

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

2017

ISBN: 2618-6349

Journal of Academic Language and Literature

CİLT | VOLUME 9

SAYI | ISSUE 2

TEMMUZ | JULY '25

29

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

BAŞ EDİTÖR/EDITOR IN CHIEF

Prof. Dr. Mehmet ÖZDEMİR
adeddergi@gmail.com

EDİTÖR KURULU/EDITORIAL BOARD

Doç. Dr. Mustafa DUMAN
m.duman66@gmail.com

Dr. Öğr. Üyesi İsmail KEKEÇ
ismailkekec@yandex.com

Dr. Öğr. Üyesi Arife Ece EVİRGEN
a.ecetombul@gazi.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Bilal GÜZEL
bilalguzel87@gmail.com

DİL EDİTÖRLERİ/LANGUAGE EDITORS

Öğr. Gör. Dr. Özgür ÇELİK
Yaren ÜNLÜ

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi TR Dizin, EBSCO, MLA, ERIHPlus ve SOBİAD 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 PÉRİ | 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. KAÇALİN | 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. Esma 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 Universit | ÜRDÜN
Doç. Dr. Fedora ARNAUT | University of Oxford | UKRAYNA
Doç. Dr. Bünyamin AYÇİÇEĞİ | İstanbul Üniversitesi | TÜRKİYE
Doç. Dr. Elmira MEMMEDOVA-KEKEÇ | Hazar Üniversitesi | AZERBAYCAN
Doç. Dr. İsa SARI | Hitit Üniversitesi | TÜRKİYE

HAKEMLER / REFEREES

Prof. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ | İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT | Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

Prof. Dr. Hacer GÜLŞEN | İstanbul Gelişim Üniversitesi

Prof. Dr. Kerime ÜSTÜNOVA | Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM | Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Müjgan ÇAKIR | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Oktay YİVLİ | Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Prof. Dr. Yakup KARASOY | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Ayşe YILMAZ | Karabük Üniversitesi

Doç. Dr. Hasan KAPLAN | Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi

Doç. Dr. Yılmaz TOP | Bartın Üniversitesi

Doç. Dr. Abdumurat TİLAVOV | Alişir Nevai Üniversitesi

Doç. Dr. Adil ÇELİK | Cumhuriyet Üniversitesi

Doç. Dr. Ahmet EVİS | Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi

Doç. Dr. Bahar DERVİŞCEMALOĞLU | Ege Üniversitesi

Doç. Dr. Bülent AKIN | İzmir Katip Çelebi Üniversitesi

Doç. Dr. Emine YARAR | Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Esra SAZYEK | Kocaeli Üniversitesi

Doç. Dr. Fatih Numan KÜÇÜKBALLI | Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Halilibrahim ERTÜRK | Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

Doç. Dr. Hüseyin Kürşat TÜRKAN | Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi

Doç. Dr. Hüseyin YILDIZ | Ordu Üniversitesi

Doç. Dr. Kadir KAPLAN | Bayburt Üniversitesi

Doç. Dr. Kadri Hüsnü YILMAZ | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Kadri KURAM | Bartın Üniversitesi

Doç. Dr. Kadri Volkan KARAGÖZLÜ | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR | Artvin Çoruh Üniversitesi

Doç. Dr. Metin EREN | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doç. Dr. Nagihan BAYSAL YURDAKUL | Ege Üniversitesi

Doç. Dr. Oğuz ERGENE | Mersin Üniversitesi

Doç. Dr. Onur AYKAÇ | Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

Doç. Dr. Pınar KASAPOĞLU | Ankara Üniversitesi

Doç. Dr. Salih GÜLERER | Uşak Üniversitesi

Doç. Dr. Serkan ÇAKMAK | Atatürk Üniversitesi

Doç. Dr. Süleyman FİDAN | Gaziantep Üniversitesi

Doç. Dr. Sümeyra ALAN | Erzurum Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Tolga ÖNTÜRK | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doç. Dr. Yalçın ARMAĞAN | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Dr. Yılmaz KAVAL | Munzur Üniversitesi

Doç. Dr. Yılmaz ÖZKAYA | Ege Üniversitesi

Doç. Dr. Zeynep Kevser ŞEREFOĞLU DANIŞ | Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Dr. Öğr. Nükte Sevim DERDİÇOK | İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Burhan CAN | Karadeniz Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Cemile ODUNKIRAN | İstanbul Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Elif DURAN OTO | Dicle Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Emrah GÖKÇE | Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Erdem AKIN | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Erkan ASLAN | Kafkas Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fulya AKMAN | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hasan SAKIN | Çağ Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Hocaoğlu ALAGÖZ | Uludağ Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Munise KOÇ | Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KILIÇ | Muş Alparslan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Muzaffer SAZ | Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Necmiye ÖZBEK ASLAN | Yozgat Bozok Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ömer Said GÜLER| İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Selim GÖK | Karabük Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tuğba BAYRAKDARLAR | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yakup SARIKAYA | Kırıkkale Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Zahide PARLAR | İnönü Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Zhanat KUANYSHBAYEVA | Ahmet Yesevi Üniversitesi

Öğr. Gör. Dr. Betül HASTAOĞLU ÖZBEK | Fırat Üniversitesi

Öğr. Gör. Dr. Hakan SÖNMEZ | Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Arş. Gör. Dr. Enes İLHAN | Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Arş. Gör. Dr. Hanım YILMAZ | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Arş. Gör. Dr. Hasan Ali GÜNEŞ | Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Dr. Arş. Gör. Orhan BALDANE | Pamukkale Üniversitesi

Dr. Dilan YAMAÇ | T.C. Millî Eğitim Bakanlığı

Dr. Ahmet Serdar ERKAN | Araştırmacı

Dr. Berna KOLOT | Araştırmacı

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

	DERGİ KÜNYESİ	i-v
	İÇİNDEKİLER	vi-viii
	ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES	
1	"Türk Sanat Mûsikîsi Meçhul Güfteler Projesi"ne Bir Katkı: Mûsâ Kâzım Paşa ve Sâkînâmesi *A Contribution to the "Turkish Art Music Unknown Lyrics Project": Musa Kazım Pasha And His Sakiname* Abdulmuttalip İPEK	697-715
2	İkinci Yeni'yi Nasıl Okumalı? İkinci Yeni Şiirinin Alımlanışı, Tartışılması ve Dışlanışı *How to Read Second New Poetry? Reception, Discussion and Exclusion of the Second New Poetry* Ataberk HACIMALE	716-741
3	Teke Yöresi Türkülerinde Alkış ve Kargış *Alkis (Blessing) and Kargis (Curse) in the Folk Songs of the Teke Region* Betül ÖZEN	742-761
4	Sebeb-i Te'lif Literatürüne Bir Katkı: Türk Edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si Neden Şerhedildi? *A Contribution to the "Cause of Composition" Literature: Why Was Al- Bûsîrî's Qasîdat al-Burda Commented Upon in Turkish Literature?* Bünyamin AYÇİÇEĞİ	762-777
5	Alevi Cemlerinde Tövbe Ritüelinin Yapısal-İşlevsel Önemi *The Structural-Functional Importance of the Repentance Ritual in the Context of Alevi Cems* Didem Gülçin ERDEM KÜK	778-793
6	Sözlü Kültürden Dijital Platformlara Bilmecenin Kültürel Serüveni *From Oral Culture to Digital Platforms: The Cultural Journey of Riddles* Dilek TÜRKYILMAZ	794-816
7	Anlatıcının Dağılışı: Erhan Bener'in Tekilleşme Romanında Güvenilmez Anlatıcı Hâlleri *The Dispersal of the Narrator: Modes of Unreliable Narrative in Erhan Bener's Tekilleşme* Elif TÜRKER	817-835
8	Perihan Mağden'in "Biz Kimden Kaçıyorduk Anne?" Romanında Histerik Realizm *Hysterical Realism in Perihan Mağden's Novel Who Were We Running Away From, Mom?* Erkam KÜÇÜK, Ömer SOLAK	836-857
9	Şeyh Eşref b. Ahmed'in "Mevlid"i ve "Vesîletü'n-Necât" ile Mukayesesi *Sheikh Esref b. Ahmed's Mawlid and Its Comparison with the Vesiletu'n-Necat* Esra BOZYİĞİT	858-883

10	Klasik Türk Edebiyatı Çalışmalarında Yapay Zekâ Kullanımı Üzerine Gelecek Perspektifleri ve Öneriler *Future Perspectives and Suggestions on the Use of Artificial Intelligence in Classical Turkish Literature Studies* Fatih ÖZER	884-903
11	Mısırlı Divan Şairi Ayşe Teymûrî'nin Hanımlara İthaf Ettiği Manzumeler *Poems Dedicated to Women by Egyptian Divan Poet Ayşe Teymûrî* Filiz KALYON	904-916
12	*Farklı Müellifler ve Eserler Arasında: Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn* *Among Different Authors and Works: Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn* Gökhan ALP, Elif TOK	917-929
13	Yapay Zekâ Şiir Yazabilir mi? ChatGPT Örneğinde Yapay Zekânın Şiir Yazma Kabiliyetinin İncelenmesi *Can Artificial Intelligence Write Poetry? An Examination of AI's Poetry-Writing Capability through the Case of ChatGPT* Gökhan TUNÇ	930-951
14	Kültürel Mekân ve Bellek Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Beş Şehir"i *Cultural Space and Memory in Ahmet Hamdi Tanpınar's Beş Şehir* Gözde TEKİN	952-978
15	Türkmen Türkçesinde Hayvan Adlarıyla Bağlantılı Etnik Adlar *Ethnic Names Related To Animal Names In Turkmen Language* Gülsüm KIRBAŞ	979-1009
16	Narsisizmin Folklorik Temsili: Ayşe ile Fatma Masalındaki Narsisistik Yapıların Karşılaştırmalı Analizi *The Folkloric Representation of Narcissism: A Comparative Analysis of Narcissistic Structures in the Tale of Ayşe and Fatma* Hakan TİKDEMİR	1010-1030
17	Peride Celal'in Ankara'sı: Bir İdeolojinin Simgesel Haritası *Peride Celal's Ankara: A Symbolic Map of an Ideology* İsmail Alper KUMSAR	1031-1053
18	Kazak Dilinde Yeni Adlandırma Olarak Neolojizmler ve Terimler *Neologisms And Terms As New Naming In The Kazakh Language* Mehmet KAHRAMAN	1054-1079
19	Anlatıcı ve Toplum Bağlamında Masallarda Dinî Unsurların Kullanıldığı Formeller Üzerine Bir Değerlendirme *An Evaluatıon On The Formels In Whıch Relıgıous Elements Are Used In Tales Wıthın The Context Of The Narrator And Socıety* Mehmet Yusuf ASLAN	1080-1100
20	Keyfi Vergi Uygulamalarının Mizahi Bir Eleştirisi: Munduk ve Zarlık Destanı'nda Kellik Vergisi *A Humorous Critique of Arbitrary Tax Practices: The Baldness Tax in the Epic of Munduk and Zarlık* Muhammet Nuri CEYLAN	1101-1122

21	Basa Edatının "Sonra" Anlamı ve Bas-Eylemi ile İlişkisi Üzerine *On the Meaning of the Preposition Basa 'After' and Its Relationship with the Verb Bas-* Nurdan BENLİ	1123-1135
22	Rızâyî'nin Lugaz Şerhleri *Rızâyî's Lugaz Commentaries* Ömer ARSLAN	1136-1192
23	Atasözlerinde Kaba Sözler: Tarihsel-Bağlamsal Dikkatlerle Tematik Tasnifler *Vulgar Words in Proverbs: Thematic Classifications with Historical-Contextual Considerations* Rabia Şenay ŞİŞMAN	1193-1227
24	Mitostan Moderniteye: Türkiye'de Kurt Motifinin Güncel Yansımaları *From Mythos to Modernity: Current Reflections of the Wolf Motife in Turkey* Recep DEMİR	1228-1248
25	İzmir'in Karabağlar İlçesinde Bulunan Paşaköprü Mezarlığı'ndaki Mezar Taşı Sözleri *The Inscriptions on Tombstones in Pasakopru Cemetery, Located in the Karabaglar District of İzmir* Sagıp ATLI	1249-1287
26	Gelenek ile Ekran Arasında: Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinde Televizyon Şiirleri *Between Tradition and the Screen: Television Poems in the Tradition of Âşık Literature* Serhat Sabri YILMAZ	1288-1318
27	Medhî'nin Şîr-i Dilîr bâ-Mihr-i Münîr Adlı Eserinin Yeni Bir Nüshası *A New Manuscript of Medhî's Shîr-i Dilîr bâ Mihr-i Münîr* Serkan DERİN	1319-1332
28	Ahmet Şevket Bohça'nın Belki Adlı Romanından Tek Parti Dönemine Bir Bakış *A View From The Ahmet Şevket Bohça's Novel Belki To Single Party Period* Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN	1333-1351
29	Modern Özbek Hikâyesinin İlk Metni yahut "Acayip Bir Tesadüf" *The First Text of the Modern Uzbek Story or "A Strange Coincidence"* Veli Savaş YELOK	1352-1365
30	Eski Türkçede Teŋri Sözcüğü Üzerine *On the Word Teŋri in Old Turkish* Yeşim ÇAĞLAR, Sevda KURU	1366-1391
	YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR	1392-1417

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Abdulmuttalip İPEK

https://orcid.org/0000-0002-6437-439X
Doç. Dr.
abdulmuttalipipek@gmail.com
Aksaray Üniversitesi
https://ror.org/026db3d50
Fen Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

"Türk Sanat Mûsikîsi Meçhul Güfteler Projesi"ne Bir Katkı: Mûsâ Kâzım Paşa ve Sâkînâmesi

A Contribution to the "Turkish Art Music Unknown Lyrics Project": Musa Kazım Pasha And His Sakiname

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 29.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 09.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

İpek, A. (2025). "Türk Sanat Mûsikîsi Meçhul Güfteler Projesi"ne Bir Katkı: Mûsâ Kâzım Paşa ve Sâkînâmesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 697-715. https://doi.org/10.34083/akaded.1708985

İpek, A. (2025). A Contribution to the "Turkish Art Music Unknown Lyrics Project": Musa Kazım Pasha And His Sakiname. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 697-715. https://doi.org/10.34083/akaded.1708985

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Abdulmuttalip İPEK | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Şiir ve mûsikî arasındaki ilişki, yalnızca sanatsal üretimin değil, aynı zamanda gündelik hayatın da şekillenmesinde etkili köklü bir ilişkidir. Bu birlikteliğin ve ilişkinin izleri, insanlık tarihi kadar eski olup özellikle Türk kültür ve medeniyetinde belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Klasik Türk mûsikîsinin meşke dayalı sözlü temelini oluşturan güfteler, çoğunlukla divan edebiyatına ait gazel, kaside, murabba, kıt'a, terkib-i bend gibi nazım şekilleriyle kaleme alınan şiirlerden meydana gelmiştir. Bu durum ise şiirin mûsikî ile kurduğu bağı yalnızca estetik düzeyde değil, yapı ve form açısından da derinleştirmiştir.

Bu makalede, XIX. yy. divan şairlerinden Koniçeli Mûsâ Kâzım Paşa'nın (1822-1889) *Dîvân*'ında yer alan ve her bir bendi 9 beyit olmak üzere toplamda 7 bend ve 63 beyitten oluşan sâkinâme türündeki terkib-i bendi ele alınacaktır. "*Sâkî çevir dem-â-dem câm-ı safâ-medârı / Bezm-i felekde tutsun hurşîd şermsârî*" şeklinde başlayan şiir, Türk mûsikîsinin neo-klasik ve romantik sanat akımının kurucusu kabul edilen bestekâr ve hânende Hacı Ârif Bey (1831-1885) tarafından nihavend makamında bestelenmiştir. Ancak Türk Sanat Müziği repertuvarındaki notalarda 9089 repertuvar numarası ile kayıtlı bu eserin güftekârı için "meçhul" kaydı düşülmüş olup eser, Türk Sanat Müziği Meçhul Güfteler Projesi'ndeki güftekârı meçhul 5619 eser listesine dahil edilmiştir. TRT repertuvarında makamı, formu, usulü, bestekârı ve eski harflerle ilk mısraı belirtilmiş olan eserin notasının en altında ise Latin harfleriyle ve sonradan eklendiği anlaşılan iki beyit yer almaktadır. Ancak sâkînâme türündeki şiirin ilk iki beytinin yer aldığı bu kısım silik ve ikinci beytin ikinci mısraının üzeri çizili vaziyettedir.

Bu makale ile hem söz konusu eserin güftesinin kime ait olduğu tespit edilmiş olacak hem de sâkînâme türündeki şiir ve daha özelde ise nihavend şarkı formundaki eserin güftesi incelenerek gerek repertuvar gerek ilgili kaynaklardaki eksik/hatalı kısımlar üzerine bir değerlendirme yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mûsâ Kâzım Paşa, Sâkînâme, Türk Sanat Müziği, Hacı Ârif Bey, Güfte.

Abstract

The relationship between poetry and music is a deeply rooted one, shaping not only artistic production but also various aspects of daily life. Traces of this interconnection can be found throughout human history and are particularly pronounced within Turkish culture and civilization. In the tradition of classical Turkish music-transmitted through the master-apprentice (meşk) system- the lyrical content is predominantly derived from poetic texts composed in the verse forms of divan literature, such as ghazal, kaside (ode), murabba, kıt'a, and terkib-i bend. This reliance on literary forms has reinforced the bond between poetry and music not only at an aesthetic level, but also in terms of structure, rhythm, and formal design.

This article will examine the terkib-i bend in the form of a sakiname, which is found in the Divan of Koniceli Musa Kazim Pasha (1822-1889), one of the 19th-century divan poets. The poem consists of 7 stanzas and 63 couplets in total, with each stanza containing 9 couplets. The poem, which begins with "Sâkî çevir dem-â-dem câm-ı safâ-medârı/ Bezm-i felekde tutsun hurşîd şermsârî," was composed in the nihavend makam by Haci Arif Bey (1831-1885), who is considered the founder of the neo-classical and romantic art movement in Turkish music as a composer and singer. However, in the sheet music of the Turkish Classical Music repertoire, the

lyricist of the work, registered with the repertoire number 9089, is recorded as "unknown", and the work has been included in the list of 5619 works with unknown lyricists in the Turkish Classical Music Unknown Lyrics Project. In the TRT repertoire, the makam, form, rhythm, composer, and the first verse in old letters are specified for the work. At the bottom of the sheet music, there are two couplets written in Latin letters, which appear to have been added later. However, this section, which contains the first two couplets of the sakiname-style poem, is faded, and the second line of the second couplet is crossed out.

This study will both identify the author of the lyrics of the work in question and examine the lyrics of the poem in the sakiname genre, and more specifically, the lyrics of the work in the nihavend song form. Through this examination, an evaluation will be made on the incomplete/erroneous parts in both the repertoire and relevant sources.

***Keywords**: Musa Kazım Pasha, Sakiname, Turkish Art Music, Hacı Arif Bey, Lyrics.*

Giriş[1]

Türk kültür ve medeniyet tarihi gözden geçirildiğinde bu medeniyet dairesi içerisinde yer alan resim, mimari, edebiyat, mûsikî gibi sanat dallarının kültür ve medeniyeti oluşturan birer mozaik taşı mesabesinde ve aynı zamanda birbirleriyle karşılıklı etkileşim içerisinde oldukları görülür. Esasen bu durum kültür ve medeniyet alanında belirli bir tekâmüle erişmiş tüm dünya toplumları için geçerlidir. Şiir ve mûsikî birlikteliği ve ikisi arasındaki ilişki ise çok eski zamanlardan bu yana süregelen bir birlikteliktir.[2]

Türk kültür ve medeniyet tarihinde mûsikî alanındaki en parlak eserlerin sözlü ve yazılı kültür ürünü şiirlerden veya edebî metinlerden doğduğu görülür. Özellikle de "Klasik Türk mûsikîsi çok büyük nispette güfteye, güftede ne anlatılmak istenildiğine önem veren bir sözlü mûsikîdir. Bestekârlarımız vücuda getirdikleri eserlerin güftelerinin hemen tamamını Klasik Türk edebiyatının geleneğine, estetiğine ve zevkine bağlı olarak yazılmış şiirler arasından tercih etmişlerdir"(Çıpan, 2019, s. 182). Bu tercih ise güfte ile mûsikî arasında tabiî bir insicamı tesis etmiş; bu sayede hem edebî değeri hem de mûsikî cephesi güçlü, derinlikli eserler vücuda gelmiştir.

Nitekim şiiri tarif ederken kullandığı "derûnî ahenk" tabiriyle Yahya Kemal, bir taraftan şiirin tabiatındaki mûsikîye dikkat çekerken diğer taraftan dolaylı olarak bu şiir ve mûsikî birlikteliğine işaret etmektedir:

> Şiir kalpden geçen bir hâdisenin lisan hâlinde tecellî edişidir; hissin birdenbire lisan oluşu ve lisan hâlinde kalışıdır. Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifade edişimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet âşikârdır. Derûnî ahenk ile ifade edilmişse

[1] Bu çalışma, 6-8 Haziran 2024 tarihleri arasında Gürcistan'da düzenlenen "7. Uluslararası İpek Yolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu"nda özet bildirisi sunulan ve bir ön tespit mahiyetindeki çalışmanın, genişletilmiş ve yeniden değerlendirilmiş hâlidir.

[2] Şiir ve mûsikî birlikteliğine dikkat çekilerek Arap, Fars ve Türk kültüründen hareketle işret meclislerinde icra edilen şiir, mûsikî ve raksın tarihsel sürecinin örnek metinler üzerinden ayrıntılı olarak ele alındığı çalışma için bk. (Ercan, 2021, ss. 223-250).

> şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümâresesiyle söylenen söz şiir olmaz. (Yahya Kemal, 2010, s. 48)

Ezgi yahut mûsikî ise şiirin "duyulması" ve "duyurulması"nda başat rol oynar. Benzer şekilde Ahmet Haşim'in, *Piyâle*'nin girişine koyduğu, şiir ve şair ile şairin lisanına ilişkin görüşünü dile getirdiği "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" yazısındaki cümleler de şiir ile mûsikî arasındaki bu uyum ve birlikteliğe işaret etmektedir. Haşim, yazısında: "Şairin lisanı 'nesir' gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, mûsikî ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın, mutavassıt bir lisandır" (Ahmet Haşim, 2008, s. 16) der. Şiir ve mûsikî birlikteliği yahut söz ile ahenk münasebeti hem klasik hem de modern Türk şiirinde konu olarak ele alınıp işlendiği gibi kimi zaman da üslup ve ifade tarzı bakımından ele alınmış; şiirin derûnî ahengini tayin eden hususlar belirlenirken bu iki kavram arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra şiir ile mûsikînin bir diğer ortak yönü ise kültür ve medeniyet taşıyıcısı olmalarıdır. Her ikisi de toplumun aidiyet ve kimlik bilincini hatırlatan ve güçlendiren taşıyıcılardır.[3] Dolayısıyla pek çok açıdan bu iki kavram birbirinin tamamlayıcısı mahiyetindedir.

Bu çerçevede Türk mûsikîsinin klasik formdaki eser güfteleri, başta murabba ve şarkı olmak üzere klasik Türk şiiri nazım şekillerinden gazel, kaside, kıt'a, terkib-i bend gibi nazım şekilleri ile yazılmış şiirlerden oluşur. Bu makalede de XIX. yy. divan şairlerinden Koniçeli Mûsâ Kâzım Paşa'nın (1822-1889) *Divan*'ında[4] yer alan ve her bir bendi 9 beyit olmak üzere toplamda 7 bend ve 63 beyitten oluşan sâkînâme türündeki terkib-i bendi ele alınacaktır. Söz konusu terkib-i bendin birinci bendinin ilk iki beyti Hacı Ârif Bey tarafından nihavend şarkı formunda bestelendiği için çalışmanın esasını bu iki beyit teşkil etmekle beraber terkib-i bendi oluşturan diğer bendlerle alakalı da genel bir değerlendirme yapılacaktır. Bununla birlikte söz konusu şiirin değerlendirmesine geçmeden evvel terkib-i bendin şairi Kâzım Paşa ile şiirin bestekârı Hacı Ârif Bey hakkında kısaca bilgi vermek yararlı olacaktır.

1. Koniçeli Mûsâ Kâzım Paşa (d. 1821-22 - ö. 1890)[5]

1237/1821-22 yılında bugünkü Bulgaristan sınırları içinde kalan Koniçe'de doğmuştur. Aslen Arnavut olan şairin asıl adı Mûsâ Kâzım'dır. 1770 yılında Osmanlı-Rus Savaşı esnasında, Mora Yarımadası'nda çıkan isyan ve buna bağlı olarak Rumeli'de meydana gelen iç karışıklıklar nedeniyle küçük yaşta babasıyla birlikte İstanbul'a gitmiştir.

Mûsâ Kâzım Paşa, memuriyet hayatına Dîvân-ı Hümâyûn Kaleminde başlamış; ardından Mühimme Odası ve Mâliye Mektûbî Kaleminde görev almıştır. Bu görevlerde gösterdiği başarı, onun dikkat çekmesine vesile olmuş ve daha sonra Asâkir-i Hâssa kitabetine tayin edilmiştir. Bu görevle birlikte askerî bürokrasiye intisap eden Paşa, buradaki hizmetleriyle

[3] Tarih, kültür ve medeniyet tasavvuru ile özellikle mûsikînin bundaki rolü için bk. (Ökten, 2008, ss. 180-193).

[4] Kâzım Paşa Divanı'nda "Sâkî-nâme-i Garrâ" başlığı altında yer alan terkib-i bend için bk. (Bardakçı, 2007, ss. 525-529; Arslan, 2012, ss. 493-495).

[5] Bu bölüm yazılırken istifade edilen kaynaklar ile Mûsâ Kâzım Paşa'nın hayatı ve edebî kişiliği hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Fatîn Dâvud, 2017, ss. 412-413; Mehmed Süreyya, 1996, s. 878; İnal, 1969, ss. 810-818; Çeçen, 2008, ss. 15–34; Gökalp, 2006, s. 443).

de temayüz etmiş, çeşitli idarî görevlerde bulunmuştur. Yazı kabiliyeti ve idarî tecrübesi sayesinde taşra görevlerinde de değerlendirilmiş; zamanla mutasarrıflık, valilik ve çeşitli nazırlık görevlerine kadar yükselmiştir. Gerek kalem ehli olması gerekse klasik edebiyat ve mûsikîye olan vukufiyeti, onun sadece idarî değil, kültürel sahada da etkili bir şahsiyet olmasına imkân tanımıştır. Şiirle yakından ilgilenmiş ve bir divan tertip edecek kadar şiir kaleme almış olan Paşa, şiirlerinde Kâzım mahlasını kullanmıştır. Pek hacimli olmayan bir *Divan*'ı bulunan şair "mersiyegû"lukta usta olup mersiyelerini *Mekâlid-i Aşk* isimli eserinde toplamıştır. Özellikle de hiciv tarzındaki şiirlerinde Tanzimat'ın getirdiği reformlara ve bürokratik uygulamalara karşı çıkarak taklitçiliği ve alafrangalılaşmayı eleştirmiş; liyakatin ortadan kalkarak Osmanlı müesseselerinin, ahlak anlayışının ve dilin bozulmasını tehlikeli bulmuştur.[6]

Kaleme aldığı keskin hicivleri ile devlet büyüklerini çok sert bir biçimde eleştirdiğinden bir taraftan Nef'î gibi devlet ricalinin kendisinden çekindiği bir şair olmuş; diğer taraftan ise aşırılığa varan hicivleri yüzünden zor duruma düşmüş, Mütercim Rüşdü Paşa'yı hicvettiği bir kıt'asından ötürü Kıbrıs'a sürgün edilmiştir. 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nda Dördüncü Ordu Erkân-ı Harbiye reisliğinde bulunan Kâzım Paşa, Dîvân-ı Harb-i Daimî üyesi iken 17 Ramazan 1307'de (7 Mayıs 1890) Üsküdar'daki konağında vefat etmiş ve Aziz Mahmûd Hüdâyî Tekkesi haziresine defnedilmiştir.

Şairliği Namık Kemal ve Muallim Naci gibi isimlerce takdir edilen Kâzım Paşa'nın Encümen-i Şuarâ topluluğu içerisinde yer alan bir şair olduğu bilinmektedir.[7] Bedeviyye ve Celvetiyye tarikatlerine intisabı bulunan şairin şiirlerinde tasavvufî muhteva belirgindir.

2. Hacı Ârif Bey (d. 1831- ö. 1885)[8]

Türk mûsikîsinin neo-klasik ve romantik sanat akımının kurucusu kabul edilen en mühim hânende ve bestekârlarından Hacı Ârif Bey, Kâzım Paşa ile muasır olup 1831 yılının sonlarında İstanbul Eyüp'te doğmuştur. Asıl adı Mehmed Ârif'tir. Henüz sıbyan mektebi talebesi iken güzel sesi sayesinde mektebin ilahicibaşılığına getirilmiştir. Mûsikîye olan kabiliyeti etrafındakilerin dikkatini çekmiş, komşuları olan bestekâr Şahinbeyzâde Mehmed Bey (1804-1850) ve Hâfız Mehmed Zekâî Efendi'den (1824-1897) dersler meşk etmiştir. Sultan Abdülmecid (1823-1861), Sultan Abdülaziz (1830-1876), V. Murad (1840-1904) ve nihayet Sultan II. Abdülhamid'in (1842-1918) yaşamına tanıklık etmiş olan Hacı Ârif Bey'in en parlak dönemi yaklaşık 22 yıl tahtta kalan Abdülmecid'in saltanat yıllarına (1839-1861) rastlar. Ârif Bey, Sultan Abdülmecid'in iltifatına mazhar

[6] Kâzım Paşa'nın siyasi ve sosyal yapıdaki bozulmaları, yenileşmenin olumsuz taraflarını ve dönemin devlet adamlarından Reşid Paşa, Mütercim Rüşdü Paşa, Midhat Paşa, Âli Paşa gibi isimler hakkındaki hicivleri için bk. (Özgül, 1993, ss. 43-56; Yücebaş, 1976, ss. 79-83).

[7] Kâzım Paşa, 1861 senesinde Hersekli Ârif Hikmet Bey'in Laleli'de, Çukurçeşme'deki evinde her salı düzenli olarak toplanan ve bir yıl kadar devam eden toplantıların müdavimleri arasındadır (Özgül, 2012, s. 29). Encümen-i Şuarâ topluluğunun sanat anlayışı, faaliyetleri ve topluluk üyelerinin biyografileri hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bk. (Özgül, 2012, ss. 11-135).

[8] Bu bölüm yazılırken istifade edilen kaynaklar ile Hacı Ârif Bey'in hayatı ve sanatı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Rauf Yektâ, 1328; İnal, 1958, ss. 66-72; Öztuna, 1986; Sezgin, 1996, ss. 440-442; Mert 2016, ss. 807-821).

olmuş, mabeynci rütbesine kadar yükselmiş ve dördüncü Mecidî nişanıyla[9] ödüllendirilmiştir. Harem-i Hümâyûn'da serhânendelik ve meşk hocalığı yapmakla görevlendirilmiş, ömrünün son demlerinde ise Zincirlikuyu'daki çiftliğinde münzevî bir hayat yaşamıştır. Yaklaşık bir yıldır muzdarip olduğu kalp hastalığından kurtulamayarak 28 Haziran 1885'te Muzıka-yı Hümâyûn Kışlası karşısındaki Reşid Bey'in evinde vefat etmiş ve Beşiktaş Yahya Efendi Türbesi haziresine defnolunmuştur (İnal, 1958, s. 68).[10] Ârif Bey, Hamâmîzâde İsmail Dede'den (1778-1846) sonra XIX. yüzyılın en büyük bestekârı ve şarkı formunda Türk müziğinin en önemli sanatkârları arasında zikrolunmaktadır.

Şiirle de uğraşan ve bir kısım bestelerinin güftesini bizzat yazmış olan Ârif Bey, 1000'i aşkın şarkı ile 100'den fazla ilahi ve diğer formlarda eser bestelemiş; ancak bunlardan yaklaşık üçte ikisi notasızlık yüzünden unutulmuştur. 1000'e yakın eserinden sadece 300 civarındaki eseri günümüze ulaşabilmiştir. Sekiz zamanlı üç vuruşlu *müsemmen usulü* ile *kürdilihicazkâr makamı*nı o terkip etmiştir.

3. Güftenin/Şiirin Değerlendirilmesi

Bu makalede ele alınan ve güftekârı TRT nota arşivinde meçhul olarak kayıtlı "*Sâkî çevir dem-â-dem câm-ı safâ-medârı*" mısraı ile başlayan şarkının bestekârı Hacı Ârif Bey olup eser nihavend makamında bestelenmiştir. Söz konusu eser TRT repertuvarında güftesi bilinmeyen binlerce eserden sadece biridir.

Sâkî çevir dem-â-dem câm-ı safâ-medârı

Bezm-i felekde tutsun hurşîd şermsârî

şeklinde başlayan ve Türk sanat müziği repertuvarındaki notalarda 9089 repertuvar numarası ile kayıtlı eserin güftekârı için "meçhul" kaydı düşülmüş olup eser, *Türk Sanat Müziği Meçhul Gûfteler Projesi*'ndeki[11] güftekârı meçhul 5619 eser listesine dahil edilmiştir.[12] Devlet Arşivleri Başkanlığındaki notada[13] eski harflerle eserin makamı, bestekârı, usulü ve ilk mısraı yer almaktadır. Nakarat, meyân, saz gibi bölümlerin de belirtildiği nota üzerinde, eserin güftesini oluşturan şiir, heceler hâlinde (hece bağıyla) yine eski harflerle verilmiştir. Devlet Arşivleri Başkanlığındaki nota ile aynı olan TSM

[9] Osmanlı nişanlarından birinin adı olan ve halk arasında *Mecidiye nişanı* olarak da zikrolunan bu nişan, Batı tarzındaki ilk Osmanlı nişanı olup *Mecidî nişanı* olarak da bilinir. 29 Ağustos 1852 tarihli nizamname ile ihdas edilmiş bir "iyi hizmet nişanı" mahiyetindeki bu nişan hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Pakalın, 1983, s. 428; Artuk, 2007, ss. 154-156).

[10] Rauf Yekta Bey ise Ârif Bey'in Kuruçeşme'de bir dostunun yalısında vefat ettiğini nakleder. bk. (Mert, 2016, s. 816).

[11] Söz konusu proje; makam, bestekâr ve güftekâr başlıkları altında güftekârı meçhul 5619 eserin bir araya getirildiği çevrim içi bir projedir. Üst başlıkta "ProjeTSM" alt başlıkta ise "Meçhul Gûfteleri (5619)" ibaresinin yer aldığı projede, farklı makam ve bestekârlara ait gûfteler formu ve usulü de belirtilerek alfabetik olarak sıralanmıştır. Listedeki eserlerin ortak özelliği, notalarında güftekâra yer verilmemiş yahut güfte kısmına "meçhul" kaydının düşülmüş olmasıdır. Proje ve güftekârı bilinmeyen diğer eserler için bk. *Proje TSM* (2015). http://projetsm.com/guftekarlar/1488-mechul-eserleri

[12] bk. *Şekil 1*.

[13] bk. *Şekil 2*.

nota arşivindeki notada[14] ise farklı olarak notanın altında eserin güftesinin Latin harfleriyle sadece ilk iki beytine yer verilmiştir. Ancak güfte kısmına "meçhul" kaydı düşülen bu notada, eserin ikinci beytinin ilk mısraı okunaksız; ikinci mısraının ise üzeri çizilidir. Bu durumla alakalı olsa gerek kayıtlarda Hacı Ârif Bey'in bu eserinin icrasına tesadüf edilememiştir. Söz konusu şiir sâkînâme türünde bir eser olup terkib-i bend nazım şekli ile yazılmıştır.

> Özellikle Türk edebiyatındaki örneklerine bakılarak sâkînâmeyi şöyle tarif etmek mümkündür: Sâkînâmeler içki meclisini; içkiyi (mey, şarap); içki dağıtan ve sunan güzeli (sâkî); meclisteki eğlenceleri; yemekleri ve mezeleri; mükeyyifleri (esrar, afyon, enfiye, tütün vb.); hânende ve sâzendeleri; sâkî, meclis, şarap, kadeh, mutrib ve nedîmin özelliklerini; meclisin âdabını, örf ve âdetlerini mecazlı ya da gerçek anlamıyla anlatan manzum edebi eserlerdir. Bunların dışında sâkînâmelerde şarabın bulunuşu, şarabın faydası ve zararları, şarabın çeşitleri ve kullanılışı, kadehin çeşitleri, meyhanenin ve meclisin özellikleri, pîr-i mugânın özellikleri, mevsimler, gündüz ve gece, mehtap, dışarda şarap içilecek mekânlar, musiki âletleri, mum vb. birçok konu eserlerin özelliğine göre birkaç beyitle veya ayrıntılı olarak işlenmiştir." (Arslan, 2012, ss. 14-15)[15]

Terkib-i bend, bend esasına dayanan bir nazım şekli olup genellikle 5 ila 10 arasında değişen sayıda bendden oluşur ve her bir bend (terkibhâne), aynı vezinle yazılmış 6 ila 10 beyitten meydana gelir. Bendlerin sonunda yer alan ve bendleri birbirine bağlayan vasıta beyitleri (bendiyye) her bendde farklıdır; bu yönüyle her bendin sonunda aynı vasıta beytinin tekrarlandığı terci-i bendden ayrılır. Klasik Türk edebiyatında yaygın biçimde kullanılan bu nazım şeklinin ana konusu mersiye olmakla birlikte hemen her konu işlenmiştir (İpekten, 2011, ss. 114-122; Dilçin, 2016, ss. 233-250).

Kâzım Paşa Divanı'nda "Sâkî-nâme-i Garrâ" başlığı ile yer alan şiir, her biri 9 beyit olmak üzere toplamda 7 bendden oluşmaktadır. Dolayısıyla toplam beyit sayısı 63'tür. Şiirin vezni ise aruzun muzâri bahrinden "mef'ûlü / fâ'ilâtün / mef'ûlü / fâ'ilâtün"dür.

Tâhirü'l-Mevlevî, Kâzım Paşa'nın bu şiirinin Nedîm'in köşk kasidesine nazire olduğunu söyler:

> Dâmâd İbrahim Paşa'nın açmış olduğu saadet yahut sefahat devrinde İstanbul kibarından biri, yeni bir köşk yaptırmış,
>
> İstanbul bâğının parlak bir gülü
>
> Lâle devrinin de şakrak bülbülü
>
> Nükteye neş'eye çehre-i besîm
>
> Şi'r gülşenine tek gelen Nedîm

[14] bk. *Şekil 3*.

[15] Saray ve işret meclislerini tasvir eden sâkînâmeler için ayrıca bk. (İnalcık, 2015, ss. 276-279).

onun vasfında bir kaside, Nâmık Kemâl'in tabirince bir kıt'a yazmış. Bu kaside yahut kıt'anın cazip ahengi ve mü'eddâsındaki hayallerin parlak rengi, vatanperver şairin hoşuna gitmiş, aynı vezin ve kafiyede olmak üzere "sâki-nâme"sini tanzim etmiş. Sonra Ziyâ Paşa onu taklit etmek istemiş, o da "bahâriyye" kılıklı bir manzume kaleme almış. Daha sonra şair ve Ferik Kâzım Paşa da nazire olarak bir "sâkînâme" yazmış, fakat naziresini kaside şeklinde değil terkibbent olarak vücuda getirmiştir. Kâzım Paşa'nın naziresi:

Sâkî çevir dem-â-dem câm-ı safâ-medârı

Bezm-i felekde tutsun hurşîd şermsârî

beytiyle başlar. Yedi bentten ibaret ve "Hazîne-i Evrâk Mecmuası"nda mukayyeddir. (İpek, 2016, s. 252)

Tâhirü'l-Mevlevî'nin de ifade ettiği üzere söz konusu şiir Hazîne-i Evrâk Mecmuası'nda "Şu'arâ-yı be-nâmdan Ferîk Sa'âdetlü Kâzım Paşa Hazretlerinindür" başlığı ile kayıtlıdır.[16]

Sâkînâme türündeki terkib-i bendin[17] her bir bendinde işlenen konular genel olarak şu şekildedir:

I. bendin ilk beytinde Mûsâ Kâzım, sâkînâmelerin geleneksel kompozisyon tertibi ve üslubuna uyarak sâkîye hitap etmekte ve âlemi süsleyen ay gibi parlak sâkîden hiç durmadan şarap sunarak rintlere inayet etmesini, onları arzu ve istek sarhoşu yaparak humar gamından azat etmesini söylemekte, Cem(şîd)'e ve kadehine telmihte bulunup sâkîden, sunacağı şarap kadehi ile perişan âşıklara zamanın elemlerini unutturmasını istemektedir. Zira artık o mecliste, zerreden güneşe varıncaya dek cümle cisimlerin Cem nişanlı sultanı sâkîdir. Bu nedenle onun kapısı muhtaç ve biçare rintlerin sığınacağı yerdir.

II. bendde şarabın keyfiyetinden bahseden şair, sâkînin o kırmızı renkli şarabı sunmayı elden bırakmamasını, aşk hastalarının derdine acil ilaç ve muhabbet mayası olan şarap dolu kadehini durmadan mecliste döndürmesini ister. Şarabı muhabbet mayası olarak tavsif eden şaire göre sâkî, can gözünün nurudur. Rintlere şarap tortusunu, mey pirlerine ise arakı münasip gören şair, zahide selam gönderdikten sonra geleneksel sâkînâme türündeki şiirlerde yer verilmeyen bir kavrama "hürriyet" kavramına yer vererek "Eğer vatan toprağında hürriyeti görürsen elini eteğini öpüp ona saygı göster, hürmet et" der. Devamında Jön Türkleri bela olarak tavsif ettikten sonra tekrar işve güneşi sâkîye seslenir ve "Gam aşinası gönlümüz yoluna feda olsun" der.[18]

III. bendde şair; mutribândan ney ve rebâb ile meclise safa vererek ney sesiyle dokuz kat feleği yırtmasını, sâkînin ise şarap arzusuyla kadehleri doldurarak gökyüzünü

[16] bk. (*Hazîne-i Evrâk*, 1. Devre, No: 6, ss. 87-89).

[17] Toplamda 63 beyitten oluşan sâkînâme türündeki şiir metnine, hacimli olması nedeniyle bu çalışmada yer verilmemiştir.

[18] Mûsâ Kâzım'ın sâkînâme türündeki bir şiirde dahi hicve yönelmesi, hayatı kısmında da değinildiği üzere onun Nef'î gibi hicve meyyal bir mizaca sahip olması ile alakalıdır.

döndürmesini ister. İlerleyen beyitlerde işret meclisini renklendirip âdeta gül bahçesine dönüştürecek diğer mûsikî aletlerini de zikreden şair, mübalağalı bir söyleyişle şarabın verdiği keyfiyeti terennüm eder. Şarap ve mûsikî ile işret meclisi öylesine renklenmiştir ki öldürücü ve diriltici hususiyeti olan sûr, o meclisin neyinin nağmelerini kıskanmakta, güneş ise şarap kadehinden (şarabın renginin güzelliğinden) utanıp kızarmaktadır. Bu bend şairin; işret meclisinde şarabın deniz misali coşup taşması, böylece gönlü perişan rintlerin neşeye kavuşması, gamın âlemi terk etmesi ve devreden feleğin durması isteğiyle sona erer. Zira artık neşe ve safa dolu mecliste devretme (dönme) sırası Cem'in kadehindedir.

IV. bendde şair yine sâkîye seslenmekte ve bir bahar hükmünde olan temiz yüzünü göstererek içi şarap dolu kadehlerden âdeta bir lale bahçesi yapmasını; elindeki içki kadehiyle Tûr ağacında parlayan ışık gibi ateşler peyda etmesini, cihana saf şarabı bir yağmur gibi yağdırmasını söyler. Bendin sonraki beyitlerinde ise sâkînin yanağı üzerinde ateşlere sarılmış büklüm büklüm yılan gibi olan saçlarını, dudağının ve servi boyunun güzelliğini, gönülleri avlayan hançer gibi kaşlarını methederek bakışının lütfunu, safa bahşeden şarap kadehi gibi gönlü yaralı âşıklara tevcih etmesini ister.

V. bendde şair, talihten ve felekten şikâyet etmektedir. Gam tuzağından gönlünün azat olabilmesi için adalet ülkesinin şahı olan sâkîden imdat dileyen şair, gönlünün ay gibi bir güzele düşüp mihnete gark olduğunu söylemektedir. Âşığın başına sevda yılanı dolanmış; sevgilinin (yılan gibi) kıvrım kıvrım saçları ise gözünün önünden gitmemektedir. Gönlünde peyda olan gamı defedebilmesi, gönül yarasına merhem olabilmesi için saf mı tortulu mu olduğuna bakmaksızın sâkîden, Cem'in yadigârı olan şarabı sunmasını ister. Nazla yürüyen sâkî, bir elinde şarap şişesi bir elinde gül renkli kadehiyle[19] ağlayıp inlemekten perişan olmuş gönül yaralarına şarap tortusuyla çare bulacaktır.

VI. bendde şair, klasik şiir geleneğine özgü mecazlardan hareketle işrete feleği ve güneşi de dahil eder. "Gökyüzünde güneş dönmeye devam ettikçe elinde şişe dursun ve şarap kadehi dönsün" ifadesi, haşre dek sermest olma arzusunu yansıtır. Sâkî, şarap şişesi elde iken raks etmeye başlayınca raksın cazibesi, güneşi ve ayı çevirerek dokuz kat feleği döndürecektir. "Dönsün" redifinin sağladığı çağrışım ve şarabın keyfiyetiyle rind bir tavır takınan şair, hesap günü dahi bu tavırdan ve şaraptan vazgeç(il)emeyeceğini söyler. Sâkînin gül yaprağı gibi olan yanağındaki ayva tüylerini tıraş etmesini isteyerek bu güzellik karşısında kutsal kitabın hükümlerinin dahi yeniden tevil edilebileceğini ima eder. Gönül coşkusuyla her akıntıda bin değirmenin dönmesi, aşkın coşkunluğunun ve hayat vericiliğinin göstergesidir. Bendin son üç beytinde ise Kâzım Paşa, aşk sarhoşluğunu yücelterek bu hâle ulaşanlara içki sunulmasını, böylece onların muradına ermesini ister.

---

[19] Kâzım Paşa'nın:

Cünbiş-fürûş-ı nâz ol reftâra eyle ikdâm
Bir elde şîşe-i mey bir elde câm-ı gül-fâm (Bardakçı, 2007, s. 528).

şeklindeki bu beyti XVIII. yy. divan şairlerinden Nedîm'in beytini hatırlatmaktadır:

Bir elinde gül bir elde câm geldin sâkiyâ
Hangisin alsam gülü yâhud ki câmı ya seni (Macit, 2016, s. 371).

Aşkın saf ve pürüzsüz bir şekilde yaşanabilmesi için aşk ipliği düğümsüz ve pürüzsüz olmalı yani işret çarkı özenle döndürülmelidir. Şair bu bendi, yer ve göğün birbirinin bir yansıması olduğu inancından hareketle gökyüzündeki seyyareler dönüp durmaya devam ettikçe sâkînin, elinden parlak şarap kadehini eksik etmemesi isteğiyle sonlandırır. Bu istek aynı zamanda aşkın ve neşenin de kesintisiz biçimde devam etmesini arzulamak anlamı taşır ve şair bu bendde aşkı, hem bireysel bir vecd hâli hem de evrensel bir düzenin parçası olarak ele almıştır.

VII. bend, terkib-i bendin son bendidir. Şair, bu bendde Cem'in, yedi feleğin sırrını taşıyan ve bu nedenle temsilî olarak yedi madenden yapılmış kadehine telmihte bulunur.[20] Sâkînin, bütün bir cihanı gösteren bu kadehle sunacağı şarabın yoksul kimseyi sultan edeceğini söyler. Onun sunacağı kadehten şarap şelale gibi akacak, eline çeng ve ney almasıyla âşıkların feryadı artacaktır. Gönlü yaralı âşıkların derdine çare kılmanın en kolay yolu ise şişe çekmek yani içki içmektir.[21] Her tarafı yara bere içerisinde (bir vaziyette) şişeye (şaraba) muhtacım ben diyen şair, sonraki beyitlerde yine sâkîye hitaben: Ey sâkî! Bir kadeh şarapla gönlümdeki bu aşk tutkusunu defet. İzzet sahibi Allah, ta ezelde rintlere doğruluk ve güzelliği; mürâîlere ise riyakârlığı nasip etmiştir. Zahit elinde tespihle dua okusun; sen ise ney ve şarapla zavallı âşıkları şâd et. Şaraplar ağza, neyler dile gelsin. Cennet bekçisi cihana gelsin, sen safayı seyret. Senin sayende zavallı Kâzım nura gark olsun, mest olunca o ferahlık veren kadehi tekrar sun. O bâkî (ezeli ve ebedî) yüz âşıklara görününceye kadar lütfet şarap kadehinden elini çekme (daima içki sun), der.

Kâzım Paşa'nın bu şiirinde geçen "garîk-i envâr", "vech-i Bâkî" gibi terkipler tasavvufî çağrışımı olan yapılardır. Paşa'nın tarikat müntesibi ve tasavvufa meyyal bir şair olduğu göz önünde bulundurulduğunda sâkînâme türündeki bu şiirinde sâkî, mey, kadeh, işret gibi kelimeleri aynı zamanda tasavvufî birer remiz olarak kullandığını söylemek mümkündür. Nitekim gelenekte bu kavramların sembolik yönleriyle çokça ele alındığı hatta bir tür tasavvufî ıstılah anlamı[22] taşıdığı bilinmekle birlikte tasavvuf düşüncesinin dile getirildiği başka sâkînâmelerin de olduğu malumdur.

Terkib-i bendin muhtevasına ilişkin bu genel değerlendirmeden sonra aynı zamanda Hacı Ârif Bey tarafından bestelenmiş olan ve çalışmanın esasını teşkil eden ilk bendin ilk iki beytine dikkat çekerek bu hususta bazı eksiklikleri tamamlamak ve hataları gidermek gerekmektedir.

Ramazan Bardakçı tarafından doktora tezi olarak çalışılan *Musa Kâzım Paşa (Hayatı-Sanatı ve Külliyatı)* adlı çalışmada ilk beyit:

[20] "Câm-ı cihân-nümâ" olarak da bilinen Cem'in kadehi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Pala, 2017, s. 83).

[21] "Şişe çekmek veya vurmak, ağrı dindirmek amacıyla içinde alev yakılarak havası seyreltilen özel bir şişeyi veya bardağı sırta uygulamak, vantuz çekmek" (Türkçe Sözlük, 1998, s. 2098) manasında tababetle ilgili bir kavram olmakla birlikte klasik Türk şiirinde aynı zamanda ve daha ziyade "içki içmek" manasında kullanılmıştır.

[22] Konevî Mehmet Vehbî'nin, Hâfız Şerhi'nden hareketle mutasavvıfların kullandıkları tasavvufî ıstılahlar için bk. (Levend, 1984, ss. 45-49).

Sâkî çevir dem-â-dem câm-ı safâ-medârı

Bezm-i felekde tutsun **hurşid-i şermsârı**

şeklinde okunmuştur. İkinci mısradaki hurşid kelimesi ile şermsâr sıfatının terkibe sokulması vezne uygun olmakla birlikte anlam bakımından uygun değildir. Zira bu durumda emir bildiren "tutsun" (tutmak) eyleminin öznesi belli değildir. Öznesi hurşîd yani güneş olan bu mısranın, beytin anlam bütünlüğü göz önünde bulundurulduğunda şu şekilde okunması gerekir:

Sâkî çevir dem-â-dem câm-ı safâ-medârı

Bezm-i felekde tutsun **hurşîd şermsârî**

Ey sâkî! O safa medârı olan kadehi sürekli çevir (daima içki sun)! Feleğin meclisinde güneş, (safa medârı olan kadehin karşısındaki noksanlığı nedeniyle) utangaçlık yolunu tutsun (utansın).

Kâzım Paşa'nın sâkînâme türündeki bu şiirine yer veren bazı kaynaklarda[23] ise "hurşîd" kelimesi akuzatif hâliyle "hurşîdi" şeklinde yer almaktadır:

Sâkî çevir dem-â-dem câm-ı safâ-medârı

Bezm-i felekde tutsun **hurşîdi şermsârî**

Nüsha farklılığından kaynaklanan ve beytin anlamında önemli bir değişikliğe neden olmayan bu kullanımda ise anlam şöyledir: *Ey sâkî! O safa medârı olan kadehi sürekli çevir (daima içki sun) ki feleğin meclisinde güneşi, utangaçlık tutsun (kaplasın).*

Söz konusu doktora tezinde aynı şiirin ikinci beytinde de yanlışlık söz konusudur. Tezde beyit:

Sâkî amân **harâm it** nâkısları tamâm it

Rindânı mest-i kâm it def' it gam-ı humârı

şeklinde okunmuştur. Beytin ilk mısraındaki "harâm it" ifadesi hem "harâm" (حرام) ile "hırâm" (خرام) kelimelerinin imlasının farklı olması hem de şiirin anlamı göz önünde bulundurulduğunda "hırâm it" olmalıdır:

Sâkî amân **hırâm it** nâkısları tamâm it

Rindânı mest-i kâm it def' it gam-ı humârı

Ey sâkî! Aman salınarak yürü (salınarak içki sun) ki nâkıslar tamam olsun (işret ehli işret zevkinin eksikliğini derhal tamamlasın); rintleri arzu, istek sarhoşu et, humar gamından onları azat kıl!

Dolayısıyla şair; sâkîden salınarak içki sunmasını, nâkısları tamam etmesini, rindânı mest ederek humar gamından azat kılmasını talep etmektedir. Bu nedenle sâkîden istenilen

[23] bk. (Arslan, 2012, s. 493; Pakalın, 1983, s. 100).

"harâm" etmesi değil "hırâm" etmesidir. Nitekim sâkînin içkiyi haram etmesi beklenemez.

İşaret olunduğu üzere klasik Türk şiiri alanındaki bazı çalışmalarda sözleri hatalı olarak yer alan şiirin, mûsikî alanındaki kimi çalışmalarda da güfte arşivine hatalı kaydedildiği görülmektedir. Klasik Türk şiiri ve mûsikîsi araştırmacıları için oldukça hacimli bir arşiv olan Mehmet Turan Yarar'ın güfte arşivinde[24] ise şiir yahut güfte şu şekilde yer almaktadır:

> Sâkî, çevir dem-â-dem, câm-ı safâ-medârı
>
> Bezm-i felekte tutsun **hurşîd-i şermsârı**
>
> Sâkî, aman hırâm et, nâkısları tamâm et
>
> Rindânı mest-i kâm et, **def'eyleyip** humârı (Yarar, 2010, s. 873).

Yarar'ın güfte arşivinde de ilk beytin ikinci mısraı hatalı olarak "hurşîd-i şermsârı" şeklinde okunmuştur. İkinci beytin ikinci dizesi ise söz konusu güfte arşivinde, Ramazan Bardakçı'nın doktora tezi olarak hazırladığı divan neşrinden (2007, s. 525) farklı olarak "def' it gam-ı humârı" yerine "def'eyleyip humârı"[25] şeklinde kayıtlı olup gerek vezin gerek anlam bakımından her iki kullanım da doğrudur.

Mûsikî repertuvarında "meçhul" olarak kayıtlı bu güfte başta olmak üzere Türk kültür ve medeniyetinin en önemli yansımalarından biri olan Türk mûsikîsine ait pek çok güfte ve bestenin bugün için meçhul olması büyük bir eksikliktir. Zira belirtildiği üzere şiir ve mûsikînin en önemli hususiyetlerinden ve ortak yönlerinden birisi de medeniyet taşıyıcısı olmalarıdır. Bu nedenle, kültür ve medeniyetin taşıyıcısı niteliğindeki eserlerin gün yüzüne çıkarılması ve anlaşılabilir hâle getirilmesi, özellikle edebiyat ve mûsikî alanında uzmanlaşmış araştırmacıların bu alana yönelttikleri dikkat ve çalışmalarla mümkün olabilecektir. Bu bağlamda, klasik Türk edebiyatı ile mûsikî arasındaki ilişkiyi ortaya koyan önemli çalışmalardan biri de Dr. Mustafa Çıpan'ın yürütücülüğünü üstlendiği "Klasik Türk Mûsikîsi Eserlerinin Gûfteleri/Mûsikîmizin Şiiri" başlıklı projedir.[26] Söz

[24] On iki koli ve her bir koli içerisinde pek çok klasörün yer aldığı bu arşiv, Türk müziğinin sözlü eserlerinden oluşmaktadır. Eserlerin makamı, usulü, bestekârı, güftekârı ve ilk mısraı verilerek şairlerin hayatlarına da yer verilmesi ve mahlaslarına göre alfabetik olarak sıralanması dolayısıyla arşiv aynı zamanda bir şair tezkiresi niteliği taşımaktadır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Gökçe, 2022, ss. 109-141).

[25] Güftenin tespit edilebildiği kadarıyla "def'eyleyip humârı" şeklinde yer aldığı diğer kaynaklar için bk. (Hazine-i Evrak, 1297, s. 87; Hasan Tahsin, 1317, s. 280; Hasan Tahsin, 1324, s. 65; Arslan, 2012, s. 493).

[26] Çıpan (2019), projenin amacının "Külliyatlarda, nota altlarında ve antolojilerde mevcut olan güftelerin en doğru şekillerini ve bestelenen kısmın hangi beyit ya da bend olduğunu tespit etmek, vezin kalıplarını belirtmek, bugünkü Türkçemizle nesre çevirmek, bu suretle doğru okunmalarını, icra edilmelerini ve dinleyenler tarafından anlaşılmalarını mümkün kılmak; bestekâr ve güfte şairi bakımından mevcut eksiklikleri tamamlamak ve bilgi yanlışlıklarını düzeltmek; varsa bestekâr tasarrufu ve ihtiyaç hâlinde nüsha

konusu proje kapsamında, klasik Türk mûsikîsine ait eserlerin güftelerinde tespit edilen eksikliklerin ve hataların giderilmesine yönelik çabalar, hem edebî metinlerin doğru biçimde tespit edilmesi hem de mûsikî mirasının sağlıklı bir şekilde aktarılması açısından son derece kıymetlidir. Ancak asırlara yayılan zengin bir güfte ve beste mirasının sistematik biçimde envanterinin çıkarılması, münferit ve müstakil gayretlerin ötesinde, disiplinler arası ve kurumsal düzeyde sürdürülebilir çalışmaları gerekli kılmaktadır. Bu nedenle mûsikînin esaslı bir cephesini teşkil eden güftelerin şiir ve güfte mecmualarından tespit edilmesi, şiirin hayal ve mazmun dünyasına uymayan, sentaks bakımından sorunlu kısımlarının tashihi, kültür ve medeniyetin sürekliliği noktasında hayati önemi haizdir. Meselenin bu boyutuna katkı sunacak olan ise hiç şüphesiz büyük ölçüde edebiyat araştırmacılarıdır. Güftesi meçhul eserler tespit edilip şiir yönünden gerekli tashihi yapıldıktan sonra ise güftenin prozodi yönünden uyumu, bugün için notası bulunmayan eserlerin yeniden notasyonu ile güfte ve bestesi sağlıklı bir biçimde ortaya konulduktan sonra arşivde kaydı bulunmayan yahut unutulmaya yüz tutmuş eserlerin hânendelerce seslendirilerek kayıt altına alınması elzemdir. Bu katkıyı sağlayacak olanlar da mûsikîşinaslar yahut müzikologlardır. Nitekim bu çalışmanın konusunu teşkil eden sâkînâme türündeki şiirin ulaşabildiğimiz bir ses kaydının olmayışı, öncelikle güftekârının meçhul olması yahut meçhul olduğunun düşünülmesi daha sonra ise notadaki güftenin, eseri seslendirecek hânendeler için sağlam bir metninin bulunmayışından kaynaklanmaktadır.

Sonuç

Türk mûsikîsinin sözlü eserlerindeki güftelerin çoğunlukla Türk edebiyatının önemli şairlerince vücuda getirilmiş şiirler olduğu göz önünde bulundurulduğunda mûsikî ve şiir arasında daimî bir ilişkinin ve birlikteliğin olduğu görülmektedir. Özellikle klasik formdaki bestelerin güfteleri, aruz vezniyle ve klasik Türk edebiyatının şiir anlayışına göre vücuda getirilmiştir. Bununla birlikte genellikle edebiyat araştırmacılarının mûsikîye gereken ilgiyi göstermemesi; mûsikîşinasların ise gerekli edebî bilgi birikimine sahip olmayışı bu alanda bazı eksiklik ve hatalara sebebiyet vermektedir.

Bu makalede ele alınan sâkînâme türündeki şiir, Türk müziği repertuvarında yer alan klasik Türk şiiri ürünü yüzlerce şiirden sadece biri olup aynı şekilde güftekârı "meçhul" olarak kaydedilen eserlerdendir. Bu gerekçelerle doğrudan klasik Türk şiiri metinleri veya bu şiirin mazmunları ile yazılmış güftelerin değerlendirilmesinde; vezin, anlam, mazmun ve hayale ilişkin unsurların tespitinde edebiyat araştırmacılarına büyük görevler düşmektedir.

Nitekim hâlihazırda "Türk Sanat Müziği Meçhul Güfteler Projesi"ndeki güftekârı meçhul 5619 eserin varlığı bu konuda büyük bir eksikliğin olduğunu ortaya koymaktadır.

İbnülemin Mahmud Kemal İnal, Hacı Ârif Bey'in bestelediği farklı makamlardaki eserler için: "*Va esefaki bu makamlarda bestelediği şarkılar el'an birinin dehan-ı ketmanında*

farklarını ifade etmek; makam, usûl, form, nazım şekli ve türü hakkında bilgiler vermek" (s. 213) olduğunu söyler.

mahfuzdur" (1958, s. 70) der. Hacı Ârif Bey'in 1000 civarında eser bestelediği göz önünde bulundurulduğunda İbnülemin bu sözlerinde oldukça haklıdır. Bu çalışma da tam olarak Ârif Bey'in tek bir eserinin dahi olsa birinin "dehân-ı kitmânında mahfuz" (saklı) kalmaması gayesiyle kaleme alınmıştır.

Kaynaklar

Ahmet Haşim (2008). *Piyâle: şiir* (M. F. Andı-N. Sağlam, Haz.). Yapı Kredi Yayınları.

Arslan, M. (2012). *Sâkî-nâmeler*. Kitabevi Yayınları.

Arslan, M. (2014). Kâzım Paşa, Mûsâ Kâzım, Koniçeli. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS) içinde*. Erişim 20 Haziran, 2025, https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kazim-pasa-musa-kazim-koniceli.

Artuk, İ. (2007). Nişan. *İslâm Ansiklopedisi* (33. Cilt, ss. 154-156) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Bardakçı, R. (2007). *Musa Kâzım Paşa: hayatı-sanatı ve külliyatı* (Tez No. 218313) [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Çeçen, M. K. (2008). Koniçeli Kâzım Paşa. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *17* (2), 15-34. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/50435.

Çıpan, M. (2019). Klasik Türk Mûsikîsi eserlerinin güfteleri/mûsikîmizin şiiri. *Eski Türk edebiyatı çalışmaları XIV dîvân'dan nağmeler: farklı boyutlarıyla edebiyat-mûsikî ilişkileri* içinde (ss. 173-215). Klasik Yayınları.

Dilçin, C. (2016). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ekici, H. (2017). Bâkî Divanı'nda sâkî mefhumu. *Littera Turca, 3* (3), 55-76. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/329735.

Ercan, Ö. (2021). Bestelenen şiirlerin iz düşümü ve klasik Türk şiirinde mutribin sazından şiirler. *Turkish Studies Language and Literature*, *16* (1), 223-250. http://dx.doi.org/10.47845/TurkishStudies.48498.

Fatîn Dâvud (2017). *Fatîn tezkiresi: Hâtimetü'l-eş'âr* (Ö. Çiftçi, Haz.). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55976,fatin-tezkiresi-pdf.pdf?0.

Gökalp, H. (2006). *Eski Türk edebiyatında manzum sergüzeşt-nâmeler* (Tez No. 205508) [Doktora tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Gökçe, E. (2022). Mehmet Turan Yarar'ın güfte arşivinin tasnifi. H. Yücel ve S. Türkel Oter (Ed.), *Müzik kültürüne dair çeşitli görüşler X* içinde (ss. 109-141). Eğitim Yayınevi.

Hasan Tahsin (1317). *Güldeste-i mûsikî: Cüz 18*. Kasbar Matbaası.

Hasan Tahsin (1324). *Gülzâr-ı mûsikî*. Mihrân Matbaası.

Hazîne-i evrâk mecmuası. 1 Mayıs 1297 [13 Mayıs 1881], 1. devre no: 6, 87-89.

İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş sadâ: son asır Türk mûsikîşinasları*. Maarif Basımevi.

İnal, İ. M. K. (1969). *Son asır Türk şairleri (İ-N),* (Cilt II). Millî Eğitim Basımevi.

İnalcık, H. (2015). *Has-bağçede ayş u tarab: nedimler şâirler mutribler*. Türkiye İş Bankası Yayınları.

İpek, A. (2016). Nedim'in köşk kasidesi'nin Tâhirü'l-Mevlevî tarafından şerhi. *Folklor/Edebiyat*, *22* (88), 247-270. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/542757.

İpek, A. (2024). Türk müziğinin "TSM meçhul güfteler projesi"ne bir katkı: Kâzım Paşa ve sâkînâmesi. H. Yalap (Ed.), *7. Uluslararası İpek Yolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu Öz Kitabı* içinde (ss. 74-75). ECPD.

İpekten, H. (2011). *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz*. Dergâh Yayınları.

Levend, A. S. (1984). *Divan edebiyatı: kelimeler ve remizler mazmunlar ve mefhumlar*. Enderun Yayınları.

Macit, M. (2016). *Nedîm Dîvânı*. (T. Karataş, Ed.). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Mehmed Süreyya (1996). *Sicill-i Osmanî* (Cilt 3). Yurt Yayınları.

Mert, T. (2016). Hacı Ârif Bey. *Osmanlı İstanbulu* (Cilt IV). İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları.

Ökten, S. (2008). *Yahya Kemal'in rüzgarıyla düşünceler ve duyuşlar*. Ötüken Yayınları.

Özgül, M. K. (1993). Koniçeli Mûsâ Kâzım Paşa'nın hicviyeleri. *Türk Kültürü, 31 (361),* 43-56.

Özgül, M. K. (2012). *XIX. asrın özel bir edebiyat mahfeli olarak encümen-i şuarâ*. Kurgan Edebiyat Yayınları.

Öztuna, Y. (1986). *Hacı Ârif Bey*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Pakalın, M. Z. (1983). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü* (Cilt 2). Millî Eğitim Basımevi.

Pakalın, M. Z. (1983). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü* (Cilt 3). Millî Eğitim Basımevi.

Pala, İ. (2017). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. Kapı Yayınları.

Proje TSM (2015). Erişim 27 Haziran, 2025, http://projetsm.com/guftekarlar/1488-mechul-eserleri

Rauf Yektâ. Hacı Ârif Bey. *Şehbâl: şark mûsikîsi*, 15 Mayıs 1328 [28 Mayıs 1912], 53.

Sezgin, B. S. (1996). Hacı Ârif Bey. *İslâm Ansiklopedisi.* (14. Cilt, ss. 440-442) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı, *TRT Müzik Dairesi TSM Nota Arşivi, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu (171)* 584, Yer Bilgisi: 171-300, Repertuvar No: 9089.

Tokaç, M. S. ve Güray, C. (Ed.). (t.y.). *Bin yılın mirası Türk müziği.* Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe sözlük* (Cilt 2). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yahya Kemal (2010). *Edebiyata dair*. İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

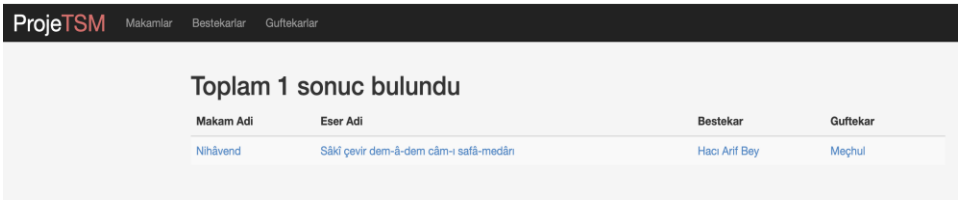
Yarar, M. T. (2010). *Güfte Antolojisi Dilden Tele* (Cilt II). Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Yücebaş, H. (1976). *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*. Milliyet Dağıtım.

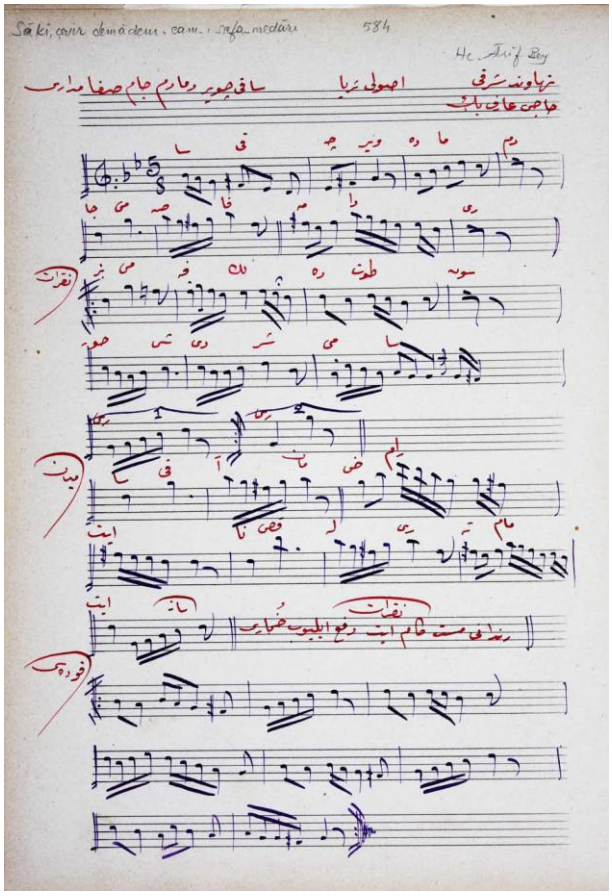
EK

(ŞEKİLLER)
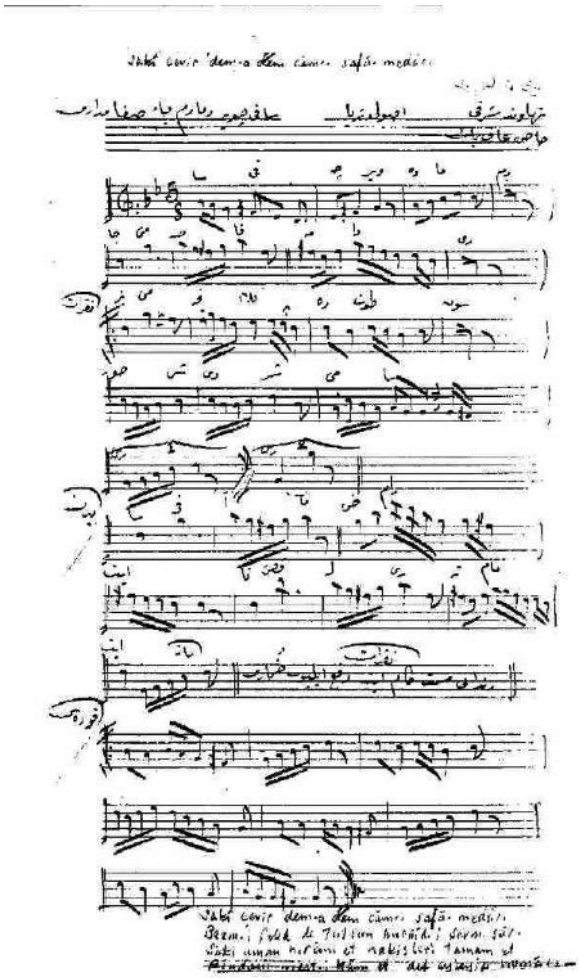
(**Şekil 1.** Türk Sanat Müziği Meçhul Güfteler Projesi 5619 Eser)



(**Şekil 2.** Eserin Devlet Arşivleri Başkanlığı TRT Müzik Dairesi TSM Nota Arşivi'ndeki Notası)
Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu, (171), Repertuvar No: 9089.



(**Şekil 3**. Eserin TSM Nota Arşivi'ndeki Notası)



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Ataberk HACIMALE

https://orcid.org/0000-0003-1617-0410
Öğretim Görevlisi
ahacimale@dogus.edu.tr
Doğuş Üniversitesi
https://ror.org/0272rjm42
Türk Dili ve İnkılap Tarihi Birimi

İkinci Yeni'yi Nasıl Okumalı? İkinci Yeni Şiirinin Alımlanışı, Tartışılması ve Dışlanışı

How to Read Second New Poetry? Reception, Discussion and Exclusion of the Second New Poetry

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 15.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Hacımale, A. (2025) İkinci Yeni'yi Nasıl Okumalı? İkinci Yeni Şiirinin Alımlanışı, Tartışılması ve Dışlanışı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 716-741. https://doi.org/10.34083/akaded.1702973

Hacımale, A. (2025) How to Read Second New Poetry? Reception, Discussion and Exclusion of the Second New Poetry. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 716-741. https://doi.org/10.34083/akaded.1702973

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Ataberk HACIMALE | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

İkinci Yeni, ortaya çıktığı ilk andan itibaren yoğun tartışmaların odağında olmuş, yenilikçi bir şiir hareketidir. İkinci Yeni'yi meydana getiren şairlerin kaleme almış oldukları şiirleri inceleyen kimi eleştirmenler, bu yeni üslup karşısında şaşkınlığa uğramış ve bu şiirin alışageldik şiir yazma biçimlerini yıkıma uğratan yenilikçi edebi tarzını anlamlandırmakta güçlük çekmiştir. Bu husus, İkinci Yeni'yi ortaya çıktığı ilk dönemde değerlendirmeye çalışan eleştirmenlerin incelemelerindeki kafa karışıklıklarında gözlemlenmektedir. Bu yeni şiire sahip çıkanlar da, onu anlamsızlıkla itham edip "kaçış şiiri" olmakla suçlayanlar da İkinci Yeni'yi değerlendirirken eski ezberlerle hareket etmiş ve bu sebeple eleştirilerinde yüzeysellikten kurtulamamıştır. İkinci Yeni'yi değerlendiren isimlerin düştükleri ortak hata, bu şiiri izlenimci bir tutum takınarak değerlendirmeye çalışmış olmalarıdır. Şiirin neyi başarmaya çalıştığını merkeze almaktan çok ona yansıtılan beklentileri karşılayıp karşılamadığına odaklanılmış olması, İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı ilk dönemde son derece yanlış bir perspektifle değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. İmge merkezli bir şiir anlayışına sahip olan İkinci Yeni'nin şiiri bütün dış etkilerden arındırma çabası, şiirin ancak toplumsal bir bakışla kaleme alınabileceği inancını taşıyan kimi eleştirmenlerde rahatsızlık yaratmıştır. Oysa İkinci Yeni'nin esas amacı, imgeyi şiirin merkezine yerleştirmek ve şiiri diğer tüm yüklerden kurtararak kendi özüne dönmesini sağlamaktır. Noël Carroll'ın *On Criticism* (Eleştiri Üzerine) adlı kitabında değerlendirmeye dayanan eleştiri tarzını ele alırken "başarı değeri" (*success value*) ve "alımlanma değeri" (*reception value*) arasında yaptığı ayrımda göstermiş olduğu gibi bir edebi eserin başarısı, her şeyden önce sanatçının eserini yaratırken hedeflediklerini gerçekleştirip gerçekleştirememesine göre değerlendirilmelidir. Carroll'ın da göstermiş olduğu üzere edebi eleştiride dikkate alınması gereken önemli hususlardan birisi yazarsal niyettir. "Alımlanma değeri", bir şiirin başarısını değerlendirmekte tek başına yeterli bir ölçüt değildir. İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı ilk dönemde kaleme alınan eleştirilerin pek çoğuysa bu yeni şiirin sadece "alımlanma değeri"yle ilgilenmiş, "başarı değeri"niyse es geçmiştir. Bu makalede, ilk ortaya çıktığı yıllarda İkinci Yeni'ye yönelik yapılan olumlu ya da olumsuz eleştirilerin "başarı değerini" nasıl es geçtikleri üzerinde durulacak, Carroll'ın ortaya koymuş olduğu ayrımdan hareketle bir şiiri yalnızca "alımlanma değeriyle" değerlendirmenin edebiyat eleştirisinde yol açtığı sakıncalara dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı; İkinci Yeni; edebiyat eleştirisi; alımlanma değeri; başarı değeri

Abstract

Second New Poetry is an innovative poetry movement that has been at the center of intense debates since the first moment it emerged. Both those who defended this new poetry and those who accused it with meaninglessness and being as "escapist" are acted with old habits when criticising the Second New and therefore could not get rid of superficiality in their criticisms. A common mistake made by those who criticize Second New Poetry is that they try to evaluate this poetry with an impressionist attitude. Focusing on whether the poem met the expectations reflected in it rather than focusing on what it was trying to achieve paved the way for the Second New Poetry to be evaluated from a very wrong perspective in the first period of its emergence. The Second New's effort to purify poetry from all external influences, which has

an image-centered understanding of poetry, caused discomfort in some critics who believed that poetry could only be written with a social perspective. However, the main purpose of the Second New is to place the image at the center of the poem and to free the poem from all other burdens and enable it to return to its own essence. As Noël Carroll showed in the distinction he made between *success value* and *reception value* while discussing the style of criticism in his book *On Criticism*, the success of a literary work is whether the artist accomplished to reach his/her artistic aim or not while writing his/her work. As Carroll has shown, one of the important issues to consider in literary criticism is authorial intent. *Reception value* alone is not a sufficient criterion to evaluate the success of a poem. Most of the criticisms written in the first period of the Second New Poetry were only interested in the "reception value" of this new poetry and ignored its "success value". In this article, we will focus on how the positive or negative criticisms made against the Second New in the years when it first appeared overlooked the "success value" and only focused on "reception value". Based on the distinction between "success value" and "reception value" put forward by Carroll, we will pay attention to the problems caused in literary criticism if a critic evaluates a poem only with its "reception value".

Keywords: *Modern Turkish Literature; Second New Poetry; literary criticism; reception value; success value*

Giriş

Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur* adlı kitabında okurların bir şiire "hem gösterenin bir marifet gösterisi olarak hem de gösterilenin derinliği ve inceliğini görmek için" baktıklarını söyler. (Eagleton, 2011, s. 101) Sıradan bir şiirde bu ikisinin ustaca bir araya getirildiğini görmek çoğu zaman mümkün değildir. Ancak ideal durumda bir şiirin temel malzemesi olan dili alışılmışın dışında kullanırken aynı zamanda yoğun bir anlatı ortaya koyması beklenir. Bununla birlikte şairlerin kendilerinden önce gelen şiir tarzının dışına çıkarak yeni bir dil inşa etmeleri, çoğu zaman yerleşik edebiyat anlayışının temsilcileri tarafından kuşkuyla karşılanmalarına sebep olur. Şiirde belirli bir geleneğin temsilcilerinin yeni gelen şiir tarzına karşı çıkmaları alışıldık bir durumdur. Bu karşı çıkışın çeşitli sebepleri vardır ve yeni şiirin getirmiş olduğu anlatı imkânlarını yeterince kavrayamamış olmak bu sebeplerin başında gelir. Genç şairleri önyargıyla karışık şekilde küçümsemek ve bu yüzden yazdıkları şiirlere gerekli dikkati göstermemek de bu tavrın görünürdeki sebeplerinden biridir. Edebiyat ortamında sahip olunan ayrıcalıklı konumu kaybetmemek adına yeni şiire cepheden karşı çıkmaksa meseleyi edebiyat eleştirisinden çıkarıp bir çatışmaya dönüştürdüğü için son derece sakıncalı bir tutumdur.

Eleştirmenin incelediği edebi ürünle arasına gerekli mesafeyi koymayı beceremeyip esere duyduğu kişisel öfkesini objektif bir tavır gibi yansıtmaya çalışmasının örneklerine Türk edebiyatında sıkça rastlanır. Türk şiirinde İkinci Yeni'nin ortaya çıkışından sonra karşı karşıya kaldığı dışlayıcı tavır, buna en iyi örneklerden biridir. İkinci Yeni'nin özerk bir şiir inşa etme amacıyla imgeye dayanan yeni bir şiirsel dil yaratmaya çalışması toplumcu şairleri kızdırmış ve bu şiirin temsilcilerinin tepkilerini üzerine çekmesine sebep

olmuştur. İkinci Yeni'nin şiirsel stratejisini kavramaya çalışmak yerine bu yeni tarzı anlamsızlıkla suçlamayı tercih etmek, bu şiirin ortaya çıktığı ilk yıllarda alışılageldik bir tavır haline gelmiştir. Pek çok şair ve eleştirmen yeni şiiri çok sert bir şekilde eleştirmiş ve gelişmekte olan bu harekete karşı çıkmıştır. Ancak İkinci Yeni'ye bu karşı çıkışın ardında derinlikli bir analiz ve değerlendirme olduğunu söylemek zordur. Tam tersine, yeni şiiri değersiz gören eleştirmenlerin pek çoğu eleştirilerini son derece öznel bir noktadan dile getirmiş ve İkinci Yeni'nin aslında neyi başarmak istediğini çoğu defa ıskalamıştır. İkinci Yeni'ye karşı sesini yükseltenlerin bu yeni şiire yönelttikleri haksız saldırılar karşısında hareketi savunmak isteyen eleştirmenler de farklı uçlara savrulmuştur. İkinci Yeni'nin teorik açıklamasını üstlenen Muzaffer Erdost gibi kimi eleştirmenler bu şiirin savunmasını metinden hareket eden akılcı yorumlarla yapmak yerine sezgilere dayanan, coşkulu ifadelerle gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu durum, İkinci Yeni'nin ilk ortaya çıktığı dönemde eleştirmenler tarafından alımlanışının ne kadar sorunlu olduğunu ortaya koymaktadır. İkinci Yeni'ye başından itibaren karşı çıkanların da, bu şiiri sahiplenip ona teorik bir zemin sağlamaya çalışanların da temel hatası, bu hareketi değerlendirirken izlenimci eleştiri yaklaşımından uzaklaşmayı başaramamış olmalarıdır. Noël Carroll'ın *On Criticism* (Eleştiri Üzerine) adlı kitabında değerlendirmeye dayanan eleştiri tarzını ele alırken "başarı değeri" (*success value*) ve "alımlanma değeri" (*reception value*) arasında yaptığı ayrımda göstermiş olduğu gibi bir edebi eserin başarısı, her şeyden önce sanatçının eserini yaratırken hedeflediklerini gerçekleştirip gerçekleştirememesine göre değerlendirilmelidir. (Carroll, 2009, s. 51-2) Edebi eleştirinin her şeyden önce yazarsal niyete odaklanması gerektiğine inanan Carroll, bu sebeple "alımlanma değeri"nin bir metni değerlendirmede tek başına yeterli olamayacağını düşünmektedir. Bu makaledeki temel amaç, Carroll'ın bu yaklaşımından hareket ederek eleştirmenlerin İkinci Yeni'ye yönelttikleri eleştirilerde şiirlerin "başarı değeri"ni temel alamayışlarının izini sürmektir. Makale boyunca İkinci Yeni hareketi içerisinde yer alan şairlerin edebi niyetlerini görmezden gelerek şiirlerini duygusal bir yaklaşımla eleştiren eleştirmenlerin yaklaşımlarındaki hatalı tavır gösterilmeye çalışılacak ve bu yeni tarza karşı öfkelerini gizlemekte zorlanan kimi isimlerin meseleyi kişiselleştirmelerinin edebiyat eleştirisi açısından yol açtığı sakıncalara dikkat çekilecektir.

1. İzlenimci Eleştiri ve İkinci Yeni

Sanat felsefecisi Morris Weitz, eleştirmenlerin bir eseri eleştirirken öznel yargılar yerine "itiraz edilemez" ölçütlerden yola çıkarak hareket etmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. (Moran, 2014, s. 316-7) Ona göre itiraz edilebilir yargılar varoluşları bakımından özneldir ve bu yüzden bir eserin taşıdığı estetik değeri açıklamakta yeterince yardımcı olamayacaktır. Her türden ahlaki yargının karşı çıkılabilir olduğuna vurgu yapan Weitz, bir yapıtı değerlendirirken sorgulanamayacak, güçlü dayanaklar bulmanın şart olduğunu söyler. Eleştirinin bizatihi içkin olduğu metni ihlal etme riski olduğuna dikkat çeken Todorov da edebiyat eleştirisinde "öznel, kırılgan ve sonuçta keyfi olan yorumlama" ile "kesin ve emin bir faaliyet olan betimleme" arasındaki ayrıma dikkat çeker. (Todorov, 2018, s. 35) Ona göre eleştirinin okuma sürecinden ibaret olmayıp yazmayı da içermesi beraberinde eleştirmenin incelediği yapıtın söylemediği bir şeyi dile getirmesi ihtimalini

taşır. Bu durumda eleştirmenin yazdığı kitap, incelediği yapıtı ortadan kaldıracaktır. (s. 34) Eleştirmenin bir edebi eseri incelerken kendi benliğini geri planda tutmayı başaramadığı zaman gözlenen bu durum, yapıtın gereğince değerlendirilememesine sebep olur. Oysa bir edebi ürünü incelerken eleştirmenin değerlerini duygulara değil akla dayalı şekilde vermesi beklenmektedir. Noël Carroll'a göre edebi eleştirinin temel görevi yorumlamak değil, değer biçmektir. Eleştiri, sanatçının ortaya koyduğu eserin güzelliği ya da sürükleyiciliğiyle doğrudan ilgilenmez. Eleştirinin ilgilenmesi gereken öncelikli konu, sanatçının eserini hangi hedefe ulaşmak için yarattığı sorusuna yanıt bulmaktır. Eseri dışarıdan kuşatan yorum ve değerlendirmelerin eleştiri sürecinde taşıdığı hiçbir önem yoktur. Eleştirinin odaklandığı yegâne unsur, yapıtın içindeki sanatsal edimler olmalıdır. (Carroll, 2009, s. 53) Eleştirinin sonunda eserin "başarı değeri"ni de bu sanatsal edimlerin yazarın başlangıçta koyduğu hedeflere ulaşmasını sağlayıp sağlamadığını göstermesi ortaya koyacaktır.

Edebiyat eleştirisinde bu türden bir nesnellik arayışına tepki olarak ortaya çıkmış olan izlenimci eleştiri kuramına göre ise bir edebi eseri incelerken en önemli ölçüt yapıtın okur üzerinde bıraktığı etkidir. İzlenimci eleştiri kuramına göre hiçbir edebi eser hakkında tüm okurların üzerinde ortaklaşacakları bir yargıda bulunmak mümkün değildir. Bu sebeple objektiviteyi ve kuralcılığı reddeden izlenimci eleştiri, bir edebi metni incelerken çoğunlukla keyfi bir tutum takınır. Bir metnin değerini belirleyen yegâne şeyin okuyucu üzerinde bıraktığı izlenimler olduğu fikri bir kere kabul edildikten sonra metnin kurgusal yönü önemini kaybeder ve edebi eserin estetik değerini belirleyen şey yalnızca okurun yapıt hakkında sahip olduğu fikirden ibaret hale gelir. Yazarsal niyeti ya da metnin "başarı değeri"ni önemsemeyen izlenimci eleştiri için önemli olan eserin ne anlattığı değil, okurun ne hissettiğidir. Paul H. Fry, izlenimci eleştirinin edebiyata yaklaşımını şu şekilde ortaya koyar: "Anlama yetimden ya da ahlaki olan mantık yetimden dolayı değil yargı yetimden doğan prensiplere bağlı olarak bir şeyi severim ya da sevmem." (Fry, 2017, s. 98) Fry, izlenimci eleştirinin estetikle kurduğu ilişkinin "benim hayatıma ne etkisi var" sorusu üzerinden şekillendiğini belirtmektedir. Bu bakışa göre bir edebi metin, her şeyden önce okurun -eleştirmenin- üzerinde yarattığı etkiye ve beklenti ufkunu karşılayıp karşılamadığına göre değer kazanmaktadır. Bu kuramın öznelliğini sanatta nesnelliğe yer olmamasıyla açıklamaya çalışan izlenimci eleştirmenler, bir edebi eseri incelerken bütünüyle kişisel yorumlardan hareket eder. Bu sebeple izlenimci bir eleştiride üzerinde durulan asıl şey metnin kendisi değil, eleştirmen üzerinde yarattığı etkidir. Çünkü edebi eleştiride herhangi bir metoda bağlı olmayan izlenimciler, eserin yapısı üzerinde durmayı gereksiz bulur.

Edebi esere duygusal bir açıdan yaklaşan bu kuramın Türkiye'deki kültür ve şiir eleştirisi alanında etkisi büyük olmuştur. Özellikle batıda ortaya çıkan yeni eleştiri kuramlarının Türkiye'de henüz yeterince bilinmediği 1950'li yıllarda roman ve şiir üzerine yazılan incelemelerin pek çoğu izlenimci eleştiri tarzıyla kaleme alınmıştır. Edebi eserin kurgusunu çözümlemekle, yazarın metinsel stratejisini anlamaya çalışmakla ya da yapıtın gerçekleştirmek istediği hedefin ne olduğunu ortaya çıkarmakla uğraşmak yerine metne dair kişisel izlenimlerini kaleme almak, dönemin eleştirmenleri açısından çok daha

konforlu bulunmuştur. Metne yakın okuma yapmaktan ya da yazarın perspektifini detaylıca incelemekten hoşlanmayan eleştirmenler, yapıta yönelik kişisel yargılarda bulunmayı edebi eleştiri için yeterli görmüştür. Eleştirmenlerin ideolojik yaklaşımlarından izler de taşıyan bu yargılarda edebi metinlerin kendine ait bir bütünlüğe sahip oldukları görmezden gelinmiş ve yapıtların iç tutarlılıkları yok sayılmıştır. Eserin neyi başarmaya çalıştığını önemsemeyen izlenimci eleştirmenler, yapıtların edebi değerini kendi beklentileriyle ölçmüş, beklentilerini karşılamayan metinleri de başarısız olmakla eleştirmişlerdir.

İlk örnekleri 1950'li yılların ortasında görülmeye başlanan İkinci Yeni'ye yönelik ilk eleştiriler de bu izlenimci yaklaşım çerçevesinde kaleme alınmıştır. Türk şiirinde o güne kadar yapılmadık bir şeyi deneyen İkinci Yeni'nin tabu yıkıcı tarzı, yerleşik edebiyat anlayışına sahip kimi eleştirmenler tarafından yeterince anlaşılamamış ve yadırganmıştır. Dönemin hâkim toplumcu gerçekçi şiir atmosferinin etkisinde olan eleştirmenler, bireyi merkeze alan bu kapalı şiiri anlamakta güçlük çekmiştir.[1] İkinci Yeni'yi daha iyi anlamak için farklı edebiyat metotlarını kullanmaktan imtina eden eleştirmenler, bu yeni şiirin eleştirisini kendilerinde yarattığı izlenimlerden yola çıkarak yapmayı yeterli görmüşlerdir. Yoğun entelektüel çaba gerektiren bu modernist şiirin kişisel izlenimlerle yeterince anlaşılıp çözümlenemeyeceği ortada olduğu halde eleştirmenlerin İkinci Yeni'yi incelerken izlenimci eleştiri yönteminden vazgeçmemiş olması, ortaya edebi eleştiri bakımından kötü örnekler çıkmasına sebep olmuştur. Türkiye'de modernizm eleştirisinin genellikle "içeriden" değil "dışarıdan" yapıldığı tespitinde bulunan Hasan Bülent Kahraman, bu durumun modernizmin "daima dışarlıklı, daima bir 'sistem' olarak görülmesine" sebep olduğunu söyledikten sonra "Türk modernizminin en büyük eksiğinin *'içrek (embedded) eleştiri'* olduğunu" kaydeder. (Kahraman, 2000, s. 33) İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı dönemde kaleme alınan eleştirilerdeyse böylesi bir "içrek eleştirinin" eksik olduğunu belirtmek gerekir. İkinci Yeni'ye sahip çıkan Muzaffer Erdost gibi isimler de, edebiyattan bekledikleri toplumcu gerçekçi ideolojiyi onda bulamadıkları için yeni şiire karşı çıkan Attilâ İlhan ve Asım Bezirci gibi eleştirmenler de eleştirilerini izlenimci bir çizgiden hareket ederek kaleme almış, bu sebeple İkinci Yeni'ye dair derinlikli bir yorum getirme konusunda başarısızlığa uğramıştır.

İkinci Yeni'ye bütüncül bir şiir hareketi olarak bakan ilk eleştirmenlerden biri Muzaffer Erdost olmuştur. 1950'li yılların ortalarında yazdığı ve sonrasında kitap haline getirdiği İkinci Yeni incelemeleriyle Erdost, bu harekete teorik bir zemin sağlamaya çalışmıştır. Ancak bunu yaparken izlenimci eleştiri metodunu kullanan Erdost, İkinci Yeni'yi kendi üzerinde bıraktığı hisler üzerinden değerlendirme yoluna gitmiştir. 1980'li yıllarda kaleme aldığı yazılarında İkinci Yeni'yle ilgili yazdığı ilk eleştirilerin savrukluğunu itiraf eden Erdost, o dönemde edebiyat kuramlarına yeterince hâkim olmaması yüzünden yeni şiire dair derinlikli bir okuma gerçekleştirmeyi başaramamıştır. Şiirin toplumları etkileme gücünü yitirdiğini düşünen Erdost, kendi içine kapanan bir sanat anlayışına inanmaya başlamış ve aradığı şiiri İkinci Yeni'de bulduğunu düşünmüştür. Şiirde anlam aramanın

[1] *Hisar* gibi kimi muhafazakâr dergilerde çıkan İkinci Yeni eleştirilerinde de benzer bir yadırgama mevcuttur.

manası olmadığına inanan yazar, İkinci Yeni'nin zor anlaşılırlığını bir şey anlatmamakla bir tutmuş ve bu hareketin poetikasını "anlamsız şiir" üzerinden açıklamaya çalışmıştır. İkinci Yeni'nin başarmaya çalıştığı şiirsel hedefin peşinden gitmeyen Erdost, bu şiirin kendisine hissettirdiği şeyleri teorik bir açıklama kurmak için yeterli görmüştür. İkinci Yeni'yi yalnızca "yeni bir şiirsel söylem" kurma çabası olarak gören ve hareketin bundan başka hiçbir şey içermediğini öne süren Erdost, şahsi izlenimlerini yeni şiirin teorisiymiş gibi gösterme yanılgısına düşmüştür. Bu sebeple Erdost'un yeni şiire yönelik kişisel yorumlarını içeren *İkinci Yeni Yazıları* adlı kitabına göz atmak, izlenimci eleştirinin eleştirmeni hangi yanılgılara sürükleyebileceğini görmek açısından son derece faydalı olacaktır.

Aynı yıllarda İkinci Yeni'yi kişisel gözlemlerle eleştiren bir diğer önemli isim, şair Attilâ İlhan'dır. Muzaffer Erdost'un ileriye dönük olumlu bir adım olarak gördüğü "anlamsız şiir" tespitini olumsuz manada kullanan İlhan, İkinci Yeni'yi hiçbir şey anlatmamakla suçlamıştır. İkinci Yeni'ye dönük eleştirilerinde hiçbir şiir örneği öne sürmeyen İlhan, gerçekte İkinci Yeni'nin ne yaptığını anlamaya çalışmak yerine, kendi beklentisini harekete dayatmaya çalışmıştır. Toplumcu gerçekçi bir şiir anlayışına sahip olan İlhan, hakiki şiirin ancak bu çizgide ilerlenirse yazılabileceğine inanmaktadır. Bu sebeple özerk bir şiir inşa etmeye çalışan İkinci Yeni'ye daha baştan karşı çıkmış, şiirin yapmaya çalıştığı şeyde başarılı olup olmadığını hiç umursamamıştır. Apolitik olmakla suçladığı bu hareketi "dikta ürünü" bir şiir olarak gören İlhan, İkinci Yeni'yle kavgaya tutuşmuş ve yeni şiirin eleştirisini yapmak yerine onunla polemiğe girmeyi tercih etmiştir. Sonrasında *İkinci Yeni Savaşı* adıyla bir kitap haline getireceği bu yazılarında İlhan, son derece komplocu bir tavır takınmış ve İkinci Yeni'yi edebi ölçütler yerine soğuk savaşla açıklamaya çalışmıştır. Kişisel kızgınlıkların ve öfkenin kendisini çokça hissettirdiği bu izlenimci yazılarıyla İlhan, edebiyat eleştirisi açısından ilginç kabul edilebilecek örneklerden birini ortaya koymuştur.

İkinci Yeni'ye yönelik izlenimci eleştirilerin zayıf örneklerinden biri de Asım Bezirci'ye aittir. İkinci Yeni eleştirisinde Attilâ İlhan'ın yolunu takip eden Bezirci, bu hareketi apolitik olduğu gerekçesiyle bir "kaçış edebiyatı" olmakla suçlamıştır. Edebiyat eleştirisinin önemli gerekliliklerinden biri olan soğukkanlılığı bir kenara bırakan Bezirci, İkinci Yeni'ye son derece kişisel yorumlarla karşı çıkmış ve bu şiiri edebi bir yıkım olmakla eleştirmiştir. *İkinci Yeni Olayı* adlı kitabında topladığı yazılarında Bezirci, yeni şiiri anlaşılmazlıkla suçlamış ve bilinçli bir anlamsızlık çabası peşinde olduklarını iddia etmiştir. İkinci Yeni'ye dönük eleştirisinin merkezine "kaçış" fikrini yerleştiren Bezirci, yeni şiirin biçimsel arayışlar dışında hiçbir şeyle ilgilenmediğini ve kapılarını insani olan duygulara bütünüyle kapattığını öne sürmüştür. İkinci Yeni şemsiyesi altında değerlendirilen şiirlere kısaca göz atıldığında böyle bir durumun söz konusu olmadığı hemen anlaşılacak olsa da Asım Bezirci, yeni şiire yönelik kişisel öfkesini edebi eleştirilerine yansıtmış ve bu hareketi yalnızca kendi şiirsel beklentisine karşılık vermediği için başarısız bulmuştur. İkinci Yeni'nin ufkunu ortaya çıkarmakla hiç ilgilenmeyen Bezirci, şiirlerin yapısını bir kenara bırakmış ve hareketi şairlerin şahsiyetleri üzerinden değerlendirme yolunu tercih etmiştir. Asım Bezirci'nin İkinci Yeni yazıları, izlenimci

eleştirinin bir eleştirmeni ne kadar yanlış noktalara sürükleyebileceğini göstermesi açısından yakından incelenmeyi hak eden metinlerdir.

İkinci Yeni gibi müphem bir şiir söz konusu olduğunda bir eleştirmenin yapması gereken ilk şey, bu hareketin edebiyatta neyi başarmayı hedeflediğini ortaya koymak olmalıdır. Örneğin Yalçın Armağan, İkinci Yeni şiirinin her şeyden önce "imge" kavramı çevresinde şekillendiğini belirtmiş ve hareketin kendisine meşruiyet zemini kurmasında imgenin kurucu bir rolü olduğunu tespit etmiştir. (Armağan, 2019, s. 27) İkinci Yeni'den önce başta Attîla İlhan olmak üzere kimi şairlerin şiirlerinde imaj kullanımı yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Bununla birlikte o güne kadar henüz bir kavram olarak bile pek görünürlük kazanmamış olan imgenin İkinci Yeni'yle birlikte edebiyatın merkezine gelmiş olması, bu yeni şiirin sanatta neyi başarmayı hedeflediğine dair önemli ipuçlarını bünyesinde barındırmaktadır. Oysa 1950'li yılların ortalarından itibaren bu şiiri savunmaya çalışan Muzaffer Erdost gibi kimi eleştirmenler, imgeye neredeyse hiç atıfta bulunmamış ve İkinci Yeni'yi sezgi yüklü, düzensiz düşüncelerle savunmayı tercih etmiştir. İkinci Yeni'nin gayri resmî teorisyeni olarak öne çıkan Muzaffer Erdost, İkinci Yeni'ye yönelik izlenimci yaklaşımıyla iyi niyetli ancak edebi eleştiri açısından zayıf incelemeler ortaya koymuştur.

2. İzlenimci ve Sezgisel Eleştiri: Muzaffer Erdost'un İkinci Yeni Yazıları

1950'lerin ortasında imgeyi merkeze alarak gelişen yeni şiir tarzına "İkinci Yeni" ismini ilk veren kişi olan Muzaffer Erdost, herkesin kıyasıya eleştirdiği bu hareketi savunma görevini de üstlenmiş ve İkinci Yeni'nin ne olduğunu anlatan yazılar kaleme almaya başlamıştır. Mehmet H. Doğan'ın "İkinci Yeni hareketinin ilk yıllarında onun içeriğini ve şiirde yapmak istediğini iyi anlıyamadı[ğın]dan ötürü tanıtayım derken ona ters düşmüş" olmakla [Doğan, 2008, s. 21-2) eleştirdiği Erdost, İkinci Yeni'nin taşıdığı potansiyeli ilk andan itibaren fark etmiş olmasıyla saygıyı hak etse de bu yeni şiirin ne yapmaya çalıştığını tam olarak kavrayabilmiş değildir. Şiirin "başarı değeri"ni ortaya koymak gibi bir derdi olmayan Erdost, önünde duran yeni edebiyat tarzının büyüsüne kapılmış ve ona duygusal hislerle bağlanmıştır. Muzaffer Erdost, İkinci Yeni yazılarını topladığı kitabının önsözünde de itiraf ettiği gibi 1950'li yıllarda henüz teori konusunda yeterli bilgiye sahip değildir. Aradan geçen yıllarda pek çok şey öğrendiğini ve bu arada kendisini geliştirdiğini ifade eden Erdost, İkinci Yeni'yle ilgili *Pazar Postası*'nda çıkmış olan incelemelerini de "bir dönemin şiirinin dönüşerek gelişmesini *sezgisel* olarak görmüş birinin yazıları," (Erdost, 1997, s. 11) olarak değerlendirmektedir. Yalçın Armağan da Erdost'un 1956 ile 58 yılları arasında İkinci Yeni'yle ilgili yazdığı teorisinin "hayli parçalı ve gevşek dokulu bir görünüm" taşıdığını belirtir. (Armağan, 2019, s. 84-5) Gerçekten de Erdost'un kafası bu yazılarda son derece karışıktır. Aslında toplumcu bir edebiyattan yana olan Erdost, kendisini İkinci Yeni'ye Marksist çevrelerden gelen eleştirilere cevap vermekle yükümlü hisseder. Başlangıçta İkinci Yeni'nin toplumcu gerçekçi şiirle uzlaşmasını sağlamanın yollarını arayan Erdost, zamanla bu çabasından vazgeçmiş ve anlam meselesi üzerinde durmaya başlamıştır. Marksistlerin İkinci Yeni'yi devamlı "anlamsız" olmakla suçlaması üzerine bu şiiri savunmanın yeni yolları üzerine düşünen Erdost, anlamsızlık eleştirisiyle

baş etmenin en iyi yolunun onu içselleştirmek olacağına karar verir ve "şiirin bir şey anlatması gerekmediğini" savunmaya başlar:

> "[Ş]iirin amacı bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurmaktır. Böylece şiir dili, konuşma dilinden, yazı dilinden ayrılıyor. Çok zaman tartışma konusu olarak ileri sürülen bir söz vardı[r]: Şiiri, yazından (edebiyattan) ayırmak, dörüt [sanat] adıyla tanımak… Bugünkü şiir akımı kurmaya başladığı şiir diliyle öyküden, romandan, denemeden giderek ayrılacak. Şiir doğrudan doğruya kelimelerle yapılan, kurulan bir nitelik kazanacak, dörütün bir kolu olacak. Salt geometrik biçimlerle, renklerle kurulmuş bir desen, bir nakış gibi." (Erdost, 1997, s. 51)

Şiirin amacını sadece "şiirin kendisini kurmak" olarak gören Erdost, onun bir anlam içermesi gerektiği fikrine de karşı çıkar. Anlamı şiirden dışlayan Erdost, bir şiirin değerini neyi anlattığından çok nasıl anlattığında aramaya başlar. Şiiri geometrik biçimlere ya da renklerle kurulmuş desenlere benzeten Erdost, bir nakşın güzelliğinde aranmayan anlamın şiirden beklenmesine karşı çıkmaktadır. Muzaffer Erdost, şiirde anlamın varlığına bütünüyle karşı çıkmaya cesaret edemediği için rastlantısallığı ön plana koyar. Ona göre şiir hiçbir şey söylemiyor değildir, ancak söylediği bir şey varsa bile bu planlı bir şekilde ortaya çıkmamaktadır:

> "Bu şiir, bir şey söylerse, söylediği rastlansaldır. Yani ozan bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya gitmez. Kelimeleri alır, onlardan mısrasını kurar. Ama sonunda şiir gene bir şey söyler." (s. 50-1)

Erdost'un anlamı şiirden bütünüyle dışlamamış olmasının gelecek tepkilerden çekinmesiyle doğrudan ilişkisi vardır. Tam da bu sebeple şairi ancak "anlamsıza kadar özgür" bırakan Erdost, açık açık anlamsız şiiri savunmaktan çekinmiştir. Ancak Erdost'un anlamsızlık çizgisini nereye çektiği, hangi tarz şiirleri anlamsız, hangilerini anlamlı kabul ettiği son derece muğlaktır. İlhan Berk'in "şiirde anlam aranmaz" teorisini sonuna dek destekleyen, Oktay Rifat'ı eserinin anlamlı olduğunu kanıtlamaya çalıştığı için eleştiren Erdost'un gerçekte İkinci Yeni'yi anlamsız bir şiir olarak gördüğü ve hareketin savunusunu da anlamsızlık üzerinden kurduğu ortadadır. Kilim desenlerinin, çinilerin ya da minyatürlerin bir şey anlatmadıkları halde estetik bir güzellik taşıdıklarını söyleyen Erdost, İkinci Yeni şiirini de üstü kapalı şekilde bu süsleme sanatlarına benzetmektedir:

> "Önümdeki masanın camı altın[d]a[ki] fotoğraflardan biri çini desenini, hemen altındaki bir kilim desenini, öbürü Erzurum işi çorap nakışlarını gösteriyor. Bu desenlerin, bu nakışların da söylediği hiçbir şey yok. Geometrik biçimlerden kurulu olan bu bileşkeler hiçbir şey söylemiyorlar ama gene de bunları hayatımızdan atmayı istemedik; bir dörüt yapıtı olmadığını hiçbir zaman söylemedik." (s. 50)

Tıpkı çini sanatında olduğu gibi şiirde de bir duygu ve düşünceye bağlanmadan eser verilebileceğini düşünen Erdost, İkinci Yeni'yle birlikte şairlerin bir şey söyleme zorunluluğundan kurtulduğunu savunur. İkinci Yeni'nin getirdiği en önemli değişimlerden birinin şiiri mısralarla kurmak olduğunu söyleyen yazara göre bu durum, şairlerin özgürleşmesi sonucunu doğurmuştur. Şiiri belirli bir konu bütünlüğü içerisinde kurgulamak yerine işe ilk önce kelimelerle başlamanın mısraları bağımsızlaştırdığına

değinen Erdost, böylece şiirin de anlam baskısından kurtulduğunu düşünmektedir. Muzaffer Erdost'a göre mısranın özgürleşmesi beraberinde şiirin olanaklarını da genişletmektedir. Şiirde tekil anlamın egemenliği bir defa ortadan kalkınca ozan da yeni bir şiirsel dili çok daha kolay inşa edebilir hale gelecektir. Şairin anlam kaygısına kapılmadan mısralarla dilediğince oynayabilmesi onun yeni deyişlere ulaşmasını kolaylaştıracak, bu da şiirin başka türlü de düşünülebileceğini gösterecektir. İkinci Yeni'yi "yeni bir modernizm, daha etkin bir modernizm başlangıcı" olarak tarif eden Mahmut Temizyürek de benzer bir yaklaşımla şiir dilindeki farklılaşmaya dikkat çeker ve bu yeni şiirin özelliklerini şu şekilde sıralar:

> "Verili şiir dillerinden hiçbirine bağlı kalmamak. İmgeyi alabildiğine özgür kılacak nitelikte çağrışım gücüne yaslanmak. Şeyler, kavramlar arasındaki anlam bağlarını nedensellik üzerine kurmamak. Uzak çağrışımlar ile somut olanı yan yana getirmek konusunda bilinçli, özellikle yeğlenmiş bir imgesel savrukluk. Dahası, anlamı mümkünse rastlantıya bırakmak ya da şiirde anlam aramamak. İsim babası Muzaffer Erdost'un deyimiyle 'Anlamsıza kadar özgür olmak.' […] Zihnin tüm dolayımlarını, dilin çağrışım zenginliğini kullanmak. Belirgin bir birey tutumundan, bir kentli bireyden yana olmak. Aklın buyurduklarıyla didişmek. Şiirde ne adına kurulmuş olursa olsun, kalıplaşan her şeyi yıkmak. 'Musiki, her şeyden önce musiki' ilkesi adı altında klasik sesli klasik öğüt yerine, atonal bir sesi (de) şiirde var etmek." (Temizyürek, 2007, s. 13-4)

Muzaffer Erdost'un yorumundan hareket eden Temizyürek de İkinci Yeni'nin şiirde anlamla kurduğu ilişkiyi rastlantısallık üzerinden açıklamayı tercih eder. Bununla birlikte o, İkinci Yeni'nin temel amacının anlamı merkeze koymayan bir şiir yaratmak olduğunu iddia etmez. Bunun yerine, anlamın rastlantısallığını İkinci Yeni'yi meydana getiren pek çok unsurdan biri olarak görür. İkinci Yeni'nin imgeyle kurduğu güçlü ilişkinin farkında olan Temizyürek bu meselenin de altını çizer ve herhangi bir hiyerarşi kurmaktan kaçınır. Erdost'un "anlamsıza kadar özgür olmak" sözü sebebiyle başına gelmedik şeyin kalmadığını ifade eden Temizyürek bu tarifi sahiplenir ve Erdost'a destek verir. Bununla birlikte Erdost'un İkinci Yeni'yi neredeyse tamamen anlamdan kopuk bir şiir yaratma çabası olarak tarif eden yorumları hakkında sessiz kalır.

İkinci Yeni'nin poetikasını "bir şey söylemeyen şiir" etrafında şekillendirmeye çalışan Erdost, yeni şiirin imgeye yaslanan, kapalı tarzını "anlamsızlıkla" bir tutma hatasına düşmüştür. Ona göre şiirsel özgürlük ancak hiçbir duygu ve düşünceye bağlanmamakla mümkündür:

> "Bir şey söylemeden de güzel şiir yapılabilir. […] Bir duyguya, bir düşünceye bağlanmaksızın şiir yazmak, kafanızda önceden varolan bir düşünceyi anlatmamak demekti[r]. […] [B]ir düşünceye bağlandığımda, şiire ulaşmak serbestliğini yitiriyorum. Şiir burada, bendeki düşünceyi başkalarına iletecek araç konumuna giriyor. Ama böyle bir koşul altında kalmazsam, yani kafamda çizili bir düşünüyü anlatmak, şiirle bu düşünüyü etkinleştirmek, başkalarına iletir konuma getirmek zorunluğu içinde değilsem, o zaman bir düşünüye, bir duyguya bağlanmaksızın şiir yazmaya hazırım demektir." (Erdost, 1997, s. 63)

Muzaffer Erdost'u "anlamsız şiire" bu kadar bağlı kılan sebep nedir? Kendisi de bir Marksist olan Erdost, başından itibaren desteklediği İkinci Yeni'de neden inatla anlamsızlığı ön plana çıkarmaya çalışmış ve yeni şiirin savunusunu niçin bu taraftan kurmak istemiştir? Bunun bir sebebi, Muzaffer Erdost'un şiirin gündelik hayata bir etkisi olduğuna artık inanmıyor oluşudur. Şiirin büyük kitleleri etkileme gücünü yitirdiğine inanan Erdost, bu edebi türün artık dönüşmesi ve sadece kendiyle ilgilenmesi gerektiğini düşünmektedir. Yazara göre büyük teknolojik değişimlerin yaşandığı bu çağda şiirden hâlâ mucizeler beklemek pek akıllıca değildir: "Şiir, tekniğin ilerlediği çağlarda, giderek siyasi işlevini yitirdi. Atomun parçalanmasından, hele sputnikten sonra, şiirin günümüz insanlığına yapacağı hizmette hâlâ bir kuran ışığı, bir incil ışığı bekleyenlere şaşarım." (s. 66) Görüldüğü üzere Muzaffer Erdost, şiirin kitleleri dönüştürme gücünü yitirdiği inancıyla içe dönük bir entelektüelizme yönelmiş ve buradan şiirin kendisinden başka hiçbir şeyle ilgilenmemesi gerektiği düşüncesine ulaşmıştır. "Atomun parçalanmasından sonra" şiirde anlamın varlığını bile gereksiz görmeye başlayan Erdost, aradığı şiiri İkinci Yeni'de bulduğunu düşünmüş ve bu yüzden büyük bir hevesle bu yeni şiirin sözcülüğünü üstlenmeye karar vermiştir. Ancak Muzaffer Erdost bunu yaparken şiirin "başarı değeri"ni ortaya çıkarmakla ilgilenmemiş ve bu şiirin gerçekte ne olduğunu anlamaya çalışmak yerine kendi şiir anlayışını İkinci Yeni'ye uydurmaya çalışmıştır.

Erdost, İkinci Yeni'nin yeni ortaya çıktığı ve herkesin bu yeni şiiri anlamlandırmaya çalıştığı yıllarda yazdığı eleştiri yazılarıyla yıllar sonra yeniden hesaplaşır. 2009 yılında yayınlanan *Şiirin U Dönüşü* isimli kitabına aldığı İkinci Yeni yazılarının tamamı 2000 sonrasında yazılmıştır ve bu yazıların pek çoğunda 50'li yıllarda yazdığı İkinci Yeni yazılarını yeniden gözden geçirir. İkinci Yeni'nin aslında anlamsız bir şiir olmadığını, sadece kendini "anlamsıza kadar özgür" bıraktığını söyleyen Erdost, "Şiirin U Dönüşü" isimli yazısında İkinci Yeni'yle çorap, kilim gibi ürünler arasında kurduğu benzerliği de şöyle açıklar: "'Bir şey söylemeyen şiir' adlı yazımda, çorap, kilim vb. desenlerini iki açıdan dile getirmişim. Birincisi, çiçeği, kuşu, ağacı simgelemiş olsalar da, bu geometrik biçimlerin toplumsal anlamda bir şey söylemediğini; ikincisi, ama halkın estetiğinin ürünü olduğunu, halktan yalıtılamayacağını." (Erdost, 2009, s. 52) Geçmişte çinilerin, kilim desenlerinin, çorap nakışlarının kendisine bakan kişiye hiçbir şey söylemediği halde son derece kıymetli yapıtlar olduğunu belirten ve İkinci Yeni'nin değerini de buradan yola çıkarak tarif eden Erdost, aradan geçen yıllarda yaklaşımını değiştirerek şiirde anlamın hiçbir zaman dışlanmamış olduğunu öne sürer. Aslında kendisi de İkinci Yeni'yle ilgili yazmış olduğu ilk yazılardaki dağınıklığın farkındadır. Belirli bir teorik bakıştan mahrum olan bu ilk dönem yazılarının okuyucunun bakış açısına göre farklı anlamlara açık olduğunu itiraf eden Erdost, önemli olanın niyet olduğunu belirtir:

> "Bizim estetik doyum sağladığımız böyle bir şiirde, benim o dönemdeki yazılarımdan negatif bir seçme yaparsanız, hiçbir şey olmayacaktır, toplum olmayacak, toplumsal olmayacak, birey olmayacak, mantık olmayacak, anlam olmayacak, estetik de. Ama benim o dönemdeki yazılarıma olumlu yaklaşırsanız, bu şiirde bunların tümünü bulursunuz. Ben her şey olandan hiçbir şey olmayana, hiçbir şey olandan her şey olana

değin şiiri savundum. Savunduğum şey, temelde şiirdi ve şiirin özgürleşmesiydi." (s. 51)

İkinci Yeni'yi "değişen toplumun değiştirdiği insanın değişen şiiri" (s. 34) olarak tarif eden Erdost, bu yeni hamlenin "şiirin alanının daraldığı bir süreçte doğduğunu" belirterek toplumsallık ve ideoloji meselesine açıklık getirmeye çalışır: "Şiirin bu nedenle ideoloji üretmeyeceği, ideolojinin de şiirle üretilemeyeceği yazıldı, yazdım. Ama şiirin ideolojiden arındırıldığı, arındırılmış olduğu gibi yanlış bir soyutlamaya gidilmedi, gitmedim. Bu, şairi şiirinden şiiri şairinden soyutlamak gibi bir şeydi. Şairin ideolojisinin, dünya anlayışının şiirine sızacağını, kimi zaman harç olarak, kimi zaman başka bir etken olarak şiirine yansıyacağını söyledim. İlkin 'Fayton' şiiri ile buluştuğumuz Ece'nin 'Meşhul Öğrenci Anıtı' şiirini anımsayınız." (s. 39) Erdost'un burada söylediğine göre anlam meselesi, İkinci Yeni şiirinden bütünüyle dışlanmamış, sadece kenara itilmiştir. Ancak bu yazıların 2000 sonrasında yazılmış olduğunu ve Erdost'un İkinci Yeni'ye uzun bir aranın ardından yeniden dönüp bu şiiri aradan geçen zamanın süzgeciyle yeniden değerlendirdiğini akıldan uzak tutmamak gerekir. Nitekim *Şiirin U Dönüşü*'nde İkinci Yeni'yle anlamı yaklaştıran bir çaba içerisine giren Erdost, bu şiirin en aktif olduğu yıllarda yazdığı eleştirilerde bunun tam tersi bir tutum takınmış ve şiirde anlam arayışını eleştiren yazılar kaleme almıştır. Bu değişen perspektifin kendi de farkındadır; bu yüzden kendisine sürekli anlam meselesinin hatırlatılmasından rahatsızlık duyar: "İkinci Yeni: 1956'dan, bilemedin, 1957'ye bir yıl. Ben 1948'den bugüne 60 yıldır yazıyorum. Altmış yılın bir yıla hapsedilmesi, biraz acı, biraz hüzün, biraz oyun değil mi? Altmış yılda ben başka bir şey yapmadım, yazmadım mı ki, bana hep 19 Ağustos 1956'yı soruyor ve o günü sorguluyorlar." (s. 40) Ancak son tahlilde onun anlam meselesinde takındığı ikircikli tutumu sürdürdüğünü ve İkinci Yeni'nin anlam üretmeyen bir şiir olduğu düşüncesinden hiçbir zaman bütünüyle kopmadığını öne sürmek mümkündür: "Eve anlam götürmek için çıkmıştım evden. Kırk yıl önce. Anlam'ı görür gibi olmuştum, köşeyi dönerken. Eteğini biraz yukarı kaldırmıştı, yani görememiştim anlam'ı. Şuracıkta düşünceye daldım. Kırk yıldır gidemiyorum eve. Çünkü bulamadım kırk yıl önce yitirdiğim anlam'ı. Karar verdim, kan dinerse döneceğim eve, ama anlam-sız." (s. 46)

Peki İkinci Yeni gerçekten de manayı dışlayan, anlamsız bir şiir midir? Alâattin Karaca, İkinci Yeni şairlerinin şiirde anlamı genel olarak kendine özgü bir mantık içerisinde, gizleyerek verdiklerini söyler. (Karaca, 2019, s. 348) İkinci Yeni tarzında yazılmış şiirlerin kapalı bir üsluba sahip, anlaşılması güç şiirler oldukları doğrudur. Ancak Karaca'nın da belirtmiş olduğu gibi bu durum şiirlerin herhangi bir anlama sahip olmadıklarını göstermemektedir. Şiirlerdeki anlamın rastgele ortaya çıktığı iddiası da çoğu zaman için yanlıştır. Şairlerin şiirlerine gayet bilinçli bir şekilde yerleştirdikleri anlam, yalnızca bir müphemiyet perdesinin arkasına gizlenmiştir ve şiir okuru tarafından deşifre edilmeyi beklemektedir. Muzaffer Erdost, biricik hedefi özerk bir şiir inşa etmek olan İkinci Yeni şairlerinin imgeye dayalı edebiyat anlayışlarını savunmak için "anlamsız şiir" fikrini ortaya atmış ve bu harekete aslında hedeflemediği bir misyon biçmiştir.

3. Attilâ İlhan'ın "İkinci Yeni Savaşı"

Muzaffer Erdost'un İkinci Yeni'yi övmek için kullandığı "anlamsız şiir" tanımı, Attilâ İlhan'da yeni şiire saldırı aracına dönüşür. İkinci Yeni'nin poetikasını, stratejisini ve gerçekleştirmeyi umduğu hedefleri hiç dikkate almayan İlhan, bu şiire karşı son derece kişisel bir üslupla saldırıya geçmiş ve şahsi öfkesini şiir eleştirisine karıştırarak edebi değerlendirmede yeri olmaması gereken bir tutum takınmıştır. Attilâ İlhan'ın şiirleri bir yana bırakıp doğrudan şairlerin kişiliklerine saldıran eleştiri tarzı, kesinlikle incelenmeyi hak eden bir örnek olarak ortada durmaktadır.

Attilâ İlhan, şiirde ve genel olarak edebiyatta toplumcu gerçekçi bir anlayışın peşindedir. Ona göre edebiyat, toplumsal olandan ayrı düşünülmemesi gereken bir zihnî uğraşıdır. İlhan, toplumcu gerçekçiliği şöyle tanımlar: "Toplumsal gerçekçilik, ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel olarak görüp, en uygun ve en yeni estetik biçimler içerisinde yansıtmaya çalışan, bir sanat yöntemidir." (İlhan, 2000, s. 129-30) Edebiyatın toplumcu bir yönü olmasında ısrarcı olan İlhan'a göre bunun aksini iddia etmek kişiyi yalnızca nihilizme götürür. Sanat eserinin toplumcu bir bakış taşıması gereğini savunan İlhan, edebî eleştiride de toplumsalcı bir bakışı önemser. Ona göre "bir eleştirmecinin herhangi bir sanat eserini değerlendirebilmesi için elindeki ölçünün toplumsal estetik bir ölçü olması" şarttır. (s. 50) Toplumsalcı eleştiriyle bireysel estetik eleştiriyi karşılaştıran İlhan, estetik değerlendirmede asıl önemli olanın içinde yaşadığımız hakikati ortaya çıkarmak olduğunu öne sürerek eleştiride tutulması gereken doğru ölçünün toplumsalcı çizgi olduğunu öne sürer. İlhan'a göre, değişen koşulların ve hayatın akışı içerisinde açığa çıkan yeni konuların buna uygun yeni biçimlerle işlenmesi, sanatçıyı toplumsallıktan uzaklaşmaya zorunlu kılmaz. Öyle ki hakiki sanatçı, her yeni koşula uyum sağlayabilen ve biçimini buna uydururken kendi hakikatini korumayı da başarabilen kişidir: "İyi ama yeni koşullar, yeni sorunlar, yeni konular ve biçimler derken, acaba sanatçıda 'sabit' hiçbir şey bırakmıyor; onu kaypak, su gibi her girdiği kabın biçimini alır bir hale getirmiyor muyuz? Hayır! Çünkü: sanatçı, değişen koşulları, onların getirdiği sorunları işlerken, değişik durumlarda olsa bile, dünya görüşü ve yöntemi aynıdır. Aslında onun kişiliğini yapan da budur, yöntemidir; ve bu yönteme uygun olarak, yeni sorunlar karşısındaki davranışıdır." (s. 108) İlhan, toplumcu çizgiden kopuk olduğunu düşündüğü çağının sanatçılarını da tam olarak bu husus üzerinden eleştirir. Ona göre toplumu ve toplumun sorunlarını dert edinmeyen sanatçılar "sorumlu sanatçılar" değildir; bunlar olsa olsa "kaypak, aklı havada" züppelerdir:

> "Son yirmi yıllık sanat serüvenimiz ortaya bir sanatçı tipi çıkarmıştır. Sorumsuz bir tiptir bu. Sanatı, amacı kendisi olan soyut bir çaba, bir oyun sayar. Memleket gerçeklerinin, fikir sorunlarının farkında değildir. Sıkılır bunlardan. Karşısına çıkarırsanız; ya korkar yan çizer, ya işi şakaya boğar. Fikir yazılarını, eleştirmeleri -ucu kendine dokunmadıkça- okumaz. Eleştirme ile dedikoduyu, fikir tartışması ile ağız kavgasını karıştırır. Bohemlik taslar. Bütün estetik sorunlarını, meyhanelerde çözümler. Memleket gerçekleri, onun için, katlanılması güç, sinir bozucu şeylerdir. Ve o, bu gerçekleri değiştirmek konusunda üstüne bazı ödevler düşebileceğini aklından

> geçirmez. Kimisi aslını astarını bilmeden *'surrealiste'*dir. Kimisi 'solcu' geçinir. Kimisi *'existensialiste'* olduğunu söyler. Aslı şu ki, her biri, ne olduğu belirsiz karma bir tipin çeşitli örnekleridir." (s. 87)

Attilâ İlhan'a göre "hakiki şiir"i kurmak için gerekli olan en önemli şey toplumsal bir estetiğe sahip olmaktır. Ancak İlhan'a göre yalnızca bu yeterli değildir. Şiirin ayrıca ulusal bir sesinin de olması gereklidir. Şiir ve edebiyat, ulusal olandan koptuğu anda köksüzleşir ve taklitçi bir yapıya bürünür. Bu durum, şiirin "can çekişmesine" yol açar: "[Ş]airler dili işleyerek, yüzyıllar boyunca bir ses, bir tad oluştururlar; bu ses, bu tad; muhteva, üslup, ifade ve kişilik, ne kadar farklı olursa olsun, şiir ne kadar farklı zamanlarda söylenirse söylensin, 'mahiyeti itibariyle' aynıdır, değişmez: Çünkü ulusaldır. Modern Türk şiiri işte bu tadı unuttuğu, bu sesten koptuğu an 'ölmeye' başlamıştı…" (İlhan, 2002, s. 363) İlhan, şiirdeki en büyük tehlikeyi ulusal olandan kopuş olarak görür. Ona göre şairler, ulusal olandan beslenmeyi bırakıp ilhamını dışarıda -ve özellikle de Batı'da- aramaya başladığı an Türk şiiri can çekişmeye başlamış ve ölüme yaklaşmıştır. İlhan, dikta dönemlerinde ve ara rejimlerde toplumcu gerçekçi şiir ve şairlerin sanat dışı baskılarla sindirildiğini iddia eder. Toplumsal olandan kopuşu içi boş bir bireyciliğin yaygınlaşmasıyla, ulusal olandan kopuşu da batı taklitçiliğinin yükselişiyle açıklar. Her iki durum da büyük bir sorundur ve şiirde bir boşluk yaratır. Buna karşılık oluşan bu boşlukta "süs bitkisi karakterinde, anlamsız -ya da anlamı 'rastlantısal'- şiirler ve şairler" türemektedir. (s. 416) Var olduğunu öne sürdüğü bu boşluğu dolduracak olan, onun "içi boş bir şekilcilik" olarak gördüğü İkinci Yeni Şiiridir: "Soğuk savaş yıllarının en çarpıcı gelişmelerinden birisi, 40'lı yıllarda toplumculuğu karalayıp bireyciliği öne çıkaran, ama yine de muhteva sanatı düzeyinde kalan edebiyatın; hüküm süren 'komünizm histerisi'nin etkisiyle, bu defa her türlü muhtevayı reddeden şekilciliğe (formalisme) doğru kaymasıdır ki, bu 50'li yıllarda Birinci Yeni'yi eleştiren toplumsal ve muhtevacı Mavi hareketinin, siyasi baskıdan ürkerek, zamanla İkinci Yeni adındaki anlamsız bir formalisme'e doğru kaymasıdır: Artık şiirde mana aranmıyor, şekil güzellikleriyle yetiniliyordu." (s. 386) Onun İkinci Yeni'yle olan kavgası da motivasyonunu buradan alır. Bununla birlikte İlhan'ın İkinci Yeni'ye yönelik eleştirisinde izlenimci bir tavır söz konusudur. Attila İlhan edebiyata toplumsal bir estetik perspektifinden baktığını iddia ediyorsa da onun edebi eleştirilerinde sık sık izlenimci eleştirinin izleri görülmektedir. Onda dönemin isim yapmış eleştirmenlerinin birçoğunda görmeye alışık olunan öğretici/öğretmen kimliğini gözlemlemek mümkündür. Çevresini eğitmeye ve doğru tarafa yönlendirmeye dönük bu tutum, İlhan'ın edebi eserlere yaklaşımında da kendisini gösterir. Edebi metinlerin metinsel stratejilerini göz önünde bulundurmadan yazdığı edebi eleştirilerinde incelediği metinlere dair edindiği temel izlenimlere dayanmayı yeterli gören bir tutum hissedilir. Attilâ İlhan'daki bu izlenimci tavra Yıldız Ecevit de dikkat çeker ve onun karizmatik kimliği ile sözünü sakınmayan patetik yapısıyla edebi eleştiride izlenimci çizgiyi sürdürdüğünü belirtir. Ecevit, şöyle der: "[Attilâ] İlhan, imge yoğun/şiirsel dili ve öyküleme eğilimiyle, öznel/izlenimci kulvarın kurmacaya en yakın üreten eleştirmen/yazarıdır." (Ecevit, 2013, s. 105) İlhan'ın edebiyat eleştirisinde takındığı bu izlenimci tutum, onun İkinci Yeni'ye yaklaşımını da etkilemiş ve bu yeni şiirin başarmak istediği asıl şeyi görememesine neden olmuştur.

Attilâ İlhan, İkinci Yeni'ye daha en başından savaş açmış ve bu edebi harekete karşı çıkışını ömrünün sonuna dek istikrarlı bir şekilde sürdürmüştür. İkinci Yeni'yi anlamsız bir şiir olmakla suçlayan İlhan, her zamanki kavgacı üslubuyla meseleyi kişiselleştirmiş ve edebi bir tartışmayı polemik haline getirmiştir. İlhan'a göre İkinci Yeni'nin birinci ve affedilemez günahı, apolitik bir şiir olmasıdır. O, bu yeni şiirin ortaya çıkışını Menderes iktidarının kaçınılmaz bir sonucu olarak görmüştür:

> "Geçmiş gün, demişim ki: '-… Birinci Yeni (Garip) İnönü Diktası'nın şiiridir, İkinci Yeni ise Menderes Diktası'nın!' Söylerken, işin şu tarafını düşünmüş müydüm, şüpheliyim: Birinci Yeni (Garip) 'sıcak' savaş yıllarının şiiriydi, İkinci Yeni 'soğuk' savaş yıllarının!" (İlhan, 2004, s. 7)

Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'yi "Menderes diktasının" şiiri olarak değerlendirmesi, bu hareketin apolitik ve anlamsız olduğunu düşünmesiyle doğrudan ilintilidir. Onun düşüncesine göre iktidarı korkutacak gerçek edebiyatı, "sosyal realizm" adını verdiği sanat anlayışı doğrultusunda şiirler kaleme alan kendisi ve çevresindeki isimler yapmaktadır. Toplumcu gerçekçi bir şiirin mücadelesini veren "Mavi" hareketinin önünü kesmek isteyen siyasi iktidar, bu yüzden anlamsız şiirin önünü açmış ve Attilâ İlhan'ın "İkinci Yeni Sirki" dediği bu hareketi desteklemiştir. Attilâ İlhan, soğuk savaş koşullarının edebiyatı olarak nitelediği İkinci Yeni'yi eleştirirken işi abartıya vardırır ve yeni şiirin güdümlü bir edebiyat yaptığını ima eder. Ona göre İkinci Yeni, soğuk savaşın şart koştuğu bütün olumsuz nitelikleri taşımaktadır:

> "İçlem (*contenu,* muhteva) en ürkütücü şey […] sayılmaktadır, İkinci Yeni anlamı gerekli görmez, 'rastlansallıkla' yetinir; dahası, sanatı toplumsal işlevinden çekip alır, getirip 'kelimeye' dayandırır. Soyutluk biçimciliğin anasıdır ya, imgeyi yüklenmek zorunda olduğu toplumsal/bireysel içlemden soyutlar, 'boşa' çalıştırırlar. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de toplumsal gerçekçiliğe karşı, açık tavır takındılar mı, 'soğuk' savaş onları desteklemeyecek de, kimleri destekleyecek[?]" (s. 11)

Attilâ İlhan, İkinci Yeni'nin hükümetin dümen suyuna girmiş bir şiir olduğunu kanıtlamak için bu anlayışla eser veren şairlerin iktidar tarafından cezalandırılmıyor oluşunu öne sürmüştür. Ona göre toplumcu gerçekçi şiirler kaleme alan şairler kovuşturmaya uğrarken İkinci Yenicilerin hiçbir soruşturma geçirmemiş oluşları, iktidar tarafından kollandıklarına dair en önemli delildir. Ancak Attilâ İlhan'ın bu yorumu, döneminde şiirden beklenen misyonun "anlaşılırlık" oluşunu yok sayması bakımından hatalıdır. Dönemin iktidarı, şiirin geçmişte olduğu gibi o gün için de anlaşılır olması gerektiğini düşündüğü için İkinci Yeni şiirini anlayamamış ve bu yeni şiirin ne söylediğiyle ilgilenmemiştir. Yalçın Armağan da bu duruma dikkat çeker ve İkinci Yeni'nin cezalandırılmaktan kurtulmasının asıl sebebinin iktidar tarafından desteklenmesi değil, bu şiirin "iktidarın ufku dışında kalması" olduğunu vurgular. (Armağan, 2017, s. 122) İkinci Yeni şiirini kovuşturmaya uğramadığı için "Menderes diktasının ürünü" sayan Attilâ İlhan'ın aynı yıllarda devletle başının derde girmemiş olması da ilginç bir çelişki olarak ortada durmaktadır.

İkinci Yeni'nin bilinçli bir şekilde ön plana çıkarıldığını öne süren İlhan, bundaki amacın kendisinin yazdığı toplumcu çizgideki şiirin önünü kesmek olduğunu iddia eder. İkinci Yeni'nin ortaya çıkışındaki temel tezi, hareketin şiirsel stratejisini ve gerçekleştirmeyi hedeflediği şeyleri hiç göz önüne almayan şair, dönemin edebiyatında olup biten gelişmeleri kendisine karşı düzenlenmiş bir komplo olarak görme eğilimine sahiptir. Attilâ İlhan'ın komplocu kişiliğine Murat Belge de dikkat çeker ve onun dünyasının "yukarıdan aşağıya" doğru biçimlendiğini söyler. (Belge, 2018, s. 383) Belge'nin yorumuna göre Attilâ İlhan için siyasi iktidarın kimin elinde olduğu çok önemlidir. Şairin şiir tarihinde yaşanan tüm gelişmeleri siyasi olaylara bağlamak gibi "dar bir açıdan" baktığını belirten Belge, toplumsal yaşantıda aynı anda birbirinden farklı tavırların bir arada görülebileceğini hatırlatır ve Attilâ İlhan'ın her şeyi daha büyük bir komployа bağlamasının bu sosyal duruma hiç önem vermemesinden kaynaklandığını vurgular. Olup biten her şeyi kendisinden hareketle açıklamayı tercih eden İlhan'ın bu şekilde sağlıklı bir İkinci Yeni eleştirisi ortaya koyabildiğini söylemek zordur.

Attilâ İlhan, İkinci Yeni'yi değerlendirdiği kimi yazılarında bu şiirin geçici bir modadan ibaret olduğunu ve kalıcı olmayı başaramayacağını yazar. "İçlerinden birçoğu, zaman gelecek, hatırlanmayacak bile!" (İlhan, 2004, s. 30) diyen İlhan, İkinci Yeni'nin zamanla unutulacağı tezinde ısrarcıdır. Ancak tarih İlhan'ı haksız çıkarmıştır. Bugün modernist şiirin Türkçe'deki başyapıtı olarak kabul edilen İkinci Yeni hareketi, unutulmak bir yana etkisini giderek artırmış, yeni gelen kuşaklar tarafından örnek alınması gereken bir şiir tarzı olarak görülmüştür. Peki Attilâ İlhan'ı bu yanılgıya düşüren sebepler nelerdir? Her şeyden önce İlhan, İkinci Yeni'nin gayri-milli olduğuna inanmış ve Batı şiirinin kötü bir taklidi olduğu fikrinde ısrar etmiştir. Şiirde kalıcı olmak için ilk şartın millilik olduğunu öne süren İlhan, İkinci Yeni'ye sık sık "milli gerçekliğe dönme" çağrısında bulunmuştur:

> "Şiir ve hikâyelerinde ülkemizin toplumsal gerçeklerinden çok; çevresiyle çelişmiş, entelektüel ve duygulu gençlerin birey olarak duygu, düş, özlem ve sıkıntılarını anlatıyorlar; bırakın toplumsal görevini yerine getiren bir sanat yapmayı, çoğunluk şu bildiğimiz düpedüz tespitçi gerçekçilik kadar olsun milli gerçeğimizin içine yerleşemiyorlar. […] [G]erçekten 'önemli' olmak niyetindeyseler […] Doğu-İslam ve Batı-Latin kültürünün temelleri üzerinde kurulmuş *milli* ve Atatürkçü bir senteze gidebilmek için mutlaka *toplumcu* ve *gerçekçi* bir yöntem tutmalıdırlar." (s. 32-3) [Vurgu bana ait]

İkinci Yeni'nin yerli bir kaynaktan beslenmediğini düşünen İlhan, bu şiiri "maksatsız serserilik"le, "suçluluk kompleksi"yle, "kıskançlık"la, "çekememezlik"le ve "sorumsuz bir snob sıkıntısı"yla eşdeğer görmektedir. "Bu çeşit akımlara karşı olduğunu" söyleyen şaire göre "sınırları belirsiz ve bulanık" olan bu yeni şiir bir "curcuna" ve "anlamsızlıklar sirki" olmaktan öteye gidemeyecektir. (s. 51) "Evrensel kültür" kavramının içerisinde bir tuzak gizlediğini düşünen İlhan'a göre ulusal kültürün dışına çıkıp herkese seslenen bir kültür ürünü üretmeye çalışanlar, bilerek ya da bilmeyerek Batı'nın "kültür emperyalizmine" hizmet etmektedir. İkinci Yeni gibi gayri-milli gördüğü kültür ve sanat üreticilerine karşı giriştiği kavgayı da bu şekilde temellendirmeye çalışır. Ona göre ulusal bir kültür

üretmenin yolu, ilk olarak bu gibi gayri-milli "misyonerlerin" susturulmasıyla gerçekleşecektir:

> "Bence apaçık görülüyor: bunlar, [batılılar] kendi Yahudi/Hıristiyan tabanlı kültür dairelerinin dışında kalan toplumların, öz ulusal/laik kültür bileşimlerini gerçekleştirmelerini engellemiş, bunu ulusal nüfuz politikaları, emperyalist yayılma planları için zorunlu saymışlar. Kültür emperyalizminin 'işbirlikçileri' olarak, evvela o toplumların içinde bazı aydınları ele geçirip 'misyonerleştiriyorlar.' Bu tiplerin, komprador burjuvazisiyle çıkar paralelliği dolayısıyla, komprador aydınlar oldukları ileri sürülebilir. Ben hanidir böyle diyorum. Batılı kültür dairesinin dışındaki, eski kültür sahibi ülkelerde, ulusallaşma sürecinin hakkıyla gerçekleşebilmesi, ilkönce bu 'misyonerlerin' çanına ot tıkanmasını gerektiriyor." (İlhan, 2005, s. 17)

Ona göre bu "misyoner" kültür insanlarının en büyük sorunu, bir tür komprador aydın olmaları ve Batı'dan görüp taklit ettikleri yapay bir estetiğin taşıyıcısı olmalarıdır. İlhan için bu grubun en temel iki sorunu şudur: "Orijinal ulusal kültür bileşimi yapamıyor, bir, eldeki taklit kültürü de -halka yabancılaştığından- kesinlikle demokratikleştiremiyor, iki!" (s. 112) Görüldüğü üzere Attilâ İlhan, İkinci Yenicilerin yeni söyleyiş biçimleri aramalarının sebebini ararken mevcut şiirdeki sıkışmışlığa hiç önem vermemekte ve meseleyi ulusal kültüre karşı batı taklitçiliği ikiliğine sıkıştırmayı tercih etmektedir. İkinci Yeni'nin şiiri düştüğü tekdüzelikten kurtarma çabasıyla giriştiği orijinalite arayışı, ona göre "yeni olalım, değişik olalım" hevesinden başka bir şey değildir. Ancak ona göre İkinci Yeni değişik olmaya çalışırken "düpedüz gerçek olandan" kopmuş, insancıllığını yitirmiştir. (İlhan, 2004, s. 64)

Muzaffer Erdost'la Attilâ İlhan, ilginç bir şekilde İkinci Yeni'yi süsleme sanatlarına benzetme konusunda ortaklaşır. Ancak Muzaffer Erdost bu benzetmeyi olumlu bir manada kullanırken Attilâ İlhan, İkinci Yeni'nin "faydasızlığına" vurgu yapar. Şair, İkinci Yeni şiiri dantele benzetmektedir. İkinci Yeni, tıpkı bir dantel gibi ilgi çekici fakat anlamsızdır. Bu şiirin tek amacı dili süslemekten ibarettir. İkinci Yenici şairler farklı renklerde ürünler ortaya koyarak zamanlarını boşa harcamaktadır, üstelik yaptıkları işin kimseye bir yararı yoktur:

> "Sen dantel örüyorsun arkadaş, renk renk ipliklerle, anlamı da olmayan, kimsenin de kullanamayacağı danteller örüyorsun; toplumcu olabilirsin içinden, toplumculuğun seçimden seçime verdiği[n] oyda belirir, ya da siyasal eyleme girmişsen parti çalışmalarında, dantellerinde değil!" (s. 116)

İlhan'a göre İkinci Yeniciler, şiirlerinde hiçbir şey anlatmadıkları gibi kelimelerin de beraberlerinde taşıdıkları anlam yükünü erozyona uğratmıştır. Bunu yaparak içinde yaşadıkları kültürü yozlaştırdıklarını iddia eden İlhan, kendisine de Türk şiirini bu "soyut sanat yoksulluğundan" kurtarma misyonu yüklemiştir. İkinci Yeni hakkında yazdığı yazıları derlediği kitabına *İkinci Yeni Savaşı* adını vermiş olması da bu misyonla ilgilidir. Ancak Attilâ İlhan'ın buradaki kelime tercihi sorgulanmayı gerektirir. "Savaş", doğası gereği karşılıklı yapılması gereken bir eylemdir. Halbuki İkinci Yeni'nin özel olarak Attilâ İlhan'a karşı açtığı bir savaş yoktur. İkinci Yeni, özerk bir şiir inşa etmenin peşine düşmüş

bir grup şairin ortaya koyduğu eserler sonucu kendiliğinden açığa çıkmış bir harekettir ve nihai hedefi imgeye dayalı, modernist bir şiir yaratmaktır. Ancak Attilâ İlhan, kendi yolunda akan bu şiir ırmağını doğrudan şahsına yöneltilmiş bir tehdit olarak telakki etmiş ve İkinci Yeni'yle bir "savaşa" tutuşmuştur.

Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'yi mutlaka daha büyük bir komplonun parçası olarak görme isteği, onun bu hareketin kendiliğinden şekillenmiş olmasını bir türlü kabullenememesine sebep olmuştur. İkinci Yeni, Garip'te olduğu gibi birkaç şairin bir araya gelip manifestosunu yazdığı bir edebiyat olayı değildir. Akım olduğu bile söylenemeyecek olan bu hareket, şiirin tekdüze bir söyleme sıkıştığını hisseden kimi genç şairlerin bu duruma karşı yeni arayışlara yönelmeleriyle kendiliğinden ortaya çıkmış bir edebiyat hadisesidir. Bu yüzden İkinci Yeni şemsiyesi altında değerlendirilen şairlerin pek çoğu bütünüyle ortak bir poetik zeminde buluşmayı hiçbir zaman başaramamış, zaten buna gerek de duymamıştır. İkinci Yeni'nin farklı şiirsel tecrübelerle zenginleşmeye imkân sağlayan bu açık uçluluğu Attilâ İlhan'ı rahatsız etmiştir. Şair bu durumu devamlı İkinci Yeni aleyhinde kullanmaya çalışmış, onları düzensiz olmakla, kendileriyle çelişmekle ve kafa karışıklığıyla suçlamıştır. Her şeyden önce şiirin nasıl başka türlü yazılabileceğine dönük bir arayış olan İkinci Yeni'den net bir manifesto beklemesi, Attilâ İlhan'ın bu yeni şiiri değerlendirmesinin ne kadar sorunlu olduğunu göstermektedir. "Her bilinçli sanatçı yöntemini, tutumunu kuşkuya, kaygıya yer bırakmayacak bir biçimde açıklamalı," (s. 65) diyen İlhan, İkinci Yenicilere ortak bir manifesto ortaya koymaları çağrısında bulunur. "Anlamsızlıklar Sirki ya da Şiirimizi Götürenler" yazısında İkinci Yeni'nin belirli bir kimliği olmadığını söyleyen İlhan, kendini kısıtladığı belirli çizgiler olmaması sayesinde şiirin imkânlarını çokça genişletmiş olan bu yeni şiire ısrarla sınırlarını belirleme çağrısında bulunur:

> "[S]ıraladığımız örnekler yeni bir şiir hareketini temsil iddiasıyla ortaya çıkan kalemlerin tutarsızlıklarını, metodu ve sistemi olmayan gelişigüzel çıkışlar yaptıklarını aşağı yukarı göstermektedir. […] Oysa bizim bildiğimiz bir sanat davranışı, bir şiir tutumu öncenin öncesi bir felsefe yolundan gelir bir estetik metoda bağlanır. Bir şiiri 'götürmeye' niyetlenenler hiç olmazsa kendi aralarında ne yana götüreceklerini ve nasıl götüreceklerini kararlaştırmış olurlar. Yoksa, önüne gelenin rastgele meydana çıkıp pala salladığı böyle bir curcuna, bir anlamsızlıklar sirki olmaktan öteye gidemez, şiiri de hiçbir tarafa götüremez." (s. 51)

Attilâ İlhan, İkinci Yeni'ye duyduğu düşmanlığı o raddeye vardırır ki Cemal Süreya'ya dergisine seçtiği isim üzerinden saldırmaya başlar. İkinci Yeni'nin şiiri kelimeden başlayarak kurma fikrine şiddetle karşı çıkan İlhan, "kelime tutkunluğunun" şairi "dili toplumsal özden ayrı ve bağımsız çalıştırmaya" sürükleyeceğini öne sürer. Ona göre bu durum, kişiyi millilikten uzaklaştıracaktır. Burada Cemal Süreya'ya göndermede bulunan İlhan, onun dergisine yerel bir bağlama sahip *Cönk, Yazma* gibi isimler vermek yerine *Papirüs* ismini seçmesini eleştirir. Bu noktada edebi eleştiriden iyice uzaklaşan İlhan, işi niyet okumaya vardırır ve Cemal Süreya'yı milliyetçi bir açıdan sıkıştırmaya başlar:

> "O hâlâ kelimelerin büyüsünde, dilin tadında. Yoksa Ararat koymayı düşünür müydü ilkin dergisinin adını? Ararat ne demek? Bu kelime Ağrı Dağı'nın Ermeni mitologyasındaki adı. Hani Şam, hani Selânik? Sen tut mitologya üç kâatçısı ozanları kınamak için makaleler döktür, dergine Ermeni mitologyasından ad seç. Bunun açıklaması da aynı çelişme. Fikir düzleminde benimser göründükleri bileşime gerçekte inanmıyorlar. İnansalar anlayacaklar ki o fikir düzleminde bu sanat olmaz. Bu sanatın benimseyeceği fikirler o fikirler değildir." (s. 106)

İlhan, Cemal Süreya'da eleştirdiği bu gayrimillî tutumu *Aydınlar Savaşı*'nda topladığı yazılarında ülkenin Batılı aydın kesimine doğru genelleştirir ve kültür-sanat hayatında yaşanan bütün bu değişim arayışlarının Batı'nın mümessilliğini üstlenmeden ibaret olduğunu iddia eder:

> "'Komprador aydın', bu gelişmiş [batılı] metropollerden gözde bir aydını, sanatçıyı, fikir adamını seçer, tabiri caizse ülkesinde onun mümessilliğini alır. Koşullarına uyuyor mu uymuyor mu pek de incelemeden; başlar adamı, fikirlerini, önerilerini savunmaya. Tanzimat'tan bu yana, fikir adamlarımızın çoğunu kurcalayın: 'Batı'dan bir filozofun bir sanatçının, bir bilginin, 'Türkiye mümessili' olduğunu göreceksiniz! Tabii bu eğilim, zamanla, ülkenin öz kültürü üzerinde; sahte, 'ecnebi', kelimenin tam anlamıyla 'komprador' bir kültür tabakası meydana getiriyor. Daha kötüsü, bu 'kültür' çocuklarının, 'Batılı' özellikleri dolayısıyla, kendilerini ülkenin 'ilericileri' sanmaları. Çıkmazın dehşetini, gösterebiliyor muyum?" (İlhan, 1996, s. 49)

İlhan'a göre ilerici olduğunu iddia eden sanatçılar kendisini "meyhane ghettosuna" kapatmış ve "halktan soyutlanmış olmanın kahrıyla işi biçimciliğe" dökmüştür. (s. 58) Sanatçıların edebi eserin biçimine dair arayışlarını ve yeni ifade olanakları bulma çabasını halktan kopuk olmanın acısını hafifletmeye yönelik bir pansuman olarak tarif eden İlhan, bu düşüncesini kanıtlayabileceği herhangi bir güçlü argümansa sunamamaktadır.

Bir edebi hareketi eleştirme iddiasında olan Attilâ İlhan'ın bunu şiirlerden yola çıkmak yerine şairlerin kimi kişisel tercihlerine dayanarak yapmış olması, eleştiri pratiği açısından sakıncalı bir tutumdur. Üstelik Attilâ İlhan'ın zaman zaman milliyetçi bir söylem üzerinden şairleri sıkıştırmaya çalışması, estetik anlayışta üstünlük kurmayı başaramadığı bir edebi hareketi politik kimliğiyle mahkûm etme çabası olarak gözükmektedir. Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'yi eleştirdiği yazılarının hiçbirisinde şiirlere yakın okuma yapmamış olması, argümanlarının çoğu defa havada kalmasına sebep olmuştur.

4. Kaçış Şiiri (Mi?): Asım Bezirci ve *İkinci Yeni Olayı*

İkinci Yeni'ye karşı açtığı "savaşta" Attilâ İlhan'ın en sadık müttefiki Asım Bezirci olmuştur. Önemli bir edebiyat eleştirmeni olan Bezirci, İkinci Yeni'ye ortaya çıktığı ilk andan itibaren şüpheyle yaklaşmış ve onun edebiyata getirme iddiasında olduğu yeni şiirsel söyleyişten kuşku duymuştur. Yeni şiire yaklaşımını detaylıca ortaya koyduğu *İkinci Yeni Olayı* isimli kitabında bu edebiyat hareketini her yönüyle açıklama iddiasında olan Bezirci, gerçekte bir edebiyat tarihi çalışması yapmamış, bunun yerine kendi tezinin haklılığını kanıtlamaya çalışmıştır. Bezirci'nin İkinci Yeni'yi kafasındaki teze uydurma çabası kitabı objektiflikten uzaklaştırmış ve polemikçi bir noktaya sürüklemiştir. Bu

kitapta İkinci Yeni'yi "Birinci Yeni'nin 'gayrı meşru' çocuğu" (Bezirci, 1987, s. 102) olarak değerlendiren Bezirci, bu hareketin Garip şiirine bir tepki olarak müziğe, benzetmeye ve abartmaya kapılarını "disiplinsizce" açtığını öne sürmüştür. Bezirci'ye göre İkinci Yeni şiirinde akıl ve anlama yer yoktur. Bir tepki sonucu doğmuş olduğu için temel motivasyonunu kendisinden önce gelen şiire bütünüyle karşı çıkmaktan almaktadır. Bu yüzden "insanın kafasına hitap eden" Garip şiirine karşılık İkinci Yeni usu çiğnemiştir. Asım Bezirci'ye göre hayattan, ulustan, düşünceden, siyasetten kopuk, soyut bir şiir olan İkinci Yeni, kimi şairlerin elinde giderek "biçim otuzbiri durumuna" varmıştır. (s. 105) İkinci Yeni'yi "sözcük salatası" ya da "imge çorbası" gibi ifadelerle tanımlayan Bezirci, bu şiire baktığında yalnızca biçim oyunlarından ibaret, mekanik bir estetik görmektedir.

Asım Bezirci'nin İkinci Yeni'yi eleştirirken kullandığı temel argüman, bu şiirin bir kaçış edebiyatı olduğudur. Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'yi Menderes diktasının ürünü olarak gören düşüncesine destek veren Bezirci, iktidar korkusunun şairleri bir tür kaçış edebiyatı yapmaya yönelttiğini iddia etmiştir. İkinci Yeni'nin bir çeşit "kaçış şiiri, bozgun çiçeği, sapma edebiyatı, uyuşmazlık gülü" (s. 60) olduğunu söyleyen Bezirci, bu edebiyatın kökenlerinde "bunaltı" ve "ürkek bir nihilizm" görür. Oysa Mehmet H. Doğan gibi kimi eleştirmenlere göre bu son derece haksız bir eleştiridir. Doğan şöyle der: "Eski şiirin imgesiz, derinliksiz, basit konuşma dilinden uzaklaşıp bir şiir diline varma çabaları, daha sonraki yıllarda anlamsızlık, kapalılık, soyutluk olarak adlandırılacak ve baskı karşısında 'kaçış'a yorulacaktır. 'Kaçak bir şiirdir İkinci Yeni' denecektir. Oysa, bir şiiri her şeyden önce söyledikleriyle, gözüpekliğiyle ölçeceksek, [İkinci Yeni] şairlerin şiirlerinde o günkü toplumsal koşullardaki dengesizliklere, haksızlıklara karşı çıkmada hiç de geri durmadığı görülecektir." (Doğan, 2008, s. 21) Doğan'ın dikkati çektiği İkinci Yeni'deki protest tavır, Bezirci'nin dikkatinden tümüyle kaçmıştır. Bezirci, beklediği tonda bir siyasi söylem göremediği bu şiirdeki politik söylemi toptan sıfırlayan bir tutum takınarak İkinci Yeni'yi kaçış edebiyatı olmakla suçlamayı sürdürecektir.

Batı şiirinin kötü bir taklidi saydığı İkinci Yeni'de dikkate değer neredeyse hiçbir şey bulamayan Bezirci, bu hareketin edebiyatı "toy, güçsüz, kof değerlerle kapladığını" öne sürer. Elbette bütün bu düşüncelerin arkasında bu şiirin bir dikta ürünü olduğu düşüncesi vardır. Buna karşılık Ahmet Oktay gibi kimi eleştirmenler bu görüşe karşı çıkar ve şiirin geçirdiği böylesi bir kapsamlı değişimin kökeninde salt siyasal baskının izlerini aramayı anlamsız bulur. Ahmet Oktay'a göre İkinci Yeni'nin şiirde gerçekleştirdiği değişim, döneminin genel sanat eğilimlerinden ayrı değerlendirilemez: "Bu kopmada ya da dönüşümde DP iktidarının siyasi baskılarının rolü olduğu ve *İkinci Yeni* hareketinin de doğrudan doğruya bu baskıdan doğduğu çok yazılıp söylendi. Bu savın bir doğruluk payı içerdiğini tartışmak bile gerekmiyor artık. Ancak, şiirsel söylemin böylesine *kökten* değişimine sadece siyasal baskının yol açtığını söylemek abes olur. Çünkü şiirde görülen dönüşüm, tüm öteki sanat dallarında da gözlenmektedir." (Oktay, 2001, s. 83) Üstelik Oktay, Asım Bezirci tarafından İkinci Yeni'ye yönelik yapılan "kaçış şiiri" suçlamasına da karşı çıkar. Oktay, başta Cemal Süreya ve Edip Cansever olmak üzere İkinci Yeni'yi oluşturan şairlerin pek çoğunda toplumsal duyarlılıkların var olduğunu öne sürer. Oktay'a göre Cemal Süreya *Üvercinka*'da, Edip Cansever'se *Umutsuzlar Parkı* ve *Nerde*

Antigone gibi kitaplarında tarihi ve toplumsal olana eğilmiş ve şiirini politik olana doğru genişletmiştir. Oktay, Edip Cansever'deki insana yönelik vurguyu ve birey savunusunu şöyle ifade eder:

> "[K]üçük burjuva kökenli aydın kesim, düşünce hayatına konan kısıtlamaların giderek yoğun bir *baskıya* dönüşeceğini sezinliyordu. Sağcı baskı, işçi ve köylü sınıfının iktisadî gelişme umudunca desteklendiği, onaylandığı anda, burjuva ideolojisinin ürünü olan sanat için öldürücü bir kimlik kazanabilir. Baskıcı yönetim, kendi varlığının doğal düşmanı olarak gördüğü mutluluk ve özgürlük isteği, değişim yönelmesi gibi her türlü eğilimi -ki bunlar o yıllarda Türk edebiyatının başta gelen izlekleridir- daha başlangıcında boğar. Edip Cansever, böyle bir durumun belirginleşmeye başladığı tarihte a*vant-garde* olmayı bir yana bırakarak insan sorunlarına eğilmeyi seçer. Toplumsal ve tarihî içeriğinden yoksun bırakılma tehlikesiyle karşılaştığını sezinleyen bu şiir, yaklaşmakta olanın insan karşıtı içeriğini göstermeyi, *bireyi savunmayı* yüklenir." (s. 156)

Ahmet Oktay, Edip Cansever'deki toplumsal olanı ortaya koyduktan sonra okuruna şu haklı soruyu sorar: "Bazı eleştirmenlerin 'İkinci Yeni'yi bir kaçış şiiri olarak nitelemesi karşısında Cansever'in bu eğilimini neye yormalı? Tarihî ve toplumsal içerikten kaçmakla bu içeriği yanlış yorumlamak, apayrı kuramsal çözümlemeler gerektirir." (s. 172) Ahmet Oktay'ın Edip Cansever şiirine baktığında gördüğü toplumsallık, Asım Bezirci'ye göre "gerici olmayan, ama devrimci de olamayan bir aydının üzünç durumu"nun (Bezirci, 2007, s. 128) şiire yansımasından ibarettir sadece. Bezirci, ilk olarak 1971'de yayınlanan Edip Cansever monografisinde şairin *Yerçekimli Karanfil*'den itibaren hızla biçimciliğe kaydığını öne sürer ve onun giderek "tümel ve tutarlı bir konusu, içeriği olmayan şiirler yazdığını" (s. 122) iddia eder. Bezirci'ye göre Cansever'in bu kitaptaki şiirlerinde Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'ındakine benzer şekilde "aşırı bir yenilik, biçimcilik çabası" vardır; bununla birlikte bu çaba, "beraberinde bir özü, bir yaşantıyı getirmediğinden sadece akıl düzleminde gerçekleşen geometri oyunları olarak çokluk havada kalır." (s. 123) Bu sebeple de *Yerçekimli Karanfil*'deki şiirlerde genel olarak "hayattan, somut insandan, yurt ve toplum gerçeğinden kaçış seziliyor" ve "aşırı bir biçim tasarısı görülüyor"dur. (s. 125) Bezirci'ye göre bu durum, Cansever'in şiirinde özün biçimden geride kalmasına yol açan temel sebeptir. Bezirci, Cansever'in *Umutsuzlar Parkı*'yla birlikte toplumla olan ilişkisini tamamen kestiğini öne sürer ve buradan itibaren artık sadece hiçlikten kaçmak için kendisine sığınan bir şair görür. Çünkü ona göre Edip Cansever'in özel bir evreni görüş ve yorumlayış şekli yoktur: "Kendine özgü bir felsefesi ve yöntemi yok. Gerçi bunaltı, bağsızlık, bırakılmışlık, yalnızlık, umutsuzluk… gibi varoluşçuların kullandığı sözcüklere (kavramlara değil!) sık sık başvuruyor. Ama, bunların bağlandığı gerekçeyi, felsefi dizgeyi (systeme'i) göz önünde tutmuyor." (s. 129) Tam da bu yüzden, Edip Cansever'in şiirlerindeki kişilerin gerçeklikle ve hayatla bir ilgisi bulunmamaktadır: "Özneldeki nesneli ve nesneldeki özneli '*birlikte*' göstermediğinden, -oysa bunlar birbirinden ayrılmaz verilerdir-, yansıttığı kişinin hayatta, somut gerçekle ilişkileri kesiliyor çoğunca (bunda siyasal baskının da etkisi var sanıyorum); soyut ve kurgusal (speculatif) bir varlık haline geliyor; tipiklikten uzaklaşıyor; duyarlıktan öte, ussal (akli) bir ortamda yakınıp duruyor."

(s. 130) Bezirci'ye göre bu durum, Edip Cansever'i kaçınılmaz olarak kaçış şairi olmaya sürükler.

Asım Bezirci'nin sırf şiiri toplumcu bir noktadan ele almıyorlar diye İkinci Yenicileri kaçış edebiyatı yapmakla suçlaması, bu şiire yönelik incelemesindeki önyargıyı açığa çıkarmaktadır. Ona göre İkinci Yenicilerin mevcut iktidara karşı açık tavır almayışları, onların diktaya boyun eğdiklerine ve apolitik olduklarına dair net bir delildir. Oysa her şeyden önce İkinci Yeni'nin apolitik olduğu suçlaması gerçeği yansıtmamaktadır. İkinci Yeni'yi destekleyen şairlerin şiirlerinde açık ve herkes tarafından kolayca anlaşılır siyasi göndermelerde bulunmadıkları doğrudur. Ancak bu durum onların şiirlerini politik olana bütünüyle kapattıkları anlamına gelmemektedir. Örneğin Cemal Süreya, ilk olarak 1958 yılında yayınlanan *Üvercinka*'ya aldığı pek çok şiirinde örtük siyasi göndermelerde bulunmuş, anti-emperyalist tavrını ve politik baskıya olan duruşunu göstermiştir. Ancak Asım Bezirci gibi kimi eleştirmenler, İkinci Yeni'de toplumcu gerçekçi çizgiye yakın, açık bir politik mesaj göremedikleri için bu şiiri kolayca apolitik olmakla suçlamaktan çekinmemiştir. Bunun yanı sıra hiçbir şiirin estetik değerinin içeriğinde politik mesaj taşıyıp taşımamasıyla değerlendirilemeyeceği aşikârdır. İkinci Yeni'nin gerçekleştirmeye çalıştığı hedefler arasında olmayan bir unsuru bu şiirin başarısızlığına delil olarak göstermeye çalışmak da bu yüzden geçerliliği olmayan bir eleştiridir. Asım Bezirci'nin İkinci Yeni'yi kaçış edebiyatı olarak görüp bu yüzden onu değersizleştirmeye çalışması da yeni şiirin ne yaptığını tam olarak kavrayamamış olduğunu göstermektedir. İkinci Yenici şairler, 1950'li yılların hızla değişen büyük kentlerindeki hareketli yaşam içerisinde kalabalık gruplara uyum sağlamakta güçlük çeken şehirli insanların yaşadığı sorunları büyük bir ustalıkla gözlemlemiş ve şiirlerine taşımıştır. Büyük kent içerisinde sıkışmış bireyin içsel sorunlarından yola çıkarak bir şiir ortaya koymak, tam da bu toplumun insanına dair olduğu için yerli bir tavırdır ve bizatihi politik bir konumlanışı içinde barındırır. O sebeple bu topluma ait insanların deneyimlerinden beslenerek gelişen ve kentli orta sınıfların sıkışmışlığına ses olan bir şiiri slogan atmadığı ya da sabit ideolojik beklentilere karşılık vermediği için kaçış edebiyatı olarak değerlendirmek, şiire edebiyat eleştirisi adı altında kişisel beklentileri dayatmak anlamına gelmektedir.

Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin kelimeye dayanan şiirsel üslubunu "kuşdiline" benzetmiş, bununla da yetinmeyip okuru dışlayan, içe dönük bir şiir olduğunu iddia etmiştir. Ona göre İkinci Yeni yalnızca "mutlu azınlık" için yazılan bir şiirdir:

> "Anlatılmayan bir şeyin anlaşılması gerçekten güçtü. Bu güçlüğü ise, ancak İkinci Yeni'yle düşüp kalkan bir mutlu azınlık yenebiliyordu. Bir çeşit kuş dili konuşarak kendi aralarında anlaşıyorlar, karanlıkta birbirlerine göz kırpıyorlardı. Yazık ki halkla birlikte çoğu okurlar bu mutluluğa eremiyorlardı. O yüzden de alabildiğine küçümseniyor, gerilikle, şiirden anlamazlıkla suçlanıyorlardı." (Bezirci, 1987, s. 162)

Asım Bezirci'nin kendisinden önce gelen pek çok eleştirmenin düştüğü bir hatayı tekrarlayarak İkinci Yeni'yi anlamsızlık ve anlaşılmazlıkla suçlaması önemli bir yanılgıdır. Her şeyden önce İkinci Yeni, anlamsız bir şiir değildir. İkinci Yeni tarzındaki şiirler, girift bir şiirsel yapının içerisinde gizlenmiş olsa da belirli bir anlam taşımaktadır. Bununla

birlikte İkinci Yeni Attilâ İlhan ve Asım Bezirci'nin iddia ettiği kadar anlaşılmaz da değildir. İkinci Yeni'nin önde gelen pek çok şairi genellikle küçük bir dikkatle fark edilebilecek bir anlamı olan şiirler kaleme almışlardır. İkinci Yeni'yi yalnızca mutlu bir azınlığın anlayabildiği iddiası da bu şiirin okurlar tarafından gördüğü ilgi ve kitapların satış rakamlarıyla kolayca çürütülebilecek bir önermedir. Bunca insanın kendisinden bir şeyler bulduğu bu şiirin "kuş diliyle" konuştuğunu öne sürmek, Asım Bezirci'nin kendi düşüncesini kanıtlamak için yaptığı bilinçli çarpıtmalardan biridir.

Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin kendisinden önce gelen şiir geleneğini aşma çabasını da şiirsel bir yıkım olarak görür. Şiirde yeniliğin ancak yapısal değişikliklerle gerçekleştirilebileceğini belirten Bezirci'ye göre İkinci Yeni bunu unutmuş ve doğrudan "şiirin kendisini yıkmaya girişmiştir." (s. 165) Ancak İkinci Yeni'nin zamanla geleneği kucakladığını öne süren Bezirci, yeni şiirin bu şekilde kendi koyduğu kuralları yine kendisinin çiğnediğini söyler. Turgut Uyar'ın ve İlhan Berk'in geleneksel şiir biçimlerini kullanarak yaptıkları kimi şiirsel arayışları "geleneği diriltme çabası" olarak gören Bezirci için şairlerin kişisel arzu ve isteklerinin hiçbir önemi yoktur. İkinci Yenici şairler kendi şiir serüvenlerinde kelimeyi zorlayarak imgeci bir şiir yapmanın peşine düştüklerinde "şiirin kendisini yıkmakla", eski biçimleri bugünün içeriğiyle sentezlemeye çalıştıklarındaysa "gericilikle" suçlanır. Oysaki İkinci Yeni, her şeyden çok bireyi özgürleştirmekle ilgilenmiş ve Yücel Kayıran'ın da ifade ettiği üzere modern öznenin zihnini düşünüş biçimini bozacak her türlü ögeye karşı karantinaya almıştır. Kayıran, İkinci Yeni şiirde konuşmanın işleyişini dile getiren temel ögenin akıl veya bilinç değil göz olduğunu belirtir. (Kayıran, 2010, s. 153) Bu şiirde göz, zihnin ona zorunlu kıldığı yere değil kendi arzu ettiği yere bakar ve İkinci Yeni de kendisini tam olarak gözün gördüğü yerden inşa eder. Kayıran, İkinci Yeni'yi diğerlerinden ayıran temel özelliğin de zihnin buradaki akış hali olduğunu söyler. Bezirci ise, Kayıran'ın aksine, İkinci Yeni'ye baktığında yalnızca zihni bir çözülüş görür. Ona göre İkinci Yeni, modern bireyi özgürleştirmeye çabalayan bir şiir olmaktan çok uzaktır. Onun baktığı yerden İkinci Yeni, şiirsel bir bozgundan ibarettir. Bezirci'nin İkinci Yeni'ye karşı bu keskin yaklaşımı, ara tonların varlığını yok sayması ve farklı ihtimalleri dışlaması sebebiyle sorunlu bir tutumdur. Asım Bezirci'nin eleştirmenliğinde var olan bu keskin tavra Hüseyin Cöntürk de dikkati çeker. Cöntürk'e göre Bezirci, şiir incelemesinde çözümlemeye verdiği önemle takdiri hak etse de çok daha önemli bir şeyi, edebi eleştiride olmazsa olmaz olan eserle araya mesafe koyma meselesini başaramamaktadır. Cöntürk'e göre bu durum onun "sağlam olmayan bir 'nesnel ve bilimsel' eleştiri tutumundan" kaynaklanmaktadır. (Cöntürk, 2006, s. 194) Cöntürk'e göre Bezirci, kendisine doğru gelen bu eleştirel tutumu o kadar içselleştirmiştir ki nesnel olan eleştiri anlayışının yalnızca kendi pozisyonuna uyan incelemelerden ibaret olduğu yanılgısına düşer. Cöntürk, Asım Bezirci'nin eleştirmenliğindeki en büyük kusuru, edebi çözümlemeye sıkça kendi değer ölçütlerini katıyor oluşunda görür. Ona göre Bezirci, sık sık edebi metinleri estetik ölçütlerden çok ideolojik bakışla değerlendirme hatasına düşmektedir: "Bezirci, […] zaman zaman şu noktalardan açık veriyor bence: (1) Çözümleme sırasında bulduğu nitelikleri estetik ölçütlerden çok toplumbilimsel ve *existentialist* ölçütlerle değerlendirmesi. (2)

Çözümleme işini bilimsel bir yöntemle (tarafsız bir yöntemle) yapacak yerde, çözümlemeye 'değer' öğeleri katması." (s. 195) Asım Bezirci'nin bir taraftan nesnellik iddiasında bulunurken diğer yandan edebi metinlere kendi dünya görüşünden yola çıkarak değer biçiyor oluşu, onun eleştiri anlayışında önemli bir sorun olarak öne çıkar.

Asım Bezirci'nin İkinci Yeni'yi bir kaçış şiiri olarak değerlendirmesi dönemi içerisinde epey ses getirmiştir. Öyle ki şiirin mutlaka toplumcu bir yönü olması gerektiğini düşünen kimi okurlar onun bu yorumundan etkilenerek İkinci Yeni'ye uzun bir süre mesafeli durmuştur. Bu gibi okurların yeni şiire mesafeyle yaklaşmalarında İkinci Yeni'yi doğrudan bu şiiri temsil eden şairlerin eserlerini okuyarak değerlendirmek yerine Asım Bezirci'nin eleştirisine benzer yorumlar üzerinden tanımalarının büyük rolü vardır. Oysa aradan geçen yıllarda İkinci Yeni tarzındaki şiirlerin yeniden okunmaya başlanmasıyla birlikte bu yorumun geçersizliği açığa çıkmış ve pek çok şiir okuyucusu bu şiiri bir başyapıt olarak selamlamıştır. Bu durum, bir edebi eserin kökenlerine inmeden yapılan izlenimci eleştirinin ne kadar yanıltıcı olabileceğine dair önemli bir örnektir. Günümüzde Asım Bezirci'nin İkinci Yeni'ye yönelttiği sübjektif yorum neredeyse unutulmuştur. Buna karşılık onun anlamsız olmakla itham ettiği ve bir kaçış edebiyatı olarak gördüğü İkinci Yeni şiiri, yeni kuşakların içinde kendi seslerini buldukları bir edebi hareket olarak Türk edebiyatındaki etkisini sürdürmektedir.

Sonuç

Bir edebiyat eleştirisinin birinci önceliği, ele aldığı yapıtın kendisine koyduğu hedefi ortaya çıkarmak ve nihayetinde bunu başarıp başaramadığını değerlendirmek olmalıdır. Bir şair yazdığı şiirde duyguları işlemekte özgürdür. Sıradan bir okuyucunun da bu şiiri aynı duyguların etkisine kapılarak okuması ve esere yönelik değer yargısını bu duygulara dayanarak vermesi kabul edilebilir bir tavırdır. Bununla birlikte bir edebiyat eleştirmeni, incelediği eseri akılla okumalı ve değerlendirmesinde duygulara yer vermemelidir. Çünkü Noël Carroll'ın da göstermiş olduğu gibi bir eleştirmenin sorumluluğu, her şeyden önce incelediği eserin *başarı değerini* ortaya koymaktır. Bunu yapmanın yolu da sanatçının eseri üretirken kendisine koymuş olduğu hedefleri tespit etmek ve metnin bu hedefleri gerçekleştirip gerçekleştiremediğine odaklanmaktır. Sanatçının üslubunun açık ya da kapalı olması, anlamı metin içerisinde belirgin ya da müphem bırakması gibi tercihleri hep başlangıçta kendisine koyduğu hedeflerle ilgilidir. Bu yüzden eleştirmenin bu hedefleri göz önünde bulundurmadan bir metni değerlendirmesi, eserle ilgili yanlış saptamalarda bulunmasına yol açabileceği için sakıncalı bir tutumdur. Metnin başarı değeri yerine alımlanma değerini ön plana çıkaran eleştirmenler, izlenimci/duygusal bir eleştiri yapmaya yönelir. Bu durum, edebi metnin gerçekleştirmeyi hedeflemediği kimi değerler üzerinden eleştirilmesine neden olur. Sanatçının metinsel stratejisini umursamayarak kendi beklentisini esere yansıtan eleştirmenler, kendi istedikleri gibi bir yapıtla karşılaşmayınca eser hakkında olumsuz bir yargı vermeye yönelir. Halbuki bir eleştirmene düşen görev, eseri kendi değer yargılarıyla eleştirmek değil, metnin kendi iç tutarlılığı içerisinde başarılı olup olmadığını ortaya çıkartmaktır.

Duygularla hareket edilerek yapılan eleştiri örneklerine Türk edebiyatında sıkça rastlanmaktadır. İkinci Yeni'nin ilk ortaya çıktığı dönemde karşı karşıya kaldığı kimi eleştiriler bu izlenimci tavrı sürdürmüş ve yeni şiiri başarısız bir deneme olarak değerlendirmiştir. Bu dönemdeki kimi eleştirmenler ister yeni şiiri savunsun, isterse onu yetersiz bularak sert bir şekilde eleştirsin akılla değil sezgiyle hareket etmiş ve yeni şiirin gerçekte neyi başarmaya çalıştığıyla ilgilenmemişlerdir. Muzaffer Erdost, Attilâ İlhan ve Asım Bezirci gibi dönemin öne çıkan eleştirmenlerinin İkinci Yeni'ye dönük izlenimci eleştirileri, yeni şiirin hedeflediği şeyin ne olduğuyla ilgilenmek yerine kendi şiirsel beklentilerini İkinci Yeni'ye yansıtarak son derece hatalı bir tavır takınmıştır. İkinci Yeni'ye dönük kişisel gözlemlerini bütün bir hareketi açıklamak için yeterli görme hatasına düşen bu eleştirmenler, izlenimci eleştirinin kötü birer örneğini vermekten fazlasını başaramamıştır. İkinci Yeni'yi savunmak için "anlamsız şiir" fikrini ortaya atan Muzaffer Erdost, yeni şiiri çini sanatına, minyatüre ve el işi nakışlara benzeterek bu hareketi bir süsleme sanatından ibaret gösterme hatasına düşmüştür. İkinci Yeni'nin müphemiyetini büsbütün anlamsızlıkla eş tutan Erdost, sistematik bir edebiyat eleştirisi yapmamış olmanın sıkıntısını yaşamıştır. Sezgilere güvenerek yapılmış olan bu eleştirilerin hatasını kendisi de fark eden Erdost, 1980'li yıllarda kaleme aldığı kimi yazılarında İkinci Yeni hakkında yaptığı ilk eleştirilerde zaman zaman aşırıya gittiğini itiraf etmiştir. İkinci Yeni'ye cepheden karşı çıkan Attilâ İlhan ve Asım Bezirci'yse bu şiirin neyi hedeflediği sorusuyla hiç ilgilenmemiş ve bu hareketi neredeyse sadece toplumcu olmadığı gerekçesiyle başarısızlıkla itham etmiştir. İkinci Yeni'nin herkes tarafından anlaşılabilecek, açık bir siyasi söylem geliştirmemiş olması, Attilâ İlhan tarafından "Menderes diktasının ürünü" olmakla suçlanmasına yol açmıştır. Yine aynı sebeple Asım Bezirci de İkinci Yeni'yi "kaçış şiiri" olmakla itham etmiştir. Hiçbir gerçekliği olmayan bu iddiaların bütünüyle eleştirmenlerin kişisel değerlendirmelerinden kaynaklandığıysa ortadadır.

Temel hedefi imgeyi merkeze alan, özerk bir şiir inşa etmek olan İkinci Yeni'yi sırf toplumcu olmadığı için zayıf bir şiir olarak görmek, hareketin başarı değerini görmezden gelmek demektir. Şiiri savunurken onu anlamsızlıktan hareket ederek açıklamaya çalışmak ya da açık bir politik söylem taşımadığı için onu kaçış edebiyatı olmakla suçlamak, izlenimci eleştiri tarzının beraberinde getirdiği aksaklıklardır. İkinci Yeni'nin şiirlerin kendisinden yola çıkarak yapılmış soğukkanlı bir eleştirisini okumak için ortaya çıkışının ardından uzun yıllar geçmesi gerekmiştir. Bu arada pek çok kişi bu şiire dair sübjektif yorumlar nedeniyle İkinci Yeni'ye mesafeyle yaklaşmıştır. Bu sebeple Muzaffer Erdost, Attilâ İlhan, Asım Bezirci gibi eleştirmenlerin İkinci Yeni hakkındaki son derece kişisel ve sübjektif yorumları, edebiyat eleştirisinde sezgi ve duygulara niçin yer olmaması gerektiğine dair önemli ipuçları barındırmaktadır.

Kaynaklar | References

Armağan, Y. (2019). *İmgenin İcadı: İkinci Yeni'nin Meşruiyeti.* İletişim Yayınları.

Armağan, Y. (2017). *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm.* İletişim Yayınları.

Belge, M. (2018). *Şairaneden Şiirsele: Türkiye'de Modern Şiir.* İletişim Yayınları.

Bezirci, A. (1987). *İkinci Yeni Olayı: Eleştirme-Örnekleme.* Gözlem Yayıncılık.

Bezirci, A. (2007). *Metin Eloğlu-Edip Cansever.* Evrensel Basım Yayın.

Carroll, N. (2009). *On Criticism.* Routledge.

Cöntürk, H. (2006). *Çağının Eleştirisi: İkinci Kitap.* Yapı Kredi Yayınları.

Doğan, M. H. (2008). *İkinci Yeni Şiir.* İkaros Yayınları.

Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan.* İletişim Yayınları.

Eagleton, T. (2011). *Şiir Nasıl Okunur,* Çev. Kaya Genç. Agora Yayınları.

Erdost, M. (1997). *İkinci Yeni Yazıları.* Onur Yayınları.

Erdost, M. (2009). *Şiirin U Dönüişü.* Onur Yayınları.

Fry, P. H. (2017). *Edebiyat Kuramı.* Hece Yayınları.

İlhan, A. (1996). *Aydınlar Savaşı.* Bilgi Yayınları.

İlhan, A. (2002). *Hangi Edebiyat.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İlhan, A. (2004). *İkinci Yeni Savaşı.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İlhan, A. (2000) *Gerçekçilik Savaşı.* Bilgi Yayınları.

İlhan, A. (2005). *Ulusal Kültür Savaşı.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kahraman, H. B. (2000), *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir.* Büke Yayınları.

Karaca, A. (2009) *İkinci Yeni Poetikası.* Hece Yayınları.

Kayıran, Y. (2010). *Kritiğin Toprağında: Türk Şiirine Felsefeyle Bakmak.* Yapı Kredi Yayınları.

Moran, B. (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* İletişim Yayınları.

Oktay, A. (2001). *Şairin Kanı: Yazınsal Eleştiriler I.* Yapı Kredi Yayınları.

Temizyürek, M. (2007). *Boşluktan Doğan.* Kanat Kitap.

Todorov, T. (2018). *Poetikaya Giriş,* Çev. Kaya Şahin. Metis Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Betül ÖZEN

https://orcid.org/0000-0002-0990-0780
Doktora Öğrencisi
betulozenb@gmail.com
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
https://ror.org/05mskc574
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Teke Yöresi Türkülerinde Alkış ve Kargış

Alkis (Blessing) and Kargis (Curse) in the Folk Songs of the Teke Region

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 22.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 24.06.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Özen, B. (2025). Teke Yöresi Türkülerinde Alkış ve Kargış. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 742-761. https://doi.org/10.34083/akaded.1704062

Özen, B. (2025). Alkis (Blessing) and Kargis (Curse) in the Folk Songs of the Teke Region. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 742-761. https://doi.org/10.34083/akaded.1704062

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

©Betül ÖZEN | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Türküler yakıldıkları andan beri insanoğlunun duygularını anlatmada güçlü bir araç olmuşlardır. Türkülerin söz varlığı içerisinde insan yaşamına dair pek çok unsur yer alır, bunlardan biri de kalıp sözlerdir. Kalıp sözler içinde Türk coğrafyasında ve kültüründe kadim bir gelenek olan alkış-kargış söyleme geleneği bulunmaktadır. Alkış "dua" ve kargış "beddua, ah, ilenç", içinde yaratıldığı toplumun sözlü kültür özelliklerini taşır ve nesilden nesile aktarılarak millet hafızasında yer alır. En eski zamanlardan günümüze kadar sözlü ve yazılı olarak her dönemde yer alan alkış ve kargışlar, basit ve kısa cümlelerle ifade edilir. Türkü sözlerinde de kendine yer bulan alkış ve kargışlar, doğaçlama ortaya çıkan duygu ifadeleridir. Yörük/Türkmen geleneğinin hüküm sürdüğü Teke yöresi, oldukça zengin bir türkü hazinesine sahiptir. Bu çalışmada TRT Türk Halk Müziği Repertuvarının yanında repertuvara girmeyen Teke yöresi türküleri incelenmiştir. Genellikle kırık havalardan ve uzun havalardan oluşan Teke yöresi kültür sistemine ait türkülerin içindeki alkış ve kargış örnekleri tespit edilmiştir. Bu örneklerin hangi kavram alanlarında ve hangi illerde yoğun olarak kullanıldığı belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Teke yöresi türküleri, söz varlığı, alkış, dua, kargış, beddua.

Abstract

Since the moment they were first sung, folk songs have served as a powerful medium for expressing human emotions. Within the lexicon of folk songs, numerous elements related to human life can be found, one of which is the use of formulaic expressions. Among these expressions is the traditional practice of invoking alkis (blessing) and kargis (curse), an ancient custom deeply rooted in Turkish geography and culture. Alkis, meaning "prayer" or "blessing," and kargis, meaning "curse," "malediction," or "imprecation," reflect the characteristics of the oral culture in which they were created and have been preserved in the collective memory of the nation through intergenerational transmission. Having existed in both oral and written forms throughout human history, alkis and kargis are typically expressed through brief and simple sentences. These expressions, which also appear in the lyrics of folk songs, are often spontaneous manifestations of emotion. The Teke region, where the Yoruk/Turkmen tradition remains prevalent, offers a particularly rich repertoire of folk songs. This study examines both the Teke region folk songs included in the TRT Turkish Folk Music Repertoire and those not featured in the official collection. It identifies examples of alkış and kargış embedded within the folk songs, which predominantly consist of both rhythmic and free-rhythm forms, reflecting the cultural system of the Teke region. It has been specified in which conceptual fields and in which provinces these examples are predominantly used.

Keywords: *Turkish language, folk songs of the Teke region, vocabulary, alkis, prayer, kargis, curse.*

Giriş

Teke yöresi, coğrafî bir bölge olmasının yanında zengin bir kültür bölgesidir. Teke adının kaynağıyla ilgili çeşitli rivayetler vardır.

> "Hamidoğulları'nın Antalya kolunun Emir Mübârizü'd-din Mehmet Bey zamanında Teke İli olarak anılmaya başlandığı ve Teke Bey olarak da tanınan bu zattan sonra Tekeoğulları adını aldığı görüşü vardır. Teke adı ile ilgili bu yaklaşım dışında önemli olan hususlardan birisi de Türkistan coğrafyasındaki Teke Türkmenleri ile kurulan bağdır. Bu çerçevede Türkiye Selçuklu hükümdarlarının Antalya'yı fethi üzerine buraya iskân ettikleri Teke Türkmenlerinden dolayı Antalya taraflarına Teke Eli veya Teke İli denildiği gibi bundan sonra Antalya'ya vali olarak atananlara da Teke Beyi ismi verildiği ileri sürülür." (Ak, 2018, s. 1022-1024).

Teke yöresinin yalnızca adlandırılmasında değil coğrafî sınırlarının çizilmesinde de farklı görüşler vardır. Bu çalışmada, Kayacan (2012) referans alınarak Teke yöresinin sınırları şu şekilde belirlenmiştir: Burdur'un tamamı, Muğla'nın Fethiye ve Ortaca, Denizli'nin Acıpayam, Çameli ve Serinhisar, Afyon'un Dinar ve Başmakçı, Isparta'ın Yalvaç ve Şarkikaraağaç ilçeleri ile Antalya'nın batısı.

"…Teke yöresi kültür sistemini; Teke yöresi sınırları içerisinde görülen, kökeni konar-göçer Türkmen/Yörük bozkır kültürü olan, yöreye özgü yaşantıların oluşturduğu maddi-manevi değerler bütünü olarak tanımlamak mümkündür" (Ersoydan, 2024, s. 699).

Halk edebiyatı ürünleri içinde önemli bir yere sahip olan türküler, insana dair her konuyu içinde barındırır. Yiyecek ve içecek adlarından, kılık kıyafete her türlü somut unsuru bulabildiğimiz gibi inanç adlarından, duygulara kadar her türlü soyut unsuru da türkülerde görebiliriz. Bu anlamda türküler bize kültür ve halkın yaşayışıyla ilgili pek çok bilgi vermektedir. Türküler doğrudan insan hayatına dayanan, çoğunlukla gerçek olaylardan yola çıkılarak yakılan ve oldukça zengin malzemeye sahip olan metinlerdir. Anonim olanların yanında söyleyeni belli olan türküler de vardır. Sözlü kültür ürünleri olduğu için geniş kitlelere yayılma özelliği gösterir. Bundan dolayı benzer söylemler çeşitlendirilmiş, değişip dönüşmüş ve türkülerde varyantlaşma ortaya çıkmıştır. "Her dilde rahatça söylenebilen türkülere ve hikâyelerine okuyucu/anlatıcı, yöresinin ve kendi birikiminin verilerini kolayca yansıtabilmektedir. Böylece her yer değişimi (türkü göçü) de hikâyelerinin ve türkülerin varyantlaşmasında önemli rol oyanamaktadır" (Boratav, 1988, s. 137). Varyantlaşma hem sözlerde hem de ezgilerde meydana gelebilir. Bu da her yörede benzer türkülerle ve kalıp sözlerle karşılaşabileceğimiz anlamına gelmektedir. "Varyantlaşmaların en önemli sebeplerinin başında türkünün çok güçlü ezgiye veya söze sahip olması gelmektedir. Ayrıca güçlü ezgili veya güçlü sözlü bir türkünün çok hızlı varyantlaşmasının çok mühim sebeplerinden birisi de türkünün kolay öğrenilebilir, kolay söylenebilir ve kolay aktarılabilir olmasıdır" (Güven, 2013, s. 152). Türküler yalnızca ezgileriyle var olmaz. Türkü sözleri de içinde gastronomiden, folklora ve dilbilime kadar her alanda malzeme barındırdığı için incelenmeye değer eserlerdir.

Teke yöresi kültür sisteminin önemli sacayaklarından biri şüphesiz ki türkülerdir. Teke yöresi türkülerini, gurbet havaları, boğaz havaları, zeybek, teke zortlatması, dımıdan, kabaardıç (gabardıç çeşitlemesi) ve kırık havalar oluşturur. (Kayacan, 2005).

Teke yöresi boğaz ezgilerinin Sibirya'daki Tuva Türklerinin "höömey" türündeki eserleriyle ilginç benzerlikleri bulunmaktadır. "Yüzyıllardır birbirleriyle doğal bir teması olmayan Tuva Türkleri ve Teke Yöresi Türkleri arasında bu şekilde benzer özellik bulunduran müzik türlerinin görülmesinin bu iki grubun aynı milletin üyesi olmalarının ve kültürel bakımından ortak bir kökten filizlenmelerinin bir sonucu olarak değerlendirmek gerekir" (Baldane, 2023, s. 18-19).

Çalışmamızda TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında yer alan türkülerin yanında repertuvarda yer almayan türküler de incelenmiştir. Repertuvarda yer alan türküler genellikle kırık havalardan ve uzun havalardan oluşmaktadır. Repertuvarda anonim türküler yer aldığı gibi söyleyeni belli olan türküler de yer almıştır. Teke yöresi müzik geleneğinde ve müzik icracılığında "delbekçi" kadınların da önemli bir rolü vardır.

Ersoydan'a göre "Teke yöresinde en çok türkü derlenen il yaklaşık %30 oranla Burdur, en çok türkü derlenen ilçe yaklaşık %13,8 oranla Acıpayam olduğu sonucuna ulaşılmıştır" (Ersoydan, 2024, s. 695).

Bu yörenin kültürüne, coğrafyasına ve müziğine ait çok sayıda çalışma yapılmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Teke yöresi kültür sistemine ait türkülerin içindeki alkış ve kargış örneklerini tespit etmektir.

Türk kültüründe ve Türk coğrafyasında önemli bir yere sahip olan alkış-kargış söyleme geleneği sözlü halk kültürü ürünlerinden olan türkülerde de oldukça geniş bir yer tutmaktadır.

Dîvânu Lugâti't-Türk'te alkış "övgü, dua, insanın iyiliklerini zikretme ve menkıbelerini sayma", kargış ise "lanet ve lanetleme" anlamlarıyla karşımıza çıkar. "Duâ, insanın kendisi ile içinde yaşadığı cemiyetin maddî refah ve mânevî saâdetinde yardım ve merhametini istemek üzere Tanrı'ya yaptığı bir hitap, bir sesleniştir. Duâlar atalar sözü gibi 'hüküm' bildiren müsbet dilek mahsulleridir" (Elçin, 2010, s. 662).

Dualar, insanlığın var olmasından beri sözlü veya yazılı olarak her dönemde mevcuttur. Kötü bir durumdan kurtulmak ya da iyi bir duruma kavuşmak için kullanılan dualar, basit ve kısa ifadelerdir.

"Bedduâ ise, duânın aksi ve zıddı olan la'net,inkisar, belâ ve gazap ifâde eden menfî sözlerdir. Farsça bed ve Arapça duâ kelimelerinin birleşmesinden yapılan bu tâbiri, en eski Türk kaynaklarından 19. asra kadarki kültür eserlerimiz ve sözlüklerimiz çok yaygın 'kargış' ve 'ilenç' kelimeleriyle karşılamışlardır" (Elçin, 2010, s. 663).

Beddualar, kötü durumun başkasına yöneltilmesini talep eden "tepki" ifadeleridir. Alkış ve kargışlar, bir duygu durumunun ortaya çıkardığı kalıplaşmış ifadelerdir. "Atasözleri, deyimler ve ikilemelerle birlikte kalıplaşmış dil birimlerini oluşturan kalıp sözler,

araştırmacılar tarafından çeşitli adlarla ve farklı ölçütlere dayanılarak tanımlanmış, ilişki szöleri ve kültür birim olarak da adlandırılmıştır" (Gökdayı, 2008, s. 90). Aksan (2006), kalıp sözleri "bir toplumun bireyleri arasında ilişkiler sırasında kullanılması adet olan birtakım sözlerdir" şeklinde tanımlamıştır. Kalıp sözlerin anlamları incelendiğinde, ilettikleri mesajların belirli kavramsal gruplar altında sınıflandırılabileceği görülmektedir. (Gökdayı, 2008, s. 106). Alkış (hayırdua ve iyi dilek) ve kargış (beddua), bu guruplardandır. Kalıplaşmış sözler, kültürle birlikte taşınırlar ve milletlerin hafızasında yer alırlar. Ancak alkış ve kargışlar içinde bulundukları kültürün özelliklerini taşıdıkları için diğer kültürlerde çok anlam ifade etmeyebilirler. Yani her kültür kendi alkış-kargış geleneğini yaratır. Biz çalışmamızda Teke yöresi türkülerinde alkış ve kargış örneklerini inceleyeceğiz. Çalışmada Burdur'dan 152, Denizli'den 95, Muğla'dan 90, Afyonkarahisar'dan 115, Isparta'dan 54, Antalya'dan 66 olmak üzere toplam 572 türkü taranmıştır. Teke yöresi içine girmeyen ilçelerdeki alkış ve kargış örnekleri çalışmada yer almamıştır. Türkülerde tespit edilen örnek sayısı aşağıdaki tabloda görülmektedir:

Afyonkarahisar	17
Antalya	11
Burdur	29
Denizli	9
Isparta	3
Muğla	7

Tablo 1. İllere Göre Alkış-Kargış Örnekleri Tespit Edilen Türkü Sayıları

Örnekler, türküde geçtiği şekilde verilmiş, metne herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır. Örneklerin yanına repertuvarda hangi ilde ve ilçede kayıtlı olduğu not düşülmüş, varsa repertuvar numarası verilmiştir. Repertuvarda yer almayan türkülerin ise kaynak kişileri gösterilmiştir.

Teke Yöresi Türkülerinde Alkışlar

Alkışlar türkülerde önemli bir yere sahiptir. Genellikle gerçek hayattan alınan türküler, içlerinde de gerçek hayatta kullanılan kalıp sözleri barındırır. Bunlardan en yaygın kullanılanı ise alkışlardır. Günlük iletişimde iyi dilek ifadelerinin (alkış), kötü dilek ifadelerine (kargış) kıyasla daha yaygın kullanıldığı gözlemlenmektedir. Duygusal bir varlık olarak insan sözün büyüsüne inanır ve önce iyiyi isteme eğilimindedir. Bunun da türkülerdeki yansımasını örneklerde görmekteyiz.

Sevgiliye Söylenen Alkışlar

Türkülerde en yaygın kullanılan temanın aşk olması, kadın-erkek ilişkilerini ön plana çıkarmaktadır. Kaynağını gerçek hayattan alan türküler, her zaman sevgiliyi anlatma eğilimindedir. Âşık, sevgilisinin her zaman iyi olmasını ister ve bunun için dileklerde bulunur. Sevgiliye ve ona ait her unsura kurban olmaya ve onun dertlerine derman olmaya hazırdır.

"Aşağıdan gelen geline benzer
Saçları sazımın teline benzer
Fidan boylarına kurban olduğum
Açılmış bahçenin gülüne benzer" (Burdur/Tefenni-Kaynak Kişi: Ahmet Yamacı)

"Ağamın bindiği arap atıdır
Yiğidin yediği şahin etidir
A kız senin kocan bu kadar mı kötüdür
Kötü kaderine derman olayım" (Burdur-TRT No: 22)

"Bir gelin gördüm de harman yerinde öf
Taramış zülfünü kirmanı elinde oy
Arzumanım kaldı da top zülüfünde ince belinde öf
İnce bellerine de kurban olayım

Bir sabah namazı da yavrum düştüm yollara öf
Ayrılık çantasını aldım ellere öf
Sen düşürdün de beni gelin dilden dillere öf
Tatlı da dillerine kurban olayım" (Burdur-TRT No: 98)

"Bir güzel gördüm de harman yerinde

Salınıp gelir de çorap elinde

Benim gönlüm de kızda değil gelinde

Salın gelin boylarına kurban olayım" (Burdur-TRT No: 100)

"Entarine peş olam
Yanına yoldaş olam
Leğen vuran ellere (a yârim)
Şıngır mıngır maş'olam" (Burdur-TRT No: 2134)

"Damalısın Fatma gelin damalı
Bu canımı yoluna da gurban gomalı" (Denizli/Honaz-TRT No: 3145)

"Çeşmenin başında kurmuş kazanı
İnce bele yakıştırmış düzeni
Fidan boylarına kurban olduğum
Sen mi oldun şu Dinar'ın güzeli" (Afyon/Dinar-TRT No: 4842)

"Bakarım bakarım köyde göremem
Al gadifeler giymiş yari bilemem
Orta boylarına gurban olduğum
Del'oldum yoluna köye giremem" (Afyon/Dinar-TRT No: 2012)

"Uzun olur fesliğenin dalları
Akar durur yanağından balları
Nittiler de nazlı yârim gelmedi
Dua edin açık olsun yolları" (Afyon/Dinar-TRT No: 1895)

"Hacı Leyla'm gönlün şen olsun
Olsun da badeler dolsun" (Antalya/Akseki-TRT No: 2499 - Isparta/Yalvaç)

Sevgiliye Kavuşmak İçin Söylenen Alkışlar

Âşık için uzaktan sevmek yeterli değildir, âşığın temel amacı sevgiliye kavuşmaktır. Sevgiliye kavuşmaya giden yol Tanrı'dan istemektir, âşıklar Tanrı'ya isteğini bildirirken de alkışları kullanırlar. İncelediğimiz örneklerde bu kavuşmanın yalnızca bu dünyada istenmediği, ahiret için de kullanıldığı görülmektedir. "Hak bizi kavuşturur, Kavuştur Mevlam bizi" ifadeleri, sevgiliye kavuşmak için yaygın olarak kullanılan kalıp sözlerdir.

"Mavilimsin mavilim nişanlım öf
Dağları dolaşalım
Dünyada gördüm seni nişanlım öf
Ahrette buluşalım" (Burdur-Kaynak Kişi: Aliye Taşdelen)

"Gelin gelir düğün ile
Ak elleri güğüm ile
İkimizi bağlasınlar
Çözülmicek düğüm ile" (Burdur-Kaynak Kişi: Hamit Çine)

"Hışıldıyor sarı çamın dalları
Çın çın öten kıratımın nalları
Sene geçti geldi bayram ayları
Bu bayramda kavuşalım sevdiğim" (Burdur)

"Ay doğar amber gibi
Gün doğar çember gibi
Allah bizi kavuştur
Arzu'yla Gamber gibi" (Burdur-TRT No: 3963)

"Şu dağlar maviş durur
Geleni savuşturur
Merak etme sevdiğim
Hak bizi kavuşturur" (Burdur/Tefenni-TRT No: 434)

"Dereler davşan izi
Ayırdı düşman bizi
Ayıran düşman olsun
Kavuştur Mevlam bizi" (Burdur-TRT No: 3089)

"Dertli Kerem der ki var ömür geçir
Elinizde kadeh onlara içir
Hey Yaradan beni havadan uçur
Göreyim Aslı'mı sen kerem eyle" (Afyon/Dinar-TRT No: 1890)

"Git yârim sağlığınan
Gül yolla yağlığınan
Yağlık eski gül solar
Kavuşak sağlığınan" (Afyon/Dinar-TRT No: 4818)

Ayrılık ve Gurbet İçin Söylenen Alkışlar

En büyük arzusu sevgiliye kavuşmak olan âşığın, elbette en büyük korkusu ise ayrılıktır. Ayrılığın gerçekleşmemesi için yaratıcıya alkışlar gönderen âşık, bu uğurda ölmekten bile korkmamaktadır. Yalnızca sevgiliden ayrılmak değil, gurbette bulunmak ve gurbetten kurtulmak için de alkışlar söylenmiştir. Bu başlık altında en sık "Ölüm ver Allah'ım ayrılık verme" ve "Ölelim gidelim ayrılmayalım" ifadeleri geçmektedir.

"İki de derviş gelir de posdu posdundan
Mevlam ayırmasın da dosdu da dosdundan" (Afyon-TRT No: 2815)

"Çıktım da gurbet ele (de) geri gelinmez
Kimler (de) öldü kimler kaldı bilinmez (a beyler of)
Ölsem de buralarda kabrim bulunmaz
Ölüm de ver Allah'ım ayrılık verme (a beyler of)" (Burdur/Yeşilova-TRT: 133)

"Çit kurmuşlar şu garşıki harıma
Yük vurmuşlar altaylıcık doruma
Şimdi gitti bu ayrılık zoruma
Gadir Mevlam sabır versin guluna" (Denizli/Acıpayam-TRT No: 3257)

"Kahve cezveleri sürülü ocakta

Yemen çöllerinde kaldım sıcakta
Altılı belde beşli mavzer kucakta
Ölüm ver Allah'ım ayrılık verme
Ah verip ayrılık da canımı alma" (Antalya/İbradı-TRT No: 5225)

"Kara kabak kökeni
Ellere batmaz dikeni
Mevlam sabırlar versin
Hasiretlik çekeni" (Antalya/İbradı-TRT No: 3759)

"Ezelidir gahba gönül ezeli
Yine güz gelince dökerm'ola bağlar gazeli
A sürmelim of of of boynu boncuklu gelin ah
Bir seherde eser m'ola gine of sam yelleri
Aman bizim bağımıza esmesin talan yelleri" (Denizli/Acıpayam-TRT No: 176)

"Pencereden yeller esti güz m'oldu
Aramızda bir incecik söz m'oldu
Gelin senden ayrılalı az m'oldu
Ölelim gidelim ayrılmayalım" (Burdur/Bucak-TRT No: 1034)

"Sallanıp inmez misin yayla yolundan
Zekat vermez misin ince belinden
Sen korkmaz mısın ayrılıktan ölümden
Ölelim gidelim ayrılmayalım" (Burdur/Kozağacı-TRT No: 737)

"Ufak tefek şu dağların mazısı
Goydu beni ayrılığın acısı
Bu ayrılık bize Hakk'ın yazısı
Ölüm ver Allah'ım ayrılık verme" (Denizli/Acıpayam-TRT No: 3257)

"Ölüm ver Allah'ım ayrılık verme
Gız seni seviyom da ellere deme" (Antalya/Akseki-TRT No: 133)

"Hisarın başında sürdüğüm demler
Yalan oldu yalan o geçen günler
Annesi kızını vermem demiş kan ağlar
Ölüm ver Allah'ım ayrılık verme
Yar seni sarayım da annene deme" (Antalya/İbradı-TRT No: 5225 – Yalvaç)

Ramazanda Davulcunun Söylediği Alkışlar

Davulcunun bahşiş alabilmek için kapısından geçtiği kişilere alkış söylediği görülmektedir. Teke yöresinde bu alkış örneklerinin, yaratıldığı kültürde korunarak günümüze kadar geldiği bilinmektedir.

"Ben beyimi uyandırdım
Gül yastığa dayandırdım
Sütlü de kahve beğendirdim
Aslan Beyefendi binler yaşa

Davulumun ipi tura
Şişti kolum vura vura
Aslan Beyin konağı da bura
Aslan Beyefendi binler yaşa

Saat üçte çıktım yola
Selam verdim sağa sola
Bahşişimi çabuk yolla
Aslan Beyefendi binler yaşa" (Antalya/Akseki-TRT No: 233 – Isparta/Yalvaç)

Erkeklerin Söylediği Alkışlar

Türkülerde kadın; anne, eş, sevgili, gelin, kız gibi farklı rollerde yer bulmuştur. Erkek ağzı türkülerde geçen alkışların çoğu kadınlara yöneliktir. Bekâr olan erkekler, güzel bir kız istemek için hayatın her durumunda olduğu gibi burada da alkışa başvurmuşlardır. Yalnızca istemek için değil, güzellerin varlığı için bile Tanrı'ya duacı olmuşlardır. Yörede sıkça geçen "Güzel güzel kızların / Ben olayım çobanı" bunun bir örneğidir.

"Koca dağ başında aman aman kalmasın ölüm
Sağıma kız girsin aman aman soluma gelin
Gelinden usandım kız ister canım
Saklaman gizlemen öldü den bari" (Burdur-Kaynak Kişi: Hasan Büyükçoban)

"Kalk gidelim elmasa
Yollar çamur olmasa
Yatsam (da) yârin dizine
Üç gün sabah olmasa" (Burdur-TRT No: 176)

"Ben varmam oralıya
Arkası toralıya
Allah nasip eylesin
Dudağı boyalıya
Mevlam nasip eylesin

Dudağı boyalıya" (Burdur/Dirmil-TRT No: 5173)

"Sabahtan kalktım da diledim dilek
Altın bileziğe dar gelir bilek
Dengini dengine yazmıyor felek
Dengini dengine yaz Kadir Mevlam

"Sabahtan kalktım da eyledim niyaz
Kadir Mevlam bir güzel de bana yaz
Ne pek kara olsun ne de bembeyaz
Esmer güzel olsun gönül eylesin" (Afyon/Dinar-TRT No: 4841)

"Bir yayla isterim yörük gonmadık
Menevşe isterim boyun eğmedik
Ben bir yar isterim eller değmedik" (Denizli/Acıpayam-TRT No: 3438)

"Aşamadım Bergama'nın belinden
Gonyağı çekerken fincan düştü elimden
Şarabı içerken fincan kaydı düştü de elimden
Alında benim kelepçemi kolumdan
Aman Allah al başımdan dumanı
Şu gençlikte zindan etmen beyler de dünyayı" (Afyon/Dinar-TRT No: 2394)

"Bacadaki yanan mangal kömürü
Allah güzellere versin ömürü
Yok mu kötülere kazılmış mezer
Yarimin ömrü de kalmayıp gider" (Afyon/Dinar-TRT No: 4813)

"Dolaştık da geldik bağdan bahçeden
Ellerin çıkmasın altın akçeden
Çeyizin toplansın gümüş bohçadan" (Antalya/Akseki-TRT No: 1128)

"Haydi güzelim kunduramın tabanı
Ben olayım sürünüzün çobanı" (Afyon/Dinar-TRT No: 2415)

"Bizim köyün bacası
Ezan okur hocası
İnce belli Hatçe'nin
Ben olaydım kocası" (Burdur-TRT No: 3940)

"Kunduramın tabanı
Ben istemem yabanı
Güzel güzel kızların
Ben olayım çobanı" (Afyon/Dinar-TRT No: 2415)

Kadınların Söylediği Alkışlar

Kadın ağzı türkülerde geçen alkışlar; genellikle sevdiğine kavuşmak, iyi bir erkeğe düşmek -evlenmek- ve sevmediği kişiye zorla verilmemek için söylenir. Özellikle genç yaşta evlendirilen kızlar, gençliğinin heba olduğunu düşünür ve bu durumdan kurtulmak için Tanrı'ya alkış söyler; kargış başlığında bu durumun tam tersini görmek mümkündür.

"Feracemi al isterim (aman)
Yenlerini (yandım) dar isterim
Sevilmedik yar isterim (aman)" (Burdur-TRT No: 1028)
"Ben varmam inekliye
Yoğurdu sinekliye
Allah nasip eylesin
Omuzu tüfekliye
Mevlam nasip eylesin
Omuzu tüfekliye" (Burdur/Dirmil-TRT No: 5173)

"Ben varmam oralıya
Orada duralıya
Allah nasip eylesin
Davullu zurnalıya" (Burdur-TRT No: 493)

"Beyaz da kuşun kanadında al olur
Bekar kızın yanağında bal olur
Üç senemiz otuz altı ay olur
Aman Allah al başımdan dumanı
On beşinde zindan etme felek aman dünyamı" (Afyon/Dinar-TRT No: 2394)

Herhangi Birine Söylenen Alkışlar

İyi dileklerde bulunmak için türkülerde yer alan bu alkışlar genel ifadelerdir ve herkes için söylenebilir. "Uğurlu kademli olsun, Allah seni iftiradan saklasın, Ecirini bulasın" yaygın olarak kullanılan kalıp sözlerdir. Bu örnekler; olumlu bir durum karşısında iyi dilekleri ifade etmeyi, olumsuz bir durumdan korunmayı ve mükafat bulmak için edilen alkış örnekleridir.

"Uğurlu kademli olsun
Muhabbetimiz daim olsun" (Burdur)
"Kadılar yolunda buldum beş para
Vallah billah iftiradır iftira

Allah seni iftiradan saklasın" (Afyon/Dinar-TRT No: 4593)

"Boşa gittin dolucana gelesin
Çok çektin ya ecirini bulasın" (Antalya/İbradı-Kaynak Kişi: Sami Demircioğlu)

Teke Yöresi Türkülerinde Kargışlar

Alkış ifadeleri kadar kargış söylemlerine de türkülerde sıkça rastlamaktayız. Bu örnekler genellikle kalıplaşmış basit sözlerden oluşur fakat kimi zaman hiç karşılaşılmamış, ilginç ve orijinal kargış örnekleri de türkülerde karşımıza çıkmaktadır.

Sevgiliye Söylenen Kargışlar

Sevgiliye söylenen kargışlar, alkışlar kadar yaygın olmasa da önemli sayıda türkülerde yer bulmuştur. Âşık elbette sevgilisinin kötülüğünü istemez ancak sevgilinin söz verip de gelmemesi ya da başkasıyla evlenmesi türkülerde kargışların varlığına sebep olmuştur. Bu başlık altındaki en sık kullanılan kalıp "Allah'ından bulası" ifadesidir.

"Al yazmamın oyası aman
Kaşa vurmuş boyası
Gelcem aman dedin de gelmedin
Haydi Allah'ından bulası" (Afyon/Dinar-TRT No: 4511)

"Kara tavuk kanadı
Şu yosmanın inadı
Oğlan dilin kurusun
Herkes bizi kınadı" (Burdur-TRT No: 3963)

"Al yazmanın oyası
Alnıma vurdu boyası
Gitti yârim gelmedi
Allah'ından bulası" (Burdur-TRT No: 787)

"Akdere'nin ovası
Bülbüllerin yuvası
Gelcem dedi gelmedi
Allah'ından bulası
Alcem dedi almadı
Allah'ın bulası" (Denizli/Acıpayam-TRT No: 3117)

"Sevdim şekerlendi de yar
Sevdim şekerlendi de yar
Olmaz olsun senin gibi yar

Sen dul kaldın ben bekâr" (Antalya/İbradı-Kaynak Kişi: Sami Demircioğlu)

"Köprünün altı diken
Yaktın beni gül iken
Allah da seni yaksın
Üç günlük gelin iken" (Muğla/Bodrum-TRT No: 216)

"Köprünün altı diken
Yaktın beni gül iken
Allah da seni yaksın
Üç yıllık gelin iken" (Burdur/Tefenni-TRT No: 2612)

Ayrılık ve Gurbet İçin Söylenen Kargışlar

Sevgiliden ya da anne babadan ayrı düşmek üzerine söylenen bu kargışlar genellikle gurbet için kullanılır. Kızın gelin olup anne babasından ayrılması ve uzağa gitmesi, erkeğin askere gitmesi, kızın başkasıyla evlenip gitmesi, sevdiğini askere gönderen kızın gurbet yolu beklemesi üzerine söylenen kargışlar, bu durumlardan duyulan acıyı ve özlemi yanstımaktadır.

"Şu görünen anamgilin dağları
Eridi ya yüreğimin yağları
Yıkılası gurbet elin köyleri" (Muğla/Fethiye-Kaynak Kişi: Hanım Çelik)

"Karşı dağda sıra sıra bademler
Ağlayıp sızlasın yari gidenler
Ne ben senden doydum ne de sen benden
Kör olsun gurbeti icat edenler" (Afyon/Dinar-TRT No: 4594)

Sevgiliden Ayrılmaya Sebep Olanlara Söylenen Kargışlar

Sevgilinin başkasıyla evlenmesi, anne babasının sevgiliye vermemesi (Teke yöresi türkülerinde genellikle kızı vermeyen annedir ve türkülerde "cavır anan/zalim anan/anan evde yok ise şeklindeki ifadeler sıkça geçmektedir) ve sevgiliyle arasına giren herkes için kargış söylenir.

"Ardıç arasında biten budaklar
Yaralansın seni öpen dudaklar" (Denizli/Acıpayam-TRT No: 160)

"Sıra sıra kazanlar
Kara yazı yazanlar
Cennet yüzü görmesin
Aramızı bozanlar" (Muğla/Fethiye-TRT No: 95)

"Karadut parmak gibi
Kız yüzün kaymak gibi
Beni de yardan ayıran
Yıkılsın kavak gibi" (Muğla/Fethiye-TRT No: 1331)

Tabiat Unsurlarına Söylenen Kargışlar

Bu başlık altındaki türküler genellikle gerçek olaylara ya da rivayetlere dayanmaktadır. Çaydan geçerken suya düşüp boğulan Ümmü gızın türküsü yöredeki her ilçede yaygın olarak kullanılmaktadır. Burada çaylara ve üzüm bağına söylenen kargış örnekleri görülmektedir.

"Budamışlar söğütlerin dalını
Toplamışlar meyidini alını
Ben bulamadım emsalini dengini
Akmıyasıca çaylar nere godun Ümmü'mü
Sunamı of of of

Su yüzünde gidip gider bürgüsü
On sekizdir Ümmü saçın örgüsü
Bu güzellik sana Hakk'ın vergisi
Akmıyası çaylar nere godun Ümmü'mü
Sunamı of of of" (Burdur)

"Gorunun annacı Gumalar Dağı
Eridi galmadı yüreğin yağı
Seni dolu vursun Gınığın bağı
Yarime gülleri gıyamadın mı" (Afyon/Dinar-Kaynak Kişi: Saffet Uysal)

Hayvanlara Söylenen Kargışlar

Bu başlık altında geçimini tarım ile sağlayan kişinin arpa buğdayına dadanan çekirgeye söylenen kargış örneği, genellikle insanlar için kullanılan "Kör olasın" kalıp sözüdür. Konar-göçer kültür dairesinde yer alan yöre insanı için hayvanlar büyük öneme sahiptir. Yalnızca mahsule zarar veren kanatlılar için bu tarz söylemler kullanılmıştır.[1]

"Çekirgenin kanadı
Nedir bunun inadı
Kör olası çekirge
Arpa buğday komadı

[1] Türkülerde yer almayan fakat yörede yaygın olarak kullanılan bir örnek "Naha gözün kör olmasın sinek, kör olasıca sinek" ifadeleridir.

Tarlalarda yayılır
Kanatları sayılır
Kör olası çekirge
Harmanlara bayılır" (Muğla/Fethiye-TRT No:3480)
"Yüce dağ başında bir goyun meler
Goyunun sesleri de bağrımı deler
Ne melersin goyunum vazgeç guzudan
Goyunu güdersin guzu gütmezsin
Gütdüceğin yerlerde otlar bitmesin" (Muğla/Fethiye-TRT No: 616)

İnsanın Kendine Söylediği Kargışlar

İçinde bulunduğu kötü durumdan bıkmasından dolayı ya da kötü bir özelliğinin kaybolmasını istediğinde söylenen kargış örnekleridir. Bu örnekler yaygın değildir.

"Dolan da gel bizim evin düzüne
Senden başka yar yatırmam dizime
Yatırırsam gençliğime doymayım
Senden başka yer yüzünü görmeyim" (Afyon/Dinar-TRT No: 4818)

Bu türkü kargış gibi görünüp alkış niteliği taşıyan türkülere örnek olarak gösterilebilir. "Âşıkların kendisine kötü dilekte bulunarak sevgiliye dua etme fırsatını yakalamaya çalışmasıdır. Kendisini kargışlayan âşık, bu sayede sevgiliye alkış ederek aslında hüner de göstermektedir" (Ergönenç & Erbaş, 2019, s. 519).

"Olaydım olaydım olmaz olaydım
Uyurken yanına gelmez olaydım" (Antalya/Akseki-TRT No: 2102)

"Hisarın başında darı beklerim
Nideyim darıyı yari beklerim
Boşaymış benim gan emeklerim
Olaydım olaydım olmaz olaydım
Ben de bu dünyaya gelmez olaydım

Çok çıkardım şu hisarın başına
Gavurun gızı ağu kattı aşıma
Şu gençlikte neler geldi başıma
Olaydım olaydım olmaz olaydım
Ben de bu ellere gelmez olaydım" (Antalya/İbradı-TRT No: 5225)

"Haydendi emmim dayım
Gurusun donuz huyum

Ableni ben gaçırcem
Enişden olcem gayın" (Denizli/Acıpayam-TRT No: 3118)

Kızlara, Gelinlere, Güzellere Söylenen Kargışlar

Bu başlık altındaki kargışların tümü erkek ağzıyla söylenmiştir. Buradaki örneklerin muhtemel sebebi kızların söyleyene yüz vermemesidir.

"Çapa tarlasında gördüm kızları
Sağa sola bakışıktır gözleri
Sevdiğini gören gelin kızların
Zangır zangır tiresin de dizleri" (Burdur)

"Sürüm sürüm sürünsün sürmeli kızlar
Göğsü de çapraz düğmeli kızlar" (Burdur-TRT No: 3377)

"Sarıca (da) buğday danesin
Eller yârini vermesin
Gaba da minder üstünde
Gül sinelerin terlesin" (Muğla/Fethiye-TRT No: 199)

Erkeklere Söylenen Kargışlar

Erkeklere söylenen kargış örneklerine baktığımızda zorla evlendirilen kızın sitemini görmekteyiz. Verilen örnekteki türküde kendinden küçük yaşta bir çocukla evlendirilen kızın hem babasına hem de evlendiği küçük çocuğa kargış söylediği görülür. Diğer örnek ise bir ağıttır. Ağıtlarda, sevdiğini öldürene söylenen kargış örneklerine sıkça rastlanmaktadır.

"Sabah olur çocuk gider oyuna
Oynar oynar kum doldurur koynuna
Bütün günahlarım baba boynuna" (Burdur/Yeşilova-TRT No: 1490)
"Şu Çavdır'ın hanları
Haydi parıldıyor camları
Aman parıldıyor camları
Kahrolası Ferudun Bey
Haydi nasıl kıydı canları
Aman nasıl kıydı canları" (Burdur/Tefenni-TRT No: 1545)

"Naha çocuk gebereydin öleydin
Sen öleydin ben dengimi buleydim" (Denizli/Acıpayam-TRT No: 3259)

Sonuç

Türk halk kültürünün ve edebiyatının en önemli ürünlerinden olan türküler; sahip oldukları sözlü kültür malzemesiyle toplum yaşamına, örf ve âdetlere, dil ve edebiyata dair bilgiler vermektedir. Türk coğrafyasında ve kültüründe önemli bir yere sahip alkış ve kargış söyleme geleneği Teke yöresi türkülerinde de yer almaktadır. Teke yöresi, Yörük-Türkmen kültürünün yaşadığı, göç yollarında çeşitlenerek yayılan türküler ihtiva etmesi bakımından önemlidir. Çalışmaya dâhil edilen il ve ilçeler; Burdur'un tamamı, Muğla'nın Fethiye ve Ortaca, Denizli'nin Acıpayam, Serinhisar, Honaz, Afyon'un Dinar ve Başmakçı, Isparta'nın Yalvaç ve Şarkikaraağaç, Antalya'nın Cevizli, Akseki, Manavgat ve Alanya ilçeleridir. Bu illere ait 572 taranmış, TRT repertuvarında yer alan ve repertuvarda yer almayan türkülerdeki alkış ve kargış örnekleri incelemeye dâhil edilmiştir. Teke yöresi içinde yer almayan ilçelerdeki alkış ve kargış örnekleri çalışmaya dâhil edilmemiştir. 76 türküde alkış ve kargış örneği tespit edilmiştir. Örneklerde, kimi zaman aynı, kimi zaman da birbirine çok benzer ifadelere rastlanmıştır. Bu alkış-kargış örneklerinin, aynı yöredeki farklı iller arasında da ortak kullanıma sahip olduğu görülmüştür. Bu durum, sözlü kültür ürünü olan türkülerin varyantlaşması ve kalıp sözlerin her yörede ortak kullanımıyla ilişkilendirilebilir. Tespit edilen örneklerin neredeyse yarısı Burdur'a aittir. Burdur'a ait örneklerin sayıca fazla olması Burdur'un tamamının yöre içinde yer almasıyla ilgilidir. Diğer şehirlerin sadece birkaç ilçesi yöre sınırları içinde yer alır. Burdur'dan sonra en fazla alkış-kargış örneği gördüğümüz ilçe kerem havaları ile bilinen Afyon'un Dinar ilçesidir. Dinar'ı, Denizli'nin Acıpayam ve Antalya'nın Akseki ilçeleri takip etmektedir. En az örnek gördüğümüz ilçeler ise Muğla ve Isparta'ya aittir.

Afyonkarahisar	%22.37
Antalya	%14.47
Burdur	%38.16
Denizli	%11.84
Isparta	%3.95
Muğla	%9.21

Tablo 2. Alkış-Kargış Örneklerinin İllere Göre Oranları

Çalışmada kullanılan örneklerin %65'ini alkışlar oluştururken %35'ini ise kargışlar oluşturmaktadır.

Teke yöresi türkülerindeki alkış örneklerinin büyük çoğunluğu sevgiliye söylenmiştir. Genellikle "Kurban olayım" kalıp sözüyle ifade edilen alkış örnekleri sevgiliye ait her unsur için kullanılabilmektedir. "Ölelim gidelim ayrılmayalım" dizesi de yörede ortak kullanılan örneklerdendir. Sevgiliye kavuşmak ve ayrılıktan kurtulmak için söylenen alkışların da çalışmamız içinde büyük yer kapladığını söyleyebiliriz. Türkülerin temasının genellikle aşk olması ve duygu yoğunluğu alkış ve kargış örneklerinde de kendini göstermiştir. Bu sebeple sevgili ve ona kavuşmak için söylenen alkışlarla, sevgiliden

ayıranlar için söylenen kargışlar örneklerimizin büyük kısmını oluşturmaktadır. Bunların dışında kızlara, gelinlere, güzellere söylenen alkışlar, ramazanda davulcunun söylediği alkışlar, erkeklerin söylediği -kadınlara yönelik- alkışlar, kadınların söylediği -erkeklere yönelik- alkışlar ve herhangi birine söylenen alkışlar çalışmamızın sınırlarına giren örneklerdendir.

Kargış örneklerine baktığımızda ise sevgiliye, sevgilinin söz verip gelmemesine, sevgiliden ayıranlara, ayrılık ve gurbete söylenen kargışlar aşk temasının türkülerdeki olumsuz yansımasını, başka bir deyişle "tepki" ifadelerini bize göstermektedir. Yöre türkülerinde, özellikle kargış geleneğinin tipik örnekleri olarak karşımıza çıkan "Allah da seni yaksın üç günlük gelin iken", "Alcem dedi almadı Allah'ından bulası" gibi ortak ifadeler kullanılmaktadır. Alkış örneklerinde geçen "Gurban olayım", kargış örneklerinde geçen "Allah'ından bulası" gibi ifadeler yalnızca Teke yöresine özgü olmayıp, Anadolu'nun pek çok yöresinde küçük fonetik farklılıklarla benzer şekillerde karşımıza çıkar. Teke yöresi ve Ege Bölgesi varyantlarında görülen "Akmayasıca çaylar / Gudurası çaylar / Cavır anan" gibi söyleyişler yerel dil kullanımının türkülere yansımasını göstermektedir. Diğer kargış örnekleri; tabiat unsurlarına söylenen kargışlar, hayvanlara söylenen kargışlar, insanın kendine söylediği kargışlar, -erkek ağzıyla- kızlara, gelinlere, güzellere yönelik kargışlar ve -kadın ağzıyla- erkeklere yönelik kargışlar olarak çalışmamızda yer almıştır. Konar-göçer Yörük/Türkmen kültürünün hüküm sürdüğü Teke yöresi türkülerinde alkış ve kargış geleneğinin yansımaları, hem sözlü kültürün devamlılığını hem de yöre ağzının kendine has dokusunu ortaya koymaktadır.

Kaynaklar | References

Ak, M. (2018). Teke adı ve yöresi üzerine. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 10*(30), 1019-1040. http://dx.doi.org/10.14520/adyusbd.494027

Aksan. D. (2006). *Türkçenin sözvarlığı*. Engin Yayınevi.

Attilâ, O. (1966). *Afyonkarahisar türküleri*. Güven Matbaası.

Baldane, O. (2023). Höömey ve boğaz çalma ya da Tuva nire Teke nire. *Göçebe Dergisi,* (20), 12-21.

Boratav, P. N. (1988). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Adam Yayınları.

Çine, H. (2003). *Burdur'dan damlalar*. Arzu Ofset ve Reklam.

Elçin, Ş. (2010). *Halk edebiyatına giriş*. Akçağ.

Ercilasun, A. B. & Akkoyunlu, Z. (2014). *Kaşgârlı Mahmud Dîvânu Lugâti't-Türk: giriş-metin-çeviri-notlar-dizin*. TDK Yayınları.

Ergönenç, D. & Erbaş, N. (2019). Karadeniz türkülerinde alkış. *Karadeniz Araştırmaları, 16*(63), 497-529.

Ersoydan, M. Y. (2024). Teke yöresi kültür sistemine ait türkülerin yöre içindeki dağılımı. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (39), 695-706. https://doi.org/10.29000/rumelide.1469444

Gökdayı, H. (2008). Türkçe'de kalıp sözler. *Bilig,* (44), 89-110.

Güven, M. (2013). Türkülerin varyantlaşması. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* (50), 145-156.

Kaya, D. (1997). Dualar ve beddualar, *Türklük Bilimi Araştırmaları,* (4), 99-121.

Kayacan, İ. (2012). *Burdur'un saz ve söz ustaları 2*. Burdur Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Özbek, M. (2009). *Türkülerin dili*. Ötüken Neşriyat.

TRT. (2006). *Türk halk müziği sözlü eserler antolojisi*. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı.

URL-1: https://www.notaarsivleri.com/arama.html?kelime=antalya (10.05.2025)

URL-2: https://www.notaarsivleri.com/arama.html?kelime=burdur (10.05.2025)

URL-3: https://www.notaarsivleri.com/arama.html?kelime=%FDsparta (10.05.2025)

URL-4: https://www.repertukul.com/Yoreler--AFYON (15.04.2025)

URL-5: https://www.repertukul.com/Yoreler--ANTALYA (15.04.2025)

URL-6: https://www.repertukul.com/Yoreler--BURDUR (10.05.2025)

URL-7: https://www.repertukul.com/Yoreler--DENIZLI (15.04.2025)

URL-8: https://www.repertukul.com/Yoreler--ISPARTA (10.05.2025)

URL-9: https://www.repertukul.com/Yoreler--MUGLA (15.04.2025)

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Bünyamin AYÇİÇEĞİ

https://orcid.org/0000-0002-6576-0786
Doç. Dr.
bunyamin.aycicegi@istanbul.edu.tr
İstanbul Üniversitesi
https://ror.org/03a5qrr21
İlahiyat Fakültesi
Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı

Sebeb-i Te'lif Literatürüne Bir Katkı: Türk Edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si Neden Şerhedildi?

A Contribution to the "Cause of Composition" Literature: Why Was Al- Bûsîrî's Qasîdat al-Burda Commented Upon in Turkish Literature?

Araştırma Makalesi | ***Research Article***

Geliş Tarihi | *Date Received*: 30.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 03.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Ayçiçeği, B. (2025). Sebeb-i Te'lif Literatürüne Bir Katkı: Türk Edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si Neden Şerhedildi?. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9* (2), 762-777. https://doi.org/10.34083/akaded.1710304

Ayçiçeği, B. (2025). A Contribution to the "Cause of Composition" Literature: Why Was Al- Bûsîrî's Qasîdat al-Burda Commented Upon in Turkish Literature?. *Journal of Academic Language and Literature*, *9* (2), 762-777. https://doi.org/10.34083/akaded.1710304

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Bünyamin AYÇİÇEĞİ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Türk edebiyatında *Kasîde-i Bürde* denildiği vakit akla iki şiir gelmektedir. Bunlardan ilki Ka'b b. Züheyr'in (ö. 645?) şiiri, ikincisi de Bûsîrî'nin (ö. 1297?) kasidesidir. Bûsîrî'nin şiiri *Kasîde-i Bür'e* olarak da bilinmektedir. İslamî Türk edebiyatında Bûsîrî'nin kasidesinin ayrı bir yeri bulunmaktadır. Türkler bu kasideyi çok sevmiş, birçok müellif manzum ve mensur olarak Türkçeye çevirmiş, kasidenin hususiyetleri üzerine eser te'lif etmiştir. Şifa maksadıyla okunması da kasidenin şöhretini artırmış böylece eser; edebiyattan sanata, halk kültüründen mûsikîye varıncıya kadar pek çok sahada etkisini göstermiştir. Bûsîrî'nin *Kasîde-i Bürde*'si üzerine İslamî Türk edebiyatında yapılmış 42 mensur 3 de manzum şerh tespit edilmiştir. Yapılacak farklı araştırmalarla bu sayının artması muhtemeldir. Bu makalede, Türk te'lif literatürüne katkı sunmak maksadıyla, Bûsîrî'nin kasidesi üzerine kaleme alınmış Türkçe şerhlerin te'lif sebepleri ele alınmıştır. Öncelikle İslam te'lif geleneği içinde sebeb-i te'lifler üzerine yapılmış bazı çalışmalardan hareketle, sebeb-i te'lif kavramı üzerinde durulmuştur. Ardından tespit edilebilen *Kasîde-i Bürde* şerhleri içinde, te'lif sebebi barındıranlar listelenmiştir. Hemen hemen hepsinde ortak olarak bulunan temel sebepler dışarıda bırakılarak şerhlerin sebeb-i te'liflerine göre sınıflandırması yapılmıştır. Sunulan bu sınıflandırma teklifinin ardından çalışmadan elde edilen sonuçlar belirtilmiştir. Böylece Türk edebiyatında sebeb-i te'lif literatürüne katkı sunabilmek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İslamî Türk edebiyatı, klasik Türk şiiri, Bûsîrî, *Kasîde-i Bürde*, sebeb-i te'lif

Abstract

When the term Qasîdat al-Burda is mentioned in the context of Turkish literature, two poems typically come to mind: the first is by Ka'b ibn Zuhayr (d. ca. 645), and the second, more prominent one, is by al-Bûsîrî (d. ca. 1297). Al-Bûsîrî's poem is also known as Qasîdat al-Burʾa. This particular qaṣīda occupies a distinguished place in Islamic Turkish literature. The Turks held this poem in high regard; numerous scholars translated it into Turkish, both in verse and prose, and authored treatises exploring its various features. The belief in its healing properties further enhanced its reputation, and its influence extended across a wide array of cultural spheres—from literature and art to folk traditions and music. Within the Islamic Turkish literary tradition, a total of 42 prose and 3 verse commentaries on al-Bûsîrî's Qasîdat al-Burda have been identified. It is likely that future research will increase this number. This article seeks to contribute to the literature on cause of composition (sebeb-i te'lif) in Turkish authorship by investigating the reasons behind the writing of Turkish commentaries on al-Bûsîrî's qaṣīda. First, the concept of sebeb-i te'lif is explored, based on selected studies within the broader Islamic tradition of authorship. Next, among the identified commentaries on the Qasîdat al-Burda, those explicitly stating a cause of composition are catalogued. Common, overarching motives found in nearly all works are excluded, and the commentaries are then classified according to their specific declared reasons for composition. Following the proposed classification, the article presents its main findings. Ultimately, this study aims to offer a scholarly contribution to the literature on sebeb-i te'lif in Turkish literary historiography.

Keywords: : *Islamic Turkish literature, classical Turkish poetry, al-Bûsîrî, Qasîdat al-Burda, cause of composition (sebeb-i te'lif)*

Giriş

Arapça bir kelime olan te'lif (تأليف); ilk anlamıyla uzlaştırma, barıştırma, alıştırma, imtizac ettirme, bir şeyin sayısını bine çıkarma demektir. Buradan hareketle cem', tertip, tedvin ve tahrir etme anlamlarını kazanan kelime, cem' ve tertip edilmiş kitaba da isim olmuştur (Şemseddin Sami, 1317, s. 374). Tahir Olgun (ö. 1951) kelimenin kitap te'lifi manasına gelmesini şöyle izah eder: "Müellifin bahisleri birbirine ısındırmak suretiyle kitabına derc etmesi ve eserinde birçok malumat vermesi, kitap yazmaya 'te'lif' denilmesine sebep olsa gerektir (Olgun, 1994, s. 156)."

Sebeb-i te'lif, Farsça bir terkip olarak bir kitabın hangi sebeple yazıldığını ifade etmektedir. Türk te'lif geleneğinde, şair veya nâsirin eseri meydana getirme maksadını sebeb-i te'lif başlığı altında anlatması gelenek hâline gelmiş; vücuda getirilen eserin durumuna göre de bu terkip; sebeb-i nazm, sebeb-i tasnif, der-beyân-ı telîf-i kitâb, bâ'is-i tahrîr gibi terkiplerle ifade edilmiştir (Taşan, 2024, s. 12). Konu hakkında yapılan bir çalışma, sebeb-i te'lifte kullanılan "sebeb"i, daha çok fâilin eser te'lif ederken aklî önceliğe sahip kastının te'lif bittiğinde de tam gerçekleşen maksadının bir ifadesi olarak ele almakta, sebep/neden kelimesinin "maksad"ı da içerdiğini ifade etmektedir (Fazlıoğlu, 2024, s. 20).

Yazının sınırları gereği; metin, şerh, hâşiye, ta'lîk, tenkîh, tecrîd, telhîs, ihtisar gibi yazılı metin çeşitlerinden ve sebep, neden, gerekçe, illet, hikmet gibi kavramların farklılıklarına değinmeden asıl meseleyi değerlendirmeye çalışacağız.[1]

Türk edebiyatında sebeb-i te'lif literatürünü bütün hâlde inceleyebilmek oldukça güç bir çabayı gerektirmektedir. Tabii olarak bir eserin te'lifinin örtük ya da âşikar pek çok sebebi bulunabilir. Eserin müellifi, yazıldığı dönem, muhatap kitlesi, müellifin içinde bulunduğu hâl gibi pek çok unsur, eser te'lifini doğrudan etkileyecek ve yönlendirecektir. Hakeza kimi eserlerin örtük sebepleri olduğu da düşünüldüğü vakit konu hakkında kesin yargılara varabilmek mümkün gözükmemektedir. Konu hakkında bir tasnif denemesi sunan Fazlıoğlu, İslam medeniyetinde yazılmış eserler için, inceleyebildiklerinden hareketle, 46 farklı sebep ortaya koymuştur (Fazlıoğlu, 2024, s. 27-32). Biz de bu çalışmada Türkçe *Kasîde-i Bürde* şerhleriyle konumuzu sınırlandırarak farklı yüzyıllarda yazılmış şerhlerin açık veya örtük şerh sebeplerini tasnif etmeye gayret edeceğiz.[2]

Kasîde-i Bürde Şerhlerinin Sebeb-i Te'lif Bakımından Değerlendirilmesi:

Bir eserin açık sebeb-i te'lifi genellikle mukaddimesinde beyan edilirken kimi zaman müellifler te'lif gerekçelerini metnin sonunda verebilmekte veya herhangi bir meseleden bahsederken metnin çok farklı bir yerinde konuya temas edebilmektedir. Ayrıca örtülü

[1] Konu hakkında bk. (Fazlıoğlu, 2024, s. 17-20).

[2] Bir eserden ya da meseleden hareketle sebeb-i te'lifler üzerine yapılan bazı çalışmalar için bk. (Altuntaş, 2024, s. 233-254; Arıcı, 2024, s. 253-288; Fazlıoğlu, 2003, III/151-184; Fazlıoğlu, 2024, s. 17-32; Güleçyüz, 2024, s. 85-124; Özcan, 2024, s. 61-84; Yavuz, 1983, XXVII/9-55).

bir te'lif sebebini tespit etmek de araştırmacı için oldukça güç olacaktır. Biz burada şerhlerin öncelikle mukaddimelerine ve hâtimelerine yoğunlaşmakla birlikte bazı şerhlerin iç sayfalarında temas edilen hususlardan ya da arz ettiği kişinin konumundan hareketle kimi çıkarımlarda bulunmaya gayret ettik. Böylece 42 mensur, 3 manzum *Bürde* şerhi içinden te'lif sebebi verilen 16 tanesini değerlendirmemize aldık.

1.Kemâleddin Hüseyin bin el-Hasan el-Hârezmî el-Kübrevî'nin (ö. 1442?) *Keşfü'l-Hüdâ* Adlı Eseri:

Kasîde-i Bürde'ye Harezm Türkçesiyle (Doğu Türkçesi) yazılmış bilinen ilk şerh olması bakımından önem arz eden eserin mukaddimesinde te'lif sebebi aktarılmaktadır (Dağıstanlı, 2018, s. 15-16). Buna göre Ebu'l-Hayr Han, Harezm'i fethinin ardından kendisine hediye olarak verilen *Bürde* nüshasını şerh etmek, ondaki faziletleri izah etmek için Hüseyn-i Harezmî'yi görevlendirmiş, Hüseyn-i Harezmî de eseri "Türkî-yi melîh birle" (tatlı Türkçeyle) şerh etmiştir. Böylece Türk edebiyatının bilinen ilk *Bürde* şerhi, bir devlet adamının hamiliğinde yapılmış; yazar da bu münasebetle eserini, herkesin anlayabileceği tarzda ve kaynak metnin hususiyetlerini tam manasıyla ortaya koyabilmek amacıyla meydana getirmiştir.

2.Le'âlî Ahmed b. Mustafa Saruhânî'nin (ö. 1563) Şerhi:

Tespit edebildiğimiz kadarıyla yazma eser kütüphanelerinde en fazla nüshası bulunan *Bürde* şerhidir. Le'âlî *Bürde*'yle ilgili olarak -elde bulunmayan Arapça bir şerh dışında- üç Türkçe eser vücuda getirmiştir. Bunlardan ilki, kaynak metni kâmilen açıkladığı şerhtir. Şerhin mukaddimesinde şârih te'lif sebebini şu şekilde izah eder: "…Kasîde-i Bürde-i mübâreke-i müşerrefe-i meymûnenün fezâ'il-i kesîresi ve berekât-ı 'azîmesi olup havâsdan oldugı ecilden ve buna meşgûl olan kimesnelerün dünyevî vü uhrevî murâdâtı hâsıl oldugı bâ'isden ve bunı mu'azzez ü mükerrem tutan kimesneler hazret-i Resûl'e vâsıl oldukları cihetden bu fakîr ü hakîr…bu kasîde-i mübârekeyi mütâla'a idüp üslûb-ı istihrâcum üzerine lisân-ı Türkî ile ta'bîr eyleyüp bu mübârek kasîdeyi mu'azzez ü mükerrem ü müşerref tutan kimesneler içün şerh eyledüm (Yazar, 2024, s. 95)." Mukaddimeden alıntılanan bu bölümden anlaşılmaktadır ki şârih *Bürde*'yi; havâssından istifade edenlerden olmak, dünyevî ve uhrevî isteklerini gerçekleştirenler arasında yer alabilmek, ayrıca bu esere kıymet verenlere arz etmek için şerh etmiştir.

Le'âlî, Türkçe şerhini kaleme aldıktan sonra bir münasebetle "Çâr-Kûşe Kasîde-i Bürde Cedveli veya Türkçe Kasîde-i Bürde'nin Muhtasarı"nı meydana getirmiştir. Bu faaliyetin amacını da şöyle izah eder: "Gerçi…mukeddemâ bir Türkî şerh diyüp i'râbın ve müfredâtın ve elfâzın beyân u tashîh eyleyüp ve her beytinde sâhib-i kasîdenün kasdı ve garazı nedür ve muhassal ma'nâsı nicedür 'ayân u tasrîh eylemişdüm lâkin ihtisâr kasd eyleyüp ve her kimesne tâlib ü râgıp olsun diyüp bu risâleyi yazdum (Yazar, 2024, s. 86)." Bu "risâle" nüshaları incelendiği vakit görülmektedir ki Le'âlî Türkçe şerhindeki "ya'nî" ile başlayan ve kaynak beyti derli toplu vaziyette izah ettiği bölümleri aynen alarak bu eserini oluşturmuştur. Zaten kendisi de bunu "ihtisar gayesiyle" ve "herkesin anlayabilmesi için" yaptığını ifade etmektedir.

Son olarak Le'âlî, kırık mana vererek bir *Bürde* tercümesi yazmıştır. Bu tercümeyi yazma gayesini de şöyle açıklar: "…üslûb-ı istihrâcum üzerine ebyâtınun ma'nâlarınun birbirine rabtın ve ta'allukın bulup on fasıl üzerine kıldum ki tâlib olan kimesneler her ebyâtı yirlü yirinde okıyup vird idinüp maksûdlarına vâsıl olalar ve dahı her beytinün tahtında Türkîce tercümelerin yazdum ki bu kasîde-i mübârekenün fi'l-cümle ma'nâsına muttali' olup meşgûl ola (Yazar, 2024, s. 89)." Buna göre şârih, kaynak beyitleri, içerdiği konulara göre, on bölüm hâlinde başlıklandırmış ve her beytin altına kırık mana vererek kaynak beytin kelimelerini/kelime öbeklerini Türkçeye tercüme etmiştir. Bunu da kasideyle meşgul olanların esere tam manasıyla hâkim olabilmesi ve gerektiği gibi eserle irtibat kurabilmesi için yapmıştır. Aslında bu durum Le'âlî'nin, *Bürde*'nin farklı amaçlar doğrultusunda fert olarak ve toplu hâlde okunduğunu ve okutulduğunu bildiğini ve bu doğrultuda her okuma grubunun amacına yönelik olarak farklı tarzlarda şerhler hazırladığını göstermektedir.

3.Yahyâ bin Abdullah'ın (ö. 1605'ten sonra) *Tercümetü'l-Esrâr fi Medhi Seyyidi'l-Ebrâr* Adlı Şerhi:

Genellikle *Bürde* şerhlerinin te'lif sebepleri iki ana başlıktan oluşmaktadır. Hemen hemen bütün şerhlerde ilk sebep -kaynak eserin sahibi Muhammed Bûsîrî'nin ulaştığı şekilde- Hz. Peygamber'in hoşnutluğuna nâil olmak ve şefaate erişmektir. Bunun yanında Bûsîrî'nin felç hastalığından felaha kavuşmuş olması vesilesiyle şârih de kendi manevî hastalıklarından kurtulmayı temennî eder. Bu hâkim sebep yanında şerhlerin birçoğunda ikinci bir te'lif sebebi daha yer almaktadır. Yahyâ bin Abdullah da ilk ve başat sebebi şerhinde zikretmekte (Sönmez, 2025, s. 59), ardından hususi te'lif sebebini de şöyle ifade etmektedir: "…ba'dehû Mısır defterdârlığını on beş gün tasarruf idüp ba'zı zaleme 'adem-i tasarrufımıza mütesaddî olup bu elem ü şedâ'idün ve sabra mülâmezetinün esnâsında gerçi kim nice şerh idüp şârihûn…şerh dimişlerdür…ba'zı fuzalâ-yı Mısır ikdâmıyla teyemmünen ve teberrüken mütevvak idüp Cenâb-ı Rabbü'l-'Âlemîne teveccühen ve tevekkülen…fehvâsınca menzil-i teslîm ve tasabburda telebbüs… (Sönmez, 2025, s. 185-186)." Buna göre şârih, Mısır'a defterdar olarak tayini sebebiyle bazı zalimlerin görevinden uzaklaştırmak için türlü teşebbüslerde bulunması sebebiyle Hakk'a teslimiyet nişanesi ve sabır göstergesi olmak üzere bu şerhe başlamıştır. Buradan anlaşılmaktadır ki şârih, zalimlerin emellerine ulaşamaması ve gönül huzuru kazanmak, *Bürde*'nin de manevi gücünden istimdad için bu kasideyle meşgul olmaya karar vermiş, kasidenin "teyemmün ve teberrük" vesilesi olmasını dilemiştir. Bunun bir neticesi olarak da şârih, şerhe başladıktan bir süre sonra bahsi geçen zalim kişinin ölüm haberi kendisine ulaşmış ve Rabb'in himayesine mazhar olup sıkıntılarından kurtulmuştur: "Bundan mukaddem birkaç ebyât-ı manzûmeyi tercüme iderken ol zâlimün vefâtı haberi gelüp…Cenâb-ı Rabbü'l-'Âlemînün vikâyesinde masûn u mahfûz oldum (Sönmez, 2025, s. 455)." Böylece şârih, sıkıntılarından kurtulma vesilesi olması için başladığı *Bürde* şerhiyle gayesine ulaşmış olmaktadır.

4.Şeyhülislam Bâlîzâde Mustafâ b. Bâlî b. Süleymân Rûmî'ye (ö. 1662) Atfedilen Şerh:

Eserin mukaddimesinde müellif, her şârihin zikrettiği, şefaate nâil olma arzusunu ve maddî manevî hastalıklardan kurtulma ümidini ifade ettikten sonra, sebeb-i te'lifin ikinci basamağı olarak şu hususu beyan eder: "Bir iltimâsı reddolunmaz 'azîzin talebi ile Türkî lisân edâsı ile tercüme olundı, tâ ki okuyup muhassalu'l-merâm ve mekfiyyü'l-mehâm olanlar mütercimi hayır du'âdan behre-mend ve sa'âdet-peyvend eyleyeler, aksâ-yı maksûd budur ve's-selâm (Ayçiçeği, 2024, I/52). Buna göre şârihi harekete geçiren unsur, isteği geri çevrilemeyecek kadar hatır sahibi birinin kendisinden, *Bürde*'yi Türkçe olarak şerh etmesini istemesidir. Böylece okuyanlar metni anlayabilecek ve şârihi de hayır dua ile anacaklardır. Asıl büyük gaye de zaten budur.

5.Mustafa b. Ahmed el-Bosnevî'nin (ö.1702) *Zübdetü'ş-Şurûhu't-Türkiye* Adlı Şerhi:

Mustafa b. Ahmed el-Bosnevî, eserin sebeb-i te'lifi olarak şunları ifade etmektedir: "Egerçi 'ulemâ-i kâmilîn kimi lisân-ı 'Arabî ve kimi Fârsî ile şerh-i hasbî ve kimi Türkî ile terceme-i bî-'aybî idüp lâkin zebân-ı Türkî'de kavâ'id ü fevâ'idin mübeyyin bir menşûr-ı şerh-i dil-güşâ ve kavâ'id ü fevâ'idini mufassıl terceme-i gam-zedâ görmedügüm ecilden kasîde-i mezbûrenün i'râb u iştikâk-ı kelimât ve beyân-ı me'ânî vü lugâtı ve me'ânî vü beyândan ba'zı dekâyık u nikâtı ve sanâyi'-i şi'riyye ve muhassinâtı müştemil bir şerh-i müfîd ü muhtasar ve hâmiş-i latîf ü muktasar lisân-ı Türkî ile ibrâz olunmak hâtır-ı fâtıra hutûr ve kalb-i kâsıra 'ubûr idüp…" (Mermer, 2020, s. 402). Buna göre şârih, birçok *Bürde* şerhini tetkik etmiş lakin Türk dilinde, beyitleri tam manasıyla açıklayan, kelimelerin gramer özelliklerini ve anlamını detaylı bir şekilde izah eden, beyitteki sanatları ortaya koyup açıklayan bir şerhe tesadüf etmemiştir. Böylece şârih, bütün bunları kapsayan bir şerhi yazmaya karar vermiştir. Zaten şerh de incelendiği vakit müellifin daha çok ilm-i belagata dair hususlara ağırlık verdiği görülmektedir.

6.Balcızâde Ahmed bin el-Hâc Hasan İstanbulî'ye ait *Bürde* şerhi,

Eserin mukaddimesinde şerhin Daltaban Mustafa Paşa'nın (ö. 1703) isteğiyle kaleme alındığı ve 4. Mehmed'in oğlu 2. Mustafa'ya arz edildiği (1695-1703) ifade edilmektedir (Ayçiçeği, 2024, I/55). "Sebeb-i tahrîr-i kitâb" kısmında şârih *Bürde*'yi şerh etme sebebi olarak şunları söyler: "…anın elfâz-ı garîbe ve elgâz-ı 'acîbesi mertebe-i i'câz ve hadd-i belâgatde olmağla me'ânî-i şerîfesini istihrâc, lâsiyyemâ nikât ve mezâyâ ve mecâzât ve isti'ârât-ı hafâyâsın ke-mâ-yenbeğî istinbât ekser nâsa hafî, husûsan 'ulûm-ı 'Arabiyye'de piyâde olanlara ahfâ olmagın tâlibîn ve râgıbîne nef'i 'âm ve lutfı ber-devâm olmak recâsıyla … lisân-ı Türkîye tercemeye şürû'…olundı (Balcızâde, nekty01735, s. 6a)." Bu ifadelere göre şârih, üst düzeyde bir belagate ve dil hususiyetlerine sahip olan *Bürde*'yi herkesin hakkıyla anlamadığını, ince ve derin manalarının özellikle başlangıç düzeyinde Arapçaya vakıf olanlarca oldukça kapalı kaldığını, bu sebeple metni anlama arzusunda olan herkesin rahatça istifade edebilmesi maksadıyla *Bürde*'yi şerh ettiğini açıklar. Bunun yanında şârihin, eseri 2. Mustafa'ya arzından hareketle, örtük te'lif sebebi olarak bir cemileye ulaşma arzusu olduğu ifade edilebilir.

7.Müellifi Belli Olmayan *Bürde* Şerhi:

Çeşitli kaynaklarda *Bürde*'nin, özellikle Osmanlının son dönemlerinde, ders müfredatı içinde yer aldığı ve mekteplerde öğrencilere talim ettirildiği ifade edilmektedir (Abdülaziz Bey, 1995, s. 100-101). Bunu ispat eden hususlardan biri de eldeki nüshalardan hareketle 18. yüzyılda te'lif edildiğini düşündüğümüz müellifi belli olmayan bir *Bürde* şerhinin mukaddimesinde dile getirilmektedir. Mukaddimede şârih te'lif sebebini şöyle izah eder: "…e'izze-i 'ulemâ niçe şürûh imlâ eyleyüp lâkin ekseri kavâ'id-i belîğa beyân itmekle müntehî olmayanlar ke-mâ-yenbeğî istihrâcına kâdir değildir, deyü ba'zı talebe sırf Türkî lisânla tercüme olunmasına izhâr-ı rağbet itdiklerine binâ'en… (Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hüdai Efendi 1332, 1b)." Burada dile getirilen ifadelerden hareketle şârihin bir müderris olduğu, eserini talebelerinin isteği üzerine kaleme aldığı söylenebilir. Talebeleri diğer şerhlerden sadece belagate dair üst düzeyde bilgi sahibi olanların istifade ettiklerinden şikayet etmiş, hocalarından "sırf Türk diliyle" bir şerh kaleme almasını istemiştir. Müellif de öğrencilerinin bu arzularına göre *Bürde*'yi oldukça muhtasar ve anlaşılır şekilde açıklamıştır.

8.Şeyh Abdullah b. Şeyh Ahmed'in (ö. 1738'den sonra) (İpsalalı Vâiz Sağîr-zâde) *İrşâdiyye Şerh-i Kasîdetü'l-Bürde* ve *Cübbe Şerh-i Kasîde-i Bür'e* Adlı Eserleri:

İpsalalı Vâiz Sağîr-zâde şerhini kaleme alma sebebi olarak bir ayetle bir hadisi gerekçe göstermektedir. Eserinin mukaddimesinde ilgili kısım şöyledir: "Rab Te'âlâ'nın kavl-i şerîfi ki

وَمَّا اَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ اِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهٖ (Biz her peygamberi, ancak kendi kavminin diliyle gönderdik) ber-mûcib-i Hadîs-i Şerîf ki 'Kellimi'n-nâse 'alâ kadri 'ukûlihim' (İnsanlarla, akletme kabiliyetleri seviyesince konuşunuz) mısdâklarınca lisân-ı Türkî üzerine şerh olunmağa…(Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Fatih 3971, 2a)." Böylece şârih, birçok müellifin de beyan ettiği şekilde, herkesin anlayabilmesi için *Bürde*'yi Türk diliyle şerh ettiğini ifade etmektedir. Ancak diğer şârihlerden farklı olarak İpsalalı Vâiz, şerh sebebini bir ayet ve bir hadisle delillendirmektedir. İsminden ve lakabından hareketle kendisinin âlim ve vâiz olduğu anlaşılan şârihin yaptığı te'lif faaliyetini ayet ve hadislerle delillendirme çabası dikkati çekmektedir. Ayrıca bu ilmî birikimi, beyitleri detaylı bir şekilde ele almasından ve izah etmesinden de anlaşılmaktadır. *Bürde* şerhleri içinde "hacimli şerhler" kategorisinde değerlendirilebilecek eserde beyitler, üç başlık hâlinde incelenmiştir: kelimelerin okunuş şekillerinin, anlamlarının, sarf bilgisinin izah edildiği "tashîhât"; kelimelerin irabının yapıldığı "el-i'râb" ve beytin anlamının derli toplu şekilde verildiği "el-ma'nâ".

İpsalalı Vâiz Sağîr-zâde, Le'âlî'ye benzer şekilde şerhini, ihtisar etmiştir. *Cübbe Şerh-i Kasîde-i Bür'e* adını verdiği bu muhtasar eserine, *İrşâdiyye*'deki "el-ma'nâ" başlığı altında yazdığı ve beytin sadece anlamını verdiği kısmı almıştır. Kendisinin daha önce *İrşâdiyye* adında detaylı bir şerh kaleme aldığını lakin bu şerhin anlaşılması zor olduğu için eserini ihtisar ettiğini şöyle anlatır: "…lâkin fehminde su'ûbet olmağla bu şerhimizde ancak

ma'ânîsi ile iktifâ olundı (Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Reşid Efendi 799, 2b-3a)." Buradan anlaşılmaktadır ki *İrşâdiyye*'yi okuyan bazı kişiler eserin güç anlaşıldığını söylemişler, müellif de ihtisar etme gereği duymuştur. Ancak gerek Le'âlî gerekse İpsalalı Vâiz, farklı bir şerh metni meydana getirmemiş, ilk yazdıkları şerhin "el-ma'nâ" ya da "ma'nâ-yı beyt" başlığı altında verdikleri sadece beytin anlamını ihtiva eden kısmı yazmışlardır. Bunun müellifler tarafından sanki yeni bir eser/şerh gibi sunulması, Osmanlıda kitap te'lifine dair yapılacak çalışmalar için dikkat çekici bir inceleme konusudur.

9.Şeyhülislam Mehmed Mekkî Efendi'nin (ö. 1797) *Tevessül* Adlı Şerhi:

Tevessül, Türk edebiyatının bilinen en hacimli *Bürde* şerhidir. Eserin hacimli olmasının başlıca sebebi, müellifin pek çok Arapça şerhten istifade ederek bunlardan bire bir alıntı yapmasıdır. Eserinin mukaddimesinde şârih, te'lif sebebini şöyle izah eder: "Bu 'abd-i 'âciz…*Kevkebü'l-Mudî'e* ismiyle mevsûm ve beyne'l-enâm *Kasîde-i Bürde* dimekle ma'rûf kasîde-i mübârekeyi şu'arâdan Nahîfî merhûma ıktifâ'en ve iktidâ'en bundan akdem Türkî lisân ile tahmîse mübâderet itmiş idim. Lâkin ebyât-ı kasîdenin ma'nâsı ma'lûm ve münfehim olmadıkca tahmîsin rabtı ve letâ'if ma'nâsı zâhir olmamak mülâhazasıyla…lisân-ı Türkî ile şerh itmek münâsib görüldi (Mehmed Mekkî, Ragıp Paşa 1142, 1b-2a)." Mekkî Efendi, öncelikle *Bürde*'yi tahmis etmiş lakin kaynak beyitlerin anlaşılmadan tahmis edilmesinin bir manası olmadığına karar vererek *Tevessül* adlı şerhini yazmıştır.

10.İskilipli Abdülkâdir b. İsmail'in (ö. 1852'den sonra) *Kasîde-i Bürde* Şerhi:

İskilipli Abdülkâdir b. İsmail, Hz. Peygamber'in şefaatine mazhar olmanın yanında, yakalandığı amansız bir hastalıktan kurtulmak maksadıyla *Bürde*'yi şerh eden müellifler arasında yer almaktadır. Müellif mukaddimesinde, herkesin anlayamadığı bu kasideyi daha anlaşılır hâle getirmeyi amaçladığını, meşguliyeti fazla olmasına rağmen insanların istifadesini kolaylaştırmak amacıyla eseri şerh ettiğini belirtmektedir. Ayrıca dikkat çekici bir husus, İskiliplinin şerhi yazdığı esnada bacaklarından rahatsızlanması ve ilaveten pek çok rahatsızlığa yakalanmasıdır. Kaynak eserin 44. beytini şerhe başladığında hastalık iki bacağına da sirayet etmiş ve şârih yatalak hâle gelmiştir. Doktorların çaresiz kaldığı bu durumdan kurtulmak için *Bürde*'yi okumuş ve Hz. Peygamber hürmetine yakalandığı illetten kurtulabilmiştir (Yüksel, 2024, s. 22-23).

11.İsmail b. Osman b. Bekir b. Yusuf Osmanpazarî-İsmail Niyâzî'nin (ö. 1858?), *el-'Umde 'ale'l-Bürde* Adlı Şerhi:

Devrinin büyük bir alimi olan ve kaynaklarda molla, şeyh, müderris, müftü olarak tavsif edilen İsmail Niyâzî, eserlerinin birçoğunda olduğu gibi, *Bürde* şerhini halkın ve talebelerinin isteği üzerine yazmıştır (Kasadar, 2019, s. 6). *Bürde* şerhinin mukaddimesinde eserini talebeleri için kaleme aldığı kayıtlı olmasa da İsmail Niyâzî'nin birçok eserini öğrencileri için yazmasından ve eserinde sergilediği metottan hareketle -örtülü bir şekilde- *Bürde* şerhini öğrencileri için kaleme aldığını söyleyebiliriz. Bu nedenle şerh oldukça muhtasar olup anlaşılır bir şekilde yazılmıştır. Arapça ve Türkçe olarak

kaleme alınan eserde beyitler öncelikle Arapça olarak açıklanmış, ardından Türkçe izahlar yapılmıştır. Öğrencilerin anlamasanı kolaylaştırmak amacıyla beyitler, irab ve mana olarak iki alt başlıkta incelenmiştir. Eserin Arapça mukaddimesinde şârih, şerh sebebi olabilecek şu hususu ifade etmektedir: "Diğer şerhlerin bazısı uzun, bazısı kısadır. Ben de onu, 'en hayırlı işler orta olanlardır' sözü gereğince, ikisi arasında (ne uzun ne kısa) dengeli bir şekilde şerh etmek istedim (Kasadar, 2019, s. 2)." Bunlardan hareketle şârihin -örtülü bir şekilde de olsa- öğrencilerin daha rahat anlayabileceği, Arapça izahların oldukça açık bir şekilde verildiği, eğitim amaçlı bir şerh vücuda getirmeyi amaçladığını söyleyebiliriz.

12.Kayacıgî (Kayacıklı) Süleyman Efendi'nin (ö. 1881'den sonra) *Türkçe Kasîde-i Bürde Şerhi*:

Dikkat çekici bir şerh sebebi, Kayacıklı Süleyman Efendi'nin yazdığı eserde görülmektedir. 18. yüzyıla ait, kırık mana verilerek oluşturulan eser, sonradan Esad Efendi tarafından hem ilim talebelerinin hem de sâir okuyucuların *Bürde*'yi daha kolay anlamalarını sağlamak amacıyla beyit sırasıyla tertip edilmiş, beyitlerin şerhleri de alt taraflarına eklenmiştir. Burada şârihin tasarrufundan ziyade sonradan bir başka ismin, öğrencilerin anlamasını kolaylaştırma amacıyla, metnin tertibine müdahalesine şahit olmaktayız. Matbu olan kitabın iç kapağında yer alan açıklama şöyledir: "İşbu şerh-i latîf Kayacıgî Süleyman Efendi tarafından te'lif ve tenmîk olunmuş ise de bu tarzda olmağla bu def'a mûmâ ileyh Esad Efendi beyitleri sırasıyla tertîb ve şerhlerini alt taraflarına derc ederek gerek talebe-i 'ulûm ve gerekse sâ'ir mezâyâ-yı kasîdeye vâsıl olmak arzusunda bulunan zevâta bir hıdmet-i müftehire olmak üzere… (Kayacıgî, 1299)" Oldukça muhtasar şekilde kırık mana verilerek ve yer yer de bazı beyitlerin çevirisi yapılarak hazırlanan bu şerhte gramere dair açıklamalara neredeyse hiç başvurulmadığı görülmektedir.

13.Nuh Nasûh bin İsmail el-Çerkesî el-Hanefî'nin (ö. 1890'dan sonra) *Nebîzü'ş-Şurûh fî Tatyîbi'r-Rûh* Adlı Şerhi:

Müellif eserinin mukaddimesinde şerhini, üç sebep üzerine yazdığını açıkça ve oldukça uzun bir şekilde ifade etmektedir (HsOr5260, 2a-3a). Açıklamanın bazı kısımları şöyledir: "İşbu risâle-i 'âcizânemin sebeb-i tastîr ve cür'et-i tahrîri üç nesneye mübtenîdir: Birincisi, men teşebbehe bi-kavmin fe-hüve minhüm (kim bir topluluğa benzerse o topluluktandır) kelâm-ı Hazret-i Seyyidü'l-Mürselîne nazaran yalnız bu dâ'îleri ashâb-ı ma'ârife müşâbih olup şefâ'atlerini iltimâs etmek kaziyyesidir. İkincisi, "mülâhızî el-'ibre" ile müverrih 1297 senesinde bir Fransız'dan aldığım 'ibretdir…Üçüncüsü, hafezna'llâhu ve'l-mü'minîn, kelâm-ı istiğâsemiz ile müverrih 1303 senesinde bi-takdîri'llâh bir nevâzil-i sudâ'iyye ve evcâ'-ı 'izâmiyyeye mübtelâ olduğum hâlde umûr-ı beşeriyyede salâhiyyetim kalmayup ba'dehû gözlerimize sirâyet ederek a'mâ ve bî-basîr kalmışdım…" Uzun olduğu için bazı kısımlarını aldığımız metne göre şârih eseri üç sebeple meydana getirmiştir: Sebeplerin ilki, kim bir topluluğa benzerse o topluluktandır, hadis-i şerifine istinaden, *Bürde* şârihleri zümresine dahil olabilmek ve o yüce ruhların şefaatlerine kavuşabilmektir. İkincisi ise

müellifin bir Fransızla[3] yaşadığı dikkat çekici bir hadisedir. Şârih, Kahire'de eğitimini tamamlayıp İstanbul'a dönmüştür. Vezirlerden Kadri Paşa merhumun evinde dostlarla buluşmuş, akşam namazından sonra bir meclise gelen bir Fransız, Paşa'yla Fransızca konuşmuştur. Sonra o Fransız şârihe Arapça olarak hal hatır sormuş, ardından cebinden Fransızca bir *Bürde* şerhi çıkarmış bazı beyitleri de ezbere okumuştur. Bu durum şârihin dikkatini çekmiştir. Ayrıca o Fransız, kasidenin belagatinden ve fesahatinden bahsetmiştir. O kişi, 15 sene Haleb'de ilm-i Arabiyye ile meşgul olduğunu, bu kasideyi şerh ettiği nüshaları da Paris'e bırakacağını ifade etmiştir. Nuh b. Nasuh da bu ibretli hadiseyi hiç unutmamış ve *Bürde*'yi şerh ederek bu yolda hizmet etmeyi aklına koymuştur. Üçüncü olarak da şârih, yaşadığı hastalık hadisesini sebep olarak sunmaktadır. Aynı Bûsîrî gibi Nuh b. Nasuh da 1303'te görme yetisini kaybetmeye başlamış, 1304'te tamamen kör olmuştur. Ardından *Kasîde-i Bürde*'yi bir başkasının yardımıyla okuyup tekrar etmiş, aynı yılın kadir gecesinde hıfzından da bir miktar okumuştur. Bu esnada uykuya dalmış, Sivas'ın Yıldızeli kazasının Bulamur köyünde, şârihin teşvikiyle yaptırılan caminin mihrabında kendisini cemaate karşı oturur vaziyette görmüştür. Ardından Hz. Peygamber'in camiye girdiğini görmüş, salat ü selamlarla O'nu karşılamıştır. Hz. Peygamber iki eliyle şârihin başını tutarak sağ gözünü öpmüştür. Bu rüyadan uyanan Nuh b. Nasuh, gözlerinin Allah'ın izni ile açıldığını ifade etmektedir. Nuh b. Nasuh'un şerhi, tespit edebildiğimiz şerhler içinde en fazla sayıda ve barındırdığı hikayelerle en dikkat çekici te'lif sebeplerini bulunduran eserdir. Böylece şârih öncelikle şefaate ulaşma arzusunu, ardından bir Fransız müsteşrikin *Bürde*'ye karşı duyduğu ilgiden etkilenmesini (bir gayrimüslim, Peygamber medhiyesine bu kadar mesai sarf etmişken kendisinin bundan geri kalması, şârihin hamiyetine dokunmuş olsa gerektir) ve son olarak gördüğü rüya sayesinde hastalığından felah bulmasını şerh sebebi olarak göstermektedir.

14.Necîb Efendi'nin (ö. 1897'den sonra) *Muhtasar Tevessül* Adlı Eseri:

Türk edebiyatının en hacimli *Bürde* şerhi olan Mehmed Mekkî Efendi'nin *Tevessül* adlı şerhinin muhtasarıdır. Zaten adından da anlaşıldığı üzere eserin te'lif sebebi, asıl metni ihtisar etmektir. Necîb Efendi bu ihtisara neden gerek duyduğunu şöyle ifade eder: "…şârih-i merhûmun mahdûm-ı mükerremleri Şeyhülislâm 'Âsım Efendi'nin himmetleriyle 1251 tarihinde dest-gâh-ı tab'a vaz' olunmuş ise de gâlibâ şârihin tenkîh ve tenkîdinden geçirilmeyen evrâk-ı müsveddeye dest-res olarak tab' olunmuş olmalı ki ba'zı mertebe haşvı ve lüzûmundan ziyâde kelâm-ı bilâ-tâ'ili müştemildir… muhill-i kemâl bulunan haşv ile letâfetsiz eş'ârın bulunmasını kemterâne münâsib göremediğimden zevâ'idi ve ebyâtın tahmîslerini tarh ile ihtisârına cesâret eyledim. Asıl maksad ise…kendi kendimi hâdimân-ı Hazret-i Nübüvvet sırasında bulundurmaktır (Ayçiçeği, 2020, s. 78-79)." Necîb Efendi, her şârih gibi asıl te'lif sebebinin Hz. Peygamber'e hizmet edenlerden olmak ve böylece şefaatine ulaşmak arzusu olduğunu ifade etmektedir. Bunun dışında şârih, kaynak eserde gördüğü bazı fazlalıkları atmak ve Mekkî Efendi'ye yakıştıramadığı

[3] Adı açıklanmayan bu kişi, anlatılanlardan hareketle, meşhur Fransız şarkiyatçı René Basset (1855-1924) olmalıdır. Bk. https://islamansiklopedisi.org.tr/basset-rene

tahmisi de çıkartarak eseri yeniden tertip etmek için *Muhtasar Tevessül*'ü kaleme aldığını belirtir. Asıl müellif olan Mekkî Efendi'yi eleştirmemek için gördüğü eksiklikleri, eserin basımı esnasında meydana gelen hadiselere bağlamaktadır. Böylece Necîb Efendi, bir metin tenkidi gerçekleştirmekte ve eserin te'lif sebebini bu tenkit üzerine bina etmektedir.

15.Hasan Fehmi Efendi'nin (ö. 1923'ten sonra) *Mecma'u'l-Fezâ'il* Adlı Şerhi:

Hasan Fehmi Efendi, eserinin mukaddimesinde şerh sebebini şöyle izah eder: "…Vaktâ ki ibtilâ-i kazâ ve dûçâr-ı felâket oldum. Vesîle-i necât ittihâzıyla…havârık-ı 'âdâtı muhtevî Kasîde-i Bürde'sini okumağa muvâzabet eyledim. Def'-i âlâm için nef' ve te'sîr ve inşirâh-ı sadr hâsıl eylediğini his ile berâber elfâzındaki fesâhati ve belâğati…ve ba'zı şerhlerindeki ihtilâfâtı gördüm, vicdânen müte'essir olup…ihvâna tuhfe olmak emeliyle…ihtilâfâtı ref' edercesine…'Arabiyyü'l-'ibâre ve nesr-i müsecca' olarak bir şerh yazup…tab' edildi ise de…lisân-ı 'Arabî'ye vâkıf olmayan ihvân-i dînin mahrûm kalacağı tabî'î Türkceye tercüme ve tahvîlinde nef'-i 'umûmî ve muhassenât-ı 'adîde hâsıl ve cümle 'indinde derece-i merğûbiyyete vâsıl olacağı his ve tefehhüm eylediği… (Hasan Fehmi, 1328/1330, s. 2-3)." Bundan başka müellif şerhin sonunda "Hâtime ve Bir İfâde-i Merâm" başlığı altında şunları söyler: "İşbu kasîde-i belâğat-nisâr ve fesâhat-şi'âr evvelen havâs için 'ulûm-ı âliye ve 'âliyeye tatbîken 'Arabî ve nesr-i müsecca' sûretiyle şerh ve tab' ve neşr edilmişdir. Sâniyen dahı 'avâm olan ihvân-ı dîne de fâ'ide ve nef'-i 'umûmî olmak üzere Türkce lisân ile de tercüme ve îzâh ederek tefhîm-i merâmda suhûlet için…(Hasan Fehmi, 1328/1330, s. 430)." Bütün bu açıklamalara göre şârih, maruz kaldığı bir felaketten kurtulmak için *Bürde*'yi okumaya başlamış ve sıkıntılarından kurtulmuştur. Böylece kasidenin belagatteki yüksekliğini ortaya koymak ve bazı şerhlerindeki yanlışları da tashih etmek maksadıyla Arapça bir şerh yazmıştır. Ardından bu şerhi, avamın da anlayabilmesi, herkesin istifade edebilmesi için bazı tasarruflarda bulunarak Türkçeye tercüme etmiştir. Burada iç içe geçmiş bazı te'lif sebepleriyle karşılaşmaktayız. Öncelikle şârih, iç sıkıntılarından kurtulmaya vesile olan bu metni insanların istifadesine sunarak herkesin eleminden kurtulabilmesi için metni şerh etmiştir. Lakin bu şerh Arapça olduğundan sadece havassın anlayabildiğini görmüş, ikinci bir sebep katmanı oluşturarak avamın da istifadesine sunmak maksadıyla eserini Türkçeye tercüme etmiştir. Müellifin ifadelerinden anlaşıldığı kadarıyla üçüncü bir şerh sebebi de bazı şerhlerde gördüğü hataları tashih etme arzusudur. Zaten esere bakıldığı vakit yer yer kendince hata gördüğü hususlara şârihin temas ettiğini ve düzelttiğini görmekteyiz.

16.Nazîfî İsmail Akhisarî'nin (ö. 1790'dan sonra) *İklîdü's-Sa'âde* Adlı Manzum Şerhi:

Müellif, Türk edebiyatında sadece üç örneği tespit edilebilen Türkçe manzum *Bürde* şerhinden birini kaleme almıştır (Koç, 2024, I/89-97). Şârih, Arapça mukaddimesinde eserini şerh sebebi olarak şunu ifade eder: (قد التمس مني بعض اخواني من طلبة العلوم و مستنير الفهوم ان اترجم على القصيدة البردة...) "Anlayışları parlak ve her biri birer ilim talebesi olan bazı kardeşlerim benden…*Kasîdetü'l-Bürde*'yi tercüme etmemi istediler (Özcan, 2019, s. 41)." Buna göre müellif eserini bazı ilim talebelerinin arzusu üzerine kaleme aldığını beyan etmektedir.

Te'lif Sebeplerine Göre *Kasîde-i Bürde* Şerhlerinin Sınıflandırılması:

Malumdur ki bir metnin oluşturulmasında birden fazla sebep bulunabilmektedir. Bu nedenle şerhlerin bazısı birden çok şerh sebebi altında değerlendirilebilir. Öncelikle şarihlerin neredeyse tamamı, şerhlerinin sebeb-i te'lifi olarak Hz. Peygamber'in rızasını kazanma ve şefaatine erişme şeklindeki manevi gerekçeleriyle müşterek bir zeminde birleşmektedir. Bu sebeple biz, *Bürde* kasidesiyle meşgul olmak hasebiyle o kutlu dairede yer alabilme, şefaate ulaşabilme, salihler zümresinden kabul edilebilme arzusu dışında da bir sebep öne süren müelliflerin eserlerini dikkate aldık. Yukarıda yapmaya çalıştığımız izahlardan hareketle te'lif sebeplerine göre Türkçe *Kasîde-i Bürde* şerhlerinin 11 başlık altında değerlendirilebileceğini düşünmekteyiz:

1.Bir devlet adamının hamiliğinde yapıldığı vurgulanarak bir mansıp elde etme düşüncesiyle meydana getirilen şerhler: Kemâleddin Hüseyin bin el-Hasan el-Hârezmî el-Kübrevî'nin *Keşfü'l-Hüdâ* adlı eseri, Balcızâde Ahmed bin el-Hâc Hasan İstanbulî'nin şerhi

2.Havâssından istifade edebilmek, şifaya kavuşmak, dünyevî ve uhrevî isteklerini gerçekleştirebilmek için yazılan şerhler: Le'âlî Ahmed b. Mustafa Saruhânî'nin şerhi

3.Anlaşılması güç olduğu için, herkesin istifadesine sunabilmek maksadıyla ya da kaynak eserde gördüğü kusurları gidermek amacıyla kaynak metinde "ihtisar" yapılan şerhler: Le'âlî Ahmed b. Mustafa Saruhânî'nin *Çâr-Kûşe Kasîde-i Bürde Cedveli veya Türkçe Kasîde-i Bürde'nin Muhtasarı*, Şeyh Abdullah b. Şeyh Ahmed'in (İpsalalı Vâiz Sağîr-zâde) *Cübbe Şerh-i Kasîde-i Bür'e* adlı eseri, Necîb Efendi'nin *Muhtasar Tevessül* adlı eseri

4.Vird maksadıyla okuyacaklar için bölümlere ayırmak maksadıyla yazılan şerhler: Le'âlî Ahmed b. Mustafa Saruhânî'nin kırık mana verdiği eseri

5.Gördüğü bir zulümden ya da yakalandığı bir hastalıktan/beladan kurtulup feraha ermek için yazılan şerhler: Yahyâ bin Abdullah'ın *Tercümetü'l-Esrâr fi Medhi Seyyidi'l-Ebrâr* adlı şerhi, Nuh Nasûh bin İsmail el-Çerkesî el-Hanefî'nin *Nebîzü'ş-Şurûh fî Tatyîbi'r-Rûh* adlı eseri, Hasan Fehmi Efendi'nin *Mecma'u'l-Fezâ'il* adlı şerhi, İskilipli Abdülkâdir bin İsmail'in *Kasîde-i Bürde* Şerhi.

6. Ricası geri çevrilemeyecek birinin isteği doğrultusunda yazılan şerhler: Şeyhülislam Bâlîzâde Mustafâ b. Bâlî b. Süleymân Rûmî'ye atfedilen şerh, Nazîfî İsmail Akhisarî'nin *İklîdü's-Sa'âde* adlı manzum şerhi

7.Belagate dair bahislere ağırlık verebilmek için yazılan şerhler: Mustafa b. Ahmed el-Bosnevî'nin *Zübdetü'ş-Şurûhu't-Türkiye* adlı şerhi

8.Öğrencilerin daha rahat faydalanabilmesi için yapılan/tertip edilen şerhler: Müellifi Belli Olmayan *Bürde* Şerhi, İsmail b. Osman b. Bekir b. Yusuf Osmanpazarî-İsmail Niyâzî'nin *el-'Umde 'ale'l-Bürde* adlı şerhi, Kayacıgî (Kayacıklı) Süleyman Efendi'nin *Türkçe Kasîde-i Bürde şerhi*

9.Bir müsteşrikin konu hakkındaki bilgisinden etkilenerek şerhe karar verme: Nuh Nasûh bin İsmail el-Çerkesî el-Hanefî'nin *Nebîzü'ş-Şurûh fî Tatyîbi'r-Rûh* adlı eseri

10.Yapılan şerhlerdeki bazı hataları tashih etmek için yazılan eserler: Hasan Fehmi Efendi'nin *Mecma'u'l-Fezâ'il* adlı şerhi; Necîb Efendi'nin *Muhtasar Tevessül* adlı eseri

11.Konu hakkında önceden yazdığı bir eserin daha iyi anlaşılmasını sağlamak için yapılan şerhler: Mehmed Mekkî Efendi'nin *Tevessül* adlı şerhi.

12.Farklı okuma gruplarının ihtiyaçları dikkate alınarak hazırlanan şerhler: Le'âlî Ahmed b. Mustafa Saruhânî'nin şerhi.

13.Bir ayet veya hadisi delil getirerek şerhini yazma sebebini buna bağlama: Şeyh Abdullah b. Şeyh Ahmed'in (ö. 1738'den sonra) (İpsalalı Vâiz Sağîr-zâde) *İrşâdiyye Şerh-i Kasîdetü'l-Bürde*, Nuh Nasûh bin İsmail el-Çerkesî el-Hanefî'nin *Nebîzü'ş-Şurûh fî Tatyîbi'r-Rûh* adlı eseri

Sonuç

Bu makaleden hareketle aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1.Türk edebiyatında sebeb-i te'lif literatürünün bütün hâlde değerlendirilebilmesi güçtür. Bu sebeple çalışmamızda Türkçe *Kasîde-i Bürde* şerhleriyle konu sınırlandırılmış, bazı şerhlerin açık bazılarının ise örtük şerh sebepleri olduğu anlaşılmıştır.

2.Genellikle *Bürde* şerhlerinin te'lif sebeplerinin iki ana başlık hâlinde değerlendirilebileceği görülmüştür: Bunların ilki Hz. Peygamber'in hoşnutluğuna nâil olmak, şefaate erişmek, bunun yanında Bûsîrî'nin felç hastalığından felaha kavuşmuş olması vesilesiyle şârihin de kendi manevî hastalıklarından kurtulmayı temennî etmesidir. Bu husus hemen hemen bütün şerhlerde görüldüğü için değerlendirme dışında tutulmuş, diğer özel sebepler makalede ele alınmıştır.

3.Türk edebiyatı sahasında Osmanlı Türkçesiyle kalem alınmış 42 mensur 3 manzum *Bürde* şerhinden; Hz. Peygamber'in rızasını kazanma, şefaatine ulaşma, *Bürde* kasidesiyle meşgul olmak sebebiyle o kutlu dairede yer alabilme, şefaate ulaşabilme, salihler zümresinden kabul edilebilme arzusu dışında da bir sebep öne sürülen 16 şerhin olduğu tespit edilmiştir.

4.Yapılan araştırmalar neticesinde *Bürde*'nin 13 sebeple şerh edildiği anlaşılmıştır: Bir devlet adamının hamiliğinde yapıldığı vurgulanarak bir mansıp elde etme düşüncesiyle meydana getirilen şerhler; havâssından istifade edebilmek, şifaya kavuşmak, dünyevî ve uhrevî isteklerini gerçekleştirebilmek için yazılan şerhler; anlaşılması güç olduğu için, herkesin istifadesine sunabilmek maksadıyla ya da kaynak eserde gördüğü kusurları gidermek amacıyla kaynak metinde "ihtisar" yapılan şerhler; vird maksadıyla okuyacaklar için bölümlere ayrımak maksadıyla yazılan şerhler; gördüğü bir zulümden ya da yakalandığı bir hastalıktan/beladan kurtulup feraha ermek için yazılan şerhler; ricası geri çevrilemeyecek birinin isteği doğrultusunda yazılan şerhler; belagate dair bahislere ağırlık

verebilmek için yazılan şerhler; öğrencilerin daha rahat faydalanabilmesi için yapılan/tertip edilen şerhler; bir müsteşrikin konu hakkındaki bilgisinden etkilenerek şerhe karar verme; yapılan şerhlerdeki bazı hataları tashih etmek için yazılan eserler; konu hakkında önceden yazdığı bir eserin daha iyi anlaşılmasını sağlamak için yapılan şerhler; farklı okuma gruplarının ihtiyaçları dikkate alınarak hazırlanan şerhler; bir ayet veya hadisi delil getirerek şerhini yazma sebebini buna bağlama.

Bundan sonra yapılacak sebeb-i te'lif çalışmalarına katkı sunmayı amaçlayarak meydana getirilen bu çalışmanın, *Bürde* literatürüne kazandırılabilecek farklı şerhlerle daha da genişletilebileceği ve başka te'lif sebeplerinin de ortaya konulabileceği muhakkaktır.

Kaynaklar | References

Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri Âdât ve Merasim-i Kadime, Tabirât ve Muamelât-ı Kavmiye-i Osmaniye*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Altuntaş, M. C. (2024). Rüya ve Himaye: Bir Hadis Kitabının Türkçeye Çeviri Sebepleri. M. Arıcı ve S. Arslan (Ed.), *Sebeb-i Telif Osmanlı Literatüründe Açık ve Örtük Yazma Nedenleri* içinde (s. 233-252). Ketebe Yayınları.

Arıcı, M. (2024). Osmanlı Tıp Literatüründe Sebeb-i Terceme: On Yedinci Yüzyıl Tıp Tercümeleri Üzerine. M. Arıcı ve S. Arslan (Ed.), *Sebeb-i Telif Osmanlı Literatüründe Açık ve Örtük Yazma Nedenleri* içinde (s. 253-288). Ketebe Yayınları.

Averbek, G. D. (2020). Berlin Devlet Kütüphanesi'nde Bulunan Kataloglanmamış Türkçe Yazmalar Üzerine Tespitler. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, *24*, 1-40.

Ayçiçeği, B. (2024). Kasîde-i Bürde'nin Türkçe Mensur Tercüme ve Şerhleri. B. Ayçiçeği (Ed.), *Türk Edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si Cilt 1: Nüshalar- Edebiyata, Sosyal Hayata ve Sanata Etkisi* içinde (s. 39-87). DBY Yayınları.

Ayçiçeği, B. (2020). *Necîb Efendi'nin Kasîde-i Bürde Şerhi Muhtasar Tevessül İnceleme-Tevessül'le Karşılaştırma-Metin*. DBY Yayınları.

Balcızâde Ahmed bin el-Hâc Hasan İstanbulî. *Kasîde-i Bürde Şerhi*. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, nekty01735.

Dağıstanlıoğlu, B. E. (2014). Keşfü'l-Hüdâ, Doğu Türkçesiyle Yazılmış Bir Kasîde-i Bürde Şerhi. Nurettin Demir ve Faruk Yıldırım (Ed.), *Prof. Dr. Mehmet Özmen Armağanı* içinde (s. 133-136). Çukurova Üniversitesi Basımevi.

Dağıstanlıoğlu, B. E. (2015). Keşfü'l-Hüdâ, Doğu Türkçesiyle yazılmış bir Kasîde-i Bürde şerhi. inceleme-metin-dizin. I-II. [doktora tezi]. Çukurova Üniversitesi.

Dağıstanlıoğlu, B. E. (2017). 14. Yüzyıl Doğu Türkçesine Adını Veren Hüseyn-i Hârezmî ve Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'sine Yazdığı Şerhi Keşfü'l-Hüdâ. *International Journal of Language Academy, 7* (1), 26-39. http://dx.doi.org/10.18033/ijla.3493

Dağıstanlıoğlu, B. E. (2018). *Keşfü'l-Hüdâ Doğu Türkçesiyle Yazılmış Bir Kasîde-i Bürde Şerhi.* TDK Yayınları.

Fazlıoğlu, İ. (2003). Osmanlı Döneminde 'Bilim' Alanındaki Türkçe Telif ve Tercüme Eserlerin Türkçe Oluş Nedenleri ve Bu Eserlerin Dil Bilincinin Oluşmasındaki Yeri ve Önemi. *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, *3*, 151-184.

Fazlıoğlu, İ. (2024). Muhatab'a Göre...: İslam Temeddününde Eser Telif Etmenin Nedenleri Üzerine. M. Arıcı ve S. Arslan (Ed.), *Sebeb-i Telif Osmanlı Literatüründe Açık ve Örtük Yazma Nedenleri* içinde (s. 17-32). Ketebe Yayınları.

Güleçyüz, M. E. (2024). Molla Fenari'nin 'Aynü'l-A'yânı'nda Çok Katmanlı Sebeb-i Telif. M. Arıcı ve S. Arslan (Ed.), *Sebeb-i Telif Osmanlı Literatüründe Açık ve Örtük Yazma Nedenleri* içinde (s. 85-123). Ketebe Yayınları.

Hasan Fehmi Efendi (1328). *Mecma'u'l-Fezâ'il*. Mekteb-i Sanâyi-i Osmânî Matbaası.

Kasadar, Ö. F. (2019). *İsmail Niyazi Osmanpazarî (ö. 1275/1858) hayatı, eserleri ve el-Umde ale'l-Bürde isimli eseri*. [yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Kayacıgî (Kayacıklı) Süleyman Efendi (1299). *Türkçe Kasîde-i Bürde Şerhi*. Esad Efendi Matbaası.

Koç, H. (2024). Kasîde-i Bürde'nin Türkçe Manzum Şerhleri. B. Ayçiçeği (Ed.), *Türk Edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si Cilt 1: Nüshalar Edebiyata, Sosyal Hayata ve Sanata Etkisi* içinde (s. 89-97). DBY Yayınları.

Mehmed Mekkî. *Tevessül*. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Ragıp Paşa 1142.

Mermer, K. (2020). *Klâsik Şerh Geleneğinde Üslûp -Kasîde-i Bürde Örneği-*. İz Yayıncılık.

Nuh Nasûh bin İsmail el-Çerkesî el-Hanefî. *Nebîzü'ş-Şurûh fî Tatyîbi'r-Rûh*. Berlin Devlet Kütüphanesi, HsOr5260.

Olgun, T. (1994). *Edebiyat Lügati*. Kemâl Edib Kürkçüoğlu (nşr.). Enderun Kitabevi.

Özcan, A. (2024). Osmanlı Tarih Kaynaklannda Sebeb-i Teliflere Dair. M. Arıcı ve S. Arslan (Ed.), *Sebeb-i Telif Osmanlı Literatüründe Açık ve Örtük Yazma Nedenleri* içinde (s. 61-83). İstanbul: Ketebe Yayınları.

Özcan, A. (2019). *Nazîfî İsmail Akhisârî ve Manzum Kasîde-i Bür'e Tercümesi: İklîdü's-Saâde*. [yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Sönmez, H. (2025). *Yahyâ Bin Abdullâh'ın Kasîde-i Bürde Şerhi: Tercümetü'l-Esrâr fî Medhi Seyyidi'l-Ebrâr*. [yayımlanmamış doktora tezi]. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi.

Şemseddin Sami (1317). *Kâmûs-ı Türkî*. İkdâm Matbaası.

Şeyh Abdullah b. Şeyh Ahmed'in İpsalalı Vâiz Sağîr-zâde. *İrşâdiyye Şerh-i Kasîdetü'l-Bürde ve Cübbe Şerh-i Kasîde-i Bür'e*. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Fatih 3971.

Şeyh Abdullah b. Şeyh Ahmed'in İpsalalı Vâiz Sağîr-zâde. *İrşâdiyye Şerh-i Kasîdetü'l-Bürde ve Cübbe Şerh-i Kasîde-i Bür'e*. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Reşid Efendi 799.

Taşan, N. (2024). *14 ve 15. Yüzyıl Anadolu Sahası Türkçe Mesnevîlerde Sebeb-i Te'lîf: Kurgu ve Muhteva*. [yayımlanmamış doktora tezi]. Sakarya Üniversitesi.

Yavuz, K. (1983). XIII. - XVI. Asır Dil Yadigarlarının Anadolu Sahasında Türkçe Yazılış Sebepleri ve Bu Devir Müelliflerinin Türkçe Hakkındaki Görüşleri. *Türk Dünyası Araştırmaları. 27*, 9-55.

Yazar, S. (2024). Le'âlî Mahlaslı Seyyid Ahmed b. Mustafâ'nın Kasîde-i Bürde Şerhi. B. Ayçiçeği (Ed.), *Türk Edebiyatında Bûsîrî'nin Kasîde-i Bürde'si Cilt 2: Metinler* içinde (s. 79-253). DBY Yayınları.

Yüksel, M. R. (2024). *İskilipli Abdülkâdir bin İsmail'in Kasîde-i Bürde Şerhi (inceleme-metin-dizin)*. [yayımlanmamış doktora tezi]. Hitit Üniversitesi.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Didem Gülçin ERDEM KÜK

https://orcid.org/0000-0003-4321-911X
Arş. Gör. Dr.
dgulcine@pau.edu.tr
Pamukkale Üniversitesi
https://ror.org/01etz1309
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Alevi Cemlerinde Tövbe Ritüelinin Yapısal-İşlevsel Önemi

The Structural-Functional Importance of the Repentance Ritual in the Context of Alevi Cems

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 11.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Erdem Kük, Didem G. (2025) Alevi Cemlerinde Tövbe Ritüelinin Yapısal-İşlevsel Önemi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 778-793. https://doi.org/10.34083/akaded.1702599

Erdem Kük, Didem G. (2025) The Structural-Functional Importance of the Repentance Ritual in the Context of Alevi Cems. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 778 -793. https://doi.org/10.34083/akaded.1702599

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Didem Gülçin ERDEM KÜK | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Tövbe, teoloji alanının kavram haritasında yer alan terimler arasındadır. İnanç sistemleri tarafından yasaklanan, günah kabul edilen fiiliyattan duyulan pişmanlık ve bağışlanma talebi, tövbe kavramının varlık sebebidir. Tövbe kavramı, uhrevi bir düzlemde, ölümden sonra yaşam fikri ve inancıyla ilişkili olduğu gibi, düzenleyici olma misyonuyla da dünya hayatının biçimlenmesinde pay sahibidir. Tövbe, düzenleyicilik misyonu ile geniş ölçekte inanç sistemlerinin dünya ve ahiret hayatını biçimlendirmesi noktasında inanan öznenin hayatında etkili olduğu gibi, daha dar ölçekte ritüel bağlamlarında da akışın sağlanmasında ve sekteye uğramamasında belirleyicidir. Alevi inanç sisteminde tövbe, yola uygun olmayan fiiliyatın nihayete erdirilmesini kast eden bir kavram olup Hakk'ın rızasına talip olmaktır. Yola girmek, yolda kalmak için özün temize çekilmesinin sağlayıcısı olan tövbe etme ritüeli, Alevi cemlerinin önemli bir aşamasını teşkil eder. Çalışmamızda, Alevi inanç sisteminde tövbe ritüelinin yapısal-işlevsel açıdan ele alınması amaçlanmış, bu doğrultuda, Alevi inancında tövbe kavramının yeri ve önemi hakkında bilgilendirme yapıldıktan sonra Alevi cemlerinde tövbe ritüeline yapısal-işlevsel yöntem ile yaklaşılarak ulaşılan sonuçlar ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Halkbilimi; Alevilik ; cem, tövbe ritüeli, yapısal-işlevsel teori.

Abstract

Repentance is one of the terms included in the conceptual map of the field of theology. The regret felt for actions prohibited by belief systems and the request for forgiveness from the creator is the reason for the existence of the concept of repentance. Repentance, in addition to being related to the idea and belief in life after death on an otherworldly level, is also an effective religious and social mechanism in the regulation of worldly life. Repentance, with its regulatory mission, is effective in the life of the believing subject in terms of shaping the worldly and afterlife of belief systems on a large scale, and is also decisive in ensuring the flow of the ritual and preventing it from being interrupted in ritualistic contexts on a narrower scale. In the Alevi belief system, repentance is a concept that means ending actions that are not in accordance with the path and it means seeking God's consent. The ritual of repentance, which ensures that the essence is purified in order to be included in the universe of faith and to remain in that universe, constitutes an important ritualistic stage of Alevi cems. In our study, it was aimed to examine the repentance ritual in the Alevi belief system from a structural-functional perspective. In this direction, after informing about the place and importance of the concept of repentance in the Alevi belief, the results obtained by approaching the repentance ritual with a structural-functional method were presented.

Keywords: *Folklore; Alevi belief system, cem, repentance ritual, structural-functional theory*

Giriş

Tövbe, Arapça kökenli bir sözcük olup, sözlüklerde: "İşlediği bir günah veya suçtan pişman olarak bir daha yapmamaya karar verme." (URL-1) şeklinde tanımlanmaktadır. Tasavvufi bağlamda, kötü ve günah işlerden vazgeçerek Hakk'a yönelme; dünyasal tutkulardan, nefsin isteklerinden sıyrılarak tarikata, yola yönelme; masivadan uzaklaşarak Hakk'a dönme yönelme (Korkmaz, 2005, s. 688-689) olarak yorum getirilen tövbe, insanın eylemlerinin sorumluluğunu alma noktasında irade ortaya koyması olarak ifade edilebilir. Teolojik bir işaretleme olan tövbede bağışlanma talebi gizlidir. Bu kavram varlığını, yasak ve günah kavramlarının mevcudiyetine borçludur. Tövbe kavramından bahsedilebilmesi için kural koyucu ve affedici bir yaratıcıya ve teolojik kurallar bütününe ihtiyaç duyulduğu ifade edilebilir.

İnanç sistemleri tarafından yasak ve günah olarak kodlanan eylemlerin bağışlanması talebi ve bu eylemlerden duyulan pişmanlık, tövbe kavramının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Tövbe, ölümden sonra yaşam fikri ve inancıyla bağlantılı olduğu kadar, dünya hayatının düzenlenmesinde ve kutsalla temasa ilişkin kurguda aksaklık yaşanmamasında da pay sahibidir. Bütün inanç sistemlerinde tövbe kavramının mevcudiyetinden söz etmek mümkündür. Her inanç sistemi tövbe kavramının çerçevesini kendi kaidelerine göre çizmiş; tövbe etmenin şekline ve mahiyetine ilişkin özgül biçimde yanıtlar üretmiştir. Kur'an-ı Kerim'de Bakara Suresi'nde tövbenin önemine ilişkin: "Allah çok tövbe edenleri ve içi dışı temiz olanları sever." (Bakara 222) (URL-2) ifadesi yer almaktadır. Günahlardan arınmanın yolu olan tövbe, kulun üzerinde bulunduğu kötü hâli görmesi, idrak etmesidir. Tövbe, Hakk'a ulaşma yolunda gerekli bir merhale olup menzile ve maksuda varma noktasında oldukça önemlidir (Gökbel, 2019, s. 884). Tövbe etmek, tarikat adabında son derece önemli bir yere sahiptir. İşlenen günahtan pişman olma durumunu kast eden bir kavram olan tövbe, tarikata girmenin ilk koşulu olarak kabul edilir. Yola girmenin, tarikata kabulün ilk durağı tövbedir.

Tövbe etmek, tarikat adabı uyarınca, yola uygun olmayan tutum ve davranışlardan geri dönmek demektir. Bu vesileyle tövbenin insanın tekâmül duraklarından biri olduğu ifade edilebilir. Alevi inanç sistemi içerisinde de tövbe, yola girmenin, ikrar vermenin temel koşulları arasında yer alır. Yola girecek olan talibin özünü arındırması, o güne dek işlediği günahlara tövbe ederek hatadan, yanlıştan dönmesi, Hak yolunu tutabilmesi için esastır. Alevilikte tövbe, yalnızca bireyi ilgilendiren bir inanç unsuru olmaktan çıkarak ritüelistik önem kazanmış, toplu halde yapılan ibadetin bir parçası haline gelmiştir. Alevi cemlerinde tövbe etmek, Hak yolunda yürümeye talip olmak için ön koşuldur. Alevilikte ritüel pratiklerinden sözlü kültür ürünlerine dek tövbe, kavramsal önemine paralel şekilde geniş bir yer tutar. Tövbe kavramı etrafında gelişen bilgi ve davranışların Alevi inanç sistemi bağlamında değerlendirilmesi, Alevi ibadet yaşantısının önemli belirleyicilerinden birinin tespiti açısından önem arz etmektedir.

Alevi inanç sisteminde tövbe kavramının ritüelistik öneminin ortaya konulması ve ibadet yaşantısındaki işlevlerinin belirlenmesi ihtiyacı, halkbilimi kuram ve yöntemleri içerisinden işlev odaklı bir inceleme metodunun esas alınmasını gerekli kılmaktadır. Bağlam merkezli kuram ve yöntemlerin temelini atarak halk bilimi araştırmalarını farklı bir yöne doğru taşıyan işlevsel halk bilimi kuram ve yöntemi, halk edebiyatı yaratmalarını inceleyen antropologlar tarafından geliştirilmiş olması dolayısıyla "antropolojik yöntem" olarak da bilinmektedir. Temsilcileri arasında Bronislaw K. Malinowski, Franz Boas, Margerat ve Melville Herkovits ve Ruth Benedict gibi antropologların yer aldığı işlevsel yöntemin hareket noktası halk edebiyatı yaratmalarının metinleri değil, bu metinlerin oluşturuldukları, yaratıldıkları ve yeniden yaratılıp nakledildikleri bağlamdır. Bir halk edebiyatı yaratmasının icra edilmesindeki temel neden / nedenler, dinleyicilerin o yaratmayı dinleme, anlama ve kullanma nedenleri ve bunları dışındaki nedenler işlevsel halk bilimi yönteminin temel meselelerini teşkil eder. Halk bilgisi yaratmalarının bir sosyal ilişkinin ürünü olduğu sonucunu ortaya koyması bakımından bu nedenlerin mesele edilmesi son derece önemlidir (Ekici, 2013, s. 124). Yapısal-işlevselci yöntem ise, işlev kavramını, yapıyı oluşturan parçaların birbirleriyle ve yapı bütünlüğü ile olan ilişkileri üzerinden okuyan bir araştırma metodu önermektedir. Yapısal-işlevselciliğe göre her sistem, yapı sayesinde işlevin, işlev sayesinde de yapının sürekliliğinin sağlanması esasına dayalıdır (Abraham, 1990, s. 12). Bu teorik bakış açısıyla yapısal-işlevsel yöntem, toplulukların yaşayış biçimlerini ve davranış kalıplarını etkileyen inanç odaklı uygulama modelleri için inceleme olanağı sunmaktadır (Köse, 2017, s. 154). Yapısal-işlevsel teori ile ortaya konulan çalışmalar, özellikle, inanç odaklı toplumsal uygulamaların ritüelistik parçalarının inanç sistemi bütünlüğündeki yeri ve önemini tespit etme noktasında dikkate değerdir.

İnanç sistemlerinin yapısal bütünlüğü içerisinde çeşitli işlevler üstlenen ritüel pratiklerinin kendileri de yapısal olarak alt birimlerden müteşekkildir. Bütünlüklü bir anlam dizisinin inşasında kullanılan bu yapılar, ayrı ayrı anlamlı oldukları gibi, bir araya geldiklerinde de kendi anlamlarını kaybetmeksizin daha geniş bir anlam bütünlüğünün parçası olma özelliği gösterirler. Tövbe kavramı da önce cem ritüellerinin, sonra Alevi inanç sisteminin işlevsel önem arz eden yapı parçaları arasında yer alır. Bu tespitten hareketle çalışmamızda, Alevi inanç sisteminde tövbe kavramının yapısal-işlevsel açıdan ele alınması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, çalışmanın ilk adımında Alevi inanç sisteminde tövbe kavramının yeri ve önemi hakkında bilgilendirme yapılacaktır. Çalışmanın sonraki adımında Alevi inanç sisteminde tövbe etme ritüeline yapısal-işlevsel teori odağında yaklaşılarak ulaşılan sonuçlar ortaya konulacaktır.

1.Alevi İnanç Sisteminde Tövbe Kavramı

Alevi inanç sisteminde tövbe, Hakk'ın rızasına talip olmayı kast eden bir kavramdır. Yolun reddettiği, onaylamadığı ve yanlış olarak nitelendirdiği fiiliyattan dönülmesi ve bu fiiliyatın tekrarından kaçınılması, tövbe etmenin gereğidir. Tövbe etmekle Hak ile aradaki mesafenin daraltılması amaçlanır. Hak katında makbul konuma gelebilmek için, yanlıştan dönmek,

tövbe istiğfar etmek esastır. Alevilikte tövbe, yalnızca bireyi ilgilendiren bir iman unsuru olmaktan çıkarak ritüelistik önem kazanmış, toplu halde ibadet etmenin parçası haline gelmiştir. Alevi inanç sisteminde, ritüel pratiklerinden sözlü kültür ürünlerine dek tövbe, kavramsal önemine paralel şekilde geniş bir yer tutar.

Aleviliğin temel erkânnameleri arasında yer alan Buyruk nüshalarında üç sünnet yedi farz arasında tövbe etmek de yer alır ve tövbe etmenin gerekliliği şu şekilde ifade edilir: "Altıncı farz budur ki halifeden el tutup tövbe kılmaktır." Aleviliğin temelini oluşturan bu esaslara uymamak düşkünlük sebebi olarak kabul edilir ve bu esaslara uymamanın yaptırımları ise Buyruk'ta şu şekilde ifade edilir: "Baki üç farzın günahı birdir. Gerek tacın terk etmiş olsun ve gerek tövbeden düşmüş olsun, bunların üçünün de günahı birdir. Bunlara kırk yedi tarik urup otuz dört akçe gazilere on dokuz akçe halifeye yetmiş akçe Hacı Bektaş'a alalar. Bir kimse farzdan düşse, özünü erenlere yetirip kabul ettirmezse onda derman yoktur…" (Aytekin (der.), 1958, s. 245-247). Buyruk'ta da ifade edildiği üzere, Alevilikte tövbeden dönmek, düşkünlük sebepleri arasında yer alır. Aleviler arasında, tövbeden dönmenin yanlışlığı hakkında, "Tövbenin tövbesi olmaz." şeklinde yaygın kullanılan bir özdeyiş mevcuttur. Bu anonim ifade, bilincinde olarak yapılmaması gereken bir şeyin yapılmasının bilerek kötülük etmek anlamına geldiğini, bu sebeple de kasten kötülük yapan kimselerin pişmanlığına hoşgörü gösterilmemesi algısını dışa vuran bir Alevi-Bektaşi özdeyişidir (Korkmaz, 2005, s. 689). Tövbe ile hatanın farkına varılmasına rağmen tekrar aynı hataya düşülmesi, yanlışta ısrar edilmesi, telafisi olmayan bir kabahat olarak değerlendirilmektedir.

Hacı Bektaş Veli, üç tür tövbe olduğunu kaydeder. Bunlardan ilki, talibin vücudunu dünya zevklerinden arındırması, dilini dosttan başkası hakkında konuşmaktan sakındırması ve gönlünü Allah'tan başkasının sevgisinden korumasıdır. İkinci tövbe inabet olup kişinin kendini beğenmişlikten uzaklaşarak fena makamına ermesi ve Yüce Allah'ın yardımıyla kalp gözünün açılmasıdır. Bu sayede kişi kendi özünde Hakk'ı gözlemler. Üçüncüsü ise rü'yettir. Derviş önüne çıkan makamla yetinmemeli, orada kalmamalıdır. Ancak bu sayede Allah ona yardım ederek onu ilahi zat'a eriştirecektir (Aytaş (haz.), 2009, s. 25-26). Alevi-Bektaşilikte yola girmenin esasları arasında tövbe etmek de yer alır. Hacı Bektaş Veli'nin Makalat'ta tarikat kapısının makamlarını naklettiği dördüncü bölüm şu ifadeyle başlar: "Şimdi, azizim! Bil ki tarikatın ilk makamı pirden el alıp tövbe etmektir." Bu başlangıcın ardından, Tahrîm Suresi 8. ayetinden bir ifadeye yer verilir: "Çok samimi bir dönüşle Allah'a tövbe ediniz." Devamında, "kul kötü halden dönünce tövbe veren Allah'ın kendisidir." şeklinde tövbenin Hak katındaki karşılığına ilişkin bir parantez açıldıktan sonra Kur'an-ı Kerim'deki önemine işaret edilerek Tövbe Suresi'nin 118. ayeti ile devam edilir: "(Onların bu pişmanlıkları üzerine) tövbe etmeleri için Allah onlara teveccüh buyurdu." Tövbe etmenin gerekliliğine ilişkin telkinlerle devam eden bölümde, samimi bir pişmanlıkla edilen tövbenin cümle günahın bağışlanmasına vesile olabileceği ifade edilir (2007, s. 75). Alevilikte bireyin tekâmül seyrini ifade eden seyrusülük süreci dört kapı kırk makam anlayışına göre biçimlenir. Şeriat, Tarikat, Marifet ve Hakikat kapılarından geçilerek kemale erme sürecinin deneyimlendiği bu yolculukta her kapının gereklilikleri vardır. İkinci kapı olan tarikatın on makamından ilki tövbe etmektir. Şeriat kapısından tarikat kapısına geçişte tövbe etmek elzemdir. Dolayısıyla yola girmenin, ikrar vermenin de ilk adımı tövbe etmektir. Bireysel

iman aşaması olarak değerlendirebileceğimiz şeriat kapısından bir sonraki aşamaya geçip toplu halde Hakk'a varabilmek, tarikat görgüsüne talip olabilmek için önce tövbe edilmelidir.

Alevi inanç sistemi içerisinde tövbe, ikrarın temel koşulları arasında yer alır. Alevi inancında tövbenin Hak katına varmadan önce ilk muhatabı dede ve cem olmuş canlardır. Tövbe ritüeli, cemlerde ilk önce dar aşamasının bir parçası olarak karşımıza çıkar. Görgü, ikrar ve musahip kurbanı cemlerinde dede, görgüsünü gördüğü talipten tövbe edip ikrar vermesini, ikrarlıysa da tazelemesini ister. Görgüsü görülen canlar için herkesten rızalık istenir. Görgüsü görülenler arasında birbirlerinden razı olmayan varsa aralarındaki sorun çözüme kavuşturularak hatanın tamiri için tövbe edilmesi istenir. Dede, görgü esnasında Tövbe Suresi'nin "Ey iman edenler! Allah'a karşı gelmekten sakının ve doğrularla beraber olun!" (URL-3) şeklindeki 119. ayetini okuduktan sonra tövbe gülbangı verir.

Alevi cem ritüellerinde tövbe etmeye yönelik ritüelistik türler mevcuttur: Tövbe duaları, tövbe gülbankları ve tövbe düvazları. Tövbe duaları, tövbe gülbanklarını da içine alabilen yapıda kurgulanır. Hakk'ın bağışlayıcı olma özelliğinin kaynaklık ettiği bu ritüel metinlerinin cem halinde icrası ile Hakk'ın kut bahşettiği dedelerin (Erdem Kük, 2025, s. 78) aracılığından medet umulur. Bu metin türlerinin ortak özelliği, yakarış ifadeleri ile kurulmuş olmalarıdır. Tövbe duaları, tövbe gülbankları ve tövbe düvazlarında amaç Hak'tan bağışlanma ve rahmet dilemektir. Hakk'ın huzurunda tövbe edilip af dilendiğinden tövbe ritüelinde, bu metinlerin icrası sırasında secde edilmesi esastır.

Alevi cemlerinde ritüel metni olma özelliği gösteren tövbe duaları, Kur'an-ı Kerim kaynaklı ayetler ile tövbe gülbanklarının bir arada yer aldığı metinlerdir. Tövbe dualarının girişinde, yöreler ve ocaklar arası kimi farklılıklar olsa da çoğunlukla Tahrîm Suresi'nin 8. ayetine yer verilir. Genellikle Türkçe meali okunmakla birlikte, icracı konumundaki dedenin tercihine göre ayet Arapça-Türkçe karışık şekilde de okunabilmektedir (Erdem Kük, 2023, s. 113). Tahrîm Suresi'nin 8. ayetinin Türkçe meali şöyledir:

> "Ey iman edenler! İçtenlikle ve kararlılık içinde Allah'a tövbe edin. Umulur ki Rabbiniz kötülüklerinizi örter ve sizi altından ırmaklar akan cennetlerine koyar. O gün Allah, peygamberi ve onunla aynı imanı paylaşanları utandırmaz. Onların nuru önlerinde ve sağ yanlarında ilerleyerek yollarını aydınlatırken şöyle derler: "Rabbimiz! Nurumuzu arttır eksiltme ve bizi bağışla. Şüphesiz senin her şeye gücün yeter." (URL-4)

Bu girizgahtan sonra tövbe duasına tövbe gülbangı ile devam edilir. Tövbe gülbanklarının biçimsel özellikleri diğer gülbank örneklerinden farklı bir yapı sergilemektedir. Tövbe gülbanklarının içerisinde sıklıkla: "Tövbe estağfurullah!" ifadesine yer verilir. Nazma yaklaşan nesir yapıda kurulan tövbe gülbanklarının büyük çoğunluğunda, "… için bağışla" redifine rastlanılır.

Tövbe dua ve gülbankları, cemin asıl ibadet kısmını teşkil eden mühürlenmesi ritüelinin bir

parçası olarak verilir[1] . Cemin mühürlenmesi aşamasında dede yahut gözcü canları edeb / erkân oturuşuna davet eder. Dede yüksek sesle salavattan başlayarak mühürlemeyi, Nad-ı Ali duasını, bağışlanmayı, istiğfar'ı ve tövbe düvazını okur (Yaman, 2012, s. 48). Kimi kaynaklarda tevbe-istiğfar duaları[2] olarak yer verilen tövbe gülbankları şu şekilde örneklendirilebilir:

> "Bismişah! Allah Allah!
>
> Tövbe günahlarımıza estağfurullah, estağfurullah, estağfurullah.
>
> Ya Rab, doğduğumuz günden bu ana gelinceye kadar eğer bilerek bilmeyerek işlediğimiz kov, gıybet, hata, isyan, küçük büyük günahların hepsine can-ı gönülden tövbe ettik , pişman olduk.
>
> Bir daha işlemeyeceğimize tövbe estağfurullah.
>
> Kul kusur işler, sultan bağışlar.
>
> Tövbe estağfurullah. Evvelimiz Adem atamızdır, sonuncumuz bizim peygamberimiz iki cihan serveri Muhammed Mustafa'dır. Bu ikisi arasında ne kadar peygamberler, veliler, nebiler, gerçek erenler geldi geçti ise hepsi haktır, hepsine inandık iman getirdik.
>
> İnanıp iman ettiğimiz, huzurunda secdeye durduğumuz, bu evreni var eden, bir eşi ve benzeri olmayan o yücelerin yücesi Hak, korktuğumuza uğratmasın, istek ve arzularımıza nail eylesin.
>
> Gökten hayırlı rahmet, yerden hayırlı bereketini bizlerden esirgemesin. Bütün insanlık alemine, dostluk ortamı içerisinde kardeşçe, huzurlu bir yaşam versin. Bizleri görünür görünmez kazadan beladan korusun.
>
> Dualarımızı dergâh-ı izzetinde kabul eylesin.
>
> Nur-u nebi, kerem-i ali, gülbang-ı Seyyid Mahmudî Hayrani
>
> Dil bizden, murat Hak-Muhammed-Ali'den ola.
>
> Gerçeğe Hü, mümine ya Ali, yatan şehitler uyansın!" (Atalay, 2011, s. 106-107)

Alevi-Bektaşi cemlerinde, tövbe temi etrafında biçimlenen bir diğer ritüelistik tür, tövbe düvazlarıdır. Bağışlanma düvazları olarak da anılan tövbe düvazları tövbe dualarının devamında dede ya da zakir tarafından söylenir. İcrasında genellikle saz kullanılmaz. Alevi cemlerinde ritüel malzemesi olarak kullanılan bu şiirler, On İki İmamlar'ın isimlerinin sıralanmasıyla onların yüzü suyu hürmetine tövbe edilen, bağışlanma talep edilen tövbe temli şiirlerdir. Bu şiirler, genellikle ortak muhteva üzerine kurulur. Tövbe edilerek Hakk'a sığınılan ve af dilenen tövbe düvazlarının büyük çoğunluğu benzer redifler ile kurulur.

[1] Tövbe etme ritüelinin cemdeki icra sırasında yöre ve ocaklar arası uygulama farklılıkları görülmektedir. Örneğin, Çubuk Havzası Alevilerinde delil hizmeti, tövbe etme ritüeli ile iç içe geçmiş şekilde icra edilmektedir. Tövbe etme ritüelinin icrasında gülbanklar ve gülbank gibi okunan tövbe içerikli şiir metinleri kullanılmaktadır (Ersal, 2016, s. 275).

[2] Ayrıntılı bilgi için bkz. Yaman, 2012, s. 50; Atalay, 2011, s. 95.

Tövbe düvazları içerisinde "… için bağışla" redifi ile kurulan şiirlere Alevi-Bektaşi âşıkların şiirlerinde sıklıkla rastlanır. Alevi-Bektaşi şiirinin ulu ozanları arasında yer alan Hatayi'nin bu redifle kurulu şiirleri vardır ve cemlerde bugün de yaygın bir şekilde icra edilmektedir:

"Hata ettim Huda içün bağışla

Muhammed Mustafa için bağışla

Safi nesli Cüneyd ü Hayder oğlu

Aliyye'l Murtezâ içün bağışla

Hasen aşkı ile meydâna girdim

Hüseyn-i Kerbelâ içün bağışla

İmam Zeyn-el-Abâ Bâkır ü Ca'fer

İmam Kâzım Rızâ içün bağışla

Severem Şah Taki vü hem Naki'yi

Hasen Asker livâ içün bağışla

İmam Mehdi eşiğinde kul olan

Ol eşikte velâ içün bağışla

İmamlar nûr olubdur ey Hatâyî

Ki ol nûr-i Hudâ içün bağışla" (Ergun, 1956, s. 140)

Alevi cemlerinde sıklıkla söylenen tövbe düvazlarında rastlanılan diğer bir müşterek redif "tövbe günahlarımıza estağfurullah" şeklindedir. Kul Himmet'in Alevi-Bektaşi cemlerinde yaygın bir şekilde icra edilen, aynı redifle kurulmuş tövbe düvazının son dörtlüğü şu şekildedir:

"Hasanü'l-Askerî gülleri sata

Mehdi gönlümüzün gamını ata

Dünü gün ettiğimiz gıybete
Tövbe günahlarımıza estağfirullah" (Arslanoğlu, 1995, s. 45)

Alevi cemlerinde tövbe düvazı dede yahut zakir tarafından söylenirken, "tövbe günahlarımıza estağfurullah" kısmı tüm canlar tarafından secde halinde eşlik edilerek, üç defa tekrarlanır. Yine aynı redifle kurulmuş olan, Şah Hatayi'ye isnat edilen ve cemlerde sıklıkla icra edilen başka bir tövbe düvazının ilk ve son dörtlükleri şu şekildedir:

"Gece gündüz hata etmektir işimiz, gücümüz.

Tövbe günahlarımıza estağfurullah (üç defa).

Muhammed Ali'ye bağlıdır başımız

Tövbe günahlarımıza estağfurullah (üç defa).

…

Şah Hatayi'm eder Bağdat Basra,

Kaldık zamaneye böyle asra,

Yâ Ali Kerem kânisin kalma kusura,

Tövbe günahlarımıza estağfurullah" (Atalay, 2003, s. 82)

Düşkün kaldırma ceminde de tövbe duaları, gülbankları ve düvazları icra edilir. Düşkün olan kişinin düşkünlüğünün kaldırılması ve yeniden yola alınması için tertip edilen düşkün kaldırma ceminde zakirler darda bekleyen düşkün talibin adına onun bağışlanması için bir ya da üç tane bağışlanma düvazı okurlar (Akın, 2020, s. 362). Dardan indirme cemi ritüelinde de ölen kişinin günahlarının bağışlanması için tövbe dua ve gülbankları ile tövbe düvazları okunarak Hak'tan ölen kişi için rahmet dilenir (Erdem Kük, 2023, s. 112).

Alevi cemlerinde, arınmaya, tövbe etmeye yönelik ritüelistik aşamalar mevcuttur. Car hizmeti, bu ritüel pratiklerinin başında gelir. Meydanın sembolik olarak süpürülmesine dayalı olan bu hizmet ile cem olan canların manevi olarak temizlenmesi, günahlarından arınması amaçlanır. Car hizmeti cem ritüelinde birden fazla defa icra edilen pratikler arasındadır. Ocaklar arası uygulama farklılıklarına bağlı olarak car hizmetinin kimi ocakların cem ritüellerinde ilk hizmet olduğu, ceme manevi olarak temizlenerek günahlardan arınarak başlanmasının esas olduğu görülür. Car hizmetinin yanında kimi Alevi ocaklarında "tam car" şeklinde adlandırılan bir süpürge hizmetine de rastlanır. Tam car hizmeti, cemde bütün görgü ve sorgu aşamaları tamamlandıktan sonra meydana döküldüğüne inanılan günahların carcı tarafından ocağa doğru süpürülmesi, cem boyunca ortaya dökülen ne kadar kul hakkı, kırgınlık ve günah varsa sembolik olarak ateşte yakılıp kül edilmesidir (Ersal, 2016, s. 270, 275). Car hizmeti ile canlara hatalarından dönmeleri, günahlarına tövbe etmeleri telkin edilir. Tövbe kavramı ile ilişkili diğer bir ritüelistik aşama el suyu hizmetidir. Manen arınmayı, temizlenmeyi sembolize eden bu hizmetin piri Selman-ı Pak'tır. El suyu hizmetinden sorumlu olan kişi, elinde ibrik, omzunda havluyla dolaşarak cem olmuş canların ellerine su döker. Simgesel düzeyde manevi temizliğin amaçlandığı bu ritüel pratiği sembolik olarak tövbe etme, hata ve günahlardan arınma anlamı taşır.

2.Tövbe Ritüelinin Yapısal-İşlevsel Önemi

İşlevsel halk bilimi kuramının temel sorusu: neden'dir. Halk bilgisi yaratmalarının yaratılma, aktarılma ve kullanılma nedenleri, işlevsel kuram ve yöntemin temel meselelerini teşkil eder. Yapısal-işlevsel teori ise aynı soruları, halk bilgisi yaratmalarının yapı bütünlüğü içerisindeki konumu ve önemi üzerinden sorar. Bütün içerisindeki her bir parçanın olması gerektiği konumda ve olması gerektiği gibi olduğu kabulü, yapısal-işlevsel teorinin hareket noktasını oluşturur. İnanç evrenlerinin bütünlüklü yapısı ayrı ayrı parçaların bir araya gelmesinden müteşekkildir. Her biri farklı bir soruya, dolayısıyla da ihtiyaca karşılık gelen bu parçaların anlamlı ve işlevsel bütünler oluşturması, inanç evrenlerinin temel özellikleri arasında yer alır. Dar ölçekte parçaların yüklendikleri anlamlar daha geniş ölçekte bir anlam bütünlüğünü inşa eder. Bu bakış açısıyla yaklaşıldığında, Alevi inanç sisteminde tövbe

kavramının yapısal-işlevsel bir öneme sahip olduğu ifade edilebilir.

Tövbe etmenin birey düzeyindeki karşılığı ve işlevi, daha çok teoloji alanını ilgilendirirken, toplu halde ibadet edilen cemlerde ritüelistik bir aşama olarak icra edilmesi dolayısıyla tövbe, birey düzeyinde bir ihtiyacın doyurulması sınırlılığını aşan bir anlam taşır. Alevi cemlerinde tövbe ritüelinin bireysel düzeydeki temel işlevi, tövbe eden talibin psikolojik olarak rahatlamasını sağlamaktır. Tövbe eden kişi günahlarından arınmış olduğunu hissederek duygusal iç çatışmalarından ve zihinsel çelişkilerinden kurtulmuş olur. Bu durum, tövbekarı suçluluk duygusundan ve vicdan azabından kurtararak ona ruhsal dengesini sağlama ve iç huzurunu temin etme olanağı sağlar. Tövbeden sonra zihnî olarak yeniden yapılanma durumuna giren tövbekâr, kişiliğini idealleri ve beklentileri doğrultusunda yeniden organize eder (Yapıcı, 1996, s. 193). Bu sayede tövbe eden birey, toplumsal ve kişisel baskılardan kurtularak (Çobanoğlu, 2008, s. 236) psikolojik olarak dengelenmiş olur. Tövbe etmek, inanan bireyin dahil olduğu inanç evreninin ve inandığı yaratıcının emir ve yasaklarına uygun hareket etme noktasında söz verme eylemi olduğundan, teolojik bir boyutu olduğu gibi inanç sistemine ait kaidelerin toplumsal düzende de belirleyici olduğu durumlarda sosyal ve kültürel bir boyut da taşır. Alevi inanç sistemi, toplumsal yapıyı düzenlemeye yönelik sosyal kurumları olan bir yapı sergiler. Bu çerçevede yaklaşıldığında ikrar vermiş olan bireyin tövbe etmesi, yalnızca kendisini ilgilendiren bir hadise değildir. Kişinin tövbe etmesi, yanlıştan dönmesi, onun parçası olduğu inanç toplumunun taleplerine uygun tutum ve davranışlara yönelmesi anlamına gelir. Bu bakımdan, tövbe ritüelinin Alevi cemlerinde, William Bascom tarafından folklorun işlevleri arasında yer verilen, değerlere, toplum kurallarına ve törelerine destek verme işlevi (Çobanoğlu, 2008, s. 235) üstlendiği ifade edilebilir. Bu uzlaşı, bireyin kaidelerine uygun hareket ettiği toplumsal yapıya ilişkin aidiyet duygusunu geliştirerek yapının onayının devamlılığı için istendik olmayan tutum ve davranışlardan uzaklaşmasını sağlar. Toplumsal değerlere riayet eden birey, toplumsal yapının sürekliliğini sağlama noktasında belirleyici olan ahlak kurumuna da destek vermiş olur. Tövbe etme eyleminin bu işlevlerinin yanına, parça-bütün ilişkisi üzerinden ritüellerdeki yapısal bütünlük içerisindeki yerine ve önemine paralel olarak yapısal-işlevsel bir boyut eklenir. Bu boyutun tespiti, bütünü oluşturan parçaların ayrı ayrı ve birbirleriyle olan ilişkileri gözetilerek değerlendirilmesi (Duman, 2019, s. 23) ile mümkün olacağından, tövbe ritüelinin Alevi cemlerindeki diğer ritüelistik parçalar ile olan ilişkisinin ve bu ilişkinin tesis ettiği anlam dizisinin hem ritüel ölçeğinde hem de inanç sistemi bütünlüğünde ele alınarak incelenmesi elzemdir.

Yapısal-işlevsel teorinin önde gelen teorisyenlerinden Radcliffe-Brown, yapısal-işlevsel çözümlemesini toplumsal ve organik yaşam arasında analoji kurarak yapar. Bu analoji uyarınca, yapının varlıklar arasındaki ilişkilerin kümesi olarak tanımlanması gerektiğine vurgu yapan Radcliffe-Brown'a göre, bir organizmanın ömrü, yapısının işleviyle koşuttur. Radcliffe-Brown, insan ve hayvan biyolojisinden örneklerden hareketle inşa ettiği yapısal-işlevsel teoriyi, toplumsal kurumlara uygular. Ona göre, toplumsal yapının sürekliliği, bireylerin ve bireylerden oluşan grupların etkileşimlerinden doğan işleyişine bağlıdır. Bir suçun cezalandırılması yahut cenaze ritüeli gibi tekrar eden herhangi bir etkinliğin işlevi, toplumsal yaşamda yapısal sürekliliğin sağlanmasına katkıda bulunmasıdır (1952, s. 178-

184'den akt. Köse, 2017, s. 152-154). Tövbe etmek, Alevi cemlerinde ritüelistik bir aşamadır. Suçtan, hatadan, günahtan dönülmesi, özün temize çekilmesi ancak tövbe etmekle mümkündür. Talipler, yola ait kaidelerin dışına çıkmaları halinde pişmanlık bildirip af dileyerek yol sürmeye devam etmek üzere tövbe ederler. Tövbe etmemeleri yahut tövbelerinden dönmeleri hâlinde düşkünlük hukuku çerçevesinde yargılanarak yoldan uzaklaştırılırlar. Sürdürücüsü olmayan bir yolun devamlılığının sağlanması mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla tövbe etmek, Alevi inanç sisteminin yapısal sürekliliğin sağlanmasını temin eden parçalar arasında yer alır. Bununla birlikte, yola ait kaidelerin içselleştirilmesi ve yolun gerekliliklerine saygı duyulması da herhangi bir inanç sisteminin varlığını sürdürmesi için ön koşul olduğu gibi, Alevi inanç sisteminin devamlılığı için de ön koşuldur. Düşkünlük kurumu ile çerçevesi tayin edilen Alevi hukuk düzeninin devamlılığını sağlamak, tövbe etme ritüelinin diğer bir yapısal işlevi olarak karşımıza çıkar. Alevi inancında toplumsal yaşamı ve sosyal ilişkileri düzenlemeye dönük kurallar bütününü içeren düşkünlük hukuku, günah ve yasakların tayin edildiği bir ahlaki sistem önerir. Bu sisteme uygun olmayan tutum ve davranışlar içerisinde olmak, düşkün ilan edilmeye sebebiyet verir. Tövbe etmek, af dilemek, hatadan dönmek, düşkünlük kurumunun esaslarına uygun davranarak sistemin mevcudiyetini sürdürmesine katkıda bulunmayı sağlar.

Alevi cem ritüellerinin temel amacı, manevi arınmanın, özün temize çekilmesinin sağlanmasıdır. Özün temize çekilmesi ise ancak hatadan, günahtan dönmek üzere tövbe etmek ile mümkündür. Önce canların ve dedenin huzurunda görülerek hatadan, yanlıştan dönmek, sonrasında Hakk'a yakarmak, ondan af dilemek ve tövbe etmek, cem ritüelinin yapısal bütünlüğü içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Tövbe ritüelinin yapı bütünlüğü içerisindeki işleviyle parçası olduğu bir üst sistem olan cem ritüelinin işlevleri birbirleriyle örtüşmektedir. Parça-bütün ilişkisi bağlamında yaklaşıldığında cem ritüeli tövbe ritüelinin kapsayanı konumundadır ve temel işlevini alt birimi olan tövbe etme ritüeli üzerinden yerine getirerek manevi arınmanın gerçekleşmesini sağlar. Bu noktada, tövbe kavramının Alevi cemlerinin "işletim sistemleri" (Köse, 2017, s. 149) arasında yer aldığı ifade edilebilir. Tövbe etme eylemi, ritüelistik işleyişin sürdürülebilmesi noktasında belirleyici öneme sahiptir. Tövbe etme eyleminin cemde diğer ritüelistik gereklilikler gibi yerine getirilmesi, ritüel içi işlev olarak değerlendirilebilir.

Tövbe kavramı, tövbe edilen fiiliyatın, daha önce eylenmiş bir kabahat, işlenmiş bir günahla ilgili olması dolayısıyla, ritüelistik bağlamda içerisinde bulunulan andan evvelinin o ana taşınmasını mümkün kılar. Bu geçişkenlik, ibadet vaktini şimdinin sınırlılıkları içerisinden çıkartarak geçmişi ve hatta tövbe etmek eylemi, o andan sonrasını ilgilendirdiğinden geleceği de içine alan döngüsel bir zamana taşır. Böylelikle, çizgisel olan zamanın sınırlı algısından çıkartılan ritüel deneyimi, dünya zamanının hudutlarını aşan bir atmosferde gerçekleşir. Bu döngüsel zaman algısı, şimdiyi olduğu kadar başlangıcı ve sonu da içerisine alan kapsayıcı bir tasarım olduğundan; dairesel bir hareketle zamanın yaratıldığı ilk ana

dönüş çabasına da kaynaklık etmektedir[3] . Mircea Eliade'nin "ebedi dönüş" olarak formüle ettiği bu tasarım, evrenin çizgisel olmayan ibadet vaktinde her an yeniden yaratıldığı ve böylelikle insanın zaman ve oluşla sınırlandırılamayan bir varoluşun (Eliade, 1994, s. 91) parçası hâline geldiği kabulünü içermektedir.

Alevi cemlerinde canlardan tövbe etmelerinin beklenmesi ve istenmesi, inanan failin kendi vicdani sorumluluğuyla ilgili olduğu kadar ortak ritüel deneyiminin kutsalla teması mümkün kılacak şekilde kurgulanmasına da hizmet etmesiyle bağlantılıdır. Bu sebeple, cemlerde birbirinden razı olmayan kimselerin mevcudiyetine müsaade edilmez. Tövbe etmeyen, hatasından günahından geri dönmeyen, özünü dara çekmeyen talipler de ceme katılım gösteremezler. Bu noktada yapısal olarak canların ayrı ayrı vicdani teslimiyetlerinin bir araya gelmesi, ritüel akışının kesintiye uğramasının engellenmesiyle parçaların yerli yerinde olduğu bütünlüklü bir ibadet deneyimi yaşanmasını sağlamış olur. Bu bağlamda tövbe etmek, dar ölçekte cem ritüellerinde daha geniş ölçekte ise Alevi inanç evreni bağlamında bir "yapı elemanı" (Duman, 2019, s. 24) özelliği gösterir. Bu noktada tövbe etmenin cem ritüellerinin varlık sebepleri arasında yer aldığı ifade edilebilir.

Mark Abrahamson'a göre işlevsel sistemler yapı içerisinde belirli bir çalışma prensibine uygun olarak işletilir. Bunların başında, sistemi oluşturan ögelerin işlevsel olarak karşılıklı ilişki içerisinde olması gelir. Bir ögenin normal işleyişinin diğer ögelerin normal işleyişini gerektirmesi prensibine dayalı olan bu ilke üzerinden tövbe kavramına yaklaşıldığında, tövbe etmenin ve Alevi cemlerindeki diğer ritüelistik parçaların karşılıklı olarak birbirilerinin sistem içerisindeki işlevsel konumlarını muhafaza etmelerinin sağlayıcısı olduğu ifade edilebilir. Örnek olarak, tövbe ritüeli olmazsa secde ritüeli, secde ritüeli olmazsa da tövbe ritüelinin anlamını yitirecek olması verilebilir. Yapıyı oluşturan parçalarla ilgili diğer bir kabul, sistemi oluşturanların sistemin süregiden işleyişine olumlu katkılarda bulunduğu yönündedir (Abrahamson, 1990, s. 3-4). Alevi ritüellerinde tövbe etmek, Hak yolunda yürümeye talip olmak için ön ve temel koşuldur. Bu sebeple tövbe edip yanlıştan dönen talip, Alevi inancına bağlılığını da kanıtlamış olur.

Yapısal-işlevsel teorinin bir diğer dayanak noktası, sistemlerin birbirleri üzerinde etkilerinin olduğu ve birbirini etkileyen bu sistemlerin tüm bir organizmanın alt sistemleri olarak görülebileceği tespitidir (Abrahamson, 1990, s. 3-4). Bu tespitten hareketle Alevi inanç sistemi içerisinde tövbe kavramının itikadın belirleyicileri arasında yer aldığı, tövbenin olmadığı yerde itikattan da söz edilemeyeceği ifade edilebilir. İman etmek ile açılan şeriat kapısı tarikat kapısına varmayı, tövbe etmek ile açılan tarikat kapısı marifet kapısına varmayı, edep ile karakterize marifet kapısı ise hakikat kapısına varmayı mümkün kılmak üzeredir. Dolayısıyla sistemsel bütünlük, bir zincirin parçaları gibi inanç evreninin alt birimlerinin birbirleriyle olan düzenli ve anlamlı ilişkilerinin neticesinde ortaya çıkar. Bu aşamaların anlamlı bir bütünlük arz etmesiyle ortaya çıkan sistem, Alevi inancının

[3] Alevi cem ritüellerinin köken miti olan kırklar ceminin yeniden canlandırılması, tekrar edilmesine dayalı olması, cem ritüellerinin başlangıcı da içerisine alan bir döngüsellik tasarımı üzerine kurulu olduğu yönündeki iddiamızı kanıtlar niteliktedir.

mevcudiyetini sürdürmesinin sağlayıcısı konumundadır.

Tövbe dua ve gülbanklarında Hakk'a yakarırken varlığı referans gösterilen ve himmeti dilenen şahsiyetler, Alevi inanç sisteminin kutlu şahsiyetleridir. Tövbe edilirken bu isimlerin zikredilmesi, onların ululuğunun onanmasına hizmet eder. Bununla birlikte tövbe dua ve gülbanklarında yer alan hatırlama figürleri üzerinden ortak bellek diri tutulmuş olur (Erdem Kük, 2023, s. 263). Bu noktada toplu halde tövbe etmenin bireysel olarak tövbe etmekten farklı bir mahiyet kazanarak folklorik bir hadise halini aldığı ifade edilebilir. Bu bağlamda tövbe etmek, ritüel bağlamı içerisinde, bir grup tarafından anlamlı bir davranışa katılmak olduğundan birleştirme görevi görmekte olup kendini bir grup olarak hissetmenin sağlayıcısıdır. Grup üyelerinin müşterek katılımıyla anlamlı bir davranışla ya endişelerden ve saldırganlık hislerinden kurtulunmuş ya da değerler ve fikirler teşvik edilmiş olur. Grup olma hissinin onaylanması, grubun ne olduğunu belirlemesi suretiyle kimliğini ortaya koyması, (Çobanoğlu, 2008, s. 237) talip için cem ritüelinde tövbe etmekle mümkündür. Dolayısıyla Alevi cemlerinin yapı elemanı olan tövbe etme ritüelinin inanç evreni bağlamında ontolojik bir öneme sahip olduğu ifade edilebilir.

Sonuç

Alevi cemlerinde tövbe ritüeli, önemli bir yapısal-işlevsel unsur olarak karşımıza çıkar. Tövbenin bireyi ilgilendiren boyutunun yanına, Alevilikte toplumsal bir boyut eklenir ki ritüel bağlamlarında birlikte icra edilen tövbe, yalnızca teolojik değil, folklorik bir hüviyet de barındırır. Alevi cemlerinde tövbe ritüeli hakkında yapısal-işlevsel teori merkezli yapılan okumada, tövbe ritüelinin yapıyı kuran ve işleten aşamalardan biri olması dolayısıyla Alevi cemlerinde; teolojik bütünlüğün ikrar ve teslimiyet boyutunun içeriğini tayin eden kavramlar arasında yer alması sebebiyle de Alevi inanç sistemi içerisinde önemli bir yapısal-işlevsel unsur olduğu tespit edilmiştir. Alevi cemlerinde tövbe ritüelinin yapısal-işlevsel önemine dair ulaşılan sonuçlar şu şekilde sıralanabilir:

- Alevi cemlerinde tövbe etmek, ikrar vermenin ön koşulu olduğundan Hak yolunda yürümeye talip olmanın temelidir. Dolayısıyla tövbe etmek Alevilikte itikadi sistemin bileşenleri arasında yer alır. Yola girmek, yol sürmeye devam etmek, inanca bağlılığı kanıtlamak ancak tövbe etmekle mümkündür.
- Talibin canların ve dedenin huzurunda görülerek özünü arındırması, yanlıştan, günahtan dönmesi ve bunu bir inanç grubunun parçası olarak ortak ibadet anında gerçekleştirmesi, cem ritüelinin gereklilikleri arasındadır. Bu gerekliliğin yerine getirilmesi ve diğer yapı parçalarının da eksiksiz işletilmesi ile yapısal süreklilik tesis edilmiş olur. Tövbe etme eylemi, bir yapı elemanı olarak rol aldığı Alevi cemlerinde akışın sürdürülebilmesi noktasında belirleyici öneme sahiptir.
- Tövbe etmek, önceyi ve sonrayı içerisine alan bir zaman diliminin meselesi olduğu için şimdinin sınırlılıklarının aşılmasını ve ibadet anının döngüsel bir zamana taşınmasını sağlar.

- Alevi cemleri bağlamında bir yapı elemanı olarak tövbe ritüelinin kendisini de içerisine alan bir üst sistem olan düşkünlük kurumunun işleyişini de mümkün kıldığı tespit edilmiştir. Tövbe ritüeli düşkünlük kurumunun; düşkünlük kurumu ise Alevi inanç sisteminin alt küme elamanları olarak yapısal bir bütünlük oluşturmaktadır.
- Alevi cemlerinde tövbe ritüelinin diğer ritüelistik parçalar ile kurduğu ilişkinin hem ritüel ölçeğinde hem de inanç sistemi bütünlüğünde anlamlı bir yapısal bütünlüğün tesis edilmesinde etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynaklar | References

Abrahamson, M. (1990). İşlevselcilik. Nilgün Çelebi (Çev.). Sebat Ofset.

Akın, B. (2020). Kızılbaş Oğuzlar ve Şah İsmail'in anayurdu Diyarbakır -tarih, inanç, kimlik, ocaklar ve ritüeller-. Kitabevi Yayınları.

Aslanoğlu, İ. (1995). XIX. yüzyıl Alevi-Bektaşî Şairi Kul Himmet Üstadım. Can Yayınları.

Atalay, A. A. (2011). Alevi duaları gülbankları. Can Yayınları.

Aytaş, G. (haz.) (2009). Hacı Bektaş Veli makâlât-ı gaybiyye ve kelimât-ı ayniyye. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.

Aytekin, S. (der.) (1958). Buyruk. Emek Basım-Yayımevi.

Çobanoğlu, Ö. (2008). Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş. Akçağ Yayınları.

Duman, M. (2019). Yapısal ve işlevsel bir anlatı unsuru olarak ara sözler: Kutadgu Bilig örneği". *Millî Folklor*, 124, 17-29.

Eliade, M. (1994). Ebedi dönüş mitosu. Ümit Altuğ (Çev.). İmge Kitabevi Yayınları.

Erdem Kük, D. G. (2023). Alevi-Bektaşi gülbankları. Paradigma Yayınları.

Erdem Kük, D. G. (2025). Alevilikte kut kavramının varlık alanı olarak ocak sistemi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 66, 71-81.

Ekici, M. (2013). Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri. Geleneksel Yayınları.

Ergun, S. N. (1956). Hatâyî divanı / Şah İsmail Safevî edebî hayatı ve nefesleri. Maarif Kitaphanesi.

Ersal, M. (2016). Alevilik: kavramlar ve ocak Sistemi –Çubuk Havzası örneği-. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.

Gökbel, A. (2019). Ansiklopedik Alevi Bektaşi terimleri sözlüğü. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Korkmaz, E. (2005). Ansiklopedik Alevilik-Bektaşilik terimleri sözlüğü. Anahtar Kitaplar Yayınevi.

Köse, S. (2017). Alevilikte kurban ritüeline yapısal-işlevsel yaklaşım. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi,* 15, 149-171.

Radcliffe-Brown, A. R. (1952). Structure and function in primitive society. The University Press Aberdeen.

Yaman, M. (2012). Alevilikte cem (inanç-ibadet-erkân). Can Yayınları.

Yapıcı, A. (1996). Dinî yaşayışta tövbeye din psikolojik bir yaklaşım [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, A.- Öztürk, A.-Akkuş, M. (der.) (2007). Makâlât / Alevî-Bektâşî klasikleri. Diyanet Vakfı Yayınları.

URL-1: "Tövbe", Türk Dil Kurumu sözlükleri. 26.06.2024 tarihinde https://sozluk.gov.tr/ adresinden edinilmiştir.

URL-2: "Bakara Suresi 222. ayet Türkçe Meali", 16.07.2024 tarihinde https://kuran.diyanet.gov.tr/ adresinden edinilmiştir.

URL-3: "Tövbe Suresi 119. ayet Türkçe Meali", 30.07.2024 tarihinde https://kuran.diyanet.gov.tr/ adresinden edinilmiştir.

URL-4: "Tahrîm Suresi 8. ayet Türkçe Meali", 18.06.2024 tarihinde https://kuran.diyanet.gov.tr/ adresinden edinilmiştir.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Dilek TÜRKYILMAZ

https://orcid.org/0000-0003-0521-4086
Doç. Dr.
dturkyilmaz74@gmail.com
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
https://ror.org/05mskc574
Edebiyat Fakültesi
Türk Halk Bilimi Bölümü

Sözlü Kültürden Dijital Platformlara Bilmecenin Kültürel Serüveni

From Oral Culture to Digital Platforms: The Cultural Journey of Riddles

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 30.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 01.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | *Citation*

Türkyılmaz, D. (2025) Sözlü Kültürden Dijital Platformlara Bilmecelerin Kültürel Serüveni. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 794-816. https://doi.org/10.34083/akaded.1709377

Türkyılmaz, D. (2025) From Oral Culture to Digital Platforms The Cultural Journey of Riddles, *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 794-816. https://doi.org/10.34083/akaded.1709377

Makale Bilgisi | *Article Information*

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

© Dilek TÜRKYILMAZ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Bu çalışma, geleneksel sözlü kültürün önemli anlatı türlerinden biri olan bilmecenin, tarihsel süreç içerisinde geçirdiği kültürel dönüşümü ve özellikle dijitalleşme ile birlikte kazandığı yeni biçim ve işlevleri incelemeyi amaçlamaktadır. Bilmeceler, geçmişte sözlü aktarım yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılan, eğitici ve eğlendirici niteliğiyle toplumsal hafızanın önemli bir parçasını oluşturan edebi ürünlerdir. Türk halk edebiyatı, Türkçenin estetik gücünü yansıtan, duygu yüklü ve özgün anlatım biçimleriyle zenginleşmiş köklü bir edebî gelenektir. Bu gelenek içerisinde yer alan bilmeceler, hem dilsel yapı hem de zihinsel işlev açısından dikkate değer ürünler arasında yer alır. Bilmeceler, bireyde çağrışımsal ve yaratıcı düşünmeyi teşvik eden, aynı zamanda dilin inceliklerini öğretici nitelikteki özgün halk edebiyatı unsurlarıdır. Günümüzde problem çözme ve eleştirel düşünme gibi zihinsel beceriler modern eğitim sistemlerinde özel olarak geliştirilmeye çalışılmaktadır. Oysa bu düşünme biçimleri, geleneksel Türk toplumunda doğal yollarla, yüzyıllar boyunca bilmeceler aracılığıyla bireylere kazandırılmıştır. Bu yönüyle bilmeceler, sadece kültürel bir miras değil, aynı zamanda pedagojik bir araç olarak da değerlendirilmelidir. Günümüzde ise bu geleneksel form çocuk kitaplarında, çizgi filmlerde, eğitim materyallerinde ve sosyal medya platformlarında yeniden yapılandırılmakta ve yeni nesil kullanıcılar tarafından farklı bağlamlarda kullanılmaktadır. Dijital mecralarda mizah, dikkat geliştirme ve sosyal etkileşim gibi işlevler üstlenen modern bilmeceler, "caps/meme" kültürüyle iç içe geçmiş yeni anlatı formlarına da evrilmiştir. Bu bağlamda çalışmada, geleneksel bilmeceler ile dijital platformlardaki çağdaş örnekler karşılaştırmalı olarak ele alınarak, kültürel süreklilik ve dönüşüm dinamikleri irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bilmece; Bilmece Geleneği; Sözlü Kültür; Dijital Kültür; İcra Ortamı; Kültürel Değişim.

Abstract

This study aims to examine the cultural transformation of riddles, one of the fundamental narrative forms of traditional oral culture, with particular emphasis on the new forms and functions they have acquired in the digital age. Historically, riddles have been transmitted orally across generations, functioning both as educational tools and as a means of entertainment, thereby becoming an integral part of collective memory. Turkish folk literature, enriched by the aesthetic power of the Turkish language and its expressive depth, includes riddles as significant elements in terms of both linguistic structure and cognitive engagement. Riddles enhance associative and creative thinking and have traditionally served pedagogical functions long before such skills became a focus in modern formal education. In today's context, riddles are restructured through children's books, animated content, educational platforms, and digital media. They also take on new narrative forms intertwined with "meme culture," functioning as tools of humor, cognitive stimulation, and social interaction. This paper explores the continuity and transformation of riddles by comparing traditional and modern examples across cultural and media landscapes.

Keywords: *Riddle; Riddle Tradition; Oral Culture; Digital Culture; Contex of Performance; Cultural Change.*

Giriş

Bilmeceler, sözlü kültürün en eski ve en işlevsel anlatı türlerinden biri olarak kuşaktan kuşağa aktarılan, hem eğlendirici hem de eğitici nitelik taşıyan kısa, özgün metinlerdir. Türk halk edebiyatı içinde önemli bir yere sahip olan bilmeceler, yalnızca çocuklara yönelik basit oyunlar değil; toplumsal hafızanın, dilin ve kültürel kimliğin aktarımında da etkili olmuş anlatılardır. Sözlü ortamda yaratılan ve performansla icra edilen bilmeceler, belirli bir bağlam içinde sorulur, cevabın bilinmesi kadar bilmecenin yaratıcı ifadesi de toplumsal beğeni kazanırdı.

Ancak, teknoloji çağının toplumsal yapıyı ve kültürel üretim biçimlerini dönüştürmesiyle birlikte, bilmecelerin hem biçimi hem de icra ortamı değişime uğramıştır. Dijitalleşme ve modern eğitim yaklaşımlarının etkisiyle bilmeceler, artık yalnızca sözlü icra ortamlarında değil; çocuk kitaplarında, çizgi filmlerde, sosyal medya içeriklerinde ve dijital oyunlarda da karşımıza çıkmaktadır. Dijital platformlar, yazılı medya ve animasyon gibi yeni araçlar aracılığıyla bilmece türü, çağdaş bir görünüm kazanmış, bu da beraberinde işlevsel bir dönüşüm getirmiştir. Bu çalışma, geleneksel bilmecelerin yapı ve işlevlerini merkeze alarak, onların modern örneklerle birlikte nasıl evrildiğini ve kültürel sürekliliğini nasıl sürdürdüğünü incelemeyi amaçlamaktadır.

1. Bilmece: Tanım, Terim ve Menşe.

Geleneksel bilmeceler, sözlü kültür geleneği içerisinde doğmuş, kuşaktan kuşağa aktarılmış anonim edebî metinlerdir. Genellikle kısa, özlü ve imgesel anlatımlarla yapılandırılan bilmeceler, hem eğlendirici hem de öğretici işlevler üstlenerek bireylerin zihinsel gelişimine katkı sunar. Benzetme, mecaz ve çağrışım gibi dilsel araçlarla dinleyicinin dikkatini çekerken, aynı zamanda düşünme, anlama ve yorumlama becerilerini harekete geçirir. Halkın gündelik yaşamından, doğa gözlemlerinden, inanç sistemlerinden ve kültürel birikiminden izler taşıyan bu tür, toplumsal hafızanın canlı bir parçası olmayı sürdürmektedir. Bu yönüyle bilmeceler, hem bir iletişim biçimi hem de kültürel kimliği yansıtan estetik bir ifade aracıdır.

Bilmeceler, sözlü halk edebiyatının en yaygın ve zengin türlerinden biri olarak dünya folklorunda olduğu gibi, Türk folklorunda da önemli bir yer tutar. İnsanlık tarihinin en eski sözlü ürünlerinden biri olan bilmece, kavram olarak üzerinde durulmasına rağmen, tanım olarak üzerinde pek durulmayan bir türdür (Türkyılmaz, 2009: 40). Yabancı araştırmacıların bu türle ilgili pek çok tanım yapmış olmalarına karşılık, Türkiye'de araştırmacıların pek çoğu Şükrü Elçin tarafından yapılan "Bilmeceler tabiat unsurlarıyla bu unsurlara bağlı hadiseleri; insan, hayvan ve bitki gibi canlıları; eşyayı; akıl, zekâ veya güzellik nevinden mücerret dinî konu ve motifleri vb. kapalı bir şekilde, yakın-uzak münasebetler ve çağrışımlarla düşünce, muhakeme ve dikkatimize aksettirerek bulmayı hedef tutan kalıplaşmış sözlerdir" (Elçin, 1989: 1) şeklindeki tanım üzerinde durmuşlardır.

Üzerinde durulan diğer bir tanım Boratav ve Başgöz'ün yaptıkları bilmece tanımıdır: "Bilmece çözüm bekleyen küçük bir sorunun, kalıplaşmış şiirsel bir şekilde ifadesinden meydana gelen bir sözlü edebiyat türüdür" (Boratav-Başgöz 1974: 2).

Çelebioğlu ve Öksüz ise bilmeceyi şöyle tanımlarlar: "Mücerred, müşahhas hemen her mevzu'u, karakteristik bir veya birkaç yönüyle içine alan daha çok manzûm ve sûal mâhiyetinde, söyleyeni mechul, tarihimizin karanlık devirlerinden günümüze kadar süregelen halk mahsûlleridir." (Çelebioğlu-Öksüz, 1979: 7)

Türk dünyası sözlü kültür çalışmaları içinde de bilmece hakkında pek çok tanım yapılmıştır. Bu tanımlar içerisinde en yetkin olanlarından biri Azeri araştırmacı Paşa Efendiyev'in, sözlü edebiyat geleneğinin türlerini incelediği çalışmasında bilmece için yaptığı "Tapmaca, halg edebiyatının en geniş yayılmış janrlarından biridir. Tapmaca bu veya diğer eşya, hadise ve mefhum haggında yaranır. Hemin eşya ve hadisenin bir elameti, bir keyfiyyeti dolayı yolla söylenilir, başga cehetleri ise gizli sahlanılır... Tapmaca insanların düşüncesini yohlamag megsed ile düzeldilen bu veya diğer hedise ve eşyanın poetik tesviridir" (Efendiyev 1981: 103-104) şeklindeki tanımdır.

Bilmece türüne dair literatürde yer alan tanımların sentezinden oluşturulmuş bir çerçeve tanım ise şu şekildedir: Bilmece, her türlü nesne, kavram ya da olguyla ilgili olarak, geleneksel bağlamlarda belirli zaman ve mekânlarda sorulan, manzum ya da mensur biçimde yapılandırılmış, muhatabın dikkat ve muhakeme yetisini harekete geçirmeyi amaçlayan, çoğu zaman soru cümlesi biçiminde olmayan, ancak geleneksel bağlamı bilen kişilerce soru olduğu anlaşılan; şiirsel bir dile, kalıplaşmış yapılara ve kültürel kodlara sahip ve cevapları ise genellikle tek kelimeden oluşan ve toplumun ortak kabulleriyle örtüşen anlamlar içeren geleneksel sorulardır. Bilmece, bu yönüyle hem bilişsel bir uyarıcı hem de kültürel bir aktarım aracıdır (Türkyılmaz, 2007: 22)

Diğer anonim türler gibi bilmece türünün de izleri eski zamanlara kadar sürülebilir. Yazılı edebiyatımızda bilmecelerle ilgili ilk kayıtlara Divânü Lûgati't Türk'te rastlanmaktadır. XI. yüzyılda Arapça olarak yazılan, örnek metinlerin Türkçe olarak verildiği ve Türk kültür tarihinin en eski ve değerli yazılı kaynağı olan bu eserde hiçbir bilmece metni, örnek olarak gösterilmediği için o devrin bilmeceleri hakkında bilgi sahibi olunamamaktadır. Ancak Divân'da taP- [buL-] fiil kökünden türetilen tabuzg, tabuzgu neng (Atalay, 1992, I, s.489), tabuzguk (Atalay, 1992, I: .502), tabzug (Atalay, 1992, I: 462), tabzuguk, tabuzdum (Atalay, 1992, I: 462), tabuzguk, tabızdı (Atalay, 1992, II: 164) gibi birtakım kelimeler tespit edilmiştir. Hiçbir örnek metin olmasa da Divân'da "tabuzdı" kelimesinin "ol manğa söz tabuzdı" (o bana bilmece sordu) şeklinde izah edilmesinden bilmecenin Türkler arasında XI. yüzyıl eğlenceleri arasında yer aldığını söylemek mümkündür. Ayrıca "tabzug" kelimesinin "halkın birbirini sınamaya çektikleri bilmece" biçimindeki izahından da, bilmecelerin bugün olduğu gibi çocuklar arasında söylenegelen bir ürün olmadığını, halkın birbirini bilmecelerle sınamaya çektiğini anlıyoruz. Abdülkadir İnan'ın (1987: 354) bir tespitine göre, derlemeye dayalı ilk Türk bilmecelerini ihtiva eden, Kıpçak dil sahasının ürünü Codex Cumanicus'taki, Tap tap tamızık/ Tamadırgan tamızık/ Kölegesi bar/ Köye dırgan tamızık şeklindeki birinci

bilmecenin ilk dizesindeki "tamızık" kelimesi de bilmece anlamına gelmektedir.

Bütün Türk dünyasında yaygın ve sevilen bir tür olan bilmeceler için Türklerin kullandıkları terimler de, temel de "taP- ve biL- gibi birkaç köke bağlı (Sakaoğlu, 1979-1983: 230) olmakla beraber oldukça farklılıklar göstermektedir. Türk dünyasında bilmece kelimesinin karşılığı olarak tabıskak, tabışkak, tabkak, taptıruv, tavısak, bilmaca, tapmaca, tabışmak, yomak, yumak, elbergen comak, jumbak, matal, tıvızık, taabırın, tepişmak gibi çok çeşitli terimler kullanılmaktadır. Bunların dışında Türk dünyasının bazı bölgelerinde commok, cumak, gomak, gombak, zomak gibi terimlerde bilmece karşılığında kullanılmaktadır. Anadolu sahasında ise en yaygın olarak kullanılan terim ise biL- fiil kökünden bilmece terimi olmakla birlikte, başka terimlerin kullanıldığına da rastlanmıştır. Asal, asal sorma, askı, atlı hekat, atlı mesel, bağlama, bilmaca, bilmece söyleşme, bilmeli matal oyunu, bulmaca, düğün, düzmece, elçim, fıcık, gazelleme, hikâye, masal, mat, mesel, mesel vurma, metal, metel söyleşme, tanıtmaca, tanıtmalı hekat, tatmaca, bunlardan bazılarıdır.

Bilmeceler, şekil ve içerik açısından basit ve sade bir yapıya sahip olmalarına rağmen, oldukça eski bir geçmişe sahiptir. Araştırmacılar, bilmecelerin bir kısmının, toplumların gelişiminin ilkel aşamalarında oluşmuş mit, efsane ve ritüellerle ilişkili olduğunu belirtmişlerdir. Mitoloji okulunun üyelerinin çoğu, bilmecelerin mitlerle bağlantılı olduğunu savunmuşlardır. Örneğin, A. N. Afanasyev, bilmeceleri eski Slav mit ve efsaneleriyle ilişkilendirmiştir. O. F. Miller de benzer bir görüşü paylaşmıştır (Seyidov, 1973: 145). Rus folklorist M. A. Rıbnikova, bilmeceleri "herhangi bir şeyin nasıl meydana geldiğinin, neye yaradığının hayattaki göstergesi" olarak tanımlamıştır (Şahin, 1995: 99). Bu tanım, bilmecelerin mitlerle olan yakın ilişkisini düşündürmektedir.

Bilmecelerin mitolojiyle ilişkisini inceleyen araştırmacılardan biri de Tietze'dir. Tietze (1981: 75-91) "Dağda deliman / Suda Süleyman" mısralarıyla başlayan ve genellikle dört mısralı olan bir bilmeceyi İslami döneme ait olarak değerlendirmiştir. Ancak, aynı bilmecenin Müslüman olmayan Hakas, Yakut, Tuva ve Altay toplulukları arasında da varyantlarının bulunduğunu tespit etmiştir. Bu ve benzeri gözlemler, bilmecelerin mitolojik kökenlere dayandığını ve farklı kültürlerde benzer temaların işlendiğini göstermektedir.

2. Sözlü Kültür Geleneği İçinde Bilmece

İnsanlık tarihinin en kadim ve en sürekli iletişim yolu hiç kuşkusuz "dil"dir. Dil, yalnızca bir araç değil, aynı zamanda kültürel belleğin taşıyıcısı ve düşüncenin şekillendiricisidir. Her ne kadar yazı ya da işaret dili gibi farklı biçimlerde ifade edilse de dilin temelini ses oluşturur ve bu yönüyle dil esasen sözlü bir yapıya sahiptir (Ong, 1999:18). Bu temel özellik, insanlık tarihinin büyük bölümünü kapsayan sözlü kültür ortamının da zeminini oluşturur. Her kültür kendi içinde şekillenen dinamikler doğrultusunda, bu sözlü yapı içerisinde çeşitli anlatım türleri ve edebî formlar üretmiştir. Yazı, matbaa ve dijital teknolojilerin ortaya çıkışından önce insanlar arasında kurulan iletişim; doğrudan, yüz yüze ve sese dayalı bir nitelik taşır. Bu tanım çerçevesinde, sözlü kültür ortamı yalnızca

bir iletişim biçimi değil, aynı zamanda kültürel üretimin ve aktarımın temel sahnesidir. Türk kültüründe bu ortamın ürünlerinden biri olan bilmeceler de, bu bağlamda hem sözlü gelenek içinde şekillenmiş hem de kuşaktan kuşağa aktarılmıştır.

Bilmeceler üzerine yapılan birçok çalışmada ortak bir tanım geliştirmenin güç olduğu dile getirilse de, bu türün temel özelliklerinden biri; çağrışım, sembol ve dolaylı anlatım yoluyla zihin yürütmeye yönelten kapalı sorulardan oluşmasıdır. Şükrü Elçin'in bilmeceyi mealen; insan, doğa ve eşyaya dair unsurları, dolaylı anlam ilişkileri kurarak zihinsel çözümlemeye açan kalıplaşmış sözler şeklinde tanımlamasından hareketle, bilmecelerin soru-cevap esasına dayanan, kültürel kodlar ve yerel deneyimlerle şekillenen bir anlam dünyasına sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Sözlü kültürün çok sesli ve geçirgen yapısı, anlatı türleri arasında doğal bir etkileşimi mümkün kılar. Bu bağlamda bilmece, yalnızca bağımsız bir tür olarak değil, aynı zamanda masal, halk hikâyesi ve âşık atışmaları gibi sözlü anlatılar içerisinde de yer alarak türler arası geçişliliğin karakteristik bir örneğini oluşturur. Bilmecenin bu çok yönlü yapısı, halk anlatıları içerisinde türler arası geçişliliğe olanak tanımıştır. Bilmeceli masallar ya da bilmeceli oyun kurguları içinde yer alan bilmeceler, bu türün sözlü kültür içerisinde farklı işlevsel alanlarda da kullanıldığını gösterir (Alptekin, 2006:334; Boratav, 1992:109).

3. Sözlü Kültür Geleneğinde Bilmecenin İşlevleri

Geleneksel bilmeceler, sadece bir eğlence unsuru olmanın ötesinde, çok katmanlı işlevlere sahip sözlü kültür ürünleridir. Geçmişte bilmeceler, yalnızca eğlencelik metinler olmayıp; zekâyı sınama, toplumsal hiyerarşi kurma, bireyler arası iletişimi düzenleme gibi önemli sosyal işlevler de yüklenmiştir (Başgöz, 1986:251; Boratav, 1997:113-115). Bilmeceler öncelikle, bireyin zihinsel gelişimini destekleyen pedagojik bir araç olarak işlev görür, soyut düşünme, benzetme, çağrışım kurma ve problem çözme becerilerini teşvik eder. Aynı zamanda dilin estetik olanaklarını kullanan bilmeceler, kültürel aktarımın önemli bir taşıyıcısıdır, toplumsal değerleri, inançları, yaşam tarzlarını ve gündelik yaşamdaki nesne ve olguları metaforik anlatımlarla gelecek kuşaklara taşır. Eğlence ve sosyalleşme ortamlarında sözlü etkileşimi teşvik etmesiyle de topluluk içinde iletişimsel bir rol üstlenir. Ayrıca ritüel ve geçiş dönemleriyle bağlantılı olarak bazı bilmecelerin sembolik ve törensel işlevlere sahip olduğu da gözlemlenmektedir. Bu bağlamda bilmeceler, hem bireysel hem de kolektif düzeyde kültürel hafızayı inşa eden çok yönlü halk edebiyatı ürünleri arasında yer almaktadır.

Bilmecelerin tarihine ilişkin çeşitli araştırmalar da bu anlatı türünün yalnızca eğlence amacıyla ortaya çıkmadığını, aksine kökeninde ciddi toplumsal işlevler taşıdığını ortaya koymaktadır. Bilmece sorma ve yanıtlama pratiklerinin, geçmişte ritüelistik ya da sınayıcı birer eylem olarak toplum yaşamında özel bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Nitekim, bazı anlatılarda bilmeceyi çözemeyenin soruya karşılık bir şehir armağan etmesi veya "ya bunu bileceksin ya bu gece öleceksin" şeklindeki tehditkâr formüllerin kullanılması, bilmecelerin yalnızca eğlendirici değil, aynı zamanda kader belirleyici bir araç olarak da kurgulandığına işaret eder. Masallarda padişahın sorduğu bilmecelere

doğru cevap veremeyenlerin yaşamlarıyla cezalandırılması gibi örnekler de, bilmecelerin tarihsel süreçte üstlendiği sembolik ve işlevsel rollerin ciddiyetine dair önemli göstergeler arasında yer almaktadır.

Masallarda yer alan bilmeceler, yalnızca bireysel bir eğlence unsuru olmanın ötesinde, kimi zaman devletler arası ilişkilerde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Seyidov (1971: 10), tarihî kaynaklara dayanarak bazı toplumlarda savaş kararlarının bile bilmeceler yoluyla alındığını ifade etmektedir. Ona göre, bir millet diğerine savaş öncesinde bilmece gönderir, karşı taraf bu bilmeceleri çözemezse bu durum savaş ilanı için yeterli bir gerekçe kabul edilirdi. Benzer şekilde, Sokolov da Rus yıllıklarına dayanarak bilmecelerin erken dönemlerde diplomatik bir iletişim aracı, adeta gizli bir diplomasi dili olarak işlev gördüğünü belirtir.

Öte yandan, bilmecelerin bireysel ilişkilerde de sosyal belirleyiciliği bulunmaktadır. Özellikle evlilik ritüellerinde, genç kızların erkeklere karmaşık bilmeceler yönelterek onların zekâsını ve bilgeliğini sınamaları yaygın bir gelenekti. Bilmeceyi doğru yanıtlayan erkek, kızın rızasını ve evlenme hakkını elde ederdi. Bu uygulama, halk anlatılarında sıkça karşılaşılan bir motif olarak günümüze kadar ulaşmıştır (Şahin, 1995: 8).

Başgöz (1986: 248) de, bilmecelerin çeşitli halklar nezdinde sahip olduğu toplumsal işlevlere dikkat çeker. Antik dönemlerde kâhinlerin birbirleriyle bilmeceler yoluyla iletişim kurduklarını, Estonya'da ölüm mahkûmlarının zor bir bilmeceyi çözmeleri halinde affedildiklerini, borçluların bilmeceleri yanıtlayarak borçlarından kurtulduklarını ve bazı toplumlarda bilmeceyi çözemeyenlerin sosyal ayrıcalıklardan (örneğin bir gelinin yanına oturma hakkı gibi) mahrum bırakıldığını aktarır. Bu örnekler, bilmecelerin tarihsel süreçte hem bireysel hem de toplumsal ölçekte işlevsel roller üstlendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu tespitlerden hareketle günümüzde bilmecelerin işlevleri şöyle tasniflendirilebilir:

Eğitsel ve Bilişsel İşlevleri:

Bilmeceler, çocukların ve genç bireylerin düşünme yetilerini geliştirmeye yönelik önemli bir halk edebiyatı ürünüdür. Özellikle soyutlama, ilişkilendirme, mecazları tanıma ve çağrışım kurma gibi bilişsel becerileri geliştirmede işlevseldir. Cevabı düşünme sürecine dayalı yapısıyla, bireyin zihinsel reflekslerini güçlendirir. Bu yönüyle bilmeceler, geleneksel toplumlarda formal eğitimin olmadığı dönemlerde, dolaylı bir öğrenme biçimi olarak işlev görmüştür.

Kültürel Aktarım ve Kimlik İnşasındaki Rolü:

Geleneksel bilmeceler, toplumun kültürel birikimini ve ortak belleğini gelecek kuşaklara aktaran önemli bir anlatı formudur. Gündelik yaşamda kullanılan eşyalardan doğa olaylarına, inançlardan toplumsal normlara kadar pek çok unsur, bilmeceler aracılığıyla sembolik bir dille ifade edilmiştir. Bu anlamda bilmeceler, sadece dilsel yaratıcılığı değil, aynı zamanda bir toplumun dünyayı algılama biçimini de yansıtır. Kültürel kimliğin oluşmasında ve korunmasında bu ürünlerin rolü büyüktür.

Toplumsal Etkileşim ve Eğlence İşlevi:

Bilmeceler, sözlü kültür ortamında etkileşim temelli bir iletişim aracıdır. Bilmece sorma ve cevaplama geleneği, özellikle çocuk oyunlarında, sohbetlerde ve eğlence meclislerinde sosyalleştirici bir rol üstlenir. Anlatıcı ve dinleyici arasında kurulan bu ilişki, hem kültürel aktarımı canlı tutar hem de eğlendirici bir yön taşır. Topluluğun bir araya geldiği zamanlarda sözlü oyun olarak icra edilen bilmeceler, sözlü anlatım geleneğinin ritmik ve dinamik yönünü de ortaya koyar.

Ritüel ve Sembolik İşlevi:

Bazı geleneksel bilmecelerin ritüel ya da geçiş dönemi uygulamalarıyla bağlantılı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Düğün, sünnet ya da doğum gibi toplumsal önem taşıyan olaylar sırasında sorulan bilmeceler, bu olaylara sembolik anlamlar yükler. Ayrıca bazı bilmecelerin doğrudan kehanet, dilek ya da temenni içerikli olduğu da görülür. Bu bağlamda bilmece, sadece bir sözlü oyun değil, aynı zamanda inanç sisteminin parçası haline gelen kültürel bir öğedir.

4. Sözlü Kültür Ortamında Bilmece Sorma Geleneği

Bilmece sorma geleneği, halk kültürünün tarihsel ve toplumsal birikimiyle şekillenmiş, belirli yapısal özellikler ve kalıplar çerçevesinde kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze ulaşmış sözlü kültür pratiklerinden biridir. Bu geleneksel anlatım biçimi, yalnızca eğlence amacı taşımakla kalmayıp, aynı zamanda toplumun düşünce dünyasını, ortak estetik algısını ve kültürel değerlerini de yansıtan önemli bir sözlü anlatı formudur. Bilmecelerin soruluş biçimi, genellikle kendine özgü bir usul ve kurallar dizgesi içinde icra edilir; bu yönüyle de sözlü kültürün ritüelistik ve performatif doğasını ortaya koyar.

Bilmeceler, ait oldukları yörenin insanlarına özgü dünya görüşünü, dilsel yaratım gücünü ve sembolik düşünme biçimlerini içerir. Bu yönüyle, hem bireysel hem de kolektif kimliğin inşasında işlevsel bir araç niteliği taşır. Ancak günümüzde, kültürel etkileşimlerin hız kazanması ve geleneksel sözlü kültür unsurlarının icra ortamlarının değişmesiyle birlikte, bilmece geleneği de dönüşüme uğramakta, bazı durumlarda işlevsel özelliklerini kaybetmektedir. Bu nedenle, "bilmece sorma geleneğinin sistematik biçimde belgelenmesi ve aktarılması, kültürel sürekliliğin sağlanması açısından büyük önem arz etmektedir" (Artun 1997:159).

Bilmecelerin dinî ve sosyal önemlerinin korunduğu dönemlerde bilmece sormanın belli bir takvime bağlı olma özelliği söz konusudur. Örneğin eskiden Rus halkı arasında bilmeceler 25 Aralık'tan 5 Ocağa kadar süren yılbaşı kutlamalarında sorulurdu (Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü Cilt 6, 2006:35). Nevruz törenleri sırasında da bilmece sormanın uğur getireceğine inanılırdı (a.g.e. cilt 1, 2001:435-436). Sokolov (1975:13) ise Volga yöresi Udmurtları'nın hasat sonunda, ilkbahar başlangıcında, yılbaşında insan, davar ve tarla hakkında bilmeceler sorduklarını kaydetmektedir. Maranda (1976;134) Como Missisippi'de bilmece sorma törenine katılanların hepsinin erkek olduğunu, evinde toplanılan adamın karşısında başka kadın bulunmadığını söylemektedir. Standard Dictionary of Folklore Mythology

Legend'de (1972:940) Güney Afrika'daki Bantu kabilesinde yağmur duası sırasında kadınların çıplak bir şekilde dans ettiğini, duanın yapıldığı bu alana erkeklerin girmesinin yasak olduğu, eğer buraya giren erkek olursa kadınların onu döverek bilmece sorulduğundan bahsedilir.

Durbilmez (2006), Kazakistan'daki bilmece sorma geleneğinin, gelişigüzel bir pratik olmanın ötesinde, belirli kültürel bağlamlara ve özel zamanlara bağlı olarak sürdürüldüğünü ifade etmektedir. Bu geleneğin icra edildiği zaman dilimleri; doğum, çocukluk, sünnet, evlilik gibi bireysel geçiş ritüelleri; yolculuk öncesi ve sonrası düzenlenen toplumsal buluşmalar; gençlerin kendi aralarında düzenledikleri oyunlar; tarım ve hayvancılıkla ilişkili belirli dönemler; mevsimsel geçişler ve çeşitli bayram kutlamaları gibi sosyal hayatın farklı anlarına denk düşmektedir. Özellikle toplu eğlence, yemek, oyun ve kutlamaların gerçekleştiği bu tür zamanlarda bilmece sorma, hem sosyalleşme aracı hem de eğlence öğesi olarak işlev kazanmakta; kültürel değerlerin aktarımı bakımından da önemli bir zemin oluşturmaktadır. Durbilmez, bu uygulamaların Kazak halk kültüründe bilmece geleneğinin halen canlı bir unsur olarak varlığını sürdürdüğüne işaret ettiğini vurgulamaktadır.

Sözlü kültürün temel özelliklerinden biri olan ritüel ve kurallara bağlılık, görüldüğü gibi bilmece sorma geleneğinde de belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Bilmeceler, tarihsel süreçte yalnızca eğlencelik unsurlar olmaktan öte, belirli toplumsal normlara ve iletişim biçimlerine dayalı olarak icra edilmiştir. Özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmadığı dönemlerde, bilmece sorma eylemi, büyükler tarafından belirli bir kaideye bağlı kalarak gerçekleştirilmiş ve yine belli usuller çerçevesinde cevaplandırılmıştır. Anadolu'nun pek çok yöresinde benzer biçimlerde görülen bu uygulama, genellikle iki kişi veya iki grup arasında gerçekleşmiş, taraflar arasında bilmece ustalarının bulunmasına özen gösterilmiştir (Çelebioğlu- Öksüz 1979:8) Sessizlik ve dikkat gibi dış koşullar sağlandıktan sonra, kimi zaman yöresel tekerlemelerle başlatılan bu geleneksel iletişim biçiminde, anlatımı renklendirmek ve dinleyicinin dikkatini çekmek üzere çeşitli jest ve mimiklerden de yararlanılmıştır (Artun 1997:1659. Bilmece sorma sırasında mendil, ip, sopa gibi araçlar kullanılarak çözene ipuçları sunulmuş; yanıt arayışında olan kişi ise evet-hayır sorularıyla nesnenin niteliğini anlamaya çalışmıştır.

Bu geleneğin bir başka dikkat çeken yönü, bilmecenin yanıtlanamaması durumunda ortaya çıkan sembolik pazarlık ve cezalandırma pratikleridir. Cevap veremeyen kişiden sembolik değer taşıyan ödüller talep edilmesi, ya da karşılığında yerine getirilmesi beklenen davranışsal cezalar (hayvan taklidi yaptırma, sırtına binme vb.) (Kılıç 1989:75), bilmecenin tarihsel işlevlerinin hatırasını yaşatan kültürel kalıntılar olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, bilmece sorma ve cevaplama pratiği, sözlü kültür geleneği içinde kendiliğinden bir eylem değil; belli sosyal normlar, semboller ve dramatik unsurlar eşliğinde gerçekleştirilen kurallı bir iletişim biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.Yazılı Kültür ve Bilmecenin Yazılı Kültürdeki Konumu

Yazının icadı, insanlık tarihinin en büyük zihinsel ve kültürel dönüşüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu dönüşüm, yalnızca bir iletişim aracı olarak yazının ortaya çıkışıyla sınırlı kalmamış, matbaanın geliştirilmesiyle birlikte daha derin ve kalıcı bir kültürel evreye geçişi mümkün kılmıştır. Ancak günümüz teknolojik algısı, yazıyı çoğu zaman bir "teknoloji" olarak görmemekte onu doğal, sıradan ve içselleştirilmiş bir unsur gibi değerlendirmektedir. Bu algıya karşı çıkan Walter J. Ong (1999: 101), yazının kendisinin de temelde bir teknoloji olduğunu vurgular. Ong'a göre yazı, tıpkı matbaa ve bilgisayar gibi insan zihninin ürünüdür ve özellikle alfabeli yazı biçimi, konuşmaya dayalı kelimeyi görsel bir düzleme taşıyarak köklü bir zihinsel devrim gerçekleştirmiştir. Böylece, matbaa ve bilgisayar gibi ileri teknolojiler de bu devrimin bir devamı niteliğinde değerlendirilebilir.

Yazı, yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda insanın sözlü kültür ortamından yazılı kültür ortamına geçişinde yapısal bir eşik oluşturmuştur. Bu bağlamda yazılı kültür, sözlü kültürle iç içe geçmiş dönemlerde ortaya çıkmış; iletişim, semboller aracılığıyla papirüs, deri, taş ve kâğıt gibi maddi yüzeylerde kalıcı hale getirilmiştir (Koçak 2005: 277). Koçak'ın da işaret ettiği üzere, yazının toplumsal hayatta yer edinmesi aşamalı olarak gerçekleşmiş, el yazmalarıyla başlayan bu süreç, taş baskısı ve matbaa gibi aşamalardan geçerek günümüzde dijital ortama kadar uzanmıştır. Bu evrimsel süreçte yazı, hem bilgi üretiminde hem de kültür aktarımında merkezi bir araç haline gelmiştir.

Yazının insan yaşamındaki bu merkezi rolünü daha kapsamlı bir biçimde değerlendiren Özkul Çobanoğlu (2000: 123-124), yazılı kültür kavramıyla yalnızca yazının sınırlı kullanımı değil, matbaanın yaygınlaşmasıyla birlikte insanın düşünme biçimini ve dünya algısını dönüştüren bir kültürel paradigma kastedildiğini belirtir. Yazılı kültür, bu anlamda, bireyin zihinsel faaliyetlerini düzenleyen ve belleği harici bir mekânda muhafaza edebilen bir sistem olarak ortaya çıkmış; sözlü kültürün sınırlayıcı koşullarını aşarak insan zihninde yeni düşünce biçimlerinin doğmasına zemin hazırlamıştır.

Bu çerçevede yazılı kültür, yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda düşünce tarihinin, bilgi sistemlerinin ve kültürel aktarım biçimlerinin yapı taşlarından biri olarak değerlendirilmelidir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş, insanın bilgiyle kurduğu ilişkiyi temelden değiştirmiş; nihayetinde dijital çağın elektronik kültür ortamına ulaşan çok katmanlı bir kültürel serüveni başlatmıştır.

Yazılı kültür bağlamında bilmecelerin durumu ise; icra biçimleri, işlevleri, biçimsel özellikleri, etki alanları açısından sözlü gelenekten farklılıklar gösteren, ancak bu farklılıklar içerisinde süreklilik taşıyan bir dönüşüm olarak değerlendirilebilir. Bu dönüşüm, bilmecelerin sözlü kültürde sahip olduğu bağlamdan, yazılı kültür ortamında edindiği yeni bağlama geçişi ile şekillenmiştir. Sözlü kültürde bilmeceler, icra ortamına göre şekillenir ve toplumsal bağlam içinde canlı bir etkileşimle sorulurdu. Yazılı kültürde ise bu bağlam kaybolmuş, bilmece bireysel okuma materyaline dönüşmüş ve kitap içinde belirli bir temaya hizmet eden içerik olarak sunulmuştur. Sözlü kültürde bilmeceler

doğrudan, yüz yüze iletişimin ve etkileşimin hâkim olduğu, ritüelize edilmiş belli ortamlarda icra edilirken (örneğin imece zamanlarında, kış gecelerinde, düğün ve şenliklerde), yazılı kültürde bu tür doğrudan icra pratiklerinin yerini metin üzerinden karşılıksız sunum almıştır. Bu nedenle yazılı kültürde bilmece soran ve cevaplayan arasında gerçek zamanlı bir iletişim bulunmaz; bunun yerine okuyucu ile metin arasında zihinsel bir etkileşim vardır.

Sözlü kültürde bilmecelerin başlıca işlevleri arasında kültürel kimlik aktarımı, kolektif hafızanın güçlendirilmesi, eğitici-öğretici içerik sunma, sosyal ilişki kurma ve estetik beceri geliştirme yer alırken, yazılı kültürde bu işlevlerin bazıları zayıflamış, bazıları ise yeni biçimlere evrilmiştir. Özellikle modern eğitim araçlarında (okul kitapları, çocuk kitapları, bulmaca dergileri, edebî metinler) bilmeceler daha çok zihinsel becerileri geliştirme, dikkat ve algı yeteneğini artırma, eğlence ve oyun öğesi sunma, dil gelişimini destekleme gibi bilişsel temelli işlevler öne çıkmıştır.

Yazılı kültür bilmecelerin daha geniş kitlelere ulaşmasına imkân tanımıştır. Özellikle okul kitaplarında, çocuk edebiyatı ürünlerinde, dergilerde, bulmaca-bilmece kitaplarında ve akademik dergilerde bir folklor nesnesi olarak yer alan bilmeceler hem eğitimde hem de kültürel içeriklerde araçsallaştırılmıştır. Çevik (2016:116) bu durumu, bilmecenin zamanla bulmaca ve bilgi yarışması formatlarına evrilmesi, özünde bir tür değişimi olmaktan ziyade, kültürel ortamların dönüşümünün bir yansımasıdır. Bu bağlamda, yazılı ve ardından gelişen elektronik kültür ortamları, sözlü kültür geleneğini doğrudan etkilemiş; bu etkileşim sonucunda, sözlü kültüre özgü kimi edebî türlerin işlevlerini yüzeysel düzeyde de olsa üstlenebilecek yeni formlar ve içerikler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu dönüşüm, doğrudan türsel bir kopuştan çok, kültürel bağlamın değişimine bağlı bir uyarlanma sürecidir, mealinde sözlerle ifade etmektedir.

Yazılı kültürde bilmeceler, biçimsel açıdan da bazı değişim ve dönüşümlere uğramıştır. Sözlü kültür ortamında doğaçlama, anonim, ritmik ve şiirsel yapı içinde kullanılan bilmeceler, yazılı kültüre geçişle birlikte hem içerik hem de sunum biçimi bakımından farklılaşmıştır. Sözlü kültürde kimi zaman mecazlar, yerel imgeler ve tekerlemelerle zenginleştirilen bilmeceler, yazılı kültürde daha kısa, doğrudan ve sade bir yapıya bürünmüştür. Yazılı materyallerde bilmeceler genellikle soru-cevap formatında, ritmik ve sanatlı anlatımdan uzak, daha çok bilgi temelli formlarda yer almaktadır.

Okul kitaplarında yer alan bilmeceler, genellikle eğitsel amaca hizmet edecek şekilde sadeleştirilmiş, ahlakî ya da zihinsel beceri geliştirme hedefiyle düzenlenmiştir. Bu durum, bilmecelerin edebî-estetik yönünü zayıflatırken, didaktik işlevini öne çıkarmıştır. Yazılı kültürde, özellikle çocuk kitaplarında bilmeceler görsellerle desteklenmeye başlamış, metin ile görsel arasında ilişki kurulmuş ve bu durum bilmecenin algılanış biçimini de dönüştürmüştür. Bu görselleştirme, bilmeceyi sadece sözlü düşünce oyunu olmaktan çıkarıp, çoklu duyulara hitap eden bir öğrenme aracına dönüştürmüştür.

Yazılı kültürde bilmeceler genellikle sınıflandırılmış, tematik hale getirilmiş (hayvan bilmeceleri, doğa bilmeceleri vb.) ve kitaplarda bölüm bölüm sunulmuştur. Bu sistematik sunum, türün doğaçlama, akışkan niteliğini sınırlandırmıştır.

Öte yandan yazılı kültüre geçen bilmecelerin tümü, sözlü gelenekteki zenginliğini ve kalıplarını tamamen yitirmiş değildir. Sözlü gelenekten gelen anonim bilmecelere ve kalıplaşmış soru yapılarına yer verildiği sıkça görülmektedir. Bilmecelerin yapısal özelliklerinden biri giriş kısımlarında sıkça tekrarlanan kalıplaşmış ifadelerdir. Sözlü gelenek içerisinde şekillenen bu kalıplar, hem bilmecenin ritmik yapısını destekler hem de dinleyicide merak uyandırarak türün dramatik yönünü besler. Türk halk bilmecelerinde yaygın olarak karşılaşılan bu giriş formülleri arasında şu örnekler öne çıkar: "Benim bir (oğlum/kızım/kuşum) var...", "Dam üstünde...", "Dağdan gelir...", "Uzaktan (karşıdan) baktım...", "Dal üstünde (ucunda)...", "Yer altında...", "Aşağıdan gelir...", "Altı..., üstü...", "İçi..., dışı...", "Yol üstünde..." ve "Bilmece, bildirmece..." gibi kalıplar, bilmecelere hem şiirsel bir ahenk kazandırmakta hem de sözlü aktarımın estetik yönünü vurgulamaktadır (Çelebioğlu- Öksüz, 1979:15). Bu tür kalıplar, halk anlatım geleneğinin izlerini taşıyan dilsel yapı taşları olarak, bilmecenin hem biçim hem de işlev yönünden sözlü kültürle olan bağını açıkça ortaya koyar. Yazılı kültüre aktarılan örneklerde de bu kalıpların çoğu kez korunduğu gözlemlenir. Bu da bilmece türünün biçimsel dönüşüm sürecinin tek yönlü bir sadeleşme ya da yozlaşma olmadığını, aynı zamanda sözlü geleneğin belleğini de yaşatmaya devam ettirdiğini, sözlü ve yazılı kültürün etkileşim içinde olduğunu göstermektedir.

Dolayısıyla yazılı kültürde bilmece türünü değerlendirirken, şu dengeye dikkat edilmelidir. Yazılı kültür ortamında bilmecelerin biçimsel olarak da daha sistematik, sade ve görsel destekli hale geldiğinden; sözlü gelenekteki esneklik ve bağlamsal zenginliğini bir ölçüde yitirdiğinden söz edilebilir. Bununla birlikte, eğitsel, bilişsel ve estetik kazanımlar açısından farklı işlevler kazanarak kültürel sürekliliğini koruma yönünde yeni yollar bulduğu söylenebilir. Yazılı kültür, bilmeceleri sistemleştirip eğitsel ve bireysel okuma materyali haline getirirken, sözlü geleneğin kalıp yapılarından, anonim örneklerinden ve folklorik anlatım tarzından da önemli ölçüde yararlanmıştır. Bu durum, bilmece türünün kültürel süreklilik ve dönüşüm sürecini aynı anda taşıyan özgün bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

6. Dijital Kültürde Bilmecenin Yeni Yüzü

İnsanlık tarihi boyunca ekonomik, kültürel, teknolojik ve siyasal alanlarda sürekli bir dönüşüm süreci yaşanmış, bu dönüşüm çeşitli kırılma anları ve gelişmelerle hız kazanarak günümüze kadar kesintisiz biçimde devam etmiştir. Tarihsel süreç incelendiğinde, toplumsal yapıları derinden etkileyen ve dönemin paradigmasını değiştiren sayısız buluş ve yenilikten söz etmek mümkündür. Bu buluşların büyük bir kısmı, bireylerin temel ihtiyaçlarına yanıt vermeleri dolayısıyla hızla benimsenmiş ve ait oldukları çağın belirleyici teknolojileri haline gelmiştir. Özellikle modern çağda teknoloji, yalnızca üretim ve iletişim araçlarıyla sınırlı kalmayıp, toplumsal yapıların dönüşümünde de merkezi bir rol üstlenmiştir. Teknolojinin bireyler üzerindeki sosyal ve psikolojik etkileri dikkate

alındığında, onun yalnızca bir araç değil, aynı zamanda bireyin düşünme biçimini, yaşam tarzını ve kültürel pratiklerini şekillendiren bir yapı belirleyici olduğu açıkça görülmektedir.

Koç (2022: 501)'un ifadeleriyle, matbaanın icadı, insanlık tarihinde iletişim alanında köklü bir dönüşüm yaratarak tipografik kültürün doğuşuna zemin hazırlamıştır. Bu yeni kültürel paradigma, sözlü kültürden farklı olarak bilginin daha sistematik, akıcı ve güvenilir biçimde aktarılmasına olanak sağlamıştır. Tipografik kültür, kısa sürede küresel ölçekte yaygınlaşarak sözlü kültürün sınırlı etki alanını geride bırakmış, bireylerin bilgiye erişimini kolaylaştırmış ve iletişim süreçlerini standartlaştırmıştır. Basılı materyaller sayesinde kültürel aktarım daha düzenli bir biçim almış, bilimsel düşünce yapısının gelişimi ivme kazanarak yeni buluşlara ve teknolojik ilerlemelere olanak tanımıştır. Ancak, 19. yüzyılın ortalarından itibaren iletişim alanında yeni bir dönemin kapıları aralanmış, tipografik kültür yerini elektrik temelli ve sonrasında elektronik medya kültürüne bırakmaya başlamıştır. Telgraf, telsiz, telefon ve fotoğraf gibi yeniliklerin yanı sıra, 20. yüzyılda radyo ve televizyonun yaygınlaşmasıyla bireylerin iletişim biçimleri ve kültürel alışkanlıkları köklü biçimde değişmiştir. 20. yüzyılın son çeyreğinde ise dijital teknolojilerin hızlı gelişimiyle birlikte bilgisayarlar ve internet, iletişim alanında adeta bir devrim yaratmış, bireylerin hem bilgiye ulaşma yollarını hem de gündelik yaşam pratiklerini derinden dönüştürmüştür. Koç'un, Baldini'den aktardığı ifadeyle, bu yeni dijital çağ, "iletişim galaksisinin farklı gezegenlerini birleştiren başlıca güç" olarak tanımlanabilecek bir yapıya kavuşmuştur.

Türkiye'de dijital kültür ortamından önce elektronik kültür ortamının en yaygın ve etkili araçlarından biri olan televizyon, yayın hayatına başladığı andan itibaren Türk toplumunun gündelik yaşamını dönüştürmeye ve yeniden şekillendirmeye başlamıştır (Özdemir 2005: 245). Televizyon her ne kadar elektronik kültürün bir ürünü olarak kabul edilse de, kendinden önceki yazılı ve sözlü kültürel birikimle tümüyle bağlarını koparmış değildir. Nitekim sözlü kültür, yazılı kültürün ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasıyla birlikte çeşitli biçimsel ve işlevsel değişimlere uğrasa da, tamamen ortadan kalkmamış aksine, farklı biçimlerde varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Yıldırım 1998: 95). Aynı durum, elektronik kültür ortamı için de geçerlidir. Başka bir ifadeyle, sözlü ve yazılı kültür öğeleri, elektronik kültür içerisinde tamamen ortadan kalkmamış; aksine, bu yeni ortamda biçim ve içerik açısından dönüşerek varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu bağlamda, Türk sözlü kültürünün önemli unsurlarından biri olan bilmeceler ile onların yazılı kültürdeki karşılığı sayılabilecek bulmacalar, elektronik kültür ortamında da izlerini sürdürmeye devam etmektedir. Bu izlerin en belirgin yansımalarından biri ise, televizyonda yayımlanan bilgi yarışmalarıdır (Çevik, 2016:116).

Günümüzde ise spor, sanat, müzik, edebiyat, bilim, eğitim ve kültür gibi pek çok alan, artık elektronik kültürün de ötesine geçerek dijital araçlar ve platformlar aracılığıyla yürütülmektedir. Bu durum, yaşamın neredeyse her yönünde dijitalleşmeden söz etmeyi mümkün kılmaktadır. Birleşmiş Milletler İnsani Gelişme Raporları da dijital teknolojilerin hızla benimsenip hayata geçirilmesinin dikkat çekici bir düzeye ulaştığını

ortaya koymaktadır (Koç, 2022: 502). Bugün hızla ilerleyen insanlık, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle büyük bir kültürel dönüşüm yaşamaktadır. İnternetin ortaya çıkışıyla başlayan bu yeni süreç, yepyeni bir "gerçeklik" deneyimini beraberinde getirmiştir. Bu durum, bireylerin yaşam biçimlerinden toplumsal kültürün temel yapı taşlarına kadar birçok alanda değişimlere yol açmakta ve kültür yeniden şekillenmektedir. İşte tam bu aşamada, sosyal bilimlerde yakın zamanda ortaya çıkan ve giderek önem kazanan yeni bir kavram olan "Dijital Kültür" gündeme gelmiştir. Dijital kültür; 'internet kültürü', 'ara yüz kültürü', 'bilgisayar kültürü', 'e-kültür', 'siber kültür', 'sanal kültür', 'enformasyon kültürü' gibi farklı isimlerle anılsa da her bir isim özünde bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeye, internetin bireylerin hayatına girmesiyle değişen kültürel ve toplumsal yapıya işaret etmektedir (Koç, 2022: 504- 508).

Çağın temel dönüşüm ekseni dijitalleşmenin, geleneksel kültürel unsurlarını dönüştürerek onları yeniden üretip üretmediği ya da tamamen farklı dinamiklere sahip, başlı başına yeni bir kültürel alan yaratıp yaratmadığı, bugün tartışılması gereken temel meselelerden biridir (Koç 2022:502). Bu bağlamda, dijital kültürün köklerini geçmişle bağ kurarak mı inşa ettiği yoksa kökten bir kopuşla mı var olduğu sorusu, kültürel değişimin yönünü anlamak açısından önem taşır. Öte yandan, dijitalleşmenin bireyler üzerindeki etkisi ve toplumsal kültürün bu süreçte geçirdiği değişim de göz ardı edilemez. Bireylerin iletişim biçimlerinden kimlik inşalarına kadar pek çok alanda yaşanan dönüşüm, kültürün dinamik yapısını dijital çağda yeniden tanımlamayı gerekli kılmaktadır.

Bu bağlamda bilmeceleri ele alacak olursak; günümüzde dijital platformlarda karşımıza çıkan bilmecelerin, geleneksel bilmece kültürünün izlerini taşımakla birlikte, biçim ve bağlam açısından önemli dönüşümler geçirdiğini fark ederiz. Dijital kültürde üretilen bilmeceler; genellikle görsel unsurlar, etkileşimli yapılar ve sosyal medya dinamikleriyle şekillenmekte, dolayısıyla geleneksel bilmecenin sözlü anlatım bağlamından uzaklaşmaktadır. Bu durum, şu soruyu gündeme getirir: Dijital bilmeceler, geleneksel bilmecelerin güncel bir yorumu mudur, yoksa dijital kültüre özgü bambaşka bir anlatı biçiminin ürünü müdür? Bu ayrımı daha sağlıklı yapabilmek için, dijital bilmecelerin günümüz dijital kültürü içinde nasıl konumlandığına bakmak; güncel kültürel işlevlerini daha iyi anlayabilmek için, hangi dijital ortamlarda ve hangi bağlamlarda karşımıza çıktıklarını belirlemek gereklidir.

Dijital bilmeceler artık sadece çocuklara yönelik eğlenceliklerden ibaret değil; kültürel, mizahî ve hatta eleştirel anlatım biçimlerine dönüşerek pek çok platformda yer almaktadır. Bu mecraları sistematik bir biçimde sıralarsak;

Web Siteleri ve Eğitim Platformları

Bilmece/Bulmaca siteleri: Özellikle çocuklara yönelik içerik sunan sitelerde klasik ve modern bilmeceler yer alır. okulöncesitr.com, milliyet.com.tr/cocuk/bilmeceler vb. internet siteleri, internet erişiminin bulunduğu her ortamda erişilebilen dijital platformlar, kullanıcıların mevcut bilmeceleri okuyabildiği, özellikle ödev gibi amaçlarla yeni bilmeceler yazabildiği, yorum yaparak katkı sunduğu ve kendi bilmecelerini

paylaşabildiği etkileşimli alanlar sunmaktadır. Bu tür sanal ortamlar, geleneksel sözlü kültür ürünlerinden biri olan bilmecelerin dijital bağlamda da varlığını sürdürebildiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Ayrıca, bu ortamlar çocukların çevresini daha dikkatli gözlemlemesine, olayları algılama yetisinin gelişmesine, Türkçeyi etkin biçimde kullanma becerilerinin artmasına, düşünme ve zekâ gelişiminin desteklenmesine; aynı zamanda oyun yoluyla öğrenme ve toplumla bütünleşme süreçlerine katkı sunmaktadır. Tüm bu işlevler, dijital çağda da bilmecelere duyulan kültürel ve eğitsel ihtiyacın sürdüğünü ortaya koymaktadır. Töret (2018:32-49), bilmecelerin dijital ortamdaki sunumu ve işlevi üzerine iki internet sitesi üzerinden bir inceleme yapmış ve bu türün özellikle çocuklara yönelik yapısal özellikleri ve kullanıcı etkileşimini değerlendirilmiştir.

Zekâ geliştirme ve eğitim platformları: MentalUP, Morpa Kampüs, EBA gibi eğitim platformları içinde yer alan bulmaca/bilmece modülleri. MentalUP, Morpa Kampüs ve EBA gibi eğitim odaklı dijital platformlarda bilmece ve bulmaca modüllerine yer verilmesi, bilmecelerin sadece kültürel değil aynı zamanda pedagojik bir işlev taşıdığını da ortaya koymaktadır. Bu tür platformlarda bilmecelerin yer alması, onların geleneksel eğlencelik işlevlerinin ötesine geçerek, zihinsel gelişimi destekleyen birer eğitim materyaline dönüştüğünü göstermektedir.

Bilmecelerin bu ortamlarda kullanılması dikkat, mantıksal düşünme, problem çözme ve kavramsal analiz becerilerinin gelişimine katkı sunması açısından son derece işlevseldir. Zekâ geliştirici platformlarda bilmecelerin varlığı, geleneksel sözlü kültür ögelerinin dijitalleşme sürecine entegre olabildiğini ve günümüz eğitim anlayışıyla uyumlu bir şekilde yeniden işlevlendirilebildiğini göstermektedir.

Bu dijital ortamlarda bilmecelere yer verilmesi, çocukların hem eğlenmesini hem de öğrenmesini sağlayan çok katmanlı bir öğrenme deneyimi yaratmaktadır ve böylece bilmece geleneği çağdaş pedagojik yapılarla harmanlanmaktadır. Özellikle EBA gibi kamusal eğitim platformlarında bilmecelere yer verilmesi, bu sözlü kültür ögesinin devlet politikaları düzeyinde de eğitsel bir araç olarak benimsendiğine işaret etmektedir.

Dil öğrenme uygulamaları: Bilmeceler, dil öğretiminde kültürel içerik olarak kullanılır. Örneğin Duolingo veya Memrise gibi uygulamalarda karşılaşılabilir. Dil öğrenme uygulamalarında bilmecelere yer verilmesi, hem hedef dilin yapısal özelliklerini öğretme, hem de kültürel unsurları doğal ve eğlenceli bir biçimde aktarma açısından önemli bir stratejidir. Duolingo, Memrise ve benzeri platformlarda kullanılan bilmeceler, deyimsel ifadeler, mecazlar, sözcük oyunları ve yerel anlatım biçimlerini içerebildiğinden, öğrenicinin sadece kelime bilgisini değil, aynı zamanda o dile özgü düşünme biçimlerini de edinmesine katkı sağlar.

Ayrıca, bilmeceler merak uyandıran yapıları sayesinde öğrenciyi öğrenme sürecine aktif biçimde katılmaya teşvik eder; bu yönüyle dil öğrenimini mekanik bir ezber süreci olmaktan çıkarıp, çok boyutlu ve etkileşimli bir deneyime dönüştürür. Kültürel aktarım, bağlamsal öğrenme ve yaratıcı düşünme gibi eğitsel hedeflere hizmet eden bilmeceler,

böylelikle dijital dil öğrenimi platformlarında hem eğlendirici hem öğretici içerikler olarak yer bulmaktadır.

Sosyal Medya Platformları

Sosyal ağlar, bloglar, wikiler, podcastler, forumlar ile içerik toplulukları, sanal oyun ortamları ve mikrobloglar gibi farklı ortamlara veya türlere sahip olan sosyal medya, kullanıcıların kendileri ile ilgili kişisel haberleri verebilecekleri, arkadaş edinebilecekleri veya arkadaşları ile etkileşimli bir şekilde iletişim kurabilecekleri, resimlerini, videolarını paylaşabilecekleri, çeşitli etkinlikler düzenleyebilecekleri web sitelerine genel olarak verilen addır (Eldeniz, 2010: 27).

Sosyal medya platformlarında bilmecelere sıklıkla rastlanmasının temelinde hem geleneksel sözlü kültürün dijital ortama adapte olma gücü hem de kullanıcıların hızlı, etkileşimli ve eğlenceli içeriklere duyduğu ilgi yatmaktadır. Instagram, TikTok, X (eski adıyla Twitter) ve Facebook gibi dijital mecralarda paylaşılan bilmeceler, çoğunlukla kısa, düşündürücü ve mizahî yönü güçlü içerikler olarak öne çıkar. Bu durum, sosyal medya kullanıcılarının dikkat süresinin kısa olması ve hızlı tüketilebilir bilgiye yönelmesi ile doğrudan ilişkilidir.

Bilmeceler, doğası gereği etkileşim doğuran metinlerdir. Bir soruya yanıt arama eylemi, kullanıcıları içeriğe katılmaya, tahminde bulunmaya ve yorum yapmaya teşvik eder. Bu yönüyle, sosyal medyada algoritmaların öncelik verdiği etkileşimli içerik türlerinden biri haline gelmektedir. Bir bilmeceye verilen yaratıcı ya da komik yanıtlar, paylaşımların yayılmasını kolaylaştırmakta, bu da kullanıcılar arasında bir çeşit dijital "oyun" ve rekabet ortamı yaratmaktadır.

Ayrıca bilmeceler, kültürel kodları taşıyan ve yeniden üreten yapılarıyla, kullanıcıların ortak bir kültürel hafızada buluşmalarını sağlar. Özellikle yerel söylemlere, güncel olaylara veya popüler kültür ögelerine gönderme yapan bilmeceler, hem mizahî hem de eleştirel bir anlatım biçimi olarak dijital kültür içinde kendine yer bulur. Bu bağlamda, sosyal medyadaki bilmeceler sadece eğlencelik içerikler değil, aynı zamanda toplumsal yansımaları olan kültürel anlatı biçimleri haline gelir.

Sosyal medya platformlarında bilmecelerin yer alması; hem kullanıcıların dikkatini çeken kısa ve yaratıcı içerik üretme ihtiyacına yanıt vermekte, hem de sözlü kültürün dijital çağda geçirdiği dönüşümü gözler önüne sermektedir. Geleneksel bilmecelerin yapısal özelliklerini koruyarak veya onlardan esinlenerek üretilen bu dijital versiyonlar, sosyal medyada hem bireysel ifade biçimi hem de toplumsal mizah ve eleştiri aracı olarak işlev görmektedir.

Günümüzde sosyal medya platformları, dijital kültürün üretim, dolaşım ve dönüşüm süreçlerinde merkezi bir rol üstlenmektedir. Bu mecralar, geleneksel sözlü kültür ürünlerinin dijital biçimlere evrilmesine imkân tanırken, aynı zamanda yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasını da teşvik etmektedir. Bu bağlamda, bilmeceler — gelenekselde çocuk oyunları, eğlence, dil gelişimi ve toplumsal aktarım aracı olarak

kullanılan sözlü türler — dijitalleşme süreciyle birlikte sosyal medya ortamlarında yeni formlar kazanmakta ve çok katmanlı bir iletişim aracına dönüşmektedir.

Sosyal medya platformları bu dönüşümün gözlemlenebileceği önemli alanlardır. Örneğin, Instagram, yüksek görsellik ve kullanıcı etkileşimine dayalı yapısı sayesinde, görsel olarak kurgulanmış bilmecelerin "hikâye" ve "reels" formatlarında paylaşılmasına olanak tanır. Bu paylaşımlar, hem bireysel kullanıcılar hem de içerik üreticileri tarafından, zekâ oyunları ya da günlük mizah unsurları şeklinde sunularak kültürel dolaşım sağlar.

Benzer şekilde, TikTok, kısa video formatı ve algoritmik yayılma yapısı sayesinde, bilmeceleri interaktif bir hâle getirmekte; kullanıcı yorumları ve cevaplarıyla içerik çok katmanlı bir diyaloga dönüşmektedir. Bu mecrada özellikle mizahi unsurlar, sözcük oyunları ve toplumsal göndermelerle harmanlanan bilmeceler öne çıkmaktadır.

Twitter/X, kısa ve özlü ifadelere olanak tanıyan yapısıyla, bilmece formuna benzer, düşünmeye sevk eden soruların ya da kelime oyunlarının paylaşıldığı bir alan haline gelmiştir. Buradaki "bilmecemsi" tweet'ler çoğu zaman güncel olaylara gönderme yapan, ironik ya da eleştirel bir ton taşır.

Facebook platformu ise daha kolektif ve paylaşım odaklı bir yapıya sahiptir. "Paylaş ve tahmin et" temalı grup içeriklerinde, bilmeceler interaktif bir oyun aracı olarak sunulur ve kullanıcılar arasında ortak deneyim alanı oluşturur.

YouTube Shorts ise özellikle çocuklara yönelik animasyonlu ya da sesli anlatımlı bilmecelerle dikkat çeker. Bu kısa videolar, çocukların hem eğlenmesini hem de zihinsel gelişimlerini desteklemeyi hedefler. Aynı zamanda geleneksel anlatım biçimlerini dijital ortama uyarlayarak sürekliliğini sağlar.

Bu platformlarda paylaşılan bilmeceler kullanıcıların sadece tüketici değil aynı zamanda üretici rolü üstlendikleri dijital kültür ortamlarında nasıl aktif olduklarını da ortaya koyar. Walter Ong'un ikincil sözlü kültür kavramı ise, dijital ortamlarda yeniden biçimlenen sözlü anlatım türlerinin, teknolojik araçlar sayesinde farklı işlevlerle yaşatıldığını göstermesi açısından önemli bir teorik zemindir. Yani sosyal medya platformlarında yeniden şekillenen bilmeceler, hem geleneksel kültürel mirasın dijital ortama taşınmasını hem de bu mirasın yeni anlamlar ve işlevlerle güncellenmesini sağlayarak dijital folklorun gelişimine katkıda bulunmaktadır.

Caps'ler

İnternet meme'i (internet meme) kavramı, küresel dijital kültürde oldukça yaygın olmasına karşın, Türkiye'de bu terim yerine genellikle "caps" ifadesi kullanılmaktadır. "Caps" terimi, İngilizce "capture" (yakalama) ve "screenshot" (ekran görüntüsü) kelimelerinden türetilmiş olup, burada özellikle "capture" sözcüğü "el konulan ya da yakalanan görüntü" anlamında kullanılmaktadır. Türkçe'de caps olarak adlandırılan bu görsel yapılar, sosyal medya platformlarında sıkça karşılaşılan ve ekran görüntüsü üzerine mizahi ya da eleştirel metinlerin yerleştirilmesiyle oluşturulan içeriklerdir. Her ne kadar bu biçimler, internet meme'lerinin tüm çeşitliliğini tam anlamıyla yansıtmasa da, onların

yerel kültüre özgü bir uyarlaması ve yaygın biçimi olarak değerlendirilebilir. Sosyal medya ortamlarında bir tür dijital görüngüye dönüşen caps'ler, genellikle popüler filmlerden, televizyon programlarından, haber görüntülerinden ya da çeşitli fotoğraflardan elde edilen karelerin üzerine mizah yüklü yazıların eklenmesiyle oluşur. Bu görseller, çoğu zaman toplumsal olaylar, güncel gelişmeler, magazin içerikleri ve gençlik kültürüne ait gündelik yaşantılardan ilham alır. Caps'lerin ayırt edici yönlerinden biri, mizahi ya da eleştirel içeriğin, görselin alt kısmında kırmızı bir şerit üzerinde yer alan metinle sunulmasıdır. Bu biçimsel tercih, hem dikkat çekiciliği artırmakta hem de mesajın etkili bir biçimde iletilmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle caps'ler, dijital kültürde bireysel ve toplumsal ifade biçimlerinin, mizah yoluyla yeniden üretildiği mecralar olarak önemli bir konumda yer almaktadır (Kırık, 2017: 100-103)

Geleneksel sözlü kültürün önemli anlatı biçimlerinden biri olan bilmece, dijital ortamda yeniden yorumlanarak caps ve meme kültürünün içinde önemli bir yer edinmiştir. Bilmece formu, özellikle ironi ve eleştiriyi güçlendirme aracı olarak işlev görmektedir. Toplumsal sorunların veya güncel olayların "masum" sorular şeklinde sunulması, izleyiciyi hem düşünsel sürece dâhil etmekte hem de eleştirel mesajların daha etkili bir şekilde iletilmesini sağlamaktadır. Örneğin "Her yerde var, ama kimse görmüyor. Cevap: Adalet." şeklinde kurgulanan bir bilmece, sıradan bir eğlence unsuru gibi görünmekle birlikte, toplumsal bir eleştiriyi alttan alta sunar. Bu yaklaşım, bilmeceyi yalnızca bir oyun ya da zekâ testi olmaktan çıkararak, güçlü bir kültürel anlatı aracına dönüştürür. Öncül (2018:334), capslerin yalnızca eğlence amacıyla tüketilen görsel unsurlar olmaktan öte, Başgöz'ün (1996), Bascom'un (2010) folklorun dört temel işlevine ek olarak ortaya koyduğu "protesto işlevi" çerçevesinde de değerlendirilmeye açık olduğundan söz etmektedir. Öncül'ün fıkra ve caps arasındaki ilişkiyi değerlendirirken öne sürdüğü, capslerin yalnızca güldürme amacı taşımadığı; aynı zamanda genç kuşağın sosyal kabullere ve otoriteye yönelik eleştirilerini dile getirdiği protest bir işleve sahip olduğu yönündeki tespit, bilmece formu için de geçerlidir. Dijital ortamda yeniden üretilen bilmeceler, benzer şekilde, sadece eğlencelik unsurlar değil; kimi zaman alaycı, eleştirel ve toplumsal göndermeler içeren yaratıcı anlatılar hâlinde karşımıza çıkmakta ve protesto işlevi üstlenmektedir. Bu yönüyle dijital bilmeceler, gençliğin düşünce dünyasını ve toplumsal eleştirisini yansıtan önemli bir kültürel ifade biçimi olarak değerlendirilebilir. Genç kuşağın sosyal normlara ve kabullere yönelik tutumlarını görünür kılması açısından, capsler yeni medya ortamında ortaya çıkan ve kültürel açıdan dikkate değer bir ifade biçimi olarak ele alınmalıdır.

Bilmece formunun dijital görsellerle birleşerek sunulması da dikkat çekici bir dönüşüm biçimidir. Capslerde, alaycı bir bakış atan bir kedi ya da tanınmış bir karakterle birlikte sunulan bilmece benzeri ifadeler, hem görsel hem metinsel bir bütünlük oluşturarak çok katmanlı bir anlatı yapısı kurar. Bu görsel-metin birlikteliği, bilmeceyi yalnızca sözlü bir ifade olmaktan çıkarıp, etkileşimli ve çoklu duyulara hitap eden bir içerik haline getirir.

Bilmecelerin dijital ortamda kullanımı aynı zamanda toplumsal ortak bir dil kurma aracı olarak da değerlendirilebilir. Özellikle "X nedir?" biçiminde kurgulanan ve küresel caps

kültüründe de sıklıkla rastlanan formatlar, hem eğlenceli bir bağ kurar hem de toplumsal kodları harekete geçirir. Bu, kullanıcılar arasında ortak bir kültürel zeminin inşa edilmesine katkı sağlar.

Mobil Oyun ve Uygulamalar

Dijital kültürün gelişimiyle birlikte bilmeceler yalnızca geleneksel ortamlarda değil, dijital oyunlar, yapay zekâ uygulamaları ve çevrim içi etkileşim platformlarında da kendine yer bulmuştur. Özellikle mobil oyunlar arasında Riddle Me That, Brain Out ve What Am I? gibi uygulamalar, bilmece temelli kurguya dayalı yapılarıyla dikkat çekmektedir. Bu tür oyunlar, kullanıcıların hem eğlenmesini hem de bilişsel becerilerini geliştirmesini hedeflemektedir. Öte yandan, Siri, Google Asistan ve ChatGPT gibi yapay zekâ destekli sohbet uygulamaları da kullanıcıların bilmece sorması ve yanıtlaması için kullanılan dijital araçlar arasında yer almakta; bu yönüyle bilmecenin etkileşimli ve katılımcı bir anlatı biçimi olarak yaşatılmasına katkı sunmaktadır. Genç kullanıcı kitlesi arasında oldukça popüler olan Discord gibi sosyal iletişim platformları da bilmece temalı oyunlar ve yarışmalarla bu kültürel formu dijital topluluklar içinde yeniden üretmekte ve paylaşılabilir kılmaktadır. Bu örnekler, bilmecenin dijital çağda yalnızca nostaljik bir unsur değil, aynı zamanda etkileşim temelli güncel bir kültürel pratik hâline geldiğini göstermektedir.

Dijital Kitaplar ve E-kitaplar

Amazon Kindle, Google Books gibi dijital yayın platformlarında bilmece kitaplarına kolayca erişilebilmekte; özellikle çocuklara yönelik e-kitaplarda bilmeceler, görsel öğelerle desteklenerek sunulmaktadır. Bu durum, bilmecelerin dijital ortamlarda da varlığını sürdürdüğünü ve eğitsel, eğlenceli işlevlerinin güncel araçlarla yeniden üretildiğini gösteren diğer araçlardır. Görsel destek, çocukların ilgisini artırırken, bilişsel gelişimlerini de destekleyen bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Eğitim ve Etkileşimli Video İçerikleri

Eğitim ve etkileşim temelli video içerikleri sunan platformlar, örneğin Khan Academy Kids, PBS Kids, TRT Çocuk gibi bilmeceleri, çocukların dikkatini çekmek ve öğrenme sürecine aktif katılımlarını sağlamak amacıyla sesli ya da görsel biçimlerde sunmaktadır. Bu tür içeriklerde bilmeceler yalnızca eğlencelik unsurlar değil; aynı zamanda pedagojik araçlardır. Özellikle "etkinlik bazlı" içeriklerde bilmeceler, çocuklara hikâyenin akışına yön verme imkânı tanır. Örneğin bir karakter, bir bilmece sorarak çocuğun cevabına göre hikâyede bir yöne sapabilir. Tıpkı masallarda sorulan sorunun cevabını bilen kahramanın bir şekilde ödüllendirilmesi gibi. Bu anlatı biçimi, hem düşünme becerilerini hem de problem çözme yetilerini geliştirirken çocuğun anlatının içinde aktif bir rol üstlenmesini sağlar. Bu yaklaşım, bilmecelerin geleneksel formunun ötesine geçerek dijital ortamda etkileşimli bir öğrenme deneyimine dönüştüğünü ve dijital anlatıların önemli bir parçası hâline geldiğini göstermektedir.

7. Sonuç

Bilmece, kökeni sözlü kültür ortamına dayanan, kuşaktan kuşağa aktarılan önemli bir türdür. Zamanla yazılı kültürde de yer bulmuş; derlemeler, çocuk kitapları ve edebî metinler aracılığıyla farklı mecralarda yaşamını sürdürmüştür. Günümüzde ise dijitalleşmenin etkisiyle bilmece, yeni platformlara taşınarak hem biçimsel hem de işlevsel dönüşümler geçirmiştir.

Yazılı kültür ortamında bilmeceler, artık anonim halk kültürü ürünleri olarak değil, seçilmiş, düzenlenmiş, çoğu zaman pedagojik veya estetik kriterlere göre ayıklanmış metinler haline gelmiştir. Dolayısıyla bilmecelerin sözlü kültürdeki spontane doğası yazılı kültürde kontrollü, yapılandırılmış ve bağlam dışı bir niteliğe bürünmüştür. Her ne kadar işlevsel bağlamları değişse ve sözlü gelenekteki bazı anlam katmanları silinse de bilmeceler, yazılı kültür ortamında da varlığını sürdürebilmiş ender türlerden biridir. Bu da bize bilmecenin biçimsel ve içeriksel olarak esnekliğini, farklı kültürel mecralara uyum yeteneğini gösterir. Geleneksel anlatı türlerinden farklı olarak bilmeceler, kısa yapıları ve zekâya dayalı mantığıyla yazılı kültüre daha hızlı adapte olmuş, metinler arası aktarımda etkili olabilmiştir.

İnsanlığın geçirdiği tarihsel dönüşüm süreci, yalnızca iletişim biçimlerini değil, aynı zamanda kültürel ürünlerin biçimini, işlevini ve sunum ortamlarını da derinden etkilemiştir. Binlerce yıllık insanlık mirasını barındıran kültürel aktarım süreçleri, küreselleşmenin yoğun etkisiyle kesintiye uğrama riskiyle karşı karşıyadır. Bu riskin temelinde ise, halk kültürünün beslendiği doğal ortamın dış etkilere sınırsız biçimde açık hale gelmesi yatmaktadır. Bu nedenle halk kültürünün sürdürülebilirliği açısından mevcut durumun doğru analiz edilmesi ve çağın dinamiklerine uygun yeni aktarım stratejilerinin geliştirilmesi büyük önem taşımaktadır (Delen, 2024:298). Bu bağlamda sözlü kültür ürünlerinden biri olan bilmeceler de dijitalleşen dünyada biçimsel ve işlevsel dönüşümlere uğramıştır. Geleneksel olarak yüz yüze iletişime, topluluk içinde icraya ve belirli söz kalıplarına dayanan bilmece geleneği, günümüzde dijital medya platformları, mobil uygulamalar, eğitim yazılımları ve sosyal medya aracılığıyla farklı mecralara taşınmıştır. Artık bilmeceler, yalnızca sözlü hafızada veya yazılı metinlerde değil; interaktif ekranlarda, sanal sınıflarda, oyunlaştırılmış dijital içeriklerde ve bilgi yarışmalarında da kendine yer bulmaktadır. Bu durum, bilmecelerin geleneksel bağlamından koparak hem daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamakta hem de onların eğitsel, eğlendirici ve kültürel işlevlerini yeniden yapılandırmaktadır.

Dijitalleşmenin kültürel anlatı biçimlerini dönüştürdüğü günümüzde, bilmece yalnızca geleneksel sözlü kültürün bir unsuru olmaktan çıkmış; yeni medya ortamlarında yeniden üretilen ve farklı işlevler kazanan bir anlatı biçimi hâline gelmiştir. Sosyal medya platformlarından eğitim uygulamalarına, mobil oyunlardan etkileşimli video içeriklerine kadar uzanan geniş bir dijital yelpazede, bilmece hem eğlence hem de eleştiri, kültürel aktarım hem de pedagojik araç olma işlevleriyle varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda, dijital bilmeceler sadece geçmişin güncellenmiş birer yansıması değil; aynı zamanda çağın anlatı diliyle şekillenen, mizah, ironi ve toplumsal farkındalık gibi öğeleri içinde

barındıran özgün bir kültürel ifade biçimi olarak değerlendirilebilir. Bilmecelerin dijital ortamlarda anonimlik, çoklu medya ögeleriyle desteklenebilirlik ve hızlı dolaşıma uygunluk gibi özellikleri, onların modern dijital folklorun etkin bir unsuru hâline gelmesini sağlamıştır.

Geleneksel bilmece, anonim halk kültürünün bir parçası olarak kuşaktan kuşağa sözlü aktarım yoluyla yaşarken, dijital bilmece çoğunlukla bireysel üretimlere dayanır ve hızlı tüketilen içerikler arasında yer alır. Ancak temelde aynı işlevi yani düşünmeye sevk etme, zekâ ve dil oyunlarıyla eğlendirme sürdürmeye devam eder. Dolayısıyla dijital bilmecelerin, bir yandan geleneksel biçimin devamı olduğu, diğer yandan ise dijital dünyanın ifade biçimlerine uyarlanarak yeniden üretildiği söylenebilir. Bu bağlamda, dijital bilmeceler ne tamamen gelenekten kopuktur ne de onu birebir yansıtır; aksine iki kültürel alan arasında bir köprü niteliği taşır.

Bilmecelerin anonim, kısa ve kolay paylaşılabilir yapısı, onların dijital kültürde yeniden üretilebilirliğini artırmakta ve farklı platformlara hızla uyarlanabilmelerini mümkün kılmaktadır. Bu özellikleri sayesinde bilmeceler, dijital kültürde hem biçimsel hem işlevsel açıdan dönüşerek varlığını sürdürmektedir. Kimi zaman doğrudan geleneksel formlarıyla, kimi zaman da bu formların mantığını kullanarak oluşturulan yeni yaratıcı anlatılarla karşımıza çıkan dijital bilmeceler, çağdaş dijital folklorun önemli bileşenlerinden biri haline gelmiştir. Bu bağlamda, bilmece formu yalnızca eğlence aracı değil; aynı zamanda kültürel aktarım, toplumsal eleştiri ve kolektif hafızanın yeniden inşası açısından işlevsel bir araç olarak dijital çağın anlatı evreninde yaşamaya devam etmektedir.

Sonuç olarak, bilmece hem geçmişi hem de bugünü taşıyabilen esnek yapısıyla, dijital kültür içinde de yaşamakta ve dönüşerek yeni anlam katmanları kazanmaktadır.

Kaynaklar/References

Alptekin, A. B. (2006). Türk Masallarında Karşılaştığımız Bilmecemsi Unsurlar, *Prof.Dr.Saim Sakaoğlu'na Armağan,* (Yay.Haz.: Ali Berat Alptekin), Kömen Yayınları.

Artun, E. (1997). Adana'da Bilmece Sorma Geleneği. *Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü I.Halkbilimi Bilgi Şöleni Bildirileri,* 159-169.

Atalay, B. (1992). *Divânü lügati't-Türk Tercümesi I-II,* TDK Yayınları.

Başgöz, İ. (1986) *Folklor Yazıları*, Adam Yayınları.

Boratav, P.N., Başgöz, İ. (1974). Türk Halk Bilmeceleri, *Folklora Doğru-Bilmece Sayısı*, Sayı:37, 2-13.

Boratav, P.N. (1992). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi.

Çelebioğlu, A., Öksüz, Y. Z. (1979). *Türk Bilmeceler Hazinesi,* Ülker Yayınları.

Çevik, M. (2016). Sözlü, Yazılı ve Elektronik Kültür Ortamlarında Bilmeceden Bulmaca ve Bilgi Yarışmasına Dönüşüm, *Folklor/Edebiyat,* Cilt: 22, Sayı: 86, 109-126.

Çobanoğlu, Ö. (1999). Sözlü Kültürden Yazılı Kültür Ortamına Geçiş Bağlamında Erken Dönem Osmanlı Tarihlerinden Âşıkpaşazâde'nin Epik Karakteri Üzerine Tespitler. *HacettepeÜniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunun 700. Yılı Özel Sayısı,* 65-82.

Delen, M. (2024). Küreselleşme Olgusu Bağlamında Halk Kültürü, *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, Cilt:10, Sayı: 20, 296-305.

Durbilmez, B. (2006). Kazakistan'da Bilmece Sorma Geleneği ve Manzum Bilmeceler, *VIII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri* (27 Haziran-01 Temmuz 2006) Gaziantep.

Efendiyev, P. (1981). *Azerbaycan Şifahi Halg Edebiyatı*, Bakü Maarif Neşriyatı.

Elçin, Ş. (1989). *Türk Bilmeceleri*, Kültür Bakanlığı.

Eldeniz, L. (2010). *İkinci Medya Çağında İnternet*. Alfa Yayınları.

İnan, A. (1987). *Makaleler ve İncelemeler I*, Türk Tarih Kurumu.

Kılıç, A. (1989). *Yozgat (Lök) Köyü Folkloru*, (*Yayımlanmamış Lisans Tezi),* Hacettepe Üniversitesi.

Kırık, A.M., Saltık, R.(2017). Sosyal Medyanın Dijital Mizahı: İnternet Meme/Caps, *Atatürk İletişim Dergisi,* Sayı:12, 99-117

Koç, R. (2022). Dijitalleşen Kültür Ya Da Kültürün Dijitalleşmesi: Dijital Kültür Kavramı, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* Cilt:15, Sayı: 38, 500-513.

Koçak, A. (2005). Sözlü Kültür Ortamından Elektronik Kültür Ortamına Menkıbeler: Mehmed Emin Tokadi Örneği. *Hacı Bektaş Velî*, Sayı 35, 273-284.

Ong, Walter J. (1999). *Sözlü ve Yazılı Kültür-Sözün Teknolojileşmesi*, Metis Yayınları.

Öncül, K. (2018). Sözlü Kültürden Elektronik Kültüre, Fıkradan Capsa, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, Cilt: 7, Sayı: 20, 329-338.

Sakaoğlu, S. (1979-1983). Bilmece Terimi Üzerine Notlar, *Türk Kültürü Araştırmaları,* (17-21)1-2, 226-243.

Seyidov, N (1971). *Tapmacalar,* Azerbaycan Bakü Elm Neşriyatı.

Seyidov, N. (1973). Tapmacaların Bazı Hususiyetlerine Dair, *Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatına Dair Tedkikler, Dördüncü Kitab*, Elm Neşriyat.

Sokolov, M.Y. (1975) Bilmeceler, (Çev: Uğur Sarı), *Folklora Doğru,* Sayı: 38, 13-16.

Standard Dictionary of Folklore Mtyhology and Legend (1984) New York.

Şahin İ. (1995). *Aliylan Soltanı- Karaçay Halknı El Bergen Comakları, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)* İnönü Üniversitesi.

Tietze, A. (1981). Çok Cevaplı Bir Türk Bilmecesinin Tahlili, [Çev.: Dursun Yıldırım], *Türk Folkloru Araştırmaları (1).*

Töret, A. B. (2018). Bilmecelerin Oluşum ve Aktarımında Yeni Bir Ortam: Bilmece Siteleri, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi Cilt: 11, Sayı: 23, 32-49.

Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü Cilt 6, (2006), AKM Yayınları.

Türkyılmaz, D. (2009). Ortak Sır Kalıplarımız: Türk Dünyası Bilmeceleri Üzerine, *Millî Folklor,* Sayı: 81, 40-53.

Türkyılmaz, D. (2007). *Türk Dünyasında Bilmece* (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Hacettepe Üniversitesi.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Elif TÜRKER

0000-0002-0066-657X
Dr. Öğr. Üyesi
eturker@dogus.edu.tr
Doğuş Üniversitesi
https://ror.org/0272rjm42
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Anlatıcının Dağılışı: Erhan Bener'in *Tekilleşme* Romanında Güvenilmez Anlatıcı Hâlleri

The Dispersal of the Narrator: Modes of Unreliable Narrative in Erhan Bener's Tekilleşme

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 22.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 05.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Türker, E. (2025). Anlatıcının Dağılışı: Erhan Bener'in *Tekilleşme* Romanında Güvenilmez Anlatıcı Hâlleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 817-835. https://doi.org/10.34083/akaded.1704056

Türker, E. (2025). The Dispersal of the Narrator: Modes of Unreliable Narrative in Erhan Bener's Tekilleşme *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 817-835. https://doi.org/10.34083/akaded.1704056

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Elif TÜRKER | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Erhan Bener'in *Tekilleşme* (1990) romanı, 12 Eylül sonrasının siyasal şiddet atmosferini arka planda tutarak, başkişisi Medeni Bey'in zihinsel ve varoluşsal çözülüşünü odağa alır. Romanda, oto-anlatıcı Medeni Bey, iç anlatıcı konumundaki asistan doktor Çiğdem ve sınırlı işlevli dış anlatıcı olmak üzere üç anlatıcı sesi vardır. Bu anlatıcılar arasında bilgiye erişim açısından belirgin farklar bulunur. Medeni Bey'in anlatısı hem yapısal hem söylemsel düzeyde güvenilmezlik işaretleri taşır; olayların sıralanmaması, hatırlanan ile hayal edilenin iç içe geçmesi ve zaman atlamaları gibi biçimsel tercihler bu güvensizliği besler. Anlatıcının otobiyografik anlatımı ile dış-dünya verileri arasındaki çelişkiler nedeniyle parçalı bir yapı teşkil eden roman, metin içi işaretlerin yönlendirmesiyle parçaların birleştirilerek anlatının bütüncül bir yapı kazanmasına olanak tanır.

Romandaki "tekilleşme" kavramı yalnızca tematik bir izleğe değil, anlatının örgütlenme biçimine de içkindir. Çiğdem'in anlatısı, Medeni Bey'in dağınık zihinsel yapısına tanıklık ederken kendisini sorgulamaya varan bir perspektif sunar. Dış anlatıcı ise çoğu zaman yönlendirici olmayan ancak algıyı biçimlendiren bir ses üretir. Böylece roman, yalnızca bireysel bir çözülüşün değil, çok katmanlı ve güvenilmez bir anlatının da temsiline dönüşür.

Bu çalışma, *Tekilleşme'yi* anlatıbilimsel kuramlar çerçevesinde inceleyerek, parçalı anlatı yapısı ile anlatıcı güvenilirliği arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışmaktadır. Çalışmada, özellikle Gérard Genette'in anlatı düzeyleri ve odaklanma modelinden, Ansgar Nünning'in ise "güvenilmez anlatıcı" kuramından yararlanılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Anlatıbilim, Güvenilmez Anlatıcı, Anlatı düzeyleri, Parçalı anlatı yapısı, *Tekilleşme*.

Abstract

Erhan Bener's novel Tekilleşme (1990) foregrounds the psychological and existential disintegration of its protagonist, Medeni Bey, against the backdrop of the political violence following the 1980 Turkish coup d'état. The novel features three narrative voices: Medeni Bey as an autodiegetic narrator, assistant doctor Çiğdem as an intradiegetic narrator, and a functionally limited heterodiegetic narrator. These narrators differ significantly in terms of their access to information. Medeni Bey's narration bears signs of unreliability at both structural and discursive levels: disrupted chronology, the interweaving of memory and imagination, and temporal leaps all contribute to narrative instability. While his autobiographical narrative clashes with external reality, textual signals allow readers to reassemble the fragmented structure into a coherent whole.

The concept of "tekilleşme" (singularization) in the novel is not only a thematic concern but also structurally embedded in the narrative design. Çiğdem's narrative voice, bearing witness to Medeni Bey's fragmented psyche, simultaneously reflects her own process of self-questioning. The external narrator, while seemingly neutral and distant, is not directive but subtly shapes perception through selective emphasis. In this way, the novel becomes not only a depiction of individual breakdown but also a complex representation of multi-layered and unreliable narration.

This study examines Tekilleşme through the lens of narratological theory, focusing on the interplay between fragmented narrative structure and narrator reliability. In doing so, it draws

primarily on Gérard Genette's models of narrative levels and focalization, as well as Ansgar Nünning's theory of the unreliable narrator.

Key words: *Narratology, Unreliable narrator, Narrative levels, Fragmented narrative structure, Tekilleşme.*

Giriş

Erhan Bener'in 1990 tarihli *Tekilleşme* romanı, modern Türk edebiyatında bireyin siyasal ve toplumsal baskılar karşısında yalnızlaşmasını, içe kapanmasını ve benlik algısının kırılmasını konu edinir. 12 Eylül sonrasının politik şiddetini arka planda taşıyan, hakkında yeterli akademik çalışmanın bulunmadığı bu roman[1], başkişisi Medeni Bey'in zihinsel çözülüşünü çok katmanlı ve parçalı bir anlatı yapısıyla işler. Romana ismini de veren ve merkezde yer alan "tekilleşme" kavramı, bireysel bir varoluş tavrının yanında anlatının biçimsel örgütlenmesinde de karşılık bulan bir kırılma motifidir.

Bu çalışmada *Tekilleşme* romanındaki anlatıcı konumları, odaklanma biçimleri ve anlatıcı güvenilirliği incelenerek, parçalı anlatı yapısının Medeni Bey'in benlik çözülüşüyle nasıl kesiştiği serimlenecektir. Romanın üç katmanlı anlatıcı yapısı –oto-anlatıcı Medeni Bey, iç anlatıcı konumundaki asistan doktor Çiğdem ve sınırlı işlevli dış anlatıcı– anlatı boyunca bilgi düzeyleri ve algı çerçeveleri arasında çok katmanlı bir etkileşim alanı oluşturur. Bu çözümleme sürecinde Gérard Genette'in anlatı düzeyleri ve odaklanma modeli ile Ansgar Nünning'in "güvenilmez anlatıcı" kuramı temel kuramsal çerçeveyi sağlayacaktır.

Romanın anlatı yapısı, Medeni Bey'in zihinsel çözülüşünü yalnızca tematik değil, biçimsel düzeyde de yansıtan çok katmanlı bir kurguyla örülmüştür. Olayların kronolojisinin bozulduğu, zamanın kesintili aktığı ve hatırlananla hayal edilenin iç içe geçtiği bölümler özellikle Medeni Bey'in anlatıcı olduğu kısımlarda yoğunlaşır. Bu anlatı düzlemindeki güvenilmezlik, anlatının hem yapısal örgüsüne hem de sunuluş biçimine sinmiştir. Anlatının diğer düzlemlerinde yer alan Çiğdem ve dış anlatıcı ise bu parçalı yapıya müdahil olarak, zaman zaman doğrulayıcı, zaman zaman yorumlayıcı bir işlev üstlenir. Böylece anlatıcılar, bilgiye erişim biçimleri ve konumlanma farkları üzerinden dinamik bir anlatı ağı oluşturur.

Romanın bu çok katmanlı anlatı yapısı ve anlatıcı düzlemleri, anlatıbilimsel kavramlarla açıklanabilecek bir yapı sergiler. Özellikle anlatıcı konumları, bilgi düzeyleri ve bakış açısı çeşitliliği, anlatı güvenilirliği bağlamında çözümlemeye elverişli bir zemin sunar. Bu

[1] Betül Özçelebi (2004). *Erhan Bener: Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Behiye Etem (2008). Hikmet Erhan Bener'in Romanlarında Toplumsal Konular. (Yüksek Lisans Tezi). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi.
Bu çalışmalarda, Erhan Bener'in eserlerini konu edindikleri için *Tekilleşme* romanına da değinilmiştir. Söz konusu roman için bağımsız bir akademik araştırma bulunmamaktadır.

çerçevede, anlatıbilimin temel kavramlarına kısaca değinmek, metinsel çözümlemenin teorik arka planını oluşturacaktır.

1. Anlatıbilimin Göstergeleriyle Güvenilmezliğin Haritası

Anlatıbilimsel çözümleme, bir metnin anlatı yapısını, anlatıcıların konumlarını, bakış açılarını, dilsel düzlemde anlatım stratejilerini incelemek için teorik bir çerçeve sunar. Hemen her edebiyat kuramı gibi anlatıbilim de kaynağını Platon ve Aristoteles'in "mimesis / diegesis" kavramlarına dayandırır. "Anlatıbilim" (narratoloji) terimi ilk kez Tzvetan Todorov tarafından, anlatıların, biyoloji ya da psikoloji gibi disiplinlerdeki yöntemlerle bilimsel olarak incelenmesini ifade etmek için kullanılmıştır. (Dervişcemaloğlu, 2016: s.29). 1970'lerden itibaren çeşitli kuramcılar, anlatıbilim üzerine düşünmüş, birtakım yeni bakış açıları önermiş ve böylece "anlatıbilim teorisi" kavranması gittikçe güçleşen bir alan haline gelmiştir[2]. Bu çalışmada, Gérard Genette'in *Anlatının Söylemi* adlı yapıtı temel alınacaktır zira pek çok teorisyenin, görüşlerini temellendirirken gösterdiği temel kaynak olmasını da sağlayan yönüyle Genette, meseleyi daha bütünlüklü ve çeşitlendirilebilir biçimde ele almıştır. Buna göre Genette, anlatının "ne anlattığı"ndan çok, "nasıl anlatıldığı"na odaklanır; dolayısıyla söylem düzeyini analiz eder. Bu çalışmada Genette'in anlatı kuramı içinde özellikle üç kavram ekseninde bir çözümleme yürütülmektedir: "Düzen", "kip" ve "ses". "Düzen" başlığı, anlatıdaki olayların kronolojik sunulup sunulmadığını ve zaman sırasının nasıl yapılandırıldığını sorgular. Bu bağlamda "analepsis" (geriye dönüş), anlatıda daha önce anlatılmayan bir olayın sonradan geri dönüşle aktarılmasını ifade eder ve *Tekilleşme*'de Medeni Bey'in zihinsel çözülüşünü anlatısal düzeyde yapılandıran başlıca stratejilerden biridir.

"Kip" başlığı, anlatıdaki bilgi düzeyini ve bu bilginin nasıl sunulduğunu inceler. İç odaklanma, anlatıcının bir karakterin zihinsel perspektifiyle sınırlı kaldığı anlatıları; dışsal odaklanma ise yalnızca dış gözleme dayalı anlatımları tanımlar.

"Ses" ise anlatıcının anlatıdaki konumunu belirlemeye yönelir. Bu doğrultuda dış-öyküsel ve iç-öyküsel anlatıcı ayrımı yapılır; ayrıca anlatıcının anlatıda bir karakter olup olmamasına göre homodiegetik ve heterodiegetik ayrımları yapılır. *Tekilleşme*'de bu sınıflandırmalar, anlatıcılar arası geçişleri ve güvenilirlik düzeylerini analiz etmek için temel kuramsal araçlar sunar.[3]

[2] Anlatıbilim alanındaki çalışmaları derli toplu izah eden bir kaynak olarak bkz. Bahar Dervişcemaloğlu (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

[3] Genette'in *Anlatının Söylemi* adlı çalışması beş temel kategoriye dayanır: "Düzen", "süre", "sıklık", "kip" ve "ses". Bu çalışmada anlatı zamanının örgütlenmesine dair olan "düzen" başlığı metnin çözümlemesinde kullanılmış, ancak "süre" (anlatılan zaman ile anlatı süresi arasındaki orantı) ve "sıklık" (bir olayın kaç kez anlatıldığı) başlıkları kapsam dışında bırakılmıştır zira bu iki başlık, *Tekilleşme*'nin çözümlenmesinde işlevli araçlar değildir.

Kurmacanın Retoriği adlı çalışmasında, "farazi yazar"[4] ve "güvenilmez anlatıcı" kavramları ile bu kavramlar arasında kurduğu tartışmalı ilişki[5] nedeniyle anlatıbilim kuramının öne çıkan isimlerinden biri de Wayne C. Booth'tur. Booth'a göre "farazi yazar", biyolojik / gerçek yazar ile anlatıcıdan tamamen bağımsız olarak, anlatının nasıl kurgulanacağını; neyin, nasıl ve ne ölçüde sunulacağını belirleyen, metne içkin bir anlatı öznesidir. Metnin yapısal bütünlüğünden okurun çıkarımına dayalı olarak ortaya çıkan bu özne, kişiselleştirilebilir bir figür değil; metne içkin, soyut bir kurmaca otoriteye işaret eder. Booth'un "yazarın ikinci benliği" (Booth, 2023: s. 81) olarak tanımladığı bu otorite, metne yön veren bir "ana değer"e bağlıdır ve bu değer, metnin bütün unsurlarının bütüncül etkileşiminden ortaya çıkar (Booth, 2023: s. 83). Booth'a göre "güvenilmez anlatıcı" kavramı da "farazi yazar"a bağlı olarak tanımlanır. Okurun zihninde metnin bütününden hareketle oluşturduğu "farazi yazar"ın benimsediği etik değerlerle metnin anlatıcısının etik tutumu örtüşmüyorsa bu durum, anlatıcının güvenilmezliğine işaret eder. Booth'un "farazi yazar" kavramını tartışmalı kılan noktalardan biri, Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü"[6] başlıklı meşhur yazısındaki gibi biyolojik yazarı tamamen devre dışı bırakmak yerine, onu metinsel bir figür olarak kabul etmesidir. Bu sebeple, metnin yazarı ile anlatıcı arasına yerleştirilen ve somut bir kişi olmadığı özellikle vurgulanan "farazi yazar"a bir etik tutum yüklenmesi, kavramın iç tutarlılığı açısından çelişkili görünmektedir. "Farazi yazar"dan bağımsız kavranamayacak bir mesele olarak anlatıcının güvenirliği de aynı ölçüde tartışmalı bir hal alır.[7] Evrensel etik değerlerin var olduğu varsayımına dayalı olarak ortaya çıkan bu kavramsallaştırmalar, anlatımbilimin yapısalcı ilkeleriyle uyuşmamaktadır.

Ansgar Nünning, anlatıcının güvenirliğinin anlatıdaki tutarlılıkla belirlenebileceği görüşünü benimsemesi bakımından yapısalcı çözümlemenin nesnelliğine daha yakın durmaktadır (Nünning, 2017).[8] Ancak hemen belirtmekte fayda var ki "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rethorical Approaches" başlıklı makalesinde Nünning, anlatıcının güvenilmezliğinin metinsel işaretler aracılığıyla tespit edilebileceğini kabul etmekle birlikte, bu işaretlerin tek başına kapsamlı ve yeterli bir açıklama sunamayacağını da ileri sürer (Nünning, 2017, prg[9]. 40).[10]

---

[4] Wayne Booth'un "implied author" kavramı Türkçede genellikle "ima edilen yazar" olarak yerleşmişse de Türkçe kavrayışa daha uygun olduğunu düşündüğüm için "farazi yazar" ifadesini kullanmayı tercih ediyorum.

[5] Bkz. Ansgar F. Nünning (2005). "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rethorical Approaches". *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan, Peter J. Robinowitz. Blackwell Publishing. (89-107).

[6] Barthes, R. (1997). "The Death of the Author". *Image-Music-Text*. Çev. Stephen Heath. Hill and Wang.

[7] Phelan, J. (2005). *Living the Tell About It: A Rethoric and Ethics of CharacterNarration*. Cornell University Press.

[8] Nünning, A. F. (2017). "Reconceptualizing The Theory and Generic Scope of Unreliable Narration". Recent Trends in Narratological Research. J. Pier (Ed.). Press Universitaires François-Rabelais. (63-84)
DOI: 10.4000/books.pufr.3939 https://books.openedition.org/pufr/3950.

[9] İnternet üzerinden açık erişimli bir kitap olduğu için sayfa numarası yerine paragraf numarası verilmiştir.

[10] Tamar Yacobi de Nünning ile aynı fikirdedir. Bkz. Yacobi, T. "Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)reliability". *Narrative*, 2001, vol.9 no.2 (223-229).

Zira Nünning'e göre, bir metindeki "güvenilmez anlatıcı"nın tespiti okurun aktif katılımına bağlıdır. Dolayısıyla okurun sosyo-kültürel kodlarından, norm anlayışına, bilgi birikiminden psikolojik durumuna kadar her bir unsur okuma edimini etkileyeceği için güvenilmez anlatıcının tespitinde kullanılacak araçların daha sistematik bir biçimde belirlenmesi gerekir (Nünning, 2017: prg. 40). Nünning'in önerdiği okur-merkezli model, güvenilmez anlatıcının tespitinde önemli bir bakış açısı sunsa da kendisi de bu yaklaşımın sistematik bir kuramsal yapıya oturtulmasında karşılaşılabilecek güçlüklerin farkındadır (Nünning, 2017: prg. 40-41).

Anlatıcının güvenilmezliğini soyut bir okur kavramına dayandırmak, uygulamada işlevsel ve geçerli sonuçlar vereceği konusunda kuşku uyandırmaktadır. Her ne kadar içinde yaşadığımız postmodern dünyada, "nesnellik" tartışmalı bir kavram haline gelmiş olsa da metne kendi iç tutarlılığı ve göstergeleri üzerinden bilimsel bir titizlikle yaklaşan araştırmacıların, sosyo-kültürel kodlarını ya da psikolojik durumunu en azından belli ölçüde bir kenara bırakabilmesi mümkün olabilir. Nünning'in sözünü ettiği bu arka plan birikimi, okurun metne dair beğeni ve yorumunu etkileyebilir ancak bu beğeninin doğrudan metnin yapısal çözümlemesine taşınacağı iddiası yeni tartışmaları beraberinde getirir. Tüm bu görüşlerden hareketle, Tekilleşme romanını yalnızca metinsel işaretlerden yola çıkarak çözümlemenin mümkün olabileceğinin iddia edildiği çalışmanın detaylarına geçilebilir.

2. Bir Anlatıcının Dağılış Hikâyesi: Medeni Bey ve Gerçeklik Sapmaları

Erhan Bener'in *Tekilleşme* romanı, üç farklı anlatıcının bakış açılarıyla örülmüştür: Medeni Bey, asistan doktor Çiğdem ve anonim bir dış anlatıcı. Romanın merkezinde yer alan Medeni Bey, "tekilleşme" bağlamında hikâyenin merkezinde yer alırken Çiğdem, Medeni Bey dolayımında kendi hayatını sorgulayan bir genç kadın olarak yer alır. Her iki karakterin anlatısının kesişim noktalarını ise metnin dış anlatıcısı yapılandırır.

Tekilleşme, Genette'in "otodiegetik" (Genette, 2020: s. 245) olarak kavramsallaştırdığı "ben anlatıcı"nın şu sözleriyle açılır: "Buyur, otur. Evet, yalnızım. YAL-NI-ZIM. Şaşırma, ben dilsizim. DİL-SİZ. Anladın işte, sesim zor çıkıyor. Ben de söyleyeceklerimi işte, böyle, küçük kâğıtlara yazıyorum" (Bener, 1990: s. 5). Anlatıcının hitap ettiği kişinin belirsizliği ve daha çok okura hitap ediyormuş izlenimi vermesiyle birlikte, söyleyeceklerini sözlü değil yazılı ifade etmesi, metnin klasik anlatı formundan saptığı yönünde bir izlenim yaratır.[11] Fakat devam eden satırlarda geçen "pek de yakışıklı çocuksun" ifadesi, hitabın muhatabının okur değil, anlatı-içi bir karakter olduğunu gösterir. Özellikle "ne güzel ellerin var, küçücük, yumuşacık. Hiç erkek eline benzemiyor" gibi ifadelerin tekrar edilmesiyle ve sonunda bu kişinin erkek kılığındaki bir fahişe olduğunun ortaya çıkmasıyla, anlatıcının muhatabına dair algıda soru işaretleri oluşur. Hayatın olağan akışı

[11] Klasik anlatı formunda hikâye, *Tekilleşme*'de olduğu gibi şimdiki zamanlı değil geçmiş zamanlı kurulur ve anlatıcı, yazının varlığını silikleştirerek okurla sözlü bir iletişim kurduğu izlenimi uyandırır. Oysa söz konusu roman, şimdiki zamanla açılmasının yanında, anlatıcının okurla yazılı bir iletişim kurduğunun daha baştan vurgulanmasıyla bu anlatı formundan sapar.

içinde bir fahişenin erkek kılığında olması sıra dışı bir durumdur. (Normatif bir çerçeveye dayanan bu tespitin nedeni aşağıda detaylandırılacaktır.)

Roman boyunca parçalı olarak sunulan olaylar, açılış bölümünde oto-anlatıcının alkolün etkisiyle bulanıklaşan zihin akışı içinde bir tür özet biçiminde sunulmaktadır. Bu özetleme Genette'in "odaklanma" biçiminde tanımladığı, anlatıcının bakış açısının sınırlayıcı / yönlendirici etkisine tekabül etmektedir (Genette, 2020: s. 186). Medeni Bey'in aktardığı dağınık anlatı parçaları mantıksal dizgeye yerleştirildiğinde şu bilgiler açığa çıkar: Oto-anlatıcı obua sanatçısıdır fakat artık çalamamaktadır. Aysel adında bir karısı, Savaş adında bir oğlu ve oğlunun da bir sevgilisi vardır. Ancak bu kişilerin artık Medeni Bey'in hayatında yer almadığı anlaşılır. Ayrıca paşa amcasından kendisine miras kalan bir evde yaşamakta ve bu amca "karıncalaşmak" adını verdiği bir düşünceyi benimsemiş görünmektedir. Medeni Bey ise Aysel'le birlikte bu düşünceye karşıt olarak geliştirdikleri "tekilleşmek" kavramını hayat felsefesi haline getirmeye çalışmıştır. Bu açılış bölümünün nihayetinde de oto-anlatıcı, karşısındaki kadının bir ajan olduğundan şüphelenerek ona saldırır.

Bu mantıksal dizge, oto-anlatıcının sabit odaklanma[12] yoluyla okuru yönlendirdiği şu temel soruları ortaya çıkarır: Birincisi, anlatıcının neden artık obua çalamadığı; ikincisi, karısı Aysel ve oğlu Savaş'ın neden artık hayatında yer almadığı; üçüncüsü, paşa amcanın benimsediği "karıncalaşmak" düşüncesine karşılık "tekilleşmek" kavramının ne anlama geldiği; dördüncüsü ise karşısındaki kadının bir ajan olduğuna neden inandığıdır. Bu sorular, Medeni Bey'in alkolle bulanıklaşan zihni ve karşısındaki kişinin erkek kılığında bir fahişe olması gibi sıra dışı anlatı unsurlarıyla birlikte değerlendirilmelidir. Böylelikle hem karakter inşasına hem de olay örgüsüne ilişkin boşluklar ve çelişkiler belirginleşir ve anlatıcının güvenirliğine dair eleştirel bir zemin oluşur. Aynı zamanda bu sorular, Genette'in "analepsis" olarak tanımladığı geriye dönüşlü anlatı stratejileri bağlamında da yorumlanmaya müsaittir. Genette'e göre analepsis, anlatıda önceki bir boşluğu sonradan dolduran, zaman akışını bozan ve anlatı mantığını kesintiye uğratan bir geriye dönüş biçimidir (Genette, 2020: s. 40). Bu bağlamda, Medeni Bey'in sabit odaklanmayla şekillenen anlatısında belirginleşen bu soruların her biri, analeptik kurgular aracılığıyla örülen anlatı stratejileri üzerinden değerlendirilecektir.

Ancak çözümlemeye geçmeden önce, Medeni Bey dışındaki anlatıcıların görece güvenilirliğini mümkün kılan anlatısal koşullara dikkat çekmek yerinde olacaktır. Medeni

[12] Genette, "odaklanma" bahsini, "sıfır odaklanma", "iç odaklanma" ve "dış odaklanma" biçiminde üç ana başlıkta ele alır. "Sıfır odaklanma" klasik anlatılardaki anlatıcının karakterden daha çok şey bildiği; "iç odaklanma" anlatıcının karakter kadar bilgi sahibi olduğu; "dış odaklanma" ise anlatıcının karakterden daha az şey bildiği anlatı durumlarını ifade eder. "İç odaklanma"yı da üç alt kategoriye ayıran Gentte, "sabit odaklanma"da belirli bir karakterin her şeyi kendi bakış açısından anlattığı durumu; "değişken odaklanma"da birden fazla karakterin bakış açısının söz konusu olduğu durumları, "çoklu odaklanma" ise aynı olayın farklı bakış açılarıyla sunulduğu durumları ele alır (Genette, 2020: s. 186, Dervişcemaloğlu, 2016: s. 98). Gentte'in, "iç odaklanma" meselesini alt sınıflara ayırması, odaklanmanın tek bir çerçeveden çıkarılıp çeşitlendirilebileceği fakat hepsini tek bir şemsiyede toplamak gerektiğinde bu odaklanma biçimine "iç odaklanma" denebileceği yorumunu mümkün kılar.

Bey meyhanede bir kavganın ardından karakola, oradan da bir akıl hastanesine sevk edilmiştir. Asistan doktorlar ve bir uzman tarafından gözetim altındadır. Romanın ilk bölümündeki olayın İstanbul'un Kumkapı semtinde geçtiğine dair ipuçları, dış dünyayla kurulan bağın altını çizerken, akıl hastanesinin varlığı da bilimsel bir denetim çerçevesine gönderme yapar. Çiğdem'in ve asistan doktor İsmail'in edindikleri bilgiler ise (gazeteci ve polis gibi) toplumca güvenilir addedilen kaynaklardan gelmektedir.

Bu noktada, anlatıyı kurgulayan öznenin (ister farazi yazar ister biyolojik yazar olduğu düşünülsün) erkek kılığına girmiş bir fahişeyi metne, yadırgatıcı bir etki yaratmak üzere bilinçli biçimde yerleştirmiş olabileceği düşüncesi akla gelir. Bu tür bir anlatı tercihi, anlatıcının algısal sapmalarını güçlendirerek güvenilmezliğini pekiştirmek amacı taşıyabilir. Şimdi, sabit odaklayıcının yönlendirdiği bu temel soruların yanıtları, metnin sınırları içinde kalarak çözümlemeye başlanabilir.

- Medeni Bey neden artık obua çalamamaktadır?

Romanın açılış bölümünde oto-anlatıcı, -dağınık biçimde- Ankara Devlet Konservatuarı'nın "Obua" bölümünden mezun olduktan sonra Taksim'deki Atatürk Kültür Merkezi'nde çalıştığını ancak artık obua çalamadığını bildirir. Akıl hastanesine getirildiğinde yapılan ilk muayene sonucunda asistan doktor İsmail, Medeni Bey'e "afazi" teşhisi koyar (Bener, 1990: s. 24). Gerekçesi, Medeni Bey'in gırtlak kanseri olduğu için boğazından ameliyat olduğunu söylemesine rağmen herhangi bir ameliyat izine rastlanmayışıdır (Bener, 1990: s. 24). Hem konuşmasını hem de obua çalmasını engelleyecek bir operasyon geçirmemiş olmasının bilimsel nesnelliği temsil eden bir doktor tarafından tespit edilmesi, Medeni Bey'in anlatıcılığına duyulan güveni kıran ilk işaret olarak değerlendirilebilir. Bu noktada ise şu soru ortaya çıkar: Obua çalmasını engelleyecek herhangi bir fiziksel durumu yoksa Medeni Bey neden böyle bir şey söylemektedir? Romanın bu kısmına kadar Medeni Bey'in artık obua çalamadığını düşünmesinin nedeni kesin olarak verilmemiştir; bu sebeple söz konusu sorunun, romanın açılış bölümünde ortaya çıkan diğer sorularla birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla şimdi ikinci soruya, yani Aysel ve Savaş'ın, anlatıcının hayatında neden artık yer almadığına, metin içinden bir yanıt aramak gerekmektedir.

- Aysel ve Savaş neden artık Medeni Bey'in hayatında değildir?

Medeni Bey'in anlatıcı olduğu ilk bölümde geçen "Aysel benim karımdı. [….] Evet, karım beni bırakıp bir yerlere gitti, öldü ya da birden yok oluverdi, ne olduğunu anımsamıyorum, anımsamak da istemiyorum" sözleri, Aysel'e dair bir belirsizlik yaratır (Bener, 1990: s. 18). Aynı bölümde geçen "[O] gece ne olduğunu gerçekten anımsamıyorum; sadece çok kan vardı. Neden? Bilmiyorum. Belki de ben birisini öldürdüm. Belki de bendim öldürülen, emin değilim…" sözleri ise Medeni Bey'in Aysel'i öldürmüş olup olmadığına dair bir şüphe uyandırır (Bener, 1990: s. 18).

Anlatıcının yeniden Medeni Bey olduğu bölümlerde, onun zihninden geçirdikleri aktarılır. Ancak burada Medeni Bey'in zihninde diyalog halinde olduğu kişi Aysel'dir.

Dorrit Cohn, *Şefaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu* adlı çalışmasında bu tür bir bilinç aktarımı için şunları söyler: "[M]etin boyunca karşılaşacağımız şey kendisini sesli bir konuşma gibi gösteren sessiz bir monolog, Öteki'ye hitaben bir itiraf kılığına bürünmüş sürekli bir kendi kendine hitaptır" (Cohn, 2022: s. 192). Bu noktada, Medeni Bey'in sözlerine bir itiraf ya da yüzleşme bağlamında yaklaşma ihtimalini bir kenarda tutarak Aysel ve Savaş'a ne olduğunun izlerini sürmeye devam edilebilir. Medeni Bey zihninden Aysel'e şöyle seslenir: "Seni öldüremeyeceğimi biliyordun" (Bener, 1990: s. 40). Aysel, Medeni Bey'e birlikte intihar etmeyi teklif etmiş ancak Aysel ölürken, Medeni Bey intihardan vazgeçmiştir (Bener, 1990: s. 40 / 201). Bu sahneden çıkan sonuca göre Medeni Bey karısını öldürmemiş, Aysel intihar etmiştir. Ancak Medeni Bey'in "[y]ine yalan söyledim. […] Neden hep yalan söylüyorum? Yalan söylediğim bile belki doğru değildir" sözleri, anlatıcılığına duyulan güven konusunda şüpheyi canlı tutmaktadır (Bener, 1990: s. 41). Nitekim asistan doktorlardan Ergin, yaptığı araştırmalar sonucunda yaklaşık on beş yıldır senfoni orkestrasında "Medeni" adında birinin çalışmadığını öğrenir ve "Adamın obua çaldığı bile yalan belki de" diye düşünür (Bener, 1990: s. 111). Buna karşılık, Medeni Bey'in orkestra geçmişine dair verdiği detaylar, onun gerçekten bir obua sanatçısı olabileceğini düşündürür. Bu durumda sorun, adının "Medeni" olup olmadığına yoğunlaşır. Nitekim doktorlar adını sorduğunda bir süre duraksar ve ardından "Medeni" yazar. Dış-anlatıcı bu sahnede "[n]edense adamın yalan söylediğini düşündü Çiğdem" diyerek, karakterin kimliği üzerindeki şüpheyi derinleştirir (Bener, 1990: s. 47). Ayrıca dış-anlatıcının "nedense" ifadesini kullanması ve Çiğdem'in adamın yalan söylediğini düşünmesi, romanın ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacak anlatı düzeyleri arasındaki eklem noktaları açısından önemlidir. Çiğdem'in sezgisi isabetlidir zira Medeni Bey, Aysel'le zihinsel diyalog halindeyken "Benim adım Medeni değil. Bunu yalnız sen biliyorsun" der (Bener, 1990: s. 41). Hastane çalışanlarının ve asistan arkadaşlarının, sivil polis olduğundan şüphelendiği asistan doktor İsmail, araştırmaları sonucunda şu bilgilere ulaşır: "Şehir orkestrasında, 12 Eylül'den sonra, 1402 sayılı yasaya dayanarak işine son verilen bir obuacı var. Sonra ne olduğunu kimse bilmiyor" (Bener, 1990: s. 187). Bu bilgi, Medeni Bey'in gerçekten obua sanatçısı olduğunu teyit eder ve onun her anlattığına şüpheyle yaklaşılmaması gerektiği, bazı bilgilerin de doğru olduğu düşüncesini uyandırır.

Bu noktada, Medeni Bey'in, oğlu Savaş ve kendi çevresindekiler hakkında duyduğu ajanlık şüphesinin, 12 Eylül ve 1402 sayılı yasa ile ilgili olup olmadığı sorusu ortaya çıkar. 12 Eylül 1980'de dönemin Genel Kurmay Başkanı Kenan Evren'in öncülüğünde, ülke içindeki çatışmaları sonlandırmak amacıyla silahlı kuvvetler yönetime el koymuştur. "Sıkıyönetim" olarak adlandırılan bu askerî müdahale, demokrasinin tesisi ve ülkedeki terör olaylarının sonlandırılması gerekçesiyle "sakıncalı" görülen her kesimin çeşitli biçimlerde cezalandırılması sonucunu ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda, bilhassa öğretim üyelerini hedef alan 1402 sayılı yasa kabul edilmiş; bu yasanın 2. Maddesi'ne göre, genel güvenlik, asayiş ve kamu düzeni açısından sakıncalı görülen kişilerin işlerine son verilmesi kararlaştırılmıştır.[13] Medeni Bey'in bu yasaya dayanarak işten çıkarılması, onun devlet

[13] "Sıkıyönetim komutanlarının; bölgelerinde genel güvenlik, asayiş veya kamu düzeni açısından çalışmaları sakıncalı görülen veya hizmetleri yararlı olmayan kamu personelinin statülerine göre atanması veya işine

mekanizması tarafından sakıncalı görüldüğünü gösterir. Ancak Medeni Bey'in gerek zihninden geçenlerin aktarıldığı gerekse de yazılı iletişim kurduğu bölümlerde onun siyasi bir tutum taşıdığına işaret edecek bir veri bulunmamaktadır. Buradaki düğümü çözecek yanıtı yine İsmail verir: "[S]anırım oğlu polisle çatışma sırasında öldürülmüş. Bu kadarı yetmez mi?" (Bener, 1990: s. 187). Bu noktada Medeni Bey'in zihninde yankılanan hatıralara bakıldığında, eşit haklara sahip bireylerin çoğulluğuna inanmadığı gerekçesiyle babasını sık sık eleştirmesi, Savaş'ın politik bir tavra sahip olduğu yorumunu mümkün kılar. Nihayetinde Savaş ve sevgilisi Sine, polisten kaçmak zorunda kaldıklarında Medeni Bey'den yardım isterler. Demek ki, Savaş ve Sine'nin sıkıyönetimce "sakıncalı" görülebilecek siyasi bir tavrı vardır.

Nitekim Aysel, Sine'den nefret ettiği için ondan kurtulmak amacıyla genç kızın saklandığı yeri polise ihbar etmiştir. Bu olay, Medeni Bey'in psikolojik durumunu etkileyen açmazlardan birini açığa çıkarır. Medeni Bey, Aysel'den gizli bir şekilde Savaş ve Sine'ye yardım etmiştir fakat her nasılsa Aysel, Sine'nin saklandığı yeri öğrenmiş ve polise bildirmiştir. Aysel'in bu gizli bilgiyi nasıl edindiğini bir türlü anlayamayan Medeni Bey'in, halihazırda Aysel'in baskın karakteri nedeniyle duyduğu korku daha da derinleşmiştir. Zira, asistan doktor Çiğdem'in bir gazeteciden -anlatıda güvenilir bir bilgi kaynağı olarak konumlandırılmış bir figürden- öğrendiğine göre: "Kocasının, oğlunun sevgilisi olan terörist bir kızı, eski bir odun deposunda sakladığını öğrenmiş, anlaşılan kızdan kurtulmak için saklandığı yeri polise ihbar etmiş. Aksi tesadüf, polisin baskın yaptığı sırada oğlan kızın yanındaymış, ikisi birden vurulmuş…" (Bener, 1990: s. 203).

Metnin odakladığı anlatı izlerini takip ederek buraya kadar ulaşılan sonuçlar değerlendirildiğinde ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır: İsminin "Medeni" olduğunu söyleyen oto-anlatıcı, oğlu Savaş ve onun sevgilisi Sine'nin polisten saklanmasına yardım etmiştir. Karısı Aysel ise Sine'yi polise ihbar etmiş ve bu iki genç, polis baskını sonucunda vurularak ölmüştür. Oğlunun ölümünden sonra Aysel, oto-anlatıcıya birlikte intihar etmeyi teklif etmiş; kendisini bıçaklayarak yaşamına son vermiştir. Medeni Bey ise intihar etmekten vazgeçmiş ve karısının ölümüne seyirci kalmıştır.

Ancak Medeni Bey'in gerçek ismini bildirmeyişindeki kasıtlı tavrın altını bu noktada çizmekte fayda var. "Medeni" ismini neden tercih ettiğine dair isabetli bir yorum yapmayı mümkün kılacak bir veri olmadığı için bu bahsi bir tarafa bırakarak, onun bir tür kimlik değişikliğine ihtiyaç duyduğu düşünülebilir. Zira hem sıkıyönetim tehdidi hem de Aysel'in kurduğu baskı nedeniyle Medeni Bey başka bir isim altında saklanmayı tercih etmiş olabilir. Bu noktada Medeni Bey'in kasıtlı olarak gerçeği saptırışı ile zihninin bulanıklığı nedeniyle yaşananlardan hangilerinin gerçek hangilerinin hayali olduğunu ayırt edemeyişi karıştırılmamalıdır. Medeni Bey'in anlatıcılığının güvenilmezliği iki ayrı kola ayrılır böylece: Gerçeği kasten çarpıtma ile istemsizce çarpıtma. Kimi zaman

son verilmesi, yerel yönetimde çalışanların görevden uzaklaştırılması veya işlerine son verilmesi hakkındaki istemleri ilgili kurum ve organlarca derhal yerine getirilir." Bkz. https://www5.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc064/kanunmgkc064/kanunmgkc06402301.

korunma güdüsüyle kimi zaman da ironi amacıyla -bu da belki bir korunma biçimi olarak görülebilir- gerçek, kasten tahrip edildiğinde anlatıcının güvenilmezliği kavramsal bağlamdan çıkar. Zira "anlatıcının güvenilmezliği" meselesi, anlatıcının bilinçli bir tercihle değil, Medeni Bey'de olduğu gibi zihin bulanıklığı gibi başka bir nedenle yaşanan gayriiradi bir durumun sonucunda görülür.

Bu noktadan itibaren romanın ilk bölümündeki sorulardan üçüncüsüne yanıt aramaya geçilebilir.

- Paşa amcanın benimsediği "karıncalaşmak" düşüncesine karşılık "tekilleşmek" kavramı ne anlama gelmektedir?

Oto-anlatıcı, romanın ilk bölümünde yeni bir eve taşındığını ve bu evin "kalesi" olduğunu belirtir. Klasik müzik mimarisi olarak betimlediği Boğaz'daki bu evin amcasından miras kaldığını söyler (Bener, 1990: s. 14). Bahsi geçen amcasının bir "paşa. Jeneral" olduğunu dile getirir (Bener, 1990: s. 17). Amcasının "karıncalaşmak" düşüncesini benimsediğini ise şu sözlerle aktarır: "'Karıncalara bakın da ibret alın!' derdi amcam. Biliyorsun değil mi, bu ev amcamdan miras kaldı bana. Amcam aklını karıncalara takmıştı. Karınca toplumu ideal toplumdu onun için." (Bener, 1990: s. 14). Hastanede de doktorlara, amcasının ne kadar önemli bir paşa olduğunu ve oturduğu evin ondan miras kaldığını; hatta amcasının ölmeden hemen önce evin bakımını yaptırdığını uzun uzadıya anlatır (Bener, 1990: s. 64-65-66). Bu bölümlerde amcasının "Karıncalara bak da ibret al" dediğini yineler ve bu sözü şöyle açıklar: "Düzen, disiplin, birlik, beraberlik, emirlere kayıtsız şartsız uyum… sonra tabii, milli ve manevi değerlere sahip çıkmak da gerekir. Yani, çoğulcu ve özgürlükçü demokratik bir toplumun çoğul kişileridir karıncalar" (Bener, 1990: s. 67). Bu sözlerle Medeni Bey, sıkıyönetimin kurgulamak istediği toplum yapısına işaret eder. Ayrıca "[b]akın aslında, orkestraların da karınca toplumundan pek farkları yoktur" sözleriyle kendisinin esasında bir çoğulun parçası olduğunun doğrudan işaretini verir (Bener, 1990: s. 67). 12 Eylül askerî müdahalesinin kurmak istediği toplum düzeni ile orkestra düzeni arasında kurulan bu ilgi, Medeni Bey'in anlatıcılığına duyulan güvenin zayıflığıyla birlikte düşünüldüğünde, amcasının paşa olup olmadığı sorusunu ortaya çıkabilir. Nitekim İsmail'in sözlerine göre "son bir yıldır, öyle İnönü dönemi paşalarından bizim obuacının anlattığı gibi Boğaz'da evi olup da ölen kimse yok[tur]" (Bener, 1990: s. 101). Medeni Bey de zihinsel diyaloglarında amcasının değil paşa olmak, çolak olduğu için askere bile alınmayan bir karaborsacı olduğunu söyler (Bener, 1990: s. 107). Fakat bir sonraki kendi kendine yüzleşmesinde amcasının "[k]üçük rüşvetlerle yetinmeyi bildiği için, yaş haddine kadar kimsenin dikkatini çekmeden yerini koruyabilmiş küçük bir tapu sicil muhafızı" olduğunu itiraf eder (Bener, 1990: s. 136). Rüşvetçi bir tapu sicil muhafızını "paşa" olarak tanıtması da tıpkı gerçek ismini gizlemesi gibi gerçeği kasten değiştirmenin işaretidir. Buradaki durum ise ismini değiştirmekten farklı olarak ironik bir ton taşımasının yanında, sıkıyönetim idaresinde rüşvetçi bir memurun değil bir paşanın koruması altında olmanın yaratacağı güvenli bir alan arayışının işareti olarak okunmaya müsattir. Dolayısıyla oto-anlatıcının, sıradan bir tapu sicil memurunu "paşa" olarak sunma ısrarı, sıkıyönetim döneminde idealize edilen figürler üzerinden meşruiyet üretmeyi amaçlayan,

itaat ve hiyerarşi temelli toplumsal yapıyla kurmaca düzeyde ironik bir ilişki içinde konumlanır. Bu otorite kurgusu, oto-anlatıcının söyleminde yer alan bir başka düşünceyle, "tekilleşmek" kavramıyla açık bir gerilim içindedir. Medeni Bey bu kavramı Aysel'le birlikte geliştirdiklerini belirtir; hatta oğulları Savaş'la yaşadığı fikir ayrılıklarının da temelinde "tekilleşmek" anlayışı yer alır. Bu bağlamda "karıncalaşmak" ile "tekilleşmek", anlatıcının zihinsel evreninde yalnızca iki farklı toplumsallık modeli değil, aynı zamanda iki karşıt varoluş biçimi olarak karşı karşıya gelir.

Romanın ilk bölümünden itibaren anlatıcının dile getirdiği "tekilleşme" kavramı, yalnızlıkla aynı anlama gelmeyen, daha radikal ve varoluşsal bir soyutlama olarak tanımlanır.[14] Oto-anlatıcı bu düşünceyi şu sözlerle açıklar: "İşte yani, kendinden başka kimse olmayan, kimseyle çakışmayan… Yalnız değil, hayır, yalnız dediğin, bir arkadaş ya da sevgili buldu mu hemencecik kurtulur yalnızlığından, çoğullaşır. Oysa, tekil hep tektir" (Bener, 1990: s. 15). Bu sözlerde "tekil olmak", bir ilişkisizlik durumu değil, herhangi bir çoğulluk potansiyelinden bilinçli bir geri çekiliştir. Anlatıcının bu kavramı düşünsel zeminde geliştirmiş olması, metnin ilerleyen bölümlerinde de vurgulanır. Akıl hastanesinde doktorlara yazılı olarak ifade ettiği görüşlerde şöyle der: "Tekilleşme, ölümden ötede, bir yokoluş felsefesidir" (Bener, 1990: s. 68). Burada dikkate değer olan, "ölüm"ü aşan bir "yokluk" anlayışının, anlatıcının benlik arayışının felsefi temeline dönüştürülmesidir. Dış-anlatıcının aktardığı bu yazılı açıklamalar, oto-anlatıcının "tekilleşme" fikrini yalnızca bir söylem düzeyinde değil, aynı zamanda kendi eylemlerini de gerekçelendiren bir varoluş meselesi olarak benimsediğini gösterir.

Bu düşüncenin sınandığı yer, Aysel'le kurulan ölüm anlaşmasıdır. Medeni Bey, Aysel'le birlikte geliştirdikleri bu düşünceyi bir eylem modeline dönüştürmek üzere Aysel'in teklifini kabul eder: Önce Aysel, sonra kendisi ölecektir. Fakat Medeni Bey son anda intihardan vazgeçerek Aysel'in ölümünü sadece izler. Burada "tekilleşme", anlatıcının suç ortaklığından geri çekildiği, kişisel ve psikolojik bir çözülme anına işaret eder. Romanın ilerleyen bölümlerinde Medeni Bey, bu kavrama dair kendi iç sorgulamasını şöyle dile getirir: "Sevgiler ve acılar içindeki insanın yalnızlığı değil miydi tekillik?" (Bener, 1990: s. 169). Hemen ardından, Aysel'in "tekilleşme"ye bakışı için şu ifadeyi kullanır: "Onun tekillik anlayışında korkunç bir sahiplenme tutkusu, yırtıcı bir benmerkezcilik vardı" (Bener, 1990: s. 170). Böylece "tekilleşme" kavramının düşünsel boyutuna psikolojik bir düzey de eklenir.

Medeni Bey'in zihinsel diyaloglarından anlaşıldığı üzere "tekillik" düşüncesi Aysel'e aittir. İlişkilerinin başladığı günlerde Aysel, çocukluğunda başından geçen bir yangın olayını anlatmış ve kapalı yerlerde kalmaktan korktuğunu söylemiştir. Başka bir gün, asansörde kaldıklarında Medeni Bey Aysel'in korkmadığını fark edince kuşkulanmış, Aysel de o gün

[14] Erhan Bener, "tekilleşme" kavramına, *Açık Pencere: Denemeler* adlı yapıtında bir bölüm ayırmıştır. Her ne kadar romandan yapılan alıntılarda biyolojik yazarın adı kaynakça açısından belirtilmek zorundaysa da bu durum, yapısalcı kuramın önerdiği "metnin özerkliği" ilkesiyle bir gerilim içindedir. Metin içi tutarlılığı korumak amacıyla Bener'in *Tekilleşme*'nin sınırları dışındaki beyanlarına bu çalışmada yer verilmedi. Fakat ilgilisi için bkz. Bener, E. (2007). *Açık Pencere: Denemeler*. İstanbul: Kırmızı Yayınları. (125-129).

anlattıklarının yalan olduğunu itiraf ederek "[s]ana tekillikten söz edecek olsam, beni deli sanabilirdin" demiştir (Bener, 1990: s. 172). Aysel'in "tekillik" anlayışının salt sahiplenme üzerine kurulduğunun işaretleri Medeni Bey'in geri dönüş (analepsis) anlatılarından da anlaşılır. Örneğin, Medeni Bey bir gün okulda Aysel'le vakit geçirmek yerine arkadaşlarıyla oyun oynamayı tercih ettiğinde, Aysel kumar oynadıkları iftirasıyla Medeni Bey'i ve arkadaşlarını okul müdürüne şikâyet etmiştir. Bir başka gün, konservatuvardan bir kız öğrenciyi Medeni Bey'den kıskandığı için yemekhanedeki mutfağa girip çorba kazanına iki tüp ishal ilacı attığını; birilerinin fark etme ihtimalinden çekinmese ezip toz hâline getirdiği cam kırıklarını çorbaya atmaya da niyetli olduğunu söylemiş ve büyük bir hınçla "Herkes ölsün!" demiştir (Bener, 1990: s. 170). "Ben, benim olanı kimseyle paylaşmam" diyen Aysel, aynı duyguyu üvey babasına karşı da beslemiştir. "Babalığını analığından kıskan[an]" Aysel, Savaş'ı da hem sevgilisi Sine'den hem de Medeni Bey'den kıskanmıştır (Bener, 1990: s. 196). Medeni Bey, evlilikleri süresince Aysel'in sahiplenme duygusunun gücünü fark ettikçe ondan korkmaya başlamıştır. Savaş'ın, Medeni Bey'in oğlu olmadığını itiraf ettiğinde, Medeni Bey gerçeğin -"Oğlumuz, o adamın oğluydu. Senin ve seni evlat edinen adamın oğlu." (Bener, 1990: s. 206)- farkında olmasına rağmen Aysel'den saklamış ve Savaş'ın kendi oğlu olduğu konusunda ısrar etmiştir. Ancak sahiplenme duygusu yüzünden Aysel'in saldırganlaştığı bir sırada aralarında geçenleri şöyle anlatır: "Nasıl sarılmıştı boynuma. Oğlumu benden alamayacağını biliyordu. Sine'nin elinden alamayacağını da biliyordu. Bunları düşünmem bile yasak. Düşünmemeliyim. Konuşmamalıyım. Anımsamamalıyım. Bunun için ses tellerimi koparıp atmak gerekir. Koparıp attım. O böyle istemişti. Onun için, oğlumuz için susmam gerek." (Bener, 1990: s. 201). Buradan anlaşıldığı üzere Aysel'in Medeni Bey üzerinde mutlak bir kontrol hâkimiyeti vardır zira anlatı zamanında Aysel artık hayatta olmamasına rağmen Medeni Bey hâlâ Aysel'in yasaklarına uymakta ve asla konuşmamaktadır; yalnızca yazılı olarak iletişim kurmaktadır. Nitekim bu durum anlatı kişilerinden, asistan doktor Çiğdem tarafından da teyit edilir: "Aslında, yaşamı boyunca sanırım, karısının boyunduruğu altında tutsak hissetmiş kendisini" (Bener, 1990: s. 193). Medeni Bey'in bu duygusunun ardında yatan sebepler, Aysel'in ölümünden sonra çevresindekilere ajan gözüyle bakmasına yol açan nedenlerle örtüşmektedir. Bu noktada ilk bölümün odaklandığı dördüncü sorunun yanıtını aramaya geçebiliriz.

- Medeni Bey, çevresindekilerin ajan olduğuna neden inanmaktadır?

Romanın ikinci bölümünde oto-anlatıcı Medeni Bey'in, meyhanede bir kadına saldırdığı için karakola götürüldüğü, oradan da akıl hastanesine sevk edildiği bildirilir. Medeni Bey bu kadına, ajan olduğu düşüncesiyle saldırmıştır (Bener, 1990: s. 19). Ajanlar tarafından sürekli takip edildiği düşüncesi, Medeni Bey'in zihnini bulandıran temel etmenlerden biridir. Nitekim şöyle der: "Benim duyularım keskindir, öyle olmasa, hastanedeki odamda bile beni rahat bırakmayan ajanları nasıl fark ederim?" (Bener, 1990: s. 137). Evinde ona yardımcı olan Hatice Hanım ve on iki yaşındaki kızının da ajan olduğunu düşünür; hatta Aysel'in, Medeni Bey'i kıskanarak Hatice Hanım'ın kızının boğazını kestiğini iddia eder. Hatice Hanım'ın, kızını, Medeni Bey'in koynuna sokmaya çalıştığına ikna olduğu için "BEN ONUN BABASI YAŞINDAYIM!" diyerek direnmişse de nihayetinde kızı iğfal

ettiğini düşünmektedir (Bener, 1990: s. 179). Oysa gerçek farklıdır. Çiğdem'e göre Medeni Bey, on beş yıl önce yaşanmış ve kendisiyle hiçbir ilgisi olmayan bir olaydan etkilenmiştir. Olay, bir kadının paranoya krizine girerek evlatlığının boğazını kesmesiyle sonuçlanmış ve gazetelere de yansımıştır (Bener, 1990: s. 207). Medeni Bey ise bu dehşet verici vakayı kendi yaşamına mal etmiş; bu cinayetin Aysel tarafından işlendiğini, kurbanın da Hatice Hanım'ın kızı olduğunu sanmıştır. Onun, bu olayla kendi geçmişi arasında bir bağ kurmasının birkaç nedeni vardır. İlk neden, Aysel'in tehlikeli boyuttaki sahiplenme duygusudur. Sahip olduklarının elinden gideceğini hissettiğinde -yemekhanedeki çorbaya cam parçaları katma fikri ya da Savaş ile Sine'yi ihbar etme gibi- ölümcül sonuçlar doğurabilecek eylemlere başvurabilmiştir. Ayrıca Medeni Bey, Aysel'in, Sine ve Savaş'ın saklandığı yeri nasıl öğrendiğini bir türlü anlayamaz. Bu belirsizlik de onun zaten var olan korkusunu tetiklemiştir. Bu nedenle Aysel için şöyle der: "Peşime ajanlar takıyor. O küçük orospu da onun ajanıydı. O küçük kız da. […] Dokunacak olsaydım, odanın karanlık köşelerine saklanan ajanlar üstüme üşüşeceklerdi" (Bener, 1990: s. 109).[15] Medeni Bey'in zihinsel diyaloğunun muhatabının Aysel olması da tesadüf değildir. Aysel'in her an, her yerde onu izlediğine inanır: "Çünkü onun buraya geldiğini biliyorum, seziyorum, hepimizi aldatabilir ve benden öç almak isteyebilir" (Bener, 1990: s. 149).

Medeni Bey'in on beş yıl önceki bir olayla kendi hayatı arasında bir ilgi kurmasının bir başka nedeni de Aysel'in karakterini şekillendiren temel etkenlerde aranmalıdır. Aysel, küçük yaşlarda üvey babasının istismarına maruz kalmıştır. Nitekim Savaş da Medeni Bey'den değil, Aysel'in üvey babasından olmuştur. Bu noktada, romanda Aysel'den zaman zaman "Bataklı Damın Kızı" diye bahsedilmesi dikkat çekicidir. Bu ifade, senaryosunu Nâzım Hikmet'in yazdığı ve Muhsin Ertuğrul'un yönettiği 1934 yapımı *Aysel, Bataklı Damın Kızı* filmine doğrudan bir göndermedir.[16] Filmin başrol oyuncusu Cahide Sonku'dur. Filmde, hizmetçilik yaptığı evde evin beyi tarafından tecavüze uğrayan Aysel'in bu adamdan bir çocuğu olur. Romanın karakteri Aysel'in hayat öyküsü ile filmdeki Aysel'in yaşamı arasında doğrudan bir paralellik kurulmuştur böylece. Bu paralelliği meşrulaştıran unsur ise, roman karakterinin adının filmin başrol oyuncusuyla aynı olmasıdır: "Sizin adamın karısı intihar etmiş, biliyor muydunuz, dedi. Gerçekten de viyolonsel çalıyormuş; ama adı Aysel değil, Cahide" (Bener, 1990: s. 203).

Bütün bu unsurlar bir arada değerlendirildiğinde, Medeni Bey'in geçmişe dair hatırladıklarıyla dış gerçeklik arasındaki sınırlar giderek silikleşir; bireysel paranoyasının, toplumsal şiddetle ve tanıklık ettiği kadın karakterin travmatik geçmişiyle örüldüğü görülür. Aysel'in "Bataklı Damın Kızı" olarak işaretlenmesi hem kişisel bir şiddet hikâyesine hem de kültürel hafızada yer eden bir kadınlık anlatısına gönderme yapar. Bu sinemasal benzetme, anlatının derin yapısını beslemekle kalmaz, Aysel'in karakterinin metin içinde hem bir fail hem bir kurban, hem de bir sembol olarak konumlandığını

[15] Kendiyle yüzleşmesi sırasında, küçük kızı iğfal ettiğini söylemesine rağmen geçmişi hatırladığı anlarda böyle bir eylemde bulunmadığını iddia etmesi de Medeni Bey'in bulanık zihninin yarattığı çelişkileri ortaya çıkarır.

[16] Medeni Bey konsültasyon esnasında "Aysel. Bataklı damın kızı" dediğinde uzman doktor "O filmi genç asistanların anımsamaları olanaksız. Başrolde Cahide Sonku oynuyordu galiba… Muhsin Ertuğrul ve… ve…" diye düşünür (Bener, 1990: s. 70).

gösterir. Böylece roman, bireysel belleğin çarpıtılması ile kolektif anlatıların iç içe geçebileceği bir kurmaca düzlem kurar.

Buraya kadarki tüm bu çözümlemeler; Medeni Bey'in anlatısındaki içsel tutarsızlıklar, hem bireysel ya da psikolojik nedenlere hem de metnin yapısal ve söylemsel düzlemde kurduğu güvenilmezlik stratejilerine dayanmaktadır. Anlatının parçalı yapısı ile Medeni Bey'in parçalanmış benliği arasında kurulan paralellik, romanın estetik ve politik yükünü aynı anda taşımasını mümkün kılar.

3. Parçalanmaya Tanıklık: Anlatı Katmanlarında Çiğdem ve Dış Ses

Medeni Bey'in parçalanmış anlatısı**,** anlatıya eşlik eden iki farklı anlatıcı sesiyle daha bütünlüklü bir yapıya doğru ilerler: Asistan doktor Çiğdem'in sesi ve dış anlatıcının sesi. Bu iki anlatıcı hem anlatı düzeylerini hem de bakış açısı geçişlerini belirginleştirerek anlatının çok katmanlı yapısını inşa eder.

Çiğdem'in anlatıcı sesi, Genette'in *Anlatının Söylemi* adlı çalışmasında "tanık ya da gözlemci" düzleminde konumlandırdığı ve bu nedenle "oto-anlatıcı"dan ayırarak "iç anlatıcı" olarak tanımladığı anlatıcı tipine karşılık gelir (Genette, 220: s. 244). Bu bağlamda Çiğdem yalnızca tali bir gözlemci işlevi üstlenmekle kalmaz; aynı zamanda Medeni Bey'e yönelik düşünsel bir özdeşlik kurarak anlatıya merak ve empati arasında salınan yorumlayıcı bir katman ekler. Böylece anlatıcı olarak işlevi pasif bir tanıklıktan çıkarak, anlatının duygusal etkisini belirginleştiren ortak bir sese dönüşür.

Çiğdem'in anlatıcı konumu, feminist anlatı kuramının önde gelen isimlerinden Susan S. Lanser'in "söylemsel otorite" kavramsallaştırması çerçevesinde okunduğunda ise, metinsel ve ideolojik düzeyde dikkate değer bir işlev üstlenir. Lanser'e göre söylemsel otorite, yalnızca anlatıcının sesine içkin biçimsel özelliklerle değil, aynı zamanda bu sesin toplumsal düzende konumlandığı yerle, ait olduğu cinsiyetle ve konuştuğu bağlamla birlikte oluşur (Lanser, 1992: s. 6-7). Çiğdem'in anlatısı, Medeni Bey'in parçalı ve güvenilmez anlatısına karşı alternatif bir ses olarak konumlanır; ancak bu alternatif ses, tam anlamıyla egemen bir anlatı otoritesi kurmaz. Aksine, Çiğdem'in anlatıcı sesi, bir yandan Medeni Bey'in bakış açısına empatiyle yaklaşırken, öte yandan onun anlatısını içten içe sorgulayan ve çözümleyen bir tanıklık üretir. Bu durum, Lanser'in belirttiği biçimde, toplumsal olarak hegemonik olmayan anlatıcıların -yani kadınların- egemen söylemle kurduğu "uyarlama ile altüst etme arasında hassas bir denge"yi yansıtır (Lanser, 1992: s. 7). Çiğdem'in konumu ne tam anlamıyla otoriter ne de edilgen bir tanık anlatıcıdır; söylemsel gücünü, dış anlatıcının mesafeli ve görünüşte tarafsız sesinin yönlendiriciliğinde üretir. Bu kuramsal çerçeve içinde, Çiğdem'in Medeni Bey ile kurduğu ilişkiyi somut olarak metindeki sahneler aracılığıyla izlemek mümkündür.

Çiğdem, Medeni Bey'in ilk muayenesinden sonra "Saçı sakalı uzamış, pis bir sarhoş niye ilgimi çekiyor" diye düşünür (Bener, 1990: s. 39). Medeni Bey'e yapılan bir başka konsültasyondan sıkıldığında Çiğdem, istifa etmeyi aklından geçirir ve babasının, karıncaları örnek alması gerektiğini söyleyeceğini düşünür (Bener, 1990: s. 39). Bu da Medeni Bey ve Çiğdem arasındaki "çoğullaşma"ya karşı gelişen "tekilleşme" arzusunun

ilk işareti olarak yorumlanabilir zira yukarıda da değinildiği üzere Medeni Bey de amcasının sürekli olarak karıncalardan bahsettiğini anlatmıştır.

Bu düşünceler ile Medeni Bey'in düşünceleri arasındaki özdeşliği kuran, Çiğdem'in "ilkel bir bireycilik" (Bener, 1990: s. 38) biçiminde tanımladığı duygunun "tekilleşme" olarak tarif edilmesinin daha isabetli olduğunu fark etmesidir. Zira Çiğdem, Medeni Bey'le görüştükçe "Bugüne kadar her şey ne kadar kolay görünüyordu gözüme. Nevrozlular, psikozlular; uygulamalı mantık testleri, [….] İsmail haklı; keşke kadın-doğumculuğa heves etseydim. […] Neymiş, bu dünyaya acı çekmeye gelen, gelişleri kendilerine sorulmayan homonküllere alet olmak istemiyormuşum da… Tekilleşmek, çoğullaşmak…" diye düşünür (Bener, 1990: s. 75).

Zamanla da "O adam bana kendi tekilliğimi duyumsatmaya başladı" der (Bener, 1990: s. 161). Bu duyumsama neticesinde de Medeni Bey'in "tekilleşme"den kastettiğini, görüştüğü gazeteciye şöyle özetler: "Ona kısaca tekilleşmeden söz ettim, hangi ilkeye dayanırsa dayansın, bütün çoğullaştırıcı, toplumcu görünüşlü kuramların, inançların, din ve düşüncelerin, insanları köleleştirme sonucunu doğurduğunu, tekilleşmenin bireycilik anlamına gelmediğini, insanları, başkalarının kopyası olmayan kişilikler olarak düşünmeyi ifade ettiğini anlattım" (Bener, 1990: s. 177). Romanda, Medeni Bey'in dağınık zihninde, dağınık tanımları bulunan "tekilleşme" kavramını toparlayan bu tanım, yalnızca anlatı içindeki kavramsal zemini değil, Çiğdem'in mesleki pozisyonu ile "tekilleşme" arasında kurulan epistemolojik çatışmayı da görünür kılar. Çiğdem'in psikiyatriye olan ilgisi, "tekil vakalar"la çalışmanın düşünsel çekiciliğiyle ilişkilidir (Bener, 1990: s. 32-33). Ancak roman boyunca Medeni Bey'e uygulanan değerlendirme sürecinde her hastaya benzer soruların yöneltilmesi (Bener, 1990: s. 48-49 / 57), uzman doktorun davranışındaki tekdüzelik (Bener, 1990: s. 58) gibi pratikler, psikiyatrinin çoğullaştırıcı (genelleştirici) yaklaşımını açığa çıkarır. Bu durum yalnızca tematik düzeyde değil, anlatının biçimsel yapısında da kendini gösterir: parçalı anlatım, bilgi kırıkları ve anlatıcı geçişleri, anlatı düzeyinde de "teklik" fikrinin sabitlenemezliğine işaret eder. Dolayısıyla *Tekilleşme*, yalnızca bireysel varoluşun değil, bilgi üretiminin de tekilleşemeyeceğini anlatı yapısıyla birlikte ortaya koyar. Bu üç anlatıcı ses –Medeni Bey, Çiğdem ve dış anlatıcı–birbirini tamamlamanın yanı sıra, anlatıdaki bilgi düzeyleri ve algı çerçeveleri arasında bir anlatı ağı oluşturur. Anlatıcıların her birinin de tekil ve birbirinden bağımsız değerlendirilebiliyor olması, "tekilleşme" meselesinin yalnızca metnin hikâyesine değil, kurmaca yapısına da içkin olduğu yorumunu mümkün kılar.

Ayrıca Çiğdem'in sevgilisi asistan doktor Ergin ve Medeni Bey'in oğlu Savaş arasında örtük bir özdeşlik söz konusudur. Savaş, sıkıyönetim döneminde bir polis baskınında vurularak yaşamını yitirmiştir. Ergin ise 12 Eylül sonrasında gözaltında gördüğü ağır işkenceler nedeniyle fiziksel ve psikolojik travmalar yaşamış; bu travmalar onun ruh sağlığında ciddi hasarlar bırakarak cinsel hayatını etkilemiştir. Dolayısıyla her iki karakter de devlet şiddetiyle biçimlenen politik bir geçmişin mağduru olarak çizilir. Roman, bu iki figür aracılığıyla toplumsal şiddetin birey üzerindeki uzun erimli etkisini görünür kılar.

Ergin'le yaşadığı cinsel birlikteliklerdeki başarısızlıklar, Çiğdem'i kişisel bir kırılmanın ötesine götürerek, erkek bedeninde politik şiddetin izlerini gözlemlediği bir tanıklık alanına taşır ve bu tanıklık, Medeni Bey'in anlatısını aşan tarihsel ve ideolojik bir derinlik kazanır. Böylece romanın duygusal ve düşünsel ekseni, Çiğdem'in gözlemci anlatıcılığı ile genişler. Çiğdem, Medeni Bey'in kişisel hikâyesiyle romanın toplumsal arka planı arasında bir geçiş alanı oluşturan, anlatının tarihsel ve yapısal hattını üzerinde taşıyan merkezî figürlerden biri haline gelir.

Öte yandan, Genette'in "heterodiegetik anlatıcı" olarak adlandırdığı dış anlatıcı, anlatı düzeyleri arasındaki geçişleri düzenleyen ve anlatı bütünlüğünü sağlayan bir tür bağlayıcı mekanizma gibi işler. Genette'in "kim görüyor?" ve "kim konuşuyor?" (Genette, 2020: s. 183) sorularına dayandırdığı anlatı bakış açısı kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, *Tekilleşme*'nin dış-anlatıcısı, anlatının eklem noktalarında yapıyı sıkan bir vida işlevi görür. Ancak görünüşte mesafeli ve hâkim bir anlatıcı konumunda yer alsa da kimi zaman karakterlerin zihinsel süreçlerine dair çıkarımlar yaparak anlatıya örtük bir yorum katmanı ekler. Örneğin, "Nedense adamın yalan söylediğini düşünüyor Çiğdem" gibi ifadeler, dış anlatıcının, karakterlerin algısını da yönlendirdiğini gösterir (Bener, 1990: s. 47). Bu tür anlatı stratejileri, Ansgar Nünning'in önerdiği retorik modele yaklaşır. Nünning'e göre anlatıcı, metin boyunca bilinçli biçimde bilgi seçimi, vurgu ve yorum gibi söylemsel araçlarla okurun alımlama sürecini yönlendirebilir. Bu yaklaşım, güvenilmez anlatıcılığın sadece metin içi çelişkilerle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda anlatının biçimsel ve retorik yapısıyla da ilişkili olduğunu ortaya koyar (Nünning, 2005: s. 90).

Tekilleşme'de dış anlatıcının bu yönlendirici sesini özellikle, Çiğdem ile Medeni Bey arasında gelişen örtük özdeşliği kademeli olarak inşa eden ifadelerde gözlemlemek mümkündür. Anlatı boyunca dış anlatıcı, Çiğdem'in düşüncelerine art arda yaklaşarak onu giderek daha karmaşık bir psikolojik ilişki ağı içinde konumlandırır. Örneğin, "'Bu adam üşümez mi şimdi?' diye düşünüyor Çiğdem. Adam onun aklından geçeni sezmiş gibi ilk kez gülümsüyor" (Bener, 1990: s. 46) cümlesi, hem zihinsel düzeyde bir temasın ipuçlarını verir hem de anlatıcının Çiğdem'in algısıyla kurduğu örtük özdeşimi başlatır. Ardından gelen "Nedense adamın yalan söylediğini düşünüyor Çiğdem" (Bener, 1990: s. 47), "Çiğdem nedense adamın kendisini öldürmeye kalkışmayacağından çok emin" (Bener, 1990: s. 52) ve "Nedense kendini onunla özdeşleşmiş gibi hissediyor" (Bener, 1990: s. 53) şeklindeki tekrar eden ifadeler, anlatıcının sezgisel ve gerekçesiz olarak sunduğu içsel durumlar aracılığıyla bu özdeşimi katmanlandırır. Dış-anlatıcının Çiğdem'in zihnine dair sunduğu bu sezgisel gözlemler Cohn'un "psiko-anlatı" olarak tanımladığı "karakterin noksan, düzensiz düşüncelerinin yazar tarafından okunabilir düzeye getirilmiş halleri olarak" da okunmaya elverişlidir (Cohn, 2022: s. 88). Dolayısıyla dış-anlatıcının bu anlatı stratejisi, Çiğdem'in Medeni Bey'e yönelik algısının dönüşümünü adım adım sezdirir. Hatırlanacak olursa Çiğdem, Medeni Bey'e dair ilk izlenimi onun "pis bir sarhoş" olduğuydu. Zamanla kendisi ve Medeni Bey arasındaki özdeşlik geliştikçe Çiğdem, bir yakınlık duymaya başlar ve Medeni Bey'in özel odadan, başka hastalarla birlikte kalacağı koğuşa geçmesine şiddetle karşı çıkar. Asistan doktorlardan İsmail'in, kapıları açık bırakarak Medeni Bey'in kaçışına zemin hazırlamasının ardından, duygusal olarak

sarsılan Çiğdem'in gözyaşlarına engel olamayışı, anlatı boyunca inşa edilen özdeşliğin ve anlatıcılar arası dinamik etkileşimin bir tür doruk noktası olarak okunabilir.

Sonuç

Erhan Bener'in *Tekilleşme* adlı romanı, bireysel varoluşu hem tematik hem biçimsel düzeyde sorunsallaştıran, anlatı yapısıyla düşünsel içeriği örtüştüren bir metin örneği sunar. 12 Eylül sonrasının toplumsal şiddetini arka planda taşıyan roman, başkişisi Medeni Bey'in zihinsel çözülüşünü yalnızca karakter yapısı üzerinden değil, parçalı anlatıcı örgüsüyle de temsil eder. Bu bağlamda romanın anlatı mimarisi, bireysel çözülmenin yapısal düzeydeki karşılığını üretir; olayların sırasızlığı, anlatı düzeyleri arasındaki geçişkenlik ve zamansal süreksizlik, karakterin içsel karmaşasını yeniden inşa eder.

Bu çalışmada, *Tekilleşme* romanındaki anlatıcı yapısı, Gérard Genette'in anlatı düzeyleri ve odaklanma modeli ile Ansgar Nünning'in "güvenilmez anlatıcı" kuramı çerçevesinde incelenmiştir. Medeni Bey'in oto-anlatıcı konumu, anlatının en çelişkili ve dağınık düzlemini oluştururken; iç anlatıcı konumundaki Çiğdem, tanıklık, empati ve yorum arasında salınan anlatıcı sesiyle bu dağılmaya eşlik eder. Heterodiegetik dış anlatıcı ise metnin eklem yerlerinde devreye girerek bu parçalı yapının birleşebileceği noktalara işaret eder. Anlatıcıların bilgiye erişim biçimleri ve konumları farklılaştıkça, roman çok sesli ve yoruma açık bir yapıya kavuşur.

Romanda "tekilleşme" kavramının anlatının örgütlenme biçimini belirleyen yapısal bir unsur olarak da işlev görmesi, biçim ve içerik açısından bir paralellik yaratır. Medeni Bey'in parçalanmış anlatımı, Çiğdem'in anlatıcı konumundaki kişisel keşifleri ve dış anlatıcının müdahaleci olmayan ama yönlendirici varlığı, metni sabit bir "hakikat" yerine çoğul ve kırılgan anlatı düzeylerinde okunabilir kılar. Böylece *Tekilleşme*, yalnızca bireysel varoluşun temsili açısından değil, anlatı düzeyindeki çok katmanlılığı ve anlatıcı güvenilirliğinin dinamik doğasını yansıtan bir roman olarak değerlendirilebilir.

Kaynaklar/References

Barthes, R. (1997). "The Death of the Author". *Image-Music-Text*. S. Heath (Çev.). Hill and Wang Press.

Bener, E. (1990). *Tekilleşme*. Cem Yayınevi.

Bener, E. (2007). *Açık Pencere: Denemeler*. Kırmızı Yayınevi.

Booth, W. C. (2023). *Kurmacanın Retoriği*. B. O. Doğan (Çev.). Metis Yayınları.

Cohn, D. (2022). *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. F. B. Aydar (Çev.). Metis Yayınları.

Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. Dergâh Yayınları.

Etem, B. (2008). Hikmet Erhan Bener'in Romanlarında Toplumsal Konular. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. F. B. Aydar (Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Lanser, S. S. (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press. (https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6vm)

Nünning, A. F. (2005). "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rethorical Approaches". *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan, Peter J. Robinowitz. Blackwell Publishing. (89-107).

Nünning, A. F. (2017). "Reconceptualizing The Theory and Generic Scope of Unreliable Narration". *Recent Trends in Narratological Research*. Ed. John Pier. Presses Universitaires François-Rabelais. (63-84)

DOI: 10.4000/books.pufr.3939 https://books.openedition.org/pufr/3950]

Özçelebi, B. (2004). *Erhan Bener: Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Phelan, J. (2005). *Living the Tell About It: A Rethoric and Ethics of CharacterNarration*. Cornell University Press.

Yacobi, T. "Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)reliability". *Narrative*, 2001, vol.9 no.2 (223-229).

https://www5.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc064/kanunmgkc064/kanunmgkc06402301.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Erkam KÜÇÜK
https://orcid.org/0009-0005-1323-103X
Bilim Uzmanı| Sorumlu Yazar
erkameness@gmail.com
Uşak Üniversitesi
https://ror.org/05es91y67
Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi

Ömer SOLAK
https://orcid.org/0000-0001-5816-4241
Prof. Dr.
omersolak@yahoo.com
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
https://ror.org/05rsv8p09
Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü

Perihan Mağden'in *Biz Kimden Kaçıyorduk Anne?* Romanında Histerik Realizm

Hysterical Realism in Perihan Mağden's Novel Who Were We Running Away From, Mom?

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 21.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 11.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Küçük, E. Ve Solak, Ö. (2025). Perihan Mağden'in Biz Kimden Kaçıyorduk Anne? Romanında Histerik Realizm. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 836-857. https://doi.org/10.34083/akaded.1703068

Küçük, E. Ve Solak, Ö. (2025). Hysterical Realism in Perihan Mağden's Novel Who Were We Running Away From, Mom?. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 836-857. https://doi.org/10.34083/akaded.1703068

Makale Bilgisi | ***Article Information***

Değerlendirme | *Review Reports*	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) | *Double-blind. (Two External Referees)*
Etik Beyan | *Ethics Statement*	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur | *Ethical principles were followed during the preparation of this study* *Bu araştırma 1. Uluslararası Edebiyat, Dil ve Eğitim Sempozyumunda sunulan bildirinin geliştirilmiş halidir.*
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. (Makale çift yazarlı ise katkı oranı belirtilmeli)*
Etik Bildirim | *Complaints*	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması | *Conflicts of Interest*	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir | *The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest*
Benzerlik Taraması | *Similarity Checks:*	Yapıldı | *Yes* - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans | *Copyright&License*	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır | *Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International*

© Erkam KÜÇÜK, Ömer SOLAK | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Histerik realizm, temelde abartılı ve sert bir gerçeklik sunumuna dayanan bir yazım tarzı ve edebî akımdır. *Büyülü realizm*den farklı olarak sert bir sosyal eleştiri ile histerik bir anlatımı bir araya getirir. Ancak bunu yaparken kendini realiteden ayırmaz. Terim ilkin İngiliz eleştirmen James Wood tarafından vatandaşı Zadie Smith'in *Beyaz Diş* (2000) romanı için kullanılmış; ardından 2001'deki 11 Eylül saldırıları sonrası Amerikan *postmodern* romanlarında örnekleri çoğalmıştır. Bu çalışmada adı geçen akım bağlamında Türk yazar Perihan Mağden'in *Biz Kimden Kaçıyorduk Anne?* (2007) adlı romanı çözümlenmiştir. Romanda aşırı korumacı bir annenin kızıyla kurduğu sorunlu ilişki 35 bölüm halinde anlatılır. Türk edebiyatında histerik realizm kavramına ilişkin doğrudan yapılmış akademik çalışmalar sınırlıdır. Mevcut literatür, histeri olgusunu incelemekle birlikte histerik realizm kuramını doğrudan ve kapsamlı bir şekilde ele almamaktadır. Bu durum, çalışmanın literatüre katkısı açısından önemini pekiştirmektedir. Bununla birlikte çalışma yalnızca adı geçen romanla sınırlandırılmış olup yazarın diğer eserleri inceleme kapsamına dahil edilmemiştir. Çalışma *nitel* desenli bir yöntem olan *betimsel analiz* yöntemi ile yürütülmüş; önce romanın biçim ve içeriğinde histerik realist unsurlar tespit edilmiş; ardından bunlar gruplanarak bulgulara dönüştürülmüştür. Bulgulardan hareketle denilebilir ki adı geçen roman abartılı duygusallığı, gerçekliği çarpıtması, yoğun semboller ve metaforlarla dolu gösterişli dili ve sert sosyal eleştirisi ile histerik realizmin temel karakteristiklerini taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Histerik Realizm, Perihan Mağden, Roman çözümleme, Betimsel Analiz, *Biz Kimden Kaçıyorduk Anne*?

Abstract

Hysterical realism is a writing style and literary movement based on an exaggerated and harsh reality presentation. Unlike magical realism, it combines harsh social criticism with a hysterical narrative. However, in doing so, it does not separate itself from reality. The term was first used by the British critic James Wood for his compatriot Zadie Smith's novel White Fang (2000), and then its examples proliferated in American postmodern novels after the September 11 attacks in 2001. This study analyzes Turkish writer Perihan Mağden's novel We Were Running From Whom, Mom? (2007) in the context of the aforementioned movement. In the novel, an overprotective mother's problematic relationship with her daughter is told in 35 chapters. Direct academic studies on the concept of hysterical realism in Turkish literature are limited. Although the existing literature examines the phenomenon of hysteria, it does not directly and comprehensively address the theory of hysterical realism. This situation reinforces the importance of the study in terms of its contribution to the literature. However, the study is limited only to the aforementioned novel and other works of the author are not included in the scope of the study. The study was conducted with the descriptive analysis method, a qualitative design method; first, hysterical realist elements were identified in the form and content of the novel; then they were grouped and transformed into findings. Based on the findings, it can be said that the novel bears the basic characteristics of hysterical realism with its exaggerated sentimentality, distortion of reality, a flamboyant language full of intense symbols and metaphors, and harsh social criticism.

Keywords: *Hysterical Realism, Perihan Mağden, Novel Analysis, Descriptive Analysis, Who Were We Running Away From, Mother?*

Giriş

Bu çalışmada, Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından Perihan Mağden'in (d. 1960) aşırı koruyucu bir anne ile kızı arasındaki ilişkiyi 35 bölümde aktardığı *Biz Kimden Kaçıyorduk Anne?* (2007) adlı romanı, histerik realizm akımı çerçevesinde incelenmiştir. Eser özellikle akımın temel karakteristikleri olan; *abartılı duygusallık*, *çocuksu davranış*, *gerçekliğin çarpıtılması*, *gösterişli dil*, *sembolizm ve metafor*, *iç dünyanın dışavurumu* ve *toplumsal eleştiri* gibi başlıklarda çözümlenmiştir.

Çalışmanın amacı, incelenen romanda histerik realizm akımının temel anlatı ilkelerini ve edebiyata yansımalarını kapsamlı bir şekilde ortaya koymak; ardından bunları Türk edebiyatının önemli bir eserinde izini sürmek ve bu yolla eseri çözümlemektir. Böylece akımın Türk romanındaki akislerinin anlaşılmasına katkı sağlanmış olacaktır.

Türk edebiyatında histerik realizm kavramına dair doğrudan yapılmış çalışma oldukça sınırlıdır. Durgun (2024), Halide Edib Adıvar'ın hikâye ve romanlarında histeri temasını inceleyerek kadın karakterlerin ruhsal çöküntülerini realizm çerçevesinde ele almıştır. Arslan (2019) ise *Hayal ve Hakikat* adlı eser üzerinden histeri temasını, realizmle birlikte edebiyatın toplum üzerindeki etkisini göstermek amacıyla analiz etmiştir. Söz konusu çalışmalar histeri olgusuna ışık tutsa da histerik realizm kuramını doğrudan ele almamaktadır. Bu bağlamda çalışma, Türk edebiyatında histerik realizmin örneklerini tartışmaya açan ilk denemelerden biridir. Bu durum, kuşkusuz çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Öte yandan çalışma yalnızca adı geçen romanla sınırlandırılmıştır; yazarın diğer eserleri incelenmemiştir

Bu araştırmada nitel araştırma desenlerinden biri olan *betimsel analiz* yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz, eldeki verilerin doğrudan alıntılarla desteklenerek anlamlı temalar çerçevesinde yorumlanmasına dayanan bir nitel analiz yöntemidir (Yıldırım & Şimşek, 2018, s. 243). Bu çalışmada, Perihan Mağden'in *Biz Kimden Kaçıyorduk Anne?* adlı romanı, histerik realizmin temel öğeleri doğrultusunda incelenmiş; metindeki çarpıtılmış gerçeklik, abartılı duygusallık, semboller, metaforlar ve toplumsal eleştiri gibi temalar belirlenerek örneklerle betimlenmiştir. Bulgular, kuramsal çerçeveyle ilişkilendirilerek yorumlanmış ve eserin anlatı yapısı ile karakter özellikleri nitel bir perspektiften değerlendirilmiştir.

1.1.Yazara ve Romana Dair

Perihan Mağden (d. 1960), psikoloji alanındaki eğitimini tamamladıktan sonra bir süre Hindistan, Japonya ve Amerika'da yaşamış; Türkiye'ye döndükten sonra ise reklam yazarlığı yapmış ve televizyon için edebiyat programları hazırlamıştır. Ancak asıl tanınırlığını 1997-2009 yılları arasında *Radikal* gazetesindeki köşe yazılarıyla elde etmiştir. PEN Yazarlar Derneği üyesi olan Mağden, romanlarında şiddet, kadınlar, çocuklar, anne-kız ilişkileri ve çeşitli trajik yaşamları ele almış; bu konuları, kendine özgü dil kullanımı, aykırı ve eleştirel yaklaşımıyla okuyuculara sunmuştur.

Biz Kimden Kaçıyorduk Anne? yazarın dördüncü romanı olarak ilkin 5 Haziran 2007'de Can Yayınları tarafından yayımlanır. Kısa sürede büyük ilgi gören bu eser, aynı yılın

Ağustos ve Eylül aylarında ikinci ve üçüncü baskısını yapar. Ardından roman, 17 Mayıs 2012'de Everest Yayınları tarafından yeni gözden geçirmelerle tekrar yayımlanır. Bunu kısa zamanda yapılan bir diğer baskı takip eder. Ancak roman, esas tanınırlığını 2023 yılında televizyon dizisine uyarlanmasıyla kazanır. Everest Yayınları, 11 Nisan 2023'te üçüncü bir baskı daha yaparak toplam baskı sayısını altıya çıkarır.

Esasen roman, okuru derinden etkileyen bir anne-kız ilişkisini ele almaktadır. Annenin aşırı koruyucu tavırları ve kızına olan saplantılı bağlılığı, romanın temel çatışmasını oluşturur. Bu yalnızca bir anne-kız hikâyesi değil; aynı zamanda 90'lı yılların Türkiye'sindeki toplumsal ve kültürel dinamiklerinin de kurgu dünyasına yansıtılmasıdır. Özellikle o dönemde yoğun olarak tartışılan popüler kültür eleştirisi, romanın önemli temalarından biridir. Yazar, popüler kültürün bireyler üzerindeki etkisini ve yarattığı sorunları çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Keza kentleşme sorunları, farklı toplum kesimleri arasındaki kültürel çatışmalar, çeşitli şiddet sahneleri ve argo dil kullanımı halinde romana yansır.

Nitekim yazar Orhan Pamuk (2006), Mağden'in dili ve üslubunu şu ifadelerle değerlendirir:

> "*Zamanımızın en yaratıcı ve açık sözlü yazarlarından biridir. Türkçeyi büküp çevirme şekli, popüler kültürün itiş kakışından aldığı keyif ve herkesin düşündüğü ama her ihtimale karşı kelimelere dökmemeye karar verdiği konulara yaptığı parlak atılımlar, ona okuyucularının sevgisini ve diğer yazarların saygısını kazandırmıştır.*"

Bu ifadeler, yazarın üslupsal özgünlüğünü ve toplumsal tabulardaki cesur yaklaşımlarını vurgulamaktadır. Söz konusu nitelikler, yazarın hem okuyucu nezdindeki popülaritesini hem de edebi çevrelerdeki saygınlığını pekiştiren temel unsurlardır.

Romanın vakası, yazarın önceki eserlerinden farklı olarak olay örgüsü kronolojik bir akış takip etmez. Aksine beş-altı ve on üç-on dört yaş gibi karakterin farklı yaş dönemlerine ait anılar bilinçli bir şekilde yer değiştirir; bu da *doğrusal olmayan* (non-linear) bir akışı beraberinde getirir. Nitekim Mağden, esas anlatıcı olarak küçük bir kız çocuğunu seçmesinin sebebini şu şekilde (Atmaca, 2007, s. 22) açıklamaktadır:

> "*Bir yerde kurban olduğunu düşünüyorum çocukların. Annenin ya da babanın, anne baba birlikteyse ikisinin kurbanı. Onların eline bir bebek veriliyor ve ne olacağını bilmiyoruz, onlar karar veriyor. Bu çok dehşet verici bir şey aslında. Dolayısıyla çocukların kurban olduğunu düşünüyorum ve hikâyeyi bu nedenle kurbanın ağzından anlatmak istedim. Bir de çocuk ağzıyla anlatmak hoş geldi. Çok basit ve yalın bir dil kullandım. Sanki teyp çözülmüş de kız konuşuyormuş gibi olsun istedim. Tabii edebi bir tarafı da var. Kızı anlatıcı olarak kullanmamın bir başka nedeni de kurbanın aslında hiçbir zaman gerçekleri görmemesiydi (…) Müşteki olan taraf ya da bu ilişkiyi bu kadar yoğun yaşamak zorunda kalan kurban yani çocuk ne gördüyse onu bilelim*"

Yazar, edebi eserinde çocuk karakteri ve anlatı stratejilerini ele alırken çocukların ebeveynlerinin kararlarıyla nasıl kurban haline gelebildiği fikrini sosyolojik ve psikolojik bir perspektifle ele almaktadır. Bu bağlamda, romanın olay örgüsü mekanik yapılaşma

olarak adlandırılan bir yaklaşımla inşa edilmiştir. Romanın anakronik yapısı, olayların zamansal sıralamasının bozulduğu ve metin halkalarının kopuk parçalar halinde sunulduğu bir kurguyu ortaya koymaktadır. Bu kurgu, yalnızca zamansal süreç açısından üç ana bölüme ayrılarak incelenebilir. Romanın olay örgüsü, başkişi kızın anılarının merkeze alındığı bir yapı üzerine kurulmuştur. Bu kurgusal yapı içerisinde, birinci bölümde, anlatıcının beş-altı yaşlarındaki anı parçaları, çağrışım ve hatırlama yoluyla bilinç düzeyine çıkarılarak aktarılmaktadır. Ancak anlatıcının çocukluk anılarını aktarırken sınırlı bir bakış açısına sahip olması, bölümler arasındaki geçişlerin ve bağlantıların zayıflamasına neden olmaktadır (Nevin Yaşar, 2024, s. 129-130).

Bölüm/Kesit	**Temel Olaylar**	**Mekânlar**	**Zaman**
Kaçışın Başlangıcı	Anne ve kızının gizemli bir şekilde sürekli otellerde konaklamaları, geçmişten kaçış	Farklı şehirlerdeki oteller	Belirsiz, sürekli bir kaçış hali
Annenin Geçmişi	Annenin geçmişiyle ilgili ipuçları, sırların açığa çıkmaya başlaması	Geçmişe dönük anılar, farklı mekânlar	Geçmiş ve şimdiki zamanın iç içe geçmesi
Bambi'nin Gözünden Dünya	Bambi'nin annesine olan bağımlılığı, dünyayı annesinin gözünden algılaması	Oteller, şehirler, kırsal alanlar	Anlık yaşanan zaman, kaçışın döngüselliği
Gerilimin Artması	Annenin şiddet eğilimleri, kaçışın tehlikeli bir hal alması	Farklı mekânlar, gerilim dolu atmosfer	Sürekli kaçış hali, belirsiz bir zaman akışı
Yüzleşme ve Son	Annenin geçmişiyle yüzleşmesi, kaçışın sonlanması	Belirsiz bir son mekân, yüzleşme anı	Geçmiş ve şimdiki zamanın hesaplaşması

Tablo 1. İncelenen romanda vaka, zaman ve mekân ilişkisi

Mağden'in incelenen romanı, doğrusal bir olay örgüsüne sahip olmaktan ziyade anne ve kızının sürekli kaçış halinde olmaları ve geçmişle şimdiki zamanın iç içe geçtiği bir yapıya sahiptir. Bu nedenle, romanı kesin bölümlere ayırmak zordur. Ancak romanın temel temalarını ve olay örgüsünü yansıtan bazı önemli kesitler şu şekilde (Tablo 1) özetlenebilmektedir.

1.2.Histerik Realizme Dair

Edebî akımlar sadece sanatsal değil; aynı zamanda sosyal, siyasal ve ideolojik olguların sanata yansımasıyla ortaya çıkan temayüller, trendler ve gruplaşmalardır. Bu sebepledir ki, çoğu sanat akımı, dünya tarihinin hızlandığı 19. yüzyıldan itibaren yoğun bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu çağda siyasal ve sosyal olaylar hızlanmış, estetik ve ideolojik görüşler çeşitlenmiş; nitekim yaşanan bu değişim sanata ve edebiyata da yansımıştır (Kara, 2010, s. 73). 19. yüzyılın ilk yarısında romantizm, ikinci yarısında realizm ve türevlerinin aynı anda pek çok ülkenin edebiyatında ortaya çıkması boşuna değildir. Keza yüzyılın son

çeyreğinde başlayan sanatsal modernizm çağında aynı anda onlarca akımın etkili olduğu bir evreye girilmiştir.

Realizm, doğayı ve insan yaşamını idealize etmeden bütün detayları hatta kusurları ve sıradanlıklarıyla birlikte betimlenmesi eğilimi olarak ilkin Fransız resminde ortaya çıkmış; ardından edebiyata geçmiştir (Karaalioğlu, 1980). Fransa'da akımın ilk örnekleri Gustave Flaubert'in *Madam Bovary*'si ya da Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ı gibi ekseriyetle orta sınıftan gelen ve kendi sınıfsal dünyalarına keskin eleştiriler yönelten kalemler olduğu için akımın bu ilk versiyonuna *burjuva realizmi* de denir. Kuşkusuz realist tavrın ortaya çıkışında çağın bilimsel gelişmeleri, felsefesi ve sosyolojisinin etkisi önemlidir. Auguste Comte'un felsefi; Hippolyte Taine'in eleştirel boyutunu ortaya koyduğu *pozitivist felsefe*, romantizmin idealize edilmiş dünyasından somut gerçekliğe doğru hızlı bir geçişe neden olmuştur. Bu etkiyle erken realistler toplumu ve insanı gerçekçi detaylarla betimlerken; insanın psikolojisini ihmal etmişler, realizmi detaylı bir tasvir ve neden sonuç ilişkisi olarak anlamışlardır (Macit & Soldan, 2008, s. 60). Realizmin bu ilk dönemindeki psikolojik ihmal, sonraki süreçte psikolojik realizm gibi alt akımların doğmasına zemin hazırlamış; bu sayede karakterlerin iç dünyaları da eserlerde daha derinlemesine işlenmeye başlanmıştır. Böylece realizm sadece dışsal gerçekliği değil, insan doğasının karmaşık katmanlarını da yansıtabilen çok yönlü bir akıma dönüşmüştür.

19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyıl boyunca plastik sanatlarda ve edebiyatta farklı ülkelerde farklı realist akımlar ortaya çıkmıştır. Bu akımların gerçekliğe verdikleri önemle birlikte onu ele alışları elbette birbirlerinden farklı olmuştur. Kaldı ki insan deneyimlerinin yansıtılması ve gerçekliğin temsili konusu, realist olmayan akımlar için de önemli bir mesele olagelmiştir (Çetişli, 2006, s. 72). Sanatın ve edebiyatın gerçekliği yansıtma çabasının sadece realist akımlara özgü olmadığını, bilakis tüm sanat dalları ve dönemler için evrensel bir kaygı taşıdığını göstermektedir.

Histerik realizm, özünde modern çağın getirdiği karmaşık insan deneyimleri, realizmin sınırlarını genişleterek ya da gerçekliği abartarak sunmayı amaçlayan bir bir anlatım üslubudur. Bu akımın etkisiyle ortaya çıkan eserler, gerçekliği yoğun bir duygusallık ve dramatik bir anlatımla yansıtırken olaylar, karakterler ve duygusal durumlar gerçek hayattaki deneyimlerin ötesinde bir yoğunlukla okuyucuya aktarılır. Histerik realizmi *büyülü realizm* ile karıştırmamak önemlidir. Büyülü realizm ve histerik realizm, gerçeklik algısına yönelik yaklaşımları açısından bazı benzerlikler gösterse de temel farklılıkları temsil ettikleri gerçeklik katmanlarındadır. Her iki akım da geleneksel realizmin sınırlarını aşarak gerçekliğin çok boyutlu ve değişken yapısını konu almaktadır. Teker Garcİa (2010, s. 46) büyülü realizm yazarlarının romanlarda doğaüstü bir atmosfer oluşturma amacı güttüklerini, bu doğrultuda gerçekliği ve nesneleri çarpıtarak tuhaflık hissi uyandırdıklarını, mantıksal açıklamalardan kaçındıklarını ve psikolojik analizlere yer vermeyen zıt karakterleri bir araya getirdiklerini belirtmektedir. Büyülü realizm romanlarında, karakterlerin doğaüstü olaylara karşı şaşkınlık göstermemesi ve olağan dışı durumları yadırgamaması bu türün temel bir özelliğidir. Olanaksızın olanaklıya dönüştürülmesiyle yaratılan tuhaf ve şaşırtıcı unsurlar, büyülü realizmin ayırt edici

niteliklerini oluşturmaktadır (Ateş, 2023, s. 482). Büyülü realizm fantastik unsurları gerçekliğin doğal bir parçası gibi sunarak okuyucuya farklı bir algı ortaya koymaktadır.

Histerik realizm ise, modern toplumun karmaşık ve parçalı yapısını, hızlı değişimleri ve bilgi akışını yansıtmak amacıyla, abartılı ve kaotik bir gerçeklik sunmaktadır. Bu akım, olay örgüsünün karmaşıklığı, karakterlerin iç dünyalarının derinliği ve dilin deneysel kullanımıyla öne çıkmaktadır. Çünkü histerik realizm gerçekçiliğe gereğinden fazla önem veren ve kendine gerçekçi bir hikâye grameri belirlemiş bir tarzı ifade etmektedir (Yates, 2014). Söz konusu akım 2001'deki 11 Eylül saldırıları sonrası Amerikan postmodern romanlarında belirginleşmiştir. Thomas Pynchon, Salman Rushdie, Don DeLillo ve David Foster Wallace gibi yazarların eserlerinde; toplumsal eleştiri, karmaşık yapılar ve absürt öğeler bir arada sunulmaktadır. Bu kavram, ilk olarak İngiliz eleştirmen James Wood tarafından Zadie Smith'in *Beyaz Diş* (2000) adlı romanını tanımlarken kullanılmıştır. Bu tür romanlarda karakterlerin duygusal durumları aşırı derecede büyütülür, yazar olayları aktarırken gerçekçilikten ziyade vurgulamak istediği duyguyu ön plana çıkarır, dil süslü ve metaforlarla doludur; bu roman türünün temel gayesi, toplumsal sorunlara ve paradokslara dikkat çekerek topluma yönelik eleştirel bir bakış açısı sunmaktır (Wood, 2000, s. 41-45). Nihayetinde histerik realizm, okuyucuyu alışılmışın dışında bir gerçeklik deneyimiyle yüzleştirerek modern dünyanın getirdiği çelişkileri sorgulamaya davet etmektedir.

Akımın önde gelen temsilcileri genellikle zihinsel durumlarının analizine yönelik bir çaba sergilemektedir. Histerik realizmin belirgin özelliği, karakterlerin içsel çatışmalarını ve travmalarını ön plana çıkarırken gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırmasıdır. Thomas Pynchon, histerik realizm akımının önde gelen temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. *V.* (1963), *The Crying of Lot 49* (1966) ve özellikle modern toplumun karmaşık yapısını ve bireysel travmaları derinlemesine analiz eden *Gravity's Rainbow* (1973) gibi eserleriyle tanınmaktadır. Pynchon'ın eserlerinde, kompleks anlatı yapıları, çok katmanlı karakterler ve toplumsal yapıların eleştirel bir perspektifle incelenmesi histerik realizmin belirgin özellikleri olarak öne çıkmaktadır (Watson, 2008, s. 16). Pynchon okuyucuyu alışılmışın dışında, düşündürücü ve derinlemesine bir okumaya sürüklemektedir.

Salman Rushdie'nin 1981 tarihli *Midnight's Children* romanı, histerik realizm akımının önemli bir örneğidir. Bu akım, gerçeklik ile fantastik unsurların iç içe geçtiği, abartılı ve karmaşık bir anlatım tarzını benimser. *Midnight's Children* romanı bu özellikleri bünyesinde barındırarak Hindistan'ın bağımsızlık sürecini ve sonrasındaki olayları, fantastik ve alegorik bir dille ele almaktadır (Mishra, 2024, s. 417). Don DeLillo, modern toplumun teknoloji ve medya etkileşimli ruh halini, içsel boşluk ve yabancılaşmayı keşfeden bir yazardır. DeLillo'nun eserleri, modern toplumun karmaşıklığını yansıtarak histerik özellik göstermektedir (Helmy, 2016, s. 171). Bu iki yazarın eserleri, histerik realizmin hem politik hem de bireysel düzlemde, eleştirel ve derinlikli bir bakış açısı sunma potansiyelini gözler önüne sermektedir.

David Foster Wallace, histerik realizm akımının kilit bir figürlerinden biridir. *Infinite Jest* (1996) ve *Girl with Curious Hair* (1989) gibi eserlerinde, modern yaşamın depresyon, bağımlılık, medya ve eğlence kültürü gibi unsurlarına odaklanarak bireylerin içsel çatışmalarını ve toplumsal baskılarla başa çıkma mücadelelerini anlatmaktadır (LeClair, 1996, s. 13: Sutcliffe, 2021, s. 92). Richard Powers, histerik realizmin unsurlarını doğal dünya ve insan psikolojisiyle harmanlayan bir yazardır. *The Echo Maker* (2006) ve *The Overstory* (2018) gibi eserlerinde, beyin travmaları ve hafıza kaybı üzerinden bireysel kimlik bunalımını incelerken insanın doğayla olan ilişkisini de sorgular. Powers'ın eserleri, modern yaşamın karmaşıklığı içinde bireyin iç dünyasını ve doğayla olan etkileşimini derinlemesine ele alarak histerik realizmin sınırlarını genişletmektedir (McAdams, 2017). Bu yazarların katkılarıyla histerik realizm, günümüz dünyasının karmaşık gerçekliklerini ve bireyin bu gerçeklik içindeki yerini çok boyutlu bir şekilde yansıtma gücünü kazanmıştır.

Histerik realizm, Türk edebiyatında Batı edebiyatındaki kadar belirgin ve yaygın bir akım olarak kabul edilmese de bazı Türk yazarların eserlerinde bu akımın özelliklerine rastlamak mümkündür. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk romanında gerçekliğin abartılı ve yoğun bir şekilde işlendiği eserler ortaya çıkmıştır.

Histerik realizmin temel özellikleri, bir üslup veya anlatım tekniği olarak farklı eleştirmenlerce ortaya konulmuştur. Bireyin içsel karmaşıklığı ve duygusal yoğunluğunu ortaya koyan bu anlatım tekniği; karakterlerin duygu durumlarını abartılı bir biçimde tasvir ederek gerçeklik kavramını yeniden şekillendirmeye dayanır. Olay örgüsü, nesnel gerçekliği yansıtmaktan ziyade yazarın ifade etmek istediği duygusal etkiyi güçlendirmek amacıyla manipüle edilmektedir. Duygusal yoğunluğu en üst düzeye çıkarmak için dil kullanımı, zengin bir metaforik yapıya sahiptir. Histerik realizm, toplumsal olaylara ve çelişkilere dikkat çekmek amacıyla sıklıkla başvurulan bir yaklaşımdır. Bu bağlamda, okuyucunun empati kurmasını ve sorunlara duygusal bir perspektifle yaklaşmasını sağlayarak modern ve postmodern edebiyatta ve sanatta, bireyin iç dünyasının karmaşıklığı ve duygusal yoğunluğunu keşfetmek için kullanılan bir edebî akımdır (Lisetçhi, 2015, s. 30-31). Böylece histerik realizm okuyucuya sadece bir hikaye sunmakla kalmaz, aynı zamanda derinlemesine bir duygusal ve entelektüel deneyim yaşatmaktadır.

James Wood (2005) tarafından kavramsallaştırılan histerik realizm terimi, anlatının dinamik, zaman zaman kaotik ve okuyucuyu sürekli şaşırtmayı hedefleyen yapısına atıfta bulunmaktadır. Bu anlatım biçimi, uzun cümleler, dipnotlar, referanslar ve ansiklopedik bilgilerle karakterize edilmekte olup okuyucunun romanın içine çekildiği bir deneyim sunmaktadır. Terimin realizm boyutu ise, bu yoğun anlatının modern dünyanın karmaşıklıklarını ve çelişkilerini gerçekçi bir biçimde yansıtma iddiasından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, Wood'un eleştirisi, bu realizmin genellikle yüzeysel kaldığı ve derinlemesine karakter veya durum analizlerinden ziyade yüzeysel bilgi birikimi ve entelektüel sergilemeye evrildiği yönündedir.

Öte yandan James Wood (2005), bir makalesinde histerik realizmi şöyle tanımlar:

> *"Histerik realizmden kastım aptalca bir aşırı heyecan, sessizlik ve durgunluk korkusu, bilinçli tekrarlara/nakaratlara eğilim, basit ironiler, çocuksu davranışlar ve hepsinden öte kurgusal karakterlerin varlığının karikatürizeleştirilmeye varan abartısıdır. İkilem diyalektik olarak ele alınabilir: Yazar, karakterlerinin yeterince "canlı" olmamasından korkar, canlılığı abartır ve canlılıktaki cümbüşü sürdürür; aniden abartıya kaçtığının farkına varıp bilinçli olarak bu abartıya dikkat çekerek sorunu çözmeye çalışır."*

Görülmektedir ki Wood, histerik realizmi aşırı duygu, tekrar, ironi ve abartılı karakterler üzerinden tanımlamaktadır. Abartılı canlılık tasvirleri ve ardından gelen bilinçli düzeltme çabası, metinsel bir öz-eleştiri sürecini de yansıtmaktadır.

1.3.Histeri ya da Konversiyon Bozukluğuna Dair

Histeri, klasik psikolojide kontrol edilemeyen duygusal aşırılığı ifade etmek için kullanılan bir terimdir ve daha çok geçici duygu durumlarına atıfta bulunur (Basavarajappa, Dahale & Desai, 2020, s. 447–450). Bu kavram, ekseriyetle kişinin duygusal çatışmalarını veya stresini; felç, kasılma, konuşma yitimi, duyusal hissizlik gibi *psikosomatik* ve davranışsal semptomlar yoluyla dışa vurduğu durumları tanımlar.

Histeriye dair ilk tanımlamaların temelleri çok eski dönemlere gider. Antik Yunan'da, *histeri* özellikle kadınlara özgü bir hastalık olarak kabul edilmiş; öyle ki kelime Yunanca "rahim" anlamına gelen *hystera* kelimesinden türemiştir (Tasca, vd., 2012). Ortaçağda ise ruhun şeytan tarafından ele geçirilmesi gibi inançlarla ilişkilendirilmiştir. Bilimsel olarak ilk ele alınışı 19. yüzyılda modern nörolojinin kurucularından kabul edilen, Fransız hekimi Jean-Martin Charcot'un çalışmalarıyla olmuştur. Ardından 20. yüzyıl başında Avusturyalı hekim Sigmund Freud'un psikolojik travmaların fiziksel semptomlara yol açabileceğine dair görüşleriyle belli bir zemine oturmuştur (Mota, Gomes & Engelhardt, 2014, s. 972-975). Günümüzde bu tür fiziksel semptomlar gösteren durumlar genellikle *konversiyon* bozukluğu olarak adlandırılır ve modern tıp tarafından hem nörolojik hem de psikiyatrik bir bakış açısıyla ele alınmaktadır.

Konversiyon bozukluğu terimi bugün, modern psikolojide *histeri* yerine tercih edilir olmuştur. Başka bir deyişle, *klasik psikoloji*nin histerik olarak sınıflandırdığı pek çok semptom; günümüzde konversiyon bozukluğu ya da somatoform bozukluklar başlığı altında ele alınmaktadır. Konversiyon bozukluğu, kişinin stres ve duygusal zorluklarının sonuçlarını bedensel semptomlarla ortaya çıkaran psikiyatrik bir hastalıktır. Stres yaratan olayların neden olduğu hastalık, kişilerin zorlayıcı duygusal deneyimlerle baş edememesi durumunda ortaya çıkar. Öyle ki bazı konversiyon bozuklukları sinir sisteminde herhangi bir hasar veya başka bir fiziksel açıklama olmaksızın psikolojik dinamiklerle gerçekleşebilmektedir (Reynolds, 2012, s. 253-254). Bedenin bir nevi psikolojik acıyı dışa vurma mekanizması olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Dolayısıyla fiziksel semptomlar çoğu zaman zihinsel ve duygusal çatışmaların somutlaşmış halleri olarak ortaya çıkar.

Konversiyon bozukluğu, özünde stres ve çatışmanın vücudun bazı bölümlerinde semptomlara dönüşmesi olsa da, bunun pek çok sosyal ve psikolojik nedeni olabilir. Aile

içi sorunlar, olumsuz iş ilişkileri, duygularını zor ifade etme, kişinin kendini suçlaması, şiddete maruz kalma, başkası tarafından suçlanma kaygısı yaşaması ve ani kayıplar bu bozukluğa yol açabilir. Keza duygusal sorunlara karşı "kaçınma" tepkisi olarak ortaya çıkan konversiyon bozukluğu, bireylerin stresi iyi bir şekilde tolere edememesinden kaynaklanır (Peeling & Muzio, 2023). Bazen de pişmanlık, üzüntü, hayal kırıklığı, korku ve kaygı gibi yoğun duyguların ifade edilememesi durumunda yaşanır. Ölüm, yas ve travmalar ise bireylerin konversif atak yaşamasını tetikleyebilir; bu durum psikolojik belirtilerin fiziksel semptomlara dönüşmesine olanak tanır.

2.Romandaki Histerik Realizm Unsurları

Bu başlık altında eser, histerik realizmin aşırı duygusallık, çocuksu davranış gerçekliğin çarpıtılması, gösterişli dil, sembolizm ve metaforlar, içsel dünyanın dışavurumu ve toplumsal eleştiri gibi unsurları ve bunların anlatı bileşenlerine yansıması bağlamında çözümlenmiştir.

2.1.Abartılı Duygusallık

Roman, anne ve çocuk arasındaki ilişkinin, histerik realizm ve abartılı duygusallık ekseninde şekillendiğini açıkça göstermektedir. Bu ilişki, karakterlerin histeri hastalığına benzer bir panik hâli ve aşırı duygu yüküyle yoğrulmuş iç dünyalarını yansıtmaktadır. Romanda annenin "*Bizi hep savunmasız bırakıyorlar.*" veya "*Seni bunlarla kirletemem*." (Mağden, 2023, s. 14) gibi ifadeleri, koruma içgüdüsünün keskinliğini ve bu içgüdünün abartılı bir duygu aktarımıyla birleştiğini vurgulamaktadır. Bu duygusal aşırılık, histeri hastalığında sıkça görülen tehdit algısına karşı geliştirilmiş panik tepkilerini hatırlatmaktadır. Annenin dış dünyaya karşı sürekli bir savunma hâlinde olması, adeta bir tehlike anında ortaya çıkan histerik bir reaksiyonu çağrıştırmaktadır. Bu davranış, yalnızca dışsal tehditlere değil, aynı zamanda bastırılmış korkulara karşı da geliştirilmiş bir savunma biçimidir.

Çocuğun annesini "*Benim geçmişim pırıl pırıl. Geleceğim de. Öyle diyor Annem.*" (s. 15) diyerek idealize etmesi, gerçeklikten kopuk, aşırı duygu yüklü bir bağlılığa işaret etmektedir. Çocuğun dünyayı annesinin algıları üzerinden deneyimlemesiyle oluşan bir histerik algı biçimini ortaya koymaktadır. Lacan'ın (2013) *ayna evresi* kuramıyla açıklanabilecek bu durum, çocuğun özdeşleşmeyi tamamlayamadan, annenin benliğinde çözülmesi ve kendi kimliğini annenin duygularıyla şekillendirmesi şeklinde değerlendirilebilir.

Annenin pislik fobisi, sıradan bir takıntı olmaktan çıkarak, karakterlerin hayatını şekillendiren histerik bir semptoma dönüşmektedir. Bu bağlamda Kristeva'nın (2024) *abject* (iğrenç olan) kavramı önemlidir. *Abject*, bireyin sınırlarını tehdit eden ve dışlanması gereken unsurları temsil etmektedir. Anne için dış dünya kir, tehlike ve çürüme ile özdeşleşmiştir. Çocuğunu steril bir alanda tutma arzusu, aslında onun ruhsal sınırlarını korumaya dönük nevrotik ve histerik bir çabadır.

"*Gözyaşlarım göğsümü yakıyor hâlâ.*" ifadesi (s. 178), küçük bir olayın ardından gelen abartılı bir duygusallığı temsil etmektedir. Bu, Freud'un tarif ettiği şekilde, histeri

hastalığının duyguların bedensel deneyimle ifadesi yoluyla dışa vurumu biçiminde yorumlanabilir (Freud, 2022, s. 42). Yani ruhsal acı, fiziksel bir yoğunluk ve yanma hissiyle tarif edilmektedir. "*Annem mahvolmaktan çok korkuyor. Bir tek bundan korkuyor.*" (s. 20) ve annenin "*Ne olur! Ölüyor köpek! Ölüyor! Çabuk! Çabuk!*" (s. 24) diye bağırmaya başlaması, annenin sürekli bir felaket beklentisi içinde olduğunu ve bu durumun histerik bir kaygı bozukluğunu yansıttığını göstermektedir. Burada Winnicott'un (2013) *yeterince iyi anne* kavramı da tersinden devreye girmektedir. Annenin dünyayı sürekli tehditkâr görmesi ve çocuğunu o dünyadan izole etmesi, çocuğun bireyselleşmesini engelleyerek onun sahte bir benlik inşa etmesine neden olmaktadır.

Çocuk, annesine "*Onlar çoklar ve kötüler, Annecim. Biz bir Ay birimiyiz. Yeteriz birbirimize*" (s. 89) sözüyle, dış dünyayı düşmanca algılayan ve kendilerini izole eden, abartılı bir savunma mekanizması geliştiren bir anne-çocuk ilişkisini ortaya koymaktadır. Bu izolasyon, psikanalizde *paranoyak-şizoid konum* olarak da adlandırılan bir savunma biçimiyle benzerlik göstermektedir. Çocuğun bireysel özne olarak gelişmesi yerine, annenin duygu dünyasına entegre olması, ikili arasında sağlıksız bir simbiyoz oluşmasına yol açmaktadır. Romanda sıkça kullanılan "*kan*", "*intikam*" ve "*fesat*" gibi ifadeler, karakterin aşırı bir duygusal yük taşıdığını ve bu yükü dramatik ve histerik bir şekilde dışavurduğunu göstermektedir. Bu imgeler aynı zamanda, karakterlerin içsel şiddetini ve bastırılmış öfkesini sembolize eden unsurlar olarak işlev görmektedir.

"*Bazen zaman çok yavaş akıyor. Yapışkan bir şeye dönüşüyor. Ruhumuzda yapışıyor pençelerini geçirip. Annemden anlıyorum. Annem çok kötü oluyor O Vakitlerde. Güçlükle nefes alıp veriyor. Hiç konuşmuyor. Saatlerce. Günlerce*." (s. 19) ifadesi, karakterlerin deneyimlediği duygusal yoğunluğun zaman algılarını bile çarpıttığını ve adeta histerik bir zaman sıkışması hissi yarattığını vurgulamaktadır. İçsel zaman, travmalarla katılaşmış ve lineer bir akıştan sapmış bir hâldedir; bu da karakterlerin geçmiş ve şimdi arasında sıkışmasına yol açmaktadır. Romanda, küçük olayların bile aşırı tepkilerle karşılanması, duygusal gerilimin sürekli yüksek düzeyde tutulması ve duyguların bedensel etkilerle dışa vurulması, metnin bütününe yayılmış histerik bir ton yaratmaktadır.

Karakter	**Özellikleri**	**Romandaki Rolü**
Bambi (Kız)	Masum, meraklı, annesine bağımlı	Annesinin koruması altında sürekli kaçan, dünyayı annesinin gözünden algılayan genç bir kız
Anne	Gizemli, koruyucu, şiddet eğilimli	Kızını "kötülerden" korumaya çalışan, geçmişi sırlarla dolu bir kadın
Otel Çalışanları	Çeşitli otellerde çalışan insanlar	Anne ve kızının geçici hayatlarında karşılaştıkları, kısa süreli etkileşimde bulundukları kişiler
Geçmişten Gelen Figürler	Annenin geçmişiyle bağlantılı kişiler	Annenin kaçış nedenlerini ve geçmişindeki sırları ortaya çıkaran figürler
Diğer Kişiler	Hayat şartları gereği karşılaşılan kişiler	Otel dışında anne ve kızın hayat şartlarında karşılaşıp etkileşimde bulundukları kişiler

Tablo 2. İncelenen romanda karakterler ve kurgusal rolleri

Romandaki karakterler de bu abartılı duygusallıktan şu ya da bu şekilde etkilenirler. Örneğin kurgunun asli kişisi ve anlatıcısı olan küçük kız Bambi, annenin abartılı duygusallığına maruz kalan kişidir. Anne ise kızının etrafından ayrılamadığı bir norm karakterdir. Romandaki diğer kişiler yani abartılı duygusallık sergilemezler. Resepsiyondaki kız, havuza bakan çocuk, konuşkan kadın, altın saçlı oğlan, kat görevlisi, ofisteki sekreter, müdür bey ve jandarma eri gibi fon karakterler de romanın atmosferine ve olay örgüsüne katkıda bulunurlar (Kaçmaz, 2023, s. 330). Bu çeşitlilik, romanın psikolojik derinliğini artırarak okuyucuya farklı bakış açıları sunmaktadır.

2.1.Çocuksu Davranışlar

Roman boyunca anlatıcının dünyayı algılayışı, dilsel düzeyde sergilenen dağınıklık, masalsı göndermeler ve mantık dışı bağdaştırmalar çocuksu bir bilinç düzeyini işaret etmektedir. Bu bilinç düzeyi, yalnızca anlatıcının yaşına ya da deneyimsizliğine değil, aynı zamanda histerik bir varoluş biçimine de göndermede bulunmaktadır. Özellikle annenin çocuğa karşı aşırı koruyucu ve kontrolcü tavrı, bireyleşmenin sekteye uğramasına neden olmuş; çocuk benliği yetişkinliğe geçemeden, dış dünyayı kendi bedeni üzerinden değil, annesinin gözünden kavramaya başlamıştır. Histeri nevrozunun temelinde yer alan özdeşleşme ve temsil kaymalarını ortaya çıkarmaktadır.

Metin boyunca anlatıcının dili, çocukluğa özgü bir masumiyet değil, aksine gerçeklikle kurulamayan sağlıksız bir ilişkiyi örneklemektedir. "*Ben Bambi değilim. Annem bana Bambim dese de bazen.*" (s. 15) ifadesi, annenin çocuğu doğrudan bir masal karakterine indirgediğini; bireysel kimliğini tanımadığını ve çocuğun buna direnç göstermediğini ifade etmektedir. Bu durum Klein'ın (1996) "parçalanmış benlik" kuramıyla açıklanabilir. Çocuk, benliğini bütünleyemediği gibi, annesinin bakışıyla özdeşleşmiş, kendi kimliğini dışsal bir simgeye (Bambi) teslim etmiştir. Histeri hastalığında görülen "temsili ikame" (Freud, 2001) durumu, çocuğun kendi arzularını ve korkularını doğrudan ifade edemeyip sembollerle dışavurmasına dönüşmektedir.

"*Resepsiyondaki adam çok iri yarı... Elvis bebeği... gitarı sallıyor.*" (s. 43) gibi ifadeler, çocuğun gerçek kişileri bile nesneleştirdiğini, onları oyuncaklaştırarak kavradığını ortaya koymaktadır. Bu algı, gerçeklikle oyun dünyası arasındaki sınırın bulanıklaştığını; dolayısıyla histerik bir gerçeklik yanılsaması içinde yaşandığını düşündürmektedir. Anlatıcı bu adamı başka bir şey ile değil, onun bir "bebek" temsiliyle özdeşleştirerek bir iç savunma mekanizması kurmaktadır.

Romanın mekânsal anlatımı da çocuğun çarpık gerçeklik algısını yansıtmaktadır: "*Çok büyük masanın ortasına sıkıştırılmış tek kişilik, peki iki kişilik olsun, çok küçük bir masa bu. Çok çok küçük.*" (s. 37) Bu tür ifadeler mekânın somut ölçüleriyle değil, anlatıcının psikolojik baskı altında oluşuyla ilişkilidir. Çocuk kendini tehdit altında hissederken mekânı da bir tehdit simgesi gibi algılamaktadır. Freud'un kaygı kavramıyla ilişkilendirdiği bu tür mekânsal bozulmalar, histerik bireyin iç dünyasını yansıtmaktadır. Gerçek mekânlar, bilinçdışı korkularla şekil değiştirmektedir. Diğer yandan, annenin aşırı koruyuculuğu da çocuğun gerçekliğe uyumlanmasını engellemektedir. "*Havuzu senden başka kimse kullanmıyor bugün zorla suyunu değiştirttim.*" (s. 59) ifadesi, annenin dış

dünyayı sürekli olarak sterilize etme çabasıyla, çocuğun deneyim alanını sınırladığını göstermektedir. Burada histerik annenin "temizlenmemiş dünya" korkusuyla hareket ettiği ve çocuğunu simgesel olarak bir "hastalıktan" korumaya çalıştığı sezilmektedir. Bu sterilizasyon arzusu, histerik nevrozdaki bastırılmış travmaların dışsallaştırılmasından başka bir şey değildir.

Gerçeklikten kaçışın en belirgin araçlarından biri olan masalsı anlatım, roman boyunca anlatıcının dilinde kendini göstermektedir. Bu anlatım biçimi, histerik realizmin özünde yatan "büyümeyi reddetme" eğilimini sergiler. Histerik birey, geçmişe saplanıp kalmış; çocukluğun güvenliğine dönmek istemektedir. Ancak bu dönüş, bir oyun veya hayalden ziyade nevrotik bir kapanışı barındırmaktadır. "*Deniz Yatağı*" ve "*Kelebek Baskını*" gibi oyunların vurgulanması, yalnızca bir çocuk dünyası kurulmadığını; aynı zamanda bu çocukluğun sürekli yeniden inşa edildiğini, yani psikolojik bir gerileme yaşandığını ortaya koymaktadır. Çocuk geçmişte yaşadığı travmalarla baş edemediği için, hayal gücüne dayalı sahte bir dünya kurmakta; oyuncaklara, vitrin nesnelerine ve sembolik hikâyelere sığınmaktadır. Bu da histerik realizmin biçimsel olarak nasıl işlediğini gösterir; gerçeklik ile temsil arasında daima bir arıza, bir bozulma vardır.

2.3.Gerçekliğin Çarpıtılması

İncelenen romanda gerçeklik algısı anne ve çocuk karakterleri üzerinden sürekli olarak çarpıtılmakta, dönüştürülmekte ve yeniden kurgulanmaktadır. Roman boyunca olaylar, zihinsel bir düzlemden dışa taşan imgeler, semboller ve travmatik anıların filtresinden geçirilerek aktarılmaktadır. Histerik realizmin ayırt edici bir özelliği olan bu durum gerçekliğin çarpıtılması olgusunu merkezine almaktadır.

Anlatıda, annenin ruhsal dünyası gerçekliği sürekli olarak bastırır ya da şekillendirir. Annenin kendisini bir kitap karakteri olan "*Bambi'nin annesi*" ile özdeşleştirmesi "*Bambi'nin annesi gibi avlanmayacağım*" (s. 10) onun yaşadığı tehdit duygusunu masalsı bir anlatımla ifade ettiğini göstermektedir. Bu tür söylemler, Freud'un (2001) histeri tanımında yer verdiği gibi, bastırılan korkuların dolaylı imgelerle ifade edilmesiyle açıklanabilir. Annenin semboller üzerinden konuşması, gerçekliğin birebir ifadesinden uzaklaşıp, iç dünyanın dışa sızmasıyla oluşturulmuş histerik bir anlatı haline gelmektedir.

Annenin dış dünyaya karşı geliştirdiği paranoyak algı da gerçekliğin çarpıtıldığını gösterir: "*Göçtüğü zaman Annem iyice, saklanmalı ve hiç dikkat çekmemeye çalışmalıyız.*" (s. 14), Kaplıca oteline gittiklerinde annenin sözleri: "*Burada bulamazlar bizi bebeğim. İzimizi süremezler.*" (s. 57), "*Kalamayız bebeğim… Haber alırlar, bulurlar, buldururlar bizi*" (s. 83). Bu söylemler, Foucault'nun (1975) delilik ve dil üzerine kurduğu ilişkideki gibi, annenin dili rasyonel düzeni bozan bir tehdit anlatısına dönüşmektedir. Gerçeklik, mantıksal bir kurgu değil, panik ve kaygıların şekillendirdiği bir anlatıdır.

Gerçeklikten uzaklaşma yalnızca annenin söylemlerinde değil, çevreye bakışında da hissedilmektedir. Örneğin annenin "*otelin zehirli olduğuna karar vermesi*" (s.40), nesnel bir çevresel algı yerine duygularla belirlenen bir mekân yorumudur. Benzer şekilde, bir otel odası "*burası bir ahbap dolmuş gibi*" (s.33) ifadeleriyle tanımlanmaktadır. Bu anlatım

biçimi, Kristeva'nın (2024) *abjekt* kavramıyla da uyumludur; anne, bedenine ve geçmişine dair tehditleri dış mekânlara yansıtarak, psikolojik olarak rahatsız edici olanla başa çıkmaya çalışmaktadır. Temizlenmiş odalar, kaçınılan oteller, her biri annenin içsel bozulmuş gerçekliğini yansıtan abjekt alanlara dönüşmektedir.

Roman boyunca çocuğun anlatımı gerçekliği olduğu gibi vermektense zihinsel bir kurgu içinde sunar. "*Otelden çıkmamız gerektiğinde annemin bir iç saati var, fırlayıp gitmeliyiz*" (s. 17) ifadesi, zamanın bile gerçek değil, annenin ruhsal ritmine göre işlediğini göstermektedir. "*Ama bazen işte, bir karga, bir işaret yani, Anneme geçmişini getiriverir…*" (s. 85) cümlesi ise, nesnel olayların yerine çağrışımsal sembollerin geçtiğini, zihinsel çağrışımların olayların gidişatını belirlediğini gösterir. Bu durum, Lacan'ın (2013) öznenin "gerçek" düzlemi ile kurduğu kopuk ilişkinin ve dil yoluyla anlam üretiminin parçalı doğasının somut bir tezahürüdür. Çocuk, annenin kaygılarını içselleştirerek, gerçekliği kendi zihinsel kodlarıyla dramatize etmektedir.

Bu bulgular, romanın gerçekliği sabit bir dış dünya olarak değil, içsel çatışmaların, travmaların ve duygusal dalgalanmaların bir yansıması olarak ele aldığını ortaya koymaktadır. Gerçeklik; sembollerle, korkularla, masallarla ve panikle yeniden yazılmaktadır. Bu yazım biçimi, histerik realizmin özünü oluşturan dışavurumsal yapının psikolojik ve felsefi temellerine oturmaktadır.

Zaman Dilimi	**Özellikleri**	**Romandaki Rolü**
Sürekli Kaçış Hali	Annenin geçmişinden kaçış, belirsizlik, anı yaşama	Romanın temel atmosferini oluşturur, gerilim ve gizem unsurlarını besler.
Geçmişe Dönüşler	Annenin geçmişiyle ilgili anılar, sırların açığa çıkması	Annenin kaçış nedenlerini ve karakterlerin psikolojik durumlarını anlamamıza yardımcı olur.
Anlık Yaşanan Zaman	Otellerde, şehirlerde geçirilen kısa süreli zaman dilimleri	Karakterlerin geçiciliğini ve köksüzlüğünü vurgular, anlık etkileşimlerin önemini artırır.
Döngüsel Zaman	Kaçışın tekrarlayan döngüsü, geçmişin izlerinin sürekli takip etmesi	Romanın tematik yapısını destekler, karakterlerin kaderci bir döngü içinde olduğunu gösterir.

Tablo 3. İncelenen romanda zamana dair tasarrufların kurgusal işlevi

Öte yandan gerçekliğin çarpıtılması, kurgusal zamanın sunumunda da kendini gösterir. Romanda zaman, doğrusal bir çizgide ilerlemekten ziyade, döngüsel ve belirsiz bir yapıya sahiptir. Anne ve kızının sürekli kaçış halinde olmaları, zamanın akışını bulanıklaştırır ve geçmişle şimdiki zamanın iç içe geçmesine neden olmaktadır.

Mekân Türü	**Örnek Mekânlar**	**Mekânların Roman İçindeki Rolü**
Oteller	Çeşitli şehirlerdeki lüks ve sıradan oteller	Geçici barınma yerleri, güvensizlik ve hareketliliğin sembolü

Şehirler	Farklı şehirler (İstanbul, Antalya, Kapadokya, vb.)	Sürekli değişim ve kaçışın mekânsal yansıması, köksüzlük duygusu
Kırsal Alanlar	Ormanlar, kıyı bölgeleri	Geçici sığınaklar, doğayla iç içe kaçış anları
Lüks Mekânlar	Restoranlar, alışveriş merkezleri	Annenin geçmişi ve zenginliğiyle bağlantılı anlar, tezatlık unsuru

Tablo 4. İncelenen romanda mekâna dair tasarrufların kurgusal işlevi

Gerçekliğin çarpıtılması, kurguda mekânın temsiline de bariz bir şekilde yansımaktadır. Öyle ki romanda mekânlar, anne ve kızının sürekli kaçış halinde olmaları nedeniyle oldukça çeşitlidir ve iç içe geçmiştir. Bu mekânlar, anne ve kızının psikolojik durumlarını ve romanın gerilim dolu atmosferini destekler. Her mekân onların kaçış hikayesine yeni bir boyut katmaktadır.

2.4.Gösterişli Dil

İncelenen romada ilk bakışta yalın ya da yer yer dağınık bir dil kullanıyor gibi görünse de anlatıda yer alan birçok ifade, histerik realizmin gösterişli dil özelliğiyle örtüşmektedir. Romanın dili yalnızca biçimsel değil, içerdiği yoğun duygusal ve metaforik yapı sayesinde gösterişli bir nitelik kazanmaktadır.

Mağden romanda dili titiz betimlemelerden kaçınmakta ve savruk sayılabilecek bir izlenim bırakmaktadır. Ancak gösterişli dil kullanımının tamamen yok sayılmasını gerektirmez. Gösteriş burada klasik anlamda bir süsleme değil, ruhsal dağılmanın dilsel bir izdüşümüdür. Roman boyunca annenin zihinsel dünyasını ve kaygılarını aktaran ifadeler, yoğun semboller ve şiirsel betimlemelerle yüklüdür. Örneğin, "*Av köpekleri gibi peşimizdeler*" ya da "*Annemin terk ettiği bir tilki yavrusunun fotoğrafını gördük bir gün gazetede*" (s. 19) ifadeleri gerçeklikten çok psikolojik bir durumun ifadesidir.

Roman boyunca kullanılan bazı detaylı tasvirler, özellikle otel sahnelerinde, bu gösterişli dilin farklı bir yönünü ortaya koymaktadır. "*Kıpkırmızı, kocaman bir sakalı var. Kan rengi... Elvis bebeğinin kafası oynuyor.*" (s. 43) gibi cümleler hem görsel bir yoğunluk yaratmakta hem de gerçekliğin parçalı algısını yansıtmaktadır. Bu dil, okuyucunun zihinsel bir rahatsızlık ya da tehdit algısıyla yüzleşmesine neden olmaktadır. Buna ek olarak, karakterin kendisini çevreleyen dünyanın renkleri üzerinden tanımlanması da dikkat çekmektedir. "*Bana sürekli alışveriş yapılıyor ama. Tozpembeler, bebek maviler, nil yeşiller, uçuk sarılar. Annem sarışınların böyle renkler giymesi gerektiğini söylüyor. Bu renkler yakışıyormuş bana.*" (s. 33) ifadesi, gösterişli renklerin ve bu renklerin taşıdığı toplumsal beklentilerin, bireyin kimlik algısı ve dış dünya ilişkisi üzerindeki baskısını ortaya koymaktadır. Mağden titiz betimlemelerden kaçınmış olabilir; ancak anlatıda görülen sembolik yoğunluk, tekrarlar, duygusal metaforlar ve imgesel anlatım biçimleri, metne histerik realizmin gösterişli dili açısından yaklaşmayı mümkün kılmaktadır. Bu nedenle, yazarın bilinçli olarak detaydan kaçınması, gösterişsizliğe değil; ruhsal gerilimi daha doğrudan yansıtan bir anlatı tercihine işaret etmektedir.

2.5.İç Dünyanın Dışavurumu

Roman boyunca anne ile çocuk arasındaki diyaloglar, yalnızca bir ebeveyn-çocuk ilişkisinin izdüşümü değil, aynı zamanda travmatik bir psikolojinin dışavurumudur. Özellikle annenin tekrar eden "*mahvolmak*" ve "*kaçmak*" gibi ifadeleri, bilinçdışında biriken bastırılmış korkuların bir dışavurumu olarak değerlendirilmektedir.

Çocuğun ifadesiyle "*Annem mahvolursa kim bakacak bana o zaman*?" (s. 20) biçimindeki korku, yalnızca bir terk edilme endişesi değil; aynı zamanda annenin psikolojik bütünlüğüne duyulan endişenin de bir yansımasıdır. Bu bağlamda anne, çocuğun hem koruyucusu hem de kaygı nesnesidir. Freud'un tanımladığı anlamda histerik semptomların çoğu, bastırılmış travmatik anıların beden üzerinden dışavurumudur (Freud, 2001). Romanda annenin yaşadığı nefes darlığı "*Annem çok kötü oluyor o vakitlerde. Güçlükle nefes alıp veriyor.*" (s. 19), histerik bozuklukların fiziksel tezahürleriyle örtüşmektedir. Bu semptomlar, annenin içsel dünyasındaki bilinçdışı çatışmaların fiziksel belirtilere dönüşmesini ortaya koymaktadır.

Annenin sürekli olarak temizlikle meşgul olması ve çevreyi tehdit edici bir alan olarak algılaması, psikanalitik literatürde obsesif-kompulsif bozukluğun travmayla ilintili formlarından biri olarak değerlendirilebilir. Temizlik, burada yalnızca hijyenik bir davranış değil, dış dünyanın kaotik yapısını kontrol altına alma arzusunun somutlaşmış biçimidir. Kristeva'nın (2024) *abject* kavramıyla ifade ettiği gibi, bireyin bedenini ve sınırlarını koruma arzusu, özellikle kadın öznenin toplumsal beklentilere karşı geliştirdiği direniş biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda annenin temizlik takıntısı, hem bireysel bir anksiyetenin dışa vurumu hem de toplumsal normlarla baş etme stratejisidir.

Annenin ruhsal çöküşünü ima eden diğer ifadeler "*Annem göçtüğünde çok güçsüz düşüyor sonra. Bizi savunamıyor.*" (s. 14); "*Başka tedirginliklere benzemiyormuş Annemin.*" (s. 106) karakterin ruhsal yapısındaki süreksizliklerini göz önüne sermektedir. Bu durum, çağdaş histerik realizmin anlatısal bir stratejisi olan *karakterin duygusal parçalanmışlığını dışsal nesne ve eylemler yoluyla temsil etme* biçimiyle uyumludur. Romanın zaman ve mekân algısının da bulanık olması; sürekli otellerde yaşamak "*O küçük sahil kasabasındaki otele sonbaharın başlarında geliyoruz.*" (s. 61) annenin ruhsal yerleşikliğini kaybetmiş hâlini yansıtmaktadır. Böylece romanda mekânsal geçicilik, ruhsal istikrarsızlığın bir dışavurumu hâline gelmektedir.

2.6.Sembolizm ve Metafor

İncelenen romanda, histerik realizmin en çarpıcı unsurlarından olan sembolik ve metaforik dil, özellikle bireyin iç karmaşasını güçlü bir şekilde ortaya koymaya hizmet eder. Roman boyunca kullanılan zengin sembolik anlatımlar hem anlatıcının hem de annesinin yaşadığı psikolojik sıkışmışlığı ve bu sıkışmışlığın oluşturduğu ruhsal krizleri yansıtmaktadır.

Romanın en güçlü metaforlarından biri "*Bambi*"dir. Bambi, yalnızca bir çocuk figüründen ibaret değildir; anne ve çocuğun birlikte hayatta kalma mücadelesini simgeler. Bu sembol, aynı zamanda kırılganlık, masumiyet ve savunmasızlığı vurgular. Annenin tilki

yavrusuyla özdeşleştiği sahneler ve anlatıda sıkça kullanılan "*Av köpekleri*" benzetmeleri, doğadaki avlanma ve hayatta kalma mücadelelerinin insan ilişkilerine metaforik aktarımıdır. Bu doğa metaforu, histeri nevrozunda sıkça görülen "tehdit ve kaçış" dinamiğini yansıtmaktadır. Freud'un (2001) belirttiği üzere, histerik bireyler genellikle dış dünyadaki tehdide karşı kendini koruma mekanizması olarak semboller ve metaforlar yaratmaktadır. "*Ay Birimi*" kavramı, annenin ve çocuğun ilişkisini kendi içine kapanmış, dış dünyaya kapalı bir sistem olarak kodlamaktadır. Anne'nin İngilizce olarak "*We are a unit. We are the Moon Unit.*" (s. 17) ifadesi bu kapalı sistemin metaforik tanımıdır. Burada "*Ay*" hem aydınlatıcı hem de karanlık yüzüyle, bilinçdışı ve bastırılmış duyguların sembolü olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, "*birlik*" kavramı, psikanalitik açıdan özdeşleşme ve sınır kayması süreçlerini temsil etmektedir.

Roman boyunca sıkça geçen "*oteller*" metaforu, geçici bir sığınak ve toplumdan kaçışı anlatmaktadır. Bu kaçış mekânı, bireyin kendini koruma ihtiyacının dışavurumudur ve aynı zamanda bir tür psikolojik arındırma veya sterilizasyon alanıdır. "*Kabuk soyma*" metaforu, annenin ruhsal dönüşümünü temsil ederken, "*kar fırtınası*" yalnızlık ve güvensizlik duygularını dışavurmaktadır. Bu semboller, felsefi açıdan varoluşsal bir anlam taşımaktadır. Otelin "*buz dağının ucu*" olarak tanımlanması hem fiziksel hem ruhsal izolasyonu göstermektedir. İzolasyon ve yabancılaşma, modern bireyin temel sorunlarıdır ve histerik nevrozun da en temel belirtilerindendir. Metindeki "*takma ruhlar*", annenin sahte insan ilişkilerine duyduğu güvensizliği sembolize etmektedir. Bu sahtecilik ve yapaylık, histerik bireyin gerçeklikten kaçışının bir başka biçimidir. Ayrıca "*kıyafetler ve mankenler*" metaforu, annenin kararlarının üzerindeki baskı ve kontrol gücünü temsil etmektedir. "*Deniz Yatağı*" huzur ve mutluluğun simgesi olarak yer alırken, köpeğin ölümü masumiyetin yok oluşuna ve çevredeki şiddetin görünürleşmesine işaret etmektedir. Bu çarpıcı karşıtlık, romanın genel atmosferinde belirgin bir şekilde umut ve kayıp arasında gidip gelen ruh halini yansıtmaktadır. Histeri hastalarında görülen duygusal dalgalanmalar, bu metaforlarla okuyucuya aktarılmaktadır. "*Kaplıca oteli*" ise steril bir kaçış mekânıdır. Burada her şeyin temiz tutulması, histerik nevrozda görülen arındırma ve kontrol mekanizmalarını simgelemektedir. Annenin geçmişle hesaplaşmasını simgeleyen "*Mercedes arabası*" metaforu, bireyin travmalarıyla yüzleşme ve onlardan kaçma arasındaki çelişkiyi açığa çıkarmaktadır. "*Tapu ve para*" özgürlük ve saklanabilme arzusunun simgeleridir; bunlar aracılığıyla birey, kendi varoluşunu güvence altına almaya çalışmaktadır. "*Beyaz şemsiyeler*" ve "*periler*" ise anne ve çocuk için arınma ve gerçeklikten zihinsel kaçışı temsil etmektedir.

2.7.Toplumsal Eleştiri

İncelenen roman, histerik realizmin karakteristik özelliklerinden biri olan yoğun toplumsal eleştiriyi belirgin biçimde yansıtmaktadır. Özellikle annenin televizyon izlerken yaptığı yorumlar, yüzeyselliğin ve sıradanlığın hüküm sürdüğü toplumsal yapıya duyulan yoğun tiksintinin ifadesi olarak değerlendirilebilir. Örneğin, "*Alkolik ev kadınlarını, onların anneleri yüzünden alkolik olduklarını söyleyen kızlarını izledik. Habire bağırıyor ve ağlaşıyorlardı.*" (s. 15) şeklindeki gözlemler, yalnızca medya içeriğinin sömürüye dayalı

yapısını değil, aynı zamanda toplumsal çözülmenin kamusal düzlemde nasıl metalaştırıldığını da ortaya koymaktadır. Bu sahneye annenin verdiği tepki olan "*İğrendiriyorlar beni banallikleriyle. Onlarla aynı dünyayı paylaşmak zorunda olduğumuzu hatırlayıp içimi taşlaştırıyorlar...*" (s. 16) ifadesi, histerik bir duygusal tepkiyle şekillenen bir psikolojik savunma mekanizmasına işaret etmektedir. Bu tür bir savunma, histeri vakalarında sıkça rastlanan, dış dünyaya yönelik duyusal aşırı yüklenmeyle ilişkilendirilebilir.

Romanda annenin dile getirdiği "*Dünyada hiç kimse, ama hiç kimse üst sınıf Türkler kadar tiksindirici olamaz.*" (s. 31) şeklindeki ifadeler ahlaki bir yabancılaşmaya işaret etmektedir. Bu yaklaşım, histerik realizmin temelinde yer alan kültürel çözülmeye yönelik ironik bakışı yansıtmaktadır (Wood, 2000). Histerik realizmde sıklıkla karşılaşılan duyusal bombardıman olgusu, romanda annenin televizyon karşısındaki tepkilerinde açıkça gözlemlenmektedir. "*Onların konularının ruhumuza kaçıp bizi zehirlemelerine izin vermemeliyiz.*" (s. 37) gibi ifadeler, yalnızca bireysel düzeyde bir korunma arzusunu değil, aynı zamanda sistemin dayattığı normatif kalıplardan kaçış isteğini de ortaya koymaktadır. Son olarak, annenin Mercedes markası ile babasını özdeşleştirmesi "*Mercedes... babamı hatırlatır. Kibirli gaddarların hükümdarlığı.*" (s. 130) kapitalist sistemin, sınıfsal tahakkümün metaforik bir temsili olarak kurgulanmıştır. Burada otomobil yalnızca bir ulaşım aracı değil, gücün sembolü olarak işlev görmektedir.

Sonuç

İncelenen roman, gerçekliğin sınırlarını zorlayan çarpıtılmış gerçeklik algısı ve grotesk unsurların yoğunluğuyla dikkat çekmektedir. Gerek karakterleri gerekse olay örgüsüyle yazıldığı dönemin Türk toplumunun karmaşık ve çelişkili yapısını ve bunun kentsoylu bireyin iç dünyasında yarattığı çatışmaları ve yabancılaşmayı başarılı bir şekilde yansıtır. Bu bağlamda romanın histerik realizm akımının bir örneği olarak kabul edilmesi, sadece edebî bir sınıflandırma değil; aynı zamanda sosyolojik bir belirlemedir.

Histerik realizmin karakteristiklerinden olan *abartılı duygu durumu*, incelenen romanda kahramanların olağanüstü tepkileri ve içsel çatışmaları aracılığıyla etkileyici bir şekilde sergilenir. Ani öfke patlamaları, derin melankoli nöbetleri ve gerçeklikten kopmaları, karakterlerin konversiyon bozukluklarını ve bunun romanın psikolojik atmosferine etkisini göstermektedir. Karakterlerin iç dünyalarının karmaşıklığı ve kırılganlığı; onların gözünden aktarılan gerçekliğin de kırılgan ve değişkenliğini de gösterir. Eser bu yönüyle başarılı bir histerik realizm örneğidir.

Çocuksu davranışlar, romanda histerik realizmin bir diğer özelliğidir; bunlar adeta anlatının dokusuna nüfuz ederek karakterlerin psikolojik derinliğini vurgular, romanda histerik realist bir atmosfer yaratılmasına katkı sunar, gerçeklik ile abartı, duygusal yoğunluk ve grotesk iç içe geçer. Anne ve kızın sürekli kaçış halindeki yaşamları, bu abartılı gerçeklik algısını pekiştirirken; romandaki karakterlerin, özellikle de Bambi'nin çocuksu davranışları, onların travmatik geçmişleriyle ve içinde bulundukları güvensiz ortamla ilişkilidir.

Bir başka histerik realizm özelliği olan *gerçekliğin çarpıtılması* da romanda barizdir. Travmatik deneyimleri ve içsel çatışmaları karakterlerin gerçeklik algısını derinden etkileyerek; olayları ve durumları farklı algılamalarına neden olur. Romanın genelinde, anne ve kızın sürekli kaçış halinde olması, yaşadıkları otellerin ve şehirlerin belirsizliği, olayların kronolojik olarak sıralanmaması gibi unsurlar, gerçekliğin çarpıtılmasının zamana ve mekâna yansıyan boyutlarıdır.

Eserin dili ve üslubu, özellikle de anlatıcının çocuksu bakış açısıyla örülen dağınık, kesintili ve yoğun duygularla yüklü anlatımı, histerik realist analtımı başarıyla örnekler. Bu üslup gerçeklikle kurulan temsili bağı kasıtlı biçimde sarsmakta; bu da metne nevrotik bir gerilim kazandırmaktadır. Sürekli tekrarlanan kısa cümleler, ritmik nakaratlar ve simgesel ifadeler, anlatının sinirsel ve duygusal ritmini oluştururken; dilin biçimsel sadeliği ile içerikteki yoğun psikolojik alt katmanlar arasındaki tezat, histerik realist yazının ayırt edici özelliği olarak belirmektedir. Sembolizmin ve metaforların bilinçli kullanımı ise, karakterlerin travmatik iç dünyasını yansıtır. Örneğin anne-kızın sürekli otel değiştirmesi, kimlik arayışı ve sığınma ihtiyacını simgelerken; kanla ilgili imgeler, şiddet, travma ve duygusal karmaşayı temsil eder. Bu yönüyle roman, dili yalnızca iletişim aracı değil, aynı zamanda patolojik bir dışavurum ve direniş zemini olarak işler.

Dil ve üslup, romanın histerik realist dünya algısını destekler. Eserin anlatı yapısında görülen anakronik kurgulama, karakterlerin psikolojik derinliği ve grotesk dil kullanımı, histerik realizmin edebi biçimlenişini Türkçe yazında örnekleyen önemli özellikler olarak öne çıkmaktadır. Özellikle anne-kız ilişkisi üzerinden inşa edilen psiko-sosyal gerilim, hem bireysel kimlik sorunlarını hem de modern toplumda kadının varoluş mücadelesini temsil edebilecek çok katmanlı bir yapı sunmaktadır.

Konversiyon bozukluğu semptomları romandaki anne karakterinin psikolojisi üzerinde barizdir. Annenin zaman zaman yaşadığı nefes darlığı, ani panik ataklar, obsesif temizlik davranışları ve gerçeklikten kopuş halleri; bastırılmış duygusal çatışmalarının bedensel belirtilerle dışa vurması şeklinde değerlendirilebilir. Keza çevreyi "kirli", "zehirli" ve "düşmanca" olarak nitelemesi, somut bir tehditten çok, bastırılmış içsel çatışmaların dış dünyaya yansıtılmasıdır. Roman boyunca annenin gösterdiği semptomlar, yalnızca bir edebi figür olarak değil, aynı zamanda ruhsal bir bozukluğun dramatik temsili olarak da okunabilir. Bu bağlamda karakterin davranışları, histerik realizmin yalnızca estetik değil, klinik bir izdüşümü olarak da değerlendirilebilir.

Sonuç olarak bu çalışma, Türk edebiyatında histerik realizmin izlerinin sürülmesine yönelik ilk girişimlerden biri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda hem anlatı çözümlemelerine hem de edebiyat kuramına katkı sunmaktadır. Gelecek çalışmaların, farklı metinleri ve yazarları da kapsayacak biçimde daha geniş karşılaştırmalı okumalara yönelmesi, bu özgün kavramın edebiyatımızdaki yerini daha sağlam biçimde belirlemeye katkı sağlayacaktır. Öncelikle, histerik realizm kavramı yalnızca bu romanla sınırlı kalmaksızın, Perihan Mağden'in diğer eserlerinde de incelenerek yazarın anlatı evreninde bu estetik tercihin sürekliliği ve dönüşümü araştırılabilir. Ayrıca, histerik realizmin Türk edebiyatındaki olası örnekleri geniş bir edebi yelpazede tespit edilerek karşılaştırmalı analizler yapılması, akımın

yerli yazındaki izdüşümlerini görünür kılacaktır. Çalışmada kullanılan betimsel analiz yöntemi, nitel araştırma literatürüne uygun olmakla birlikte; gelecekte bu yöntemin içerik analizi ya da söylem analizi gibi tekniklerle desteklenmesi, bulguların daha nesnel ve sistematik biçimde temellendirilmesini sağlayabilir.

Kaynaklar | References

Arslan, C. C. (2019). Hekim yazarlar: *Hayal ve Hakikat*'te histerik şiir ve şifalı roman. *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, *9*(1), 27–35.

Ateş, K. (2023). Edebiyatta büyülü gerçekçiliğin sınırları. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (13), 476-488.

Atmaca, E. (2007). *Onlar çoklar ve kötüler*, Radikal Kitap,Y:6,S:325,s.22 23.

Basavarajappa, C., Dahale, A. B., & Desai, G. (2020). Evolution of bodily distress disorders. *Current Opinion in Psychiatry*, 33(5), 447-450.

Çetişli, İ. (2006). *Batı edebiyatında edebî akımlar*. Akçağ Yayınları.

Durgun, H. H. (2024). Modern çağın hastalıklarından "Histeri"nin Halide Edib Adıvar'ın hikâye ve romanlarına yansıması. *Söylem Filoloji Dergisi*, *9*(3), 1177–1192. https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1577390

Foucault, M. (1975). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage Books.

Freud, S. (2001). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 3, J. Strachey, Ed. & Trans.). Hogarth Press. (Orijinal eser 1896'da yayımlanmıştır.)

Freud, S. (2022). *Psikanaliz üzerine beş ders* (Z. Çev. Ünalan). Kapra Yayıncılık.

Helmy, N. M. H. (2016). Hysterical realism in Don DeLillo's novels: Death phobia, hypochondria and the revival of religion. *CDELT Occasional Papers in the Development of English Education*, 62(1), 169-194.

Kaçmaz, N., (2023), *Perihan Mağden'in Romanlarında Yapı ve Tema*, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Yozgat Bozok Üniversitesi

Kara, Ö. T. (2010). Toplumsal olayların etkisiyle gelişen üç büyük akımın Türk ve dünya edebiyatında izleri. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 73-96.

Karaalioğlu, K. S. (1980). *Edebiyat akımları*. İnkılâp ve Aka Yayınları.

Klein, M. (1996). Notes on some schizoid mechanisms. *The Journal of Psychotherapy Practice and Research*, 5(2), 160.

Kristeva, J. (2024). *Powers of horror: An essay on abjection*. Columbia University Press.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı* (N. Erdem, Çev.). Metis Yayınları.

LeClair, T. (1996). The prodigious fiction of Richard Powers, William Vollmann, and David Foster Wallace. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 38(1), 12-37.

Lisețchi, C. (2015). *A contemporary representation of reality: The hysterical realist novel* [Master's thesis, Universidade NOVA de Lisboa].

Macit, M., & Soldan, U. (2008). *Edebiyat bilgi ve teorileri: El kitabı* (9. baskı). Grafiker Yayıncılık.

Mağden, P. (2023). *Biz kimden kaçıyorduk anne?* (3. baskı). İstanbul Everest Yayınları.

McAdams, J. (2017). Richard Powers "Hybrid Bastard": The Echo Maker and "The Postpsychiatric Novel". *Consciousness, Literature and the Arts*, 51.

Mishra, V. (2024). Reading Salman Rushdie: The self the nation, and the world. *Journal of Postcolonial Writing*, 60(3), 412-418.

Mota Gomes, M., & Engelhardt, E. (2014). A neurological bias in the history of hysteria: From the womb to the nervous system and Charcot. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, 72(12), 972–975.

Nevin Yaşar, B., (2024), *Perihan Mağden Romanlarında Kadın: Jungçu Bir Yaklaşım*, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Pamuk, O. (2006). Orhan Pamuk'tan Mağden'e destek. Erişim tarihi: 1 Şubat 2025.

Peeling, J. L., & Muzio, M. R. (2023, May 8). Functional neurologic disorder (conversion disorder). *In StatPearls. StatPearls Publishing.* https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK551567/

Reynolds, E. H. (2012). Hysteria, conversion and functional disorders: A neurological contribution to classification issues. *The British Journal of Psychiatry*, 201(4), 253–254.

Sutcliffe, A. (2021). *Reimagining 'melancholia: Melancholy and psychiatry in the work of WG Sebald and David Foster Wallace* [Doctoral dissertation, King's College London].

Tasca, C., Rapetti, M., Carta, M. G., & Fadda, B. (2012). Women and hysteria in the history of mental health. *Clinical Practice and Epidemiology in Mental Health*, 8, 110–119.

Teker Garcia, A. (2010). *Latin Amerika edebiyatında büyülü gerçekçilik*. Ürün Yayınları.

Watson, C. (2008). Thomas Pynchon: Realism in an age of ontological uncertainty? *Literature Compass*, 5(1), 11-19.

Winnicott, D. W. (2013). *Oyun ve gerçeklik* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.

Wood, J. (2000). Human, all too inhuman: On the formation of a new genre: Hysterical realism. *The New Republic*.

Wood, J. (2005). A reply to the editors. *N plus One Magazine*, 3.

Yates, E. J. (2014). *The other side of realism: David Foster Wallace ve The Hysteric's Discourse* [Doctoral dissertation, University of Melbourne].

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. baskı). Seçkin Yayıncılık.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Esra BOZYİĞİT

https://orcid.org/0000-0002-5809-6223
Dr. Öğr. Üyesi
esra.bozyigit@bilecik.edu.tr
Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
https://ror.org/00dzfx204
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'i ve *Vesîletü'n-Necât* ile Mukayesesi

Sheikh Esref b. Ahmed's Mawlid and Its Comparison with the Vesiletu'n-Necat

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 29.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 16.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Bozyiğit, E. (2025). Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'i ve *Vesîletü'n-Necât* ile Mukayesesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 858-883. https://doi.org/10.34083/akaded.1709252

Bozyiğit, E. (2025). Sheikh Esref b. Ahmed's Mawlid and Its Comparison with the Vesiletu'n-Necat. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 858-883. https://doi.org/10.34083/akaded.1709252

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Esra BOZYİĞİT | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Bir edebî tür olarak mevlidler, Hz. Muhammed'in başta doğumu olmak üzere savaşları, mucizeleri, hicreti, vefatı gibi hayatına dair önemli hadiseleri anlatan ve onun güzel ahlâkını metheden manzum eserlerdir. Türk edebiyatında kaleme alınan mevlidlerin en meşhur ve seçkin örneği, şüphesiz Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât*'ıdır. Bu çalışmanın konusunu teşkil eden Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'i de *Vesîletü'n-Necât* ile yakın tarihlerde ve aynı coğrafyada yazılmıştır. Makalede Şeyh Eşref b. Ahmed'in daha önce akademik bir çalışmaya konu edilmemiş olan *Mevlid*'i ele alınmış ve eserin Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'i ile benzer ve farklı yanlarının ortaya konulması hedeflenmiştir. Bu amaçla öncelikle Süleyman Çelebi ve *Vesîletü'n-Necât*'ı ile Şeyh Eşref b. Ahmed ve eserleri hakkında bilgiler verilmiştir. Ardından Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inin tespit edilebilen tek nüshası tanıtılmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i ile Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât*'ı isimleri, telif tarihleri, yazılış sebepleri, nazım şekilleri, beyit sayıları, vezinleri, kafiye ve redifleri, dil ve üslup özellikleri ile muhtevaları bakımından mukayese edilerek elde edilen sonuçlar araştırmacıların istifadesine sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı; mevlid; Şeyh Eşref b. Ahmed; Süleyman Çelebi; *Vesîletü'n-Necât*.

Abstract

As a literary genre, mawlids are poetic works that recount significant events in the life of the Prophet Muhammad, primarily his birth, as well as his battles, miracles, migration, and death, and praise his virtuous character. The most renowned and distinguished example of mawlids written in Turkish literature is undoubtedly Suleyman Celebi's Vesiletü'n-Necat. The subject of this study, Sheikh Esref b. Ahmed's Mawlid, was written around the same period and in the same region as Vesiletü'n-Necat. In this study aimed to introduce Sheikh Esref b. Ahmed's Mawlid, which has not previously been the subject of academic research, and to highlight its similarities and differences with Suleyman Celebi's Mawlid. To this end, information was first provided about Süleyman Celebi and Vesiletü'n-Necat, as well as about Sheikh Esref b. Ahmed and his works. Following this, the only known copy of Sheikh Esref's Mawlid was introduced. In the final section of the study, Sheikh Esref's Mawlid and Suleyman Celebi's Vesiletü'n-Necat were compared regarding their titles, dates of composition, purposes of writing, poetic forms, number of couplets, meters, rhyme and refrain structures, linguistic and stylistic features, and contents, and the findings were presented to the benefit of researchers.

Keywords: *Classical Turkish literature; mawlid; Sheikh Esref b. Ahmed; Suleyman Celebi; Vesiletü'n-Necat.*

Giriş

Hz. Muhammed'e duyulan sevgi ve hayranlığın bir tezahürü olarak pek çok eserin kaleme alınması Hz. Peygamber'i konu alan naat, siyer, mevlid, hilye, şemâil, mi'racnâme, hicretnâme, kırk hadis, yüz hadis gibi edebî türlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Söz konusu türlerden biri de yüzyıllardır geniş halk kitlelerince sevilerek okunan ve yayılma alanı İslam coğrafyasını aşan mevlidlerdir. Arapça "v-l-d/doğurmak" kökünden gelen mevlid, sözlükte "doğma, dünyaya gelme; doğurma; doğum yeri, vatan; doğum günü, doğum zamanı" anlamlarını taşır (Redhouse, 1890, s. 2035; Steingass, 1998, s. 1348; Tulum, 2011, s. 1246; Şemseddin Sami, 2019, s. 797). Bir edebî tür olarak Hz. Peygamber'in başta doğumu olmak üzere mucizeleri, hicreti, vefatı gibi hayatına dair önemli hadiseleri anlatan ve onun güzel ahlâkını metheden manzum eserlere denilmektedir. Kelime zamanla Hz. Muhammed'in doğumunu kutlamak maksadıyla düzenlenen anma törenlerine de ad olmuştur (Canım, 2014, s. 136-137).

Bugüne kadar Hz. Peygamber'i anlatan onlarca mevlid kaleme alınmış, tespit edilen mevlid metinleri üzerinde çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Mevlid şairlerine dair ilk listeler Kâtib Çelebi[1] ve Bursalı Mehmed Tahir'de[2] bulunmaktadır. Mevlidler üzerine önemli araştırmalara imza atan Necla Pekolcay[3], Hasibe Mazıoğlu[4], Agâh Sırrı Levend[5] ve Hasan Aksoy[6] da tespit ettikleri metinlerle Türkçe mevlid yazan müellifler listesine yeni isimler eklemişlerdir (Köksal, 2011, s. 53-57). 2011'de hazırladığı *Mevlid-nâme* eseriyle M. Fatih Köksal, mevlid türüne dair önemli değerlendirmelerde bulunmuş; tespit ettiği kırk dört mevlid metninden on ikisini yayımlayarak yeni bir mevlid şairleri listesi oluşturmuştur (2011, s. 58-78). Son olarak Köksal'ın listesini düzenleyen Rıfat Kütük, listeye yeni şairler ekleyerek mevlid sahibi olduğu kesin olarak bilinen şair sayısını 102 olarak açıklamıştır (2018, s. 78-84). Araştırmacıya göre kaynaklarda mevlid yazdığı tespit edilen fakat eserinin nüshası henüz ele geçmeyen 16 şair bulunmaktadır (Kütük, 2018, s. 84-85).

Eldeki bilgilere göre Türk edebiyatında yazılan ilk mevlid, Ahmedî (ö. 1412)'nin *İskendernâme* mesnevisinin bir nüshasında bulunan müstakil bir eser görünümündeki *Mevlid*'idir. Ahmedî'nin *Mevlid*'ini ondan iki yıl sonra (H. 812) kaleme alınan Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât*'ı takip eder (Köksal, 2011, s. 31). Türk edebiyatındaki mevlidlerin en meşhuru ve seçkini olan *Vesîletü'n-Necât* Bursa'da yazılmıştır. Bursa ve çevresindeki mevlid şairlerinin çokluğuna dikkati çeken M. Fatih Köksal, bu hususu Süleyman Çelebi'nin Bursalı olmasına ve Bursa'da köklü bir tasavvuf geleneğinin varlığına bağlar (2011, s. 27-28).

[1] Kâtib Çelebi (1971). *Keşf-el-Zunun* (Cilt 2). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, s. 1910.
[2] Bursalı Mehmed Tâhir (1333/1915). *Osmanlı müellifleri* (Cilt 2). Matbaa-i Âmire, s. 222.
[3] Pekolcay, N. (1950). *Türkçe mevlid metinleri* [Doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
[4] Mazıoğlu, H. (1974). Türk edebiyatında mevlid yazan şairler. *Türkoloji*, *6*(1), 31-62. Hasibe Mazıoğlu, H. (1975). Yeni mevlit metinleri. *TDK Türk Dili Bilimsel Kurultayına Sunulan Bilimsel Bildiriler Ankara 27-29 Eylül 1972*, 73-99.
[5] Levend, A. S. (1989). Dinî edebiyatımızın başlıca ürünleri. *TDAY Belleten 1972* (2. Baskı), 35-80.
[6] Aksoy, H. (2007). Eski Türk edebiyatında mevlidler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi (TALİD) Eski Türk Edebiyatı Tarihi I*, *5*(9), 323-332.

Araştırma konumuzu teşkil eden eser de *Vesîletü'n-Necât* müellifi ile aynı tarihlerde, Bursa yakınlarındaki İznik'te yaşadığı ve dönemin mutasavvıflarından olduğu düşünülen Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'idir. Şairin *Mevlid* metnini muhtevi nüshada *Mevlid* dışında dinî-tasavvufî içerikli altı mesnevisi ile münacat türünde yazılmış bir de tercî-bendi bulunmaktadır. Söz konusu eserler üzerine daha önce çalışmalar yapılmış olup[7] ilgili çalışmalarda, bahse konu metnin Şeyh Eşref b. Ahmed'in "başı eksik bir mesnevisi" olduğu belirtilmiş; hatta şairin *Fütüvvetnâme*'sini yayına hazırlayan Orhan Bilgin tarafından mesnevide daha ziyade Hz. Peygamber'den bahsedildiği ifade edilmiştir (Bilgin 1992, s. VII). Buna karşılık eserle ilgili bugüne kadar herhangi bir akademik çalışma yapılmamıştır.

Edebî türler içerisinde sınırları net olarak çizilmiş ve her yönden tanımı yapılmış bir türden bahsetmenin oldukça güç olduğunu ifade eden Rıdvan Canım, eski metinlerimizin konuları ve taşıdıkları isimler bakımından tasnif çalışmalarında kullanılan tür sınırlarını ihlâl ettiğini belirtmekte ve bahse konu eserlerin ortak alanlar oluşturarak birbirleriyle örtüştüklerini dile getirmektedir (2014, s. 9). Şeyh Eşref'in mesnevisi incelendiğinde de eserin Hz. Muhammed'in doğumundan önce yaşanan hadiseler ile miracına kadar başından geçen olayları ihtiva ettiği görülmüş; eserde Hz. Muhammed'in doğumundan başka birçok hadiseye yer verilmesinin onu siyer türüne yaklaştırdığı belirlenmiştir. Diğer taraftan eserin tamamı değerlendirildiğinde mesnevide Hz. Muhammed'in hayatının bir bölümünün ele alındığı, doğum ve miraç dışındaki olaylara ise kısaca değinildiği ve bu hadiselerin doğumun gölgesinde kaldığı, dolayısıyla Şeyh Eşref'in mesnevisinin esas konusunu doğum hadisesinin oluşturduğu tespit edilmiştir. Eser bu yönüyle Hz. Muhammed'in hayatının hemen her safhasını anlatan (Köksal, 2011, s. 26, 29; Kütük, 2018, s. 2) siyer türünden ayrılmaktadır. Bu nedenle bazı bölümleri ile siyeri andıran eserin mevlid türüne dahil edilmesi daha uygun görünmektedir. Nitekim bilhassa doğuma ve sonrasında gerçekleşen hadiselere odaklanan mevlidlerde Hz. Muhammed'in doğumunun yanında başta miracı olmak üzere risaletine, güzel ahlâkına, mucizelerine, hayatının bazı safhalarına ve vefatına da yer verilebilmektedir (Köksal, 2011, s. 26). Bu yönüyle siyerler mevlidlerin bir üst unsuru, mevlidler de kısmi siyerler olarak kabul edilebilirler (Köksal, 2011, s. 29).

Bu çalışmada Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'i incelenerek eser Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'i ile mukayese edilmiştir. Öncelikle Süleyman Çelebi ve *Vesîletü'n-Necât*'ı ile Şeyh Eşref b. Ahmed ve eserleri hakkında bilgiler verilmiş; ardından Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inin tespit edilebilen tek nüshası tanıtılmıştır. Sonrasında Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-*

[7] Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Fütüvvetnâme* mesnevisi iki defa kitap olarak neşredilmiştir: Bilgin, O. (1992). *Fütüvvet-nâme*. Yıldızlar Matbaası; Güneş, M. (2016). *Fütüvvetname iyilik kitabı*. Gelenek Yayıncılık.
Şairin *Mevlid* ve *Fütüvvetnâme* dışındaki eserleri de yüksek lisans tezi olarak çalışılmıştır: Demir, E. (2003). Şeyh Eşref bin Ahmed'in İbret-nâme adlı mesnevisi (edisyon kritik-inceleme-metin) [YL tezi]. Marmara Ünv.; Güneş, Ö. (2001). Ma'zeret-nâme Şeyh Eşref b. Ahmed [YL tezi]. Marmara Ünv.; Tanrıverdi, F. (1998). Elest-nâme Şeyh Eşref b. Ahmed [YL tezi]. Marmara Ünv.; Pehlivan, E. (2001). Nasihat-nâme Şeyh Eşref b. Ahmed [YL tezi]. Marmara Ünv.; Tan, A. (2003). Şeyh Eşref b. Ahmed'in Hayret-nâme ve Münâcât-name adlı eserlerinin edisyon kritiği ve incelemesi [YL tezi]. Marmara Ünv.

Necât'ıyla Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i isimleri, telif tarihleri, yazılış sebepleri, nazım şekilleri, beyit sayıları, vezinleri, kafiye ve redifleri, dil ve üslup özellikleri ile muhtevaları bakımından karşılaştırılarak elde edilen sonuçlar araştırmacıların istifadesine sunulmuştur. Mukayesede *Vesîletü'n-Necât*'ın mevcut nüshalar içindeki en eski nüshasını tespit ederek son yayınını hazırlayan M. Fatih Köksal'ın neşri esas alınmıştır.[8]

1. Süleyman Çelebi ve *Vesîletü'n-Necât*'ı

Hayatıyla ilgili bilgilerin sınırlı olduğu Süleyman Çelebi, mevlid türünün şaheseri kabul edilen *Vesîletü'n-Necât*'ın müellifi olarak tanınmıştır. Bursa'da doğduğu bilinen şairin doğum tarihiyle ilgili farklı görüşler ileri sürülmüştür. Raif Yelkenci eserin bazı nüshalarında bulunan "yigitlik dahı geçdi şöyle hoca/ėrişdi şastlık u olduk koca" beytindeki "şast/altmış" ifadesinden hareketle Süleyman Çelebi'nin eserini yazdığı H. 812/1409-10 yılında 60 yaşında olduğunu belirterek şairin doğum yılını H. 752/1351-52 olarak göstermiştir [Yelkenci, 1949 (Köksal, 2022, s. 13'ten naklen)]. Bahsi geçen beytin *Vesîletü'n-Necât*'tan farklı bir vezinde kaleme alındığına ve eserin en eski nüshalarında bulunmadığına dikkati çeken M. Fatih Köksal ise birçok araştırmacı tarafından kabul gören bu bilgiye ihtiyatla yaklaşmaktadır. Eserin "ṣaç ṣaḳal aġardı göñlüm ḳabḳara/ḳılmadum bir iş ki ḳaram aġara" ve "uşda ėrdi yolumı aldı ecel/daḳı fikrüm dā'imā ṭūl-i emel" beyitlerine işaret eden araştırmacı, Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'ini yazarken ölümün yaklaştığını hissedecek bir yaşta olması gerektiğini söyleyerek şairin 1340 yılı civarında doğmuş olabileceğini ileri sürmüştür (Köksal, 2022, s. 13-15).

Gelibolulu Âlî'ye göre Süleyman Çelebi önce Yıldırım Bayezid (ö. 1403)'in sarayında Divanıhümayun imamlığı yapmış, ardından padişahın Bursa'da inşa ettirdiği Ulucami'ye imam tayin edilmiştir. Yazara göre Süleyman Çelebi'nin dedesi şairliğiyle öne çıkmasa da yeri geldikçe beyitler ve gazeller söyleyen Şeyh Mahmud'dur. Şeyh Mahmud yazdığı şiirleri divan hâline getirmekle uğraşmamış, hatta kendine bir mahlas dahi edinmemiştir (İsen, 2017, s. 28-29). Süleyman Çelebi'nin babası ise dönemin devlet adamlarından Ahmed Paşa'dır. Hakkında çeşitli görüşler ileri sürülen Ahmed Paşa'nın kimliği netlik kazanmamıştır (Köksal, 2022, s. 17-18). Kültürlü bir aileden gelen ve iyi bir eğitim aldığı kabul edilen Süleyman Çelebi, Emir Sultan'a intisap ederek onun sohbet meclislerine dahil olmuş ve halifeleri arasında yer almıştır (Canım, 2018, s. 92).

Süleyman Çelebi'nin vefat tarihi bazı kaynaklarda (Bursalı Mehmed Tâhir, 1915, s. 221; Kurnaz & Tatcı, 1999, s. 25) geçen "râhat-ı ervâh" terkibine bağlı olarak H. 825/1421-22 şeklinde kabul görse de bu bilgiye de dikkatle yaklaşılmaktadır (Köksal, 2022, s. 19). Ancak onun 14. yüzyılın ikinci yarısıyla 15. yüzyılın başlarında yaşadığı ve 1409'dan sonra vefat ettiği kesin olarak söylenebilir. Bursa'da bulunan mezarı Eski Kaplıca yakınlarında yer alan Yoğurtlu Baba Zaviyesi önündeki sırt üzerindedir (Pekolcay, 2004, s. 486).

[8] Köksal, M. F. (2022). *Süleyman Çelebi ve Vesîletü'n-Necât (inceleme-tenkitli metin-dil içi çeviri-açıklamalı dizin)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Bursa'da telif edilen *Vesîletü'n-Necât*, halkın anlayabileceği sade bir dille yazılmıştır. Necla Pekolcay'a göre sehl-i mümteni kabul edilen *Vesîletü'n-Necât*'ta düşünce ve duygular sanatkârane bir üslûp ile okuyucuya iletilmiştir. Süleyman Çelebi'nin dinî heyecanına bağlı zenginleşen ifadeleri, esere devrin ötesinde kendine has bir üslûp kazandırmıştır. Bu nedenle eserde edebî sanatların ve motiflerin kullanımı şaire mahsustur (Pekolcay, 2004, s. 486).

Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'inin kendisinden sonra yazılmış bütün Türkçe mevlidleri etkisi altına aldığını belirten M. Fatih Köksal, bu tesirin özellikle 15. yüzyılda kaleme alınmış ilk dönem mevlidlerinde daha azken yüzyıllar geçtikçe arttığını ifade eder. Eserin vezni üzerinden yaptığı değerlendirmesiyle 18.-20. yüzyıl mevlidlerinden birkaçı haricinde önemli bir kısmının *Vesîletü'n-Necât* vezninde yazıldığını, ilk dönem mevlidlerinde ise farklı vezin tercihlerinin daha sık görüldüğünü ortaya koyarak muhtevada da benzer bir tesirle karşılaşıldığını söyler. Yüzyıllar geçtikçe eserin etkisi o kadar büyümüştür ki *Vesîletü'n-Necât*'ın şekil özellikleri ve muhtevasıyla sınırlı kalmayan bu tesir, birçok şairi Süleyman Çelebi'nin eserinden onlarca beyte varan alıntılar yapmaya sevketmiştir (Köksal, 2011, s. 44). Yüzyıllarca sevilerek okunan *Vesîletü'n-Necât* birçok kez neşredilmiştir.[9] Çeşitli dillerde şerhleri de yapılan eser Arapça, Arnavutça, Farsça, Çerkesçe, Boşnakça, Tatarca, Almanca, İngilizce, Kürtçe, Rumca ve Sevâhili dili gibi pek çok dile tercüme edilmiştir (Okiç, 2016, s. 37-48, 73).

2. Şeyh Eşref b. Ahmed ve Eserleri

Şeyh Eşref b. Ahmed'in hayatı hakkında ulaşılabilen bilgiler sınırlıdır. Onun "Eşrefoğlu Rûmî" adıyla bilinen Abdullah Rûmî b. Seyyid Ahmed Eşref (ö. H. 874/1469)'in babası olabileceği düşünülmektedir. Bu görüş ilk defa Orhan Bilgin tarafından şairin *Fütüvvetnâme* isimli eserinin yayını sırasında dile getirilmiştir (Bilgin 1992, s. V). Eşrefoğlu Rûmî'nin babasının künyesi ise kaynaklarda "Seyyid Ahmed Eşref b. Seyyid Muhammed Süyûfî" olarak geçer. Bahse konu iddia doğru ise Şeyh Eşref'in Mısır'da yaşayan Mekkeli bir aileden geldiği söylenebilir. Ailesi önce Mısır'dan Suriye'nin Hama şehrine, oradan da Anadolu'ya göç etmiş; Manisa'da bir süre kaldıktan sonra da İznik'e yerleşmiştir (Pekolcay & Uçman 1995, s. 480). Şairin hayatının önemli bir bölümünü 14. yüzyılın ikinci yarısıyla 15. yüzyılın başlarında geçirdiği kabul edilmektedir.

[9] Eserin belli başlı neşirleri şunlardır: Pekolcay, N. (1950). *Türkçe mevlid metinleri* [Dr. tezi]. İstanbul Ünv.; Ateş, A. (1954). *Süleyman Çelebi Vesiletü'n-necat-Mevlid*. TDK Yayınları; Aymutlu, A. (1958). *Süleyman Çelebi ve Mevlid-i Şerif*. Berksoy Matbaası; Timurtaş, F. K. (1970). *Süleyman Çelebi Mevlid*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları; Baykal, K. (1999). *Süleyman Çelebi ve Mevlid*. Kadir Atlansoy (Haz.), Bursa Eski Eserleri Sevenler Kurumu; Kurnaz, C. & M. Tatcı (1999). *Hüseyin Vassâf-Mevlid (Süleyman Çelebi ve Vesîletü'n-necât'ı)*. Akçağ Yay.; Pala, İ. (2009). *Süleyman Çelebi-Mevlid*. Kapı Yay.; Kemikli, B. (2018). *Süleyman Çelebi ve Mevlid*. Ketebe Yay.; Kadıoğlu, İ. (2019). *Süleyman Çelebi Mevlidü'n-Nebî (Vesîletü'n-Necât)*. Sonçağ Yay.; Öztürk, F. (2021). *Süleyman Çelebi-Vesîletü'n-necât-Mevlid*. Türkiye İş Bankası Kültür Yay.; Kara, M. (2022). *Bir peygamber âşığı Süleyman Çelebi ve Mevlid*. Bursa Büyükşehir Belediyesi Yay.; Köksal, M. F. (2022). *Süleyman Çelebi ve Vesîletü'n-Necât (inceleme-tenkitli metin-dil içi çeviri-açıklamalı dizin)*. TDK Yay.

Şeyh Eşref'in yedi mesnevisi ve tercî-bend şeklinde kaleme aldığı *Münâcât*'ıyla birlikte toplam sekiz eseri bulunmaktadır. Eserlerinin tamamı dinî-ahlâkî konuludur. Bugüne dek tek nüshası tespit edilen bu eserler Yapı Kredi Araştırma Kütüphanesi'nin Nadir ve Yazma Eserler Bölümü'nde, 033598 demirbaş ve Y 0783 yer numarasında kayıtlı olan 156 varaklık bir mecmuanın içerisindedir: *Mevlid* (1^a-54^b), *Fütüvvetnâme* (54^b-69^b), *İbretnâme* (69^b-100^b), *Maʿzeretnâme* (100^b-113^a), *Elestnâme* (113^b-120^b), *Nasîhatnâme* (120^b-137^b), *Hayretnâme* (137^b-141^b) ve *Münâcât* (141^b-156^b). Adı geçen eserlerden *Fütüvvetnâme* iki defa kitap olarak neşredilirken şairin *Fütüvvetnâme* ve *Mevlid* dışındaki eserleri yüksek lisans tezi olarak çalışılmıştır.

Araştırma konumuzu oluşturan *Mevlid*, bahse konu mecmuanın ilk 54 varağında yer almaktadır. Kütüphane kataloğuna "[İsmi tesbit edilemeyen bir mesnevî]" adıyla kaydedilmiştir. Harekeli nestalik hatla yazılan eserin baş tarafı eksik olduğundan ismi tespit edilememiş, sayfa numaraları da aynı sebepten 1^a'dan başlatılmıştır. Eserin başında olduğu gibi ortalarında da eksik yapraklar bulunmaktadır.

Eserin Başı:

ġāfil olma añsuzın dīnüñ ḳapar
cennetě dėyü gider oda ṣapar[10] (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/1: 1^a)

Eserin Sonu:

ḳıl[a]mayam ben anuñ vaṣfın tamām
söylesem ʿömrüñ vėrincě ve's-selām (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/1617: 54^b)

2.1. Eserlerin Kayıtlı Olduğu Mecmua

208x136 (178x118) mm. ölçülerindeki mecmua, 156 varaktan oluşmaktadır. Kütüphanede Şeyh Eşref b. Ahmed adına kayıtlıdır. İki sütun hâlinde tertip edilen mecmuanın her sayfasında on beşer satır bulunmaktadır. Mecmuada aharlı, orta kalınlıktaki beyaz kâğıt kullanılmıştır. Şirazesi kısmen dağılmış ve cilt kapakları kenarlarından kısmen kopmuş olan mecmua, küçük orta şemseli, çerçeveli, koyu kahverengi meşin bir cilt içerisindedir. Nasûh b. Ahmed tarafından Edirne'de H. 856/1452 yılında istinsah edilmiştir (Bilgin 1992, s. VII). Mecmuanın istinsah tarihi dikkate alındığında içerisindeki eserlerin en geç 15. yüzyılın ilk yarısında telif edildiği söylenebilir.

[10] Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inin kayıtlı olduğu nüshada, Türkçe kelimelerde bulunan ve vezne bağlı olarak imale ya da med gereken hecelerde "e" sesinin hâ-i resmiye yerine elif harfiyle yazıldığı tespit edilmiştir. Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde sıkça karşılaşılan bu duruma işaret olmak üzere Latin harfli metinde "ě" işareti kullanılmıştır. Ayrıca zihaflı olan ve vezin gereği kısa okunması gereken uzun ünlüler, zihafa dikkat çekmek adına metinde eğik şekilde yazılmıştır. Yine eseri muhtevi mecmuada kimi zaman bu zihaflı ünlülere karşılık gelen "elif, vav" ve "ye" harflerinin yazılmadığı görülmüş, bu duruma işaret etmek için de bahsi geçen uzun ünlüler Latin harfli metne uzatma işaretleri kaldırılarak eğik karakterde kaydedilmişlerdir. Bahse konu imale ve zihaflar, *Vesîletü'n-Necât*'ın M. Fatih Köksal neşrinde de benzer şekilde gösterilmiştir.

3. Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'i ile *Vesîletü'n-Necât*'ın Mukayesesi

3.1. Eserlerin İsimleri, Telif Tarihleri ve Yazılış Sebepleri

Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'inin baş tarafı eksik olduğundan ve metin içerisinde adına dair herhangi bir bilgiye rastlanmadığından ismi tespit edilememiştir. Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'inin ise "kurtuluş vesilesi" anlamına gelen *Vesîletü'n-Necât* adını taşıdığı eserde dile getirilmektedir:

işbu kān-ı şehd ki şīrīndür dadı
bil **vesīletü'n-necât** oldı adı (*Vesîletü'n-necât*/795)

Eserini kurtuluş vesilesi olarak gören Süleyman Çelebi'ye göre *Vesîletü'n-Necât*'ı dinleyenler şüphesiz Allah'ın rahmetine kavuşacaktır. Bu eser pek kıymetlidir, zira insanın saadetine vesile olur. Onun değerini anlayanlara Hz. Peygamber de değer verip şefaat edecektir. Hz. Muhammed'in şefaati ise dertlerin şifasıdır:

her ki diñlerse bu sözi ʿışḳ-ıla
lā-cerem tangrı aña raḥmet ḳıla (*Vesîletü'n-necât*/163)

ʿizzetini key ṣaḳınuñ bu sözüñ
devletüñüze sebebdür bu sizüñ (*Vesîletü'n-necât*/165)

mevlidine her ki_anuñ ʿizzet ḳıla
muṣṭafādan ol daḳı ʿizzet bula (*Vesîletü'n-necât*/166)

hem şefīʿ ola aña ol muṣṭafā
ola derdine şefāʿati şifā (*Vesîletü'n-necât*/167)

Eserin adı ABD'de Michigan Üniversitesi, Special Collections Research Center, Isl. Ms. 412 numarada kayıtlı olan ve M. Fatih Köksal tarafından tespit edilen nüshasında "Vesîletü'n-necât fî Mevlidi Eşrefi'l-Mevcûdât"tır. *Mevlid*'in adındaki "fî Mevlidi Eşrefi'l-Mevcûdât" kısmının zamanla kullanımdan düşerek unutulduğunu belirten Köksal, ilerleyen yıllarda "Vesîletü'n-necât" adının da yerini "Mevlid-i Nebî, Mevlid-i Şerîf" gibi isimlere bıraktığını ifade etmektedir (2022, s. 24-25).

Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inin kayıtlı olduğu mecmuada eserin telif tarihine ilişkin herhangi bir kayıt bulunmazken ilgili mecmuanın H. 856/1452 yılında yazıya geçirildiği bilinmektedir (Bilgin 1992, s. VII). Bununla birlikte Şeyh Eşref'in 1469'da vefat eden Eşrefoğlu Rûmî'nin babası olma ihtimali de dikkate alınınca şairin *Mevlid*'ini en geç 15. yüzyılın ilk yarısında telif ettiği söylenebilir. *Vesîletü'n-Necât*'ın ise H. 812/1409-10 yılında Bursa'da kaleme alındığı kesinlik kazanmıştır:

hem **sekiz yüz on iki**de tārīḫi
bursada oldı tamām bu iy aḫī (*Vesîletü'n-necât*/796)

Belki de baş yaprakları ele geçmediğinden Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde eserin kaleme alınmasına dair herhangi bir sebep tespit edilememişken *Vesîletü'n-necât*'ın telif sebebi olarak Latîfî'nin naklettiği bir hadise dikkat çekicidir. Rivayete göre Bursa'da bir vaizin

"O'nun peygamberlerinden hiçbirini (diğerinden) ayırt etmeyiz [Bakara/285]." ayetini delil göstererek peygamberler arasında hiçbir üstünlük bulunmadığını iddia etmesi üzerine, cemaatten biri peygamberler arasında peygamber olmak cihetiyle fark bulunmadığını belirterek vaize karşı çıkmıştır. "Biz onların/peygamberlerin bir kısmını bir kısmına üstün kıldık [Bakara/253]." ayetini sözlerinin ispatı olarak okuyan kişi, yine de cemaatin büyük çoğunluğunun vaize hak vermesini engelleyememiştir. Latîfî'ye göre Süleyman Çelebi'ye *Mevlid* kaleme aldıran ve Hz. Muhammed'in diğer peygamberlerden üstünlüğünü vurgulayan şu beyitleri yazdıran işte, bu hadisedir:

ölmeyüp ʿĪsā göge bulduġı yol
ümmetinden olmaḳ içün idi ol

daḫı hem Mūsā elindeki ʿaṣā
oldı anuñ ʿizzetine ejdehā

çoḳ temannā ḳıldılar ḥaḳdan bular
kim muḥammed ümmetinden olalar

gerçi kim bunlar daḫı mürsel durur
līkin aḥmed ekmel ü efdal durur (Canım 2018, s. 92-93)

Şaire göre bütün peygamberlerin Allah'tan dileği, Hz. Muhammed'in ümmeti olabilmektir:

budur ol kim enbiyā ḥaḳdan ḳamu
dilediler kim olalar ümmeti (*Vesîletü'n-necât*/241)

Bahse konu hadiseyi nakleden Köksal, *Vesîletü'n-necât*'ta Hz. Muhammed'in diğer peygamberlerle sıkça kıyaslandığını ve üstünlüğünün dikkati çekecek derecede vurgulandığını belirtir (2022, s. 26). Süleyman Çelebi'yle yakın tarihlerde, aynı coğrafyada yaşadığı düşünülen Şeyh Eşref'in söz konusu hadiseden haberi var mıdır bilinmez; fakat kanaatimizce ona da benzer sözler söyleten ve belki de *Mevlid* kaleme aldıran aynı duygulardır. Sade ve anlaşılır bir dille kaleme aldıkları eserleriyle her iki şairin de haklı gayesi, peygamber sevgisini gönüllere nakşederek halkın gözünde Hz. Muhammed'in hak ettiği değeri kazanmasını sağlamak ve bunun vesilesi olmakla da Hz. Peygamber'in kutlu şefaatine nail olabilmektir. Nitekim Şeyh Eşref de diğer peygamberlerle kıyasladığı Hz. Muhammed'in üstünlüğünü defalarca gözler önüne sermiştir. Onun Hz. Peygamber'i en fazla mukayese ettiği peygamber Hz. İsa'dır. Şeyh Eşref'e göre Hz. İsa Hz. Muhammed'in ümmetindendir, bulunduğu dördüncü kat gökten inerek ona halifelik edecek ve ona tabi olacaktır. Hz. Muhammed'in kendisinden sonra gelerek dini yayacağını ve üstün kılınacağını önceden haber veren de yine odur:

dünyede yüriye bularuñ işi
ʿīs*a* da bulardan ola bir kişi (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/267: 9[b])

günden inĕ ulu ola bunlara
hem ḫalīfe olısar peyġ*ā*mberĕ (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/268: 9[b])

bu gėcě ṭoġdı o faḫr-i enbiyā
āḫir inĕ ʿīs*a* da aña uya (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/349: 12[b])

budur ol kim vėrdi rūḥull*ā*h ḫaber
gĕle benden ṣoñra ola muʿteber (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/446: 15[b])

Bu hususta iki *Mevlid*'in de değindiği bir başka konu, Hz. Muhammed'e peygamberliğin Hz. Âdem yaratılmadan çok önce verilmiş olmasıdır:

ol ki ādem yoġ-iken oldı nebī
dünye ṭola uçdan uca edebi (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/364: 13[a])

budur ol kim bu nebiyy-i ḥaḳḳ-iken
daḳı olmamışdı ādem ḫilḳati (*Vesîletü'n-necât*/240)

Hz. Muhammed miraca yükselmek için Mescid-i Aksa'ya vardığında bütün peygamberlere imam olmuştur:

anda aḥmed bunlara oldı imām
enbiyā rūḥı aña uydı tamām (*Vesîletü'n-necât*/383)

vardı girdi mescide oldı imām
cümle peyġ*ā*mber aña uydı tamām (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/876: 30[a])

Şeyh Eşref'e göre miraç hadisesi sırasında Hz. Musa'yı gözyaşlarına boğan da Hz. Muhammed'in ümmetinin çokluğu ve onların cennete herkesten önce girecek olmasıdır:

dėdi kim aġladuġum ṣoldur ḳatı
ümmetümden çoḳ göriser ümmeti (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/928: 31[b])

hem daḫı evvel girĕler uçmaġa
bunlaruñ-içün ola dāru'l-beḳā (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/930: 31[b])

3.2. Eserlerin Nazım Şekilleri ve Beyit Sayıları

Eserler mesnevi nazım şekli ile kaleme alınmıştır. *Vesîletü'n-necât* 84'ü Arapça, kalanı Türkçe olmak üzere 800 beyit ve 5 bendden oluşmaktadır.[11] Mısraların beyit gibi düşünülmesiyle eserin 812 beyit ve 1 mısradan ibaret olduğunu belirten Fatih Köksal, bu durumun bir tesadüf olmadığı kanaatindedir. Araştırmacıya göre eserini hicri 812 yılında kaleme alan Süleyman Çelebi kalan 1 beyitle 812 yılının 6. ayına (H. 812 Cemâziyelâhir/1409 Ekim-Kasım) işaret etmiş olmalıdır (Köksal 2022, s. 31). Başında ve ortalarında eksik yapraklar bulunan Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i ise 1617 beyitten müteşekkildir. Eser bu hâliyle bile *Vesîletü'n-necât*'ın iki katı hacme sahiptir.

[11] M. Fatih Köksal'a göre Arapça beyitlerden 57'si Süleyman Çelebi'ye ait olmalıdır. 11'i Hz. Ali'ye, 6'sı Safiye binti Abdulmuttalib (ö. 20/641)'e, 6'sı Yahya bin Yusuf bin Yahya el-Ensarî'ye (H. 588-656/1192-1258) ve 4'ü İbnü'l-Cenân el-Endelüsî (ö. H. 650/1252-53)'ye aittir. 5 bendden ibaret muhammesin ise Süleyman Çelebi'ye aidiyeti ihtimal dahilindedir (Köksal, 2022, s. 30).

Her beytin kendi içerisinde kafiyelendiği mesneviler, bu yönüyle uzun hikâyelerin ve dinî-ahlâkî meselelerin anlatılmasına imkân tanımaktadır. Uzun mesnevilerde konunun biteviye gidişini kırmak ve muhatabın dikkatini çekmek için aralara farklı nazım şekillerinden şiirler eklenebilmektedir. *Vesîletü'n-necât*'a da Türkçe kaleme alınmış 42 beyitlik bir kaside ve 10 beyitlik bir gazel ile Arapça yazılmış 7 kıta, 4 gazel, 1 kaside[12] ve 1 muhammes ilave edilmiştir (Köksal 2022, s. 38). Şeyh Eşref'in *Mevlid*'ine ise eklenen herhangi bir manzume bulunmamaktadır.

Vesîletü'n-necât detayları "3.6. Eserlerin Muhtevası" başlığı altında verileceği üzere klasik mesnevi tertibine uygundur. Bölüm başlıklarının ve vasıta beyitlerinin yer aldığı eserde şairin mahlası da iki beyitte geçmektedir:

bu **süleymān** nėce medḥ ėtsün anı
çünki meddāḥıdur anuñ ol ġanī̇ (*Vesîletü'n-necât*/194)

hem **süleymān**-ı faḳī̇re raḥmet ėt
yoldaşın ī̇mān u yėrin cennet ėt (*Vesîletü'n-necât*/786)

Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'i ise klasik mesnevi tertibine uygun görünmemektedir. Eser şairin gaflete düşmekten ve puta tapmaktan sakınmayı öğütleyen nasihatleriyle başlar. Ardından Cahiliye Devri'nin tasviri yapılarak söz Hz. Muhammed'in doğumuna getirilir. İlk yaprakları eksik olduğu için eserin başında tevhit, münacat, naat ve sebeb-i telif bölümleri varsa dahi tespit edilememiştir. Bölüm başlarının belirtilmediği eserde, vasıta beyitleri ile mahlas beyti de bulunmamaktadır. Eserin sonunda klasik mesnevilerde yer alan dua bölümü de yoktur.

3.3. Eserlerde Kullanılan Vezinler

Her iki eser de 15. yüzyıl mesnevilerinde sıkça kullanılan remel bahrinin *fâʿilâtün fâʿilâtün fâʿilün* vezninde kaleme alınmıştır. M. Fatih Köksal'ın tespitiyle *Vesîletü'n-necât*'a eklenen farklı nazım şekillerinde yazılmış manzumelerden 42 beyitlik Türkçe kaside mesnevi ile aynı vezinde kaleme alınırken 10 beyitlik Türkçe gazel *mefʿûlü fâʿilâtü mefâʿîlü fâʿilün* vezninde yazılmıştır. Esere dahil edilen Arapça şiirlerin tamamı ise Türk aruzunda karşılığı bulunmayan kalıplardır (2022, s. 27).

Beyitlerin aruz veznine uydurulması için her iki eserde de imale ve zihaflar yapılmış, ifadeler üzerinde çeşitli tasarruflarda bulunulmuştur. Ses türemeleri, ses düşmeleri, Türkçe kelimelerde yapılan medler ve ünlü ulamaları bu tasarruflardan dikkati çekenlerdir. *Vesîletü'n-necât*'ta sınırlı sayıda tespit edilen bu uygulamalar, Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'inde çok daha fazladır. Bu durum Türkçeyi aruza uydurmada Süleyman Çelebi'nin daha başarılı olduğunu ortaya koymaktadır:

ẕerreden ẕerrėyeden ṣorılısar
çün **ʿad[i]l** terāz*u*sı ḳurılısar (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/1277: 43[b]; Ses Türemesi)

[12] Altı beyitten ibaret manzume, tespit edildiği bütün nüshalarda "kaside" başlığı altına kaydedildiğinden M. Fatih Köksal tarafından kaside olarak değerlendirilmiştir (2022, s. 27).

bū **bek[i]r** dėdi imām ol yā ʿömer
kim özümden olmışam ben bī-ḫaber (*Vesîletü'n-necât*/593; Ses Türemesi)

dutdı yükler dĕveler ḳıldı ḳaṭar
meyser**ĕ_i**le **iksi** yola girdiler (Ş. Eşref'in *Mevlid*'i/492: 17[a]; Ünlü Ulaması, Ses Düşmesi)

ehl-i kibr ü daḳı hem ehl-i riyā
iksi daḳı h*i*c yaramaz tangrıya (*Vesîletü'n-necât*/488; Ses Düşmesi)

bu cihān olmasa h*i*c noḳṣānı yoḳ
olsa daḳı nesnes**i_a**rtmaz az u çoḳ (*Vesîletü'n-necât*/55; Ünlü Ulaması)

ŏl zinh*ā*r her yaramazdan ırаḳ
çünki yoḳdur aṣṣışı elden bıraḳ (Ş. Eşref'in *Mevlid*'i/51: 2[b]; Türkçe Kelimede Med)

bunlar olmasa yine ol ol-ıdı
her neyĕ ol ol dėdi ol **ŏl**dı (*Vesîletü'n-necât*/61; Türkçe Kelimede Yapılan Med)

3.4. Eserlerin Kafiye ve Rediflerine Dair Dikkati Çeken Hususlar

Mesnevi nazım şekliyle yazılan iki eserde de kafiye ve redif her beyitte değiştiğinden burada yalnızca konuyla ilgili dikkati çeken birkaç husus dile getirilmiştir. Eserlerde sadece rediflerin kullanıldığı kafiyesiz beyitler bulunmaktadır. *Vesîletü'n-necât*'ta nadiren görülen bu beyitlere Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde sıkça rastlanması, kafiye bulmada Şeyh Eşref'in güçlük yaşadığının bir göstergesidir. Örnek beyitlerde redifler koyu puntoyla gösterilmiştir:

çün ölüm muştucısı ḳılıç**ları**
kāfirüñ boynına ura ḳol**ları** (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/188: 7[a])

hem dėdi kisrā [vü] ḳayṣer feṯḥ **ola**
ümmetüm tañrı yolına ḫarc **ola** (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/1511: 51[a])

luṭf-ıla ʿaybını setr ėdüñ bu**nuñ**
hem bu olur işi her luṭf ıssı**nuñ** (*Vesîletü'n-necât*/46)

İki eserde de dikkati çekecek ölçüde farklı dillere ait olan Türkçe ile Arapça ve Farsça kelimelerin kafiye oluşturdukları tespit edilmiştir:

tevfī̆ḳ ėrişdi itĕ oldı ve**lī̆**
ʿaḳla uyan ḳanda azısar yo**lı** (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/47: 2[b])

anuñ-ıla vardılar ṭoġru yo**lı**
ḫalḳ-ı ʿālem ger nebī vü ger ve**lī̆** (*Vesîletü'n-necât*/100)

15. yüzyılda yazıya geçirilmiş nüshalarda, metinde bulunan imaleye işaret olmak üzere "a/e" sesi veren istek, vasıta, yönelme hâli eki gibi eklerin kimi zaman hâ-i resmiye yerine elif harfiyle yazıldığı bilinmektedir. Bu durumun kafiye kelimelerinde de görülmesine kanaatimizce mısra sonlarında bulunan imaleler kadar şairlerin bahse konu eklerle biten kelimeler ile son harfi elif olan Arapça ve Farsça kelimeleri kafiye yapması da yol açmış

olmalıdır. Söz konusu örnekler *Vesîletü'n-Necât*'ta az sayıda olmakla birlikte mukayese edilen her iki metinde de görülmektedir. Bahse konu örneklerle Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde daha sık karşılaşılması, şairin kafiye bulmada Süleyman Çelebi'nin gerisinde kaldığını göstermektedir:

her biri bir dürlü ḳıldılar **s̲enā**
geldi ṭolu [iki] ḳadeḥ öñi**nĕ** (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/880: 30[a])

çünki ortamuzdan uçdı ol hü**mā**
bizi ey ḥaḳ dünyede ansuz ḳo**ma** (*Vesîletü'n-necât*/726)

3.5. Eserlerin Dili ve Üslubu

15. yüzyılın ilk yarısında kaleme alınan iki *Mevlid* de Eski Anadolu Türkçesinin dil özelliklerini yansıtmaktadır. Anlaşılır bir dille kaleme alınan mesnevilerden Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inin dili daha sadedir. Çoğunlukla Türkçe kelimelere yer veren Şeyh Eşref, eserinde halk ağızlarında yaşayan ifade ve deyimleri de sıkça kullanmıştır. *Vesîletü'n-necât*'a göre Arapça ve Farsça kelime oranının daha az olduğu eserde, yabancı kelimelerle kurulan terkipler de nadiren görülmektedir. Şeyh Eşref'in Hz. Peygamber'in ve ümmetinin methini konu alan beyitlerde kısmen ağırlaşan dili, bilhassa muhataba öğütler verdiği ve Hz. Peygamber'in hayatına dair hadiseleri naklettiği bölümlerde daha da sadeleşmektedir. Eserde şeyh kimliğiyle ve didaktik üslubuyla karşımıza çıkarak muhatabına her fırsatta nasihatler eden ve dinî bilgiler veren şairin daha ziyade Türkçe kelimeleri tercih etmesinde, dilinin anlaşılır ve üslubunun samimi olmasında kaleme aldığı eserler vasıtasıyla halkı eğitmeyi amaçlaması etkili olmalıdır.

İki şair de özellikle beyit başlarına yerleştirdikleri kelime tekrarlarıyla anlatımı etkileyici bir hâle getirmişlerdir. Şeyh Eşref'in bu söz tekrarlarını daha sık kullandığı tespit edilmiştir:

birisi almaḳ sever **biri**_almamaḳ
birisi bir uluya olmaḳ yamaḳ (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/144: 15[b])

biri yėmĕmek sever **biri** yėmek
biri diler kim çekĕ dā'im emek (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/145: 15[b])

ṭoġdı şol kim tañrı aña dėyiser
ḳıl şefā'at ümmetin dilĕyiser (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/295: 10[b])

ṭoġdı şol kim ʿarşa ḳadem ḳoyısar
bir söz-ilĕ vesveseler yuyısar (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/298: 10[b])

budur ol kim vėrdi rūḥullāh ḫaber
gĕle benden şoñra ola muʿteber (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/446: 15[b])

budur ol kim ayı iki yarısar
puta ṭapanları ḳamu ḳırısar (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/512: 18[a])

ol sirāc u **ol** beşīr ü **ol** nezīr
ol imām u **ol** hümām u **ol** münīr (*Vesîletü'n-necât*/185)

ol kerīm ü **ol** kelīm ü **ol** ḥalīm
ol şefīʿ u **ol** muṭīʿ u **ol** selīm (*Vesîletü'n-necât*/186)

budur ol kim gĕliser ḥaḳdan buña
tāc-ı ʿizzet birle *levlāk* ḫilʿati (*Vesîletü'n-necât*/238)

budur ol kim buña kim olsa ḳarīb
bī-gümān ol ḥaḳḳa bulur ḳurbeti (*Vesîletü'n-necât*/239)

kimisinüñ gözleri giryān-ıdı
kimisinüñ cigeri biryān-ıdı (*Vesîletü'n-necât*/696)

kimisi bu derd-ile ḥayrān u zār
kimi ṭoprаḳlarda ġalṭān bī-ḳarār (*Vesîletü'n-necât*/697)

Şeyh Eşref b. Ahmed kelime tekrarlarına başvurduğu kimi beyitlerde zıt kavramları da bir arada kullanarak anlamı kuvvetlendirmeye çalışmıştır:

kimi **aġladan** kimisin **güldüren**
kimi **dirilden** kimisin **öldüren** (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/780: 26[b])

kimi yėdi ḳat **yėrĕ ġarḳ eyleyem**
kimi yėdi ḳat **gögĕ farḳ eyleyem** (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/1169: 39[b])

kimi **ʿālim** kimi **cāhil** eyledüm
kimi **zīrek** kimi **ġāfil** eyledüm (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/1173: 40[a])

biri diler kim **ilĕrü yüriyĕ**
biri **gėrüdĕ ḳala** zer ḳorıya (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/146: 5[b])

Şiire kattığı ahenk ve anlam zenginliğinin yanı sıra şairlerin söz oyunlarına vukufiyetini de gösteren cinaslı kafiyeyi iki şair de ustaca kullanmıştır:

şübheler dikenlerini **yaḳalar**
düz yol ola ṭaġ u ṭaş u **yaḳalar** (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/256: 9[b])

ger göreydi sĕni merrīḫ **at-ıla**
ḳorḳısından yėryüzinĕ **atıla** (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/482: 17[a])

bes bu varlıḳdan ʿaceb **maḳṣūdı ne**
ʿışḳ-ıla diñle ėriş **maḳṣūdına** (*Vesîletü'n-necât*/62)

söyledi avcında ṭaşa geldi **ṭaş**
ṭaş degülseñ ʿışḳa gel sen-daḳı **ṭaş** (*Vesîletü'n-necât*/341)

Her iki eserde de anlamın bir sonraki beyte geçtiği merhûn beyitler bulunmaktadır:

ger cemīʿi yėr ü gök ehli bilüp
yüz çevürsĕ putlara secdĕ ḳılup (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/1042: 35[b])

ḳanda olısar baña andan ziyān
ben münezzeh bī-ġaraż hem bī-nişān (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/1043: 35[b])

[Yeryüzünde ve göklerde bulunan bütün varlıklar bilerek putlara secde edip (benden) yüz çevirse o (durum) bana nasıl zarar verebilecek? Ben her türlü kusurdan ve arzudan uzak olan, hiçbir şeye ihtiyacı bulunmayan (Allah'ım)!]

her ne kim var āşikārā vü nihān
yėr ü gök ü ʿarş u ferş ü ins ü cān (*Vesîletü'n-necât*/59)

çünki bunlar bir işāretle olur
bunlar olmaz-ısa nėsi eksilür (*Vesîletü'n-necât*/60)

[Açık ve gizli her ne varsa yer, gök, arş, zemin, insan ve cin, bütün bunlar bir işaretle olur. Bunlar olmazsa O'nun neyi eksilir?]

Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde sıkça yer verdiği atasözleri ve atasözü niteliğindeki özlü sözler de şairin üslubunun bir başka yönünü yansıtmaktadır:

sünnetė uyan bulur ṭoġru yolı
gėmisi ṭoġru gider öñdin yėli (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/7: 1[a])

[Sünnete uyan kimse, doğru yolu bulur. "Rüzgârı doğru olanın gemisi doğru gider."]

adını ʿuzlet ḳomışlar bu putuñ
ḫūyı dönmez aṭlas örtünsė itüñ (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/74: 3[a])

[Bu putun adına uzlet demişler. "İpekli kumaş bürünmekle köpeğin tabiatı değişmez."]

hergiz it at olmaya ot yėyüben
dikenüñ dönmez ḫūyı gül dėyüben (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/104: 4[a])

["İt, ot yemekle at olmaz. Dikenin 'gül' demekle tabiatı değişmez."]

bu meṣeldür kim **gügülüñ ḳurdunı**
bıraḳurlar düzse ebruşimini (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/382: 13[b])

[Bu meseldir: "İpek kozasının kurdunu ipini örünce bırakırlar."]

yüz eger dürişe bostānı diken
ḳanda reyḥān olısar ṣırġan diken (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/674: 23[a])

["Bahçıvan yüz defa da uğraşsa ısırgan dikeni reyhana dönüşmez."]

pes gülistān çöplük ola ṭañ degül
çün göçė ṭāv*u*s gelė yėrine ġül (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/1576: 53[b])

["Tavus gidip yerine şeytan geldikten sonra gül bahçesinin çöplük olmasına şaşılmaz."]

3.6. Eserlerin Muhtevası

Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'inde bölümleri birbirinden ayıran başlıklar ya da bölüm sonlarında yer alan vasıta beyitleri bulunmadığından bölümler eserin muhtevası gözetilerek tarafımızdan tespit edilmiştir. Bölüm başlıklarının yer aldığı *Vesîletü'n-Necât*'ta ise bölümlerin birçoğu bahse konu başlıklardan istifade edilerek, bir kısmı da eserin içeriği değerlendirilerek M. Fatih Köksal tarafından belirlenmiştir (2022, s. 33-36). Eserlerin ihtiva ettiği bölümler tablo üzerine kaydedilmiştir:

Tablo 1: *Vesîletü'n-Necât* ile Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'inin Bölümleri

Vesîletü'n-Necât		**Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'i**	
Bölüm Adı	**Beyitler**	**Bölüm Adı**	**Beyitler**
1. Tevhid	1-32	1. Nasihat	1-150
2. Taʿzîrât (Şairin eserinde bulunması muhtemel hatalar için özür dilemesi)	33-49	2. Cahiliye Dönemi'nin tasviri ve Hz. Muhammed'in annesinin rahmine düşmesi	151-171
3. Kâinatın yaratılması	50-62	3. Hz. Muhammed'in ümmetinin methi	172-273
4. Naat (Hz. Muhammed'in övgüsü)	63-114	4. Hz. Muhammed'in doğumu	274-276
5. Hz. Muhammed'in nurunun yaratılması ve nurun intikali	115-150	5. Hz. Muhammed'in doğumunu öğrenen şeytanların ağlayıp yas tutmaları	277-343
6. Asıl mevlit bölümü (Hz. Muhammed'in doğumu öncesi, doğum sırasında ve sonrasında vuku bulan mucizeler)	151-290	6. Naat	344-373
7. Naat (Gazel şeklinde yazılmıştır.)	291-300	7. Hz. Muhammed'in babasının ve annesinin vefatları	374-402
8. Mucizât	301-360	8. Hz. Muhammed'in sütanneleri	403-404
9. Miraç hadisesi	361-433	9. Cebrail'in Hz. Muhammed'in göğsünü açması	405-423
10. Hicret	434-439	10. Dedesinin Hz. Muhammed'i oğlu Ebu Talib'e emanet etmesi ve vefatı	424-430
11. Hz. Muhammed'in bazı vasıfları ve ahlâkının anlatılması	440-475	11. Hz. Muhammed'in amcasıyla çıktığı yolculukta Bahira ile karşılaşması	431-488
12. Nasihat	476-499	12. Hz. Muhammed'in Hz. Hatice ile evlenmesi	489-542
13. Taʿzîrât	500-536	13. Hacerü'l-Esved'in yerine yerleştirilmesi	543-551
14. Hz. Muhammed'in örnek yaşantısından örnekler ve ömrünün sonunun gelmesi	537-557	14. Hz. Muhammed'e peygamberlik vazifesinin verilmesi	552-584
15. Vefat	558-739	15. Hz. Hatice, Hz. Ali, Hz. Ebu Bekir	
16. Hatime/Bitiş	740-800		

	ve Zeyd'in Müslüman olmaları; ilk Müslümanlar 585-606 16. Cebrail'in Hz. Muhammed'e abdest almayı öğretmesi 607-614 17. Hz. Muhammed'in Erkam b. Ebu'l-Erkam'ın evinde gizlenmesi, Hz. Ömer'in Müslüman olması ve Hz. Peygamber'in ashabıyla Şi'bu Ebi Talib'e sığınması 615-629 18. Hz. Muhammed'in Mekke'ye gelebilmesi için Ebu Talib'in müşriklerle anlaşması ve vefatı 630-684 19. Hz. Hatice'nin vefatı ve Hz. Peygamber'in yas tutması 685-707 20. Müminlerin Mekkeli müşriklerden eziyet görmeleri ve Taif'e göç etmeleri 708-747 21. Cinlerin Hz. Muhammed'e gelerek Müslüman olmaları 748-761 22. Nasihat 762-814 23. Miraç hadisesi 815-1212 24. Namaza ve faziletlerine dair 1213-1423 25. Miraç hadisesine inanmayan Mekkelilerin Hz. Muhammed'i sınaması 1424-1461 26. Hz. Muhammed'in mucizeleri (*Kur'an-ı Kerim* ve Hz. Peygamber'in hikmet dolu sözleri) 1462-1615 27. Hatime 1616-1617

Hz. Muhammed'in doğumu ve miraca yükselmesi, her iki eserde de genişçe yer bulan iki önemli konudur. Şairlerin bu iki konuya verdikleri önem nedeniyle Hz. Muhammed'in hayatı; doğum ve miraç hadiseleri esas alınarak muhtelif başlıklara ayrılmış, eserlerin muhteva incelemesi de bu başlıklar üzerinden yapılmıştır.

3.6.1. Hz. Muhammed'in Doğumundan Öncesi

Başı eksik olan Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i şairin 150 beyit süren nasihatleriyle başlar. Bidate uymanın ve Allah'a karşı gelmenin insanı cehenneme sürüklediğini söyleyen şair, insanın küfre düşmemesi için sünnetin izinden gitmesi ve *Kur'an*'a sarılması gerektiğini belirtir. Bunu başarabilmek içinse insan, aklın rehberliğine muhtaçtır. Aklı rehber edinen kimselerin puta tapmadığını vurgulayan Şeyh Eşref, bölümün 53.-150. beyitlerinde bir

yandan nasihatlerine devam ederken diğer taraftan putların özelliklerini sıralar. Eserin bir sonraki bölümünde Cahiliye Devri'ni tasvir ederek karanlığın bütün cihanı sardığını, puthanelerin putlarla dolup taştığını belirtir. O rahmet kaynağı Peygamber babasının belinden annesinin rahmine işte böyle bir karanlığın içinde ulaşmıştır. Eserin 172. beytinde Müslümanların o putları yerle bir eden peygamberle şeref bulacağını ifade eden şair, Hz. Muhammed'in ümmetini methetmeye başlar. 273. beyte kadar devam eden bu bölümde, 209.-242. beyitler Berat ve Kadir Gecelerinin faziletine dairdir. 274. beyitle birlikte söz Hz. Muhammed'in doğumuna getirilir.

Başında Arapça bir mensur giriş bulunan *Vesîletü'n-Necât* ise Allah'ın birliğinin anlatıldığı ve övgüsünün yerine getirildiği tevhidle başlar. 32 beyitten ibaret bu bölümün ardından şair okuyucudan kendisi için dua isteyerek hatalarının mazur görülmesini talep eder. Eserin bir sonraki bölümü kâinatın yaratılması hakkındadır. Sonrasında eserde Hz. Muhammed için yazılmış naatlar yer alır. *Vesîletü'n-Necât*'ın 115.-150. beyitleri Hz. Peygamber'in nurunun yaratılması ve nurun Hz. Muhammed'e intikaline dairdir. Bu bölümde Hz. Peygamber'in görünüşte son fakat mana bakımından ilk peygamber olduğu, kâinatın o var olduğu için yaratıldığı vurgulanmıştır. Eserin 151. beytiyle birlikte doğum hadisesi anlatılmaya başlanır. Görüldüğü üzere eserlerin Hz. Muhammed'in doğumuna kadarki bölümlerinde, ele alınan ortak bir konu bulunmamaktadır.

3.6.2. Hz. Muhammed'in Doğumu

Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inin 274.-276. beyitlerinde Hz. Muhammed'in doğumu müjdelenir. Bu kutlu haberi alan şeytanların bir araya gelip yas tuttukları ifade edilerek 277. beyitten itibaren şeytanların içine düştükleri korku ve endişe dolu hâller tasvir edilir:

çün rebī‘u'l-evvel ayı görünür
ḳarañu dünyāyı ḳılur ṭolu nūr (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/274: 10ª)

ṭoġdı ol cümle nebīler ḫātemi
aydın ėtdi on sekiz biñ ‘ālemi (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/275: 10ª)

aydan on iki düşenbe gėcesi
ḳamu şeyṭān dėrilüp dutdı yası (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/276: 10ª)

ka‘beyě fīl geldügi yılda hemīn
dökdi şeyṭānlar o gėcě gözyaşın (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/277: 10ª)

Eserin 287. beytinde sözü şeytan devralır. Hz. Peygamber'in övüldüğü ve mucizelerinin anlatıldığı sıradaki otuz beytin yirmi beşi "ṭoġdı şol kim" ifadesiyle başlamaktadır. Bu beyitler, Hz. Muhammed'in doğumu karşısında gözyaşlarını tutamayan ve feryat eden şeytanın yasının birer parçasıdır. Hurma salkımının dalından inip dile gelerek Hz. Muhammed'in peygamberliğini tasdik etmesi, Hz. Peygamber'in ağzını yıkadığı sudan içen yedi yüz kişinin suya kanması, mübarek parmaklarının arasından suların akması, zehirli bir kebabı yiyecekken onun "Beni yeme!" diyerek Hz. Peygamber'i uyarması, elindeki taşın konuşarak peygamberliğini kabul etmesi ve Hz. Muhammed'in ayı ikiye bölmesi burada dile getirilen mucizelerdendir. Bu bölümdeki mucizelerin birçoğu

Vesîletü'n-Necât'ın mucizat bölümünde de yer almaktadır. Eserin 317. beytinde bundan sonra semaya giremeyeceklerini, girmeye çalışanların ise ateşle kovalanacağını söyleyen şeytan Hz. Muhammed'in mübarek doğumuyla vuku bulan hadiseleri sıralamaya başlar. Bu mucizelerden Mecusîlerin taptığı bin yıldır yanan ateşin sönüp kül olması, putların devrilmesi, Kisra sarayının kemerlerinin yıkılması, Save Gölü'nün suyunun çekilmesi, doğumu müjdeleyen meleklerin yeryüzüne inip çıkması ve karanlık gecenin Basra'nın kubbeleri görülecek kadar aydınlanması *Vesîletü'n-Necât*'ta da bahsi geçen olaylardandır.

Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'inde ise Hz. Muhammed'in doğumu ile doğum öncesi ve sonrası yaşananlar daha ayrıntılı anlatılır. Öncelikle annesi Âmine Hatun'un henüz o doğmamışken pek çok işaret ve mucizeyle karşılaştığı belirtilerek Hz. Peygamber övülür. Ardından onun Rebiyülevvel ayının on ikisine rastlayan Pazartesi gecesi doğduğu şöyle bildirilir:

ol gėcě kim ṭoġdı ol ḫayru'l-beşer
anası anda neler gördi neler (*Vesîletü'n-necât*/198)

ol rebī'u'l-evvel ayı nėcesi
on ikinci gėce işneyn gėcesi (*Vesîletü'n-necât*/200)

Esere göre Hz. Peygamber'in doğumundan önce Âmine Hatun evinde oturmaktayken odanın duvarı yarılarak içerisinden birbirlerine Hz. Muhammed'i müjdeleyen üç cennet kızı çıkar. Onların ardından gelen cennet kızlarıyla Âmine Hatun'un evi nurla dolar. Evden çıkıp göklere doğru yükselen bu nur bütün cihanı sarar. O sırada bir melek Hz. Muhammed için havaya sündüs adlı döşeği serer; Doğu, Batı ve Kâbe'nin çatısına birer bayrak dikilir. O gece Allah bütün yaratılmışlara süslenmelerini emreder, cehennemin kapıları kapatılır. Doğum vakti yaklaşınca Âmine Hatun'un susaması üzerine ona kardan daha beyaz ve soğuk, şekerden daha tatlı bir şerbet sunulur. Bedeni nurla dolar. Bir ak kuş gelip kanadıyla o mübarek annenin sırtını sıvazlar. Doğum anneye zahmet vermeden gerçekleşir. Bütün bu mucizeler karşısında bayılan Âmine Hatun kendine geldiğinde oğlunun Kâbe'ye karşı secde etmekte olduğunu görür. Hz. Peygamber melekler tarafından çoktan kundaklanmış, gözleri sürmelenmiş, göbeği kesilmiş ve sünnet edilmiştir. Yerde ve gökte bulunan bütün melekler onu ziyaret ederek başına mücevherler saçar. Doğum anına dair *Vesîletü'n-Necât*'ta yer alan bu ayrıntılar Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde bulunmamaktadır.

3.6.3. Doğumundan Miracına Kadar Hz. Muhammed'in Hayatı

Hz. Muhammed'in doğumu ve ardından meydana gelen hadiseler anlatıldıktan sonra her iki eserde de birer naat bölümü bulunmaktadır. Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde 344. beyitle başlayan naatta Hz. Peygamber başta kutlu doğumu olmak üzere güzel ahlâkı, dini yayacak ve ahirette ümmetine şefaat edecek olması gibi pek çok yönden övülerek onun birçok mucizesi sıralanmıştır. Naatın "bu gėce ṭoġdı" ve "ol ki" ifadeleriyle başlayan onlarca beyti şairin üslubuna ayrı bir ahenk kazandırmıştır. Hz. Peygamber'in kulluğuyla göğe yükselmesi, sabah rüzgârının ona yardım etmesi, önünden her geçişinde taşın kendisine selam vermesi, ağacın yürüyüp gelerek onu selamlaması, Hendek günü Cabir

bin Abdullah'ın evinde nazar ettiği bir tencere yemeğin dört yüz kişiyi doyurup artması bu bölümde değinilen mucizelerdendir. Bu mucizeler naat bölümünün birer parçası mahiyetindedir.

Vesîletü'n-Necât'ta ise gazel şeklindeki 10 beyitlik naatın ardından Hz. Peygamber'in mucizelerinden söz edilir. Hz. Muhammed'in gölgesinin yere düşmemesi, arkasındaki nesneleri önünü görür gibi görmesi, Cebrail'in kokusunu çok uzaktan alması, uzaktaki sesleri yakınındaymış gibi duyması ve uykudayken de uyanıkmış gibi işitmesi, dudağı kıpırdayınca güneşin de kıpırdaması, dişlerinin geceyi aydınlatacak kadar parlak olması, bir kertenkelenin onun peygamberliğini tasdik etmesi, göğsünden çıkan nurun karanlık geceyi aydınlatması, saçlarının misk gibi kokması ve terinin güle dönüşmesi, saçtığı toprağın düşmanın gözünü kör etmesi, kesip attığı tırnağın inciye dönüşmesi, adımını atınca Hira Dağı'nın kımıldaması ve yine onun emriyle sakinleşmesi, ayın gökten inip beşiğini sallaması, diktiği hurma ağacının hemen meyve vermesi, devenin ona sahibini şikayet etmesi, nice körlere ve dili tutulmuşlara şifa dağıtması; kurdun, kuşun, taşın, ağacın onunla konuşarak peygamberliğini kabul etmesi bu bölümde yer alan mucizelerdendir. Başının üzerinde bir bulutun ona daima gölge yapması, peygamberlik mührünü sırtında taşıması, ayı ikiye bölmesi, parmağından suların akması, zehirli bir kuzunun dile gelip Hz. Peygamber'i kendisini yememesi konusunda uyarması, avucundaki taşın konuşması, ağaçların ona secde etmesi, hutbe verirken ağaç kütüğünün kendisine meyletmesi ve başlı başına *Kur'an*'ın varlığı ise *Vesîletü'n-Necât*'ın yanında Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde de kayıtlı olan mucizelerdendir.

Vesîletü'n-Necât'ta Hz. Muhammed'in mucizelerinden sonra miraç hadisesine geçilirken Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde Hz. Peygamber'in hayatına ait miraçtan önce yaşanan olaylara da yer verilmiştir. Hz. Muhammed'in babasını ve annesini kaybetmesi, Süveybe Hatun ve Halime Hatun'un ona sütannelik yapmaları, Cebrail tarafından göğsünün yarılıp kalbinin zemzem suyuyla yıkanması, dedesi Abdulmuttalib'in vefatı, Rahip Bahira ile tanışması, Hz. Hatice ile evlenmesi, Hacerü'l-esved'in yerine yerleştirilmesi, Hz. Muhammed'e peygamberlik vazifesinin verilmesi, ilk Müslümanlar, Hz. Peygamber'in Erkam b. Ebu'l-Erkam'ın evinde gizlenmesi ve müşriklerin baskıları yüzünden ashabıyla Şi'bu Ebi Talib'e[13] sığınması, Hz. Muhammed'in Mekke'ye dönebilmesi için amcası Ebu Talib'in Mekkeli müşriklerle anlaşması, Ebu Talib ile Hz. Hatice'nin vefatları, müminlerin Taif'e göç etmesi, cinlerin *Kur'an*'ı dinleyerek Müslüman olmaları ve Müslüman olan cinlerin ağzından dökülen nasihatler Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde yer bulmuştur.

[13] Müşriklerin Hz. Muhammed'i öldürmeyi planladığını öğrenen yakın akrabaları Hâşimîler ve Muttalibîler, iman eden ve etmeyenleriyle birlikte Ebu Talib'in önderliğinde Hâşimîlerin bölgesinde yer alan bir mahalleye taşınarak Hz. Muhammed'i ve ona inananları korumaya alırlar. Bahse konu mahalle kaynaklarda Şi'bu Ebi Talib olarak geçer. Hâşimîler ve Muttalibîler yaptıkları bu hamle karşılığında müşriklerin üç yıl süren ekonomik, psikolojik ve sosyal baskılarına ve ağır boykotlarına maruz kalmışlardır (Şenyayla, 2021, s. 292-293.).

3.6.5. Miraç Hadisesi

Süleyman Çelebi *Vesîletü'n-Necât*'ın 361.-433. beyitlerini miraç hadisesine ayırmıştır. Miracı 398 beyitle (815-1212) anlatan Şeyh Eşref ise konuyu Süleyman Çelebi'ye göre daha ayrıntılı ele almıştır. Şaire göre Cebrail miraca davet için geldiğinde Hz. Muhammed Kâbe'dedir. Kalbi altın tas içinde yıkanan Hz. Peygamber, Burak'a binerek Kâbe'den Mescid-i Aksa'ya gitmiştir:

nāgehīn geldi resūlĕ cebrā'īl
ka'bedĕ yatur-iken sen böyle bil (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/816: 28ª)

sīnesin yardı çıḳardı içini
yudı altun ṭas içinde gönlüni (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/817: 28ª)

gönlini gėrü yėrindĕ ḳodılar
ṭur yuḳaru tañrı oḳur dėdiler (Şeyh Eşref'in *Mevlid*'i/819: 28ª)

Süleyman Çelebi'ye göre ise Cebrail'in Hz. Muhammed'i miraca daveti Ümmühânî'nin evinde gerçekleşmiştir:

bir gėcĕ işneyn gėcĕsinde resūl
ümmühānī ĕvine ḳıldı nüzūl (*Vesîletü'n-necât*/374)

anda-y-iken nāgehān ol yüzi aḳ
cebra'īl cennetden ėrürdi burāḳ (*Vesîletü'n-necât*/375)

dur berü gel yā muḥammed tīz dėdi
kim seni ḥaḳ ḥażretine ündedi (*Vesîletü'n-necât*/376)

Süleyman Çelebi'nin "yolda çoḳ dürlü 'acā'ib gördi hem (380. beyit)" mısraıyla anlattığı Kudüs yolculuğu da yine Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde daha ayrıntılıdır. Hz. Muhammed'in yolda sesler duyduğunu, gelin gibi bir kadın tarafından yolunun kesildiğini fakat Hz. Peygamber'in ne olursa olsun durmadan yoluna devam ettiğini söyleyen Şeyh Eşref süslü kıyafeti, selvi boyu, dağınık saçları, kıyıcı bakışlarıyla o kadının dünya olduğunu belirtir.

Hz. Muhammed'in Mescid-i Aksa'da tüm peygamberlere imamlık yapıp namaz kıldırması iki eserde de yer bulmuştur. İki *Mevlid*'in de ortak konusu olan Hz.Peygamber'in göğe doğru uzanan bir merdivenle gök katlarına çıkıp bazı peygamberleri ziyaret etmesi, arş ve kürsiyi geçerek Allah'ın huzuruna varması, Cebrail'in sidreden öteye geçemeyişi ve namazın Hz. Muhammed'in ümmetine hediye edilmesi anlatılırken Şeyh Eşref daha fazla detaya yer vermiştir.

İki eserde de miraçta Hz. Muhammed'in Allah'la görüşmesi sırasında Allah'ın peygamberine hitabına yer verilirken bu hitap *Vesîletü'n-Necât*'ta namazın armağan edildiği iki beyitle (401.-402.) sınırlıdır. Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde ise 1024.-1191. beyitler boyunca devam eder. Allah'ın sonsuz rahmetinin ve lütfunun anlatıldığı bu beyitlerde iman eden ve etmeyen kulların özellikleri sıralanırken kişinin iman edip etmemesinin yalnızca Allah'ın iradesinde olduğu sıklıkla vurgulanır. Eserin 1159.-1170. beyitlerinde Hz. Nuh kavminin suda boğulmasına, Hz. Musa'nın asasının dev bir yılana dönüşmesine,

Hz. Hud'u yalanlayan Ad Kavmi'nin şiddetli bir rüzgârla helak olmasına, Hz. Salih'in kayanın içinden bir deve çıkarmasına ve ona inanmayan Semud Kavmi'nin üzerine yağan yıldırımlar ve şiddetli sarsıntılarla yerle bir olmasına, Nemrud'un burnundan giren küçük bir sinekle ölmesine, Hz. Şuayb'a inanmayan Medyen Kavmi'nin Cebrail'in sesiyle ve şiddetli sarsıntıyla helak olmasına, Karun'un eviyle birlikte yerin yedi kat dibine geçmesine, Hz. İsa'nın göğün yedinci katına yükseltilmesine, Hz. Musa'ya inanmayan Firavun ve kavminin denizde boğulmasına ve Nemrud tarafından ateşe atılan Hz. İbrahim için ateşin gül bahçesine dönüşmesine işaret edilerek Allah'ın kudreti ve azameti bir defa daha gözler önüne serilir. Allah'ın hitabının sona erdiği 1192.-1212. beyitlerde ise müminlere namazın hediye edilmesi ve elli vakit namazın beş vakte indirilmesi anlatılır.

Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde miraç bölümünün ardından 1213.-1423. beyitlerde tekbir, kıyam, kıraat, rükû, sücûd ve ka'de-i âhire olmak üzere namazın rükünleri sıralanarak faziletleri hakkında bilgiler verilmiştir. Ardından miraca geri dönülmüş, bu hadiseye inanmayan Mekkelilerin Hz. Muhammed'i Kudüs'le ilgili sorular sorarak sınamaları konu edilmiştir.

3.6.6. Miraçtan Sonra Hz. Muhammed'in Hayatı

Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde miracın ardından Hz. Peygamber'in mucizelerinden söz edilerek eser tamamlanırken *Vesîletü'n-Necât*'ta Hz. Muhammed'in hayatı ana hatlarıyla vefatına kadar anlatılmıştır. Şeyh Eşref'e göre Hz. Muhammed'in en büyük mucizesi *Kur'an*'dır. Yine onun muhatabını âciz bırakan deliller ve hakikatlerle dolu sözleri de birer mucizedir. Hz. Muhammed hikmet dolu sözleriyle gelecekte olacak bazı hadiseler hakkında bilgiler vermiştir. İslam dininin kabul edilerek yayılacağını, halifelik döneminin ardından fitneler çıkacağını, Yemen'den Veysel Karanî'nin geleceğini, 'Ammar bin Yasir'in şehit düşeceğini; Mısır, Kudüs, İran ve Roma'nın ümmeti tarafından alınacağını; Basra'nın İslam şehri olup daha sonra harap edileceğini, türlü fitnelerin baş göstereceğini ve dinin avuçta tutulan bir ateş gibi olacağını, ümmetinden âlim olarak bilinen otuz kişinin tıpkı Deccal'in yapacağı gibi insanları Hak yolundan çıkaracağını, ümmetinin yetmiş üç ayrı yola ayrılacağını ve o yollardan sadece birinin kendisine ulaşacağını, her yüz yıl başında gelen bir kişinin bu doğru yolu benimseyip müminlere önderlik edeceğini, Fırat Nehri'nin altından bir dağ çıkacağını ve yanına varanların helak olacağını, Beni Sakif Kabilesi'nden bir zalim (Haccac) ve bir yalancının (Muhtar) çıkacağını o kutlu sözleriyle ümmetine önceden bildirmiştir.

Vesîletü'n-Necât'ta ise miraçtan sonra Hz. Peygamber'in Medine'ye hicreti konu edilmiştir (434.-439. beyitler). Ardından Hz. Muhammed'in ahlâkının *Kur'an* ahlâkı olduğu belirtilerek onun cömertliği, alçak gönüllülüğü, güler yüzü, samimiyeti, layığıyla yerine getirdiği kulluğu, Allah'a olan tevekkülü ve güçlü imanı gibi pek çok meziyeti dile getirilmiştir. Eserin 476.-499. beyitlerinde şairin muhatabına Hz. Muhammed'in ahlâkıyla ahlâklanmayı tavsiye ettiği nasihatler bulunmaktadır. Bir sonraki bölümde muhatabını kıskançlık, kibir, hile, ikiyüzlülük ve nefse uyma konularında dikkatli olmaya davet eden şair, saçı sakalı ağarmasına rağmen Hz. Muhammed'in yolundan gitmediği için pişman

olduğunu itiraf etmiş; Allah'a layık bir ameli bulunmadığını söylerek günahlarının bağışlanması için yine O'na sığınmıştır.

Eserin ilerleyen beyitlerinde Süleyman Çelebi Hz. Muhammed'in Hak yoluna davetiyle insanların akın akın İslam'ı kabul ettiğini ve cihanın İslam nuruyla bezendiğini ifade etmiş, Hz. Peygamber'in ömrünü Allah'ın buyruğunu yaymaya adadığını belirtmiştir. 558. beyitle başlayıp eserin hatimesine kadar devam eden Hz. Muhammed'in vefatı bölümünde ise Hz. Peygamber'in eşi Meymune Hatun'un evinde hastalanışını, hastalığının artmasıyla mescide gidemeyişini, sahabelerin döktüğü gözyaşlarını, Hz. Muhammed'in sahabelerle son kez görüşmesini, Cebrail vasıtasıyla bir dileği olup olmadığını soran Allah'tan ümmetini dileyişini, Azrail'in yas giysileri içindeki Cebrail'le gelerek Hz. Muhammed'in ruhunu alıp gidişini ve bütün cihanın tuttuğu yası anlatmıştır. Eserin hatimeyi oluşturan 740.-800. beyitleri dünyanın geçiciliği ve kulluğun gerekliliğine dair nasihatlerin yanında Allah'a yakarışlar ve dualarla doludur.

Sonuç

14. yüzyılın ikinci yarısıyla 15. yüzyılın başlarında yaşadığı kabul edilen ve Eşrefoğlu Rûmî'nin babası olduğu düşünülen Şeyh Eşref b. Ahmed'in *Mevlid*'i tanıtılarak Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât*'ı ile mukayese edilmiştir. Eserin 1452'de yazıya geçirilmesinden yola çıkılarak en geç 15. yüzyılın ilk yarısında telif edildiği sonucuna varılmış, *Vesîletü'n-Necât* ile yakın tarihlerde ve aynı coğrafyada kaleme alınmış olması dikkatlere sunulmuştur.

Mesnevi nazım şeklinin kullanıldığı iki *Mevlid*'in de aruzun *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* vezninde yazıldığı ve 1617 beyitten müteşekkil Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inin *Vesîletü'n-Necât*'ın iki katı hacme sahip olduğu görülmüştür. *Vesîletü'n-Necât*'ın klasik mesnevi tertibine uygun olduğu belirtilirken başı eksik olan ve vasıta beyitleri bulunmayan Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inin bu tertibin dışında kaldığı ifade edilmiştir.

Beyitlerin aruz veznine uydurulması için her iki eserde de ses türemesi, ses düşmesi, ünlü ulaması gibi çeşitli tasarruflarda bulunulduğu ve Türkçe kelimelerde mede yer verildiği tespit edilmiş; bu uygulamaların *Vesîletü'n-necât*'ta sınırlı sayıdayken Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde çok daha fazla olduğu dile getirilmiştir. Her iki *Mevlid* metninde de kafiyesiz beyitlerin kullanıldığı, Türkçe ile Arapça ve Farsça kelimelerin kafiye oluşturdukları; istek, vasıta, yönelme hâli eki gibi eklerle son harfi elif olan Arapça ve Farsça kelimelerin kafiye yapıldığı ortaya konularak bu örneklerle Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inde daha sık karşılaşıldığı vurgulanmıştır. Eldeki bilgilere göre nazım tekniği bakımından dönemine göre başarılı sayılabilecek olan Şeyh Eşref'in aruzu kullanmada ve kafiye bulmada Süleyman Çelebi'nin gerisinde kaldığı sonucuna varılmıştır.

Eski Anadolu Türkçesi dil özelliklerini yansıtan ve anlaşılır bir dille kaleme alınan iki eserden Şeyh Eşref'in *Mevlid*'inin daha sade bir dille yazıldığı, eserdeki Arapça ve Farsça kelime oranının *Vesîletü'n-Necât*'a göre daha az olduğu, eserde yabancı kelimelerle

kurulan terkiplere nadiren rastlandığı belirlenmiştir. Şairin sade bir dil ve samimi bir üslup tercih etmesinde onun eserleri vasıtasıyla halkı eğitmeyi amaçlamasının tesiri olduğu vurgulanmıştır. Süleyman Çelebi ile Şeyh Eşref'in beyit başlarına yerleştirdikleri kelime tekrarlarıyla anlatıma etkileyicilik kazandırdıkları ve sıkça başvurdukları cinaslı kafiyeyi ustaca kullandıkları örneklerle ortaya konulmuştur. Şeyh Eşref'in çokça kullandığı atasözü niteliğindeki sözlerin de şairin üslubunun bir başka yönünü yansıttığı dile getirilmiştir.

Eserlerin muhtevasına gelince iki *Mevlid* metninin Hz. Muhammed'in doğumuna kadar ihtiva ettikleri bölümler arasında ortak bir konunun bulunmadığı görülmüştür. Hz. Muhammed'in doğumunun Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'inde daha ayrıntılı ele alındığı anlaşılmış; Hz. Peygamber'in doğumuyla vuku bulan mucizelerden Mecusîlerin taptığı bin yıldır yanan ateşin sönüp kül olmasına, putların devrilmesine, Kisra sarayının kemerlerinin yıkılmasına, Save Gölü'nün suyunun çekilmesine, doğumu müjdeleyen meleklerin yeryüzüne inip çıkmasına ve karanlık gecenin Basra'nın kubbeleri görülecek kadar aydınlanmasına her iki eserde de yer verildiği tespit edilmiştir. Doğum hadisesinin ardından iki şairin de Hz. Muhammed'i methederek mucizelerini sıraladığı, sonrasında Süleyman Çelebi'nin Hz. Peygamber'in miracına geçtiği, Şeyh Eşref'in ise hayatına dair miraçtan önce yaşanan olayları da naklettiği anlaşılmıştır. Şeyh Eşref b. Ahmed'in miraç hadisesini daha detaylı anlattığı, ayrıca namazın faziletlerinden ve miraca inanmayan Mekkelilerin Hz. Muhammed'i sınamasından söz ettiği görülmüştür. Şairin Hz. Muhammed'in mucizeleri olarak *Kur'an*'dan ve Hz Peygamber'in sözlerinden bahsedip gelecekte yaşanacak bazı hadiseleri sıralayarak eserine son verdiği, Süleyman Çelebi'nin ise Hz. Muhammed'in hayatını ana hatlarıyla vefatına kadar anlattığı belirlenmiştir. Ayrıca Hz. Peygamber'in Medine'ye hicretini, güzel ahlâkını ve vefatını konu alarak muhatabına nasihatler eden Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'ini dualarla tamamladığı ifade edilmiştir.

Kaynaklar | References

Aksoy, H. (2007). Eski Türk edebiyatında mevlidler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi (TALİD) Eski Türk Edebiyatı Tarihi I*, *5*(9), 323-332.

Ateş, A. (1954). *Süleyman Çelebi Vesiletü'n-necat-Mevlid*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aymutlu, A. (1958). *Süleyman Çelebi ve Mevlid-i Şerif*. Berksoy Matbaası.

Baykal, K. (1999). *Süleyman Çelebi ve Mevlid*. Kadir Atlansoy (Haz.), Bursa Eski Eserleri Sevenler Kurumu.

Bilgin, O. (1992). *Fütüvvet-nâme*. Yıldızlar Matbaası.

Bursalı Mehmed Tâhir (1333/1915). *Osmanlı müellifleri* (Cilt 2). Matbaa-i Âmire.

Canım, R. (2014). *Divan edebiyatında türler* (4. Baskı). Grafiker Yayınları.

Canım, R. (2018). *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve tabsıratü'n-nuzamâ*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Demir, E. (2003). Şeyh Eşref bin Ahmed'in İbret-nâme adlı mesnevisi (edisyon kritik-inceleme-metin) [YL tezi]. Marmara Üniversitesi.

Güneş, M. (2016). *Fütüvvetname iyilik kitabı*. Gelenek Yayıncılık.

Güneş, Ö. (2001). Ma'zeret-nâme Şeyh Eşref b. Ahmed [YL tezi]. Marmara Üniversitesi.

İsen, M. (2017). *Künhü'l-Ahbâr'ın tezkire kısmı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kadıoğlu, İ. (2019). *Süleyman Çelebi Mevlidü'n-Nebî (Vesîletü'n-Necât)*. Sonçağ Yayınları.

Kara, M. (2022). *Bir peygamber âşığı Süleyman Çelebi ve Mevlid*. Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Kâtib Çelebi (1971). *Keşf-el-Zunun* (Cilt 2). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Kemikli, B. (2018). *Süleyman Çelebi ve Mevlid*. Ketebe Yayınları.

Köksal, M. F. (2011). *Mevlid-nâme*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Köksal, M. F. (2022). *Süleyman Çelebi ve Vesîletü'n-Necât (inceleme-tenkitli metin-dil içi çeviri-açıklamalı dizin)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kurnaz, C. & M. Tatcı (1999). *Hüseyin Vassâf-Mevlid (Süleyman Çelebi ve Vesîletü'n-necât'ı)*. Akçağ Yayınları.

Kütük, R. (2018). *Türk edebiyatında Mevlid ve Muslihî'nin Gül-efşân isimli mevlidi (inceleme-metin-ansiklopedik ve fonksiyonel sözlük-tıpkıbasım)*. Ertual Akademi Yayıncılık.

Levend, A. S. (1989). Dinî edebiyatımızın başlıca ürünleri. *TDAY Belleten 1972* (2. Baskı), 35-80.

Mazıoğlu, H. (1974). Türk edebiyatında mevlid yazan şairler. *Türkoloji*, *6*(1), 31-62.

Mazıoğlu, H. (1975). Yeni mevlit metinleri. *TDK Türk Dili Bilimsel Kurultayına Sunulan Bilimsel Bildiriler Ankara 27-29 Eylül 1972*, 73-99.

Okiç, M. T. (2016). Çeşitli dillerde mevlidler ve Süleyman Çelebi Mevlidinin tercümeleri. B. Kemikli (Ed.), *Mevlid Külliyatı I* içinde (s. 27-75). DİB Yayınları.

Öztürk, F. (2021). *Süleyman Çelebi-Vesîletü'n-necât-Mevlid*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Pala, İ. (2009). *Süleyman Çelebi-Mevlid*. Kapı Yayınları.

Pehlivan, E. (2001). Nasihat-nâme Şeyh Eşref b. Ahmed [YL tezi]. Marmara Üniversitesi.

Pekolcay, N. (1950). Türkçe mevlid metinleri [Dr. tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Pekolcay, N. & A. Uçman (1995). Eşrefoğlu Rûmî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 11), 480-482.

Pekolcay, N. (2004). Mevlid. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 29), 485-486.

Redhouse, Sir James W. (1890). *A Turkish and English lexicon/Kitâb-ı ma'ânî-i lehce*. Constantinople.

Steıngass, F. (1998). *A comprehensive Persian-English dictionary*. Beirut.

Şemseddin Sami (2019). *Kamus-ı Türkî* (3. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Şenyayla, G. (2021). Şi'b kavramı ışığında Şi'bu Ebî Tâlib'in mekânsal tespiti. *Universal Journal of Theology*, *6*(1), 291-323.

Şeyh Eşref b. Ahmed. *[İsmi tesbit edilemeyen bir mesnevi]*, YK Araştırma Kütüphanesi, Nadir ve Yazma Eserler Bölümü, Y 0783, Demirbaş No: 033598, 1^{a}-54^{b}.

Tan, A. (2003). Şeyh Eşref b. Ahmed'in Hayret-nâme ve Münâcât-name adlı eserlerinin edisyon kritiği ve incelemesi [YL tezi]. Marmara Üniversitesi.

Tanrıverdi, F. (1998). Elest-nâme Şeyh Eşref b. Ahmed [YL tezi]. Marmara Üniversitesi.

Timurtaş, F. K. (1970). *Süleyman Çelebi Mevlid*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Tulum, M. (2011). *17. yüzyıl Türkçesi ve söz varlığı*. TDK Yayınları: 1036.

Yelkenci, R. (1949). İslâm âleminde en çok okunan Türkçe eser: Süleyman Çelebi'nin Mevlid manzumesi. *En Son Dakika Gazetesi*, 12 Ocak 1949.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Fatih ÖZER

https://orcid.org/0000-0003-4512-7147
Dr.
fthozer@yahoo.com
Ahmet Yesevi Üniversitesi
https://ror.org/01gtvs751

Klasik Türk Edebiyatı Çalışmalarında Yapay Zekâ Kullanımı Üzerine Gelecek Perspektifleri ve Öneriler

Future Perspectives and Suggestions on the Use of Artificial Intelligence in Classical Turkish Literature Studies

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 23.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 09.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Özer, F. (2025). Klasik Türk Edebiyatı Çalışmalarında Yapay Zekâ Kullanımı Üzerine Gelecek Perspektifleri ve Öneriler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 884-903. https://doi.org/10.34083/akaded.1705054

Özer, F. (2025). Future Perspectives and Suggestions on the Use of Artificial Intelligence in Classical Turkish Literature Studies. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 884-903. https://doi.org/10.34083/akaded.1705054

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Fatih ÖZER | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Bu çalışma, klasik Türk edebiyatı araştırmalarında yapay zekâ teknolojilerinin dijital dönüşüm bağlamındaki yerini ve potansiyelini incelemektedir. Araştırma, metin eleştirisi, edisyon kritik, dilbilimsel inceleme, kültürel ve tarihsel bağlam analizi gibi geleneksel filolojik yöntemlerin ötesine geçerek metin madenciliği, doğal dil işleme ve makine öğrenimi gibi yapay zekâ tekniklerinin edebî metin analizindeki işlevselliğini teorik ve uygulamalı boyutlarıyla tartışmaktadır. Dijital teknolojilerin yüksek veri işleme kapasitesi, büyük metin külliyatları üzerinde yapılacak korpus tabanlı analizlerle edebiyatın estetik ve kültürel boyutlarının daha kapsamlı incelenmesine olanak sağlamaktadır. Makine öğrenimi algoritmaları, özellikle büyük ölçekli metinleri analiz etme konusunda; şairlerin üsluplarını belirleme, dönemsel dil değişimlerini ortaya çıkarma ve metinler arası ilişki ağlarını haritalandırma gibi olanaklar sunarak Türk edebiyatı tarihçiliğine yeni yöntemsel yaklaşımlar kazandırmaktadır. Araştırma, söz konusu hesaplamalı tekniklerin edebî eserlerin yapısal, dilsel ve tematik boyutlarını yapılandırılmış bir şekilde analiz etme yolları üzerine metodolojik öneriler sunmayı ve bu alanda çalışma yapacak araştırmacılara dijital araçların kullanımında bir perspektif oluşturmayı amaçlamaktadır. Çalışma ayrıca, yapay zekâ uygulamalarının beraberinde getirdiği algoritmik önyargı, veri temsil sorunları ve araştırma etiği zorlukları gibi eleştirel meseleleri de irdelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Dijital Dönüşüm, Yapay Zekâ, Metin Madenciliği, Doğal Dil İşleme

Abstract

This study examines the place and potential of artificial intelligence technologies in the context of digital transformation in classical Turkish literature studies. The research goes beyond traditional philological methods such as textual criticism, edition criticism, linguistic analysis, cultural and historical context analysis, and discusses the functionality of artificial intelligence techniques such as text mining, natural language processing and machine learning in literary text analysis with its theoretical and practical dimensions. The high data processing capacity of digital technologies allows for a more comprehensive examination of the aesthetic and cultural dimensions of literature through corpus-based analyses of large corpora of texts. Machine learning algorithms offer new methodological approaches to the historiography of Turkish literature, especially in analyzing large-scale texts, such as identifying the styles of poets, revealing periodic linguistic shifts, and mapping intertextual networks. This study aims to provide methodological suggestions on the ways in which these computational techniques can analyze the structural, linguistic and thematic dimensions of literary works in a structured way and to provide a perspective on the use of digital tools for researchers in this field. The study also explores critical issues such as algorithmic bias, data representation problems, and research ethics challenges brought about by artificial intelligence applications.

Keywords: *Classical Turkish Literature, Digital Transformation, Artificial Intelligence, Text Mining, Natural Language Processing*

Giriş

20. yüzyılın sonlarından itibaren bilgi ve iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, hem toplumsal yaşam biçimlerini hem de akademik araştırma yöntemlerini büyük ölçüde değiştirmiştir. Bu teknolojik ilerleme, diğer disiplinlerde olduğu gibi bilimsel araştırmalarda da geleneksel yöntemlerin dönüşümünü zorunlu kılmakta ve sorgulanmasına neden olmaktadır. Dijital dönüşüm, çalışma alanı ve yöntemleri itibarıyla oldukça geleneksel bir yapıya sahip olan klasik Türk edebiyatı alanında da etkilerini göstermektedir (Gürbüz, 2023: 31). Klasik Türk Edebiyatı araştırmalarında dijital dönüşüm, teknolojik araçlar sunmanın ötesinde, araştırma paradigmalarını kökten değiştirme potansiyeli taşımaktadır (Arslan, 2022, s. 53). Yapay zekâ, geleneksel metin inceleme metodolojilerinin (bkz. Ece, 2015) sınırlarını aşarak edebî metinleri yapılandırılmış ve çok katmanlı bir veri olarak analiz eder. Bu sayede, edebiyatın kültürel, tarihsel ve dilsel katmanlarındaki erişilemeyen örüntüler keşfedilebilir (Hatzel vd. 2023, s. 200). Bu araçlar, Türk edebiyatı tarihçiliğinin temel iddialarını veriye dayalı olarak test etme imkânı sunar. Öte yandan, dijital metodolojilerin sunduğu avantajlarla birlikte; veri kalitesinin sağlanması, algoritmik yanlılıkların minimize edilmesi ve tarihsel metinlerdeki dilsel farklılıkların dikkate alınması gibi önemli zorluklar ortaya çıkmaktadır. Zengin kültürel bağlama sahip metinlerde yapay zekânın dilsel ve sanatsal incelikleri tespit etmedeki yetersizliği, insan yorumu ile teknoloji arasındaki dengenin önemini açıkça ortaya koymaktadır.

Süreçlerin otomatikleştirilmesinde kullanılan yapay zekâ, edebiyat dâhil pek çok disiplini dönüştüren, hızlı gelişim gösteren ve etkisi giderek artan bir teknolojik alandır (de la Torre-López vd., 2023, s. 2173). Yapay zekâ sistemleri, edebiyat araştırmaları açısından kritik olan büyük ölçekli veri kümelerini işleme ve analiz etme yeteneğiyle öne çıkmaktadır (Raj vd. 2023, s. 11). Yapay zekâ, yazılımların insan dilini hem anlamasını hem de doğal biçimde üretmesini sağlayarak dil merkezli çalışmalarda yeni olanaklar sunar. Bu tür sistemler genellikle eğitim süreçlerinde büyük miktarda metin verisiyle beslenir (Kacena vd., 2024, s. 115). Temelde insanın bilişsel yeteneklerini taklit eden yapay zekâ (Das & Islam, 2021, s. 2), edebiyat incelemeleri için iki önemli yetenek sunmaktadır: Birincisi, doğal dil işleme (NLP) teknikleri sayesinde bibliyografik veriler veya tam metinler gibi yapılandırılmamış verileri anlamsal düzeyde analiz edebilmesi; ikincisi ise derin öğrenme gibi tekniklerle araştırmacıların metin sınıflandırma veya yazar atfetme gibi görevlerdeki karar süreçlerini modelleyebilmesidir. Bu yaklaşım, araştırmacıların karmaşık kuralları el yordamıyla tanımlama ve kodlama zorunluluğunu ortadan kaldırabilir. Daha da önemlisi, açık kurallarla ifade edilmesi zor olan örüntülere dayalı sınıflandırma veya karar verme süreçlerini otomatikleştirebilir (Wagner, 2022, s. 210; Larsen vd., 2019).

Gelecekte, yapay zekâ ve dijital yöntemlerin klasik Türk edebiyatı çalışmalarına entegrasyonu, disiplinler arası iş birliğini ve metodolojik çeşitliliği artırma potansiyeli taşımaktadır. Edebiyat, tarih, dilbilim ve bilgisayar bilimleri gibi alanlardan uzmanların ortak çalışmaları, makine öğrenmesiyle üslup analizleri veya metin madenciliğiyle tematik

incelemeler gibi uygulamaları mümkün kılacaktır. Ancak bu süreç, veri gizliliği, algoritmik şeffaflık ve teknolojinin etik sınırları gibi konuların akademik tartışmalarda öncelikli biçimde ele alınmasını da zorunlu kılmaktadır. Geliştirilecek standart metodolojiler ve etik yönergeler, yapay zekâ tabanlı araçların güvenilirliğini artırırken, araştırmacıların dijital okuryazarlık düzeylerinin ve teknik yetkinliklerinin eğitim programlarıyla desteklenmesi büyük önem taşımaktadır.

Klasik Türk edebiyatı araştırmalarında yapay zekâ teknolojilerinin entegrasyonu, yalnızca bir verimlilik artışı veya metodolojik bir yenilik değil aynı zamanda disiplinin epistemolojik temellerini sorgulayan bir dönüşümdür. Geleneksel klasik Türk edebiyatı araştırmaları, doğası gereği bir yakın okuma (close reading) pratiğidir; bir metnin veya beytin derinliklerine inmeyi, yoruma dayalı anlamlar çıkarmayı hedefler. Yapay zekâ ise Franco Moretti'nin (2005) kavramsallaştırdığı uzak okuma (distant reading) paradigmasını mümkün kılar. Bu çalışma, söz konusu teknolojileri birer cevap makinesi olarak değil, araştırmacının doğru soruları sormasını sağlayan ve geleneksel sezgisel bulguları veriye dayalı olarak sınayan bir keşif aracı olarak konumlandırmayı önermektedir. Bu bağlamda, dijital araçlar ile filolojik uzmanlık arasında kurulacak karşılıklı bir ilişki, disiplinin geleceği için kritik önemdedir.

Bu araştırma, klasik Türk edebiyatı çalışmalarında yapay zekâ teknolojilerinin mevcut kullanım alanlarını, potansiyel uygulama biçimlerini, karşılaşılan teknik, kültürel ve etik zorlukları ve bu teknolojilerin entegrasyonu için önerilen metodolojik yaklaşımları incelemeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede, aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

- Klasik Türk edebiyatı araştırmalarında yapay zekâ teknolojileri hâlihazırda hangi alanlarda kullanılmaktadır?
- Bu teknolojilerin uygulanma sürecinde ne tür teknik, etik, dilsel ve kültürel engellerle karşılaşılmaktadır?
- Yapay zekâ temelli yöntemlerin edebiyat araştırmalarına entegrasyonu için hangi metodolojik yaklaşımlar öne çıkmaktadır?

Bilimsel Araştırmalarda Yapay Zekâ Kullanımının Etkileri ve Etik Boyutları

Yapay zekâ teknolojilerinin bilimsel üretim süreçlerine entegrasyonu hız kazandıkça, bu gelişme hem yeni araştırma fırsatları doğurmakta hem de önemli etik ve metodolojik sorunları beraberinde getirmektedir. Metin işleme, veri analizi ve içerik düzenleme gibi görevlerde kullanılan yapay zekâ destekli sistemler, araştırmacıların iş yükünü azaltabilir ve yazım süreçlerini hızlandırabilir. Bununla birlikte, bu sistemlerin bilimsel yayın kalitesine olan etkisi hâlen tartışmalıdır. Bu nedenle, yapay zekâ uygulamalarını tamamen dışlamak yerine; etik ilkelerle çerçevelenmiş, denetlenebilir bir biçimde entegre etmek, günümüzde bilimsel çalışmalar için bir gereklilik hâlini almıştır (Purtaş, 2024; Radanliev, 2024, s. 16-17; Meyer vd., 2023, s. 3).

Yapay zekânın gelişmiş analiz kabiliyetleri, büyük veri kümelerinin hızlı biçimde işlenmesini ve karmaşık örüntülerin, ilişkisel yapılarla birlikte ortaya çıkarılmasına olanak tanır. (YÖK, 2024, s. 12). İstatistiksel modelleme, metin madenciliği ve doğal dil işleme

gibi alanlarda kullanılan yapay zekâ araçları, veriler arasındaki potansiyel ilişkilerin saptanmasına ve bu sayede anlamlı çıkarımlar yapılmasına katkı sağlar. Bu teknolojik olanaklar, özellikle çok disiplinli araştırmalarda farklı türden verilerin etkin biçimde analiz edilmesini ve yenilikçi yöntemlerin geliştirilmesini desteklemektedir. Ancak, yapay zekânın akademik yazım süreçlerine entegrasyonu, etik boyutların titizlikle değerlendirilmesini zorunlu kılar. İntihal, içerik manipülasyonu ve veri gizliliği ihlalleri gibi risklere karşı, araştırmacılar denetlenebilirlik ve şeffaflık ilkelerini temel alan yapılar kurmalıdır (Lawton t.y.; Radanliev, 2024, s. 5). Algoritmik karar verme süreçlerinin anlaşılması ve izlenebilirliği, potansiyel önyargıların ve hatalı uygulamaların erken tespitini sağlar. Bununla birlikte, yapay zekâ uygulamaları için açık ve bağlayıcı etik çerçevelerin belirlenmesi de son derece önemlidir (Jobin vd. 2019, s. 14; Meyer vd., 2023, s. 8-9). Bu kapsamda geliştirilecek otomatik ihlal tespit sistemleri, yazım ve yayın aşamalarındaki potansiyel etik dışı uygulamaların tespitine ve önlenmesine yardımcı olarak akademik çalışmaların içerik bütünlüğünü korumayı hedefleyebilir (Raj vd., 2023, s. 13-14). Zira bilimsel araştırma, özgün fikirlere dayanan bir süreçtir (YÖK, 2024, s. 5) ve araştırmacılar, teknolojinin sunduğu imkânları kullanırken akademik dürüstlükten taviz vermemeli, geliştirecekleri etik anlayışla bu süreci yönetmelidir (Jobin vd. 2019, s. 16; Yeşilkaya, 2022, s. 953).

Bu alandaki genel etik sorunların ötesinde, klasik Türk edebiyatı gibi Batı dışı bir edebî geleneğe modern teknolojileri uygulamak, daha derin ve özgül riskler taşır. Bunların başında, geçmişe bugünün ölçütleriyle yaklaşmak ve kapsamlı anlamları dar kalıplara sıkıştırmak sayılabilir. Genellikle Batı merkezli ve modern metinlerle eğitilmiş Doğal Dil İşleme (NLP) modelleri, Osmanlı toplumuna özgü kültürel kodları, dini göndermeleri ve sosyal yapıları doğru biçimde kavrayamayabilir. Örneğin, bir modelin kul kelimesini yalnızca köle olarak tanımlaması, kelimenin içerdiği Allah'a kulluk ya da padişaha sadakat gibi derin ve çok katmanlı anlamları göz ardı etmesine neden olur. Bu tür hatalar, metinleri tarihsel bağlamlarından koparark onları modern ve çoğu zaman yanlış anlam kategorilerine sıkıştırma riskini doğurur. Bu nedenle, bu alandaki etik sorumluluk yalnızca veri güvenliğiyle sınırlı kalmamalı; aynı zamanda teknolojinin metnin kültürel ve tarihsel bütünlüğüne zarar vermemesini de güvence altına almalıdır.

Geleneksel Yöntemlerden Dijital Yöntemlere Geçiş

Dijital teknolojilerin etkisiyle edebiyat çalışmaları önemli bir dönüşüm geçirmektedir (O'Sullivan, 2019, s. 23). 1990'ların sonlarından itibaren hız kazanan dijitalleşme süreci, klasik Türk edebiyatı araştırmalarında geleneksel yöntemlerin neden olduğu erişim ve analiz kısıtlarını önemli ölçüde azaltmıştır. Bilgisayar ve internet teknolojilerinin yaygınlaşması, araştırmacıların dijital kaynaklara erişim ve bu kaynakları yönetme ihtiyacını doğurmuştur (İşler, 2021, s. 250). Günümüzde araştırmacıların en büyük problemi bilgiye erişim değil, mevcut bilgiyi yönetmektir (Gürbüz, 2023, s. 26). Fiziki arşivlere dayalı manuel analiz süreçleri, sınırlı kaynak kullanımı ve erişilebilirlik sorunları yaratırken dijital yöntemler kaynaklara çevrim içi platformlar aracılığıyla daha hızlı ve

verimli erişim sağlamaktadır. Dijitalleşme, metinleri geniş kitleler için erişilebilir kılarak önemli bir katkı sağlamıştır.

Bu dönüşüm, Batı'da Dijital Beşeri Bilimler (Digital Humanities) başlığı altında uzun süredir devam eden bir sürecin yansımasıdır. Project Gutenberg (Gutenberg) gibi erken dönem dijitalleştirme projelerinden, Franco Moretti'nin (2005) öncülüğünü yaptığı ve Stanford Edebiyat Laboratuvarı'nda (Stanford Literary Lab) geliştirdiği uzak okuma (distant reading) analizlerine kadar geniş bir yelpazede, büyük metin külliyatları (korpus) üzerinde hesaplamalı yöntemler uygulanmaktadır. Bu çalışmalar, metinlerin sadece içeriklerini değil, aynı zamanda yapısal ve üslupsal örüntülerini de nicel verilerle analiz etme imkânı sunarak edebiyat eleştirisine yeni bir boyut katmıştır. Avrupa'da yürütülen CLARIN (Common Language Resources and Technology Infrastructure) ve DARIAH (Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities) gibi büyük ölçekli altyapı projeleri, farklı dillerdeki beşeri bilimler verilerinin standartlaştırılması ve bu veriler üzerinde çalışacak dijital araçların geliştirilmesi için uluslararası bir çerçeve oluşturmuştur (Hinrichs & Krauwer, 2014). Benzer şekilde, Asya'da da özellikle Çin metinleri üzerine kurulu olan ve dünyanın en büyük dijital klasik metin arşivlerinden biri haline gelen Chinese Text Project (ctext.org) gibi girişimler, tarihsel metinlerin dijital filoloji yöntemleriyle incelenmesinde yeni ufuklar açmıştır. Bu tür projeler, sadece metinleri erişilebilir kılmakla kalmayıp aynı zamanda metinler arası ilişkileri, alıntı ağlarını ve kavramsal değişimleri hesaplamalı yöntemlerle haritalandırma imkânı sunmaktadır. Benzer şekilde, Asya'da da özellikle Japonya, Tayvan ve Çin gibi ülkelerde, tarihsel metinlerin, Budist metinlerin ve klasik edebiyatın dijitalleştirilmesi ve analizi üzerine önemli merkezler kurulmuştur. Örneğin, Japonya'daki Center for Open Data in the Humanities (CODH) ve Tayvan'daki Academia Sinica Center for Digital Cultures (ASCDC) gibi kurumlar, Doğu Asya dillerinin özgün yapılarına uygun dijital analiz yöntemleri ve veritabanları geliştirmektedir. Klasik Fars edebiyatı sahasında ise, Cambridge Üniversitesi bünyesinde yürütülen Şehnâme Projesi (The Shahnama Project), Firdevsî'nin bu temel eserinin farklı el yazması nüshalarını dijital ortamda bir araya getirerek karşılaştırmalı ve interaktif bir edisyon kritik altyapısı sunmaktadır. Bu tür küresel girişimler, dil ve edebiyat araştırmalarının giderek daha fazla veriye dayalı, disiplinler arası ve bölgesel dilsel farklılıklara duyarlı bir nitelik kazandığını göstermektedir.

Klasik Türk edebiyatı çalışmalarında da dijitalleşme benzer bir yörüngede ilerlemiştir. Bu sahadaki dijital dönüşümün ilk ve en temel adımı fiziksel arşivlerdeki materyalin geniş kitlelere ulaştırılması olmuştur. Eskiden yalnızca belirli kütüphanelerde yer alan kaynaklar, günümüzde Milli Kütüphane ve Türkiye Yazma Eserler Kurumuna bağlı kütüphaneler başta olmak üzere dijital arşivlere aktarılmış ve internet üzerinden erişime sunulmuştur. Ancak dijitalleşme, yalnızca erişim sorununu çözmekle kalmamış, aynı zamanda metinleri analiz edilebilir, yapılandırılmış verilere dönüştüren daha ileri projelerin de önünü açmıştır. Bu doğrultuda, klasik Türk edebiyatı alanında eserlerin erişilebilirliğini artırmak, gelişen teknolojilerle araştırmacıların veri yönetimini kolaylaştırmak ve bulguları paydaşlara ulaştırmak amacıyla çeşitli dijital projeler hayata

geçirilmiştir. Prof. Dr. Mustafa İsen'in yürütücülüğünde geliştirilen Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS) Projesi, iki aşamada toplam 14.000'in üzerinde biyografiyi dijital ortama kazandırmış ve araştırmacıların erişimine açmıştır (TEİS). Projenin devamı niteliğinde olan Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü (TEES), klasik Türk edebiyatının önemli eserleri hakkındaki sistematik bilgileri dijital ortamda sunmuştur (TEES). Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak'ın öncülüğündeki Türk Edebiyatı Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlüğü (TEBDİZ) Projesi, metin madenciliği ve veri analizi yöntemlerinin entegrasyonuna iyi bir örnektir (TEBDİZ). Bu projenin devamı olarak Türk lehçelerini de kapsayan Türk Lehçeleri Dizini (LEHÇEDİZ) Projesi geliştirilmiştir (LEHÇEDİZ).

Osmanlı dönemine ait metinlerin dijitalleştirilmesini amaçlayan OTAP (Kalpaklı, 2017) ve şiir mecmualarının tasnifine odaklanan Şiir Mecmualarının Sistematik Tasnifi Projesi (MESTAP) gibi projeler de alandaki dijital dönüşüme önemli katkılar sunmuştur. Benzer şekilde, Kültür ve Turizm Bakanlığının E-Kitap Projesi (E-Kitap), önemli edebî eserleri dijital formatta sunarak geniş kitlelere erişim sağlamakta ve kültürel mirasın korunmasına yardımcı olmaktadır. Söz konusu projeler, yalnızca klasik Türk edebiyatı kaynaklarını dijitalleştirerek erişimi kolaylaştırmakla kalmamış; aynı zamanda bu makalede tartışılan araçlar için gerekli olan veri altyapısını ve standartlarını oluşturarak disiplinin metodolojik dönüşümüne zemin hazırlamıştır.

Dijital yöntemlere geçiş, özellikle büyük veri analizi gerektiren çalışmalara yeni olanaklar sunmaktadır. Bu dijital dönüşüm, aynı zamanda yapay zekâ destekli analizlerin uygulanabilirliğini de artırmıştır. Bu sayede araştırmacılar, edebî eserlerdeki kelime sıklığı, tematik dağılım ve anlatı yapısı gibi unsurları yapay zekâ destekli araçlarla daha kapsamlı ve ayrıntılı biçimde inceleyebilmektedir. Otomatik doğal dil işleme (NLP) teknolojileri; metin çevirisi, özetleme ve sınıflandırma gibi işlemleri hızlandırarak edebî metinlerin analitik çözümlenmesine katkı sunmaktadır. Günümüzde, dijital projeler yapay zekâ araçlarıyla bütünleştirilerek yeni analiz olanakları sunmaktadır. Makine öğrenmesi, doğal dil işleme ve metin madenciliği gibi teknikler aracılığıyla edebî metinlerin tematik analizleri, üslup çözümlemeleri ve metinler arası ilişkileri daha tutarlı biçimde değerlendirilebilmektedir.

Klasik Türk Edebiyatı Araştırmalarında Yapay Zekânın Potansiyeli ve Uygulama Alanları

Yapay zekâ teknolojileri, bilimsel araştırmalar da dâhil olmak üzere pek çok alanda giderek daha fazla uygulama alanı bulmaktadır (Ceyhan Akça vd. 2024, s. 285). Yapay zekâ araçları, klasik Türk edebiyatı çalışmalarını daha yapılandırılmış ve hızlı biçimde gerçekleştirme potansiyeli sunmaktadır. Daha önce bahsedilen yapay zekâ yöntemleri, edebiyat araştırmalarında yeni analiz olanakları sunmaktadır (Alice Evangaline Jebaselvi vd., 2024, s. 53; Feng, 2019, s. 4). Bu teknolojiler, klasik Türk edebiyatı araştırmalarında metin analizi, tür sınıflandırması, dil değişimlerinin takibi ve üslup incelemesi gibi uygulama alanlarında yenilikçi olanaklar sunabilir. Geleneksel yöntemlerle uzun süren edebî analizler, yapay zekâ destekli sistemlerle daha hızlı ve geniş ölçekte gerçekleştirilebilir. Yapay zekâ destekli sistemlerin sağladığı hız ve ölçek avantajı, edebiyat

tarihi, tür analizi, yazar karşılaştırmaları ve tematik içerik değerlendirmesi gibi birçok alanda yeni araştırma imkânları doğurmaktadır. Örneğin, geleneksel bir çalışmada iki şairin divanını karşılaştırmak aylar sürerken metin madenciliği araçları Fuzûlî ve Bâkî'nin divanlarındaki tüm kelimelerin frekansını ve bağlamını dakikalar içinde analiz edebilir. Özellikle doğal dil işleme teknolojileri, klasik edebî metinlerin yapısal ve anlamsal düzeyde işlenmesini kolaylaştırmaktadır. Örneğin, Osmanlı Türkçesi metinlerinin otomatik transkripsiyonu, yapay zekâ destekli sistemlerle geleneksel yöntemlere kıyasla daha hızlı yapılabilmektedir. Makine öğrenmesi tabanlı sınıflandırma sistemleri, manzum-mensur ayrımı yapma, edebî tür tespiti ve yazarlar arası içerik/üslup karşılaştırmaları gibi görevlerde etkili biçimde kullanılabilir. Yapay zekâ araçları, özellikle literatür taraması ve veri analizinin zaman alıcı aşamalarını otomatikleştirebilir.

Bunun yanı sıra yapay zekâ, büyük veri analitiği yetenekleriyle dönemler arası dil ve anlatım farklılıklarını ölçeklenebilir bir şekilde inceleme olanağı sunar. Belirli bir dönemin edebî eserlerinde hangi kavramların öne çıktığını, yazarların hangi kelimeleri ve anlatım biçimlerini sık kullandığını belirlemek için metin madenciliği teknikleri uygulanabilir (Ergün, 2017, s. 181). Bu tür analizler, edebiyat tarihçilerinin belirli akım veya dönemlerin karakteristik özelliklerini daha somut verilerle desteklemesine yardımcı olabilir. Ancak bu araçlar, bir eserin estetik değerini veya felsefi derinliğini ölçemez. Bu nedenle, nicel analizlerin ürettiği bulgular, daima araştırmacının filolojik birikimiyle anlamlandırılmaya muhtaçtır. Edebiyat araştırmaları, yalnızca veri analiziyle sınırlı olmayan, kültürel ve felsefi bağlamları da içeren disiplinler arası bir yapıya sahiptir. Bir eserin sanatsal ve estetik değerini anlamak, yalnızca kelime frekanslarını veya dilbilgisel yapılarını analiz etmekle mümkün değildir. Bu bağlamda, yapay zekâ temelli analizlerin bulguları, araştırmacının eleştirel bakış açısıyla bütünleştirilmeli ve bağlamsal değerlendirmeye tabi tutulmalıdır. Dijital yöntemler kullanılırken, geleneksel edebî formların ve yorumlama pratiklerinin göz ardı edilmemesi, edebiyatın özünün ve bütünlüğünün korunması açısından kritik öneme sahiptir (Shah & Khaskheli, 2023, s. 692). Ancak bu süreçlerin, tamamen insan yaratıcılığı ve eleştirel düşünmeden bağımsız olduğu varsayılmamalıdır (Miao vd., 2024, s. 9). Yapay zekâ, analiz süreçlerine niceliksel verimlilik kazandırabilir; ancak edebî eserlerin derin anlam dünyasını kavramak için gerekli olan kültürel sezgi, estetik duyarlılık ve duygusal yankı yalnızca insan yorumuyla mümkündür (Yadav, 2024, s. 558).

Yapay zekâ teknolojilerinin akademik araştırma ve yayıncılığın birçok yönünü etkileme potansiyeli giderek artmaktadır (Zohery, 2023, s. 13; Khan, 2023, s. 1085). Bu teknolojilerin sunduğu imkânlar, salt bir verimlilik artışından, disiplinin temel sorularını yeniden şekillendiren entelektüel keşiflere kadar geniş bir yelpazeye yayılır. Bu potansiyel uygulama alanlarını, iki ana eksende değerlendirmek mümkündür: Birincisi, geleneksel filolojik görevlerin otomasyonu ve ölçeklendirilmesi; ikincisi ise yeni araştırma soruları üreten algoritmik eleştiri ve keşif süreçleridir.

Filolojik Görevlerin Otomasyonu ve Ölçeklendirilmesi

Yapay zekânın klasik Türk edebiyatı alanındaki ilk ve en somut katkısı, araştırmacının zaman alıcı, emek yoğun ve tekrar eden görevlerini otomatikleştirerek araştırma süreçlerini çok daha hızlı yapan bir ölçeğe taşımasıdır. Bu yaklaşım, mevcut metodolojileri geçersiz kılmak yerine, onları daha verimli ve kapsamlı hale getirmeyi amaçlar. Geleneksel yöntemlerle uzun süren edebî analizler, yapay zekâ destekli sistemlerle daha hızlı ve geniş ölçekte gerçekleştirilebilir (Ceyhan Akça vd. 2024, s. 285). Bu kapsamda öne çıkan uygulamalar şunlardır:

Otomatik Metin Tanıma ve Transliterasyon: Osmanlıca el yazmaları ve matbu metinler için geliştirilen Optik Karakter Tanıma (OCR) ve daha gelişmiş El Yazısı Metin Tanıma (Handwritten Text Recognition - HTR) sistemleri, metinlerin dijital ortama aktarımını büyük ölçüde hızlandırmaktadır. Başarılı uygulamalar, belirli koşullar altında yüksek doğruluk oranlarına ulaşabilmektedir (Dölek & Kurt, 2022; Kırmızıaltın & Wrisley, 2020). Bu teknolojiler, büyük ölçekli ve makine tarafından okunabilir dijital külliyatların oluşturulmasının temelini oluşturur.

Metin Tenkidi ve Nüsha Karşılaştırma: Disiplinin temelini oluşturan metin tenkidi, yapay zekâ için potansiyeli barındıran alandır. Bir eserin onlarca, hatta yüzlerce yazma nüshasını manuel olarak karşılaştırmak aylar süren bir iştir. Geliştirilecek araçlar ve algoritmalar, dijitalleştirilmiş farklı nüshaları otomatik olarak listeleyebilir ve aralarındaki kelime, ibare veya beyit farklılıklarını (varyantları) hızlıca tespit edip bir veritabanı olarak listeleyebilir. Bu, sadece tenkitli metin kurma sürecini hızlandırmakla kalmaz, aynı zamanda müstensih hatalarının örüntülerini, belirli bir coğrafyadaki nüshaların ortak dilsel özelliklerini veya bir eserin zaman içindeki değişim seyrini haritalama gibi tamamen yeni araştırma imkânları sunar.

Yapısal ve Biçimsel Sınıflandırma: Makine öğrenmesi modelleri, bir metnin nazım şeklini, aruz veznini veya kafiye şemasını yüksek doğrulukla tespit etmek üzere eğitilebilir. Özellikle binlerce şiir içeren ve sistematik tasnifi zor olan mecmuaların incelenmesinde bu tür bir otomasyon, araştırmacılara kayda değer bir zaman ve iş gücü tasarrufu sağlayacaktır. Bu tür sınıflandırma süreçleri, metinlerin sözdizimsel yapıları ve anlam katmanlarının daha kapsamlı analiz edilmesine de olanak tanır (Quaresma & Finatto, 2020, s. 55; Bunescu & Mooney, 2007, s. 29).

Yeni Keşif Alanları ve Algoritmik Eleştiri

Yapay zekânın daha derin ve dönüştürücü potansiyeli, bilineni otomatikleştirmekten çok, insan gözünün veya geleneksel okuma pratiğinin tespit edemeyeceği gizli örüntüleri keşfederek yeni bilgi üretmesinde yatmaktadır. Bu yaklaşım, teknolojiyi bir keşif aracı olarak kullanarak daha önce sorulamayan araştırma soruları sormayı hedefler. Dijital beşeri bilimler literatüründe algoritmik eleştiri olarak adlandırılan bu pratik, Stephen Ramsay'in (2011) ifadesiyle, hesaplamalı yöntemlerle elde edilen bulguları nihai bir cevap olarak değil, metnin geleneksel okumayla fark edilemeyen yönlerini ortaya çıkaran ve yeni yorumları kışkırtan bir kırılma veya sapma olarak görmektir. Bu anlamda, algoritmanın ürettiği bir kelime frekans listesi veya bir tema haritası, kendi başına bir sonuç değil;

araştırmacıyı metne yeniden dönmeye ve "Bu örüntü neden var?" sorusunu sormaya iten eleştirel bir başlangıç noktasıdır. Bu pratik, edebiyat araştırmalarında nitel ve nicel yöntemlerin entegrasyonunu teşvik ederek disiplinler arası çalışmaları artırabilir (Raj vd., 2023, s. 12).

Üslup ve Yazar Analizi: Derin öğrenmeye dayalı stilometri modelleri, basit kelime frekanslarının ötesine geçerek cümle uzunluğu, sözdizimsel yapılar, fonksiyonel kelimelerin kullanım sıklığı ve nadir kelime tercihleri gibi onlarca veya yüzlerce üslupsal özelliği analiz eder. Bu, özellikle anonim veya müellifi tartışmalı metinlerin yazarını istatistiksel olasılıklara dayanarak tespit etmede güçlü bir araçtır. Örneğin, yazarının kim olduğu tartışmalı olan bir şiirin, mevcut külliyatlar içinde üslubuna en çok benzediği şairin kim olduğunu belirlemek için bir model eğitilebilir. Modelin, metnin %85 olasılıkla Şeyh Galib'e, %15 olasılıkla Nedim'e ait olabileceği gibi bir sonuç üretmesi, kesin bir kanıt olmasa da, araştırmacının dikkatini belirli bir yöne çekerek hipotezlerini güçlendirir ve geleneksel filolojik delilleri destekler. Bu tür analizler, metinlerin tarihsel ve kültürel bağlamlarının yorumlanmasına da dolaylı olarak katkıda bulunabilir (Hatzel vd., 2023, s. 201).

Kavramsal ve Dilsel Evrimin İzlenmesi: Geniş zaman dilimlerine yayılan metin külliyatları üzerinde yapılacak diyaloğa dayalı analizler, kelimelerin ve kavramların anlam kaymalarını somut olarak gösterebilir. Gelişmiş NLP ve makine öğrenmesi algoritmaları, dijitalleştirilmiş metinler üzerinde bağlam temelli analizler yaparak; dönemler arası dilsel yapı farklılıklarını ortaya koyabilir (Pollak vd., 2020, s. 34). Örneğin, bir anlamın 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar farklı dönemlerde yazılmış yüzlerce divan metni üzerinde yapılacak bir zaman içindeki değişim analizini; vatan kavramının 16. yüzyıldaki doğulan yer anlamından 19. yüzyılda nasıl uğruna ölünen toprak anlamına evrildiğini somut örneklerle gösterebilir. Belirli bir dönemin edebî eserlerinde hangi kavramların öne çıktığını, yazarların hangi kelimeleri ve anlatım biçimlerini sık kullandığını belirlemek için bu araçlar kullanılabilir (Ergün, 2017, s. 181). Böyle bir çalışma, TEBDİZ gibi projelerin sağladığı verilerle desteklendiğinde, kavramlar tarihine ilişkin nitel iddiaları nicel kanıtlarla destekleyebilir.

Metin Madenciliği ve Anlam Haritalaması: Metin madenciliği teknikleriyle oluşturulacak kavramsal haritalar, edebî temaların zamansal dağılımını ve metinler arası örüntüleri ortaya çıkarmaya olanak tanır.

Fuzûlî ve Nef'î Divanlarında Metin Madenciliği ile Küçük Ölçekli Üslup Karşılaştırması

Metin madenciliği tekniklerinin teorik potansiyelini, hesaplamalı metin analizi alanında yaygın olarak kullanılan bir araç üzerinden somutlaştırmak mümkündür. Bu amaçla, 16. yüzyıl şairi Fuzûlî (Kılınç, 2021) ile 17. yüzyıl şairi Nef'î'nin (Akkuş, 2018) divanları üzerinde küçük ölçekli ön deneme olarak bir ön inceleme yapılmıştır. İki şairin divanlarının tam metinleri, dijital ortama aktarıldıktan sonra açık kaynak kodlu metin analizi platformu olan Voyant Tools (Sinclair & Rockwell, 2016) kullanılarak analiz

edilmiştir. Analizde, metinlerdeki en sık geçen ve anlamsal değer taşıyan kelimeler (fonksiyonel kelimeler, edatlar ve zamirler ayıklandıktan sonra) frekanslarına göre listelenmiş ve iki şairin kelime evrenleri karşılaştırılmıştır.

Analiz sonucunda elde edilen bulgular, iki şair arasındaki üslup ve tema farkını nicel olarak teyit etmektedir. Nef'î Divanı'nda en yüksek frekansa sahip kelimelerin güç, övgü, savaş ve sanatının yüceliği etrafında kümelendiği görülmektedir. Söz, sühen, tab, kalem gibi şairin sanatına ve benliğine odaklanan kelimelerle birlikte; şâh, pâdişeh, sultân, devlet gibi iktidar odaklı ve tîg, hançer, düşman, safder gibi çatışma bildiren kelimeler ön plana çıkmaktadır. Buna karşılık, Fuzûlî Divanı'nda yapılan aynı analiz, tematik odağın tamamen farklı bir alanda yoğunlaştığını göstermektedir. Fuzûlî'nin kelime evreninde en sık geçen kelimeler aşk, gam, derd, dil, cân, mihnet ve belâ gibi ıstırap ve içsel duygu durumlarını ifade eden kavramlardır.

Bu kelime frekansı analizi, Nef'î bir kaside ve fahriyye şairidir (Selçuk, 2013), Fuzûlî ise bir aşk ve ıstırap şairidir (Macit, 2013) şeklindeki yerleşik nitel tespiti nicel kanıtlarla teyit eder. Ancak bu teyit, bir sonuç değil, yeni ve daha incelikli araştırmaların başlangıç noktasıdır. Örneğin: Nef'î'nin söz kelimesini kullandığı bağlamlar, Fuzûlî'nin kullandığı bağlamlardan hangi sıfat ve fiillerle ayrışmaktadır? İki şairin de kullandığı ortak dert kelimesi, bir duygu analiziyle incelendiğinde Nef'î'de sanatsal kaygıya, Fuzûlî'de ise varoluşsal ıstıraba mı işaret etmektedir? İşte bu tür sorular, uzak okumanın bulgularını yakın okumanın derinliğiyle birleştiren yeni araştırma ufukları açar. Voyant Tools gibi araçların sunduğu bağlam ağacı özelliği, bu tür üslup farklılıklarını kelime bulutlarından çok daha derinlikli bir şekilde görselleştirebilir.

Dolayısıyla yapay zekâ araçların kullanımı, geleneksel filolojik yorumun yerini alan bir yöntem değil; ona daha sağlam bir kanıt zemini sunan ve insan sezgisinin odaklanacağı anlamlı örüntüleri işaret ederek daha kapsamlı stilometri analizlerine zemin hazırlayan tamamlayıcı bir yaklaşımdır.



Nef'î Divanında En Sık Geçen Kelimeler



Fuzûlî Divanında En Sık Geçen Kelimeler

Yapay Zekâ Teknolojilerinin Klasik Türk Edebiyatı Araştırmalarına Getirdiği Zorluklar ve Sınırlılıklar

Yapay zekâ teknolojilerinin klasik Türk edebiyatı araştırmalarına entegrasyonu, potansiyel faydalarının yanı sıra önemli zorlukları ve sınırlılıkları da beraberinde getirmektedir. Bu zorluklar; etik sorunlar, veri gizliliği, teknolojik altyapı eksiklikleri, teknik sınırlılıklar ile kültürel ve dilsel hassasiyetler gibi çeşitli başlıklar altında toplanmaktadır.

Klasik Türk edebiyatı metinlerini yapay zekâ araçlarıyla analiz etmenin önündeki en temel zorluk, dijitalleştirilmiş kaynakları makine tarafından okunabilir ve yapılandırılmış verilere dönüştürmektir. Taranmış el yazmaları veya matbu eserler, Optik Karakter Tanıma (OCR) ve daha gelişmiş El Yazısı Metin Tanıma (Handwritten Text Recognition - HTR) teknolojileriyle metne çevrilse dahi, bu ham metinler analiz için yeterli değildir. Asıl zorluk, transkripsiyon farklılıklarını gidermek, metinleri standartlaştırmak ve üst veri ile zenginleştirmektir. Standartlaştırılmış bir külliyat, yapay zekâ modellerinin metinleri daha doğru anlamlandırması, sınıflandırması ve karşılaştırması için hayati bir zemin oluşturur.

Dijitalleştirilmiş klasik Türk edebiyatı metinleri üzerinde yürütülen yapay zekâ araştırmalarında, veri toplama ve işleme süreçlerinin etik ilkelere uygun şekilde yürütülmesi büyük önem taşımaktadır. Eserlerin dijitalleştirilmesi ve yapay zekâ ile işlenmesi sırasında, metinlerin kültürel miras değeri ve (varsa) ilgili telif hakları veya kullanım kısıtlamaları dikkate alınmalıdır. Araştırmacılar, özellikle nadir eserler veya özel koleksiyonlardaki metinler için gerekli kullanım izinlerini almalı ve kaynakların doğru atıflandırılması konusunda titizlik göstermelidir. Bu süreçte, akademik ve kurumsal etik standartlara sıkı sıkıya bağlı kalınmalı; teknolojik araçların sunduğu kolaylıklar bu çerçevede sorumlu biçimde kullanılmalıdır. Yapay zekâ destekli dijital yaklaşımlar, klasik Türk edebiyatının derin ve zengin yapısını analiz ederken belirli riskler taşımaktadır. Otomatik sınıflandırma ve içerik analiz yöntemleri, edebî metinlerin özgün bağlamlarını ve estetik değerlerini yeterince kavrayamayabilir (Quaresma & Finatto, 2020, s. 55). Bu durum, özellikle kültürel ve tarihsel bağlamı yoğun olan metinlerde yüzeysel yorumlara yol açabilir. klasik Türk edebiyatının kendine özgü dilsel incelikleri, deyimleri ve mecazları mekanik algoritmalar tarafından tam olarak anlaşılamadığında, eserin sanatsal bütünlüğünü zedeleyen hatalı yorumlar üretilebilir.

Genellikle evrensel veriler ve genel dil modelleriyle eğitilen yapay zekâ algoritmaları, Türkçenin ve özellikle klasik Türk edebiyatı dilinin özgün kullanım biçimlerini ve edebî inceliklerini yeterince yansıtmayabilir. Algoritmalar kültürel referansları, deyimleri ve edebî üslup özelliklerini yeterince kavrayamadığında, metin analizleri eksik veya hatalı sonuçlar üretebilir. Bu tür eksiklikler, edebiyat araştırmalarında yanlış yorumlara yol açabileceği gibi kültürel temsilde bozulmalara da neden olabilir. Lee & Joshi (2020, s. 173), yapay zekâ modellerinin eğitildikleri verilerdeki bilişsel ve davranışsal kalıpları yansıtma eğiliminde olduğunu belirtmektedir. Yapay zekâ destekli metin analizlerinde, özellikle etik ve metodolojik boyutlara ilişkin ciddi tartışmalar ortaya çıkabilmektedir. Büyük veri setlerine dayalı analizlerin bağlamsal doğruluğu ve algoritmaların yanlı yaklaşımlardan arındırılması, bu sürecin en kritik tartışma başlıklarındandır. Bu nedenlerle, yapay zekâ

araçlarının kullanımı sırasında eleştirel bir yaklaşım benimsenmeli ve sonuçlar dikkatlice yorumlanmalıdır. Yapay zekâdan elde edilen sonuçlar birer kanıt değil, araştırmacının eleştirel sorgulamasına sunulmuş hipotezler olarak görülmelidir. Aksi takdirde, algoritmik bulgular yanıltıcı ve anakronik yorumlara yol açabilir.

Analizlerde Güvenilirlik ve Denetim

Yapay zekâ ve metin madenciliği araçlarının en büyük metodolojik zorluklarından biri, kullanılan algoritmaların bir kara kutu gibi çalışma potansiyelidir. Araştırmacının, buradan çıkan nicel sonuçlara körü körüne güvenmesi yerine, sürecin şeffaflığını ve güvenilirliğini temin etmesi gerekir. Bu meşru kaygıyı gidermek amacıyla, araştırmacının izleyebileceği pratik ve üç aşamalı bir denetim süreci önerilmektedir. Bu yöntem, Ramsay (2011) ve Moretti (2005) gibi araştırmacıların ortaya koyduğu dijital beşeri bilimler metodolojisinin temel ilkelerinin pratik bir uygulaması olarak ortaya çıkmaktadır.

Aşama 1:Veri Ön İşleme ve Metin Standardizasyonu

Analizin güvenilirliği, temel aldığı metin külliyatının kalitesi ve tutarlılığı ile doğrudan ilişkilidir. Özellikle Osmanlı Türkçesi gibi tarihsel metinler, modern metinlerden farklı olarak imla, transkripsiyon ve morfolojik varyasyonlar içerebilir. Analiz sürecinin başında bu varyasyonların giderilmesi, sonuçların doğruluğu için kritik önem taşır. Bu aşamada, öncelikle transkripsiyon birliğinin sağlanması gerekir. Analize dahil edilecek tüm metinlerin tek bir transkripsiyon alfabesine göre standart hale getirilmesi, aynı kelimenin farklı yazımlarından kaynaklanacak frekans hatalarını önler. Örneğin, gönül ve gönül gibi varyantların tek bir formda birleştirilmesi gerekmektedir. Buna ek olarak, araştırmada dikkate alınmayacak kelimeler için metne özgü bir liste oluşturulmalıdır. Standart listeler (ve, ile, ki gibi), edebi metinlerin kendine özgü yapısı için yetersiz kalabilir. Araştırmacının, çalıştığı metne özgü sık tekrar eden ancak tematik analiz için anlam taşımayan kelimeleri el yordamıyla olarak belirleyip analizden dışlaması, sonuçların anlamsal saflığını artıracaktır.

Aşama 2:Analiz Aracının Kalibrasyonu ve Test Edilmesi

Dijital araçları bir kara kutu olarak kullanmaktan kaçınmak ve temel işlevlerini anlamak için, nicel analize geçmeden önce aracın küçük ve kontrol edilebilir bir veri setiyle test edilmesi (kalibrasyon) zorunludur. Bu süreç, araştırmacının aracın sayım ve filtreleme mantığını doğru anladığından emin olmasını sağlar. Bu test için araştırmacı, kelime sayılarını ve türlerini önceden bildiği kısa bir metin oluşturabilir. Örneğin, Fuzûlî'nin "Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlara su / Kim bu denlü tutuşan odlara kılmaz çâre su" beytinde su (2), odlara (2), gönlümdeki (1), göz (1) gibi kelimelerin frekansı bellidir. Bu metin analiz aracına yüklendiğinde, aracın bu kelimeler için aynı frekans değerlerini verip vermediği kontrol edilir. Sonuçların eşleşmemesi durumunda, bu durum aracın sayım algoritması veya filtreleme mekanizmasındaki bir ayarın gözden kaçırıldığını gösterir ve gerekli düzeltmeler yapılır.

Aşama 3:Nicel Bulguların Nitel Örneklem ile Çapraz Kontrolü

Nicel analizden elde edilen genel örüntüler ve bulgular, doğrudan bir sonuca dönüştürülmeden önce metne dönülerek nitel yöntemlerle doğrulanmalıdır. Voyant Tools gibi araçlar, aratılan bir kelimenin metin içindeki tüm örneklerini ve geçtiği bağlamları (önündeki ve ardındaki kelimeleri) bir liste halinde sunar. Araştırmacı, frekansı yüksek çıkan bir kelimenin hangi bağlamsal ilişkiler içinde kullanıldığını bu panelden inceler. Kelimenin gerçekten de iddia edilen tematik çerçevede mi yoksa farklı anlamlarda mı kullanıldığı bu şekilde teyit edilir.

Ayrıca analiz, beklenmedik bir sonuç ortaya çıkardığında, bu durum bir hata olarak değil, bir araştırma sorusu olarak ele alınmalıdır. Araştırmacı, bu kelimenin geçtiği beyitleri inceleyerek bunun bir transkripsiyon hatası mı, yoksa şairin üslubunda daha önce gözden kaçmış istisnai bir kullanım mı olduğunu belirler. Bu süreç, dijital araçların sadece bilineni teyit etmekle kalmayıp yeni araştırma soruları üretme potansiyelini de ortaya çıkarır.

Bu üç aşamalı denetim süreci, araştırmacı ile dijital araç arasında şeffaf ve denetlenebilir bir köprü kurarak elde edilen nicel verilerin körü körüne bir kabulden ziyade, eleştirel bir süzgeçten geçirilmiş, güvenilir ve sağlam bir metodolojik zemin üzerine oturtulmasını temin eder. Ancak bu üç aşamalı denetim sürecinin kendisi, araştırmacının yeni yetkinlikler kazanmasını gerektirir. Filolog, sadece metinleri yorumlayan biri değil, aynı zamanda verileri düzenleyen, algoritmaları değerlendiren ve metinlerdeki örüntüleri analiz eden bir uzman olmak zorundadır. Bu, her araştırmacının kodlama öğrenmesi gerektiği anlamına gelmese de, temel hesaplamalı mantığı ve kullanılan araçların sınırlılıklarını anlaması, bu denetim sürecini anlamlı bir şekilde yürütebilmesi için elzemdir.

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışma, yapay zekâ teknolojilerinin klasik Türk edebiyatı araştırmaları için yalnızca bir verimlilik aracı değil, aynı zamanda epistemolojik bir kırılma potansiyeli taşıdığını ortaya koymuştur. Analizin odağının tekil metinlerin yorumlanmasından büyük külliyatlardaki örüntülerin haritalanmasına kayması, disiplinin geleceğini şekillendirecektir. Yapay zekânın asıl dönüştürücü gücü, divan ve mesnevi gibi metinlerin ötesinde, daha az çalışılmış ve yapılandırılmamış metin türlerinde yatmaktadır. Örneğin, inşâ mecmuaları üzerinde yapılacak bir Sosyal Ağ Analizi, dönemin entelektüel ve bürokratik patronaj ağlarını görselleştirebilir (Borgatti vd., 2013). Benzer şekilde, ruznâme veya sefâretnâme gibi metinler üzerinde yapılacak bir duygu analizi, tarihsel olaylara karşı toplumsal tepkilerin seyrini nicel olarak ortaya koyma imkânı sunar. Bu tür yaklaşımların, daha önce sorulamayan yeni araştırma sorularını gündeme getirmesi muhtemeldir.

Ancak bu yenilikçi vizyonun hayata geçirilmesi, ciddi zorlukların ve sorumlulukların üstesinden gelinmesine bağlıdır. Verilerin standartlaştırılması, özellikle nüsha farklılıklarının yoğun olduğu bir alan için önemli ön hazırlıklar gerektirir. Algoritmik önyargı riski, veri güvenilirliği ve etik ilkelerin uygulanması, sürekli bir denetim ve

eleştirel bir yaklaşım zorunlu kılar. TEİS ve TEBDİZ gibi dijital altyapı projeleri bu süreç için sağlam bir temel sunsa da, en önemli görev araştırmacının kendisine düşmektedir. Bu teknolojik dönüşüm, filoloğun yorumlayıcı uzmanlığını ve tarihsel bağlam bilgisini değersizleştirmemeli, aksine bu uzmanlığa daha önce sahip olmadığı kanıta dayalı araçlar sunmalıdır. Başarı, makine ile insan, ölçek ile derinlik arasındaki diyalektik dengenin kurulmasında yatmaktadır.

Kaynaklar | References

Academia Sinica Center for Digital Cultures. (t.y.). *About Us*. Erişim tarihi: 1 Temmuz 2025, https://ascdc.sinica.edu.tw/en/about/

Akkuş, M. (2018). *Nef'î, Ömer Efendi*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206118/nefi-divani.html

Alice Evangaline Jebaselvi, C., Mohanraj, K., & Anitha, T. (2024). The Rise of AI in English Language and Literature. *Shanlax International Journal of English, 12*(2), 53–58. https://doi.org/10.34293/english.v12i2.7216

Arslan, C. (2022). Edebiyat Biliminde Dijitalleşme ve Sonuçları Işığında Avusturyalı Yazar Robert Musil Külliyatının Yeni Tasnif ve Derlemesi. *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies, 15*(92), 51–62.

Borgatti, S. P., Everett, M. G., & Johnson, J. C. (2013). *Analyzing Social Networks*. SAGE Publications.

Bunescu, R. C., & Mooney, R. J. (2007). Extracting Relations from Text: From Word Sequences to Dependency Paths. A. Kao & S. R. Poteet (Ed.), *Natural Language Processing and Text Mining* içinde (ss. 29–53). Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-84628-754-1_3

Center for Open Data in the Humanities. (t.y.). *About*. Erişim tarihi: 1 Temmuz 2025, https://codh.rois.ac.jp/about/

Ceyhan Akça, N., Aslan Cobutoğlu, S., Özbek, Ö. Y., & Akça, M. F. (2024). Yapay Zekânın Edebiyatta Kullanım Serüveni. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (39)*, 283–306. https://doi.org/10.29000/rumelide.1470139

Chinese Text Project. (t.y.). *Introduction*. Erişim tarihi: 1 Temmuz 2025, https://ctext.org/introduction

Das, R. K., & Islam, M. S. U. (2021). *Application of Artificial Intelligence and Machine Learning in Libraries: A Systematic Review*. arXiv. https://doi.org/10.48550/arXiv.2112.04573

de la Torre-López, J., Ramīrez, A., & Romero, J. R. (2023). Artificial Intelligence to Automate the Systematic Review of Scientific Literature. *Computing, 105*(10), 2171–2194. https://doi.org/10.1007/s00607-023-01181-x

Dölek, İ., & Kurt, A. (2022). Osmanlıcadan Türkçeye Uçtan Uca Aktarım. *Journal of Smart Systems Research, 3*(1), 1–10.

Ece, S. (2015). *Klasik Türk Edebiyatı Araştırma Yöntemleri (I–II)*. Eser Basım Yayın.

Ergün, M. (2017). Using the Techniques of Data Mining and Text Mining in Educational Research. *Elektronik Eğitim Bilimleri Dergisi, 6*(12), 180–189.

Feng, T. (2019). Cognitive Function of Artificial Intelligence Literature. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering, 573*(1), Article 012106. https://doi.org/10.1088/1757-899X/573/1/012106

Gutenberg. (t.y.). *About Project Gutenberg: What is Project Gutenberg?* Erişim tarihi: 8 Haziran 2025, https://www.gutenberg.org/about/

Gürbüz, M. (2023). Klasik Türk Edebiyatı Kaynaklarının Dijital Dönüşümü Üzerine. T. Doğan & A. F. Özkan (Ed.), *Cumhuriyetin 100. Yılına Armağan Sosyal ve Beşeri Bilimler Türk Dili ve Edebiyatı* içinde (ss. 21–35). Necmettin Erbakan University Press.

Hatzel, H., Stiemer, H., Biemann, C., & Gius, E. (2023). Machine Learning in Computational Literary Studies. *it – Information Technology, 65*(4–5), 200–217. https://doi.org/10.1515/itit-2023-0041

Hinrichs, E., & Krauwer, S. (2014). The CLARIN Research Infrastructure: Resources and Tools for e-Humanities Scholars. *Proceedings of the 9th International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC'14)* içinde (ss. 1525–1531). European Language Resources Association (ELRA).

İşler, N. (2021). Eski Türk Edebiyatı Çalışmalarında Dijital Kaynaklar ve Uygulamalar. *BEÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi, 8*(1), 249–272. https://doi.org/10.33460/beuifd.902116

Jobin, A., Ienca, M., & Vayena, E. (2019). The Global Landscape of AI Ethics Guidelines. *Nature Machine Intelligence, 1*(9), 389–399. https://doi.org/10.1038/s42256-019-0088-2

Kacena, M. A., Plotkin, L. I., & Fehrenbacher, J. C. (2024). The Use of Artificial Intelligence in Writing Scientific Review Articles. *Current Osteoporosis Reports, 22*, 115–121. https://doi.org/10.1007/s11914-023-00852-0

Kalpaklı, M. (2017, 27–29 Ocak). *Ottoman Text Archive Project (OTAP), Computer Sciences and Digital Humanities* [Konferans sunumu]. Many Poems of Baki, Simpson Center for the Humanities, University of Washington, Seattle, ABD.

Khan, S. H. (2023). AI at Doorstep: ChatGPT and Academia. *Journal of the College of Physicians and Surgeons Pakistan, 33*(10), 1085–1086. https://doi.org/10.29271/jcpsp.2023.10.1085

Kılınç, A. (2021). *Fuzûlî Dîvânı*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı. http://ekitap.yek.gov.tr/urun/fuz%C3%BBli-divani_765.aspx

Kırmızıaltın, S., & Wrisley, D. (2020). *Automated Transcription of Non-Latin Script Periodicals: A Case Study in the Ottoman Turkish Print Archive*. arXiv. https://doi.org/10.48550/arXiv.2011.01139

Larsen, K., Hovorka, D. S., Dennis, A. R., & West, J. D. (2019). Understanding the Elephant: The Discourse Approach to Boundary Identification and Corpus Construction for Theory Review Articles. *Journal of the Association for Information Systems, 20*(7), 887–928.

Lawton, G. (t.y.). *AI Ethics (AI Code of Ethics)*. TechTarget. Erişim tarihi: 15 Nisan 2025, https://www.techtarget.com/whatis/definition/AI-code-of-ethics

Lee, K., & Joshi, K. (2020). Understanding the Role of Cultural Context and User Interaction in Artificial Intelligence Based Systems. *Journal of Global Information Technology Management, 23*(3), 171–175. https://doi.org/10.1080/1097198X.2020.1794131

LEHÇEDİZ. (t.y.). *Hakkımızda*. Erişim tarihi: 15 Nisan 2025, https://www.lehcediz.com/pages/hakkimizda.php

Macit, M. (2013). Fuzûlî. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ahmet Yesevi Üniversitesi. Erişim tarihi: 1 Temmuz 2025, https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/fuzuli-mdbir

MESTAP. (t.y.). *Mestap*. Erişim tarihi: 15 Nisan 2025, https://mestap.com/

Meyer, J. G., Urbanowicz, R. J., Martin, P. C. N., O'Connor, K., Li, R., Peng, P. C., Moore, J. H., & McKinney, B. A. (2023). ChatGPT and Large Language Models in Academia: Opportunities and Challenges. *BioData Mining, 16*. https://doi.org/10.1186/s13040-023-00339-9

Miao, J., Thongprayoon, C., Suppadungsuk, S., Garcia Valencia, O. A., Qureshi, F., & Cheungpasitporn, W. (2024). Ethical Dilemmas in Using AI for Academic Writing and an Example Framework for Peer Review in Nephrology Academia: A Narrative Review. *Clinics and Practice, 14*(1), 89–105. https://doi.org/10.3390/clinpract14010008

Moretti, F. (2005). *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Verso.

O'Sullivan, J. (2019). *Towards a Digital Poetics: Electronic Literature & Literary Games*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-11310-0

Pollak, S., Martinc, M., & Poniz̨, K. M. (2020). Natural Language Processing for Literary Text Analysis: Word-Embeddings-Based Analysis of Zofka Kveder's Work. R. Vieira, M. J. Finatto, S. Luz, & S. Pollak (Ed.), *Proceedings of DHandNLP2020: Digital Humanities and Natural Language Processing* içinde (ss. 33–42). CEUR Workshop Proceedings. https://ceur-ws.org/Vol-2607/paper4.pdf

Purtaş, F. (2024). Editörden. *bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, (109)*.

Quaresma, P., & Finatto, M. J. B. (2020). Information Extraction from Historical Texts: A Case Study. R. Vieira, M. J. Finatto, S. Luz, & S. Pollak (Ed.), *Proceedings of DHandNLP2020: Digital Humanities and Natural Language Processing* içinde (ss. 49–56). CEUR Workshop Proceedings. https://ceur-ws.org/Vol-2607/short2.pdf

Radanliev, P., Santos, O., Brandon-Jones, A., & Joinson, A. (2024). Ethics and Responsible AI Deployment. *Frontiers in Artificial Intelligence, 7*, Article 1377011. https://doi.org/10.3389/frai.2024.1377011

Raj, A. V. T., Udayakumar, U., & Saravanan, D. (2023). Integrating Artificial Intelligence in English Literature: Exploring Applications, Implications, and Ethical Considerations. *International Journal of Advanced Research in Science, Communication and Technology, 3*(1), 11–15. https://doi.org/10.48175/IJARSCT-12003

Ramsay, S. (2011). *Reading Machines: Toward an Algorithmic Criticism*. University of Illinois Press.

Selçuk, B. (2013, 8 Kasım). Nef'î, Ömer Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ahmet Yesevi Üniversitesi. Erişim tarihi: 1 Temmuz 2025, https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nefi-omer-efendi

Shah, P., & Khaskheli, N. (2023). Literature in the Digital Age: Challenges and Embracing Opportunities. *Power System Technology, 47*(4).

Sinclair, S., & Rockwell, G. (2016). *Voyant Tools* [Web sitesi]. https://voyant-tools.org/

Stanford Literary Lab. (t.y.). *About the Stanford Literary Lab*. Erişim tarihi: 8 Haziran 2025, https://litlab.stanford.edu/about/

TEBDİZ. (t.y.). *Hakkımızda*. Erişim tarihi: 15 Nisan 2025, https://tebdiz.com/index.php?sayfa=hakkimizda

The Shahnama Project. (t.y.). *The Shahnama Project* [Çevrim içi koleksiyon]. Cambridge Digital Library. Erişim tarihi: 1 Temmuz 2025, https://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/shahnama/1

Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü [TEES]. (t.y.). *Proje Amacı*. Erişim tarihi: 15 Nisan 2025, https://tees.yesevi.edu.tr/proje-hakkinda/proje-amaci

Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü [TEİS]. (t.y.). *Kapsam*. Erişim tarihi: 15 Nisan 2025, https://teis.yesevi.edu.tr/kapsam

Türkiye Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Kitap. (t.y.). *E-Kitap Ana Sayfa*. Erişim tarihi: 15 Nisan 2025, https://ekitap.ktb.gov.tr/

Wagner, G., Lukyanenko, R., & Paré, G. (2022). Artificial Intelligence and the Conduct of Literature Reviews. *Journal of Information Technology, 37*(2), 209–226. https://doi.org/10.1177/02683962211048201

Yadav, D. (2024). The Role of Artificial Intelligence in Literary Analysis: A Computational Approach to Understand Literary Styles. *International Journal of Emerging Knowledge Studies, 3*(9), 558–565. https://doi.org/10.70333/ijeks-03-09-006

Yeşilkaya, N. (2022). Yapay Zekâya Dair Etik Sorunlar. *Şarkiyat, 14*(3), 948–963. https://doi.org/10.26791/sarkiat.1189864

Yükseköğretim Kurulu [YÖK]. (2024). *Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehber*. Erişim tarihi: 15 Nisan 2025, https://www.yok.gov.tr/Documents/2024/yapay-zekâ-kullanimina-dair-etik-rehber.pdf

Zohery, M. (2023). ChatGPT in Academic Writing and Publishing: A Comprehensive Guide. *Artificial Intelligence in Academia, Research and Science: ChatGPT as a Case Study* içinde (ss. 10–61). Novabret Publishing. https://doi.org/10.5281/zenodo.7803703

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Filiz KALYON

https://orcid.org/0000-0001-7523-4168
Doç. Dr.
filiz.kalyon@hbv.edu.tr
Ankara Hacı BayramVeli Üniversitesi
https://ror.org/05mskc574
Fen Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Mısırlı Divan Şairi Ayşe Teymûrî'nin Hanımlara İthaf Ettiği Manzumeler

Poems Dedicated to Women by Egyptian Divan Poet Ayşe Teymürî

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 28.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 14.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Kalyon, F. (2025). Mısırlı Divan Şairi Ayşe Teymûrî'nin Hanımlara İthaf Ettiği Manzumeler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 904-916. https://doi.org/10.34083/akaded.1708344

Kalyon, F. (2025). Poems Dedicated to Women by Egyptian Divan Poet Ayşe Teymürî. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 904-916. https://doi.org/10.34083/akaded.1708344

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Filiz KALYON | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Ayşe İsmet Teymûrî Hanım, Osmanlı dönemi Mısır Meclis Başkanlığı gibi önemli bir vazifeyi ifa eden bir babanın kızıdır. Babası İsmail bin Ali Kürdî olarak bilinen İsmail Teymûr Paşa'dır. Ülkemizde neşredilen divanındaki ön sözde aktarılan bilgilerden öğrendiğimiz kadarıyla Ayşe Teymûrî Hanım, çocukluk ve ilk gençlik senelerinde babasının özel alakasıyla şiir ve edebiyata yönelmiştir. Ayşe Hanım'daki istidadı gören babası her ne kadar annesi karşı da çıksa onun iyi bir edebiyat eğitimi alması noktasında tüm imkanlarını seferber etmiştir. Ayşe İsmet Teymûrî yazdığı şiirlerden bir kısmını değerli bulduğu şahsiyetlere ve Kahire Sarayı devlet yöneticilerine ithaf etmiştir. Ayşe Teymûrî'nin şiirlerini ithaf ettiği şahsiyetlerden bir kısmı da hanımlardan oluşmaktadır. XIX. yüzyıl sonlarında Mısır'da Türkçe şiir yazan kadın bir şairin yine çevresindeki kadınlara şiirlerini ithaf etmesi anlamlıdır. Özellikle şairin yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda Avrupa'da bile kadınların isimleri ön plana çıkarılamazken Mısırlı kadın bir şairin hemcinslerine şiirler ithaf etmesi kadınlar açısından değerli ve mühimdir. Ayşe Teymûrî'nin bahsi geçen şiirlerin bir kısmı düştüğü tarihler, diğerleri ise ithaf manzumelerinden müteşekkildir. Hemcinslerine yazdığı şiirlerinden birisini Kızı Tevhide'nin genç yaşta vefatıyla yaşadığı yoğun evlat acısının tesiriyle kaleme almıştır. Bu çalışmada Osmanlı şiirinin Mısır'daki temsilcilerinden olan Ayşe İsmet Teymûrî Hanım'ın, kadınlara ithaf ettiği veya kadınların vefatlarına düştüğü tarihlerden müteşekkil manzumeler tanıtılacaktır.

Anahtar kelimeler: Ayşe Teymûrî, Mısır, Osmanlı şiiri, kadın şairler, ithaf

Abstract

Ayşe İsmet Teymürî Hanım is the daughter of a father who held an important position as the President of the Egyptian Parliament during the Ottoman period. Her father was İsmail Teymür Pasha, known as İsmail bin Ali Kürdî. As far as we learn from the information given in the preface of her divan published in our country, Ayşe Teymürî Hanım turned to poetry and literature with her father's special interest during her childhood and early youth. Seeing Ayşe Hanım's interest in poetry at a young age, her father took great care to ensure that she received a good literary education, including hiring private tutors, despite all her mother's objections. Ayşe İsmet Teymürî dedicated some of the poems she wrote to people she found valuable and to the state administrators of the Cairo Palace. A small number of the people Ayşe Teymürî dedicated her poems to were women. We found it quite meaningful that a female poet who wrote Turkish poetry in Egypt in the late 19th century dedicated her poems to the women around her. Especially at that time, even in Europe, women's names were not brought to the forefront, for an Egyptian female poet to dedicate poems to her fellow women was valuable and important for women. Some of the poems Ayşe Teymûrî dedicated were composed of dates on which they fell, while others were composed of dedication poems. She wrote one of the poems she wrote to her fellow women after experiencing intense grief for her child, namely, the death of her daughter Tevhide at a very young age. In this study, the poems dedicated to women or composed of dates on which women died by Ayşe İsmet Teymûrî Hanım, one of the representatives of Ottoman poetry in Egypt, will be introduced.

Key words: Ayşe Teymûrî, Egypt, Ottoman poetry, women poets, gift

Giriş

İthaf kelimesi sözlükteki şekliyle, Arapça olup (tuhfe) hediye olarak verme, verilme, hediye armağan gönderme, manen sunma (Devellioğlu, 1993: 468). İthaf öz olarak hediye anlamında kullanılmış olan bir ifadedir. Bu kelime, hediye etme manasındaki ilk karşılığıyla birlikte edebiyat dünyasında bambaşka bir kavrama bürünerek şiirin, makalenin hatta tüm kitabın hediye edilmesi şeklinde edebi bir ibare haline dönüşmüştür. Bu bağlamda ithaf, eseri sıradan bir hediye olmaktan çıkarıp özel bir statüye kavuşturma tarzına dönüşmektedir. Çünkü bu tür edebi eserlerin "ithaf" ibaresiyle hediye edilmesi, eserin kalıcılığı kadar hediye edilen şahsın da isminin kalıcılığına aynı zamanda önemine işaret etmektedir.

Şiir ve şiirden hareketle hediyeleşme İslam dininin başlarından itibaren vardır. Bu durumun örneklenmesi açısından Hazreti Peygamberin Ka'b bin Zuhayr'a hırkasını hediye etmesi üzerinde durulabilir.

Hz. Peygamber, Kâ'b bin Züheyr'in mübarek şahsiyetleri için kaleme aldığı ve Türk edebiyatında Kaside-i Bürde olarak bilinen şiiri vesilesiyle çok mutlu olmuştur. Bundan dolayı da Ka'b bin Züheyr'e hediye olarak hırkasını vermiştir. Devrin ekonomik şartları göz önüne alındığında Resulallah'ın şiir yazana verdiği hediyenin ne denli kıymetli olduğu açıktır. Bu anlamlı hediyeden dolayı şereflenen Kâ'b bin Züheyr, Hazreti Peygamber'in hırkasını ömür boyu muhafaza etmiştir. Kâ'b bin Züheyr'in vefatından sonra mirasçılarına kalan hırka, halife Muaviye tarafından 20.000 dirhem ödenmek suretiyle mirasçılardan satın alınmıştır. Daha sonra Emevilere ve ve Abbâsîler'e intikal eden hırka halifeler tarafından aynı hassasiyetle muhafaza edilmiştir. Mukaddes emanetlerle birlikte Yavuz Sultan Selim tarafından İstanbul'a getirilmiş ve Osmanlı Padişahları da hırkanın muhafazası hususunda son derece hassas davranmışlardır. Hırka-i şerif, halen Topkapı Sarayı'nda sergilenmektedir (Savran, 2001: 7).

İslami Türk edebiyatının Karahanlılar devresinde gelişen zamanında kaleme alınan *Kutadgu Bilig* de müellif Yusuf (ö. 1077) tarafından Karahanlı hükümdarı Tafgaç Buğra Han'a (ö. 1103) takdim edilmiştir. Hükümdar, bu takdimin ardından müellif Yusuf'a önemli bir devlet vazifesi olan "has hacib" ünvanını vererek Yusuf'u onore etme yoluna gitmiş ve müellif, bu ünvanla birlikte Yusuf Has Hacib olarak vasıflandırılmıştır.

Devlet büyüklerine padişahlar ve vezirler başta olmak üzere şiir sunma geleneği Osmanlı Devleti'nde de devam etmiştir. Padişahlar veya devlet büyükleri de ekseriyetle kaside takdiminde bulunan şairlere önemli hediyeler vermişlerdir. Bu şekilde verilen hediyeler ya azımsanamayacak ölçüde yüklü miktarda altın ya da küçük veya orta kademe yöneticilikler şeklinde olmuştur.[1]

[1] Himaye geleneği ile alakalı bazı kaynakları şu şekilde verebiliriz: Erünsal, İ. E. (1981). "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları I: II. Bayezid Devrine Ait Bir İnamat Defteri". İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, (10-11), 303-342.; Gök, İlhan. "Atatürk Kitaplığı M.C. O.71 Numaralı 909-933/1503-1527 Tarihli İn'âmât Defteri (Transkripsiyon Değerlendirme)". Yayımlanmamış Doktora Tezi,

Osmanlı şiiri hakkındaki çalışmaları ile bilinmekte olan İngiliz bilgini Gibb de kaside geleneği hususunda şunları ifade etmektedir: Kaside olarak yazılan nazım şekli başlı başına bu amaç için kaleme alınmıştır. Kasideler, İran ve Türk edebiyatında saray şiiri olarak hususî bir önem kazanmıştır; konusu başta Hz. Peygamber'in, Hulefa-i râşidinin, İslâm büyüklerinin, padişahların, vezirlerin ve paşaların medhidir. Osmanlı kasidesi iki kısımdan müteşekkildir: Nesib ve mehdiye (maksad ya da maksud). Nesib bölümü genellikle şiirin en güzel bölümüdür; kasidenin konusu gazeller gibi tutarsız olmayıp, daha sınırlıdır ve herhangi bir durum dolayısıyla yazılır ve bir hâmîye ithaf edilir (Gibb, 1991: 70).

Osmanlı kültürü ve tarihi çalışmalarıyla önemli bir şahsiyet olan Halil İnalcık da şair ve idareci irtibatını incelediği *Şair ve Patron* isimli kitabında, devletin saltanat mefhumunu patrimonyal devlet tarzı olarak addetmiştir. Bu kitap, İnalcık'ın ifadeleriyle patrimonyal devlet anlayışının yani patronajın şairler üzerindeki tesirlerini araştırmaktadır.[2] İnalcık her ne kadar Avrupa - Amerikan tarzıyla Patrimonyal devlet, patronaj vb. ifadeleri kullansa da Osmanlı şiir geleneği içinde yaygın bir kullanım olan hâmilik ifadesinin daha bir anlamlı olacağı kanaatini taşımaktayız. Tuba Işınsu İsen Durmuş da aynı kanaatle eserini hazırlamıştır.[3] İnalcık himaye ilişkilerini padişahın otoritesinin devamı cihetiyle ele almakta ve bu ele alış sistemin tüm veçhelerini aydınlatamamktadır. Oysa himaye sistemi salt bir para alışverişi veya bir güç devşirilmesi değildir. Sistemin şaire, şiire, şiiri okuyana ve nihayetinde sunulan kişiye faydaları vardır.

Eser ithaf etme tarzı Osmanlı edebiyatı ile sınırlı değildir elbette. Tanzimat, Servet-i Fünun ve Cumhuriyet devri edebiyatlarında da mevzubahistir. Bu hususta oldukça fazla olan örneklerden sadece birisini zikredelim. Mehmed Akif Ersoy pek çok şiirini sevip saydığı şahsiyetlere ithaf etmiştir.[4]

Eser ithafı sadece şark edebiyatlarında yer almamaktadır. Avrupa ve Amerika edebiyatlarında da ithaflar yaygındır. Örnek olarak Shekespare, Victor Hugo, Voltaire eser ithafında bulunan şahsiyetlerdendirler.

1. Ayşe İsmet Teymûrî (d. 1256/1840 - ö. 1320/1902) Hakkında

Bazı çalışmalarımızda değindiğimiz gibi pek çok kadim kültürü topraklarında barındıran Mısır, uzun soluklu bir devrede de Osmanlı hâkimiyetinde kalmıştır. Bu devrede Mısır topraklarında Türk kültür ve edebiyatı kendisine mühim bir mevki bulmuştur. Mısır'da icra edilen Türk kültür ve edebiyatı Osmanlı hâkimiyeti devresi ile sınırlı değildir elbette. Osmanlıdan önce de Türkler Mısır idaresinde hâkimiyet kurmuşlardır. Mısır'da gelişen Türk kültürü vb. hususiyetler hakkında Ekmeleddin İhsanoğlu hazırladığı *Mısır'da*

Marmara Üniversitesi, 2014.; Durmuş, Tuba Işınsu. Tutsan Elini Ben Fakîrin Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği. İstanbul: Doğan Kitap, 2009.

[2] Bahsi geçen kitap için bkz. İnalcık, H. (2003). Şair ve patron. Doğubatı Yay.

[3] Bkz. Durmuş, Tuba Işınsu. Tutsan Elini Ben Fakîrin Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği. İstanbul: Doğan Kitap, 2009.

[4] Mehmed Akif'ten ithaf örnekleri için bakz. Mehmed Akif Ersoy, Safahat (Hazr. Fazıl Gökçek) Dergâh Yay. 2022.

Türkler ve Kültürel Mirasları[5] eseriyle ayrıntılı bilgiler vermiştir. İhsanoğlu bu eseriyle Mısır'da önemli devrelerde var olan Türk kültür mirasına âdeta ışık tutmaktadır.

Mısır'da gelişen Türk kültür atmosferi Kahire sarayında ve saray çevresinde ziyadesiyle tesirli olmuştur. Kahire'de önemli bir devlet vazifesi ifa eden İsmail Teymûr Paşa, bilge şahsiyeti ile anılmaktadır. İsmail Teymur Paşa'nın kızı Ayşe Teymûri, Mısır'da gelişen Türk edebiyatı açısından önemli bir şahsiyettir.

Ayşe Teymûrî Kürt, Türk ve Çerkez karışımı bir aileye mensuptur. Çerkez bir cariye ile evlenen İsmail Teymûr Paşa'nın bu evliliğinden Ayşe İsmet Hanım dünyaya gelmiştir (İhsanoğlu, 2006, s. 52). Türkçe divan oluşturacak kadar şiirleri vardır.[6] Türkçe dışında Arapça ve Farsça[7] şiir yazan Ayşe Teymûrî'nin eser isimleri şu şekildedir:

1- Türkçe şiirlerini topladığı *Divân, (Şükûfe)* Kahire, 1315

2- *Hilyetü't-tırâz*. Arapça şiirlerini toplamıştır. Kahire'de 1303 yılında basılmıştır.

3- *Netâicü'l-Ahvâl fi'l-Akvâl ve'l-Ef'al*, Kahire, 1305

4- *Mirâtü't-Teemmül fi'l-Umur*, Kahire 1310

5- *La Tusluhu'l-Ailât illâ bi't-Terbiyeti'l-Benât*, Kahire 1306 Teymûrî bu eserde özellikle bilgili ve kültürlü bir nesil yetiştirmek için kızların eğitimine önem verilmesi gerektiğini anlatmaktadır (Kalyon, 2018, s.4648).

2. Ayşe Teymûrî'nin Hanımlara İthaf Ettiği Manzumeler

Ayşe İsmet Teymûrî, kadın bir şair olmanın yanı sıra çocuklarının yetişmesi için fevkalade çaba sarf eden bir annedir aynı zamanda. Yukarıda isimlerini sıraladığımız eserlerinden birisi de *Türkçe Divanı*'dır. Divan'ın bazı manzumelerini hanımlara ithaf etmiştir. Ayşe Teymûrî'nin bir şair olarak bunu yapması yaşadığı XIX. asır ortaları ve sonu için dikkate değer bir durumdur.

Şiirlerini ithaf ettiği hanımlardan bir kısmı aile efradı diğerleri de devlet idaresinde bulunan mühim şahsiyetlerin yakınlarıdır.

Şairin ithaf ettiği şiirleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Devletlü ʿİṣmetlü İncü Ḫānımefendi ḥaḳḳında Medḥiyedir
- Veliʾün-niʿam Ḫidiv-i Aʿẓam efendimiz ḥażretlerinin ḥarem-i ʿiṣmet-tevām fehâmet-penāhīleri devletlü ʿiṣmetlü ḫānım efendimüz ḥażretlerine sebeb-i muʿarrıż-ı teşekkürde taḳdīm ḳılınan ʿarīża-i manẓūmedir.
- Devletlü Prens Ḥasan Paşa kerimeleri ʿAzīze Ḫānım Efendiniñ vilādeti tārīḫidir

[5] Bkz. Mısır'da Türkler ve Kültürel Mirasları, Ekmeleddin İhsanoğlu, İRCİCA Yay. 2006
[6] Divanı için bkz. Kalyon, A (2013). Divan şiirinin Nil'deki sesi Ayşe Teymûrî divanı. Akçağ Yay.
[7] Şairenin Türkçe dışında yazdığı şiirlerle alakalı bilgi için bkz. KALYON, A., Üç Dilli Şair Ayşe Teymûrîden Üç Dilli Gazel, Turkish Studies - Volume 10/8 Spring 2015, p. 1425-1436, ISSN: 1308-2140.

- Tārīḫ-i vefāt-ı ḥarem-i muḥterem-i Caʿfer Paşa) el-hükmü'lillāh
- Şoher-i ʿācizī hemşīresi Ḫadīce Ḥüsna Ḫānımıñ tārīḫ-i vefatı
- Sebeb-i ḥayātım vālideʾi şefkat-simātımıñ vefātına yazdıġım tārīḫ
- Ceddimiñ ḥaremi merḥume Seyyare Ḫānımıñ vefātına yazdıġım tārīḫ
- Şemereʾi fuadım rūḥımdan ʿazīz evlādım Firdevs-i maḳarr Tevḥidemiñ ḳaṣr-ı ʿarūsı bedel olan mezārınıñ yuḳaruki sandukasına Türkçe yazılan ebyāt-ı hüzn-i āyātımdır[8]

Yukarıda başlıklar halinde belirtilen şiirlerin tamamı aşağıda verilmiştir:

Devletlü ʿİşmetlü İncü Ḫānımefendi ḥaḳḳında medḥiyedir

fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilün

1 Maḳṣād-ı ġavvāṣ-ı deryā cüst ü cū-yı incidir
Ġarḳ-ı āba sevḳ iden hep ārzū-yı incidir

2 Cān fedālar itmesin ol dāneler toḫm-ı ṣadef
Ehl-i ʿirfāna mücerred rīk-i kū-yı incidir

3 Baḥṣ-i ʿanber itmede ehl-i dili maʿẕūr gör
Ḥaḳḳı vardır kim şemīmi ʿörf-i bū-yı incidir

4 Sāḥil-i baḥr-ı senāya ber-güẕār itdi saʿid
ʿİffet ü reʾfet ʿināyet cümle ḫū-yı incidir

5 Kevkeb-i bürc-i saʿādet āftāb-ı evc-i nūr
Görmek isterlerse ʿālem devr-i rū-yi incidir

6 Menhel-i ervāḥ-ı perver ʿayn-ı gül-āb-ı ḥayāt
Her esīr-i iltifāta silk-i sū-yi İncidir

7 Ḳalmadı ḥācet süḫāndān ʿİşmetiñ inşādına
İftiḫār-ı şiʿr ü şöhret ʿaşra gū-yı İncidir (Kalyon, 2013: 94).

Yukarıdaki ithafta şair, İnci Hanım'ın ismine binaen çeşitli benzetmeler yapmıştır. Bilindiği gibi inci zor şartlarda elde edilen bir ziynet eşyasıdır. Şair, dalgıcı denize sevk eden, onun suya dalmasına sebep olan şeyin inciyi arayıp bulmak olduğunu söylerken bahsi geçen hanımefendinin ne kadar değerli olduğunun altını çizmektedir. Şiirin devamında benzer benzetmeler yapan şair son beyitte kendisine fazla söz düşmediğini,

[8] Ayşe İsmet hanım bu manzumeyi kızı Tevhide'nin vefatı üzerine yazmıştır.

İnci Hanım'ın sözlerinin yaşadığı devirde iftihar sebebi olduğunu ve şiirinin şöhretinin de bundan geldiğini belirtmektedir.

Manzum Bir Ariza

Veliʾün-niʿam Ḫidiv-i Aʿẓam efendimiz ḥażretlerinin ḥarem-i ʿişmet-tevām fehâmet-penāhīleri devletlü ʿişmetlü ḫānım efendimüz ḥażretlerine sebeb-i muʿarrıż-ı teşekkürde taḳdīm ḳılınan ʿarīża-i manẓūmedir.

fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilün

1 Ey żiyā-yı bürc-i devlet ey saʿādet aḫteri
Cevher-i dürc-i ʿināyet ṣun-ı ʿizzet efseri

2 Neyyir-i ufḳ-ı meʿāli nefḥa-i ḳudsī eṣer
Āsmān-ı ʿizz ü cāhıñ bedr-i fevż -enveri

3 Pertev-i dürrī -i ʿaṣrıñ eylesün efser felek
Kevne tevfīḳ-i Ḫüdādır neyyiriniñ serveri

4 İftiḫār eyler vücūduñla semāh-ı übbehet
Çün żiyā-yı ṣubḥ-ı ẕātıñ her suʿūduñ peykeri

5 Ola her rūz-ı cedīdiñ ʿıyd-ı meşhūdü'l-ʿalem
Ta ḳıyāmet mecd-i pāyeñ ola devlet minberi

6 ʿAyn-ı dehre bāb-ı ʿāli dā'ima olsun küşād
Sāḥasında dürr-i ṣāf olsun Nīl ü nuṣret leşkeri

7 Sāye-i ʿaṭfıñ enāma sūd ide ḫallāk-ı ḫalḳ
Rāfetiñle bendegānıñ oldı āmāl maẓharı

8 Ḳaṭre-i āb ile sebz oldıḳça pes rū-yı zemīn
Her fem ü lehâna olsun ġayṯ-ı sāyeñ kevṯeri

9 ʿĀʾişe her laḥẓa dāʿīdir bu bāb-ı devlete
Çünki iḥyā eylediñ şefḳatle bī-kes çākeri (Kalyon, 2013: 135).

Yukarıdaki şiir, Ayşe İsmet Hanım tarafından, dönemin hıdivinin eşine teşekkürlerini sunmak maksadıyla yazılmıştır. Şair, bahsi geçen hanımefendinin devlete mutluluk ve şans getiren bir yıldız olduğunu söyleyerek, hanımefendi için "lütuf hazinesinin mücevheri" benzetmesini yapar. Son beyitte kendisinin de bu lütfa nail olduğunu belirten şair devlete olan minnettarlığını dile getirmiştir.

Devletlü Prens Ḥasan Paşa kerimeleri ʿAzīze Ḫānım Efendiniñ vilādeti tārīḫidir

fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilün

1 Ṣubḥ-ı ṣādıḳda ḫaber virdi bize ʿizz ü sürūr

Burc-ı devletde ṭoġup māh-ı nev-i ʿizzet-şuʿūr

2 Pes ʿAzīze ḫānımıñ ḥüsn-i ḳudūm-ı esʿadı

Sāḥaʾi kevn ü mekāna oldı miṣbāḥ-ı ḥubūr

3 Müjdesi fevz-i emeldir aḫter-i sʿad-ı ḥasen

Pertev-i iḳbāl-i nev olmışda bezm-i ʿayşa sūr

4 Ḫāmeʾi ʿİṣmet yazıp kilk-i güherle rakmını

Ṭoġdı ruḥ-ı ʿāleme ufuḳ-ı meʿādan bu nūr

-1292- (Kalyon, 2013: 140).

Yukarıdaki şiir, dönemin idarecilerinden Hasan Paşa'nın kızı Azize Hanım'ın doğumu üzerine yazılmıştır. Azize ismi verilen bu bebeğin doğuşunu, yeni ayın şans burcunda yüce bir yaratılışla ortaya çıkması olarak vasıflandıran şair, bu şiiri onun doğuşuna tarih düşürme amacıyla yazmıştır.

(Tārīḫ-i vefāt-ı ḥarem-i muḥterem-i Caʿfer Paşa) el-hükmü'lillāh

fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilün

1 ʿİffet āra tabʿı bānu-yı vefa

Dinse yektāzühd ü taḳvāda bi- cā

2 Maḥrem-i Paşa-yı Caʿfer Ekremiñ

Maʿden-i sırr-ı ḫulūṣ ile ḥica'

3 İşidince emr-i ḥaḳḳı irciʿī[9]

Eyledi ḫud u naʿīme iltica

4 Ola laḥdi maḥfil-i ġufrān-ı hayy

Meşfiʿi rūḥı Muḥammed mürtecā

5 Yazdı ʿİşmet āh ile raḳm-ı güher

İtdi ülfet behcet-i erāḥ-ı cā

1309 (Kalyon, 2013: 144).

[9] Fecr, 28. âyetten iktibas.

Dönemin idarecilerinden Cafer Paşa'nın eşinin vefatı üzerine kaleme alınan yukarıdaki şiirde şair, bahsi geçen hanımefendinin zühd ve takvada eşi benzeri olmadığını belirterek onun iffetli ve vefalı olduğuna da işaret eder. Hanımefendinin çeşitli vasıflarının anlatıldığı bu şiir onun vefatına tarih düşürme amacıyla kaleme alınmıştır.

Şoher-i ʿācizī hemşīresi Ḫadīce Ḥüsna Ḫānımıñ tārīḫ-i vefātı

mefāʿīlün / mefāʿīlün / mefāʿīlün / mefāʿīlün

1 Nedir ey çerḫ-ı kem şefḳat murādıñ Rabiʿa-ḫūya

Ḳıyıp aḳṭār-ı ġurbetde defin oldı o nāzik-ten

2 Edā-yı farżına ʿāzim olub çıkdı o şevḳ ile

İrişdi irciʿī[10] emri seher peyk-i beşāretden

3 Yaradır mīr-i tevfīḳe ne yektā bir şefīkayidi

Zekī ḫaṣlet vefī sīret nakī ṭıynet ṣadākat fen

4 Çü fāriġ oldı fānīden hemān ḥasret ile ʿİṣmet

Didim tārīḫ-i fāriġ oldı ḥüsnā kāḫ-ı fānīden

1281 (Kalyon, 2013: 149).

Eşinin kız kardeşi Hadice Hüsna Hanım'ın vefatına dair yazdığı bu şiirde şair, onun gurbette vefat etmesinin acı verdiğini söyleyerek Müslüman kadın sufilerden olan Rabiatü'l Adeviyye'ye dair bir benzetme yapar. Merhumenin Rabia tabiatlı olduğunu belirten şair, feleğe, ona şefkat göstermediği için sitem eder. Şiir Hadice Hüsna Hanım'ın vefatına tarih düşürmek amacıyla yazılmıştır.

Sebeb-i ḥayātım vālide'i şefkat-simātımıñ vefātına yazdığım tārīḫ

fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilün

1 N'itdiñ ey çerḫ-ı denī ol ruḥ-ı pāki neylediñ

Māhtābe eylediñ ḫāk-i siyāhı câme hāb

2 Tīġ-i tīz-i ġadr ile on yıl ḫūn-ālud eyledin

Şefḳate hiç gelmediñ itdikçe āh-ı ıżṭırāb

3 Bulmadı pākīze ten ḫun-rīz-i pençeñden ḫalāṣ

Ḥasret-i firḳat ile oldı cigerler heb kebāb

[10] Fecr, 28. âyetten iktibas.

4 Dökdigi ḳāna bedel oldı sirişk-i duḫterān

Lāhiḳ-i māder olunca ḳalsın ol aḥmer niḳāb

5 Merḳad-i pāki ola büşr-i sefāʿatle ʿaden

Eyleye vehhāb u mennān maġfiretle kām-yāb

6 Yazdı ʿİṣmet lafẓ-ı vāḥid ḥasrete tārīḫidir

Ġurfeʾi me'vāya revnaḳ virdi nūr-ı māḥtāb

1285 (Kalyon, 2013: 149-150).

Annesinin vefatına tarih düşürme maksadıyla kaleme alınmış olan bu şiirde şair, feleğe seslenir ve onun ölümünü "kara toprağın mehtaba yatak olması, diğer bir deyişle ay yüzlünün kara toprağa girmesi olarak vasıflandırır.

Ceddimiñ ḥaremi merḥume Seyyare Ḫānımıñ vefātına yazdıġım tārīḫ

fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilün

1 Rābiʿa-ḫū nāfeʾ-i bezm-i ṣalāḥ

ʿIṭr-ı me'vādan naşiḳ almış meger

2 ʿAndelib-i rūḥına keşf oldı rāz

Cāy-ı firdevsi görüb dilkeş maḳarr

3 Ansızın Seyyāre bānu irciʿī[11]

Emrine oldı muṭiʿ vaḳt-i seḥer

4 Zevcesiydi çünki Teymūr kāşifiñ

Ārzū ḳıldı civārın ol güher

5 ʿİṣmetā bir lafẓ ile tārīḫini

Yaz fürūġ-ı ʿİṣmeti ḳaldı eser

1286 (Kalyon, 2013: 150).

Dedesinin eşinin vefatı üzerine yazdığı bu şiirde Ayşe İsmet, merhume Seyyâre Hanım'ın Rabiatü'l Adeviyye gibi yüce ruhlu biri olduğunu belirtirken şiirin devamında vefat edeceğini hissedecek kadar saf ve temiz kalpliliğine işaret eder. "Ceddimin haremi" ifadesiyle dedesinin eşlerinden biri olduğu anlaşılan Seyyare Hanım için yazılmış bu şiir onu vefatına tarih düşürülerek sona ermektedir.

[11] Fecr, 28. âyetten iktibas.

Şemere'i fuadım rūḥımdan ʿazīz evlādım Firdevs-i maḳarr Tevḥidemiñ ḳaşr-ı ʿarūsı bedel olan mezārınıñ yuḳaruki sandukasına Türkçe yazılan ebyāt-ı hüzn-i āyātımdır[12]

mefāʿīlün / mefāʿīlün / mefāʿīlün

1 Baḳıñ ʿibret-nümā gerdūn-ı muḥtāle

Henüz ʿaẕra iken ḳıydı bu nev-sāle

2 Saḳāmından ḫazān irdi gül-i āle

Ṣunup cāy-ı naʿīm oldı gülistānı

3 Görince ḫᵛāce vü ʻarrāf-ı bīçāre

Baḳıp yeʾs ile rūy-ı māder-i zāre

4 Didi yoḳ müşfikam Tevḥīdeñe çāre

Vedāʿ it kim raḥīliñ geldi fermānı

5 Ḫudāya ṣoñ nefesde bu recām olsun

Bula dārü'l-beḳāda nūr-ı ġufrānı

2 102 50 1140

1294 (Kalyon, 2013: 151).

Yukarıda verilmiş olan şiir, Ayşe İsmet Hanım'ın en tesirli eserlerinden biridir. Şairin, kızı için "cennetteki gelin sarayı" olarak vasıflandırdığı mezar taşına yazılmış olan bu beyitler onun his dünyasını gösterir özelliktedir.

Şair, henüz çok genç yaştayken vefat eden kızı Tevhide'in acısıyla şiir yazmayı bırakmış ve adeta hayata küsmüştür. Kötü feleğin bu gencecik masuma kıydığını söyleyen şair, onun hastalığına hiçbir doktorun çare bulamadığını anlatarak, gözlerinin önünde gül gibi solan kızının öleceğini anladığını dillendirir. Ahirette kızının nur içinde mağfirete erişmesi için Allah'a dua eden şair son beyitte onun ölümüne tarih düşürmüştür.

Sonuç

Oldukça geniş bir coğrafyada hüküm süren Osmanlı Devleti'nin hâkimiyet kurduğu bölgelerden birisi de Mısır'dır. Osmanlı Devleti'nin uzun süreli idari yapısı bölgenin kültür ve edebiyatı üzerinde de tesirli olmuştur. Mısır'da özellikle devlet idaresinin olduğu yönetim sarayı içinde ve çevresinde Türkçe şiirler kaleme alan şairler yetişmiştir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında yetişen bu şairlerin ortak özelliği hanım şair (Ayşe İsmet

[12] Ayşe İsmet Hanım'ın kızı Tevhide'nin vefatının kendisinde hâsıl ettiği üzüntüden bahsedilen bir çalışma için bkz. Abuzer Kalyon, (2018). Mısırlı divan şairi Ayşe Teymûri'yi şiirden uzaklaştıran ölüm: kızı tevhide'nin hayata vedası, Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR) 2018 Vol:5 Issue:31 pp:4636-4648

Teymûrî, Çeşm-i Âfet ve Gülperî Hanım) olmalarıdır. İşte Ayşe Teymûrî Hanım da bu şairlerden birisidir. Babasının teşvik ve desteğiyle kültür ve edebiyat sahasında şiirler yazacak kadar kendisini iyi yetiştiren Ayşe İsmet Hanım, klasik divan şiiri geleneğinde olduğu gibi kasideler de kaleme almış ve bazı durumlar karşısında (yakınlarının veya çok değerli addettiklerinin vefatları neticesinde) tarihler de düşmüştür. Bu çalışmada Ayşe Teymûrî Hanım'ın övgü şiirleri veya vefatlara düştüğü tarihlerden bazıları verilmiştir. Verilen bu şiirlerin en önemli özelliği şair tarafından şiirlerin hanımlara ithaf edilmiş olmasıdır. Divan şiirinde hanımlara şiir ithaf edilmesi ya da vefatlarına tarih düşürülmesi çok rastlanmayan bir durumdur. Ayşe Teymûrî'nin bu şiirleri özellikle divan şiirinde kadın temalı çalışmalar için önemli bir kaynak niteliğindedir.

Kaynaklar | References

Devellioğlu, F. (1993). Osmanlıca – Türkçe ansiklopedik lügat. Aydın Kitabevi.

Durmuş, T. I. (2009). Tutsan elini ben fakîrin Osmanlı edebiyatında hamilik geleneği. Doğan Kitap.

Ersoy, M. A. (2022). *Safahat* (Hazr. Fazıl Gökçek). Dergâh Yay.

Erünsal, İ. E. (1981). "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları I: II. Bayezid Devrine Ait Bir İnamat Defteri". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi*, (10-11), 303-342.

Gibb (1999). *Osmanlı şiir tarihi* (Çev. Ali Çavuşoğlu). Akçağ Yay.

Gök, İ.(2014). "Atatürk Kitaplığı M.C. O.71 Numaralı 909-933/1503-1527 Tarihli İn'âmât Defteri (Transkripsiyon Değerlendirme)". [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.

İhsanoğlu, E. (2006). *Mısır'da Türkler ve kültürel mirasları.* İslam Konferansı Teşkilatı. İslam, Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA) Yay.

İnalcık, H. (2003). *Şair ve patron*. Doğubatı Yay.

Kalyon, A. (2013). *Dîvân şiirinin Nil'deki sesi Ayşe Teymûrî divânı.* Akçağ Yay.

Kalyon, A. (2018). Mısırlı divan şairi Ayşe Teymûrî'yi şiirden uzaklaştıran ölüm: kızı Tevhide'nin hayata vedası, *Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR) 2018 Vol:5 Issue:31 pp:4636-4648.*

Kalyon, A.(2015). Üç dilli şair Ayşe Teymûrîden üç dilli gazel, *Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/8* Spring, p. 1425-1436, ISSN: 1308-2140.

Savran, A.(2001). "Kâ'b b. Züheyr", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*.TDV Vakfı Yay. (24), 7-8.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Gökhan ALP
https://orcid.org/0000-0002-0237-8352
Doç. Dr.
alpgokhann@gmail.com
Harran Üniversitesi
https://ror.org/057qfs197
Fen Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Elif TOK
https://orcid.org/0000-0001-9076-7800
Arş. Gör.
elif.tok@inonu.edu.tr
İnönü Üniversitesi
https://ror.org/04asck240
Fen Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Farklı Müellifler ve Eserler Arasında: Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn

Among Different Authors and Works: Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 25.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 17.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Alp, G. ve Tok, E. (2025). Farklı Müellifler ve Eserler Arasında: Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 917-929. https://doi.org/10.34083/akaded.1705962

Alp, G. & Tok, E. (2025). Among Different Authors and Works: Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 917-929. https://doi.org/10.34083/akaded.1705962

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Gökhan ALP, Elif TOK | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Edebî numuneleri derine nüfuz etmeden, sistematik bir temele taşımadan yorumlamak bilimsel bir bilgi iddiasını taşıyan pek çok tespiti sorgulanabilir hâle getirmektedir. Nitekim ihtiva ettiği bilgiler, tertip şekli ve metodu ile klasik Türk edebiyatında örneğine az rastlanan *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn,* hatalı bilgiler etrafında akademik çalışmalara konu olmaktadır. *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn*, dil öğrenimi ve öğretimi temelinde yabancılara Türkçe öğretimi ile ön plana çıkmakta; kültürel aktarımı, adabımuaşerete dair öğretileri, örnek insan oluşturmaya yönelik nasihatleri, multidisipliner bir yaklaşım ile ortaya koymaktadır. Böylesine özgün bir eser ne yazık ki birtakım eksik ve hatalı bilgiler ile akademik çalışmalarda yer almakta ve birtakım ön kabuller ile değerlendirilmektedir. Bu anlamda belirli bir sistematik temelde yazma eserler başta olmak üzere konuyla ilgili tüm kaynakların çok boyutlu değerlendirilmesi, Ebûbekir Kânî et-Tokâdî'ye ait olarak gösterilen bu eserin farklı bir müellif tarafından kaleme alınması, ayrıca esere dair yanlış saptamalar çalışmamızın muhteviyatını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Yabancılara Türkçe Öğretimi, Nasihatname, *Be-Nâm-ı Havâriyyûn*, Ebûbekir Kânî, Yüsrî.

Abstract

Interpreting literary samples without delving deeply into them and without placing them on a systematic basis calls into question many observations that claim to be scientific knowledge. As a matter of fact, Be-Nâm-ı Havâriyyyûn Bürûc-ı Fünûn, which has few examples in classical Turkish literature with the information it contains, the way it is organised and its method, is the subject of academic studies around error-prone information. Be-Nâm-ı Havâriyyyûn Bürûc-ı Fünûn stand outs in teaching Turkish to foreigners based on language learning and teaching; it reveals cultural transfer, teachings on etiquette, and advice for creating exemplary people with a multidisciplinary approach. Unfortunately, such a unique work is included in academic studies with some incomplete and error-prone information in later sources and evaluated with some presuppositions. In this sense, as a result of the multidimensional evaluation of all relevant sources, especially manuscripts, on the basis of a certain systematic basis, the determinations that this work, which is shown as belonging to Ebûbekir Kânî et-Tokâdî, was written by a different author, as well as the wrong determinations about the work, constitute the content of our study.

Keywords: *Classical Turkish Literature, Teaching Turkish To Foreigners, Nasihatname, Be-Nâm-ı Havâriyyûn, Ebûbekir Kânî, Yüsrî.*

Giriş[1]

Belirli bir yönteme dayalı olarak elde edilen ve aynı zamanda belirli bir sistematiğe göre tanzim edilen bilimsel bilginin temelinde, tüm zaman ve tüm koşullar için geçerli olan hakikati bulma amacı yatmaktadır (Karagöz, 2006, s. 40). Klasik Türk edebiyatı sahasında bu yaklaşım temelinde "bilim, düşünce ve sanat adamlarının kimler olduğu, yaşadığı yüzyıllar, kaleme aldıkları eserler ve eserleri oluşturan koşullar, araştırmacıların temel konularını/sorunlarını oluşturmaktadır" (Alp, 2021, s. 1).

Tarihsel süreçte teşekkül eden bilgilerin belirli bir bütünlük içerisinde sistematik bir hâle getirilmesi, metodolojik açıdan çeşitli güçlükler barındırmaktadır. Bu kapsamda yürütülen araştırmalarda güvenilir ve geçerli bilgilere ulaşmak ancak bilimsel yöntem ve tekniklerin titizlikle uygulanmasıyla mümkün olmaktadır. Bu noktada klasik Türk edebiyatı sahasında yüzyıllar öncesinde yazılan ve birincil kaynak durumunda olan eserlerin yurt içi ve yurt dışı yazma nüshalarına müracaat etmek, o araştırmanın belirli bir sistem dâhilinde yapılmasına ve gerçek bilgiye ulaşılmasına imkân tanımaktadır. Ancak eserin tespit edilebilen tüm nüshalarına erişmeden ve bilhassa eserin tüm hususiyetleri değerlendirilmeden gerçekleşen saptamalar, sadece muhteva yorumlamaları veya eserin kimliği açısından değil müellifin tespit edilmesi noktasında da araştırmaları akamete uğratmaktadır. Ayrıca "yapılan çalışmalarda her bilginin tamamen doğru kabul edilmesi, alıntıların tetkik edilmeden yapılması, silsile hâlinde yanlışlara yol açmaktadır. Yanlış bilgilere müracaat edilerek yapılan çalışmalar, kendi içinde tutarsız olmakta ve sonraki birçok çalışmada da devam ettirilerek araştırmacılara büyük zorluklar çıkarmaktadır" (Alp, 2021, s. 2).

Be-nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn adlı eser üzerine yapılan çalışmalarda da yukarıda dikkat çekilen hususlarda birtakım ihmallerin söz konusu olduğu ve bu ihmaller neticesinde de eserin müellifinin şimdiye kadar yanlış kabuller etrafında değerlendirildiği belirtilmelidir.

1. *Be-nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn*: Literatür Taraması

Be-nâm-ı Havâriyyûn üzerine genel bir literatür taraması yapıldığında ilk olarak kim tarafından ve ne zaman ortaya atıldığı bilinmemekle birlikte günümüz kaynaklarında eserin Ebûbekir Kânî et-Tokadî'ye isnat edildiği görülmektedir. Bu isnat hususunda günümüz kaynaklarında herhangi bir ikilik bulunmamakta ve mükerrer bir biçimde eserin Ebûbekir Kânî'ye aidiyeti ifade edilmektedir. Ancak eserin yazma nüshaları üzerine yapılan çalışmalar neticesinde eserin Kânî'ye ait olamayacağı açık bir şekilde tespit edilmiştir.[2]

[1] Çalışmaya katkıda bulunan Gökhan ALP tarafından hazırlanan *Münşeât-ı Kânî* ve Elif TOK tarafından hazırlanan *Ebûbekir Kânî'ye Ait Gösterilen Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn [İnceleme-Tenkitli Metin]* adlı çalışmada konu hakkında hipotezler sunulmuştur. Ancak sınırlı bilgilerin genişletilerek ayrıntılı, sonuç içeren özgün bir çalışmaya dönüştürülmesi bu makale ile gerçekleştirilmiştir.

[2] Ebûbekir Kânî et-Tokadî üzerine yapılan güncel çalışmalar için bk. (Alp, 2023a), (Alp, 2023b), (Alp, 2024).

Be-Nâm-ı Havâriyyûn'un müellifi olarak Ebûbekir Kânî'nin gösterilmesi üzerine bu bilgiyi teyit edebilmek maksadıyla Kânî'nin hayatının yer aldığı kaynaklar incelenmiştir. Bu kaynakların en eskilerinden olan tezkireler, tarihler ve lügatlerde (Mehmed Emin Edîb Efendi-*Târîh-i Edîb*[3], Silâhdâr-zâde Mehmed Emîn-*Tezkire-i Silâhdâr-zâde*[4], Şefkat-*Tezkîre-i Şu'arâ-yı Şefkat-i Bagdâdî*[5], Şeyhülislam Ârif Hikmet Bey-*Tezkiretü'ş-Şu'arâ*[6], Fatîn Davud-*Hâtimetü'l-Eş'âr*[7], Ahmet Cevdet Paşa-*Târîh-i Cevdet*[8], Ahmed Rıfat Efendi-*Lügât-i Târîhiyye ve Coğrâfiyye*[9], Ebüzziya Tevfik-*Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*[10], Bursalı Mehmed Tahir-*Osmanlı Müellifleri*[11], *Mehmed* Süreyya-*Sicill-i Osmânî*[12], Nail Tuman-*Tuhfe-i Nâilî*[13], Nihad Sami Banarlı-*Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*[14] vd.) Kânî'nin eserleri hakkında hiçbir bilginin yer almadığı ya da *Dîvân*'ı ve *Münşe'ât*'i dışında *Be-nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn* adlı bir eseri olduğuna dair herhangi bir bilgi bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu tespit, elbette ki "Ebûbekir Kânî'nin bu isimde bir eseri yoktur" şeklindeki bir iddianın kanıtı olmamakla birlikte böyle bir iddianın gündeme gelmesindeki ilk karine niteliğindedir.

Ebûbekir Kânî ile ilgili günümüz çalışmalarına baktığımızda ise yukarıda sıralanan kaynakların aksine bu çalışmalarda Kânî'nin eserleri arasında *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn*'un zikredildiği ve doğrudan bu eser üzerine yapılan çalışmalarda da müellif olarak Kânî'ye işaret edildiği müşahede edilmektedir.[15] Bununla birlikte Muhammet Talha Katırcı tarafından hazırlanan "Advices to A Phanariot Candidate for the Grand Dragomanate and Voivodaship of the Danubian Principalities in The Eighteenth Century: Be-Nâm-i Havâriyyûn-i Bürûc-i Fünûn of Ebûbekir Kânî Efendi" başlıklı tezde, eserin eski tarihli bir nüshasının elde edilmesiyle eserin telif tarihi ile Kânî'nin hayatının uyuşmadığı söylenmiştir. Ancak bu uyuşmazlığı mantıklı bir zemine oturtabilmek için müellifin farklı bir kişi olabileceği değil de Kânî'nin eserde yer alan makaleleri farklı anlatılardan derlediği varsayımı öne sürülmüştür (2020, s. 57-59). Eserin

[3] "...Arabî vü Fârisî vü Türkî eş'ârı ve manzûm u mensûr Münşe'ât ve âsârı makbûl-i üdebâ-yı zamân..." (Çınar, 1999, s. 255).

[4] Bu kaynakta Kânî'nin eserleri hakkında bilgi yoktur (Silâhdâr-zâde Mehmed Emîn, 2018).

[5] Bu kaynakta Kânî'nin eserleri hakkında bilgi yoktur (Şefkat, 2017).

[6] "...Arabî vü Fârisî vü Türkî eş'ârı ve manzûm u mensûr Münşe'ât ve âsârı makbûl-i üdebâ-yı zamân..." (Şeyhülislam Ârif Hikmet, 2019, s. 87).

[7] "Bir kıt'a müretteb Dîvân-ı belâgat-ünvânı ve birkaç cüzü müştemil hezlgûne bir eser-i letâfet-beyânı dahi vardır." (Fatîn Davud, 2017, s. 419).

[8] "...Arabî vü Fârisî vü Türkî eş'ârı ve Münşe'ât ve âsârı makbûl-i üdebâ-yı zamân..." (Ahmet Cevdet Paşa, 1309, s. 234).

[9] Bu kaynakta Kânî'nin eserleri hakkında bilgi yoktur (Ahmed Rıfat Efendi, 2004, s.70).

[10] "Cidd ü hezli şâmil olan Dîvân'ıyla Münşe'ât'ı basılacak olsa bir cild Kâmûs'a yakın olur" (Ebüzziya Tevfik, 2015, s.47).

[11] "Mürettep Dîvân'ı ile Münşe'ât'ı vardır" (Bursalı Mehmed Tahir, 1972, s.198).

[12] "Arapça, Farsça, Türkçe şiirleri, Münşe'ât'ı, Dîvân'ı ve hezliyâtı vardır" (Mehmed Süreyya, 1996, s. 865).

[13] Bu kaynakta Kânî'nin eserleri hakkında bilgi yoktur (Tuman, 2001, s. 848-849).

[14] "Nesirlerini (mektuplarını) ihtiva eden Münşe'ât'ı, üslup ve ifade inceliği ve mizahî söyleyiş bakımından şiirlerinden üstündür. Türkçe, Arapça, Farsça şiirlerinden mürekkep Divan'ı matbudur" (Banarlı, 1983, s. 752).

[15] Ayrıntılı bilgi için bk. (Eliaçık, 1992), (Yazar, 2006), (Yazar, 2012).

sonunda yer alan istinsah tarihinin son makalenin telif tarihi olabileceği kurgusu ile ortaya atılan bu varsayım, her makalenin sonunda bir tarih yer almadığı için geçersiz kabul edilmekte ve aynı istinsah tarihine sahip başka nüshaların bulunmasıyla da bu ihtimal ortadan kalkmaktadır. Son olarak Elif Tok tarafından hazırlan "Ebûbekir Kânî'ye Ait Gösterilen Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn [İnceleme-Tenkitli Metin]" adlı yüksek lisans tezinde eserin yazma nüshaları üzerine ayrıntılı çalışmalar yapılmış ve *Be-Nâm-ı Havâriyyûn*'un Ebûbekir Kânî'ye ait olmadığı ilk defa bu tez ile öne sürülmüştür (2024, s. 13-16).

Be-Nâm-ı Havâriyyûn'a dair söz konusu edilen literatür genel olarak değerlendirildiğinde öncelikle bir eserin yeteri kadar yazma nüshasına erişim sağlamadan ve bu nüshalardaki tarihler tetkik edilmeden yapılacak değerlendirmelerin ne denli önemli hatalara yol açabileceği görülmektedir. Bununla birlikte yapılan bu hataların sorgulanmaksızın alıntılanmasının da geçmişten günümüze bir hatalar silsilesi oluşturabileceği ortaya konulmaktadır.

2. *Be-nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn:* Ebûbekir Kânî et-Tokadî

Ebûbekir Kânî et-Tokadî'ye isnat edilen bu eser üzerine yaptığımız incelemelerde, eserin günümüz literatüründe belirtildiğinin aksine Ebûbekir Kânî'ye ait olmadığı tespit edilmiştir. Bu tespit, yukarıda da işaret edildiği üzere kaynaklarda Ebûbekir Kânî'nin böyle bir eserinin olduğuna dair herhangi bir işaret bulunmamasının doğurduğu şüpheyle bir varsayım olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Daha sonraki aşamalarda da birincil kaynaklara yani eserin nüshalarına erişim sağlanarak ilmî bir boyuta taşınmıştır.

İlk olarak *Be-nâm-ı Havâriyyûn* üzerine yapılan katalog taramasında eserin on bir tane yazma nüshası ve yirmi altı tane matbu nüshası tespit edilmiştir. Bu noktada matbu nüshalar eserin yazıldığı dönemden çok daha sonra basılmış olduğu için değerlendirmeye tabi tutulmayıp sadece yazma nüshalar incelenmiştir. Bu nüshalar aşağıda gibidir:

"Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi

1. No: 4967

İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi

1. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yazmalar Koleksiyonu SR_000409

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi

1. NEKTY 06697

Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

1. Ali Nihat Tarlan Koleksiyonu 34 Sü-Tarlan 36

2. Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu 01871

3. Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu 05236

Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi

1. Hazine Kitaplığı H.1655

2. Hazine Kitaplığı H.1158

Vatican Apostolic Library

1. Vat. Turco 107

Princeton University Library

1. Islamic Manuscripts Third Series no. 266

Universitätsbibliothek Der Eberhard Karls Universität

1. Tübingen Ma VII 37" (Tok, 2024, s. 66-67)

Yukarıda yer alan nüshaların istinsah tarihlerine bakıldığında bunlar arasından üç tanesinin en eski tarihli (H. 1144/M. 1731) olduğu saptanmıştır. Bunlar "Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Ali Nihat Tarlan Koleksiyonu 34 Sü-Tarlan 36", "Vatican Apostolic Library Vat. Turco 107" ve "Universitätsbibliothek Der Eberhard Karls Universität Tübingen Ma VII 37" numarasıyla kayıtlı nüshalardır. Bu üç nüshanın ketebe kayıtları tetkik edildiğinde kayıtlarda tamamen aynı ifadelere yer verildiği ve tarihlerin gün, ay, yıl bakımından da birebir aynı olduğu görülmüştür:

> "Temmetü'l-kitâb bi-'avni'llâhi'l-meliki'l-vehhâb kad veka'a hitâmu te'lîfi hâzihi'r-risâle fî-yevmi'l-hâmis 'aşer min-şehri Saferi'l-hayr sene erba'a ve erba'în ve mi'e ve elf min-hicreti'n-nebî 'aleyhi's-selâm."[16]

Üç nüshada da yukarıdaki şekilde yer alan tarihin diğer nüshalara göre daha eski bir tarihi işaret etmesi sebebiyle eserin müellifi olduğu düşünülen Ebûbekir Kânî'nin hayatı tarihsel bağlamda incelenmiştir. Yukarıda isimleri zikredilen üç nüshadaki ketebe kayıtlarında "fî-yevmi'l-hâmis 'aşer min-şehri Saferi'l-hayr sene erba'a ve erba'în ve mi'e ve elf" ibaresiyle H. 15 Safer 1144/M. 19 Ağustos 1731 tarihine işaret edilmektedir. Ne var ki bu tarih, eserin müellifi olarak zikredilen Ebûbekir Kânî'nin biyografik verileriyle örtüşür nitelikte değildir. Ebûbekir Kânî, 1712 yılında Tokat'ta dünyaya gelmiş ve kaynakların ittifak ettiğine göre 1755 yılına kadar Tokat'ta ikamet etmiştir. 1755'te ise İstanbul'a gitmiş ve bu tarihten sonra İstanbul'dan ayrılarak çeşitli beldelere seyahat etmiştir. Bu seyahatleri esnasında da Eflak beyleri ile yakınlık kurmuş ve onların kâtipliğini yapmıştır (Alp, 2024, s. 31-36).

Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda Eflak voyvodasının emriyle yazdırılan bu eserin Kânî tarafından kaleme alındığı varsayılırsa eserin ancak 1755 yılından sonra yazılmış olabilmesi mümkündür. Fakat söz konusu edilen üç nüshada bulunan H.1144/M.1731 tarihi, bu varsayımın yanlış olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim H.1144/M.1731 yılı itibarıyla henüz 19 yaşında olan Kânî, söz konusu tarihte Tokat'ta ikâmet etmektedir ve Eflak beyleriyle herhangi bir bağlantı kurmuş olması mümkün

[16] Bk. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Ali Nihat Tarlan Koleksiyonu 34 Sü-Tarlan 36, 65a; Vatican Apostolic Library Vat. Turco 107, 44a; Universitätsbibliothek Der Eberhard Karls Universität Tübingen Ma VII 37, 100a.

değildir. Bu husus Kânî'nin *Be-nâm-ı Havâriyyûn*'un müellifi olamayacağını kanıtlamaktadır.

2. *Be-nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn:* Eserin Müellifine Dair

Ebûbekir Kânî'nin söz konusu eserin müellifi olamayacağı yukarıda belirtilen ayrıntılı incelemeler neticesinde ortaya konulmuştur. Bu noktada "Eserin asıl müellifi kimdir?" sorusu karşımıza çıkmaktadır. Bu soru bizi doğrudan eserin nüshalarına yönlendirmektedir. Yukarıda *Be-nâm-ı Havâriyyûn*'un en eski üç nüshasından biri olarak zikredilen "Vatican Apostolic Library Vat. Turco 107" numaralı nüshada "*Risâle-i Bürûc-ı Fünûn Be-Nâm-ı Havâriyyûn* Min-Te'lîf-i Yüsrî Efendi Kâtib-i Voyvoda-i Eflak"[17] şeklinde bir ibare yer almaktadır. Bu ibareye göre eserin müellifi Yüsrî Efendi'dir.

Eserin müellifine yönelik bu beyan incelemelerimize göre müstensih nüshasında yer almaktadır. Belirtilen husus önemli bir karine olmakla birlikte sonuca ulaşmamız için yeterli değildir. Bu sebeple eser üzerine yoğunlaşılmış, 12 bölüm/makaleden oluşan *Be-nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn* etraflıca incelenmiştir. Her bir bölümünde karşılıklı konuşmalar çerçevesinde bir anlatıyı ihtiva eden bu eserin sekizinci bölümü aslında bir mükâleme kaydıdır. Bu kayıt tarihsel arka planı ile incelendiğinde 1977 yılında Ömer Faruk Akün tarafından yayımlanan bir makale dikkatimizi çekmiştir. Akün tarafından "Merzifonlu Kara Mustafa Paşa ve Mîrâhur Sarı Süleyman Ağa Mücadelesi İle İlgili Bir Konuşma Zabtı" başlığıyla yayımlanan bu makale, Akün'ün kendine ait kütüphanesinde yer alan bir yazmadır. Süleyman Ağa'nın Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'ya olan husumetinin mazisini aydınlatmaya kaynaklık eden bu müstakil zapt, Sarı Süleyman Ağa ile Kara Mustafa Paşa arasında geçen diyalogların Yüsrî Hüseyin Efendi tarafından kaydolunmuş metnidir (Akün, 1997, s. 8).

Metinler arası ilişkiyi ortaya koyabilmek maksadıyla her iki metin mukayese edilmiştir. Mukayese neticesinde *Be-nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn* müellifinin sekizinci makaleye temel oluşturan konuşma zaptına bazı ekleme çıkarmalar yaptığı ve zaptın genelinde ekseriyetle kelime esaslı küçük değişiklikler meydana getirdiği saptanmıştır. Bunlara ek olarak müellifin söz konusu konuşma zaptını esere tatbik edebilmek maksadıyla zaptı diğer makalelerde oluşturduğu yazım formatına uygun olarak düzenlediği de dikkat çekmektedir. Bu bakımdan müellif, zaptta kimin konuştuğunu belirten "paşa, hünkâr, mîrâhur" gibi ifadeleri çıkararak yerine diğer makalelerde olduğu üzere "su'âl" ve "cevâb" kelimelerini kullanmayı tercih etmiştir:

Ömer Faruk Akün tarafından yayımlanan konuşma zaptından:

> "**Paşa:** İsâbet eyledünüz. Hak budur ki kudûmunuzdan memnûn u mahzûz oldum.
>
> **Mîrâhûr:** Cenâb-ı Îzid-i müte'âl efendimün vücûd-ı şerîfini hatâsız eyleye. Devletlü efendime olan hulûs-ı 'ubûdiyyetüm şâ'ibe-i riyâdan mu'arrâdur.

[17] Bk. Vatican Apostolic Library Vat. Turco 107, 1a. Diğer yazma nüshalarda bu şekilde bir müellif kaydına rastlanmamaktadır.

Paşa: Öyledür bilirüm, ta'rîfe hâcet yokdur. Bâ-husûs kalbden olan sebîl bu ma'nâyı tahkîke vâzıh delîldür.

Mîrâhûr: Efendimün kendü kulı ve kendü kölesiyüm." (Akün, 1997, s. 58)

***Be-nâm-ı Havâriyyûn*'daki sekizinci makaleden:**

"**S:** İsâbet eyledünüz. Hak budur ki kudûmunuzdan memnûn oldum.

C: Hazret-i İzid-i vedûd vücûd-ı mes'ûdunuzı hatâsız eyleye. Devletlü efendime olan hulûs-ı 'ubûdiyyetüm şâ'ibe-i riyâdan mu'arrâdur.

S: Öyledür bilirüm, ta'rîfe hâcet yokdur. Bâ-husûs kalbden kalbe olan sebîl bu ma'nâyı tahkîke vâzıh delîldür.

C: Efendimün kendü kulı ve kendü kölesiyüm." (Tok, 2024, s. 126)

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere bu iki metin birkaç farklılığı bünyesinde barındırmakla birlikte neredeyse birbirinin aynısıdır. Burada her iki metnin aynı olduğuna dikkat çekilmesi, eserin müellifinin kim olduğu noktasında önem taşımaktadır. Hem konuşma zaptını tutan kişi hem de nüshalardan birinde eserin müellifi olarak aynı ismin yani Yüsrî Efendi'nin zikredilmesi, eserin müellifinin Yüsrî Efendi olabileceği ihtimalini arttırmıştır.

Buraya kadar izah bulan tüm bu incelemeler neticesinde eserin müellifi olarak "Yüsrî Efendi" artık daha somut bir isimdir. Ancak ortaya atılan bu isim, hala bir varsayımdan ibaret olup herhangi bir kesinlik arz etmemektedir. Bu sebeple konuyu daha net bir biçimde açıklığa kavuşturmak maksadıyla eser üzerinde incelemelerimiz devam etmiştir. Eserde yer alan son bölüme/makaleye bakıldığında ise burada "beyt li-müellifihi" ibaresi altında müellife ait bir beytin verildiği dikkat çekmektedir:

Her hevâdan muztarib olma habâb-ı bâdeveş
Bahr-i istignâda mânend-i cezîre agır ol (Tok, 2024, s. 197)

Yukarıda verilen bu beytin müellifin divanında da yer alabileceği düşüncesiyle müellif olduğu düşünülen Yüsrî Efendi'nin *Dîvân*'ı taranmış ve bu taramayla birlikte *Dîvân*'da yer alan 99. gazelin içerisinde bu beytin de bulunduğu ortaya çıkmıştır:

Tîr-i cevrin geldigi semte hedefveş nâzır ol
Hâtırın alur ele râmîsi elbet sâbır ol

Çûnki âb eşcâre 'arkından yürür rif'at bulur
Sen de sâf it kalbini damângîr-i kâbir ol

Olma her bir nakşa nâzır tutma her bir sıyta gûş
Nergis şehlâ-mişâl 'ömr-i gül-âsâ sâgır ol

Her hevâdan muztarib olma habâb-ı mevcvâr
Bahr-ı istignada mânend-i cezîre agır ol

Zahm-ı Yüsrî'nin seni tenhâ der-âgûş itdigin
Eylemezsen yâre gamz ey tîr-i gamze kâfir ol (Yüsrî, G.99) (Atak, 2016, s. 165)

Bu durumda *Be-nâm-ı Havâriyyûn*'un müellifini bulma yolunda yapılan araştırmalar, müellife ait bir beytin Yüsrî Efendi'nin *Dîvân*'ında tespit edilmesiyle nihayete ermiş ve eserin müellifinin Yüsrî Efendi olduğu kesinlik kazanmıştır. Ancak bu konuda başka bir hususa daha dikkat çekmekte fayda vardır. Mehmet Atak tarafından "Yüsrî Ahmed Nazif Dede ve Dîvânı" başlığı altında hazırlanan yüksek lisans tezinde, Yüsrî Efendi'nin *Dîvân*'ından başka *Risâle-i Bürûc-ı Fünûn* adında bir eseri olduğu ve bu eserin de astronomiyle ilgili olduğu belirtilmiştir (2016, s. 20).

Atak tarafından Vatikan'da bulunduğu ve erişilemediği söylenen bu esere/nüshaya, tarafımızca *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn* adlı eserin katalog taraması yapılırken ulaşılmıştır. Yaptığımız tetkik neticesinde yukarıda da bahsettiğimiz "Vatican Apostolic Library Vat. Turco 107" numarasıyla kayıtlı bu eserin, aslında *Be-Nâm-ı Havâriyyûn*'un bir nüshası olduğu ve başka bir eser olmadığı tespit edilmiştir. Yani eserin ismi dolayısıyla astronomi ile ilgili olduğu ve Yüsrî Efendi'ye ait olduğu söylenen *Risâle-i Bürûc-ı Fünûn* ile Ebûbekir Kânî'ye ait olduğu söylenen *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn*'un iki farklı eser değil de tek bir eser olduğu ve bu eserin de Yüsrî Efendi'ye ait olduğu sonucuna varılmıştır.

Son olarak *Be-Nâm-ı Havâriyyûn*'un yazma nüshaları incelenirken müellifin hiçbir zaman kendisini tanıtmadığı görülmüştür. Ancak buna karşılık Kânî'nin ölümünü müteakiben H.1208/M.1793 ve H.1262/M.1845 yıllarında istinsah edilen iki nüshada müstensihlerin eserin başlığına Kânî'nin ismini eklediği tespit edilmiştir. Bunlardan "İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yazmalar Koleksiyonu SR_000409" numaralı nüshada eserin başında "Risâle-i Bürûc-ı Fünûn Min-Mü'ellefât-ı Kânî"[18], "Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu 01871" numaralı nüshada ise "Bürûc-ı Fünûn Li-Kânî Efendi"[19] ibaresi yer almaktadır. Bununla birlikte eserin Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi'nde H.1158 numarasıyla kayıtlı olan yazma nüshasında da nüshanın kapağına "Kânî" isminin sonradan eklendiği[20]; ancak üzerinin çizildiği görülmüştür. Bu hususta müstensihlerin hem Yüsrî'nin hem de Kânî'nin Eflak voyvodasının kâtipliğini yapması dolayısıyla bu iki ismi birbirine karıştırdığı düşünülmektedir. Bu durum da günümüzde eserin müellifi olarak neden Kânî isminin anıldığını açıklamaktadır.

Sonuç

Dil öğrenim ve öğretim temelinde özgün tertip şekli ve metodu ile *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn* edebiyatımızda örneğine az rastlanan önemli bir eserdir. Ne yazık ki söz konusu eser, çeşitli ihmaller doğrultusunda akademik çalışmalara konu edilmiş; bu ihmaller neticesinde ortaya çıkan hatalı bilgiler ise sonraki kaynaklarda tekrarlanmıştır. Bu nedenle

[18] Bk. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yazmalar Koleksiyonu SR_000409, 1b.
[19] Bk. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu 01871, 1b.
[20] İsmin farklı bir hatla yazılmasından dolayı sonradan eklendiği sonucuna varılmıştır.

eser, belirli bir yöntem, tertip ve bütüncül bir bakış açısı çerçevesinde yapısal özelliklerini ve temel niteliklerini esas alan kapsamlı bir incelemeyle ele alınmıştır.

Be-nâm-ı Havâriyyûn üzerine genel bir literatür taraması yapıldığında ilk olarak kim tarafından ve ne zaman ortaya atıldığı bilinmemekle birlikte günümüz kaynaklarında eserin Ebûbekir Kânî et-Tokadî'ye isnat edildiği görülmüştür. Bu isnat üzerine kaynakların en eskilerinden olan tezkireler, tarihler ve lügatlerde Kânî'nin eserleri hakkında hiçbir bilginin yer almadığı ya da *Dîvân*'ı ve *Münşe'ât*'i dışında *Be-nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn* adlı bir eseri olduğuna dair herhangi bir bilgi bulunmadığı tespit edilmiştir. Çalışmamız, kaynaklarda Ebûbekir Kânî'nin böyle bir eserinin olduğuna dair herhangi bir işaret bulunmamasının doğurduğu şüpheyle bir varsayım olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Daha sonraki aşamalarda da birincil kaynaklara yani eserin nüshalarına erişim sağlanarak ilmî bir boyuta taşınmıştır.

İlk olarak *Be-nâm-ı Havâriyyûn* üzerine yapılan katalog taramasında eserin on bir tane yazma nüshası ve yirmi altı tane matbu nüshası tespit edilmiştir. Bu noktada en eski tarihli üç nüshanın ketebe kayıtlarında "fî-yevmi'l-hâmis 'aşer min-şehri Saferi'l-hayr sene erba'a ve erba'în ve mi'e ve elf" ibaresiyle H. 15 Safer 1144/M. 19 Ağustos 1731 tarihine işaret edilmiştir. Ebûbekir Kânî'nin hayatı ayrıntılı olarak incelendiğinde Kânî'nin eseri ancak 1755 yılından sonra yazılmış olabilmesi mümkündür. Fakat söz konusu edilen üç nüshada bulunan H.1144/M.1731 tarihi, bu varsayımın yanlış olduğunu ortaya koymuştur.

Eserin müellifine dair tespitler bu aşamada yoğunlaşmıştır. Öncelikle *Be-nâm-ı Havâriyyûn*'un en eski üç nüshasından biri olarak zikredilen nüshalardan "Vatican Apostolic Library Vat. Turco 107" numaralı nüshada "*Risâle-i Bürûc-ı Fünûn Be-Nâm-ı Havâriyyû*n Min-Te'lîf-i Yüsrî Efendi Kâtib-i Voyvoda-i Eflak" şeklinde bir ibare hareket noktamızı oluşturmuştur. Bu ibareye göre eserin müellifi Yüsrî Efendi adında bir şahıstır. Bu ibare ile beraber Ömer Faruk Akün tarafından 1977 yılında yayımlanan "Merzifonlu Kara Mustafa Paşa ve Mîrâhur Sarı Süleyman Ağa Mücadelesi İle İlgili Bir Konuşma Zabtı" başlıklı makale araştırmalar sırasında dikkatimizi çekmiştir. *Be-nâm-ı Havâriyyûn'un* sekizinci bölümü ile ekseriyetle kelime esaslı küçük farklılıklar taşıyan bu metinde Yüsrî Hüseyin Efendi metnin yazarı olarak yer almıştır.

Buraya kadar izah bulan tüm bu incelemeler neticesinde eserin müellifi olarak artık daha gerçekçi bir isme ulaşılmıştır ki o da "Yüsrî Efendi"dir. Ancak ortaya atılan bu isim, sadece bir varsayımdan ibaret olup herhangi bir kesinlik arz etmemesi dolayısıyla yine esere müracaat edilmiştir. Eserde yer alan son bölüme/makaleye bakıldığında burada "beyt li-müellifihi" ibaresi altında müellife ait bir beytin verildiği saptanmıştır. Bu beytin müellifin divanında da yer alabileceği düşüncesiyle müellif olduğu düşünülen Yüsrî Efendi'nin *Dîvân*'ı taranmış ve bu taramayla müellife ait bir beytin Yüsrî Efendi'nin *Dîvân*'ında tespit edilmesiyle eserin müellifinin Yüsrî Efendi olduğu kesinlik kazanmıştır. Bununla birlikte literatürde iki farklı eser olarak anılan *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn* ve *Risâle-i Bürûc-ı Fünûn*'un da aslında tek bir eser olduğu incelemeler ile ortaya konulmuştur.

Sonuç olarak bu makalede, müstensih veya kataloglama hatalarına, kaynakların çok boyutlu olarak incelenmemesine *Be-Nâm-ı Havâriyyûn* özelinde temas edilmiş, bilimsel araştırmalar yapılırken alanın kendine özgü dinamiklerinin göz önünde bulundurulmasının araştırmaların doğru bir noktaya taşınması açısından elzem olduğuna dikkat çekilmiştir. Bu bakımdan klasik Türk edebiyatı alanında yapılan araştırmalarda şaire/yazara veya esere yönelik yapılan açıklamalarda ortaya konan bilgilerin doğruluğunun, o araştırmada birincil kaynak durumunda olan eserin yazma nüshalarına erişmekle teyit edilebileceğine ve herhangi bir tarihsel bağlamın göz önünde bulundurulmaması hâlinde araştırmanın ne denli akamete uğrayacağına vurgu yapılmıştır.

Kaynaklar | References

Ahmet Cevdet Paşa (1309). *Târîh-i Cevdet* (C. 5). Matbaa-i Osmaniyye.

Ahmet Rıfat (2004). *Lügât-i tarihiyye ve coğrafiyye [Tıpkıbasım]* (C. 5-6-7). Aşiyan Kitapevi.

Akün, Ö. F. (1977). Merzifonlu Kara Mustafa Paşa ve Mîrâhur Sarı Süleyman Ağa mücadelesi ile ilgili bir konuşma zabtı. *Türkiyat Mecmuası 19*(7), 7-64.

Alp, G. (2021). Bilgi karmaşasında mutasavvıf bir şair: Ömer Nüzhet ve eserleri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi 8*(20), 1-10. https://doi.org/10.17822/omad.2021.179.

Alp, G. (2023a). İntihal mi yoksa gelenek mi: Muahhar kaynaklar ışığında bir biyografinin inşası- Ebûbekir Kânî Et-Tokadî. G. Cerev (ed.), 6. Uluslararası Sosyal Bilimler ve İnovasyon Kongresi (s. 944-953). İksad Yayınevi.

Alp, G. (2023b). Kânî'yi kendi mektubu ve şerhi ile anlamak: "Ocak bâzergânına yazdukları mektûb-ı letâ'if-üslûb". *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 6*(1), 72-94. https://doi.org/10.58659/estad.1259885.

Alp, G. (2024). *Müşeât-ı Kânî*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Atak, M. (2016). Yüsrî Ahmed Nazif Dede ve Dîvânı (inceleme-metin) [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk edebiyatı tarihi* (C. 2). Milli Eğitim Basımevi.

Bursalı Mehmed Tahir (1972). *Osmanlı müellifleri* (C. 2). A. F. Yavuz & İ. Özen (Haz.). Meral Yayınevi.

Çınar, A. O. (1999). Mehmed Emin Edîb Efendi'nin hayatı ve Târîh'i [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.

Ebüzziya Tevfik (2015). *Nümûne-i edebiyyât-ı Osmâniyye*. F. Öztürk (Haz.). DBY Yayınları.

Eliaçık, M. (1992). Tokatlı Kânî Divanı'nın tenkitli metni (hayatı, kişiliği, vazifeleri, eserleri, dili, sanatı ve üslubu) [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Fatîn Davud (2017). *Hâtimetü'l-Eş'âr (Fatîn Tezkiresi)*. Ö. Çiftçi (Haz.). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195831/fatin-tezkiresi.html

Katırcı, M. T. (2020). Advices to a Phanariot candidate for the grand dragomanate and Voivodaship of the Danubian principalities in the eighteenth century: Be-Nâm-i Havâriyyûn-i Bürûc-i Fünûn of Ebûbekir Kânî Efendi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Sabancı Üniversitesi.

Mehmed Süreyya (1996). *Sicill-i Osmânî* (C. 3). N. Akbayar (Haz). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Öztürk Karagöz, E. (2006). Bilgi, bilim ve iletişim. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi(7)*, 28-63.

Silâhdâr-zâde Mehmed Emîn (2018). *Tezkire-i Silâhdâr-zâde*. F. Öztürk (Haz.). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-209345/tezkire-i-silahdar-zade.html

Şefkat (2017). *Tezkîre-i şu'arâ-yı Şefkat-i Bağdâdî*. F. Kılıç (Haz.). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194367/sefkat-tezkiresi-tezkire-i-suara-yi-sefkat-i-bagdadi.html

Şeyhülislam Ârif Hikmet (2019). *Tezkiretü'ş-şu'arâ (inceleme-metin)*. M. N. Çınarcı (Haz.). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-240610/seyhulislam-arif-hikmet-bey-tezkiresi.html

Tok, E. (2024). Ebûbekir Kânî'ye ait gösterilen Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn [inceleme-tenkitli metin] [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Harran Üniversitesi.

Tuman, M. N. (2001). *Tuhfe-i Nâilî* (C. 2). C. Kurnaz & M. Tatcı (Haz.). Bizim Büro Yayınları.

Yazar, İ. (2006). Kânî Dîvânı (inceleme-metin) [Yayınlanmış Doktora Tezi]. Ege Üniversitesi.

Yazar, İ. (2012, Mayıs). Benâm-ı Havâriyyûn-ı Bürûc-ı Fünûn örneğinden hareketle soru cevap yöntemiyle dil öğretimi. Uluslararası Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu (Prof. Dr. Mehmet Çavuşoğlu Anısına) (s. 451-465). Ordu Üniversitesi Yayınları.

Yüsrî Efendi (1144). *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn*. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Ali Nihat Tarlan Koleksiyonu 34 Sü-Tarlan 36.

Yüsrî Efendi (1144). *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn*. Universitätsbibliothek Der Eberhard Karls Universität Tübingen Ma VII 37.

Yüsrî Efendi (1144). *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn*. Vatican Apostolic Library Vat. Turco 107.

Yüsrî Efendi (1208). *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn*. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yazmalar Koleksiyonu SR_000409.

Yüsrî Efendi (1262). *Be-Nâm-ı Havâriyyûn Bürûc-ı Fünûn*. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu 01871.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Gökhan TUNÇ

https://orcid.org/0000-0002-9450-8045
Prof. Dr.
gokhantunc@anadolu.edu.tr
Anadolu Üniversitesi
https://ror.org/05nz37n09
Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yapay Zekâ Şiir Yazabilir mi? ChatGPT Örneğinde Yapay Zekânın Şiir Yazma Kabiliyetinin İncelenmesi

Can Artificial Intelligence Write Poetry? An Examination of AI's Poetry-Writing Capability through the Case of ChatGPT

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 28.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 05.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Tunç, G. (2025). Yapay Zekâ Şiir Yazabilir mi? ChatGPT Örneğinde Yapay Zekânın Şiir Yazma Kabiliyetinin İncelenmesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 930-951. https://doi.org/10.34083/akaded.1708572

Tunç, G. (2025). Can Artificial Intelligence Write Poetry? An Examination of AI's Poetry-Writing Capability through the Case of ChatGPT. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 930-951. https://doi.org/10.34083/akaded.1708572

Makale Bilgisi | ***Article Information***

Değerlendirme | *Review Reports*	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) | *Double-blind. (Two External Referees)*
Etik Beyan | *Ethics Statement*	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur | *Ethical principles were followed during the preparation of this study*
Etik Kurul Belgesi | *Ethics Committee Approval*	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmektedir | *Article require an Ethics Committee Approval.*
Etik Bildirim | *Complaints*	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması | *Conflicts of Interest*	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir | *The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest*
Benzerlik Taraması | *Similarity Checks:*	Yapıldı | *Yes* – iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans | *Copyright&License*	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır | *Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International*

© Gökhan TUNÇ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Yapay zekânın özellikle son yıllarda hızla ilerlemesi, farklı alanlardaki kabiliyetlerinin insan becerileriyle karşılaştırılmasına yol açmıştır. Yapay zekânın, hukuktan eğitime kadar birçok alanda şaşırtıcı bir performans göstermesi bu bağlamda dikkat çekmiştir. Buna karşılık yapay zekânın yapabilirliklerinin nispeten daha az sorgulandığı alan genelde edebiyat özelde ise şiirdir. Bahsedilen çerçevede bu makalede, genel kabulde insana özgü görülen şiir türünün, yapay zekâ tarafından insan şairle ayırt edilemeyecek derecede başarılı taklit edilip edilemeyeceği ChatGPT-4.5 modeli örneğinde tartışılmıştır. Bu çalışmaya, Alan Turing'in "taklit oyunu" çerçevesinde geliştirdiği Turing Testi çıkış noktası olmuştur. Bu amaçla, yapay zekâya halk şiiri, divan şiiri ve çağdaş Türk şiiri tarzında üç şiir yazdırılmış ve örneklem olarak seçilen 162 Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü lisans ve yüksek lisans öğrencisinden okudukları şiirleri yapay zekânın mı yoksa insan şairin mi yazdığını ayırt etmeleri beklenmiştir. Ayrıca oluşturulan anketle uzman katılımcıların şiirin yazarını belirlerken hangi unsuru ön planda tuttukları, şiir okuma/yapay zekâ kullanma sıklıkları ile şiirleri doğru ayırt edebilmeleri arasında bir ilişki olup olmadığı ve şiirlere dair estetik değerlendirmelerinin neler olduğu tespit edilmiştir. Çalışmadan çıkan en önemli sonuçlardan biri, uzman katılımcıların Turing Testi'nde belirlenen oranların çok üstünde bir oranda yapay zekânın yazdığı şiiri insan şairden ayırt edememeleridir. Buna göre yapay zekânın yazdığı şiirler tarzlara göre şu şekilde insan şair ürünü olarak kabul edilmiştir: Halk şiiri %58.6, divan şiiri %88.3 ve çağdaş Türk şiiri %51.9. Ayrıca ki-kare testiyle uzman katılımcıların halk şiiri ve divan şiiri tarzında yazılmış ürünlerin yazarına dair cevaplarının rastgelelik özelliği göstermediği ortaya konmuştur. Ancak uzman katılımcıların çağdaş Türk şiirini kimin yazdığını belirleme konusunda kararsızlık içinde oldukları, katılımcılarda belirgin bir algı farkının olmadığı görülmüştür. Buna ek olarak bu çalışmada uzman katılımcıların şiirin yazarına dair algısının, şiire yönelik olumlu değerlendirmelerini anlamlı bir şekilde etkilediği sonucu ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk Edebiyatı, Şiir, Şair, Yapay Zekâ, Büyük Dil Modelleri.

Abstract

The rapid advancement of artificial intelligence, particularly in recent years, has prompted comparisons between its capabilities and human skills across various domains. In this context, artificial intelligence (AI) has demonstrated remarkable performance in a wide range of fields, including law and education. However, literature—especially poetry—remains a domain where the capabilities of AI have been comparatively less examined. Within this framework, this study explores whether poetry—a genre widely regarded as inherently human—can be convincingly imitated by AI to a degree that is indistinguishable from the work of a human poet, using the ChatGPT-4.5 model as the case study. The study adopts the Turing Test—originally formulated by Alan Turing as part of his "imitation game"—as its theoretical foundation. Accordingly, the AI was instructed to compose three poems in the styles of folk poetry, classical Ottoman (divan) poetry, and contemporary Turkish poetry. A sample group of 162 undergraduate and graduate students from the Department of Turkish Language and Literature at the Faculty of Letters, Anadolu University, was then asked to determine whether the poems they read had been written by a human poet or generated by artificial intelligence. Additionally, a survey was conducted to

identify the criteria expert participants prioritized when attributing authorship, whether there was a correlation between participants' frequency of reading poetry or using AI tools and their ability to identify the poem's author correctly, and their aesthetic evaluations of the poems. One of the most significant findings of the study is that expert participants were unable to distinguish poems written by artificial intelligence from those written by human poets at rates well above the threshold established by the Turing Test. Specifically, the AI-generated poems were perceived as human-authored at the following rates: 58.6% for folk poetry, 88.3% for classical Ottoman (divan) poetry, and 51.9% for contemporary Turkish poetry. Furthermore, chi-square tests revealed that participants' responses regarding the authorship of the folk and divan poems did not follow a random pattern. In contrast, for the contemporary Turkish poem, participants appeared undecided, with no significant differences in perception observed. Additionally, the study found that participants' perception of authorship had a statistically significant influence on their positive aesthetic evaluations of the poems.

Keywords: *Modern Turkish Literature, Poetry, Poet, Artificial Intelligence, Large Language Models.*

Giriş

Birçok eleştirmen, şiir türünün insanın en incelikli ürünlerinden biri olduğuna dair bir sav ileri sürmektedir. Örneğin çağdaş Batı eleştirisinin önemli isimlerinden biri olan Terry Eagleton, "Şiir en iyi halinde, insan bilincinin mükemmel biçimde incelikli bir ürünüdür." (2011, s. 35) demektedir. Türk Dil Kurumunun *Güncel Türkçe Sözlük*'ünde "Düş gücüne, hayale, imgeye, gönle seslenen, anı, duygu, coşku uyandıran, etkileyen şey." (Türk Dil Kurumu, t.y.) şeklinde tanımlanan şiir, bilhassa insanın duygularıyla, heyecanlarıyla, hatıralarıyla ilişkilendirilir. Bu çerçevede şiir türüyle insanların iç dünyası arasında doğrudan bir ilişki kurmak mümkündür. Bununla birlikte edebiyat araştırmacıları, şiirin gündelik dilden farklı bir dille oluşturulduğunu ileri sürmektedir. Söz konusu araştırmacılara göre şairler, gündelik dilden yola çıkarak şiir dili olarak vasıflandırılan yeni bir dil inşa ederler. Böylesi bir dili inşa eden şairin ise özel bir yeteneğe sahip olduğu düşünülür. Nitekim Arapçada şair, "sıradan fânilerin bilmediğini bilen anlamına gelir." Bu bilgiyi ise ilham perisinden alır (Kilito, 2021, s. 13). Benzer şekilde genelde doğu geleneğinde özelde ise divan şiirinde iyi şiir yazabilen kişilerin "şâir-i mâder-zâd" (anadan doğma şair) niteliklerine ve Allah vergisi bir yeteneğe sahip olduklarına vurgu yapılır. Aynı düşüncenin modern Türk şairlerinde de olduğu gözlemlenebilir. Örneğin modern Türk edebiyatının önemli ismi Sezai Karakoç, veli şairlerin ilahi bir ilhama sahip olduklarını, yeti ve yetkilerle donatıldıklarını savunur (1997, s. 44). Diğer taraftan Karakoç şairin Tanrı için toplumun temsilcisi ve sözcüsü olduğunu, onun vesilesiyle insanları bağışlayabileceğini dile getirir (1997, s. 56). Bowra ise "Yalvaçlar ve biliciler" adlı yazısında şairi, Tanrı'nın sözcüsü olarak konumlandırır (2004, s. 13). Bununla birlikte romantik dönemden başlayarak şiirin diğer türlerden üstün tutulduğuna ve bir dâhi özelliğine sahip şairin ancak şiir yazabileceğine dair bir algılayıştan da bahsetmek gerekir. Bir başka ifadeyle romantik akımla birlikte oluşan genel kabule göre herkes şiir yazamaz, şiir yazabilmek ancak özel bir yeteneğe sahip olmayı gerektirir. Peki yapay zekâ şiir yazabilir mi?

Yapay zekânın şiir yazıp yazamayacağı yönünde soru soran ilk araştırmacılardan biri, Alan M. Turing'dir. Turing devrim niteliğindeki "Computing machinery and intelligence" başlıklı yazısında, makineden Forth Köprüsü hakkında şiir yazmasını ister. Ancak makine şiir yazamayacağını söyleyerek bu talebi geri çevirir (Turing, 1950, s. 444). Fakat şu anda ChatGPT-4o'ya "Bana Forth Köprüsü hakkında şiir yazabilir misin?" diye sorduğunuzda olumlu cevap almanız mümkündür. Bu aşamada yapay zekânın gerçekten şiir yazıp yazamayacağı konusu gündeme gelebilir.

1960'lı yıllarla birlikte otomatik şiir üretme yöntemlerinin geliştirildiğine şahit oluruz. Bu bağlamda en yaygın örneklerden biri, şiirin dizelerinin yerlerini değiştirerek çok sayıda yeni şiir oluşturulmasıdır. Erken dönem "deneysel şiir" yaklaşımları, mevcut şiirlere çeşitli kombinatoryel işlemler uygulayarak yeni şiirler oluşturmuşlardır (Oliveira, 2017, s. 11). Bu bağlamda örnek verilebilecek gruplardan biri Fransız "Matematik ve Bilgisayarlarla Yardımlı Edebiyat Atölyesi" (ALAMO) idi. ALAMO'nun öne çıkan denemelerinden biri "rimbaudelaireler"dir. Bu deneyde Rimbaud'nun bir sonesinin yapısı alınmış, isim, fiil ve sıfatlar kesilmiş, ortaya çıkan boşluklar Baudelaire'in şiirlerinden alınan kelimelerle doldurulmuştur (Linardaki, 2022, s. 4). Milenyumun başına kadar bu alan, Bilgisayar Bilimi Topluluğu tarafından fazla ilgili görmemişti. Oliveira'nın belirttiği gibi özellikle yapay zekâ (AI) ve hesaplamalı yaratıcılık alanlarında çalışan araştırmacılar bu konularla ilgilenmeye başlamışlardır. Gervás (2000) ve Manurung (2003) gibi isimlerin çalışmaları sayesinde "akıllı" şiir üretim sistemlerinin gelişimi büyük bir ivme kazanmıştır (Oliveira, 2017, s. 11). ChatGPT gibi genel yapay zekâların ortaya çıkışı ile birlikte yapay zekânın sanatsal gücünü, edebiyatla ilişkisini ve şiir yazma kabiliyetini tartışan araştırmaların hızlı bir şekilde arttığı görülmektedir. Örneğin Hutson ve Schnellmann, ChatGPT-3 gibi modellerin çok yönlülüğünü vurgulayarak farklı yazarlık türlerinin inceliklerini taklit edebilme becerilerine dikkat çekerler (Rahmeh, 2023, s. 372). Bu makalenin de esas konusu olan yapay zekânın sanatçıları, şairleri ve yazarları taklit edebilme vasfıyla ilgili özellikle son yıllarda birçok araştırmanın yapılması dikkat çekicidir. Bu bölümde bahsedilen çerçevede bazı çalışmalara yer verilmiştir.

Yapay zekânın genel olarak sanat, edebiyat ve özelde de şiir konusunda yapabilirliklerini, sınırlarını, niteliğini sorgulayan ve tartışan çalışmaların bilhassa 2022 yılından sonra hızla arttığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Yikang Sun ve arkadaşları, "From pigments to pixels: a comparison of human and AI painting" adlı yazılarında yapay zekânın resim yapma kabiliyetini ölçmektedirler. Yazarlara göre yapay zekâ her ne kadar başarılı resimler üretse de gerçek yaşam deneyimi ve duygusal derinlikten yoksun olduğu için hâlâ insan sanatçılar kadar derinlikli eserler oluşturamamaktadırlar (2022, s. 13).

Arja Kangasharju ve arkadaşları, 2022 yılında yayımladıkları "Lower secondary students' poetry writing with the AI-based Poetry Machine" başlıklı çalışmalarında, Şiir Makinesi örneğinde yapay zekâ destekli dijital araçların, öğrencilerin şiir yazma kabiliyetini olumlu yönde etkileyebileceğini iddia ederler. Onlara göre yapay zekâ temelli dijital araçlar; öğrencilerin şiire olan ilgisini artırabilir, yeni şiirsel biçimlerle deneme yapmalarını teşvik

edebilir ve dijital yazımı sınıf içi yazımla bütünleştirerek yazma becerilerini geliştirebilir (2022, s. 4-5).

Hassan Rahmeh, 2023 yılında yazdığı "Digital verses versus inked poetry: Exploring readers' response to AI-generated and human-authored sonnets" başlıklı makalesinde, Lübnan Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans yapan 80 öğrencinin üzerinde Shakespeare'in "Sonnet 18"i ile ChatGPT'nin ürettiği benzer temalı bir sonenin etkisini karşılaştırır. Çalışmadan elde edilen bulgulara göre öğrenciler, karmaşık dili ve güçlü duygusal etkisi nedeniyle Shakespeare'in "Sonnet 18"ini AI tarafından üretilene tercih etmiştir (2023, s. 372).

Nils Köbis ve Luca D. Mossink 2021 tarihli "Artificial intelligence versus Maya Angelou: Experimental evidence that people cannot differentiate AI-generated from human-written poetry" adlı makalelerinde, insanların yapay içerikle insan yazımı içerik arasındaki farkı ayırt edebilme becerilerine odaklanır ve bu yolda Turing Testi'ne başvururlar. Çalışmada, insanların ChatGPT-2 tarafından üretilmiş şiirleri çoğu zaman insanlar tarafından yazılmış şiirlerden ayırt edemedikleri sonucuna ulaşırlar (2021, s. 1).

Bu çalışmayla doğrudan ilişkili olması nedeniyle değinilebilecek son araştırma Brian Porter ve Edouard Machery'nin 2024 yılında yayımlanan "AI-generated poetry is indistinguishable from human written poetry and is rated more favorably" başlıklı makaleleridir. Araştırmacılar, ABD'de yaşayan 1634 katılımcının yapay zekânın yazdığı şiirleri tanınmış şairlerin şiirlerinden ayırt edip edemediklerini sorgulamışlardır. Buna göre 10 ünlü İngilizce yazan şairden beşer şiir seçilmiş ve ardından seçilen şairlerin tarzında ChatGPT-3.5 ile beşer şiir oluşturulmuştur. Katılımcılara seçilen şairin 10 şiiri rastlantısal bir sırayla gösterilmiştir. Bu şiirlerden beşi gerçek, beşi ise yapay zekâ tarafından üretilmiştir. Makaleden ortaya çıkan dikkat çekici sonuç, yapay zekâ tarafından üretilen şiirlerin ritim ve güzellik gibi niteliklerde katılımcılar tarafından daha olumlu değerlendirildiğinin tespit edilmesidir (2024, s. 1-10).

Bu çalışmada, en temelde, burada anılan çalışmalardan farklı olarak alanında uzman veya uzmanlaşma yolunda olan katılımcıların yapay zekânın ürettiği şiirleri insan şairlerin kaleme aldıkları ürünlerden ayırıp ayıramayacağı sorgulanacaktır. Böylesi bir çaba yapay zekânın şiir yazma kabiliyetinde ulaştığı aşamayı somut olarak ortaya koyacaktır. Bu çalışmanın temel amacı, yapay zekânın edebiyat alanındaki yetkinliğini şiir yazma edimi üzerinden incelemektir. Özellikle yapay zekânın bir insan şair gibi şiir yazıp yazamayacağı, daha doğru bir ifadeyle insan bir şairi başarıyla taklit edip edemeyeceği uzman katılımcıların değerlendirmeleri aracılığıyla ortaya konmuştur. Bu bağlamda yapay zekâ ve insan zekâsının edebî üretim süreçlerindeki benzerlikleri ve farklılıkları anlaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmanın alt amaçları ise aşağıdaki gibidir:

1. Uzman katılımcılar tarafından yapay zekânın ürettiği şiirlerin, insan şairlerin yazdığı şiirlerden ayırt edilmesinde anlamlı bir fark mevcut mudur?
2. Uzman katılımcıların okudukları şiirin yapay zekâ ya da insan şair üretimi olduklarını düşünmelerinin en temel nedeni nedir?

3. Uzman katılımcıların lisansta okudukları sınıf veya yüksek lisans düzeyinde olmalarıyla yapay zekâ ve insan şairin şiirlerini ayırt edebilmeleri arasında anlamlı bir farklılık bulunmakta mıdır?
4. Uzman katılımcıların şiir okuma sıklıkları ile yapay zekâ ve insan şairin şiirlerini ayırt edebilme yetenekleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?
5. Uzman katılımcıların yapay zekâ kullanma sıklıkları ile yapay zekâ ve insan şairin şiirlerini ayırt edebilme yetenekleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?
6. Uzman katılımcıların okudukları şiirin yapay zekâ veya insan şair tarafından üretildiğini düşünmeleriyle şiir beğenileri arasında anlamlı bir fark var mıdır?
7. Uzman katılımcılar yapay zekâ ya da insan şairin verilen şiirini; konu, biçim, üslup, dil, duygu ve ritim gibi özellikler açısından nasıl değerlendirmektedirler?

1.Yöntem

Çalışmanın yönteminde; yapay zekânın gelişimini, bulunduğu noktayı, zekâsını ve düşünüp düşünmediğini sorgulamak açısından devrim niteliğinde bir çalışmaya imza atan Alan M. Turing'in "Computing machinery and intelligence" başlıklı yazısı çıkış noktası olarak tasarlanmıştır. Bu yazıdan yola çıkılarak çalışmada özgün bir yöntem oluşturulması hedeflenmiştir. Bilindiği gibi 1950 yılında, yazısının hemen girişinde "Makineler düşünebilir mi?" gibi bulunduğu zamanın çok ötesinde bir soruyu gündeme getiren Turing, dile getirdiği soruya "taklit oyunu" olarak adlandırılan bir oyunla cevap bulmaya çalışır (Turing, 1950, s. 433-460). Turing'in ilham aldığı "taklit oyunu" Viktoryen bir salon oyunudur. Bu oyunda bir kişi, sorduğu sorulara verdiği cevaplardan hareketle karşısındaki insanın aklındakinin bir kadın mı yoksa erkek mi olduğunu tahmin etmeye çalışmaktadır (Wooldridge, 2022, s. 36). Bu bağlamda yapay zekânın insan zekâsına, insanın duygu ve düşüncelerine ait olduğunu düşündüğümüz şiiri, gerçekten yazıp yazamadığı yine Turing Testi'nden ilham alınan bir yöntemle araştırılmıştır.

1.1.Araştırma Modeli

Bu araştırmada, iki veya daha fazla grup arasında belirli bir değişken açısından fark olup olmadığını incelemeyi amaçlayan karşılaştırmalı tarama deseni kullanılmıştır. İfade edilen çerçevede ankette yer alan şiirin yapay zekâ tarafından mı yoksa insan şair tarafından mı yazıldığına dair katılımcı yanıtları, şiir okuma sıklığı ve yapay zekâ kullanma alışkanlıklarına göre karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Ayrıca katılımcı grupların (1., 2., 3., 4. sınıflar ve yüksek lisans) şiiri üreten kaynağı doğru belirleme oranları da karşılaştırılmıştır. Bununla birlikte katılımcıların halk şiiri, divan şiiri ve çağdaş Türk şiiri tarzında yazılan metinlere verdikleri cevaplar da türler açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Katılımcıların ankette yer alan şiirleri, şair ya da yapay zekânın ürettiğine dair düşünceleriyle beğenme oranları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığı incelenmiştir.

1.2.Çalışma Grubu

Sorgulayıcı olarak da vasıflandırılan uzman katılımcılar amaçlı örnekleme yöntemiyle Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğrenim

gören lisans ve yüksek lisans öğrencilerinden oluşturulmuştur. Bu grubun uzman katılımcı olarak adlandırılmasının nedeni, sıradan bir okur grubundan farklılaşmaları ve edebiyat konusunda uzmanlaşma sürecine girmeleridir. Burada "uzman" sözcüğü, yüksek lisans derecesine sahip olmayı değil, edebî bilgi ve yaklaşımlarda derinleşme yönündeki bilinçli bir çabayı ifade etmektedir. Katılımcı sayısı, lisans 131 (1. sınıf 35, 2. sınıf 32, 3. sınıf 31 ve 4. sınıf 33 katılımcı) ve yüksek lisans 31 olmak üzere toplam 162'dir. Anket, söz konusu uzman katılımcılara yüz yüze uygulanmıştır. Bu katılımcı grubunun genelde edebî metinleri özelde ise şiir türünü değerlendirme konusunda bilgi ve deneyim sahibi olduğu varsayılmıştır. Bu şekilde daha önce "uzman olmayan şiir okurları" üzerine yapılan benzer bir çalışmadan (Porter ve Machery, 2024) farklı, özgün bir araştırma üretilmiştir. Diğer taraftan çalışmada "tabakalı amaçlı örneklem" olarak sınıf düzeylerine göre gruplar oluşturulmuş (birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü sınıf ve yüksek lisans) ve bu şekilde sınıf düzeyleri ile verdikleri cevap arasında bir ilişki olup olmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Katılımcıların diğer bilgileri aşağıdaki tabloda yer almaktadır:

Tablo 1.

Katılımcı Bilgileri

Seçenekler	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**Toplam**
Cinsiyet	Kadın	Erkek					
N	130	32					162
%	80.2	19.8					100
Sınıf	1. Sınıf	2. Sınıf	3. Sınıf	4. Sınıf	Y. Lisans		
N	35	32	31	33	31		162
%	21.6	19.8	19.1	20.4	19.1		100
Şiir Okuma Sıklığı	Hiç	Günde En Az Bir ya da Birkaç	Haftada En Az Bir ya da Birkaç	Ayda En Az Bir ya da Birkaç	Yılda En Az Bir ya da Birkaç	Diğer	
N	12	15	70	44	16	5	162
%	7.4	9.3	43.2	27.2	9.9	3.1	100
Yapay Zekâ Kullanım Sıklığı	Hiç Kullan-mam	Günde En Az Bir ya da Birkaç	Haftada En Az Bir ya da Birkaç	Ayda En Az Bir ya da Birkaç	Yılda En Az Bir ya da Birkaç	Diğer	
N	14	41	72	25	9	1	162
%	8.6	25.3	44.4	15.4	5.6	0.6	100

Tablo 1'e göre katılımcılar 130 (%80,2) kadın, 32 (%19,8) erkek olmak üzere büyük oranda kadınlardan oluşmaktadır. Katılımcıların yaş aralığı ise 18 ile 54 (SS=4.50) arasında değişmektedir. Bunların büyük çoğunluğu 18-23 yaş aralığındadır. Katılımcıların %11,2'si 19, %19,9'u 20, %16,1'i 21, %16,1'i 22 ve %12,4'ü ise 23 yaşındadır.

1.3.Veri Toplama Aracı

Çalışmada oluşturulan anket aracılığıyla uzman katılımcıların öncelikle kişisel bilgileri alınmıştır. Buna göre verecekleri cevapları anlamlandırma sürecinde dayanak oluşturması amacıyla lisans veya yüksek lisans düzeyinde mi eğitim aldıkları, hangi dönemde oldukları, hangi sıklıkla şiir okudukları ve yapay zekâ kullandıkları bilgisi edinilmiştir. Ankette, katılımcıların şiirlerin estetik özelliklerine ilişkin algılarını belirlemek amacıyla bu türe özgü temel ölçütler, alan yazınındaki kaynaklardan hareketle geliştirilmiştir (Çetin, 2019; Eagleton, 2011; Korg, 1961).

Çalışmada öncelikle, oluşturulan anketle ilgili olarak Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Eski Türk Edebiyatı, Halkbilimi ve Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalları), Psikoloji Bölümü ve Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme Anabilim Dalı öğretim üyelerinden toplam beş uzmandan görüş alınmıştır. Alan uzmanlarının dönütleri doğrultusunda şiirlerin uygunluğu, yönergenin ve anket sorularının anlaşılırlığı ile anketin hedef kitleye uygunluğu değerlendirilerek gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Düzenlenen anket, ardından 10 uzman katılımcıya uygulanarak pilot çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu sayede, anketin genel anlaşılırlığı, yönerge açıklığı ve şiirlerin yorumlanabilirliği gibi unsurlar test edilmiştir.

Araştırmada şiir üretiminde yapay zekâ olarak ChatGPT tercih edilmiştir. ChatGPT'nin araştırma yapıldığı süreçte en güncel versiyonu olan ChatGPT-4.5 kullanılmıştır. Uzman katılımcılara ChatGPT-4.5'in üretmiş olduğu halk şiiri, divan şiiri ve çağdaş Türk şiiri tarzında şiirler verilmiştir. Böylelikle söz konusu yapay zekânın Türk şiir geleneğinde yerleşik farklı tarzlarda şiir yazabilme kabiliyetinin ölçülmesi hedeflenmiştir. Şiir yazma aşamasında ChatGPT-4.5'e sırasıyla "Bana her yönüyle Erzurumlu Emrah tarzında bir halk şiiri yazabilir misin?" (ChatGPT, Şiir 1, t.y.), "Bana her yönüyle Baki tarzında bir gazel yazabilir misin?" (ChatGPT, Şiir 2, t.y.) "Bana her yönüyle Ahmet Hamdi Tanpınar tarzında bir şiir yazabilir misin?" (ChatGPT, Şiir 3, t.y.) talimatları verilmiştir. Bu şekilde yapay zekâya verilen talimatın ortak olması yönünde bir hassasiyet geliştirilmiştir. Şairlerin seçiminde farklı dönemleri, tarzları temsil etmeleri ve edebiyat tarihinde kabul edilir isimler olması etken olmuştur. Talimatta doğrudan bir şair gibi yazmalarının istenmesi ise "taklit oyunu" felsefesiyle ilişkilidir. Bu şekilde genelde Türk edebiyatı özelde ise Türk şiirinde iz bırakmış Erzurumlu Emrah, Baki ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şiir yazıp yazamadıkları da ortaya konmuştur. Ankette üretilen metinler "Şiir 1", "Şiir 2" ve "Şiir 3" olarak adlandırılmıştır. Her bir şiirin altında, katılımcılara ilk olarak şiiri daha önce okuyup okumadıkları sorulmuştur. Daha sonra "Bu şiir sizce kim tarafından yazıldı?" denilmiş ve yapay zekâ ile şair seçenekleri sunulmuştur. Ardından uzman katılımcıların bu kanıya varmalarındaki "en önemli etken"in ne olduğu sorusu "şiirin biçimi, şiirin içeriği, şiirin dili, şiirde kullanılan metaforlar, imge, alegori vb. sanatlar, şiirin duygusu, şiirde ortaya konan bilinç, diğer" seçenekleri ile verilmiştir. Böylelikle yapay zekânın güçlü veya zayıf yönünün ya da yönlerinin belirlenmesi gaye edinilmiştir. Son olarak uzman katılımcıların verilen şiiri konu, biçim, üslup, duygu, ritim ve edebî sanatlar açısından değerlendirmesi beklenmiştir. Bu çerçevede yapay zekânın yazdığı şiir

farklı açılardan ve niteliksel bakımdan olumlu ya da olumsuz olarak yorumlanma imkânı bulmuştur.

1.4.Veri Toplanması

Veriler toplanmadan önce Anadolu Üniversitesi Etik Kurulu'ndan araştırmanın yapılabilmesi için gerekli resmî izin alınmıştır (27.03.2025 tarihli 1/89 sayılı Etik Kurul Kararı). Verilen izin doğrultusunda Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden lisans ve yüksek lisans öğrencilerine anket uygulanmıştır. Çalışma, katılımcıların sözlü ve yazılı izinlerinin alınmasıyla gönüllülük temelinde yürütülmüştür. Çalışma uzman katılımcıların her biri için tek seferde, yaklaşık 10 ile 15 dakika arasında tamamlanmıştır.

1.5.Verilerin Analizi

Anket üzerinden ele edilen veriler, SPSS 24 kullanılarak analiz edilmiştir. Verilerin istatistiksel analizinde kategorik değişkenler için frekans ve ortalama hesabına ek olarak da kategorik olmayan değişkenler için ki-kare (kay kare) testi analizi kullanılmıştır. Yapılan analizlerde $p<.05$ ve $p<.01$ anlamlılık düzeyi olarak kabul edilmiştir. Turing Testi doğrultusunda yapay zekânın yazdığı şiiri, bir şairin olduğunu düşünenlerin oranının yüzde 30'dan fazla olması durumunda, yapay zekânın bir şair gibi şiir yazabildiği sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca ki-kare testiyle uzman katılımcıların halk şiiri ve divan şiiri tarzında yazılmış ürünlerin yazarına dair cevaplarının rastgelelik özelliği göstermediği ortaya konmuştur. Ki-kare testinde hücrelerde %20'den fazlası 5'in altında olması durumunda Monte-Carlo simülasyonu 10.000 tekrar ile gerçekleştirilmiştir. Böylece ki-kare testinin varsayımlarına dayanmayan örneklemden elde edilen simülasyonlara dayalı anlamlılık dağılımı elde edilmiştir. Bu aşamada varyansın şişmesi ihtimalini kontrol altına alabilmek amacıyla Fiscer-Freeman-Halton tam olasılık testine dayalı chi-square değerleri dikkate alınarak bulgular elde edilmiştir.

2.BULGULAR VE YORUM

2.1. Uzman Katılımcıların Şiirlerin Kim Tarafından Yazıldığına İlişkin Tespitleri

Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 162 uzman katılımcıya farklı tarzlarda (halk şiiri, divan şiir ve çağdaş Türk şiiri) üç şiir verilmiş ve bu şiirlerin kim (yapay zekâ yahut insan şair) tarafından yazıldığı sorusu sorulmuştur. Buna göre uzman katılımcıların şiirleri kimin yazdığına dair tespitlerinin oransal bilgisi aşağıda Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2.

Uzman Katılımcıların Şiiri Kimin Yazdığına Dair Tespitlerinin Dağılımı

Kategori	Şair		Yapay Zekâ		Toplam		χ^2	p
	n	%	n	%	n	%		
Şiir 1	95	58.6%	67	41.4%	162	100%	4.84	.03
Şiir 2	143	88.3%	19	11.7%	162	100%	94.91	.001
Şiir 3	84	51.9%	78	48.1%	162	100%	0.22	.64

Tablo 2'de görüldüğü üzere anket aracılığıyla uzman katılımcıların öncelikle halk şiiri tarzında (Şiir 1) yazılmış şiiri, yapay zekânın mı yoksa insan şairin mi yazdığını doğru belirlemesi beklenmiştir. Bununla birlikte şiirin yazarı olarak 162 katılımcının 95'i (%58,6) şair, 67'si (%41,4) yapay zekâ cevabını vermiştir ($\chi^2 = 4.84$, $p = .03$). Böylelikle uzman katılımcıların çoğunluğu halk şiiri tarzında yazılmış ilk şiirin insan şair tarafından üretildiğini düşünmüştür. Ki-kare testi uzman katılımcıların cevaplarının rastgelelik özelliği göstermediğini somutlamaktadır. Bu sonuçla yapay zekânın halk şiirinden bir şairi taklit edebildiği ve uzman katılımcıların yapay zekânın yazdığı şiiri insan şairden ayırt edemedikleri ortaya çıkmış olur. Yapay zekânın, halk şiiri tarzında bir kol olduğu düşünülen Erzurumlu Emrah'ı uzman katılımcıların bile fark edemeyeceği şekilde başarıyla taklit etmesi, yapay zekânın şiir üretimi ile insan şairin şiiri arasındaki nitelik farkının belirsizleştiği yargısına yol açar. Diğer taraftan şiir, yapay zekâ tarafından yazılmasına karşılık 12 (%7,4) katılımcının bu şiiri okuduğunu belirtmesi, yapay zekânın halk şiiri tarzını taklit edebilme becerisini ortaya koymaktadır.

Ankette ikinci olarak uzman katılımcılardan yapay zekânın divan şiiri tarzında oluşturduğu bir şiiri (Şiir 2) yapay zekânın mı yoksa insan şairin mi yazdığı konusunda cevap vermeleri beklenmiştir. Bu örnekte ilk örnekten daha belirgin bir sonuç ortaya çıkmıştır. Buna göre uzman katılımcıların 143'ü (%88,3) yapay zekânın yazdığı şiirin insan şair tarafından yazıldığını düşünmüştür. Ki-kare testinden ($\chi^2 = 94.91$, $p < .001$) de bu durumun istatistiksel olarak anlamlı olduğu sonucu çıkmaktadır. Bu bağlamda yapay zekânın divan şiir formunda insan şairden ayırt edilemeyecek kadar başarılı olduğu görülmüştür. Bahsedilen sonucun tespit edilmesinde, divan şiirinin mazmun örgüsü, vezin, kafiye gibi belirgin, katı ve yapısal kurallara sahip olması önemli bir etken olarak düşünülebilir. Yapay zekâ algoritmik yapısı ile divan şiirini büyük bir başarıyla taklit edebilmektedir. Bir başka ifadeyle divan şiirinin kalıplaşmış, tekrar eden yapısı, yapay zekânın bu tarzdaki başarısını doğurmaktadır. Diğer taraftan divan şiirinde Arapça ve Farsça sözcüklerin sıklıkla yer alması, uzman katılımcıları dijital çağın bir ürünü olan yapay zekânın bu şiiri taklit edemeyeceği yönünde bir düşünceye itmiş olabileceği de varsayılabilir. Ancak uzman katılımcıların 38'inin (%23,5), yani neredeyse dörtte birinin ankette bu şiiri daha önce okudum yanıtını vermesi, onun divan şiirini taklit etme konusundaki üstün başarısını gözler önüne sermektedir. Daha ayrıntılı söyleyecek olursak yapay zekâ uzman katılımcıların neredeyse dörtte birinde daha önce okuduğuna dair bir his oluşturacak kadar insan şairi taklit edebilmiştir.

Ankette üçüncü olarak yapay zekâ tarafından oluşturulan çağdaş Türk şiiri tarzında bir ürün (Şiir 3) verilmiş ve uzman katılımcıların bu şiiri kimin yazdığına dair bir çıkarımda bulunmaları beklenmiştir. Burada da 162 uzman katılımcının 84'ü (%51,9) ($\chi^2 = 0.22$, $p = .64$) okudukları şiiri insan şairin yazdığı kanaatine varmıştır. Buna karşılık 78 (%48,1) uzman katılımcı ise şiiri yapay zekânın yazdığını belirterek doğru tespitte bulunmuştur. Bahsedilen sonuç, Turing Testi'nde belirtilen %30'luk oranın çok üzerindedir ve bu nedenle yapay zekânın çağdaş Türk şiiri tarzında da insan şairi taklit etme konusunda başarılı olduğu ileri sürülebilir. Bununla birlikte ki-kare testinde bahsedilen sonuç anlamlı gözükmemiştir. Bir başka ifadeyle ki-kare testiyle uzman katılımcıların Şiir 3'ü yapay

zekânın mı yoksa insan şairin mi yazdığını belirleme konusunda kararsızlık içinde oldukları, belirgin bir algı farkının olmadığı görülmektedir. Yüz yüze yapılan ankette görülen bu kararsızlığın, katılımcıların sözlü geri bildirimde de var olması dikkat çekicidir. Öte yandan Turing Testi bağlamından bakılacak olursa yapay zekânın bir dil modeli olarak çağdaş Türk şiiri tarzında insan şairden ayırt edilemeyecek ve uzman katılımcıları bir kararsızlık durumuna itecek nitelikte şiir yazabilmesi önemlidir. Nitekim 14 (%8,6) uzman katılımcının yapay zekânın yazdığı bahse konu şiiri daha önce okuduklarını belirtmeleri, yapay zekânın insan şairi başarılı bir şekilde taklit edebildiğini somutlamaktadır. Diğer taraftan yapay zekânın çağdaş Türk şiirini, divan şiiri kadar başarılı taklit edemediği de eklenmelidir. Bu durumun olası nedenlerinden biri, divan şiirinin geleneksel kurallar tarafından sıkı bir şekilde belirlenmiş yapısına karşılık çağdaş Türk şiirinin bireysel duyguları öncelemesidir. Bu bağlamda uzman katılımcıların yapaylık konusunda sezgilerinin devreye girmiş olabileceği öne sürülebilir.

2.2. Şiiri Ayırt Etmede En Önemli Etken ile Şiiri Kimin Yazdığı Arasındaki İlişki

Ankette uzman katılımcılardan şiirlerin yapay zekânın mı yoksa insan şairin mi yazdığına dair tespitte bulunmaları istendikten sonra bu düşüncelerini oluşturan en temel etkeni de belirtmeleri istenmiştir. Bu bağlamda "şiirin biçimi, şiirin içeriği, şiirin dili, edebî sanatlar, şiirin duygusu, bilinç, diğer" şıkları verilmiştir. Uzman katılımcıların bu konudaki görüşlerinin yüzdelik dağılımları Tablo 3'teki gibidir:

Tablo 3.

Şiiri Kimin Yazdığını Belirleme Sürecindeki En Önemli Etkenin Yüzdelik Dağılımları

Etken	**Şiir1**			**Şiir 2**			**Şiir 3**		
	f	%	Kümülatif Yüzde	f	%	Kümülatif Yüzde	f	%	Kümülatif Yüzde
Şiirin Yapısı (Biçim, Dil, Sanatlar)	99	61.1	61.1	123	75.9	75.9	96	59.3	59.2
Şiirin İçeriği (İçerik ve Duygu)	50	30.9	92	30	18.5	94.4	57	35.2	94.4
Yardımcı Anlam Katmanları (Bilinç-Diğer)	13	8	100	9	5.6	100	9	5.6	100
Toplam	162	100		162	100		162	100	
	χ^2	p		χ^2	p		χ^2	p	
	1.98	.37		10.30	.01		1.31	.52	

Tablo 3'te görüldüğü gibi uzman katılımcıların şiirin kimin yazdığına dair düşüncelerini belirleyen en önemli etken her üç şiirde de şiirin yapısı (biçim, dil ve sanatlar) olarak belirginlik kazanır. Buna göre şiirin yapısının belirleyici etkisi; halk şiirinde (Şiir 1) %61.1, divan şiirinde (Şiir 2) %75,9, çağdaş Türk şiirinde (Şiir 3) %59.3 olarak gözükmüştür. Divan şiirinde şiirin yapısının çok büyük bir etken olmasının olası en temel nedeni, divan şiirinin yapısal anlamda değişmez kurallara sahip oluşudur. Bu bağlamda yapay zekâ gibi

dijital dünyanın ürünü olan bir algoritmik yapının divan şiiri tarzında eski bir dilde, bu şiirin biçimi ve sanatlarıyla yazabilmesi mümkün gözükmediği için uzman katılımcılar Şiir 2'nin insan şair tarafından yazıldığını ezici bir çoğunlukta düşünmüş olabilirler. Bununla birlikte konu ve duygunun halk şiirinde ve çağdaş Türk şiirinde divan şiirine göre daha ön planda tutulduğu gözlemlenir. Bu bağlamda halk ve çağdaş Türk şiirinde duygunun divan şiirine göre daha belirleyici bir etken olduğu tespit edilir. Bunun nedeni ise uzman katılımcıların halk ve çağdaş Türk şiirinde duygunun önemli olduğunu ve yapay zekânın duyguyu yansıtma konusunda yetersiz kalacağına dair ön kabullere sahip olmaları düşünülebilir.

Bu çerçevede Şiir 1 ($\chi^2_{(2)}$=1.98, p = .37) ve Şiir 3'te ($\chi^2_{(2)}$=1.31, p = .52) istatistiksel anlamda anlamlı bir ilişki bulunmamasına karşılık uzman katılımcıların Şiir 2'de şiirin yazarını belirlemede en önemli buldukları ölçütle şiiri yapay zekânın mı yoksa şairin mi yazdığına dair kararları arasında anlamlı bir ilişki bulunmuştur ($\chi^2_{(2)}$=10.30, p = .01). Ancak bu analizde iki hücrede beklenen frekans değeri 5'in altındadır. Bu nedenle ki-kare testinin yanı sıra Monte-Carlo simülasyonu uygulanmış ve ilişki doğrulanmıştır. Fisher-Freeman-Halton tam olasılık testine dayalı ki-kare değerleri: (χ^2 (N=162)= 7,93, p = .012, GA [.010-.015]) Böylesi bir sonuç, uzman katılımcıların yukarıda bahsedildiği şekilde divan şiirine dair bir ön kabulle şiiri değerlendirdiklerini ortaya koymaktadır. Anlamlı bir ilişki bulunmayan Şiir 3'te de bazı hücreler 5'in altında olduğu için Monte-Carlo simülasyonu uygulanmış ve Fisher-Freeman-Halton tam olasılık testine dayalı ki-kare değerlerinde de ilişki bulunamamıştır: (χ^2 (N=162)= 1.29, p = .57, GA [.56-.59]).

2.3. Sınıf Düzeyi ile Şiiri Doğru Tespit Etme Arasındaki İlişki

Uzman katılımcıların sınıf düzeylerine göre kendilerine verilen şiirlerin yapay zekâ veya insan şair tarafından yazıldığına dair görüşlerinin yüzdeliksel oranı Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4.

Sınıf Düzeyi ile Şiiri Kimin Yazdığı Konusundaki Görüşlerin Yüzdelik Dağılımları

Sınıf	**Şiir 1**				**Şiir 2**				**Şiir 3**			
	Şair (f)	Şair (%)	YZ (f)	YZ (%)	Şair (f)	Şair (%)	YZ (f)	YZ (%)	Şair (f)	Şair (%)	YZ (f)	YZ (%)
1. sınıf	20	12.3	15	9.3	30	18.5	5	3.1	14	8.6	21	13
2. sınıf	22	13.6	10	6.2	28	17.3	4	2.5	19	11.7	13	8
3. sınıf	16	9.9	15	9.3	29	17.9	2	1.2	15	9.3	16	9.9
4. sınıf	21	13	12	7.4	31	19.1	2	1.2	21	13	12	7.4
Yüksek Lisans	16	9.9	15	9.3	25	15.4	6	3.7	15	9.3	16	9.9
Toplam	95	58.6	67	41.4	143	88.3	19	11.7	84	51.9	78	48.1
		χ^2	**p**			**χ^2**	**p**			**χ^2**	**p**	
		2.98	.56			3.84	.43			4.83	.30	

Tablo 4'te görüldüğü üzere sınıf düzeylerine göre Şiir 1, Şiir 2 ve Şiir 3'ü yapay zekânın yazdığına ilişkin cevaplarda oransal bir artış görülmemektedir. Hâlbuki araştırmada bir varsayım olarak sınıf düzeyi arttıkça şiirleri kimin yazdığı konusunda doğru cevapların oranının artacağı beklenmiştir. Örneğin halk şiiri tarzında yazılmış Şiir 1'in yapay zekâ

tarafından yazıldığına dair en yüksek doğru cevap oranı 1. ve 3. sınıflarla (%9,3) yüksek lisans (%9,3) düzeyindedir. Aynı şekilde divan şiiri tarzında yazılan Şiir 2 ile ilgili verilen doğru cevap oranı yüksek lisansta (%3,7), ikinci olarak 1. sınıflarda (%3.1) en yüksek hâldedir. Çağdaş Türk şiiri tarzında yazılan Şiir 3'te ise en yüksek cevap oranı 1. sınıflara aittir. Bununla birlikte ki-kare testi sonucunda Şiir 1'de sınıf düzeyi ile şiiri kimin yazdığı konusunda istatiksel olarak anlamlı bir ilişkinin olmadığı sonucu ortaya çıkmıştır ($\chi^2_{(4)}$=2.98, p = .56). Ki-kare testi sonucunda Şiir 1'de olduğu gibi Şiir 2'de ($\chi^2_{(4)}$=3.84, p = .43) ve Şiir 3'te ($\chi^2_{(4)}$=4.83, p = .30) de sınıf düzeyleri ile şiiri kimin yazdığını doğru tespit etme arasında anlamlı bir ilişki olmadığı görülür. Bununla birlikte Şiir 2'de bazı hücreler 5'in altında olduğu için Monte-Carlo simülasyonu uygulanmış ve Fisher-Freeman-Halton tam olasılık testine dayalı ki-kare değerlerinde de ilişki bulunamamıştır: (χ^2 (N=162)= 3.67, p = .46, GA [.45-.48]).

Bahsedildiği gibi sınıf düzeyi ile şiiri kimin yazdığının doğru cevaplanması arasında anlamlı bir ilişkinin olmamasının temel sebeplerinden biri yapay zekânın yazdığı şiirin niteliğinde aranabilir. Yapay zekânın insan şairi başarıyla taklit etmesi, farklı sınıflardaki uzman katılımcılar arasında benzer bir kararsızlığa veya karara yol açmıştır. Sınıflar arasındaki cevap oranlarının benzerliği söz konusu savı desteklemektedir.

2.4. Şiir Okuma Sıklığı ile Şiiri Doğru Tespit Etme Arasındaki İlişki

Çalışmada anket aracılığıyla uzman katılımcılara şiir okuma sıklıkları sorulmuş ve onlardan alınan bilgiler doğrultusunda uzman katılımcıların şiir okuma sıklıklarıyla şiiri kimin yazdığı ile ilgili görüşleri arasında ilişki olup olmadığı konusu belirlenmeye çalışılmıştır. Uzman katılımcıların şiir okuma sıklıkları ve şiiri kimin yazdığı konusundaki görüşlerinin yüzdelik dağılımları Tablo 5'te verilmiştir:

Tablo 5.

Şiir Okuma Sıklığı ile Şiiri Kimin Yazdığı Konusundaki Görüşlerin Yüzdelik Dağılımları

Şiir Okuma Sıklığı	**Şiir 1**				**Şiir 2**				**Şiir 3**			
	Şair		**YZ**		**Şair**		**YZ**		**Şair**		**YZ**	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hiç Şiir okumam	8	4.9	4	2.5	11	6.8	1	.6	8	4.9	4	2.5
Günde En Az Bir ya da Birkaç	10	6.2	5	3.1	13	8	2	1.2	7	4.3	8	4.9
Haftada En Az Bir ya da Birkaç	40	24.7	30	18.5	61	37.7	9	5.6	30	18.5	40	24.7
Ayda En Az Bir ya da Birkaç	26	16	18	11.1	40	24.7	4	2.5	24	14.8	20	12.3
Yılda En Az Bir ya da Birkaç	10	6.2	6	3.7	13	8	3	1.9	10	6.2	6	3.7
Diğer	1	.6	4	2.5	5	3.1	0	0	5	3.1	0	0
Toplam	95	58.6	67	41.4	143	88.3	19	11.7	84	51.9	78	48.1
	χ^2	**p**				**χ^2**	**p**			**χ^2**	**p**	
	3.96	.55				1.98	.85			8.98	.11	

Katılımcı bilgilerinin verildiği Tablo 1'de gösterildiği üzere uzman katılımcıların şiir okuma sıklığı en fazla "Haftada en az bir ya da birkaç" tır (%43,2). Daha sonra sırasıyla

"Ayda en az bir ya da birkaç" (%27,2), "Yılda en az bir ya da birkaç" (%9,9) ve "Günde en az bir ya da birkaç" (%9,3) olarak gözlemlenir. Bu bağlamda "Haftada en az bir ya da birkaç" kez şiir okuyanlarla diğer okuma sıklıkları arasında büyük bir oransal fark gözükmektedir. Bununla birlikte şiirle güçlü bir bağı olduğu düşünülebilecek iki grubun (Günde ya da haftada en az bir ya da birkaç) oranı, yarıdan fazladır (%52,5).

Yukardaki Tablo 5'te ise uzman katılımcıların şiir okuma sıklıkları ile şiirin yazarının kim olduğuna dair verdikleri cevapların sayısal ve yüzdelik oranları gösterilmiştir. Tablo 5'te görüldüğü gibi "günde en az bir ya da birkaç kez" okuyan grubun her üç şiirde de yanılma oranının beklendiğinin aksine fazla olduğu görülmektedir. Buna göre söz konusu grup, Şiir 1'de %3,1, Şiir 2'de %1,2 ve Şiir 3'te %4,9 oranında doğru tahminde bulunmuştur. Bahsedilen durum, şiirin fazla okunmasının şiirin yazarını ayırt etme açısından bir kafa karışıklığına yol açma ihtimali yarattığı şeklinde yorumlanabilir. Şiir okuma sıklığı açısından en yoğunluklu grup "haftada en az bir ya da birkaç kez" okuyanlardır.

Araştırmada, uzman katılımcıların okuma sıklığının artmasıyla paralel olarak yazılan şiirin yapay zekâya mı yoksa insan şaire ait mi olduğunu belirleyip belirlemediklerini tespit etmek için ki-kare testi uygulanmıştır. Öncelikle Şiir 1 bağlamında bahsedilen soruya cevap aranmıştır. Ki-kare testinden çıkan sonuçta şiir okuma sıklığıyla şiiri kimin yazdığı arasında anlamlı bir ilişki yoktur ($\chi^2_{(5)}$=3.96, p = .55). Bir başka ifadeyle beklenenin aksine Şiir 1'de şiir okuma sıklığının, şiiri kimin yazdığını doğru belirleme noktasında belirleyiciliği olmadığı görülür. Aynı bakış açısıyla değerlendirilen Şiir 2'de de benzer bir durum ortaya çıkmıştır ($\chi^2_{(5)}$=1.98, p = .85). İfade edilen şiirde de şiir okuma sıklığı ile şiirin yazarını belirleyebilme arasında doğru orantı söz konusu değildir. Diğer taraftan şiir okuma sıklığı ile okunan şiirin kimin tarafından yazıldığını tespit edebilme açısından istatistiksel bakımdan anlamlı olmaya en yakın değere sahip şiir, Şiir 3'tür. Ancak bu şiirde de anlamlı bir ilişki bulunmamıştır ($\chi^2_{(5)}$=8.98, p = .11).

Bununla birlikte her üç şiirde de bazı hücreler 5'in altında olduğu için Monte-Carlo simülasyonu uygulanmış ve Fisher-Freeman-Halton tam olasılık testine dayalı ki-kare değerlerinde de ilişki bulunamamıştır: Şiir 1: (χ^2 (N=162)= 3.72, p = .61, GA [.60-.62]); Şiir 2: (χ^2 (N=162)= 1.71, p = .89, GA [.89-.90]); Şiir 3: (χ^2 (N=162)= 8.81, p = .11, GA [.10-.12]).

Elde edilen verilerden yola çıkarak uzman katılımcıların şiir okuma sıklıklarının şiirin yazarının yapay zekâ mı yoksa insan şair mi olduğunu doğru tespit etmelerinde anlamlı bir etken olmadığı söylenebilir. Böylelikle sık şiir okuyan uzman katılımcıların yapay zekânın yazdığı bir şiiri büyük oranda doğru belirleyebileceğine dair bir varsayımın da yanlış olduğu sonucuna varılmıştır. Bu sonuç, Brain Forter ve Edouard Machery'nin "AI-generated poetry is indistinguishable from human written poetry and is rated more favorably" başlıklı makalelerinde uzman olmayan katılımcılarda gözlemledikleri durumla paralellik gösterir. Bahse konu araştırmacılar, şiirle güçlü deneyimlerin şiiri ayırt etmede anlamlı bir etken olmadığını ifade etmişlerdir (2024, s. 3). Son olarak Şiir 3'te neden anlamlı olmasa da diğer şiirlere göre anlamlılığa yakın bir sonuç çıktığı sorulabilir. Bu konudaki olası yanıtlardan birisi, Şiir 3'ün çağdaş Türk şiiri tarzında yazılmış olmasıdır.

Uzman katılımcıların, çağdaş Türk şiirini diğer türlerden daha fazla okuduğu ve bu nedenle böylesi bir fark oluştuğu varsayılabilir.

2.5. Yapay Zekâ Kullanma Sıklığı ile Şiiri Doğru Tespit Etme Arasındaki İlişki

Çalışmada anket aracılığıyla sorgulanan bir diğer husus, uzman katılımcıların yapay zekâ kullanma sıklıkları ile şiiri yapay zekânın mı yoksa insan şairin mi yazdığı konusundaki görüşlerinin bir ilişki içinde olup olmadığıdır. Uzman katılımcıların yapay zekâ kullanma sıklıkları ve şiiri kimin yazdığı konusundaki görüşlerinin yüzdelik dağılımları Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6.

Yapay Zekâ Kullanma Sıklığı ile Şiiri Kimin Yazdığı Konusundaki Görüşlerin Yüzdelik Dağılımları

Yapay Zekâ Kullanma Sıklığı	**Şiir 1**				**Şiir 2**				**Şiir 3**			
	Şair		**YZ**		**Şair**		**YZ**		**Şair**		**YZ**	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Hiç Kullanmam	8	4.9	6	3.7	12	7.4	2	1.2	11	6.8	3	1.9
Günde En Az Bir ya da Birkaç	23	14.2	18	11.1	35	21.6	6	3.7	18	11.1	23	14.2
Haftada En Az Bir ya da Birkaç	42	25.9	30	18.5	66	40.7	6	3.7	37	22.8	35	21.6
Ayda En Az Bir ya da Birkaç	17	10.5	8	4.9	22	13.6	3	1.9	12	7.4	13	8
Yılda En Az Bir ya da Birkaç	5	3.1	4	2.5	7	4.3	2	1.2	5	3.1	4	2.5
Diğer	0	0	1	.6	1	.6	0	0	1	.6	0	0
Toplam	95	58.6	67	41.4	143	88.3	19	11.7	84	51.9	78	48.1
	χ^2	p			χ^2	p			χ^2	p		
	2.48	.78			2.32	.80			6.17	.29		

Katılımcı bilgilerinin verildiği Tablo 1'de gösterildiği üzere uzman katılımcılar arasında yapay zekâ kullanma sıklığı en fazla "Haftada en az bir ya da birkaç"tır (%44,4). Daha sonra sırasıyla "Günde en az bir ya da birkaç" (%25,3) ile "Ayda en az bir ya da birkaç" (%15,4) gelmektedir. Dolayısıyla uzman katılımcıların %69,7'lik oranda yapay zekâ ile yakın bir ilişkisi olduğu varsayılabilir. Nitekim "Hiç kullanmam" diyenlerin oranı %8,6 şeklinde düşük gözlemlenir. Yukarıdaki Tablo 6'da ise uzman katılımcıların yapay zekâ kullanım sıklıkları ile şiirin yazarının kim olduğuna dair verdikleri cevapların sayısal ve yüzdelik oranları gösterilmiştir.

Araştırmada, "Yapay zekâ kullanma sıklığıyla şiirleri doğru ayırt etme arasında anlamlı bir ilişki olduğu" varsayımı sınanmış ve bu doğrultuda ki-kare testi uygulanmıştır. Bu

uygulamada Şiir 1'de anlamlılık düzeyi .05'ten büyük ($\chi^2_{(5)}$=2.48, p = .78) olduğu için uzman katılımcıların yapay zekâ kullanım sıklıklarının şiiri kimin yazdığını belirlemelerini anlamlı bir şekilde etkilemediği sonucu ortaya çıkmıştır. Benzer şekilde Şiir 2'de anlamlılık değeri ($\chi^2_{(5)}$=2.32, p = .80); Şiir 3'te ise ($\chi^2_{(5)}$=6.17, p = .29) şeklinde gözlemlenmiştir.

Her üç şiirde de bazı hücreler 5'in altında olduğu için Monte-Carlo simülasyonu uygulanmış ve Fisher-Freeman-Halton tam olasılık testine dayalı ki-kare değerlerinde de ilişki bulunamamıştır: Şiir 1: (χ^2 (N=162)= 2.50, p = .83, GA [.82-.84]); Şiir 2: (χ^2 (N=162)= 3.60, p = .62, GA [.61-.63]); Şiir 3: (χ^2 (N=162)= 6.12, p = .27, GA [.26-.28]).

Uzman katılımcıların yapay zekâ kullanma sıklıklarının okudukları şiirleri yapay zekânın mı yoksa insan şairin mi yazdığını ayırt etme noktasında anlamlı bir farklılık yaratmaması, yapay zekânın farklı eylemlerinde kullandığı dilin yanında şiir yazma eyleminde şairin üslubunu başarılı taklit ettiğini düşündürür.

2.6. Şiiri Kimin Yazdığı ile Şiir Beğenileri Arasındaki İlişki

Bu çalışmada ortaya çıkan en dikkat çekici sonuçlardan biri, uzman katılımcıların şiiri kimin yazdığına dair düşünceleri ile şiiri beğenmeleri arasında anlamlı bir ilişki olduğu yönündedir. Bahsedilen bulgular Tablo 7'de sunulmuştur:

Tablo 7.

Şiirin Yazarı ile Beğeni Düzeyi Arasındaki Ki-Kare Sonuçları

	Değişkenler		**Beğeni Oranı***							
			Katılıyorum		Kararsızım		Katılmıyorum			
			n	%	n	%	n	%	X^2	p
Şiir 1	**Şiiri Yazdığı Düşünülen**	Şair	76	46.9	7	4.3	12	7.4		
		Yapay Zekâ	33	20.4	22	13.6	12	7.4	20.49	.00
Toplam			109	67.3	29	17.9	24	14.8		
Şiir 2	**Şiiri Yazdığı Düşünülen**	Şair	117	72.2	18	11.1	8	4.9		
		Yapay Zekâ	10	6.2	6	3.7	3	1.9	8.47	.01
Toplam			127	78.4	24	14.8	11	6.8		
Şiir 3	**Şiiri Yazdığı Düşünülen**	Şair	81	50	1	.6	2	1.2		
		Yapay Zekâ	36	22.2	18	11.1	24	14.8	50.98	.00
Toplam			117	72.2	19	11.7	26	16		

* Yukarıdaki tabloda "kesinlikle katılmıyorum" ve "katılmıyorum" seçeneklerine ait beğeni oranları, "katılmıyorum" başlığı altında birleştirilmiştir. Aynı şekilde "kesinlikle katılıyorum" ve "katılıyorum"a ait beğeni oranları, "katılıyorum" başlığı altında toplanmıştır.

Tablo 7'de görüldüğü gibi Şiir 1'de şiiri şairin yazdığını düşünen uzman katılımcıların şiir beğenileri %46,9 oranındadır. Buna karşılık şiiri yapay zekânın yazdığını düşünen uzman katılımcıların şiiri beğenme oranları %20,4'tür. Nitekim iki unsur arasındaki anlamlı bir ilişki tespit edilmiştir ($X^2_{(2)} = 20.49$, $p<.001$). Verilen ki-kare testiyle şiiri yazana dair algının şiire yönelik olumlu değerlendirmeleri anlamlı bir şekilde etkilediği ortaya çıkmaktadır. Bir başka ifadeyle uzman katılımcılar, şiiri insan bir şairin yazdığına dair bir düşünceye sahip olduklarında şiiri daha fazla beğenmekte; ancak şiirin yapay zekâ tarafından oluşturulduğuna inandıklarında onu daha az beğenme eğilimine girmektedirler. Benzer bir durum Şiir 2 ve Şiir 3'te de görülmektedir. Şiir 2'de uzman katılımcıların %72,2'si beğenilerini belirtmişlerdir. Öte yandan yapay zekâyı beğenme oranı %6,2'dir. Bununla birlikte şiirin yazarına yönelik algı ile şiiri beğenme arasındaki anlamlı bir ilişki görülmektedir ($X^2_{(2)} = 8.47$, $p=.01$). Ancak bu analizde iki hücrede beklenen frekans değeri 5'in altındadır. Bu nedenle ki-kare testinin yanı sıra Monte-Carlo simülasyonu uygulanmış ve ilişki doğrulanmıştır. Fisher-Freeman-Halton tam olasılık testine dayalı ki-kare değerleri: (χ^2 (N=162)= 10.68, p = .018, 99% GA [.015-.022]).

Şiir 3'te, daha önceki iki şiirle uyumlu bir şekilde şairin kim olduğuna yönelik algıyla beğenme oranları arasında uyumlu bir ilişki gözlemlenir. Şiirin şair tarafından yazıldığını düşünen uzman katılımcıların %50'si şiiri genel olarak beğendiklerini belirtmişlerdir. Diğer taraftan okudukları şiirin yapay zekâ tarafından yazıldığını düşünen uzman katılımcıların %22,2'si şiiri beğenmişlerdir. Şiir 3'te uzman katılımcıların şiirin yazarına dair düşüncesi ile şiiri beğenmeleri arasında istatistiksel açıdan önemli bir ilişki tespit edilmiştir ($X^2_{(2)} = 50.98$, $p<.001$).

2.7. Uzman Katılımcıların Yapay Zekânın Yazdığı Şiirleri Şiir Sanatı Açısından Değerlendirmeleri

Uzman katılımcılardan, verilen üç şiiri, konu, biçim, üslup, duygu, ritim ve edebî sanatlar açısından değerlendirmeleri istenmiştir. Bu çerçevede "kesinlikle katılmıyorum", "katılmıyorum", "kararsızım", "kesinlikle katılıyorum" ve "katılıyorum" tercihleri sunulmuştur. Uzman katılımcıların Şiir 1'in edebî özellikleriyle ilgili düşünceleri şöyledir:

Tablo 8.

Uzman Katılımcıların Şiir 1'in Edebî Özelliklerine Dair Değerlendirmeleri

Özellik	Katılıyorum*		Kararsızım		Katılmıyorum*	
	f	%	f	%	f	%
Konu	125	77.2	22	13.6	15	9.3
Biçim	102	62.9	35	21.6	25	15.4
Üslup	103	63.6	40	24.7	19	11.8
Duygu	95	58.7	37	22.8	30	18.5
Ritim	92	56.8	35	21.6	35	21.6
Edebî sanatlar	88	54.3	44	27.2	30	18.6

* Yukarıdaki tabloda "kesinlikle katılmıyorum" ve "katılmıyorum" seçeneklerine ait beğeni oranları, "katılmıyorum" başlığı altında birleştirilmiştir. Aynı şekilde "kesinlikle katılıyorum" ve "katılıyorum"a ait beğeni oranları, "katılıyorum" başlığı altında toplanmıştır.

Tablo 8'de görüldüğü gibi uzman katılımcıların Şiir 1'e dair değerlendirmelerinin bütün unsurlar için %50'den fazla olduğu ve bu anlamda genel olarak Şiir 1'e dair olumlu bir bakış açısına sahip oldukları söylenebilir. Bununla birlikte Şiir 1'in "konu", "biçim" ve "üslup" özellikleri en çok beğenilen özellikleri olmuştur. Öte yandan "duygu", "ritim" ve "edebî sanatlar"ın diğerlerine göre daha düşük oranda beğenildiği gözlemlenmiştir. Bahsedilen durum, yapay zekânın yazdığı şiirin duygusal ve sanatsal mahareti gerektiren unsurlar (ritim ve edebî sanatlar) açısından beğenilme oranının düşük olduğunu göstermektedir. Diğer taraftan uzman katılımcıların Şiir 2'ye dair değerlendirmeleri Tablo 9'da verilmiştir.

Tablo 9.

Uzman Katılımcıların Şiir 2'nin Edebî Özelliklerine Dair Değerlendirmeleri

Özellik	**Katılıyorum***		**Kararsızım**		**Katılmıyorum***	
	f	%	f	%	f	%
Konu	117	72.2	35	21.6	10	6.2
Biçim	122	75.3	24	14.8	16	9.9
Üslup	117	72.3	29	17.9	16	9.9
Duygu	113	69.8	32	19.8	17	10.5
Ritim	119	73.5	26	16	17	10.5
Edebî sanatlar	118	72.8	30	18.5	14	8.6

*Yukarıdaki tabloda "kesinlikle katılmıyorum" ve "katılmıyorum" seçeneklerine ait beğeni oranları, "katılmıyorum" başlığı altında birleştirilmiştir. Aynı şekilde "kesinlikle katılıyorum" ve "katılıyorum"a ait beğeni oranları, "katılıyorum" başlığı altında toplanmıştır.

Tablo 9'da görüldüğü gibi uzman katılımcılar Şiir 2'yi Şiir 1'e göre daha başarılı bulmaktadırlar. Bununla birlikte katılımcı değerlendirmelerinde en çok beğenilen unsur biçim olmuştur. Ayrıca ritim ve edebî sanatlar, Şiir 1'e göre daha ön sıralarda yer almıştır. Bu durum, divan şiirinde ritmin ve edebî sanatların önemiyle yorumlanabilir. Diğer taraftan Şiir 2'de duygu unsurunun en az beğenilme oranına sahip olması da dikkat çekicidir. Benzer şekilde Şiir 1'de duygu unsurunun az beğenilmesi burada göz önünde bulundurulabilir. Bu durum, yapay zekânın duygu konusunda henüz diğer unsurlar kadar başarılı olamadığını ortaya koymaktadır. Son olarak uzman katılımcıların Şiir 3'e dair değerlendirmeleri Tablo 10'da verilmiştir.

Tablo 10.

Uzman Katılımcıların Şiir 3'ün Edebî Özelliklerine Dair Değerlendirmeleri

Özellik	Katılıyorum*		Kararsızım		Katılmıyorum*	
	f	%	f	%	f	%
Konu	119	73.4	28	17.3	15	9.2
Biçim	93	57.4	43	26.5	26	16.1
Üslup	98	60.5	42	25.9	22	13.6
Duygu	104	64.2	31	19.1	27	16.7
Ritim	94	58	40	24.7	28	17.3
Edebî sanatlar	93	57.4	47	29	22	13.6

*Yukarıdaki tabloda "kesinlikle katılmıyorum" ve "katılmıyorum" seçeneklerine ait beğeni oranları, "katılmıyorum" başlığı altında birleştirilmiştir. Aynı şekilde "kesinlikle katılıyorum" ve "katılıyorum"a ait beğeni oranları, "katılıyorum" başlığı altında toplanmıştır.

Tablo 10'a bakıldığında ilk dikkat çekici özelliklerden biri, değerlendirme unsurlarının oran sıralamasının Şiir 3 ve Şiir 1'de aynı olmasıdır. Bahsedilen nokta, yapay zekânın halk ve çağdaş Türk şiirini yazmada benzer kabiliyetleri olduğunu somutlamaktadır. Bununla birlikte Şiir 2'de ritim ve edebî sanatların daha fazla beğenilmesinin nedeni, şiir tarzıyla ilgilidir. Ayrıca Şiir 2'nin Şiir 3'ten de fazla beğenildiği gözlemlenmektedir. Bu durum, Şiir 2'nin uzman katılımcılar tarafından büyük oranda insan şair tarafından yazıldığının düşünülmesi ile daha anlamlı bir hâl alır. En dikkat çekici noktalardan biri her üç şiirde de duygu özelliğinin az beğenilen unsurlardan olmasıdır. Bahsedilen durumun, Yikang Sun ve arkadaşlarının, "From pigments to pixels: a comparison of human and AI painting" adlı yazılarında gösterdiği gibi yapay zekânın resim yapma kabiliyetinde de görülmesi dikkat çekicidir. Araştırmacılar yapay zekâ her ne kadar başarılı resimler üretse de onun duygusal derinlikten yoksun olduğunu vurgulamışlardır (2022, s. 13). Şiirde de yapay zekânın duygusal derinliği yakalamakta zorlandığı öne sürülebilir.

Sonuç ve Öneriler

Şiir türünün insanın duygularını ve düşüncelerini temel aldığı ve bu bağlamda insani olanla ayrılmaz bir bağ içinde olduğu ifade edile gelmiştir. Hatta şiirin girift ve yoğunlaştırılmış yapısı nedeniyle onu kaleme alan insanların özel yeteneklere sahip olduğu varsayılır. Öte yandan şiir yazma eylemi birçok edebî anlayışta ilhamla ve ilahi olanla anlamlandırılır. Zira bu bakış açısına göre şairler doğuştan şairlik yetenekleriyle donatılmışlardır (şâir-i mâder-zâd). Buna göre şairler sıradan insanların göremediklerini gören, fark edemediklerini fark eden, bunları özel bir dille ifade eden kişidir. Şiirin insani olanla ve ilhamla ilişkilendirilen boyutlarına karşılık özellikle dijital çağda yapay zekânın bir insan şair gibi şiir yazıp yazamayacağı sorusu Batılı birçok araştırmacı tarafından gündeme gelmiştir. Ancak Türkiye'de henüz bu konuda yeterli sayıda çalışma yapılmamıştır. Bu çalışma, bahsedilen açığı giderme amacını taşımaktadır. Eğitimden sağlığa, ekonomiden turizme kadar birçok alanda büyük ilerlemeler kaydeden yapay zekânın şiir alanındaki kabiliyetinin sorunsallaştırılması bu bağlamda önemlidir. Nitekim

Alan Turing'in 1950 yılında makineye şiir yazdırma çabasında olumsuz yanıt almasından bu yana yapay zekânın şiir yazma kabiliyetinde büyük ilerleme kaydettiği bir gerçektir. Bahsedilen aşamada bu araştırmanın temel sorusu doğmuştur: Yapay zekâ, uzman katılımcıların bile fark edemeyeceği kadar insan şairmiş gibi şiir yazabilir mi? Bu soruya cevap bulmak için Anadolu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans düzeyinde eğitim alan 162 kişiye yapay zekânın yazdığı üç şiir verilmiş ve bu şiirleri yapay zekânın mı yoksa bir şairin mi yazdığı sorulmuştur. Şiirlerden birincisi halk şiiri, ikincisi divan şiiri, üçüncüsü ise çağdaş şiir tarzındadır. Araştırmada Turing Testi'ne göre yapay zekânın yazdığı şiirin %30'dan fazla insan şairin yazdığının düşünülmesi durumunda, onun insan şairmiş gibi şiir yazabildiği kabul edilmiştir. Araştırma çerçevesinde yapay zekânın yazdığı üç şiirin de uzman katılımcıların %50'den fazlası tarafından insan şairlere ait olduğu düşünülmüştür. Bu oran Şiir 1'de %58.6, Şiir 2'de %88.3 ve Şiir 3'te %51.9'dur. Bu bağlamda çalışmadan çıkan önemli sonuçlardan biri, Turing Testi çerçevesinde düşünüldüğünde, yapay zekânın uzman katılımcıların fark edemeyecekleri ölçüde insan şairler gibi şiir yazma kabiliyetine eriştiğidir. Bununla birlikte yapay zekânın bilhassa divan şiiri tarzında yazdığı şiirin ezici bir çoğunlukta insan bir şair tarafından yazıldığının varsayılması dikkat çekicidir. Ki-kare testi ile bakıldığında Şiir 1 ve Şiir 2'de uzman katılımcıların insan şair cevaplarının istatistiksel olarak anlamlı olduğu, ancak Şiir 3'te anlamlı olmadığı, Şiir 3'ün bir kararsızlık oluşturduğu sonucu çıkmıştır. Bu sonucun olası ilk nedeni, halk şiiri ve divan şiirinin tekrarlayan yapılara sahip olmasıdır. Bir başka ifadeyle, bu iki şiir türünün vezin, mazmun ve söylem açısından kalıplaşmış bir yapıya sahip olması, yapay zekânın onları başarıyla taklit edebilmesini kolaylaştırmıştır. Buna karşılık çağdaş şiirin biçimsel ve imgesel bakımdan daha serbest bir yapıya sahip olması, yapay zekânın bu türü taklit etmesini zorlaştırmış ve bu durum, uzman katılımcılarda kararsızlık duygusu yaratmıştır. Bir diğer neden ise uzman katılımcıların okuma alışkanlıklarıdır. Çağdaş Türk şiirini diğer türlere kıyasla daha yoğun okuyan katılımcıların, yapay zekâ tarafından yazılan çağdaş şiirleri diğer türlere göre daha kolay ayırt edebilmesi mümkündür. Bununla birlikte araştırmada varsayıldığının aksine uzman katılımcılarda sınıf derecesinin, yapay zekâ kullanma ve okuma sıklığının artmasıyla koşut olarak şiirin yazarını doğru ayırt etme becerisinin artmadığı ortaya çıkmıştır. Uzman katılımcılar, şiiri kimin yazdığını belirleme süreçlerindeki en önemli etken sorulduğunda her üç şiirde de şiir dili cevabını vermişlerdir. Bunun nedeni birçok şair ve araştırmacı için şiirin her şeyden önce bir dil meselesi olarak görülmesi olabilir. Bununla birlikte farklı tarzdaki şiirlerin en önemli etkeni değişiklik göstermiştir. Örneğin halk şiirinde ve çağdaş Türk şiirinde şiirin duygusu ikinci en önemli etkendir. Ancak divan şiirinde uzman katılımcılar biçimsel özelliği ön planda tutmuştur. Bu sonucun, uzman katılımcıların şiir tarzlarına dair bir ön kabulle hareket ettiklerini göstermektedir. Araştırmada elde edilen en dikkat çekici bulgulardan biri, uzman katılımcıların şiirin yazarı hakkındaki kanaatleri ile şiir beğeni düzeyleri arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki bulunmasıdır. Anketlerden elde edilen veriler, uzman katılımcıların şiirin insan bir şair tarafından yazıldığına inandıkları durumlarda şiiri daha yüksek düzeyde beğendiklerini; şiirin yapay zekâ tarafından üretildiğinde inandıklarında ise beğeni düzeylerinin anlamlı bir biçimde azaldığını

göstermiştir. Anketler aracılığıyla uzman katılımcılardan verilen üç şiiri, konu, biçim, üslup, duygu, ritim ve edebî sanatlar açısından değerlendirmeleri istendiğinde onların her üç şiirde de %50'den fazla olumlu bir görüş belirttikleri görülmüştür. Olumlu görüşler bazen şiir türünün özellikleriyle (divan şiiri tarzında yazılan şiirde ritim ve söz sanatlarının beğenilmesi) artmıştır. Ancak her üç şiirde de duygu özelliğinin az beğenilen unsurlardan olması, yapay zekânın hâlâ insan duygusunu taklit etmede yeterli seviyede olmadığını düşündürmüştür. Bahsedilen durumun, Yikang Sun ve arkadaşlarının, "From pigments to pixels: a comparison of human and AI painting" adlı yazılarında gösterdiği gibi yapay zekânın resim yapma kabiliyetinde de görülmesi dikkat çekicidir. Araştırmacılar yapay zekâ her ne kadar başarılı resimler üretse de onun duygusal derinlikten yoksun olduğunu vurgulamışlardır (2022, s. 13).

Bu çalışma yapay zekânın ChatGPT-4.5 versiyonu ile sınırlıdır. Dolayısıyla diğer yapay zekâların şiir yazma kabiliyetleri tartışma dışı bırakılmıştır. Ayrıca örneklem olarak uzman katılımcılar, yalnızca Anadolu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü lisans ve yüksek lisans öğrencilerinden oluşmuştur. Çalışmada, Erzurumlu Emrah, Baki ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazdığı şiirler tarzında ürünlerin yapay zekâya yazdırılması bir diğer sınırlılığı oluşturur.

Araştırmadan Turing Testi çerçevesinde uzman katılımcıların yapay zekânın yazdığı şiiri insan şairin yazdığı şiirden ayırt edemedikleri sonucu çıkmıştır. Ancak yapay zekânın şiir yazma eyleminin özgünlük içermediği, aksine bir taklit olduğu vurgulanmalıdır. Yapay zekâdan sırasıyla Erzurumlu Emrah, Baki ve Ahmet Hamdi Tanpınar tarzında yazması istenilmiş ve yapay zekâ da bu doğrultuda şiirler oluşturmuştur. Buna karşılık bu çalışmada yapay zekânın kendine ait bir poetik bilinç geliştirmesinin istenmediği ve kimseye benzemeyen şiirler yazmasının beklenmediği söylenmelidir. Çalışmanın odak noktası, Turing Testi'nde olduğu gibi ChatGPT örneğinde yapay zekânın insan şairi taklit yeteneğidir.

Araştırma sonucunda yapay zekânın insan şairi, uzman katılımcıların bile ayırt etmekte zorlanacağı ölçüde taklit edebilmesi ve bu taklit yeteneklerinin giderek artma potansiyelinin var olması, intihal ve şeffaflık kavramlarını gündeme getirmektedir. Özellikle şiir yazma gibi yaratıcı süreçlerde intihal ve şeffaflık ilkelerinin neler olması konusunda yetkili kurumların temel ilkeleri belirlemesi ve önlemleri alması önerilmektedir. Ayrıca ChatGPT-4.5'tan sonraki modellerde yapay zekânın şiir yazma becerisinin gelişimini bilimsel yönden inceleyen çalışmaların yapılması yerinde olacaktır. Bilhassa yaratıcı yazarlık gibi derslerde yapay zekâ destekli şiir üretim araçlarının kullanılması söz konusu dersleri daha verimli bir hâle getirecektir.

Kaynaklar | References

Bowra, C. M. (2004). *Yalvaçlar ve biliciler* (M. H. Doğan, Çev.). Dünya Kitapları.

ChatGPT (t.y.). Şiir 1. https://chatgpt.com/share/67c422e3-391c-8008-8d93-bb1741b54d9f. *(Erişim tarihi: 2 Mart 2025)*

ChatGPT (t.y.). Şiir 2. https://chatgpt.com/share/67c421c0-d820-8008-a4fc-791fbed65c37. *(Erişim tarihi: 2 Mart 2025)*.

ChatGPT (t.y.). Şiir 3. https://chatgpt.com/share/67c42261-5710-8008-9904-1298b3048a3f. *(Erişim tarihi: 2 Mart 2025)*

Çetin, N. (2019). *Şiir çözümleme yöntemi*. Akçağ Yayınları.

Eagleton, T. (2011). *Şiir nasıl okunur* (K. Genç, Çev.). Agora Kitaplığı.

Kangasharju, A., Ilomäki, L., Lakkala, M., & Toom, A. (2022). Lower secondary students' poetry writing with the AI-based poetry machine. *Computers and Education: Artifcial Intelligence*, *3* (100048), 1-7. https://doi.org/10.1016/j.caeai.2022.100048.

Karakoç, S. (1997). *Edebiyat yazıları I*. Diriliş Yayınları.

Kilito, A. (2021). *Araplar ve hikâye anlatma sanatı: Tuhaf bir âşinâlık* (S. Baloğlu, Çev.). VakıfBank Kültür Yayınları.

Korg, J. (1961). *An introduction to poetry*. Holt, Rinehart and Winston.

Köbis, N. & Mossink, L. D. (2021). Artificial intelligence versus Maya Angelou: Experimental evidence that people cannot differentiate AI-generated from human-written poetry. *Computers Human Behavior*, *114*(106533), 1-13.

Linardaki, C. (2022). Poetry at the first steps of artificial intelligence. *Humanist Studies & the Digital Age*, *7*(1), 1-27 .

Oliveira, H. G. (2017). A survey on intelligent poetry generation: Languages, features, techniques, reutilisation and evaluation. In *Proceedings of the 10th international conference on natural language generation* (ss. 11–20).

Porter, B. & Machery, E. (2024). AIgenerated poetry is indistinguishable from human written poetry and is rated more favorably. *Scientific Reports*, *14*(26133), 1-12.

Rahmeh, H. (2023). Digital verses versus inked poetry: Exploring readers' response to AI-generated and human-authored sonnets. *Sch. Int. J. Linguist. Lit.*, *6*(9), 372–382.

Sun, Y., Yang, C.-H., Lyu, Y. & Lin, R. (2022). From pigments to pixels: a comparison of human and AI painting. *Appl. Sci.*, *12*(3724), 1-15. https://doi.org/10.3390/app12083724.

Turing, A. M. (1950). Computing machinery and intelligence. *Mind*, *59*(236), 433-460.

Türk Dil Kurumu (t.y.). *Güncel Türkçe Sözlük*. https://sozluk.gov.tr/ *(Erişim tarihi: 20 Nisan 2025)*

Wooldridge, M. (2022). *Bilinçli makinelere giden yol: Yapay zekânın dünü, bugünü, yarını* (Ö. Çelik, Çev.). Metis Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Gözde TEKİN

https://orcid.org/0000-0002-9068-0788
Dr.Öğr. Üyesi
gozde.tekin@hbv.edu.tr
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
https://ror.org/05mskc574
Edebiyat Fakültesi
Türk Halk Bilimi Bölümü

Kültürel Mekân ve Bellek Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Beş Şehir"i

Cultural Space and Memory in Ahmet Hamdi Tanpınar's Beş Şehir

Araştırma Makalesi | ***Research Article***

Geliş Tarihi | *Date Received*: 30.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 03.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Tekin, G. (2025). Kültürel Mekân ve Bellek Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Beş Şehir"i. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 952-978. https://doi.org/10.34083/akaded.1710271

Tekin, G. (2025). Cultural Space and Memory in Ahmet Hamdi Tanpınar's *Beş Şehir*. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 952-978. https://doi.org/10.34083/akaded.1710271

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Gözde TEKİN| Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Mekân kültüre dair imgelerin temsil edildiği, toplumun kültürel bellek ve deneyimlerinin yansıdığı ama aynı zamanda da geleneksel kültürün, inanç ve ritüellerin şekillendirdiği bir yapıdır. Kültürle ve toplumsal yaşantıyla olan ilişkisi mekânları, fiziki mekân olmanın ötesine taşır ve kültürel mekânlara dönüştürür. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kaleme aldığı *Beş Şehir* adlı eser, yazarın ele aldığı şehirlere dair tarihî ve kültürel bilgiyi kendi deneyim ve gözlemleriyle harmanlayarak anlattığı bir deneme kitabı olması açısından bahsedilen kültürel mekânlara örnek teşkil eder. Tanpınar, bir anlamda şehirlerin ruhunu ararken halk kültürüne, geleneksel yaşam biçimlerine, kentsel mekânların toplumsal hafızayla ilişkisine, halkın mekânlara yüklediği anlamlara dair çözümlemeler sunar ve şehirleri âdeta birer metin olarak ele alır. Yazar, bir "şehir denemesi" kaleme almanın ötesinde, şehirlerin ruhunu ve kültürünü kendi deneyimleriyle desteklediği bir mekân, toplum ve kültür okuması sunar. Tanpınar'ın şehirleri yalnızca fizikî, mimari ve tarihî yapılarıyla değil, toplulukların belleği, kültürel yaşamı ve gündelik pratikleriyle birlikte ele alışı, çalışmanın geleneksel kültür ve mekân odaklı yorumuna zemin hazırlamıştır. Bu çalışma, *Beş Şehir*'i kültürel mekân ve bellek kavramları çerçevesinde ele alarak bu beş şehirde kültürel mekânların nasıl inşa edildiğini ve geleneksel kültürle kurduğu çok katmanlı ilişkiyi analiz etmektedir. Bu bağlamda çalışmada veriler, *Beş Şehir*'deki kent mekânı tasvirlerinde öne çıkan üç tema etrafında -sözlü anlatılar ve geleneksel eğlence, bayramlar ve toplumsal ritüeller, mahalle kültürü ve gündelik hayat- nitel bir araştırma yöntemi olan içerik analizi kullanılarak irdelenmiştir. Mekânsal ve kültürel belleği inşa eden ve şehirlere kimlik kazandıran kültürel pratikleri yansıtan *Beş Şehir* ve benzer şehir denemelerinin/kent monografilerinin barındırdıkları geleneksel kültüre dair bilgi ile folklor çalışmalarına kaynaklık edebileceği ortaya konmuştur. Eserdeki şehir anlatıları "kent folkloru" bakış açısıyla incelendiğinde, sözlü kültür ürünlerinin, ritüel pratiklerin, gündelik hayat düzeninin, meslek örgütlenmelerinin ve inanç temelli mekânların birer hafıza ve aktarım aracı olduğu görülür. Bu da şehir denemelerinin tıpkı halk biliminin temel yazılı kaynaklarından kabul edilen seyahatnameler gibi şehir/kent yaşamına ilişkin bilgi vermesi bakımından yapılacak çalışmalara kaynak teşkil edeceğini gösterir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel mekân, Beş Şehir, Ahmet Hamdi Tanpınar, kültürel bellek, şehir denemesi.

Abstract

Space is not merely a pyysical construct but a structure shaped by traditional culture, beliefs, and rituals, while simultaneously serving as a reflection of society's cultural memory and experiences. Throught its interaction with culture and social life, space transcends its materiality and transforms into a cultural space. Beş Şehir (Five Cities), written by Ahmet Hamdi Tanpınar, exemplifies such cultural spaces. In this collection of essays, Tanpınar interweaves historical and cultural knowlegde with his personel experiences and observatşons, offering reflections that go beyond a simple urban narratice. As he searches fort he "soul" of the cities, he engages sith folk culture, traditional lifestyles, and the relationship betweeen urban spaces and Collective memory, providing interpretations of teh meanings communities attach to these spaces. Rather than merely writing an urban essay, Tanpınar presents a cultural and spatial reading of society, informed by

this own lived experiences. His treatmen of cities as entities defined not only by their physical, architectural, ot historical characteristics but also by the memory, cultural life, and everyday practices of their inhabitansts provides the basis for this study's focus on traidional cultura and space. This study analyzes Beş Şehir through the lens of culturan space and memory, examining how cultural spaces are constructed in thes five cities anf how they engage in multilayered relationships with traditional culture. The data is anayzed using the qualitative research method of content analysis, focusing on three prominent themes that emerge in the book's depictions of urban space: oral narrativers and traditional entertainment; festivals and social rituals; and neigborhood culture ande everydar life. It is argued that Beş Şehir -along with similar ciyt essays and urban monographs- serves as a valuable source for folklore studies by reflecting cultural practices that construct spatial and cultural memory and give identity to cities. In the context of "urban folklore" the narratives in Beş Şehir reveal that oral traditions, ritual practices, occupational organizations, and belief-based spaces function as vehicles of memory and transmission. In this respect, such city essays, much like trvelogues considered foundational written sources in folklore, offer rich material for studies on urben lise and culture.

Keywords: *Cultural space, Beş Şehir, Ahmet Hamdi Tanpınar, cultural memory, urban essay.*

Giriş

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı eseri Erzurum, Konya, Bursa, Ankara ve İstanbul şehirlerini tarihî, kültürel, mimari özellikleriyle ele alarak yazarın kişisel izlenimleriyle yorumladığı bir deneme kitabıdır. İlk baskısını 1946 yılında yapan eser, bireysel ve toplumsal hafızayı bu beş şehir üzerinden anlamlandırmaya çalışan metinler ortaya koymasının yanında her bir şehri bir kültürel anlatı mekânına da dönüştürür. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*'de genel olarak bir mekân, toplum ve kültür okuması yaparken yer yer geleneklerden, anlatılardan, ritüellerden kısaca mekânın toplumsal ve kültürel yaşamla kurulan canlı yapısından bahseder. Kitabın satır aralarında; kültür ve mekânın birbirini nasıl etkilediğine, mekânsal kaybın kültürel pratiklere etkisine, mekânın yaşam alanı olmanın ötesinde topluluk için bir paylaşım ve aktarım alanı olarak öne çıkan özelliklerine dair gözlem ve yorumlar kültürel mekân bağlamında dikkat çekicidir. Mekânlar, yalnızca fiziksel yapılarla değil, o yapıları inşa eden, içinde yaşayan ve onlara anlam yükleyen insanlarla var olur. Toplumun kültürel birikimi, değerleri, yaşam pratikleri ve ekonomik örgütlenmesi mekânın dokusuna sinerken bu dokuda şekillenen mekânlar da toplumsal davranışları, kimlikleri ve hafızayı biçimlendirir. Bu çift yönlü etkileşim, mekâna kültürel ve simgesel bir kimlik, bir ruh kazandırır. Dolayısıyla mekân, hem toplumsal olanın izlerini taşıyan bir anlatı hem de toplumu dönüştüren canlı bir organizma hâline gelir. Bir toplumun geçmişten bugüne ürettiği maddi ve manevi değerler bütünü olan kültürün tanımlanmasında sıkça yer verilen "maddi ve manevi" kavramları, Tanpınar'ın bu eserinde kendini net bir şekilde gösterir. Şehirlerin manevi kültürü onların ruhunu oluşturur ki *Beş Şehir*'de her bir şehrin anlatısında hâkim bir ruh vardır ve bu ruh mekânı anlamlı kılan temel unsur olarak karşımıza çıkar.

Edebî eserlerde kişi, olay ve mekânların kurgu ve temsili yazar, dönem ve akımlardan bağımsız düşünülemeyeceği gibi bu durum, edebî türün niteliği ile de doğrudan ilişkilidir.

Örneğin bir mekânın anlatımı öykü ya da romanda farklı bir üslupla ele alınabildiği gibi aynı mekân seyahatname, gezi yazısı ya da deneme türünde çok daha farklı şekilde kurgulanarak aktarılabilir. Türk edebiyatındaki şehrengizler, seyahatnamaler, gezi yazıları ve şehir temalı denemeler, özellikle kent folkloru çalışmalarında başvurulabilecek önemli yazılı kaynaklardır. Deneme türü içerisinde tematik bir alan oluşturan "şehir denemeleri"nin tür gelişimini, Fatih Aydoğan *Türk Edebiyatında Şehir Denemeleri (1905-2015)* adlı çalışmasında Ahmet Rasim ve Basiretçi Ali Efendi'nin "Şehir Mektupları" adıyla dönemin gazetelerinde yayımladıkları yazılarla başlatmanın mümkün olduğunu dile getirir. Seyahat hatıraları, kent eleştiri ve tarih-yaşantı örneğinde ilerleyen şehir denemeleri hem süreli yayın olarak hem de başlı başına bir eser olarak yazılmıştır (2019, s. 8). Bu makalede Türk edebiyatında "şehir denemesi" olarak ilk akla gelen eserlerden biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı kanonik yapıtı, kültür ve mekân ilişkisi odağında ele alınmıştır. Çünkü eserde tarih ve mekân ilişkisini yansıtan tarihî mekânlar kadar kültür ve mekân ilişkisini yansıtan kültürel mekânlar da öne çıkmaktadır. *Beş Şehir* özelinde, şehir denemelerinin halk biliminin şehir/kent[1] ve mekân analizlerindeki temel yazılı kaynaklardan olabileceği tezi "kültürel mekân, kültürel bellek, mekânsal hafıza, kent kimliği ve ruhu, kültürel süreklilik, ritüel mekân vb." kavramlar çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu bağlamda, çalışmada nitel bir araştırma yöntemi olan içerik analizi kullanılarak *Beş Şehir*'de yer alan mekân tasvirlerinde öne çıkan sözlü anlatı ve geleneksel eğlencenin aktarım mekânları; bayram, kutlama ve toplumsal ritüeller ve mekânları; mahalle kültürü ve gündelik hayat, geleneksel meslekler, zanaatlar ve çarşılar; ziyaret yerleri ve türbeler vb. konular kültürel mekân ve bellekle ilişkileri çerçevesinde analiz edilmiştir. Tanpınar'ın şehirleri yalnızca fiziki yapılarıyla değil, bu yapılar içerisinde yaşayan toplulukların belleği, kültürel yaşamı ve gündelik pratikleriyle birlikte ele alışı, çalışmanın halk kültürü odaklı yorumuna zemin hazırlamaktadır. Tanpınar'ın şehir tasvirlerinde kültürel bellek, toplumsal kimlik ve geleneksel halk yaşantısının taşıyıcısı olarak mekân âdeta kültürel bir mekâna dönüşür. Bu tasvirler "kent folkloru" bakış açısıyla incelendiğinde, sözlü kültür ürünlerine, ritüel pratiklere, gündelik hayat düzenine, meslek örgütlenmelerine ve inanca dayalı mekânların birer hafıza ve aktarım aracı olduğu görülür.

1.Halk Bilimi Bağlamında *Beş Şehir*

Ahmet Hamdi Tanpınar, bahsettiği şehirlerde taşraya değil şehir merkezindeki mimari ve kültürel dokuya odaklanır. Yani yayımlandığı tarihte idari anlamda günümüz kentlerini karşılamasa da üretim biçimi, ekonomik yapı ve mimari özellikleriyle şehir merkezlerinden bahseder. Yine günümüz bakışıyla bir kent folkloru kaynağı olmasa da ele aldığı beş şehre dair hacimli sayılabilecek düzeyde folklorik malzeme sunması eserin halk bilimi açısından bir kaynak olarak kabul edilebileceğini gösterir. Bu bağlamda

[1] Çoğu kaynakta birbirinin yerine kullanılsa da şehir ve kent kavramlarının farklı olguları karşıladığı bilinmektedir. Şehir kavramı medeniyet ile kent kavramı ise modernite ile ilişkilendirilmiştir. Şehir, medeniyetin bulunduğu yer, kent ise modernizmin mekânı olarak kabul edilir. Ancak makalede bazı kısımlarda Tanpınar'ın kullanımına sadık kalınarak şehir şeklinde bir kullanım tercih edilmiş bazı kısımlarda ise kalıplaşmış terimlere uygun şekilde (kent imgesi, kent folkloru vb.) kent kavramı kullanılmıştır.

öncelikle eserin ve yazarın halk bilimi disiplininin çalışma alanı ve yöntemleriyle ilişkilendirilebilecek noktalarına değinilmesinde fayda vardır.

Halk biliminin 19. yüzyıldaki kurumsallaşma süreci, halkın ruhunu köyde arayarak ve köyleri kültürel üretimin merkezi olarak kabul ederek başlamış ve bu bakış açısı uzun yıllar devam etmiştir. Halk biliminin ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyıl aydınlarının halka ve folklora bakışı ve disiplinin çalışma alanı, yirminci yüzyılın ortalarında Dundes öncülüğünde güncellenen halk ve folklor kavramlarıyla tartışmasız bir şekilde dönüşmüştür (Tekin, 2020, s. 59). Disiplinin ortaya çıktığı süreçte köylü geleneksel kültürü üreten "halk", köy ve kasaba da kültürün üretim ve aktarım mekânı iken kentleşme ve modernleşme süreçleriyle kent nüfusunun artması bu bakış açısının genişlemesini zorunlu kılmıştır. Dundes'ın halkı "en az bir ortak özelliği paylaşan herhangi bir insan grubu" (2006, s. 16) olarak tanımlaması halk biliminin yalnızca kırsal toplulukları değil, kentlerde yaşayan grupları da kapsaması gerektiğini işaret eder. Özellikle yirminci yüzyılın ortalarından sonra halk bilimi, kültürün üretim, aktarım ve mekânsal bağlamını kentleri de kapsayacak şekilde incelemeye başlamıştır. David Puglia halk bilimi çalışmalarının kırsal topluma ve ekonomiye uygun geleneklerin incelenmesinden, hem kültürel olarak tanımlanmış mahallelerin çeşitliliğine uygun hem de kentin ticarî, endüstriyel ve kurumsal kültürlerine odaklanan incelemelere geçiş yaptığını ifade eder (2018, s. 1-6). Halk biliminin çalışma sahasındaki bu değişim, kuşkusuz modernleşme ve kentleşme süreçleriyle birlikte hız kazanmıştır. Ancak bu durum, şehirlerin folklorun üretiminde "yeni" bir mekân olarak ortaya çıktığı şeklinde anlaşılmamalıdır. Çünkü şehirler de köy veya kasaba gibi tarih boyunca kültürel üretimin, halk bilgisinin merkezlerinden biri olmuştur. Öcal Oğuz, halk bilimi çalışmalarının merkezinde kır ve köyün yer almasının olumsuz etkisini "Göktürk çağından günümüze farklı coğrafyalarda farklı nitelikleri olan kent soylu uygarlıklar kuran veya kurulu uygarlıklara katkı sağlayan Türklerin halk bilimi ürünlerinin tarihinin ve özelliklerinin kavranması bakımından yetersiz kalmaktadır" (2019, s. 22) ifadeleriyle ele almaktadır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinde İstanbul, Bursa, İzmir gibi şehirler hem geleneksel hem de geçişken kültür formlarını barındıran zengin halk bilgisi alanlarıdır. Ancak hem aşağıda kısaca yer verilen kent ve folklor ilişkisini yansıtan erken dönem derleme çalışmalarında hem de Tanpınar'ın *Beş Şehir* eserini yazdığı 1900'lü yılların ilk yarısında kent ya da şehir diye bahsedilen yerleşim birimlerinin çoğunun taşraya karşılık geldiğini de belirtmek gerekir. Fatih Aydoğan, Tanpınar'ın eserinde yer verdiği şehirlerden İstanbul ve Ankara'nın merkez; Bursa, Konya ve Erzurum'un taşra kentleri olarak nitelendirilebileceğini ifade eder (2016, s. 41-42). Dolayısıyla bu şehirlerin ve bu şehirlere dair anlatıların idari birim statülerinden ziyade toplumsal ilişki biçimleri, ekonomik faaliyetleri ve kültürel yapıları çerçevesinde şekillendiği ve bu bakımlardan merkez olarak adlandırılan şehirlerden, özellikle de İstanbul'dan farklılaştıklarını da ifade etmek gerekir. Nükte Sevim Derdiçok, mekânının kırsal veya kentsel olarak değişiminin bağlamsal yapıda farklılıklara yol açtığını, kent folkloru teriminin inceleme alanına dair parametrenin mekân üzerine kurgulanarak nüfus, ekonomi, siyasi yapılanma, toplum yapısı, gelenek, kültürel ögeler gibi pek çok dinamiğin değişimini sağladığını belirtir

(2024, s. 31). Bu da halk biliminin köy, kır, kasaba, kent olarak idari bir yapıya değil mekâna odaklanmasının önemini ortaya koyar. Çünkü bu yapılarda yaşayan topluluklar birbirinden üretim ve tüketim biçimleri, toplumsal ilişki biçimleri ve yaşam biçimleri gibi değişkenlerle ayrışsa da temelde bu değişkenleri ortaya çıkartan mekânsal yapıdır. Öcal Oğuz'a göre halk bilimi disiplini içinde kente yönelik alanı daraltacağı yönündeki olumsuz bakış yerini zaman içinde "kent folkloru" kavramının üretilmesiyle alana yeni bir açılım ve ivme kazandıran bir yaklaşıma bırakmıştır. Oğuz, Türk kentlerinin kuruluş ve gelişmelerinin, mahalle, sokak, kurum ve bunlara bağlı törelerin, eğlence biçim ve mekânlarının, sanat ve zanaat üretimlerinin vb. pek çok konunun halk bilimi alanına giren unsurlar dikkate alınarak tarihsel ve kültürel süreçler izlenerek incelenmesi (2019, s.22) gerektiğinden söz eder. Yine de Türkiye'de halk biliminin araştırma alan ve konularına baktığımızda kentle olan ilişkinin neredeyse yirminci yüzyılın ortalarından itibaren güçlendiğini belirtmek gerekir. Ayrıca köy ve kent arasındaki farklılıkların kent folkloru kavramının ortaya çıkmasını sağladığını ifade eden Erkan Aslan, kent folkloru kavramında yer alan "kentin" de modernizmle bağlantılı bir şekilde Sanayi Devrimi sonrası ortaya çıktığını ifade eder (2023, s. 49). Sanayileşme ve modernleşme süreçlerinin bir sonucu olarak değerlendirilebilecek kentleşme ile de yaşam alanları ve yaşam biçimleri dönüşmüştür. Ancak kent folkloru zaman içinde sadece bu dönüşümü incelememiş kentlerin üretim ilişkilerine yönelik meslek, grup folkloru vb. alt başlıklarda da kendine araştırma alanları açmıştır.

Halk biliminde alan olarak kent/şehir odaklı derleme çalışmaları, yapıldığı tarihlerde her ne kadar kuramsal olarak kent folkloru bakış açısıyla ele alınmamış olsa da, 1880'li yıllara tarihlenir. Selcan Gürçayır Teke, *Türk Halk Biliminde Derleme: Çalışmalar, Tartışmalar* adlı kitabında Ignác Kúnos'un 1886 yılında İzmir'de başladığı derleme çalışmalarına Bursa, Aydın, Manisa, İzmit, Ankara, Bilecik, Eskişehir gibi yerleşim yerlerinde devam ettiğini ve Kúnos'un şehir hayatının hızla modernleşmekte oluşundan, geleneksel kültürün zayıflamasından söz ettiğini aktarır. Ancak Kúnos'un derlemelerini alt tabakadan kişilerle yani köylü ve eğitim görmemiş kişilerle yapmış olması (2020, s. 17-18), kentin ya da kentlinin folklorunun peşinde olmadığını gösterir. Yine erken dönem derleme çalışmalarından biri sayılabilecek Abdülaziz Bey'e ait *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri* adlı eserin 1910'lu yıllarda tamamlandığı tahmin edilmektedir. Mustafa Gültekin, İstanbul'u konu alan eserin kentte yaşayan toplumun âdet ve merasimlerine odaklandığını ve kent folkloru çalışmalarıyla büyük paralellikler gösterdiğini ifade eder (2004, s. 225). Benzer şekilde Emine Çakır da Abdülaziz Bey'in yaşadığı dönemde, aydınların folklor malzemesinin derlenmesi için hedef gösterdiği bağlamın "köyler ve taşra" olduğunu vurgular ve genel temayülden farklı olarak kentte derleme yapan Abdülaziz Bey'in, İstanbul merkezli derleme çalışmasının "kent folkloru" bağlamında önemli ve öncül bir kaynak olduğunu ifade eder (2013, s. 90). Selcan Gürçayır Teke ise, Abdülaziz Bey'in yaşadığı şehirdeki gündelik hayat ve geleneksel yaşama ilişkin gözlemlerini paylaşan bir aydın olduğu düşünüldüğünde folkloru kentte arayan biri olduğunu öne süremeyeceğimizi belirtse de (2020, s. 28) eseri "kent folkloru" niteliğinde bir çalışma olarak değerlendirir (s. 254). Bunun yanında Gürçayır Teke, Ahmet Baha

Gökoğlu'nun 1934 yılında yaptığı çalışma kapsamında kentte de derleme yapılabileceğine dair düşüncelerini Türkiye'de kente yönelik ilk yaklaşımlar olarak değerlendirir (2020, s. 255). Yirminci yüzyılın ilk yarısında yapılmış ve alışılmışın dışında mekân olarak köye değil kente odaklanan bu çalışmalar günümüz kent folkloru bakış açısıyla üretilmiş çalışmalar olmasa da halk bilimi disiplininin erken dönemlerinde kentin de çalışma sahasına girmiş olmasını göstermesi bakımından önemlidir. Bu ilk çalışmalarla yakın yıllara tarihlenen *Beş Şehir* (ilk basım yılı 1941 olsa da Tanpınar'ın çocukluğundan itibaren hayatının farklı dönemlerinde gittiği ve deneyimlediği şehirleri anlatıyor olması kitabın anlattıklarının daha eski yıllara dayandığını gösterir) yazarın yaşadığı şehirlerdeki tarihî ve mimari yapının yanında tıpkı diğer aydınlar gibi gündelik hayat ve geleneksel yaşama ilişkin bilgi sunmasıyla kent monografisi olarak değerlendirilir. Tıpkı Abdülaziz Bey'in bahsedilen eserinde İstanbul'u kent monografisi bağlamında ele alıp İstanbul'un folkloruna odaklandığı gibi Tanpınar da benzer bir şekilde İstanbul, Bursa, Konya, Ankara ve Erzurum şehirlerinin folkloru hakkında bilgi verir. Bu yönüyle eser, yazıldığı döneme dair gözlemlerin kaydedilmesi açısından folklor özelde ise kent folkloru çalışmalarına kaynak teşkil edebilir. Eserin kaleme alındığı 1940'lı yıllar düşünüldüğünde halk bilimcilerin kültürü korumak için yöneldikleri bağlamın şehirler değil köy ve kasabalar olduğu bir başka ifadeyle kent folkloruna yönelik derleme faaliyetlerinin ikinci planda tutulduğu, halktan anlaşılanın okuma yazma bilmeyen ve ücra köylerde yaşayanların olduğu söylenebilir. Bu da *Beş Şehir*'in şehirlere odaklanan bir metin sunarak, halk bilimi disiplininin ihmal ettiği alanlara yönelik folklorik bilgiyi barındırması ve disiplinin çalışma konuları bakımından önemli bir kaynak olduğunu gösterir. Ayrıca halk biliminin erken dönemlerinde oldukça yaygın olan "köy monografileri" doğrudan halk bilimi kaynağı olarak kabul edilirken, edebiyat disiplininin çalışma konularına dahil edilen şehir denemeleri, seyahatnameler, gezi yazıları vb. türler kent/şehir monografileri olarak halk bilimi araştırmacılarına da bilgi sunmaktadır. Kent kültürü hakkında bilgi veren kent monografileri ya da şehir denemeleri, kent kültürüne yönelen dikkat olması yönüyle kent folkloru çalışmaları açısından bu nedenle önemlidir. Bu çalışmanın temel tezi olan şehir denemelerinin (ve diğer edebi türlerin) bir kent monografisi olarak halk biliminin yazılı kaynakları arasında değerlendirilebileceği konusu *Beş Şehir*'in hem kültür ve mekân ilişkisine hem de mekânsal ve kültürel değişime yönelik sunduğu bilgiyle örneklendirilmiştir.

Beş Şehir'de halk bilimi açısından ele alınması gereken bir başka konu ise Tanpınar'ın ele aldığı şehirlerdeki aktörlerin kim olduğu bir başka ifadeyle Tanpınar'ın zihnindeki halk kavramıdır. Tanpınar'ın halk kavramı ile ilgili görüşünün "sınıf" kavramıyla ilişkilendirildiği söylenebilir. Tanpınar'ın halktan anladığı "şehirli, kasabalı ve köylü" olma açısından kapsayıcıdır ve bugünkü halk tanımlarıyla da uyumludur. "Şehir halkı, münevver halk, her sınıf halk, orta sınıf halk, kibar sınıf halk, Hristiyan ve Müslüman halk, erkek kadın köylü kasabalı halk" ile "ulema ve şeyh sınıfı, kibar sınıfı, köylü ve çiftçi sınıfı, yüksek sınıf, orta sınıf, zengin fakir ve her sınıf" (Tanpınar, 2024) ifadelerinden hareketle Tanpınar'ın halktan anladığı yaşanılan yere, iktisadi güce, dinî inanışa,

toplumsal cinsiyete, meslek ve eğitime bağlıdır. Eserde halkın betimlenmesi genel olarak karşısına konumlandırılan bir karşıtlıkla gerçekleştirilir.

Beş Şehir'in halk bilimi bakış açısıyla ele alınmasını gerektiren bir diğer yönü ise şehirleri özellikle kültürel değişim ekseninde geçmişle karşılaştırarak fiziki ve kültürel dönüşümün etkilerine değinerek ele almış olmasıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar, sadece *Beş Şehir*'de değil diğer eserlerinde de özellikle şehir ve şehirlerdeki mimari yapı üzerinden kültür ve medeniyet okumaları yapmaktadır. Tanpınar tarafından medeniyet durağı olarak görülen bu beş şehir (Aydoğan, 2016, s. 29) genel olarak eski ve yeni çatışması üzerinden ele alınır. Mehmet Samsakçı, sadece *Beş Şehir*'de değil diğer eserlerinde de ana eksen ve eserin tümünü idare eden *leit-motivve* olarak "medeniyet" ve "garplılaşma" kavramlarının karşımıza çıktığını belirtir. O, bütün diğer meseleleri, mekânları, zamanları hatta şahısları bu meselenin açılımı ve tartışılması amacına uygun olarak kurgular. Bu anlamda eser, bir nostalji yumağı olmaktan çok mâziyle bir hesaplaşma ve buluşma tecrübesidir (2023, s. 97-98, 181). Yazarın eserlerinde ana eksen olarak medeniyet ve garplılaşma (Batılılaşma) çerçevesinde anlatılar kurgulaması, eserlerde şehirlerin mekânsal özelliklerin ötesine geçerek kültürel zeminler olarak değerlendirdiğini de göstermektedir. Bu da eserin halk bilimi açısından daha da önemli hâle gelmesini sağlar. Çünkü Tanpınar, şehirlerdeki gündelik hayatı, ritüelleri, meslekleri, eğlenceleri, inanç mekânlarını anlatırken bunların ardında medeniyet değişiminin etkilerini de takip eder. Bunu yaparken de şehirlerin parçaların bir araya gelerek oluşturduğu bir bütün olduğunu gösterir.

> Şehirdeki tarihî, sanatsal yapı ya da unsurlara, aslında şehre ait her ne varsa onlara estetik gözle bakan Tanpınar, onların her birinde derin anlam bulur, her birinin ruhu varmış gibi yaklaşır. Onun gözünde şehre ait eserler, nesneler, şehrin insanı hep sembolik anlam taşır, birbiriyle ayrılmaz organik bağa sahiptirler, her biri bir "terkib"in parçasıdırlar. Bu bağlamda söz gelimi bir şehre ait olan musiki eseri, o şehrin tarihinden, coğrafyasından/tabii güzelliğinden, insanından; mimari eserleri de şehre hâkim kültür/medeniyet(ler) dairesinin bağımsız düşünülemez (Güneş, 2018, s. 37).

Tanpınar'ın bu bütünsel yaklaşımını, kentlerle kurduğu bağda görmek mümkündür. *Beş Şehir*'in ön sözünde yazarın kitabın konusuna dair söyledikleri hem kitabın temel yaklaşımını hem de yazarın şehirlerle kurduğu duygusal ve kültürel ilişkiyi özetlemektedir:

> Beş Şehir'in asıl konusu hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştiyaktır. İlk bakışta birbiriyle çatışır görünen bu iki duyguyu sevgi kelimesinde birleştirebiliriz. Bu sevginin kendisine çerçeve olarak seçtiği şehirler, benim hayatımın tesadüfleridir. Bu itibarla, onların arkasında kendi insanımızı ve hayatımızı, vatanın manevi çehresi olan kültürümüzü görmek daha doğru olur (Tanpınar, 2024, s. 9).

Tanpınar'ın şehirleri, sadece fiziksel yapılar değil duyguların, hatıraların ve kültürel anlamların biçimlendiği karmaşık mekânlar olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Diğer yandan *Beş Şehir*'de Tanpınar'ın edebî kimliğinin yanında âdeta halk bilimci tavrıyla mekâna etik ve emik bakış açısıyla yaklaştığı, "korumak, kaydetmek, kaybolmak,

unutmak, hatırlamak, anmak" gibi sözcüklerle mekânı kültürden bağımsız yorumlamadığı söylenebilir. Tanpınar'ın beş şehre seyahati, sadece öznel ve edebî değerlendirmelerle değil, aynı zamanda gerçekliğin bir izdüşümü olarak açıklayıcı ve gözlemci bir üslupla okura sunulmaktadır. Orhan Okay'a göre *Beş Şehir*'in en önemli özelliği, yazıların objektif birer şehir monografisi olmaktan ibaret kalmamasıdır. Eserde tarih bilgisinden ziyade tarih kültürü, sanat tarihi tasvirlerinden çok sanatkâr sezgisi, bir sosyal yapının incelenmesi yerine de insanî değerlerin ön planda tutulduğu görülür. Okay'a göre bir diğer özelliği ise kitâbî bilgiye değil yazarının müşahedelerine dayanmasıdır. Tanpınar, bu şehirlerin her birinde en az iki yıl veya daha fazla bir süre kalmış, oranın tarihi, mimarisi, günlük yaşayışı, insanları ile bir âlim gibi değil bir dost gibi âdeta haşir neşir olmuştur (1992, s. 548). Gözlem, hatıra ve deneyimleriyle örülü bir şehir denemesi kaleme alan Tanpınar, gözlem tekniği olarak da yorumlayabileceğimiz "gördüğüm" ifadesini eserinde sıkça kullanır. Kendi bireysel deneyimlerinden hareketle gözlemlerine yer veren yazarın bu üslubu, kimi zaman bir anısını paylaşma şeklindedir. Tahir Alangu, Tanpınar'ın Batı etkilerinin daha sonradan eğitimle gelmiş olmasına karşılık, Doğu etkilerinin hayatının daha ilk basamaklarında doğrudan doğruya yaşama çevresinden geldiğini, kişiliğine damgasını basacak kadar güçlü olduğunu, hayatına işleyen ve onu bütünlüğü ile derinliğine niteleyen temel bir anlam taşıdığını ifade eder (2008, s. 147). Eserde şehirler, Tanpınar için kişisel bir geçmişin mekânları olmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal kimliğin ve kültürel belleğin, bu makalenin konusu içinde belirtmek gerekirse mekânla şekillenen geleneksel yaşam biçiminin ve kültürün taşıyıcıları olarak kendini gösterir. Çünkü eserde şehirler hem bireysel hafızanın hem de toplumsal kimliğin şekillendiği, anlam kazandığı kültürel alanlar olarak okunabilir. Eserde ele alınan şehirler, yazarın yaşamında iz bırakmış olmalarının yanı sıra, Türk kültürünün farklı tarihsel ve toplumsal katmanlarını temsil etmektedir.

2.Kültür, Mekân ve Bellek İlişkisi

Toplumsal ve kültürel üretimlerin ve ilişki biçimlerinin mekân üzerinde gerçekleşiyor oluşu, mekânı şekillendirmesi ve mekândan etkilenmesi, kültürel mekânı ortaya çıkarmaktadır. Mekân, kültürel pratiklerle fiziki yapısının ötesine geçerek kültürel anlam yüklenir, sadece kullanılan değil yaşanan ve anlamlandırılan mekân hâlini alır. Toplumsal olan, toplum tarafından yapılan her şey mekânda olup biter. Öcal Oğuz, *Folklor ve Kültürel Mekân* adlı makalesinde kültürel mekânların işlevlerinin doğum, evlenme, ölüm gibi geçiş ritüellerine bağlı olabileceği gibi, cami, türbe, yatır, mezarlık, hıdırlık, bayram yeri gibi halk inançlarına veya bağ bozumu, yayla şenliği, köy yaşantısı gibi halk hayatına yönelik olabileceğini belirtir (2007, s. 32). Bu anlamda kültürel mekân çift yönlü bir oluşum olarak toplumsal pratikler ve kültürel üretimlerle birlikte mekânın fiziksel yapısı içinde şekillenir. Bir bina, meydan, köy, kent vb. alanlar oradaki kültürel pratikler ve yaşanan toplumsal ilişkilerle kültürel bir anlam kazanırken; mekân da bu üretimleri ve ilişkileri şekillendirir. Köksal Alver, toplumun kendini mekânda ürettiğini ve toplumun da kendi kimliğini mekânlara yansıttığını ifade ederek bu çift yönlü ilişkiyi vurgular. Toplumsal kimlik, mekânlara kazınarak bir gelenek ve bilinç oluşturur ve böylelikle mekân sosyal göstergeye dönüşür. Mekânın değer yüklü oluşu onu değerden, dünya görüşünden, hayat tarzından bağımsız bir şekilde ele almamayı

gerektirir (2007, s. 20). Mekân ile toplumsal kimlik arasındaki bu ilişki dolayısıyla mekân; hem toplumun kendisini içinde var ettiği hem de üzerine kimliğini yansıttığı kültürel bir düzlemdir. Bu kültürel düzlem üzerinde anlatılar, ritüeller, gündelik hayat, kutlamalar, bayramlar vb. pek çok unsur kendine yer bulur ki kültürel olarak ele alınmasını sağlayan da bu unsurlardır. Doğal mekânın olmadığını ifade eden Miquel Amaros'a göre tüm mekânlar toplumsal mekânlardır; toplumsal ilişkileri gösterir, kapsar ve saklarlar. Toplumsal ilişkiler de mekânsal birer oluşa sahiptirler, mekân içinde tasarlanırlar ve mekânı üreterek üzerinde iz bırakırlar (2016, s. 129). Mekâna ait saklama, tasarlama ve yeniden üretim özellikleri üzerinde yaşanan kültürel pratiklerin devamlılığını sağlar ve mekân kaybı bu pratiklerin ve belleğin kaybına karşılık gelir. Konuya kent imgesi üzerinden yaklaşan Kevin Lynch'e göre; imge sürecinde canlı ve bütünleşmiş bir fiziksel çevrenin sosyal rolü ve grup iletişimi göz ardı edilemez. Çünkü çevre kolektif hafıza ve semboller için ham malzemeler sağlar. Diğer yandan her bireyin kendi imgesini yaratabileceğine karşılık grup üyeleri arasındaki uzlaşmadan doğan bir halk imgesinin ortaya çıkmasını kentlinin ortak zihinsel imgeleri olarak değerlendirir (2017, s. 1-13). Lynch'in sözünü ettiği bu zihinsel imgeler, mekânla ilişkisi çerçevesinde bir kişi, anlatı, ritüel, bayram, eğlence olabileceği gibi toplanma ve aktarım mekânları, ziyaret mekânları, eğlence mekânları olarak da ortaya çıkar. Önemli olan bireysel imgeler var olsa bile, kentlinin bir ortaklık etrafında birleşmesidir. *Beş Şehir*'de de pek çok mekânın bu ilişki biçimleriyle öne çıktığı görülür. İstanbul'da Boğaziçi mesireleri, eğlenme, birlikte zaman geçirme kültürünün mekâna yansımasıdır. Konya'daki Mevlâna Dergâhı, bir ritüel etrafında şekillenen kültürel mekâna karşılık gelir. Ankara'da ise henüz toplulukla güçlü bağları olmayan pek çok mekân bir arayışın ve karmaşıklığın sembolü olarak aktarılır. Erzurum, anlatılar, anlatı ortamlarıyla ve geleneksel yaşam biçimiyle öne çıkan bir kentken; Bursa, geçmişle derin bağların kurulduğu bir hafıza mekânı olarak karşımıza çıkar.

Mekânın kimlikli hâle gelmesi için orada gerçekleştirilen faaliyetler, bu faaliyetlerin yarattığı insan yoğunluğu ve etkileşme biçimlerinin yarattığı anlamlılıklar da etkilidir. (Tekeli, 2009, s. 84). Tekeli'nin bakış açısı Tanpınar'ın sunduğu şehir tasvirleriyle örtüşür. Tanpınar, şehirleri anlatırken sadece mimari yapılardan değil; o yapılarda yaşananlardan, halkın orada geçirdiği zamandan, inanç ve ritüellerden, anlatılardan söz eder. Mekânın kimliği, yalnızca görünen biçimlerin toplamı değil, orada yaşananların, hatırlananların, tekrar edilenlerin ve anlamlandırılanların ürünüdür. Tanpınar'ın şehirleri de bu yönüyle, fiziksel dokunun çok ötesine geçen anlam yüklü kültürel mekânlar olarak okunabilir. Mehmet Samsakçı'ya göre Tanpınar mimariyi en çok "zaman, devamlılık, süreklilik, sonsuzluk" gibi kavramlar ekseninde düşünüp değerlendirmiştir. Mimarinin zamana direnmesi, bir milletin değişik nesillerini aynı duygu etrafında toplaması, bir araya gelmesi imkânsız olan insan topluluklarına aynı havayı teneffüs ettirme kabiliyetine vurgu yapar (2023, s. 101). Tanpınar'ın mekâna bakışı anlatılar, hatıralar, duygular ve değerlerle yüklü alanların şehir ruhunu nasıl kurduğunu gösteren bir metin ortaya çıkarmıştır. Mekânların, kuşakları duygusal anlamda birbirine bağlayan mekânlar olarak ifade edildiği anlatımlar vardır.

Mekânın toplumsal yapı ve pratiklerle ilişkisi söz konusu olduğunda Lefebvre'in bu konudaki kavramsal çerçevesi ve sınıflandırması *Beş Şehir*'in mekâna toplumsal, kültürel ve

tarihsel bakış açısını anlamlandırmak açısından önemlidir. Lefebvre mekânı ve mekânın üretimini; mekânsal pratikler (algılanan), mekân temsilleri (tasarlanan) ve temsil mekânları (yaşanan) şeklinde üç düzlemde ele alır. Mekânsal pratikler, toplumsal pratiklerin üretildiği topluma ait yer ve mekânsal oluşumlar; mekân temsilleri, bir toplumun (üretim tarzının) içindeki egemen mekândır ve üretim ilişkilerini barındırır; temsil mekânları ise imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekânlardır (2014, s. 67-68). Lefebvre'nin yaptığı sınıflandırmada mekânın fizikî yapısının ötesinde toplumsal ilişkiler, kültürel üretimler ve bireysel/tarihsel deneyimler üzerinden ele alışı mekânın iç içeliğini gösterir. Bu ayrımda özellikle yaşanan mekân olarak temsil mekânlarının çok katmanlılığını oluşturan şey bireysel ve toplumsal tarihle örülüdür. Bir anlamda anlatılar, hikâyeler, semboller, inançlar ve ritüellerle üretilir. Mekânın kültür ve kimlikle olan bağı, onu doğrudan bellek kavramıyla ilişkilendirmeyi gerekli kılar. Bu noktada bellek ve mekân ilişkisine odaklanan kuramcıların bu ilişkiye yönelik söyledikleri hem makalenin kültürel mekân ekseninde şekillenen teorik çerçevesini anlamak hem de alt başlıklarda analiz edilen Tanpınar'ın şehirlere dair anlatılarını teorik zemine oturtmak açısından önemlidir.

Pierre Nora (2006, s. 17) "süreklilik duygusunun kökü mekândadır" diyerek bellek ve mekân ilişkisini net bir şekilde ortaya koyarken hafıza mekânını, "insanların iradesiyle ya da zamanın işleyişiyle herhangi bir topluluğun ortak hafıza malına ait simgesel öğe haline getirdiği maddi ya da fikri düzendeki her anlamlı birim" (Nora, 2006, s. 171) şeklinde tanımlamıştır. Maurice Halbwachs ise "uzamsal bir çerçevede gelişmeyen hiçbir kolektif hafıza bulunmamaktadır" (2017, s. 153) ifadeleriyle mekân ve kolektif bellek arasındaki zorunlu ilişkiyi yani belleğin mutlaka mekânsal bir bağlama ihtiyaç duyduğunu vurgular. Jan Assmann, hatırlama figürlerinin belli bir mekânda cisimleştirilmeye ve belli bir zamanda güncellenmeye ihtiyaç duyduğuna vurgu yapar. Hatırlanan içerikler hatırlamanın periyodik ritmi sayesinde zamansallık kazanır, bayram kutlamalarının ortak yaşanan bir zamanı yansıtması gibi (Assmann, 2018, s. 46-47). Bunun yanında hatıralar yaşanan bir mekâna dayanmak zorundadır ve Assmann mekân ve bellek arasındaki zorunlu ilişkiyi şu şekilde açıklar:

> Kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak bu tür mekânları yaratmak ve garanti altına almak ister. Belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eğilimi içindedir. (….) Toplumsal belleğin zaman ve mekân kavramları, söz konusu grubun duygusal ve değerlerle yüklü yaşam bağlamı içindeki iletişim biçimleri ile oluşur (Assmann, 2018, s. 47-48).

Kültürel bellek ve mekân ilişkisinde hatırlama eyleminin zamana ve mekâna zorunlu bağlılığı önemlidir. Kültürel bellek mekânla güç kazanmaktadır. Kültürel olarak anlam atfedilmiş mekânlar (türbeler, anıtlar, meydanlar, bayram yerleri, ritüel mekânları vb.) bireylere sadece bir yer değil, kimlik ve aidiyet hissi sağlayan sembolik alanlardır. Yani aslında ortak bir belleğe sahip topluluk olmanın şartlarından biri kimlik sembolü olan ve hatırlamayı kolaylaştıran bu kültürel mekânlardır. Diğer yandan bu hatırlamanın sürekli olması da önemlidir. Assmann'ın yukarıda geçen "hatırlamanın periyodik ritmi" şeklinde

ifade ettiği zaman ve bellek ilişkisi mekânla da yakından ilgilidir. "Ritüel tekrar, grubun zaman ve mekânsal birlikteliğini garanti eder" (Assmann, 2018, s. 65) ifadesi gündelik hayatta bayramlar, yıl dönümleri ve kutsal günler şeklinde karşımıza çıkar. Bu düzenli tekrarlar toplumun zamanı organize etme biçiminin ötesinde bellek söz konusu olduğunda geçmişi canlı tutma özellikleriyle de önem kazanır. Diğer bir deyişle, bu ritüellere ilişkin periyodik ritim, zamanı yapılandırmanın yanında geçmişin toplumsal olarak hatırlanmasını sağlayarak kültürel belleğin sürekliliğini teminat altına alır. Kültürel belleğin sürekliliği özellikle kentleşme ve modernleşme gibi değişim odaklı süreçlerde daha da önem kazanır. Halbwachs, kentlerde bir değişim söz konusu olduğunda taşların ve malzemelerin direnmeyeceğini ancak grupların direneceğini ifade eder: "Grup, geleneklerinin bütün gücüyle direnir ve bu direnç etkisiz olmaz. Yeni koşullar altında eski dengesini arar ve bulmakta da kısmen başarılı olur" (Halbwachs, 2017, s. 146). Fiziksel değişime karşın toplumsal ve kültürel bellek etrafında birleşen grup, bir anlamda kültürel direnç gösterir. Ancak bu direnç de grubun o kültürel pratik ya da imge etrafında bir araya gelmesiyle sağlanabilir. Assmann da her kültürün bağlayıcı yapı olarak adlandırılan bir şeye ihtiyaç duyduğunu ve bu yapının hem sosyal hem de zamansal olarak birleştirici ve bağlayıcı olduğunu ifade eder: "Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından bir 'sembolik anlam dünyası' yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkânı sağlayarak insanları birbirine bağlar (….) Her bağlayıcı yapının temel ilkesi tekrarlamadır" (2018, s. 23). Assmann'ın burada "bağlayıcı yapı" olarak tanımladığı şey, her kültürün kendisini tanımlayabilmesi, sürdürebilmesi ve yeni kuşaklara aktarabilmesi için gereksinim duyduğu ortak anlamdır. Bu ortak anlamı var eden ve ayakta tutan, periyodik tekrara imkan sağlayan şeylerden biri de mekânlardır. Anlaşılacağı üzere kültürel bellek, unutulmaması gerekeni yalnızca hatırlamakla değil, onu sembolleştirerek, mekânsallaştırarak ve düzenli olarak tekrarlayarak yaşatır. Bu çerçevede, tekrar ve mekân, kültürel belleğin temel taşıyıcılarıdır. Kültür kendini mekân üzerinden inşa eder ve korur. Kısacası mekân bellekle ilişkisi dolayısıyla hatırlama alanı, aidiyetle ilişkisi çerçevesinde kültürel bağ kurma zemini, toplumsal yapı ve anlamları şekillendirmesiyle de toplumsal ilişki ve kültürel bellek alanı olarak karşımıza çıkar.

Kültür, toplum, bellek ve mekân üzerinden ortaya atılan tüm bu yaklaşımlar çerçevesinde denilebilir ki mekânlar, toplumsal ve kültürel belleği ayakta tutan temellerden biridir. Toplumsal belleğin bazen tarihî bazen mimari bazen de kültürel hafızasını "şehir"lerde arayan *Beş Şehir*, Tanpınar'ın bireysel hafızasının ve anılarının ötesine geçmiştir. Tanpınar, gözlemleriyle folklor çalışmalarına kaynak oluştururken, kendisi de halk biliminin yazılı kaynaklarından (seyahatname, tarih kitapları vs.) yararlanarak geçmişin kültürel birikimini yorumlamış, şehirlerin ruhunu da bu çok katmanlı bellekle kurmuştur. Tanpınar'ın *Beş Şehir*'de sıklıkla Evliya Çelebi'ye atıfta bulunması bu fikri destekler. Bir başka ifadeyle eserde bahsedilen beş şehir, hem Tanpınar'ın hem Evliya Çelebi'nin beş şehridir. Diğer yandan pek çok mekânı tarihî kişi, anlatı, gelenek, ritüel gibi kimlik taşıyıcıları üzerinden sembolik mekânlar olarak sunmuştur. Yani Assmann'ın ifade ettiği bağlayıcı yapı, *Beş Şehir*'de her şehir, şehirler içinde de bazen semt, bazen mahalle, bazen tek bir yapı odağında farklılaşmaktadır. Bu denli bir çeşitlilik sunan eser bu yapısıyla farklı disiplinlerin bakış

açılarıyla ele alınmayı hak etmektedir.

3.*Beş Şehir*'de Sözlü Kültür ve Geleneksel Eğlence Mekânları

Beş Şehir, sözlü anlatılar ve geleneksel eğlence unsurlarına dair zengin bilgiler sunmaktadır. Yazar, Erzurum'u tasvir ederken kentle sembolik bir bağ kurduğuna inandığı masal, efsane, halk hikâyelerinin yanında toplumsal bellek içinde yer edinmiş başka anlatılara da yer verir. Özellikle Erzurum'da sözlü anlatıları ve sözlü anlatıların kahramanlarını kentin imgesi olarak kabul eder ve bazen de bu imgelerin peşine düşer. "Erzurum'a üç defa, üçünde de ayrı ayrı yollardan gittim" (Tanpınar, 2024, s. 27) cümlesiyle başladığı Erzurum şehrine dair anıları, çocukluk ve yetişkinlik dönemine aittir. İlk kez çocukluğunda gittiği bu şehri masalsı bir yolculuk ile anar. Bu yolculuk sırasında bölgenin doğasıyla ve doğal yaşamla olan ilişkisini ortaya koyar. Ayrıca ninesinden dinlediği masalları, şiirleri sıralar ve bunların hatırasındaki canlılığına dikkat çeker. Yıldız ve Süphan dağlarının, Bingöl çobanlarının kendisinde insanüstü bir etki yarattığı açıktır. Bu etkide ninesinin anlatılarının payı büyüktür. Şüphesiz Tanpınar'ın gezdiği yerleri bu kadar canlı anı mekânları olarak anlatmasında bu geleneksel aktarım biçiminin önemi göz ardı edilemez:

> Bu dağlardan sonra Âşık Kerem benim için bir hayalet yolcu gibi kervanımıza takılmıştı. Zaten ninemin sık sık hatırlayışları yüzünden bu yolculuk biraz da onun namına yapılıyor gibiydi. Bu Trabzonlu kadının bütün coğrafya bilgisi, memleketiyle gençliğinde gittiği Yemen, Mekke, bir yana bırakılırsa, bu hikâyeden gelirdi. (….) İkide bir beni mahfesinin yanına çağırarak biraz sonra uzağından geçeceğimiz veya huzuruna varacağımız ebediyetin adını, varsa hikâyesini söyler, Yunus'tan Âşık Kerem'den beyitler okurdu (2024, s. 28).

Metin boyunca Erzurum'un ruhu, Tanpınar'ın belleğindeki bu anlatılarla örülerek yaratılır. Ayrıca sözlü anlatımların yanında geleneksel eğlence biçimleri ve bu unsurlara ait anlatı ve aktarım mekânları imge mekânlar olarak kabul edilebilir. Bunun yanında kent yaşantısında halk hikayeciliği geleneğinin yeri ve bu geleneğin aktarım ortamları olan kahvehaneler, Tanpınar'ın metninde de kendine yer bulmuştur:

> Halk, tatil günleri, en fakirine varıncaya kadar, cumalık elbiselerini giyerek yazlık mesire yerlerine, bilhassa varlıklı şehir halkının çadıra çıktığı Boğaz'a, cirit oyunlarına, güreşlere giderler, ayakta zıgva şalvar, belde Acem şalı, silâhlık, daha üste gazeki denen cepken ile aba, hartı denen palto ile başına çok defa İstanbul'un Kandilli yazması saran esnaf, kış gecelerine de benim yetişemediğim Aynalı Kahve'de (Tebriz Kapısı'nda) Âşık Kerem, Battal Gazi hikâyeleri okuyan, Geyik Destanı söyleyen, saz çalan, tıpkı Kerem'in zamanında olduğu gibi şiir müsabakası yapan, birbirine tarizli cevaplar veren, yetiştikleri memleketin güzelliğini öven, geçtiği yolları, gurbet duygusunu anlatan şairlerin, halk hikâyecilerinin etrafında toplanır, yahut da aşağı yukarı on asırlık bir gelenekle sürüp gelen sıra gezmelerinde kendi aralarında eğlenirmiş (Tanpınar, 2024, s. 38-39).

Erzurum'un eğlence anlayışını oluşturan unsurları anlatırken sözlü anlatıları ayrıca önemser. Erzurum'da çocukluğundan beri dinlediği ve sevdiği Geyik Destanı'nın tamamını bulmak üzere bir saz şairinin peşine düşer. Bu yolculuk esnasında bir halk kahvesinde Battal Gazi hikâyesinin okunuşuna tanıklık eder (Tanpınar, 2024, s. 47). Yemen Türküsü, Sarı

Gelin, Yıldız Türküsü, Tanpınar'ın duygularıyla ve yöresel özellikleriyle değindiği halk türküleridir (2024, s. 52-55). Sözlü anlatılar ve çevre ilişkisini ortaya koyması açısından bu değerlendirmeler önemlidir.

Anlatımlarda yer alan mesire yerleri, oyun ve güreşlerin oynandığı mekânlar, destan ve hikâyelerin anlatıldığı kahveler, kentlinin kültürel belleğinin muhafazasına imkân veren mekânlar olarak değerlendirilebilir. Kentlinin kimlik ve aidiyet hissini pekiştiren bu mekânlar ve buralardaki toplanma ve eğlence pratikleri Assmann'ın "bağlayıcı yapı" olarak nitelendirdiği ortak unsurlardır. Bağlayıcı özelliği, halkın tatil günlerinde ortak bir kültürel pratik etrafında ve bu pratikle sembolleşmiş bir mekân üzerinde buluşuyor oluşudur. Tanpınar'ın "Kerem'in zamanında olduğu gibi" ifadesiyle dikkat çektiği süreklilik bu bağlayıcı yapıyı ortaya serer. İlerleyen sayfalarda ise Erzurum ile asıl özdeşlemiş olan yerel musiki üzerinde durur. Tanpınar'ın "mahalli musiki" olarak belirttiği şey türkülerdir: "Erzurum'da kaldığım müddetçe mahallî diyebileceğimiz musikiyi şahsî bir macera gibi yaşamıştım. (…) kendilerini yaratan insanların malıdırlar, bize toprağı, iklimi, hayatı, insanı, onun talihini ve acılarını verirler" (Tanpınar, 2024, s. 52).

Mevlâna ve Selçuklu mirasına ağırlık verdiği Konya'ya dair izlenimlerini aktarırken de şehrin mayasında bulunan "üçüncü varlık" şeklinde nitelendirerek folklordan söz eder. Tanpınar'ın folklor olarak belirttiği şey Orta Anadolu türküleridir: "Ben Orta Anadolu türkülerini o gurbet, keder, türlü ten yorgunluğu ve iç darlığı dolu acı dert kervanlarını bu şehirde tanıdım" (2024, s. 89). Çeşitli mekânlarda ve anılarında bu türkülerin yerini anlatan yazar, türkülerin hepsi Konya'ya ait olmasa da Konya'da dinlediği için ona Konya'yı hatırlattığını belirtir: "Onun içindir ki şimdi bu türküleri radyoda dinlerken veya vakit vakit hafızanın sırrına erilmez dönüşüyle hiç farkında olmadan kendi kendime mırıldanırken içimde Konya birdenbire canlanır…" (Tanpınar, 2024, s. 91). Tanpınar'ın bu açıklamasından anlaşıldığı üzere, Konya'da dinlediği türküleri Konya'yı hatırlatan bellek mekânı olarak değerlendirmek mümkündür. Benzer şekilde Bursa da onun zihninde efsane türü ve efsanevi kişilerde karşılığını bulmuş bir şehirdir:

> Bursa'ya birkaç defa gittim ve her defasında kendimi daha ilk adımda bir efsaneye çok benzeyen bu tarihin içinde buldum. (….) Gümüşlü, Muradiye, Yeşil, Nilüfer Hatun, Geyikli Baba, Emir Sultan, Konuralp... Bunlar hakikaten bir şehrin muayyen semt ve mahalle adları yahut tıpkı bizim gibi bir zaman içinde yaşamış birtakım insanların anıldıkları isimler midir? Hepsinin mazi dediğimiz o uzak masal ülkesinden toplanmış hususî renkleri, çok hususî aydınlıkları ve geçmiş zamana ait bütün duygularda olduğu gibi çok hasretli lezzetleri vardır. Hepsi, insanı hayat ve zaman üzerinde uzun murakabelere çeker, hepsi, zihnin içinde küçük bir yıldız gibi yuvarlanırlar ve hafızanın sularında mucizeli terkiplerinin mimarisini altın akislerle uzaltıp kısaltarak çalkanırlar (Tanpınar, 2024, s. 93-94).

Bursa'nın semtlerine ismini veren yukarıda adı anılan ulu kişiler, kent belleğinin hangi zaman aralığında oluştuğunu gösterir. Tanpınar için kentin belleği zaten bu kent için önemli kişiler, olaylar ve duygulardan meydana gelir. Daha doğrusu bu kişilerin ve sebep oldukları/yer aldıkları olay ve durumların Tanpınar'daki hissiyatını görürüz. Tanpınar,

Bursa'daki Konuralp, Geyikli Baba gibi önemli şahsiyetlerin isimlerini ya okulda duymuş ya da babasından dinlemiştir. Yine Bursa'da Emir Sultan Türbesi etrafında gelişen anlatı ve bu anlatıya bağlı oluşan inanış (Tanpınar, 2024, s. 108) birlikteliğiyle türbenin anlatı odaklı kültürel mekân olma özelliği ön plana çıkar. Lefebvre'in temsil mekânları kavramında belirttiği gibi, bu anlatılar, imgeler ve semboller aracılığıyla mekân yaşanır kılınır, toplumsal hayatta yeniden üretilir.

Tanpınar yukarıdaki anlatımlarda da yer aldığı üzere halkın eğlence anlayışı üzerine de ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. İstanbul'da kendi çocukluğu ile *Beş Şehri* yazdığı zamanının eğlence kültürüne dair bir karşılaştırma yapar. O, çocukluğunda zengin, fakir her sınıfın beraberce eğlendiğini ve bu eğlencelerin âdeta şehrin beraber yaşamasını temin ettiğini ifade eder. Ancak ekonomik şartlarla birlikte değişen zevk ve moda anlayışı bu eğlence biçimini değiştirmiş "İstanbul'u bütün halkının beraberce eğlendiği bir şehir olmaktan" çıkarmıştır (Tanpınar, 2024, s. 130-131). Burada bir modernleşme ve ortak yaşamın çözülmesi eleştirisi de yapan yazar, "şehrin beraber yaşaması" ifadesiyle mekândaki aidiyet duygusunu ön plana çıkartmaktadır. Birlikte eğlenmek bir anlamda toplumsal uyumun göstergesidir ki şehrin kimliği ve ruhu kadar yaşayan topluluğun da kimliği ve ruhunu yansıtır. Tanpınar önceleri eğlenmek için gidilen Kağıthâne, Çamlıca, Boğaz gibi semtlerin ya yerini başka mekânların aldığını ya da başka sebeplerle terk edildiğini belirtir. Bu da mekânsal değişimin kültürel bir kırılma ve bir bellek kaybıyla sonuçlanmasına neden olmuştur.

Tanpınar, İstanbul kısmında kahve kültüründen, âşıklık geleneğinden, meddah ve Karagöz gibi Türk halk tiyatrosu unsurlarından sıklıkla bahsetmiş ve bu unsurların İstanbul'un kent kültürü ve kentlinin gündelik hayatı içindeki yerine özellikle vurgu yapmıştır. Tanpınar, şehir halkının önemli toplanma mekânları olarak nitelendirdiği kahveleri ve buralardaki kültürel pratiklerin durumunu 16. yüzyıl ve sonrasındaki dönüşümü dikkate alarak detaylı olarak anlatır.

> Semtine göre orta sınıf halkla esnaf ve yeniçerilerin, deniz kenarındakilere kayıkçı ve balıkçıların devam ettiği bu kahvelerde meddahlar hikâyeler anlatırlar, saz şairleri şiir müsabakası yaparlar ve ramazan gecelerinde de bazılarında Karagöz oynatılırdı. Daha XVI. asır sonunda semt kahvelerine çok yüksek rütbeli memurların dışında münevver halkın da toplandığını biliyoruz. Birçok halk masalında kahve mühim bir yer tutar. (….) Tanzimat'tan sonra insanla beraber kahve zevki de değişti. Viyana ve Paris usulü, duvarları aynalarla süslü, sandalye ve masalı kahveler açıldı ve bugün o kadar zevkle dinlediğimiz "Kâtibim" türküsünde kolalı gömleği ve setresiyle alay edilen İstanbul beyleri bu kahvelerde toplanmaya başladılar. Aziz devrinde birdenbire yayılan gazete zevki yüzünden bu kahvelerin bir kısmı kıraathane adını aldılar. Beyoğlu'ndan Galata ve Divanyolu'na, Bayezıt'a kadar bu kıraathaneler vardı. (….) Parmakkapı'daki büyük kahvede Meddah Aşkî dinleniyor, Hayalî Salim'in oynattığı Karagözler seyrediliyordu. (….) Zaten daha Tanzimat başlangıcında Bayezıt tarafları Karagöz ve ortaoyunun merkezi olmuştur. Bu kıraathanelerde daha sonra yine ramazan ve cuma geceleri için musiki fasılları konmuştu. (Tanpınar, 2024, s. 165-167).

Görüleceği üzere İstanbul için kahveler, ritüel mekân olarak öne çıkar. Toplumsal etkileşimi sağlayan bu mekânlar; meddah, saz şairi, Karagöz gibi anlatı ve gösteri sanatına yönelik

yaşayan mekânlardır. Süreç içinde "kahve"den "kıraathane"ye dönüşen bu mekânların, kent imgesi olmanın ötesinde neredeyse "semt imgesi"ne dönüşecek ağırlıkta olması ve Tanpınar'ın da vurguladığı gibi İstanbullunun önemli toplanma mekânları arasında olması eğlence kültürü ve mekân arasındaki ilişkiyi analiz etmek noktasında önemlidir. Çünkü İstanbul folklorunun önemli bileşenlerinden olan eğlence kültürü, toplanma ve aktarım mekânları ve bunlar üzerinden şekillenen gündelik hayat üzerine zengin bir görünüm sunar. Özellikle kahveler ekseninde çizilen bu kültürel değişim, kentteki toplanma ve aktarım mekânlarının sözlü kültürün taşıyıcısı olarak ne denli belirleyici olduğunu gösterir. Ayrıca Tanpınar'ın metinde yaptığı İstanbul ve Beyoğlu ayrımı, modernleşen İstanbul'un geleneksel eğlence kültürüyle ön plana çıkan diğer İstanbul ile dirençli bir ilişki kurduğunu gösterir.

Tanpınar'ın özellikle Erzurum ve İstanbul anlatısında öne çıkan birlikte eğlenme kültürü, kamusal mekânın kültürel anlamının yanında halkın kent mekânıyla kurduğu ilişkiyi folklor unsurları üzerinden çözümlemeye olanak tanır. Assmann'ın toplumsal kimlik olarak adlandırdığı sosyal aidiyet bilinci, ortak bir dilin konuşulması veya ortak bir simgesel sistemin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılıma dayanır. Ortaklığı belli eden her şey gösterge olabilir ve önemli olan dilin araçsallığı değil, simgelerin işlevi ve gösterge yapısıdır. Tüm bu yapıyı "kültürel sistem" olarak adlandıran yazar, toplumsal kimliğin de bu sisteme denk düştüğünü ve ortaklık sayesinde kuşaklar boyu sürdürüldüğünü vurgular (Assmann, 2018, s. 148-149). Assmann'ın sözünü ettiği simgeleşmiş kültürel pratiklerin bir mekânda gerçekleşmesi doğal olarak o mekânı da bu kültürel sisteme dahil eder. *Beş Şehir*'de, halk hikâyelerinin anlatıldığı kahvehaneler, saz eşliğinde şiirlerin söylendiği Karagöz ve meddah gösterilerinin sahnelendiği kahveler ve diğer pek çok geleneksel eğlence ve toplanma mekânı kültürel sistemin ayrılmaz bir parçasıdır. Eserde yer alan anlatı ve eğlence kültürünün mekânları, toplumsal kimliğin yeniden üretildiği mekânlardır. Bu mekânların kamusal mekânlar olması, kent ve kültür ilişkisini güçlendirirken kentlerin ruhunu da şekillendirmiştir.

4.Toplumsal Belleğin Tören Mekânları: Bayramlar, Kutlamalar ve Toplumsal Ritüeller

Ritüel, sözleri ve hareketleri kapsayan gösteri yönü ön planda olan, ifade ve biçimsel hareketlerin sıralarının değişmezlik şartı olan (ama bazen de değişebilen), manevi mesaj barındıran bir yapıdır ve sosyal uzlaşmanın sahneye konmasıdır (Rappaport, 2022, s. 187-190). Assmann'a göre ritüeller grup kimliğinin sürdürülmesi için vardır ve katılımcıların bu kimliğe dair bilgi edinmelerini sağlarlar. Örneğin bayramlar, -ait oldukları gruba göre ister dini açıdan, kutlansınlar, ister burjuva ya da köylü geleneklerin gereği olarak isterse de askeri bir takvime bağlı olarak kutlansınlar- ortak yaşanan bir zamanı yansıtırlar (Assmann, 2018, s. 46, 152). Bu bağlamda, toplumsal ritüellerin, bayram ve kutlamaların toplumsal belleği ve grup kimliğini pekiştirici gücü, Tanpınar'ın şehir anlatılarında da belirgin biçimde hissedilir. Onun şehir tasvirlerinde mekân; geleneksel pratiklerin, toplumsal ritüellerin, bayramların, geçiş dönemi ritüellerinin sahnesi olarak da karşımıza çıkar.

Erzurum'u üç kere ziyaret eden yazar özellikle ikinci gelişinde şehrin savaş ve felaketler nedeniyle tanınmaz hâlde olduğunu belirtir ve sonrasında da şehirde hayatın canlanışını kültürel unsurlar ve ritüeller üzerinden tasvir ederek âdeta yaşayan mekânı kültürel pratiklerle tanımlar. Tanpınar, kentin her şeye rağmen koruduğu canlılığı kentle özdeşleşen geleneklerin varlığıyla anlatmaktadır. Gelenek ve topluluk arasındaki sıkı bağ, Erzurum'da yer alan önemli anlatı unsurlarındandır.

> Ölümün zaferinin yanı başında, imkânsız bir kışın kasıp kavurduğu bir bahçede, buzların kilidi çözülür çözülmez başlayan o acayip baharlar gibi, yavaş yavaş hayatın türküsü yükseliyordu. Yıkılmış şehirde yeniden gençler evleniyor, çocuklar doğuyor, yarısı toprak olmuş evlerde baba ocakları tütüyor, akşamın alacakaranlığında kılıç artığı çocuklar türkü söylüyorlar, adlarıyla artık mevcut olmayan şeylere hudut çizen şehir kapılarının önündeki meydanlarda davul zurna çalınıyor, cirit, bar oynanıyordu. Hulâsa fırtınanın dağıttığı kartal yuvası yeniden kuruluyor, sağ kalanlar güneşin adına neşide söylüyorlardı. Her yerde marazî denebilecek bir bahar şenliği vardı. Kıvamını henüz bulmamış olan bu canlılık, insanı on yıl önce görmüş olduğum muhteşem yazdan daha başka türlü sarıyordu. Bu, her şeye rağmen hüküm süren hayatın zaferi idi (Tanpınar, 2024, s. 31).

Görüleceği üzere savaşın ardından şehir, toplumsal ve kültürel belleğini ritüeller ve gündelik hayat pratikleri üzerinden yeniden inşa etmektedir. Tanpınar, yıkımın ortasında "hüküm süren hayatın zaferini" türkü söyleyen çocuklardan düğünlerde oynanan barlara, meydanlarda çalınan davul zurnadan evlilik ritüellerine kadar uzanan bir dizi kültürel pratikle tasvir etmiş ve toplumsal hafızaya odaklanmıştır. Bu unsurlar, Assmann'a atıfla bir topluluğun kimliğini sürdüren ritüel tekrarların mekânsal ve zamansal birlikteliği garantileyen simgesel göstergeleri olarak okunabilir. Ayrıca Halbwachs'ın ifade ettiği "grubun gelenekleriyle direnmesi" de Tanpınar'ın bahsettiği hatırlama biçimine karşılık gelmektedir. Şehir fiziki olarak yıkılmış olsa da topluluk kültürel belleğini yeni koşullarla yeniden üretmeye başlamıştır, bu noktada da kolektif hatırlama devreye girer.

> Kaybolan çarşı, yıkılan şehir, bozulan ev, birdenbire suyu çekilmiş bir nehir gibi ortadan silinen bütün bir hayat dinmeyen yaralar gibi kanıyordu. Erzurum hatırlıyordu: gömüldüğü toz ve çamur yığınının içinde canlı dününü, dört kapısından girip çıkan kervanları, çarşı pazarının uğultusunu, çalışan insanlarını, temiz yüzleri ve sağlam ahlâklarıyla şehrin hayatına kutsilik katan âlimlerini, güzel sesli müezzinlerini, her yıl hayatına yeni bir moda temin eden düğünlerini, esnaf toplantılarını, bayramlarını idare eden ve halk hayatını bir sazı coşturur gibi coşturan bıçkın endamlı, yiğit örflü dadaşlarını, onların cirit oyunlarını, barlarını, bazen bir alayı birden günlerce misafir eden ve bir menzillik arazisine paytonla gidip gelen eski beylerini, kısacası, bütün hayatını hatırlıyordu (Tanpınar, 2024, s. 33).

Tanpınar'ın Erzurum tasvirinde geçen "bütün hayatını hatırlıyordu" ifadesi, Halbwachs'ın toplumsal belleğe dair bakış açısıyla örtüşmektedir. Kentli, geçmişten bugüne getirdiği bir birikim olan toplumsal hafızasından; çarşıdaki sesleri, türbe ziyaretlerini, düğünleri, bayramları, esnaf meclislerini, cirit oyunlarını mekânın yeniden inşası için çağırmıştır. Dolayısıyla Erzurum, kültürel belleğiyle yıkıma direnen bir kenttir. Tanpınar'ın da bu

yeniden canlanma sürecinde bakış açısını kültürel olanın hatırlanmasına yöneltmesi, onun halk kültürüne de duyarlı kimliğiyle ilişkilidir.

Tanpınar, Konya'yı anlatırken Mevlevilik tarikatının ritüelistik tarafının, kentte bulunduğu dönem içinde Konya sakinlerinin gündelik hayatlarının içinde nasıl sıradan bir hâlde devam ettiğini detaylı bir şekilde aktarır. Dergâhların kapanmasından önce bir Kadir gecesinde rastladığı Mevlevî âyinine dair gözlemlerini ve hissiyatını paylaşır:

> O akşam sema'da gördüğüm insanları ertesi sabah çarşıda, pazarda işlerinin başında ve bir talebemi lisede karşımda görünce hakikaten şaşırmıştım. (…) Bu ölen ve ertesi sabah dirilmenin sırrını bilen insanların arasına katılamadığıma, o neşveyi bulamadığıma şimdi bile içimde üzülen bir taraf vardır (Tanpınar, 2024, s. 87-88).

Tanpınar'ın ifadelerinden hareketle ritüellerin gündelik zamanın akışını durduran ve katılımcılarını başka bir boyuta taşıyan bir deneyim hâline geldiği, ritüel anında ritüel mekânın kent mekânından ayrıldığı söylenebilir. Kısaca ritüelle birlikte mekân sembolik diğer bir deyişle ritüel mekân hâline gelir. Mevlevihane, bu bağlamda gündelik ile kutsal olanı buluşturan, şehrin kültürünü besleyen ve ona imge üreten bir mekân olarak karşımıza çıkar. Bursa'da da Emirsultan Türbesi'ni bir bayram yeri olarak kültürel mekân özelliği ile ön plana çıkartır. "Eski Emirsultan Türbesi ve mescidi, Bursa'nın hayatını zaman zaman etrafında toplayan merkezlerden biriydi. Evliya Çelebi bu türbenin ihtişamını anlata anlata bitiremez. (….) Her sene bahar mevsiminde bu türbede büyük bir halk kütlesi toplanır, Erguvan Bayramı yaparlarmış" (Tanpınar, 2024, s. 107).

İstanbul'da ise bayramları Eski İstanbul bayramları olarak yine eski-yeni karşıtlığı içinde karşılaştırmalı olarak ele alır:

> Eski İstanbul bayramları çok başka türlü idi. (….) Şehir, daha birkaç gün önceden bayrama hazırlanırdı. Eğer gelen şeker bayramı ise bu, sadece bayram yerlerinin hazırlanmasından ibaret kalır, Ramazan'ın hususi hayatı, şenlikleri birdenbire bayrama çevrilirdi. Dolaplarıyla, atlı karıncalarıyla, gümüş kırbaçlı çerkes eğerli pırıl pırıl atlarıyla, bin türlü sürprizleriyle bayram yerleri şehre gündelik hayatından çok başka, çok renkli bir görünüş verirdi. Çocuk bu günlerin tek hâkimiydi. Bu gördüğüm bayramla eski bayramların hiç alakası yoktu. (….) İstanbul'a yeni hayat, yeni bayram, yeni eğlence şekli, yeni zaman lâzım. İstanbul artık bundan böyle ekmeğini çalışarak kazanan bir şehirdir. Her şeyi ona göre düzenlenmelidir (Tanpınar, 2024, s. 132).

Tanpınar'ın tasvir ettiği İstanbul bayramları; ritüel, törensel zaman ve mekân ilişkisini net bir şekilde ortaya koyar. Bayram hazırlıklarının başlaması ve mekânın bayram yerine dönüşmesi simgesel bir dönüşümdür. Yazısız kültürlerde kültürel belleğe katılmanın tek yolunun hazır bulunmak olduğunu ve bunun için de bayramların yaratıldığını belirten Assmann'ın şu ifadeleri bellek, ritüel ve mekân ilişkisine değinir: "Bayramlar ve ritüeller, düzenli tekrarları ile kimliği koruyan bilginin iletilmesi ve devredilmesi, böylece kültürel kimliğin yeniden üretimini üstlenirler. Ritüel tekrar, grubun zaman ve mekânsal birlikteliğini garanti eder" (Assmann, 2018, s. 65). Bayramlar, grup kimliğini ve kültürel belleği yeniden üreten sahneler olarak kabul edilebilir. Kültürel belleği canlı tutan bu kutlamalar, topluluğun mekânla bütünleşmesini ve mekânın imgesel bir kültürel mekâna

dönüşümünü de beraberinde getirir. Tanpınar'ın ifadelerinden hareketle de İstanbul bayramları, kentin kimliğini besleyen kültürel bir imge, toplumsal bellek ve deneyim alanları olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan tanıklık ettiği bayram eskiden farklıdır çünkü "İstanbul artık ekmeğini çalışarak kazanan bir şehir" olarak geleneksel yaşam biçimi ve ritüellerle ilişkisini yeniden kurmalıdır. Yazar, eski-yeni karşılaştırmasını en net biçimde yansıttığı İstanbul anlatısı içinde bayramlar üzerinden bir kırılma noktasına ve dönüşüme dikkat çeker. Tanpınar'ın bu tespitleri, ritüelin kentsel mekândaki dönüşümüne dair önemli izler sunar. Bayramların yanında Ramazan ayının da kentin ritüel etrafında gündelik görünümünün değiştiği ve kentlinin gündelik alışkanlıklarının dışına çıktığı bir zaman aralığı olarak tasvir edildiği söylenebilir:

> Bayezıt Camii'nde ramazanları açılan sergiler kibar halkın toplantı yerleriydi. Bayezıt ile Şehzadebaşı arasında akşam gezintisinin asıl mevsimi ramazandı. (….) Ramazan geceleri, itibarını sonraları İstanbul tarafında da tiyatro ile paylaşacak olan Karagöz'ündü. Karagöz o kadar ramazana mahsus bir şeydi ki repertuvarı bile yirmi sekiz -Kadir Gecesi ve ilk gece tabiatıyla çıkıyordu- oyun üzerine idi. (….) Eski İstanbul'da ulema sınıfı denen şeyin ne olduğunu Fatih avlusunun yukarı tarafındaki meydan kahvesini benim gibi çocukluğunda bir ramazan gecesi görmüş olanlar bilirler. Bütün meydan baştan aşağı sarıkla dolardı (Tanpınar, 2024, s. 168-169).

Görüleceği üzere Ramazan'da kamusal mekânların bir ritüel sahnesine dönüşümünde Karagöz bir imge olarak ön plana çıkmaktadır. Bu özelliği ile Karagöz, sadece bir gösteri sanatı değil, aynı zamanda kamusal belleği besleyen bir kent imgesidir. Ayrıca Tanpınar, "benim gibi çocukluğunda bir ramazan gecesi görmüş olanlar bilirler" ifadesiyle bireysel belleğini kolektif belleğe eklemlemiştir. Belli semtlerin belirli zamanlarda kültürel merkezlere dönüşmesi ve çok katmanlı sosyal ve kültürel pratiklerle şekillenmesi, ritüel ve geleneklerin mekânın ruhunu ve işlevini geçici ve kalıcı olarak dönüştürdüğünü gösterir.

Kültürün şekillendirdiği mekânsal pratiklerin güçlü olduğu alanlar arasında inanç merkezleri, ziyaret yerleri, türbeler veya mezarlıklar da sayılabilir. *Beş Şehir*'de inanç etrafında şekillenen mekân ve ritüeller söz konusu olduğunda Konya'nın özel bir yeri vardır. Şehre, Selçuklu kadar etki eden hatta bugün Konya denildiğinde ilk akla gelen imge hiç şüphesiz Mevlânâ, yaşamı ve eserleridir. Daha önce de belirtildiği üzere Tanpınar katıldığı bir Mevlevî âyinini tasvir eder ve anlatımında âyini gündelik hayatın hem içinde hem de dışında bir ritüel olarak şehir hayatına dâhil eder. Âyindeki icracılar, kent mekânından ve gündelik hayatın sıradanlığından ayrılarak ritüel mekânın ve âyinin bir parçası olurken, ertesi gün gündelik hayatlarına devam ederler. Bu da kültürel pratiklerle ortaya çıkan kültürel mekânın ve işlevlerinin fiziki mekândan ayrıldığını net bir şekilde gösterir. Şehir ve inanç ilişkisi söz konusu olduğunda Ebru Burcu Yılmaz'a göre "İslam Şehri" tanımlamasında olduğu gibi bazen şehir temel dinamiklerini dinden alan bir sistem üzerine inşa edilirken bazen de din, modern şehirlerde hayatın bir bölümünde gözlemlenen törensel bir ayrıntı ve hayatı dolaylı olarak etkileyen bir arka plan bilgisi olarak da şehir hayatına dâhil olabilir (2019, s. 216). Türk kültüründe dinî inanç ve anma kültürü etrafından şekillenen ritüel ve pratikler, inanç temelli kültürel mekânların oluşmasını sağlamıştır. Kent kültüründe inanç mekânlarının ve ritüellerin de kurucu unsurlar olduğu söylenebilir. Burcu Yılmaz'ın da

belirttiği gibi, dinî yaşantının törenleşmiş biçimleri, modern şehirde bile belleği ve kimliği etkileyen bir arka plan olarak işlev görmeye devam eder. Assmann'a göre, "hatırlama kültürü özellikle geçmişle ilişki kurmaksa ve geçmişle ilişki, dün ile bugün arasında bilinçli bir ayrım yapılarak kuruluyorsa, o zaman ölüm, bu ayrımın ilk deneyimidir ve ölülerin anılması, kültürel hatırlamanın ilk biçimidir (2018, s. 69). Assmann'ın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere ölüm ve anma pratikleri, bireysel ve toplumsal hafızayı şekillendiren en eski ritüellerden biridir ve bu pratikler belirli mekânlar etrafında örgütlenir. Böylece inançla ilgili mekânlar, yalnızca ibadet için değil; aynı zamanda toplumsal aidiyetin ve belleğin mekânları hâline gelir. Ayrıca bu tür mekânlar folklorik olarak sözlü anlatımlar, ziyaret pratikleri ve dinî ritüellerle birlikte okunabilecek çok yönlü kültürel mekânlardır. "Müslüman Türk toplumunda mezarlar, gündelik hayatın bir parçası olup şehrin kompozisyonunu tamamlayan önemli manevi unsurlar arasındadır. Mezarlıklar, fizik âlemle fizikötesi arasında kurulan bağın simgesidir" (Güneş, 2018, s. 178). Mezarlar ve türbelerle ilgili İstanbul bölümündeki anlatımı da bu mekânları gündelik hayatın bir parçası ve kent kültürünün imgesi olarak gördüğünü gösterir:

> Eski medeniyetimiz dinî bir medeniyetti. Beğendiği, benimsediği adama ölümünden sonra verilecek bir tek rütbesi vardı: Evliyalık. Halkın sevgisini kazanmış adam mübarek tanınır, ölünce veli olurdu. Onun içindir ki İstanbul evliya ile doludur. (….) Hemen her yerde, çoğu surların etrafında olmak üzere, fetih şehitlerinin mezarları vardır. Bunlar Türk İstanbul'un tapu senetleridir. İstanbul'da bizim hayatımız bu şehit türbelerinin etrafındaki hürmetle başladı. (….) Ölüm burada, hemen iki üç basamak merdiven ve bir iki setle çıkılıveren bir bahçede hayatla o kadar kardeştir ki bir nevi erme yolu, yahut aşk bahçesi sanılabilir (Tanpınar, 2024, s. 148-149).

Bunun yanında Bursa'da türbe ve cami etrafında imge hâline gelen yeşil rengi manevi bir sembol hâlinde sunarken (2024, s. 95) anlatıda şehir bir anlamda saltanatın kabristanlığına dönüşmüş yapısıyla öne çıkar:

> Şark için "ölümün sırrına sahiptir" derler. Fakat Şark milletleri içinde dahi ona bizim kadar hususî bir çehre veren, her türlü laubalilikten sakınmakla beraber, onu ehlileştiren, başka millet pek yoktur. Ve bunu ne kadar basit unsurlarla yaparız: sade mimarîli bir türbe çok defa tahtadan sırasına göre oymalı ve zarif, bazen de düz ve basit bir sanduka, birkaç işlenmiş örtü veya düz yeşil çuha, bir kavuk, bir tuğ... İşte cedlerimize ebedî hayatı tecessüm ettirmeye yeten malzeme bundan ibarettir. Bu kadar fakir unsurlarla hazırlanan âbidede ferdi hayatı hatırlatan tek çizgi, isimden ibarettir. (….) Ölüler bu basit ikametgahlarından sokağın bütün hayatına şahit olurlardı. Zaten ramazan, bayram, kandil, büyük zaferler, sevinç ve kederlerimiz, hepsini onlarla paylaşırdık (Tanpınar, 2024, s. 103-104).

Burada aslında ölümle kurulan kültürel ilişki ön plana çıkar. Ölüm kültürünün şehrin mimarisi ve toplumsal ritüelleri üzerinden nasıl yorumladığını görürüz. Ölüm, gündelik hayatın içine dâhil edilen bir gerçeklik olarak sunulmuştur. Türbeler, mezarlıklar, sandukalar ve onları çevreleyen nesneler, kültürel belleğin mekânları olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanpınar'ın "Ölüler bu basit ikametgâhlarından sokağın bütün hayatına şahit

olurlardı" ifadesi ölümün ve onunla ilişkilendirilen mekânların kentin ve gündelik hayatın bir parçası olduğunu açıkça ortaya koyar.

5.Beş Şehir'de Mahalle Kültürü ve Gündelik Hayat

Lefebvre'ye göre gündelik hayat, her işin bir parçasıdır. Gündelik hayatın tanımı profesyonel işlerin tekrarını ve yapılış biçimini, bu işleri yapan kişilerin kişisel, doğal ihtiyaç ve alışkanlıklarını da kapsar. Böylece gündelik hayat tekrara dayanan, döngüsel özelliğiyle hem sıkıcı hem de güçlüdür. Michel De Certeau'ya göre ise gündelik hayat, planlanan, güncellenen şehir yapısını farklı okumalara tabi tutma imkânı verir ve gündelik hayat bireylerin kişisel, biricik tecrübelerinden oluşur (Duman, 2017, s. 233). Toplumsal yaşamın günlük olarak idame ettirilmesi temelinde biçimlenen gündelik hayat, sosyo-kültürel, ekonomik, politik, sembolik vb. kodları içeren kapsamlı bir olgudur denilebilir (Yılmaz, 2021, s. 145). Lefebvre'nin belirttiği gündelik hayatın tekrara dayanan döngüsel özelliği kültürel ve kolektif belleğin yapısındaki temel unsur olan "tekrar"a karşılık gelir. Assmann, kültürel belleğin gündelik dünyayı yadsıyıcı ve potansiyel öğeler katarak genişlettiğini ve tamamladığını; varlığın, gündelik yaşama bağlı olarak kaybettiklerini yeniden kazanmasını sağladığını (2018, s. 66) ifade eder. Tanpınar, kentte gündelik hayatı geleneksel yaşam pratikleriyle birlikte aktarırken bunu hem mahallenin hem de ekonomik yapının içine yerleştirir.

Tanpınar'ın "yaşayan" mekânları ağırlıklı olarak İstanbul ve Erzurum'da olsa da Bursa ve Konya'da da karşımıza çıkar. Fakat Tanpınar'ın Ankara anlatısı diğer şehirler içinde en tarihî anlatıma sahip olandır. Diğer dört şehir, kültürel pratikleri ile yaşayan mekânlara sahipken Tanpınar, Ankara'yı "kurulan" bir şehir olarak yansıtmıştır. Ankara'yı genç Cumhuriyetin inşa alanı olarak resmetmiştir. Şehir, bir yanıyla kurtuluş mücadelesine ev sahipliği yapan sakinlerinin hâlihazırdaki yaşam alanları, diğer yandan yeni başkentin yeni sakinleri için inşa ve ıslah edilen alanlarıyla kaotik bir yapıya sahiptir:

> Hakikatte şehir bir taraftan Millî Mücadele'deki sıkışık hayatına devam ediyor, bir taraftan da yeni baştan yapılıyordu. Her tarafta bir şantiye manzarası vardı. Hiçbirini üslûbu yanı başındakini tutmayan, çoğu mimari mecmualarından olduğu gibi nakledilmiş villalarıyla, küçük memur mahalleleriyle yeni şehrin kurulduğu devirdi bu. Tek bir sokakta Riviera, İsviçre, İsveç, Baviera ve Abdülhamid devri Istanbul'u ev ve köşklerini görmek mümkündü. Yeni yapılmış sefaret binaları da bu çeşidi artırıyordu. Sovyet Sefareti moden mimarinin kendisini aradığı bu 1920 yıllarının en atılgan tecrübelerinden biriydi ve daha ziyade bürük bir vapura benziyordu. İran Sefareti esli Sâsânî saraylarının hatıralarından bir şark üslûbu aramıştı. Bir birkaç arkadaş Belçika Sefareti'nin sakin ve gösterişsiz, klasik yapısnı seviyorduk. Bu tecrübeler arasında Türk mimarisi de kendine bir üslup yaratmaya çalışıyordu (Tanpınar, 2024, s. 5-16).

Genç bir başkent olan Ankara'yı bir geçiş dönemi şehri olarak yansıtan Tanpınar, karmaşanın hakim olduğu bir mekân tasviri çizer. Bir arayış içinde olan ve yeni kurulan Ankara, farklı kültürlerin mimari yapıları ile mekân ve kültür ilişkisinin kopukluğunu gözler önüne sermektedir. Tanpınar'ın bu bakış açısı fiziksel bir şehir tasviri değil, modern bir başkent inşa edilmeye çalışılan süreçte ortaya çıkan mekânsal karmaşanın tasviridir.

Kentin temel birimlerinden biri olan mahalle, "insan ve mekânın el ele verip dokuduğu yeni bir birlik, yeni bir hayat sahnesi" olarak benzerlik, yakınlık, aidiyet gibi kavramları hatırlatır (Alver, 2017, s. 213). Tanpınar'ın anlatısında mahallenin manevi yönü, eski İstanbul mahallelerinden bahsederken kullandığı "tılsımlı bir kuyu" (2024, s. 126) ifadesinde karşılığını bulurken, yazarın genel eğilimi bu mahallelerin ve kültürün yok olması üzerine bir serzeniş şeklindedir:

> Yanı başlarındaki küçük cami ve medrese mezarlıklarındaki ölüleriyle yan yana yaşayan, sevinçlerini, hüzünlerini onlarla paylaşan eski İstanbul mahalleleri, bu zamanın içinde, gövdesine ağır boğumlu sarmaşık halkaları kenetlenmiş yaşlı bir ağaç gibi, güçlükle nefes alarak yaşarlardı. Bu mahallelerde gün, beş ezanın beş tonuzundan geçerek ilerleyen, sırasına göre renkli, heybetli, zaman zaman eğlenceli bir alaya benzerdi. Onun, hiçbir törenin kaydetmediği, buna rağmen hiç değişmeyen bir sürü merasimi, âdâbı vardı. (….) Satıcı sesleri bunlardan biriydi. Eski İstanbul mahallelerinde bu sesler bütün bir günü baştan başa idare eder, saatlerin rengini verirdi. Tıpkı ucuz bir aynada saçlarını düzelten güzel bir kadın gibi İstanbul mahalleleri bu seslere eğilir, onların yer yer genişleyişinde günün değişmez merhalelerini kabule hazırlanırdı (Tanpınar, 2024, s. 126).

Tanpınar'ın mahalle anlatısı, kentin yaşayan mekânı ve yaşayan zamanı olarak tasvir edilir. Satıcı seslerini ve ezan sesini mahallenin sesli imgeleri olarak gördüğümüz metin, bu seslerin günün çizgisel zamanının yanında döngüsel zamanını da şekillendirdiğini gösterir. Tanpınar'ın "hiçbir törenin kaydetmediği" şeklinde nitelendiği merasim ve âdâb da sözlü olmayan anlatı biçimleriyle ortaya çıkar ve kentlinin gündelik yaşamının içinde kendine yer bulur. Aslında Tanpınar'ın mahalleye dair anlattıkları mekânın ruhunu gösterir. Yazar sonrasında mahalle kültürünün kaybolduğundan söz eder:

> Artık ne lamba ve lamba şişesi satan ihtiyar, ne simitçi, ne de sürahi, bardak, tabak satanlar kalmadı. Simitçi geceleri fener taşımıyor, hele mâni düzmesini hiç bilmiyor; macuncunun yerini karamela satan çocukların kirli çekirge sürüsü aldı. Yalnız yoğurtçu, bazı eski köşk bahçelerini tek başına bekleyen ihtiyar çınarlar ve çamlar gibi duruyor. Fakat bilmem, çocukluğumuzda olduğu gibi, sesi gene bir mevsim fikriyle beraber yürüyor mu? (Tanpınar, 2024, s. 127).

Mahalleyi simgeleyen satıcıların kayboluşu, gündelik hayat pratiklerinin ve toplumsal ritüellerin kaybına hatta döngüsel zamanın işaretlerinin yok olmasına neden olmuştur. Çünkü bu satıcı sesleri kentin ve kolektif belleğin zamansal işaretleri hâlini almıştır. Geleneksel toplulukta döngüsel zamanı işaretleyen doğadaki değişim iken, kente geldiğimizde onun yerini satıcıların alması dikkat çekicidir. Yani kent, zamanını birden döngüsel zeminden çizgisel zemine taşımamış, kendine has işaretleyiciler belirlemiştir:

> Eski İstanbullu için Silivri yoğurdu kışın sonu idi. Değneğe sarılmış kiraz ile yazın, salepçi ve bozacının adımlarıyla kışın başlaması gibi. Bu ses, sokak aralarında, peşinde sürüklediği taze çimen kokusu, kuzu meleyişi hayaliyle mayalanır mayalanmaz şehir hayatında o zamanlar büyük bir yeri olan uçurtma mevsimi başlardı (Tanpınar, 2024, s. 127).

Yazar, kaybolanın sadece bu nağmeler değil mahallenin kendisi olduğunu ifade ederken "eski fakir mahallelileri", "İstanbul'un asıl şairleri" olarak nitelendirir ve şöyle der:

> Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi her uzvu birbirine bağlı yaşayan topluluk değildir; sadece belediye teşkilatının bir cüzü olarak mevcuttur. Zaten mahallenin yerini yavaş yavaş alt kattaki üsttekinden habersiz, ölümüne, dirimine kayıtsız, küçük bir Babil gibi, her penceresinden ayrı bir radyo merkezinin nağmesi taşan apartman aldı. (….) Eski İstanbul mahalleleri artık sadece bir hâtıradır. İşin garibi, onlarla beraber toplu yaşamayı, toplu eğlenmeyi de kaybettik (Tanpınar, 2024, s. 129-130).

Görüleceği üzere, mahallenin kaybı yaşayan topluluğun kaybı hâline gelmiş ve mahalle âdeta ruhunu kaybederek idari bir birim hâlini almıştır. Toplumsal bellek mekânı olan mahallenin yok oluşu belleğin yok oluşunu getirir. Birlikte yaşamanın ve eğlenmenin mekânı olan mahallenin çözülmesi Tanpınar'a göre kültürel belleğin çözülmesi olarak değerlendirilmiş ve mahalle sembolik bir hatıraya indirgenmiştir. Diğer yandan bireyselliği sembolize eden apartmanları modernleşme sembolü olarak anlatır. Tanpınar, anlatısının içinde mahalle kültürünün yanında kentin çeşme, mezar, camilerinden söz ederek bu alanların bir yığın inanç ve gelenek barındırdığını ifade eder. "İstanbul halkı onları yaşarken yaptı" ifadesiyle ise bu alanları halka mal eder. "Pek az yerde sanat ve mimari gündelik hayata bu kadar yakından karışır. İşte, İstanbul mahallelerinin asıl çekirdeğini bu peyzajlar yapar" (Tanpınar, 2024, s. 146-147).

Tanpınar, özellikle Erzurum ve İstanbul bölümlerinde kentin yapısını, gündelik hayatını ve değişimini çarşılar, geleneksel meslek ve sanatlar üzerinden yorumlamıştır. Yazar, Erzurum'a ikinci gidişinde şehrin yapısı ve çehresini değiştiren yıkımı özellikle ekonomik yapının şekillendirdiği gündelik hayata vurgu yaparak açıklar:

> O zamanın Erzurum'u, on yıl sonra 1923'te gördüğüm Erzurum'dan çok başkaydı. Her türlü kıyafette bir kalabalığın çarşı pazarını doldurduğu, saraç, kuyumcu, bakırcı, dükkânlarıyla senede o kadar malın girip çıktığı hanlarıyla, ambarlarıyla, eşraf ve âyânı, esnafı, otuz sekiz medresesi, elli dört camisiyle, İran transitin beslediği refahlı ve mâmur Erzurum'la on yıl sonra gördüğüm harap şehir arasında kolay kolay münasebet tasavvur edilemezdi (Tanpınar, 2024, s. 30).

Devamında ise Erzurum'un Trabzon-Tebriz kervan yolu ve ticaret hayatını besleyen otuz iki sanatından söz eder:

> Tabaklar, saraçlar, semerciler, dikiciler, çarıkçılar, mesçiler, kürkçüler, kevelciler, kunduracılar, kazazlar, arabacılar, keçeciler, çadırcılar, culfalar, ipçiler, demirciler, dökmeciler, bakırcılar, kılıççılar, bıçakçılar, kuyumcular, hızarcılar, sandıkçılar, kaşıkçılar, tarakçılar, marancılar, boyacılar, dülgerler, yapıcılar, sabuncular, mumcular, takımcılar (Tanpınar, 2024, s. 34-35).

Tanpınar, Erzurum'un sınıfsal yapısının giyim kuşamı ve geleneksel meslek anlayışını nasıl etkilediğini belirtmiştir. Tanpınar'ın anlatımına göre üst sınıfa özenti ve imrenmenin olmayışı, Erzurum esnafının iş ahlâkını belirleyen bir özelliktir:

> Erzurum'un asıl hayatını bu esnaf yapıyordu. Asıl güzel olan şey de sağlam bir sınıf şuuruna ermesi, yukarıya imrenmeden kendisini aşağıya açık tutmasıydı. Esnaf kadını, eşraf kadınının giydikleri elbiseleri giymez, yani kutnu'larla sırmalı elbiselerle süslenmezdi. İş terbiyesi almış, eli işlediği, yarattığı için nefsine saygı duygusu yerleşmiş şahsiyetli, kendine güvenir vatandaşlardan teşekkül etmiş bir kalabalık... On üç yaşında henüz çıraklığa giren bir çocukta bile az zamanda nefsine güven başlar, el emeğine dayanan bir hayatın mesuliyet fikrinin insanoğlunu nasıl yükselttiği görülürmüş (Tanpınar, 2024, s. 39).

İstanbul'da da benzer bir şekilde bu çarşı ve ticaret merkezleri, semti gösteren adlar olmanın ötesinde, "şehrin hayatında, refahında mühim bir yer tutan, titiz el işleriyle gündelik eşyaya bir sanat çeşnisi veren bir yığın küçük sanatın hususi çarşı ve atelyeleri" olarak nitelendirilir ve bu çarşılar şehrin asıl belkemiğidir (Tanpınar, 2024, s. 122). Tanpınar, geleneksel mesleklerin, zanaatların ve çarşıların yalnızca ekonomik faaliyet alanları değil, aynı zamanda bir kentin sosyal yapısını, gündelik hayatını, kültürel değerlerini ve ahlaki kodlarını şekillendiren unsurlar olduğunu vurgular. Erzurum'da sınıf bilincine dayalı, özsaygı ve iş ahlakıyla yoğrulmuş bir esnaf kültürünün varlığını ortaya koyarken; İstanbul'da çarşıları, sanatın gündelik hayatla iç içe geçtiği, kente estetik değer kazandıran mekânlar olarak tasvir eder. Bu tasvirler bu meslek ve sanatların kent yaşamındaki yerine dikkat çekerek kentteki izlerini görünür kılar.

Sonuç

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı eserini kültürel mekân odağında ele alan bu çalışmada yazarın ele aldığı şehirlerdeki halk kültürünün, ritüellerin, gündelik hayatın ve kolektif belleğin izleri takip edilmiştir. Mekânın kimliği, yalnızca görünen biçimlerin toplamı değil, orada yaşananların, hatırlananların, tekrar edilenlerin ve anlamlandırılanların ürünüdür. Tanpınar'ın şehirleri de bu yönüyle, fiziksel dokunun çok ötesine geçen anlam yüklü kültürel mekânlar olarak karşımıza çıkar.

Şehirleri hem tarihî kaynaklardan hem de kendi gözlem ve deneyimlerinden hareketle kültürel, tarihî, mimari ve toplumsal nitelikleriyle betimleyen eser, şehir denemesi olmanın ötesinde folklorik bir kaynak olarak değerlendirilmiştir. Tanpınar, şehirleri anlatırken sadece mimari yapılardan değil; o yapılarda yaşananlardan, halkın orada geçirdiği zamandan, inanç ve ritüellerden, anlatılardan söz eder. Kültürel bellek üzerine söylenenler mekân ve bellek arasındaki zorunlu bağı öne çıkartmıştır. Mekânın fiziki olarak yıkımı sonrası yeniden inşasını sağlayan topluluğun paylaştığı kültürel bellektir. Kültürel belleğin söze, inançlara, bayram ve kutlamalara, ritüel ve gündelik yaşama dair pek çok unsurunu barındıran *Beş Şehir*, bellek, kültür ve mekân ilişkisine dair önemli örnekler barındırır. Erzurum'un savaş sonrası hatırlama biçimi, İstanbul'un kaybolan eğlence kültürü ve Konya'daki Mevlevî ritüellerinin gündelik yaşamdaki yansımaları, mekân-bellek-kültür üçgeninde halk kültürünün taşıyıcısı olan folklorik öğeleri görünür kılar. Özellikle Tanpınar'ın İstanbul tasvirlerinde kaybolan mahalle yapısına ve çarşı kültürüne duyduğu özlem, mekânda süreklilik ve değişim ikiliğini ortaya koymaktadır. İstanbul'da modernleşmenin kent hayatına yansımaları ve kültürel kopuşlar, mekânın kültürel hafıza

inşasına yönelik tarafını güçlendirir. Ayrıca Tanpınar'ın kendi gözlem ve deneyimlerine yer vermiş olması bireysel belleğini toplumsal belleğe eklemlediğini gösterir ve çok katmanlı bir bellek anlatısı ortaya çıkar.

Anlattığı beş şehrin yaşantısını kültürel açıdan belgeleyen bir anlatıcı olarak Tanpınar, geçmişi idealize eden veya nostaljik bir bakış açısıyla ele alan romantik bir söyleme sahip değildir. Değişimin izlerini ve toplumsal yaşama yansımasını iyi gözlemleyen bir eleştirmen olarak da kendini gösterir. Örneğin; yeni kurulan Cumhuriyet'e başkent olmuş Ankara tasvirinde modernleşme çabalarının izlerini gözler önüne sererken aynı zamanda tarihsel olarak da Ankara'nın şehir yapısına değinir. Diğer dört şehir arasında Ankara kültürel pratiklerin neredeyse yok denecek kadar az olduğu bir anlatım biçimine sahiptir. Ankara'nın başkent olarak kurgulanmış bir kent olması Tanpınar'ın anlatımının da daha tarihî bir çerçevede şekillenmesine ve mevcut durumu tasvir etmesine neden olmuştur. Ancak her bir kentin kendine has bir ruhu vardır ve Tanpınar bu ruhu çok katmanlı bir anlatı olarak sunar. Tanpınar'ın *Beş Şehir* eseri gibi Türk edebiyatında kaleme alınmış birçok şehir denemesi mevcuttur. Bu çalışma ile halk bilimi kapsamında kent folkloru, mekân, kültürel mekân, kentsel değişim, kentte anlatı, ritüel ve toplumsal uygulamalar vb. odaklı araştırma konularında şehir denemelerinin tıpkı seyahatnameler gibi folklorun yazılı kaynakları içinde ele alabileceği görülmektedir.

Kaynaklar | References

Alangu, T. (2008). Ahmet Hamdi Tanpınar: eserleri üzerinde düşünceler. *"Bir Gül Bu Karanlıklarda" Tanpınar üzerine yazılar* içinde (s. 147-160). 3F Yayınları.

Alver, K. (2007). Siteril hayatlar, kentte mekânsal ayrışma ve güvenlikli siteler. Hece Yayınları.

Alver, K. (2017). Mahalle. K. Alver (Ed.), *Kent sosyolojisi* içinde (s. 213-230). Çizgi Kitabevi.

Amaros, M. (2016). Kent mücadeleleri ve sınıf mücadelesi. S. Torlak ve Ö. Kulak (Ed.), *Mekân meselesi* içinde (s. 129-137). Tekin Yayınevi.

Aslan, E. (2023). Kent folkloru nedir? E. Aslan (Ed.). *Kuramsal yaklaşımlar ışığında kent folkloru* içinde (s. 49-54). Çizgi Yayınevi.

Assmann, J. (2018). Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik. Ayrıntı Yayınları.

Aydoğan, F. (2016). Beş Şehir'in hafıza mekânları. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (39), 29-60.

Aydoğan, F. (2019). Türk edebiyatında şehir denemeleri [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi üniversitesi.

Burcu Yılmaz, E. (2019). Edebiyat şehir hafıza türk romanında hafıza mekânı olarak şehir (1940-1960). Kesit Yayınları.

Çakır, E. (2013). Türk folklor tarihinde gizli kalmış bir manifestocu: abdülaziz bey ve kültür koruma yaklaşımı. *Millî Folklor*, (99), 77-90.

Derdiçok, N. S. (2024). Kent ortamında folklorun görünümleri: gün olgusu. *Millî Folklor*, (142). 27-38.

Duman, T. (2017). Şehirde gündelik hayat. K. Alver (Ed.), *Kent sosyolojisi* içinde (s. 231- 250) Çizgi Kitabevi.

Dundes, A. (2006). Halk kimdir?. M. Ekici (Çev.). M. Oğuz, M. Ekici, N. Özdemir, G. Öğüt Eker ve S. Gürçayır (Ed.), *Halk biliminde kuramlar ve yaklaşımlar 1* içinde (s. 11-27). Geleneksel Yayıncılık.

Gültekin, M. (2004). Osmanlı âdet, merasim ve tabirleri. *Millî Folklor*, (61), 225-230.

Güneş, M. (2018). Şehre yansıyan medeniyet debiyata yansıyan şehir: Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde şehir. Hece Yayınları.

Gürçayır Teke, S. (2020). Türk halk biliminde derleme: çalışmalar, tartışmalar. Geleneksel Yayınları.

Halbwachs, M. (2017). Kolektif hafıza. Heretik Yayınları.

Lefebvre, H. (2014). Mekânın üretimi. I. Ergüden (Çev.). Sel Yayınları.

Lynch, K. (2017). Kent imgesi. İ. Başaran (Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Nora, P. (2006). Hafıza mekânları. M. E. Özcan (Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Oğuz, M. Ö. (2007). Folklor ve kültürel mekân. Millî Folklor, (76), 30-32.

Oğuz, M. Ö. (2019). Kentlerin oluşum ve gelişim süreçlerinde Türk halk bilimi. *Küreselleşme ve uygulamalı halk bilimi* içinde (s. 21-28). Akçağ Yayınları.

Okay, M. O. (1992). Beş Şehir. İslam ansiklopedisi içinde (s. 547-548). 5. Cilt. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Puglia, D. J. (2018). The folklor in the city. *Tradition, urban identity and the baltimore "Hon": the folk in the city* içinde (1-9). Lexington.

Rappaport, R. A. (2022). Ritüel. K. Korkmaz (Çev.). M. Oğuz, M. Ekici, N. Özdemir, G. Öğüt Eker ve S. Gürçayır (Ed.), *Halk biliminde kuramlar ve yaklaşımlar 1* içinde (s.187-193). Geleneksel Yayıncılık.

Samsakçı, M. (2023). Tanpınar'ın eşiğinde-Ahmet Hamdi Tanpınar ve eserleri üzerine düşünceler. Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2024). Beş Şehir. Dergâh Yayınları.

Tekeli, İ. (2009). Modernizm, modernite ve Türkiye'nin kent planlama tarihi. Tarih Vakfı Yayınları.

Tekin, G. (2020). Tasarlanmış mekânlarda kültürel miras aktarımı ve yeniden canlandırma: Hamamönü ve çevresi [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

Yılmaz, M. (2021). Gündelik hayat: sosyo-kültürel bir yaklaşım. *Medeniyet Araştırmaları Dergisi*, (6(1), 143-162.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Gülsüm KIRBAŞ

https://orcid.org/0000-0002-1683-5948
Dr. Öğr. Üyesi
gulsumkirbas@selcuk.edu.tr
Selçuk Üniversitesi
https://ror.org/045hgzm75
Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Türkmen Türkçesinde Hayvan Adlarıyla Bağlantılı Etnik Adlar

Ethnic Names Related To Animal Names In Turkmen Language

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 29.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 18.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Kırbaş, G. (2025). Türkmen Türkçesinde Hayvan Adlarıyla Bağlantılı Etnik Adlar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 979-1009. https://doi.org/10.34083/akaded.1709044

Kırbaş, G. (2025). Ethnic Names Related To Animal Names In Turkmen Language. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 979-1009. https://doi.org/10.34083/akaded.1709044

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Gülsüm KIRBAŞ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Türkiye Türkçesinde "soyağacı, hayatağacı, soy kütüğü" kelimeleriyle karşılanan şecere halkların yaşadıkları coğrafya, yaşam tarzları, geçim kaynakları, bayraklar ve bayraklarındaki semboller, kendilerine totem edindikleri hayvanlar, renkler ve renklerin ifade ettikleri anlamlar gibi hususlar esas alınarak oluşturulmuştur. Soltanşa Atanıyazov'un yazdığı *Şecere, Türkmeniñ Nesil Daragtı* adlı eserin Türkiye Türkçesine aktarılmış şekli olan *Şecere Ansiklopedik Türkmen Etnik Adları Sözlüğü*'nde Türkmen Türkçesinde kullanılan soy adları, bu soy adlarının anlamları ve bilim insanlarının bu sözcüklerin kökenleri hakkındaki görüşleri yer almaktadır. Soy adlarının neye dayanarak oluşturulduğu konusunda birden fazla görüş bulunmaktadır. Bu çalışmada, bu görüşlerden sadece hayvan adlarıyla ilgili olanlar ele alınmıştır. Bahsi geçen hayvan adlarının neden boylar tarafından tercih edildiği konusunda çeşitli alanlarda yapılan çalışmalardaki ve Soltanşa Atanıyazov'un kitabındaki görüşlere yer verilmiştir. Böylece boyların hangi hayvan adını soy adı olarak kabul ettiğine, bu soy adını almalarının nedenlerine ve bugün hakaret sözü olarak kabul edilen bazı hayvanların isimlerinin neden bazı boylar tarafından tercih edildiği konusuna dikkat çekilmek istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ad bilim, hayvan adları, şecere, Soltanşa Atanıyazov, Türkmen Türkçesi.

Abstract

The genealogy, which is translated into Turkish as "family tree, life tree", is formed based on issues such as the geography where people live, their lifestyles, livelihoods, flags and symbols on their flags, animals they adopt as totems, colors and the meanings of colors. The Şecere Ansiklopedik Türkmen Etnik Adları Sözlüğü, which is the translation into Turkish of the work titled "Şecere, Türkmeniñ Nesil Daragtı" written by Soltanşa Atanıyazov, includes surnames used in Turkmen Turkic, the meanings of these surnames and the opinions of scientists on the origins of these words. There is more than one opinion on the basis of what surnames are formed. In this study, only those related to animal names are discussed. The opinions in studies conducted in various fields and in Atanıyazov's book are included on why the animal names in question are preferred by tribes. In this way, it was aimed to draw attention to which animal names the tribes accepted as surnames, the reasons why they took these surnames, and why some animal names that are considered insulting words today are preferred by some tribes.

Keywords: *Onomastic, animal names, genealogy, Soltansha Atanıyazov, Turkmen Turkic.*

Giriş

Dil toplum veya milletleri en iyi yansıtan ögelerin başında gelir. Toplumun kullandığı dil o milletin gelişmişlik seviyesini, ekonomik durumunu, değerlerini ve ahlak ölçülerini yansıtmaktadır.

Söz varlığı, içerisinde farklı alanlardan gerçek veya mecazi, soyut veya somut anlamlı sözcükleri barındırır. Söz varlığı o dili konuşan topluluğun dünya görüşünü, inancını, inanışlarını, değerlerini yansıtır ve daha birçok konuda fikir verir. Söz varlığındaki zenginlik dilin zenginliğini gösterir. Dil ne kadar gelişmişse o milletin tarihi de o kadar köklüdür. Dilin söz varlığı içerisinde atasözleri ve deyimler de önemli bir yer teşkil eder.

Atasözleri ve deyimlerin çokluğu o dilin gelişmişliğini gösteren unsurlardandır. Çünkü atasözleri ve deyimler bize o millet hakkında önemli ipuçları sunar. Türk lehçelerinde ortak birçok atasözünün olması, atasözlerindeki bazı fonetik ve morfolojik farklılıklara karşın verilen mesajın aynı olması ortak bir kökten çıkan toplulukların zamanla farklı coğrafyalara göç etmiş olsalar bile birbirlerinden çok da uzaklaşmadıklarını gösteren örneklerdendir.

Dildeki kelimelerin kökeni de birçok konuda yorum yapmamızı sağlar. Bir dilde Arapça ve Farsçadan alıntı kelimeler ağırlıktaysa o milletin Müslümanlık inancına mensup olduğu, İbranice kelimeler ağırlıktaysa Musevilik inancına mensup olduğu kanaatine varılabilir. Dildeki alıntı kelimelere bakılarak o topluluğun hangi milletlerle etkileşim hâlinde oldukları konusunda da çıkarımlarda bulunulabilir.

Söz varlığında sık geçen kelimeler de o milletlerin coğrafyası hakkında bilgi verebilir. Sadece hayvan adlarına bakıldığında bile bu durum açıkça görülür. Çölde yaşayanlar için deve önemli bir hayvanken göçebe toplumlar için at, deniz ve ırmak kenarlarında yaşayanlar için balık önemlidir.

Coğrafya geçim kaynaklarının belirlenmesinde mühim rol oynar. Bir milletin hayatını sürdürmesi ekonomisine bağlıdır. Ekonomi de dili etkiler ve geçim kaynaklarında baskın olan kelimeler dilde artış gösterir. O ülkenin dilindeki kelimeler halkın geçimlerini neden sağladıklarını belli eder.

Hayvancılıkla uğraşan topluluklarda kendilerine yardımcı olan, birçok farklı açıdan faydalandıkları hayvanlar kıymetli olmuştur. Öyle ki bazı topluluklar bu hayvanların adlarını soy adı olarak, hayvanların şeklini ise damga olarak kullanmışlardır.

1. Ad bilim

Söz varlığı yalnızca bir dildeki seslerin bir araya gelmesiyle oluşturulmuş simgeler, kodlar, göstergeler değil aynı zamanda o dili konuşanların kavram dünyası, maddi ve manevi kültürünü yansıtan bakış açısının bir parçasıdır (Aksan, 2015, s. 15).

Ad bilim şeklinde ayrı bir bilim dalı olması; yer adları, su adları, kişi adları, soy adları gibi farklı birçok kolunun bulunması bu bilim dalının ne kadar kapsamlı ve önemli olduğunu gösterir.

Türkiye'de ad bilim araştırmalarının hangi tarihte başladığını söylemenin zor olduğunu söyleyen Şahin, onomastiğin eski dönemlerde yazılmış seyahatname, coğrafya, tarih, sözlük gibi bazı eserlerdeki kişi ve yer isimlerinin anlamlarına yönelik açıklamalar yapma anlayışı ile Avrupa'da dil biliminin bir alt kolu olarak ortaya çıktığını ancak Türkiye'de bu alandaki çalışmaların çağdaş ad biliminin kuramsal altyapısından yoksun olduğundan bahseder (2015, s. 4).

Karakuş'un *Türkçe Ad Bilim (Onomastik)'de Hayvan Adları* çalışmasında Türk dilinin gerileyip gerilemediği, gerilediyse bunun nedenlerinin neler olabileceği, Türklerde hayvanlara neden bu kadar önem verildiği ve verilen önemin nasıl tezahür ettiği konusunda bilgiler yer almaktadır. Karakuş, etinden, sütünden, yününden, derisinden yararlanılan hayvanların adlarının kültürü yansıttığını savunur (1997, s. 1143-1145).

Gül, *Hayvan Adları ile Kurulan Türk ve Moğol Kişi Adları* isimli çalışmasında göçebe hayat süren toplumlarda çeşitli tabiat şekillerinin, bitkilerin ve hayvanların adlarının çocuklara ad olarak verilmesinin yaygın olduğundan söz eder (2006, s. 185).

Aksan, insanların ihtiyaçlarını karşılamak için maddi ve manevi kültüre gerek duyduklarını, maddi kültüre dâhil olan faunada "Aynı çevrede bulunan ve insanların bir bölümünden faydalandıkları, bilhassa tarım ve hayvancılıkta insanlara yararlı olan hayvanlar"ın anlatıldığını ifade eder. Toplumların geçim kaynaklarına göre bu kavramların öneminin değişiklik gösterdiğini söyleyerek öküz ve sığırın tarım ve hayvancılıkla uğraşan topluluklar için önemli olmasını, balığın ise deniz kıyısında yaşayan topluluklar için önemli olmasını örnek gösterir (2015, s. 34-35).

Kafesoğlu, insanların yaşadıkları coğrafyanın başlıca üç doğal kaynağı olan orman, hayvancılık, tarım gibi faaliyetlerle hayatlarını sürdürdüklerini söyler. Eski devirlerdeki orman kavimlerinin avcılık, toplayıcılık gibi "asalak" kültürü, ziraata elverişli bölgelerde oturanların çiftçilik gibi "köylü" kültürünü, bozkırdakilerin besicilik gibi "çoban" kültürünü ortaya koyduklarını ve Türklerin aslında bozkırlı olmaları nedeniyle kültürlerinin de gelişme ve içerik itibariyle diğer bütün toplulukların kültüründen ayrı olduğunu belirtir (1984, s. 212).

Türkler hayvan otlatmaya elverişli coğrafya nedeniyle hayvancılık yapmışlar, giysilerini, yiyecek ve içeceklerini, eşyalarını hayvanlar üzerinden elde etmişler ve geçimlerini hayvanlar üzerinden sağlamışlardır (Karakuş, 1997, s. 1144). "Türklerde debbağlık, saraçlık, çizmecilik, ayakkabıcılık ve semercilik gibi millî zanaat kolları hayvancılıktan dolayı doğmuştur." diyen Karakuş, kalpak, kürk, kaftan, keçe, kilim, cicim, halı, heybe, çuval, çadır, harar, bardak (ayak: deve ayağından yapılan bardak), sürahi (öküzün sağ kemiğinden yapılır) gibi hayvanlardan elde edilen eşyaları örnek verir (1997, s. 1144).

Bozkır kültürünün de diğer kültürler gibi kendine özgü bir sanat anlayışı vardır ve bozkır sanatı hayat şartlarına uygun biçimde ve hayvanlara yakın ilginin etkisiyle "kemer tokaları, kılıç, hançer kabzası, diğer süs eşyası ve at koşum takımı gibi taşınabilir malzeme üzerine işlenmiş, pars, kaplan, kurt, yırtıcı kuş, geyik, at, koyun, keçi gibi hayvanların birbiriyle mücadeleleri"ni gösteren motiflerden oluşan hayvan biçemi ürünleri vermiştir (Kafesoğlu, 1984, s. 340).

Bir nesnenin üstüne basılan işaret, nişan şeklinde gerçek anlamlı bir kelime olan *tamga* (> damga) terimi zamanla mecaz anlam kazanarak adın kötüye çıkmasını, insanın üzerine yapışan kötü bir namı çağrıştırmaya başlamıştır.

Tamgalar herhangi bir hayvanın kabataslak çizimi veya çağrışımı değildir, soyut olmaları ve belirli bir biçime sahip olmamalarından ötürü totemlerden de ayrılmaktadır (Roux, 2023, s. 397).

Semboller içerdikleri anlam zenginliği ve insanlık tarihinin algılamalarından aktarılan unsurları barındırmaları nedeniyle insanoğlunun yaşamında sözcüklerden daha işlevsel ve etkili bir rol oynamıştır. Bu sembollerin öne çıkanlarından birisi de hayvanlarla ilgili olanlardır (Çatalbaş, 2011, s. 49). Hemen hemen tüm toplulukların sembollerinde, tamgalarında bayraklarında hayvanlar yer almıştır. Oğuzlar, Kırgızlar, Başkurtlar, Moğollar ve diğer kavimlerin hemen hemen hepsinde her grup ve kabilenin ayırt edici bir amblemi vardı, bu amblem çoğu zaman bir hayvandı ve bu hayvan ata-hayvan olarak görülüyordu (Roux, 2023, s. 402).

Bazı Türk devletleri sembollerini de hayvanlardan seçmiş, takvimlerini bile hayvan isimleri ile tespit etmişler ve hayvanların özelliklerini dikkate alarak zamanlarını ayarlamışlardır. Hayvancılığa dayalı bozkır kültürü Türklerin söz varlığında hayvan adlarının etkili olmasına neden olmuştur (Karakuş, 1997, s. 1144-1145). Türkçede hayvan adları, hususi adı dışında toponim (yer adı), etnonim (kabile adı, soy adı, lakap) ve antroponim (şahıs adı) olarak da kullanılmıştır (Karakuş, 1997, s. 1147).

Hayvan adları söz varlığına da yansımış, edebî ürünlere de girmiştir. Köktürkler döneminde Türkler daha çok hayvancılıkla geçindiği için "boğa, koyun, at, aygır, yılkı" gibi sözcükler daha çok kullanılmış (Aksan, 2015, s. 35); hayvan sevgisi türkü, mâni, ninni, hikâye, masal, deyim ve atasözlerinde açıkça görülmüştür (Karakuş, 1997, s. 1148).

2. Şecere

Arapçada şecere, Türkiye Türkçesinde "soyağacı, hayatağacı, soy kütüğü" kelimeleriyle karşılanıp TDK *Türkçe Sözlük*'te "Bir kişinin veya bir ailenin en uzak atasından başlayarak bütün kollarını belirten çizelge" (2011, s. 2210) şeklinde tanımlanmaktadır. Soy adları belirlenirken rastgele davranılmamış, o topluluğun yaşadığı coğrafya, yaşam tarzı, geçim kaynağı, bayrağı ve bayrağındaki sembol, kendilerine totem edindikleri hayvan, renkler ve renklerin ifade ettikleri anlamlar baz alınmıştır.

Şecere, milletlerin kökenine dair bilgiler vermesi nedeniyle oldukça önemlidir. Bu nedenle kökenlerinin unutulmamasını isteyen bazı topluluklardan kişiler bu konuda çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalardan birisi de Türkmen bilim insanı Soltanşa Atanıyazov'un hazırladığı *Şecere, Türkmeniñ Nesil Daragtı* adlı eserdir. Eser, ansiklopedik etnik adlar sözlüğüdür.

Bu çalışma, eser üzerinde çalışan ve eseri Türkiye Türkçesine kazandıran Karasoy ve Aşcı'nın çalışmasından yola çıkarak hazırlanmıştır[1]. Karasoy ve Aşcı, eseri Türkiye Türkçesine aktarırken eserin aslına sadık kaldıklarını belirtmişler, eserdeki yorum ve sunulan tezlere olumlu veya olumsuz bir müdahalede bulunmamışlardır. Etnik adlarının etimolojik açıklamasının tamamının Atanıyazov'a ait olduğunu ifade etmişlerdir. Atanıyazov'un kullandığı bilimsel terimleri aktarırken terimlerin Rusçada kullanılan şekillerini Batı kültüründeki asıllarıyla veya Türkiye Türkçesindeki yaygın kullanımlarıyla değiştirmişlerdir. Eseri yayımlama amaçlarından birinin de Türkmenistan'da kaleme alınmış bir eserde zikredilen etnik adların, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde hâlâ var olduğunu göstermek, özellikle Türkiyeli Türklere köklerinin nerede olduğuna dair bilgi vermek olduğunu söylemişlerdir. Eserin daha iyi anlaşılması için eserdeki Türkmen etnik adlarını Türkiye Türkçesi söylenişine uygun olarak aktardıklarını da belirtmişlerdir (2006, s. 25).

> Dünyada yaşayan bütün milletler, halklar, topluluklar henüz bir grup olarak yaşamaya başladıkları ilk dönemlerde, kendi çevrelerinde yaşayan belli bir hayvanı kendilerine yakın görmüşler, o hayvanı kutsal saymışlar, ona saygı duymuşlar ve hatta onu öldürmemiş, etini yememişlerdir. O devirlerdeki insanların inancına göre, bu seçilen hayvanlar onları seçen halkın kardeşi, akrabası ve hatta o kavmin türemesini sağlayan canlıdır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 119).

Atanıyazov'un kitabında yer alan bu bilgiler bize soy adlarında neden hayvan isimlerinin geçtiğini açıklayan ifadelerdir.

3. Metot

Şecere Ansiklopedik Türkmen Etnik Adları Sözlüğü'nde hemen her soy adının bazen halk etimolojisi bazen de bilimsel etimolojisi ve oluşumu hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. Çalışmada, bu görüşlerden yalnızca hayvan adlarıyla ilgili olanlarına yer verilmiştir.

Kitapta bazen aynı soy adı hayvan adıyla ilişkilendirilmiş bazen hayvan adıyla alakalı olmayan farklı bir görüş ortaya atılmış; bazen ise aynı soy adı iki farklı hayvan ile ilişkilendirilmiştir. Sadece hayvan adlarıyla bağlantılı olduğu ileri sürülen soy adlarının ele alındığı bu çalışmada aynı hayvan isminin geçtiği soy adları bir başlık altında ele alınmıştır. Bir soy adının iki farklı hayvan ile bağlantısının kurulduğu durumlarda her iki görüş ilgili başlık altında verilmiştir.

Soy adlarının bağlantılı olduğu (hayvanla ilgili) başlıklar alfabetik sırayla verilmiştir. Daha sonra söz konusu hayvanla ilgili farklı çalışmalardan yararlanılmış ve o hayvan adının neden soy adı olarak kullanıldığına dair bilgiler *Şecere*'den aktarıldıktan sonra bahsi geçen hayvanla ilgili soy adları kendi içinde alfabetik olarak sıralanmıştır.

Karasoy ve Aşcı çalışmalarında (2006, s. 27-37) soy adlarını "Açıklaması Yapılmış Etnik Adların Yazılımı" kısmında "Etnik Adların Türkiye Türkçesine Aktarılmış Şekilleri" ve

[1] Yakup Karasoy & Ufuk Deniz Aşcı (Haz.) (2006). *Soltanşa Atanıyazov, Şecere Ansiklopedik Türkmen Etnik Adları Sözlüğü*. Tablet Yayınları.

"Etnik Adların Türkmen Türkçesindeki Asıl Şekilleri" şeklinde iki başlık altında vermişlerdir. Bazı kelimelerin Türkmen Türkçesindeki şekilleri Türkiye Türkçesine aktarılmış şekillerinden farklılık göstermektedir. Çalışmada, bu kısımdan (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 27-37) yararlanarak soy adının öncelikle Türkiye Türkçesine aktarılmış şekli, sonra da parantez içinde Türkmen Türkçesindeki asıl şekli gösterilmiştir. Soy adının kullanımında iki lehçe arasında farklılık yoksa sözcük sadece bir kez yazılmıştır. Daha sonra ilgili soy adının geçtiği sayfa numarası verilmiştir. Ayrıca hayvan adının neden soy adı olarak tercih edildiği konusunda *Şecere Ansiklopedik Türkmen Etnik Adları Sözlüğü*'nde yer alan görüşler aktarılmıştır.

Sonuç bölümünde hayvan adlarının Türkmen Türkçesindeki soy adlarına ne ölçüde etki ettiği konusunda çıkarımlarda bulunulmuştur.

4. İnceleme

4.1. At

Türkler atı kutsal bir hayvan olarak görmüşler ve çok sevmişlerdir**.** *"Sabah kalk atanı gör, atandan sonra da atını*." şeklindeki Türkmen atasözleri bunu kanıtlar niteliktedir. Atın geçmişte -özellikle savaşlarda- çok kullanılması diğer önemli sebeptir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 78-79).

Türklerle ilgili destan, hikâye ve efsanelerde at yakın arkadaş, zafer ortağı ve en kıymetli varlık olarak görülmüş; güç ve kudreti temsil etmiş, at sürüleri zenginlik göstergesi olarak sayılmıştır (Çoruhlu, 2001, s. 141).

Mezopotamya at ile ilk kez milattan önce ikinci binyılın ilk yarısında tanışmış, Neo-Asur mühürlerinde ilahi bir simge olarak yer almıştır (Black & Green, 2003, s. 42).

At, Şamanist törenlerde şamanın gökyüzüne çıkacağı binek ve kurbanlık hayvan olarak değerli olmuş, aynı zamanda şamanın yer altına veya öbür dünyaya geçmesini sağlayarak ölümü de simgelemiştir. Çin kaynaklarında her yıl yapılan kurban törenlerinde atların renklerine göre ayrım olduğundan; beyaz atın göğe, siyah atın ise yere kurban olarak sunulduğundan bahsedilmiştir (Çoruhlu, 2001, s. 140-141).

İslamiyet'te at eti yemenin günah olduğuyla ilgili bir ibare olmamasına rağmen at savaşlarda ve gündelik yaşamda binek hayvanı olarak kullanıldığı için at eti yemek çoğunlukla yasak kılınmış, bu yasak çoğu zaman dinî bir kural olarak addedilmiştir (Karadavut & Yeşildal, 2007, s. 103).

Türkmenler ata verdikleri değeri, diğer folklor ürünlerinin yanı sıra atasözlerinde de ifade etmişlerdir. Ata atfedilen kutsiyet onun Türk mitolojisinde ve günlük hayattaki atasözlerinde çokça yer almasına neden olmuştur. Türkmen atasözlerinde at "dostluk, vefa, sadakat, kader, kısmet, yalan, uyuşmazlık, uzuvları, türleri, eşyaları, ticaret ve savaş" konuları içinde sıkça kullanılmıştır (Gökçimen, 2005, s. 199).

Türkmenler, atların akıllı olduğuna ve bizim gibi tecrübe edinebildiklerine inanmışlar ve bunu *At iymeyän acı otdan ne peyda* "Atın yemediği acı ottan ne fayda gelir?", *At üstüne*

müneni tanar "At üstüne bineni tanır.", *At eyesini basmaz* "At sahibini çiğnemez." atasözleriyle belirtmişlerdir (Beşen Delice, 2015, s. 542).

Şecere'de at ile bağlantılı soy adları şu şekildedir:

Alat (s. 76): *bk.* Alayontlu (Alayontlı)

Alayontlu (Alayontlı) (s. 76): Eski Türkçe *yund* "yılkı, at" kelimesi, Kaşgarlı'nın kullandığı *yund yılı* "at yılı" ibaresi ve *yunt* "kelimesinin Türkçede hâlen "kısrak" anlamında kullanılmasından ötürü Alayontlu soy adının "ala atlı" manasına geldiği söylenebilir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 76-77).

Reşidüddin ve Salar Baba bu adın "iyi cins, güçlü hayvanları olan" anlamlarına geldiğini, Yazıcıoğlu ve Ebulgazi ise "ala atlı, ala atı olan kişi" anlamlarına geldiğini ifade ederler (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 77).

Sayat (s. 247): Birçok bilim insanı "Sayat" soy adını, Arapça *sayyâd* "avcı" kelimesiyle ilişkilendirmiş ve Sayat bölgesindeki *Avcı* köyünü buna kanıt olarak göstermiştir. Fakat *Sayatlı* kelimesi "şay (süslü) atlı" anlamındaysa *Sayat* kelimesi "şay (süslü) at" anlamında olmalıdır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 247).

Sayatlı (s. 247): *Sayatlı* adının "şay" ve "atlı" sözcüklerinden oluştuğu yönünde rivayetler vardır. Ersarı Baba'nın düzenlediği toydaki at yarışını *şay* "süslü at" sahibi bir yiğidin kazanması üzerine bu yiğide ve bu yiğidin mensup olduğu halka şay "(süslü) at" denmiş ve sonradan bu ad *Sayatlı* "süslü atlı, süslü atı olan" şekline dönmüştür (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 247).

Yabı (s. 276): "Yabı (at)" totemi bu adın ortaya çıkışıyla alakalı görüşlerden birisidir. Hunların askerî düzenlerinde, bazı asker gruplarının, askerlerin atlarının "yabı, alaşa, baytal" gibi şekillerine ve renklerine göre düzenlenmesinin yaygın olması bu durumu ispatlar niteliktedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 276- 277).

4.2. Ayı

Her boy kendine yakın gördüğü hayvanı kutsal saymış, totem olarak kabul etmiş ve zamanla boy adı olarak kullanmıştır. "Ayı" da insanlar tarafından güçlü görüldüğü için soy adı olarak kabul edilmiştir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 92).

İnsanların yaşamında yer almış olan, yabaniliği ve kuvvetiyle insanlar tarafından saygı görse de avlanan, eti ve postu kullanılan, adına bayram kutlaması yapılan ayı bazı kabileler tarafından totem kabul edilmiş, bazı halkların ilk ataları saydıkları bir hayvan olmuştur (Bağcı, 2024, s. 35).

Ayı; at veya kartal kadar olmasa da Türk mitolojisinde oldukça önemli bir yer edinmiştir. Türk topluluklarında ayı orman tanrısı veya ruhunun sembolüdür. Eski dönemlerde "ayı" da tabu olarak kabul edilmiştir. Bazı Türk topluluklarında ayı için kullanılan bazı kelimeler "ata" manasına gelmiş ve ayıdan türediklerine inanmışlardır (Çoruhlu, 2001, s.139-140). Örneğin Altayların kuzeyindeki Türklerden bazıları ayıdan türediklerini ifade etmişlerdir (Ögel, 1995, s. 533).

Türk mitolojisinde önemli bir figür olsa da hiçbir zaman kartal, at yahut kurt kadar değerli olmayan bu sembol çoğunlukla orman kültüründe hayat süren Türklerde karşımıza çıkmaktadır. Başkurtlar onu ata saymışlar, şamanlar tarafından ayı tipi elbiseler kullanılmış, ayrı bölgelerinden alınan kemikler şaman giysilerine dikilerek şamanın göğe yolculuğunda yardımcı ruh görevi gördüğüne inanılmıştır (Çatalbaş, 2011, s. 51).

Avcı da *Güney Sibirya'da Neolitik ve Tunç Çağlarında Ayı Kültü ve Kültün Günümüzdeki Etnografik Yansımaları* isimli çalışmasında ayı kültünün Sibirya'da yaşayan Türk halklarında da oldukça önemli ve köklü olduğunu belirtmiştir (2021, s. 62).

Bağcı bazı ritüellere (saygı duyulması ve itina gösterilmesi, öldürülerek derisinin yüzülmesi, etinin ortak olarak boy üyeleri tarafından yenmesi, kemiklerinin kırılmaması, kanının ve bazı organlarının şifa niyetine tüketilmesi) konu olan ayıya verilen önemin "korku" ve "ekonomik değerinden" kaynaklandığını aktarmıştır (2024, s. 35).

Killi Yılmaz çok sayıda insanımsı ve olağanüstü özellik yüklenmiş olan ayının dönüşüm geçirmiş insan olduğuna inanıldığını, ayıya duyulan korku ve avın başarısı konusundaki tasanın söz varlığına da yansıdığını, ayıyla ilgili tabuların (örtmecelerin) oluşmasına neden olduğunu söyler (2017, s. 26).

Eski Türk yazıtlarında *kara adıg* ve *yegren adıg* şeklinde türleri olan ayı (Aydın, 2016, s. 28) İslamiyet'ten sonra çoğunlukla kaba kuvvetin, aptallığın (Çoruhlu, 2001, s. 140; Ögel, 1995, s. 533) ve kötü insanın (Çoruhlu, 2001, s. 140) simgesi sayılmıştır. Anadolu'da kötü ve yırtıcı hayvan olarak görülmüştür (Ögel, 1995, s. 534).

Şecere'de ayı ile bağlantılı bir soy adı tespit edilmiştir:

Ayı (s. 91): Kırgızlarda *Ayuu*, Özbeklerde *Ayu*, Başkurtlarda *Ayıv* şeklinde boy ve aşiretlerin olması; *ayı, ayu* etnoniminin Eski Türkçe döneminde meydana geldiğini göstermektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 91-92).

4.3. Balık

Türklerin atlı ve hayvancı bir kavim olmaları nedeniyle balık ve balıkçılıkla ilgisi az olmuşsa da "ırmak balıkları" ile ilgisi çoktur (Ögel, 1995, s. 534).

Özellikle Altay *Yaradılış Destanı*nda önemli bir yeri olan *balık* Türk kozmolojisinde gök gürültüsünün hayvan görünümündeki timsali olup Türk topluluklarında bereket, bolluk ve refahı, evlilikte ise mutluluğu ve üremeyi temsil eder (Çoruhlu, 2001, s. 144).

Bazı Türk bölgelerinde "kısmet" ile ilişkilendirilmiştir (Ögel, 1995, s. 534-535).

Kayalı *Hint ve Türk Mitolojilerinde Balık Motifi* isimli çalışmasında balığın Hint mitolojisinde de Türk mitolojisinde de "yaratılış" ve "tufan" konularıyla ilişkilendirildiğinden bahsetmiştir (2016, s. 252).

Balık, Mezopotomya kültüründe su tanrısı Enki'yle ilişkilendirilmiş, bilge bir Tanrı olan Enki gibi bilgeliği simgelemiş ve kötücül güçlere karşı hayır işaretleyici olarak dengeleyici bir görev üstlenmiştir (Black & Green, 2003, s. 44).

Kaplan, balığı "Koruyucu-Kurtarıcı Rolü", "Bereket Rolü", "Cezalandırıcı Rolü", "Semavi Dinlerde Balık", "Efsanelerde Yer Alan Balığa Dönüşme Motifi" başlıkları altında ele almıştır (2021, s. 129-137). Mitolojide balığın koruyucu-kurtarıcı rolünün onun Tanrısal özelliklerle özdeşleştirilmesinden, cezalandırıcı rolünün ise anlatılarda günahları sonucunda insanların balığa dönüşmesinden kaynaklandığını ifade etmiştir (2021, s. 131, 133).

Balık sözcüğünden türetilen soy adlarını kullanan halkın balıkçılık mesleği yapmış olmalarından dolayı bu adı aldıkları yönünde görüşler olsa da Atanıyazov sözcüğün "şehirli" anlamına gelmiş olabileceğini düşünmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 100).

Şecere'de balık ile bağlantılı bir soy adı tespit edilmiştir:

Balıkçı (s. 100): Yomutların "Uşak" ve Ersarıların "Güneş" bölümlerinde *Balıkçı* adındaki sülalelerin balıkçılık yaparak hayatlarını sürdürdükleri zamanlarda bu adı aldıkları anlatılmaktadır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 100).

4.4. Civciv

Türk topluluklarında altın tavuk hükümdar ailesini, gümüş tavuk ise hükümdar ailesinden olmayan soylu kişileri temsil etmekte; horozun cesaret, savaşçılık, dürüstlük, nezaket, şeytanı kovma gibi vasıflarından bahsedilmektedir (Çoruhlu, 2001, s. 148-149). Tavuk ve horoz barışın simgesi olarak da bilinmektedir (Esin, 1979, s. 34-35).

Şecere'de *civciv* adının - küçük ve zayıf bir hayvanın adı olmasından olsa gerek - daha çok bir soyu kötülemek, küçük düşürmek için o sülaleye verildiği yönünde görüşler bulunmaktadır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 130).

Şecere'de civciv ile bağlantılı bir soy adı tespit edilmiştir:

Cüyce (s. 130): Potseluyevskiy "Cüyce sülalesinin liderine ilk başta *Övez Tovuk* (Tavuk) adı verildiğini, bu liderin saygın biri olduktan sonra adındaki *Tovuk* "Tavuk" kelimesini kaldırmak için büyük bir toy düzenlediğini, bu toya davet edilmeyenlerin Övez'e sitem ederek *Tovuk* "tavuk" lakabını *Cüyce* "civciv"e çevirdiklerini ve *Cüyce* lakabının zamanla Övez halkının etnik adı olduğunu" söyler (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 130-131).

4.5. Deve

Belirli dönemlerde bazı kavimler tarafından ata olarak görülen hayvanlar, başka toplumlarda da ata olmayı sürdürmüşlerdir. Boğa, arslan, deve, kuğu ve kaz bu hayvanlardandır (Roux, 2023, s. 338). Türk mitolojisinde alplık sembolü olan hayvanlardan biri de devedir. Özellikle buğra "erkek deve" kahramanlar tarafından töz ("Varlıklarda değişmeden kalan taraf, cevher anlamına gelen felsefe terimi") sayılmıştır (Çatalbaş, 2011, s. 52).

Deve, eski Türklerde, Selçuklu ve Osmanlılarda, halk ve devletle benzeşmiş, eski Türk edebiyatıyla düşüncenin derinliklerine de girmiştir (Ögel, 1995, s. 538).

Dede Korkut Kitabı'nda devenin mitolojide iyi bir yeri olmadığı ve önceden devegillere önem veren doğu ve kuzey geleneğiyle deveye önem vermeyen gelenek olduğu görülür

(Roux, 2023, s. 347). Pek çok metinde deve tüketilen hayvanlar arasında bulunsa da kaynaklarda tabu olarak geçer (Roux, 2023, s. 386).

Türk mitolojisinde alp ve ongun simgesi olan deve İslamiyet'ten sonra da bu vasfını sürdürmüş, Karahanlılarda ünvan ongunu sayılmış ve hükümdarlıkla ilişkilendirilmiştir (Çoruhlu, 2001, s. 146-147).

Deve güzellik ifadesi olarak da kullanılmıştır. Araplarda görülen kadın güzelliğini deveye benzetme geleneği Türklerde de bulunmaktadır (Kesik, 2018, s. 827).

Türkmen kültüründe deve zenginlik nişanesi olarak görülmüş, ad vermeyle ilgili gelenekler, evlilik, yıldızların oluşumu, bazı gök cisimleri ile alakalı köken efsaneleri deve etrafında oluşmuştur (Gökçimen, 2016, s. 228).

"Hayvan ata", "Ongun", "Tanrıların biniti", "Alplık", "Güç ve Hakimiyet", "Ölüm" başlıkları altında ele alınabilen deve Orta Asya Türk kültüründen Anadolu Türk kültürüne uzanan zaman diliminde toplum için son derece önemli bir yere sahip olmuş, ticari ve ekonomik faaliyetlerin devamı, toplumsal ve kültürel hayatla bağlantısından ötürü mitolojik kökenli eserlere yansıması devenin ne kadar değerli olduğunu göstermiştir (Alptekin, 2021, s. 236-244).

Deve, Kazak edebiyatında da yazarların eserlerinde kullandığı simgelerin başında gelmiş ve Türk dünyası halklarının "vatan sevgisi" ve "Ruslaştırılma süreci" yerine kullanılmıştır (Azap, 2016, s. 77).

Türkmen Türkçesinde genellikle olumlu yaklaşılan devenin Türkmen Türkçesi sözlüğünde argo kullanımı yoktur (Sağlık, 2009, s. 22). Deve, çocuklar için sevgi sözcüğü olarak da kullanılmıştır: *inerim* (<iner "bir yaşına girmemiş erkek deve yavrusu" + im), *köşeğim* (<köşek "devenin bir yaşına girmemiş yavrusu" + im) (Kara, 2008, s. 418).

Şecere'de *deve* sözcüğünden türetilen soy adlarını kullanan halkın, bu adı devecilik mesleği yapmış olmalarından veya halkı temsil eden damganın deveye benzemesinden dolayı aldıkları; Türkmenlerin deveyi sevmeleri ve onu kutsal bir hayvan olarak saymalarının da baskın görüş olduğu bilgisi yer alır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 145, 163, 246).

Şecere'de deve ile bağlantılı soy adları şunlardır:

Deveci (Düyeci) (s. 145): Ebulgazi Bahadır Han Şecere-i Terakime'de

> "Canıbek tahta çıktığında onun tabiyetinde bulunan Türkmenler, hana Balkan bölgesinin deve beslemek için en uygun yer olduğunu haber vermişler. O devirde Ürgenç, Mangışlak, Balkan, Etrek ve Gürgen Türkmenleri Altınordu hanlığına bağlıymışlar. Canıbek, çeşitli Türkmen boylarından otuz tane sarbanı (deve çobanını) toplamış. Türkmenlerden zorla vergi alarak bin deve toplamış ve bu çobanlara develeri teslim etmiş. Develeri güden bu halk zamanla çoğalmış, bir boy olacak kadar büyümüş."

diyerek Deveci boyunun adını alması hakkında bilgi vermiştir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 145- 146).

Çağatay Türkçesinde *düyeci (deveci)* sözcüğü "deve çobanı, deveyle yol alan kişi" ve "asker toplayan ve bu askerlerin durumunu kontrol eden askerî gözcü, inzibat" manasında kullanılmış, bazı Türk hanlıklarında "deveci" diye bir görevli olmuştur (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 146).

Hatap (s. 163): Hatap adlı boyun damgası devenin hatabına ("Havutun iki yanındaki ağaç parçası") benzediği için bu boy bu adı kullanmış olabilir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 163).

Sarvan (s. 246): Deveyle ilgili "Deveci, Akdeveli, Erekli, Erkekli" gibi etnonimlerin sayıca fazlalığı ve Türkmenlerde *sarvan* "deve çobanı" sözcüğünün anlamı göz önünde bulundurulduğunda *Sarvan* ve *Sarvanlı* aşiret ve sülale adları "Deve çobanının akrabaları" şeklinde anlamlandırılabilir. Türkmenlerin deveyi sevmeleri ve kutsal bir hayvan olarak kabul etmeleri de bu açıklamayı destekler niteliktedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 246).

Sarvanlı (s. 246): *bk.* Sarvan

4.6. Eşek

Kurt, horoz, boğa, at, eşek, ayı, tavus kuşu, akrep gibi farklı türde hayvanlar bazı bölgelerde sembolik değerlere sahip olup Türkiye'de yabani ve evcil hayvanlar tarım, dinî inanç, ritüel, kutlamalar gibi birçok duygusal yöne hitap etmektedir (Sıddıq vd., 2018, s. 807).

Sümer gömütleri arabalara koşulan atların ve eşeklerin bazılarının büyük cenaze töreninin bir parçası olduğunu göstermektedir (Black & Green, 2003, s. 101).

Anadolu'nun bazı kesimlerinde beyaz alınlı at, eşek ya da katırların sahibine kötü talih ve ölüm getireceğine dair inancın yaygın olmasından ötürü insanların beyaz alınlı at, eşek veya katırları satın almadığı, bu inancın oldukça güçlü bir kültürel uygulama olduğu görülmektedir (Sıddıq vd., 2018, s. 812).

İnsana yakın ve faydalı bir hayvan olsa da Anadolu'da hoş görülmeyen eşek Anadolu masallarında iyi bir motif değildir ve eski Türklerde "çiftçi hayvanı" olarak görülür. *Manas Destanı*'nda Manas Han çiftçilerle "yeşil eşekli yurt" ve "Atları yerine eşeklerini överler." cümleleriyle alay etmiş, "Sen eşek ve öküzünden başka ne bilirsin." diyerek çiftçileri küçük görmüştür (Ögel, 1995, s. 541). İnsanlar için oldukça faydalı olmasına rağmen eşeğin bu kadar hor görülmesinin nedeninin "dinî kabuller" olduğunu söyleyen Cin, bu olumsuzluğun ortaya çıkmasındaki en önemli etkenin "Nuh Peygamber zamanında yaşandığı düşünülen eşeğin Nuh Peygamberin gemisine binmesi hikâyesi ve Kur'an-ı Kerim'deki Lokman suresinde seslerin en çirkininin eşek sesi olduğunun belirtilmesi" olarak açıklar (2016, s. 1271).

Genellikle olumsuz nitelikleriyle yer aldığı görülen eşek Nasreddin Hoca fıkralarında Nasreddin Hoca'nın en yakın arkadaşı olarak görülmektedir. Bu durumla ilgili Çetindağ Süme "İki farklı türde, akıl yönünden zıt iki canlının nasıl olup da birbirini bütünleyen yol arkadaşı olduğunu" sorgular ve "Bu dostluğun zıtlıktan bütünlüğe doğru varlık alanında yer edindiği" tespitini yapar (2019, s. 50). Birçok Türk topluluğunda değersiz görülen eşek Nasreddin Hocanın gözüne hayvan değil de yâren olarak görünmüş; yoldaş,

sırdaş, can yoldaşı, dert ortağı, Hoca'nın kimselere vermek istemediği, fazla yük taşımasına ve canının yanmasına kıyamadığı bir canlı olmuştur (Çetindağ Süme, 2019, s. 50).

Şecere'de *eşek* sözcüğünden türeyen soy adlarının bu hayvanı avlama işiyle uğraşanlara verildiği düşünüldüğü bilgisi yer almaktadır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 213).

Şecere'deki eşek ile bağlantılı soy adları şu şekildedir:

Kulancı (Gulancı) (s. 213): Kulancı ismi kulan "yaban eşeği" avlama işiyle bağlantılı olarak doğmuştur. Eskiden Orta Asya'da çok kulan varmış ve *Kulancı, Kulançı (Gulancı, Gulançı)* aşiretleri kulan avlamada mahirlermiş (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 213-214).

Kulançı (Gulançı) (s. 213): *bk.* Kulancı (Gulancı)

4.7. Geyik

Yörükler arasında bolluk ve bereketin simgesi sayılan geyik, Şaman törenlerinde kılığına girilen hayvan-ata veya ruhlardan biridir (Çoruhlu, 2001, s. 142-143).

Anadolu Türk folklorunda türeyiş unsuru, av hayvanı, yol göstericilik gibi çeşitli işlevleri olan geyik ile ilgili Türklerin eskiden beri türlü inanışları olmuş ve geyik Türk mitolojisinde türeyiş unsuru olarak karşımıza çıkan hayvanlar arasında yer almıştır (Karadavut & Yeşildal, 2007, s. 102-103).

Antik çağlarda ağaçla beraber Türk kozmolojisinin temeli olan geyik zaman geçtikçe yabani av hayvanlarından olma statüsüne düşmüş olsa da kutsallığını koruyabilmiş, aslan, kartal, kurt ve at gibi hayvanlar kült olma özelliğini zamanla kaybetse de geyik hâlen Türk kültünde "kutsal" ve "özel" bir hayvan olarak kalmıştır (Dalkesen, 2015, s. 68).

Şecere'de *geyik* sözcüğünden türeyen soy adlarının bu hayvanı avlama işiyle uğraşanlara veya bu hayvanı totem sayanlara verildiği düşünülmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 158).

Şecere'deki geyik ile bağlantılı soy adları şunlardır:

Geyik (Keyik) (s. 158): *Geyik* ve *Geyikçi* adıyla ayrı gruplar hâlinde yaşam süren sülalelerin bu adı "geyik avlama işi" veya "geyiği totem kabul etmeleri" ile ilişkili olarak aldıkları düşünülmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 158)

Geyikçi (Keyikçi) (s. 158): *bk.* Geyik (Keyik)

4.8. Karsak

Şecere'de karsak sözcüğünden türeyen soy adlarının bu hayvanı avlama işiyle uğraşanlara veya bu hayvanı totem sayanlara verildiği düşünülmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 188).

Farsak ~ Varsak (Atmaca & Güzel, 2018, s. 322); *Karcag [kartsag] <Kumanca karsak* (Yılmaz, 2015, s. 291) şeklinde yer adı olarak kullanımı da görülmektedir.

Şecere'de karsak ile bağlantılı soy adları şunlardır:

Karsak (Garsak) (s. 188): Bu sülalenin ismi "Karsak" adlı hayvanı totem edinenler" ya da "Karsak avlayanlar" şeklinde açıklanabilir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 188).

Karsakçı (Garsakçı) (s. 188): *bk.* Karsak (Garsak)

4.9. Kaz

Mezopotamya sanatında farklı türden birçok kuş, Tanrıların simgesi olarak görülür (Black & Green, 2003, s. 136). Kaz da bir kuş türü olduğu için Tanrı ile ilişkilendirilebilir.

Kuğu ve kaz gibi bazı kuşlar Orta Asya'da ve Çin'de çok eski çağlardan beri kutsal sayılmış, aynı zamanda Türkler tarafından kut ve beylik timsali olmuştur (Çoruhlu, 2001, s. 152-153).

Kaz, birçok toplumun mitolojisinde ve folklorunda önemli bir yer tutan kuşlardandır. Fin-Ugor mitolojisinde, ana kahramanın, tufan çağında kaz suretinde dolaşması, Sibirya Ostyaklarının kazı üç büyük Tanrı'dan biri addetmeleri, Yunan ve Roma ibadethanelerinde mukaddes kazların olması, Çin'de yeni evli çiftlere kaz hediye edilerek eşlerin birbirine bağlanmasının amaçlanması kaza verilen değeri gösteren örneklerdendir (Akalın, 1993, s. 101).

DLT'de kaz özel isim, Afrasyab'ın kızının adı, olarak geçmekte ve Kazvin kentini de bu kızın kurduğu anlatılmaktadır. Bu da kazın atalar kültüyle ilişkisini göstermektedir (Özer Pınarbaşı, 2012, s. 100).

Kaz, *DLT*'de Siyavuş'un eşi yani Şahname ve diğer İran destanlarında geçen Efrasiyab'ın kızı Ferengis'le aynı kişidir (Başar, 2021, s. 484).

Mevlânâ'nın eserlerinde kaz "uğursuz, bön, geveze" insanları anlatmak için kullanılmış, aynı zamanda vahdet yolcusunu simgelemiştir (Yıldırım, 2015, s. 247). *Mesnevi*'de ayrıca başı kesilmesi gereken kuşlar arasında kazın olduğundan ve kazın "hırs"ı temsil ettiğinden bahsedilir (Çetin, 2017, s. 3).

Mutlu, yaban kazının göçebeliği çağrıştırdığını, yüzyıllar boyu Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türklerin hayatının da (sürekli yer değiştirmelerinden yani göçebe hayat sürmelerinden ötürü) yaban kazlarının hayatıyla benzerlik gösterdiğini, Türk toplulukları arasında yaban kazının kutsal kabul edilmesinin sebebinin de bu benzerlik olabileceğini savunur (2018, s. 181).

Şecere'de kaz sözcüğünden türeyen soy adını alan sülalelerin, bu adı, damgalarının şeklinin bu hayvana benzemesinden dolayı aldıkları ifade edilmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 195).

Şecere'de kaz ile bağlantılı bir soy adı bulunmaktadır:

Kazayaklı (Gazayaklı) (s. 195): Roma rakamı olan V "beş (5)" rakamının veya Latin alfabesindeki V harfinin iki dalının tam ortasından aşağıya doğru bir çizgi çizildiğinde oluşan görüntünün kuşların kumda bıraktığı ayak izine benzemesinden dolayı Türk toplulukları bu ize benzeyen damgaya "kazayak damgası"; bu damganın sahibi olan aşiret ya da boya da "Kazayaklı" adını vermişlerdir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 195).

4.10. Keçi / Teke

Türklerin en eski damgalarından olan dağ keçisi veya dağ tekesi yüceliği, erişilmez yerlere erişebilirliği, bağımsızlığı, sebatı, asilliği ve cesurluğu temsil etmektedir ve Tanrı'yı simgeleyen kağanın temsilcisidir (Radloff, 1892'den aktaran Ceylan, 2004, s. 30; Ceylan, 2022, s. 21).

Geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Türkler yaşadıkları her yerde keçinin simgesel hâlini somut ve soyut olarak belgelemişlerdir (Dalkıran & Bayrak, 2019, s. 27).

Bazı yörelerde keçiye korku ile karışık bir saygı duyulmuş, kutsal kabul edilmiş, o yörenin inanç sistemini, edebiyat, müzik ve mimari gibi alanlarını etkilemiştir (Taş & Kaval, 2020, s. 687).

Keçi ve teke figürü hem idari sembol olmuş hem de simgesel sanat değeri taşımıştır. Keçiler binlerce yıl önce avı ve bereketi temsil etmiştir (Ünal &Yaşar, 2021, s. 375- 376). Keçinin Tanrılara kurban olarak sunulduğu da bilinmektedir (Black & Green, 2003, s. 100).

Türk kültüründe önemli bir yeri olan dağ keçisi damgası II. Köktürk Kağanlık yazıtlarında da yer alır (Tokyürek, 2013, s. 248). Zıt kavramların mücadelesini gösteren sahnelerde koyun ve dağ keçileri mağlup olan taraf yani olumsuz unsur olarak geçse de dağ keçisi hanedan arması olarak da kullanılmıştır. Keçi aynı zamanda ölümsüzlüğü de temsil etmektedir (Çoruhlu, 2001, s. 150-151).

Keçi hem "inat, kibir, kurnazlık, güvensizlik, vefasızlık" gibi olumsuz anlamda hem de "güzellik, özgürlük" gibi olumlu anlamda kullanılan çift yönlü bir semboldür (Gürman Şahin, 2018, s. 31).

Boy, yöre ve oyunlara "teke" adı verilmesi keçi ve tekenin birtakım nitelikleriyle insanların hayatında yer alması; dağda, bayırda yaşayabilmesi, inatçılığı, dış görünüşünden dolayı özel hâle gelmesi insanların ona "kuvvet, erk, başarı, zafer, doğurganlık, bereket" gibi sembolleri layık görmesine neden olmuştur (Koçak & Usta Demirlikan, 2015, s. 351)

Kaya üzerlerine çizilen teke resimleri proto-ön Türkler ile başlamış, Türk devletleri yönetiminde kağan simgesine dönüşmüş ve bu resimler Türk milletinin kozmik âlem ile ilişkisinin keçiyle de bağlantılı olduğunu göstermiştir (Aliyeva, 2015, s. 483).

Şecere'de *keçi / teke* sözcüğünden türeyen soy adlarının ortaya çıkışının toteme veya efsaneye dayandırıldığı bilgisi yer almaktadır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 155, 261).

Şecere'de keçi/ teke ile bağlantılı soy adları şunlardır:

Eymir (s. 155): Eymür boyunun adının bir totemden ortaya çıktığını söyleyen Zuyev'e ve Reşidüddin'e göre etnonim "teke" anlamına gelmektedir. Zuyev ayrıyeten 10-11. asırda yazılmış olan Çin kaynaklarında, kara kuyruklu "imo (imir)" şeklinde adına rastlanan hayvanın dağ keçisi veya geyik olması ihtimalini göz önünde bulundurmuş ve "imir" adını "im + r (ek)" şeklinde iki bölüm hâlinde incelemiş, im sözcüğünün "umga/yumga (dağ

keçisi)" ve "emmek" sözcüklerinde "teke, keçi" anlamıyla muhafaza edildiğini belirtmiştir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 155).

Teke (s. 261): "Teke" adı, bu halkın *teke* adlı hayvanı totem saymalarından kaynaklanmıştır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 263).

4.11. Koyun

Koyun İslamiyet'ten sonra sükûnet, huzur ve barışın simgesi, bolluk ve bereketin göstergesi sayılmıştır (Çoruhlu, 2001, s. 151). Koyunun Tanrılara kurban olarak sunulduğu da bilinmektedir. Tanrıların insanların düzenli bir şekilde kendilerine sunmakla borçlu oldukları koyun, balık gibi kurbanlarla hayatlarını sürdürdüğüne inanılırdı (Black & Green, 2003, s. 100, 209-210).

Türkmenlerde koyun (özellikle kara koyun) çok sevilen ve kutsal sayılan bir hayvandır. "*Şişmanlığı kara koyun yok eder.*" atasözünde bu durum görülmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 69, 211).

Şecere'de bu etnonimin milletlerin bayraklarındaki koyun simgesinden, hayvancılıkla uğraşılmasından ortaya çıktığı düşüncesi geçmektedir *Koyun*un Türkmenler tarafından kutsal sayılması da diğer bir sebeptir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 69).

Şecere'de koyun ile bağlantılı soy adları şunlardır:

Akkoyunlu (Akgoyunlı) (s. 68): Uzun Hasan'ın Karakoyunluları bozguna uğratmasının ardından ülkesinin bayrağına "ak koyun" simgesini koyması sebebiyle boyun adı Akkoyunlu olarak kalmıştır. Bu adların hayvancılıktan dolayı ortaya çıkmış olma ihtimali de vardır. Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletlerinin kendi zamanlarında "ak ve kara renkteki" cins koyunlarıyla meşhur olmalarından ötürü boylarının adında "koyun" sözcüğü geçmiş ve bu devletin çeşitli yerlere dağılmış kollarının sembolü de "ak" ve "kara" sözcükleri ile belirtilmiş olabilir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 68, 70).

Baranı (s. 68): Onuncu asırda Karakoyunlu Devletinde koyun için Eski Türkçede *baran / maran* "koyun" şeklinde yer alan kelimeyle benzerlik gösteren *Baranı* sözcüğü kullanılmıştır. Bu adların hayvancılıktan dolayı türemiş olması ihtimali de vardır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 69, 70).

Gerey (s. 157): "Gerey" ve "Girey" kelimelerindeki "ger, gir" başka sülale isimlerinde de görülse de manasının ne olduğu bilinmemektedir. "Gerey" kelimesinin "Kerait" etnoniminden kaynaklandığı kabul edilirse sözcüğün sonundaki *+t* ekinin eski Altay dillerindeki çokluk eki olduğu söylenebilir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 157).

Kerait sözcüğüne "Kara Koyun" manasını veren Ebulgazi Bahadır Han'ın kelimeye verdiği anlam doğruysa etnonimin Karakoyunlu adındaki Türkmen boyuyla bağlantılı olma ihtimali vardır. Cengiz Han döneminden sonra Keraitler etnik adlarının sonundaki *+t* ekini düşürmüş ve adlarını *Gerey, Gereyli* olarak kullanmaya başlamıştır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 157-158).

Gereyli (s. 157): *bk.* Gerey

Gireyli (s. 157): *bk.* Gerey

Karakoyunlu (Garagoyunlı) (s. 68): Karakoyunlu Devletini kuran (1410) Kara Yusuf'un ve İskender'in bayraklarında "kara koyun" simgesi bulunması nedeniyle boyun adı Karakoyunlu olmuştur. Bu adların hayvancılıktan dolayı ortaya çıkmış olma ihtimali de vardır. Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletlerinin kendi zamanlarında "ak ve kara renkteki" cins koyunlarıyla meşhur olmalarından ötürü boylarının adında "koyun" sözcüğü geçmiş ve bu devletin çeşitli yerlere dağılmış kollarının sembolü de "ak" ve "kara" sözcükleri ile belirtilmiş olabilir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 69, 70).

Koyuncu (Goyuncı) (s. 211): Karpov aşiret ve sülale adı olarak kullanılan Koyuncu sözcüğünün, Altınordu hanı Emir Koyuncu'nun adıyla bağlantılı olabileceğini ileri sürmektedir. Aytmıradov bu etnonimin eski Türklerin *kuyın* "tüveley (kasırga, hortum)" kelimesinden doğduğunu ve bu adın Türk boylarında erkeklerin saçlarını uzatıp örme geleneğiyle ilişkili olarak meydana çıktığını iddia etmektedir. Göçebe Türklerin koyuna olan sevgileri ve verdikleri değer dikkate alındığında bu etnonimin totemden ya da boyun temsilcilerinin önceden usta hayvancı olmasından dolayı koyulduğu düşünülebilir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 211).

4.12. Köpek

Nadiren tapılan ve onun için kurbanlar kesilen, bazı toplulukların ondan türediğine inandıkları köpek Türklerde genellikle kurdun karşısında koyunun konumundadır. Köpek zayıflığı temsil etmiş ve Türk kozmolojisinde ölüme işaret etmiştir (Çoruhlu, 2001, s. 154). Roux'a göre ise köpek kurdun yerine geçen hayvanlardan biridir (2023, s. 338).

Oturan köpek figürü Eski Babil Dönemi'nden Neo-Babil dönemine kadar ilahi bir figür olmuş, Neo-Asur ve Neo-Babil dönemlerinde oturan veya ayakta duran köpek, büyülü bir koruyucu figür olarak da kullanılmıştır. Ayrıca Tanrıça Gula'nın kutsal hayvanı olmuştur (Black & Green, 2003, s. 130, 204).

İslamiyet'ten sonra soylu kişiler arasında avın ve avcılığın önem kazanmasıyla köpeğin de değeri artmış; av köpeği dostluk, sadakat, sabır ve tevekkülün sembolü olmuştur (Çoruhlu, 2001, s. 155).

İslamiyet'te köpek murdar bir hayvan olarak görülmesine rağmen Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra dahi kendi efsanelerinde ve onomastik telakkilerinde bu hayvana saygı duymuşlardır. Köpek murdar olsa Türk efsanelerinde çok yer tutmazdı. İt ve Barak kelimeleri Türk onomastiğinde oldukça yaygındır. *Dedem Korkut*'ta köpek, kahramanın haberleşebileceği bir dost, Barak adını taşıdığında ise kılavuzdur. Müslüman olmayan Türklerde de köpek kutsal bir hayvandır. Kıpçak onomastiğinde *ıt* kelimesiyle birçok toponim ve antroponim meydana gelmiştir (Schacht, 1950'den aktaran Caferoğlu, 1961, s. 1-5).

Şahin, *barak* kelimesinin aslında "uzun, sık tüylü" manasında bir sıfat olduğunu, *it* kelimesiyle birlikte "uzun tüylü it, uzun tüylü köpek" anlamına geldiğini ancak zaman

içerisinde dilde ekonomi kanunu doğrultusunda "it" kelimesinin düşerek tamlamanın kısaldığını ve adlaşmış sıfata dönüştüğünü söyler (2022, s. 58).

Şecere'de birçok toplulukta köpeğin totem olarak kabul edildiği ve bu hayvanın kendilerini koruyacağına inanıldığı için soy adlarında köpeğin de çokça yer aldığı bilgisi geçmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 101, 154).

Şecere'de köpek ile bağlantılı soy adları şunlardır:

Barak*[2] *(s. 101): Eski Türkçede "it, köpek" anlamında kullanılan barak sözcüğü hakkında Radloff, bazı Türk topluluklarının gür ve kıvırcık tüylü hayvanlar için bu adı kullandıklarını ifade etmiştir. Reşidüddin, Barak etnonimini İtbarak olarak kaydetmiştir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 101).

Birçok topluluk kurttan sonra köpeği totem kabul etmiş, onun kendilerini koruyacağına inanmışlardır. Eski Türklerde köpek kurttan sonra ikinci sırada yer almıştır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 101).

Etbaş (s. 154): Halkın *Etbaş* etnonimini *İtbaş* olarak da kullanması, *Etbaş* sülalesinin bir kısmına *İtaklı* denmesi, etnonimin *İtbaş* veya *İtbaşı* şeklinde olması gerektiğini göstermektedir. Köpeği iyi bir hayvan olarak gören Türkler onu totem saymışlar, aşiret ve sülale adlarında "it" sözcüğünü kullanmışlardır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 154).

Gürcü (Gürci) (s. 161): *"İt, köpek, kancık"* sözcüklerinin Türkmen etnonimlerinde sıkça kullanıldığı düşünülüp *Gürcüemen* adıyla da bağlantı kurulunca etnonimin *gürcü* "küçük, tüylü bir köpek" sözcüğüyle bağlantısı olduğu görülmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 161).

Gürcüemen (Gürciemen) (s. 161): *bk.* Gürcü (Gürci)

İt (s. 101): *bk.* Barak

İtbeçene (s. 106): *Beçene, İtbeçene, Peçenek* şeklinde kullanımları olan kelimenin başına "it" sözcüğünün nasıl eklendiğini Ebulgazi Bahadır Han Şecere-i Terâkime'de *"Beçeneler Salırlar ile anlaşmazlığa düşüp onlarla savaşıyorlar ve onları yeniyorlar. Bu olaydan sonra Salırlar Peçeneklere karşı sürekli kin besleyerek ve onları 'it, köpek' sınıfına koyarak adlarını 'İtbeçene' şeklinde değiştiriyorlar."* şeklinde açıklasa da eski Türkler "it, köpek"e saygı duydukları ve onu sevdikleri için bu görüşü kabul etmek zordur (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 106).

Kancık (Gancık) (s. 101): *bk.* Barak

Köpek (s. 101): *bk.* Barak

Sak (s. 239): Sakların Farsça konuştuğunu söyleyen Vindekens *sak* sözcüğünün Farsça *seg, sek* "it, köpek" sözcüğünden türediğini ve *sak* soy adının da bu totemden geldiğini savunmuştur (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 240).

[2] Bu etnonim hem köpek hem de kuşla ilişkilendirilmiştir.

4.13. Kurt

Kurt hayvan-ata kavramıyla ilişkilendirilmiş; devlet, hükümdarlık gibi unsurların simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2001, s. 134). Oğuzlarda boğa Oğuz'a adını veren hayvan atadır ve bu ata tüm yaşamı boyunca kurdun kılavuzluğundan ve korumasından faydalanmıştır (Roux, 2023, s. 339).

Kurt, renklere göre farklı manalara gelmektedir. *Ak kurt* "saflık, temizlik, erdem", *al kurt* "şiddet, yer unsuru", *kara kurt* "karşı konulmaz kuvvet, kötülük, yeraltı unsuru" temsilcisi olabilmektedir (Çoruhlu, 2001, s. 136).

İslamiyet'ten sonra kurt eski ilahi manasını büyük ölçüde kaybedip bazı olumsuz anlamlar kazansa da yiğitlik ve güç simgesi olması, nazardan koruyucu sayılması gibi bazı manalarını korumuştur (Çoruhlu, 2001, s. 136).

Dayanıklı, güçlü, akıllı ve atik bir hayvan olduğu için kurt Türkler tarafından totem kabul edilmiş ve kutsal sayılmış, Türklerin sembolü hâline gelmiştir. Soy adlarında ilk sıraya yerleşmiştir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 119).

Şecere'de kurt ile bağlantılı soy adları şunlardır:

Börü (Böri) (s. 119): Dünyada kendisi için totem seçen birçok topluluk dayanıklı, cesur, akıllı ve atik olduğu için kurdu seçmiştir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 119). *Börü* sözcüğü de "kurt" anlamına geldiği için soy adı olarak çok kullanılmıştır.

"Kurt" anlamına gelen kelimelerin kullanım sıklığına bakıldığında *Börü* > *Kurt* > *Möcek* şeklinde bir sıralama yapılmıştır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 121).

Bürgüt*[3] *(s. 125): Petrov Kırgız -Moğol boyu olan *Burut* sözcüğünü *buru* "börü, kurt" + *t* (çokluk eki) şeklinde ikiye ayırmıştır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 126). Bürgüt sözcüğü de bu etnonime yakın olduğu için "kurt" sözcüğüyle alakalı olabilir.

Kurt (Gurt) (s. 119): *bk.* Börü (Böri)

Möcek (s. 119): *bk.* Börü (Böri)

Suvan (s. 254): Gumilev, eski dönemlerde *Su (So)* "kurt" adını taşıyan bir Türk boyunun varlığından ve bu adın sonunda *+an* ekinin çokluk eki olduğundan bahsetmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 254).

4.14. Kuş

İslamiyet'ten önceki dönemlerde "ongun" sayılan yırtıcı olmayan kuşların ruhu temsil ettiği, şamanlar tarafından suretine bürünülen ve yardım alınan, koruyucu ruh sayılan hayvanlardan addedildiği anlaşılmaktadır (Çoruhlu, 2001, s. 151). Yırtıcı kuşlar ise "Gök Tanrı'nın simgesi" olarak görülmüştür (Çoruhlu, 2001, s. 131). Mesela Türklerde çoğunlukla avcılıkta kullanılan bir av hayvanı olan *doğan* evlerin ve sarayların süsü, hakan

[3] Bu etnonim hem kurt hem de kuşla ilişkilendirilmiştir.

ve yiğitlerin sembolüdür; Türkler ayrı boy ve türdeki doğanların her birine başka ad vermiştir (Ögel, 1995, s. 127).

Türklerde her boyu temsil eden bir hayvan sembolü bulunmakta ve bu sembol çoğunlukla yırtıcı kuş figürlerinden oluşmaktaydı. Kuşun temsil ettiği boyun o kuşun özelliklerini taşıdığına inanılır ve o kuşa zarar verilmez, saygı duyulurdu (Yücel & Yozgat, 2018, s. 1482). Her boyun koruyucusu ve atası saydığı kartal, kuğu, karga, kuzgun, sincap, turna, dalgıç kuşu, guguk kuşu, gece kuşu gibi bir varlığı vardı ve hiçbir boy bu canlının etini yemezdi (Zelenin, 1952'den aktaran Roux, 2023, s. 388).

Kuş figürleri genellikle özgürlüğü, bilgeliği, barışı, yeniden doğuşu simgelemiş ve türlü sanat dallarında sıklıkla kullanılan sembollerden birisi olmuştur. Bu kuş türleri kimi zaman sadeleştirilerek kimi zaman da gerçek dışı olarak resmedilmiş, toplumlar tarafından kutsal kabul edilen bu varlıklar görsel özellikler, yüklenilen anlamlar ile dünyadaki diğer tüm canlılardan ayrılmıştır (Özdağ, 2017, s. 18).

Tarih boyunca kuşlar sosyal, siyasal ve kültürel alanda mühim rol üstlenmiş, Türk Hakanlığı metinlerinde ayrı manalar kazanmıştır (Eker Kavalçalan, 2023, s. 2506).

Kuşlar, Gök Tanrı inancının tesiri ile Türk topluluklarında önemli bir yer edinmiş, özellikle kartal, şahin, doğan, atmaca gibi yırtıcı kuşlar diğerlerinden üstün tutulmuş ve Türk mitolojisinde türeme sembolü olarak görülmüş, birçok devlet, gücüne ve asaletine vurgu yapmak için kuş figürleri kullanmıştır. Güzellik, güç, asalet, süs, uğur ve uğursuzluk sembolü olan yırtıcı kuşlar Türk topluluklarında ilahi özellikler yüklenmiş, o topluluğun koruyucu tılsımı olarak görülmüş ancak sonraki devirlerde sembol olmaktan öteye geçememişlerdir (Yücel & Yozgat, 2018, s. 1482-1483).

Orta Çağ'da hem Bizans hem Türk dönemi eserlerindeki seramiklerde, madenî ve cam eserlerde, çinilerde, mimaride sevilerek kullanılan kuş figürleri genelde kutsal ruhu simgelemiş; güvercin, tavus, kartal, şahin ya da balıkçıl kuşlar sıkça tasvir edilmiştir. Türkler için de kuşlar "Tanrı, totem, ruhların doğmamış hâli, ölenin ruhu, arma ve beylik" simgesi olmuştur (Acara Eser, 2019, s. 43).

Mezopotamya sanatında farklı türden kuşlar, ilahların simgesi olarak görülmüş; doğal veya melez kuşların çeşitli türleri ilahlarla ilişkilendirilmiştir (Black & Green, 2003, s. 136, 204).

Masallarda kargaşayı bitirmekle görevli kahramana yolculuğunda yardım eden ve iyiliğin, bilgeliğin ve vefakârlığın sembolü olan kuşlar mitolojik izler taşıyan olağanüstü varlıklardır (Bayrakdarlar, 2022, s. 533).

Kültürel unsurlar içerisinde sıkça kullanılan imgelerden olan "kuş" yeri ve göğü çağrıştırmaktadır ve insanlık tarihinden daha eski bir geçmişi vardır. Yuvası, yumurtası, tüyü, keskin görüşü, sesi, pençesi, gagası, kursağı gibi özellikler kuşu söz varlığımızda çokça kullanılan bir imge yapmıştır (Karakuş & Ötgün, 2020, s. 102).

Köktürklerde ikonografik açıdan kuş figürleri incelendiğinde Doğu Türklerinde yaygın görülen ve mezarlarında kullanılan kuş figürleri Çin mitolojisindeki rüzgârların ilahı, ölümsüz ve gökle ilgili imparatorluk kuşu ile ilişkilidir ve bu kuşun ölen kişinin ruhunu

göğe yükselirken koruduğuna inanılmıştır (Çeşmeli, 2015, s. 75). Ölen kişilerin ruhlarının kuş olup uçmaları Türklerde epey yaygın bir düşüncedir (Ögel, 1995, s. 129). Batı Türklerinde daha çok görülen kuş figürü Türk inanışında önemli bir yere sahip olan kartal ve doğandır. Türklerin inancına göre vefat eden kişilerin uçup gittiği ve gökte yaşadıkları düşünülmekte, bu kuş figürlerinin ölen kişinin ruhunu yani ölenin kendisini temsil ettiğine, ölen kişinin cennete gittiğine inanılmaktadır (Çeşmeli, 2015, s. 75).

Ankâ, sîmurg, kaknus, hümâ gibi kuşlar tamamen ulvi ve mitolojik kuşlardır ve olumlu anlama sahiptirler. Yırtıcı ve avcı kuşlar mitolojik değeri olmasa da olumlu nitelik taşıyan diğer kuşlardandır. Mevlana'nın eserlerinde pis yiyecekler yemelerinden ötürü karga ve akbaba, uçamamalarından ötürü tavuk, şomluk ve uğursuzluğu simgelemelerinden ötürü baykuş, bönlüğü çağrıştırmasından ötürü kaz, gevezeliği simgelemesinden ötürü leylek gibi kuşlar geçmektedir (Yıldırım, 2015, s. 237).

İnsanoğlu soyut kavramları hayvan figürleriyle ilişkilendirmiş, bunlardan biri olan kuş imgesi antik kültürlerin bakış açısını günümüze yansıtmış; kuş figürleri "mezar taşları, hükümdar taçları, devlet armaları, bayraklar, mimari süslemeler" gibi pek çok alanda yer almış, değişen anlayışlarla varlıklarını devam ettirmişlerdir (Kaya Karaduman & Özdemir, 2022, s. 221).

Anadolu halk edebiyatında daha çok doğan ve şahin gibi avcı kuşların adı geçmiştir (Ögel, 1995, s.127).

Şecere'de kuş sözcüğünden türeyen soy adlarının bu hayvanı avlama işiyle uğraşanlara, bu hayvanı totem kabul edenlere veya damgası kuşa benzeyen boylara verildiği düşünülmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 101, 125-126).

Şecere'de kuş ile bağlantılı soy adları şunlardır:

Barak (s. 101): Bu boyun Barak adını Hazar Denizi kıyılarında yaşadığı dönemlerde Barak (Sakarbarak, Sakarbalak) adlı kuşu avlamakta usta olmalarından ötürü aldıkları söylenmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 101).

Bürgüt (s. 125): *Bürgüt* adındaki gece avlanan yırtıcı ve kuvvetli bir kuşu totem olarak seçen aşiretin adı olduğu düşünülse de eski Türkler ve Moğollarda *Bargut*, Kırgızlarda *Burut*, Özbeklerde *Burkut* gibi etnonimlerin olması, bu anlamın özünden uzaklaştığını göstermektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 125).

Cagal (s. 126): *bk.* Cagalbay

Cagalbay (s. 126): Yırtıcı bir kuş adı olan *Cagalbay* etnonimi Başkurtlarda ve Özbeklerde *Yagalbay*, Karakalpaklarda *Cagalbay*, Kazaklarda *Cagalbaylı* şeklindedir. Bu boyun damgası, avını yakalamak için hızla koşan yırtıcı bir kuşu andırmaktadır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 126-127).

Kuşçu (Guşçı) (s. 216): Abdalların ve Hatapların içerisinde Kuşçu isimli aşiretler vardır. *Kuşçu (Guşçı)* adının farklı şekilleri olan *Kutçı* ve *Gutçı* da eski "Kut" etnik adından gelmiş olmalıdır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 215-216).

Şecere'de, Kuzeyev'in, Kuşçu adını taşıyan toplulukların Kırgız, Kazak, Özbek, Nogay, Başkurt, Azeri, Türkiye Türkleri ve Altayların içinde mevcut olmasından yola çıkarak "Kuşçular"ın milattan çok önce Altay bölgesinde ortaya çıkmış bir Türk topluluğu olduğu ve gözde bir uğraş olan kuş avlama işiyle uğraştıkları için bu etnik adı aldıkları yönünde görüşlerinin olduğundan bahsedilir. Bu da Kuşçu etnik adının bu adı taşıyan halkın zanaatıyla bağlantılı olduğunu göstermektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 216).

Orsukçu (Orsıkçı) (s. 230): *Orsukçular* adı *Orus* "Rus" ve *Kuşçu* (yahut *Kutçu*) aşiret adlarından oluşmaktadır (*bk.* Orus ve Kuşçu) (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 230).

4.15. Maymun

Özellikle Hint mitolojisinde görülen maymun, Türk mitolojisinde pek yaygın olmamış; İslamiyet'ten önce ve sonra on iki hayvanlı Türk takvimindeki yılın simgelerinden olmuştur (Çoruhlu, 2001, s. 155).

Şecere'de boy adlarının maymun adına dayanması ya bu boyun bu hayvanı totem kabul etmesiyle ya da yanlış etimoloji sonucu boy adının "maymun" adıyla ilişkilendirilmesiyle açıklanmıştır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 108-109).

Şecere'de maymun ile bağlantılı soy adları şunlardır:

Beçene (s. 106): Narşırvanov, *Peçenek* ismini *bicin-piçin-peçen* "maymun" + ek (isimden isim yapım eki) şeklinde ayırmış ve *Peçenek* isminin çıkış noktasını toteme dayandırmıştır. *İtbeçene* sözcüğündeki "it" de Türkler tarafından kutsal sayılan hayvanın adıdır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 108-109).

Peçenek (Peçeneg) (s. 106): *bk.* Beçene

4.16. Öküz

Eski Türklerde özellikle boğa ya da öküz *alplık* ongunu ya da timsaliydi (Çoruhlu, 2001, s. 145).

Yakut Türklerinin kimi boylarının "Alaca-İnek", "Boğa-Ata" gibi ataları vardır (Strahlenberg, 378'den aktaran Ögel, 1995, s. 536-537).

Kazakça ve Nogayca gibi Türk lehçelerinde "ağır, hantal; kaba, duygusuz" anlamları olan öküz, Tatarca ve Başkurtçada "güçlü, iri yarı, gürbüz, sağlıklı" anlamlarında kullanılmakta, Anadolu coğrafyasında yazılmış eserlere bakıldığında ise öküzün "yoldaş, kardeş, insanüstü bir varlık" olarak ele alındığı görülmektedir (Şirin, 2019, s. 4-5).

Dede Korkut Hikâyeleri'nde boğa gücü, yiğitliği temsil eder ve bilimsel ilerlemelere karşın yeryüzünün bir balık veya öküz üzerinde durduğuna dair inançlarını devam ettiren Türkler vardır (Akman, 2012, s. 7, 14).

Göçebe yaşamın mirası olan yerleşik hayatta tarım ve hayvancılık önemli yer tutmakta, bu yaşam biçimi de yazılı ve sözlü edebiyata etki etmekte; mitolojiye, destanlara, efsanelere, masallara, türkülere yansımaktadır (Balcı, 2019, s. 28).

Hayvan, yer, sülale ve şahıs adı olarak kullanılan öküz, Türklerin hayvanlara olan sevgisinden ötürü mâni, ninni, türkü, öykü, masal, atasözü ve deyimlere de yansımıştır (Karakuş, 1997, s. 1143-1151).

İnek- öküz (boğa), Türkler tarafından mitolojik olarak boynuz kültü altında kutsal sayılmıştır (Demir & Demir, 2021, s. 77). Mitolojide öküz veya boğa yeniden doğuşu temsil eder, Mezopotamya mitolojisinde gücün ve bereketin simgesi kabul edilir (Gümüş, 2019, s. 40-41).

Yeryüzündeki bitkiler ve hayvanlar bereket için aya ihtiyaç duyarken kültürlerde öküz boynuzları bereket tanrılarını simgeler (Çağlar Abiha, 2012, s. 6). Öküz, büyük görünümlü, güçlü bir yük hayvanıdır ve Uygur harfli Oğuz Kağan destanında adı geçen ilk hayvandır (Terek, 2021, s. 1734).

Öküz adı söz varlığına da girmiş ve atasözlerinde Türk toplumları için önemli bir yeri olan "at", "öküz" gibi hayvanların "iyi" olmasının nasıl anlaşılması gerektiği ifade edilerek iyi insanda bulunması gereken özellikler karşılaştırmalı olarak verilmiştir: *İnsan sözünden, öküz boynuzundan tutulur* (Gök, 2015, s. 389).

Antik Yunan ve Mısır'da boğa Tanrıların yaratıcı, dölleyici tarafını simge hâline getirmek için arınma ve erginlenme ritüellerinde geçmiştir (Koçak, 2022, s. 24). Gılgamış Destanında, Uygurca Oğuz Kağan Destanında, Dede Korkut Hikâyelerinde boğa önemli bir motif olarak yer almıştır. Bu anlatılarda "yaratılış, güç, gök gürlemesi, şimşek çakması, bereket, engel ve kurban" gibi özellikler boğaya atfedilmiştir (Koçak, 2022, s. 26).

Mesnevi'de öküz genelde "saf, kalın kafalı, yeteneksiz, görgüsüz, beceriksiz" kişiler için, tasavvufta "yeme, içme, uyku ve cimâ" gibi hayvani ve nefsî sıfatlar" için kullanılan bir terim olmuş ve Mevlânâ öküz metaforuyla "açgözlü, nefsine tapan; Allah'tan bihaber, yersiz hak hukuk arayan (davaya) kalkışan, çıkarları peşinde koşan, münafık, ikiyüzlü" kişileri anlatmıştır (Nur, 2017, s. 37).

Şecere'de öküz sözcüğünden türeyen soy adını alan sülalelerin, bu adı damgaların şeklinin bu hayvana benzemesinden veya aşiretin "öküz"ü totem kabul etmesinden dolayı aldıkları söylenmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 231-232).

Şecere'de öküz ile bağlantılı bir soy adı bulunmaktadır:

Öküz (s. 231): *Öküz* adının, aşiretin toteminden geldiğine inanılmaktadır. Eski Hunların "Huyan" boyunun totemi de "öküz"dür. *Öküz* aşiretinin adının tuğlarındaki "öküz" şeklinden çıkmış olması olasıdır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 231-232).

4.17. Yılan

Türk Şamanizminde yeraltı ilahı Erlik'le alakalı bir simge olan yılan Türklerde daha çok olumsuz niteliğe sahiptir (Çoruhlu, 2001, s. 157, 159). Doğal veya melez yılanların da çeşitli türleri ilahlarla ilişkilendirilmiştir (Black & Green, 2003, s. 204).

Arkaik kültürlerde ölümsüz olan, bereket ve bilgi dağıtan, bunu yaparken gücünü aydan alan yılan çoğu kültürde sihrin, bilginin ve ölümsüzlüğün kaynağı olan bir tanrı olarak

kabul edilmiştir. Asırlar boyu yılan, kadın ve büyü kelimeleriyle kullanılmış; bu birlikteliğin kaynağı ay olarak addedilmiştir (Çağlar Abiha, 2012, s. 6-7)

Sivri ve Akbaba'ya göre hemen her kültürün mitolojisinde bulunan, görüntüsü nedeniyle soğuk bir hayvan olarak düşünülen yılan bilhassa eski dönemlerde hem saygı duyulan hem korkulan bir hayvan olmuş, olumsuz özelliklerine karşın zehri ve panzehiri bünyesinde barındırmasıyla tıbbı temsil etmiştir. Zaman zaman yılana olan tutum farklılık gösterse de özellikle tek tanrılı inançların kabul görmesiyle yılanın itibarı daha da düşmüş ve yılan Adem ve Havva'nın cennetten kovulmasına sebep olduğu için şeytanla eşdeğer görülmüştür. Zıtlıkları içinde barındıran yılan birçok toplumda bu özellikleriyle öne çıkmış ve tekrarlanan bir motif, sembol ve simge olmuştur (2018, s. 54).

Kendisine duyulan korkunun saygıya dönüştüğü yılanın gizemli doğası onu birçok hayvandan üstün kılmış, yılan yeraltına girip çıkarak yer ve yeraltı arasında gezinen bir elçi görevi üstlenmiştir (Sivri & Akbaba, 2018, s. 57).

Sümer, yılanın çift taraflı bir değer taşıdığını ve "kurnaz, sinsi, hain; akıllı, koruyucu, kutsal"ın yılanın çift yönlülüğünü anlatmak için yararlanılabilecek dikotomilerden sadece bir kısmı olduğunu, bir toplumda kahraman olarak görülen yılanın diğer toplumda kâbus olarak görülebileceğini, bilimde tedavinin simgesi iken mitolojide savaşçı veya cezalandırıcı; inanç sistemlerinde kurtarıcı veya günaha sokan bir motif olabileceğini, estetik ve fonksiyonel açıdan yararlı; gücü ve korkutuculuğundan dolayı zararlı olmasının insanların ona tanrı olarak bakmasını sağladığını ve bu karmaşık özellikleriyle yılanın önce tanrısal bir güce zaman içerisindeyse geleneğe, mite ve dine dönüştüğü bilgilerini verir (2016, s. 286).

Yılan Museviler arasında şeytanı, günahı ve baştan çıkaran cinsel tutkuyu, Hristiyanlar arasında lanetlenen insanı, şeytanı, hilekârlığı, kıskançlığı, şehveti bazen mantığı ve sağduyuyu temsil etmiş; İslamiyet'te bazen hayatla ilişkilendirilmiş bazen ise cehennemin tasvirinde kullanılmıştır (Yıldıran, 2001, s. 14-16).

Yılanla ilgili ortaya çıkan halk anlatmaları ve inanışlarında ortak bilinç dışı ağır basmış, ortak bilinç dışı yılana yoğunlaşmış ve yılanı tüm dünyada ortak bir sembol (arketip) olarak insanoğlunun karşısına çıkarmıştır (Yeşildal, 2018, s. 428).

Kuyruğu ağzındayken sarmal biçimde yatan yılan hayat ve kıpırdanış; bahar mevsiminde yeryüzüne çıkarak deri değiştiren yılan üreme; birbirini yutmak için uğraşan iki yılan ticaret sembolüdür. Orta Asya Türkleri birbirine sarılmış iki yılanı kut sembolü olarak görür ve bu sembole hükümdar ongunlarında, tapınaklarda ve sağlık kuruluşlarında da rastlanır. Yılan eski Türklerde bilgelik ve hayatın içindeki ateştir ve bu durum günümüz anlayışına zıttır, uyanışı ve aydınlanmayı simgeler (Biray, 2013, s. 96-97).

Halk hekimliğinde mühim bir yer edinen yılan bazen canlı olarak bazense eti, derisi, kemiği, gözü, gömleği, yağı, dili, dişi, boynuzu yenerek veya haricen kullanılarak birçok hastalığa deva olmuştur (Şimşek, 2019, s. 18).

Manas Destanı'nda, yılan yılında sürünmenin, yılkı yılında savaşmanın başarı getireceği vurgulanmıştır. Türkler, yıllara verdikleri anlamlar ile o yılı tanımlamış, kendileri için o yılın zor veya kolay geçeceğine inanmışlardır (Ceylan, 2016, s. 413).

Tevrat, İncil ve Kuran'da yılan insanların başına kötülük getiren, korkulması gereken bir hayvandır (Andı, 1999, s. 13).

Şecere'de yılan sözcüğünden türeyen soy adını alan sülalelerin, bu adı damgaların şeklinin bu hayvana benzemesinden dolayı aldıkları söylenmektedir (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 129).

Şecere'de yılan ile bağlantılı soy adı şudur:

Cılantamgalı (s. 129): Şecere'de sülalenin damgasının yılana ve yılanın yerde bıraktığı eğri büğrü ize benzemesi nedeniyle Cılantamgalı "Yılan Damgalı" adını aldığı görüşü yer alır (Karasoy & Aşcı, 2006, s. 129).

Sonuç

Ad bilimin içinde hayvan adları da ayrı bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada da Türkmen soy adlarından hayvan adlarıyla bağlantısı kurulan soy adları ele alınmıştır. Türkmen soy adlarında *at, ayı, balık, civciv, deve, eşek, geyik, karsak, kaz, keçi / teke, koyun, köpek, kurt, kuş, maymun, öküz, yılan* olmak üzere on yedi (17) hayvan tespit edilmiştir. Bu on yedi hayvan adından en çok kullanılan köpek (9), koyun (7), kuş (6), kurt ve at (5), deve (4)'dir. *Eşek, geyik, keçi / teke ve maymun* ile bağlantılı ikişer soy adı bulunmaktadır. En az kullanılanlar ise *ayı, balık, civciv, kaz, öküz, yılan*dır. Bu hayvanlarla bağlantılı birer soy adı bulunmaktadır.

Barak ve bürgüt etnonimlerinin iki farklı hayvanla bağlantısının kurulduğu görülmektedir. *Barak* etnonimi hem köpek hem de kuş ile, *bürgüt* etnonimi ise hem kurt hem de kuş ile ilişkilendirilmiştir.

Genellikle soy adı olarak totem olarak kabul edilen, sevilen, saygı duyulan, korkulan, yaşamlarını devam ettirirken kendilerinin yardımcısı olan hayvanların seçildiği görülmektedir. Bazı soylar avladıkları hayvanla bağlantılı soy adları seçerken bazıları kutsal saydıkları hayvanları damga olarak seçmiştir.

İncelenen hayvanlar arasında köpeğin Türkmen soy adlarında en çok geçen hayvan olmasının sebebi onun Türkler tarafından kurtla eşdeğer görülmesi ve saygı duyulan bir hayvan olmasıdır. Türkmen Türkçesinde en çok kullanılan soy adları arasında ikinci sırada yer alan koyun; göçebe kültüründe eti, sütü, derisi gibi birçok yönüyle insanlara fayda sağlamasından dolayı önemli olmuş, bazı boyların damgalarında yer edinmiş ve damgalarında koyun resmi bulunan boylar tarafından soy adı olarak çok kullanılmıştır. Kuş ile bağlantılı soy adlarının kullanılmasında daha çok kuş ile av yapma önemli bir etkendir. Kurt ve at, köpek kadar değerli, saygı duyulan hayvanlardır ve destan, efsane ve masallara konu olmuşlar, motif olarak kullanılmışlardır. Türeyiş Destanında erkek kurt önemli rol oynar ve insanlar kurttan türediklerine inanırlar. Bir diğer önemli hayvan olan at Köroğlu Destanı, Manas Destanı, Nogay Destanlarında yaygın olarak görülür. İnsanların günlük yaşamda ve savaşlarda en büyük yardımcılarının at olması da bu

hayvana atfedilen kutsiyetin en temel sebeplerindendir. Devenin de özellikle İslamiyet ile bağlantılı olması, Türkmenistan coğrafyası göz önünde bulundurulduğunda sık kullanılan binek hayvanı olması ve deveciliğin savaşlardaki inzibatçılık mesleğinden dolayı sıkça kullanıldığı görülmüştür.

Toplum içerisinde ayrı bir kıymet verilen ve mitolojik dönemlerde de geniş kullanımı ve anlam karşılıkları bulunan bu hayvanların yanı sıra günümüzde küçük ve önemsiz görülen, olumsuz anlamlar barındıran civciv, kaz, öküz, yılan, eşek, maymun gibi hayvanların da soy adlarında geçiyor olması hemen hemen her hayvanın insanlar tarafından ne kadar değerli olduğunu, birçok hayvanın göz ardı edilemeyeceğini göstermektedir.

KISALTMALAR

bk.	Bakınız
bs.	Baskı, basım
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
DLT	Dîvânu Lugâti't-Türk
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
s.	Sayfa
vb.	Ve benzeri
vd.	Ve diğerleri

Kaynaklar | References

Acara Eser, M. (2019). Divriği kale kazısı sırlı seramiklerinden kuş ve balık figürlü örnekler. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 48, 41-60.

Akalın, S. (1993). *Türk folklorunda kuşlar*. Kültür Bakanlığı.

Akman, E. (2012). Türk mitolojisinde ve halk şiirinde "sarı/kızıl öküz" inancı. *Türkiyat Mecmuası*, 22(1), 1-16. https://doi.org/10.18345/tm.77404

Aksan, D. (2015). *Türkçenin sözvarlığı*. Bilgi Yayınevi.

Aliyeva, M. (2015). Türk milletinin kaya üstü resimlerdeki mühürü: teke. Ş. Kazan Nas (Ed.). Teke Yöresi Sempozyumu Bildiriler Kitabı (C. 1), 469-484.

Alptekin, M. (2021). Türk mitolojisinde hayvan sembolizmi çerçevesinde "deve". *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 236-244. https://doi.org/10.33905/bseusbed.1014095

Andı, M. F. (1999). Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinde bir kötülük ögesi olarak yılan sembolü. *İlmî Araştırmalar*, 8, 9-24.

Atmaca, E., Güzel, Ö. (2018). Antalya'nın Korkuteli ilçesinin köy adları. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(15), 304-328.

Avcı, A. (2021). Güney Sibirya'da neolitik ve tunç çağlarında ayı kültü ve kültün günümüzdeki etnografik yansımaları. *Arkeoloji ve Sanat*, 166, 61-80

Aydın, E. (2016). Eski Türk yazıtlarında bitkiler ve hayvanlar. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi,* IX(1), 1-51.

Aydınlu, S. (2021). Farsça iki tarihî metinde Efrasiyab'ın Türkçe adı. U. Başar (Çev.). *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 23, 481-488. https://doi.org/10.30767/diledeara.814500

Azap, S. (2016). Kazak Edebiyatında "deve" algısı (yassı burun ve beyaz deve hikâyeleri örneğinde). *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 4(9), 67-78. https://doi.org/10.33692/avrasyad.509496

Bağcı, A. (2024). Türk mitlerinde ayı kültü. T. B. Davletov (Ed.),*Türk Kültürünün Stratejik Derinliği Dr. Yaşar Kalafat Armağanı* içinde (s. 35-48). Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (Türksoy).

Balcı, F. (2019). *Türk kültür tarihinde boğa-öküz*. Hiperyayın.

Bayrakdarlar, T. (2022). Türkmen ve Azerbaycan masallarında mitolojik kuş motifi: simurg / zümrüd. *Söylem Filoloji Dergisi,* 7(2), 533-552. https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1114159

Beşen Delice, T. (2015). Türkmen kültüründe at. *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS),* 4, 537-546. https://doi.org/10.14486/IJSCS425

Biray, N. (2013). Terim dünyamızda yılan: kavram, anlam ve yapı bakımından. *Avrasya Terim Dergisi*, 1 (2), 95 – 113.

Black, J., Green, A. (2003). *Mezopotamya mitolojisi sözlüğü*. Aram Yayıncılık.

Caferoğlu, A. (1961). Türk onomastiğinde "köpek" kültü. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten,* 1-10.

Ceylan, A. (2004). Erzurum ve çevresinde erken dönem Türk izleri. *Türk Kültürü*, 21-51.

Ceylan, A. (2022). Taştaki Türkleri okumak. *Düşünce Dünyasında Türkiz*, 6(34), 9-52.

Ceylan, N. (2016). Yağlıca Kalesi'nde yılan figürü ve Türklerde yılan simgesi. *SUTAD*, 39, 409-421.

Cin, A. (2016). Eşek kavramının Anadolu ağızlarındaki kullanım çeşitliliği. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 2(4), 1256-1274.

Çağlar Abiha, B. (2012). Mitolojiden Tarsus'a bir sembol: yılan ve şahmaran. *Tarsus Kent Sempozyumu*, 1-9.

Çatalbaş, R. (2011). Türklerde hayvan sembolizmi ve din ilişkisi. *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, 3(12), 49-60.

Çeşmeli, İ. (2015). Kök Türklerde ikonografik açıdan kuş figürleri. *Art-Sanat*, 4, 67-80.

Çetin, Y. (2017). Türk sanatı bezeme ikonografisi açısından tavus kuşu figürlerinin bir değerlendirmesi. *Kesit Akademi Dergisi*, 3(9), 1-17.

Çetindağ Süme, G. (2019). Bütünlüğe ulaşma yolunda Nasreddin Hoca ve eşeği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29(1), 49-57.

Çoruhlu, Y. (2001). *Türk mitolojisinin anahatları*. Kabalcı Yayınevi.

Dalkesen, N. (2015). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk kültüründe geyik kültü. *Milli Folklor*, 27(106), 58-69.

Dalkıran, A., Bayrak, T. (2019). Türk kültüründe keçinin yeri ve Mehmet Başbuğ resimlerindeki yansımaları. *Tarihin Peşinde*, 22, 25-35.

Demir, T., Demir, H. (2021). Atasözleri ile mitolojik düşüncenin ilgisi bakımından Türk kültüründe bazı hayvanlar. *Türk Dünyası Akademik Bakış*, 1(1), 70-89. https://doi.org/10.52703/ay.17

Eker Kavalçalan, Ö. (2023). Türk Hakanlığı eserlerinde kuş adları. *Turkish Studies – Language*, 18(4), 2495-2510. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.72521

Esin, E. (1979). *Türk kozmolojisine giriş*. Kabalcı Yayınevi.

Gök, M. (2015). Türk halklarının kültürel değerlerinin oluşmasına katkı sağlayan atasözlerinde iletişim teması. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(5), 374-391.

Gökçimen, A. (2005). Türkmen atasözlerinde at. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* (Prof. Dr. M. Fahrettin Kırzıoğlu Özel Sayısı), 12(28), 199-212.

Gökçimen, A. (2016). Türkmen kültüründe deve ve develerin piri Veyis Baba. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 80, 219-230.

Gül, B. (2006). Hayvan Adları ile Kurulan Türk ve Moğol Kişi Adları. *Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 7(12), 185-191.

Gümüş, İ. (2019). Bartın efsanelerinde mitolojik motifler. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E–Dergisi*, 6(1), 36-43. https://doi.org/10.30804/cesmicihan.570684

Gürman Şahin, A. (2018). Yeni türk şiirinde keçi. *Zeıtschrıft Für Dıe Welt Der Türken*, 10(3), 15-33.

Kafesoğlu, İ. (1984). *Türk milli kültürü* (3. bs.). Boğaziçi Yayınları.

Kaplan, H. (2021). Mitolojik inançlarda ve anlatılarda yer alan balık motifi ve balık motifinin günümüz efsanelerine yansıması. *International Journal Of Filologia (IJOF),* 4(6), 129-137. https://doi.org/10.51540/ijof.933059

Kara, M. (2008). Türkmencede çocuklarla ilgili dolaylı kelimeler. *Turkish Studies*, 3(7), 413-419.

Karadavut, Z., Yeşildal, Ü. Y. (2007). Anadolu-Türk folklorunda geyik. *Milli Folklor*, 19(76), 102-112.

Karakuş, G., Ötgün, C. (2020). Simurg söyleninde kuş imgesi. *Fine Arts (NWSAFA)*, 15(2), 99-115. https://doi.org/10.12739/NWSA.2020.15.2.D0255

Karakuş, İ. (1997). Türkçe ad bilim (onomastik)'de hayvan adları. *Erdem*, *9* (27), 1143-1152.

Karasoy, Y., Aşcı, U. D. (Haz.) (2006). *Soltanşa Atanıyazov, Şecere Ansiklopedik Türkmen Etnik Adları Sözlüğü*. Tablet Yayınları.

Kaya Karaduman, B., Özdemir, G. (2022). Türk sanatında kuş imgesi. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 8(24), 219-235. https://doi.org/10.51293/socrates24-205

Kayalı, Y. (2016). Hint ve Türk mitolojilerinde balık motifi. *Akademik BAKIŞ Dergisi*, 58, 252 – 265.

Kesik, B. (2018). Atasözleri ve deyimlerimizde deve. *Journal of Turkish Language and Literature,* 4(3), 825-840. https://doi.org/10.20322/littera.425177

Killi Yılmaz, G. (2017). Saha Türkçesinde ayı ile ilgili örtmece söz varlığı. *Türkbilig*, 33, 25-56.

Koçak, A. (2022). Gılgamış Destanından Dede Korkut Hikâyelerine mitolojik boğa figürü. *Düşünce Dünyasında Türkiz*, 7/38, 23-34.

Koçak, A. N., Usta Demirlikan, Y. (2015). Mit-Rituel Dünyasında 'Teke'. Ş. Kazan Nas (Ed.). Teke Yöresi Sempozyumu Bildiriler Kitabı (C. 1), 345-352.

Mutlu, H. K. (2018). Türkiyedeki "kaz ayağı" damgaları ve "kaz" sözcüğü hakkında bazı görüşler. *АЛТАИСТИКА, ТУРКОЛОГИЯ, МОҢҒОЛИСТИКА*, 178-183.

Nur, İ. H. (2017). Mesnevide hayvan karakterleri (metaforları). *Uluslararası Türk Kültür Coğrafyasında Sosyal Bilimler Dergisi (TURKSOSBİLDER)*, 2(1), 29-47.

Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Özdağ, D. E. (2017). Çağdaş Türk sanatında gerçek dışı kuş figürleri. *JRES*, 4(1), 17- 32.

Özer Pınarbaşı, S. (2012). Türk kültüründe kuşa dönüşen kadınlar. *Acta Turcİca*, IV(2-1), 96-103.

Roux, J. P. (2023). *Orta Asya'da kutsal bitkiler ve hayvanlar*. (Çev. A. Kazancıgil-L. Arslan). Dergâh Yayınları.

Sağlık, S. (2009). Türkmen Türkçesinde hayvan adlarının olumsuz anlamda kullanımları üzerine. *Acta Turcıca*, 2(1), 16-27.

Sıddıq, A.B., Erdem, Ç. & Şanlı, S. (2018). Türkiye'de insan-hayvan ilişki bilimi antrozooloji'nin faaliyet alanları. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 805-826. https://doi.org/10.15869/itobiad.392083

Sivri, M., Akbaba, C. (2018). Dünya mitlerinde yılan. *Folklor/edebiyat*, 24 (96), 53-64. https://doi.org/10.22559/folklor.363

Sümer, N. (2016). Dinsel ve mitolojik bir sembol olarak yılan. *International Journal of Social Science*, 43, 275-288. http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3229

Şahin, İ. (2015). *Adbilim*. Pegem Akademi Yayınları.

Şahin, İ. (2022). Barak adı ve etnotoponimlerden hareketle barakların ana yurdu meselesi. *Dil Araştırmaları*, 16(30), 53-66. https://doi.org/10.54316/dilarastirmalari.1100706

Şimşek, E. (2019). Türk halk kültüründe yılan ve "yılan kale" (Ceyhan/Adana) anlatıları üzerine değerlendirmeler. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 19(7), 13-33. https://doi.org/10.31126/akrajournal.605461

Şirin, H. (2019). Öküz sözcüğü üzerine. *Türk Dili*, 816, 4-17.

Taş, S., Kaval, Y. (2020). Tunceli'de kültürel bir sembol: dağ keçisi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(309), 680-688. https://doi.org/10.12981/mahder.709297

Terek, M. C. (2021). Uygur harfli Oğuznamedeki hayvanlarla Oğuz Kağan'ın ilişkisi. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 8(4), 1730-1752. https://doi.org/10.46868/atdd.140

Tokyürek, H. (2013). Eski Uygurcada hayvan adları ve bunların kullanım alanları. *Journal of Turkology Research*, 33, 221-281.

Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ünal, S., Yaşar, T. (2021). Teke yöresi, keçi (teke) figürü ve seramik sanatına yansımalar. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 127(251), 375-394.

Yeşildal, Y. (2018). Bir arketip olarak yılan. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(13), 420-431. https://doi.org/10.33692/avrasyad.510240

Yıldıran, N. (2001). Yakın doğu sembolizminde akrep, yılan: akrep-adam ve şahmeran. *Folklor/Edebiyat*, 7(27), 5-22.

Yıldırım, A. (2015). Mevlânâ'nın eserlerinde kuş sembolizmi. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 6, 235-247.

Yılmaz, E. (2015). Altayistik bağlamında Macarca-Türkçe dil ilişkileri. *Bilig Dergisi*, 74, 287-308.

Yücel, A., Yozgat, S. (2018). Türk mitolojisindeki kuş sembollerinin günümüz logo tasarımlarına yansıması. *Turkish Studies*, 13(18), 1477-1493. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13719

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Hakan TİKDEMİR
https://orcid.org/0000-0002-6248-6240
Dr.
hakan.tikdemir@gmail.com
Araştırmacı

Narsisizmin Folklorik Temsili: Ayşe ile Fatma Masalındaki Narsisistik Yapıların Karşılaştırmalı Analizi

The Folkloric Representation of Narcissism: A Comparative Analysis of Narcissistic Structures in the Tale of Ayşe and Fatma

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 08.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***
Tikdemir, H. (2025). Narsisizmin Folklorik Temsili: Ayşe ile Fatma Masalındaki Narsisistik Yapıların Karşılaştırmalı Analizi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1010-1030. https://doi.org/10.34083/akaded.1702907

Tikdemir, H. (2025). The Folkloric Representation of Narcissism: A Comparative Analysis of Narcissistic Structures in the Tale of Ayşe and Fatma. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1010-1030. https://doi.org/10.34083/akaded.1702907

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Hakan TİKDEMİR| Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Sözlü kültür ürünleri, bireylerin iç dünyalarındaki çatışmalarını ve toplumsal yapıdaki psikodinamik örüntüleri sembolik bir dille ifade eden önemli anlatılardır. Bu anlatılar arasında öne çıkan masallar, kültürel değerleri aktarmanın yanında insan psişesinin derinliklerine ışık tutan çok katmanlı metinler olarak karşımıza çıkar. Masal karakterlerinin davranış kalıpları, bireysel psikolojik dinamiklerin yanı sıra toplumsal normları, bilinçdışı korkuları, bastırılmış arzuları ve ideal benlik tasavvurlarını yansıtır. Bu özellikleriyle masallar, psikanalitik çözümlemeler için zengin bir zemin sunar. Özellikle, narsisistik eğilimlerle sağlıklı kendilik gelişimi arasındaki çatışmaları konu alan anlatılar, birey ile toplum arasındaki gerilimi sembolik düzlemde somutlaştırır. Bu çalışmada, Ayşe Benek Kaya'nın *Gel Zaman Git Zaman Derleme Masallar* adlı eserinde yer alan *Ayşe ile Fatma* masalı, psikanalitik halkbilimi kuramı ışığında incelenmiştir. Araştırmanın odağında, üvey anne ve kızı Fatma karakterlerinin narsisistik kişilik özellikleri ile üvey kız Ayşe'nin sağlıklı kendilik yapısı arasındaki karşıtlık yer almaktadır. Çalışmanın temel teorik çerçevesini, Sigmund Freud'un psikanalizi, Heinz Kohut'un kendilik psikolojisi ve Otto Kernberg'in nesne ilişkileri teorisi oluşturmuştur. Ayrıca, DSM-5 Tanı Ölçütleri'nde belirtilen narsisistik kişilik bozukluğuna ilişkin dokuz kriter, karakter analizinde sistematik biçimde uygulanmıştır. İnceleme sürecinde, narsisistik kişilik yapılanmasına özgü büyüklenmecilik, manipülasyon (gaslighting), maddi saplantı, benmerkezcilik gibi örüntüler; sağlıklı kendilik yapısına özgü empati kurma, sevme yetisi, olgun nesne ilişkileri gibi olumlu psikolojik nitelikler karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Araştırmanın bulguları, masalın geleneksel olarak bilinen ahlakî öğüt verme işlevinin ötesinde, narsisizmin yıkıcı sonuçlarını ve sağlıklı kendilik gelişiminin değerini metaforik bir dille aktardığını ortaya koymuştur. *Ayşe ile Fatma* masalı özelinde yapılan bu inceleme, narsisistik kişilik yapılanmasının ruhsal parçalanmaya ve toplumsal izolasyona yol açtığını; buna karşılık olgun kendilik yapısının içsel huzur, sosyal uyum ve kalıcı mutlulukla sonuçlandığını göstermektedir. Bu sonuçlar, masalın kolektif bilinçdışı aracılığıyla hem bireysel hem de toplumsal ruh sağlığına hizmet ettiğini yansıtmaktadır. Sonuç olarak masallar, bireyin psikolojik gelişim sürecini anlamlandırmak ve kültürel hafızada ideal kişilik modellerini pekiştirmek açısından psikanalitik inceleme için işlevsel metinlerdir.

Anahtar Kelimeler: Narsisizm, narsisist, masal, psikanalitik kuram, halkbilimi.

Abstract

Oral cultural products are significant narratives that symbolically express individuals' inner conflicts and the psychodynamic patterns within the social structure. Among these narratives, fairy tales stand out not only as transmitters of cultural values but also as multilayered texts that illuminate the depths of the human psyche. The behavioral patterns of fairy tale characters reflect not only individual psychological dynamics but also social norms, unconscious fears, repressed desires, and ideal self-concepts. With these qualities, fairy tales offer a rich foundation for psychoanalytic interpretation. In particular, stories that deal with the conflict between narcissistic tendencies and healthy self-development symbolically embody the tension between the individual and society. In this study, the Turkish folktale Ayşe and Fatma, featured in Ayşe Benek Kaya's collection Gel Zaman Git Zaman Derleme Masallar is examined through the lens of

psychoanalytic folklore theory. The focus of the analysis lies in the contrast between the narcissistic personality traits of the stepmother and her daughter Fatma, and the healthy self-structure of the stepdaughter Ayşe. The theoretical framework of the study is grounded in Sigmund Freud's psychoanalysis, Heinz Kohut's self psychology, and Otto Kernberg's object relations theory. Additionally, the nine diagnostic criteria for narcissistic personality disorder as outlined in the DSM-5 have been systematically applied in the character analysis. During the analysis, patterns typical of narcissistic personality structure such as grandiosity, manipulation (gaslighting), material obsession, and egocentrism are comparatively examined alongside psychological traits associated with a healthy self such as the capacity for empathy, the ability to love, and mature object relations. The findings of the study reveal that the tale, beyond its traditionally known function of providing moral instruction, metaphorically conveys the destructive consequences of narcissism and the value of healthy self-development. This close reading of Ayşe and Fatma demonstrates that narcissistic personality structures lead to psychological fragmentation and social isolation, whereas a mature self results in inner peace, social harmony, and lasting happiness. These findings reflect how the tale, through the collective unconscious, serves both individual and collective mental well-being. Ultimately, fairy tales are functional texts for psychoanalytic inquiry, offering valuable insight into psychological development and reinforcing ideal personality models within cultural memory.

Keywords: *Narcissism, narcissist, fairy tale, psychoanalytic theory, folklore.*

Giriş

Masallar, bilinçdışının derinliklerinden beslenen ve insanlığın ortak psikolojik deneyimlerini şifreli bir anlatım biçimiyle aktaran kültürel anlatılardır. Tıpkı rüyalar gibi sembollerle örülü olan bu hikâyeler, bireysel ve toplumsal bilinçdışının bastırılmış korkularını, arzularını ve çatışmalarını yansıtan birer ayna işlevi görür (Sarı ve Ercan, 2010, s. 31). Ancak rüyalardan farklı olarak masallar, sözlü kültürün anonim süzgecinden geçerek biçimlenmiş, kuşaktan kuşağa aktarılarak toplumsal hafızayı şekillendiren birer kültürel taşıyıcıya dönüşmüştür. Geçmişin değer dünyasını geleceğe kodlayan bu yapılar, psikolojik deneyimlerin kuşaklararası aktarımında "ortak dil" haline gelmiştir (Gezgin, 2007, s. 34). Bu yönüyle masallar, bireysel bilinçdışının izdüşümleri ve aynı zamanda kolektif kimliğin ve toplumsal normların sembolik kodları olarak da değerlendirilmektedir. Masallar aracılığıyla toplumlar değer sistemlerini, ahlakî öğretilerini ve varoluşsal deneyimlerini örtük biçimlerde yeniden üretir. Böylece masallar, ruhsal süreçlerle toplumsal bellek arasında köprü kurarak hem kişisel gelişime hem de kültürel sürekliliğe hizmet eden çok katmanlı anlatı yapıları sunar.

Psikanalitik kuram, Sigmund Freud'un temellerini attığı ve sonrasında Carl G. Jung, Wilhelm Wundt gibi isimlerle gelişen, insan psişesinin derinliklerine odaklanan bir yaklaşımdır. Başlangıçta rüyaların analiziyle sınırlı olan bu yöntem zamanla mitler, masallar, tabular, fıkralar ve batıl inanışlar gibi kolektif bilinç ürünlerini de kapsamıştır (Ekici, 2004, s. 110-111). Freud, *Rüyaların Yorumu* eserinde bireysel bilinçaltının bastırılmış arzularını çözümlerken mit ve masalların da benzer bir işlevi gördüğünü öne sürmüştür (Dorson, 2011, s. 42). Bu yaklaşım, psikanalitik halkbiliminin doğuşuna zemin

hazırlamıştır. Karl Abraham gibi bazı araştırmacılar, "rüya bireyin mitidir" tezinden yola çıkarak masalları kolektif bilinçdışının ürünleri olarak değerlendirmiş; mitlerin ise toplumların çocukluk evresindeki ruhsal çatışmalarını yansıttığını öne sürmüştür (Çobanoğlu, 2005, s. 168). Nitekim masallardaki sembolik öğeler- cadılar, büyülü nesneler, yasaklar - tıpkı rüyalardaki imgeler gibi hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki bastırılmış duyguların dışavurumu olarak okunabilir. Bu bağlamda psikanalitik yöntem, insan ruhunun derinliklerini ve psikolojik dinamiklerini anlamada önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu psikolojik dinamikler arasında narsisistik kişilik ile sağlıklı kendilik gibi karşıt yapılar da yer almakta; masallar, bu tür karşıtlıkları semboller ve karakter örüntüleri aracılığıyla görünür kılarak hem ruhsal çatışmaları hem de toplumsal değer sistemlerini yansıtmaktadır.

Narsisizm kavramının kökenleri, insanlığın kendini anlama çabasının bir uzantısı olarak Yunan mitolojisine kadar uzanır. Narkissos miti, bireyin kendi benliğine yönelttiği ölçüsüz sevginin ve başkalarını dışlayarak yalnızca kendine yönelmiş arzunun simgesel anlatımıdır. "Nerkis çiçeğine adını veren Narkissos'un öyküsü hemen her çağda şairleri esinlemiş bir öyküdür" (Erhat, 1989, s. 230). Anlatıya göre yalnızca kendini tanımazsa yaşayabileceği kehanetinde bulunulan Narkissos, bir gün suya yansıyan kendi görüntüsüne âşık olur ve bu aşkın pençesinde tükenerek suya düşer, yaşamını yitirir (Yörükân, 2000, s. 253–257). Bu mit, sözlü kültür ürünlerinde narsisistik yapıyı temsil eden bir prototip olarak öne çıkar.

Türkçe Sözlük'e göre narsisizm; özseverlik olarak tanımlanmıştır. Özseverlik; kişinin kendi bedeni ve ruhuna karşı duyduğu hayranlık, bağlılıktır (Akalın vd., 2011, s. 1752, 1871). Psikolojik literatürde ise narsisizm; aşırı seviyede özsevgi, kendini normalden büyük görme ve benmerkezcilik kavramları ile özdeşleşmiştir (Budak, 2003, s. 525). Narsisizm büyük ölçüde küçük çocuğun yaratılışında var olan doğal bir süreçtir. Çocuk yavaş yavaş benmerkezciliğin tehlikeli halini aşmayı öğrenmelidir. Çünkü analistlere göre bu süreçte yaşanan takılmalar, patolojik narsisizme zemin hazırlamaktadır (Bettelheim, 2019, s. 260; Schmidt, 2019, s. 138).

Narsisizm; Freud'dan bu yana pek çok analist tarafından benliğin gelişimi, nesne ilişkileri ve kişilik bozuklukları çerçevesinde incelenmiştir. Freud, "kendini koruma içgüdüsünün bencilliğinin libidinal bir tamamlayıcısı" (Freud, 2012a, s. 23) olarak ifade ettiği narsisizmi iki düzeyde açıklar: Birincil narsisizmde libidinal enerji doğrudan self'e yönelmiştir; birey dış dünyaya yatırım yapmaz. Bu durum benlik şişmesi, kusursuzluk ve güçlülük duygularıyla birlikte seyreder. İkincil narsisizm ise, bireyin dış dünyadaki nesnelerle kurduğu ilişkilerde yaşadığı engellenmeler ve düş kırıklıkları sonucu libidinal enerjinin objelerden çekilip yeniden egoya yönelmesiyle ortaya çıkar. Freud'un açtığı bu kuramsal yolu farklı yönlerden geliştiren birçok düşünür arasında Heinz Kohut ve Otto Kernberg öne çıkar. Kohut, kendilik psikolojisi kuramında narsisistik patolojileri çocuklukta yeterince empatik aynalanma ve idealleştirme deneyimlerinin sağlanamamasıyla ilişkilendirerek açıklarken; Kernberg nesne ilişkileri kuramında daha çatışma merkezli bir bakışla, bölme ve yansıtma gibi savunmaların yoğun kullanımı sonucunda grandiyöz

benlik ile değersizleştirilen nesne temsilleri arasında parçalanmış bir yapı oluştuğunu savunur (Geçtan, 1997, s. 270-273). Kuramsal düzlemde geliştirilen bu yaklaşımların yanı sıra narsisizme ilişkin patolojik örüntüler tanı sistemlerinde yer bulmuştur. Amerikan Psikiyatri Birliği'nin (APA) 2013 yılında yayımladığı *DSM-5 Tanı Ölçütleri Başvuru El Kitabı*'nda narsisistik kişilik bozukluğu teşhisi için belirlenen dokuz ölçütten en az beşinin karşılanması gerektiği belirtilmiştir.

Türk masal anlatılarında narsisistik kişilik örüntüleri sergileyen karakterlerin temsil edildiği görülmektedir (Kaval, 2024, s. 704). Mevcut çalışmalarda bu örüntüler, çoğunlukla patolojik boyutlarıyla ele alınmakta nasistik kişilik yapıların sağlıklı kendilik yapılarıyla olan karşıtlığına ilişkin sınırlı çözümlemeler yapılmaktadır. Bu çalışmanın çıkış noktası, Türk masallarındaki narsisistik kişilik eğilimlerinin sadece bozukluk düzeyinde değil sağlıklı kişilik yapılarıyla nasıl karşılaştığı ve bu karşıtlığın anlatı düzeyinde nasıl temsil edildiği sorunsalına dayanmaktadır. Bu kapsamda, Ayşe Benek Kaya'nın *Gel Zaman Git Zaman Derleme Masallar* adlı eserinde yer alan *Ayşe ile Fatma* masalı, üvey anne ve öz kız Fatma karakterlerinin narsisistik eğilimleri ile üvey kız Ayşe'nin sağlıklı kendilik yapılanması karşılaştırılarak incelenecektir. Çalışmada, Freud'un psikanalitik kuramındaki narsisizm anlayışı temel alınmakla birlikte Heinz Kohut'un kendilik psikolojisi yaklaşımı çerçevesinde sağlıklı kendilik yapısı üzerinde durulacaktır. Ayrıca Otto Kernberg'in patolojik narsisizm çözümlemeleri ve Amerikan Psikiyatri Birliği'nin DSM-5 tanı ölçütlerinde yer alan dokuz temel belirti esas alınarak karakterler sistematik biçimde analiz edilecektir. Böylece, anlatıdaki üç temel karakterin kişilik yapılanmaları arasındaki farklar, hem kuramsal hem de yapısal düzeyde karşılaştırmalı olarak ortaya konacaktır. Bu yönüyle çalışma, narsisistik örüntüleri tespit etmekle kalmayıp bu örüntülerin karşısında konumlanan sağlıklı kendiliğin masal anlatılarındaki temsiline de odaklanarak literatüre katkı sunacaktır.

1. Narsisistik Kişilik ve Sağlıklı Kendilik Yapılarının Karşılaşması

Ayşe ile Fatma masalı, öksüz bir kız çocuğunun narsisistik ilişkilerlerden korunma ve kendilik bütünlüğünü sürdürme mücadelesinin hikâyesidir. Ayşe'nin öz annesini kaybetmesi hem bir bakım verenin yitimi hem de gelişimsel bütünlüğünü destekleyen ayna işlevlerinin ve kendilik nesnelerinin kaybı anlamına gelmektedir. Heinz Kohut'un kendilik kuramına göre erken dönemde doğru şekilde doyurulamayan kendilik nesnesi ihtiyaçlarının sonraki yıllarda kendiliği etkilemeye devam eder. Eğer kişi kendilik nesneleri tarafından reddedilmiş, ihmal edilmiş ya da travmatik deneyimler yaşamışsa yaşadığı hayal kırıklıkları ve utanç ile ilkel narsisizme döner (Akça, 2017, s. 8). Bu bağlamda ebeveynin ölüm gibi nedenlerle ortadan kaybolması, çocuğun narsisistik nesne yatırımlarının sağlıklı biçimde yapı kurmasını engeller. Annenin ölümü, narsisistik saplanmaların derinleşmesine ve patolojik yapıların katılaşmasına yol açabilir (Kohut, 2022, s. 71, 117). Benzer şekilde Otto Kernberg (2023, s. 157-158), annenin yetersizliği ya da yokluğunun çocuğun iç dünyasında "tamamıyla iyi" bir iç nesne imgesi kurmasını engellediğini ve bunun da temel benlik bozukluklarına zemin hazırladığını vurgular. Bu bağlamda Ayşe'nin yaşadığı annesizlik, içsel nesne yapılanmasının gelişiminde ciddi bir

boşluk yaratır. Ancak masalda, Ayşe'nin çevresindekilerle kurduğu olumlu ilişkiler, bu eksikliği telafi eder: "Ayşe'yi herkes çok severmiş. Herkese yardım edermiş. Kendinden küçükleri korur, kollarmış. Hayvanları da çok severmiş, elinden geleni yaparmış" (Benek Kaya, 2023, s. 69). Söz konusu figürler, Ayşe için geçici "ayna nesneleri" işlevi görerek onun kendilik bütünlüğünü korumasına destek olur. Ayşe, sevgiyle yaklaştığı nesnelerden aldığı olumlu yankılarla ayna aktarım süreçlerini deneyimler böylece erken dönemde yaşadığı narsisistik kırılmalara rağmen sağlıklı bir kendilik yapısı geliştirmeyi başarır.

Ayşe'nin annesinin ölümünün ardından babası, Fatma adında bir kızı olan başka bir kadınla evlenir. Bu evlilik sonrasında kurulan yeni aile yapısı, Ayşe için psikososyal açıdan zorluklarla dolu bir sürecin başlangıcını oluşturur. Üvey anne, Ayşe'ye karşı sistematik biçimde dışlayıcı ve değersizleştirici bir tutum sergiler; onu hane içindeki tüm fiziksel sorumlulukları üstlenmekle yükümlü kılar. Fatma ise annesinin bu tutumuna uyum göstererek Ayşe'yi küçümseyici söylemleriyle hedef alır ve onun psikolojik açıdan yalnızlaşma sürecini derinleştirir. Böylece Ayşe hem yoğun fiziksel yüklerle hem de duygusal ihmal ve dışlanma biçimindeki psikolojik baskı ile baş etmek zorunda kalır (Benek Kaya, 2023, s. 69).

Türk masallarında üvey anne ve üvey kız arasındaki gerilim, yüzeysel bir aile çatışmasının ötesinde insan doğasının derinliklerine inen evrensel bir temayı temsil eder. Bu hikâyelerde yaşlı ile genç, güçlü ile zayıf, karanlık ile aydınlık arasındaki mücadele, üvey anne ve üvey kız figürleri üzerinden otorite, kıskançlık ve güç savaşı ekseninde sembolik bir dille aktarılmaktadır. Üvey anne figürü, çoğunlukla kendi çocuğu dışındaki bireylere karşı sevgisiz ve acımasız davranan; gücünü kötüye kullanan bir karakter olarak tasvir edilirken üvey kız figürü ise masumiyetin, sabrın ve erdemin timsali olarak resmedilir. Üvey kızın mücadelesi, zulme karşı direnişin ve adaletsizliğe boyun eğmemenin simgesi hâline gelir. Masallarda, üvey annenin öz kızı ise genellikle annesinin gölgesinde ayrıcalıklı büyüyen, şımarık, tembel ve bencil bir figür olarak çizilir; ona en güzel elbiseler giydirilir, en lezzetli yemekler sunulur ve ağır işlerden muaf tutulur (Demir, 2024, s. 441). Üvey anne ve kızı motifi yalnızca kültürel bir anlatı kalıbı değil aynı zamanda derin bir psikanalitik yapının da yansımasıdır. Jungiyen psikolojide üvey anne figürü, anne arketipinin gölge yönünü temsil eder. Anneliğin yok edici, baskıcı ve tehditkâr yüzü somutlaştırılır (Jung, 2021, s. 22-23). Kötücül üvey anne figürü, gerçek hayatta çocuklarına sınırlar koyan, disiplin uygulayan ve bu süreçte zaman zaman yıkıcı olabilen annenin ruhsal bir izdüşümüdür (Parmaksız, 2023, s. 20). Bettelheim'e göre çocuk bağımlı kaldığı sürece üvey annenin narsisizmine tehdit oluşturmaz ancak bağımsızlaşmaya, sevilmeye ve çevresiyle olumlu ilişkiler kurmaya başladığında, narsisistik üvey anne çocuğu bir tehdit olarak algılamaya başlar (2019, s. 260). Bu bağlamda *Ayşe ile Fatma* masalındaki narsisistik üvey annenin, Fatma'nın varlığını kendi kurduğu düzenin bir tehdidi olarak algılaması ve onu sindirmeye çalışması bu psikanalitik çerçevede anlam kazanmaktadır.

Masalda Fatma'nın narsisistik kişilik yapılanması, bireysel bir rastlantı değil doğrudan annesinin karakterinden beslenen ve onunla biçimlenen patolojik bir örüntüdür.

Narsisistik, denetleyici ve dışlayıcı bir figür olarak tasvir edilen üvey anne, Fatma'nın üzerinde biçimlendirici bir psikolojik etki yaratır. Fatma, annesinden farklı bir kişilik geliştiremez. Nitekim psikanalitik literatürde de birçok nevrotik ve narsisistik yapının ebeveynden çocuğa aktarıldığı, çocukla ebeveyn arasında bir tür "folie à deux" (çifte delilik) ilişkisi kurulduğu belirtilmiştir (Freud, 2000, s. 54). Freud'a göre çocuk için ilk arzu nesnesi, onu besleyen, hayatta tutan ve haz veren özellikleriyle anne figürüdür. Çocuk, gelişiminin en erken aşamalarında annesiyle güçlü bir duygusal bağ kurar (Korucu, 2019, s. 134). Bu erken bağ, bireyin ileriki yaşamındaki nesne seçimlerinde ve kişilik yapılanmasında belirleyici bir rol oynar (Freud, 2012b, s. 107-108). Sağlıklı bir gelişim sürecinde çocuk zamanla bu bağlılıktan ayrışarak bireyselleşirken narsisistik bir ebeveynin varlığı bu süreci patolojik bir biçime dönüştürebilir. Kohut'un (2022, s. 235) belirttiği gibi, narsisistik eğilimler taşıyan bir ebeveyn –özellikle de anne figürü– çocuğunu bir birey olarak değil kendi idealize edilmiş benliğinin bir uzantısı gibi algılarsa çocuk gerçek bir özbenlik geliştiremez ve ebeveynin yapay, kırılgan dünyasını yansıtan bir kişilik örüntüsü oluşturur. Bu durum, çocuğun empatik kapasitesini sınırlarken gerçekçi hedefler belirleyebilme yetisini de zayıflatır. Freud da narsisistik ebeveynlerin, çocuklarını "His Majesty The Baby" (Majesteleri Bebek) olarak algıladığını, onların kusurlarını yok saydığını ve böylece gerçek benlik gelişimini engellediğini vurgular (Freud, 2012a, s. 37). Bu bağlamda Fatma, annesinin gözünde "özel", "kusursuz" ve "hak eden" bir çocuk olarak görülür; bu da onun narsisistik benlik geliştirmesine neden olur. Dolayısıyla Fatma'nın narsisistik yapısı yalnızca kişisel bir zayıflığın değil doğrudan annesinin karakter yapısının ve ona biçtiği rolün bir ürünüdür. Masal, "narsisistik anne kendine benzer bir narsisist üretir" fikrini yansıtarak narsisistliğin nasıl aktarıldığını da gösterir.

Ayşe'nin narsisistik kişilik özelliklerinin tam zıddı bir yapıda; yardımsever, uyumlu ve koruyucu bir karakter olarak tasvir edilmesi, onun narsisistik üvey anne ve kızı tarafından hedef alınmasını anlamlı kılar. Narsisistik bireyler, içsel boşluk ve değersizlik duygularını bastırabilmek için çevrelerinde kendilerinden üstün gördükleri kişilere saldırma eğilimindedirler. Narsisistler dış dünyaya ihtiyaçsız ve üstün görünmeye çalışsalar da içten içe kendi eksikliklerini hissettiklerinde bu eksikliği görünür kılan bireyleri hedef alırlar (Öncü, 2024, s. 61). Ayşe'nin sağlıklı kendilik yapısı üvey anne ve Fatma'nın kendi yetersizliklerini görünür kılarak onları rahatsız etmekte; bu da kıskançlık, küçümseme ve değersizleştirme gibi savunma mekanizmalarının devreye girmesine neden olmaktadır. Böylece Ayşe, narsisistik figürlerin gözünde hem değersizleştirilen hem de derinden imrenilen bir varlığa dönüşür; bu çift değerli yaklaşım, narsisistik kişilik örgütlenmelerine özgü çelişkili duygu örüntülerini yansıtır.

2. Narsisistik Kişiliğin Kıskançlığı

Narsisistik bireyler, sahip olamadıkları değerlere veya yaşamlarından memnun görünen kişilere karşı yoğun bir haset duyarlar (Kernberg, 2023, s. 214). Başkalarının elde ettiği ilgi, sevgi ve başarı, narsisistik yapıda habis bir kıskançlık duygusunu tetikler. Bu kıskançlık, bireyi kendini geliştirmeye yöneltmektense, üstünlük atfettiği kişiyi küçük

düşürmeye, itibarsızlaştırmaya ve bastırmaya sevk eder (Öncü, 2024, s. 76). Narsisistik kişilik yapılanmasında benlik değeri, büyük ölçüde dışsal onay ve takdirle desteklendiğinden çevredeki başarılar ve sevgi gösterileri, sahte bütünlüğü tehdit eden unsurlar hâline gelir. Bu tehdit algısı savunma mekanizmalarının devreye girmesine yol açar (Hotchkiss, 2014, s. 36–39). Bu noktada kıskançlık, narsisistik bireyin sahte olarak inşa ettiği yüceltilmiş benlik algısının korunması için devreye giren saldırgan bir savunma biçimi hâline gelir ve ilişkisel dinamiklerde yıkıcı etkiler yaratır.

Masalda Fatma'nın annesine "Bu kızda ne buluyorlar ki herkes bunu çok seviyor? Beni kimse sevmiyor. Hâlbuki ben ondan daha güzelim!" (Benek Kaya, 2023, s. 69) demesi, patolojik kıskançlığın ve narsisistik kırılganlığın açık bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Bu söylem, DSM-5'te narsisistik kişilik bozukluğu tanı kriterleri arasında yer alan "Çok beğenilmek ister" ve "Sıklıkla başkalarını kıskanır ya da başkalarının kendisini kıskandığına inanır" (DSM-5, 2013, s. 334) maddelerini karşılamaktadır. Kernberg'in (2023, s. 95) vurguladığı üzere, narsisistik bireylerde idealize edilmiş ve yüceltilmiş bir kendilik algısı, yani "grandiyöz benlik" gelişir. Fatma'nın özellikle "Beni kimse sevmiyor" diye yakınması, aşırı ve patolojik bir beğenilme ihtiyacına işaret ederken "Ben ondan daha güzelim" ifadesi, narsisistik kişiliğin grandiyöz benlik yapısının dışavurumudur. Fatma, kendi değerini içsel bir benlik algısından değil fiziksel görünüm gibi dışsal ve yüzeysel ölçütlerden türetmektedir. Nitekim fiziksel güzellik, narsisistik birey için estetiksel bir üstünlüğün yanında statü ve onay kazanmanın temel aracı hâline gelir (Twenge ve Campbell, 2015, s. 218). Bu nedenle "Ben daha güzelim" söylemi, Fatma'nın içsel boşluğunu dışsal başarı ve takdirle telafi etme girişimidir. Gerçek ve sağlam bir benlik duygusundan yoksun olan Fatma, yetersizliğini fiziksel görünüş üzerinden kapatmaya çalışırken Ayşe'nin sahip olduğu yardımseverlik, empati ve içtenlik gibi derin değerlere yabancı kalır ve bu değerleri küçümseyerek savunma geliştirir. Ayşe'nin erdemli kişiliği ve çevresi tarafından sevilmesi yalnızca Fatma için değil üvey anne için de tahammül edilmesi güç bir tehdit oluşturur. Annenin, kendi kızının Ayşe'den daha güzel, daha beğenilen ya da daha üstün olması yönündeki arzusu, onun da narsisistik kırılganlıklarını görünür kılar. Sonuçta, bu iki karakterin ortak kıskançlığı ve narsisistik yaralanmaları, Ayşe'yi kuyuya itmeye kadar uzanan yıkıcı bir kötülük ve şiddet doğurur.

3. Narsisistik Kişiliğin Kötülüğü ve Şiddetti

Narsisistik bireyler, kıskandıkları bir figürle karşılaştıklarında hem psikolojik hem de fiziksel şiddete kadar varan sistematik tepkiler geliştirebilirler. Bu şiddet çoğu zaman ani bir patlama sonucu ortaya çıkmaz; aksine bilinçli veya bilinçdışı düzeyde planlanır ve sıradan davranışların arkasına gizlenerek uygulanır. Kurbanın önce psikolojik düzeyde yıpratılması, ardından fiziksel olarak devre dışı bırakılması, bu patolojik sürecin örüntüsünü oluşturur. Masalda Ayşe'ye sürekli ağır ev işleri yüklenmesi, kişisel sınırlarının ihlal edilmesi ve özellikle Fatma'nın "alay etme", "görmezden gelme" ve "değersizleştirme" tutumları sistematik bir psikolojik istismar örüntüsüne işaret eder. Bu davranışlar Ayşe'yi duygusal ve sosyal açıdan kuşatır; onu izole eder ve destek kaynaklarından koparır. Narsisistik yapılanmada kurbanın önce yalnızlaştırılması,

ardından değersizleştirilerek görünmez kılınması, duygusal şiddetin en yaygın ve en yıkıcı biçimlerinden biridir.

Kernberg'e göre narsisistik kişilik yapısında bastırılan öfke zamanla birikir ve uygun koşullar oluştuğunda ani ve yıkıcı bir saldırganlık biçiminde dışa vurulur (2023, s. 248–249). Özellikle birey kendisini güvende hissettiği ortamlarda bu bastırılmış öfke kontrolsüz biçimde patlayabilir. Gelişmemiş ve kırılgan benliği koruma güdüsüyle hareket eden narsisistik yapı başkalarının varlığına, sevilmeye değer oluşuna ve başarılarına tahammül edemez. Bu nedenle narsisistik saldırganlık çoğunlukla "ben var olmalıyım, o olmamalı" düşüncesiyle biçimlenir (Hotchkiss, 2014, s. 18). Ayrıca narsisistik bireylerin, başkalarına zarar vermekten ve onların acı çekmesinden haz alma eğilimi de taşıyabileceği belirtilmektedir (Bolat vd., 2016, s. 487). Masalda Ayşe'nin kuyuya itilmesi sahnesi bu yıkıcı öfkenin çarpıcı bir dışavurumudur: "Bir gün Ayşe'yi su çekmeye göndermiş. Bunlar gizliden arkasından gitmişler, kızı kuyuya itelemişler. Kuyu çok derinmiş" (Benek Kaya, 2023, s. 69). Bu eylem yalnızca bir kıskançlık nöbetinin değil bastırılmış habis öfkenin bilinçli biçimde organize edilmiş bir dışavurumudur. Narsisistler, hak ettiklerini düşündükleri ilgiyi ya da saygıyı göremediklerinde saldırganlaşır; çünkü içsel üstünlük inançları tehdit altına girdiğinde, başkalarının haklarını tanımayı reddederler (Twenge ve Campbell, 2015, s. 274). Bu bağlamda Ayşe'nin maruz kaldığı duygusal ve fiziksel şiddet, narsisistik kişiliğin hem kendini koruma hem de başkasını yok ederek kendi benliğini kurma çabasının en uç ifadesidir.

4. Narsisistik Kişiliğin Manipülasyon Şekli Yalan ve Gaslighting

Narsisistik kişiler kıskançlık ve saldırganlığın yanında patolojik düzeyde sahtekârlık ve yalan gibi antisosyal davranışlar sergilerler (Kernberg, 2023, s. 191). Gerçeklikle doğrudan yüzleşmek yerine, onu çarpıtarak kendi lehlerine yeniden kurgulama eğilimindedir. Olayları, duyguları ve niyetleri değiştirilmiş biçimde sunarak hem kendi imajlarını korumaya hem de karşılarındaki kişileri yönlendirmeye çalışırlar. Bu durum, yalnızca yalana başvurma değil daha sistematik ve derin bir manipülasyon biçimi olan gaslighting sürecinin temelini oluşturur. Gaslighting, bireyin algılarını sarsarak kendi hafızasından, duygularından ve akıl sağlığından şüphe duymasına neden olur; kurban, zamanla kendi iç sesine yabancılaşır ve manipülatörün sunduğu gerçekliğe boyun eğmek zorunda kalır (Akiş ve Öztürk, 2024, s. 13; Öncü, 2024, s. 106). Bu manipülasyonun arkasında, narsisistik bireyin hem içsel yetersizliklerini gizleme hem de dış dünyaya sahte bir güç ve doğruluk imajı sunma arzusu yatar. Gerçekliği çarpıtarak yeni bir gerçeklik kurmak hem narsisistin kendini kandırma biçimidir hem de çevresine kabul ettirmeye çalıştığı kontrol stratejisidir (Hotchkiss, 2014, s. 205–206). Bu süreçte narsisist, sahtekârlık ve hileye başvurmakta hiçbir sakınca görmez; çünkü kuralları kendisi koyar ve onun bakış açısından küçük etik ihlaller önemsizdir (Twenge & Campbell, 2015, s. 288).

Masalda üvey anne ve Fatma'nın Ayşe'yi kuyuya attıktan sonra onu tekrar gördüklerinde sergiledikleri sahte üzüntü, yalan ve gaslighting davranışının yansımasıdır: "Kız içeri girince bakmışlar ki bu kız Ayşe! İkisi de ağlayıp zırlamaya başlamış. Ayşe'ye 'Sen kuyuya düşünce biz o kadar üzüldük ki, günlerce ağladık,' diye yalan söylemişler." (Benek Kaya,

2023, s. 71). Bu sahne, narsisist bireylerin gerçekle bağlarının ne kadar kolay kopabileceğini gösterir. Ayşe karşılarına çıktığında kendi elleriyle kuyuya attıkları gerçeğiyle yüzleşmek yerine onun üzerine yeni bir kurgu inşa ederler. Sahte gözyaşları ve dramatik jestler, yalnızca yalanı daha inandırıcı kılma çabası değil aynı zamanda "gaslighting" uygulayarak Ayşe'yi duygusal olarak manipüle etme, akıl sağlığından şüphe ettirme, onun vicdanını harekete geçirme ve geçmişte yaşattıkları kötülüğü unutturmak için kullanılan bilinçli bir taktiktir. Masalda Ayşe'nin bu sahte gösteri karşısındaki sessizliği ise narsisistik manipülasyonu boşa çıkaran bir direnç biçimi olarak işlev görür.

5. Narsisistik Kişiliğin Çıkarcılığı ve Maddi Saplantısı

Narsisizm; bireyin kimliğini statü, görünürlük ve tüketim üzerinden inşa ettiği patolojik bir yapılanmadır. Bu yapı çoğunlukla pahalı arabalar, mücevherler, gösterişli evler gibi maddi sembollerle dışa vurulur. Twenge ve Campbell'a (2015, s. 228) göre narsisizm, adeta bir "zenginlik hastalığıdır" ve bireyi itibar kazanmak ve dikkat çekmek uğruna lüks tüketime yönlendirir. Kernberg (2023, s. 246) ise narsisistik bireylerin, sıkıntı ve boşluk duygularıyla birleşen bir parlaklık, zenginlik, güç ve güzellik arayışı içinde sürekli bir tatmin çabası sergilediklerini belirtir. Bu kişilik yapısında benlik değeri; fiziksel güzellik, genç görünüm, popülarite, maddi servet, mülkiyet, hatta zekâ ve bilgi birikimi gibi dışsal ölçütler üzerinden tanımlanır (Öncü, 2024, s. 50).

Masalda Ayşe, kuyuya atıldıktan sonra beklenmedik bir şekilde geri döner; ama bu dönüş, sadece varlığıyla değil üzerindeki ihtişamla dikkat çeker. Güzel kıyafetler içindedir, altın bilezik ve kolyeler takmaktadır. Üstüne bindiği atının heybesi altın, gümüş ve paralarla doludur. Ayşe artık evine maddi zenginlik ve sosyal statü getiren bir figür olarak dönmüştür (Benek Kaya, 2023, s. 71). Ayşe'nin altın ve gümüşle dönmesini gören üvey anne bir anda tavır değiştirerek iyi davranır. Üvey annenin bu ani "iyilik hali", narsisist bireylerin ihtiyaçlarına göre maske değiştirme becerisini sergiler. Duygusal bağ içermeyen bu dönüşüm, DSM-5'te narsisistik kişilik bozukluğu tanı kriterlerinden biri olan "Kendi çıkarı için başkalarını kullanır" (DSM-5, 2013, s. 334) özelliğiyle örtüşür. Ayşe'ye gösterilen sahte şefkat, onun gerçek benliğine değil sahip olduğu altına ve potansiyel kazanca yöneliktir.

Fatma'nın annesinin değişimi karşısındaki tepkisi ise narsisistik aile dinamiklerinin kırılgan yapısını yansıtır. Annesinin ilgisinin Ayşe'ye yönelmesi, Fatma için hem sevgi kaybı hem de narsisistik beslenme kaynağının yitirilmesi anlamına gelir. Nitekim Kohut'a (2022, s. 36) göre narsisistik yapıda işlev gören bireyler, kendilerine yatırım yapan nesnelerin sevgisini kaybetmekten derin bir tehdit algısı duyarlar. Fatma'nın bu kayba verdiği tepki, masalsı bağlamda "Beni de kuyuya at, ben de güzelleşip geleceğim" (Benek Kaya, 2023, s. 72) ifadesiyle somutlaşmaktadır. Yüzeyde mantıksız gibi görünen bu talep, gerçekte narsisistik kişilik yapılanmasına özgü bir mantığın tezahürüdür. Çünkü narsisistik bireyler üstünlük fantezilerini destekleyebilmek için dışsal övgü, hayranlık ve dikkat gibi narsisistik yakıtı toplamaya yönelirler (Öncü, 2024, s. 51). Fatma'nın davranışları da bu yapıya içkin çıkarcılığı bütün açıklığıyla gözler önüne sermektedir. Onun için önemli olan, sürecin doğası değil ulaşılacak maddi ve statüsel kazançtır. Bu

durum, DSM-5'te tanımlanan "Sınırsız başarı, güç, zekâ ya da yüce bir sevgi düşlemleriyle uğraşır durur" (DSM-5, 2013, s. 333) ölçütüyle doğrudan örtüşmektedir. Öte yandan Kernberg'in (2023, s. 213) vurguladığı gibi narsisistik bireyler, çevrelerinden orantısız düzeyde takdir ve hayranlık beklentisi içerisine girerler; bu beklenti ise, onları mantık dışı davranış kalıplarına ve gerçeklikten kopuk büyüklenmeci fantezilere yönlendirebilir. Fatma'nın, kuyuya atılmayı göze alarak güzellik ve servet kazanacağına inanması, bu patolojik zihinsel işleyişin dramatik bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Fatma'nın annesi tarafından kuyuya atılması, narsisistik ilişkilerdeki koşullu destek dinamiklerinin en çarpıcı örneklerinden birini oluşturur. Üvey anne, çıkarları tehdit altına girdiğinde, öz kızını dahi gözden çıkarabilmektedir. Bu sahne, narsisistik yapıların "ilişki"yi değil "kullanım"ı esas aldığını ve yakınlık kurdukları bireylere yalnızca çıkarlarına hizmet ettiği sürece değer verdiklerini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Fatma'nın kuyuya atılması, narsisistik kişiliğin kendi yarattığı zehirli düzenin kurbanı hâline gelişini simgelemektedir. Bir zamanlar Ayşe'yi kıskanarak yok etmek isteyen Fatma, şimdi aynı karanlık mekanizmanın hedefi olmuştur. Masalda kuyu yalnızca fiziksel bir şiddet mekânı değil aynı zamanda derin bir psikolojik ve sembolik anlam katmanına sahiptir. Kapalı ve dikey yapısıyla kuyu, bilinçdışını temsil eder; buraya iniş, bireyin yüzeyde bastırdığı korkular, arzular ve benlik çatışmalarıyla doğrudan yüzleşmesini simgeler. Her katman, yeni bir içsel gerçekle karşılaşmayı ve bu süreçte bir dönüşüm yaşamayı ifade eder (Özdemir, 2019, s. 361). Bu bağlamda Ayşe'nin kuyuya atılması hem bir mağduriyetin hem de bir erginleşme ve yeniden doğuş sürecinin başlangıcının göstergesidir. Ayşe, karanlıkla yüzleştiği bu deneyimden değişmiş, olgunlaşmış ve güçlenerek geri dönmüştür. Onun dönüşü, masumiyetin sınandığı fakat yok olmadığı; aksine güçlenerek yeniden inşa edildiği psikolojik bir dönüşümün anlatımıdır. Fatma'nın aynı kuyuya girmek istemesi ise Ayşe'nin geçirdiği anlamlı dönüşümün yalnızca dışsal sonuçlarını taklit etmeye yönelik bir girişim olarak değerlendirilebilir. Fatma, bu yolculuğa içsel bir yüzleşme amacıyla değil Ayşe'nin elde ettiği takdir ve statüye erişme arzusu doğrultusunda talip olmuştur. Bu durum, narsisistik bireylerin başkalarının geçirdiği içsel değişim süreçlerini yalnızca yüzeydeki ödüllerle ilişkilendirdiğini ve gerçek olgunlaşmayı kavrayamadıklarını göstermektedir.

6. Sağlıklı Kendiliğin Empatik Tutumuna Karşılık Narsisistik Kişiliğin Benmerkezciliği

Empati, bireyin kendisini başkalarının yerine koyarak onların düşüncelerini, duygularını ve yaşantılarını içsel olarak temsil edebilme kapasitesidir (Budak, 2003: 258). Bu beceri, başkasının perspektifinden bakmayı ve onun içsel dünyasına duygusal bir bağ kurarak yaklaşabilmeyi gerektirir. Öte yandan, benmerkezcilik ile empatik anlayış doğaları gereği birbirleriyle çelişir. Benmerkezci bireyler, kendi ihtiyaç ve bakış açılarını merkeze alarak başkalarının yaşantılarına yönelik duyarlı bir algı geliştirmekte zorlanırlar. Benmerkezci eğilimler hem nesnel gerçekleri kavramada hem de diğer insanların rollerini içselleştirerek anlamada ciddi engeller oluşturur (Dökmen, 2005, s. 141-142). Bu bağlamda empati,

yalnızca bir duygusal sezgi değil sağlıklı bir kendilik yapısı oluşması ve bireyin dış dünyayla olumlu bir ilişki kurabilmesi için temel bir yeti olarak değerlendirilmektedir.

Masalda Ayşe, kuyuya itildikten sonra bir çıkış ararken kuyunun duvarında bir kapı fark eder. Bu kapıdan geçerek kuyudan kurtulur. Ardından zorlu ve uzun bir yürüyüşe başlar. Yolculuğu sırasında karşılaştığı ilk durak susuzluktan solmuş, yaprakları sarkmış bir elma ağacıdır. Ağacın yardım çağrısını duyar: "Su... su... ne olur su..." Ayşe hiç tereddüt etmeden pınardan ayakkabısıyla su taşır ve ağacı özenle sular. Canlanan ağaç, bu yardımseverliğe karşılık olarak Ayşe'ye en olgun meyvelerini sunar (Benek Kaya, 2023, s. 69). Daha sonra aynı yolculuğu Fatma da takip eder. O da kuyuya düştüğünde kapıyı fark ederek dışarı çıkar ancak sergilediği tutum Ayşe'ninkinden oldukça farklıdır. Elma ağacının yardım çağrısına kayıtsız kalır; "Ih! Şimdi sana su veremem. Ben güzelleşmeye geldim. Altınları, gümüşleri almaya gidiyorum" diyerek yoluna devam eder. Bu ilgisizlik karşısında ağaç, ona en çürük elmalarını fırlatarak tepki verir (Benek Kaya, 2023, s. 72).

Dünya mitolojisinde ağaç figürü sıklıkla dişil ilkeyi ve anne imgesini temsil eder (Ersoy, 2007: 375). Elma motifinin ise ödül ve cezayı sembolize eden anlamları bulunmaktadır (Akyıldız Ercan, 2017, s. 1058). Bu bağlamda elma ağacı, masalda bireyin erken çocukluk döneminde kurduğu ilk nesne ilişkilerini ve bakım veren figürle geliştirdiği bağı simgeler. Ayşe'nin ağacın yardım çağrısına tereddütsüzce karşılık vererek ona su taşıması, onun çocuklukta sağlıklı eşduyuma dayalı ilişkiler kurabildiğini ve bu sayede sağlam bir kendilik yapısı geliştirdiğini gösterir. Ağacın Ayşe'ye en olgun meyvelerini sunması, empatik ilişkilere dayalı bir benlik gelişiminin ve içsel bütünlüğün metaforik bir yansımasıdır. Buna karşılık Fatma'nın ağacın yardım talebini reddetmesi, onun narsisistik bir yapılanma içinde olduğunun ve erken dönem bakım ilişkilerinde ciddi kırılmalar yaşadığının işaretidir. Kohut'un (2022, s. 72) ifade ettiği gibi, annenin bakımındaki yetersizlikler ve tutarsız eşduyum, çocuğun birincil narsisizminin dengesini bozar; çocuk mükemmeliyeti koruyabilmek için büyüklenmeci bir kendilik imgesi geliştirir ve gerçek duygusal ihtiyaçlarını bastırarak sahte bir kendilik örüntüsü inşa eder. Bu çerçevede, Fatma'nın ağacı yalnızca kendi çıkarlarına hizmet eden bir nesne olarak görmesi ve ona karşı duyarsız kalması, erken yaşlarda deneyimlediği empati eksikliğinin ve bozulmuş eşduyum deneyimlerinin doğrudan sonucudur. Ağacın Fatma'ya çürük elmalarla karşılık vermesi ise doğa aracılığıyla bu ruhsal bozulmanın sembolik bir ifadesidir.

Fatma'nın elma ağacına yardım etmeyi reddetmesi ve "Ben güzelleşmeye geldim" diyerek yalnızca kendi çıkarını önceliklemesi, DSM-5'te narsisistik kişilik bozukluğu tanı kriterlerinden iki temel özelliği doğrudan yansıtır. Ağacın yardım talebini görmezden gelmesi, "Eş duyum yapamaz: Başkalarının duygularını ve gereksinmelerini anlamak istemez" (DSM-5, 2013, s. 334) ölçütüne karşılık gelmektedir. Fatma'nın bu davranışı, narsisistlerin diğer canlıların ihtiyaçlarını -hatta hayatta kalma mücadelesini bile- kendi çıkarları uğruna kolayca göz ardı edebildiğini gösterir. Daha da dikkat çekici olan ise, Fatma'nın "Altınları, gümüşleri almaya gidiyorum" şeklindeki ifadesidir. Bu söz, DSM-5'te yer alan "Hak ettiği duygusu içindedir" (DSM-5, 2013, s. 334) kriteriyle doğrudan örtüşmektedir. Fatma, hiçbir çaba göstermeden, en temel etik sorumlulukları -su vermeyi-

yerine getirmeden kendiliğinden güzellik ve zenginliğe ulaşacağını düşünmektedir. Bu sahne, narsisistik kişilik yapısının iki temel zafiyeti olan empati eksikliği ve gerçekdışı ayrıcalık beklentisini bir arada görünür kılar.

7. Sağlıklı Kendiliğin Olgun Nesne İlişkilerine Karşılık Narsisitik Kişiliğin Sömürücü Nesne İlişkileri

Narsisistik kişilik yapılanmasında birey, kendisini eşi benzeri olmayan üstün ve hak sahibi biri olarak konumlandırır. Bu algı, diğer insanlarla kurduğu ilişkilerin niteliğini de belirler. Narsisist bireyler, çevrelerindeki insanları birer amaç değil kendi hedeflerine ulaşmada kullanacakları araçlar olarak görürler (Twenge & Campbell, 2015, s. 44-45; Bolat vd., 2016, s. 487). İlişkiler, samimi bir bağ kurma ya da karşılıklı değer verme üzerinden değil; yönlendirme, sömürü ve manipülasyon temelinde şekillenir. Kernberg'in (2023, s. 214, 218) ifade ettiği gibi, narsisistler genellikle ilişkilerini asalak bir biçimde sürdürür, diğer insanları âdeta "bir limonu sıkıp posasını atan" bir zihniyetle tüketirler. Bu süreçte narsisistik birey, diğerlerini yalnızca kendisine hizmet eden nesneler olarak algılar ve onlara yönelik duygusal bir bağlılık geliştirmekten kaçınır. Özel muamele beklentisi de bu yapının önemli bir parçasıdır (Hotchkiss, 2014, s. 41). Bu eğilim hem bireysel ilişkilerde hem de sosyal dinamiklerde ciddi çatışmalara yol açar.

Ayşe, elma ağacını suladıktan sonra yolculuğuna devam eder ve karşısına bir fırın çıkar. Fırıncıya yaklaşarak acıktığını söyler ve orada çalışmak şartıyla biraz ekmek talep eder. Fırıncı teklifi kabul edince hemen işe koyulur; fırının külünü temizler, pencereleri siler, yerleri süpürür. Çalışkanlığı ve özeni sayesinde fırıncı Ayşe'ye en taze ekmeklerden verir ve geceyi fırında geçirmesine müsaade eder (Benek Kaya, 2023, s. 69-70). Aynı yolu takip eden Fatma ise farklı bir tutum sergiler. Açlıktan bitap düşmüş halde fırına vardığında doğrudan fırıncıdan ekmek ister. Fırıncı, parasının olup olmadığını sorar. Fatma ise parasının olmadığını belirtir. Bunun üzerine fırıncı, çalışarak karşılık vermesini ister. Ancak Fatma isteksizce işe koyulur; fırının külünü etrafa savurur, özensiz ve şikâyet dolu bir tavır sergiler. Fırıncının hoşuna gitmeyen bu tutumu ona en kötü, yanmış ekmeklerin verilmesine sebep olur. Ayrıca Fatma, fırında konaklama imkânı da bulamaz; geceyi dışarıda bir ağacın altında geçirmek zorunda kalır (Benek Kaya, 2023, s. 72).

Masalın bu kısmında Ayşe, kendi ihtiyaçlarını karşılamak için karşılıklı ilişkiyi temel alan bir yaklaşım sergiler. Fırıncıya yardım etme karşılığında hem yiyecek hem de barınma ihtiyacını giderir. Onun bu davranışı, Kohut'un (2022) sağlıklı kendilik gelişimi için gerekli gördüğü gerçekçi değer duygusunun ve yapıcı nesne ilişkilerinin doğal bir sonucudur. Ayrıca Ayşe karakteri, temel güven duygusunu kazanmış birey örneğiyle de örtüşmektedir; çocuklukta gelişen bu güven duygusu, bireyin hayatla sağlıklı ve dengeli ilişkiler kurabilmesini mümkün kılar (Geçtan, 1994, s 29). Ayşe'nin fırıncıyla kurduğu bu yapıcı ve emeğe dayalı etkileşim, onun narsisistik savunma mekanizmalarından arınmış, gerçekçi ve ilişkisel bir benlik geliştirdiğini gösterir. Fırıncının Ayşe'ye en taze ekmekleri vermesi ve ona barınacak yer temin etmesi, Ayşe'nin sergilediği sağlıklı, karşılıklılığa dayalı ilişki biçiminin doğal bir ödülüdür. Bu durum, olumlu benlik gelişimi gösteren bireylerin çevrelerinden yapıcı ve destekleyici geri bildirimler alma eğilimini yansıtır.

Masalda Fatma'nın fırıncıyla kurduğu etkileşim, narsisistik kişilik yapılanmasının sosyal ilişkilerdeki işlevsiz dinamiklerini çarpıcı biçimde yansıtır. Fırıncıya doğrudan "Bana ekmek ver" diyerek talepte bulunması, DSM-5'te narsisistik kişilik bozukluğu tanı kriterlerinden biri olarak tanımlanan "Kendi çıkarı için başkalarını kullanma" (DSM-5, 2013, s. 334) örüntüsünü açıkça sergiler. Fatma'nın bu tutumu, karşılıklılık ilkesini hiçe sayan ve başkalarından beklenti içerirken kendisi hiçbir çaba göstermemeye dayalı narsisistik ilişki tarzının tezahürüdür. Çünkü narsisistik bireyler kendilerini çok özel biri olarak gördükleri için her şeyin en iyisini, en fazlasını ve yalnızca var oldukları için her şeye layık olduklarını düşünürler; bedel ödemek ya da emek harcamak gibi kavramlar onlara yabancıdır (Öncü, 2024, s. 48). Fatma'nın fırını isteksizce ve özen göstermeden temizlemesi, külü gelişigüzel savurması bu içsel tutumun davranışsal izdüşümüdür. Fırıncının ona en kötü ekmeği vermesi ve gece barınacak yer sağlamayı reddetmesi ise narsisistik davranışların toplumsal ilişkilerde doğal olarak karşılaştığı sınır koyma mekanizmalarının bir yansımasıdır. Fatma'nın geceyi bir ağacın altında geçirmek zorunda kalması, bozulan anne-çocuk ilişkisini simgeleyen "ağaç" metaforu altında yalnızlığa ve korumasızlığa mahkûm oluşunun sembolik bir ifadesi olduğu gibi; bilinçdışı düzeyde hâlâ anne figürüne olan bağımlılığının, güven ve korunma arzusunun da dramatik sonucudur.

8. Sağlıklı Kendiliğin Sevme Yetisine Karşılık Narsisistik Kişiliğin Kibri

Narsisistik kişilik yapılanmasında en temel sorunlardan biri, bireyin sağlıklı bir sevme kapasitesinden yoksun oluşudur. Freud (1997, s. 30), narsisistik kişilik yapısına sahip bireylerin zamanla sevgi nesnelerine yönelttikleri libidinal ilgiyi kaybettiklerini belirtir. Acı eşikleri yükseldikçe başkalarını sevme kapasitelerinden uzaklaştıklarına dikkat çeker. Fromm'a göre bu bireyler, sevgiyi başkalarına yöneltmek yerine kendilerine çevirirler ancak paradoksal biçimde bu kişiler yalnızca başkalarını değil kendilerini de gerçek anlamda sevme yetisinden mahrumdurlar (1985, s. 65-66). Bu içsel boşluk, narsisitik bireylerin bebeklikten itibaren sağlıklı bir sevgi deneyimi yaşayamamalarının bir sonucudur. Dolayısıyla olgun bir sevgi nesnesine bağlanmaları da mümkün olmaz (Bolat vd., 2016, s. 487). Sevginin bu yokluğu, bireyin benlik yapısında derin bir tevazu eksikliği yaratır ve bu eksikliğin yerini kibir doldurur. Kibir, narsisizmin olumsuz ve savunmacı yüzlerinden biridir. Narsisistik bireyler, gerçek bir sevgi ilişkisi kuramadıkları gibi kibirli tutumlarıyla çevrelerine karşı sahte bir üstünlük ve duygusal mesafe yaratırlar (Twenge ve Campbell, 2015, s. 203).

Ayşe, yolculuğuna devam ederken ormanın içinde bir evin ışığını görür. Gidecek yeri olmadığı için kapıyı çalar ve yaşlı bir kadından geceyi orada geçirme izni ister. Kadın, ev işlerini ve hayvan bakımını üstlenirse kalabileceğini söyler. Ayşe titizlikle evi temizler, bulaşıkları yıkar, yemek yapar. Kadının istediği tarhana çorbasını da tam olması gerektiği gibi ne sıcak ne soğuk ne tuzlu ne tuzsuz pişirir. Sabah olduğunda hayvanlara sevgiyle yaklaşır, onları yemler ve sular. Hatta gelen bir yılana bile merhamet gösterir, ona süt verir. Yaşlı kadının başını yıkayıp bitlerini temizler. Ayşe'nin çalışkanlığı, duyarlılığı ve özeni yaşlı kadının takdirini kazanır; Ayşe uzun süre burada yaşar (Benek Kaya, 2023: s.

70-71). Öte yandan, Fatma da aynı evi bulur fakat yaklaşımı bambaşkadır. Kapıyı çalar çalmaz kaba bir şekilde kalmak istediğini ve ertesi gün güzelleşip gideceğini söyler. Yaşlı kadın, ona da kalma koşulları sunar fakat Fatma söylenerek iş yapar; evi temizlemez, tarhana çorbasını hem sıcak hem de tuzlu pişirir. Hayvanlara ilgisiz davranır, gelen yılana ise şiddet gösterir ve bunun sonucunda yılan tarafından sokularak elleri ayakları yara bere içinde kalır. Üstelik yaşlı kadının başındaki bitlerini temizlemek yerine ona hakaret eder ve her gün kavga çıkarır (Benek Kaya, 2023, s. 72-73).

Masalın bu evresinde Ayşe ve Fatma'nın tutumları, tevazu ile narsisistik kibir arasındaki temel farkları ortaya koymaktadır. Ayşe, yaşlı kadının koyduğu koşulları içtenlikle kabul ederek ev işlerini özenle yapar, hayvanlara sevgiyle yaklaşır ve doğaya duyarlılık gösterir. Bu davranışları, onun sağlıklı bir benlik algısına, gerçekçi bir öz-değere ve ilişkisel bir kendilik yapısına sahip olduğunu göstermektedir. Üstünlük iddiası taşımaksızın çevresiyle uyumlu ilişkiler kurabilmesi, Ayşe'nin içsel güvene ve başkalarının varoluşuna saygıya dayalı bir kişilik geliştirdiğini ortaya koyar. Sevmeyi ve derin bağlar kurmayı başarabilen bireylerin doğal bir sonucu olan bu içsel tevazu, narsisistik savunmalardan arınmış bir ruhsal olgunluğun göstergesidir. Buna karşılık Fatma, daha ilk andan itibaren yaşlı kadına üstten bakan bir tavırla yaklaşır: "Burada kalacağım, güzelleşip gideceğim" şeklindeki ifadesi, hiçbir sorumluluk almadan ayrıcalıklı muamele görme beklentisini açıkça ortaya koymaktadır. Bu tutum, DSM-5'te yer alan "Büyüklenir (ör., üstün biri olarak görülme beklentisi içindedir)" (DSM-5, 2013, s. 333) ve "Özel ve eşi, benzeri bulunmaz biri olduğuna ve ancak özel ya da üstün diğer kişilerce anlaşılabileceğine ve ancak onlarla ilişki kurması gerektiğine inanır" (DSM-5, 2013, s. 334) kriterlerini yansıtmaktadır. Fatma'nın ev işlerini ihmal etmesi, tarhana çorbasını özensizce hazırlaması ve yılana zarar vermesi, narsisistik kibrin başkalarının beklentilerine ve sınırlarına yönelik alaycı ve küçümseyici tutumlarla dışa vurulduğunu göstermektedir. Narsisistik bireyler, emek vermeyi ve çaba göstermeyi kendilerine yakıştırmazlar; zira üstün olduklarına dair inançları, sıradan görevlerin onlar için küçük düşürücü olduğu algısını besler (Öncü, 2024: 49). Fatma'nın isteksiz ve özensiz çalışması, bu zihinsel örüntünün masalsı bir yansımasıdır. Aynı zamanda, narsisist bireylerin başkalarının sınırlarına ve ihtiyaçlarına kayıtsız kalma eğilimlerinin de bir ifadesidir. Yaşlı kadının Fatma'dan belirli sorumluluklar talep etmesi, sağlıklı sosyal ilişkilerde yer alan karşılıklılık ilkesini ve sınır koyma mekanizmalarını temsil etmektedir. Ancak Fatma'nın bu sınırları reddetmesi ve pasif-agresif biçimde sabotaj davranışları sergilemesi, narsisistik kişiliğin sosyal etkileşimlere verdiği zararların bir başka göstergesidir. Kernberg'in (2023, s. 274) belirttiği gibi, patolojik narsisizmde nesne ilişkileri sadistik bir bozulmaya uğrar; kişilerarası ilişkiler, derinlikli bağ kurmaktan çok sömürüye dayalı hale gelir. Fatma'nın hayvanlara ve doğaya gösterdiği ilgisizlik de bu sömürü odaklı nesne ilişkilerinin bir yansımasıdır. Masalda yılana yönelik saldırganlık ve ardından gelen yılan sokması sahnesi, narsisistik saldırganlığın dönüp bireyi yaraladığına dair sembolik bir olaydır. Fatma'nın "Ben senin pis başını ellemem" şeklindeki söylemi ise DSM-5'te yer alan "Başkalarına saygısız davranır, kendini beğenmiş davranışlar ya da tutumlar sergiler" (DSM-5, 2013, s. 334) kriterinin bir yansımasıdır. Bu davranış narsisistik kişiliklerin

üstünlük iddialarını sürdürmek için aşağılama ve değersizleştirme savunmalarına nasıl başvurduklarının bir örneğidir.

9. Narsistik Kişiliğin Çöküşü ve Sağlıklı Kendiliğin Zaferi

Narsisistik kişilik yapılanması, bireyin kısa vadeli üstünlük fantezileri yaşamasına imkân sağlasa da uzun vadede gerçek başarının ve tatminin önünde ciddi bir engel oluşturur (Twenge ve Campbell, 2015, s. 74). Başlangıçta bireye özgüven ve motivasyon gibi görünebilecek narsisistik eğilimler, zamanla sağlıklı sosyal ilişkiler kuramama, derin bağlar geliştirememe ve duygusal yalnızlık gibi sorunlara yol açar. Yaşamın ilerleyen dönemlerinde narsisistik bireyler, kaçınılmaz olarak yaşlanma, yitim, yalnızlık ve fiziksel-zihinsel sınırlılıklar gibi insan varoluşunun temel gerçeklikleriyle yüzleşmek zorunda kalırlar. Büyüklenmeci kendilik, bu sınırlılıklar karşısında kırılganlaşır ve çöker (Kernberg, 2023, s. 290). Oysa sağlıklı bir kendilik geliştiren bireyler, olgunlaşmış bir benlik duygusuyla hayatın geçici ve sınırlı doğasını kabul eder. Böylece hem içsel bütünlüklerini korur hem de gerçekçi hedefler peşinde ilerleyerek kalıcı başarı ve tatmin elde edebilirler (Kohut, 2022, s. 105).

Masalda bir gün yaşlı kadın, Ayşe'den kendisini hamama götürmesini ister. Ayşe hiç tereddüt etmeden kadının elinden tutarak onu hamama götürür. Orada yaşlı kadını özenle yıkar, saçlarını tarar. Tam bu esnada yaşlı kadın aniden Ayşe'yi havuza iter. Ayşe büyük bir şaşkınlık ve korkuyla "Ben sana ne yaptım ki?" diye sorar. Ancak sudan çıktığında güzelliğine güzellik katıldığını fark eder. Yaşlı kadın ona ipekten giysiler, altın kolyeler ve bilezikler verir. Ayrıca, heybeleri altın ve gümüşle dolu beyaz bir atla Ayşe'yi evine gönderir. Ayşe, mahallesine geldiğinde çevredeki hayvanlar ve çocuklar onu mutluluk içinde karşılar (Benek Kaya, 2023, s. 71). Öte yandan Fatma, yaşlı kadının hamam önerisini bambaşka bir heyecanla karşılar. "Bu kadından kurtulup güzelleşeceğim ve altınları toplayacağım" diye sevinir. Yola çıktıklarında yaşlı kadının ona dayanmak istemesine öfkeyle karşılık verir. Hamama vardıklarında kadını yıkamayı ve saçındaki bitleri ayıklamayı reddeder. Bu tavrı karşısında yaşlı kadın, Fatma'yı öfkeyle havuza iter. Fatma, suda daha da çirkinleşir; yılanın ısırdığı yerden irinler akar. Yaşlı kadın onu uyuz bir eşeğe bindirerek köyüne yollar. Çocuklar ve hayvanlar onu görünce korkarak kaçar, annesi ise perişan kızını görünce hayal kırıklığına uğrar (Benek Kaya, 2023, s. 71).

Ayşe'nin havuza düşürülmesi, onun yaşamış olduğu zorluklar ve duygusal travmalar sonrasında kendilik bütünlüğünü yeniden inşa etme ve ruhsal olgunlaşma sürecine girişini sembolize eder. Su, "arı töz"dür; içine giren kişinin ruhsal bir temizlik, yeniden doğuş ve içsel dönüşüm yaşamasını sağlar (Bachelard, 2006, s. 161). Ayşe'nin havuzda suyun içinde kalması ve ardından daha güzelleşmiş bir şekilde sudan çıkması travmanın dönüştürücü gücünü, ruhsal arınmayı ve yeniden doğuşu metaforik olarak yansıtır. Bu sahne, bireyin yaşadığı sınavlar karşısında parçalanmak yerine, içsel kaynaklarını kullanarak güçlenmesi ve kendiliğini daha sağlam temeller üzerine kurabilmesi sürecine işaret eder. Ayşe'nin bu ruhsal dönüşümü, Kernberg'in (2023) tanımladığı "sağlıklı benlik gelişimiyle bütünleşmiş ideal ben" yapısına tam olarak karşılık gelir. Çünkü Ayşe, hayatındaki idealize edilen figürlerle ilişkilerini sadistik rekabet ya da kıskançlık temelinde

değil; empati, tevazu ve sevgi yoluyla kurmuştur. Bu özellikler, onu patolojik bir narsisistik yapılanmadan ayırarak olgun bir narsisistik gelişim çizgisine yöneltmiştir. Ayşe'nin beyaz bir ata bindirilmesi, üzerine ipek kıyafetler giydirilmesi ve altınlar ile gümüşlerle ödüllendirilmesi ise onun içsel gelişiminin ve sağlıklı kendilik yapılanmasının dış dünyadaki sembolik karşılığıdır. Beyaz at, doğruluğun, dürüstlüğün, iyiliğin ve yüceliğin (Küçükbasmacı, 2016, s. 224) sembolü olarak ruhsal yücelişi ve yaşam yolculuğunda ulaşılan olgunluk düzeyini temsil ederken ipek giysiler ve değerli madenler, yalnızca maddi başarıyı değil aynı zamanda içsel zenginliği ve ruhsal bütünlüğü de simgeler. Böylece Ayşe'nin yolculuğu, bireysel çaba ve içsel değerler temelinde kurulan sağlıklı bir kimliğin ödüllendirilişini görünür kılar. Ayşe'nin mahalleye dönüşünde çocuklar ve hayvanlar tarafından coşkuyla karşılanması ise onun sağlıklı kendilik yapısının ve empatik ilişkiler kurabilme kapasitesinin toplum tarafından kabulünü ve sevgiyle onurlandırılmasını simgeler.

Fatma'nın havuza düşürülmesi ve sudan çirkinleşmiş bir şekilde çıkması, narsisistik kişilik yapılanmasının doğal sonucu olan içsel çözülmeyi ve benlik bütünlüğün yıkımını sembolize eder. Bu sahnede su, arındırıcı bir unsurdan çok bireyin içsel gerçekliğiyle yüzleşmesini sağlayan cezalandırıcı ve aynalayıcı bir öğeye evrilir. Bachelard'ın belirttiği gibi su, yalnızca arınmak isteyen için saftır; kötüye ise kendinde olan özü yansıtır (2006, s. 161). Masaldaki bu sahne, tıpkı Narkissos gibi bireyin suda idealize ettiği benliğiyle yüzleşmesini ve bu yüzleşmeden sağ çıkamamasını temsil eder. Ayrıca bu sahne Kohut'un aşırı kırılgan bir kendiliğin, destekleyici kendilik nesnesi deneyimlerinin yetersiz kalması sonucu narsisistik bütünlüğünü koruyamayarak çözüldüğü psikodinamik süreci hatırlatır (2022, s. 70-70). Kohut'a göre ayna aktarımı işlevinin başarısızlığa uğraması ya da süreklilik kaybı, bireyde, büyüklenmeci kendiliğin çözülmesine ve bununla birlikte parçalanmış, dağılmış bir ruhsal organizasyon deneyimlenmesine yol açar. Fatma'nın havuzdaki dönüşümü de tam olarak bu süreci simgeler. Yüzeyde taşıdığı abartılı benlik imgesi suyun içinde eriyerek yerini içsel boşluk, dağınık kimlik algısı ve çarpık benlik parçalanmalarına bırakır. Böylece Fatma'nın yaşadığı fiziksel ve ruhsal çöküş, yalnızca bireysel bir başarısızlık değil destekleyici eşduyumdan ve sağlıklı aynalama deneyimlerinden mahrum kalmış narsisistik yapının kaçınılmaz bir sonucudur. Fatma'nın suyun içinden fiziksel olarak çirkinleşmiş, yaralı ve deformasyona uğramış şekilde çıkması, Kernberg'in (2023, s. 50) ilkel benlik imgeleriyle bölünmüş nesne temsillerinin etkisine yaptığı vurguyla da örtüşür. Sağlıklı bir iç yapı inşa edemeyen narsisistik birey, yaşam karşısında kırılgan, savunmasız ve parçalanmış bir kimlik sergiler. Fatma'nın yaşadığı bu fiziksel değişim bu ruhsal yapısının dışa vurumudur. Masalın sonunda Fatma'nın bir uyuz eşeğe bindirilerek evine gönderilmesi, onun toplumdan dışlanışını ve aşağılanmasını sembolize eder. Beyaz atın temsil ettiği onurlu ruhsal ilerlemenin aksine uyuz eşek; olumsuz bir tip olarak aptallık, inatçılık ve düşük sosyal statü ile ilişkilendirilir (Akbulut, 2020, s. 25, 46). Fatma'nın mahallenin çocukları ve hayvanları tarafından dışlanması ise narsisistik kişiliklerin uzun vadede toplumsal kabulü kaybetmelerinin ve yalnızlığa mahkûm olmalarının alegorik bir ifadesidir.

Masalın sonunda verilen mesaj, iyiliğin ve kötülüğün er ya da geç karşılığını bulacağı yönündedir: "O günden sonra Fatma ile annesi her iyiliğin, her kötülüğün bir karşılığının olduğunu anlar ve Ayşe'yi bir daha üzmezler" (Benek Kaya, 2023, s. 71). Başlangıçta narsisistik savunmalar, üstünlük fantezileri ve sömürü eğilimleriyle hareket eden üvey anne ve Fatma, süreç içinde narsisistik yapılanmanın kaçınılmaz sonucu olan çöküş ve kayıp deneyimleriyle yüzleşmek zorunda kalırlar. Bu yüzleşme, onların gerçekliğe dönmesini ve kendi sınırlarının farkına varmalarını sağlar. Masalın bu kapanışı, yalnızca Ayşe'nin sağlıklı benlik gelişimiyle elde ettiği zaferi değil aynı zamanda narsisistik yapıların kırılganlığını ve nihai başarısızlığını sembolik düzeyde görünür kılar. Böylece anlatı, iyilik ve kötülüğün bireysel ve toplumsal düzeyde karşılıksız kalmayacağını vurgulayarak ahlakî bir bütünlüğe ulaşır.

Sonuç

Masallar, kültürel değerleri aktarmanın ötesinde bireysel ve kolektif psikolojinin dinamiklerini sembolik düzlemde yansıtan metinlerdir. Psikanalitik açıdan bakıldığında, masalların bireylerin iç çatışmalarını, bilinçdışı arzularını ve savunma mekanizmalarını görünür kıldığı; narsisistik eğilimler ile sağlıklı kendilik gelişimi arasındaki gerilimleri işlediği gözlemlenir. *Ayşe ile Fatma* masalı, bu bağlamda narsisistik kişilik yapılanması ile olgun benlik gelişiminin karşıt dinamiklerini dramatik bir biçimde ortaya koyar. Fatma ve annesi; büyüklenmecilik, benmerkezcilik, manipilasyon, sömürü ve kibir gibi narsisistik patolojinin temel özelliklerini sergilerken Ayşe; tevazu, empatik duyarlılık, yapıcı ilişkiler kurma becerisi ve sorumluluk bilinci gibi nitelikleriyle sağlıklı ve olgun bir kendiliğin temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Yapılan incelemede, Fatma'nın, DSM-5'te tanımlanan narsisistik kişilik bozukluğuna ilişkin dokuz ölçütün tamamını karşıladığı Ayşe'nin ise bu ölçütlerin tam zıttı özellikler taşıdığı tespit edilmiştir. Masalın sonunda, narsisistik yapıların kaçınılmaz çöküşü ve olgunlaşmış benliğin zaferi; güzellik, zenginlik ve toplumsal kabul gibi sembolik ödüllerle somutlaştırdığı görüşmüştür. Bu anlatı, gerçek başarının ve tatminin başkalarını sömürmekten veya üstünlük taslamaktan değil emek vermekten, empati kurmaktan ve içsel bütünlüğü koruyarak olgunlaşmaktan geçtiğine dair güçlü bir ahlakî mesaj taşır. Masal, narsisistik eğilimlerin kısa vadede kazanımlar sağlasa da uzun vadede yalnızlık, başarısızlık ve ruhsal çözülmeye yol açacağını buna karşın sağlıklı kendilik geliştiren bireylerin, yaşamının sınırları karşısında dengeli, üretken ve anlam dolu bir varoluş inşa edebileceğini vurgular.

Sonuç olarak *Ayşe ile Fatma* masalı, bireysel gelişimin yanı sıra sağlıklı toplumsal psikolojinin sürekliliğini destekleyen bir anlatı formu olarak önem taşır. Kişiyi narsisistik savunmalara yöneltmekten ziyade ilişkisel bütünlüğe, özveriye ve gerçekçi özdeğer algısına dayalı bir yaşam biçimini benimsemeye teşvik eder. Bu yönüyle masal, bireysel karakter gelişiminin yanında toplumun ruhsal sağlığını tehdit eden patolojik eğilimlerin dönüşümünü de hedefler. Kıssadan hisse geleneği içinde yer alan bu anlatı, narsisistik yapının yıkıcılığını görünür kılarken sağlıklı kendilik gelişimini toplumsal bellekte yüceltilen bir değer olarak sunar. Böylece masal, bireye yalnızca bir model sunmakla kalmaz aynı zamanda ahlakî, duygusal ve sosyal düzlemde bir yol haritası çizer. Bununla

birlikte, bu çalışmanın yalnızca tek bir masal metni üzerinden yürütülmüş olması, ulaşılan sonuçların genellenebilirliğini sınırlamaktadır. Masal ve narsisizm ilişkisini daha bütünlüklü biçimde değerlendirebilmek için, farklı kültürel bağlamlardan beslenen daha geniş bir masal bütüncesiyle karşılaştırmalı çözümlemelere yer verilmesi önemli bir ihtiyaç olarak görünmektedir.

Kaynaklar | References

Akalın, H. Ş. vd. (2011). *Türkçe sözlük.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akbulut, M. (2020). *Türk halk edebiyatında "eşek"* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Pamukkale Üniversitesi.

Akça, S. (2017). Kohut'un Kendilik Nesnesi İhtiyaçları Bağlamında Kırılgan Narsisizmin İncelenmesi:Bir Vaka Örneği. *AYNA Klinik Psikoloji Dergisi*, 4(1), 1-13. https://doi.org/10.31682/ayna.470729.

Akiş, A. D. ve Öztürk, E. (2021). Patolojik narsisizm: Duygusal istismar ve "gaslighting" perspektifinden kapsamlı Bir değerlendirme. *Artuklu İnsan Ve Toplum Bilim Dergisi*, 6(2), 1-31. https://doi.org/10.46628/itbhssj.1013622.

Akyıldız Ercan, C. (2017). Söylencelerde ve masallarda elma sembolü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(3), 1043-1060.

Amerikan Psikiyatri Birliği (2013). *Ruhsal bozuklukların tanımsal ve sayımsal el kitabı (DSM-5) tanı ölçütleri başvuru el kitabı.* Köroğlu, E. (Çev.). *Hekimler Yayın Birliği.*

Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler maddenin imgelemi üzerine deneme.* Kunal, O. (Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Benek Kaya, A. (2023). *Gel zaman git zaman derleme masallar.* Akçağ Yayınları.

Bettelheim, B. (2019). *Masalların büyüsü: masalların işlenişi, önemi ve psikanalitik anlamları.* İnkılâp Kitapevi.

Bolat Y. vd. (2016). Kavramsal açıdan narsisizm ve eğitimde narsistik kişilik. *Uluslarası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(46), 482-492.

Budak, S. (2003). *Psikoloji sözlüğü.* Bilim ve Sanat Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2019). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş.* Akçağ Yayınları.

Demir, R. (2023). Anadolu masallarında kıskançlık olgusu ve cezaları. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(11), 464-478.

Dorson, M. R. (2011). *Günümüz folklor kuramları.* Geleneksel Yayınları.

Dökmen, Ü. (2005). *İletişim çatışmaları ve empati.* Sistem Yayıncılık.

Ekici, M. (2004). *Halk bilgisi derleme ve inceleme yöntemleri.* Geleneksel Yayınları.

Erhat, A. (1989). *Mitoloji sözlüğü.* Remzi Kitapevi.

Ersoy, N. (2000). *Semboller ve yorumları.* Dönence Yayımları.

Freud, A**.** (2000). *Çocuklukta normallik ve patoloji.* Babaoğlu, A. N. (Çev.). Metis Yayınları.

Freud, S. (2012a). *Narsizm üzerine ve schreber vakası.* Büyükkal, B. ve Tura, S. N. (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, S. (2012b). *Cinsiyet üzerine.* Öneş, A. (Çev.). Say Yayınları.

Fromm, E. (1985). *Sevme sanatı.* Gündüz, I. (Çev.). Say Yayınları.

Geçtan, E. (1994). *İnsan olmak.* Remzi Kitapevi.

Geçtan, E. (1997). *Psikodinamik psikiyatri ve normaldışı davranışlar.* Remzi Kitapevi.

Gezgin, İ. (2007). *Masalların şifresi.* Sel Yayıncılık.

Hotchkiss, S. (2003). *Narsistik bir dünyada hayatta kalma rehberi.* Pekiner, A. B. (Çev.). Kuraldışı Yayıncılık.

Jung, C. G. (2021). *Dört arketip.* Metis Yayınları.

Kaval, Y. (2024). Nardaniye Hanım Masalında Narsisistik Karakter Analizi. *Folklor/Edebiyat,* 30(119), 689-708. https://doi.org/10.22559/folklor.2672

Kernberg, O. (2023). *Sınır durumlar ve patolojik narsiszm.* Atakay, M. (Çev.). Metis Yayınları.

Kohut, H. (2022). *Kendiliğin çözümlenmesi.* Atbaşoğlu vd. (Çev.). Metis Yayınları.

Korucu, A. A. (2019). Freudyen ve Jungiyen yaklaşımlarla anne olgusu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(1), 133-143.

Küçükbasmacı, G. (2016). Türk mitolojisinde at. F. A. Turan ve M. Ozan (Ed.), *Türk Mitolojisine Giriş* içinde *(s.* 207-225). Gazi Kitapevi.

Öncü, Ş. (2024). *Hepimiz narsistiz kırgınlar, küskünger, kindarlar, övüngenler.* Destek Yayınları.

Özdemir, S. D. (2019). *Türk halk anlatılarında dev motifi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Parmaksız, A. (2023). *Freud bana masal anlatsa.* Bilge Kültür Sanat Yayınları**.**

Sarı, A. ve Ercan, C. A. (2008). *Masalların psikanalizi.* Salkımsöğüt Yayınları.

Schmidt, A. (2019). Kernberg ve Kohut'un Narsisistik Kişilik Bozukluğu Kuramlarının Karşılaştırması. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 30(2), 137-141.

Twenge, J. M. ve Champbell (2015). *Asrın vebası narsisizm illeti.* Korkmaz, Ö. (Çev.). Kaknüs Yayınları.

Yökrükân, T. (2000). *Yunan mitolojisinde aşk.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

İsmail Alper KUMSAR

http://orcid.org/0000-0002-2172-4900
Doç. Dr.
alperkumsar@duzce.edu.tr
Düzce Üniversitesi
https://ror.org/04175wc52
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Peride Celal'in Ankara'sı: Bir İdeolojinin Simgesel Haritası*

Peride Celal's Ankara: A Symbolic Map of an Ideology

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 29.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 11.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Kumsar, İ. A. (2025). Peride Celal'in Ankarası: Bir İdeolojinin Simgesel Haritası. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1031-1053. https://doi.org/10.34083/akaded.1707185

Kumsar, İ. A. (2025). Peride Celal's Ankara: A Symbolic Map of an Ideology. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1031-1053. https://doi.org/10.34083/akaded.1707185

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© İsmail Alper KUMSAR| Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

* Bu makale 8-9 Mayıs 2025 tarihinde Ankara'da yapılan "Ankara'nın Edebiyatı Edebiyatın Ankara'sı" Sempozyumunda sunulmuş "Peride Celal'in Gözüyle Genç Cumhuriyetin Başkenti" başlıklı bildirinin büyük oranda değiştirilmiş ve genişletilmiş şeklidir.

Öz

Bu makalede, Peride Celal'in 1939 yılında *İkdam* gazetesinde yayımladığı "Ankara Notları" ile 1963'te yayımladığı *Gecenin Ucunda* isimli romanı merkeze alınarak yazarın Ankara'ya dair kanaatleri değerlendirilmiştir. Peride Celal'in hayatı ile Cumhuriyet'in kuruluş süreci arasındaki paralellikten hareketle, onun sanatında modernleşme ideolojisiyle kurduğu yakın ilişkiye dikkat çekilmiştir. "Ankara Notları"nda, Ankara'nın genel fiziki çevresine ve sosyal hayatına dair intibalarla resmî kurumlardan (İsmet Paşa Kız Enstitüsü ve Cebeci Konservatuvarı) söz eden Celal'in Ankara'ya dair millî romantik bir bakış açısı geliştirdiği yönünde tespitlerde bulunulmuştur. *Gecenin Ucunda* adlı romanında ise Ankara'nın mekân olarak temsili, karakterlerin psikolojik durumuyla ilişkili olarak incelenmiştir. Romanın başkişisi Macide'nin İstanbul ve Ankara arasında yaşadığı gerilimden hareketle Ankara'nın Macide için yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel anlamda bir sığınak vazifesi gördüğü tespit edilmiştir. Romanın bilinç akışı ve geriye dönük kurgu (analepsis) ile ilerlemesi, Macide'nin geçmiş ile şimdi arasındaki zihinsel çatışmalarını görünür kılmıştır. Romanda Hüsnü Bey ve Işık ailesindeki karakterler aracılığıyla Cumhuriyet'in kurucu idealleri ile bunların zamanla uğradığı erozyon arasındaki çelişki vurgulanmıştır. Bu bağlamda *Gecenin Ucunda*, bireysel bir aşk hikâyesinden öte, dönemin ideolojik ve kültürel dönüşümlerini şehir-mekân ilişkisi üzerinden tartışan bir roman olarak öne çıkar. Aralarında yaklaşık çeyrek asırlık bir zaman farkı bulunan bu iki metinden hareketle Peride Celal'in zaman içinde Cumhuriyet ideallerine dair zihinsel dönüşümü hakkında yorumlar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ankara, Peride Celal, "Ankara Notları", *Gecenin Ucunda*, *İkdam*, Modernleşme

Abstract

This article evaluates Peride Celal's impressions of Ankara by focusing on two key texts: her 1939 piece "Ankara Notes" published in İkdam newspaper, and her 1963 novel Gecenin Ucunda (At the Edge of the Night). Drawing on the parallel between the Peride Celal's life and the foundational years of the Turkish Republic, the study highlights her close engagement with the ideology of modernization. In "Ankara Notes," Celal offers observations on the city's physical landscape and social life, including references to official institutions such as the İsmet Paşa Girls' Institute and the Cebeci Conservatory. These reflections reveal a form of national romanticism in her perspective on Ankara. In contrast, in Gecenin Ucunda, the representation of Ankara as a setting is explored through its relation to the psychological states of the characters. The novel's protagonist, Macide, experiences a tension between Istanbul and Ankara, and Ankara emerges not only as a geographical space but also as an ideological and cultural refuge for her. The narrative structure of the novel—shaped by stream of consciousness and analepsis—makes visible Macide's internal conflicts between the past and the present. Through characters such as Hüsnü Bey and members of the Işık family, the novel emphasizes the contradiction between the founding ideals of the Republic and their subsequent erosion over time. In this regard, Gecenin Ucunda stands out not merely as a personal love story, but as a novel that interrogates ideological and cultural transformations of the era through the lens of urban space. Based on these two texts, which are separated by approximately a quarter of a century, various interpretations have been made regarding Peride Celal's intellectual transformation concerning the ideals of the Republic over time.

Keywords: Ankara, Peride Celal, Ankara Notes, Gecenin Ucunda, İkdam, Modernization

Giriş

Ankara; stratejik konumu nedeniyle tarih boyunca daima önemli bir şehir olarak dikkat çekmiştir. Tarihin çeşitli dönemlerinde ticaret merkezi, askerî merkez, başkent, sancak, eyalet merkezi ve vilayet gibi birçok ünvan alan Ankara; Frigler, Galatlar, Romalılar, Bizanslılar, Selçuklular ve Osmanlılardan sonra nihayet Türkiye Cumhuriyeti'nin sınırları içinde ve başkent sıfatıyla önemini korumaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*'de "Türk kültürünün kendinden evvel gelmiş medeniyetlerden kalan şeylerle bu kadar canlı surette rastgele karıştığı, haşır neşir olduğu pek az yer vardır." (Tanpınar, 1969, s. 7) diyerek Ankara'nın yüzyıllara uzanan palimpsest yapısına dikkat çeker.

Ankara hakkında 20. yüzyıldan önce yazılanlar, şehrin tarihine ve önemine nispetle oldukça azdır. 20. yüzyıla gelindiğinde Ankara'ya dair yazılanların sayısında belirgin bir artış gözlenir. Bunun en önemli sebebi, şüphesiz 1919'dan itibaren Ankara'nın Millî Mücadele'de merkezî bir rol üstlenmesidir. Millî Mücadele'ye katılmak üzere Ankara'ya gelen yazar ve çizerlerin neredeyse tamamı, bu şehre dair izlenimlerini yazılı olarak ifade etmiştir. Bu süreçle birlikte Ankara bir edebî muhit (Tonga, 2019, s. 54) ve roman mekânı (Sazyek, 2020, s. 563) olarak da öne çıkar. 1923 sonrası Ankara'ya dair yazılan metinleri genel olarak iki ana eğilim altında toplamak mümkündür:

1950'lere kadar yazılanlar: Millî Mücadele yıllarını ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerini anlatan metinler, bir şehrin ve ülkenin kuruluş sürecine tanıklık etmenin verdiği millî heyecanla Ankara'yı kutsallaştırma eğilimindedir. Bu dönemin anlatılarında Ankara, Cumhuriyet'in ideolojik temsil mekânıdır. Modernleşmenin somutlaştığı ve İstanbul karşısında yüceltilen bir model şehir olarak tarif edilen Ankara, millî romantik bir söylemin taşıyıcısı hâline gelir. Bu metinlerde Ankara yalnızca fiziksel bir başkent değil, aynı zamanda Cumhuriyet ideolojisinin kendini mekânda ete kemiğe büründürdüğü "üretilmiş bir mekân"dır. Lefebvre'in kavramsallaştırmasıyla bu şehir, fiziksel düzenlemeden ibaret olmayan, toplumsal ilişkilerin ve bilinçlerin mekânda somutlaştığı, yaşanılan ve deneyimlenen hayal gücü, duygu ve sembolleriyle şekillenen temsilî bir mekândır (Lefebvre, 2014, s. 68).

1950 sonrası yazılanlar: Bu dönemde Ankara'ya dair yaklaşımlar daha realist ve eleştirel bir çizgiye kayar. Şehir, resmî ideolojinin bir uzantısı olarak değil, kendi iç dinamikleriyle ele alınmaya başlanır. Bazı metinlerde toplumcu ya da gelenekçi bakış açıları belirirken, bazı yazarlarda ise daha anlamaya ve tanımaya dönük, ideolojiler üstü bir tutum dikkat çeker. Dolayısıyla bu dönemin metinleri "realist-eleştirel" söylemle nitelenebilir. Aydın'ın ifadesiyle, bu anlatılarda Ankara "devleti ve resmiyeti temsil eden gri bir şehir" olarak tarif edilir (Aydın, 2005, s. 15). Öğretici metinlerde gözlemlenen bu iki ana eğilim, romanlarda da benzer şekilde izlenebilir (Sazyek, 2020, s. 563-564).

Bu iki dönem anlatılarına bütüncül olarak bakıldığında, Soja'nın "üçüncü mekân" kuramıyla örtüşen bir Ankara portresi ortaya çıkar. Üçüncü mekân, inşa edilmiş çevrenin somut gerçekliğiyle sosyal ve kültürel anlamların hayalî alanlarını kapsayan bir temsil düzlemidir (Soja, 1996, s. 57; Tally, 2020, s. 213-214). Bu çerçevede Ankara, edebî

metinlerde hem fiziksel mekânın maddi gerçekliğiyle hem de idealleştirilmiş ya da eleştirilmiş zihinsel imgelerle inşa edilen bir anlatı sahnesidir.

Peride Celal'in 1939'da *İkdam* gazetesinde yayımladığı "Ankara Notları" başlıklı yazısı ile 1963'te yayımladığı *Gecenin Ucunda* adlı romanı, Ankara'nın edebî temsilleri açısından önemli metinlerdir. Aralarında yaklaşık çeyrek asırlık bir zaman farkı bulunan bu iki metin, yazarın Ankara'ya ve dolayısıyla Cumhuriyet'e bakışındaki dönüşümü gözlemlemek açısından da anlamlı bir karşılaştırma imkânı sunar. Bu makalede yukarıda sözü edilen tarihî ve kuramsal arka plan doğrultusunda "Ankara Notları" ve *Gecenin Ucunda* başlıklı iki metin merkeze alınarak Peride Celal'in Ankara'ya dair izlenimleri ve Cumhuriyet ideolojisiyle kurduğu zihinsel ilişki değerlendirilecektir.

1. Peride Celal'in Biyografisinde Ankara'ya Yaklaşımını Belirleyen İdeolojik Tavrın Yansımaları

1916'da İstanbul'da doğan Peride Celal'in hem annesi hem babası seçkin ailelere mensuptur. Saint Benoît Lisesi'ni bitiren babası İngilizce bilen, Batı kültürüyle yetişmiş bir tüccardır. Annesi ise Batı klasiklerini okuyan edebiyata meraklı Arapça ve Farsça bilen kültürlü bir kadındır. Annesiyle babası Peride Celal doğmadan beş altı ay önce ayrıldığı için çocukluğu, üvey babasının yanında Anadolu'da geçmiştir. Bu nedenle Haydarpaşa İlkokulunda başlayıp Saint Pulcherie Fransız Kız Lisesi'ne devam eden eğitimini yarıda bırakmıştır. Kasım 1935'te P. Gençay imzası ile *Yedigün*'de neşrettiği "Ak Kızın Hikâyesi" yayımlanmış ilk metnidir. Bundan sonra gazetelerde adı sıkça görülen Peride Celal, asıl edebî kimliğini 1944-1947 yılları arasını kapsayan üç yıllık İsviçre döneminde bulmuştur. İsviçre dönüşünde gözleme dayalı, psikolojik tahlillerin ağır bastığı, gerçekçiliği önceleyen, eleştirel, yer yer ironik bir roman tarzına yönelir (Zorkul, 2006, s. 22-31).

Peride Celal'in kronolojik biçimde kısaca aktardığımız hayat çizgisinde bu makalenin konusu bakımından dikkat çekici birtakım noktalar vardır. İlk olarak Peride Celal'in hayatı, Türk tarihinin çok önemli bir merhalesine denk düşer. Siyasi dengeler içinde ayakta kalamayan Osmanlı İmparatorluğu yıkılmış; Peride Celal yedi yaşına geldiğinde Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur. Peride Celal'in ilk gençlik yılları yeni bir insan ve hayat modeli öngören yeni devletin inkılapları ve modernleşme hamleleri ile geçer. Peride Celal, sosyolojik olarak Batı kültürüne yakın şehirli bir çevreden geldiği için Cumhuriyet değerlerini kabullenmekte fazlaca zorlanmaz. Bir asırlık Cumhuriyet tarihinin doksan yılına tanıklık eden Peride Celal, romancılığını yeni devletin inkılaplarına borçlu olduğunu düşünür. Cumhuriyet'in kuruluşuyla koşut ilerleyen hayat hikâyesi, bireysel deneyimlerinin Türkiye'nin modernleşme süreciyle iç içe geçtiğini gösterir. Bu da onun eserlerinde Cumhuriyet ideolojisinden ve inkılaplardan yana bir tavrın gelişmesine neden olmuştur. Bu bağlamda Peride Celal, kendisinin de her vesileyle ifade ettiği gibi Cumhuriyetçi, Atatürkçü, demokrat bir kimliğe sahiptir (Zorkul, 2006, 33-36). Yazarın Ankara'ya bakışında bahsi geçen ideolojik duruşun önemli bir yeri vardır. Ayrıca bu makalede ele alınan iki metinden birincisi ("Ankara Notları") Peride Celal'in yazarlık serüveninin ilk yıllarına ikincisi ise (*Gecenin Ucunda*) Peride Celal'in asıl edebî kimliğini bulduğu İsviçre tecrübesinden sonraki döneme denk düşer. Dolayısıyla iki metin, yazarın

edebî dönüşümünü görmek anlamında da önemli bir imkân sunmaktadır. Bu temel perspektif üzerinden bahsi geçen metinlere daha yakından bakabiliriz.

2. "Ankara Notları"

Sanatçı kimliğinin yeni belirdiği günlerde Peride Celal'in yolu, derinden bir bağlılık hissettiği Ankara'ya düşer. 1939'da henüz 23 yaşında bir gençken gerçekleşen bu ziyaretin izlenimlerini 13 Temmuz 1939 ile 20 Temmuz 1939 tarihleri arasında *İkdam* gazetesinde bir yazı dizisi hâlinde yayımlamıştır. Yedi yazıdan oluşan ve Peride Celal'in külliyatına girmeyen (Soydan, 2025: s. 193) bu tefrika, "Ankara bilhassa benim gibi ilk defa gidenler için her tarafı ayrı ayrı görülmeye değer, başlı başına bir âlem (Celal, 1939a: s. 6)." cümlesi ile başlar. Bu girişin hemen ardından gelen cümleden Peride Celal'in Ankara'daki misafirliğinin sadece bir iki gün sürdüğü anlaşılır. Ankara'yı Kültür Yayın Direktörü Faik Reşit'in [Unat] kılavuzluğunda gezen Peride Celal'in izlenimleri girişte yaptığımız sınıflandırmaya göre daha çok millî romantik kategoriye denk düşer. Peride Celal; bir röportajında İstanbul ve Paris'i çok sevdiğini, bu şehirler olmadan yaşayamayacağını söyler (Çakallı, 2005, s. 217). Dolayısıyla metin içinde yaptığı Ankara İstanbul karşılaştırmalarında romantik, belki biraz da asıl düşüncelerinden farklı bir tutumun olduğunu söylemek de mümkündür. Peride Celal'in bu yazı dizisi iki kategoride ele alınıp değerlendirilecek bir nitelik taşır: Ankara'nın genel fiziki çevresine ve sosyal hayatına dair intibalar (parklar, bahçeler; yeme-içme mekânları, konut problemi), Resmi Kurumlar: İsmet Paşa Kız Enstitüsü ve Cebeci Konservatuvarı (Musıki Muallim Mektebi).

2.1. Parklar, Bahçeler

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinde yapılan mimari faaliyetler yalnızca yeni kurulmuş bir devletin başkentini inşa etmek amacı gütmez. Bu mimari faaliyetler "yüksek modernizm"in özellikle, "halkın çalışma alışkanlıkları, yaşama örüntüleri, ahlaki davranışları ve dünya görüşlerinde değişimler yaratmak" gibi bir amaç içerir. Modern mimari, ülkenin Osmanlı ve İslami geçmişinden kopmuş, Batılı, modern ve laik yeni bir ulus yaratmaya yönelik bu radikal programın etkili bir aracı olarak ithal edilir (Bozdoğan, 2012, s. 18). "İnkılap mimarisi", "yeni mimari", "millî mimari" gibi isimlerle anılan mimari faaliyetlerin odak noktasında bir örnek şehir olarak tahayyül edilen Ankara vardır. Ankara'nın imarında cumhuriyet modernliğinin kentsel ve mimari ikonları hâline gelen parklar, spor tesisleri halka açık rekreasyon alanları özellikle dikkat çeker. Halkın ücretsiz olarak sınıfsal bir ayrıma tabi olmaksızın bir araya gelebildiği bu alanlar modern yurttaşın kolektif yaşam deneyimi kazandığı yerlerdir. "Güçlü bir gençlik ve sağlık kültü"ne, "idealize edilen gençlik ve sağlık nitelikleri"ne işaret eden parklar, spor alanları "yaşlı imparatorluk"la arasındaki bağları koparmış bir devletin temsilleridir. Bu anlamda Gençlik Parkı, Atatürk Orman Çiftliği ve Çubuk Barajı'nın piknik alanları spor yapma ya da doğaya açılma imkânı sunmanın ötesinde önemli bir ritüel işlev taşırlar. (Bozdoğan, 2012, s. 91). Vatandaşın kamusal alan tecrübeleri ve mekânsal pratikleri "kolektif bellek"in oluşumuna hizmet eder (Uludağ & Aycı 2016). Ayrıca bu mekânlar, yeni bir sosyal bağlam, yeni alışkanlıklar yeni rutinler kazandırarak toplumun geleneksel gündelik yaşantı kalıplarını değiştirir (Uludağ, 1998, s. 74).

"Ankara'nın bol güneş içinde yıkandığı" bir pazar günü şehre gelen Peride Celal ilk olarak yukarıda bahsi geçen yeni yaşam pratiklerini fark eder. Peride Celal'in Ankara'ya geldiği pazar günü şehirde bir tenhalık vardır. Bunun sebebi halkın, pazar tatilini Orman Çiftliği ve Çubuk Barajı gibi mesire yerlerinde değerlendirmeleridir. Peride Celal'e göre Ankara tenha olmasına rağmen Avrupai bir hava taşımaktadır. O dönemin İstanbul kökenli birçok aydınında olduğu gibi Peride Celal de İstanbul ile Ankara arasında bir karşılaştırma yapar. Tren garından kalacağı otele kadar yürüdüğü sırada karşılaştığı "yeşil parklar", "temiz yüzlü yeni binalar", "asfalt bulvarlar" gözlerini kamaştırır. Celal'e göre İstanbul'un "dar, çarpık sokaklarına", "tozuna, pisliğine, bozuk kaldırımlı caddelerine", "bol yeşilliğine rağmen zavallı kalmış bahçelerine alışanlar" için Ankara hayranlıkla birlikte bir yadırgama da oluşturmaktadır. İstanbul'un parkları "daha çok avamın iltica ettiği" "bir iki yeşil ağaç ile iki boynu bükük menekşe"nin bulunduğu yerler iken Ankara'nın parkları "büyük bir ihtimam ve zevkle yapılmış mükemmel bahçeler"dir. Peride Celal'in bir romancı dikkati ile yaptığı betimleme şu şekildedir:

> "…parkları içinde büyük havuzları, heykelleri, fıskiyeleri, beyaz temiz suları yahut göller içine gömülmüş mermer koltukları, sarmaşıklar dolanmış yeşil boyalı tahta kameriyeleri ve itina ile düzeltilmiş tarhları ile insanı bağrına çekmekte gözlerin zevkini en mükemmel şekilde vererek halkı dinlenmeye hava almaya çağırmaktadır." (Celal, 1939a, s. 6)

Peride Celal'in anlatımına göre Ankara parkları, güvenlik açısından da İstanbul parklarından ileridedir. İstanbul parklarında, sıralardan birinin üstüne uzanmış horuldayan bir adama bir diğerinde bir sokak kadının oturduğuna şahit olmak sıradan bir iştir. İstanbul parkları "birtakım kendini bilmez kimselerin," "sefil zavallıların" yuvası niteliğindedir. Ankara parklarının "mükemmel bahçeler" olarak betimlenmesi, aynı dönemde birçok yazarda karşılaştığımız bir yaklaşımdır. Bu, yeni sistemin kamusal yaşamı düzenleme ve modernleştirme çabasının bir sonucudur. Bu mekânlar, hem estetik hem toplumsal düzen bakımından yeni rejimin simgeleridir. Celal'in birinci yazının sonunda verdiği hüküm, yazı boyunca devam edecek kanaatin kesin bir ifadesi olarak dikkat çeker: "…Ankara öyle mütekâmil bir şehir örneğidir ki insana bizim İstanbul'un noksanlarını her adım başında hatırlatmamasına imkân yoktur." (Celal, 1939a, s. 6). Esasında Peride Celal'in her fırsatta başvurduğu İstanbul-Ankara kıyaslaması 1930'lar Türkiye'sinde resmî bir söylemin karşılığıdır. Yeni rejim kendini her alanda (mimari, kültür, bilim, eğitim…) "öteki" (eski değerlerin temsil mekânı olan İstanbul) üzerinden tanımlamaktadır.

> "Bir cumhuriyet ikonu olarak Ankara'nın yeniliği ve temizliği, eski İstanbul'un 'tozu toprağı' ile karşılaştırılarak övülüyordu. Ankara'nın görsel ve yazılı temsillerinde "eskiye karşı yeni" kurgusu kapsamlı biçimde kullanılmıştır. Beş yüzyıl boyunca imparatorluk iktidarının ve dini otoritenin merkezi olan İstanbul, her bakımdan Ankara'nın "öteki"si rolünü oynamaya memur edilmişti. Sadece mimari ve şehircilik açısından değil, bu kadar görsel olmayan nicelikler açısından da, yeni başkentin 'saflığı, ahlaki üstünlüğü ve idealizmi', İstanbul'un 'imparatorluk ve hanedan gelenekleri,

> kozmopolit kirlenmişliğive soysuzlaşmışlığı' ile karşı karşıya konuyordu." (Bozdoğan, 2012, s. 82)

İlerlemeci siyasi mesajların tazyiki altında yetişmiş Peride Celal'in böyle bir kıyaslamaya sıkça başvurması anlamsız değildir. Peride Celal'le çağdaş olan hemen bütün yazar grubunda böylesi bir yaklaşımın olduğunu da bu vesile ile ifade etmek gerekir.



Peride Celal'in büyük bir hayranlıkla anlattığı Ankara parkları, 1930'lar (Fotoğrafta Kızılay Parkı, Güven Park, Atatürk Bulvarı ve Bakanlıklar görülmektedir). Kaynak: Koç Üniversitesi VEKAM Kütüphanesi ve Arşivi, Envanter No: 0223.

2.2. Yeme-İçme, Eğlence

Yeme-içme ve eğlence, bireylere sosyal kuralları öğreten ritüelleriyle toplumsal kontrol ve dayanışmayı düzenleyen rolleriyle önemli sosyolojik olgulardır. Sadece "beslenme" ve "eğlenceli vakit geçirme" ile sınırlandırılamayacak kadar sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasal anlamlar taşıyan bu eylemler, Osmanlının son dönemlerinde başlayan Batılılaşmanın toplumsal düzeyde en çok hissedildiği alanlardır. Alafranga bir sofranın düzeninden, yemek gereçlerinin nasıl kullanılacağına, eğlence mekânlarında nasıl davranılacağına kadar onlarca ayrıntının bulunduğu adab-ı muaşeret kitaplarının bu süreçte yaygınlaşması da anlamsız değildir. Osmanlının son döneminde başlayan dönüşüm Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Bu anlamda dışarıda yemek yeme mekânları, Cumhuriyet'le birlikte belirgin bir artış göstermiş; lokantalar, pastaneler sosyal etkileşimin ana unsurları hâline gelmiştir. Pastane ve kafelerin gündelik hayata ve toplumsal etkileşime dâhil olması ile kentli yeni sınıf, klasik Osmanlı kıraathane kültüründen uzaklaşıp yeni sosyalleşme mekânlarında birer tüketici yurttaş olmaya başlamıştır (Aydın, 2023, 1591).

Bahsi geçen yeme-içme ve eğlence yerleri, kısa süreli ziyaretinde Peride Celal'in de dikkatini çeken mekânlardır. Celal'in ifadesine göre, insanımız arasında ezelden beri var olan "Türkiye'de ancak İstanbul'da eğlenilebilir" kanaati, Ankara'nın bir merkez olarak öne çıkmasıyla yavaş yavaş değişmeye başlamış, hatta bu süreç tamamlanmıştır. Ankara'da paralı eğlence yerlerine gidip masraf etmek istemeyenler için mükemmel

parklar olduğu gibi, öyle temiz kahveler, pastaneler, gazinolar ve kulüpler vardır ki İstanbul, toprak ve nüfus bakımından Ankara'dan büyük olmasına rağmen, henüz bu nitelikte temiz ve düzenli eğlence mekânları oluşturamamıştır. İstanbul'dan Ankara'ya gidenler döndüklerinde Karpiç'te, Ankara Palas'ın pavyonunda veya İstasyon Gazinosu'nda geçirdikleri bir geceyi, baraja kadar yaptıkları otomobil gezintisini zevkle anlatmaktadır.

Celal'in burada adını andığı mekânlar, Ankara'nın ilk yıllarında ikonik bir karakter kazanmış, yeni toplumsal normların sahnelendiği kamusal alanlardır. Modernleşme projesinin en önemli uygulama alanı olan Ankara, yeni yaşamsal ve toplumsal öğretiler üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda söz konusu mekânlar yalnızca gastronomik deneyimler sunan yerler değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in şekillendirmek istediği yeni kamusal kimliğin görünürlük kazandığı sosyal sahnelerdir. Bunların içinde özellikle 1932-1962 yılları arasında kırk yıl boyunca hizmet veren Karpiç Lokantası dikkat çekicidir. Lokantanın sahibi, Çarlık Rusyası göçmenlerinden Juri George Karpovitch'tir. Rusya'da otel ve lokanta işletmeciliği yapan Karpovitch, bu mekânı Cemal Taşhan'ın Ankara'da "asrî bir lokanta" açma tavsiyesine uyarak kurmuştur (İlkin, 1994, s. 65). Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara sosyal hayatının gözde mekânlarından biri hâline gelen bu lokantaya Karpiç ismini de bizzat Mustafa Kemal Atatürk vermiştir. Müşterilerin işletmecinin ismini telaffuz etmekte zorlandığını fark eden Atatürk'ün "Gel sana Karpiç diyelim" önerisiyle Karpovitch'in ismi bu şekilde kalır (İlkin, 1994, s. 66). Batılı yeme-içme kültürünün Karpiç öncülüğünde yaygınlaşmasının başlıca nedenlerinden biri de bu lokantanın uyguladığı düşük fiyat politikasıdır. Günlük menüde yer alan çok düşük fiyatlı "tabldot" dışında, bazı bürokratlar için "serbestçe" yiyip içebilecekleri aylık özel tarifeler de bulunmaktadır (İlkin, 1994, s. 66). Peride Celal, Ankara'da kaldığı kısa süre içinde Karpiç'in bu özelliğini fark etmemiş olacak ki Ankara'daki yeme-içme ve eğlence yerlerinin güzel olmasına rağmen pahalı olduğundan yakınır. Gazi Çiftliği'nde yedikleri üç kişilik basit bir yemeğe bir buçuk lira verdiklerini belirtir (Celal, 1939c, s. 6).

Peride Celal, bu bölümde de İstanbul-Ankara mukayesesine de devam eder. Tabiî güzellikler bakımından İstanbul'u daha üstün bulmakla birlikte, bu kentin zaman içinde bozulduğunu ve çirkinleştirildiğini düşünmektedir. İstanbul'un güzel manzaralı yerlerinde "kırık dökük kır kahveleri", "yarı meyhane gazinolar", "lüks sayılan külüstür oteller" görülmektedir. Üstelik İstanbul'un gazinolarında müzik kötüdür, masalar çarpık ayaklıdır, örtüler kirli, servis ise yetersizdir. Oysa Ankara gazinolarında "çiçek gibi örtüler", "rahat hasır koltuklar", nezaket sahibi ve hızlı servis yapan garsonlar bulunmaktadır (Celal, 1939b, s. 6).

Bu karşılaştırmalar yalnızca mekânsal tercihlere dayalı gözlemler değildir. Aynı zamanda erken Cumhuriyet ideolojisinin mekân üzerinden inşa ettiği modernlik tasavvurunu da yansıtır. İstanbul'un "yarı meyhane" olarak nitelenen eğlence mekânları, Osmanlı geçmişinin "bozulmuş" ve "ilkel" imgeleriyle yüklüdür; buna karşılık Ankara'daki "çiçekli örtüler" ve "nezaket sahibi garsonlar", yeni rejimin medeni yurttaşını simgeler. Celal'in

bu çerçevedeki değerlendirmeleri de Ankara'yı ideolojik olarak merkezîleştirilmiş bir modernliğin sembolü olarak gördüğünün kanıtıdır.

Sonuç olarak, Ankara'da yeme-içme kültürünün gelişmesi ve eğlence mekânlarının düzenli ve modern olması, başkent olarak Ankara'nın yeni bir sosyal hayatın merkezi olduğunu ortaya koyar. Modern yeme-içme mekânları sosyal modernleşmenin, kamusal alanın yeniden tanımlanmasının ve bireyin bu alanlara katılımının ideolojik göstergeleri olarak değerlendirilmelidir.

2.3. Mesken Problemi

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'daki mesken buhranı ve pahalılık, Ankara'dan söz eden hemen her yazarın dikkat çektiği bir husustur. Bunun sebebi nüfusa göre konutun son derece az olmasıdır. 1916'daki Ankara yangını, şehrin üçte ikisini harabeye çevirmiş, şehrin en zengin Ermeni ve Yahudi mahallelerini ortadan kaldırmıştır (Birinci, 2008, s. 63). 1033 hanenin yandığı bildirilen bu hadise, Cumhuriyet Ankara'sındaki konut sorununun başlangıcını teşkil eder. Fransız gazeteci Paul Erio, Ocak 1923'te yazdığı bir yazıda şunları söyler: "Güçlü tanıdıklarınız yoksa Ankara'da başınızı sokacak bir yer bulamazsınız. Düşününüz ki askerlerden başka son üç yılda on bin kişi Ankara'ya gelmiş ve şehrin nüfusunu artırmış. Bunları nerede barındırırsınız?" (Şimşir, 1988, s. 356). Ankara'nın başkent olmasından sonra şehrin çekiciliği artmış ve şehre doğru yoğun göç hareketleri yaşanmıştır. Ankara'nın bu şekilde hızlı büyümesi konut yetersizliğine sebep olduğu gibi memurlarda ekonomik problemlerin oluşmasına da neden olmuş; nüfus artışı nedeniyle konut, arsa, arazi ve kira bedellerinde ciddi artışlar yaşanmıştır (İrdem & Lenger, 2021, s. 332). 1928 yılında Jansen'in tasarladığı kent planlama modeli gerek eski Ankaralılar gerekse arsa sahipleri tarafından yeterince benimsenmemiş, planın uygulama aşamaları yetersiz kalarak Ankara kentleşme süreci istenildiği gibi gelişim gösterememiştir. 1929 Ekonomik Buhranı tüm sektörlerde etkisini göstererek Ankara'nın imarını da aksatmıştır. İmar planlamalarının uygulaması esnasında güçlüklerin yaşanmasıyla birlikte arsa ve arazilerde rant ve spekülasyonlar oluşmuştur (İrdem & Lenger, 2021, s. 343; Duru, 2017, s. 116-121).

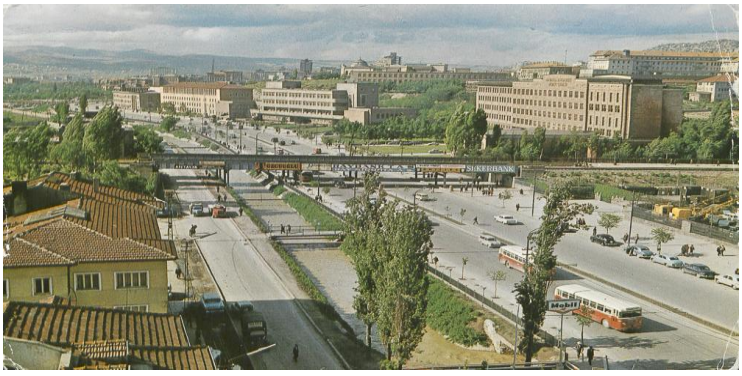
Peride Celal'in hatıralarından bahsi geçen problemin 1939'da da devam ettiği anlaşılıyor. Ankara'da gerek mesken sorununu çözmek gerekse yeni başkenti şanına yakışır bir şehir hâline getirmek için yoğun bir inşa faaliyeti olmasına rağmen ev ihtiyacı henüz layıkıyla karşılanmamıştır. Peride Celal bu nedenle kimi Ankara sokaklarının insanda "yarım bir şehir" hissi oluşturduğunu ifade eder. Celal'in tabiri ile Ankara'da üç kişiye ancak bir oda düşmektedir. Tek odada yatmak zorunda kalan beş kişilik küçük memur ailelerine tesadüf etmek işten bile değildir. Peride Celal'in tanıklığına göre Ankara'nın pahalılığından yakınan bir adam, eline geçen 100 liranın 30'unu Samanpazarı'nda iki buçuk odalı bir eve kira olarak verdiğinden; bakkala, kasaba, manava harcadığı paranın ise toplamda 135 lira olduğundan söz eder. Peride Celal, ziyaret ettiği birkaç ailenin evlerinin de oturulabilecek bir nitelik taşımamasına rağmen son derece pahalı olduğuna dikkat çeker. Celal, bu evlerden birini şöyle betimler:

> "… Ankara'da yine bir aile tanıdım. Erkek orta derecede bir memurdu. Otobüs masraflarından kurtulmak için Yenişehir'de büyük caddelerden birine çıkan arka sokaklardaki apartmanlardan birinin zemin katını 28 liraya tutmuştu. Bu zemin katı basık, havasız ve rutubetli idi ve iki küçük odadan ibaretti. Banyosu, yıkanacak bir yeri olmadığı gibi, yüz yıkanacak yerinin yani musluğunun antrede biçimsiz bir yerde olduğunu, mutfağa ise iki kişinin bir arada sığmasına imkân olmadığını gördüm." (Celal, 1939c, s. 6)

Celal'in konut problemine dair edindiği izlenim, şehrin diğer güzellikleri konusundaki fikrini değiştirmez. Ancak Celal, pahalılık derdi ve ev buhranı ile mücadele eden Ankaralıların "güzel bir şehirde yaşamak zevkini tatmaktan mahrum kaldıklarına" hayıflanır (Celal, 1939c, s. 6).

2.4. Resmî Kurumlar

Peride Celal'in Ankara'da bulunduğu iki gün zarfında ziyaret ettiği iki resmî kurum vardır: İsmet Paşa Kız Sanat Enstitüsü, Devlet Konservatuvarı. İki kurumun dışında Eğitmen Mekteplerini de ziyaret etmek istese de vakit bulamaz. İki kurum için oldukça ayrıntılı bilgiler veren Peride Celal, bu iki kurumu tanıtırken de Ankara'yı İstanbul'la karşılaştırmaktan vazgeçmez.



(Sıhhıye Meydanı, DTCF, İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Ankara Lisesi, Ankara Radyoevi)
Koç Üniversitesi VEKAM Kütüphanesi ve Arşivi, Envanter No: 2555

İsmet Paşa Kız Sanat Enstitüsü, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye'ye davet edilen meşhur eğitim bilimci John Dewey'in (1859-1952) teklifi ile kadınların eğitimine yönelik açılan kız enstitülerinden ilkidir. 1928 yılında, Maarif Vekaleti'ne bağlı olarak kurulan bu enstitü, Peride Celal'in ziyaret ettiği yeni binaya 1930-1931 eğitim öğretim yılında taşınmıştır. Planı, Alman asıllı Ernst Egli tarafından yapılan bina bir Türk firması tarafından tamamlanmıştır. "Yeni Mimari"nin ilk örneklerinden biri olarak gerek yeni rejimin propaganda gereçlerinde gerekse yurtdışında Türkiye'den söz eden metinlerde sıkça övülen bu okul, başlangıçta Fransız asıllı bir müdire tarafından yönetilse de 1932'den itibaren Türk idareciler tarafından yönetilmeye başlanmıştır (Doğan & Kılınç, 2020, s. 2374). Enstitü, hem modern mimariye örnek teşkil etmesi hem de Cumhuriyet'in kadın imgesini desteklemesi yönüyle Kemalist inkılabın en güçlü iki simgesi olan "mimari" ve

"kadın"ı tek bir binanın estetik ve programatik özgüllüğü içinde birleştirmiştir (Bozdoğan, 2012, s. 102).

Cumhuriyet'in modernleşme projesinin bir ürünü olan bu okulda, genel teorik bilgilerin yanında becerikli, marifetli, bilgili bir anne ve ev kadını olmanın yollarını da öğretmek hedeflenmiştir. Peride Celal'in bu enstitüyü ziyaret ettiği yıl (1939) okulun ders programında şu dersler görülmektedir: Türkçe, Yurt Bilgisi, Coğrafya, Tarih, Matematik, Fizik, Kimya, Yabancı Dil, Jimnastik, Müzik, El Yazısı, Askerlik, Tabiat ve Sağlık Bilgisi, Defter Tutma. Mesleki dersler ise şöyledir: Dikiş Başlangıcı, Nakış, Resim ve Tezyini Resim, Yemek Pişirme, Ev İdaresi, Çamaşır Yıkama, Temizlik, Ütü, Kola, Çocuk Bakımı, Hıfzısıhha ve Ev İdaresine Tatbiki (Doğan & Kılınç, 2020, 2374-2375). Enstitü'nün ders programındaki hem "ev işi" hem "modern eğitim" içerikleri, dönemin kadın kimliğine dair bakış açısını yansıtması bakımından önemlidir. Anlaşılan o ki yeni sistem, kadının modernleşmesinde, geleneksel rollerle yeni toplumsal beklentiler arasında köprü kurmayı hedefler.

Hemen bütün romanlarında kadın karakterleri öne çıkaran Türk kadının modernleşmesi yolunda mücadele ettiğini söyleyen Peride Celal'in bu enstitüyü özellikle ziyaret etmek istediği anlaşılmaktadır. Cumhuriyet modernleşmesinde kadın eğitiminin güçlendirilmesi ve kadının toplumsal rolünün yükseltilmesine yönelik devlet politikalarının önemli bir göstergesi olan bu kurum, kadınların geleneksel aile sorumluluklarını gözardı etmeden onları kamusal ve mesleki alanlara hazırlayan bir yapıdadır. Celal'in ifadesine göre Enstitüsü "gülkurusu rengindeki, güzel, ince uzun yayvan" bir binaya sahiptir. Her yıl öğrenci sayısı arttığı için binaya sürekli ilaveler yapılmaktadır. Yaz tatili nedeniyle son derece sakin olan okulda Enstitü müdiresi Ayşe Hanım, Enstitü'nün tarihi ve misyonu hakkında bilgilendirme yapar. Müdire hanımın aktardığına göre bu okullar, bölüm girişinde söz ettiğimiz üzere Türk kızlarını iyi bir aile kadını olarak yetiştirmek amacıyla kurulmuştur. Müdire hanımın yaptığı yorumlar, zaman içinde değişen zihniyeti ve kadının sosyal hayattaki yerini yansıtması bakımından dikkat çekicidir:

> "Bu sanat mektepleri sayesindedir ki artık kadınlar şöyle bir yemek pişirmek, süpürmek, temizlemek gibi şeylerin ev işi olmadığını kadının daha ince işlere aklının ermesi lazım geldiğini öğrendiler. Benim fikrimce sanat mekteplerinin en büyük faydalarından biri de kocaları evlerine bağlamak için genç bir kadına en mühim vasıtaları verebilmesindedir. Çünkü bir kadının kocasını kaybetmesindeki en büyük amil onu yuvasında rahat ve mesut edememesidir." (Celal, 1939d, s. 6).

Müdire Hanım'ın "kadının kocasını evde tutma" amacına vurgu yapan sözleri, daha önce yaptığımız "kadının modernleşmesinde, geleneksel rollerle yeni toplumsal beklentiler arasında köprü kurma" hedefini doğrulamaktadır. Bu anlamda yeni sistemin modern kadın imgesi oluşturmada hem özgürleştirici hem de kontrollü bir yapı arz ettiğini söyleyebiliriz. Bu tip kurumlar, zaman zaman "kadınlara kendi hayatlarının özneleri -kendilerine özgü yetenekleri ve arzuları olan bireyler- olmaktan çok milliyetçi modernleşmenin nesneleri rolünü veren paternalist program"lar (Bozdoğan, 2012, s. 97) olarak eleştirilse de zamanına göre epey ileri hamleler olduğu açıktır.



(İsmet Paşa Kız Enstitüsü, 1930). Koç Üniversitesi VEKAM Kütüphanesi ve Arşivi, Envanter No: ACF0053

Müdire Hanım'ın anlatımına göre ilk sıralar halktan fazlaca bir talep olmamakla birlikte mektebin faydaları hakkında yapılan propaganda sonucunda okul epey ilgi görmüştür. Bu okulun tek hedefi, iyi bir aile kadını yetiştirmek de değildir. Yeteneği olanlar, beş yıllık eğitimin ardından iki yıllık "muallim" kısmına devam edip bir yıl da ihtisas yaptıktan sonra enstitülerde öğretmen olarak istihdam edilebilmektedir (Celal, 1939d, s. 6). Müdire Hanım; ilk zamanlar, burada yetişen öğrencilerin Avrupa'ya gönderildiğini ancak sonradan bu uygulamadan vazgeçildiğini belirtir. Gerekçe ise öğrencilere Avrupa'da serbest atölyelerde çalışma imkânı sağlanmamasıdır. Müdire Hanım, sadece mektep tahsili için öğrencileri Avrupa'ya göndermenin de gereksiz masraf olduğunu düşünür. Zira mektep tahsili zaten Türkiye'de de yapılmaktadır. Anlaşılan o ki Müdire Hanım'ın bu değerlendirmesi, verilen eğitimin Avrupa standartlarında olduğuna inancından kaynaklanmaktadır. Yine Müdire Hanım'ın aktarımına göre mektepte sadece biri şapka uzmanı diğeri atölye direktörü olmak üzere sadece iki tane yabancı öğretmen vardır. Kuruluşunda müdürü bile yabancı iken yaklaşık on yıl zarfında sadece iki yabancı öğretmenin kalması okulun kısa zamanda kendi öğretmen kadrosunu yetiştirdiğinin bir göstergesi olması bakımından dikkat çekicidir (Celal, 1939e, s. 6). Bu hızlı dönüşüm, yeni sistemin kültürel bağımsızlık ve yerelleşme hedefleriyle uygunluk göstermektedir.

Genç kızların moda zevkini artırmak, onlara adab-ı muaşeret öğretmek için dersler ve konferanslar hem teorik hem uygulamalı olarak gösterilmektedir. İsmet Paşa Kız Sanat Enstitüsü, diğer enstitülerden farklı olarak şapka, el işleri, dikiş, yemek, pasta gibi derslerin dışında genç kızların bir salona girdiklerinde "aksamadan o salonun havasına uymaları için hazırlayan" başka dersler de vardır. Müdire hanımın bu dersin uygulamasına dair dair verdiği örnekler ilgi çekicidir. Müdire hanımın anlattığına göre öğrencilerin hiç tanımadığı bir misafirin habersiz olarak okula davet edilip öğrencilerden kusursuz bir hazırlık yapmaları beklenmektedir. Bebek bakımı dersinde ise yeni doğmuş çocukların iki yaşına kadar yetiştirilmesi uygulaması vardır (Celal, 1939e, s. 6).

Bu okul aynı zamanda öğrencilerin taşradaki yaşamı ve kültürü hakkında bilgilerin toplandığı bir merkezdir. Öğrenciler tatile gittiklerinde memleketlerindeki kadın ve erkeklerin ev hayatı, kültür seviyeleri, ahlak ve yaşayış tarzları; yörelerine ait el işleri, antika örtüler hakkında incelemeler yapmakla görevlidir. Okula döndüklerinde incelemelerinin sonuçlarını bir konferans formunda anlatmak da yine öğrencilerin

görevleri arasındadır (Celal, 1939e, s. 6). Cumhuriyetin ilk yıllarında Anadolu'nun çeşitli açılardan keşfine dair gayretlerin bu alanda da devam ettiği anlaşılmaktadır.

Okulun 76 öğretmeninden bazıları dünya çapında şöhrete kavuşmuş kişilerdir. Söz gelimi kitre ve pamuk ile "Belgesel Bebek"lerin yaratıcısı ve ustası, ressam Zehra Müfit Saner, bu okulun öğretmenlerindendir. 750 öğrencinin eğitim gördüğü okulda akşam kurslarına 680 öğrenci devam etmektedir. Okul, aynı zamanda kendi üretimi olan ürünlerle gelir de sağlamaktadır. Okulun dışarıya yaptığı dikiş işlerine o kadar yoğun talep vardır ki sadece elçiliklere ve sınırlı sayıda kişilere dikiş işi yapılır. Asıl amaç, öğrencinin okuldan mezun olduktan sonra hem kendi kıyafet ihtiyacını karşılaması hem de bu işin ticaretini yapabilmesidir. Osmanlı döneminde büyük oranda Levantenlerin elinde olan biçki dikiş nakış işleri Cumhuriyetin ilk yıllarında da aynı şekilde onların elindedir. Müdire hanımın kimi sözleri okulun birçok meselede olduğu gibi bu alanda da yerli olanı öne çıkarmak gibi bir vazifesi olduğunu düşündürür:

> "Şimdi bizde birçok kadın birtakım zavallı zevksiz gündelikçilerin elinde hem pahalı hem de fena bir şekilde giyinip duruyorlar. Daha ileri gidelim fasonunu bilmem kaç liraya dikiş diken öyle yüksek terziler bilirim ki çizgi çizmesini bilmezler. Fakat bu mesele beş altı seneye kadar hallolacak beş altı seneye kadar bizim kızlarımız hepsi memleketin dört bir tarafına yayılarak faaliyete girişeceklerdir. O zaman…"(Celal, 1939e, s. 6)

Müdire hanımın sözünü kesen Peride Celal: "biz de şu zevksiz Levantenlerin elinden kurtulacağız." diyerek yarım kalan cümleyi tamamlar. Enstitüyü Türk kadınlığı için büyük bir kazanç olarak gördüğünü belirten Peride Celal, beşinci yazısında bu okula dair izlenimlerini bitirir (Celal, 1939e, s. 6).



(İsmet Paşa Kız Enstitüsü Dikiş Atölyesinde Eğitim, 1936). Koç Üniversitesi VEKAM Kütüphanesi ve Arşivi, Envanter No: ACF0009

Peride Celal, İsmet Paşa Enstitüsünü ziyaretinden sonra Cebeci'deki konservatuvarı ziyaret eder. Tıpkı İsmet Paşa Enstitüsü gibi bu kurum da Cumhuriyet'in erken dönem kültür politikalarında modernleşme projesinin parçası olarak şekillenmiş "Yeni Mimari"nin ürünü olarak tasarlanmış modern bir yapıdır. 1924 yılında kurulan Cebeci Musiki Muallim Mektebi, yalnızca müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulmuş bir

eğitim kurumu değil; aynı zamanda Batı müziği aracılığıyla toplumu estetik ve kültürel düzlemde dönüştürmeyi hedefleyen ideolojik bir projenin taşıyıcısıdır. Dolayısıyla Musiki Muallim Mektebi, Türkiye'deki sanat eğitiminin kurumsallaşması sürecinde, modern ulus-devletin kültürel inşasında merkezi bir rol üstlenmiş ve bu yönüyle Cumhuriyet'in kültür politikalarının simgesel yapılarından biri hâline gelmiştir (Tangülü & Becerikli, 2013; Kaynar, 2015). Planı, İsmet Paşa Enstitüsü gibi Alman asıllı Ernst Egli tarafından yapılan bu bina; Ankara'nın diğer yeni yapıları gibi işlevsel ve programatik kaygıların vurgulandığı, tezyinat ve stilistik motiflere yer vermeyen "teknik açıdan gelişkin" bir yapıdır (Bozdoğan, 2012, s. 90).



(Musıki Muallim Mektebi, 1954) Koç Üniversitesi VEKAM Kütüphanesi ve Arşivi, Envanter No: ACF0020

Konservatuvarın müdürü, henüz üç ay önce oraya tayin olunan Orhan Şaik Gökyay'dır. Gökyay, yeni tayin olunduğu için tafsilat veremeyeceğini söylese de Peride Celal'e göre konuşmaya başladığında kısa sürede okulun bütün işlerine hâkim olduğu anlaşılır. Bu arada şunu belirtmek gerekir ki Gökyay beş yıl görev yaptığı bu okulda edindiği bilgi ve tecrübe ile Devlet Konservatuvarının tarihine dair önemli bir kitap da yazmıştır (Gökyay, 1941).

Gökyay'ın okul hakkında verdiği bilgiler, büyük oranda teknik detaylar içermekle birlikte İsmet Paşa Enstitüsü ile arasında dikkat çekici bir ortaklık vardır. Gökyay'ın aktardığına göre tıpkı kız sanat enstitüsünde olduğu gibi burada da başlangıçta halkın rağbeti epeyce zayıftır. Sanatkârın para kazanamayacağı düşüncesiyle birçok aile, musiki ve tiyatroya yetenekli çocuklarını bu hevesten vazgeçirmeye çalışırlar. (Celal, 1939f, s. 6). Ancak zamanla halk, bu okula yoğun bir rağbet göstermeye başlar. Ziyaretin yapıldığı tarihte 30 gündüzcü 107 gececi öğrencisi olan konservatuvarda gündüzcü öğrencilerden eğitim karşılığı olarak küçük bir ücret talep edilmekle birlikte gececi öğrencilerden ücret alınmadığı gibi onlara ayda dört lira da burs verilmektedir. Okulda yabancı dil olarak Almanca, İtalyanca, Fransızca okutulmaktadır (Celal, 1939g, s. 6).

Enstitü müdiresi ve Gökyay'ın söylemlerinde öne çıkan ortaklık, yalnızca halkın başlangıçtaki çekingenliği değil, aynı zamanda bu kurumların temsil ettikleri dönüştürme işlevini de açığa çıkarır. Hem konservatuvar hem de Kız Sanat Enstitüsü, erken Cumhuriyet döneminin modernleşme ideolojisiyle doğrudan ilişkilidir. Bu kurumlar,

bireysel yetenekleri ortaya çıkarıp desteklediği gibi devletin şekillendirmek istediği yeni vatandaş tipini inşa etme amacı da güderler. Halkın başlangıçta "faydasız" olarak gördüğü müzik ve tiyatro gibi sanat dallarına ilişkin fikirlerini zamanla değiştirmesi kadınların yalnızca "iyi bir aile kadını" değil, aynı zamanda meslek sahibi bireyler olarak yetiştirilebileceği fikrinin yaygınlaşması yeni sistemin bir başarısı olarak okunabilir. Toplumun kültürel ve ekonomik kodlarıyla devletin modernleşme projeleri arasındaki uyumsuzluk burs, ücretsiz eğitim ve propaganda vasıtaları belli bir dengeye ulaşmıştır.



(Ankara Konservatuvar Müzik Bölümü öğrencileri kemanlarıyla, 1928) Koç Üniversitesi VEKAM Kütüphanesi ve Arşivi, Envanter No: ACF0576

3. Peride Celal'in Romanlarında Ankara

Peride Celal'in romanları arasında Ankara'nın mekân olarak geniş yer tuttuğu tek metin *Gecenin Ucunda*[*] (Celal, 1996) adlı eseridir. Bu roman yukarda bahsi geçen yazı dizisinden yaklaşık 25 yıl sonra yayımlanmıştır. Bu kitaptaki Ankara anlatımı, biyografisinden tespit edebilmek mümkün olmasa da Peride Celal'in Ankara'ya dair bilgi ve tecrübesinin güçlendiğini göstermektedir. Ayrıca Celal'in bu süreç içerisinde daha belirgin bir ideolojik konum benimsediği de gözlerden kaçmamaktadır. Kitapta İstanbul kökenli olmakla birlikte babasının ölümünden sonra maddi imkânsızlıklar nedeniyle annesiyle Ankara'ya yerleşen Macide isimli bir genç kızın hayatı merkeze alınır. Bu eserde Ankara, sadece bir şehir değil, aynı zamanda ideallerin, hayal kırıklıklarının ve toplumsal hafızanın taşıyıcısı bir mekândır. Macide'nin bireysel geçmişiyle kolektif Cumhuriyet ütopyası arasında salınan ideolojik bir gerilim zeminidir. Bu roman biraz da Peride Celal'in yakın çevresinden izler taşır. Celal, Selim İleri'nin "burjuvaziyi hedef alan bir roman yazdınız" sözlerine karşılık romandaki otobiyografik izleri şu sözlerle ifade eder:

> "… *Gecenin Ucundaki Işık*'ta o zümreye 'kaymak takımı' adını vermiştim. Burjuva kökenli sayılabilecek bir aileden geliyordum. O toplumsal ortamda birtakım haksızlıklar gördüm. O yüzden belki. Daha çocukluğumdan itibaren. Bir ikiyüzlülük söz konusuydu. Hiçbir değer yargısı, ilkeli bir dünya görüşünden kaynaklanmıyordu." (İleri, 1996, s. 47)

[*] Bu eserin ismi ilk baskıda *Gecenin Ucundaki Işık*'tır (Celal, 1963).

Romanın özetini verdikten sonra Macide'nin yaşadığı çelişkilere/gerilimlere daha yakından bakılabilir. Macide, Ankara'da oldukça sakin biraz da monoton bir hayat yaşarken İstanbul'da geçirdiği öğrencilik yıllarının özlemini hisseder. Yaşadığı ve çalıştığı ortamdan bir parça uzaklaşma hevesine düşen Macide yıllık iznini İstanbul'da geçirmeye karar verir. Tren yolculuğu sırasında "bir maceraperest" olarak gördüğü Ahmet Işık'la tanışıp duygusal olarak yakınlaşır. Bu tanışma, onun hayatındaki büyük değişimin de başlangıcı olur. Ahmet sayesinde İstanbul'un "kaymak tabakası" olarak gördüğü Işık ailesiyle tanışır. Işık ailesindeki yozlaşmış kişi ve ilişkiler Macide'nin Ankara'daki idealist karakterli, sade bir hayat süren nispeten daha ölçülü insanlardan bambaşka bir ilişki düzlemini fark etmesini sağlar. Kâzım Işık, kardeşi Ahmet'i çeşitli bahanelerle İstanbul'dan uzaklaştırarak Macide'ye aşkını ilan eder. Macide onun duygularına kayıtsız kalamaz ve aralarında bir ilişki başlar. Kâzım Işık'ın ayrılma teklifi nedeniyle karısı Nermin intihar eder. Macide Nermin'in intiharının evin en küçük oğlu Cihangir'e aşkından kaynaklandığını düşünür. Macide ile Kâzım arasında hızlıca bir nikâh merasimi yapılır. Macide "büyük aşklarının" bunca yoz ilişkiler ağına rağmen devam edebileceğini düşünse de zamanla deniz kenarındaki kocaman evin içinde yalnız olduğunu fark eder. Evin en küçüğü Cihangir'in iğneli laflarına, sarkıntı olmasına; kayınvalidesi Zübeyde Hanım'ın onu görmezden gelişine ek olarak Kâzım'la arasında da problemler çıkmaya başlar. Nihayet Kâzım'ın, sekreteri ile onu aldattığını, Nermin Hanım'ın intiharının da kendisiyle ilgili olduğunu öğrenmesi aradaki ilişkinin büyük bir yara almasına neden olur. Kâzım'ın bütün ikna çabalarına rağmen Macide Ankara'ya döner. Kâzım Işık'ın bu çabaları mektuplar aracılığıyla devam etse de Macide kararından vazgeçmez. Üstelik bu süreçte hamile olduğunu da öğrenir. Kâzım Işık'la ayrıldıktan sonra doğum yapan Macide bebeğini kucağına alınca benliğinde zorluklara karşı mücadele edebilecek bir özgüven hisseder. "Çocuğu, yeni dünyamı, insanlarımı görüyordum apaçık. Işığı görüyordum karanlığın ucunda." (Celal, 1996, s. 496) cümlesi ile roman sona erer.

Kitabın ikinci baskısının arka kapağında bu eser için "yazdığım en güzel aşk romanı" diyen Peride Celal, romanın adını *Gecenin Ucunda* diye değiştirmekle de iyi yaptığını söyler. İfadesine göre romanın yazıldığı yıllardaki inanç ve idealizminin "ışık"a (özgürlük, uygarlık, insanlık) ulaşmak noktasında kendine güç verdiğini ancak kırk yılı aşkın bir zamanda ışığın sönükleşerek uzaklaştığını, "yüksek kat burjuvazisinin", "çıkarlarından başka bir şey düşünmeyen politikacıların" gençleri daha kolay avladıklarını belirtir. Bu anlamda Macide, çocuğuna yeni bir dünya yaratmak konusunda başarılı olabileceğinden şüphe duyar.

Kronolojik olarak aktardığımız bu olay örgüsü, üç yıllık bir zaman diliminde cereyan etmiştir. Ancak romandaki olaylar, Macide'nin Ankara'ya dönüp hamile olduğunu öğrendiği gün başladığı için romanda bilinç akışı ve geriye dönük kurgu yöntemi kullanılmıştır. Romanın bu yöntemlerle ilerlemesi, Macide'nin iç dünyasındaki karmaşayı, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki ilişkiyi yansıtmak için bilinçli olarak tercih edilmiştir. Macide, İstanbul'da bulunduğu yıllarda yer yer çocukluğuna dair anılarını, Ankara'da sürdürdüğü hayatı parça parça kesitler hâlinde aktarır.

Macide, İstanbul'a gitmeden önce ilk gençlik yıllarının geçtiği bu şehri "Bembeyaz, masmavi uzak bir masal kenti gibi" (Celal, 1996, s. 19) hayal eder. Uykuya dalmadan önce İstanbul'un minareleri, açık gökyüzü, Adası, Moda'sıyla yatağının içine kadar girdiğini, İstanbul'la koyun koyuna uyuduğunu söyler (Celal, 1996, s. 19). Macide, İstanbul'a duyduğu özlemi hiçbir şeyin dindiremeyeceğine inanmaktadır. İstanbul'un denizini, vapurunu, tramvaylarını, Çiçek Pasajı'nı büyük bir hasretle anar. İstanbul'u büyük bir hasretle anmakla birlikte Ankara'nın milleti kurtardığının farkındadır ve İstanbul'un süslü hayallerini kurarken şu cümleleri söylemeyi de ihmal etmez:

> "İstanbul'u ne kadar seversem seveyim Ankara kurtarmıştı beni. Küçük, temiz bir kentti. Belki de Türkiye'de hırpalanmadan, yıpranmadan, kirlenmeden yaşanacak tek yerdi. Atatürk'ümün havası esiyordu biraz orada. Ondan sonra gelenler politika oyunları, tutkuları, kötülükleriyle kente yerleşseler bile, eski güzel günlerin izlerini büsbütün süpürüp silememişlerdi. Geniş beyaz yollarda akşamları akan insanların arasındaki eşitlik, yakınlık elle dokunulur gibiydi. Ata'ya sığınmıştık biraz orada. Onun için mi gider gider Anıtkabir'i dolanırdık öyle; ona yaklaşmak ondan umut almak, karanlık yüreğimize, taşının toprağının yanından fışkıracak bir kaynak aramak, buydu amacımız belki de..." (Celal, 1996, s. 32-33).

Macide, İstanbul'daki yozlaşmış ilişkiler ağı içinde yaşadığı kırgınlıklar henüz ortada yokken bu sözleri söylemiştir. Bir anlamda Millî Mücadele'nin kalbi olan bu şehir Macide için de bir sığınak gibi görülmektedir. Macide, İstanbul'dan döndükten sonra, yaşadığı travmayı Ankara sokaklarında, parklarında atlatmaya çalışır. Ankara'ya döndüğünde "eskiden semtine uğramadığı" Ankara'nın parklarında sokaklarında akşama kadar dolaşmaya başlar (Celal, 1996, s. 21). Hamile olduğunu anladıktan sonra bile bu gezintileri bitmez:

> "Çankaya tepesini seviyorum. Çıkınca yorulacağım biliyorum, ama aşağı inmek hoş olacak tekrar. Hiç olmazsa orada görünüşte her şey yerli yerine oturmuşa benziyor. Yaprakların arasına gömülmüş küçük evin, Atatürk Müzesinin duvarlarının dibinden gideceğim. Köşkün gülbahçesine girip dolaşacağım. Oralarda yaklaşmak, bulmak istediğim şeyler var. Hüsnü Bey haklı belki de. 'Atatürk'ü kaybettiğiniz anda her şey bitmiş ola, aklınıza iyi koyun bunu Macide Hanım kızım. Gönülden çıkarmaya gelmez onu,' diyor Hüsnü Bey. Oysa öbürleri, 'Atatürk öldü, her şey bitti artık,' diye bağırıyorlar kafamın içinde. Onların sesini nasıl susturacağım?" (Celal, 1996, s. 60)

Bu alıntıda dikkat edilmesi gereken bir düalizm vardır: Hüsnü Bey ve diğerleri. Hüsnü Bey, Macide'nin avukatlık yaptığı bankadan tanıdığı bir isim, bir anlamda romanın idealist ve bilge kişisidir. Ellisini geçtiği hâlde evlenmemiş olan kitap düşkünü Hüsnü Bey, evlatlığı Gülseren ile mütevazı bir hayat yaşamakta ve Cumhuriyet'in ilk neslini dolayısıyla kuruluş yıllarındaki Ankara'yı temsil etmektedir. Macide'nin hayatına gerek mesleki anlamda gerek ideolojik anlamda derinden etki etmiş bir dert ortağıdır. "Öbürleri" ise Macide'nin İstanbul'da yakından tanıdığı, kirli ilişkilere, günlük heyecanlara, Amerikan, Fransız hayranlığına kapılmış "… bu millet tembel, bu millet cahil" diyerek milleti aşağılayan (Celal, 1996, s. 89) "kaymak takımı"dır. Dolayısıyla

Hüsnü Bey ve "Öbürleri" ikiliği, Cumhuriyet'in kuruluş idealleri ile yozlaşmış ve çıkarcı yeni kuşak arasındaki çatışmayı somutlaştırır, denebilir.

Macide, her ne kadar Hüsnü Bey'e derin bir saygı duysa da yaşadığı hayat ve gördüğü çirkin ilişkilerin etkisiyle zaman zaman Hüsnü Bey'in fikirlerini köhne, ideallerini ulaşılmaz bulur ve Ankara'nın temsil ettiği değerler sisteminden duygusal olarak uzaklaşır. Sırf alay etmek için Kâzım Işık'ın yanında Hüsnü Bey'i eleştirir (Celal, 1996, s. 116). Bankanın tepesindeki küçük odada "olmayacak ütopyalar", "insanlık palavralarıyla uyuşuk hayallere dalarken" (Celal, 1996, s. 67) dışarda bambaşka bir hayatın akıp gittiğini fark eder:

> "Bunları konuşarak çatalımızın ucunda, kibar kibar yemek yiyorduk. Birbirimize gülümsüyorduk. Hüsnü Beyin şaşkın bakışlarını görür gibi oluyordum. Sesi geliyordu kulağıma. 'Bu ülkeyi siz, biz yaratacağız Macide Hanım kızım. Kötü tutkulara, kavgaya düşmeden, kendimizi sakınmadan çalışarak... Aşağılık duygusundan, cüzamdan korunur gibi korunarak...' Ankara, Hüsnü Bey çok uzaktaydı artık. Gülünç buluyordum Hüsnü Beyi biraz. Şimdi bile öyle değil mi? Gülseren'e tutkunluğu, kedileri, köpekleri, tahta çubuğundaki sigaraları, pipoları, her şeyi eskimiş;bakışından düşüncelerine kadar sönmüş, silinmiş gelmiyor mu bana?" (Celal, 1996, s. 56)

Macide, İstanbul'da her ne kadar bazen Hüsnü Bey'in düşüncelerine ve hayatına karşı küçümseyici birtakım sözler söylese de Hüsnü Bey'den bütün bütün vazgeçememiştir. Hüsnü Bey Macide'nin yüreğinin ortasına oturmuş aklı, vicdanı, korku ve şüpheyi temsil eder (Celal, 1996, s. 119). Bu nedenle Macide, Kâzım Işık'ın paranın tek güç; insanlık, doğruluk, hak, adalet türkülerinin boş olduğu yönündeki telkinleri karşısında büyük bir karmaşa yaşar (Celal, 1996, s. 119).

Hüsnü Bey, gelecek güzel günlere inancını sık sık hatırlatsa da Macide gelecekten umudunu kesmiştir. Hüsnü Bey, bu umutsuzluk karşısındaki şaşkınlığını "Sizin gibi bir Atatürk kızı böyle konuşsun Macide Hanım kızım!" diyerek dile getirir. Aralarındaki diyalog Macide'nin ümitsizliğini gösteren şu cevabı ile devam eder: "Atatürk öleli o kadar yıl geçti ki üstadım... En iyi yılları çıkarlarımız uğruna ufalamışız.Treni kaçırdık. Pompei'nin son günleri bunlar. Yüz yıl sonra akıntının içinde eriyip kaybolanlar düşünsün, biz burada olmayacağımıza göre" (Celal, 1996, s. 57). Hüsnü Bey, Macide'nin bu cevabından tatmin olmaz. Çünkü Macide'nin Ankara'ya dönüşü bir umudu ifade etmektedir. Bunu Macide'ye söylediğinde Macide de içindeki karmaşanın farkına varır: "Evet, niye geldim Ankara'ya, onların arasına? (…) Bir yerlere doğru yürümek, bir inanışa tutunmak istiyorum…" (Celal, 1996, s. 57).

Ahlaki değerleri ile insani istekleri arasına sıkışan Macide'nin zihninde Ankara -daha önce ifade ettiğimiz gibi- ideolojik kimlik kazanmış bir şehirdir. Ülkülerin, hayallerin şehri olan bu yer, Atatürk'ün ölümünden sonra gün gün ilk heyecan ve ideallerden uzaklaşır. Ancak Macide, birtakım sembolik yapıların önünde ilk zamanların heyecanını ve Hüsnü Bey'in telkinlerini hatırlar:

> "Bulvarda ağır ağır yürüyorum. Memurların çıkmasına zaman var. Yollar tenha, kahvelerin önü boş. Ticaninin balyozla yıkmaya kalktığı Atatürk heykelinin önünde

> durakladım. Başımı kaldırıp seyre daldım heykeli. Herşeye rağmen O'nun güzel yüzünden umut, sevinç silinmemiş daha... Benim yüreğim kapkaranlık. 'Bizim niyetlerimiz, isteklerimiz vardı önceleri Macide Hanım kızım. Doğruluk, iyilik uğruna herşeyi yıkıp yapmaya, kanayan yüreğimiz bile olsa onu da hesaba katmadan yüzümüzün gördüğü aydınlığa gitmeye kararlı değil miydik? Yokluğun, güçlüğün, çatışmaların, kavgaların arasında parlayan bir ışık vardı. Nerede o ışık şimdi?" (Celal, 1996, s. 133-134)

Macide'nin iç sesi ile Hüsnü Bey'in telkinleri arasındaki bu geçişler, Cumhuriyet'in başlangıçta sunduğu ilerlemeci, idealist vizyon ile aktüel gerçekliğin hayal kırıklığı arasındaki çatışmayı belirginleştirmeye hizmet eder. Heykel, hâlâ "umut" taşırken Macide'nin yüreği "kapkaranlık"tır; bu karşıtlık, ideallerle yaşanan hayat arasındaki kopuşu ifade eder.

Peride Celal, romanda Ankara'nın mimarisine dair ayrıntılara pek fazla girmez. Fakat romanın bir yerinde Ankara'yı Kâzım Işık'la balayı için gittikleri İsviçre'nin küçük kasabalarına benzetir. Böylece Peride Celal biyografisindeki üç yıllık İsviçre tecrübesini romana adapte etmiş olur:

> "Ankara, Kızılay'da başlar benim için. Bulvarın bir ucundan öbür ucuna biter. İsviçre'de gördüğüm o temiz, küçük kasabaları, kentleri andırıyor biraz. Kenar sokaklara girmemek koşuluyla. (…) Ankara temizlikte, düzende benziyor o yerlere. Tat yoktu o illerde, Ankara da öyle biraz. Yıllar oldu yerleşeli. Hâlâ birşeyler dürter, rahat vermez, İstanbul tüter burnumda." (Celal, 1996, s. 259)

Ankara'nın İsviçre kasabalarına benzetilmesi bir yönüyle fiziksel benzerliğe -düzen, temizlik gibi- işaret etse de, aslında Batı tipi şehirleşmenin bireyde yarattığı ruhsuzluk algısına dair ince bir eleştiri barındırır. "Temizlik" ve "düzen" vurguları, Ankara'ya dönük "Avrupai" bir kanaati pekiştirirken, zımnen "ruhsuzluk" anlamını da çağrıştırır. Nitekim devamında gelen "tat yok" ifadesi, bu mekânın duyusal ve ruhsal derinlikten yoksun olduğuna dair bir göndermedir. Macide, Batı'nın rasyonel düzenini taklit etmeye çalışan fakat bu süreçte kendi kültürel ve duygusal dokusunu yitirmiş bir başkent tasviri yapmaktadır. Bu anlatım, yalnızca Macide'nin bireysel yabancılığını değil; aynı zamanda modern mimarinin geleneksel şehir dokusunu dışlayarak bireyde yabancılaşma duygusu yarattığına dair, Türk romanında sıkça işlenen temsillerle de örtüşür. Böylece Ankara, modern bir ulusun başkenti olmasına rağmen, bireyin ruh dünyasına dokunamayan, geometrik olarak inşa edilmiş fakat duygusal olarak yalıtılmış bir boşluk alanına dönüşür.

Macide hem İstanbul'a gitmeden önce hem de İstanbul dönüşünde sık sık Kızılay'dan Ulus'a kadar yürüyüşler yapar. İstanbul dönüşü yaptığı bir yürüyüş sırasında içinden geçenler Macide'nin şehirle arasındaki duygusal bağı yansıtması bakımından önemlidir:

> "Eskiden bir solukta çıkardım bulvarı, ne kadar yürürdüm, ne tepelere tırmanırdım. En çok gittiğimiz yerlerden biri de Vakıflar Müzesiydi Handan'la. Tepeye çıkardık arabayla. Müzeyi gezmezsek bile yukarıdan Ankara'yı seyrederdik akşamları. Orada, tepeden, eski Ankara'dan yenisini seyretmek pek hoş olurdu. Umutlarımız, sevinçlerimiz vardı o zamanlar. Uzaklarda sislere karışan Anıtkabir'i, sonbahar

> güneşinde yanıp sararmış ağaçların arasından kıpkırmızı göz alan Çankaya'yı, bütün kenti göz alabildiğine kucaklamak garip duygular salardı içimize. Büyür gibi olurduk kentle birlikte. Gençliğimiz, gücümüz coşardı. Yere sağlamca basardık. Handan'ın Anıtkabir'e bakarak dua eder gibi mırıldandığı sözler kulaklarımdadır hâlâ: 'Her şeyi o yaptı, yeni bir ülke yarattı. Onu, gücünü, ülküsünü düşünerek direnmek, savaşmak, birşeyler yapmak yaraşır bizlere de.'" (Celal, 1996, s. 259-260)

Arkadaşı Handan da Macide gibi bu sözleri unutmuştur. Bahsi geçen günlerde Macide işinden, hayatının monotonluğundan yakınsa da bunlar mesut günleridir. Kendi tabiri ile en azından birtakım değerlere inanmaktadır. (Celal, 1996, s. 260) Aynı satırların devamında Macide, Handan'la birlikte yaşadığı Ankara geçmişinden uzun uzun söz eder. Ankara Kalesi'ne çıkarken tanışıp dost olduğu insanlar, kayalara yapışmış küçük evlerin pencere kenarlarına yerleştirilmiş tenekelerden sarkan fesleğen ve sardunyalar, kendileriyle alay eden kale sakinleri, kahve ikram eden hanımnineler, onları turist zannedip peşlerinden koşan çocuklar, para isteyen dilenciler, karanlık basınca kale civarında yaşadıkları korku birer birer zihninden geçer. Bu hatıra geçidinin ardından söylediği sözler, Macide'nin Cumhuriyet'in geleceğine dair inancındaki sarsılmayı göstermektedir: "O zamanlar Ankara'yı daha da çok severdim. Şimdi yalnız ağlıyorum yollarında. Biz Ankara'yı, Atatürk'ü kaybettik, gibilerden garip bir düşünceyle yüreğim sızlıyor." (Celal, 1996, s. 260).

Macide'nin Kızılay'dan Ulus'a yaptığı yürüyüşler bir fiziksel etkinlik olmanın ötesinde geçmişe, ideallere ve dostluklara doğru yapılan içsel bir yolculuk niteliği taşır. Macide'nin eski Ankara'dan yeni Ankara'yı seyretmesi, geçmişle şimdi arasındaki bakış farkını mekânsal düzlemde anlamlı hâle getirir. Anıtkabir, Çankaya ve Ankara Kalesi gibi simgesel yapılara dair hatıralar, bu şehrin Cumhuriyet tarihindeki anlam ağırlığını pekiştirir. Fakat bu hatıraların sonunda söylenen "şimdi yalnız ağlıyorum yollarında" ifadesi ülkü değerlere karşı bireysel ve kolektif inancın sarsıldığını belirgin biçimde hissettirir. "Biz Ankara'yı, Atatürk'ü kaybettik" ifadesindeki çoğul birinci şahıs tercihi Macide'nin ideolojik çözülmeyi yalnızca kişisel bir hayal kırıklığı olarak değil, tüm bir kuşağın kaybı olarak düşündüğünü gösterir.

Sonuç

Peride Celal'in Ankara'ya dair yazılarını, Ankara'nın tarihini anlatan metinler içerisinde milli romantik çizgiye yaklaşanlar arasında konumlandırmak mümkündür. 1939 yılında yazdığı "Ankara Notları" kısa süreli bir seyahatin izlenimleri olmasına ve bir bölümü resmî kurumlara dair teknik bilgiler içermesine rağmen yazarın şehri bir sembol mekân olarak konumlandırma eğilimi açıkça görülmektedir. Metne hâkim olan İstanbul-Ankara kıyaslamasında Ankara'nın "yeniliğine", "temizliğine", "Avrupai" oluşuna yapılan göndermeler Peride Celal'in zihnindeki Ankara'nın simgesel yapısını ortaya çıkarmaktadır. Cumhuriyet'in kuruluşuyla paralel ilerleyen hayat hikâyesini, Türk kadının modernleşmesi yönündeki inanışını, romancılığını Cumhuriyet'e borçlu olduğu yönündeki kanaati şehre yüklediği simgesel anlamların da gerekçeleri niteliğindedir.

"Ankara Notları" başlıklı tefrikadan neredeyse çeyrek asır sonra yazılan *Gecenin Ucunda*

isimli romanda Peride Celal'in Ankara'yı sokakları, caddeleri, sosyal hayatı ile daha yakından tanıdığı görülür. İlk metindeki Ankara'ya sembolik anlamlar yükleme eğilimi bu romanda da görülmektedir. Romanın başkişisi Macide'nin yaşadığı içsel çatışmalar ve hayata dair umutları, Ankara'nın Cumhuriyet'in kuruluş idealleriyle özdeşleşmiş sembolik atmosferinde şekillenir. İstanbul'un "kaymak tabakası" olarak tanımlanan yozlaşmış ve çıkarcı ortamı, Macide'nin Ankara'daki sade, temiz ve düzenli hayat anlayışıyla bir karşıtlık oluşturur. Bu zıtlık, yazarın mekânı kullanmadaki başarısını, sadece fiziksel özelliklerin değil, aynı zamanda şehirlerin taşıdığı ideolojik ve kültürel anlamların da edebî metinde ne kadar belirleyici olduğunu göstermektedir.

Romandaki bilinç akışı ve geriye dönük kurgu; Macide'nin iç dünyasındaki karmaşayı, geçmişle şimdi arasındaki bağları yansıtarak mekânın psikolojik boyutunu derinleştirir. Hüsnü Bey ve "Öbürleri" arasındaki ayrım, Cumhuriyet'in ilk kuşağının idealleri ile yozlaşan yeni nesil arasındaki ahlaki ve politik gerilimi temsil eder. Macide'nin Ankara'ya dönüşü ve burada yaşadığı yalnızlık, şehrin ilk umut ve ideallerini hatırlatan simgeleriyle birlikte, modern Türkiye'nin geçirdiği dönüşümü, toplumsal çalkantıları ifade eder. *Gecenin Ucunda,* Ankara'yı; tarihî, kültürel ve bireysel düzlemlerde bir kavşak noktası, bir arayış ve hesaplaşma mekânı olarak anlamlandırır. Yozlaşmış, çıkarcı, Batı özentisi insanlara rağmen yazarın geleceğe dair bir umut taşıdığını sembolize eden "ışık" kelimesini romanın ikinci baskısında (1996) çıkarması romanın yazıldığı dönemde zayıf da olsa hissettiği umut ışığını yıllar sonra büsbütün kaybettiği anlamını taşımaktadır.

"Ankara Notları" ile *Gecenin Ucunda* arasındaki temel fark, aradan geçen 25 yıllık sürede Peride Celal'in Ankara'ya dair izlenimlerinde daha gerçekçi bir çizgiye ulaşmasıdır. Peride Celal, her ne kadar *Gecenin Ucunda* isimli romanda Ankara'yı tıpkı ilk metnindeki gibi ideolojik bir temsil mekânı olarak konumlandırmışsa da Ankara-İstanbul kıyaslamalarında o kadar keskin değildir. İstanbul, "Bembeyaz, masmavi uzak bir masal kenti" olarak Macide'nin rüyalarına girmektedir. Ayrıca *Gecenin Ucunda*'da Ankara'nın dolaylı olarak "ruhsuz"lukla ilişkilendirilmesi yazarın rasyonel çizgiye yaklaştığının bir başka kanıtı olarak okunabilir.

Kaynaklar | References

Aydın, R. (2023). Osmanlı'dan Cumhuriyete değişen sofralar: yemek ve âdâb-ı muâşeret. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 25 (4), 1583-1594.

Aydın, S., vd. (2005). *Küçük Asya'nın bin yüzü: Ankara*. Dost Kitabevi Yayınları.

Batuman, B. (2017). Mekan, kimlik ve sosyal çatışma: Cumhuriyet'in kamusal mekanı olarak Kızılay Meydanı. G. A. Sargın (Ed.) *Ankara'nın kamusal yüzleri -başkent üzerine mekan-politik tezler* içinde (s. 41-76). İletişim Yayınları.

Bayraktar, A. N. (2016). Başkent Ankara'da Cumhuriyet sonrası yaşanan büyük değişim: Modern yaşam kurgusu ve modern mekânlar. *Ankara Araştırmaları Dergisi,* 4(1), 67-80.

Bozdoğan, S. (2012). Modernizm ve ulusun inşası -erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde mimari kültür-. Metis Yayınları.

Birinci, A. (2008). Meşrutiyet Ankara'sında bir yangın. *Türk Yurdu,* 251, 51-63.

Celal, P. (1939a, 13 Temmuz). Ankara notları 1: Şehir. *İkdam,* s. 6.

Celal, P. (1939b, 14 Temmuz). Ankara notları 2: Şehir. *İkdam,* s. 6.

Celal, P. (1939c, 15 Temmuz). Ankara notları 3: Hayat. *İkdam,* s. 6.

Celal, P. (1939d, 16 Temmuz). Ankara notları 4: İsmet Paşa Kız Enstitüsünü ziyaret. *İkdam,* s. 6.

Celal, P. (1939e, 17 Temmuz). Ankara notları 5: İsmet Paşa Kız Enstitüsü. *İkdam*, s. 6.

Celal, P. (1939f, 19 Temmuz). Ankara notları 6: Konservatuvarda bir dolaşma. *İkdam,* s. 6.

Celal, P. (1939g, 20 Temmuz). Ankara notları 7: Konservatuvarda bir dolaşma. *İkdam,* s. 6.

Celal, P. (1963). *Gecenin ucundaki ışık.* İnkılap ve Aka Kitabevleri.

Celal, P. (1996). *Gecenin ucunda*. Can Yayınları

Çakallı, S. (2005). Peride Celal'in romanlarında kadın kahramanlar [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.

Doğan, A., & Kılınç, M. (2020). Cumhuriyet dönemi Türk kadınının modernleşmesinde öncü bir kurum: İsmet Paşa Kız Enstitüsü Ankara (1928–1938). *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi,* 16(29), 2371-2389.

Duru, B. (2017). Mustafa Kemal döneminde Ankara'nın imarı. F. Ş. Cantek (Ed.) *İcad Edilmiş Şehir: Ankara* içinde (s. 107-125). İletişim Yayınları.

Gökyay, O. Ş. (1941). *Devlet Konservatuvarı tarihçesi*. Devlet Tiyatroları.

İleri, S. (1996). *Peride Celal'e Armağan,* Oğlak Yayıncılık.

İlkin, S. (1994). Ankara'nın yeme-içme atılımının öncüsü Karpiç. *Ankara Dergisi*, 2(6), 65-71.

İrdem, İ.; Lenger, A. (2021). 1923-1950 Arası dönemde Ankara kentleşmesi ve sorunları. *Gazi Akademik Bakış,* 14 (28), 331-357.

Karay, R. H. (2009). *Ankara* (A. Birinci, Haz.). İnkılap Kitabevi.

Kaynar, H. (2013). "Artisliğe fazla hevesim vardır…": Musiki Muallim Mektebi'nin evrak-ı metrukesinde saklı kalanlar. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 56-78.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.

Sazyek, E. (2020). *Türk Romanında Ankara.* Vekam Yayınları.

Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places.* Oxford: Blackwell Publishing.

Soydan, S. (2025). *İsmi yad ruhu şad olsun: Suat Derviş, Nahid Sırrı Örik ve Peride Celal üzerine yazılar.* Sanat Kritik Yayınları.

Şimşir, B. N. (1988). *Ankara… Ankara (Bir başkentin doğuşu)*. Bilgi Yayınevi.

Tally, R. T. (2020). *Mekânsallık* (E. Aras, Çev.). Hece Yayınları.

Tangülü, Z., & Becerikli, S. (2020). Musiki Muallim Mektebi (1924-1937). *Asia Minor Studies*, 8(2), 458–466.

Tanpınar, A. H. (1969). *Beş şehir.* Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uludağ, Z. (1998). Cumhuriyet döneminde rekreasyon ve Gençlik Parkı örneği. Y. Sey (Ed.). *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde (s. 65-74). Tarih Vakfı Yayınları.

Uludağ Z.; Aycı H. (2016). Modernin güçlü sahnesi erken Cumhuriyet dönemi Ankara'sında kolektif belleğin inşası ve toplumsal unutma süreci. *İdealkent*, 7(20), 746-773.

Tonga, N. (2019). *Bir edebî muhit olarak Ankara (1923-1980).* Çolpan Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Mehmet KAHRAMAN

https://orcid.org/0000-0003-3785-2090
Dr. Öğretim Üyesi
mkahraman@erbakan.edu.tr
Necmettin Erbakan Üniversitesi
https://ror.org/013s3zh21
Sosyal Beşeri Bilimler Fakültesi
Dilbilimi Bölümü

Kazak Dilinde Yeni Adlandırma Olarak Neolojizmler ve Terimler

Neologisms And Terms As New Naming In The Kazakh Language

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 19.01.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 18.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Kahraman, M. (2025). Kazak Dilinde Yeni Adlandırma Olarak Neolojizmler ve Terimler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1054-1079. https://doi.org/10.34083/akaded.1623252

Kahraman, M. (2025). Neologisms And Terms As New Naming In The Kazakh Language. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1054-1079. https://doi.org/10.34083/akaded.1623252

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Mehmet KAHRAMAN | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Bu çalışmada Kazak dilinde son dönemlerde kullanıma giren yeni ad ve terimlere odaklanılmaktadır. Dillerdeki bu sözcüksel değişime neolojizm denir. Dil, toplumsal yaşamla birlikte gelişen, yeni sözcüklerle zenginleşen güncel yönelimlerle de şekillenen bir dizgedir. Bu dizgenin en esnek ve hareketli yönünü yansıtan sözlük birimleri, her dönem değişim içinde olmuştur. Bu değişim, dillerin nesne ve kavramları adlandırma ve bilim dallarına özgü terimsel tüm söz varlığını kapsar. Bu kapsamda çağlara ve dönenlere özgü ifade biçimleri yeni sözlük birimleri olarak sözlük sistemlerine dahil olur. Neolojizmler, konuşmacıların sözlü ve yazılı ortamlarda yarattığı yeni kelimelerdir. Kazak dilinin farklı kullanım alanlarında ortaya çıkan yeni ad ve terimlerin incelenmesindeki temel amaç, güncel adlandırma ihtiyacı, terim oluşturma sürecinin karakterini ve doğasını betimlemektir. Bu makalede betimsel tarama modeli ve içerik analiz yöntemleri kullanılmıştır. Araştırma periyodu olarak bağımsızlık sonrası, süreli yayınlarda yer alan metinlerde geçen yeni adlandırmalara odaklanılmıştır. Bir araştırma nesnesi olarak yeni ad ve terimler bu çerçeve içinde tartışılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın amacı, yeni sözcük kazanmanın özelliklerini incelemek olup bağımsızlık sonrası günlük gazete metinlerinde geçen yeni kelime oluşumu, yapı ve anlam özelliklerini incelenmektir. Neticede bu yüzyılın parolasını hız ve hareket olarak özetlersek, dilsel etkinlik alanlarının hızla değiştiği, dilsel üretimin bu hıza ve harekete ayak uydurduğu, üretilen yeni ad ve terimlerin medya ve kamusal söylemin yanı sıra Kazakça konuşurlarının günlük dillerinin önemli bir parçası haline geldiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Adlandırma, Neolojizmler, Sözlük Birim, Dilde Yenilenme, Değişim.

Abstract

This study focuses on new names and terms that have recently come into use in the Kazakh language. It deals with the types of lexical changes that occur in Kazakh based on periodic development. This lexical change in languages is called neologism. Language is a system that develops with social life, is enriched with new words and is shaped by current trends. Lexical units, which reflect the most flexible and mobile aspect of this system, have been in change in every period. This change includes the naming of objects and concepts of languages and the entire terminological vocabulary specific to the branches of science. In this context, forms of expression specific to ages and periods are included in lexical systems as new lexical units. Neologisms are new words that speakers create in spoken and written media. Scanning, compilation and analysis methods were used in this article. In recent years, the research period has focused on new nomenclatures in the texts of periodicals. As a research object, new names and terms have been tried to be discussed within this framework. The aim of the study is to examine the characteristics of acquiring new words and to examine the new word formation, structure and meaning features in the texts of periodicals published in post-independence Kazakhstan. 'corpus list' was used.

Keywords: *New Nomenclature, Neologisms, Lexical Unit, Renewal In Language, On Change.*

Giriş

Diller, her daim gelişerek değişen canlı varlıklardır. Bu değişimin en önemli göstergesi, şüphesiz sözlük birimlerin sürekli değişip yenileniyor olmasıdır. Çünkü bu yenilenme sırasında sözcükler bir taraftan kullanım dışı kalırken bir taraftan da neolojizm örneği olarak yeni kelimeler ortaya çıkar. Bu durum belirli bir çalışma alanı veya toplulukta kullanılan yeni kavramları adlandırma olarak kabul edilir. Bu konuda ilk adım atan Carl Linnaeus (1707-1778) olmuş, 1753'te derlediği Species Plantarum (Bitki Türleri) adlı kitabını yayımlamış; botanik ve zoolojide bugün de kullanımda olan taksonomiyi (isimlendirmeyi) başlatmış; bitki ve hayvanları adlandırmak için doğal sınıflandırmaya dair kaleme aldığı "Systema Naturae (1758)" adlı eserinde, "Cins adı+Epitet* adı=Tür adı" şeklinde ikili adlandırma (binomial nomenklatür) sistemini geliştirmiş ve günümüze kadar da bu adlandırma düzeni varlığını sürdürmüştür. Ancak hayatın doğal akışı içinde anadil konuşurları zaman zaman geçici adlandırmalar da yaparlar; işte bu adlandırma işlemi ile ortaya çıkan neolojizmleri tespit edip kayıt altına almak günümüzün en önemli çalışma alanlarından biri haline gelmiştir.

Neolojizmler, dillerde ortak kullanıma girmiş, fakat yaygın kullanım kazanmamış, görece yeni veya ayrıksı bir terim, kelime veya deyimsel ifadelerdir. Neolojizmler, konuşmacıların sözlü veya yazılı ortamlarda ürettiği yeni kelimelerdir. Kazak Edebiyatbilimi Terimleri Sözlüğünde[1] "Bir dilin sözlüğünde yeni bir kelime veya yeni bir anlam ile daha önce bilim ve sanat eserlerinde bulunmayan yeni kelimelere neolojizm denir (Edebiyat teorisi)" şeklinde bir tanım yapılmıştır (bkz. ETS, 2014, s.211). Yeni adlandırma ve neolojizm (yeni kelime oluşturma) arasında sıkı bir ilişki vardır çünkü her ikisi de dilin gelişiminde ve değişiminde rol oynamaktadır. Neolojizmlerin üslup işlevleri, terminoloji ve üslup özelliklerine bağlı olarak ayırt edilir. Yani kullanım amacına göre, halihazırda kullanımda olan olgu, olay ve kavramlara yeni ad atama işlemidir.

Dillerde yeni adlandırma, genellikle yeni kavramlar, teknolojiler, buluşlar veya kültürel gelişmeler gibi yeni şeylerin isimlendirilmesi gerektiğinde ortaya çıkar. Yeni adlandırma, dilin doğal bir sürecidir ve genellikle bir topluluk veya uzman grubu tarafından kabul edilebilir bir ad verilme işlemidir. Bu ad verme işlemi, sözcük seçimi, anlam atamasıyla başlar ve sözcüğün kullanıma girmesiyle sonuçlanır. Diğer bir deyişle kullanıma giren kelimeler "biçim ve anlam" yönünden yeni olan, yeni bir sosyokültürel çağrışıma sahip kelime ve deyimlerdir.

Kuramsal Çerçeve

Kazak dilinde ortaya çıkan yeni kelimelerin sayısı her geçen gün artmaktadır. Bu artışta ülkede yürütülen açık dil planlamasının payı kadar basın yayın ve eğitim faaliyetlerinin Kazakça yapılıyor olmasının da etkisi büyüktür. Elbette bu yeni ad ve terimlerin hepsi yaygın kullanıma girmiş değil, hatta sözlüklerde yer almıyor da olabilir (Emirbekova, 2019). Bununla birlikte sözlükbilimciler, Kazakistan'da ortaya çıkan her yeni sözcüğü

[1] Bundan sonra Kazak Edebiyatbilimi Terimleri Sözlüğü yerine "ETS" kısaltması kullanılacaktır.

kaydederek dilin ve kültürün gelişmesine katkı verirken bir taraftan da bunlara yön veren sosyo-kültürel eğilimleri de yansıtmaya çalışırlar.

Kazak dilbilgisinin kurucularından Ahmet Baytursunulı, ulusal kültürün bir parçası olarak dilin korunması ve geliştirilmesi için dil ve edebiyatın kavramsal kategorilerinin Kazakça karşılıklarının bulunması adına yeni sözcük ve terim önerileri ile Kazak dilinin sözvarlığına önemli katkılarda bulunmuştur. Kazak dilinde yeni kelimelerin tanınması, incelenmesi ve sınıflandırılması, Baytursunulı ve Jubanov tarafından ortaya konulmuş (Sızdıqova (1992) dil eğitimi ve öğretimi program ve uygulamaları çerçevesinde geliştirilmiştir. Sızdıqova (2014), Baytursunulı'nın "Kazaklık" terimini yaratırken fikrî (ideolojik) ve felsefî bir temele dayandırdığını, dilin yeni bilim dallarının bilimsel üretim kapasitesinin artırılması için terim sisteminin önemine vurgu yaptığını belirtir.

Jubanov (2010), yeni kelimeleri Kazak terminolojisinin oluşumuyla bütünlük içinde değerlendirir ve yeni kelimelerin kavramsal içeriği ile biçimini, yazımı ve anlamsal gönderimi inceleyen ilk kişidir. Diğer taraftan ‘‘atom, astronomi, psikoloji, geometri’ gibi uluslararası terimlerin anlamlarını belirlerken ‘‘***atom***-maddenin çekirdeği, ***astronomi***-uzay bilimi, ***psikoloji***- ruhbilimi, ***geometri*** – tasarlanabilen biçimlerin bilgisi” şeklinde Kazakça karşılıklarını verirken kullandığı kelimeler de neolojizmin ilk örnekleri olarak kabul edilir.

Qaydarov (1993), "Kazak aydınlarının bilimsel dilin terimlerini oluşturmak için anadilin imkanlarını kullanma konusunda hem eylem hem de uygulamada kendilerini kanıtladığını belirtir. Miras bıraktıkları *‘‘bastawış/başharf, bayandawış/anlatı, esimdik/zamir, kösemşe/edat, üstew/zarf*’ gibi yüzlerce terimin nesiller boyu kullanıldığını belirtir. Bugün kullanımda olan "söz däldigi/konuşmanın doğruluğu, til tazalığı/dilin saflığı, tildiñ anıqtığı/dilin açıklığı, tuspaldaw/kinaye, teñew/benzetme, almastırw/değiştirim, qaytalaw/tekrarlama, kösemşe/edat, tüsindirw/açıklama, bayandaw/ifade, salıstırw/karşılaştırma” gibi temel kavramlar ilk kez Baytursunov tarafından kullanılmış ve bu kelimeleri sözlük birim seviyesinden terim birim seviyesine yükseltmiştir (Baytursunov, 1998).

1991 yılından itibaren yeni ad ve terimlerin oluşumu bir bütün olarak ele alınmaya başlanır ve terim oluşturacak sözlük birimlerin (Rusça değil) yerel dildeki kullanımıyla sistemleştirilmesi hedeflenir. Bu doğrultuda terim üretiminde sözün ortaya çıkışı, yapısı ve kullanımı da sorgulanmaya başlanır (Kaldirkulov, 2012). Terminolojik sözlüklerin oluşturulmasına yönelik deneyimlerin (pratiğin) altını çizen Abdirasilov (2005), dilin ve bilimin ihtiyaçlarından doğan terimlerin anadilin, bilimin ve yaşamın pratiği çerçevesinde analiz edilmesi gerektiğinin altını çizerken neolojizmlerin doğuşu, yapısı ve kullanımının da bu doğrultuda tartışıldığını belirtir.

Çağdaş yönelimler, başta dil olmak üzere insan yaşamının tüm yönlerini etkileyen bir dizi kaçınılmaz değişmelere sebep olmaktadır. Bu değişim, doğal olarak standartlaşmayı da beraberinde getirir (Deumert, 2004). Tüm dil sistemleri içinde bu değişikliklere en çok maruz kalan dilin söz varlığıdır. İnsanlararası iletişim aracı olan dil, toplumsal

gelişime/değişime paralel olarak sürekli yenilenmekte ve zenginleşmektedir. Tüm insan etkinliklerinin bir parçası olarak yazılı ve sözlü anlatımda kullanılan sözlük birimlerin yaratılma sebepleri "ihtiyaç, üslup, dilsel sistem" olmak üzere üç farklı temele dayanır (Minova-Gjurkova, 2003; Eker, 2013). Kazakçada yeni kelimelerin de bu ilkeler temelinde ortaya çıktığı söylenebilir. Dilbilimciler, günümüzde dil tasarrufu ilkesinin hâkim olduğuna dikkat çekmekte ve stresli iş yaşamı, günlük konuşma ve toplumsal algıda yeni yeni değişimlere yol açtığı kanısındadırlar (Urry, 2012). Bu değişim, yaşamın bir yansıması olan dilin toplumla birlikte gelişmesi ve değişmesinin doğal bir sonucudur. Dildeki değişiklikler, dilin doğasını, özellikle de kelime oluşturma biçimlerini de etkilemektedir. Bunun en bariz örneği olarak bir fikrin en kısa sürede ifade edilmesini sağlayacak olan türetme, birleştirmeler ve kısaltma, ufalama ve ödünçleme yöntemlerinin kullanılması gösterilebilir.

Alan yazında neolojizmi farklı açılardan tanımlayan beş temel teoriden söz edilebilir. Yeni kelimeleri çeşitli yöntem ve yaklaşımlardan hareketle inceleyen araştırmacılar çok sayıda yayın yapmıştır. Bu yayınlarda ele alınan yeni adlar (neolojizmler) sürekli kendini türetirken, yepyeni araştırma konusu olarak varlığını sürdürmektedir. Bir olgu olarak yeni kelimeler her geçen gün artarak varlığını sürdürürken yeni araştırma öğeleri de doğmuş olur. *Üslupsal yaklaşıma göre neolojizmler,* jargondan veya üst dilden günlük dile geçerken, yeni üslup ve anlatı içindeki konumuyla ortaya çıkan bir kelimedir. Örneğin, *"kesinti"* terimi sigortacılıkta "kişinin çalışmadığı veya aktif olmadığı zaman, para alamama durumunu ifade eder. *Anlamsal teoriye göre neolojizmler*, yeni şeyleri ve kavramları tanımlamak için "akıllı telefon, selfie ve e-kitap" gibi yeni anlamsal gönderimleri işaretlemek için ortaya çıkan birimlerdir. *Yapısal teoriye göre neolojizmler,* tamamen yeni bir biçime ve yapıya veya benzersiz bir akustik yapıya sahip kelimeler olarak tanımlar. Bir vaka örneği, Tolkien'in hobbit'i (Sâri, 2013) gibi yazarların icat ettiği otoriteler veya kelimeler olabilir. *Sözlükbilimi teorisine göre neolojizmler,* henüz sözlüklerde kayıtlı olmayan kelimeler olarak tanımlamaktadır (Sanders, 2010). *Etimolojik bakışa göre neolojizm*, dilde zaten var olan ancak yeni bir anlam kazanmış bir ad veya terimdir. Örneğin, "yağmurluk" (1) "yağmurdan korunmak için üste giyilen giysi"; (2) "Çadır bezinden yapılan ve yağmurdan korunmaya yarayan örtü"; (3) İçeriye doğru açılan pencerelerle dış kapılarda yağmur ve kar sularının içeriye girmesini önleyen oluklu parça. Terimsel sözlükbilime göre sözlüklerde yer alacak yeni ad ve terimleri belgelemek için öncelikle kavramsal boyuta odaklanma yaklaşımı benimsenir.

Neolojizmler, *yeni anlamlar kazan (1) Mevcut sözlük birimler, (2). Yeni Biçimler"* olmak üzere iki kategoriye ayırılır. Yeni anlamlara sahip "Yeni biçimler " ise kendi içinde on kategoriye ayrılır (Newmark, 1988'den akt. Akyıldız ve Tükel Kanra 2022).

Çizelge 1. Yeni anlamlara sahip biçimbirimler

Yeni türetimler	Daha önce dilde bulunmayan yeni işaretlerdir: tulek/mezun, ölke/ülke, öñir/sınır, baylanıssı/iletişimci gibi.
Bileşikler: a. Karma türetilmiş birimler	Sözcüklerin bir araya gelmesinde baş sözcük ve onun tümleyeni arsındaki bileşimdir. Çeşitli ekleme yöntemleri kullanılarak oluşturulan örnekler: bioteknik, sanaldünya, telekulak gibi.
b. Eşdizimler	İki veya daha fazla dil biriminden oluşan yeni eşdizimler: toprak ana, sanal dünya gibi.
Özel adlardan türetilen eponimler	Belirli alanlarda yaygın olarak kullanılan, özel bir isimden türetilen herhangi bir ifadeler: Türkan Şoray yasası gibi.
Deyimsel ifadeler	Bir edat ve bir isim içeren dil birimleri: adam gibi adam, kütük gibi.
Birebir Aktarılan (Qalcule) sözcükler	Başka bir dilden alınan ve değiştirilmeden kullanılan kelimeler: Teledidar/körümen gibi.
Kısaltmalar a.Baş harfle kısaltmalar b. kısa adlama c. karma kısaltma	Kısaltma sürecinde ortaya çıkan konuşma ve yazıbirimleri: vd., vb., Prof., Doç., tv. gibi. Baş harfler ile oluşan bir kelime veya ifadesi, UNİCEF, UNESCO gibi. Sıklıkla bir sözcük dizisindeki sözlerin ilk harflerin alınmasıyla gerçekleştirilir: Askeri Elektronik Sanayii/ ASELSAN gibi. Birden çok sözcüğün belirli kısımlarının çıkarılmasıyla oluşan birimlerdir: *RA*dio **D**etection *A*nd *R*anging öbeğinin kısaltması/RADAR gibi.
Sahte neolojizmler	Gerçekte neolojizm olmayan, ancak bağlamda bir neolojizm gibi görünen ifadeler: "çekirdek, öz, hücre" gibi.
Uluslararası sözcükler (neolojizmler)	Dünyada bir çok dil tarafından kabul edilen yeni bir sözcüğün eşdeğerinin küçük değişikliklerle veya hiç değişiklik yapılmadan kullanılması: bye/bay, OK/okey gibi.

Kazak dilinin gelişim süreci içinde dilde meydana gelen değişimleri çeşitli olaylara ve dönemlere bağlı imcelemek bizleri farklı sonuçlara götürebilir. Çünkü Sovyet döneminde devlet idaresi, yasa yapma, evrak işleri, mahkeme işlemlerinde Rus dili kullanılmış; bağımsızlık sonrası ise Kazak diliyle aynı hizmetlerin yapılması sonucu dilin toplumsal yönü güçlendirmiştir (Alaşaeva, 2014). Bu farklı kullanım alanları dilde yeni adlandırma ve terim ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Özellikle bu dönemde Kazak diliyle yayınlanan eserlerin sayısı önemli ölçüde artmış; bilim, sanat ve teknoloji dili ve terminoloji oluşmaya başlamıştır. Yine bu dönemde Kazak dilinin büyük ve güçlü bir kütüphanesi mevcut olmadığı için hızlı bir yayın süreci yaşanmıştır. Bu süreçte Kazak dili, toplumsal yaşamın her alanındaki kapsayıcı rolünü 1990' öncesi dönemlere göre önemli ölçüde artırmış, özel alanlarda kullanıma giren yeni kelimelerin oluşum süreci proaktif hale gelmiş; sözvarlığına yüzlerce yeni ad dahil olmuştur. Halk arasında aşina hâle gelen ve yaygın olarak kullanılan isimlerin yanı sıra, henüz kullanım sıklığı kazanmamış birçok

kelime de ortaya çıkmıştır. Bu yeni söz varlığının derlenip sınıflandırma çalışması bugün elzem işlerden biri haline gelmiştir (Kaldırqulov, 2012).

2. Çalışmanın Yöntemi

Bu bölümde araştırmanın amacı, araştırma materyali, araştırma soruları, kullanılan yönteme yer verilmiştir.

2.1. Araştırmanın Amacı

Çalışmanın temel amacı, bir araştırma nesnesi olarak yeni sözlük birimleri/girişleri ele alınıp incelemek ve yeni sözcük girişlerinin özelliklerini belirlemektir. Çalışmanın konusu, Kazak dili sözvarlığına yeni yeni katılan adların katılma durumunu, morfolojik özelikleri ile kullanım durumlarına odaklanılmaktadır. Ayrıca bir neolojizm örneği olarak yeni ad ve terimlerin oluşumu, kullanımı ve ulusal dilin söz varlığına katılımı ile terim sistemine kabul durumu üzerinde durulmuştur. İnceleme materyali olarak süreli yayınlardaki yeni ad ve terim girişleri esas alımış olup bu yeni birimlerin biçimsel, anlamsal ve yapısal nitelikleri üzerinde durulmuştur.

2.2. Araştırma Soruları

1. Yeni ad ve terim oluşumu, kullanımı yapısal özellikleri nelerdir?

2. Yeni adlandırma ve yeni sözlük birim kazanmak için hangi yol ve yöntemlere baş vurulmaktadır?

3. Dile yeni giren sözcüklerin yapı ve türetimsel nitelikleri nelerdir?

2.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada veriler tarama ve derlem modelinde derlenmiş olup nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu modelde, araştırmaya konu olan "olgu, olay, birey ya da nesnenin kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlaması" amaçlanır. Ele alınan olay, birey ve nesneleri herhangi bir şekilde değiştirme ya da etkileme yönüne gidilmez (Karasar, 2015). Veri toplamada kullanılan belge analizi, araştırmaya konu olan "olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analizi için veri seti oluşturulmasında kullanılır (Karataş, 2015). Kitle iletişim araçlarında kullanılan yeni kelimeler, biçim ve anlam bakımından yeni olan ve yeni sosyokültürel anlamlara sahip kelime veya kelime öbekleri olarak tanımlanırken hem şekil hem anlam bakımından ulusal koda uygunluk ve mevcut dilsel parametrelere odaklanılmıştır. Bu bağlamda çalışma materyali olarak Qurmanbayulı, (2014)'nın "Kazak Terminolojisi" adlı eserindeki gazetelerden derlenen "derlem listesin"den yararlanılmış, elde edilen veriler yeni adlandırma örneği olarak incelenmiştir.

3. Bulgular

3.1. Yeni Sözcükler Oluşturma Yöntemleri

Türk dillerinde kelime oluşturma işlemleri: Ekleme, çekimlenme, tekrarlama, birleştirme, kırpma/ufalama, ödünçleme ve dönüştürme şeklinde sıralanabilir. Meseleye mantıksal

yönden bakıldığında ekleme, anlaşılması ve uygulaması en kolay kelime oluşturma yöntemlerinden biridir. Türk dillerinde türetimsel biçimbirimler sabit tanımlara sahiptir ve dolayısıyla kelime anlamlarını katmanlaştırmak için mevcut herhangi bir kelimeye eklenebileceği gerçeğine dayanır. Türetme dışında kalan vurgulama, kısaltma, eğretileme, karma/kırpma, yer düzeni yöntemleri var olan sözcüklere yeni anlamlar atama şeklinde geliştiği söylenebilir.

Alan yazında türetilen sözcüklerin bir kısmı yerli kök ve ekler yardımıyla oluşurken bir kısmı da yabancı kelime ve ekler yardımıyla oluşur. Bu yeni kelimelerin nasıl türetildiğini ve kullanıma girdiğini anlamak, dil incelemeleri açısından çok önemlidir. Çünkü Kazak dilinde yeni kelime ve terim oluşturmak için türetme eklerinin hangilerinin verimli olup olmadığı, hangi yöntem ve uygulamaların çok veya az kullanıldığını anlamak bileşik sözcüklerin nasıl oluştuğunu da anlamamızı sağlayabilir. Kazakça dilinde yeni isimlerin türetilmesinde, kullanılmasında ve kamuoyu tarafından kabul edilip edilmemesinde kitle iletişim araçlarının rolü büyüktür. Çünkü her yeni kelime önce basında, ardından özel alanlarda kullanıma girer. Bu bağlamda yeni adları derleyip analiz etmek, mevcut ad atama ve terim oluşturma eğilimleri, süreçleri, dönemleri, üretkenlik durumlarını doğru bir şekilde kavrama ve analiz etmemizi de olanaklı kılar.

3.1.1. Yeni Anlam Atamasıyla Adlar Oluşturma (New meaningful word creation)

Dillerin sözvarlığını zenginleştirmek için kullanılan yöntemlerden biri hiç şüphesiz eski kelimelere yeni anlamlar yüklemek veya yepyeni kelimeler türetmekle mümkündür. Günümüz yayınlarında bazı yeni kullanımlar, dillerde genişleyen, daralan veya tamamen yepyeni bir anlam kazanan eski kelimlerdir. Bu kelimeler arasında yaygınlaşarak dilde yerleşmiş olanlar olduğu gibi henüz yaygınlık kazanmamış, çeşitli alternatif kelimler birlikte kullanılanlar da mevcuttur.

Kazak dilinin farklı sözcük katmanlarında kullanılan bazı sözcükler orijinal kendi anlamlarında, bazıları da farklı anlam değerleriyle kullanıma girmiştir. Bunlara Örnek olarak *"ağz/-organ, bağam/oran, dañğıl/cadde, deñgey/seviye, jïek/kenar, keden/-gümrük, kent/-köy, qujat/belge, murat/ideal, narıq/piyasa/vergi, nısan/nesne, rämiz/sembol, räsim/mezuniyet töreni, räwiş/sıra, sodır/militan, tülek/mezun, ujım/takı, üyek/kovan, üderis/işlem, kezeñ/süreç"* gibi kelimeler gösterilebilir. Bu kelimelerin kökenine bakılacak olursa, bir kısmı Kazak diline eskiden girip tamamen yerleşmiş Arap-Fars kökenli kelimelerken bazıları da yerel dillerden yeni kelimeler olarak kullanıma girmiş durumdadır. Bunlara örnek olarak *"ağza/organ, qujat/belge, murat/ideal, narıq/sınır, rämiz/sembol, räsim/tören, şatır/çadır"* gibi kelimelerin gösterilebilir; bunların ortak özelliği ad kategorisinden kelimeler olmaları ve nadiren kullanılıyor olmalarıdır. Arkaik ve eskicil olan bu kelimelerin orijinal anlamları tamamen veya kısmen unutulmuş ya da yeni anlam atamalarıyla eski anlamın üstü örtülmüş durumdadır.

Kazak aydınları bağımsızlık sonrası kendi dillerinin söz varlığından hareketle yeni adlar oluşturmaya özen gösterir. Bu tür eski kelimelerden oluşan ''*däŋgey/seviye, keden/sınır, kent/köy, qujat/belge, nısan/nesne, rämiz/sembol, räsim/tören, ürdis/işlem"* gibi kelimeler

az da olsa anlamları belirsizleşmiş, gerçek anlamından hareketle yeni bir anlam atamasıyla kullanıma girmiştir. Bunlara ilaveten, *"murat/ideal, narıq/pazar, öñir/bölge, serke/lider, sodır/militan, tülek/mezun"* gibi kelimeler sözlüklerde yer almayan, genel sözlük birimleri olarak kullanıma giren yeni adlardır. Bu adlar tamamen yeni veya önceki anlamlarından biraz farklı anlamda kullanıma giren *" zañger/avukat, käpir/kafir, ateist/dinsiz" kelimeleri yanında " jawıngre/militan"* kelimesi, siyasette *"aşırı (sol) görüşün destekçisi"* anlamında "*ekstremist"* kelimesine alternatif olarak kullanılmaktadır. Her türlü aşırı eylemlerde yargılama ve holiganlık vardır. Siyasi amacına yasadışı eylemlerle ulaşma fikri onun militana benzetilmesi, kelimenin "aşırılık"la eş anlamlı kullanımına zemin hazırlamıştır. Yine bir diğer kelime "bir okul veya kurstan mezun olmak, yuvadan uçmak" anlamında kullanılan *"tulek"* kelimesidir. Bu kelime Rusça'da "*vypusknik"* kelimesine alternatif olarak tercih edilmiş olup benzetme sayesinde "*tulek"* kelimesi Rusça'daki *"vypusknik"* kelimesinin yerini almıştır.

Ülkede dil kullanımını sınırlayan herhangi bir düzenleme yer almazken resmi dil olarak Kazakçanın yaygın kullanımı öncelenir ve dil planlama çerçevesinde gönüllü katılım teşvik edilir. Örneğin *"Öñir, ölke, aymaq, awmaq" kelimelerinin hepsi 'bölge"* anlamına gelen eşanlamlılar olarak kullanılmaktadır. Ancak bu kelimlerin çoğu başka dillerden tercüme edilerek eşanlamlılar olarak resmî belgelerde yer almaktadır. Memterminkom[2]'un 11 Aralık 2002'de yaptığı toplantıda biri diğerinin yerine kullanıldığı ve tutarlılık sorunu yaşadığı için anlamsal sınırları ayrılarak *"öñir – regïon/bölge, aymak–zona/bölgesel-mahalli, ölke –kray/dışbölge, awmaq – terrïtorïy/sınır bölgesi"* anlamlarında terimsöz kabul edilmiş ve onaylanmıştır (Qurmanbayulı, 2014).

3.1.2. Türetme Yoluyla Yeni Adlar Oluşturma (Creating New Names by Derivation)

Yeni sözcük oluşturmanın en işlek ve en yaratıcı yolu türetimle sağlanır (Ulanova, 2014). Bu türetim yöntemi, dilde var olan kelimelere sınırlı morfem veya dilbilgisel biçimlerin eklenmesi ile yeni anlamlı kelimeler oluşturulabilir. Tüm anadil konuşucuları dilde işlek eklerle türetilen kelimelerin anlamlarını bilir ve onları çeşitli şekilde kullanır. Kazak dilinde ardıl biçimbirimlerin kelime türetiminde önemli rolü vardır. Kitle iletişim araçlarında kullanılan "yeni adlar ve kullanım şekilleri' incelendiğinde çok sayıda türetimsel ardıl biçimbirimle kurulan sözcükler olduğu görülür. Şimdi bunları aşağıdaki tabloda görelim:

Çizelge 2. Yeni Adlar Oluşturmada Kullanılan Ardıl Biçimbirimler

-шы/-ші: -şı/-şi:	*aytwşı/konuşmacı, ayaqdopşı/futbolcu, äkimşi/yönetici, ärlewşi/işbitirici, bayqawşı/bekçi, baylanıssı/iletişimci, jolşı/yolcu, ziltemirşi/kantar, kedenşi/gümrükçü memuru, kösemsözşi/sözcü, köşbasşı/lider, mändisözşi/tercüman, murağatşı/arşivci, paraşı/rüşvetçi, päterşi/kiracı vb.*

[2] Memlekettik Termin komissiyası: kısaltması 'memterminkom'dur.

-м, -ым/-ім: **-т, -ит/-т,-ит**	*äzirlenim/geliştirme, basılım/yayın, jïnam/içerik, körsetilim/uygulama, ötinim/talep, ösim/üretim, suranım/talep, tanıstırılım/taktim, taralım/dağıtım, tötem/dolaşım, tölem/ödeme, şaqırılım/davet vb.*
-лық/-лік, -дық/-дік, -тық/-тік:	*Balapazdıq/çocuksuluk, birtektilik/homojenlik, eljandılıq/vatanseverlik, jemqorlıq/rüşvetçilik, käsipkerlik/girişimcilik, qawımdastıq, otansüygiştik/vatanseverlik, şığarmaşılıq/yaratıcılık, twıstıq /kandaşlık, iskerlik/iş dünyası vb.*
-нама/-дама:	*Ädepnama/davranış kuralları, ädisnama/metodoloji, älewmetnama/sosyal kod, dereknama/belge, juldıznama/burç, zañnama/mevzuat, sawalnama/sawaldama/anket, sırqatnama (qağazı)/sağlık raporu, tuğırnama/platform vb.*
-гер/-кер:	*Alawger/meşale, borışker/yönetici, bilimger/akademisyen, bitimger/uzlaştırıcı, därisker-öğretmen, zañger/avukat, zeynetker/emekli, käsipker/iş insanı, qarızger/borçlu, sazger/müzisyen, saxnager/tiyatrocu, sänger/moda tasarımcısı, sözger/hatip, talapker/davacı, ülesker/hissedar, isker/işçi, kïnoge/filyapımcısı vb.*
-ма/-ме, -па/-пе:	*Bükteme/katlama, jükteme/yükleme, köşirme/kopyalama, qaytalama/çoğaltma, mälimdemebilgilendirme, mölşerleme/oran, tüyindeme/özet, üsteme/ek ücret, xattama/protokol vb.*
-хана:	*Zertxana /laboratuvar, qumarxana/kumarhane, meyramxana/restoran, oyınxana/tiyatro salonu, toyxana/tiyatro/düğün salonu, tawıqxana/tavuk evi, namazxana/mescit vb.*
-ыс/-іс:	*Doğarıs/karar, otırıs/toplantı, tapsırıs/emir, tekseris/inceleme, üderis/ süreç*
-ақ/-ек:	*Keptelek/trafik sıkılıklığı, ötkelek / geçiş*
; -ғыш/-ғіш:	*Swrettegiş/açıklayıcı, oqşawlağış /yalıtıcı*
-уыш/-уіш:	*Tıñdawış / dinleyici*
-ша/-ше:	*paraqşa /sayfa*
-ман/-мен:	*Oralman/ göçmen*
-паз:	*Masqarapaz/ utanç verici*
-кес:	*Añkes / Hikâye Anlatıcı*
-шілік/-ылық:	*Bitimgerşilik / barışı koruma*

Kazak dilinde bazı dilbilgisel biçimbirimler kelime oluşumundaki doğal işlevini korumuştur. Bunlardan biri "*-iş/-ış* eki"dir. Bu ek uzun zamandan beri kelime oluşumunda etkili olmuştur. Basında yer alan materyaller bu şekilde türetimin günümüzde de hala etkili olduğunu göstermektedir. *Örneğin 'ğulama/alim, tilşi/muhabiri, para berwşi/rüşvetçi, jaldawşı/kiracı, salıqşı/vergi memuru, matç/çöpçatan yanında menedjer/idareci, bitirwşi/mezun, jetekşi/amir, baylanısşı/iletişimci, menedjer/menejer,*

keden qızmetkeri/gümrükçü, murağatşı/arşivci, saqtawşı/emanetçi, tutınwşı/ müşteri" gibi kelimeler sık kullanılırken yine aynı şekilde türetilen "bayandawış/anlatıcı, sot orındawşısı/mübaşir, jol qızmetkeri/yol işçisi" gibi kelimeler çok az kullanılan adlardandır.

Qurmanbayulı'na göre (2014), iş ve meslek benzeri isimlerin türetim eklerinden biri olan "*lık/-lik (-dık/-dik, -tık/-tik*" türetimsel biçimbirimlerden yararlanılmakta olup geçmişteki olduğu gibi bugün de äkimdik/yönetim, zïyatkerlik/istihbarat, käsipkerlik/girişimcilik, birleştik/dernek, seriktestik/ortaklık, "jemqorlıq/yosuzluk, şığarmaşılıq/yaratıcılık" gibi sözcükler üretilmeye devam edilmiştir. Qurmanbayulı (2014), "***Akimdik"*** sözcüğü, az kullanılan rekabet dışı versiyonu olan *"akimiyat" terim* komisyonu tarafından resmi olarak onaylanmış ve kullanımı öncelik kazanmış olsa da *"Akimdik"* konuşma dilinde öncelik kazanmış olduğunu belirtmektedir.

20. yüzyılın başlarında terim yapmak için çok sık tercih edilen, ama Sovyet döneminde göz ardı edilen "*–ma/-me (-pa/-pe, ba/-be"* ekleri, bağımsızlık sonrası en verimli eklerden biri haline gelmiştir. Bu ekin katılımıyla oluşturulan isimler artık neredeyse tüm uzmanlık alanlarında kullanılmakta olup bunlar arasında basında sıklıkla kullanılan *"jükteme/yükleme, köşirme/kopyalama, mälimdeme/bildirim, üsteme/ek ücret,hattama/protokol"* gibi hem özel alanda hem ortak dilde tutarlı ve düzenli biçimde kullanılan terimler ortaya çıkmıştır. Bu isimlerden "köşirme/kopyalama ve xattama/ protokol" sözcükleri geçen yy'da kullanıma girmiş eski terimler olmasına rağmen neolojizm örneği gibi görünmektedir.

Bağımsızlık sonrası yeniden canlanan ve günlük dilde dolaşımına giren yeni adların çoğu bu ekle türetilmiş olup "*bükteme/katlama, qaytalama/tekrarlama, mölşerleme/oran, tüyindeme/özet"* gibi adlar sıklıkla kullanılmaktadır. Aynı şekilde finans ve ekonomi alanında *" sandıq/nicel, sandıq anıqtaw/nicelleştirme, anıqtaw/belirlemek,* tüyindeme */özet"* sıklıkla yazışmalarda kullanılsalar da bunlar henüz terim sistemi içinde yerini almamıştır.

Bağımsızlık öncesinde kelime oluşturma süreçlerinde yoğun olarak kullanılan "*-hana"* eki, günümüzde çok aktif olmasa da verimli bir şekilde kullanımı sürmektedir. Bu ekle oluşturulan *'zerthana (labaratuvar), kumarhana (kumahane), meyarmhana (restoran), oyınhana (tiyatro salonu), tavıkhana (tavuk evi)* gibi örnekler mevcuttur. Bunlar arasında sık kullanılan laboratuvar, restoran ve ziyafet salonu adları dil kullanıcılarına daha tanıdık gelmekte, fakat "gasino' ve kumarhana' adları rekabette kullanılan kelimeler olup henüz tek bir versiyonu baskın hale gelmiş değildir. Kurmanbayulı, "tavık korası/*Tavuk kümesi"* sözcüğünün zaten var olduğunu, "*tavık üyi/tavuk evi"* gibi bir kullanımı uygun bir ifade olmadığı ve bu sözcüğün yanlış analoji yoluyla üretildiği belirtmektedir (Qurmanbayulı, 2014).

Son yıllarda yeni sözcük oluşturma sürecinde verimlilik gösteren eklerden biri de "*-ıs/-is"* ekidir. Bu ek yardımıyla yapılan *'doğtarıs/duraklama, otırıs/toplantı, tapsırıs/sipariş, tekseris/denetim, üderis/süreç"* gibi kelimeler sıklıkla kullanılır. Bu ekin katılımıyla

oluşturulan kelimeler bunlarla da sınırlı değil, endüstriyel ve teknoloji terim sistemleri içinde çok daha fazla terim ad kullanıma girmiş durumdadır. Bunlardan tutarlı kullanım düzeyine ulaşmış kelimeler arasında *"otırıs/toplantı, tapsırıs/sipariş, teksiris/ denetleme-teftiş"* gibi isimleri mevcuttur. Son olarak gazetelerde çok sık kullanılan *"üderis /süreç-işlem"* sözcük girişi kısa sürede Rusça **" process/işlem"** in yerini almayı başarmıştır. Adlandırmada sürecinde yeni adlar oluşturmak için doğru ekler tercih edilmesi durumunda dile yeni sözcükler kazandırmak mümkündür.

Maddi varlıkların adlarının oluşturulmasında "-ғыш/gış; ріш/-giş" eki sıklıkla kullanılır. Örneğin *"swrettegiş/resimleyici, oqşawlağış/betimleyici"* örneklerinde olduğu gibi verimli şekilde kullanılırken yukarıdaki tabloda yer alan "*-ş/-üş; -ak/-e; -şa/-ş; -man/-men; -paz, -ke; -şilik/şılık"* ekleri de sınırlı da olsa yeni ad ve terim üretimine kullanılabilmektedir.

3.1.3. Bileşikler (compounds): Bileşikler, halihazırda var olan sözcüklerin birleştirilmesiyle oluşturulur. Bileşikler temelde, yapısal yönden, anlamsal yönden ve sözcüksel yönden olmak üzere üç şekilde analiz edilebilir: (Behera ve Mishra, 2013).

Bileşikler, iki veya daha çok sözcüğün birleşmesiyle oluşan anlam değerlerini yitirerek ya da kaynaşıp kalıplaşarak sözcükselleşen sözlük birimlerdir (Karaağaç, 2016; Vardar, 2002). Birleşikler bir baş öge ile onu niteleyen, belirten veya bütünleyen tümleçten oluşur. Birden çok sözcükle kurulan birleşiklerin özelliği vurgu, yazım, sözlükselleşmiş anlam, anafor ve ilk ile ikinci ögelerinin bölünemezliği olarak nitelenbilir. Birleşikler, öbek yapılar ile kalıplaşmış birimler arsında olan ve kalıplaşma formu ağır basan anlamsal değer olarak herhangi bir nesne, eylem ya da terim ve kavramın işaretleyicisi olan sözcükselleşmiş birimlerdir. Araştırmacılar, birleşikleri oluşturan ögelere dayalı, anlam özelliklerini dikkate alan farklı sınıflandırmalar yaptığı görülmektedir. Birleşiklerin ögeler arası anlamsal ilişkiler bakımından tipolojik olarak sınıflandırılması noktasında tüm dünya dilleri için uygun olması beklenen sınıflandırmaya göre tümleyen (subordinate), niteleyen (attributive), eşleyen (coordinate)olmak üzere üç tür ana birleşik tespit edilmiştir. Ayrıca her tür kendi arasında ögelerinin baş olma durumlarına göre ***içmerkezli ve dışmerkezli*** olmak üzere ikiye ayrılmıştır(Fromkin vd. 2011, s. 57; Göksel vd. 2007,s.12). Ayrıca birleşikler, kurucu öğelerin sözlüksel ulamı, kurucu öğeler arasındaki anlamsal ilişkileri ve bileşiğin başı konumundaki ögenin birleşik içinde bulunup bulunmaması gibi ölçütlere göre sınıflandırma yapılmaktadır (Uzun, 2000). **İçmerkezli birleşikler:** Belirgin baş içeren ve baş ögenin anlamının genel anlamını önemli ölçüde etkilediği veya belirlediği bileş,kler: hahambaţa, harambaţa vb. **Dışmerkezli birleşikler:** yapı dışında baş içeren, dolayısıyla genel anlamı yapıyı oluşturan ögelerce belirlenemeyen kuşkonmaz, karabasan, karabatak, körkuşun vb. **Yarı merkezli birleşikler**: belli -belirsiz bir baş içeren, diğer bir ifadeyle başın, genel anlamı önemli ölçüde etkilemediği *başıbozuk, çalçene* vb. **Eşmerkezle birleşikler:** birden fazla baş içeren, genel anlamın ögelerin ayrı ayrı anlamlarına eşit olduğu *hoş beş, tutkal, ayan beyan* vb. olmak üzere dört başlıkta sınıflandırılır. Burada yer kısıtı sebebiyle morfolojik bir incelemeye girilmemiştir (Kahraman, 2018; Sarı, 2016, s. 208-212).

3.1.3.1. Sözcük Birleştirmeyle Yeni Adlar Oluşturma (Creating New Names by Combining Words)

Birleştirme, iki veya daha fazla kelimenin birlikte yeni bir leksik birlik oluşturmak üzere bir araya getirilmesiyle oluşan özel bir kelime türetme işlemidir. Kelime birleştirme sözcük üretiminde önemli bir işleve sahiptir. Derlenen basın materyallerinde çok sayıda örnek yer almakta olup son yıllarda Kazakçaya çeviri yoluyla giren "beyne/video" sözcüğüyle başlayan pek çok yeni kelime görülür. Çünkü *"video"* sözcüğü *"Kazakçaya beyne"* olarak çevrildiğinden, *"beyne"* kelimesinin katılımıyla oluşturulan kelime sayısı önemli ölçüde artış göstermiştir. Bu kelimeyle oluşturulan ***yabancı +Kazakça*** veya ***Kazak + yabancı*** şeklinde biri kazak, diğeri yabancı ya da her ikisi de yabancı (tele-didar gibi) kelimelerden oluşan hibrit/melez isimler türetmede verimli bir yol olarak kullanıldığı görülür. Özellikle iletişim ortamlarında kullanılan dilsel veriler içinde sözcüklerin birleştirilmesi yöntemiyle oluşturulan pek çok sözcük görülür. Şimdi bu yöntemle oluşturulan yeni ad örneklerini aşağıdaki tabloda görelim:

Çizelge 3. Sözcük Birleştirmeyle Yeni Adlar Oluşturma

Kazakça	*Rusça*	*Türkçe*
Aydarbelgi	*Zagolovok*	*Başlık*
ayıpturaq	*zaryazhat'*	*şarj*
*aqorda**	*korolevskaya palatka*	*han çadırı*
änuran	*gimn*	*marş*
äskerbası	*komandir*	*komutan*
äwejay	*aeroport*	*havaalanı*
äwejol	*aviakompaniya*	*hava yolu*
beynebaqılaw	*smotret' video*	*video izleme*
beynequjat	*videokasseta*	*video kaset*
bosaralıq	*kosmos*	*uzay*

Yukarıda görülen örnekler *"beyne/video"* kelimesinin bir parçası olarak sıklıkla kullanıldığını ve verimlilik gösterdiğine işaret etmektedir. Bunun nedeni ise son yıllarda *"video/video"* ile başlayan birçok yeni kelimenin dile hızlıca girip yerleşmiş olmasıdır. Bugün Kazak diline *"видео/video*" sözcüğü "beyne" olarak çevrildiğinden *"beyne"* kelimesinin katılımıyla oluşturulan kelime sayısı önemli ölçüde artmıştır. Aslında mevcut iki veya daha fazla adın yeni bir ad oluşturmak üzere birleştirme uygulaması bir yabancı, bir yerli iki kelimenin birleştirilmesiyle oluşur. Örneğin, beynebakılav/video izleme, *beynebayan/video kayd), beynejazba/video belgesi* vb. örnekler zikredilebilir.

Yine bu dönemde Kazak dilinde yeni ad oluşturulmasında aynı modelle türetilen birleşik adların sayıca arttığı açıkça görülmektedir. Bu durum *"ақы(ücret)+, басы (başı)+, бейне (video)+, пұл (para)+* sözcüklerinin katılımıyla yapılan adları tabloda görelim:

Çizelge 4. Melez İsimlerle Yeni Adlar Türetme

Baş sözcük	Bileşik yapı	Tr	Baş sözcük	Bileşik yapı	Tr
+aqı/ақы	Järdemaqı qalamaqı zeynetaqı üstemeaqı ötemaqı	Ödenek maaş/aylık emekli aylığı ek/mesai parası tazminat	+bası/басы	elbası dinbası ükimetbası äskerbası qalabası	devlet başkanı müftü başbakan komutan belediye başkanı

3.1.3.2. Biçimsel Bileşikler Yoluyla Yeni Adlar Oluşturma (Creating New Names Through Compounds)

Bileşik kelimeler, iki veya daha fazla kelimenin bir araya gelerek tek bir kelime işlevi gören bir ifadenin oluşumunu sağlar. Bileşik kelimelerin yaygın örnekleri arasında bilgisayar, biçerdöver ve ateşkes söylenebilir. Dilde kaynaştırma, kısaltma ve birleştirmenin bir kombinasyonu gibidir. Dilde var olan kelimeleri oluşturan birimlerin bir araya getirilmesiyle yeni kelimeler yapılabilir. Kaynaştırma yapılırken birleştirme işlemi baş sözcük ve tümleci yeni bir morfem gibi kullanıma girerler. Kaynaştırma işleminin sonucu olarak çok sayıda aynı unsurdan kelime yapılır. Özellikle Rusça karşılıklarıyla birlikte kullanıma girip bileşik kelime şeklinde karşılanan sözcükler birleşik yazılmaları yanında, daha sonraki yıllarda çift sözcük biçimindeki terim ve adlar da ortaya çıkmasının yolunu açmıştır. Bunlardan birçoğu basından yazına geçmiş ve yaygınlaşmış bir kısmı da teknik terim olarak kullanıma girmiştir. Şimdi bunlardan bazılarını tablodaki örneklerle görelim:

Çizelge 5. Çift Sözcüklerle Yeni Adlar Oluşturma

Kazakça - Rusça	Rusça	Kazakça
arız-tilek	Petïcïya	dilekçe (yazılı başvuru)
äl-awqat	blagososto yanïya	refah
köşi-qon	mïgracïya	göç
ölim-jitim	letalnost	ölüm (ölümcüllük)
sawda-sattıq	awkcïon	ticaret (açık artırma)
ştab-päter	ştab-kvartïra	karargâh (karargâh)
is-qïmıl	deystvïya	eylem (eylem)
is-şara	meropryatïya	olay (olay)
is-äreketsizdik	bezdeyatelnost	hareketsizlik

Yukarıdaki tablodaki isimlerin son ikisi dışında hepsi dilde halihazırda kullanılan sözcüklerdir. Uzun zamandan beri basında dolaşıma giren bu sözcüklerin çoğu gerçek anlamlarında kullanılmamaktadır. Bunların anlamları mümkün olduğunca belirginleştirilmiş, ek anlamlar yüklenmiş ve belli bir terim anlamını ifade eden kavramlara dönüşmüşlerdir. Yine "ölüm" sözcüğü, anlamında çok fazla değişiklik yapılmadan mümkün olduğu kadar orijinal anlamına yakın olarak kullanılmaktadır. Diğer bir örnek ise *"kızmet üyi/shtab-pater"*, Rusça *"shtab kvartira"* adının doğrudan çevrilmesiyle oluşturulmuştur. Bu *"birebir çeviri etkinliği*[3]*"* daha sonraki yıllarda kelimelerin birleştirilmesiyle oluşturulan ve kullanıma sunulan yeni bir isim yapma yoluna dönüşmüştür.

Kazak dili, birleşik kelime bakımından zengin bir dil olmasına rağmen 90'lı yıllara kadar kelimeleri birleştirerek yeni kelime yapılması çok nadir görülür. Son yıllarda yeni kelime oluşturma süreçlerinde bu yöntemle kelime türetme modeli canlanmaya başlamıştır. Genel olarak bu yeni kelime türetme olgusu, yeni terim ve sözcüklerin oluşturmasında ulusal dilde kullanıma girmesi önemlidir. Bunun önemi, daha önce çok az kullanılan veya hiç kullanılmayan sözcük türetme yollarının aktif hale gelmesidir.

3.1.3.3. Bileşik Sözcüklerle Yeni Adlar Oluşturma (Creating New Names with Compound Words)

Dillerde yeni bir kavramı karşılamak üzere iki veya daha fazla sözcüğün kaynaşarak oluşturduğu sözcük türüdür. Birden çok sözcükle yapılan kelime birleştirme yöntemi, çok kelimeli ifade şeklini doğurmuştur. Bileşik söz oluşumu sırasında bir baş sözcüğün sağında veya solunda yer alan sözcükler baş sözcüğün anlamını belirten, niteleyen veya açıklayan özellikleriyle yerini alır. Bu tür sözcük birleştirme işlemi iki, üç ve dört sözcüklü yeni kelime ve terim türetme olanağı sunar. Kazak dilinde baş sözcüğün etrafına konan birimler dönemin üretkenliğinin önemli bir parçası haline gelmiştir. Bilim dallarının terim sistemi içinde bol miktarda çok sözcüklü terim adlar bulunur. Bu özel alanlara özgü kavramların karşılanması için terimlerin büyük bölümü birleşik kelimelerden kurulabilir. Aşağıda verilen tabloda yer alan terimlerin hepsi sık kullanılan çok kelimeli ad ve terimleri oluşmaktadır. Şimdi basında kullanılan çok kelimeli ad ve terimleri görelim:

Çizelge 7. Çok Sözcüğün Katılımıyla Yeni Adlar Oluşturma

Kazakça	Rusça	Türkçe
aylıq eseptik körsetkiş	yezhemesyachnaya tablitsa	aylık hesap cetveli
aynalma jol	krugovoye dvizheniye	döner kavşak
beyindik oqıtw	vizual'noye obucheniye	görsel eğitim
birrettik järdemaqı	obshchaya summa	toplu ödenek
birtutas äkimşildendirw	upravleniye soyedineniyami	birleşik yönetim

[3] Bir dilden diğerine anlamına bakılmaksızın birebir (fr. calque), çevrilmesidir. Mesela Türkçedeki "gözlemeyi' 'observing" diye çevirmek veya 'döner' sözünü 'return' diye çevirmek gibi.

ğalamdıq jılınw	global'noye potepleniye	bağlantılar/ilişkiler
жаһандық жылыну	usilitel' zvuka	küresel ısınma
qurılğı dıbıs küşeytkiş	dorozhno-transportnoye	ses yükseltici
jan saqtaw	proisshestviye	trafik kazası
serpindi joba	dinamichnyy proyekt	dinamik proje

Yukarıdaki iki veya üç sözcüklü terimlerin bir kısmı resmî belgelerde, endüstri dilinde ve süreli yayınlarda kullanımı görülmektedir. Bunlar belli süre kullanıldıktan sonra kesinleşerek anlamca sabitleşmeye başlar ve ardından sözlük veya terim sistemi içindeki yerini alır. Örneğin, *"äljevaz jikter/Zayıf sınıflar, beyimdik okıtw/karakter eğitimi, birretik jerdemakı/toplu ödenek, birtutas äkimşildendirw/ birleşik yönetim, kanakaktı jobalar/projeler, korganış belbevi/ emniyet kemeri, sırkatnama kagazı/ tıbbi kayıt kâğıdı, tölkujat üsteli/pasaport masası"* gibi sözcükler Rusça karşılıkları ile (rekabet halinde) kullanıma giren yeni adlar da türetilmektedir.

3.4. Ödünçleme ile Yeni Adlar Oluşturma (Creating New Names by Borrowing)

Ödünçleme, bütün dünya dillerinde görülen yeni kelime kazanma yollarından biri olup bir dilin başka bir dilden aynen veya kısmen kendi ses sistemine uyarlayarak sözcük alma işlemidir. Bu işlem sırasında sözcükler alıntılandıkları dildeki biçim ve anlamlarıyla kullanıma girebileceği gibi kaynak dilden farklı anlamlar da yüklenerek kullanılabilirler. Kaynak dil ile hedef dil arasındaki sözcüksel değişim yarı yarıya, kısmen veya tamamen ödünçlenen birimlerden oluşabilir. Eski dönemlerde adların yarısı Kazakça diğer yarısı yabancı dilden gelen kelime ve terim kullanımına pek rastlanmazken şimdilerde çok sık görülmektedir. Örneğin Batı kökenli "tele" sözcüğü ile kurulan *"habar jäne telehabar/ uydu yayını, teleskop/teleskop, Teledïdar/televizyon"* gibi birleşik kelimeler eskiden nadir olsa da günümüzde sayıları giderek artmaktadır. Bilim dallarında her geçen gün melez adların sayısı artmakta ve bunların derlenip sözlüklerin bünyesine katılması gerekmektedir. İşte bu hibrit bileşik isimler aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Çizelge 8. Bileşik Adlar Oluşturma

Kazakça Bileşik adlar	**Rusça**	**Türkçesi**
avtojorıq	Puteshestviye	Yolculuk
avtomektep	avtoshkola	sürücü kursu
agroqalaşıq	fermerskiy gorodok	tarım kasabası
antïdağdarıs	antikrizis	kriz karşıtı
awdïokitap	audiokniga	sesli kitap
gazqubır	gazovaya truba	gaz borusu
geosayasat	geopolitika	jeopolitik
ewroaymaq	yevrozona	avro bölgesi

ewroodaq mïkrodeñgey	yevrosoyuz mikrouroven'	avrupa birliği mikro seviye

Yukarıda verilen örneklerde görüldüğü üzere basında kullanılan pek çok melez isim vardır. Bunların sebeplerini araştırmak, öncelikle "özel" ya da genel alanlarda yaygın kullanılan ad veya terim oluşturacak biçimbirimlerin yerel dilden karşılama veya kaynak dilden tercüme etme geleneğinin kurulması için model olabilir. Bu model olma, Rusça+Kazakça bileşenlerin dilsel, anlamsal ve içeriksel gerekçelere dayandığı söylenebilir. Yine de çoğunun teamülden doğduğu gerçeğini de göz ardı etmemek gerekir.

Kazak dilinin yetmiş yılı aşkın Sovyet terim yapma tecrübesi, terim kabul ilkeleri dahilinde yabancı dillere özgü uluslararası terimlerin ortak bileşenlerini, Kazakça'daki yazım ilkelerine uyarlamadan kullanılması Rus dilinin güçlü bir şekilde yerleşmesine ve Kazak terim sistemine etki etmesine sebep olmuştur (Qurmanbayulı, 2014). Bu etki Kazak dilinde yeni terim üretiminin hız kazanmaya başladığı günümüzde bile varlığını sürdürmektedir (Qurmanbyulı, 2006). Yani terimi ad oluşturan bileşenlerin katılımıyla oluşturulan yeni ad ve terimler birebir çevrilmiş ya da Kazak dilinden karşılanmış olsa bile çeviri olgusunun gereklerine riayet edilmesi gerekir. Örneğin *"aero" ve "video"* kelimelerinin Kazakçaya *"hava", "beyne"* şeklinde çevrilmiş ama kullanım sıklığına ulaşamamıştır. Doğru çeviriyle *" telegramma/telgraf*" ismi *" jedelhat/telgraf*" olarak çevrilmiş ve sıklıkla kullanılan bir isim haline gelmiştir. Bu yüzden doğru çeviri, yaygın kullanılan yabancı dillere ait terim parçalarının katılımıyla oluşturulan adların korunması, bu alışkanlığın hala sürdürülüyor olduğunu göstermektedir.

Alıntı birimlerin oluşturulması sırasında kullanılan bazı temel morfemler şunlardır: *"avia, auto, agro, anti, audio, bio, velo, geo, dendro, euro, zoo, infra, kino, xero, macro, meteo, micro, multi, sub, tele, trans, photo, eco"* gibi bileşenlerin materyalleri olarak adlandırılır. 'Etno Terim' parçacıkların çevirisi için ön kabule dayalı katı kuralların varlığı, birçok ismin yalnızca ikinci kısmının çevirisinin yapılabilmesine izin vermektedir. Burada dikkat çeken husus ise Kazakçaya çevrilerek yeni oluşturulan hibrit/melez adların ikinci veya birinci kısımlarının Rusça kelimeler olmasıdır. Şimdi tabloda onları görelim:

Çizelge 9. Melez/Hibrit Adlar Oluşturma (Creating Hybrid Names)

Kazakça	**Rusça**	**Türkçe**
avïa-tasımal	perevozka	hava taşımacılığı
avtomoto-kölik	transport	motorlu taşıt
avto-turaq	stoyanka	otopark
agro-qalaşıq	gorodok	tarım kasabası
awdïo kitap	аудиокнига	sesli kitap
ïnfra-qurılım	proïzvodstva	altyapı
kïno-öndiris	oborwdovanïe	film prodüksiyonu

meteojabdıq	wroven	hava durumu ekipmanı
mïkro-deñgey	rezwltat	mikro seviye
mwltï-nätïje	neskol'ko rezul'tatov	çoklu sonuç
tele-körermen	telezritel'	televizyon izleyicisi

Yukarıda görüldüğü üzere diğer melez isim türü de "mäcili/toplanma", (parlamenter//parlamento üyesi) ve " elektrondı gazet/elektronik gazete" gibi yeni kullanımlardır. Bunlardan ilki "toplanma" kelimesine "man" kelimesinin eklenmesiyle oluşturulmuştur. Bu isim " kongressmen/kongre üyesi", "biznesmen/iş adamı" gibi kelimelerin örneksemesiyle oluşturulmuştur. Kazakistan'da önceleri Rus dilinin ana iletişim kaynağı olduğu bilinmektedir. Ancak "Mecilis-men /Milletvekili" gibi örneklerin ortaya çıkması, İngilizcenin Kazak diline doğrudan etkisinin bir neticesi olarak kabul edilebilir. Kazakça bir kelimeyle İngilizce kelime birleşerek yeni isim oluşturması daha önce rastlanmayan bir yöntem olduğu söylenebilir. Yine "Gazete" dilinde uzun süredir kullanılagelen "hana" eki Farsçadan geçmiş olup başlangıçta "ev" anlamına gelen bağımsız bir sözlük birimken günümüzde artık kökeni unutulmuş ve yerel bir ek olarak yeni kelime oluşturma sürecine dahil olmuştur.

3.4. Kopyalamayla Yeni Adlar Oluşturma (Creating New Names by Copying)

Kopyalama, bir dildeki kelimelerin, yapıların veya dilbilgisi unsurlarının başka bir dilden alınması veya etkilenmesi anlamına gelir. Bu kopyalama genellikle diller arasındaki etkileşim, temas dil veya kültürel alışveriş sonucun meydana gelir (Simpson, 2007). Bütün dillerde analoji yöntemiyle yapılan ad ve terim sözler mevcuttur. Ölçünlü dilde yeni adlar oluşturma sürecinde modern ad ve terimleri izlemek oldukça verimli olabilir. Şimdi tabloda onları görelim:

Çizelge 10. Kopyalama Yoluyla Yeni Adlar Oluşturma

Kazakça	**Rusça**	**Türkçe**
aşıq esik	otkrıtıx dverey	açık kapı
aşıq qoğam	otkrıtoe obşçestv	açık toplum
sawda nüktesi	torgovaya toçka	satış noktası
senim telefonı	telefon doverïya	yardım hattı
äljwaz jikter	wezvïmıe sloï	zayıf sınıflar
ğalamdıq jılınw	vsemïrnoe poteplenïe	küresel ısınma
dıbısküşeytkiş	zvwkowsïlïtel	ses yükseltici
jol-kölik oqïğası	dorojno-transportnoe	trafik kazası
jüyequrawşı	proïsşestvïe sïstemaobrazwyuşçïy	sistem oluşturucu
zımırantasığış	raketanosïtel	füze fırlatıcı

Bütün bu bileşik isimler Rus dilinden kopyalama yöntemiyle yapılan terimsel sözlerdir. Verilen örneklerdeki adlara bakarak bu yaklaşımın günümüzde de çok verimli kullanıldığını söyleyebiliriz. Kitle iletişim araçlarında sık kullanılagelen özel alan metinlerinin kopyalama yöntemiyle işlenmesi sırasında oluşturulan terimlerin de bunda büyük bir payı vardır.

Örneğin Rusçada *kidat'*, Kazakçada laktırw/*fırlatma"* fiilleri anlamları eşleşir. Fakat geçmişte Kazak dilinde "atmak" fiili esas olarak "taş atmak", "sopa atmak" şeklinde bir şeyi fırlatmak şeklinde gerçek anlamda kullanılır. Ve Rus dilinde *"kidat"* fiilinin gerçek anlamından farklı olarak *"aldatmak" ve "uzaklaştırmak"* anlamları da vardır. Kazakçada ise *"fırlatmak"* fiili bu anlamda kullanılmamaktadır. Daha sonraki yıllarda Kazak basını da Rus dilinden etkilenerek *"kidat"* kullanmaya başlamıştır. Fiilin Rusçadaki karşılığının anlamıyla doğrudan tercüme edilerek kullanılması popülerlik kazanmaya başlamış olması, ülkede Rus dilinin hala güçlü etkisinin varlığını göstermektedir. Çoğu durumda analoji yoluyla oluşturulan terimler hakkında önyargılar mevcuttur. Bu önyargıların ana nedenlerinden biri analojiyle oluşturulan adların tam olarak anlaşılamamasıdır. Bu noktada terminoloji türetmenin verimli yollarından biri haline gelen analojinin mahiyetini daha derinlemesine incelemek, etkili ve etkisiz yönlerini ortaya koymak ve eksik ve yanlışları tespit etmek bir başka çalışmanın konusu olabilir.

3.5. Betimleyici İfadelerle Yeni Adlar Oluşturma (Creating New Names with Descriptive Expressions)

Son yıllarda benzetme yoluyla ortaya çıkan yeni adlandırmaların im, işaret sözcük ve deyimlerden oluştuğunu görmekteyiz. Bunlar nesne ve olguların kendi adlarıyla anılmak yerine biçim veya şekilsel ifadeyle oluşturulan bu tür adlar, kitle iletişim araçlarında çok sık olmasa da kullanıldığı görülür. Bunlar figüratif veya metaforik değer taşıyan adlandırmalardır. Şimdi bu tür örnekleri tablo üzerinde görelim:

Çizelge 11. Figüratif İfadelerle Adlar Oluşturma

Kazakça	Rusça	Türkçe
altın dawıs	zolotoy golos	altın ses
aq olïmpïada	belyy olimpiyskiy	beyaz olimpiyat
aspanastı eli	nebesnaya zemlya,	cennet ülkesi
aydahar eli (Qıtay)	zemlya drakona (kitay)	ejder ülkesi (Çin)
künşığıs eli (Japonïya)	strana solnechnogo sveta (yaponiya)	güneş ışığı ülkesi (Japonya)
Tay eli (Tayland)	strana tailand (tailand)	Tayland ülkesi (Tayland)
ğasır derti	bolezn' veka	asrın hastalığı
qara qurlıq	chernaya zemlya	kara toprak
qara marjan	chernyy korall	kara mercan
qızıl äteş	krasnyy petukh	kırmızı horoz

Yukarıda verilen sözcük listesi, kullanımda olan belli örnekleri içermektedir. Bunlardan başka ‘’ak altın/beyaz altın, bastandık aralık/özgürlük adası, döngelek üstel/yuvarlak masa, kara altın/ petrol, kara tizim/kara liste’’ gibi örnekler son yıllarda oluşturulan dolaylı ifade/perifrazın[4] şekil ve özelliklerini de göstermektedir.

3.6. Kısaltmalarla Yeni Ad Oluşturma (Creating New Names with Abbreviations)

Tüm dünya dillerinde görülen kısaltmalar birkaç türde yapılmaktadır. Kısaltma sürecinde ortaya çıkan biçimini konuşma ve yazma olmak üzere ‘‘yazıda ***Dr***., konuşmada ***Doktor;*** yazmada ***vd.,*** konuşmada ***ve diğerleri*** ‘’ şeklinde iki değeri işaretlemektedir. Kazak dilinde kısaltma terimi için Batı kökenli Rusça görünümlü ‘‘abbreviatura’’ terimi kullanılmakta ve ‘’qısqartw/қысқарту’’ sözcüğü de karşılanmaktadır. Kazadilinin açıklamalı sözlüğünde ‘‘Abbrevïatwra lat: Abbreviatura, zat. Lïngv) Qazaq Ädebï Tiliniñ Sözdigi (KEDS[5],2011) adlı eserde madde başı olarak açıklaması: Bir söylemdeki bir kelimenin ilk hecesinden veya harflerinden oluşan kısaltılmış kelime’’ şeklinde verilmiştir. Örneğin MEMST/memlekettik standarttar, GOST/goswdarstvennıe standartı gibi. Kısaltma işlemi, kelimelerin, hecelerin veya kelimelerin ilk harflerinin birleştirilmesiyle oluşturulan kısaltılmış karmaşık işlem olup ‘baş harfleme, ufalama ve çok kelimlelilerde heceleme’’ şeklinde yapıldığı görülmektedir. Yer kısıtı sebebiyle burada kısaltmalar veya etiketlemeler konusunda sınırlı bilgi vermekle yetinilecektir (bkz. Türkçe Sözlüklerde Etiketleme, Kahraman, 2021)

3.6.1. Kırpma, genellikle kırpma işlemi, sondan kırpma (apocope) ve baştan kırpma (procope) şeklinde yapılır. Örneğin ortadan kırpma süreci de ‘maths’ ve ‘gents’ sözcüklerinin özgün biçimleri olan mathematics ve gentlements sözcüklerinin kırpılan kısımlrı sözcüğün ortası olup sözcüğün baş ve sonu korunmuştur.

3.6.2. Baş harfleme, kaynak sözcüğün yerini alan yazı birimlerle yapılır. Harflerin alfabetik adlarına göre büyük harflerle sıralanıp okunurken tek tek hecelenerek KaDeVe gibi sesletilir; KDV şeklinde yazılır. Örneğin ÄXDF/Dünïejüzilik Äyelder Quqığın Qorğaw Uyımı; Kazakça QQS/qosılğan qun salığı/katma değer vergisi; Rusça NDS/nalog na dobavlennwyu stoïmost; Türkçesi KDV/katma değer vergisi örnekleri üç heceli okunur. Yine ‘‘sessel kısaltma’ tam bir kelime görünümünde ve tek hece olarak telaffuz edilir. Örneğin, SIM /Sırtqı ister mïnïstrligi/ Dışişleri Bakanlığı, BAQ/buqaralıq aqparat quraldarı/ medye iletişim araçları vb.

3.6.3. Kısa adlandırma, alan yazında daha çok ‘acronimy’ terimiyle karşılanan ‘‘kısa adlandırma’’, sıklıkla bir sözcük dizisinde yer alan sözcüklerin ilk yazıbirimlerinin alınmasıyla gerçekleştirilen kısaltma türüdür. Örneğin ‘‘**A**rmy of the **R**epublic of **V**ietnam/ Arvin’’ gibi, ‘yine ‘‘**A**skerî **E**lektronik **S**anayii/**ASELSAN**’’, **Arş**atırma **Ge**liştirme/**ARGE** gibi öbek yapının yeniden kısa adlandırılmasıdır.

[4] Perifraz, konuşmacının başvurmak istediği kelimeyi tanımlayan özellikleri veya nitelikleri bir araya getiren bir dolaylı ifade.

[5] Qazaq Ädebï Tiliniñ Sözdigi eserin kısaltması ‘‘KEDS’’ olarak kullanılacaktır.

3.6.4. Karma kısaltmalar, iki veya daha çok sözcüğün bir araya gelmesi ve her iki sözcüğün belirli kısımlarının çıkarılmasıyla oluşan birimlerin birleştirilmesiyle yapılır.

Kısaltma işlemini, kırpma, kısa adlama, başharfleştirme ve karmayı kapsayan bir üst terim olarak düşünmek, kırpma ve karma süreçlerini de ayrı değerlendirmek yerinde olacaktır. Kısaltma işlemlerinin içinde tipik olan ise karmayla oluşturulan motel (motor+hotel), modem (modulator+demodulator) kısaltmaların sözlükselleşmesi örneklerinde olduğu gibi, kısa adlandırmayla oluşturulan ***laser*** (Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation), ***scuba*** (Self-Contained Underwater Breathing Apparatus) örneklerde görülen kısaltmalar bir sözcükselleştirme sürecinden geçerek sözlükbirim oluştuğu söylenebilir. Bu anlamda 'Unidentified Flying Object' öbeğinden türetilen UFO, hem ufo leksik birim hem de Uu-Fe, Oo şeklinde sesletilebileceğini de belirtmek gerekir ki Kazakça ve Rusça formuyla "NLO" olarak kullanılır. Yine Смарт-сағат (Smart watch, Киберқауіпсіздік (Cyber security),Видеоөнім (Video production,Биг Дата (Big Data) , Big data/ big data; ''Dağdarıs/kriz, kelimesi inin asıl anlamı şaşkın olmak, karara varamamaktı. Yine "barlaw avïacïyası/keşif havacılığı, «barlaw alqabı/keşif alanı, «barlaw jasağı/keşif müfrezesi

3.7. Uluslararası Neolojizm Sözcükleri (Internationalisms)

Bütün dillerde gerek coğrafi gerekse kültürel alanlarda etkileşimler vasıtasıyla ortak kullanılan kelimeler mevcuttur. Bu kelimeler hepimizin sesletim, yapı ve anlam yönünden aşina olduğu dil birimleridir. Uluslararası sözcükler olarak adlandırılan bu birimlerin benzer anlam ve etimolojiye sahip olmaları dikkat çeker. Araştırmacılar, bu sözcüklerin verici dilden eş zamanlı veya ardışık ödünç almalar sonucu oluştuğuna ve anlam atamalarında iyileşme ve kötüleşmelerin görülebileceğini belirtirler. Genelde telaffuz ve yazımları benzerlik göstermesi yanında farklı diller arasında anlaşılır olma durumu öne çıkmaktadır. Bunların içinde genel sözlük ile uzmanlık alan sözlüklerinde yer alması gereken birçok farklı sözcük bulunur.

Çizelge 12. Uluslararası Nolojizm ve Terimadlar

Kazakça	Rusça	Türkçe
aktsent (ekpin)	aktsent	Aksan
antïbïotïk	antibiotik	antibiyotik
Seramic/fagfur (fa:fur)	Sermica	Seramik
mikroskop	mikroskop	Mikroskop
astrologïya (astrologïya)	astrologiya	astroloji
bïkïnï (toqıma)	volna	bikini
akwpwnktwra (densawlıq)	akipuntura	kupunktur
terrorïst	terrorist	terörist

Yukarıda görülen terim adlar farklı dillerde benzer şekilde sesletildikleri ve ufak tefek değişiklikler olsa da anlamsal gönderimleri hep aynı olduğu söylenebilir. Bu durum, kitle

iletişim araçlarının, internetin ve anlık iletişimin yaygınlaştığı günümüzde (genel veya özel alan) sözlük birimlerinde de güçlü bir uluslararasılaşma yaşandığını göstermektedir. Özellikle terimsel sözcüklerin ortaklaştırılması yönünde infoTERM, TERMnet, auroTERM, AUROLEX gibi uluslararası örgütlerin büyük organizasyonları mevcuttur. Bu durum bazı dilleri çok avantajlı hale getirirken bazı dillerin söz varlığını diğer dillerin dilsel birimleri ile dolmasının önünü açmaktadır.

Sonuç ve Değerlendirme

Bir adlandırma faaliyeti olarak yeni ad ve terim türetimi hakkında Qurmanbayulı (2014), eski ve yeni terimler karşılaştırılırsa hepsinin Rus dili takip edilerek tercüme yoluyla yapıldığının anlaşılacağını belirtmektedir. Örneğin *аудиокнига/awdïo kitap-seslikitap; otkrıtıx dverey/ aşıq esik; otkrıtoe obşçestv/aşıq qoğam; zolotoy golos/altın dawıs; belyy olimpiyskiy/aq olïmpïada* (bkz. 9-10. çizelge) gibi kelimeler Rus dilinin Kazakça üzerindeki etkisini göstermektedir. Sovyet döneminde oluşturulan örnekler ile bağımsızlık sonrası üretilen yeni adlar Rus dili modellenerek yapıldığı açıktır. Çünkü Kazak toplumu iki dilli bireylerden oluşur. Ama devletin resmi dilinin Kazakça olmasına karşın ülkede eğitim ve bilim alanında baskın dil Rusça'dır. Neticede eğitim ve bilimin temel ihtiyaçlarından olan yeni adlandırma ve terim üretimi Rus dili referans alınarak üretiliyor demek abartılı olmaz. Burada Kazaklar ve diğer etnisitelerin ortak dilinin Rusça olması, terimlerin yerlileştirilmesindeki zorluğa işaret etmektedir.

Bugün Kazakistan'da bilim ve teknolojik gelişmelere paralel terminolojiye katkı veren terim sözlükleri yayınlayan uygulayıcılar ile alan uzmanları yetişmiştir. Ülkedeki yerlileştirme talebi, neolojizm, yeni adlandırma olarak terim üretimini hızlandırmaktadır. Bu hızlı artış Kazak dilinin söz varlığını geliştirip zenginleştirmeye devam etmektedir. Bütün bunlara rağmen dönemin yaratıcılığını organize eden, gelişimini izleyen, başarılarını örnek gösteren, eksikliklerini düzelten alan uzmanlarının katılımıyla oluşan güçlü bir merkezi bir otoritenin olmayışı, terim sistematiği içinde kabul-onay-kesinleştirme- işleminin yetersiz kalması, kimi eksik ve yanlışlıklara da sebep olduğu söylenebilir.

Ülke çapında yeni kullanıma giren adlar önce basında genel olarak bir önkabul veya sınırlama olmaksızın serbest dolaşıma girmesi ve rekabetçi kullanımı sayesinde yaygın kullanım önkoşuluyla sözlük birimi seçilip kabulü gerçekleşmektedir. Neticede serbest dolaşımda kabul gören sözcüklerin seçimi, kabul görmeyenlerin ise öneri mahiyetinde kalması temel ayrımı oluşturmaktadır. Fakat burada yeni dilsel birimlerin serbest dolaşımı ve kabulü sürecinin uzatılmaması, tercih edilen birimlerin yerleştirilmesi (bekitilgen) en önemli adım sayılır. Bunun denetim ve düzeltme işlemlerini yapmak genel olarak dil kurumları aracılığıyla yapılmaktadır.

Bugün Kazak dilinde oluşturulan yeni ad ve terimler, medya ve kamusal söylemin yanı sıra Kazakça konuşurlarının günlük dillerinin önemli bir parçası haline gelmektedir. Kazak dilinin belirli neolojizmlerinin sözlük birim olarak "başarılı" veya "başarısız" olması halkın dil zevki ve beğenisi kadar aydınların ve devlet kurumlarının katılımıyla

belirlenmektedir. Yeni ad ve terimlerin ortaya çıkışında kullanılan yol ve yöntemler içinde yeni anlam atama, türetme, birleştirme ve benzetme dikkat çeker. Özellikle yeni sözlük birimleri oluşturmada eski kelimelere yeni anlamlar; yeni kavramlara yeni adlar ve yepyeni kavram ve terimlere yepyeni adlar atanması şeklinde ortaya çıktıkları görülür. Bilim dilinin temelini oluşturan terimler konusunda Kahraman, (2024), "terim sözlükleri bireyin bilişsel becerilerini geliştirip bilginin düzenlenip sınıflandırılmasını sağladığını" belirtmekte ve terimsel (sözcük) kazanımlar için dil kullanım süreçleri geçmiş dönemlere göre hızla değişmekte ve bu değişimde toplumsal talep kadar sosyal yaşam, bilimsel ve teknolojik gelişmeler etkili olmaktadır. Bu bağlamda medyada kullanıma giren yeni kelimeler, çizelgelerde gösterildiği üzere neololijizm örneği olarak yeni sözcük oluşturmanın en kolay ve en işlek yolu türetmedir. Kazakçadaki türetimsel biçim birimlerden *-şI/ äkimşi/yönetici; -m/-Im/ äzirlenim/geliştirim;, -lIK/balapazdıq/çocuksuluk; -mA/bükteme/katlama; -Is/ otırıs/toplant;, -Ak/ötkelek/geçiş; -gIş/ oqşawlağış/yalıtıcı;, -ŞA/paraqşa /sayfa; -mAn/oralman-göçmen; -kEs/ Añkes /hikâye anlatıcı; - pAz/ masqarapaz/utanç verici; -şİlİk/bitimgerşilik/barışı koruma* örnekleri yanında *-nama/ädisnama/metodoloji; -hana/Zertxana/laboratuvar, şayhana/çayevi; -ger/bilimger/akademisyen* gibi örnekler de sayılabilir (Detaylı bilgi için 1. çizelgelere bakınız).

Kazak dilinde neolojizm olarak yeni adlar oluşturmada sözcüksel biçimbirimlerden yararlanılır: *"tölen-ақы(ücret)+, el-басы (başı)+, бейне (video)+, нұп (para)+ sözcük* birleştirme de çok kullanılan bir modeldir. Bu model iki veya çok sözcüğün katılımı ile ortaya çıkmakta: *"beynebakılav/video izleme, beynebayan/video kayd, beynejazba/video belgesi; aydarbelgi/başlık"* gibi adlar; Çizelge1'deki *-nama, hana ve -ger* ile yapılanlar ile çizelge 3'te *bosaralıq-uzay*, 4'te *qalamaqı /maaş-aylık*; 5'teki ise *arız-tilek/dilekçe (ötiniş) ad+ad örnekleri* sayılabilir. Diğer taraftan ödünçleme ile yeni adlar oluşturmada Batı kökenli "tele" sözcüğü ile kurulan *"telehabar/ uydu yayını, teleskop/teleskop, teledïdar/televizyon"* gibi birleşik kelimeler eskiden çok nadir olsa da günümüzde sayılarının giderek arttığını söylemek gerekir. Bir diğer husus iki farklı dilden melez isim türü de *" parlament müşesi/parlamenter/parlamento üyesi) ve " elektrondı gazet/elektronik gazete"* gibi yeni kullanımlar ortaya çıkmaktadır. Meteforik olarak benzetme yoluyla ortaya çıkan yeni adlandırmalar da dikkat çeker: ''ak altın/beyaz altın, bostandık aralık/özgürlük adası, döngelek üstel/yuvarlak masa, kara altın/ petrol, kara tizim/kara liste" gibi örnekler verilebilir. Özellikle aktsent-ekpin/aksan; antïbïotïk/antibiyotik gibi uluslararası sözcükler benzer anlam ve etimolojiye sahip olmaları yönüyle dikkat çekmekte ve kitle iletişim araçlarının etkisiyle yayılma eğilimi göstermektedir (Detaylı bilgi için 2-5. çizelgelere bakınız).

21. yy.'da dilsel etkinlik alanları hızla değişmekte ve bu değişimde bilim ve teknolojideki gelişmeler kadar bilişim teknolojilerinin gelişmesinin de payı büyüktür. Bu yüzyılın parolası hız ve hareket olarak özetlenebilir. Dilsel üretimin de bu hıza ve harekete ayak uydurması hızlı sözcük üretimi olarak neolojizmler, yeni adlar ve terimler şeklinde dilde yerini almaktadır. Nasıl ki dil, insan yaşamının bir yansımasıysa, kelime dağarcığı da sosyal ve kültürel değişimin sözcüklere yansımasıdır. Bir toplumda ne kadar sıra dışı

görünürse görünsün yeni kelimelerin doğuşu kabul edilebilir bir şeydir. Yeni ad ve terimlerin başlangıçta ortaya çıkmaları ve popüler olmaları tesadüfi gibi görünebilir. Ancak beraberinde getirdikleri yeni fikirler, değerler ve kavramlar sayesinde yeni dilsel işaretlerin ortaya çıkışını da sağlamış olur. Bu yeni fikir, değer ve kavramlara duyulan ihtiyaç, toplumun farklı düzeylerinde farklı derecelerde hissedilir.

Kaynaklar | References

Äbdiräsilov E. (2005). *Qazaq terminografiyasınıñ jüyesi*. Astana. E-Kitap https://termincom.kz/assets/pdf/05f3a1cf543888e322175e76d6bc9920.pdf. [Erişim Tarihi: 2.02.2024].

Akyıldız, E., Tükel Kanra, Y. (2022). Margaret Atwood'un Damızlık Kızın Öyküsü başlıklı eserindeki neolojizmlerin Türkçe çevirileri üzerine bir araştırma. *DEÜ SBE Dergisi*, 24 (4), 1449-1569.

Aldaşeva K. (2014). Qazaq tiliniñ sözdik quramın jañğırtw:til sayasa-tı jäne kodïfikacïya mäselesi // «Şığıstanw Jäne Türkitanw Ğılımı Älemdik Keñistikte» *Attı Abay Atındağı Qazupw-Dıñ Magïstratwra Jäne Phd Doktorantwra İnstïtwtınıñ 5 Jıldığına Arnalğan Respwblïkalıq Ğılımï-Tanımdıq Semïnardıñ Materïaldarı.* 75-77.

Baytursınov A. (1998). *As Jol: Öleñder men tärjimeler, pwbl. maqalalar jäne ädebï zerttew*. Jalın.

Behera, B., Mishra, P. (2013). The burgeoning usage of neologisms in contemporary english. *IOSR Journal of Humanities and Social Science (IOSR-JHSS*), 18(3), 25-35. http://dx.doi.org/10.9790/0837-1832535.

Deumert, A. (2004). Language *standardization and language change: the dynamics of cape dutch* (Vol. 19). John Benjamins Publishing.

Eker, S. (2013). *Çağdaş Türk Dili*. Grafiker Yayınları.

Emirbekova, A. (2019). Til jene halıktın oybenesi. *Ş. Velihanov Atındagı KMU Habarşısı. Filologiya Seriyası*. 2, 8-33.

Fromkin, V, Rodman, R. ve Hyams, N. (2014). *An introduction to language*, 10th Edition. Wadsworth, Cengage Learning.

Göksel, A. ve Haznedar, B. (2007). *Remarks on compounding in Turkish,* MorBo Comp Project. University of Bologna, 1-24.

Jubanov, Ş. (2010). *Qazaq tili jönindegi zertevler*. – Bas., 3-Basw. – Almatı: «Memlekettik Tili» Spïrt Zawıtı İnstïtwtı.

Kahraman, M. (2018). Türk dilinden Boşnak diline alıntılanan birleşik yapılar (öbek yapılar, bileşikler ve kalıp sözler). *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (58), 99-115.

Kahraman, M. (2021). Türkçe sözlüklerde etiketleme sorunları üzerine. *İnsan ve Toplumbilimleri Araştırmaları Dergisi [itobiad]*, 10 (1), 987-1021.

Kahraman, M. (2024). Terim sözlükleri ile genel sözlüklerin karşılaştırması üzerine bir inceleme: "Ädebïettanw Termïnderiniñ Sözdigi" Örneği. *Söylem Filoloji Dergisi,* 9(2), 1069-1093. https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1482323.

Kaldırqulov. Q. (2012). Jana sözder men jana söz koldanistarıñ ayırıqşa belgileri. *Kazwv Xabarşısı*. Fïlologïya Serïyası. 1. 127-130.

Karasar, N. (2015), *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayınları.

Karataş, Z. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1 (1). 62-80.

Kaydarov Ä. (1993). *Qazaq termïnologïyasına Jañaşa közqaras*. – Almatı.

Minova-Gjurkova, L. (2003). *Stilistika na sovremeni makedonski jazik*. [The Science Of Style İn The Modern Macedonian Language]. Magor.

Qazaq Ädebï Tiliniñ Sözdigi (2011). On bes tomdıq. 1-tom. / Qurast. T.Januzaq, S.Omarbekov, Ä.Jünisbek jäne. Arıs.

Qurmanbayulı, S. (2014). *Qazaqşa termïnologïya: Zerttevler, Okıvlık, Sözdik, Bibliography*. Sardar Baspası.

Qurmanbayulı, Ş. (2006). *Termïnqor qalıptastırv közderi men termïnjasam tesilderi*. Sözdik-Slavar.

Sâri, M. P. (2013). A stylistic analysis of neologisms in jrr tolkien's the fellowship of the ring [Doctoral Dissertation, Universitas Negeri Yorgjakarta].

Serikbaeva, A. (2019) Elevmettik jelidegi ağılşın tilinen engen jana sözder/Kazakstan Gılımı Men Ömiri. *Halkarılık Gılımı Jwrnalı. Fïlïologïya Serïyası*. 4 (81), 293-296.

Sızdıqova, R. (1992). *Axmet Baytursinov (ömiri men qızmeti turalı) // Baytbrsınov A.Til distribution (kazak tili men okuv-agartvga katıstıembekteri)*. Anatïlï.

Sızdıqova, R. (2014). *Tildik Norma jäne onıñ qalıptanvı (Kodifïkacïyası). Köp-Tomdıq Şığarmalar Jınağı//*. El-Şejire.

Simpson, J. (2007). Neologism: The long view. *Dictionaries: Journal Of The Dictionary Society Of North America,* 28(1), 146-148.

Ulanova, S. (2014). Affix semantics (terms vs. neologisms). *Terminology Science in Russia today: From the Past to the Future*, 116, 389.

Urry, J. (2012). *Sociology beyond societies: mobilities for the twenty-first century*. Routledge.

Uzun, N. E. (2000). *Anaçizgileriyle evrensel dilbilgisi ve Türkçe*. Multilingual.

Vardar, B. (2002). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. Multiligual.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Mehmet Yusuf ASLAN

https://orcid.org/0000-0003-0022-5579
Dr.
myusufaslan21@gmail.com
Dicle Üniversitesi
https://ror.org/0257dtg16
Silvan Meslek Yüksekokulu

Anlatıcı ve Toplum Bağlamında Masallarda Dinî Unsurların Kullanıldığı Formeller Üzerine Bir Değerlendirme

An Evaluatıon On The Formels In Whıch Relıgıous Elements Are Used In Tales Wıthın The Context Of The Narrator And Socıety

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 23.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 08.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Aslan, M.Y (2025). Anlatıcı ve Toplum Bağlamında Masallarda Dinî Unsurların Kullanıldığı Formeller Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1080-1100. https://doi.org/10.34083/akaded.1705247

Aslan, M.Y (2025). An Evaluatıon On The Formels In Whıch Relıgıous Elements Are Used In Tales Wıthın The Context Of The Narrator And Socıety. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1080-1100. https://doi.org/10.34083/akaded.1705247

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Mehmet Yusuf ASLAN | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Masallar, toplumların kültürel ve dinî kimliklerini kuşaktan kuşağa taşıyan dinamik sözlü anlatılardır. Anlatıcılar, bu metinleri yalnızca aktarmakla kalmaz; kişisel deneyimleri, dinî inançları ve toplumsal değerlerle harmanlayarak yeniden şekillendirir. Masalın atmosferi, ses tonu, jestler ve dinleyici etkileşimiyle zenginleşirken, eklenen yerel unsurlar ve dinî motifler metni özgün kılar. Özellikle besmele, dua ve selam gibi İslami referanslar formeller aracılığıyla masallara nüfuz eder, evrensel temaları yerel bir kimlikle buluşturur. Başlangıç, bağlayış ve bitiş formelleri, toplumun tevhit inancını, ahiret beklentisini ve ahlaki değerlerini yansıtır. "Çok söylemesi günahmış" gibi ifadeler, dilin sorumluluğuna dair dinî öğretilerle örtüşürken, şeytana lanet okuma sahneleri toplumsal korunma arzusunu simgeler. Anlatıcı, dinleyiciyi masala davet ederken, dualarla ruhsal bir bağ kurar ve geçmişle gelecek arasında köprü olur. Bu çalışma, masalların kültürel hafıza ve dinî kodların taşıyıcısı olduğunu vurgular. Anlatıcıların rolü, formellerin sembolik derinliği ve dinleyici etkileşimi, masalları sabit metinler olmaktan çıkarıp yaşayan bir sanata dönüştürür. Sonuç olarak masallar toplumsal kimliğin, inancın ve kolektif bilincin izlerini taşıyan kültürel miraslardır. Bu çalışma, Türkiye sahasına ait halk masallarında yer alan başlangıç, bağlayış ve bitiş formellerindeki dinî unsurları, anlatıcı ve toplum yapısı bağlamında inceleyerek masalların kültürel kimlik ve dinî miras taşıyıcısı olarak işlevini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma, yalnızca Türkiye'ye özgü masal örnekleriyle sınırlı olup, formeller dışındaki anlatı unsurları incelenmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Masal, formel, din, anlatıcı, toplum

Abstract

Fairy tales are dynamic oral narratives that carry the cultural and religious identities of societies from generation to generation. Narrators not only transmit these texts but also reshape them by blending them with personal experiences, religious beliefs and social values. While the atmosphere of the tale is enriched by the tone of voice, gestures and listener interaction, the added local elements and religious motifs make the text unique. In particular, Islamic references such as the five prayers, prayers and greetings permeate the tales through formulae, bringing together universal themes with a local identity. Expressions such as 'it is a sin to say too much' coincide with religious teachings on the responsibility of language, while scenes of cursing the devil symbolise the desire for social protection. While the narrator invites the listener to the tale, he establishes a spiritual connection with prayers and becomes a bridge between the past and the future. This study emphasises that fairy tales are carriers of cultural memory and religious codes. This study aims to reveal the function of fairy tales as a carrier of cultural identity and religious heritage by analysing the religious elements in the beginning, binding and ending formulae of folk tales belonging to the field of Turkey in the context of narrator and social structure. The research is limited only to Turkish folk tale examples and narrative elements other than formulae are not analysed.

Keywords: *Tale, formel, religion, narrator, society*

Giriş

Masallar, insanlığın kolektif hafızasını taşıyan ve kültürel mirasın kuşaklar arasında aktarılmasını sağlayan sözlü anlatılardır. Toplumların yaşantılarını, düşünce biçimlerini ve dünyaya bakışlarını yansıtan bu anlatılar, aynı zamanda ait oldukları kültürel bağlamın izlerini taşır. Masal anlatıcıları ise anlatıyı yalnızca aktaran değil, onu toplumsal koşullara, dinleyici beklentilerine ve kendi yorumlarına göre dönüştüren yaratıcı bireylerdir. Anlatıcının kişisel deneyimleri, inançları ve içinde bulunduğu kültürel ortam; masalın üslubunu, içeriğini ve aktarım biçimini doğrudan etkiler. Bu yönüyle masallar, sözlü kültürün canlı ve dönüşen bir parçası olarak her anlatımda yeniden inşa edilir.

Masal anlatıcıları, metinleri yalnızca aktarmakla kalmaz, aynı zamanda toplumun kolektif bilincini besleyen ahlaki ve manevi öğretileri de içselleştirir. Ses tonu, jest ve mimiklerle oluşturdukları atmosfer, dinleyiciyi masalın büyülü dünyasına davet ederken, ekledikleri yerel unsurlar ve dinî motiflerle metni özgünleştirir. Özellikle İslami referanslar, dua, besmele, selam gibi formeller aracılığıyla masallara nüfuz eder ve anlatıyı evrensel olduğu kadar yerel bir kimlikle donatır. Anadolu masallarında sıkça karşılaşılan "Allah'ın rahmeti üzerinize olsun" gibi ifadeler veya şeytana lanet okuma sahneleri, toplumun dinî hassasiyetlerinin ve korunma arzusunun bir yansımasıdır.

Toplumun dinî yapısı masal formellerinin oluşması, masalların içeriği, teması ve karakterleri üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Dinî inançlar ve öğretiler, masalların oluşturulmasında ve aktarımında önemli bir kaynak teşkil eder ve bu etkiler çeşitli şekillerde kendini gösterebilir. Dinî semboller ve ritüel öğeler hem formellerde hem masalların anlatımında önemli bir yer tutar. Bu semboller, dinin kimliğini yansıtır ve bu yolla kültürün aktarımına katkıda bulunur. Masal anlatımında önemli bir yer tutan formeller, yüzeyde görünen yapısal unsurların ötesinde, derin sembolik anlamlar taşır ve toplumların kültürel değerlerini yansıtır. Bu formeller, şathiyelerde olduğu gibi, dikkatli bir çözümleme ile ortaya çıkarılabilecek çok katmanlı ve gizil anlamlar barındırır. Bu gizli anlamlar, yaşamın doğası, insan ilişkileri ve tasavvuf gibi konulara dair derinlemesine bilgi sunar.

Bu çalışma, masal anlatıcılarının toplumsal ve dinî kodları metinlere nasıl entegre ettiğini, formeller aracılığıyla bu kodların nasıl aktarıldığını ve dinleyiciyle kurulan etkileşimin masalın biçimini nasıl şekillendirdiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, masalların başlangıç, bağlayış ve bitiş formellerinde yer alan dinî temaların, toplumun tevhit inancı, ahiret algısı ve ahlaki değerleriyle nasıl örtüştüğü üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda, "Bir varmış bir yokmuş" gibi kalıp ifadelerin ardındaki derin anlamlar, dinî sembolizm ve tasavvufi boyutlar ele alınacak; anlatıcıların toplumsal vicdanı nasıl temsil ettiği sorgulanacaktır.

Nitel bir araştırma yöntemi benimsenerek Türkiye sahası halk masallarından seçilen örnekler üzerinden analiz yapılmış olan bu çalışmada anlatıcı ve toplum yapısı bağlamında masalların başlangıç, bağlayış ve bitiş formellerinde yer alan dinî unsurlar

üzerinde durulmuştur. Masalların salt bir anlatı olmanın ötesinde, kültürel kimliğin ve dinî mirasın taşıyıcısı olduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir. Anlatıcıların rolü, toplumun değerleriyle harmanlanarak masalların nasıl yaşayan bir sanat formuna dönüştüğü, bu süreçte dinî unsurların işlevi ve formellerin sembolik derinliği üzerinden analiz edilmiştir. Yalnızca Türkiye coğrafyasına ait masal örneklerinin kullanılması ve formeller dışındaki anlatı unsurlarının (olay örgüsü, karakterler vb.) incelenmemesi çalışmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır.

1. Anlatıcı ve Toplum Yapısının Masal Metinlerine Yansıması

Masal anlatıcıları, anlatıya hem içerik hem de biçim açısından büyük ölçüde etki ederler. Masallar, sözlü kültürün bir parçası olduğu için anlatıcının inancı, yaşadığı toplumun kültürel yapısı, bilgi birikimi, anlatım tarzı ve dinleyiciyle kurduğu etkileşim, masalın aktarım biçimini ve algılanışını doğrudan şekillendirir.

Anlatıcı sadece bir masal aktarımcısı değil, aynı zamanda bu masalı yeniden şekillendiren ve dinleyici kitlesine göre özelleştiren bir sanatçıdır. Anlatıcının rolü, masalın içeriğini ve üslubunu, dinleyicilerin yaşına, kültürel arka planına ve ilgi alanlarına göre uyarlamakta yatar. Bu uyarlama süreci, masalın dinleyiciye daha etkili ve anlamlı bir şekilde ulaşmasını sağlar. Anlatıcının masalı yeniden üretmesi, onun yaratıcılığını ve yorum yeteneğini ortaya koyar. Her anlatımda masalın ruhu korunurken anlatıcının kişisel bakış açısı ve deneyimleri de masala eklenir. Bu durum, masalın her defasında farklı bir biçimde canlanmasına ve dinleyiciler için benzersiz bir deneyim sunmasına olanak tanır. Dolayısıyla anlatıcı sadece bir bilgi ileticisi olmaktan öte masalı canlı bir sanatsal ifade biçimine dönüştüren bir figürdür. Bu da masalın zamana, mekâna ve dinleyicilere göre sürekli evrim geçirebilme yeteneğini gözler önüne serer (Başgöz, 1988, s. 25-29). Bu nedenle masal anlatıcılarının anlatıya etkisi üslup, içerik, anlatının biçimi ve dinleyici ile kurulan etkileşim açısından değerlendirilebilir. Masal anlatıcısı, masalın atmosferini oluştururken ses tonu, jest ve mimiklerinden yararlanarak anlatıyı canlı tutar. Bunun yanı sıra, anlatıcıların masallara eklemeler yaparak anlatıyı yerelleştirdiği de görülmektedir. Masal anlatıcısının anlatımında kullandığı çeşitli teknikler masalın atmosferini değiştirir. Anlatıcının ses tonu, jestleri ve mimikleri, dinleyiciler üzerinde duygusal bir etki yaratır ve masalın içindeki karakterler ile olayları daha canlı hale getirir. Bu, dinleyicilerin masala daha fazla bağlanmasını ve masalı daha derinlemesine hissetmelerini sağlar. Bununla birlikte anlatıcıların masallara eklemeler yaparak anlatıyı yerelleştirmesi, masalın kültürel ve coğrafi bağlamlarını ön plana çıkarır. Bu durum, masalı sadece evrensel değil aynı zamanda dinleyicilerin kendi yaşamlarına, deneyimlerine ve kültürlerine uygun hâle getirilen bir anlatım hâline getirir. Yerelleştirme, masalın anlamını zenginleştirirken, dinleyicilere ait oldukları toplulukla bağ kurmalarını sağlayan unsurları ekler. Masallar, anlatıldığı her bölgede ve her anlatıcıyla birlikte yeniden şekillenir. Bu, masalların sabit bir biçime sahip olmadığı, her anlatıcının kendi bakış açısı ve çevresiyle masalı farklı bir şekilde yeniden oluşturduğu anlamına gelir. Her anlatıcı, yaşadığı bölgenin kültürel özelliklerini, sosyal yapısını ve değer yargılarını masallara yansıtır. Örneğin, bir anlatıcı bir kasabada, bir

diğeri köyde masal anlatırken, her ikisinin anlatımı farklı olacaktır. Anlatıcının dinî inancı ve kişisel bakış açısı da masalların içeriğini etkiler. Masallarda yer alan karakterler, olaylar ve öğretiler, anlatıcının dünya görüşünü yansıtır. Eğer anlatıcı dinî değerlere sıkı sıkıya bağlıysa, masalda dinî öğeler ön plana çıkabilir (Şimşek, 2002, s. 109).

Sözlü kültürlerde anlatı, dinleyiciyle kurulan etkileşim üzerinden özgünlük kazanır; anlatıcı, öyküyü her defasında yeniden biçimlendirerek sunmak durumundadır. Bu gelenekte tekrarlar önemli bir yer tutar, ancak eski kalıplar tamamen terk edilmez, yeni bağlamlara göre yeniden düzenlenir (Ong, 2013: 58). Masalcının anlatım sürecindeki ruh hâli, masalı nasıl şekillendirdiğini belirleyen önemli bir unsurdur. O, sadece bir olay anlatıcısı değildir; masalın içinde duygu, adalet anlayışı ve bireysel yorumunu da katar. Bu bağlamda, masalcı genellikle mazlumlardan, zayıflardan ve haksızlığa uğrayanlardan yana tavır alır. Anlattığı hikâyelerde bu durumu hissettirmek için belirli kelime seçimleri ve vurgular kullanır. Bir anlamda, halkın vicdanını ve duygularını masal aracılığıyla dile getirir. Masalların yapısı şiir gibi katı kurallara sahip değildir. Her anlatıcı, aynı masalı farklı kelimelerle anlatabilir. Ancak, masalların belirli motifleri sabittir. Örneğin, kötü karakterlere karşı mücadele eden kahramanlar, büyülü nesneler veya kaderin iyi insanları ödüllendirmesi gibi öğeler çoğu masalda değişmez. Fakat masalcı, bu sabit yapıyı kendi üslubuyla süsleyerek, anlatımı özgün bir hâle getirebilir. Bu süreçte, masalın içeriği sabit kalsa bile, anlatıcının ruh hâli ve anlatım tarzı her performansta değişebilir. Masalcılar anlatı sırasında masala yeni unsurlar ekleyebilirler. Bazen doğaçlama yaparak olayları genişletir, dinleyicinin ilgisini canlı tutmak için ek açıklamalar getirirler. Anlatıcı, anlatıyı sadece mekanik bir şekilde aktaran biri değildir; o, masalı kendi dünyasıyla birleştirerek adeta yeniden üretir. Hatta bazen masal kahramanıyla özdeşleşerek, anlatımı daha etkileyici hâle getirebilir. Bu da gösteriyor ki, masallar yalnızca anlatılan olaylardan ibaret değil, aynı zamanda anlatıcının duygu dünyasının da bir yansımasıdır (Sakaoğlu, 2015, s. 130). Masal metinleri, yalnızca bir anlatımdan ibaret olmayıp, anlatıcının kişisel üslubunu, deneyimlerini ve kültürel değerlerini yansıtan derin ve dinamik eserlerdir. Anlatıcı, kullandığı dil, anlatım tarzı ve ifadelere yansıyan bireysel damgasıyla masala özgünlük katar. Kendi yaşamı ve gözlemleri aracılığıyla masalın içeriğini zenginleştirirken, toplumsal normları ve kültürel değerleri de anlatının bir parçası hâline getirir. Aynı zamanda, sözel ifadeler ve yaratıcılık sayesinde masallar evrim geçirir ve anlatıcı her anlatımda dinleyiciyle etkileşim kurarak masalın ruhunu ve karakterini şekillendirir. Dolayısıyla masal metinleri, anlatıcının mührünü üzerinde taşıyan metinler olup anlatıcının kimliğini ve toplumun tarihini taşıyan, kuşaktan kuşağa aktarılan ve yaşatılan kültürel miraslardır (Özkaynak, 2013, s. 66).

Masallar, kültürel mirasın önemli bir parçası olup anlatıcılar aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Bu süreçte her anlatıcı kendi kişisel yorumlarını ve deneyimlerini masallara katarken, aynı zamanda yaşadığı toplumun bütün değerlerinden de etkilenir. Masallar, anlatıcılar aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldıkça içeriklerinde değişiklikler meydana gelir. Bu değişiklikler, anlatıcının kişisel

yorumlarına, yaşadığı dönemin toplumsal ve dinî değerlerine bağlı olarak şekillenir. Dolayısıyla masallar sadece kuru bir anlatımdan ibaret değiller; zamanla değişen, evirilen ve zenginleşen bir yapı kazanır. Anlatıcıların kendi yaşam öyküleri, karakter algıları ve dünya görüşleri, masalların içeriğine doğrudan yansır. Örneğin, bir anlatıcı masalda cesaret ve kahramanlık temalarını vurgularken, bir diğeri toplumsal dayanışma ve yardımlaşma duygularını öne çıkarabilir. Bu durum, aynı masalın farklı versiyonlarının ortaya çıkmasına neden olur. İçerik değişiklikleri, bireysel ve kolektif deneyimlerin birleşimi olarak, dinleyici üzerinde farklı etkiler yaratabilir. Toplumsal ve dinî değerler de masalların dönüşümünde önemli bir rol oynar. Belirli bir kültürde, ahlaki normlar ve dinî inançlar, masalların içeriğini şekillendirebilir. Örneğin, bir toplumun kadın ve erkek rollerine ilişkin algıları, masallardaki karakterler ve olay örgüsü üzerinde doğrudan etkili olabilir. Bu nedenle, masalların dönemsel ve mekânsal bağlamı göz önünde bulundurulduğunda her kuşakta yeni anlamlar kazanarak daha da derinleşir.

Masal anlatıcıları, dinleyicilerinin tepkilerini gözlemleyerek anlatılarını şekillendirir. Bu etkileşim, anlatının dinleyiciye uygun hâle getirilmesini, kimi zaman masala eklemeler yapılmasını ya da bazı bölümlerin kısaltılmasını sağlar. Çocuklara anlatılan masallar, daha az korku unsuru içerecek şekilde yumuşatılabilirken, yetişkinler için anlatılan masallarda mizahi ya da hiciv unsurları artırılabilir. Masal anlatıcıları, dinleyicilerinin ilgi ve tepkilerine dikkat ederek, anlatılarını bu geri bildirimlere göre uyarlıyorlar. Bu, anlatıcının sadece bir aktarımcı değil, aynı zamanda dinleyiciyle etkileşimde bulunan bir sanatçı olduğunu gösterir. Bu etkileşim, masalın içeriğinin zenginleşmesini veya sadeleşmesini sağlar. Örneğin, dinleyiciler bir konuya ilgi gösterirse, anlatıcı o temayı daha fazla açabilir veya eklemeler yapabilir. Öte yandan, dinleyicilerin dikkatinin dağılmaması için bazı bölümlerin kısaltılması da gündeme gelebilir. Bu bağlamda, masal anlatımı sadece bir anlatma süreci değil aynı zamanda dinleyici ile anlatıcı arasında sürekli bir diyalog ve uyum sürecidir.

2. Masallarda Kullanılan Dinî Unsurlar

Tamamen dinî konuları işleyen bir masal metnine rastlanmaz ancak anlatıcıların inanç yapılarının masal metinlerine yansıması sonucu masallarda sık sık dinî motiflere rastlanır. Bir eğlence aracı olmanın ötesinde milletlerin kültürel zenginliklerini ve geleneklerini yansıtan önemli birer kaynak olan masallar, belirli bir topluluğun tarihini, değerlerini ve dünya görüşünü yansıtan unsurlar taşır. Bu yönüyle masallar, geçmişle günümüz arasındaki köprüleri kurarak, kültürel mirasın izlerini gün yüzüne çıkarır. Aynı zamanda, masallar farklı dinî inanç ve motifleri de içinde barındırdıkları için, bu anlatılar toplumsal normların ve inanç sistemlerinin anlaşılması adına da kritik bir rol oynarlar. Örneğin, masallarda yer alan öğretiler insanlar için yaşam felsefesi ve ahlaki değerler hakkında yol gösterici olabilir. Bu ögelerin zamanla nasıl evrildiği ise toplumsal değişimi ve dönüşümü ortaya koyan önemli bir göstergedir. Bu yönüyle değerlendirildiğinde masallar, sadece bir olay anlatımı değil aynı zamanda kültürel ve dinî bağların sürdürülmesi ve nesilden nesle aktarılması açısından da vazgeçilmez bir

unsurdur. Farklı dönemlerde ve koşullarda bu masalların bugüne ulaşması, toplumların geçmişle olan ilişkisini güçlendiren bir süreçtir.

Hiçbir anlatı ortaya çıktığı toplumun dinî inançları, gelenekleri ve göreneklerinden tamamen bağımsız düşünülemez; her kültürel üretim, içinde geliştiği toplumsal bağlamın izlerini taşır. Bir toplumun inanç sistemi, gelenekleri ve kültürel değerleri, onun ortaya koyduğu her türlü yapıya yansır. Dolayısıyla bu unsurlardan tamamen soyutlanmış bir anlatının var olması mümkün değildir (Türkan, 2007, s.132). Masallar, geçmiş toplumların dinî inançlarını, ahlâk anlayışlarını ve edebiyatlarını yansıtan birer kültürel aynadır. Yazılı tarihten daha fazla bilgi sunarak eski insanların dünya görüşünü ve değerlerini gözler önüne serer. I. Kunos, bu durumu "Masallar, hem eski zamanların dinini ve bu dinlerin nasıl olduklarını, hem de geçmiş zamanlarda yaşayanların edebiyatlarını, yargılarını, yazılmış tarihlerden fazla anlatır. Masal dediğimiz şey, her milletin dönen aynasıdır. Bu aynaya bakacak olursak hem eskilerin ibadetlerini hem de eski zamanların ahlâkını da görmüş oluruz." (2001, s. 112) cümleleriyle dile getirmektedir. Masallar, yalnızca kurmaca metinler değil, aynı zamanda geçmiş toplumların dinî inançlarını, ahlâk anlayışlarını, edebiyatlarını ve kültürel yapılarını yansıtan önemli anlatılardır. Her anlatı, ortaya çıktığı toplumun dinî ve geleneksel unsurlarını içinde barındırır ve bu unsurlardan tamamen bağımsız düşünülemez. I. Kunos'un da belirttiği gibi masallar yazılı tarihten daha fazla bilgi sunarak geçmiş toplumların dünya görüşünü, ibadet biçimlerini ve değer yargılarını gözler önüne serer. Bu yönüyle masallar, bir milletin kültürel kimliğini anlamada önemli bir kaynak niteliğindedir.

Yapılan derlemeler neticesinde ortaya çıkan masallar arasında tamamen dinî temalara odaklanan bir anlatıya rastlanmaması dikkat çekicidir. Bununla beraber masal formellerinde ve masal metnini aralarına serpiştirilmiş dinî unsurlara rastlanmaktadır. Buralarda dinî unsurların kullanılmasının temelinde anlatıcıların ve toplumların inanç sistemi yatar. Bu anlatıcılar, kendilerinin ve yaşadıkları toplumun dinî ve kültürel arka planlarını masal metinlerine yansıtarak, dinî motiflerin sıkça ortaya çıkmasına neden olurlar. Anadolu sahası Türk masallarında dua motifinin kullanımı, dinî unsurların masalın kurgusal yapısı ile nasıl iç içe geçtiğine dair zengin örnekler sunmaktadır. Bu bağlamda, abdest, namaz ve dua gibi dinî ritüeller, masalların hem realist hem de olağanüstü dünyasında belirli işlevler üstlenmektedir. Öncelikle abdest ve namaz gibi ritüellerin masallar içerisindeki varlığı, anlatıcının inanç sistemini ve Anadolu toplumunun dinî pratiğini yansıtan önemli unsurlardır. Bu unsurlar genellikle karakterlerin manevi durumları ve ahlaki seçimleri ile ilişkilendirilmektedir. Örneğin, bir karakterin abdest alarak dua etmesi, onun manevi bir güç arayışında olduğunu veya karşılaştığı zorluklara karşı bir ruhsal dayanıklılık aradığını simgeler. Bu tür ritüeller, karakterin arka plandaki dinî inançlarıyla örtüşen bir güç kaynağı olarak işlev görürken, anlatıya da derinlik katmaktadır (Eren, 2017, s, 371). Masallar genellikle insanların günlük yaşamlarına dair olaylar sunarken, dinî unsurların bu bağlamda entegre edilmesi önem arz eder.

Masallarda kullanılan diğer unsurlarda olduğu gibi dinî unsurların da kullanılmasında ana etken anlatıcıdır. Anlatıcılar dinî öğelere doğrudan veya dolaylı olarak yer verirler. Azadovski'nin ifade ettiği gibi "Dindar bir anlatıcı, masalında bir yolunu bulup sık sık Tanrı'nın adını anıyor. Masalı İncil'den alıntılar ve dinî sloganlarla dolduruyor. Kurnaz bir anlatıcının masalında ise, yeminler, zorla söz vermeler, açık saçık kahramanların hikâyeleri bol bulunuyor. Anlatıcı da var ki, şakaya, alay etmeye çok düşkün. Onların dilinde en ağırbaşlı bir olağanüstü masal bile gülünç, düzenbazlıklarla dolu bir kılığa bürünebiliyor. Masal anlatıcı da var ki, şiirsel bir dünyada yaşıyor; bunların zengin fantezileri var, bize sihirli dünyalardan renkli tablolar çiziyorlar. Bunların kimi sihirli eşyayı en ince noktalarına kadar tasvirden hoşlanıyorlar. Kimi gerçekçi anlatıcı da, günlük hayatı ve halk adetlerini olduğu gibi vermeyi yeğliyor." (Azadovski, 1992, s. 50). Masallarda, anlatıcının sahip olduğu özelliklerin metinler üzerindeki etkisi belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Örneğin İmamlık yapan masal anlatıcıları, eserlerinde kahramanların davranışlarını dinî pratiğe bağlayan unsurlara sıkça yer vermektedirler. Bu çerçevede, besmele, selam gibi dinî ifade kalıplarının yanı sıra, abdest alma ve namaz kılma gibi dinî ritüellerin masal içerisinde yer bulduğu dikkati çekmektedir. Bu anlatıcıların masallarında kahramanlar birbirlerine "selamünaleyküm" şeklinde selam verirler, namaz kılarlar, birbirlerine dua ederler. Anlatıcının dinî kimliği, masalın içeriğini ve tematik yapısını şekillendirerek karakterlerin eylemleri üzerinde derinlemesine bir etki oluşturmakta, böylece masalların sadece eğlencelik bir anlatım değil aynı zamanda kültürel ve dinî değerlerin aktarıldığı bir araç olmasını sağlamaktadır.

3. Masallarda Dinî Unsurların Kullanıldığı Formeller Üzerine Bir Değerlendirme

Bazı araştırmacıların kalıp ifade ya da tekerleme diye adlandırdıkları formeller için farklı tanımlamalar yapılmıştır. Ali Berat Alptekin, "Hayvan Masallarının Formel Yapısı" adlı çalışmasında formel için "Masalların bünyesinde bulunan kalıplaşmış ifadelere formel adını veriyoruz." der ve bu ifadeler aracılığıyla anlatıcı-dinleyici arasındaki ilişkinin sağlandığını belirtir. (Alptekin, 2000, s. 159). Ensar Aslan, Türk Halk Edebiyatı adlı çalışmasında formel ifade ve tekerlemeyi birlikte kullanır. Aslan, konuyu detaylı bir şekilde ele almaz ve formel ifade için "Masalların başlangıç, bitiş ve diğer bazı yerlerinde belirli durumlarda söylenen kalıp sözler/ klişeler vardır. Bunlara tekerleme veya formel denir." (Aslan, 2008, s. 274-275) şeklinde kısa bir tanım yapar.

Masal anlatıcıları, anlatıyı dramatize etmek için belirli tekrarlar ve ritmik söyleyişler kullanır. Bu kalıp sözler gerektiği yerde kullanmak üzere masal dağarcığında hazır bulunur. En acemi masalcı dahi masala en azından bir tat vermek istiyorsa bunları kullanmak zorundadır. Usta masalcıların geliştirdikleri uzun tekerlemeler vardır ve bunları masalın başında kullanır. Örneğin, "Az gitmiş, uz gitmiş, dere tepe düz gitmiş..." gibi formüller, anlatının ritmini güçlendiren unsurlardır (Boratav, 2016, s. 86-87). Formellere masalın başında, sonunda ve -olayların akışına göre- metin içerisinde rastlamak mümkündür. Saim Sakaoğlu, bu formelleri söyleniş sebebine ve yerine göre beş guruba ayırır. Bunlar; 1. Başlangıç Formelleri, 2. Bağlayış (Geçiş) Formelleri, 3. Aynı

Olayın Tekrar Vukuunda Kullanılan Formeller, 4. Bitiş Formelleri ve 5. Çeşitli Formel Unsurlardır (Sakaoğlu, 2002, s. 250-264).

Masal anlatımında kullanılan formeller, yüzeydeki unsurların ötesinde derin ve sembolik anlamlar barındırmaktadır. Bu formeller aracılığıyla anlatılan kahramanlar ve olaylar, aslında toplumların kültürel kodlarını, değerlerini ve evrensel temaları yansıtan birer araçtır.
Şathiyeler gibi bu masal formelleri de derin ve gizli anlamlar taşır. Dikkatli bir inceleme ile bu sözlerin arkasındaki anlam katmanları keşfedilebilir. Bu gizli anlamlar, yaşamın doğası, insan ilişkileri ve tasavvuf gibi konulara dair zengin bilgiler sunar. Dolayısıyla, masallar sadece eğlencelik anlatılar olmaktan öte, çok katmanlı bir iç yapıya sahip olup, dinleyiciye düşünsel ve manevi derinlikler keşfetme fırsatı sunar. Anlatıcı, bu formelleri ustaca kullanarak, dinleyiciyi hem eğlendirir hem de düşündürür; böylece masalın derinliklerine bir yolculuk başlatır (Şimşek, 2019, s. 868). Bu formeller, dinleyicinin beklentilerini karşılayarak onları olayın içine çekmekle kalmaz aynı zamanda olayların ve karakterlerin altında yatan daha büyük temaları keşfetmeleri için bir kapı aralar. Her bir söz ve ifade, sembollerle dolu bir zenginliğe sahip olup dinleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya iten bir yapı oluşturur. Dolayısıyla masal anlatıcısı bu formelleri ustalıkla kullanarak hem eğlenceli bir deneyim sunar hem de dinleyicinin yaşam üzerine derin düşüncelere dalmasını sağlamak için zemin hazırlar. Bu kalıplar, anlatımın dinamizmini sağlarken aynı zamanda olayın ruhunu ve felsefesini açığa çıkaran birer araç niteliğindedir (Özkaynak, 2013: 190).

Anadolu'daki sözlü anlatı geleneği, masal formellerinde İslam öncesi Türk inanışları ile İslam sonrası motifleri bir araya getirerek zengin bir içerik oluşturmuştur. Bu durum, masalların sadece eğlenceli anlatılar olmanın ötesine geçerek toplumsal değerleri ve dinî unsurları aktaran önemli bir iletişim aracı hâline gelmesini sağlamıştır. İslam öncesi dönemdeki doğa ve kahramanlık imgeleri, İslam sonrası erdem ve ahlak temalarıyla harmanlanarak, din ile kültür arasındaki etkileşimi güçlendirmiştir. Böylece masal formel yapılarına yansıyan bu zengin içerik, Anadolu'nun kültürel kimliğini ve tarihsel süreç içindeki dönüşümünü ortaya koymaktadır.

Anlatıcı, masalı aktarırken genelde iki kaynaktan beslenir. Birinci kaynak anlatıcının kişisel kimliği, ikinci kaynak ise toplumsal kimliktir. Masal anlatıcısının kişisel kimliği, metni şekillendiren en önemli unsurlardan biridir. Bu kimlik, anlatıcının dinî inançları, ahlaki değerleri, yaşam deneyimleri, eğitim düzeyi ve hatta psikolojik durumu gibi faktörlerle beslenir. Anlatıcı, masalı aktarırken bilinçli veya bilinçsizce bu unsurları metne yansıtır. Anlatıcının kişisel kimliğinin en belirgin olduğu yerlerden biri de formellerdeki dil ve sembollerdir. Dindar bir masal anlatıcısı masala "Bismillahirrahmanirrahim" ile başlayabilir. Bu, hem metni kutsal bir çerçeveye oturtur hem de dinleyiciye "İslami bir anlatı" izleyeceği mesajını verir. Kötü karakterleri "şeytanın işbirlikçisi" olarak tanımlayabilir veya iyilerin zaferini "Allah'ın lütfu" ile açıklayabilir. Dindar olmayan bir anlatıcı dinî referansları minimalize edebilir veya tamamen dünyevi bir dil kullanabilir. Dindar bir anlatıcı masala başlarken "Bir varmış,

bir yokmuş. Allah'tan başka kimse yokmuş" formelini kullanırken diğer anlatıcı sadece "Bir varmış, bir yokmuş" şeklinde nötr bir başlangıç tercih edebilir. Toplumsal kimlik, bir toplumun tarihsel süreçte oluşturduğu ortak değerler, inançlar, semboller ve pratikler bütünüdür. Masal formelleri ise bu kimliğin en yoğun şekilde kodlandığı yapı taşlarıdır. Formeller, anlatıcının bireysel tercihlerinin ötesinde, toplumun kolektif hafızasını, kültürel kimliğini ve ideolojisini yansıtan kültürel şifreler olarak işlev görür.

Anlatıcının, dinleyenleri masal âlemine davet etmek için kullandığı formellere giriş formelleri denir. Bu bölüm dinleyicinin dikkatini masala çeker ve bu yolla dinleyici masalı takip etmeye başlar. Giriş formelleri, dinleyicilere masalın büyülü atmosferini hissettirir ve onları anlatıya dâhil eder. Bu yapı, dinleyicilerin hayal gücünü harekete geçirerek onları farklı bir dünyaya taşıma sürecini başlatır. Anlatıcı, bu formellerle masalın kapılarını aralayarak dinleyicilerin yeni bir deneyim yaşamalarını sağlar. Böylece, masalın derinliklerine ve karakterlerine daha kolay bir şekilde geçiş yapılır. "Masallarda bir anlatı ögesi olarak yer alan başlayış formelleri kendi geleneği içerisinde anlatıcının anlatıya başlamak için kullandığı; kimi zaman tek bir kısa sözden oluşan, kimi zaman da uzun bir sözden ya da sıralı sözlerden oluşan ve tamamen anlatıcının tercihine ve ustalığına bağlı olarak söylenen tipik sözlerdir." (Karagöz, 2020, s. 64).

Anlatıcının ve toplumun kimliği en çok giriş formellerinde kendini hissettirmektedir. Masal başlarında en çok kullanılan formellerden olan "Bir varmış, bir yokmuş." formeline "Allah'ın kulu çokmuş.", "Allah'tan gayrı kimse yokmuş." (Seyidoğlu, 1999: 49), "Allah dışında kimse yokmuş.", "Allah'tan büyük kimse yokmuş", "Allah ve peygamberlerden daha büyük kimse yokmuş." (Aslan, 2024, s. 186-310), "Çok demesi günahımış." (Şimşek, 2001: 5), "Allah'ın kulu çokmuş, çok demesi günahmış." (Sakaoğlu, 2002: 527, Boratav, 2001, s. 61), "Allah'ın kuli çokhmiş."(Beysanoğlu, 1946: 379). "Bir var ımış, bir yoomuş. Allah'dan artı kimse yoomuş.", " Bir varmış, bir yokmuş. Çok demesi günahmış…" (Erşahin, 2011: 53) gibi Allah'ın varlığını, birliğini ve büyüklüğünü ifade eden dinî formeller sık sık kullanılmaktadır.

Anadolu'da masallar genellikle "Bir varmış bir yokmuş…" formeli ile başlar."Yemişler içmişler muratlarına ermişler…" formeli ile biter. Çoğu araştırmacı, bu formelleri akla ve mantığa ters düşen, saçma sapan sözcüklerin seçimi ile aliterasyon unsurlarına dayalı bir dil ogesi olarak tanımlar. Bu tanım, tekerlemelerin yüzeysel ve eğlendirici yönünü vurgulasa da aslında bu yapıların altında yatan derin anlamların göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Bu formeller şathiyeler gibi anlam derinliği taşıyan ve sembolik bir anlam barındıran ifadelerdir. Söz konusu formellerin yüzeyinde görünen eğlenceli dilin ötesine geçildiğinde insan hayatına, toplumun dinamiklerine, felsefi düşüncelere ve tasavvufî anlayışlara dair zengin bir bilgi birikiminin gizli olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan, tekerlemelerin incelenmesi sadece bir dil oyunu değil, aynı zamanda birer bilgi arşivi ve düşünsel birikim kaynağı olarak değerlendirilmelidir. Bu formeller, bireylerin dünyayı ve varoluşu anlamlandırma süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu durum, formellerin yüzeydeki eğlenceli ve absürt görüntülerinin arkasında, derin bir anlam ve düşünsel işlevsellik barındırdığını göstermektedir. Bu formelleri çözümlemek,

onları yüzeysel bir eğlence unsuru olarak değerlendirmekten ziyade, anlamlarını derinlemesine keşfetmek ve bu süreçte ortaya çıkan felsefi ve tasavvufi derinlikleri anlamak için bir fırsat sunmaktadır (Şimşek, 2019: 868).

"Bir varmış bir yokmuş" ifadesinin sonunda eklenen "Allah'tan başka kimse yokmuş" formeli hem mitolojik hem de tasavvufi boyutlarıyla toplumun inanç yapısının altındaki derin manayı ortaya koymaktadır. İslam'ın tevhit inancı varlıkların sadece Allah'ın bir yansıması olduğu düşüncesiyle birleştiğinde, "bir varmış bir yokmuş" türündeki formellerin anlamını derinleştirir. Dinî inanç, toplumsal yaşamın birçok alanında etkili olup günlük ritüellerden sosyal normlara kadar geniş bir yelpazede kendini gösterir. Bu anlatılar, bireylerin ve toplulukların varoluşsal sorularına cevap bulma çabalarına yön verdiği gibi, aynı zamanda toplumsal kimliklerinin güçlenmesine ve korunmasına da katkıda bulunur. "Allah'tan başka kimse yokmuş" gibi ifadeler yalnızca Tanrı'nın varlığını güçlendirmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal dayanışmayı ve birlikteliği pekiştiren bir unsur hâline gelir. Bu anlatıların temelinde yatan inanç, toplumu ruhsal bir bağ ile birleştirirken bireylerin kendilerini Tanrı'nın bir parçası olarak görmelerine de yardımcı olur.

Anlatıcı yapısı, bu ifadelerin nasıl ve kimler tarafından aktarıldığını, bu süreçte hangi toplumsal veya kültürel bağlamların ön plana çıktığını anlamamıza olanak tanır. Genellikle geleneksel anlatıcılar toplumun değerlerini, inançlarını ve kolektif deneyimlerini yansıtan birer aracı olarak ortaya çıkar. Bu kişiler, anlatılarını zenginleştirerek ve dönemin şartlarına göre uyarlayarak, toplumsal hafızayı canlandırma görevini üstlenirler. Masalların başında kullanılan "bir varmış bir yokmuş" gibi ifadeler, dinleyicinin dikkatini çekerken, aynı zamanda bilinmeyen bir gerçekliğe girişin kapısını aralar. Bu anlatım tarzı, dinleyiciye katılma ve masalın bir parçası olma hissi verir. Bu durum, toplumsal etkileşimi pekiştirir ve dinleyiciler arasında ortak bir kültürel bağ oluşturur. Anlatıcılar, masallarını genellikle toplumun dinî, ahlaki ve sosyal normlarını vurgulayarak kurgularlar; bu nedenle "Allah'tan başka kimse yokmuş" gibi ifadeler masalın derinliğini artırır.

Masal başında en çok kullanılan formellerden biri de "Bir varmış bir yokmuş çok söylemesi günahmış." formelidir. İnsanın düşünce ekseninde var olan en büyük unsurlardan biri de toplumun dinî değerleridir. Dinî perspektiften değerlendirildiğinde "çok söylemesi günahmış" sözü dilin kullanımı ve toplumda oluşturabileceği etkilerle ilgili önemli mesajlar taşır. İslam'da sözün büyük bir önemi vardır. "Söz gümüşse, susmak altındır." atasözüyle de ifade edilen bu durum, gereksiz konuşmanın ve fazla lafın zararlı olabileceğini vurgular. Kur'an-ı Kerim'de de çeşitli ayetlerde dil ile ilgili dikkatli olunması gerektiği, kötü sözlerin yıkıcı etkileri ve gereksiz tartışmalardan kaçınılması gerektiği belirtilmiştir. Kur'ân-ı Kerîm'de yer alan İsrâ 53. ve Ahzâb 70. ayetler, bireyin dil kullanımı üzerinden ahlaki bir sorumluluk taşıdığına işaret eder. Bu ayetlerde, sözün içeriği kadar üslubunun da önemli olduğu vurgulanmakta; müminlerin doğru, ölçülü ve nezaket temelli bir iletişim biçimi benimsemeleri emredilmektedir. Böylece dilin, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yapıcı veya yıkıcı etkiler

doğurabileceği ifade edilerek söz söylemenin etik boyutu ön plana çıkarılmaktadır. Bu bağlamda "çok söylemesi günahmış" ifadesi, kelamın az da olsa etkili bir şekilde kullanılması gerektiğine dair bir hatırlatmadır.

İnsanoğlunun en belirgin özelliklerinden biri, düşünme ve konuşma yeteneğidir. Bu beceri, insanların düşüncelerini, hislerini, arzularını ve ihtiyaçlarını ifade etmelerini sağlar. Konuşma, insanlar arasında bağlantı kurmayı kolaylaştırırken hatalı ve düşünmeden yapılan bir konuşma ise insanı zor duruma düşürebilir. Bu noktada, dil, insanı ya yüceltir ya da küçük düşürür. Bu yüzden, kelimelerimizi seçerken dikkatli olmalıyız. Hz. Ali'nin "Akıllı insanın dili kalbinin arkasındadır; önce düşünür, sonra konuşur; ahmağın kalbi ise dilinin arkasındadır; önce konuşur, sonra düşünür." sözü, düşüncelerin ve kelimelerin özenle işlenmesi gerektiğini vurgular. İnsanlara bir ağız ve iki kulak verilmiş olması, dinleyip düşünmenin, kelimeleri özenle seçmenin bir teveccühüdür. Bu, "iki kez dinle bir kez söyle" anlayışının bir yansıması olarak kabul edilebilir. Masal anlatıcıları da bu önemli konuya kayıtsız kalmamış; dinleyicilerini uyarmak amacıyla "çok söylemesi günahmış" diyerek, sözün kıymetini ve dilin kullanımında dikkatli olunması gerektiğini ifade etmiştir (Özkaynak, 2013: 66). Bu değerlendirme, dinleyiciler için bir uyarı ve bilgelik göstergesidir; fazla söylemenin, gereksiz tartışmaların ve düşüncesizce konuşmanın doğurabileceği olumsuz sonuçlara işaret eder. Dilimiz ve konuşmalarımız üzerindeki kontrolümüz; hem kendimiz hem de çevremiz için büyük bir sorumluluktur. Düşünme, dinleme ve etkili bir şekilde ifade etme yetisi, insan ilişkilerinin sağlıklı bir şekilde sürdürülmesi açısından kritik öneme sahiptir. Bu nedenle, dilin dikkatli ve anlamlı bir şekilde kullanılması, hem bireysel hem de toplumsal huzur için elzemdir.

Anadolu toplumunda insanlar, genellikle sohbetlerin derinliği ve kalitesiyle ölçülür. Boş ve yüzeysel konuşmalardan kaçınılması gerektiği vurgulanır çünkü boş lafların, insanları zaman kaybına ve ruhsal gerginliklere sürükleyebileceği inancı yaygındır. Bu nedenle, kültürel normlarda, dilin kötüye kullanılmasının da birçok olumsuz sonuç doğurabileceğine dair bir bilinç vardır. Ayrıca gıybet ve yalan gibi olumsuz durumların, toplumsal ilişkileri nasıl zedeleyebileceği de sık sık dile getirilir. Çok konuşma da gıybet, iftira, yalan söyleme, isyan etme gibi olumsuz davranışlara neden olabilir. Bu durumda, çok konuşan kişi, istemeden de olsa günah işlemiş olur. Hem günah işlenmediyse bile gereksiz ve sıradan sözlerin de kimseye yararı yoktur. Dilin kötüye kullanılması sadece bireyi değil, çevresindeki insanları da olumsuz etkiler. Anadolu insanı, toplumun huzurunu ve dayanışmasını öncelikli olarak değerlendirir ve bu yüzden dilin doğru kullanımı hayatın önemli bir parçasıdır. Anadolu kültürü, az ancak anlam dolu konuşmanın, insan ilişkilerini güçlendireceği ve toplumsal barışı sağlayacağı inancını taşır. Bu bağlamda, dilin birtakım sorumlulukları olduğunu ve dikkatle kullanılması gerektiğini öğretir.

Anadolu'da anlatılan birçok masal anlatıcının kendisine, anne ve babasına, dinleyiciye ve dinleyicileri anne ve babasına rahmet okuyan formellerle başlar ve bunlarla biter. "Allah'ın rahmeti dinleyenlerin ve hazırda bulunanların üzerine olsun.", "… Allah'ın

rahmeti annemin babamın ve senin annenin babanın üstüne olsun.", "… Allah'ın rahmeti benim, senin, annelerimizin ve babalarımızın üstünde olsun." (Aslan, 2024: 65-194). "Bizi hazır dinleyenlerin anasına babasına rahmet olsun…" (Helimoğlu Yavuz, 2009: 446) gibi dua motifleri masal formellerinde kullanılmaktadır.

Anlatıcı tarafından masalın başında ve sonunda yapılan dualar, rahmet okuma ya da iyi dilekler, dinleyicileri ruhsal olarak masala hazırlamak için kullanılır. Bu durum onların masal ile duygusal bağ kurmasını kolaylaştırır. Dua, Anadolu masallarında hem formel olarak hem metnin içeriğinde kullanılan önemli bir motif olarak karşımıza çıkar. Bu kavram, insanların çaresizliklerini aşma arzusunu ve ruhsal, fiziksel ya da sosyal yetersizliklerini ortadan kaldırmayı simgeler. Dualar, toplumsal ve kültürel bağlamda derin bir anlam taşır; zira dil ve kültür ilişkisini yansıtan söz kalıpları içinde yer alır. Anadolu masallarında dualar, dinî bilincin doğal bir parçası olarak ibadet hayatıyla iç içe geçmiş durumdadır. İnsanların ulaşamadıkları istekleri ifade etmesine olanak tanırken aynı zamanda toplumdaki inanç sisteminin de bir yansımasıdır. Dualar ayrıca sözlü kültürün dinamiklerinde önemli bir rol oynar, bu nedenle günlük yaşamın her alanında bilinçli veya bilinçsiz olarak kullanılırlar (Eren, 2017: 355-372). Toplumun inanç yapısının en çok yansıdığı dinî ritüellerin başında dua gelir. Dua, kişinin içsel bir iletişim kurarak ruhsal huzur bulma çabasıdır. Bireysel olarak insanların içsel karmaşalarını, sevinçlerini ve kederlerini ifade etme aracı olarak bireyde güç ve dinginlik hissettirirken, toplumsal ve kültürel kimliğin de önemli bir parçasıdır.

Toplumda kullanılan "rahmet okumak" ifadesi, vefat eden bir kimse için dua etmek, onun affedilmesini ve ilahi merhamete mazhar olmasını dilemek anlamına gelmektedir. Bu ifade, özellikle yas süreçlerinde, cenaze merasimlerinde ve anma etkinliklerinde sıklıkla yer bulur. Anadolu anlatı geleneğinde, masal anlatıcılarının dinleyicilerin ebeveynlerine rahmet dilemeleri, atalar kültüne yönelik dolaylı bir göndermedir. Atalar kültü; ölmüş atalara saygı gösterme, onlar adına adak adama ve çeşitli ritüeller gerçekleştirme şeklinde tezahür eden bir inanç sistemidir. Bu kült, genellikle patriarkal yapının hâkim olduğu toplumlarda görülür. Söz konusu inanç sistemi, ölmüş ataların—özellikle baba figürlerinin—ruhani varlıklarının yaşayanlar üzerinde etkili olabileceği düşüncesine dayanır. Atalara yönelik hissedilen minnettarlık ve saygı, bu kültün temelini oluşturan başlıca unsurlar arasında yer alır (Günay ve Güngör, 2015: 61). Masal anlatıcısı masal başında ve sonunda sürekli bu ifadeleri söylemeleri atalar kültünde ölen insanların bu âlemde bulundukları ve insanlarla temasa devam ettikleri inancına göndermede bulunurlar.

Masallarda anlatıcılar dinleyicilerin anne babasına dua edip rahmet etmekle beraber şeytanı lanetledikleri formeller de kullanırlar. Bu formeller "Allah'ın rahmeti dinleyenlerin ve hazırda bulunanların, laneti de duvar deliğindeki şeytanın üzerine olsun.", "Allah'ın rahmeti dinleyenlerin laneti de kapı ve duvar diplerindeki şeytanın üzerine olsun." (Aslan, 2024: 65-194) ve "Masalımız çalı çırpıda kalsın. Duvar dibindeki şeytanların dışında …" (Helimoğlu Yavuz, 2009: 446) şeklindedir.

Masallardaki şeytan figürü ile mitolojik inançlarda yer alan kara iyeler arasında önemli bir bağlantı vardır. Kara iyeler, insanoğluna zarar veren olumsuzluklarla ilişkilendirilen varlıklardır. Bu varlıkların felaketler, hastalıklar ve ölüm gibi kötü olaylara sebep olduğuna inanılır. Genellikle yer altında, karanlık mekânlarda veya terkedilmiş mağaralarda yaşadıkları düşünülür. Kıtlık, deprem ve sel gibi felaketlerin arkasında bu varlıkların olduğu sanılır. Zamanla dinî inanışlardaki değişimle birlikte bu kara iyeler "şeytan" veya "cin" gibi terimlerle anılmaya başlamıştır. Ancak halk inançlarına dayanan eski isimlendirmeler hâlâ kullanılmaktadır ve bu durum kültürel mirasın bir parçası olarak devam etmektedir (Durbilmez ve Gümüş, 2022: 49).

Toplumun inanç yapısı göz önüne alındığında masal anlatıcılarının masal başlarında neden şeytana lanet okudukları ve ondan Allah'a sığınmanın bir emrin gereği olduğu anlaşılmaktadır. Kuran'da şeytan, insanın en büyük düşmanı olarak tanımlanmakta ve onun kötü arzularla insanları yoldan çıkarma çabaları vurgulanmaktadır. Şeytan, insana sürekli vesvese vererek nefsin içindeki kötülükleri tetikler: "Derken şeytan onlara (Adem ve Havva'ya) fısıldadı." (Araf, 7/20). Şeytanın etkisi altında kalmamak için Allah'a sığınmak gerektiği belirtilir: "Ne zaman şeytandan kötü bir düşünce seni dürterse Allah'a sığın…" (Araf, 7/200). Kur'an'ın öğretilerine göre insanlar helal ve temiz nimetlerden yararlanmalı; ancak şeytanın adımlarını takip etmemelidirler çünkü o açık bir düşmandır: "Ey insanlar! Yeryüzündeki helâl ve temiz nimetlerden yiyin. Şeytanın adımları ardınca gitmeyin. Çünkü o, sizin için apaçık bir düşmandır." (Bakara, 1/16). Masal anlatıcısı, toplumun inancı bağlamında insanı günaha sevk eden bu fısıldamalar karşısında güvenli bir liman bulmak için sürekli olarak Allah'a yönelmek gerektiğini dinleyicilere anlatmak için bu formelleri sürekli kullanır. Ancak, şeytan veya şeytansı varlıkların varlığı yalnızca İslâm ile sınırlı değildir; pek çok farklı kültür ve inanç sisteminde, iyi ve kötü güçler arasında bir çatışma teması vardır. Bu çerçevede, kötülüğü temsil eden, insanı yoldan çıkaran veya vesvese veren varlıklar farklı isimler ve özelliklerle karşımıza çıkar. Dolayısıyla, şeytana lanet etme geleneği, sadece Müslüman toplumlara özgü olmayıp evrensel bir motif olarak düşünülebilir.

Şeytana lanet içeren formellerde "duvar deliğindeki şeytan" ve "kapı ve duvar diplerindeki şeytan" ile şeytanların bulundukları mekânlar ve girdikleri yerler ifade edilmiştir. Toplum içerisinde şeytanların çeşitli mekânlarda gizlenip saklanabileceğine dair bir anlayış bulunmaktadır. Özellikle mezarlıklar, harabe alanlar ve namaz kılınmayan evler gibi yerlerin şeytanların tercih ettikleri ortamlar olduğuna inanılır. Bu bağlamda, peygamberimizin sözleriyle desteklenen bir görüş vardır; şeytanların kötü ruhlarla birlikte yaşayan insanları sevdiği ve pis kokulara ilgi duyduğu ifade edilir. Peygamberimiz (S.A.V): "Her kim evine girerken 'Bismillâh' demezse bilsin ki evine iblisle birlikte girer." buyurmuştur. Kim yatağa besmelesiz girerse onunla birlikte yatarlar. Onlar da şöyle der: "Hem barınacak yer buldum hem doyacak sofra buldum hem de yatacak yatak buldum." Hem dinine hem de geleneklerine bağlı toplumumuzda şeytandan sığınmanın bu anlatılarda bu derece yer alması halkın inanışlarından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda, günlük yaşamda yapılan bazı uygulamalarla şeytandan korunma amacının güdüldüğü görülmektedir. İnsanların bu uygulamalar

aracılığıyla evlerine ve yaşam alanlarına bereket getirmek istedikleri düşünülmektedir. Bunu yapmadıkları takdirde, şeytanlarla birlikte olabileceklerine inanılır. Toplumun geleneklerinde ve inançlarında şeytandan korunma teması oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu durum, insanların manevi güvenlik arayışı ile ilgili derin köklere sahip geleneksel değerlerden kaynaklanmaktadır. Halk arasında bu tür inançların yaygın olması; lanet okumak veya Allah'a sığınmak gibi davranışlara yönelmeyi teşvik etmektedir.

Masallarda bir olaydan diğerine geçiş yapmayı kolaylaştıran ve anlatıcıların dinleyiciler üzerindeki etkisini canlı tutan bağlayış formelleri de önemli bir işleve sahiptir. Bu formellerde de dinî unsurlar yoğun olarak yer almaktadır. Bu formellerin içinde besmele, âmin, kefen, abdest, namaz, selamünaleyküm gibi dinî kavramlar kullanılmaktadır. Bu kavramlar toplumun zihinsel evrenini yansıtan önemli unsurlardır. Bazı masallarda bu unsurlar şu şekilde geçmektedir: "Kız, sabahleyin kapıyı açar ki kadınlar: 'Bismillah, bu nasıl iştir?", "Birini açar ki ölüler hep kefenli." (Seyidoğlu, 1999: 37-49), "Yaşlı adam üç defa dua etmiş Gelin de üç defa 'Amin' demiş.", "Selamünaleyküm! /Aleykümselam!" (Erşahin, 2011: 59). Bu örneklerde görüldüğü üzere, bu formeller yalnızca olayın anlatımı için birer araç değil, aynı zamanda kültürel ve dinî kodların aktarımında işlevsel bir rol üstlenmektedir. Bu tür formellerin oluşumunda hem anlatıcının kişisel ve sosyo-kültürel donanımı hem de masalın kök saldığı toplumun değer dünyası belirleyici olmaktadır.

Anlatıcı, masalı yalnızca aktaran değil; aynı zamanda onu kendi inanç, deneyim ve dünya görüşü doğrultusunda biçimlendiren bir aracıdır. Özellikle sözlü kültür ortamlarında, anlatıcı masalın yapısını ve içeriğini dinleyici kitlenin dinî ve kültürel beklentilerine göre düzenler. Burada anlatıcının dinî eğilimleri, masala yön veren temel unsurlardan biri hâline gelir. Örneğin, "Bismillah" gibi bir ifade, sadece bir şaşkınlık tepkisi değil, aynı zamanda İslamî söylemle uyumlu bir korunma ve sığınma çağrısıdır. Bu yönüyle, anlatıcının İslami dünya görüşüne hâkim olması, masalın biçim ve içerik düzeyinde dinî formellerle örülmesine zemin hazırlar. Toplum yapısı ise bu sürecin daha derin ve kolektif boyutunu oluşturur. Masallar, toplumun normatif değerlerinin, korkularının ve umutlarının yoğunlaştığı anlatı alanlarıdır. Özellikle ölüm, ahiret, kefen gibi kavramların masal evreninde kendine yer bulması, söz konusu toplumun dinî sembolizme ve metafizik olgulara verdiği önemin bir

Anlatıcı, halk tarafından kullanılan benzetmeler yoluyla bir varlığı ya da olayı tasvir eden formeller de kullanır. Dinleyicinin nazarını varlığa veya olaya vermek için kullanılan bu formeller masala bir güzellik katar. Bu formel ifadelerde genelde sevgilinin güzelliği mübalağa edilerek aya benzetilir. Daha çok "ay gibi parlamış.", "yüzü ay gibi parlayan", "aya sen doğma ben doğayım" şeklinde kullanımlar mevcuttur. Bazı masallarda bu benzetmeler şu şekilde geçmektedir: "Doğan aya, sen doğma ben doğayım, çıkan güneşe sen çıkma ben çıkayım dercesine yakışıklıdır." (Seyidoğlu, 1999: 27). Bu kızlardan birisi öylesine güzel ve akıllıymış ki, aya sen doğma ben doğayım demiş." (Helimoğlu Yavuz, 2009: 310-311). "Öle bir kız ki göz görmezse dil tarif edemez.

Aya deyi sen doğma ben doğmişam güne deyi sen doğma ben doğmişam." (Beysanoğlu, 1946: 382). "Yaşlı kadın da on dört yaşındaki bir kız olup, ay gibi parlamış" (Aslan, 2024: 241). Eski Türk kültüründe güneş ve ayın kutsal varlıklar olarak kabul edildiğini ve bu gök cisimlerinin hem doğa olayları hem de insan yaşamı üzerinde belirleyici bir rol oynadığını belirtir. Güneş erkeklik, güç ve koruyuculuk simgesi iken, ay dişil enerji, güzellik ve saflıkla ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle masallarda ayla ilgili yapılan benzetmeler, sadece estetik değil, aynı zamanda mistik bir anlam taşır (Kıyak, 2010: 141-142). Ay, hem ışığı hem de erişilmezliğiyle sevgiliyi tasvir etmekte önemli bir semboldür. Sevgilinin yüzü, âşığın nazarında tıpkı ay gibi parlar; onu görenin gönlünde karanlıklar aydınlığa döner, gece gündüze çevrilir. Bu benzetme sadece sevgilinin güzelliğini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda âşığın iç dünyasındaki özlem ve hicranı da dile getirir. Çünkü sevgili, halk şiirinde çoğu kez ulaşılması güç, hayali bir varlık gibidir; tıpkı gökteki ay gibi uzaktadır, ama ışığı hep gönülde hissedilir. Bu anlatım biçimi, halkın kendi iç dünyasındaki duygularla örülmüş bir sevda anlayışını yansıtır. Öte yandan bu parlaklık ve nur, yalnızca dünyevi bir sevgiliye atfedilmez. Halkın gönlünde Hz. Muhammed'in yeri bambaşkadır. Onun yüzünün nurluluğu da sıkça aya benzetilir. İlahi aşk ile beşeri aşk burada iç içe geçer. Âşık, sevgilide gördüğü ışığı aslında Peygamber'in manevi güzelliğiyle özdeşleştirir. Bu da toplumun hem şiir diliyle hem gönül diliyle Hz. Muhammed'e duyduğu derin sevginin ve bağlılığın bir göstergesidir. Onun yüzü ay gibi parlaktır, nur saçar; halk anlatılarında ve ilahilerde bu benzetmeye sıkça rastlanır. Bu benzetmeler, sadece estetik bir anlatım değil aynı zamanda halkın Hz. Peygamber'e duyduğu muhabbetin bir ifadesidir.

Masal boyunca anlatılan olayların bir noktada birleştirilmesinden sonra anlatıcı, masalını uygun bir şekilde bitirmek zorundadır. Anlatıcı, kafiyeli bazı sözlerle masalı bağlarken dinleyicilerin kendisine gösterdikleri ilgiyi de dikkate alan anlatıcı kısa veya uzun olan bir bitiş formeliyle sözlerini bitirir. Toplumun değerleri ve dinleyicinin tutumu, masalın nasıl sona ereceği üzerinde doğrudan etkilidir. Usta anlatıcılar, toplumsal beklentilere ve dinleyici ilgisine göre uygun bitiş formelleriyle masalı sonlandırarak hem geleneksel yapıyı korur hem de toplulukla duygusal bir bağ kurar. Ancak dinleyicinin dikkatinin dağılması ya da anlatıcının toplulukla kurduğu bağın zayıf olması durumunda, masal kimi zaman formelsiz ve ani bir şekilde sona erebilir; bu da anlatıcının toplumla kurduğu ilişkiyi yansıtan bir göstergedir.

Anlatıcının masal sonunda kullandığı bazı formeller toplumun düşünce tarzını ve inanışını yansıtabilmektedir. "Balık bilmezse Halık bilir demişler." (Alptekin, 2002: 366) formelinde halkın dünyaya ve insan ilişkilerine bakışını yansıtan köklü bir değerler sistemine dayanır. Atasözünde geçen "balık", yapılan iyiliği bilmeyen, yani nankörlük eden ya da karşılık vermeyen kişi anlamına gelirken; "Halık" yani yaratıcı Allah, her şeyi bilen ve gören yüce varlıktır. Buna göre insan, yaptığı iyilik karşılık görmese de üzülmemeli; çünkü o iyilik, mutlaka yüce bir kudret tarafından bilinmektedir. Bu anlayış, insanı dünyevi karşılık beklentisinden arındırır ve amellerin değerini ilahi bir ölçüye bağlar. Dolayısıyla bu söz sadece bir söz kalıbı değil, aynı zamanda kadim bir hayat felsefesinin ve inanç sisteminin özetidir (Özkaynak, 2013: 120). Anlatıcı,

dinleyiciye dolaylı yoldan şunu söyler: "İyiliği karşılık için değil, insanlığın ve inancın gereği olarak yap." Böylece masal yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda bir toplumsal terbiye vasıtası olur. Çünkü halk anlatılarında anlatıcı, sadece olayları aktaran biri değil, aynı zamanda ahlaki bir rehberdir. Onun sözü, sadece olayları değil, değerleri de taşır.

Bitiş formelleri, giriş formelleri birlikte anlatıcı ve toplumunun duygu ve düşünce dünyasının yansımasının görüldüğü formellerdir. Toplumun temelinde yer alan aile kutsiyeti, helal rızık, kader inancı, doğruluk, ahiret beklentisi gibi kavramlar bu ifadelerle vurgulanır. Masalın başındaki formellerde olduğu gibi sonundaki formellerde de dua motifinin yoğun kullanıldığı görülmektedir. "Bu hikâye burada oldu tamam, Allah selametlik versin, ben bırakıp geldim." (Sakaoğlu, 2002: 417), Onlar yedi içti, dünyadan göçtü, siz de yiyin için, dünyada safa sürün. Allah nasip etsin." (Sakaoğlu, 2002: 346), "Onlara mesel size sağlık… siz de yiyin için dünyada safa sürün. Allah muradınızı versin." (Sakaoğlu, 2002: 367), Yeyiler içiler muradlarına geçiler. Allah bizide murada erdire. "Dallan Rihanım Dallan" (Beysanoğlu, 1946: 302), "Onlar yemiş içmiş, yerin dibine geçmiş. Kalan günleri Allah bize bağışlasın." , "Dinleyenlerin de geçmişine rahmet." (Erşahin, 2011: 61-110), "Masalımız burada bitti. Biz kaderimizden razıyız, Allah razı olmayan herkesi de razı etsin. Biz iyilikle kaldık siz de iyilikle gidin." (Aslan, 2024: 285). Bu bitiş formelleri, masalın sadece bireysel bir anlatı değil, kolektif bir yaşam anlayışının ve dinî-manevi değerlerin taşıyıcısı olduğunu açıkça gösterir. Dua ifadeleriyle dinleyicinin sadece birey değil, bir aile yapısının uzantısı olarak görüldüğünü; soy bağının ve geçmişin dua ile anıldığını gösterir. Bu, kuşaklar arası saygı ve dua kültürünün masallara da yansıdığını gösterir. Masal anlatıcısı, bu formel sözlerle sadece anlatısını sonlandırmaz aynı zamanda dinleyiciyle gönül bağı kurar, onlara dua eder, nasihat verir, bazen de içsel duygularını açıklar. Bu yönüyle anlatıcı, masalın sonunda adeta sahneye çıkıp "ben de buradayım" der ve toplumun bir bireyi olarak kendi yerini hatırlatır.

"Eller ermiş muradına, biz de gelelim Cennet-i alâ'nın tahtına." (Alptekin, 2002: 237). Bu formel ifadede masal anlatıcısının kendi hayatı ve beklentileriyle masal kahramanlarını karşılaştırdığı görülmekte ve dünyevi değil ahiret odaklı bir temenniyle kendini teselli ettiği görülür. Anlatıcın bu dünyadaki durumundan memnun olmadığı anlaşılmaktadır. Hem kendine hem de topluma inançları gereği ahiret inancına dayanan teselli ve umut anlayışını yansıtır. Anlatıcı, dünyevi mutluluğun herkes için mümkün olmadığını kabul ederek, esas saadetin ahirette yani Cennet'te gerçekleşeceğine dair bir inancı dile getirir. Bu yaklaşım, halkın dünya hayatındaki sıkıntılarına karşı dinî bir telkinle sabretmesini ve nihai huzuru öteki dünyada aramasını gösterir. Dolayısıyla ifade, Cennet kavramının halk anlatılarında bir teselli ve denge unsuru olarak nasıl kullanıldığını ortaya koyar.

Bu bitiş formelleri, halk masallarının yalnızca anlatılar değil aynı zamanda duaya, dileğe, temenniye, nasihate ve dinî bağlamlı bir kapanış ritüeline dönüşmesini sağlar. Masal anlatıcısı bu sözlerle hem toplumun ortak değerlerini pekiştirir hem de kendisini bu

kültürel yapının bir parçası olarak konumlandırır. Dinleyicilerle arasında kurulan duygusal, ahlaki ve inanç temelli bağ, bu formeller aracılığıyla daha da güçlenir. Bu yönüyle masal sonları, bireysel anlatıların toplumsal bilinçle buluştuğu özel anlardır.

Sonuç

Anlatıcı ve toplum yapısı arasındaki ilişki, edebi eserlerin derinliklerini anlamak açısından son derece önemlidir. Anlatıcı, sadece bir masalı ileten bir figür değil, aynı zamanda toplumun kültürel, sosyal ve psikolojik dinamiklerini yansıtan bir ayna gibidir. Masal metinleri de sözlü kültür ürünleri olarak anlatıcının ve içinde bulunduğu toplumun dünya görüşünden, inanç sisteminden ve düşünsel arka planından bağımsız düşünülemez. Bu bağlamda, masalların temel yapı taşlarından biri olan formeller, anlatıcının anlatıya giriş yaparken dinleyiciyi hazırlama ve masalın atmosferine dâhil etme işlevini üstlenir. Dolayısıyla bu formeller, anlatıcının bireysel düşünce yapısını ve yaşadığı toplumun kolektif bilinçaltını yansıtan önemli göstergelerdir. Bu bağlamda formel ifadeler sadece anlatım biçimini zenginleştirmekle kalmaz; aynı zamanda kültürel hafızanın bir parçası olarak da işlev görür. Toplumsal değerlerin ve geleneklerin aktarılmasında önemli bir rol oynayan bu kalıplar, her nesil tarafından yeniden üretilip, geliştirilebilir. Dolayısıyla, formel ifadeler masalın özünü oluşturan unsurlar arasında yer alır ve anlattıkları masalın etkisini artırma işlevi taşır.

Özellikle geleneksel toplum yapılarında din, bireylerin ve toplulukların anlam dünyasını şekillendiren en temel unsurlardan biridir. Toplumumuz binlerce yıllık İslam kültürel mirasının egemen olması, masal formellerinde dinî motiflerin ve referansların belirgin biçimde yer almasını beraberinde getirmiştir. Anlatıcı, kendi dinî ve düşünsel arka planı doğrultusunda, İslami inanç sistemine dayalı formeller üretmekte veya mevcut formelleri bu inanç yapısına uygun şekilde yeniden yorumlamaktadır. Bu durum, masalların yalnızca bireysel bir anlatım biçimi olmadığını, aynı zamanda toplumun ortak değerlerini, inançlarını ve dünya görüşünü aktaran kültürel bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece masal formelleri yalnızca estetik bir unsur olarak değil aynı zamanda bir kültürel aktarım ve toplumsal kimlik inşası aracı olarak da değerlendirilebilir.

Toplumun dinî yapısı, formeller aracılığıyla masallarda somut bir biçimde kendini gösterir. "Allah'ın rahmeti üzerinize olsun" gibi dualar, dinleyiciyle kurulan manevi bağı güçlendirirken, "çok söylemesi günahmış" ifadesi, dilin sorumluluğuna dair İslami öğretilerle örtüşür. Şeytana lanet okuma sahneleri ise toplumun kötülük karşısındaki tavrını ve korunma arzusunu yansıtır. Bu formeller, masalları salt bir anlatı olmaktan çıkarıp, toplumun dinî kimliğinin ve ahlaki sınırlarının taşıyıcısı hâline geline getirir. Anlatıcı, bu süreçte adeta toplumun vicdan sesine dönüşür.

Sonuç olarak Türkiye sahası masalları, anlatıcıların bireysel yaratıcılığı ile toplumun dinî dokusunun kesiştiği bir kavşaktır. Bu metinler, geçmişin bilgeliğini geleceğe taşırken, dinleyiciye hem eğlence hem de ahlaki bir rehber sunar. Formeller ise bu süreçte, kültürel hafızanın ve dinî değerlerin nesiller arasında aktarılmasını sağlayan köprülerdir.

Masalların korunması, yalnızca edebi bir mirasın değil, toplumun ruhunun da yaşatılması anlamına gelir.

Kaynakça

Alptekin, A. B. (2000). Hayvan masallarının formel yapısı. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (7), 157-185.

Aslan, E. (2008). Türk halk edebiyatı. Maya Akademi Yayınları.

Aslan. M.Y. (2024). Diyarbakır masal anlatma geleneği ve halk masalları. Akademisyen Kitapevi

Azadovski, M.(1992). Sibirya'dan bir masal anası. (Çev. İlhan Başgöz). Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.

Beysanoğlu, Ş. (1946). Diyarbakır folkloru ikinci kitap Diyarbakır'da derlenmiş halk masalları. Diyarbakır Matbaası.

Boratav, P. N. (2001). Masallar-1- uçar leyli. Tarih Vakfı Yayınları.

Başgöz, İ. (1988). "Masalın anlatıcısı", Masal araştırmaları. Folktale Studics I, İstanbul.

Durbilmez, B. ve Gümüş, Ş. (2022). Kırgızistan'da kara iyeler ve devlerle ilgili inanışlar: Kırgız-Türk destanlarından örneklerle. Millî Folklor, 17 (133), 58-70.

Eren, M. (2017). Anadolu sahası Türk masallarında dua motifi. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, (58), 355-375.

Erşahin, İ (2011). Kahramanmaraş masalları üzerine tip ve motif araştırması. [Yayımlanmamış Doktora lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Helimoğlu Yavuz, M. (2009). Masallar ve eğitimsel işlevleri. Cumhuriyet Kitapları.

Sakaoğlu, S. (2015). Türk masalları. Akçağ Yayınları

Sakaoğlu, S. (2002), Gümüşhane ve Bayburt masalları. Akçağ Yayınları.

Seyidoğlu, B. (1999). Erzurum masalları. Erzurum Kitaplığı.

Şimşek, E. (2002). Malatyalı bir masal anası: Suzan Geniş. Milli Folklor, 14(56), 109-120.

Şimşek E. (2001). Yukarıçukurova masallarında motif ve tip araştırması I- II. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları

Şimşek, E. (2019). Masal formellerinde sembolik anlatım. Toroslardan Tanrı Dağlarına Türk Halk Biliminin Ulu Çınarı Prof. Dr. Ali Berat Alptekin Armağanı (1. Baskı, s. 867-874) içinde. Kömen Yayınları.

Özkaynak, E. (2013). Masal formellerinin sembolik çözümlemesi. [Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi]. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karagöz, E. (2020). Masallarda başlayış formelleri: İdil-Ural (Tatar ve Başkurt) masalları örneği. Millî Folklor, 16(128), 60-75.

Kıyak, D. A. (2010). İslamiyetten Önce Türklerde Güneş Ve Ay İle İlgili İnanışlar. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi (6), 133-143.

Kunos, I. (2001). Türk halk edebiyatı, (Hazırlayan: Tuncer Gülensoy). Ankara: Akçağ Yayınevi.

Türkan, K. (2007). Proben'in VIII. cildinde yer alan masallara yansıyan Şamanizm unsurları. Türkbilig / Türkoloji Araştırmaları Dergisi, 8(13), 130-167.

Walter J. Ong (2013). Sözlü ve yazılı kültür: Sözün Teknolojileşmesi. Metis Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Muhammet Nuri CEYLAN

https://orcid.org/0000-0003-4194-7527
Dr. Arş. Gör.
muhammet.ceylan@.amasya.edu.tr
Amasya Üniversitesi
https://ror.org/00sbx0y13
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Keyfi Vergi Uygulamalarının Mizahi Bir Eleştirisi: Munduk ve Zarlık Destanı'nda Kellik Vergisi

A Humorous Critique of Arbitrary Tax Practices: The Baldness Tax in the Epic of Munduk and Zarlık

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 25.06.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Ceylan, M. N. (2025). Keyfi Vergi Uygulamalarının Mizahi Bir Eleştirisi: Munduk ve Zarlık Destanı'nda Kellik Vergisi
Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, *9*(2), 1101-1122. https://doi.org/10.34083/akaded.1702595

Ceylan, M. N. (2025). A Humorous Critique of Arbitrary Tax Practices: The Baldness Tax in the Epic of Munduk and Zarlık
Journal of Academic Language and Literature, *9*(2), 1101-1122. https://doi.org/10.34083/akaded.1702595

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Muhammet Nuri CEYLAN | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Vergilendirme ve vergilerin tahsil edilmesi kamu düzenini sağlamak ve maddi anlamda devlete katkı sunmak gibi işlevler üstlenen önemli iktisadi ıstılahlardan biridir. Bu iktisadi uygulama bağlamında hâkim güçlerle yönetilenler arasında sosyokültürel ve ekonomik hayatı şekillendiren birçok kural, kaide ortaya çıkmıştır. Bu kaideler her toplumun ve devletin yapısına göre bir vergi kültürünün oluşmasını sağlamıştır. Vergilendirmeler ve vergi toplama şekilleri tarihi seyir içinde yönetenlerin vergi ilkelerinden uzaklaşması sebebiyle halk tarafından tepki görmüş ve bu tepkiler dönemin bir nevi sözcüsü durumunda olan şair ve yazarlar tarafından farklı tür ve tarzlarda kaleme alınan eserlerde işlenmiştir. Çalışmada önemli halk anlatılarından *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda yer alan, dönemin vergi uygulamalarını mizahi dille eleştiren kellik vergisi ve bu kellik vergisinin, vergi hukuku kapsamında değerlendirilmesine dikkat çekilmiştir. Bu çerçevede Türklerde var olan vergi sistemlerine, farklı devletlerde uygulanan geçmiş dönemlerdeki tuhaf/ilginç vergilendirmelere yer verildikten sonra kellik vergisinin işlevsel açıdan değerlendirilmesi yapılmış, keyfi bir vergi olarak adlandırabileceğimiz kellik vergisi, vergi hukuku kapsamında yorumlanmıştır. Böylece *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda yer alan kellik vergisi uygulaması ve mali uygulamaların trajikomik durumu mizah yaklaşımı üzerinden dikkatlere sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Edebiyatı, Munduk ve Zarlık, kellik vergisi, vergi hukuku, keyfi vergi.

Abstract

Taxation and the collection of taxes are among the key economic concepts that serve functions such as maintaining public order and providing material contributions to the state. Within this economic practice, numerous rules and principles have emerged that shape the socio-cultural and economic life between the ruling powers and the governed. These principles have led to the formation of a tax culture that varies depending on the structure of each society and state. Over the course of history, tax systems and collection methods have drawn public criticism, especially when rulers deviated from tax principles. These reactions were often captured in works penned in various genres and styles by poets and authors who became the voice of the people. This study focuses on the baldness tax, a humorous critique of tax practices of the time found in one of the significant folk narratives, The Epic of Munduk and Zarlık, and examines its interpretation within the framework of tax law. Within this scope, the research discusses tax systems found among the Turks, unusual or peculiar taxation practices in historical periods and different states, and then analyzes the baldness tax from a functional perspective. Considered an arbitrary tax, the baldness tax is interpreted in the context of legal taxation principles. Thus, the implementation of the baldness tax in The Epic of Munduk and Zarlık and the tragicomic nature of fiscal practices are highlighted through a humorous lens.

Keywords: *Turkish Folk Literature, Munduk and Zarlık, baldness tax, tax law, arbitrary tax.*

Giriş

Vergi, toplumsal ve iktisadi yaşamın sağlıklı bir şekilde devamını sağlamak maksadıyla belli bir idari yapının denetiminde gerçekleşen, kamu hizmetlerini karşılamak amacıyla belirlenen hukuk kuralları dâhilinde kişi ve kurumlardan alınan paradır. Bu bağlamda vergi, geçmişten günümüze devletlerin en önemli gelir kaynağı, ekonomik yapının mühim dayanaklarından biri ve sosyal sistemin düzenleyicisi olmuştur (Bekci vd., 2021, s. 213). Kamu düzenini oluşturan Türkler, çok eski dönemlerden bu yana düzenli bir vergi sistemi anlayışına sahip olmuş, vergi hukukuna dair önemli kural ve kaideler geliştirmişlerdir. Fakat ekonomik krizler, savaşlar, göçler, vergi toplama hususundaki keyfi davranışlar, yoksulluk, kıtlık vb. sebeplerden ötürü artan vergiler toplum tarafından hoş karşılanmamış, zikredilen sebeplere bağlı olarak artırılan vergi miktarları sebebiyle vergi isyanları ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda, halktan zorla alınan kellik vergisi ve bu kellik vergisinin mizahi bir anlayışla nasıl sistem eleştirisine dönüştüğü tahlil edilecektir. Halktan alınan kellik vergisinin anlatıya hangi amaçla dâhil edildiği, anlatıcının bu yöndeki etkisi, dönemin vergi hukukunun eleştirisi bağlamında mizahın kullanımı, bir vergi çeşidi olarak niçin kellerden vergi alındığı gibi hususlar bu kapsamda değerlendirilecektir.

1.Türklerde Vergi Şekilleri

Vergi, tarihin her devrinde hâkim iradenin egemenliğini gösteren araçlarından olmuş, kurumsallaşan idare sistemlerinde devlet ile toplum arasındaki ilişkiyi belirleyen ve şekillendiren en önemli unsurlardan biri haline gelmiştir. Çünkü vergi, önemi ve rolü bağlamında çok yönlü bir sosyal meseledir. Bu çerçevede vergi uygulamalarının siyasi, iktisadi, sosyolojik, dinî ve tarihî unsurlarla yakından ilişkili olduğunu söylemek mümkündür (Günay & Tekir, 2018, s. 712). Devlet yahut hâkim güçler, çeşitli dönemlerde halktan topladığı vergileri farklı amaçlar etrafında kullanmaya gayret göstermişlerdir. Vergi sistemi güçlü olan ve vergi uygulamalarını yasal bir zemine oturtan, amacına yönelik bir vergilendirme sistemi kuran Türkler de gerek İslamiyet öncesinde gerekse İslamiyet sonrasında bu anlayışa azami ölçüde sadık kalmışlardır. Zira özellikle İslamiyet'in kabulünden önce Türklerin iktisadi düzeni; tarım ve hayvancılığın haricinde devletlerden ya da halktan alınan vergilere dayanmaktadır. Bu sebeple Türkler vergi sistemine çok ehemmiyet vermiş, vergi yasaları oluşturmuş ve vergi toplama işleri için özel memurlar görevlendirmişlerdir (Çandarlıoğlu, 2019, s. 132).

Türklerde sistematik bir vergi sisteminin tam manasıyla Uygurlar döneminde başladığı ifade edilmektedir. Buna dair örnekler Uygurlara ait ele geçen çeşitli vesikalarda da yer almıştır. Bu kapsamda Uygurlar döneminde toplanan çeşitli mahalli vergilerden bahsetmek mümkündür[1]. Mahalli vergilerin yanı sıra halktan alınan farklı vergilerde

[1] Bunların başında *alban*, *alış*, *basık* gibi vergi çeşitleri gelir. Emlakla ilgili bir vergi olan *alban* vergisi "emlaki hassa hizmeti" yani bir tür emlak vergisi olarak tanımlanmıştır. *Alış* vergisi ise Radloff'tan aktarıldığına göre "eşya nevile ödenen vergi"dir. Her ferdin vermekle yükümlü olduğu vergiye ise *basık* vergisi adı verilmiştir. Yaygın vergilerden olan *yasak* vergisi ise "alban nevinden bir vergi olduğunu telmih etmektedir.

bulunmaktadır. Bu vergilerin başında köle vergisi gelir. Ayrıca kab vergisi, arazi vergisi (toprak vergisi), hayvan vergisi, üzüm bağı vergisi, mesken vergisi gibi çeşitli vergiler bu kategoride zikredilebilir (Caferoğlu, 2010, s. 3-42). Bunların dışında Türklerde çok çeşitli vergilerin alındığı bilinmektedir. Örneğin "barsban sıyı" olarak adlandırılan vahşi hayvan terbiyecileri için toplanan vergiler, "başpūlı" olarak bilinen ve Türkistan hanlıklarında erişkin Müslüman erkeklerden alınan vergiler, pazar yeri kullanma vergisi olan "bāzār soraġı", "bịgār" olarak adlandırılan zorunlu hizmet vergisi, "çeçen" veya "çerü" adıyla anılan hayvan otlatma, mera kullanım vergisi, ticaret için bir yerden bir yere gidenlerden alınan "çihil-yek", her hanede, evde yaşayan kişilerin sayısına göre alınan "dūd u revānāt"/ "ser-i merd", tarımsal sulama ile sulu tarımdan elde edilen ürünlerden alınan "kaçu", Türkistan sahasında, hanların emirleri altındaki vazifelilerin konaklama ihtiyacının karşılanması için alınan "ḳonalġa", "rāhdārlıḳ", "râhdâr" hakkı vergisi, "bāc" ve "tamġa" gibi gümrük vergileri bu çeşitliliği ve zenginliği göstermesi bakımından oldukça mühimdir (Karahan Kök, 2020, s. 219-233). Hazarlar, Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular, Osmanlılar başta olmak üzere bütün Türk boyları ve devletlerinde de kendine özgü, çeşitli amaçlarl ve farklı şekillerde toplanan vergilere rastlamak mümkündür.

Ayrı coğrafyalarda, farklı toplumsal ve iktisadi hayata sahip olan devletler, toplumsal hayatta karşılığı olan ve belirli bir temele dayanan birçok vergilendirme usulü benimsemişlerdir. Bu bağlamda vergilerin, farklı etkenler etrafında çeşitlendiği ifade edilebilir. Örneğin Osmanlılarda en önemli vergilerin başında toprak vergisi gelmiş, imparatorluğun sınırları genişledikçe toprak vergisi büyük bir önem kazanmıştır. Haraç, cizye, avarız olarak anılan vergiler sınırların genişlemesi ve gayrimüslim tebaanın da çoğalmasıyla devlet ekonomisi adına önemli bir gelir kaynağı olmuştur. Ayrıca bu dönemlerde her kapıdan alınan kapu vergisi, orman ve mera kullanma hakkı vergisi olarak adlandırılan resm-i hime ve kâh vergisi, bağ vergisi, domuz besleyenlerden alınan şıra vergisi, arı besleme vergisi olan öşr-i gevare, keten öşrü (öşr-i keten), lâhana, biber ve soğan öşrü (öşr-i kelem u biber u piyaz), bazan mercimek öşrü (öşr-i ades, ades) ve meyve öşrü (öşr-i mîve), evlenme vergisi (resm-i arusan), fıçı vergisi (resm-i fıçı) gibi vergiler İslamiyet sonrasında benimsenen vergilerin çeşitliliğini göstermesi açısından önem arz eder (Fekete, 1947, s. 300-315). Görüldüğü üzere İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrasında Türklerde vergi hukuku kapsamında farklı unsurlara bağlı olarak çeşitli vergiler alınmış, devletin iktisadi hayatının sağlıklı işleyişi için düzenli bir vergi sistemi oluşturulmuştur. Bu vergiler tarım, hayvancılık, ticaret, gümrük, hizmet, ikamet edilen yer gibi çok farklı unsurlar özelinde toplanmıştır. Olanaklar, sahip olunan mal, mülk, meşgul olunan veya gelir getiren işler vs. bu vergilerin çeşitlenmesinde büyük bir rol oynamıştır. Yukarıda aktarılan örnek vergilerde de görüleceği üzere Türklerin vergi hukuku içinde çok farklı vergilendirme kalemleri bulunmaktadır. Fakat tarihin farklı devirlerinde hâkim güçler tarafından ilginç/sıradışı sayılabilecek vergilerin de

Altun Orda yarlıklarında da geçen bu verginin manası onda bir olarak ülkeden alınan varidattır" şeklinde tanımlanmıştır. *Mahsûl* vergisi ise arazi ekin verdiği dönemlerde, arazi sahibinden ürünlere karşılık alınan bir tür vergi olduğu belirtilmiştir (Caferoğlu, 2010, s. 3-42).

konulduğu görülmektedir. Yasal bir zemine oturtulmayan ve daha çok keyfi vergiler olarak da adlandırılabilecek bu vergiler toplumsal hayatta insanların büyük tepkilerine neden olmuştur.

2. Geçmiş Dönemlerde Uygulanan Keyfi veya Tuhaf/İlginç Vergilendirmeler

Şahsi çıkarlara bağlı talep edilen vergiler, sosyal bir niteliğe sahip olan vergi kurumunu yasal bir zeminden uzaklaştırarak onu keyfi uygulamalar statüsüne yaklaştırmaktadır. Bu tarz vergi türlerini farklı dine, kültüre, tarihe sahip her millette görmek mümkündür. Örneğin İngiltere'de alınan pencere vergisi (1696), mum vergisi (1709), oyun kartları vergisi (1710) ve Georgian Dönemi olarak bilinen 1714-1830 yılları arasında yürürlüğe konulan duvar kâğıdı vergisi, sabun vergisi, tuğla-kiremit vergisi, şapka vergisi, saç pudrası vergisi, köpek vergisi, saat vergisi bu anlamda öne çıkan verdilerden birkaçıdır sadece (Aktan & Birkalan, 2023, s. 123-133). Tarihte uygulamaya konulan keyfi bir o kadar da ilginç/sıradışı sayılabilecek vergilerin başında Hindistan'da kadınlardan alınan meme vergisi gelir. Farklı toplumlarda bu ve buna benzer ilginç/sıradışı, keyfi amaçlarla toplanan birçok vergi türüne rastlamak mümkündür. Erkeklerin verdiği ve thalakaram olarak adlandırılan "baş örtme vergisi", bıyık bırakanlardan alınan vergiler bu kategoride zikredilebilir (Ram, 2021, s. 4). Bunlara ilaveten Macaristan'da uygulanan abur cubur vergisi, Roma İmparatorluğu'ndaki bekârlık vergisi, Uruguay'daki bıyık vergisi, Balcar adalarındaki güneş vergisi, İngiltere'deki hayat vergisi, korkaklık vergisi, İspanya'daki ikinci koca vergisi, Yeni Zelanda'daki inek gazı vergisi, bazı Avrupa devletlerinde yer alan günah çıkarma vergisi veya tekerlek izi vergisi, Çarlık Rusya'daki sakal vergisi, Tibet'de alınan kulak vergisi, Venedik'teki gölge vergisi, peruk vergisi (Saraç & Yıldız, 2022, s. 21) bu hususta tarihin farklı dönemlerinde halktan talep edilen keyfi vergilendirmelerden bazılarıdır. Tarihî gerçekliğin bir parçası olan bu ilginç/sıradışı vergiler halk anlatılarına, türkülere, destanlara, halkın sözlü ve yazılı kültür ürünlerine yansımış böylece dönemin mali ıstılahları eleştiri konusu olmuştur. Bu doğrultuda tuhaf veya keyfi vergi talepleri bazen tarihî gerçeklik içinde bazen de anlatımın kurgusuna uygun bir şekilde mizah unsuru olarak metinlere dâhil edilmiştir. İşte bu keyfi vergi türlerinden biri olduğunu ve kurgusal bir metne sistem eleştirisi olarak dahil edildiğini düşündüğümüz vergilerden biri de kellik vergisidir. Önemli bir Türk anlatısı olan *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda hükümdarın -aşağıda ayrıntılı olarak aktarılacak sebeplerden dolayı-şahsi amaçlar etrafında halktan kellik vergisi topladığı hatta kel olan insanların kellik durumlarına göre onlardan vergi talep ettiği görülmektedir.

3. Keyfi Vergi Uygulamalarının Mizahi Bir Eleştirisi: Munduk ve Zarlık Anlatısında Kellik Vergisi

3.1. İşlevsel Bakımından Kellik Vergisi

Munduk ve Zarlık Destanı'nda zorba bir hükümdarın isteklerini gerçekleştirmek maksadıyla halktan özellikle de kellerden bir vergi talep ettiği, kel olanların bu durumdan çok muzdarip oldukları ve tebaanın bu "keyfi" vergi karşısındaki tepkileri aktarılmıştır.

Destanda verginin talep edildiği dönem hakkında net bir bilgi yer almamakla birlikte anlatının giriş kısmında "bundan çok eski tarihlerde" denilerek bu olayın geçmiş dönemlerde vuku bulduğu aksettirilmiş, olayların geçtiği yerin ise Kazan şehri olduğu vurgulanmıştır. Çalışmaya konu olan vergilendirme, Çançarkan adlı hükümdarın, evlenmek istediği bir kıza başlık parası vermek için halka ve özellikle de kel olanlara koyduğu bir vergi olduğu belirtilmiştir. Halktan zorla alındığı anlaşılan bu kellik vergisinin anlatıya ne için dâhil edildiğinin, amacının ne olduğunun daha iyi anlaşılması için destan türü ve *Munduk ve Zarlık* anlatısı hakkında bazı bilgilerin verilmesinde fayda olacaktır. *Munduk ve Zarlık Destanı* muhtevası bakımından sosyal konulu destanlar kategorisinde değerlendirilmektedir. Destanda toplumsal hayattan izlere, dinî yaşama ve sosyal hayata dair dikkatler bulunmaktadır (Yalçıner, 2008, s. 111). *Munduk ve Zarlık* anlatısı ilk olarak 1915 yılında Cusupbek Şayhulislamov tarafından Kazan'da basılmıştır. Destanın oluşum tarihi tam manasıyla bilinmese de anlatı 20. yüzyılda yazıya geçirilmiştir (Kaya, 2015, s. 184). *Munduk ve Zarlık Destanı*, Kırgızlar arasında sözlü olarak yayılmış, sonraki yüzyıllarda Kırgız Türkçesiyle yazıya aktarılmıştır. Barpı Alıkulov'un anlattığı bu destan nazım-nesir karışık olmakla birlikte çoğunluğu nesir şekilde bin mısradan oluşan bir anlatıdır. Destanda, Çançarkan Han adlı beyin altmış eşi vardır. Fakat Çançarkan Han bu eşlerinin hiçbirinden çocuk sahibi olamamıştır. Bundan dolayı çok muzdariptir. Çançarkan Han bu durumdan ötürü hüzünlü olduğu bir esnada yanına Hızır gelir. Hızır ona halkını toplamasını, sayısız hayvan keserek ziyafet vermesini ve bir eş daha almasını tembih eder. Böylelikle dileğinin yerine gelip baba olabileceğini söyler. Çançarkan Han kendisine denileni yapar. Vermiş olduğu ziyafete bütün halkı davet eder. Herkes gelir, gelenlere bir bedel karşılığında "kim güzel kızını Çançarkan'a vermek ister" diye sorulur. Kimse bu işe yanaşmaz. Burada Cobdur adlı çok fakir bir adamın güzeller güzeli kızı Kançayım'ın, hana eş olarak alınması kararlaştırılır. Vezirler, bu kızı Çançarkan Han'a layık görürler. Kızın belli bir "kefalet[2]" karşılığında Han'a eş olarak alınmasını söylerler. Anlatının bu kısmına olağanüstü bir motif eklenir ve başlık parası konulması için getirilen kesenin, ne kadar altın konulursa konulsun dolmadığı görülür. İşte bu duruma öfkelenen Çançarkan Han evlenmeyi kafasına koyduğu için, kızın başlık parasını temin etmek amacıyla halka kellik vergisinin konulmasını emreder:

Kırgız Türkçesi	**Türkiye Türkçesi**
"Kabar berdi baldarga	Haber verir çocuklara
Salık saldı kaldarga	Vergi koyar kel olanlara
Töbö kalga tört tilla	Tepesi kel olanlara dört altın
Mee kalga beş tilla	Başı tüm kel olanlara beş altın
Ayna kalga beş tilla	Keli ayna gibi olanlara beş altın
Oolukkan kalga on tilla	Direnen kellere on altın
Kıyık kalga kırk tilla	İnatçı kellere kırk altın
El kıyıldı bir kıyla	Halk ezildi bir hayli
İyladı kaldar bir sıyra	Kel olanlar ağladı bir süre

[2] Metinde "başlık, kalın" uygulaması, "kefalet" olarak adlandırılmıştır.

Kazandın kalın elinin
Akçası tügöp, sap boldu
Kaldardin baari dak boldu

Kazan halkı
Parası tükenince sap gibi kalır
Kel olanların hepsi üzüntü içindedir…"
(Akmataliyev vd., 2007, s. 201-203).

Destana dâhil edilen ve halktan zorla alındığı anlaşılan kellik vergisi, yukarıda farklı hâkim güçler (bey, kral, imparator vb.) tarafından çeşitli amaçlar etrafında alınan keyfi vergilerle büyük bir benzerlik göstermektedir. Destanda yer alan kellik vergisi de bu keyfi vergiler statüsünde değerlendirildiğinde, bir sistem eleştirisi olarak muhtelif yönlerden önem arz eder. Burada tahlil edilmesi gereken ilk husus bir vergi isyanına dikkat çekmek isteyen anlatıcının ne için "kellik" olgusunu seçtiği, ikinci önemli husus ise kellik vergisinin hangi amaçla anlatıya yerleştirildiğidir.

Destanda, halktan talep edilen verginin tenkidi bağlamında "kellik" olgusunun seçilmesindeki ilk etken anlatıcının varlığı ve metne etkisidir. Bu sebeple anlatıcının hayatı hakkındaki bazı bilgiler bu yönelimin altında yatan sebepleri açıklamak adına ehemmiyet teşkil eder. İncelenen destan metni ünlü Kırgız şair, yazar, Barpı Alıkulov'dan alınmıştır. 1884 yılında Oş ilinde doğan şair, toplumsal hayata ayna tutan eserleriyle tüm Kırgız halkı tarafından sevilen bir şahsiyettir. Alıkulov'un *Munduk ve Zarlık Destanı*'nın yanı sıra birçok destan anlattığı, hikâyeleri dönüştürerek destanlar söylediği ifade edilmiştir. Barpı Alıkulov'un eserlerinde kendine özgü bir üslup benimsediği, metinlere düşünce ve söz zenginliği katarak bunları kıymetli bir konuma taşıdığı belirtilmiştir (Akmataliyev vd., 2007, s. 189-191). Anlatıları kendine özgü üslupla aktaran ve onları farklı unsurlarla bezeyen, değiştirip dönüştüren Alıkulov'un, kellik vergisi uygulamasını da bu minval üzere anlatının kurgusuna yerleştirdiği, "ciddi" anlatılar olarak görülen destana, mizahi bir motif ekleyerek anlatıyı ilgi çekici kıldığı söylenebilir. *Munduk ve Zarlık Destanı*'nın Salibayev varyantına[3] bakıldığında kellik vergisi olarak adlandırılan motifin olmadığı görülmektedir. Salibayev varyantında da olay örgüsü aynı minval üzere gelişirken Han'ın kızı almak için belirlenen başlık parasını denkleştirmek gayesiyle halktan çeşitli vergiler topladığı vurgulanır. Bu kapsamda halktan zorla paralar alındığı, insanların bu parayı denkleştirmek için koyunlarını, atlarını, ineklerini pazarda sattığı, başlığın tamamlanmaması üzerine çiftçilerden, hırsızlardan, tüccarlardan vergi istendiği, iyi at binenlerden, hayvan sürüsü olanlardan, farklı renkte ve kalite de elbise giyenlerden vergiler talep edildiği ve avcılık yapanların vergiye tabi tutulduğu aktarılmaktadır (Orozova, 2002). Salibayev varyantı göz önüne alındığında Barpı Alıkulov'un kurguya kellik vergisini yerleştirerek metni farklı bir motifle desteklediği daha iyi anlaşılacaktır.

Destan türünün özellikleri ve mizahın bu tür içinde kullanılması hususu bu çerçevede mühimdir. Karl Reichl destanı, anlatmaya dayalı bir olaya gönderme yapan, "destancı" olarak adlandırılan kişiler tarafından şölen havasında söylenen, bir çalgı aleti ile icrası yapılan, nesir, nazım yahut nazım-nesir karışık, birden fazla epizodu içinde barındıran,

[3] *Munduk ve Zarlık Destanı*'nın Salibayev varyantının temininde yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Mayrambek Orozobayev'e teşekkür ederiz.

kahramanların hayatlarında gerçekleştiği düşünülen olayların ayrıntılı olarak aktarıldığı, Türk boyları arasında "destan", "dastan", "dästan", "dessan" gibi çeşitli adlandırmalarla anılan bir tür olarak tanımlamıştır. Reichl'e göre destan; şekil, muhteva, anlatıcı gibi birçok farklı etkenden ötürü karmaşık ve bulunduğu sahada o toplumun anlatı geleneği bağlamında mana bulan bir türdür. Bu tür anlatmalarda yerel hayat, kültürel gerekçeler, sosyoekonomik durum kısaca hem metin hem de metin dışı unsurlar ehemmiyet arz eder ve destan türünün tam manasıyla tanımlanması tüm bu faktörler göz önüne alınarak yapılabilir (Reichl, 2017, s. 124-137). Bu dikkatler etrafında destanların önemli özelliklerinden birinin de "muhteva ciddiyeti" olduğu ifade edilmelidir. Çünkü destanlar tarihten, savaşlardan, göçlerden, kahramanlıklardan bahsederken mizaha, mizahi unsurlara çok yer vermeyen "ciddi" anlatı türleridir. *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda yer alan kellik vergisinin bir mizah unsuru olarak anlatıya dâhil edildiği düşünülecek olursa burada anlatıcı etkisi daha net anlaşılacaktır.

Munduk ve Zarlık anlatısının da "genel insanlık sorunu olan hayat hakkındaki düşünceyi mitsel olarak tanıtan, sanat değeri yüksek, motif kuruluşu inandırıcı" (Akmataliyev vd., 2007, s. 189) olduğunu belirtmek mümkündür. Bu minval üzere bahsedilen destanın "ciddi" bir metin olduğu, kurguya yerleştirilen kellik vergisinin de o devirde alınan vergileri yani iktisadi uygulamaları mizahi bir yolla eleştirme gayesi ile anlatıya eklendiği söylenebilir. Anlatıda yer alan kellik vergisinin bir mizah unsuru olarak değerlendirilmesi kapsamında mizahın ne olduğu, mizah teriminin tanımı da bu anlamda önem arz eder. Böylece kellik vergisinin niçin mizah unsuru olarak kabul edildiği daha da anlaşılır olacaktır. Mizah, "gerçeğin gülünç, eksik veya trajik yanlarının eğlendirmek, dikkat çekmek, yermek, alay etmek, eğitmek, öğretmek gibi amaçlar doğrultusunda güldürmeye dayalı çeşitli teknikleri ön plana çıkarılma işi" (Güvenç, 2015, s. 90) olarak tanımlanmaktadır. İnsan zihninin doğal seyri ve düşünce sisteminin ötesinde; anlatımın, fiziki temasların, olağandışı durum, olay ve olguların gülmeye neden olduğu bilinmektedir. İşte mizah da bu gülme eylemiyle yakında ilgilidir. Fakat mizah sadece gülme ile sınırlı değildir. Mizahın insanları güldürmek dışında farklı işlevleri de vardır. Mizahın en etkili öğesi olan gülme, insanların görsel ve işitsel uyarıcıları komik bulması sonucu oluşan bir eylemdir. Bununla birlikte gösterge olarak kullanılan nesne, olay, mekân, durum gibi mizah eyleminin tüm bu bileşenleri her zaman mutluluğa, olumlu bir anlama işaret etmez (Emeksiz, 2015, s. 994). *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda yer alan kellik vergisi olgusunun da olumlu bir anlama işaret etmediği aksine olumsuz bir durumun mizaha büründürülmüş hali olduğunu söylemek mümkündür.

Metinde yer alan kellik vergisi, anlatıcının düşüncelerini ifade etmek için son derece önemli bir görev üstlenmiştir. Böylece iktisadi hayatın işleyişi, mali uygulamaların trajikomik durumu, bir mizah unsuru üzerinden dikkatlere sunulmuştur. Azem Sevindik, mizah icralarının konularını genel hatlarıyla şöyle tasnif etmiştir: Kültür, ekonomi, politika, cinsellik, ilgi ve deneyimler. Mizahın en önemli icra konularından biri olan "politika" bağlamında; güncel, yerel ve ulusal politikalar, politikacılar veya grupların politik hedefleri, bir mizah unsuru olarak dikkatlere sunulmaktadır (Sevindik, 2021, s. 70). *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda da anlatıcı, mizah ve politika ilişkisi etrafında, keyfi ve

kişisel isteklerini yerine getirmek için çaba sarf eden bir hükümdarın halka koyduğu vergilendirmeleri, keller üzerinden bir güldürü unsuru olarak dikkatlere sunmuştur.

Destanlarda mizahi unsurlara sıklıkla rastlanmamakla birlikte metinlerde yer alan kimi epizotlar, motifler, metni zenginleştiren, değerli kılan kimi anlatı unsurlarının, anlatıcı tarafından metne eklenmesi, metnin anlatıcılar tarafından her defasında yeniden şekillendiği gerçeğine de işaret eder. İşte *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda metne eklenen kellik vergisi de anlatıcının metne etkisine işaret etmektedir. Bu etkiyi önemli kılan unsurun ne olduğu daha doğrusu alınan verginin yahut keyfi vergi uygulamaları kapsamında verilmek istenen mesajın niçin kellik olgusu üzerinden aktarıldığı en dikkat çekici noktadır.

Burada anlatıcının niçin insana dair başka bir hususu kurguya dâhil etmeyip kelliği dikkatlere sunması önem arz eder. Alıkulov'un kellik olgusuyla güldürü ögesi meydana getirme çabası bu doğrultuda farklı nedenlere bağlanabilir. Bunlardan ilki anlatıcının kendi fiziksel özelliklerinden hareketle dinleyicileri mizahi bir yönelimle eğlendirme çabası güttüğü söylenebilir. Fakat şunu ifade etmek gerekir ki Barpı Alıkulov'a ait fotoğraflarda[4] Alıkulov'un genelde bir başlık/takke taktığı ve saçlarının kısmen traşlı olduğu görülmektedir. Bu sebepten onun tam manasıyla kel olup olmadığı belirgin değildir. Tüm bunların etrafında eğer kel ise kendini bir mizah unsur olarak anlatının kurgusuna dâhil etmiş ve böylece bir güldürü ögesi oluşturmuştur denebilir. Fakat kesin olmamakla birlikte var olan fotoğraflar üzerinden ifade edilecek olursa anlatıcının tam manasıyla böyle bir durumdan muztarip olmadığı belirtilmelidir.

Başta destanlar olmak üzere halk anlatılarında metnin seyrini belirleyen unsurlardan bir diğeri ise dinleyicilerin varlığıdır. Bu minval üzere dinleyicilerin yaşı, fiziksel özellikleri, cinsiyetleri, varlıklı yahut fakir olmaları yani iktisadi durumları, dünyaya bakış açıları gibi birçok faktörün anlatıcıyı ve doğal olarak anlatıyı etkilediği ve şekillendirdiği ortaya konulmuştur. Anlatıcılar, dinleyicilerin varlığına göre anlatıları değiştirip, dönüştürme eğilimi içinde olmuşlar ve böylece farklı anlatılar ortaya çıkarmıştırlar. Özkul Çobanoğlu, bu durumu âşıkların destan anlatmaları üzerinden şöyle aktarır:

> "Âşıkların destanlarını söyledikleri dinleyici kitlenin özelliği destanların şekline, hacmine uzunluğuna veya kısalığına neden olabilir. Âşık, dinleyicisinin anlattıklarından hoşnut olmadığını veya dinlemeye istekli olmadığını anladığı zaman uzun tanımlayıcı formüllerden başlayarak destanı kısaltmaya veya bunun tersi bir durum olduğunda da aynı formülleri kullanarak uzatmaya eğilimlidir. Bu nedenle de aynı destanın aynı âşık tarafından söylenilenlerinde bile sonuç ve uzunluk-kısalık itibariyle farklılıklar oluşmaktadır. Bütün bunlar dinleyiciye bağlı olarak meydana gelen değişmelerdir ve aynı zamanda her icra, aşığın dramatik kabiliyetinin sanatını icra etmede dinleyiciyi kurduğu iletişim ile şekillendirip değiştirebilme hünerinin test edilmesi olarak da

[4] Barpı Alıkulov'un bazı fotoğrafları için bk. https://www.turksoy.org/haberler/kirgiz-sair-barpi-alikulovun-140-yil-donumu-turk-dunyasinda-kutlanacak.

değerlendirilebilir." (Çobanoğlu, 1998, s. 147-148).

Âşık destanları özelinde anlatıcı, dinleyici ekseninde metnin değişim ve dönüşümüne işaret edildiği bu düşünceler çalışmada ele alınan *Munduk ve Zarlık Destanı* için de önem arz eder. Çünkü burada toplum, mizahı oluşturma gayesiyle doğrudan olaya müdahil edilmiştir. Çiğdem Usta'ya göre mizahı besleyen unsurlar, toplumda ve toplumsal yaşamda mevcuttur ve bu sebeple mizahın ortaya çıkmasında topluma ihtiyaç vardır. Bu durum mizahı toplumsal bir olgu sınıfına sokar (Usta, 2009, s. 42). Bu minval üzere mizahın, toplumsal hayatta vuku bulan sosyal, siyasal ekonomik vd. baskılardan kurtulmak, bunları dile getirmek, anlatmak veya aktarmak için önemli bir yol olduğunu söylemek mümkündür. Böylece hem toplum hem de o toplumda yaşayan bireyler bu baskılardan uzaklaşmış, rahatlamış, düşüncelerini bu yolla dışa vurmuş olurlar. İnsanlar mizahla bir nevi kendilerini tedavi etmiş, acı, üzüntü, kaygı, tasa, kederlerinden, sıkıntılardan mizah aracılığıyla kurtulmuş sayılırlar (Öğüt Eker, 2014, s. 30-43, Abalı, 2020, s. 36-37). Metne eklenen kellik vergisiyle, toplumsal bir olgu etrafında olumsuz bir duruma mizahi pencereden ayna tutulmuş, toplumun muzdarip olduğu bu sıkıntıdan kaçışı, rahatlaması, duygu ve düşüncelerini dile getirmesi anlatı sayesinde gerçekleşmiştir. Böylece hem toplum hem de toplumu ilgilendiren bir durum aynı paydada buluşturulmuştur. Bu kapsamda mizahın oluşumunu sağlayın ögelerin neler olduğu, belirtilen düşüncenin desteklenmesi açısından mühimdir. "Fowler Çizelgesi"ne göre gülme konusu olan olayların başında (diğerleri nükte, hiciv, acı şaka, alay vs.) mizah gelmektedir. Bu çizelgeye göre mizahın motif ve amacı; *keşfetme*, alanı; *insan tabiatı*, metot ve aracı; *gözlem*, dinleyici tipi; *sempatik*tir (Türkmen, 2000, s. 3). *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda anlatıcının bir mizah ortaya koyma gayesi etrafında mizahın "alanı" olarak *insan tabiat*ını seçtiği ayrıca "metot ve aracı olarak" *gözlem*i ön plana çıkardığı savunulabilir. Bu bağlamda kellik vergisi uygulamasının, dinleyiciler içinde var olan keller üzerinden bir mizah unsur oluşturma gayesiyle yapıldığı, dinleyicilerin bu ciddi anlatının havasından kısmen uzaklaştırılması için yine onlar üzerinden hareket edilerek bir güldürü ögesi oluşturulduğu ve böylece kellerden vergi alınması motifinin metne yerleştirildiği söylenebilir.

Kellik vergisinin anlatıya dâhil edilmesinin altında yattığı düşünülen üçüncü seçenek ise verginin gelir getiren şeylerin çokluğu ile doğru orantılı olarak alınması olduğu yaklaşımıdır. Bir şeyin çokluğu, vergi gelirinin de o çokluğa göre artması, vergilendirme usullerinde en önemli kurallarındandır. Yani ülkede ne çok ise ondan vergi alınması kuralı gereği, kurgunun içine kellerin dâhil edildiği ifade edilebilir. Çünkü devletler yahut hâkim güçler vergi talep ederken daha çok gelir sağlayacak ve yaygın olan şeyler üzerinden vergi talep ettikleri bilinmektedir. Yani bir şey ne kadar yaygın olarak kullanılıyorsa onun vergi üzerinden getirisi de o kadar çoktur. Bu hususta verilecek en güzel örneklerden biri Roma İmparatorluğu döneminde uygulanan idrar vergisidir. İdrar vergisi, Vespasian tarafından I. yüzyılda Roma'nın lağım sistemlerinden (cloaca maxima) idrar toplayan kimselerden alınmış bir vergi türü olduğu bilinmektedir. Bu dönemde evlerinde tuvalet olmayan halk, idrar için yapılmış özel kapları kullanmış, idrar dolu bu kaplar köleler tarafından ya kanalizasyonlara boşaltılmış ya da atık toplama arabalarına konulmuştur. Devrin

çamaşırhane görevlileri giysiler üzerindeki yağları, pas vd. lekeleri çıkarmak için bir formül üretme arayışı içine girmişlerdir. Çamaşırhane görevlileri birkaç gün içinde bozulan idrarların bir tür amonyak olduğunu ve bunun kirleri, lekeleri, çok az bir maliyetle temizlediğini ortaya çıkarmışlardır. Bunun üzerine görevliler her sokak köşesine idrar kapları yerleştirerek daha çok idrar toplamaya başlamışlardır. Bu durum şehirlerde o kadar yaygınlaşmıştır ki İmparator Vespasian, devletin maddi anlamda zor olduğu bu dönemde büyük bir gelir getireceği düşünülen kaynakları vergilendirme gayesiyle idrar vergisi getirmiş, böylece idrar, ticari bir mal olarak yaygınlaşmış ve çamaşırhane işletenlerden idrar vergisi alınmıştır (Aktan, 2023, s. 91-93). *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda da bu sebeple anlatıcının bir genelleme yaparak kellerin çok oluşu üzerinden bir vergi alındığını gösterdiği ve bu durumu bir güldürü ögesine çevirdiği düşünülebilir. Öyle ki anlatıda "*Tepesi kel olanlara dört altın. Başı tüm kel olanlara beş altın. Keli ayna gibi olanlara beş altın. Direnen kellere on altın. İnatçı kellere kırk altın. Halk ezildi bir hayli*" denilerek bu durum daha belirgin hâle getirilmiş ve birçok kelin olduğu hatta kellerin farklı şekillerde olduğu, her farklı kelden, kelinin durumuna göre vergi alındığı mizahi bir şekilde aktarılmıştır. Bu durumun, halkın içinde yetişen, toplumun her hâlini, her kesimden insanı müşahede eden şairler, yazarlar, destancılar, âşıklar, ozanlar için gayet tabii olduğu belirtilmelidir. Anlatıcının metinde kelleri "tepesi kel olanlar", "başı tüm kel olanlar", "keli ayna gibi olanlar", "direnen keller", "inatçı keller" şeklinde sınıflandırması ve tasvir etmesi de onun bu yönde ne kadar gözlemci olduğunu, bu durumu kurgu içinde tasvir ve kategorize ederek dikkatlere sunduğunu göstermektedir.

Metinde vergi toplanması için niçin keller seçilmiştir sorusuna verilecek cevaplardan sonuncusu ise anlatıcının kellere karşı tavrı ve tutumunda saklı olduğu fikridir. Şöyle ki anlatıcının kel olan insanlardan hoşlanmadığı veya onların bu fiziksel özelliklerini "komik", "gülünç" gördüğü bunun üzerine metne böyle bir motif eklediği ve anlatıda kel olanlara karşı duygu ve düşüncelerini bir vergi üzerinden böylece somutlaştırdığı da söylenebilir.

Keyfi vergilendirme uygulamaları etrafında niçin kellik olgusunun seçildiğinin yanı sıra bir diğer önemli husus ise kellik vergisi uygulamasının hangi amaçla metne yerleştirildiğidir. Sözlü ve yazılı kültür ürünlerinde toplumun benimsemediği, kabul etmediği veya uygun görmediği her türden uygulama tenkit edilmiş, bunların dillendirilmesi, duyurulması hususunda en önemli vasıtalar âşıklar, ozanlar, şair ve yazarlar olmuş, bunlar çeşitli tür ve tarzlarda sözlü veya yazılı olarak ortaya koydukları eserlerde bu serzenişleri dile getirmişlerdir. Bunun en güzel örneklerinin başında âşık tarzı şiir geleneği içinde ortaya konan *mizahi destanlar* gelmektedir. Farklı üsluba, yeteneğe sahip olan âşıklar dönem şartlarını, yaşadıkları devirdeki gelişmeleri destan metinleri içinde aktarmış, halkın duygu ve düşüncelerini dillendirmiş böylece sosyal ve siyasal tarihe kaynaklık eden şiirler kaleme almışlardır. Bu doğrultuda yaşadığı çağda hemen hemen hiçbir olaya kayıtsız kalmayan âşıklar toplumu ilgilendiren her türden olay ve durumu eserlerinde işlemişlerdir. Âşık tarzı şiir geleneği içinde önemli bir *protesto işlevi* gören bu şiirler aracılığıyla, toplumun onaylamadığı fikirler, tutum ve

davranışlar eserlere konu olmuştur (Güvenç, 2015, s. 36-79). Âşıkların kahramanlık muhtevalı destanlar yanında siyasi ve sosyal temalı destanlar da anlattıkları bilinmektedir. Böylece âşıklar toplumun sözcüsü, anlattıkları destanlar ise duygu ve düşüncelerin ifadesinde en etkili araç olmuştur. Onlar sosyal ve siyasal tarihe kaynaklık eden destanlar vücuda getirmişlerdir. Bazı âşıkların destanlarında yeri, zamanı, adı belli olan gerçek olayların hikâyesinden daha çok toplumsal hayatın durumu ve hayat şartları mizahi bir şekilde yer almıştır. Bu duruma en güzel örnekler ise züğürtlük, pire vd. destanlardır. Anlatıcılar bu eserlerde yer ve zaman hususuna bir bağlılık göstermeden halkın sıkıntılarına işaret etmişlerdir. Zaman içinde âşıklar, eski destan geleneklerini devam ettirirken bir yandan da hem toplumsal olaylara dikkat çekmiş hem de sevda şiirleri söylemeye devam etmişlerdir. Bu durum âşıkların tematik anlamda zengin destanlar vücuda getirmelerine vesile olmuş. Daha çok sevilmek ve daha çok ilgi gören bir şahsiyet olmak maksadıyla halkın istek ve dileklerini, şikâyet ve beklentilerini aktarmaya gayret göstermişlerdir. Bundan ötürü onların anlattıkları destanlarda acı, hüzün gibi duyguların yanı sıra güldürü, eğlence, mizahi unsurların da varlığını görmek mümkündür. Bu bağlamda ifade etmek gerekir ki âşık şiirinde mizah bir konu olmaktan ziyade bir anlatım yahut bir ifade tarzdır (Güvenç, 2014, s. 37-65). Bir halk şairi, bir âşık, bir destancı olarak Barpı Alıkulov'un da bir destan anlatısı olan *Munduk ve Zarlık*'da halkın sözcüsü olarak toplumsal bir sıkıntıya dikkat çektiği, bu durumu, reel unsurlara bağlı kalmadan mizahi bir dille aktardığı ve halkın sözcülüğünü yaptığı söylenmelidir.

Âşık tarzı şiir geleneği içinde yer alan mizahi destanların konusu bu çerçevede çok geniştir. Aile hayatı, evlilik hayatı, komşuluk, cinsel hayat, esnaf ilişkileri, meslekler, parasal işlemler, miras, siyaset, din, ahlak, fakirlik, hırsızlık, evlilik dışı ilişkiler, hastalıklar, afetler gibi sayısız husus bu destanların muhtevasını oluşturmuştur.[5] Bu destanlara konu olan en önemli hususlardan biri de vergi, vergi toplama veya vergilendirme işleridir. Destanlarda anlatıcılar vergi verme, vergilerin ağır şartları, vergi toplayanların zulümleri, vergiden kaçan halkın düştüğü durumları ele alarak mizahi tarzda tüm bu olayları dikkatlere sunmuşlardır (Çobanoğlu, 2000, s. 64-65). *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda yer alan kellik vergisi de bu kapsamda değerlendirildiğinde anlatıcının tasvip edilmeyen bir vergilendirmeyi tenkit ettiği, bununla gerçeği gülünç duruma düşürdüğü, o gerçeğin eksik veya trajik yanlarını eğlendirmek, yermek, alay etmek amacıyla mizaha başvurduğu ve neticede kabul görmeyen bu uygulamaya dikkat çekerek eleştirme yoluna gittiği ifade edilebilir.

Kellik vergisi hususunda değinilmesi gereken bir diğer husus ise anlatıların ve anlatılar içinde yer alan unsurların işlevleridir. Bu bağlamda anlatıcının metne dâhil ettiği kellik vergisi ile hem vermek istediği mesajı ilettiği hem de anlatıların temel işlevleri[6] kapsamında halkı *bilgilendirdiği* ifade edilebilir. A. Özgür Güvenç anlatıların işlevlerini halk hikâyeleri üzerinden irdelerken bu işlevlerden birinin "toplumsal işlev" olduğunu, toplumsal işlevin de kendi için "haberdar etme", "eş güdüm", "kuşaklar arası aktarma",

[5] Âşık tarzı şiir geleneğinde mizahi destan örnekleri için bk. Güvenç, 2015.
[6] Halk anlatılarının işlevleri için bk. Güvenç, 2022.

"eğlence" ve "protesto" gibi fonksiyonları olduğunu belirtir (Güvenç, 2022, s. 70-79). Güvenç'in halk hikâyeleri üzerinden incelediği anlatının işlevleri, yukarıda destan metninde geçen anlatıcının kurgu içine yerleştirdiği kellik vergisi uygulamasıyla da yakından ilgilidir. Burada işlevi yerine getiren temel araç destan olmuştur. Destanların bu anlamda önemli vazifeler üstlendiğini Fuzuli Bayat şöyle ifade eder: "Destan, sosyal tarihle ve sosyokültürel düzenle ilgili hassasiyeti ile ön plana çıktığından, millî kültürel şuurun oluşumu sürecinde, devletçilik ideolojisinden devlet kurmaya, ekonomik yapıdan onu değiştirmeye, dinî ideolojik aşınmalardan din uğrunda mücadeleye kadar çok geniş bir alanda aydınlatıcı içeriğe sahiptir." (Bayat, 2013, s. 14). Bu türden yapıtlar millet hayatının teşekkülüne büyük tesir etmiş, millî şuurun oluşmasında, o milletin her bir ferdinin özgüvene kavuşmasında, millî benliklerine dönmelerinde, özgürlük ve bağımsızlık bilincine sahip olmalarında son derece olumlu etkiler bırakmıştır. Destanlar tarihî ve kültürel sorumlulukların her birey tarafından idrakine vesile olmuştur. Tarih, kültür ve sosyal hayat bilinci destanlar aracılığıyla varlığını sürdürmüş, bu anlatılar bir milletin hafızası hüviyetini kazanmıştır (Çandarlıoğlu, 1977, s. 5-7). İşte tüm bu gayelerin (bilgilendirme, protesto etme, eğlendirme vs.) amacına ulaşması destana yerleştirilen kellik vergisi üzerinden gerçekleşmiştir. Anlatıcı bu vergi sisteminin ne kadar keyfi olduğunu, toplumun başındaki hâkim güçlerin keyfi uygulamalara başvurarak yasal bir zeminden uzaklaştıklarını "haberdar etmiş", aynı zamanda bu bilgilendirme işlevinin yanı sıra dinleyenleri anlatının temel işlevlerinden birini kullanarak eğlendirmiştir. Bunların ötesinde anlatıcı onaylamadığı, kabul etmediği, tasvip etmediği bir uygulamayı yani vergilendirme şeklini protesto etmiş ve bu uygulamayı bir nevi eleştirmiştir. Böylece anlatı hem "haberdar etme", hem "protesto etme" hem de "eğlendirme" işlevi bağlamında daha anlamlı hale getirilmiştir.

Anlatıda yer alan kellik vergisi uygulaması hususunda değinilmesi gereken en önemli hususlardan biri her verginin, yani icra edilen vergi uygulamalarının, zamanın ve mekânın şartlarına göre değerlendirilmesi gerekliliğidir. Bu kapsamda vergilendirmenin dönem şartlarına göre tahlil edilmesinin önemi şöyle aktarılmıştır: "Vergilendirme bir bilim olduğu kadar bir sanat ve bir tekniktir ve her zaman, zamanın ve mekânın şartlarına dayanılarak eleştirilmelidir." (Groves'ten akt. Saraç & Yıldız, 2022, s. 21). Çünkü toplumsal bir varlık olan insanın iktisadi yaşamına ve devletin mali düzenine etki eden, bu düzeni belirleyen, şekillendiren, değiştiren ve dönüştüren birçok faktörden bahsetmek mümkündür. Bu faktörlerin farklı vergi kültürlerini ve vergi uygulamalarını ortaya çıkardığı, aynı zamanda bu vergilere karşı birbirinden bağımsız, değişik tepkilerin ortaya çıkmasına zemin hazırladığı şöyle belirtilmiştir: "Irk, din, dil, tarih, iktisadi anlayış, mülkiyet anlayışı, coğrafi özellikler gibi pek çok faktörün bileşiminden oluşan kültürün, vergi açısından da bir altyapı oluşturduğu görülmektedir. Sayılan bu özelliklerin her toplumda aynı olması beklenemeyeceği gibi bu özelliklerin şekillendirdiği vergi kültürünün de her toplumda aynı olmasını beklemek mümkün değildir." (Tosuner & Demir, 2009, s. 10). Bu çerçevede anlatıda geçen kellik vergisi uygulamasının iktisadi işleyiş hususunda bir vergi eleştirisi olarak dönem şartları

kapsamında değerlendirilmesi önemlidir. Tarihi açıdan bakıldığında özellikle XIX. ve XX. yüzyıllar arasında Çarlık Rusya'nın bölgedeki hâkimiyeti ve buna bağlı olarak gerçekleşen zorba yaklaşımlar ve keyfi uygulamalar, diğer yandan Hokand Hanlığına karşı Kırgızların verdikleri mücadeleler ekonomik ve sosyal birçok soruna zemin hazırlamıştır. Zaman içinde bölgede bulunan beylerin keyfi tutumları, siyasi ve sosyal olumsuzluklar, idarecilerin haksız davranışları, yolsuzluklar had safhaya ulaşmış ve tüm bu olumsuzluklar dönem şair ve yazarlarının eserlerine yansımıştır (Arıcan & Turan, 2019, s. 358-359). Anlatıda yer alan kellik vergisinin gerçek manada bir vergi olmadığı fakat aktarılan bu vergilendirmeyle dönemin keyfi vergi uygulamalarının hangi boyuta ulaştığına, vergilendirmede yasallıktan uzak nasıl hareket edildiğine ve genel manada adaletsiz, keyfi, temelsiz, malî zorbalığa dayanan vergilendirmelere dikkat çekilmek istendiği düşünülmektedir. Burada anlatıcının kendi döneminde var olan illegal uygulamaları metne taşıyarak bir dönem eleştirisi yaptığını söylemek mümkündür.

Dönemin sosyal, siyasal, iktisadi yaşantısına dair dikkatleri birçok Kırgız şair ve yazarın eserlerinde görmek mümkündür. Örneğin Kalıgul, Moldo Niyaz, Arslanbek, Moldo Kılıç, Aldaş Moldo gibi şair ve yazarlar devrin yaşam şartlarını şiirlerine taşıyarak, gerçekçi bakış açısıyla bir tenkit mekanizması kurmuşlardır (Duman, 2015, s. 5-17). Dönem şairleri Kırgız topraklarında hukuksuz uygulamalarla halka büyük zulüm yapan Ruslara karşı, şiirlerinde devrin olaylarını, yapılan zulümleri, yerlerinden edilen insanları, illegal-keyfi alınan vergileri şiirlerine yansıtmışlardır. Halkın içinden çıkan bu şairler, ozanlar, akınlar eserleri vasıtasıyla olup bitenlere tepki vermeye çalışmışlardır (Kundakçı, 2019a, s. 160). İşte bu isimlerden biri de Barpı Alıkulov'dur. Barpı Alıkulov 1884 yılında fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Henüz küçük yaşlarda zengin, mülk sahibi kişilerin yanında hizmetkâr olarak uzun süre çalışmış ve hayatını zor şartlar altında idame etmiştir. Hem devrin zor şartları hem de kendi hayatının zorlukları onun sanat yaşamını etkilemiştir (Kayıpov, 2005). Barpı Alıkulov'un dönem şartlarını, siyasi, malî uygulamalarını hicveden eserlerinde yer verdiği önemli konuların başında Çarlık Rusya döneminde icra edilen vergi uygulamaları gelir.[7] Bu yönelim onu "sanat toplum içindir" ilkesine yaklaştırmış, devrin sorunlarını farklı türden eserlerinde titizlikle işlemesine ön ayak olmuştur. Kırgızların çok değer verdiği akınlardan olan Barpı Alıkulov'un sözlü kültür dönemi ürünlerini de iyi bildiği, halk anlatılarını dönem şartları içinde şekillendirerek yeniden halkla buluşturduğu belirtilmiştir (Artıkbayeva, 2013, s. 71-72, Orozobayev, 2019, s. 159). Naciye Ata Yıldız'a göre Barpı Alıkulov, bu yönleriyle Kırgız halk edebiyatının ve halk şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olmuştur (Yıldız, 2016, s. 441).

Adalet, zengin-fakir ilişkileri, hak-hukuk gibi toplumsal hayatı yakından ilgilendiren her durum, olay, olgu onun şiirlerine temel oluşturmaktadır. 20. yüzyılın başında vuku bulan "Ekim Devrimi" (1917-1923) onun hayatında büyük bir kırılmaya yol açmış ve eski adaletsiz düzenin yıkılıp yeni bir düzenin kurulacağından duyduğu memnuniyeti

[7] Ayrıntılı bilgi için bk. Tashtanov, 2021; Sel, 2011; Keserci & Qasımov, 2024.

eserlerine yansıtmıştır. Barpı Alıkulov bu minval üzere şiirlerinde hakkı yenilen insanlardan, zenginlerin fakirleri ezmesinden, fakirlere iyi davranılmadığından, Kırgız halkının maddi anlamda çektiği büyük sıkıntılardan, zenginlerin haksız kazanç elde etmelerinden, devlet kademelerinde bulunanların yanlışlarından ve illegal yaklaşımlarından bahseder. Alıkulov'un sanatsal yaklaşımını yahut eserlerini iki döneme ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki Sovyet öncesi dönemdir. Bu dönem Kırgızların feodaller tarafından ezildiği, siyasi ve iktisadi olarak yok sayıldığı devirdir. İkinci dönem ise "Ekim Devrimi" sonrası olarak kabul edilmektedir. Özellikle ilk dönem sanat anlayışını derinden etkileyen, şekillendiren sosyal, siyasal ve ekonomik yaşam şartları, onu toplumsal-gerçekçi bir şair yapmış, aynı zamanda ona bir hiciv yeteneği de kazandırmıştır. Böylece eserlerinde adalet kavramını zirveye taşımış, adaletin en üst yönetim kademelerinden başlayarak en alt tabakaya kadar bozulduğunu özellikle vurgulamıştır (Anash Uulu, 2018, s. 11-50, Alimov, 2003, s. 51-52). Tüm bunların etrafında Barpı Alıkulov, var olan düzeni eleştiren, düzen içinde var olan aksaklıkları hicveden, eşitlik, adalet kavramları üzerinden hâkim güçleri tenkit eden önemli bir şair olarak karşımıza çıkar. Alıkulov, Çarlık Rusya dönemi ve bu dönemde var olan yerel yöneticilerden kaynaklı pek çok haksız, hukuksuz uygulamayı birincil ağızlardan duymuş ve kendi de "Ekim Devrimi" olana kadarki süreçte vuku bulan bu haksız, hukuksuz uygulamalara şahit olmuştur. Toplumsal sorunları dile getirmeye yönelik bir üslup benimseyen Alıkulov, içinde bulunduğu dönem şartlarına, olay ve durumlara kayıtsız kalmadığını eserlerinde belirgin bir şekilde hissettirmiştir (Gümüş, 2023, s. 71-76, Kundakçı, 2019b, s. 197-201). Barpı Alkulov'un şiirlerinde yer alan en önemli temaların başında adaletsizlik ve ezilmişlik gelir. Ona göre adaletsizliğin kaynağında beyler, zenginler ve yerel yöneticiler yer alır. Şiirlerinde dönem yöneticilerinden ve onların adaletsiz uygulamalarından hep dert yanmış, bunun sebebinin ise beylerin, yöneticilerin ellerindekilerle yetinmeyip halkın malına göz dikmeleri olduğunu ifade etmeye çalışmıştır. Böylece şiirlerinde adaletsiz kişilerin, hukuka riayet etmeyen yöneticilerin kötü niyetli iç dünyalarını ve iç dünyalarının yansıması olan uygulamalarını gözler önüne sermiştir. Düğünlerde, eğlencelerde, insan toplulukları önünde ceza alacağını bile bile yolsuzlukları, adaletsizlikleri tenkit etmiş, halkın yanında durarak hukuksuzlukları eleştiren şiirler söylemiştir (Arıcan, 2024, s. 9-24). Burada dikkat çekilmesi gereken mühim nokta ise sosyal bir kurum olarak kabul edilen verginin, bir vergi kültürüne dönüşmesi, halkın veya devrin sözcüsü mahiyetindeki şair ve yazarların bu vergi kültürüne karşı gösterdikleri tutum ve davranışlardır.

3.2. Vergi Hukuku Bağlamında Kellik Vergisi

Vergiler, yasalarla desteklenmiş, devlet ve toplum arasındaki hiyerarşik düzen içinde mali disiplini sağlamaya yarayan "sosyal" bir kurumdur. Bu yaklaşım bir tür vergi kültürünü ortaya çıkarmıştır. Vergi kültüründe mükelleflerin vergiler karşısındaki tutum ve davranışları ve toplumun vergilendirmeye karşı yaklaşımları da bunun sosyal bir kurum olduğunun göstergesidir. Toplumun ve bireylerin iktisadi uygulamalara karşı göstermesi gereken tutum ve davranışlar, mali sosyalleşmeyi beraberinde getirir. Bu

çerçevede vergi kültürü; vergilendirme ve vergi ödemelerinden daha fazlasını ifade etmekte, kültürel norm ve gelenekler etrafında vücut bulan vergi kodlamaları olarak kabul edilmektedir (Demir, 2018, s. 67-75). Destanda da bir sosyal kurum olarak addedilen vergilendirme işlemlerinin bozulduğu, vergi kurumunun yıprandığı, kamu yararına çalışan bu sosyal kurumun keyfi uygulama ve yaklaşımlarla değişime uğradığı dikkatlere sunularak yönetenlerin şahsi amaçları uğruna devlet kurum ve kuruluşlarından faydalandıkları dönem şartlarına kayıtsız kalamayan anlatıcı tarafından böylece tenkit edildiği ifade edilmelidir.

Burada kellik vergisi adı altında alınan verginin, bir sistem eleştirisi ve vergilendirme sisteminin mizahi bir tenkidi olduğunu gösteren birkaç farklı hususta bahsedilmelidir. Bunlar vergi hukuku içinde yer alan, vergilendirmenin dayandırıldığı ilkelerle yakından ilgilidir. İktisadi sistemin mühim bir parçası olan vergilerin, toplum ve egemen güç (devlet, imparator, bey vs.) arasında karşılıklı anlayışı sağlamak, yöneten ile yönetilen arasında hukuk çerçevesinde, başkaldırıya mahal vermeyecek düzeni gerçekleştirmek, devletin mali gücünü yükseltmek, kamu ihtiyaçlarını karşılamak gibi önemli görevleri vardır. İşte tüm bunların sağlanması için vergi hukuku belirli ilkelere dayandırılmış, vergiler bu ilkelerle desteklenerek toplum ile egemen güç arasında vuku bulabilecek her türden çatışmaların, isyanların önüne geçilmek istenmiştir. Destanda yer alan kellik vergisi de vergi ilkeleri etrafında değerlendirildiğinde bu vergilendirmenin nasıl bir sistem eleştirisine dönüştüğü daha iyi anlaşılmış olacaktır.

Vergi hukuku ilkeleri kapsamında *yasallık, eşitlik, ölçülülük, elverişlilik* ve *orantılılık* ilkeleri vd. esas alınmaktadır.[8] Vergi hukukunun önemli ilkelerinin başında *yasallık* ilkesi gelir. *Verginin yasallığı* ilkesi olarak da tanımlanan bu ilkeye göre yönetilenlerin temel hak ve özgürlüklerinin korunması elzemdir. Yönetenlerin yapacakları her işlemde yasalara, usul ve esaslara tam manasıyla uyması beklenir. Bu kapsamda verginin yasallığı hususunda hâkim gücün keyfi, sınırsız bir şekilde vergi talep etmesinin önüne geçilmesi *yasallık* ilkesiyle denetim altına alınmıştır. Böylece yasasız, temelsiz bir vergilendirmenin de önüne geçilmiş olur. Buradan hareketle kellik vergisinin yasallık ilkesinden uzak, kişilerin temel hak ve özgürlüklerine ket vuran, illegal bir vergilendirme olduğu söylenmelidir. Çünkü kellere konulan verginin herhangi bir yasal dayanağı bulunmamaktadır. Buna binaen insanların sadece fiziki özelliklerine göre (kel olmaları) onlardan vergi alınması yasal bir zeminden uzaklaşıldığını göstermektedir.

Vergilendirme kapsamında değinilmesi gereken bir başka ilke ise *eşitlik* ilkesidir. Geleneksel vergilendirme ilkelerinden olan *eşitlik* ilkesine göre kanun önünde insanlar arasında ayrım yapılmaması önemlidir. Burada *maddi anlamda eşitlik ilkesi* ayrı bir kıymete sahiptir. *Maddi anlamda eşitlik ilkesi*ne göre eşit hukuki durumlara sahip olanlara eşit davranılması son derece mühimdir. Anlatıda yer alan kellik vergisinin, vergilendirme ilkelerinden *eşitlilik* ilkesine de aykırı olduğu görülmektedir. Şöyle ki eşit durumlara sahip olan insanların eşit haklara sahip olması şeklinde genellenebilecek bu

[8] Çalışma boyunca "vergi ilkeleri" hakkında aktarılan bilgiler Günay ve Tekir'in (2018) çalışmasından hareketle sunulmuştur.

yaklaşım etrafında, ülkede sadece kellerden vergi alınması bu verginin eşitlik prensibine aykırılığını ortaya koymaktadır. Destanda sadece kellerden vergi alınmasına dair bir ferman yayınladığı görülmektedir. Oysaki bu durum aynı yaşam hakkına sahip toplumun diğer bireyleri ile kellerin eşit hukuki haklara sahip olmadığına işaret eder.

Vergilendirme ilkeleri kapsamında değinilmesi gereken önemli ilkelerden biri de *ölçülülük* ilkesidir. Buna göre devletin, yetkisini kullanarak kişilerin vergilendirme kapsamında bazı hak ve özgürlükleri sınırlandırabileceği belirtilmiştir. Ancak bu vergilerin mali, sosyal, kültürel amaçlarla yani kamu ve toplum yararına kullanılabileceği ifade edilmiştir. Bu minval üzere devlet, kişilerin hak ve özgürlüklerini sınırlandırmada aşırı ve ölçüsüz bir yaklaşım sergileme yaklaşımı içinde bulunabileceğinden, pozitif hukuk sistemi içinde temel hak ve hürriyetlerin sınırlandırılmasının da belli bir hududu olduğu vurgulanmıştır. *Ölçülülük* ilkesi bağlamında değinilmesi gereken diğer ilke *elverişlilik* ilkesidir. *Elverişlilik* ilkesi devlet tarafında konulan kurallarda (vergi vd.) kamu faydası güdülmesidir. Kural koyucular bu kural ve kaidelerle hedeflenen amaca ulaşmak gayesi içindedirler. Yani burada öngörülen yaptırımın ulaşılmak istenen amaç için elverişli olması temel hedeftir. Anlatıda kellere, kellik derecelerine göre vergi konulması aşırı ve ölçüsüz bir vergilendirme olarak değerlendirilebilir. Burada aşırı ve ölçüsüz bir yaklaşım içinde temel hak ve hürriyetlerin kısıtlanması şeklinde kellerden vergi alınması bu durumun önemli bir yansımasıdır. Vergilendirmenin temel amacı kamu yararını gözetmektir. Kural koyucular bu kural ve kaidelerle hedeflenen amaca ulaşmak gayesi içindedirler. Oysaki talep edilen kellik vergisinde keyfi bir amaç uğruna hareket edildiği görülmektedir. Kellik vergisinde de kamu faydası amacı güdülmediği, ulaşılmak istenilen amacın şahsi bir menfaat olduğu ve bu şahsi menfaat için kellerden talep edilen verginin *elverişli* olmadığını söylemek mümkündür. Zorba, temelsiz, keyfi vergilendirme yaklaşımlarının bir örneği olduğunu düşündüğümüz kellik vergisinin anlatı içinde özel bir nedene bağlı yani kişisel ihtiyaçların giderilmesi maksadıyla talep edildiği görülmektedir. Hâlbuki Türklerde genel olarak kişilere yani hâkim güce özgü, ona özel bir vergi sisteminin olmadığı bilinmektedir. Örneğin Kırgızlarda beylere, hanlara, başbuğ tabir edilen önderlere mutlak manada ödenmesi gereken "özel" bir vergi sisteminin, anlayışının olmadığı, insanların idaresinde bulundukları kişiye saygı ve sadakatini göstermek kapsamında ise kendi istekleriyle çeşitli hediyeler verdikleri bilinmektedir (Saparaliev, 2007, s. 154). Anlatıda ise alınan verginin tamamen hakim gücün dayatmasıyla icra edilen ve amacı şahsi menfaatler olan bir vergi olduğu görülmektedir.

Vergilendirmelerde bir diğer önemli ilke ise *orantılılık* ilkesidir. Bu ilkeye göre hedeflenen amaca ulaşma bağlamında ölçüsüz bir yaklaşım içinde bulunulmaması mühimdir. Çünkü icraat, başvurulan muhatap için katlanılması zor yükler getiriyorsa burada haksız bir yaklaşım meydan gelmiş olacaktır. Kellik vergisinin yasallıktan uzak bir vergi olduğuna işaret bu yaklaşım ise *orantılılık* ilkesiyle bağlantılıdır. Burada kellerden vergi alınırken bir derecelendirme yapıldığı bunun da bir yasal zemine

oturtulmadığı için ölçüsüz, orantısız bir yaklaşım ortaya çıktığı müşahede edilmektedir. Anlatıda insanlar sırf kel oldukları için vergiye tabi tutulmaları hatta bazı kellerden beş, bazılarından on, bazılarından ise kırk altın vergi alınması bu orantısızlığı, ölçüsüzlüğü gözler önüne sermektedir. Tüm bunların etrafında *kellik vergisi* uygulamasının *yasallık*, *eşitlik*, *ölçülülük*, *gereklilik*, *elverişlilik*, *orantılılık* gibi ilkelerden uzak bir vergilendirme olduğu böylece ortaya adaletsiz, keyfi, temelsiz, mali zorbalığa dayanan bir vergilendirme çıktığı söylenebilir.

Bu tarz vergiler insanların taşıyamayacağı bir seviyeye geldiğinde yahut keyfi bir talebe dönüştüğünde insanlar isyan etmiş, insanlar bu isyanlarını da farklı şekillerde ortaya koymuşlardır. Çünkü verginin, pozitif hukuk sistemi içinde miktarı, süresi, kullanım alanı, alınma amacı belirlenmiş ve kayıt altına alınmıştır (Akçam, 2021, s. 85-86). Pozitif hukuk kurallarına dayalı vergi sistemleri halk tarafından anlayışla karşılanıp benimsenirken, keyfi, tuhaf, olağandışı, temelsiz vergiler halkın büyük tepkisini çekmiştir. Bu, kimi zaman halk ayaklanması, gösteri, yürüyüş vb. tarzda çeşitli fiillerle kendini gösterirken kimi zaman da o toplum içinden çıkmış şairler, yazarlar, âşıklar tarafından sözlü-yazılı kültür imkânları etrafında bir tepki olarak anlatılarda kendine yer bulmuştur. Kırgızların tarihine bakıldığında özellikle Sovyet işgali ve Rus egemenliği altında geçen dönemlerde, Kırgız halkının keyfi vergi uygulamalarına ve bu vergi yaklaşımlarına karşı ortaya koyduğu isyanları görmek mümkündür. Örneğin tarım ve hayvancılıkla uğraşan Kırgızların bu temel haklarını engellemek için zamanla onlardan "otlatma" vergisi alındığı, vergi adı altında halktan et, çadır, pamuk, at, deve, koyun, keçi, kıyafet, keçe vb. şeyler toplandığı, halkın bu sebeplerle açlığa ve sefalete sürüklendiği, neticede ağır ve yasal olmayan vergiler karşısında ayaklanmaların ve çeşitli isyanların vuku bulduğu bilinmektedir (Muratova, 2025, s. 356-359).

Alıkulov'un yaklaşımı ve bu yönelimle aktardığı şiirler, devrin önemli şairlerinin vücuda getirdikleri metinlerde de açık bir şekilde görülmektedir. Bu bağlamda vergiler halkı soymak, cezalandırmak için bir araç olarak kullanılmış, yöneticiler vergi adı altında halkın toprağını elinden almış ve vergiler sömürü düzeninin önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu hukuksuz vergiler dönem şairlerinin eserlerinde işledikleri[9] temel mevzulardan biri haline gelmiştir. Örneğin devrin önemli isimlerinden Moldo Kılıç adaletsiz vergiler sebebiyle halkın zor duruma düştüğünü, yöneticilerin insanları fakirliğe sürüklediklerini ifade etmiştir. Dönemin sözcüsü durumundaki akınlarından olan Aldaş Moldo "*Döşek ister yün ister, Kuzu postu yorganı alır, İstediğini vermezseler, Kızar bağırır çağırır, Ağlatır ve sızlatır, Hamile çocuğunu düşürür, Kadınları döverler*" sözleriyle şiirlerinde ağır vergi yükünün büyük bir zulüm olduğunu belirtmiştir. Togolok Moldo ise "*Çalıştırdığın toprağı aldı, Attan doğan yavruyu aldı, Hayvanı aldı atı aldı, Terk ettik ağladık, Atadan kalan mirastan*" diyerek vergiye dayalı sömürü düzeni sebebiyle ata topraklarını terk etmek zorunda kaldıklarını vurgulamıştır. Bu zulmü şiirlerinde işleyen isimlerden biri de Cutakayev'dir. Cutakayev şiirlerinde "*Koyundan*

[9] Bu hususta aktarılan şiir örneklerinin tamamı için bk. Kundakçı (2019a). *Çarlık Rusya'nın Kırgızistan'da Uyguladığı Koloni Siyasetinin Dönemin Kırgız Akınlarının Şiirlerine Yansımaları.*

aldı yarısını, Taydan aldı doksan tane, Her aileden aldın on som para…" diyerek yöneticilerin adaletsiz ve hukuksuz vergi uygulamalarına işaret eder (Kundakçı, 2019a, 151-159). Söze ve eyleme dayalı vergi isyanları olarak iki şekilde sınıflandırabileceğimiz bu tepkiler farklı anlatım türleri içinde halkın duygu ve düşüncelerine tercüman olmuştur. *Munduk ve Zarlık Destanı*'nda yer alan keyfi vergi örneği de bu isyanın mizaha bürünmüş somut bir ifadesi olarak kabul edilebilir.

Sonuç

Munduk ve Zarlık Destanı'nda halktan alınan *kellik vergisi* uygulaması, dönemin vergi anlayışının ve vergi toplama hususlarındaki şahsi çıkarlara dayanan davranışların mizahi bir anlayışla eleştirilmesinin tezahürüdür. Metinde sadece *kellik vergisi* ile dönemin keyfi vergi sistemi mizahi bir anlayışla eleştirilmemiş durumun vahametinin gösterilmesi için bu vergi uygulamasının derecelendirilmesinin dahi yapıldığı görülmüştür. Anlatıda eleştiriye ve mizahi bağlamda bir isyana konu olan verginin, hâkim gücün kendi arzusunu (istediği kızı elde etme) yerine getirme gayesi üzerine kellerden talep edildiğine işaret edilmiştir. Bu yaklaşımla konulan vergilerin yasallıktan uzaklaştığı gösterilmiş, yönetenlerin kamu yararını gözetmediklerine vurgu yapılmıştır.

Destanda "tepesi kel olanlara dört altın, başı tüm kel olanlara beş altın, keli ayna gibi olanlara beş altın, direnen kellere on altın, inatçı kellere kırk altın" gibi bir derecelendirme yapılarak hem bu keyfiyetin nasıl bir seviyeye ulaştığı gösterilmek istenmiş hem de oluşturulan mizahın seviyesi yani güldürü derecesi daha yukarıya taşınmıştır. Böylece halkın karşı karşıya kaldığı bu durum trajikomik bir şekilde dikkatlere sunulmuştur. Bu dikkat, aynı zamanda mizahi bağlamda bir isyanın da yansımasıdır.

Edebi metinler ve bu minval üzere oluşturulan halk edebiyatı ürünleri toplumun düşünce dünyasını, dönem içinde vuku bulan olay ve durumları, bu olay ve durumlara karşı insanların tepkilerini yansıtmaları açısından en önemli mecralar olmuştur. Çalışmanın merkezine alınan *Munduk ve Zarlık Destanı*'da da bunu açıkça görmek mümkündür. Anlatıda tasvip edilmeyen vergi anlayışlarının yazar tarafından eleştirel lakin bir o kadar da mizahi anlamda dikkatlere sunulduğu ifade edilmelidir.

Kaynaklar | References

Abalı, İ. (2020). *Ölümü evcilleştirmek: Türk kültüründe ölüm temelli mizah*. Hiperyayın.

Akçam, H. (2021). *Kırgız destanlarında halk hukuku*. Paradigma Akademi.

Akmataliyev, A., Mukasov, M., Orozova, G. (2007). *Kırgız destanları-2*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aktan, C. C. (2023). Roma imparatorluğu'nda idrar vergisi uygulaması/pecunia non olet (paranın kokusu olmaz). *Ekonomi Bilimleri Dergisi*, 15(1), 89-102. https://doi.org/10.55827/ebd.1310411

Aktan, C. C., Birkalan, A. Ö. (2023). Georgianlar dönemi Britanyası'nda keyfî vergiler (1714-1830). *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(1), 122-138. https://doi.org/10.30803/adusobed.1307039

Alimov, U. (2003). *Kırgızistan'da akınlar ve akınlık geleneği*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ege Üniversitesi.

Anash Uulu, K. (2018). *Barpı'nın hayatı, şiirleri ve sanatı.* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Akdeniz Üniversitesi.

Arıcan, O. (2024). *Barpı Alıkul (Şiir dünyası-fonostilistik-leksikostilistik-şiirler).* Paradigma Akademi.

Arıcan, O., Turan, Ö. (2019). Barpı Alıkulov'un 'Bolboyt' şiiri üzerine. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 19, 357-375. http://dx.doi.org/10.12992/TURUK827

Artıkbayev, K. (2013). *XX. yüzyıl Kırgız edebiyatı tarihi* (Çev. Mayramgül Dıykanbayeva). Bengü Yayınları.

Bayat, F. (2013). *Oğuz destan dünyası/oğuznamalerin tarihi, mitolojik kökenleri ve teşekkülü.* Ötüken Neşriyat.

Bekci, İ., Apalı, A., Çulcu, T. (2021). Türk devletlerinde vergi anlayış ve uygulamalarının biçimsel ve yapısal karakteri. *Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 212-222.

Caferoğlu, A. (2010). Uygurlarda hukuk ve maliye ıstılahları. *Journal of Turkology*, 4, 1-44.

Çandarlıoğlu, G. (1977). *Türk destan kahramanları*. And Yayınları.

Çandarlıoğlu, G. (2019). *İslam öncesi Türk tarihi ve kültür*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (1998). Sözlü kompozisyon teorisi ve günümüz halkbilimi çalışmalarındaki yeri. M. Özarslan (Ed.), *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı* içinde (s. 138-170). Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*. Akçağ Yayınları.

Demir, H. İ. (2018). Türk vergi kültürüne etkisi açısından Türk vergi uygulamaları tarihine kısa bir bakış. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 5(18), 64-92.

Duman, G. B. (2015). 19. yüzyıl Kırgız şiiri ve dönemin sosyal ve siyasi gelişmelerinin şiirdeki yansımaları. *Bilig*, 75, 1-22.

Emeksiz, A. (2015). Türk halkbilimi mizah araştırmalarına dair genel tespit, değerlendirme ve teklifler. *Turkish Studies,* 10(8), 987-1024.

Fekete, L. (1947). Türk vergi tahrirleri. (Çev. Sadrettin Karatay). *BELLETEN,* 11(42). 299-328.

Gümüş, Ş. (2023). Âşık Veysel Şatıroğlu ve Akın Barpı Alıkulov'un şiirlerinde ortaklıklar. *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 47, 67-78.

Günay, B. ve Tekir, A. F. (2018). Tanzimat sonrası vergi reformlarının anayasal vergilendirme ilkeleri çerçevesinde değerlendirilmesi, *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi,* 2, 711-742. https://doi.org/10.33433/maruhad.502949

Güvenç, A. Ö. (2015). *Âşık tarzı şiir geleneğinde mizahi destanlar*. Gece Kitaplığı.

Güvenç, A. Ö. (2022). Halk hikâyelerinin işlevleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 73, 57-83. https://doi.org/10.54614/JTRI.2022.4580

Karahanlı Kök, N. (2020). Türkistan hanlıkları yarlıklarında geçen vergi adları. *TÜRÜK-Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 8(21), 212-244.

Kaya, D. (2015). *Kırgız destanları.* Salkımsöğüt Yayınları.

Kayıpov, S. (2005), *Türkiye dışındaki Türk edebiyatları antolojisi/Kırgız edebiyatı*. Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları.

Keserci, R., Qasımov, C. (2024). Kırgızların Hokand hanlığı'ndaki rolü. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 11(2), 1201-1219. https://doi.org/10.46868/atdd.2024.739

Kundakçı, M. (2019a). Çarlık Rusya'nın Kırgızistan'da uyguladığı koloni siyasetinin dönemin Kırgız akınlarının şiirlerine yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 12(66), 151-160. http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2019.3567

Kundakçı, M. (2019b). Kırgız şiirinde 'akan su' akımı ile yapılan tabiat güzellemesinin çağrışımları üzerine (Ceñicok Kökö Uulu, Togolok Moldo ve Barpı Alıkulov'un şiirleri örneğinde). *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi,* 42, 203-218. https://doi.org/10.17498/kdeniz.557352

Muratova, Z. (2025). Rus imparatorluğu'nun orta asya'da yürüttüğü siyasetin neticesinde yaşanan andican ayaklanması ve ürkün kurtuluş mücadelesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD),* 12(1), 352-362.

Orozobayev, M. (2019). Kırgızlardaki âşıklık geleneğinin yeniden doğuşu üzerine. *Anasay,* 7, 157-168. https://doi.org/10.33404/anasay.508814

Orozova, G. (2002). Munduk ve Zarlık, Kız Darıyka, Narikbay. Aytmatov C. T. Akaeva M.D. Akmatalıev A. A. (Ed.), *Halk Edebiyatı Serisi* içinde. Şam Yayınevi.

Öğüt Eker, G. (2014). *İnsan, kültür, mizah*. Grafiker Yayınları.

Ram, K. (2021). Body as revolt: the myth of nangeli, the woman who covered her breast. *Shanlax International Journal of English*, 9(4), 1-8. https://doi.org/10.34293/english.v9i4.4037

Reichl, K. (2017). *Türk boylarının destanları*. (Çev.: Metin Ekici). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Saparaliev, D. (2007). Kırgızların devlet düzeni/18. yüzyılın ikinci yarısı-19. yüzyılın ortası (Çev. Bakıt İmanak Sagınbekov). *Orta Asya ve Kafkasya Araştırmaları Dergisi* (OAKA), 2(3). 149-159.

Saraç, Ö., Yıldız G. Y. (2022). Vergileme ilişkisinde tarafların davranışları tavşan kaç-tazı tut oyununun mali analizi. Saraç, Ö ve Şeren, G. Y (Ed.), *İlkesiz vergilere tepkiler vergi isyanları* içinde (s. 3-22). Efe Akademi.

Sel, B. (2011). *Hokand hanlığı (1710-1876).* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi

Sevindik, A. (2021). *Türk mizah ekolojisi*. Ötüken Neşriyat.

Tashtanov, J. (2021). *Kırgız aydınlarının dini ve sosyolojik görüşleri (Bağımsızlık Öncesi)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

Tosuner, M., Demir, İ. C. (2009). Vergi ahlâkının sosyal ve kültürel belirleyenleri. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. 14(1), 1-15.

Türkmen, F. (2000). Osmanlı döneminde Türk mizahı. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 4(2), 1-10.

Usta, Ç. (2009). *Mizah dilinin gizemi. Akçağ* Yayınları.

Yalçıner, N. (2008). Kırgız destanları. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi,* 26, 109-119.

Yıldız, N. A. (2016). Kırgız akın geleneği. Yıldız N. A. ve Turan, F. A (Ed.), *Türk dünyası âşık edebiyatı* içinde (s. 375-450). Gazi Kitabevi.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Nurdan BENLİ

https://orcid.org/0000-0002-8940-1745
Dr. Öğr. Üyesi | Sorumlu Yazar
n.benli@aybu.edu.tr
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
https://ror.org/05ryemn72
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Basa Edatının "Sonra" Anlamı ve Bas- Eylemi ile İlişkisi Üzerine

On the Meaning of the Preposition Basa 'After' and Its Relationship with the Verb Bas-

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.01.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 16.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Benli, N. (2025). *Basa* Edatının "Sonra" Anlamı ve Bas- Eylemi ile İlişkisi Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1123-1135. https://doi.org/10.34083/akaded.1623119

Benli, N. (2025). On the Meaning of the Preposition Basa 'After' and Its Relationship with the Verb Bas-. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1123-1135. https://doi.org/10.34083/akaded.1623119

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Nurdan BENLİ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Eski Türkçe döneminde sıklıkla kullanılan ve genel olarak edat görevinde karşılaştığımız *basa* zarf ve edatının "sonra" anlamını kazanışı ve morfemin bas- eylemi ile semantik ilişkisi hususunda araştırmacıların net bir ortak görüşe varamamış olması bu yazıyı şekillendirmiştir. Eski Türkçe döneminde kullanılarak benzer anlamlara gelen ve benzer anlam gelişimlerini içeren sözcüklerin tanıklığı, karmaşık durumların çözümünde yol gösterici olabilir. Eski Türkçede *arka, geri, batı* anlamlarında kullanılan ve *ke kökünden geliştiği düşünülen "sonra" anlamındaki kedin>keyin sözcüğü ve yazın dilinde benzer gelişime sahip diğer morfemlerin durumları, *basa* zarf ve edatının "sonra" anlamının ortaya çıkışında semantik bir yorum yapılabilmesine imkân sağlamıştır. Bas- eyleminin "basmak, baskın yapmak, hakimiyet sağlamak" ve nihayet Tonyukuk II yazıtında "yardım etmek" anlamı, Kutadgu Bilig'de geçen "arka" anlamındaki sözcüklerin (arka yölek vb.) "yardım" ve "destek" anlamları, metinlerde şimdiye kadar gördüğümüz bazı oluşumları (art basut kılmak, art basut bolmak) ve bunların bas- eylemi ile ilişkisini ortaya koyabilecek niteliktedir. Kutadgu Bilig'de sıklıkla kullanılan basut "yardım" ve basutçı "yardımcı" sözcüklerinin "arka" ve "geri" anlamındaki tüm sözcüklerle ortak kullanımları, "yardım" ve "destek" sözcüklerinin "arka" ile olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Türkiye Türkçesinde kullanılan "arkalamak" ve "arkadaş" sözcükleri de "yardım" sözcüğünün "arka" ile olan ilgisini ortaya çıkaran güncel tanıklardan bazılarıdır. Türklerin bir yere baskın yapma eylemleri tek başına yapılamayacağı ve topluluk halinde kendi içlerinde desteklenerek giriştikleri bir eylem olması nedeniyle sözcüğün Tonyukuk yazıtında görüldüğü gibi "yardım etmek" anlamıyla kullanımını beraberinde getirmiş ve bas- eylemi belki de "arkalamak, desteklemek, yardım etmek" anlamlarını kazanmasına neden olmuştur. Sözcüğün bu kazandığı anlamın "arka" sözcüğü ile olan ilişkisi de dil mantığında arkada ve geride olan her şeyin önünde olduğumuz gerçeği ve gerideki her şeyin bizim sonramızda kalıyor olması *basa* zarf ve edatının kazandığı "sonra" anlamını açıklayabilecektir.

Anahtar Kelimeler: çok anlamlılık, basa edatı, basmak, yardım etmek, kedin

Abstarct

This article has been shaped by the fact that the word basa, which is frequently used in the Old Turkish period and generally encountered as a preposition, has acquired the meaning of 'after' and that researchers have not reached a clear consensus on the verb to which the adverbial verb suffix -a is attached. The testimony of the words used in the Old Turkic *period, which have similar meanings and similar meaning developments, can be a guide in solving complex situations. The word kedin>keyin meaning 'after', which developed from a root *ke used in Old Turkic to mean 'back, back, west', and the cases of other morphemes with similar development in the literary language enabled a semantic interpretation in the emergence of the meaning of 'after' in the adverb and preposition basa. The meaning of the verb bas- as 'to press, to raid, to dominate' and finally 'to help' in the Tonyukuk II inscription, the meanings of the words with the meaning of 'back' (arka yölek etc.) in Kutadgu Bilig as 'help' and 'support' are capable of revealing some formations (art basut kıl-, art basut bol-) that we have seen so far in the texts and their relationship with the verb bas-. The common usage of the words basut 'help' and basutçı 'helper', which are frequently used in Kutadgu Bilig, with all the words meaning back and back, reveals the relationship of help and support words*

with back. The words arkala- and arkadaş in Turkey Turkish are also some of the contemporary witnesses that reveal the relationship of the word help with back. Since the Turks' action of raiding a place could not be done alone and was an action they undertook as a community with the support of their own people, the word was used with the meaning of "to help" as seen in Tonyukuk, and the action of bas- perhaps caused it to gain the meanings of "backing, supporting, helping". The relationship of this meaning of the word with the word 'back' and the fact that we are in front of everything that is behind and behind us in the logic of language and that everything behind us is behind us can explain the meaning of 'after' gained by the adverb and preposition basa.

***Keywords**: polysemy, preposition basa, bas-,to help, kedin*

Giriş

Bir dilbiriminin birden fazla farklı ve ilişkili anlamlar sergilemesi dillerin yaygın özelliklerindendir. Kovacs'a göre dillerdeki tüm sözcükler az ya da çok anlamlı bir görünüm sergilerler. Bu dillerin dil ekonomisi ile ilgili bir durum olarak kabul edilmektedir (2011, s. 3). Dilin işlek yapısı farklı şartlar ve durumlar altında sözcüklerin anlam çeşitlenmesine uğramasına neden olmaktadır. Durumlar, şartlar ve bunları kullanan bireylerin her türlü farklılıkları isimlerin ve bilhassa eylemlerin yeni anlamlar kazanmasına neden olmaktadır. Her bir kullanım için yeni sözcükler yerine, mevcut sözcüklere eklenen yeni anlamlar yani çok anlamlı kullanımlar, dillerde kullanıcılar açısından kolaylık ve pratiklik sağlamaktadır. Diller kullanıldıkça gelişen, geliştikçe zenginleşen ve her türlü dilsel ihtiyacı karşılayabilecek olan sistemlerdir. Aksan'a göre "diller işlendikçe, değişik bilim ve sanat dallarında ürünler verildikçe, "soyutlama" gücü artmakta, özellikle soyut kavramlarda büyük bir zenginlik ortaya çıkmaktadır" (2004, s. 322). Sözcüklerin sık kullanımları ve bağlam içerisindeki diğer ögelerle olan durumları onların çok anlamlılık kazanmasına neden olan en önemli unsurdur. Sözcüklerin kazandıkları yeni anlamların genellikle somuttan soyuta doğru bir gelişim gösterdiği görülmektedir. Bu da insanoğlunun evreni kavrayışı ile ilgili olmalıdır. Çok anlamlılığın sözcük türleri bakımından daha ziyade fillerde görüldüğü bilinmektedir. Pek çok isimle bir arada kullanılan ve sayı bakımından isimlere oranla daha kısıtlı olan eylemlerin farklı pek çok şartta dilin üretme kapasitesine göre farklı anlamlar kazandığı görülmektedir. Karaağaç'a göre; "Sözlüklerdeki sayıları, varlık adlarına göre çok daha az olan eylem adlarının anlamları, varlık adlarından çok daha zengindir; çünkü oldukça değişik varlıkların aynı eylemi yapıyor olmaları, eylemleri sayıca sınırlı kılarken, onların anlam yapılarını renklendirmiş ve dolayısıyla, sözlüklerdeki anlamlarının artmasına yol açmıştır." (2013, s. 280).

Bu yazıda bas- eyleminin, tarihsel metinlerde karşılaşılan "yardım etmek" anlamından hareketle "sonra" anlamındaki *basa* edatının bu anlamı nasıl kazanmış olabileceğine dair değerlendirmeler yapılmaya çalışılmıştır. Somut bir anlamı olan bas- "basmak, ezmek" anlamındaki fiilin, zamanla daha soyut anlamlar kazanarak "baskın yapmak, hakimiyet kurmak" ve Türklerde baskınlarda toplu hareket etme alışkanlığıyla "yardım etmek"

anlamlarını kazanmış olabileceği düşünülmektedir. Kaynaklarda bas- eylemi ile bağlantılı olduğu düşünülen basut "yardım" ve basutçı "yardımcı" sözcüklerinden de hareketle *basa* edatının "sonra" anlamına gelişi, tarihi metinlerdeki diğer edat kullanımlarından hareketle yorumlanmaya çalışılmıştır. Bas- eyleminin Tonyukuk yazıtında tespit edilen "yardım etmek" anlamı ve *basa* edatının anlamları, tarihsel metin ve sözlüklerden taranarak değerlendirilmiştir.

1.Basa Edatının Bas- Eylemi İle İlişkisi Kurulabilir mi?

Eski Türkçe döneminde sıklıkla kullanılan *basa* edatı, *Dîvânu Lugâtit-Türk* ve *Kutadgu Bilig*'de (Ercilasun vd., 2014, s. 575; Arat, 1979, s. 60) "sonra", dönemin sözlüklerinden biri olan *Drevnetyurkskiy Slovar*'da "sonra ve "ayrıca" anlamlarında tespit edilmiştir. (1969, s. 85). Li, sontakı olarak adlandırdığı bu yapının, Orhun, Kıpçak, Çağatay Türkçesi gibi tarihi lehçelerde sırasıyla "sonra, ve, bir de, ayrıca, ondan dolayı, daha daha, den başka, ötesinde; hemen sonra" anlamlarında kullanıldığını ifade etmiştir (2004, s. 130). *Basa* edatının kendinden önce çıkma hali eklenmiş zamirlerle kullanıldığını belirten Hacıeminoğlu, sözcüğün anlamını "+dan sonra" olarak (2015, s. 12); *Eski Uygurcada Bağlaçlar* isimli çalışmasında Karahan ise sözcüğün çekim edatı ve bağlaç görevlerine değinerek cümle başında "sonra, sonrasında" anlamlarında kullanıldığını ifade etmişlerdir (2014, s. 70). Clauson, bas- eylemine -a zarf fiil ekinin eklenmesiyle oluşumunu işaret ettiği yapının, bas- "to press, crush, oppress, make a suprise attack" (bastırmak, ezmek, baskı altına almak, ani bir saldırı yapmak) anlamlarındaki fiilden gelişerek en erken dönemlerden beri kullanılan "ayrıca, sonra ve bundan sonra, sonraki" anlamlarını karşılayan zarf ve bağlaç formunda bir sözcük türü olduğunu belirtmiştir. Sözcüğün Kuzey-doğu ve Kuzey-batı lehçelerinde yaşamasını şüpheyle karşılayan Clauson, morfemin Moğolcadan ödünçleme yahut da geri ödünçleme olduğunu düşünmektedir (1972, s. 370-371). Erdal, zarf fiil eki alarak kalıplaşmış yapılar arasında gösterdiği *basa* edatının bas- eyleminden geliştiğini; Räsänen de benzer şekilde *basa* edatının "drucken, pressen" (basmak) anlamına dayandırdığı eylemden gelişmiş bir yapı olduğunu belirtmişlerdir (1991, s. 403; 1969, s. 64). A. V. Gabain'in "sonra" anlamında gösterdiği edatı, fiil menşeili son çekim edatları başlığı altında göstermeyerek bu yapıyı *anta basa* şeklinde cümle başlatıcısı olarak değerlendirmiştir (2007, s. 139). Şinasi Tekin de benzer şekilde *basa* edatından müstakil olarak bahsetmeyerek cümle başı edatlar grubunda iki kelimenin yan yana gelerek oluşturduğu edatlar kısmında *iye basa* örneğinden söz etmiştir (2002, s. 95).

Basa edatının bas- eyleminden gelişerek ulaç biçimini almış bir sontakı olduğunu belirten ve bu haliyle çıkma hali ekli yapılardan sonra kullanılarak "+den sonra" anlamında sözcüğün pek çok lehçede yaşadığını belirten Li, Kırgızca *basa* "yine, daha, tekrar"; Altayca *baza* "yine, daha, tekrar"; Hakasça *paza* "gene, yine, ve"; Şorca *paza* "ve, yeniden, gene, yine, bir daha, daha, ve" anlamlarında Tuvacada ise *baza* şeklinde "ve, bir de, de" anlamlarında kullanıldığını, bunlara ek olarak sözcüğün Moğolcada *basa* şeklinde "tekrar, bir de, de, hala, daha" anlamlarında kullanıldığını belirtmiş ve Clauson'un sözcüğün Moğolcaya geçerek tekrar Sibirya lehçelerine geçmiş olabileceği yorumunu hatırlatmıştır

(2004, s. 129-130). Tietze, "fazla, baskın, üstün" alamlarında kaydettiği *basa* edatını bas- eyleminin zarf fiil eklenmiş hali olduğunu belirtmiştir (2016, s. 595). Bilgen de çalışmasında *basa* sözcüğünü bas- eyleminden gelişmiş olduğunu kaydetmiştir (1989, s. 34). K. Eraslan, eserinde *basa* edatını açıklarken W. Bang'in bu edatın çok büyük ihtimalle zarf fiil kalıplaşması yoluyla oluştuğunu ve bas-"basmak, bastırmak" anlamındaki fiille ilgisi bulunamayacağı için sözcüğün Eski Farsçadaki *pasā* "göre, sonra", *pasavā* "buna göre" anlamındaki yapılarla ilişkili olabileceği şeklindeki görüşlerine yer vermekle yetinmiştir (2012, s. 282). Bang, *Türkoloji Mektupları* isimli çalışmasında Moğ. *basa* "encore, derechef, aussi" (yeniden, ayrıca), Uyg. *basa*, Altayca, Teleütçede diğer şivelerde *paza* şeklinde *men paza suradım* "ben tekrar tekrar sordum" şeklinde kullanılan yapının bas-, bastır- eyleminden çıkmış ise de bunun pek mümkün görünmediğini böylelikle sözcüğün eski Farsçadaki *pasā* "göre, sonra", pasavā "buna göre" kelimesinin bir ilgisi olduğunu düşünmekten başka bir bir hal çaresi kalmadığını belirtmiştir (1980, s. 41). İbrahim Taş, *basa* yapısı hakkında ihtiyatlı davranarak "belki de Fa. bas "sonra" sözcüğünden gelmiş olabilir" ifadelerini kullanarak görüş bildirmiştir (2009, s. 110). 2021 yılında *Handwörterbuch des Altuigurischen* adıyla Uygurcanın el sözlüğünü yayınlayan Wilkens, Sogd. psʾ ~ psʾh sözcüğüne dayandırdığı *basa* edatının anlamlarını "yeniden, yeni, sonra, bundan sonra, bundan başka, her zaman; bunun üzerine, ayrıca; müteakip, akabinde; ondan sonra gelen" anlamlarıyla anlamlandırmıştır. *Basa basa* yapısı için "tekrar tekrar, sürekli, daima, gittikçe fazla, arka arkaya, peş peşe"; *basa temin* için "biraz sonra, hemen arkasından"; *basakı* "sonraki, ertesi, ondan sonraki, diğer, başka" ve *basasınta* sözcüğü içinse "müteakip, sonra" anlamlarını vermiştir (2021, s. 145). Serkan Şen, *amtı munta men bolarnın basasınta barıp* "şimdi ben bunların arkasından varıp" şeklinde aktardığı cümlede *basasınta* sözcüğünü "arkasında" anlamıyla aktarmış ve sözcüğü bas- "eklemek" olarak belirlediği bir fiil tabanına dayandırmıştır (2014, s. 132).

Orta İran dillerinden Soğdça yahut eski Farsçadaki bir sözcükten geliştiği görüşlerinin yanında, Clauson, Räsänen, Erdal ve diğer bazı araştırmacıların Türkçe bas- eyleminden geliştiğini düşündüğü *basa* zarf ve edatının anlamına geçmeden önce, yine aynı araştırmacıların bas- eyleminden geliştiğini düşündükleri ve anlamsal bağlantıyı şüpheli buldukları Kâşgarlı Mahmud'un lügatinde "yardım, arka; acıyan, yardımcı" anlamlarıyla, KB dizininde de yine "yardım, arka, yardımcı" anlamlarıyla karşılanan basut "yardım, destek, yardımcı" sözcüğü üzerinde (DLT, 2006, s. 72; Arat, 1979, s. 61; Ercilasun&Akkoyunlu, 2014, s. 576) durmakta yarar vardır. Clauson, basut "destek, yardım" sözcüğünü bas- "to press, crush, oppress, make a suprise attack" (bastırmak, ezmek, baskı altına almak, ani bir saldırı yapmak) anlamındaki eyleme dayandırırken öncelikle "presumably" (muhtemelen) yorumuyla başlayarak "although the semantic connection is not close" (anlamsal bağlantısı yakın olmasa da) notuyla kaydetmiştir (1972, s. 372). Erdal da benzer şekilde bas- eylemine dayandırdığı basut sözcüğünün, eylemden ad yapan –(U)t ekiyle isim formuna geldiğini ancak sözcüğün "to press" (basmak) anlamındaki fiille ilişkilendirilmesinin zor olduğundan bahsetmiştir (1991, s. 314). İ. Taş *Kutadgu Bilig'de Sözcük Yapımı* adlı çalışmasında basut "yardım, arka" basutçı "yardımcı" sözcüklerinin bas- "basmak" eyleminden geldiğini belirtmiştir (2009, s.165).

Bas- eyleminin metinlerde ortaya çıkan anlamlarına bakıldığında; "basmak, bastırmak, ezmek, çökmek[1], hakimiyet kurmak, boyunduruk altına almak, mağlup etmek, yıkmak[2]" ve nihayet Tonyukuk II yazıtındaki "yardım etmek" anlamı meseleye farklı açılardan yaklaşılmasına müsaade etmektedir. Yazıtın Tekin ve Aydın tarafından yapılan aktarmalarında ve eserlerindeki sözlük bölümlerinde bas- eyleminin "yardım etmek" anlamı tesit edilmiştir (2012, s. 155; 2003, s. 99).

Keçe keltimiz kelmişi alp tedi tuymadı teŋri umay ıdok yer suw basa berti erinç neke tezer biz "Geçerek geldik. (Buraya) gelmek zordu dedim. (Ama kimse) hissetmedi. Kutsal Umay (ve) kutsal yer su (ruhları) yardım etti, elbette. (Savaşmaktan) ne diye kaçacağız?" (Aydın, 2012, s. 118).

Keçe keltimiz. Kelmişi Alp! Tidi, tuymadı. Teŋri Umay ıduk Yer Sub basa berti erinç. Neke tezer biz? " Geçerek geldik. (Buralara kadar) gelenler "(geliş) zor(du)!" dediler, (ama pek de zorluk) hissetmediler. Galiba, Tanrı Umay, kutsal Yer Su (ruhları bize) yardımcı oluverdiler. Niye kaçıyoruz? (Tekin, 2003, s. 90).

Günay ve Güngör, *Türklerin Dini Tarihi* isimli kitabında kutsal Yer-Su ruhlarının, Göktürklerin mukadderatını yönetmekte olduğunu, böylelikle Tonyukuk yazıtında Yer-Su ruhlarının yardımlarıyla düşmanların bastırılarak gafil avlandıklarını ifade etmiştir (2015, s. 53). İnan da benzer şekilde Orhun Yazıtları'ndan örnekler vererek mukaddes yer su ile ifade edilen mefhumun, koruyucu ruhlar ve vatanı temsil ettiğini belirtmiştir (1976, s. 31). Tabiatta yer alan tüm varlıkların, Gök-Tanrı tarafından geldiğine inanan ve tüm bunları yer-sub olarak açıklayan ve kutsallaştıran Türkler, bu maddi unsurlara manevi anlamlar yükleyerek onları yaşamlarının bir parçası haline getirmişlerdir (Dıngıl, 2012, s. iii).

Fiillerin temel anlamlarından, kullanımlarına bağlı olarak gelişen soyut anlamları, bu eylemlerin kullanıldıkları bağlam ve şartlarda yeni anlamlar kazanmıştır. Eski Türkçe döneminde yaygın şekilde "baskın yapmak, baskına uğratmak, boyunduruk altına almak" anlamında kullanılan bas- eylemine *Oguz tapa süledim ilki sü taşıkmış erti ekin sü evde erti üç oguz süsi basa kelti* "Oğuzlara doğru sefer ettim. Ordunun ilki sefere çıkmıştı. İkinci ordu karargâhta idi. Üç Oğuz ordusu baskın yaptı." (Aydın, 2012, 92); *Atıg ıka bayur ertimiz kün yme tün yme yelü bardımız kırkızıg uka basdımız* "atları ağaçlara bağlıyorduk. Gece gündüz demeden hızla ilerleyip ulaştık. Kırgızları uykuda (iken) baskına uğrattık." (Aydın, 2012, 114); *Yavlak sakınçlıg yagılarıg alkunı barça adak asra kılıp köni nom üzä köntürgäy basgay utgay yegädgäy tep yarlıkadı* "kötü niyetli düşmanların hepsini ayak altına alıp (boyunduruk altına alıp) doğru öğreti ile üstün gelip yenecek diye buyurdu" (Ayazlı, 2012, s. 97) sıklıkla rastlanmaktadır. Eylemin müstakil olarak gerçekleştirilen bas- "basmak, ezmek" anlamlarından daha ziyade "baskın yap, hakimiyet kurmak,

[1] Ercilasun, bas- eyleminin Tonyukuk II yazıtında yukarda bahsi geçen paragraf kısmındaki örneği "basmak ve çökmek" anlamlarında aktarmıştır (2016, s. 157). Alyılmaz da aynı bölümdeki bas- eyleminin anlamını "basiretlerini bağlamak" anlamında değerlendirmiştir (2021, s. 367).

[2] Güner, çalışmasında bas- eyleminin "yıkmak" anlamına da yer vermiştir (2008, s.43).

boyunduruk altına almak" anlamlarına gelişiminde eylemin topluluk halinde yapılıyor oluşu, fiilin anlamında belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Nitekim Yusuf Has Hacip, savaş taktiği konusunda Ögdülmiş'e: *Katıglan usandur usa bas kiçe/ keçe az üküşüg ne bilgey aça* "gayret et, düşmanı rahat bırakma, mümkün ise, gece baskını yap; gece karanlığı içinde kuvvetinin az veya çok olduğunun kim farkına varacak." (Arat, 2007, s. 250) ifadelerini söyletmektedir. Köktürk yazıtlarında *uda bastımız* "uykuda bastık" ifadesiyle defaatle yer alan baskınlar göz önünde bulundurulduğunda, bunun sayıya dayalı bir savaş taktiği olduğu anlaşılmaktadır. Erdemir, Türklerin muhabere meydanlarına çok fazla at getirerek düşmana kalabalık bir ordunun onlara doğru gittiği izlenimi vererek düşmanları arasında korku yaratmaya çalıştıklarını, görünecekleri bir ortam olduğunda ise bizzat havaya toprak saçıp toz bulutu yaratarak sayılarını düşmana çok göstermek niyetinde olduklarını aktarmıştır (Akt. Erdemir, 2002, s. 932-942). Bu durum, baskınlarda ve savaşlarda sahip olunan sayının, savaşta fiziksel ve psikolojik üstünlük sağladığının göstergesidir. Gece baskınlarının bir başka nedeni ise düşmanlara ani şekilde saldırma imkânı tanıması ve karşıdaki düşmanın kendine saldıran ordu hakkında fikir sahibi olmadan herhangi bir strateji geliştirmesine müsaade etmeden savaşı galibiyetle sonuçlandırma düşüncesidir. Durmuş, Bozkır çevresinde bu tür baskınların, düşmanı ani bir saldırı karşısında hazırlıksız yakalayıp etkisiz hale getirdiğini ve bir çırpıda kesin sonuç almaya yönelik bu faaliyetin, Türkler tarafından özellikle düşman uyurken ani gece baskınları şeklinde yapıldığını belirtmiştir (2021, s. 253). Bazı savaşlarda sayıca az olunmasına karşın düşmanın yenilgiye uğratılması, Türklerin kendilerine has geliştirdikleri ve başarıyla tatbik ettikleri savaş taktiklerinden kaynaklanmaktadır. Savaş esnasında kendi sayılarını çok gösterme ve tam olarak sayılarını belli etmeme adına sergiledikleri eylemler, savaşlarda "sayı" kavramının aslında ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Kâşgarlı'nın Türklerin savaşçılıkları için yazdığı dizeler: *Alplar arıg alkışur/ Küç bir kılıp arkaşur /Bir bir üze alkaşur /Edgermedip ok atar* "Yiğitler kıyak öldürüşüyorlar, kuvvetlerini birleştirerek birbirlerine arka oluyorlar, birbirlerini öğüyorlar, düşünmeden ok atıyorlar." (Harbi anlatarak diyor ki: Yiğitler birbirini öldürüyorlar, yardım ederek kuvvetlerini birleştiriyorlar, yardımlaşarak birbirlerini öğüyorlar, savaşta ölümden korkmayarak ok atıyorlar.) (Atalay, 2006, s. 237-238). Kafesoğlu da benzer şekilde Kutluk ve Tonyukuk'un Ötüken' e yaptıkları baskın hazırlıklarında kendilerine destek amacıyla yeni kuvvetlerin katıldığından baskını bir araya gelerek oluşturduklarından bahsetmektedir (1998, s. 113).

Tüm bu ifadelerden anlaşıldığı gibi bir yere baskın yapıldığında, orası için savaşıldığında sayısal çokluk önemli görünmektedir. Kâşgarlı'nın da ifade ettiği gibi kuvvetlerini birleştirerek birbirlerine yardım etmeleri ve birbirlerini arkalayarak yardımlaşmaları savaşların kaderlerinde belirleyici ana unsur olarak görünmektedir. Tonyukuk yazıtında geçen bas- eyleminin "yardım etmek" anlamı da baskınların çokluk halinde yapılan bir faaliyet olmasına mukabil birikerek, birleşerek, Kâşgarlı'nın ifadeleriyle *Küç bir kılıp arkaşur* güçlerini birleştirerek, arkalaşıp, yardımlaşmak suretiyle gerçekleşmesinden bu anlamın ortaya çıkmış olabileceği düşünülmektedir. Nitekim "yardım, arka, yardımcı"

anlamlarındaki *basut* sözcüğü ile "arkalamak, desteklemek, yardım etmek" anlamlarındaki bas- eyleminin semantik ilişkisi kurgulanabilir.

Yardım sözcüğünün "arkalamak, desteklemek" ile semantik ilişkisine metinlerde sıklıkla rastlanmaktadır. "Yardım" anlamındaki *basut* sözcüğünün "arka" anlamındaki sözcüklerle ikileme oluşturması ilgi çekicidir. Wilkens, sözlüğünde art basut kıl-: "helfen2" (yardım etmek2) (2021, s. 66) anlamında, Clauson ise art basut bol- "desteklemek" ifadesini örneklendirmiştir (1972, s. 372). *Drevnetyurkskiy Slovar*'da yardım anlamındaki sözcük için yine *art basut; yârı basut* örnekleri gösterilmiştir (Nadalyaev vd., 1969, s. 86). "Destek" anlamındaki bir başka sözcük olan ve Kutadgu Bilig'de sıklıkla kullanılan *yölek* sözcüğü de yine *arka* sözcüğüyle ikileme oluşturarak "yardım" ve "destek" anlamında sıklıkla kullanılmıştır. *Bayat bérdi barça tilemiş tilek/ bayat ok bolu bérsü arka yölek* "Tanrı bütün dileklerini verdi; bundan sonra da Tanrı dâima sana arka ve destek olsun." (Arat, 2007, s.26); *ya rab üste devlet tükel kıl tilek/ kamuğ işte bolğıl sen arka yölek* "Ey rabbim, sen onun devletini arttır; bütün dileklerini yerine getir, her işinde arka ol, destek ol." (Arat, 2007, s.28).

2. Basa Edatının "Sonra" Anlamını Kazanması

Türkçede edat olarak kullanılan ve genel olarak yukarıda özetlendiği gibi "sonra" anlamında kullanılan *basa* yapısı hakkında araştırmacıların genel kabulü bas- eyleminin -a zarf fiil ekini alarak kalıplaşması ve zarf ve edat formunda kullanılmasından meydana geldiği yönündedir. Cümle içerisinde basa sözcüğünün kullanımlarına bakılacak olursa:

Men anta basa keltim "ben ondan sonra geldim." (Atalay, 2006, s. 224.)

Anta basa ulug bedük bazkanların tokıyurlar "bundan sonra büyük, yüce yüksek ve yabancı hükümdarları döverler." (Tekin, 2019, s. 152).

Montag teg yarlıkamışta basa ötrü daranı nomug nomlayu yarlıkadı "böyle diyip buyurduktan sonra Dhāranī öğretisini anlatarak buyurdu." İfadesinde olduğu gibi Li, *basa* sontakısının "sonra" anlamındaki bir başka sontakı olan ötrü sözcüğü ile ikileme oluşturarak da kullanılabildiğini belirtmiştir. Li, çalışmasında *basa* sontakısının, Uygurcadaki bazı kullanımları için sınırlı kullanılan bu sontakının, Uygurcada "arka, sırt" anlamında bir ad olarak kalma ve çıkma hal eklerini alarak da kullanıldığını belirterek şu örnekleri sıralamıştır: *Amtı men bolarnıŋ basasında barıp, sınayu baka köreyin tip sakınıp ötrü olarnıŋ basasınta iderü bardı* "Şimdi ben bunların arkasından gidip, sınayarak bakayım diye düşünüp onların arkasından takip ederek gitti"; *Küsüşlüg öŋlüg yirtinçüdeki sansız üküş teŋriler teŋri burkan basasınta bardılar* "Kāma-dhātu ve Rūpa-dhātu'daki (İstekli ve renkli dünyadaki) sayısız çok tanrılar, tanrı Buddha'nın arkasından gittiler." (2004, s. 130-131).

Yaygın şekilde "sonra" anlamında, ancak "ardında, arkasında" anlamlarıyla da kullanılan *basa* sözcüğünün bu kullanımları, Türkçede örnekleri bulunan semantik dayanağı olan bir gelişimdir. Eski Türkçede *kedin* şeklinde kullanılan ve "ardında, arkasında ve sonrasında" anlamlarında kullanılan sözcük, Türkçenin semantik gelişimine uygun şekilde *arka* ve *sonra* sözcükleri arasındaki semantik bağı ortaya koyacak şekilde gelişim

göstermiştir. Clauson, ke:din sözcüğü için "behind, afterwards, westwards"(arka, sonrasında ve batı) anlamlarını işaret etmiş ve sözcüğün kökenini *kė: olarak göstermiştir (1972, s. 704). Eski Türkçede *ke- kökünden geliştiği düşünülen ve "arka, geri, batı, sonra" anlamlarına gelen sözcükler bulunmaktadır. Erdal, *A Grammar of Old Turkic* isimli eserinde kesrä (*ke+sin+re), ke+n, ke+din, ke+ç, ke+çe ve ke+rü (<*ke+gerü) sözcüklerinin kanıtlanmış *ke kökünden geliştiğini belirtmiştir (2004, s. 179). Sevortyan, kesrü, kerü ve aynı kökten saydığı kidin "sonra" sözcüğünün kökünü zikredilen köke bağlamıştır (Akt. Ata, 2012, s. 3), Eraslan, Eski Uygur Türkçesi için "sonra" anlamında kullanılan kedin/kėn/kin çekim edatlarının varlığından bahsetmiştir (2012, s. 299). Wilkens da benzer şekilde kerü "batı, arka", ken "den sonra, sonra, sonraki", kedin "geri, batı, arka" (2021, s. 362,363,367) örneklerini sıralamıştır. Orta Türkçe sözlüklerinde de keri "sonra, den sonra, nihayet"; "geri arka" ve aynı kökten gelişip semantik bağı bulunan keç "geç" sözcükleri bu anlamlarıyla gösterilmiştir. Boeschoten, yine kedin/keyin "daha sonra" kerü "geriye doğru" anlamında *ke kökünden geliştiği örneklendirilmiştir (Toparlı, 2007, s. 135, 139; Boeschoten, 2022, s. 157-164). Kedin, ken, kerü, keç, keçe gibi sözcüklerin ortak noktaları bu sözcüklerin "geri" ve "arka" anlamından gelişen bir kökten türemiş olmalarıdır. Bu sözcüklerin bazıları kullanıldıkları bağlama uygun olarak "sonra" anlamlarını da kazanmışlardır. Dil mantığına göre geride ve arkada olan şeyin önünde sayılıyor olmamız, kendimizi önde telakki etmemize ve diğer kişi ve durumların sonramızda kalmasına neden olan semantik bir yaklaşım olmalıdır. Nitekim Eski Türkçede Erdal, Gabain ve Li tarafından öt- "geçmek" eyleminin ettirgenlik biçiminin ulaç biçimi olarak değerlendirilen (1991, s. 729; 2007, s. 281; 2004, s. 377) ötrü<öt-kür-ü "sonra" edatı, muhtemelen benzer bir mantıkla oluşmuş "sonralık" anlamını, "geçirmek" anlamından hareketle "geride, arkada bırakmak" anlamıyla ilişkilendirilerek kazanmış olmalıdır. Yine *arka* ve *sonra* sözcüklerinin anlam ilişkisini açıklayacak bir başka edat soŋ "son ve arka" anlamlarına gelmektedir. *Gülistan Tercümesi*'nde *Kārvān soŋınça bir karı er kelür idi* "Kervanın ardınca bir ihtiyar adam gelir idi". Li, basa ve soŋ edatlarının ikileme oluşturduğu örnekleri de eserinde sunmaktadır (Akt. Li 2004, s. 424-425).

Türkçede -A, -U gibi zarf fiil eklerini alarak bir fiilden gelişen ve zamanla kalıplaşma bildiren zarf ve edatlar bulunmaktadır. Oza, ötrü, aşnu vb. gibi fiil menşeli oluşum gösteren zarf ve edat teşkilleri, Türkçenin bünyesinde gelişim göstererek var olmuş yapılardır. Bilhassa eylemler ve onların semantik anlamlarından hareketle oluşmuş ve zaman bildiren zarf ve edatların anlamsal gelişimleri bağlı bulundukları eylemden izler taşır. Aşnu: aşun- <*aş-u-n "aş-, önce gelmek"ten "önce" (Gabain, 2007, s. 274), oza: oz- geçmek, aşmak; kaçmak, kurtulmak; başkasından ileri geçmek eyleminin (Li, 2004, s. 351) zarf fiil ekinin eklenmesiyle kalıplaşmış halde "önce" anlamında kullanılmasına ötkür-: <öt-gür-ü "geçirmek"ten "sonra" (Li, 2004, s. 351; Gabain, 2007, s. 94; Şirin, 2015, s. 296) anlamına gelişim göstermiş bazı örneklerdir. Türkçenin yapısında, anlamında semantik olarak "ileri" ve "geri" anlamları taşıyan eylemlerin zaman anlamı belirten zarf ve edatlara gelişimleri buradaki birkaç eylemde de görülebilmektedir.

Clauson, Räsänen ve Erdal'ın düşüncelerinden hareket edildiğinde bas- "basmak" anlamındaki bir fiilden oluştuğu düşünülen fakat anlamsal olarak ilgisi kurulmakta

zorlanılan *basa* yapısının, Türklerde baskınların arkalanarak ve yardımlaşarak sayı olarak çoklukla ve birlikte yapılan bir eylem olmasından doğan, "arkalamak, desteklemek, yardım etmek" anlamına gelişen bas- eylemine dayandığı ve nihayet Tonyukuk yazıtında bu anlamın aktarıldığı görülmektedir. Bas- eyleminden gelişen ve *basut* ve *basutçı* sözcüklerinin art ve arka sözcükleriyle oluşturduğu ikilemeler ve anlamsal olarak yardımın arka sözcükleriyle olan bağıntısı bugün de "arkalamak" ve "arkadaş" sözcükleriyle Türkiye Türkçesinde tanıklanmaktadır. "Arkalamak, desteklemek, yardım etmek" anlamındaki bir fiilin arka ile bağlantısından arkada bulunan şeylerin bizim gerimizde ve sonramızda kalıyor olması kedin>keyin gelişiminde olduğu gibi *basa* sözcüğünün semantik olarak "sonra" anlamına gelişmesine neden olmuş olabileceği düşünülmektedir.

Sonuç:

- Fiiller anlamlarını durum ve şartlara bağlı olarak kazanmaktadırlar. Eylemlerin kullanım sıklıkları, onların yeni anlam kazanmalarına sebep olmaktadır. Eylemler genellikle somut anlamdayken kullanımlarına bağlı olarak soyut anlamlar geliştirebilirler. Bir eylemin oluşum biçimi, onun anlamı üzerinde etkilidir. Türklerin baskınlarını Kâşgarlı'nın ifadelerinde belirttiği üzere birikerek ve birbirlerini arkalayarak yapıyor oluşu, bas- eyleminin temel anlamından, yeni soyut bir anlam kazanarak "arkala, desteklemek ve nihayet yardım etmek" anlamının gelişimine neden olmuş olabilir.

- Bas- eylemi "basmak, ezmek, hakimiyet sağlamak" anlamlarının yanında Tonyukuk yazıtında "yardım etmek" anlamıyla da kaydedilmiştir. Araştırmacıların kaynaklarda *basut* ve *basutçı* "yardım ve yardımcı" anlamlarındaki sözcükler için bas- fiilini işaret etmeleri bas- fiilinin "arkalamak, yardım etmek" anlamlarını kazanmış olabileceğini düşündürmektedir.

- Sözlük ve kaynak eserlerde basut sözcüğüğünün *art basut kıl-*, *art basut bol-* gibi "arka" anlamındaki bir sözcüklerle kullanımı, tarihi metinlerdeki *arka yölek* vb. "arka ve yardım" sözcüklerinin semantik ilişkisi bas- "baskın yap-" eyleminin Türklerde geriden gelen kuvvetlerin varlığı ile ilişkiyi ortaya koymaktadır. Nitekim Türkler, baskınlarda arkadan destek sağlayacak ekipler getirip birleşerek birbirlerini arkalayarak baskın yapabilmektedir.

- *Basa* "sonra"sözcüğü araştırmacıların beyan ettikleri üzere bas- eylemine –a zarf fiil ekinin getirilmesi ile oluşmuştur. Pek çok araştırmacı bu yapının bas- "basmak" eyleminden geliştiğini ancak semantik bağının şüpheli olduğunu belirtmiştir. Yukarıda ifade edildiği üzere bas- eylemi baskınlarda yardımlaşma ihtiyacıyla "arkalamak ve yardımlaşmak" anlamlarını kazanmış olabilir. Böyle bir anlamdan hareketle *basa* sözcüğünün tarihi metinlerde "arka ve geri" anlamlarını açıklamak daha kolay hale gelebilecektir.

- Türkçede "arka, geri" anlamlarındaki bir kökten gelişerek "sonra" anlamını kazanan kidin>kiyin edatı gibi *basa* edatı da metinlerde "geri, arka" ve "sonra" anlamlarını yüklenmiş durumdadır. Bu şekilde gelişim gösteren ve benzer anlam örüntülerine sahip edatlar (soŋ vb.) da bu savı destekler niteliktedir.
- "Arka" ve "geri" anlamlarındaki edatların "sonra" anlamını kazanışı, ardımızda, gerimizde kalan her şeyin semantik olarak sonramızda kalıyor oluşu, Eski Türkçede gelişimi olan tanıklanabilen örneklerdendir. Böylelikle *basa* "sonra" edatının, arka ve geri ile bağlantısından bu anlamı nasıl kaznmış olabileceği öngörülebilir.
- Türkçede bulunan edat yapılarına bakıldığında pek çoğunun dilin kendi eylem ve adlarından ortaya çıktığı görülmektedir. *Ötrü, aşnu* gibi yapıların da benzer semantik ilgilerle zamansal anlam kazandıkları görülmektedir. Türkçede ileri ve geri yatay eksenleri işaretleyen fiillerden gelişmiş ve zarf fiil kalıplaşması yoluyla oluşmuş pek çok edat bulunmaktadır. Bu örneklerden hareketle *basa* edatının alıntı bir sözcükten ziyade Türkçe kökenli bir sözcük yapısı olduğu düşünülmektedir.

Kısaltmalar:

DLT: Dîvânu Lugâtit-Türk

KB: Kutadgu Bilig

Moğ.: Moğolca

Kaynaklar | References

Aksan, D. (2004). *Dilbilim ve Türkçe yazıları*. Multilungual Yayınları.

Alyılmaz, C. (2021). *Bilge Tonyukuk yazıtları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arat, R. R. (2007). *Kutadgu Bilig (I metin)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arat, R. R. (1979). *Kutadgu Bilig (III index)*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Ata, A. (2012). Rayland nüshası satırarası Türkçe kur'an tercimesi'nde hapax. *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, 19*(1), 1-12.

Atalay, B. (2006). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânu Lugâtit- Türk (dizin)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Atalay, B. (2006). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânu Lugâtit- Türk (çeviri) cilt III*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ayazlı, Ö. (2012). *Altun Yaruk sudur VI. kitap*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aydın, E. (2012). *Orhon yazıtları*. Kömen Yayınları.

Bang K., W. (1980). *Berlindeki Macar enstitüsünden Türkoloji mektupları.* (Çev. Şinasi Tekin), Atatürk Üniversitesi Basımevi.

Bilgen, İ. (1989). *Dīvānu Lügāti't Türk'te söz yapımı* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

Boeschoten, H. (2022). *A dictionary of early middle Turkic*. Brill.

Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Calerondon Press.

Dıngıl, F. A. (2012). *İslam öncesi Türk kültüründe kutsallık ifade eden maddi unsurlar* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Durmuş, E. (2021). Eski Türklerin savaş taktikleri ve savaş alanındaki uygulamaları. *Akademik Bakış, 15*(29), 243-262.

Ercilasun A. B. (2016). *Türk kağanlığı ve Türk bengü taşları*. Dergah Yayınları.

Erdal, M. (1991). *Old Turkic word formation: a functional approach to the lexicon vol I.* Otto Harrassowitz- Wiesbaden.

Erdal, M. (2004*). A grammer of old Turkic.* Brill.

Eraslan, K. (2012). *Eski Uygur Türkçesi grameri.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Erdemir, H. P. (2022). Yabancı yazarlara göre Türklerde savaş ve taktik. H. C. Güzel-K. Çiçek-S. Koca (Ed.), *Türkler Ansiklopedisi* içinde (s. 938-943). Yeni Türkiye Yayınları.

Günay, Ü. & Güngör, H. (2015). *Türklerin dini tarihi*. Berikan Yayınevi.

Güner, Galip (2008). *Karahanlı Türkçesinde fiil* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Erciyes Üniversitesi.

Hacıeminoğlu, N. (2015). *Türk dilinde edatlar*. Bilge Kültür Sanat Yayınevi.

İnan, A. (1976). *Eski Türk dini tarihi*. Milli Eğitim Basımevi.

Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk milli kültürü*. Ötüken Yayınları.

Karaağaç G. (2013). *Dil bilimi terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Karahan, A. (2014). *Eski Uygurcada bağlaçlar*. Grafiker Yayınları.

Kovacs, E. (2011). Polysemy in traditional vs. cognitive lingustics. *Eger Journal of English Studies*. XI, 3-19.

Li, Y. S. (2004). *Türk dillerinde sontakılar*. Kebikeç Yayınları.

Nadalyaev V. M., Nasilov D. M., Tenişev E. R., Şerbak A. M. (1969). *Drevnetyurkskiy slovar'*. Academia Nauk Cccr.

Şen, S. (2014). *Eski Uygur Türkçesi dersleri*. Kesit Yayınları.

Şirin, H. (2015). *Kültigin yazıtı*. Bilge Kültür Sanat Kitabevi.

Taş, İ. (2009). *Kutadgu Bilig'de söz yapımı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tekin, Ş. (2002). Eski Türkçe. *Türk Dünyası El Kitabı Dil- Kültür- Sanat II. Cilt içinde*. (69-119). Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Tekin, Ş. (2019). *Uygurca metinler II. Maytrısimit, burkancıların mehdisi maitreya ile buluşma Uygurca iptidai bir dram*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tekin, T. (2003). *Orhon Yazıtları*. Yıldız Dil ve Edebiyat Dizisi.

Tietze, A. (2016). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lügati (Cilt I A-B)*. Türkiye Bilimler Akademisi.

Wilkens, J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen, Altuigurisch-Deutsch-Türkisch*. Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Ömer ARSLAN

https://orcid.org/0000-0001-9085-3426
Dr. Öğr. Üyesi.
omer.arslan@istanbul.edu.tr
İstanbul Üniversitesi
https://ror.org/03a5qrr21
Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Rızâyî'nin Lugaz Şerhleri

Rızâyî's Lugaz Commentaries

Araştırma Makalesi | *Research Article*
Geliş Tarihi | *Date Received*: 22.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 07.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | *Citation*

Arslan, Ö. (2025). Rızâyî'nin Lugaz Şerhleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1136-1192. https://doi.org/10.34083/akaded.1703336
Arslan, Ö. (2025). Rızâyî's Riddle Commentaries. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1136-1192. https://doi.org/10.34083/akaded.1703336

Makale Bilgisi | *Article Information*

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

© Yazar Adı Soyadı | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Klasik Türk edebiyatında şerh geleneği, *Mesnevî-i Manevî* gibi çok hacimli eserlerin yanı sıra beyitler gibi nazım birimi mesabesindeki oldukça kısa metinlere kadar geniş bir zemin üzerine inşa edilmiş, şerh usulüyle hemen her tür ve biçimdeki metnin açıklaması yapılmıştır. Bu makalede ele alınan risale de üçü mensur, biri manzum üç lugazın şerhinden ibarettir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Koleksiyonu 6779 numarada kayıtlı, 26 varaklık bir yazma nüshası içinde yer alan risalenin şarihi, metinde "li-muharririhi" kaydıyla verilen manzumelerdeki mahlasa göre Rızâyî'dir. Metin içerisindeki alıntılanan manzumeler ve diğer kaynaklar dikkate alındığında eserin XVI. yüzyılda kaleme alınmış olduğu söylenebilir. Rızâyî, öncelikle iki tasavvufi lugazı şerh etmiş ve risalesini yapısal olarak tamamlamıştır, bu kısım tamamlandıktan sonra duyduğu iki tasavvufi-hikemî lugazın daha şerhini lüzumlu görerek risalesine ikinci bir bölüm eklemiştir. Bu çalışmada, Anadolu ve Rumeli sahasında lugaz ve lugaz şerhlerine dair bir girişten sonra eserin sahibi Rızâyî'nin kimliğine dair veriler değerlendirilmiş, risalenin yer aldığı yazma nüshası tavsif edilmiş, metnin biçim ve içerik özellikleri sunularak söz konusu lugazlar ile şerhleri özetlenmiş, ardından şarihin kaynakları ve metinde gözettiği şerh usulüne değinilmiştir. Sonuç kısmında Rızâyî'nin şerhinin edebiyat tarihi ve şerh literatürü içindeki yerine dair değerlendirmeler sunulmuştur. Metnin transkripsiyonlu çevirisi de ek olarak verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: klasik Türk edebiyatı, şerh, lugaz, lugaz şerhi, Rızâyî

Abstract

The commentary (şerh) tradition in Classical Turkish literature encompasses a wide spectrum, ranging from voluminous works such as the Mathnawî-yi Manavî to brief texts consisting of only a couplet, and nearly every literary genre and form has been subjected to such exegetical treatment. The treatise examined in this article consists of commentaries on four riddles (lugaz), three in prose and one in verse. It is found in a 26-folio manuscript registered (no. 6779) in the Turkish Manuscripts Collection of the Rare Works Library at Istanbul University. Based on the poetic signature (mahlas) "Rızâyî" found in the verses within the text, the author of the commentary is identified as Rızâyî. Considering the quoted poems and referenced sources within the manuscript, the work is likely to have been composed in the XVIth century. Rızâyî initially completed the treatise by commenting on two riddles but later felt it necessary to add a second section in which he commented on two additional riddles he had encountered. This study begins with an introduction to the tradition of riddles and their commentaries in Anatolia and Rumelia, followed by an evaluation of the available records concerning Rızâyî's identity. The manuscript is then described in terms of its codicological features, and the formal and thematic characteristics of the text are analyzed. Summaries of the riddles and their respective commentaries are provided, along with an examination of the sources Rızâyî quoted and the exegetical methodology he employed. The conclusion offers an assessment of the significance of Rızâyî's commentary within the context of literary history and the commentary tradition. A transcribed version of the text is also included as an appendix.

Keywords: *classical Turkish literature, commentary (şerh), riddle (lugaz), riddle commentary, Rızâyî*

Giriş

Arapçada, bir şeyi yönünden saptırmak, yönünü değiştirmek anlamındaki "lagz" kökünden türeyen "lugaz", "lugz", "lagz", kertenkele, fare ve Arap tavşanının, bulunması zor olması için gizli ve üstü kapalı şekilde burgaçlı şekilde kazdıkları yuvalarına verilen isimdir. Bu tarzdaki dönemeçli yollar da aynı isimlerle anılır. Arapçada ima edilmiş, anlamı gizlenmiş söz için ulguze, lugz ve çoğul yapıda elgaz kullanılmıştır. Farsçadaki karşılığı "çîstân" Türkçedeki ise "bilmece"dir. Edipler ve şairlerin manzum ya da mensur olarak bir nesnenin adını incelikle gizleyip ima yoluyla tertip ettiği sözlerdir. Lugazın muammadan farkı soru yoluyla söylenmesidir (Koç ve Tanrıverdi, 2013, C. III, s. 2531).

Lügatlerle birlikte lugazı tanımlayan ve bir edebî tür olarak tarif eden kaynaklar belagat eserleridir. Çağatay sahası müelliflerinden Ahmed bin Hudaydâd Tarâzî'nin 1437'de belagat konularını Doğu Türkçesiyle kaleme aldığı *Fünûnü'l-Belâga*'da lugaz, "bu anıñ tėg bolur kim her nā-resānıñ atın ve ḫaḳīḳatin yaşurup müşebbehun bih lafẓı birle suʿāl ḳılurlar" şeklinde tanımlanmakta ve 2 Farsça, 1 Türkçe beyitle lugaza örnek verilmektedir. Hangi şaire ait olduğu belirtilmeyen Türkçe örnek şöyledir:

> Nė durur ol laʿl ki peydā bolur andın güher
> Gāh peydā bolur anda mey ü geh şīr ü şeker[1]

1502'de yazılmış olan ve Anadolu sahasındaki ilk belagat kitaplarından biri sayılan *Kitâbu Câmiʿi Envâi'l-Edebi'l-Fârisî*'nin son bölümü muamma kaidelerine ayrılmıştır ancak burada lugazdan bahsedilmemiştir (Ali Emiri Lügat / 39, s. 219b-226b). 1549'da yazılmış olan *Bahrü'l-Maʿârif*'te ise lugaz ve muammaya birer manzume örneği ile değinilmiştir (Şafak, 1991, s. 83).

Şerîfî, *Hadîkâtü'l-Fünûn* adlı belagat eserinde muammada isim, lugaz da ise müsemma gizlenir ve lugaz soru ifadesiyle söylenirken muammada böyle bir durum yoktur şeklinde lugaz ile muamma arasındaki farkı belirtir (Kaçar, 2012, s. 105).

İsmail Ankaravî'nin *Miftâhü'l-Belâga ve Mısbâhü'l-Fesâha*'sında lugaz, bir şeyin sıfat ve özelliklerini zikrederek başka bir şey akla getirmeyecek şekilde o şeyin kendisine delalet etmek üzere yazılmış manzume, şeklinde tanımlanmaktadır. Lugaz aslında, eğri büğrü yolları olan yaban faresi deliklerine denir. Yolcuya zor gelen eğri ve çapraşık yollara da lugaz denir. Bu manadan yola çıkılarak bir müsemmaya remz ve işaret olan ve o isim ya da müsemmaya ait özellikler zikredilerek gizlenen şeyin sorulduğu sözlere de lugaz adı verilmiştir (Ülken, 2016, s. 186).

Taşköprizâde Kemâleddîn Mehmed, *Mevzûâtü'l-Ulûm*'unda lugazı, "ilmü'l-elgaz" başlığında, gayet gizli olan işaretlerle, murad edilen şeye son derecede gizlilikle işaret eden

[1] Ahmed bin Hudaydâd, *Fünûnü'l-Belâga*, Oxford Üniversitesi Bodleian Library MS. Elliott 127, 65a. Bu eserin ayrıntılı tanıtımı için bkz. Kaçar, 2023, s. 177-190.

lafızlar, şeklinde tarif etmektedir. Müellife göre bu gizlilik, muhatabın zihnini zorlayacak derecede kapalı olmamalı, keyif verici bir derecede tutulmalıdır. İkisi de beyan ilmine dâhil olan muamma ile lugaz arasındaki fark ise şu şekilde açıklanmıştır: İpuçlarıyla manzumeden çıkarılan lafızlar ve harfler, kendilerinden başka bir manayı ortaya çıkarıyorsa muamma, bu ipuçları doğrudan murat edilen şeyi ortaya çıkarıyorsa lugazdır (Taşköprizâde Kemâleddin Mehmed 1313, s. 298-299). Yani muammadaki ipuçları bazı harf ve lafızları gösterir, daha sonra bunları birleştirmek, ayırmak gibi farklı işlemlerin sonucunda gizlenen isim ortaya çıkar. Lugazda ise gizlenen şeye ait özellikler sorulur ve ipuçları tamamen o şeyin kendisini, manasını ortaya çıkarmak üzere düzenlenir.

Salahaddîn-i Uşşâkî, *Terceme-i Hizânetü'l-Edeb* isimli izahlı ve örnekli belagat terimleri sözlüğününün "İlgaz" başlığında bu türe, bedîde, ilgâza muhâcât ve ta'miye de dendiğini belirttikten sonra tarif edilen şey zikredilmeksizin genel vasıfları öyle bir tertiple ifade edilir ki görünüşte tarif edilen şeyin dışında başka bir şey kastediliyor gibidir ama özünde tarif edilen şeye tevriye yoluyla delalet eder, şeklinde bir tanım getirir (Kaçar vd., 2020, s. 258).

Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri* kitabında lugazı "çözülmesi sezgi veya istihraç sayesinde bir ima yoluyla mümkin olan bilmecedir" diye tarif eder (1980, s. 273). Yekta Saraç'ın *Klasik Edebiyat Bilgisi* eserinde lugaz, "insan isminin dışında, bir şeyin özelliklerinin söylendiği ve muhataptan bunun ne olduğunun sorulduğu bir tür bilmece" olarak tanımlanır (2013, s. 292). Bir edebî tür olarak lugazlar genellikle manzum hâldedirler ancak mensur lugazlar da bulunmaktadır. Manzum lugazlar birçok nazım biçimiyle yazılmıştır. Lugazların biçimsel anlamda en belirgin yönü "Nedir o?" "O nedir?" gibi bir soru ifadesiyle başlamalarıdır. Daha sonra, sorulan şeye ait özellikler ima edilerek cevap beklenir. Lugazlarda genellikle nesneler, hayvanlar konu edilmektedir, bu türün muamma ile ayrılan noktalarından biri budur. Muammalarda ise Esmâü'l-hüsnâ ve insan isimleri konu edilmektedir. Bir başka ayrım noktası ise lugazların genellikle manaya yönelik olmasıdır, muammalar ise lafza yöneliktir. Gizlenen ismin harflerini ortaya çıkarmaya yarayacak ipuçları verilerek muamma çözülür. Lugazlarda ise gizlenen nesneye ait çoğunlukla fiziksel, işlevsel özellikler ifade edilir ve bunlardan yola çıkılarak cevap bulunur.

Klasik Türk edebiyatında Ali Şîr Nevâyî, Ahmed Paşa, Lâmi'î, Nâbî, Nedîm ve Şeyh Gâlib gibi meşhur şairlerle birlikte birçok şair, divanlarında lugazlara yer vermiştir.[2] Klasik divanlarda XV. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan lugaz örnekleri ayrıca mecmualarda da toplanmıştır. Bu türe dair örnekler XX. yüzyılda da karşımıza çıkmaktadır.[3] Edebî ya da eğlencelik lugazlarla birlikte ilmî meseleleri ele alan öğretici lugazlar da vardır (Akay, 2022, s. 1536-1553). Bunlar arasında, manaya dair edebî lugazlardan farklı bir yapıda, kelimenin

[2] Bu konuda kapsamlı bir döküm için bkz. (Durkaya, 2021, s. 1159-1161).

[3] Türün yakın dönemdeki bazı örnekleri için bkz. (Altunmeral, 2019, s. 304-319; Tığlı, 2025, s. 214).

uzak anlamını kastetmek suretiyle söylenmiş lafzi lugazlar önemli bir yer tutmaktadır (Okur, 2016, s. 1904-1914).

Türk edebiyatında beş yüz yıllık süreç içerisinde verilen ürünlerin içerikleri incelendiğinde, lugazları, edebî, eğlencelik lugazlar ile çeşitli fen ve ilimlere dair öğretici lugazlar olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Bu ayrımda içerikle birlikte yazım sebebi de belirleyicidir. Mecra bakımından incelendiğinde ise divanlarda, mecmualarda ve daha sonraki devirde süreli yayınlarda yer alan lugazları görmekteyiz.

Her ilmî ve edebî türde olduğu gibi lugazlar üzerine de şerhler yazılmıştır.[4] Bu makaleye konu olan eser de Rızâyî'nin lugaz şerhlerini kapsayan risalesidir. Dinî, tasavvufi, hikemî içerikli dört lugazın şerhinden ibaret bu risale, lugazları açıklamak üzere mesnet getirilen ayet ve hadislerin yanında çok sayıda şiir örneği ile dikkat çekmektedir.

1. Eserin Şarihi Rızâyî Hakkında

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Koleksiyonu 6779 numarada kayıtlı yazma nüshasında[5] "Lugaz" başlığı ile yer alan bu risalenin içerdiği manzumelerdeki Rızâyî mahlasından yola çıkarak Rızâyî mahlaslı şair, müelliflerle ilgili bilgiler taranmış ancak kaynaklarda aynı mahlasla anılan kişilerin böyle bir eserine rastlanmamıştır. Risalede müellifin kendine ait olduğunu belirttiği şiirler ile mevcut Rızâyî mahlaslı şairlerin divanları ve mecmualara geçmiş şiirleri karşılaştırıldığında yine devrin kaynaklarından bir sonuç alınamamıştır. Yalnızca, risaledeki bir gazel, Kastamonulu İshak-zâde Hasan Fevzî'nin 1906'da derlediği *Fusûl-ı Âşıkân* adlı şiir mecmuasında görülmüştür. Bu mecmuada XVI. yüzyılın meşhur simalarından Baba Çelebi lakaplı Filibeli Mahmûd Rızâyî'ye ait bir beyit daha kayıtlıdır; beytin başlığında ve söz konusu gazelin makta beytinde ayırt edici başka bir ibare olmaksızın Rızâyî mahlası bulunmaktadır.[6] Ancak Baba Çelebi'nin tezkirelerde ve belli başlı mecmualarda kayıtlı şiirleri arasında, elimizdeki risalede müellife ait olduğu belirtilen söz konusu gazel ve diğer manzumelere rastlanmamaktadır. Risalede müellifin hayatına dair yegâne işaret, metnin sonunda yer alan manzum arzuhaldir. Manzumeden anlaşıldığı kadarıyla, şerhin sahibi olan Rızâyî, uzun bir süredir hayatını gurbette sürdürmekte ve memleket hasreti çekmektedir. Eserinin sonundaki manzumede memleketine dönme isteğini bildirerek padişahtan yardım dilemektedir. Ancak biyografik

[4] Bunlardan bazıları için bkz. (Yazar, 2011, s. 696-698; Çetres, 2019, s. 495-507; Gür, 2016, s. 57-82; Özkat, 2020, s. 209-288; Yazıcı, 2017, s. 142-181; Keleş, 2008, s. 152-182).

[5] Nüshaya bu bağlantıdan erişilebilir: https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TY/nekty06779.pdf

[6] Söz konusu gazelin mahlas beyti:

Hümâ-himmet olup gel âşiyân-ı 'arşa pervâz it
Rızâyî bûm-veş bu menzil-i vîrânı n'eylersin (Akman, 2024, s. 493).

Baba Çelebi'ye ait beyit:

Rızâyî
Beni hicr odına yakdıñ cihân-sûz oldı âhum âh
Benüm dûd-ı siyâhumdan siyeh-rûz oldı mâhum âh (Akman, 2024, s. 735).

kaynaklar incelendiğinde ne Baba Çelebi'nin ne de diğer Rızâyî mahlaslı şairlerin hâl tercümelerinde böylesine belirgin bir gurbet hâli ve sıla arzusuna dair kayıt bulunmamaktadır.[7] Manzumede kendisinden yardım istenilen padişahın ismi zikredilmediği için metnin yazıldığı devreyi belirlenememiştir. Risaledeki Türkçe beyit örneklerinin Mesîhî, Necâtî, Hayâlî, Usûlî, Taşlıcalı Yahyâ gibi şairlere ait olması ve Kemâl Paşazâde'nin risalesinden bir parçanın aktarılması, devir ve muhit itibarıyla bu şerhlerin XVI. yüzyılda Baba Çelebi lakabıyla tanınan, Kanûnî devrinde yaşamış ve Rüstem Paşa ile yakın ilişki kurmuş mutasavvıf Filibeli Mahmûd Rızâyî'yi akla getirse de eldeki verilerle şarihin hangi Rızâyî olduğunu tespit etmek şu an için mümkün değildir.

2. Rızâyî'nin Lugaz Şerhlerine Dair Risalesi'nin Nüsha Tavsifi, Biçim, İçerik Özellikleri, Kaynakları ve Şerh Usulü

Müstakil bir adı bulunmayan ve kaynaklardaki Rızâyîlerle birlikte anılmayan bu lugaz şerhleri risalesinin makaleye konu olan nüshası İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Koleksiyonu 6779 numarada kayıtlıdır.[8] Pembe meşin üzerine yaldız işlemeli ciltle kaplı nüsha 20,5 x 13 cm. ölçülerindedir. İçerisinde vakıf mührü bulunmamaktadır. Cetvelleri ve başlıkları kırmızı renkte olup on dokuz satırlık düzene göre nesih hat ile yazılmıştır. Eserin bir başlığı yoktur, ilk sayfanın kenarında "Lugaz: bi-ma'nî mu'ammâ, ya'nî mu'ammâ dimek" ibaresi bulunmaktadır.

Risale mensur yapıda olmakla birlikte, açıklamaları örneklemek üzere çok sayıda manzume tanık gösterilmiştir. Şerh edilen lugazların ilk üçü mensur, sonuncusu ise "nazm" nazım biçiminde dört beyitlik bir manzumedir. Dinî, tasavvufi, hikemî içerikteki bu lugazların şerhi büyük ölçüde sade bir dille yapılmıştır. Metin, Allah'a hamd, Peygamber'e salavat, ailesi ve ashabına selam ile başlar. Rızâyî, halk arasında dilden dile dolaşan ancak şeriate aykırı manalar gizlediği sanılarak cevap vermekte tereddüt edilen bu lugazların Kuran'a ve sünnete uygunluğunu açıklamak için bu eseri yazdığını dile getirir. Lugazlarda kastedilenin ne olduğunu herkesin anlayabilmesi için eserini Türkçe yazdığını, ancak yeri geldikçe Arapça ibareler ile Farsça şiirlere yer verdiğini söyler. Birinci lugazın günümüz Türkçesine çevirisi aşağıdaki gibidir:

"Ateş yanmadan, çiğ pişmeden, can bedene karışmadan, ana rahmine düşmeden, doğmadan ölen kimdir?"

---

[7] Devrin biyografik kaynaklarının yanı sıra *XVI. Asır Türk Edebiyatının Rızai Mahlaslı Şairleri* başlıklı çalışmada da biyografik, bibliyografik bir eşleşmeye rastlanmamıştır (Karataş, 2013).

[8] Daha önce bu risalenin Manisa İl Halk Kütüphanesi 5845 numarada kayıtlı muhtasar nüshasının bir kısmı Mustafa Uğurlu Arslan tarafından yayımlanmıştır. Bu nüshada İstanbul Üniversitesi nüshasında yer alan şiirler bulunmamaktadır. "İsmail Hakkı Bursevî'nin Lugaz Şerhleri I" başlığıyla yayımlanan makalede, risale muhtemelen katalog bilgisi esas alınarak İsmail Hakkı Bursevî'ye atfedilmiştir ancak kaynaklarda ve metnin içerisinde Bursevî'yi işaret eden bir bilgi yoktur. Metin içinde, müellife ait olduğu bildirilen manzumelerde Rızâyî mahlası geçmektedir; bkz. Arslan, 2020, s. 259-290.

İkinci lugaz ise,

"O ne mahluktur ki cansızdır? Yaratıldığından beri bir kere söyledi. İsmi mevcut, resmi yoktur. Eger söylersem bilmezsin, söylemezsem bilirsin. Açan, açılandan başkası değildir; açılan da açandan başkası değildir. Mekânsızdır, mekânı vardır; işaretsizdir, işareti vardır. Ondan, bundan bağımsızdır ama osu, busu vardır."

Rızâyî, ikinci lugazın bazı nüshalarda farklı yazıldığını belirterek kendisine göre sahih olan ifadeleri şu şekilde verir: "O ne mahluktur ki cansızdır, canı vardır," olmalıdır, çünkü "mekânsızdır, mekânı vardır; işaretsizdir, işareti vardır, denmiştir." Lugazları şerhe geçmeden önce Kemâl Paşazâde'nin *Heykel Risâlesi*'nden insanın dış ve iç varlığına dair bir açıklamayı alıntılar. Buna göre insan, beden, ruh ve sırdan ibarettir. Bu iki lugazın ilkinde insanın bedeni, ikincisinde ise ruhu ya da sırrı sorulmuştur. Bu açıklamadan sonra şerhe başlar. İlk lugazın cevabı, dünya var olmadan önce yaratılmış olan Hz. Adem'dir. O yaratıldığında dünyada henüz ateş de var olmamıştır, dolayısıyla çiğ olan da pişemez. Doğmadan ölümü ise Hz. Adem'in, dünyaya cennetten indirilmiş olup diğer insanlar gibi rahme düşmemesi ve bir anadan doğmadan hayat bulması sebebiyledir.

İkinci lugaz ise farklı cevaplar üzerinden şerh edilir. "Yaratılmışlar arasında cansız olan şey", bir ihtimal insan ruhudur. Burada ruhtan murat, varlık hilatini giymiş olan cevherdir; ona dürre-i beyza ya da rûh-ı a'zam derler. Rûh-ı Muhammedî, nûr-ı Muhammedî, Hakîkat-i Muhammediyye, Kalem-i 'alâ ve akl-ı küll de derler. Bunların hepsi bir cevhere işaret eder. Nefis, kalp, ruh ve akıl hakikatte bir şeydir ve ruhani, nurani, rabbani olan bir cevherdir, diyerek Allah'ın yaratmış olduğu ilk varlık olan, ilahi zatın mazharı sayılan bu cevherin, lugazda "cansız" sıfatıyla sunulması, ruh denen cevherin kendinden başka canı yoktur, belki kendisi bizzat candır, ifadeleriyle açıklanır. Lugaz farklı bir nüshadaki "cansızdır ama canı vardır" ibaresine göre şerh edilirse sahip olduğu can, nurullâh ve sırrullâh olarak düşünülmelidir, çünkü ruhun da var oluşu bunlar iledir. Bu nur ve sır çekilirse ruh ve beden varlığını sürdüremez. Ruhtan içeri sır vardır, insanın canının canı mesabesindedir. Beden içinde kalp, kalp içinde ruh, ruh içinde sır bulunur. "Canı vardır"la kastedilen, kalbinde Allah aşkı vardır demek de olabilir; nitekim can içinde Allah aşkı yok ise cansız sayılır, ifadeleriyle farklı bir tevcih getirilir.

"Yaratıldığından beri bir kere söylemiş" ifadesindeki "söylemek"le beyan etmek kastedilmiş olmalıdır. Bu da yine ilk yaratılan şey olan cevhere kalem-i a'lâ denmesiyle alakalıdır. Bu kalem, yaratılışta bütün varlıkların kaderini nefs-i kül olan levh-i mahfûza yazmıştır ve tekrar yazmayacaktır. "Yaratıldığı vakit bir kere söylemek"ten kasıt ruhların ezel bezminde *elestü bi rabbiküm* sorusuna verdiği *belâ* cevabı olarak da düşünülebilir. Bu hakikat bir kere söylenmiştir, değişmez.

"İsmi var, resmi yoktur," ifadesindeki "resmi yoktur"dan kasıt, o cevherin görülemez, tasvir edilemez oluşudur.

"Dersem bilemezsin," ifadesiyle sorunun cevabının ruh olduğunu söylersem, cevabın ruh olduğunu bilirsin ama ruhun hakikatte ne olduğunu bilemezsin, demek istenmiştir. "Demezsem bilirsin" ile de sorunun cevabının ne olduğunu söyleyememi anlarsın; çünkü sorulan şey, anlatılması ve anlaşılması mümkün olmayan bir kavramdır.

"Açan, açılandan başkası değildir; açılan da açandan başkası değildir," ile kastedilen açan ve açılanın bir olmasıdır, o da ruhun cevheridir. Bütün varlıkların aslı, başı ve sonu odur, ondan başka bir cevher olmadığı için açan da açılan da kendisidir.

"Mekansızdır, mekânı vardır," ifadesi ile kast edilen anlam şudur: Varlığın, mekânın sınırı bilginler katında atlas feleğidir ve mekân onun berisinden, yani iç yüzünden ibarettir. Bazı bilginlere göre mekân, cisimlerin içinde bulunduğu boşluktur. Atlas feleğinden ötesine "lâ-mekân" derler, burası göklerin dışındadır. İnsanın ruhunun yaratıldığı cevher, ilahi zatın nuruna mazhar olduğu ve o nur da *yere göğe sığmadığı* için mekânsızdır. Ruh aynı zamanda bedene bağlı olduğu için mekânı vardır.

"İşaretsizdir, işareti vardır," ifadesindeki işaretsizlik, o cevherin hakikatini kimse görüp bilmediği içindir. "İşareti vardır," denmesinden kasıt ise bütün yaratılmış olanlar, kainat onun işaretidir, onu gösterir. Ya da onun nurunun ışıkları belirsizlik âleminden gelip her bir bedene ruh şeklinde girdiği için o beden, o ışığın bir işareti olmaktadır.

"Ondan, bundan bağımsızdır ama osu, busu vardır," demekle kastedilen, muhtemelen, ruh bir bütündür ayrılamaz, anlamıdır. Yaratıldığı cevher sayılı değildir, birdir ve her şeyin aslı birdir, ondan başka bir cevher de yoktur. "Osu busu vardır" denerek ondan yaratılarak ondan ayrılmş olan mahlukatın o ve bu olmak üzere çeşitlendiği kastedilmektedir. Bununla birlikte bu ile dünya, o ile ahiret kastediliyor olabilir. Ruh, iki âleme de bağlanmaz çünkü bunla masivadır; ama yine de iki âlem de onundur, ruh içindir, âlemler onun şerefine yaratılmıştır. Bu açıklamalardan sonra Rızâyî şerhini şu şekilde özetler: Bu lugazın cevabı insan ruhu ise kısım kısım cevabını buldu ama cevap insanın sırrı ise "mahluk" olma sıfatından başka bütün vasıflar bunun için de geçerli olacağı için yine cevabını buldu. Mahlûk oluşu insaniyeti yönüyledir, yani insan ki mahlûktur, onun sırrı da mahlûktur. Burada mahlûk sıfatı, özellikle lafı dolandırmak için kullanılmış, böylece muhatapları şaşırtmak amaçlanmış olmalıdır.

Rızâyî, iki lugazı bu şekilde şerh ettikten sonra, lugazları ve şerhleri özetlediği bir mesneviye yer verir. Daha sonra, insanın sırrının bilinmezliğine ve herkesin kendi idrakinin ölçüsünde cevaplara ulaşabileceğine dair bir kısa ve açıklama gelir. Birinci risale, insanın, yaradılıştaki sırra ve hakikate ulaşmadaki acizliğine dair, şerh edilen lugazın temsilî unsurlarıyla, benzetme ve mecazlarıyla örülü bir mesnevi ve gazel ile kapanır.

Nüshanın ikinci kısmındaki girizgâhta müellif, önceki risaleyi tamamladıktan sonra iki lugaz ile daha karşılaştığını ve devam eden kısımda bunları şerh edeceğini söyleyerek ikinci kısmın birinci lugazını aktarır:

"O ne, cisimsiz, resimsiz, ruhsuz, kanatsız bir kuştur ki ömrü bin-bin, yüz-yüz yıldır. Mekânsızlık yuvasından, mekân kafesine gelip konmuştur. Selametten uzak ama salimdir. Parça parça olup her parçası bir konağa konmuştur ama en büyük parçası kendi yuvasında kalmıştır. Ne acayiptir ki kıyamete kadar her parçası parçalanmaktadır. Kıyamette dahi bu şekilde parçalanacaktır.

Rızâyî lugazdaki kuşun, "küntü kenzen mahfiyyen" sadasıyla yaradılışa ve mekâna sığmayan bir Hüma uçuşlu şahbaz iken tenezzül ederek mekânsızlığın zirvesinden alçaklardaki gönüllere inip burada konakladığını açıklayarak bu kuşun "şahbâz-ı lâ-mekânî", "Ankâ", "Sîmurg", "murg", "tâyir-i kudsî", "Hümâ-yı kudsî" ve "tuyûr" olarak da anıldığını Farsça ve Türkçe şiir örnekleriyle gösterir. Lugazda kuş olarak anılan bu kavramın aynı zamanda "vücûd-ı mutlak", "aşk" ve "şâhid-i kudsî" gibi birçok ibareyle anıldığına dair şiir örnekleri vererek bu kavramın sözlerle tarif edilemeyeceğini dile getirir.

Lugazda geçen bu mücerred kuşa verilen "cisimsiz" sıfatı, onun cismani olmayışındandır. "Resimsiz oluşu" ise, resmin cisim ve cismaniyetin hâli olmasındandır, dolayısıyla cismi olmayan bu kuşun resmi de yoktur. Ruhsuz oluşu cisimsiz ve resimsiz ibarelerine bağlanırsa, önceki lugazdaki cansız ifadesinde olduğu gibi kendinden başka bir ruhu daha yoktur, belki kendisi ruhun ruhudur, ruh ondan yaratılmıştır, manasına gelir. Kendinden başka bir ruhu olduğu kabul edilirse Hicr suresinde geçen "....ve ona ruhumdan üflediğim vakit..." ayetindeki, Hz. Adem'in bedenine üflenmiş mücerred ruhu kastetmek içindir ve bu ruh bazı hadislerde nur olarak da anılmaktadır. Lugazdaki ruh kelimesi kanat kelimesine bağlanırsa "kanatsız bir ruh" terkibi ortaya çıkar, böylece ruh kelimesi ile nurun kastedildiği anlaşılır ya da ruhun ruhu mesabesinde olduğu için ruh kelimesinin tercih edildiği anlaşılır. Kanatsızlığı ise yine cismani uzuvların onun için gereksiz olmasındandır, o mücerred kuş, âleme manevi bir kanat açmıştır ki felekler o kanadın altında bir yumurta nispetinde küçücük kalmıştır. "Ömrünün bin-bin, yüz-yüz olması" ise sonsuzluğuna vurgudur. Mekânsızlık yuvası, imkân âlemi, mekân ve yaratılış sahasının dışında kalan sınırsızlık âlemi olan "âlem-i kudüstür", buradan gelip mekân kafesine konması ise gönülleri mesken tutmasındandır.

Bu noktada ruh-nur meselesi üzerine "temhîd" başlığı ile bir açıklama getirilmiştir. Buna göre "vücûd-ı vâcib", "nûr-ı mahz"dır; "vücûd-ı mümkin" ise o nurun gölgesidir. Yani yaratılışın gölgesi kainatın üzerindedir. Acayip olan şudur ki gölgeye, nurdan yakın bir şey yokken yine nura, gölgeden uzak başka bir şey yoktur. Varlığın nuru, mekânsızlık âleminden tecelli edip yokluğun karanlığına kapanmış gözlere ışığını salıp onları teselli edince gözler gizlendikleri yerden ortaya çıkıp yokluk gecesinden günbegün aydınlık gündüzüne adım atıp gölge, nurla bir olup yüce bir makama erişerek muradına nail olmuştur. Zira âlem dedikleri, o gözlerden ibarettir. Hakk'ın tecellisinin feyzi ve mutlak varlığın ışığıyla var olup gizlenmiş olduğu gayb âleminden çekilip, görünenler âleminde ortaya çıkmıştır ki varlık âleminin nizamı ile yokluğun bir araya gelmesiyle bakidir. Mutlak varlık, bu lugazda bir kuş

suretinde imkân ötesindeki yuvasından imkân âlemine inerek gölgesini salınca kainat bütünüyle onun manevi uzuvlarının birer gölgesi mesabesinde kalmış ve nuruna garkolmuştur. Mekân kafesine gelip konması ise mekân âlemine ışığının düşmesiyle gölgesinin ortaya çıkmasıdır, bu da kendi manevi makamının değişip dönüşmesidir. Bu âlem ne kadar büyük görünse de mekânsızlık âlemine nispetle küçük bir kafes, belki ondan dahi küçük bir tünektir ki can kuşu ondan kurtulmayı ister. Yahut burada kafesten murat topraktan yaratılmış bedendir. Öyle ise dünya içindeki beden, saflık âleminin kuşunun ışıklarının düştüğü yerde görünen gölgelerin karargâhı olmakla kafes içinde bir kafestir.

"Salim" olması hakikat, "selametten uzak olması" ise mecazdır, mecaz hakikatin köprüsü gibidir. Varlıkların her biri, mutlak varlığın bir ışığı ve o mekânsızlık şahbazını takip eden gölgesidir. Sureten parça parça görünmesi yönüyle selametten uzaktır ancak bu parçalanma hakikaten değil de mecazen gerçekleştiği için aslında salimdir.

"Her parçasının bir konağa konması" ise mutlak varlığın ışıklarının, yaratılmışlar sebebiyle parçalara ayrılmış gibi olması, böylece her parçanın bir varlığa bağlanması anlamına gelir. Bu hâl, güneşin ışıklarının kafesli pencereden eve düştüğünde parça parça görünürken pencere hizasından yükseldiğinde güneş ışıklarının bütünleşerek bir olmasına benzer. Yahut rüzgârın şiddetiyle coşan denizin dalgaları sahile vurunca dalgaların parça parça görünmesine benzer. Parça parça görünen dalgalar, rüzgâr dinip deniz sakinleşince denizle bütünleşerek görünmez olurlar. Bir başka deyişle, dünyanın güzelliğine aldanıp masivaya bağlanan biçare kalpler ve Allah'tan başkasının sevdasına düşen taş gönüllerin parça parça olup her parçasının bir surete ve nigara, her kırıntısının bir duvara yapışıp kalmasına benzer; sonunda bunlar da masivadan alakalarını kesip o tek sevgiliye, mutlak güzele vasıl olacaklardır. O parça parça olan gönül, kin ve kötülük gütmeden tek dil ve tek kalp olur, tek ve mutlak olan sevgiliyle bir olup parçaları birleşir, parçalanmışlığından eser kalmaz. Başka bir temsille bu hâl, kırılmış bir aynaya bakan kimsenin, aynanın her parçasında ayrı ayrı görünmesine benzer; aslen bir olan şey, sureten çok görünür ama ayna parçaları göz önünden gidince, o yansımalarda parça parça görünen suretler görünmez olur, birlik, bütünlük ortaya çıkar. İnsan soyu, hakikat âleminde bir aynadır ve Allah, o aynayı parça parça edip her birini bir diğerinden uzaklaşmıştır ki mutlak güzelliğini her parçada, o parçaya münasip bir surette gösterir ve her surette kendi güzelliğini farklı bir yüzden seyreder.

"En büyük parçasının, kendi yuvasında kalmasından" kasıt ise şudur: Büyük parça, bütünün aslı manasına gelir; bu yönüyle asıl, şubenin ve şube de aslın parçasıdır. Burada, bütün varlıkların, ezelde mutlak varlıktan ayrılmış olduğu anlatılmaktadır. Bütün varlıklar kendisinden parça parça ayrılıp âleme düşerken mutlak varlık, kendi manevi makamında hiç değişmeden sabit kalır.

"Kıyamete kadar her parçasının parçalanmasının" manası ise mutlak varlığın, kıyamete kadar, yaratılmışların üzerine ışığını saldıkça, tecelliler ve görüntüler dallanıp

budaklandıkça, varlığın ışığının da parça parça görünmesidir. Kıyamette dahi parçalanacak olması da bu sebepledir, hatta ahirette geçmiş ve gelecek olmayıp bütün zaman, andan ibaret olduğu yani zamanın geçişi, ilerleyişi söz konusu olmadığı sonsuzlukta bu parçalanma daha fazla ve daha hızlı gerçekleşir.

Üçüncü lugaz bu şekilde şerhedildikten sonra "tenbîh" başlığı altında, bu lugazdan ve şerhinden alınması gereken hisseye değinilir. Buna göre, mutlak varlığın bir parçası olarak ruhlar, farklı bedenlere dağıtılarak kısım kısım dünyaya inmişlerdir, yani cisimden ve suretten ari bir hâlde mekânsızlık âleminde iken dünya ve beden kafesine düşmüşlerdir. Daha sonra, bu dünya üzerine düşen mutlak varlığın gölgelerinin peşine düşüp aslı unutmuşlardır. Ruh, beden kafesinden kurtulmalı, gölge peşinde koşmayı bırakıp aslına ulaşmaya çalışmalıdır. Tembihin akabinde müellife ait otuz sekiz beyitlik bir mesnevi gelir. Bu mesnevi, lugazın manzum bir şerhi görünümündedir. Mesneviyi, yine müellife ait bir gazel takip eder, gazel de lugazda murat edilen manayı işlemektedir.

İkinci bölümün ilk lugazının şerhi bu iki manzumeyle sona erdikten sonra ikinci lugaza geçilir. Bu lugaz manzumdur, "nazm" nazım biçimiyle yazılmış dört beyitten ibarettir, nesre çevirisi şu şekildedir:

Âlem ve insanlar onlardan habersizken baştan başa [dünyayı] gezen o iki şey nedir?

Onlardan biri mutluluk, diğeri kaygıdır; cahiller [bu hâli] anlamaz, arif olan anlar.

Varlıklarından bir işaret yoktur, [ancak] insanlara ulaşınca var olurlar.

İyi bak, [onlar] insanların elinde dört olurlar, ikisi görünür, ikisi görünmez.

Manzumeden sonra doğrudan şerhe geçilir. Buna göre lugazda sorulan iki şeyden biri mutlulukla ima edilen hayattır, diğeri de kaygı karşılığındaki ölümdür. Bir başka tevcihle bu iki şey, mutluluğa karşılık imandır, kaygıya karşılık ise küfürdür ya da aynı sıra ile zenginlik-fakirlik, iyi amel-kötü amel olarak düşünülebilir. Bu soyut kavramların, varlıklarının bir işareti yoktur çünkü görünmezler ve maddî olarak bilinemezler. Varlıkları, ancak insanlara geldiklerinde belli olur. İnsanların elinde dört olup ikisinin görünmesi ve ikisinin görünmemesi ile kastedilen de hayat ile ölümün kavram olarak soyutluğu sebebiyle görünmemesi ancak bunların uğradığı insanların diri ve ölü olarak görünmesidir. Aynı durum yukarıda sayılan diğer soyutluklar ve bunlarla vasıflanan insanların hâli için geçerlidir. Son lugazın şerhinden sonra önceki ile aynı tarzda, mesnevi biçiminde on dört beyitlik manzum bir şerh gelir. Elimizdeki nüshada bu mesneviden sonra bir satır boşluk görünmektedir, boşluğu takiben elli yedi beyitlik bir başka mesnevi yer almaktadır. Manzum bir arzuhal görünümdeki bu mesnevi, padişahın övgüsüyle başlar. Övgüden sonra Rızâyî, eserinin kabul buyurulması temennisini içeren bir girizgâh ile asıl mesele olan memleketine dönme isteğini dile getirir. Gurbetteki yalnızlığından, yoksulluğundan bahsederek padişahtan, memleketine dönebilmesi için yardım istemektedir. Rızâyî, gurbetteki hâlini

anlatan bu kısmı, yukarıda şerh ettiği lugazlara konu olan teşbih ve istiarelerle süslemiştir. O da tıpkı yuvasından ayrı düşüp gurbet kafesine kapatılmış bir kuş gibidir. Arzusunu gerçekleştirmek için Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olan padişahın yardımını beklemektedir. Bedeni bulunduğu yerde iken ruhunun, memleketinde kaldığını, ruhu bedenine kavuşmadan çok daha önce gam derdinin kendisini öldürdüğünü, daha ana rahmine düşmeden bu tasa ile kardeş olduğunu, aklının, fikrinin parça parça olup birbirinden ayrıldığını, bu sebeple bir an dahi mutlu olamadığını, kaygıdan bir lahza da olsa kurtulamadığını söyleyip padişaha dua ederek manzumeyi ve risaleyi sonlandırır.

Rızâyî, ele aldığı lugazların şeran sakıncalı görülme ihtimalini ortadan kaldırmak amacıyla yazdığı bu şerhleri ayet ve hadislere dayandırarak yapılandırmıştır. Nûr, Âl-i İmrân, Fâtır, Enâm, Rad, İsrâ, Hicr, Furkan, Araf, Haşr, Maide, Bakara, Fecr, Hûd surelerinde geçen ayetleri iktibas etmiş, yirminin üzerinde hadis rivayetini alıntılamıştır. Ayet ve hadislerin yanı sıra İsmail Hakkı Bursevî'nin *Rûhu'l-Beyân* adlı tefsiri, Kemâl Paşazâde'nin *Heykel Risalesi, Vücûd Risâlesi,* Cürcânî'nin *Ta'rîfât* adlı İslâmî ilimler sözlüğü, İmâm-ı Rabbânî'nin *Mektûbât* adıyla derlenen mektupları bu eserin kaynakları arasındadır.

Risalede yeri geldikçe manzum parçalar da tanık gösterilmiştir. Dil itibarıyla Türkçe ve Farsça manzumeler ağırlıkta olup farklı nazım biçimlerinden alıntılar dikkat çekmektedir. Rızâyî, Usûlî'nin *Yenice Şehrengîzî*'nden (26 b.), Hamdullâh Hamdî'nin *Yûsuf u Zelîhâ*'sından (9 b.) Mevlânâ'nın *Mesnevî-i Ma'nevî*'sinden (11 b.), Yazıcıoğlu Mehmed'in *Muhammediyye*'sinden (4 b.), Nesîmî'nin *Dîvân*'ından (1 b.), Mesîhî'nin *Edirne Şehrengîzî*'nden (1 b.) Taşlıcalı Yahyâ'nın *Şâh u Gedâ*'sından (1 b.) mesnevi nazım biçimiyle yazılmış parçaları eserine almıştır. Farsçadan ise Mevlânâ'nın *Mesnevî-i Ma'nevî*'sinden (11 b.), Sa'dî'nin *Gülistân*'ından (2 b.), Şeyh Bahâyî'nin *Nân u Penîr*'inden (2 b.), Şebüsterî'nin *Gülşen-i Râz*'ından (1 b.), Hüseyin-i Harezmî'nin *Yanbu'ül-Esrâr fî Nesâyih'ül-Ebrâr*'ından (1 b.) alıntılar yapmıştır. Türkçeden Hayâlî'nin bir gazelinin tamamını, Necâtî'nin bir kıtasını, Farsçadan Necmeddîn-i Râzî'nin *Mirsadü'l-İbâd*'ında yer alan bir rubai ile Fahrüddîn-i Irâkî'ye ve Kemâl Paşazâde'ye ait iki rubaiyi ve İbn-i Yemîn-i Feryûmedî'ye ait bir kıtayı alıntılamıştır. Bunların yanı sıra çok sayıda beyit örneğine de yer vermiştir. Hayâlî (4), Necâtî (2), Usûlî (2), Bâyezîd-i Rûmî, Livâyî'ye ait Türkçe beyitler, Hâfız-ı Şirâzî (8), Mollâ Câmî (3), Mevlânâ (2), Enverî (2), Hümâm-ı Tebrîzî (2), Selmân-ı Sâvecî, Şems-i Magrîbî, Kemâl Paşazâde gibi şairlere ait Farsça beyitler ile yine Mevlânâ'ya ait bir mısra ile Nablusî'ye ait Arapça bir beyit metindeki açıklamalara örnek gösterilmek üzere alıntılanmıştır. Metinde alıntılanan manzumelerin çoğunda kaynak belirtilmemiştir, bu çalışmada söz konusu manzumelerin çoğu tespit edilmekle beraber birkaçının kaynağına erişilememiştir. Rızâyî, metinde kendi şiirlerine "li-muharririhi" vurgusuyla yer vermiştir ancak bölüm sonlarında yer alan ve yine kendisine ait olması gereken mesnevilerden önce bunu belirtmemiştir. Şarihe ait mesneviler toplamda 113 beyit tutmaktadır. Ayrıca Rızâyî, risalesinde kendine ait Türkçe 1 gazel ile 5 beyte ve 1 Farsça beyte yer vermiştir.

Esasen mensur biçimde yazılmış olup, ayet ve hadislerle desteklenmiş ve manzum parçalarla örneklenmiş bu eserin yazımında izlenen usul incelendiğinde Rızâyî'nin, açıklama yönü ağır basan bir şerh yaptığı söylenebilir.[9] Öncelikle şerh edeceği lugazı sunmuş ve lugazın cevabını vermiş, bu cevabın, lugazda ifade edilen unsurlar ile alakasını ise ayet ve hadislerden, ilmî kaynaklardan dayanaklar getirerek açıklamaya çalışmıştır. Manzum parçaları ise yaptığı açıklamalara paralel kullanım örnekleri olarak alıntılamıştır. Şerhin anlaşılabilmesi için gereken ek bilgi özelliğindeki kısımları iki yerde "temhîd" başlığı belirtmiştir. İkinci bölümün ilk lugazının şerhinden sonra "tenbîh" başlığı ile bu lugaz ve şerhinden alınması gereken hisseye dair, metnin diğer kısımlarına göre sanat yönü ağır basan bir kısım gelmektedir. Söz konusu kısımların bu başlıklar ile şerh gövdesinden ayrılması, şarihin odağına dair bir göstergedir.

Sonuç

Klasik Türk edebiyatının görece kenarda kalmış bir edebî türü olan lugaz, genellikle eğlencelik bir uğraş sayılmış, bu özelliği sebebiyle halk içinde rağbet görmüştür. Lugaz metinleri incelendiğinde bunların, sözlü kültüre daha yakın ürünler olduğu söylenebilir; ancak, makalede incelenen risalede şerh edilen örnekler gibi dinî, tasavvufî, hikemî manalar içeren ve çözümü ilmî birikim gerektiren lugazlar da bulunmaktadır. Literatürde diğer türlere nazaran çok fazla yer tutmayan lugaz şerhleri tasnif edildiğinde, bu türdeki şerhlerin çoğunun bu örnektekiler gibi derinlikli lugazları açıklamak üzere yapıldığı görülmektedir.

Rızâyî, halk arasında bilinen dört lugazın yanlış anlaşılmalara sebebiyet verebileceği kaygısıyla, bunları ayet ve hadislerden, ilmî kaynaklardan dayanaklar getirerek açıklamaya çalışmıştır. Bu amaçla meydana getirdiği dört şerhi, bir risale içerisinde toplamıştır. Şeri mesnetlerin yanı sıra açıklamalarına Türk ve Fars şairlerinin meşhur şiirlerinden tanıklar getirmiş, risalesinin iki bölümünü de lugaz çözümlerini özetleyen manzumelerle sona erdirmiştir. Bütün bu özellikleri dikkate alındığında Rızâyî'nin risalesi, farklı edebî türleri bir araya getiren metinlerarası özellikler göstermektedir. Özellikle Usûlî ve Mesîhî'nin şehrengizlerinden alıntıladığı parçaları kendi metninin bağlamına göre yeniden düzenlemesi klasik Türk edebiyatında ortak söz varlığı ve meşhur eserlerin alımlanma biçimlerine dair özgün bir örnektir. Metnin bir başka ilginç özelliği ise ikinci bölümün sonunda yer alan arzuhal türündeki mesnevidir. Rızâyî, bu manzumede sıla hasretinden ve gurbetin zorluklarından dem vurarak memleketine dönme isteğini bildirir ve bu konuda padişahın yardımını ister. Bu mesnevinin ilginç tarafı ise risalede konu edilen lugazlar ile şerhlerinin temsilî unsurlarıyla, mecaz ve benzetmeleriyle süslenmiş olmasıdır.

Özetle, Rızâyî'nin lugaz şerhlerini içeren risalesi, klasik Türk edebiyatında kendi türüne dair az sayıdaki örneklerden biridir. Müstakil bir başlığı bulunmayan ve içeriğinde esere ve şarihine dair bir işarete rastlanmayan bu metin, alıntıladığı kaynaklara ve şiir örneklerine

[9] Bu şerh usulü hakkında bkz. (Yazar, 2011, s. 62).

bakılırsa XVI. yüzyılda kaleme alınmış olmalıdır. Kaynakları, mesnetleri ve tanıklarının genişliği itibarıyla emsalleri arasında dikkat çeken Rızâyî'nin lugaz şerhleri, kendi türü içindeki nadirliğinin yanı sıra klasik Türk edebiyatında bağlamsallık, metinlerarasılık ve türlerarasılık çalışmaları için de önemli veriler sunmaktadır.

Kaynaklar | References

Abdulganî en-Nablusî (1854). *Dîvânu'l-hakâik ve mecmû'u'r-rekâik.* Kahire.

Abdülazîz b. İbrâhim b. Abdurrahmân Et-Tûnisi Seâlibi (2014). *el-Cevâhirü'l-hisan fî tefsîri'l-Kur'ân.* (Ebu Muhammed Gumari İdrisi Hüseyni, Thk.). Darü'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Abdullâh b. Hicâzî eş-Şerekavî (2008). *Şerhu virdi's-Settâr ve şerhü'l-esmaü'l-hüsna.* Darü'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Aclûnî (2019). *Keşfü'l-hafâ.* (Mustafa Genç, Çev.). Beka Yayınları.

Akay, S. (2022). Arap edebiyatında lugaz sanatı ve literatüründen ilginç örnekler. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD] Prof. Dr. Abdulkerim Abdulkadiroğlu Armağanı, 5*(3), ss. 1536-1553

Akman, E. (2024). *Fusûl-ı âşıkân / Kastamonulu İshak-zâde Hasan Fevzî.* Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Aliyü'l-Karî (2015*). el-Masnû'* (Abdulfettah Ebu Gudde, Thk. Halil İbrahim Kutlay, Çev.). İnkılâb Yayınları.

Altunmeral, M. (2019). Cerîde-i Sûfiyyedeki Sûfiyâne lugazlar ve manzûm cevapları. Açа, 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. U. (2020). İsmail Hakkı Bursevî'nin lugaz şerhleri. *Hikmet - Akademik Edebiyat Dergisi* 13, 259-290.

Ayan, H. (2014). *Nesîmî dîvânı.*TDK Yayınları.

Bardahî (t.y.). Kitâb-ı câmi'ü'l-envâ'i'l-edebi'l-fârisî, Millet Kütüphanesi Ali Emîrî Lügat Koleksiyonu 39, s. 219b-226b.

Bilgegil, K. (1980). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri.* Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Buhârî, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl Cuʿfî (1987). *Sahîh-i Buhârî ve Tercemesi.* (Mehmed Sofuoğlu, Çev.). Ötüken Neşriyat.

Câmî, Nureddîn Abdurrahmân (1378). *Dîvân-ı Câmî,* C. I *(Fâtihatü'l-Şebâb)* (Ala Han Afsahrad, Tsh.). Defter-i Neşr-i Mirâz-ı Mektûb.

Çavuşoğlu, M., Tanyeri M. A. (2023). *Hayretî Dîvânı.* Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Çetres, R. (2019). Birgivî'nin Kelime-i Tevhîde dair lugazı ve üzerine yazılan şerhler. *Balıkesirli Bir İslam Âlimi: İmam Birgivî. Birgivî Sempozyumu,* sempozyum kitabı içinde (C. III, s. 495-507). Balıkesir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Durkaya, H. (2021). Klasik Türk edebiyatında lugaz ve lugaz kelimesinin divan şiirinde kullanımı. *Littera Turca, Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature 7*(4), 1155-1178.

Ebû Abdirrahmân Ahmed b. Şuayb b. Alî en-Nesâî (2014). *Sünen-i Nesai tercemesi.* (Abdullah Parlıyan, Çev.). Konya Kitapçılık.

Enverî (1376). *Dîvân.* (Perviz Babâyî, Tsh.). Müessese-i İntişârât-ı Nigah.

Erkan, A. (1997). Ali İbn Muhammed es-Seyyîd eş-Şerîf Cürcânî - *Arapça-Türkçe terimler sözlüğü Kitâbü't-ta'rîfât.* Bahar Yayınları.

Fahrüddîn-i Irakî (1363). *Dîvân.* (M. Derviş, Haz.). Sâzemân-ı İntişârât-i Câvidân.

Gür, N. (2016). Osmanlı kültürünün bir zihin haritası: Şerh-i lugaz-ı Râgıb. *Journal of Turkish Studies (Symposium in Honor of Prof. Dr. Günay Kut, Transcribing Manuscripts İnto Critical Analysis)*, 5, 57-82.

Güven, M. S. (2022). İbn Kemâl'in vücûd risâlesi'nin Ali Nihad Tarlan tarafından yapılan Osmanlıca tercüme eşliğinde incelenmesi. *Eskiyeni* 46, 169-220.

Harmancı, E., Tanrıbuyurdu, G. (2023). Taşlıcalı Yahyâ - *Şâh u Gedâ*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Hümâm-ı Tebrîzî (1351). *Dîvân.* (Reşid Eyvezi, Tsh.). İntişârât-i Müessese-i Târîh ve Ferheng-i İran.

Hüseyin Harezmî (1384). *Yanbu'ül-esrâr fî nesâyih'ül-ebrâr.* Encümen-i Âsar ve Mefâhir-i Ferhengî.

İbn Acîbe el-Hasenî (2011). *Bahrü'l-medîd.* (Dilaver Selvi, Çev.). Semerkand Yayınları.

İbn Mâce, Ebû Abdillâh Muhammed b. Yezîd Mâce el-Kazvînî (2018). *Sünen-i İbni Mâce.* (Haydar Hatipoğlu, Çev.). Kahraman Yayınları.

İbn Yemîn-i Feryûmedî (1344). *Dîvân.* (Hüseyinali Bastanirad, Haz.). İntişârât-ı Kitâbhâne-i Sanâyî.

İmâm Ahmed b. Hanbel (2003). *el-Müsned, el-Fethü'r-Rabbâni tertîbi.* (Rıfat Oral ve Süleyman Sarı, Çev.) Ensar Yayıncılık.

İmâm-ı Büsîrî (2017). *Kaside-i Bürde ve şerhi* (Ebubekir Subaşı, Haz.). Çelik Yayınevi.

İmâm-ı Rabbânî Ahmed-i Fârûkî Serhendî (2017). *Mektûbât tercemesi.* (Hüseyin Hilmi Işık, Çev.). Hakikat Kitabevi.

İsen, M. (2020). *Usûlî divanı.* Yazma Eserler Kurumu.

İsmail Hakkı Bursevî (2013). *Ruhü'l-beyân.* C. VI. (Ömer Çelik ve Cafer Durmuş, Çev.). Erkam Yayınları.

Kaçar, M. (2012). *Hadîkatü'l-Fünûn.* Okur Kitaplığı.

Kaçar, M. vd. (2020). *Tercüme-i hizânetü'l-edeb, İzahlı ve örnekli belagat terimleri sözlüğü.* Yazma Eserler Kurumu Yayınları.

Kaçar, I. (2023). Şiir fenni hakkında Çağatay Türkçesiyle yazılmış bir eser: Ahmed b. Hudaydâd Tarâzî'nin Fünûnü'l-belâga'sı. *Yekta Saraç Armağanı* kitabı içinde (177-190). DBY Yayınları.

Karataş A. (2013). *16. asır Türk edebiyatının Rızai mahlaslı şairleri.* Marmara İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Kemâl Paşazâde (1316). *Resâil-i İbn Kemâl.* (nşr. Ahmed Cevdet). İkdam Matbaası.

Keleş, H. (2008). Selahaddin-i Uşşakî ve Türkçe tasavvufî şiir şerhleri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

Kılıç, F. (2010). *Âşık Çelebi - Meşâ'irü'ş-şu'arâ.*İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.

Konuk, A. A. (2004). *Mesnevî-i şerîf şerhi.* (Selçuk Eraydın, Mustafa Tahralı, Haz.). Kitabevi Yayınları.

Konuk, A. A. (2005). *Füsûsu'l-hikem tercüme ve şerhi.* M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Macit, M. (2009). *Kırklar divanı-Divan şiiri üzerine incelemeler.* Kapı Yay.

Mevlâna Celâleddîn er-Rûmî (2018). *Mesnevî.* (Veled Çelebi İzbudak, Çev.). Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî (1378). *Külliyat-i Şems* (*Dîvân-ı Kebîr).* (Bedi'ü'z-zamân Fürûzanfer, Tsh.). İntişârât-ı Emîr Kebîr.

Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî (1898). *Selected poems from the Diwan-ı Shamsi Tabriz.* (Reynold A. Nicholson, Çev.) Cambridge at the University Press.

Muhammed Nasıruddîn el-Elbânî (1985). *İrvâ'ül-galîl fî tahrîci ehâdisi menâri's-sebîl.* (Muhammed Züheyr Şaviş, Thk.). el-Mektebü'l-İslami.

Muhammed Şîrîn Şems-i Magrîbî (1993). *Dîvân.* (Leonard Lewisohn, tsh.). SOAS.

Müslim b. Haccâc (1970). *Sahîh-i Müslim ve tercemesi.* (Mehmed Sofuoğlu, Çev.). İrfan Yayınları.

Müşerrefüddîn Müslih b. Abdullâh b. Müşerref Sa'dî Şirâzî (1325). *Gülistân-ı Sa'dî.* (Muhammed Ali Furûgî, Tsh.). Çaphâne-i Burohim.

Müşerrefüddîn Müslih b. Abdullâh b. Müşerref Sa'dî Şirâzî (1344). *Gülistân.* (Muhammed Hâzelî, Şrh.). İntişârât-i Ahmad-i İlmî.

Necmeddîn Râzî (1383). *Mirsâdü'l-ibâd.* (Muhammed Emin Riyahi, Haz.). İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî.

Nevevî (2016). *Riyâzü's-sâlihîn.* (M. Yaşar Kandemir, İsmail Lütfü Çakan, Raşit Küçük, Çev.). Erkam Yayınları.

Nureddin Ebü'l-Hasan Ali b. Sultân Muhammed Ali El-Kâri (2018). *El-esrârül-merfu'a fi'l-ahbâril-mevdu'a.* (Muhammed b. Lütfi Sabbag, Thk.) Darü'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Okur, H. (2016). Fıkıhta bir anlatım yöntemi olarak lugaz. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *9*, 1904-1914.

Olgun, T. (1963). *Mesnevi şerhi.* Ahmed Said Matbaası.

Özkat, M. (2020). Sultan III.Murad'ın lugazları ve bu Lugazlara yazılan cevaplar. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi,* 43, 209-288.

Saberî, R. (1995). *Poems of Hafez.* University Press of America.

Samancı, M.(2023). Heykel-i insân: Kemâl Paşa-Zâde'nin risâle fî şahsi'l-insân adlı eserinin Osmanlı Türkçesi ile genişletilmiş bir tercümesi. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [Journal Of Old Turkish Literature Researches]*, *6*(2), ss. 395-433.

Sehâvî (1987). *el-Maḳāṣıdü'l-hasene.* (Abdullah Muhammed Sıddîk, Nşr.). Darü'l-Kitabü'l-Arabî.

Selmân-ı Sâvecî (1371). *Dîvân.* (Abulkâsım Hâlet, Haz.). Silsile Neşriyât-i Mâ.

Sevgi, A. (2008). Ahmed-i Bardahî'nin Türkçe ve Farsça manzum aruz risalesi. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* (*19*), 37-55.

Seyhan, K. (2002). Livâyî dîvânı (metin-inceleme). [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.

Şafak, Y. (1991). Süruri'nin Bahrü'l-mearif'i ve Enisü'l-uşşak ile mukayesesi [Yayımlanmamış doktora tezi]. Atatürk Üniversitesi.

Şeyh Mahmud-i Şebüsterî (1368). *Gülşen-i Râz*. (Samed Muvahhed, Haz.). Kitâbhâne-i Tahûrî.

Şeyh Bahâyî. *Nân u Penîr*. Ganjoor. https://ganjoor.net/bahaee/nan-paneer/sh10

Taberânî, Ebû'l-Kâsım Süleyman b. Ahmed. (1995) *el-Mu'cemü'l-evsat*. (Târık b. İvazullah – Abdülmuhsin b. İbrâhim el-Hüseynî, Nşr.). Dârü'l-Haremeyn.

Koç, M., Tanrıverdi, E. (2013). *Mütercim Âsım – Kâmusu'l-muhît*. YEK Yay.

Tarlan, A. N. (1945). *Hayâlî Beg dîvânı*. Bürhaneddin Erenler Matbaası.

Tarlan, A. N. (1997). *Necâtî Bey dîvânı*. MEB Basımevi.

Taşköprizâde Kemâleddîn (1313). *Mevzû'atü'l-'ulûm*. İkdâm Matbaası.

Tığlı, F. (2025). Cerîde-i sûfiyye mecmuasındaki külâh-ı mevlevî redifli şiirler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(1), 202-231.

Tirmizî, Ebû İsa Muhammed b. İsa b. Serve es-Sülem (2004). *Sünen-i Tirmizî*. (Abdullah Parlıyan, Çev.). Konya Kitapçılık.

Ülken, F. (2016). İsmâîl-i Ankaravî'nin Miftâhü'l-belâga ve Mısbâhü'l-fesâha'sındaki ıstılahlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9*(43), ss. 467- 477

Üstün, C. (2014). Hamdullah Hamdî'nin Yûsuf u Zelîhâ mesnevisi (gramer-metin-dizin). [Yayımlanmamış doktora tezi]. Atatürk Üniversitesi.

Yazar, S. (2011). Anadolu sahası klâsik Türkedebiyatında tercüme ve şerh geleneği. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Yazıcı, M. Y. (2017). III. Murâd'ın lugazına Hakîkî'nin verdiği cevaplar: Ma'rifet-nâme. *Bartın Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi 4*(8), 142-181.

Yıldız, A. (2018). Osmanlı edebî metinlerinden hareketle, tasavvuf nazariyesinin temelini oluşturan bir hadisten mitoslara uzanan bir yolculuk: 'Tanrı, insanı kendi sûretinde yarattı?". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 20*(20), 333-344.

Yılmaz, K. (2020). 1556 tarihli Muhammediyye, inceleme, metin, dizin. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.

Yılmaz, O. (2007). Klâsik şerh edebiyatı literatürü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*(*9*), 271-304.

Ek: Rızâyî'nin Lugaz Şerhlerinin Transkripsiyonlu Çevirisi[10]

[1b] الحمدلله العلیّ العظیم. والصّلوة علی نبیّه محمّد شفیع مطاع کریم. وعلی و اصحابه الّذین کانو علی الشرع القویم والنّهج المستقیم[11]. Ve baʿdehu bu risālenüñ taḥrīrine sebeb-i ḥādiṣ ve bu maḳalenüñ taṣṭīrine müceb ü bāʿiṣ oldur ki ḥālā elsine-i enāmda ve efvāh-ı ḫavāṣ u ʿavāmda baʿżı luġaz mütedāvil olup sū-be-sū güft ü gūsıyla mecālis ü maḥāfil pür olmış ve ṣīt ü ṣadāsıyla şehr ü il ṭolmış. Baʿżı kimesneler ẓāhiren şerʿ-i şerīfe muḫālif yirleri olmasın ẓann idüp mefhūm u mażmūnın ḫilāfına almış, ol ecilden cevābında maḳām-ı teredüdde ḳalmış. Öyle olsa bu faḳīr diledim ki [12] بقدر الطّاقه حَمْلَ الْمُؤمِنُ عَلَى الْصَلَاحُ maẓmūnınca ḫāṭır-ı fātıra fāyıḥ u lāyıḥ olan meʿānīyi ki şerʿ-i şerīfe muvāfıḳ ve Kurān u ḥadīṣe muṭābıḳ ola ʿināyet-i Rabbāniyye ve hidāyet-i Subḥāniyye ile beyān u ʿayān eyleyem ki şükūk u ẓunūn defʿ olup reyb ü iştibāh refʿ ola inşāʾallāh. Ve bu luġazdan murād neydügin bilmege ḫavāṣṣ u ʿavāmdan herkes müteraḳḳıb u müteraṣṣıd ve cān u cenāndan müteveccih olduġı cihetden ṣanāyiʿ-i inşā ve zeyn-i elfāẓ u maʿnā ḳaṣd olınmayup herkes āsān vechle fehm [2a] itsün diyü mehmā emken Türkīce olması maʿḳūl görüldi. Egerçi ʿavām fehm itmeyicek ʿArabīden baʿżı kelimāt ve Fārisīden baʿżı ebyāt īrād olınmışdur likin maḥalle münāsib olup istişhād içün żarūrī lāzım gelmegin irtikāb olınmışdur. Ol luġaz bunlardur ki ẓikr olınur. **Luġaz-ı evvel:** Od yanmadın, çig bişmedin, cān bedene ḳarışmadın, ana raḥmine düşmedin, ṭoġmadın ölen kimdür. **Luġaz-ı ṯānī:** Ol ne maḫlūḳdur ki bī-cāndur, ḫalḳ olalı bir kerre söyledi. İsmi mevcūd, resmi maʿdūmdur. Eger diyivirsem bilmezsin, diyivirmezsem bilürsin. Fātiḥ-i bi-ġayr-ı meftūḥdur, meftūḥ-ı bi-ġayr-ı fātiḥdür. Lā-mekāndur, mekānı vardur; bī-nişāndur, nişānı vardur. Īn ü āndan fāriġdür ammā īn ü ānı vardur. Bu luġazlerüñ evveli baʿżı nüsḫada bu vechle yazılmış ki: Ol ne maḫlūkdur ki cānı vardur çünki nüsḫada iḫtilāf vāḳıʿ oldı ve ṣaḥīḥ nüsḫa ḳanḳısı idügi maʿlūm olmadı. Pes bu faḳīre bu ḫāṭıra oldı ki ṣaḥīḥ nüsḫa böyle ola: Ol ne maḫlūkdur ki bī-cāndur, cānı vardur. Nitekim lā-mekāndur, mekānı vardur; bī-nişāndur, nişānı vardır, ʿibāretleri vākiʿ olmışdur. Nihāyetī ḳalem-i nāsiḫden sehv vāḳıʿ olup her nüsḫada birer ʿibāreti yazılmayup birer ʿibāreti yazılmış ola. Pes iki ʿibāret daḫi olmaḳ üzere şerḥ ü beyān olındı ki nüsḫa her ḳanḳısı olursa yine cevāb çıḳa bi-ʿavnillāhi teʿālā. **Temhīd:** Merḥūm u maġfūr Kemāl Paşazāde raḥmetullāhi ʿaleyh *Heykel Risālesi*'nde dimişdür ki:

[10] Risalenin, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Koleksiyonu'nda bulunan yazma nüshasına bu bağlantıdan erişilebilir: https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TY/nekty06779.pdf. Metinde yer alan Farsça şiirlerin çevirisinde ve kaynaklarının tespitindeki yardımları için Sidika Jazebi'ye teşekkür ederim.

[11] "Hamd, yüce ve her şeye kadir olan Allah'a mahsustur. Şefaatçi, itaat edilen, cömert Peygamberi Hz. Muhammed'e salat ve şeriat ile doğru yol üzerinde olan ashabına selam olsun."

[12] "Mümin, elinden geldiği kadar hayırlı işler yapmaya çalışmalıdır."

اعلم انّ الشخص الانسانیّ بظاهره الکشیف جسد ظلمانی ناقص کمال تام ذایل و بباطنه اللطیف جسم نورانی سارٍ فی الهیکل المحسوس سریان الماء فی الورد والنّار فی الفحم کامل [غیر] قابل للزوال حامل بصفات الکمال من العقل و الفهم و بسره الشریف لطف ربّانی کلّ فی وصفه اللسان لیس قریة و راء عبادان[13]

[2b] bundan maʿlūm oldı ki insānuñ ẓāhiri var imiş ki ḳālibī mertebesidür ve bāṭını var imiş ki rūḥī mertebesidür ve sırrı var imiş ki vaṣfında küllü'l-lisān dinmiş. Pes baʿīd degüldür ki bu iki luġazdan murād, birisiyle insānın ẓāhiri suʾāl olına ki ḳālibidür. Ve birisiyle bāṭınından suʾāl ola ki rūḥī mertebesidür. Ve yāḫod sırrından suʾāl olınmış ola ki likin ḳālib-i insānuñ mebdeʾi ḥażret-i Ādem'üñ ʿaleyhi's-selām ḳālibi olduġı ecilden ola ve evṣāfla vaṣf olınup suʾāl olınmışdur. Ve evvelki luġazda ölmek vaṣfını īrād itdügi aña işāretdür ki ölmek ḳālibin ḥalidür rūḥuñ ḥāli degüldür. Pes insānuñ ölmesi ḳālibi cihetindendür rūḥı cihetinden degüldür. Nitekim dimişler; **beyt:**

Sīnemüzden dir bunı eşbāḥa rūḥ-ı pākümüz
Kim bizüz ḥayy-i ebed yoḳdur ölümden bākümüz[14]

Ve çün luġaz yanında maḥlūk vaṣfı ẕikr olındı, lāzım geldi ki insānuñ ḥaḳīḳī rūḥī mertebesinden beyān olınup ẕikr olınan evṣāf, şerʿ-i şerīfe taṭbīḳ olına. Zīrā insānun sırrı maḥlūkdur, dimek şerʿan müşkildür. Zīrā şerʿan naṣla ṡābit olmışdur ki evvel maḥlūk olan rūḥdur. Pes eger sırra maḥlūkdur dirsek rūḥ [3a] evvel maḥlūk olmamak lāzım gelür. Şol sebebden ki sırr-ı insānī rūḥdan bir mertebe içre ve ilerüdür. Ve hīç sırra maḥlūk dinmek kimesneden işidilmemişdür ve maḥalli daḫı görilmemişdür. Pes eger sırra maḥlūk dinilür ise teʾvīlle dinmek gerekdür. Ve ol sır didügümüz cānib-i Ḥaḳ'dan bir sırr-ı ilāhīdür ki anı kimesne bilmez illallāhu teʿālā bilür. Pes imdi bu luġaz-ı meẕkūrda suʾālden murād rūḥ-ı insānī olursa maḥlūk ʿibāretinüñ teʾvīle iḥtiyācı yoḳdur ammā eger murād, sırr-ı insānī olursa teʾvīli budur ki aña maḥlūk dindügi, insāniyeti cihetinden ola; yaʿnī insān ki maḥlūkdur anuñ sırrı olduġı mülābese ile maḥlūk dinmiş ola. Pes münāsib olan budur ki insānı evvela rūḥī mertebesinden beyān idüp ẕikr olınan evṣāfı anuñ üzerine icrā idelüm ki murād sır olduġı taḳdīrce aña daḫı evṣāf olmaġa ḳabil olup rūḥuñ aḥvāli ẓımnında sırruñ aḥvāli daḫı beyān olına. **Meṣnevī:**

گفتمش پوشیده خوش‌تر سِرّ یار
خود تو در ضمن حکایت گوش دار[15]

[13] "Bil ki, insanın dış varlığı yoğun, yaşamdaki sırasıyla eksik, tam, ve zamanla düşüşe geçen bir cesettir. İç olarak ise saydam ve incedir; beş duyuyla algılanan bu cesede geçmiş olan nurani bir varlıktır. Bu tıpkı gül suyunun güle, ateşin kömüre geçmesi gibidir. Bu saydam ve ince varlık tamdır; artıp eksilmez. Akıl, anlayış, ve şerefli sırrı ile hoşluk kazanmıştır. İnsan tam olarak böyle bir varlıktır" (Kemâl Paşazâde, 1316, s. 97; Samancı, 2023, s. 43).

[14] Bu beyit, Hayâlî Bey'in bir gazelindendir (Tarlan, 1945, s. 206).

[15] "Ona dedim ki: Dostum, sırrının gizli kalması, daha hoştur. Ona vâkıf olmak için sen hikâyeye kulak ver ve manasına dikkat et." Bu beyit Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Mesnevî*'sindendir. (Olgun, C.I, s. 149)

خوشتر آن باشد که سرّ دلبران
گفته آید در حدیث دیگران[16]

Geldik imdi evvelā evvelki luġazı beyān idelüm ki budur: Od yanmadın, çig bişmedin, cān bedene ḳarışmadın, ana raḥmine düşmedin, ṭoġmadın olan kimdür. Bundan murād ḥażret-i Ādem'dür, ḳālibi ʿitibarıyla. Zīrā Ḥaḳ ṣubḥānehu ve teʿālā ḥażret-i Ādem'ün ḳālibini ḥadīṯ-i ḳudsī, [17] خَمَّرْتُ طِينَةَ آدَمَ بِيَدِي أَرْبَعِينَ صَبَاحاً fehvāsınca dest-i ḳudretle taḫmīr ü taṣvīr itdügi ve ana [3b] raḥmine düşmedügi ve anadan ṭoġmaduġı ve henüz ol zamānda cān bedene ḳarışmaduġı ve od yanmayup çig pişmedügi ẓāhirdür. Zīrā Ādem'üñ ḳālibi vücūda geldikde rūḥla bile gelmişdür. Belki ḳālibi vücūda gelüp niçe müddet rūḥsuz yatduḳtan ṣoñra rūḥ gelmişdür. Sāyir maḫlūḳāt gibi bedeni bir uġurdan vücūda gelmiş degüldür. Ve od yanup çig pişmek Ādem ʿaleyhisselām cennetden çıḳup dünyāya geldükden ṣoñra olmışdur. Zīrā od yanmadın didügi yaʿnī dünyāda yanmadın dimekdür, muṭlaḳa yanmadın yaʿnī yaradılmadın dimek degüldür. Çig pişmedin didügi aña delālet ider. Zīrā od ile çig pişmek dünyānuñ hālidür, ʿālem-i dünyādan ġayrı ʿālemde od ile çig pişmez. Ve ṭoġmadın ölen kimdür didügi, yaʿnī anadan ṭoġmadın vücūda gelüp ölen dimekdür; bu degüldür ki ṭoġmadın yaʿnī vücūda ve dünyāya gelmedin dimek ola; zīrā bu mümteniʿdür. Ve bu daḫı degüldür ki ölmesi daḫı bu meẕkūrātdan evvel ola belki hemān murād vücūda gelmesi bu meẕkūrātdan evvel ola dimekdür, ölmesi evvel olmaḳ murād degüldür. Nihāyet-i edāyı ol vecihle itdügi maġlata içündür. Geldik ikinci luġazı bu idi ki: Ol ne maḫlūḳdur ki bī-cāndur, cānı vardur. Bundan murād ya budur ki rūḥ-ı insānī ola. Pes bu taḳdīrce ẕikr olınan evṣāfuñ teʾvīli budur ki rūḥdan murād şol cevherdür ki ol maḥlūḳ ki ẓuhūra gelmiş vücūd ḫilʿatin egnine almışdur. Oldur ki aña dürre-i beyżā ve rūḥ-ı aʿzam dirler ve ḥadīṯ-i ḳudsī, فَقُلْتُ لَهَا أَنَا مِنَ اللهِ fehvāsınca ve ḥadīṯ-i şerīf-i nebevī, قَبَضْتُ قَبْضَةً مِنْ نُورِ وَجْهِي كُنْ رُوحَ حَبِيبِي [4a][18] muḳteżāsınca aña rūḥ-ı Muḥammedī ve nūr-ı Muḥammedī ve ḥaḳīkat-i Muḥammediyye daḫı dirler ve ḳalem-i ʿālā ve ʿaḳl-ı küll daḫı dirler. Zīrā bu üç dürlü ḥadīṯ-i şerīf ki resūlullāh ṣallallāhu ʿaleyhi vesellem, وَالْمُؤْمِنُونَ مِنِّي[19] ve bir rivāyetde أَوَّلَ مَا خَلَقَ اللهُ رُوحِيَ[20] ve نُورِي ve أَوَّلَ مَا خَلَقَ اللهُ الْعَقْلَ ve أَوَّلَ مَا خَلَقَ اللهُ الْقَلَمَ bunlaruñ mābeyninde tevfīḳ ve biri birine taṭbīḳ bu vecihledür ki cümlesinden murādı, bir cevherdür. Ve bu daḫı maʿlūm ola ki nefs ü ḳalb ü rūḥ u ʿaḳl didükleri İmām Ġazālī rivāyeti üzere bu dördi ḥaḳīḳatde bir şeyʾdür ki cevher-i laṭīf-i Rabbānī ve nūrānī ve rūḥānīdür. Dört iʿtibār ile dört ad virilmişdür. İnsāna ḥaḳīḳat olup tekellüf ü muḫāṭab olan oldur. Bu degüldür ki insān ancaḳ görinen ḳālib ola nitekim

[16] "O daha hoştur ki dilberlerin sırrı, başkalarının sözü içinde söylenmiş gelsin." Bu beyit Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Mesnevî*'sindendir (Konuk, 2004, C.I, s. 132).

[17] "Adem'i yaratıp can vermezden evvel çamurunu kırk sabah yoğurdum." (Bursevî, 2013, C. VI, s. 20)

[18] "Yüzümün nurundan bir avuç alıp ona dedim ki: "Habibimin ruhu ol." Bu hadis, farklı rivayetlerle de aktarılmaktadır: "Allah'ın yarattığı ilk şey, senin Peygamber'inin nûrudur eyCabir!" (*Keşfü'l-Hafâ*/827).

[19] "Ben Allah'tanım; mü'minler de bendendir" (*Keşfü'l-Hafâ*/619).

[20] "Allâh'ın ilk yarattığı şey ruhtur." "Nurdur." "Allâh'ın ilk yarattığı şey kalemdir." "Allâh'ın ilk yarattığı şey akıldır."

Seyyid Şerîf ḳuddise sırruhu *Taʿrîfât*'ında rūḥ-ı aʿẓamuñ taʿrîfinde dimişdür ki: رّوح الأعظم الّذي هو الرّوح الإنسانيّ مظهر الذّات الألهيّة من حيث ربوبيتها، لذلك لا يمكن أن يحوم حولها عاسم، ولا يروم وصلها رائم، لا يعلم كنهها الا الله ولا ينال هذه البغية سواه، وهو العقل الاوّل، والحقيقة المحمدية، والنفس الواحدة، والحقيقة الأسمائية، وهو اوّل موجود خلقه الله تعالى على صُورته، وهو الخليفة الأكبر، وهو الجوهر النّورانيّ، جوهريته مظهر الذات، ونورانيته مظهر علمها، ويسمى باعتبار الجوهرية نفسا واحدة، وباعتبار النورانية عقلًا أولًا، وكما أن له في العالم الكبير مظاهر وأسماء من العقل الاوّل، والقلم الاعلى، والنّور، [4b] والنفس الكلّية، واللّوح المحفوظ، وغير ذلك، له في العلم الصغير الإنساني مظاهر وأسماء بحسب ظهوراته ومراتبه في اصطلاح أهل الله وغيرهم، وهي السر والخفاء والروح والقلب والكلمة والفؤادوالصدر والعقل والنفس.[21] Bundan maʿlūm oldı ki cümlesi bu cevherüñ esmāsı ve müẓāhiridür. Pes geldük imdi bī-cān olması ne vechledür. Budur ki bu cevher ki didük ḥadd-i ẕātında bir cevherdür, andan ġayrı rūḥla müsemmā bir cevher daḫı yoḳdur ki birisi birine cān ola. Pes ol rūḥ didügümüz cevher bu maʿnāya bī-cāndur yaʿnī kendiden ġayrı bir cānı yoḳdur; belki kendi ʿayn-ı cāndur. Pes imdi eger ṣaḥīḥ nüsḫada hemān bī-cān ʿibāreti olup cānı vardur ʿibāreti yoġsa maʿnā tamām oldı. Eger ʿibāret daḫı var ise pes cānı vardır didügi ya budur ki nūrullāh ve sırrullāh ola ki fiʿl-ḥaḳīḳa cānuñ cānı meṣābesindedür ki اَللهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ[22] Nitekim ḳālibüñ ḳıyāmı rūḥla olduġı gibi, rūḥuñ daḫı ḳıyāmı nūrullāh u sırrullāh iledür. Ḳayyūm-ı ʿālem ü mümsik-i semāvāt u arżdur: [23] اَللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ ; الْحَيّ القَيُومُ[24] اِنَّ اللهَ يُمْسِكُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ اَنْ تَزُولَا nitekim dimişlerdür; **ḳıṭʿa**:

[feʿilātün / mefāʿīlün / feʿilün]
Tā ki itdi ẓuhūr-ı nūr-ı vücūd
Oldı anuñla her żiyā mevcūd

Gelmese ʿāleme vücūd-ı żiyā
Nūr olmazdı şāhide meşhūd

Nūr olmasa ẓāhir olur mı hīç
Ẓıll-ı memdūd u ḍū'-i nā-maḥdūd[25]

[21] "Bu, insani ruhtur, ilahi zatın mazharıdır. Hiç kimse onun çevresinde dolaşamaz, ona ulaşmak isteyen ulaşamaz. Onun aslını ve özünü Allah'tan başkası bilmez. O'ndan başkası bu emele nail olamaz. O, Akl-ı Evvel'dir Hakikat-ı Muhammediyye'dir, Nefs-i Vahid'dir. Hakikat-i Esmaiyye'dir. O, Allah'ın kendi sureti üzere yarattığı ilk varlıktır. O, en büyük halifedir, nurani cevherdir. Onun cevheriyyeti, Zat'ın mazharı ve onun nuraniyyeti de onun ilminin mazharıdır. O, cevheriyyet itibariyle Nefs-i Vahide ve nuraniyyet itibarıyle Akl-ı Evvel diye adlandırılır. Nitekim onun için, büyük âlemde, Akl-ı Evvel, Kalem-i A'la, Nur, Nefs-i Külliyye, Levh-i Mahfûz ve daha başkaları gibi mazharlar ve isimler vardır ki, insani olan küçük alemde de onun, ehlullah'ın ve başkalarının ıstılahındaki mertebelerine ve zuhuratına göre mazharları ve isimleri vardır. Bunlar sırdır, gizlidir, ruh, kalb, kelime, gönül, yürek, göğüs, akıl ve nefstir" (Erkan, 1997, s. 112).

[22] "Allah göklerin ve yerin nûrudur." Nûr/35.

[23] "Allah; O'ndan başka asla ilâh yoktur; hayy ve kayyûmdur" Âl-i İmrân/2.

[24] "Gerçek şu ki Allah, koyduğu düzenden sapmamaları için gökleri ve yeri tutmaktadır." Fâtır/41.

[25] Manzume kıta nazım biçimi ile yazılmamasına rağmen bu şekilde isimlendirilmiştir. Bu beyitler, Hamdullâh Hamdî'nin *Yûsuf u Zelîhâ* mesnevisindendir (Üstün, 2014, s. 232).

Belki ansuz bir şeyʾüñ vücūdı yoḳdur. **Beyt:**

Çünki ansuz vücūdı yoḳ şeyʾüñ
Ola mı aña żıdd u nedd[i] miṣāl[26]

Şöyle ki [5a] bir nefes nūrını ve sırrını bizden çeküp ala, rūḥumuz ve ḳālibümüz bī-tāb u tüvān ve bī-nūr u bī-cān olup ḳala. **Beyt-i li-muḥarririhi:**

Eger ki nūrını benden çeküp ala bir dem
Ḳalem gibi düşüp ol dem yire ḳuruyı ḳalam

Rivāyetde gelmişdür ki ḥażret-i risālet ṣallallāhu ʿaleyhi vesellem leyle-i Miʿrācʾda meleʾ-i ʿālāya ʿurūc u semavāta vülūc itdükde cismini ve ḳalbini ve nefsini ve ʿaḳlını ve rūḥını her birin bir yirde ḳoyup yaʿnī bunlar resūlullāhdan münfek olmaḳ maʿnāsına degül belki ḥażret-i Cibrīl, Sidretü'l-müntehāʾda ḳalduġı gibi bunlaruñ daḫı her biri bir yirde taṣarrufda ḳalup sırr-ı şerīfi, cāẕibe-i ʿışḳ u maḥabbet rāh-nümālıġıyla cānib-i ḥażrete ḳurbiyyet bulmışdur.

Ḳalup ol Sidre ḳadde görmedüñse *ḳābe ḳavseyni*
Var ey Cibrīl-i ʿaklum daḫı yabanda uçarsın sen[27]

bundan maʿlūm oldı ki insānuñ rūḥından içerü sırrı var imiş ki cānınuñ cānı meşābesindedür. Bu terbiyyet üzere ki evvelā ḳālib ola ve ḳālibde ḳalb ve ḳalbde rūḥ ve rūḥda sırr ola. Nitekim dimişler; **beyt:**

Cānda sen dilde cān beden dile cān
Ey nihān-ı nihān-ı nā-peydā

Ey kemāl-i ẓuhūr ile pinhān
Sen gönülde gönül seni cūyān[28]

Pes cānuñ cānı ol nūr ve ol sırr ola ve yāḫod cānı vardur didügi ol maḥbūb-ı ḥaḳīḳīden kināyet ola celle ẕikrehu ki cānlaruñ cānıdır. Egerçi esmā tevkīfiyye olduġı taḳdīrce bu maʿnā ıżṭırābdan ḫālī degüldür. Likin ışṭılāḥda kişi maḥbūbına ġāyet-i maḥabbetden ve cānından artuḳ ve yig sevdügi cihetden cānumuñ cānı dimek ışṭılāḥ olduġı ecilden maḥalle ġāyet mülāyemeti ve nihāyet mertebe [5b] münāsebeti vardur. Ve yāḫod cānı vardur didügi yaʿnī derūnında maḥabbetullāh vardur dimek ola ki fi'l-ḥaḳīḳa bir cānda ki maḥabbetullāh

[26] Bu beyit, Hamdullâh Hamdî'nin *Yûsuf u Zelîhâ* mesnevisindendir (Üstün, 2014, s. 231).
[27] Bu beyit, Hayâlî Bey'in bir gazelindendir (Tarlan, 1945, s. 317).
[28] Bu beyitler, Hamdullâh Hamdî'nin *Yûsuf u Zelîhâ* mesnevisindendir (Üstün, 2014, s. 23).

olmaya ol cān, bī-cāndur; şöyle ki maḥabbetullāh [ola] cānı vardur; nitekim dimişlerdür; **meşnevī:**

Ten-i bī-ʿışḳ lāşe-i lā-şey
Cān ki bī-ʿışḳ ola olmaya ḥay

ʿIşḳdur bī-ḳarār iden feleki
Çāh-ı Bābil'de bend iden meleki[29]

Ḫalḳ olalı bir kerre söylemiş ya budur ki söylemek beyāndan kināyet ola. Pes bu taḳdīrce ol cevhere ki ḳalem-i ʿālā daḫı dirler dimişdük, pes ḳalem olduġı cihetden bir kerre söylemişdür. Yaʿnī cemīʿ maḥlūḳātuñ cümle aḥvālin, olup olacaġın levḥ-i maḥfūẓ üzere ki nefs-i külldür, yazup beyān itmişdür. Bir dürlü daḫı olmaḳ yoḳdur ki söz bir olur, iki olmaz, لَامُبَدِّلَ لِكَلِمَاتِ اللهِ وجفّ القلم[30] buña işāretdür, يَمْحُوا اللهُ مَا يَشَّاءُ وَيُثْبِتُ[31] levḥ-i maḥv u işbāta göredür ki levḥ-i maḥfūẓdan bir mertebe aşaġadur, levḥ-i maḥfūẓa göre degüldür. Pes bir kerre söyledügi bir bu ola ve yāḫod söylemek ḥaḳīḳat ola. Pes bu taḳdīrce ol cevher, rūḥ olduġı cihetden daḫı ḥaḳīḳat söylemek ile bir kerre söylemişdür ki rūz-ı elestde cenāb-ı Rabbü'l-ʿerbābdan celle ẕikruhu *elestü bi rabbiküm* ḫiṭāb-ı müsteṭābı vārid olduḳda *belā* diyü cevāb virmişdür. Pes cümle enbiyā ve evliyā-yı mü'minīn ol söz üzere gelüp ol söz üzere gitmişlerdür. Bir dürlü daḫı itmemişlerdür keferenüñ perde ve ḥicāb u ʿurūżıyla ol sözden döndükleri, ol [6a] sözüñ birr olmasına żarar virmez. Zīrā ḳıyāmetde iḳrārları muḳarrerdür ammā *çe fā'ide baʿde'l-ḫarābü'l-Baṣra*. İsmi mevcūd, resmi maʿdūmdur. İsmi mevcūd olduġı ẓāhirdür ammā resmi maʿdūm olduġı budur ki fi'l-ḥaḳīḳa ol cevherüñ bir resmle mersūm olması mutaṣavver ü maʿlūm degüldür zīrā resm, cism ü cismānīde olur. Cism ü cismānī olmayanda resm muḥāldür. Ammā bu rivāyet vardur ki her ẕī-rūḥuñ rūḥı ki ol rūḥ-ı aʿẓamuñ birer pertevidür her birinüñ resmi ve şekli, kendi bedeninüñ resmi ve şekli üzeredür dimişler. Buña şāhiddür ki ʿālem-i ḫalḳbda ki ʿālem-i miṯāldür görinen bu beden-i keṯīf degüldür, āḫer nesnedür likin yine bu beden resmi üzeredür. Zīrā Ḫaḳ sübḥānehu ve taʿālā cismi nefse ve nefsi ḳalbe ve ḳalbi rūḥa ḫilʿat virmişdür bu ṣūretüñ yaʿnī cismüñ naḳşı niceyse anlaruñ daḫı naḳşı iledür dimişler. Nitekim *Muḥammediyye* ṣaḥibi dimişdür; **beyt:**

Ki ṣūret naḳşı niceyse bu nefs ü ḳalb ü ʿaḳl u rūḥ
Hemīn birbirine beñzer taʿayyünde degül ıraḥ[32]

29 Bu beyitler, Hamdullâh Hamdî'nin Yûsuf u Zelîhâ mesnevisindendir (Üstün, 2014, s. 401).

30 Rabbinin kelimesi (Kur'an) doğruluk ve adalet bakımından tamdır. Onun kelimelerini değiştirebilecek yoktur. O, hakkıyla işitendir, hakkıyla bilendir. Enam/165; Allah kalemi yaratınca ona kıyamete kadar vuku bulacak olan her şeyi yazmasını emretmiş, o da yazmış ve artık bir daha yazmamak üzere kalem kurumuştur (Müsned,I/188, Buhârî, "Kader", 2; Ebû Dâvûd, "Sünnet", 16; Tirmizî, "Tefsîrü'l-Kur'ân", 67).

31 "Allah dilediğini siler, dilediğini de yerinde bırakır;" Rad/39.

32 Bu beyit, Yazıcıoğlu Mehmed'in *Muhammediye*'sindendir (Yılmaz, 2020, s. 683).

Bunuñ aṣlı budur ki nitekim āfitāb dördinci ḳat gökde ṭurup ʿāleme pertev ṣalup cemīʿ ẕerrāt ʿāleme pertevi düşüp ve her cisme ki pertevi düşer, ol pertev, ol cismüñ resmi üzere mürtesim olup ve ol cismüñ ẓıllı daḫı yire düşdükde ol resm üzere düşer. Keẕālik ol rūḥ-ı aʿẓam daḫı kendi maḳāmında ṭurup ʿāleme pertev ṣālmışdur. Pes āʿyān ki māhiyyāt-ı eşyādur, her birinüñ üzerine ol rūḥ-ı aʿẓamuñ pertevi düşdükde her şeyʾün [6b] māhiyyetinüñ resmi ne şekl üzere ise ol pertev daḫı ol māhiyyetüñ resmi üzere mürtesim olur. Pes her şeyʾüñ rūḥınuñ ve bedeninüñ resmi ol şeyʾüñ māhiyyetinüñ resmi üzere olmış olur. Meṣelā rūḥ-ı ʿaẓam, āfitāb meṣābesindedür. Ve māhiyyāt-ı eşyā, ecsām meṣābesindedür ve ebdān u ecsām ẓılāl yaʿnī gölgeler meṣābesindedür. Pes imdi lā-cerem ʿālem-i ḫa*ḥ*bda daḫı ki ʿālem-i miṣāldür, görinen ki cism-i nûrānīdür, ol daḫı bu resm üzere görinür. Baʿżılar rūḥ didikleri ol ʿālem-i miṣālde görinen cism-i nūrāñidür, dimişler. Bil ki Kemāl Paşa[zā]de *Heykel Risālesi*'nde taḥḳīḳ itdügi üzre eṣṣaḥ ḳavl budur ve maḥlūkātuñ rūḥları ol cevherüñ birer pertevidür. Zīrā ol cevhere rūḥ-ı küll didikleri gibi ʿaḳl-ı küll ve nefs-i küll daḫı dirler. Pes bu iʿtibār-ile ʿaḳılları ve nefsleri daḫı anuñ pertevleri olur. Ve bu daḫı maʿlūm ola ki ol rūḥ-ı aʿẓamuñ pertevinüñ, cemīʿ-i eczā-yı kāināta ve efrād-ı mümkināta şecerden ve ḥacerden ve seng ü mederden her birine taʿalluḳı vardur ve her birinüñ mertebesince ḥayātı vardur likin ḥayātları insānuñ ve sāyir ḥayvānātuñ ḥayātları teşḫīṣ olmaduġına bināen cemādāt diyü ad virilmişdür. Ne ān ki hīç ḥayātları olmaya, ḥayātları var idügine delīl budur ki zīrā [7a] Ḥaḳḳ sübḥāne ve teʿālā buyurur ki: وَاِنْ مِنْ شَيْءٍ اِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهٖ وَلٰكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ[33] . Bu ẓāhirdür ki ḥayātı olmayan tesbīḥ itmez, egerçi baʿżılar eşyānuñ tesbīḥi hāl dili ile olmasına ḥaml itmişlerdür. Likin maḳbūl-i ḳavl degüldür. Zīrā enbiyādan ve evliyādan niçesi, eşyānuñ lisān-ı makāl ile tesbīḥin ve tekellümin itmişlerdür. Ve enbiyādan baʿżı kimesne ki cemādātı söyletmek vākıʿ olmışdur. Anlara muʿcize olan bu degüldür ki söyletmeleri ola; zīrā anlaruñ söylemesi muḳarrerdür belki muʿcize olan anlaruñ söyledügi kendiler işidüp o ġayrılara işiddürmeleridür dimişlerdür. Pes maʿlūm oldı ki eşyādan bir şeyʾ yoḳdur illā anuñ kendi mertebesinde ḥayātı var imiş. Ve ʿaḳılları ve nefsleri daḫı aña göredür. Pes rūḥuñ resmi ḫuṣūsunda bu maḳūle kelimāt olınmışdur ammā sırruñ resmi ḫuṣūsunda kimesne söz söylememişdür ve söylemege daḫı cānı yoḳdur. Zīrā cānib-i şerʿden maḥall-i ḥiṭāb u maʿraż-ı ʿitābda vāḳıʿ olur; **ġazel:**

Çün şitā-yı ẓulmı maʿdūm eyledi sulṭān-ı şerʿ
ʿAdl gül-zārında açıldı gül-i ḫandān-ı şerʿ

Fitne-i Yeʾcüc ḫalel irgürmege saʿy itmesün
Hedmden zīrā ki müstaġnī-durur erkān-ı şerʿ

[33] "…ve bunlarda bulunanlar O'nu tesbih eder; O'nu hamd ile tesbih etmeyen hiçbir şey yoktur. Fakat siz onların tesbihini anlayamazsınız… İsra/44.

Żulm-ı Dārā ṭablına revnaḳ viren bī-dillerüñ
Ser-nigūn eyler livā-yı devletin ḫāḳān-ı şerʿ

Niçe yüz biñ kelle-i manṣūrdan ḳandīl[i] var
Çarḫla encüm olımaz hem-ser-i eyvān-ı şerʿ

Rāh-ı Ḥaḳḳ'a virmesün diyü ḥarāmīler gezend
Tīġ-ı ḫūn-āşām-ıla bekler ser-efrāzān-ı şerʿ

Zülf-i ḥūr u şeh-per-i Cibrīl'den çārūb[ı] var
Gerd-i āşūb-ı sitemden pākdür meydān-ı şerʿ[34]

[7b] Eger diyivirsem bilmezsin, yaʿnī su'ālden murādum rūḥ idügin diyüvirsem murādum rūḥ idügin bilürsin ammā ḥadd-i ẕātında rūḥuñ ḥaḳīḳatin neydügin bilmezsin. Zīrā rūḥuñ ḥaḳīḳatin kimesne bilmemişdür ve bilmek murād idinenlere cānib-i şerʿden cevāb, يَسْئَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ اَمْرِ رَبِّي[35] vārid olmışdur. Bu degüldür ki rūḥ neydügin diyüvirsem dimek ola. Zīrā rūḥ neydügin diyüvirilmek mümkin degüldür ve mümkin olup diyüvirildügi taḳdīrce bilmezsin, dimenüñ maʿnāsı olmaz. Diyüvirmezsem bilürsin yaʿnī su'ālden murādum neydügin diyüvirmezsem bilürsin ki murādum rūḥdur. Zīrā diyüvirmedügüm anuñçündür yaʿnī aña işāretdür ki bilesin ki murād idindügüm nesne denmesi ve bilinmesi mümkin olmayan nesnedür ki ol rūḥdur. Bu degüldür ki eger rūḥ neydügin diyüvirmezsem rūḥ neydügin bilürsin dimek ola. Zīrā budur ki bir nesneyi diyüvirmek ol nesne ḥadd-i ẕātında diyüvirilmege ḳābil olmaḳ gerek. Diyüvirmege ḳādir olmaduġı nesneyi kişi diyüvirmem dimez, belki diyüvirmem dir, zīrā diyüvirmem dimenüñ maʿnāsı yoḳdur. Ve bir daḫı budur ki bilürsin didügi rāst degüldür zīrā rūḥuñ ḥaḳīḳati bilinmez, bilinmeyen nesneyi bilürsin dimenüñ maʿnāsı yoḳdur. Fātiḥ-i bi-ġayr-ı meftūḥdur, meftūḥ-ı bi-ġayr-ı fātiḥdür, yaʿnī [8a] fātiḥ, meftūḥ birdür dimekdür ki ol cevher-i rūḥdur. Zīrā çünki ḥaḳḳā cemīʿ-i mevcūdātuñ aṣlı oldur ve cümlesi aña müntehī ve aña rāciʿdür ve andan ġayrı bir cevher daḫı yoḳdur ki ol fātiḥ bu meftūḥ kendidür, ġayrı degüldür. Lā-mekāndur mekānı vardur. Muḥadded-i cihāt ki ḥükemā ḳatında felek-i aṭlasdur ve felek-i aʿẓam ve felekü'l-eflāk daḫı dirler, baʿżı ḥükemā ḳatında mekān didikleri anuñ saṭḥ-ı bāṭınından yaʿnī iç yüzinden ʿibāretdür. Ve baʿżı ḥükemā ve mütekellimīn ḳatında mekān ḫalā'dan ʿibāretdür likin ḥükemānuñ ḫalā'dan murādları buʿd-ı meftūrdur ki cism aña nüfūẕ itmek anuñ şānından ola. Ve mütekellimīnüñ murādları ferāġ-ı mevhūmdur ki vehm anı bir cism-i muḥīṭüñ dāḫilinde idrāk eyleye ki ol cism bir cism-i āḫeri iḥāṭa ide. Pes beher hāl, mekān didikleri muḥaddedüñ dāḫilinde olmış olur. Ḥāṣıl-ı kelām göklerden ṭāşra olan ʿāleme

[34] Bu gazel, Hayâlî Bey'e aittir (Tarlan, 1945, s. 221).
[35] "Sana ruh hakkında soru sorarlar. De ki: "Ruh rabbimin emrindendir…" İsra/85.

ʿālem-i lā-mekān dirler ve göklerden içerü olan ʿālem[e] ʿālem-i mekān dirler. Pes ol cevher, bu maʿnāya lā-mekāndur. Zīrā göklerden ṭaşradur, şol sebebden ki gökler ve yirlere ṣıġmaz. Zīrā ḥażret-i Ḥaḳḳ celle ve ʿalā ḥadīṯ-i ḳudsīde buyurur: ما وسعني أرضي ولا سمائي ولكن وسعني قلب عبدي المؤمن[36] Pes bir nesne ki Ḥaḳḳ teʿālānuñ ẕāt-ı pāki göklere [8b] ve yirlere ṣıġmaz iken aña ṣıġa, ol nesne göklere ve yirlere ṣıġar mı? Nitekim dimişlerdür; **beyt:**

Buyurdı Ḥaḳḳ benüm ẕātum ki ṣıġmaz yire ve göge
Velī müʾmin ḳulumuñ ben ṣıġarvan gönline her bār[37]

Ḥażret-i Bāyezīd -ḳuddise sırruhu- buyurur ki ʿārifüñ ḳalbi vüsʿatde şöyledür ki eger hezārān ʿarş, bir ḳūşesinden geçerse ʿārif andan ḫaberdār olmaya. **Beyt:**

Çü ṭoġa maʿrifet nūrı gönüldür aña āyīne
Gönül ṣıġmaz göge yire elinde ṭutar ol Vehhāb[38]

قَلْبُ الْمُمِنُ بَيْنَ اَصْبَعِينَ مِنْ اَصابِعِ الرحمن كَيْفَ يَقلَبُ يشَاءَ[39] Pes lā-mekān olduġı bu cihetdendür. Mekānı vardur didügi ya budur ki ḥadd-i ẕātında bir maḳām vardur dimekdür ki ʿālem-i ḳudsdür. **Beyt:**

طایر گلشنِ قُدسم چه دهم شرح فِراق
که در این دامگهِ حادثه چون افتادم[40]

Bu taḳdīrce mekān mecāz olup maḳāmdan kināyet olur ve yāḫod mekān-ı ḥaḳīḳat ola yaʿnī egerçi ḥadd-i ẕātında lā-mekāndur ammā bu ʿālem-i mekāna taʿalluḳı olup her pertevi bir bedene taʿalluḳ idüp ol bedenüñ rūḥı olup anuñla ḳāyim olduġı cihetden mekānı vardur dimek ola. Bu taḳdīrce mekān kendi ḥaḳīḳat olur likin rūḥuñ mekānda olması mecāz olur yaʿnī ʿālem-i lā-mekāndan, mekān ʿālemine taʿalluḳı vardur dimekdür. **Beyt:**

من شاهباز عشقم از لامکان پریدم
بهر شکار صیدی در قالب ار میدم[41]

<u>Bī-nişāndur, nişānı vardur:</u> Yaʿnī ol cevherüñ ḥaḳīḳatini kimesne görmeyüp ve bilmeyüp ve ḫaber virmedügi cihetden <u>bī-nişāndır</u>. <u>Nişānı vardur</u> didügi ya budur ki ḥamle-i mümkināt ve cemīʿ-i kāʾināt anuñ nişānıdur ki andan ẓuhūra gelmişdür [9a]
andan münşaʿib olmışdur ve mebdeʾi oldur. Ve yāḫod ʿālem-i bī-nişāndan, nişān ʿālemine her pertevi gelüp bir bedene taʿalluḳ baġlayup ol beden, ol pertevüñ nişānı olmışdur. **Beyt:**

---

[36] "Yere ve göğe sığmam, fakat mü'min kulumun kalbine sığarım." (*el-Makâsıdu'l-Hasene*/990; *el-Esrâru'l-Merfû'a*/423; *Keşfü'l-Hafâ*/2256).

[37] Bu beyit, Yazıcıoğlu Mehmed'in *Muhammediye*'sindendir (Yılmaz, 2020, s. 682).

[38] Bu beyit, Yazıcıoğlu Mehmed'in *Muhammediye*'sindendir (Yılmaz, 2020, s. 682).

[39] Müminin kalbi Rahman'ın (kudret) parmaklarından ikisi arasındadır. Onu dilediği yöne çevirip döndürür (*Sahih-i Müslim*/2654).

[40] *Ben cennet bahçesinin kuşuyum. [Dünya]]sürgünümü nasıl açıklayabilirim ve kaderin ağına nasıl düştüğümü?*Bu beyit Hâfız-ı Şirâzî'ye aittir (Reza Saberi, 1995, s. 241)

[41] *Ben aşk şahbazıyım, lâmekândan uçtum, avımı yakalamak için bu bedene girdim.* Bu beytin kaynağı bulunamadı.

Bī-mekānsın bu kān mekānuñdur
Bī-nişānsın bu şān nişānuñdur[42]

Īn ü āndan fāriġ ammā īn ü ānı vardur: Īn ü ān dimek Türkīce bundan ve andan dimekdür. Pes bundan ve andan fāriġdür dimekden murād ya budur ki taʿaddüd[d]en fāriġdür dimekdür. Ḥadd-i ẕātında ol cevher müteʿaddid degüldür. Belki birdür cümlenün aṣlı birdür, andan ġayrı bir cevher daḫı bu ḳadar ki birisi bu ve birisi o olup bu ve o dinile. Yaʿnī bunlıḳdan ve anlıḳdan fāriġdür. Pes bu taḳdīrce īn ü ānı vardur didügi yaʿnī andan münşaʿib olan maḥlūkāt-ı müteʿaddid anuñ īn ü ānıdır, yaʿnī anun osı ve busıdur dimekdür. Ve yāḫod īnden murād ʿālem-i dünyā ve āndan murād ʿālem-i āḫiret ola. Yaʿnī iki ʿālemden fāriġdür dimekdür. Nitekim dimişler; **beyt:**

فاش می گویم و از گفتهٔ خود دلشادم
بندهٔ عشقم و از هر دو جهان آزادم [43]

Beyt:

ʿĀşıḳ-ı dīdār olaldan īn ü āndan fāriġem
Māsivādan geçmişem iki cihāndan fāriġem[44]

Ve bu taḳdīrce īn ü ānı vardur didügi yaʿnī egerçi iki ʿālemden fāriġdür ve māsivā olduġı cihetden iltifātı yoḳdur ammā yine iki ʿālem anuñdur ve anuñ-çündür ve iki ʿāleme شَرَفُ الْمَكَانُ بِالْمَكِينِ[45] fehvāsınca şeref viren oldur. Zīrā on seki biñ ʿālem anuñ şerefine ḫalḳ olınmışdur ve vücūdına sebeb ü vāsıṭa ol olmışdur ki كُنْتُ كَنْزاً مَخْفِياً[46] ḫazīnesi anda mekmūn u meknūz ve meknūn [9b] u merkūzdur. Nitekim dimişler; **beyt:**

Niçün ḫalḳ olındı ins-ile cān
Bulmaġ-içün ḫazīne-i pinhān

Maḫzeni ol ḫazīnenüñ cāndur
Cānuñı bil ki bulasın cānān[47]

ʿİzzet deñizinde gevher-i pāk
لَوْلَاكَ لَمَا خَلَقْتُ الْأَفْلَاكَ[48]

[42] Bu beyit, Hamdullâh Hamdî'nin *Yûsuf u Zelîhâ* mesnevisindendir (Üstün, 2014, s. 235).
[43] *Şunu açıkça söylemekten mutluyum: Ben aşkın kölesiyim ve [böylece] iki dünyadan azadeyim.* Bu beyti Hâfız-ı Şirâzî'ye aittir (Reza Saberi, 1995, s. 241)
[44] Bu beytin kaynağı bulunumadı.
[45] "Mekânın şerefi, içinde oturandan gelir" (Büsîrî, 2017, 105).
[46] "Bilinmeyen, gizli bir hazine idim" (*Keşfü'l-Hafâ*/2016).
[47] Bu beyitler, Hamdullâh Hamdî'nin *Yûsuf u Zelîhâ* mesnevisindendir (Üstün, 2014, s. 232).
[48] "Sen olmasaydın felekleri (âlemi) yaratmazdım" (*Keşfü'l-Hafâ*/91). Bu beyit Necâtî Dîvânı dibacesindendir (Tarlan, 1997, s.4)

Ḳanda fehm eyler bu ḥikmet remzinüñ esrārını
Niteki idrāk itmişler şīve-i *levlāk*den

Pes imdi bu luġaz- naġz-ı pür-maġzuñ müsemmāsından ve bu suʾāl-i pür-ḫayāl-i ḥayret-mālik müsemmāsınuñ muʿammāsından murād eger rūḥ-ı insānī ise evṣāf-ı meẕkūrenüñ teʾvīli tamām oldı. Ve her biri yirlü yirin buldı. Ammā eger murād sırr-ı insānī olur ise maḫlūḳiyyeti ṣıfatından ġayrı cemīʿ evṣāf bunda daḫı rāstdur ammā ḳaldı ki maḫlūk olması daḫı sābıkā ẕikr olınan üzere ola ki insāniyyeti cihetinden dinmişdi, yaʿnī insān ki maḫlūkdur anuñ sırrı olduġı mülābese ile maḫlūḳ dinmiş ola. Pes imdi maḫlūk dimekle mücerred iḥtiyāl ḳaṣd olınup elvān u gün-ā-gün ile naḳş-ı būḳalemūn ve maʿrifet-i derūn u bīrūn olanlar mezlaḳa ve maġlaṭaya bıraġup meshūr u meftūn itmeg-içün fiʿl-i bāz-ġūn idüp murādınuñ cemāline perde-i nāzik ü nūrānī ve niḳāb-ı rengīn ü rūḥānī aṣup çeşm-i aġyārdan setr içün setr-i maḫlūḳdan sütre çekilmiş ammā bu perde, her ferde olmayup belki baṣar-ı erbāb-ı naẓarda ve naẓar-ı aṣḥāb-ı baṣarda bādī naẓarda ẓāhir ü rūşen ü bāhir ü mübeyyen olmaġın perdenüñ ġāyet-i nezāketinden ve niḳābuñ nihāyet-i [10a] riḳḳat ü leṭāfetinden çenber-i muʿcez gibi bārik ü nāzik-ter olduġı yüzden rū-yı cevāb ve çehre-i suʾāl-i ḥayret-meʾāb verā-yı niḳābdan ve pes-i perde-i ḥicābdan tāb-ı cemālin pertāb idüp dīde-i aḥbāba ve çeşm-i ulü'l-elbāba feṭḥ-i bāb eylemişdür. **Meşnevī-i li-muḥarririhi:**

[mefāʿīlün / mefāʿīlün / feʿūlün]
Bu kevn[üñ] berhen-i sırrına vāḳıf[49]
ʿAvārif ehli bir ṣāḥib-maʿārif

Özi rūḥ-ı revān bir ʿārif-i cān
Niçe cān cān içinde sırr-ı nihān

Ḫaber ṣormış remz-i sırr-ı cāndan
Velī kendin nihān itmiş miyāndan

İdüp bir nevʿe naḳl-i bāz-güne
Ṣalup ḫalḳı fesāneyle füsūne

Düzüp rengīn bir nāzik ḫayāli
Cevāba perde ḳılmışdur suʾāli

Velikin perdenüñ nāzikliginden
Verāsından cemāli oldı rūşen

Nişān virmiş bugün ol nişāndan
Meger gelmiş o şehr-i lā-mekāndan

[49] Bu mısra tam olarak anlamlandırılamamış, vezin itibarıyla bu şekilde okunmuştur.

Çü mevcūd ola ismi resmi maʿdūm
Nice ola bir sır nā-ehle maʿlūm

Dimişler fātiḥ ü meftūḥ birdür
ʿAceb rengīn ü nāzik gizlü sırdur

Var ise nūr resm-ile müsevver
Ve yāḫod rūḥ ṣūretle muṣavver

Odur ol kim görinmişdür bu yüzden
Yüzini gizlemiş ammā ki gözden

Bedendür görinen gerçi naẓarda
Olur mı gil güneş yüzine perde

Mekān andan velī ol bī-mekāndur
Nişān andan velī ol bī-nişāndur

İki ʿālem ẓuhūr itmişdür andan
Velī fāriġdür ol iki cihāndan

Ḥaḳīḳatde çü birdür ol degül çoḳ
Götür ġayrı aradan ġayre yir yoḳ

Olupdur çeşm-i aʿmāya bu perde
Velī bīnā görür evvel naẓarda

Nice görine ḫod-bīnüñ gözine
[10b] Ki kendi perdedür öz kendüzine

Şu kim geçdi vücūdı perdesinden
Bu sırrı añlar ol dinmedüginden

Maʿrifet bābında bu temşīli etmişlerdür ki bir nice mürce bir yirde gird olup ṭururlar. Nā-gāh görürler ki bir varaḳ-ı sefīd üzere baʿżı ḫuṭūṭ tesvīd olınup baʿżısı ancaḳ yazınuñ yazılduġın görür, kendiden yazılur ṣanur. Ve baʿżısı ḳalemi görüp şöyle ẓann ider ki raḳamı yazan ḳalemdür. **Beyt:**

آنک او پنجه نبیند در رقم
فعل پندارد بجنبش از قلم[50]

[50] "*Yazı esnasında eli görmeyen kimse, kalemin hareketini, kalemden sanır*" (Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî, 2018, C. I, b. 394).

Ve baʿżısı cism-i ḳātibi görür. Her biri ne gördiyse ḫaṭṭuñ yazılmasını andan ẓann ider. Ve baʿżısı naẓarda diḳḳat ider, görür ki ol cismde bir ẕāt vardur ki bu cümle görinen aña ālātdur, ḥaḳīḳatde ol cismde mutaṣarrıf olan ve eliyle ḳalemi ṭutup ol ḫaṭṭı yazan oldur. Pes imdi Ḥaḳ sübḥāne ve taʿālā bu ʿālemi ḫalḳ itdikde şekl-i insānī üzere ḫalḳ itmişdür ki aña insān-ı kebīr dirler ki ʿālem şeceresi ve ʿaḳl-ı evvel beẕiri yaʿnī toḫmı ve Ādem ẕürriyeti anuñ şemeresidür ve eczā-yı ʿālemüñ her biri anuñ bir ʿużvı meşābesinde ve ʿādem anuñ gözinüñ bebegi yirinedür. Ādem'e insān didükleri anuñ-çüñdür. Zīrā luġat-ı ʿArab'da insān gözbebegine dirler. Nitekim luġat-ı Fārisī'de daḫı göz bebegine merdüm didikleri sebebden ʿAcem daḫı ādem'e merdüm dimişdür. Merdüm pes bu ḫuṭūṭ-ı efʿāl ü nuḳūş-ı aḥvāl ki bu ṣaḥīfe-i ʿālemde ve levḥa-i eṭvār-ı ʿālem ü ʿadem'de naḳş u ṣūret ü resm-i heyʾet bağlar. Baʿżılar bu ṣūver ü eşkālüñ ve efʿāl ü aḥvālüñ [11a] ṣudūrın ve ẓuhūrın görüp kendiden şādır olur ṣanur dehrīler gibi. Ve baʿżılar eflāke ve nücūma isnād iderler, müneccimīn gibi. Pes üslūb-ı sābıḳ üzere kimi ḫuṭūṭ u nuḳūşuñ yazılduġın görür ve kimi ḳalemi ve kimi pençe-i kātibi ve kimi cismini görür ammā ʿārifler ve ḥaḳīḳate vāḳıflar bildiler ki bu ʿālem bir cismdür ve bu cismde mutaṣarrıf olan ol maʿdūmü'r-resm ü mevcūdü'l-ism olan ẕātdur ki bu ortada görinen ḳamu aña ālātdur. Pes herkes ḳābiliyyet ve istiʿdādınca semend-i himmetin ve raḫş-ı ḳudretin bu meydāna sürmiş ve sū-be-sū, cüst ü cū ve tek ü pūyla bu ʿarṣada yilmiş ve yüpürmiş ammā bu sırruñ künh ü ḥaḳīḳatini ne bilmiş ve ne görmiş ve bu deryā-yı bī-pāyānuñ ve baḥr-i bī-kerānuñ ne kaʿr u ġavrine girmiş ve ne kenārınuñ ḳarasına irmişdür. Belki ʿāḳıbet maḳām-ı ḥayretde ve menzil-i dehşetde, [51] مَاعَرَفْنَاكَ حَقَ مَعْرِفَتِكَ diyüp zānū-yı teʾeddüb üzere çöküp oturmışdur. Lā-cerem ḳarınca yürüdügi miḳdārınca meşeli üzere bu mūr-ı miskīn belki mūrdan hezār mertebe ḫor u kemterīn olan ḥazīn daḫı ol mūrçelerüñ kemteri ve maʿrifetden berī olanlaruñ biri olmaġın bu maḳūle bī-maẕbūṭ kelimāt-ı nā-merbūṭı bir yire cemʿ idüp maʿrifetden dem urmışdur. **Beyt:**

از ما قیاس ساحت قدسش بود چنانك
موری کند مساحت گردون زقعر چاه[52]

Kendi nefsin bilmekde ʿāciz olan bī-çāreler ve öz kendüzinden ḫaberdār olmayup ḳalan āvāreler bu sırruñ ḥaḳīḳatin ne bilsün ve bilmege ne dermān ḳılsun. **Beyt:**

Mā-hüve'l-ḥaḳ kemāl ile muṭlaḳ
Ẕātıdur ẕātını bilen ancaḳ[53]

[11b]

[54] لَا أُحْصِي ثَنَاءً عَلَيْكَ، أَنْتَ كَمَا أَثْنَيْتَ عَلَى نَفْسِكَ fehvāsınca ʿaczden ġayrı çāre yoḳdur ve maḳām-ı ʿaczde olmanuñ nefʿi çoḳdur. **Meşnevī:**

[51] "Seni hakkıyla bilemedik" (Eş-Şerekavî, 2008, s. 52).

[52] *Onun kutsal makamını anlamaya çalışmamız, tıpkı bir karıncanın kuyunun dibinden gökyüzünü ölçmeye çalışması gibidir.* Bu beyit Mollâ Câmî'ye aittir (Câmî, 1378, s. 178).

[53] Bu beyit Taşlıcalı Yahyâ'nın *Şâh u Gedâ* mesnevisindedir (Harmancı ve Tanrıbuyurdu, 2023, s. 20).

[54] " Övgülerini sayamam, sen kendini övdüğün gibisin" (*Sünen-i Nesâî*/1727; *Sünen-i Tirmîzî*/3566).

[mefāʿīlün / mefāʿīlün / feʿūlün]
Bu derdün ḥāṣılı ġam-ḫārelıḳdur
Hemānā çāresi bī-çārelıḳdur

Bu deryāda ne diller ġarḳ olupdur
Nicenüñ baġrı ḳan-ile ṭolupdur

Göñül sen bend-i ʿışḳa pāy-bend ol
Hemīşe derdmend ol müstemend ol

Ṣaḳın sen yār ol aġyār olma
Olur olmaz kişiye yār olma

İşitdüm rāzuñı fāş eylemişsin
Özüñe ġayrı yoldaş eylemişsin

İşidildi ıraḳdan sūz u sāzuñ
Biḥamdillāh hele ṭuyıldı rāzun

N'idermiş ʿāşıḳ ola kīl ü ḳāli
Ne yitmez derdmende kendi ḥāli

Gider bu ārzūyı cān u dilden
Ḫalāṣ it kendüñi gel āb u gilden[55]

Pes ol yegdür ki bu sırrı cānuñ cānı gibi cān içinde ve sırruñ sırrı gibi sırr-ı nihān içinde ṣaḳlayup ve bu genc ṭılsımın künc-i ḫazīne-i dilde gizleyüp ve bekleyüp ve ismin dile almayalar. Ve ṣadef-vār ağız yumup bu dürr-i şāhvārı derūndan bīrūna ṣalmayalar. **Meşnevī:**

Olur cān içre ʿışḳuñ sūz u sāzı
ʿAvām içre añılmaz ʿışḳ rāzı

Ṣadef ger ağzını yummaya her bār
Olur mı yutduġı lü'lü-i şehvār[56]

Zīrā nā-maḥrem anuñ ḥarīm-i ḥarem-i muḥteremine ḳadem başmayup hem-dem olamaz ve her pest-i hevā-perest ve bed-mest-i peymān-şikest dāmānına dest urup ḫalvet-ḫāne-i ḥāṣṣına yol bulmaz. **Meşnevī:**

[55] Bu beyitler Usûlî'nin *Yenice Şehr-engîzî*'nin girişindendir. Farklı sıralardan alınarak bağlama uygun bir kompozisyonla yeniden sıralanmıştır (İsen, 2020, s. 328-332).

[56] Bu beyitler Usûlî'nin *Yenice Şehr-engîzî*'nin girişindendir (İsen, 2020, s. 328).

[mefāʿīlün / mefāʿīlün / feʿūlün]
Gözüñ yaşından özge hem-dem itme
Yürek başından artuḳ maḥrem itme

[12a]Dime uṣlu-iseñ rāzuñı meste
Yaḳın olma ṣaḳın şehvet-pereste

Ṣaḳın nādān u cāhilden özüñi
Aña teslīm ḳılma kendüzüñi

Kemāl-i devlete āmādesin sen
Atañ Ādem ḫalīfe-zādesin sen

Nuḳūş-ı nüsḫa-i lā-raybsın sen
Bilürsiñ gevher-i bī-ʿaybsın sen

Ḳo bu ṣūretde olan ḳīl ü ḳāli
Tecellī ide tā maʿnā cemāli

Bize bu ṣūretüñ cānı gerekdür
Bize leẕẕāt-ı rūḥānī gerekdür

Göñül çün ṣāf ola gide kudūret
Hemān bir görinür maʿnā ve ṣūret

Hevādan cān evini eyle ḫālī
Ki gire otura yārüñ cemāli

Uyup maʿnāya ṣūretden geçerseñ
Cemāl-i yāre cān gözin açarsañ

Ne yirde ister-iseñ ḥāżır oldur
Ne yüzden gözler-iseñ nāẓır oldur

Bulınur her ne yirde isteseñ Ḥaḳ
Hemān sen sūreti ḳo maʿnāya baḳ

Bizi sen iste bul fürḳat deminde
Fenā şehrinde yoḳluḳ ʿāleminde

Bu baḥrüñ ḥadd ü pāyānı yoḳdur
Ki ṣıġmaz ḳūzeye imkānı yoḳdur

Göñül gel vazgel sen bu beyāndan
ʿAyān eyle sözi küllü'l-lisāndan[57]

Beyt:

[fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilün]
Şöyle ṣaḳla sırr-ı ʿışḳı tende cānuñ ṭuymasun
Belki adın aġzuña alma zebānuñ ṭuymasun[58]

Beyt-i li-muḥarririhi

[mefāʿīlün / mefāʿīlün / mefāʿīlün / mefāʿīlün]
Ṭut aġzuñ epsem ol depretme dilüñ söyleme sırruñ
Rıżāyī ehl-i dilseñ gel ziyāndur bu ziyāndan geç

[12b] [Boş sayfa]
[13a] [Boş sayfa]

[13b] Sābıḳu'ẕ-ẕikr olan luġazlaruñ şerḥ ü beyānı encām u itmām bulup ve risāle-i sābıḳa hengām-ı iḥtişāma irüp tamām olduḳda iki luġaz-ı benām daḫı iʿtizāz u iḫtirām birle ḫırām iderek bu faḳīr-i bī-nāma ʿarż-ı ruḫsār-ı dil-ārām ve dīdār-ı ferḫunde-fercām idicek anlaruñ daḫı keşf-i niḳāb u defʿ-i ḥicābınuñ aḳdām-ı iḳdāmlar ihmāl bulınup sevḳ-i kelām u ʿarż-ı merāmda cenāb-ı Feyyāż-ı sābıḳu'l-inʿāmdan ilhām olınan maʿānīnüñ inżimāmıyla sābıku'ẕ-ẕikre niẓām virilüp mühr-i ʿanber-ḫitām-ıla ḫatm-i kelām olındı. Ol luġaz-ı şerīfler bunlardur ki ẕikr olınur. **Luġaz-ı evvel:** Ol ne murġ-ı bī-cism ü bī-resm ü rūḥ, bī-perr ü bāl? Ve ʿömri hezār, hezār ṣad u ṣad sāledür. Çünki bī-mekānlıḳ āşiyānından bā-mekānlıḳ ḳafesine gelüp ḳarār eyledi. Sālim bi-lā-selāmet hattā pāre pāre olup her pāresi bir ḳarār-gāhda ḳarār eyledi ammā cüzʾ-i aʿżamı kendi yuvasında ḳaldı. ʿAceb budur ki ḳıyāmete dek her pāresi pārelenmekdedür. Ḳıyāmetde daḫı hem-çünāñ pārelenür. Pes imdi ol ne murġ didüginden murād şol murġ-ı bī-endāzedür ki كنت كنزا مخفيّا[59] ṣadāsın sāz-ı *kün* ile āvāza getürüp kevn ü mekāna sıġmaz şehbāz-ı hümā-pervāz iken göñül alçaḳlıġın idüp tenezzül gösterüp [14a] firāz-ı evc-i küngüre-i āşiyān-ı lā-mekānīden pervāza āġāz idüp āşiyāne-i dillerde ve lāne-i göñüllerde rāz-ı ʿuṣṣāḳ-ı perde-sāz gibi rāst-ı ḳarār itmişdür. **Beyt:**

فراز كنكرهٔ عرش می زند صفير

[57] Bu beyitler Usûlî'nin *Yenice Şehr-engîzî*'nin girişindendir. Farklı sıralardan alınarak bir kompozisyon hâlinde yeniden sıralanmıştır. Divan neşrinde son beyitte "Gönül gel" ibaresi yerine Usûlî mahlası geçmektedir (İsen, 2020, s. 329-333).

[58] Âşık Çelebi'ye göre bu beyit Livâyî'ye aittir (Kılıç, 2010, 743; Seyhan, 2002, s. 5).

[59] "Bilinmeyen, gizli bir hazine idim" (*Keşfü'l-Hafâ*/2016).

این دامکه چه افتادست نه دانمت که در[60]

Gāh olur ki ışṭılāḥāt-ı ṣufiyyede andan şāhbāz-ı lā-mekānī ile taʿbīr olınur. Nitekim Ḫayālī Beg dimişdür; **beyt:**

Geçüp pervāz-gāhından ʿgurāb-ı rū-siyāh
Şāhbāz-ı lā-mekānuñ āşiyānıdur göñül[61]

Ve gāh olur ʿAnḳā'yla taʿbīr olınur. Nitekim Mevlānā Ḥāfıẓ dimişdür; **beyt:**

عنقا شکار کس نشود دام باز چین
کآنجا همیشه باد به دست است دام را[62]

Ve gāh olur Sīmurġ'la taʿbīr olınur. Nitekim Ḫayālī Beg dimişdür; **beyt:**

Göñül şehbāzını Sīmurġ-ı Ḳāf'a hem-cenāḥ eyle
Bu alçaḳlarda pervāz eyleyen zāġ u zeġandan geç[63]

Ve gāh olur murġ ile taʿbīr olınur. Nitekim Şems-i Tebrīzī dimişdür; **beyt:**

این که باشد که سخن می شنود در گوشم
یا چه مرغیست که گوید سخن اندر دهنم[64]

Ve gāh olur muṭlaḳā ṭāyir[-i ḳudsī] ʿibāretiyle taʿbīr olınur. Nitekim Monlā Ḥāfıẓ dimişdür; **beyt:**

اگر آن طایر قدسی به چمن باز آید
عمر بگذشته به پیرانه سرم باز آید[65]

Ve gāh olur Hümā-yı Ḳudsī ile taʿbīr olınur. Nitekim Rüsūhī dimişdür; **beyt:**

Ol Hümā-yı ḳudsı dil şayyādı itmişdi şikār
Āh kim yine ḳaçurdum sīne-i ṣad-çākden

---

[60] *Seni arşın zirvesinden çağırırlarken acaba bu [dünya] kapanında ne arıyorsun?* Bu beyit Hâfız-ı Şirâzî'ye aittir (Reza Saberi, 1995, s. 29)

[61] Bu beyit, Hayâlî Bey'in bir gazelindendir (Tarlan, 1945, s. 265).

[62] *Anka'yı kimse yakalayamaz; ağlarınızı toplayın çünkü içlerinde havadan başka şey bulamayacaksınız.* Bu beyit Hâfız-ı Şirâzî'ye aittir (Reza Saberi, 1995, s. 6)

[63] Bu beyit, Hayâlî Bey'in bir gazelindendir (Tarlan, 1945, s. 118).

[64] *Kimdir o, kulağımdaki sözleri işiten? Ya ağzımda konuşan hangi kuştur?*

Bu beyit, Mevlâna'ya ait olduğu iddia edilen ünlü bir gazelin beyitlerinden birine benzemektedir. Divanının bazı nüshalarında yer almayan bu gazelin Mevlânâ'ya aidiyeti Fars edebiyatı çevrelerinde tartışmalıdır. İlgili beyit şu şekildedir:

کیست آن گوش که او می‌شنود آوازم
یا کدام است سخن می‌کند اندر دهنم

Kimdir kulağımda sesimi işiten? Ya ağzımdaki o sözü söyleyen kimdir? (Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, 1898, s. 328).

[65] *Eğer o cennet kuşu, kapımdan içeri girerse bu ahir ömrümde, geçmiş yıllarım geri gelmiş olur.* Bu beyit Hâfız-ı Şirâzî'ye aittir (Reza Saberi, 1995, s. 179).

Ve gāh olur ṭuyūr ile taʿbīr olınur. Meşelā gāh olur ki vücūd-ı muṭlaḳ ile taʿbīr olınur. Nitekim Rusūḫī dimişdür; **beyt:**

Vücūd-ı muṭlaḳuñ baḥri ne mevci kim ider peydā
Ene'l-ḥaḳḳ sırrını söyler eger maḫfī eger peydā[66]

Ve gāh olur ʿışḳ ʿibāretiyle taʿbīr olınur. [14b] Nitekim Mevlāñā Cāmī dimişdür; **beyt:**

خرم آن عاشق که با سلطان عشق
می خرامد در نهایات وصال[67]

Ve gāh olur şāhid-i ḳudsī ile taʿbīr olınur. Nitekim Mevlānā Ḥāfıẓ dimişdür:

ای شاهد قدسی کِه کَشَد بند نقابت
وی مرغ بهشتی که دهد دانه و آبت[68]

Egerçi bunlaruñ emşāli niçe dürlü ʿibāret ile taʿbīr olınur ammā **beyt:**

عباراتنا شتى وحسنك واحد
وكل إلى ذاك الجمال يشير[69]

Fehvāsınca ḥadd-i ẕātında ʿibārāt-ı ḳuyūddan belki ḳayd-ı vücūddan daḫı müberrā ve işārāt-ı cihāt u ḥudūddan münezzeh ü muʿarrā. Nitekim dimişlerdür; **beyt:**

Vücūd idüldigi aña biraz tefhīm içündür ol
Ve illā künh-i ẕātında münezzehdür bulardan ẕāt

Bī-cism didügi cism ü cismānī olmaduġı cihetdendür. Ve bī-resm didügi budur ki resm, cism ü cismānīnüñ ḥālīdür. Cism ü cismānī olmayan resmden ḫālīdür. Ve rūḥ ʿibāreti ikiden ḫāli degüldür. Ya budur ki bī-cism ü bī-resm ʿibāretlerine tābiʿ ola. Bu taḳdīrce şöyle dimek olur ki ol ne murġ-ı bī-cism ü bī resm ü bī-rūḥdur. Nitekim luġaz-ı sābıḳda bī-cāndur didügi gibi. Pes bu taḳdīrce bī-rūḥ olması luġaz-ı sābıḳda beyān olduġı üzere olur ki kendiden ġayrı bir rūḥı daḫı yoḳdur dimek maʿnāsına bī-rūḥdur belki kendi, rūḥuñ rūḥı olup rūḥ andan ẓuhūra gelmişdür. Eger su'āl olınursa ki [15a] وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي[70] āyetinden añlanur ki kendiden ġayrı bir rūḥu daḫı ola cevāb budur ki rūḥı kendüye mużāf ḳılup *min rūḥī* didügi mücerred rūḥı teşrīf içündür. Ne āndur ki kendiden ġāyrı bir rūḥı daḫı olduġı-çün öyle dimiş ola ve ḥayātı ol rūḥla ola. Ve ḥażret-i ādemüñ cesedine ol rūḥdan nefḫ etmiş ola. Belki

[66] Bu beyit Usûlî'nin bir gazelinin matlaıdır (İsen, 2020, s. 144).

[67] *Ne mutlu o âşığa ki aşk sultanıyla, vuslatın en yüce katında yürümektedir.* Bu beyit Mollâ Câmî'ye aittir (Câmî, 1378, s. 551).

[68] *? Ey semavi güzellik, senin perdelerinin düğümünü kim çözer? Ey cennet kuşu, sana yemini, suyunu veren kimdir?* Bu beyit Hâfız-ı Şirâzî'ye aittir (Reza Saberi, 1995, s. 179)

[69] *Söz çoktur ancak senin güzelliğin birdir ve herkes o güzelliğe işaret etmektedir.* Birçok kaynakta geçen bu beytin kime ait olduğu tespit edilemedi.

[70] "....ve ona ruhumdan üflediğim vakit..." Hicr/29.

ḥayātı kendi ẕātındandır. Ẕātı üzerine zāyid bir ġayrı rūḥla degüldür ve yāḫod *min rūḥī*nün maʿnāsı *min nūrī* dimek ola. Nitekim resūlullāh ṣallallāhu ʿaleyhi vesellem[71] أَوَّلَ مَاخَلَق الله رُوحِی ve bir rivāyetde نورى diyü buyurmışdur. Pes nūrdan rūḥla ve rūḥdan nūrla taʿbīr olınmaḳ var imiş maʿlūm oldı. Ve yāḫod rūḥ ʿibāreti murġ ʿibāretine tābiʿ ola bu taḳdīrce şöyle dimek olur ki ol ne murġ-ı bī-cism ü bī-resmdür ve ne rūḥ-ı bī-perr ü bāldür. Pes bu taḳdīrce rūh olması

beyāñ olınduġı üzere nūr maʿnāsına ola. Ve yāḫod rūḥuñ rūḥı meṣābesinde olduġı cihetden rūḥ dinmiş ola. Bī-perr ü bāl olduġı budur ki yaʿnī cisme maḫṣūṣ olan perr ü bāl anuñ ḥāḳḳında muḥāldür likin ʿāleme bir perr ü bāl-i maʿnevī ṣalmışdur ki **beyt:**

Ṭāyir-i ḳudsem felek bir beyżadur perrümde kim
Himmetüm ʿAnḳā'sı kevneyni idüpdür zīr-i bāl[72]

diyüp felekler perrinde bir beyża olup kevneyni zīr-i bāline almışdur. Ve ʿömri hezār hezār ṣad ve ṣad sāldür didügi taḥdīd içün degüldür. Belki tekṣīr içündür. Yaʿnī ḥudūd ve ʿadedden bīrūndur dimekdür. Çünki bī-mekānlıḳ āşiyānından ki ʿālem-i imkān u ḥīṭa-i kevn ü mekāñdan taşra olan bī-cihetlik ʿālemidür ki [15b] ʿālem-i ḳudsden bā-mekānlıḳ ḳafesine ki göñüllerden içerü olan ʿālem-i imkāndur gelüp ḳarār eyledi. **Temhīd:** Evvelā bilgil ki vücūd-ı vācib, nūr-ı maḥẓdur.[73] اَللّٰهُ نُورُ السَّمٰوٰتِ وَالْأَرْضِ Ve vücūd-ı mümkin ol nūruñ ẓıllıdur. أَلَمْ تَرَ إِلٰى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ[74] Yaʿnī ẓıllu'l-kevn ʿale'l-kāyināt. Nitekim Mevlānā Cāmī dimişdür; **beyt:**

حق آفتاب و جهان همچو سایه است ای دل
اما رایت اِلی الْرَّب کَیْفَ مدّ الظل[75]

هر چیز که آن نشان هستی دارد
یا سایهٔ نور اوست یا اوست[76]

[71] "Allâh ilk önce benim ruhumu yarattı" (*Keşfü'l-Hafâ*/827).

[72] Bu beyit, Yazıcıoğlu Mehmed'in *Muhammediye*'sindendir (Yılmaz, 2020, s. 314).

[73] "Allah göklerin ve yerin nûrudur." Nûr/35.

[74] "Rabbinin gölgeyi nasıl uzattığını görmedin mi?" Furkan/45.

[75] *Ey gönül! Hak, güneş gibidir, dünya ise gölge. Fakat görmez misin, Rabbin, gölgeyi nasıl da uzatmıştır* Bu beyit Mollâ Câmî'ye aittir (Câmî, 1378, s. 547).

[76] *Varlık işareti taşıyan her şey, ya onun nurunun ya da bizzat zatının gölgesidir.* Bu rubai birkaç kişiye atfedilmektedir ancak bu şekliyle geçtiği en eski kaynak Nacmeddin-i Razi'nin *Mirsâdü'l-İbâd*'ıdır (Râzî, 1383, s. 309). Risalede alıntılanan beyitte "بین" (gör) kelimesi eksiktir:

دارد هستی نشان آن که چیز هر
ببین اوست یا اوست نور سایه یا

"*Varlık işareti taşıyan her şey ya onun nurunun gölgesidir ya da bizzat kendisidir, gör!*"

Ammā bu ʿacebdür ki sāyeye nūrdan ḳarīb nesne yoġiken وَنَحْنُ اَقْرَبُ اِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ[77] yine nūra sāyeden baʿīd hīç nesne yokdur. الأعيان الثابتة ما شمت رائحة الوجود[78] Nitekim dimişler; **meşnevī:**

دست او، طوق گردن جانت
سر برآورده از گریبانت

به تونزدیکتر ز حبل ورید
تو در افتاده در ضلال بعید[79]

دوست نزدیکتر از من به من است
وین عجبترکه من از وی دورم
چه کنم با که توان گفت که او
در کنارِ من و من مهجورم[80]

Pes nūr-ı vücūd, ʿālem-i lā-mekānīden tecellī idüp ẓulmet-i ʿademde mesdūd olan aʿyāna pertevin ṣalup tesellī itdikde aʿyān, nihāndan ʿayāna gelüp ṣeb-i ʿademden rūz-ı bürūza rūz-be-rūz ḳadem baṣup sāye, nūrla hem-dem ve hem-sāye olup farḳ-ı seri, pāye-i aʿlāya irüp tīr-i murādı, nişān-ı maḳṣada yetürüp kemān-ı himmetin maḳām-ı *ḳābe kavseyn*'e aṣdı. Zīrā ʿālem didikleri ṣol aʿyāndan ʿibāretdür. Feyż-i tecellī-yi Ḥaḳḳ ve pertev-i nūr-ı vücūd-ı muṭlaḳ vāsıṭasıyla vücūda gelüp nihāndan ʿayān olmış ve ġaybdan şehādete ẓuhūr bulmışdur [16a] ki niẓām-ı ʿālem-i vücūdla ʿademüñ peyveste ve hem-dem olup biri biriyle mülāḳī olmasıyla bākīdür. **Beyt:**

هستیست که در نیست کند جلوه مدام
زان هستی نیستیست عالم انتظام[81]

Pes imdi ol murġ-ı lā-mekānīyi mekānlıḳ سبحان الملك القدوس لا يتصّل به شی و لا ينفصل عنه شی[82] āşiyānından bā-mekānlıḳ ḳafesine gelüp ḳarār eyledügi budur ki yaʿnī vücūd-ı muṭlaḳ ki şāhbāz-ı lā-mekānī ve Sīmurġ-ı ġayb-āşiyānīdür, sīmā-yı ıṭṭılāḳdan ve hevā-yı hüviyyet-i āfāḳdan hezār iʿtizāz ve ihtirāzla niçe yüz biñ ʿizz ü nāzla pervāz idüp evc-i āşiyān-ı lā-

[77] "...biz ona şah damarından daha yakınız." Araf/16.

[78] "Aʿyân-ı sâbite varlığın kokusunu koklamamıştır" (Güven, 2022, s. 198).

[79] *Onun eli, yakanda baş göstermiştir, canının boynunda bir tasmadır. O, şah damarından sana daha yakındır. Ama sen derin bir sapıklığa düşmüşsün.* Bu beyitler Şeyh Bahâyî'ye aittir (Şeyh Bahâyî, *Nân u Penîr*). https://ganjoor.net/bahaee/nan-paneer/sh10

[80] *Dost bana benden daha yakındır ama ne gariptir ki ben ondan uzağım. Ne yapayım, kime anlatabilirim ki o, yanımda ama ben ondan uzak kalmışım.* Bu beyitler Sa'dî'ye aittir (Sa'dî, 1325, s. 60).

[81] *Öyle bir varlık ki yoklukta sürekli tezahür eder. Bu yokluğun varlığından, âlem düzen bulur* (Kemâl Paşazâde, 1316, s. 149).

[82] "Subhân olan O, mülkün sahibidir, eksiklikten münezzehtir; hiçbir şey O'na bağlanamaz ve hiçbir şey O'ndan ayrılamaz." İbare kısmen Haşr suresinde geçen "O, kendisinden başka tanrı olmayan Allah'tır; egemenliğin mutlak sahibidir, her türlü eksiklikten uzaktır, esenlik verendir, güven sağlayan ve kendisine güvenilendir, görüp gözeten ve yönetendir, üstündür, iradesine sınır yoktur, büyüklükte eşi olmayandır. Allah onların yakıştırdıkları ortaklardan tamamıyla münezzehtir." ayetini hatırlatmaktadır. Haşr/23.

mekānīden ḥażīż-i ʿālem-i imkāna tenezzül ḳılup ve sāyesin ṣalup ẕerrāt-ı kāyināt ve efrād-ı mümkinātuñ her birisi anuñ aʿżā-yı maʿnevīsinüñ bir ʿużvınuñ sāyesi meṣābesinde olmaġla vāye[-dār] olmış ve vücūd-ı nūrından māye-dār olmış. Pes bā-mekānlıḳ ḳafesine gelüp ḳarār etmesi, mekān ʿālemine pertevi düşmekle sāyesinüñ ẓuhūr itmesidür. Ne ān ki kendi maḳām-ı maʿnevīsinden münḳalib ü müteḥavvil ü mübeddil ü mütenezzil ola.
[83]تعلى شانه عن ذلك علوًا كبيرا Egerçi bu ʿālem-i imkān ve ḥīṭa-i kevn ü mekân, cihān-ı bī-bün ü bī-kerān ve ʿarṣa-i bī-pāyāndur ammā fi'l-ḥaḳīḳā ol ʿālem-i lā-mekāna nisbet bir teng ḳafes, belki ḳafesden daḥı aḥbeş ü aḫas bir meclisdür ki murġ-ı cān ḫalāṣ olmaġa ṭālib-i pür-hevesdür. **Beyt-i li-muḥarririhi:**

Mümteniʿdür çü ḳafesden görem ol cānānı
Vācib oldı ki ḳoyam bu ḳafes-i imkānı

Nitekim ḥażret-i Mevlānā *Meṣnevī*'de buyurmışdur -ḳuddise sırruhu-; **meṣnevī:** [16b]

گر جهان پیشت بزرگ و بی‌بنیست
پیش قدرت ذره می‌دان که نیست[84]

این جهان که حبس جانهای شماست
هین روید آن سو که صحرای شماست[85]

این جهان محدود و آن خود بی‌حدست
نقش و صورت پیش آن معنی سدست[86]

Ve yāḫod ḳafesden murād beden-i ḫākīdür ki ol murġ-ı ʿālem-i pākīnüñ pertevlerinüñ tenezzülātınuñ sāyelerine ḳarār-gāh olmışdur ki ḳafes-ender-ḳafesdür. **Beyt:**

مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک
یك دو روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم

ای نسیم سحری بوی نگارم به من آر
که من از شوق، قفس را همه در شکنم[87]

چُنین قفس نه سزایِ چو من خوش‌اَلحانیست

[83]O, bundan çok daha yüce ve münezzehtir.

[84] *"Dünya senin nazarında büyük ve nihayetsiz görünse de bilmiş ol ki kudret-i İlahiyye karşısında bir zerre bile değildir"* Bu beyit Mevlânâ Celâleddîn'e aittir (Olgun, 1963, C. I, s. 330).

[85] *"Bu dünyâ ruhlarınız için bir mahbesdir. Sahranız bulunan tarafa doğru gidiniz."* Bu beyit Mevlânâ Celâleddîn'e aittir (Olgun, 1963, C. I, s. 330).

[86] *"Bu âlem mahdûd, mânâ âlemi ise gayri mahdûddur. Bu âlemdeki nakş ve suretler, mânâ âleminin önüne çekilmiş sed mesabesindedir."* Bu beyit Mevlânâ Celâleddîn'e aittir (Olgun, 1963, C. I, s. 334).

[87] *Ben bu topraktan âleme ait değilim, melekut bahçesinin kuşuyum; bir iki günlüğüne bu beden kafesinde hapsolmuşum. Ey seher rüzgârı, sevgilimin kokusunu bana getir ki şevkiyle bu kafesi kırıp yeniden uçabileyim.* Bu beyitler Hümâm-ı Tebrîzî'ye aittir (Hümâm-ı Tebrîzî, 1351, s. 125).

رَوَم به گلشنِ رضوان که مرغِ آن چمنم[88]

چگونه طوف کنم در فضایِ عالمِ قدس
چو در سراچهٔ ترکیب تختهبندِ تنم[89]

ای قفس خاك را مرغ دلم چاك زد
بال پرش برگشاد پای بر افلاك زد[90]

Sālim-bi-lā-selāmet ḥattā pāre pāre olup her pāresi bir karār-gāhda karār eyledi. Sālim bi-lā-selāmet olması ḥaḳīḳat ve mecāz iʿtibārıyla biri birinden mümtāzdur. Yaʿnī sālim olması ḥaḳīkī, bilā-selāmet olması mecāzīdür ki المجاز قنطرة الحقيقة[91] mażmūnınca ḥaḳīkatüñ kār-sāzıdur. **Beyt:**

ʿIşḳa taʿn itme ger mecāzīdür
Ki ḥaḳīkīye kār-sāzīdür[92]

Yaʿnī mevcūdātda ola. Mevcūdāt ki her biri vücūd-ı muṭlaḳuñ bir bir pertevi ve ol şāhbāz-ı lā-mekānīnüñ birer sāye-i pey-revidür ẓāhiren pāre pāre görindügi cihetden bilā-selāmet olup likin pārelenmesi ḥaḳīḳatde olmayup belki mecāzī olduġı cihetden sālimdür dimekdür. **Beyt-i li-muḥarririhi:**

Pāre pāre degüldür ol birdür
Añlamaḳ güçdür anı ol sırdur

Ve pāre pāre olup her pāresi [17a] bir ḳārār-gāhda ḳarār eyledi didügi budur ki yaʿnī vücūd-ı muṭlaḳuñ pertevleri mevcūdāt ḥasebiyle pāre pāre gibi olup her pāresi bir mevcūdda kārār eyledi yaʿnī taʿalluḳ eyledi dimekdür. **Beyt-i li-muḥarririhi:** [Beytin gelmesi gereken kısım boş bırakılmıştır.] Meṣelā pāre pāre görinmesi şuna beñzer ki āfitāb-ı pür-tāb, ṭārem-i çārümden pertev ü tābın ʿāleme pertāb itdikde müşebbek revzenden derūn-ı ḫāneye düşen pertev pāre pāre görinüp likin müşebbek revzenden mürtefiʿ olduḳda pertev-i āfitāb-ı raḫşān kemākān yeksān ola. Nitekim dimişlerdür; **beyt:**

---

[88] *Benim gibi hoş nağmeli bir kuşa bu dünya kafesinde kalmak reva değildir; ait olduğum bahçeye yani cennet gülzarına uçmalıyım.* Bu beyit Hâfız-ı Şirâzî'ye aittir (Reza Saberi, 1995, s. 260)

[89] *Bu dünya kümesinde beden zindanına hapsolmuşken nasıl uhrevi âlemin semasında uçabilirim?* Bu beyit Hâfız-ı Şirâzî'ye aittir (Reza Saberi, 1995, s. 261).

[90] Beytin başındaki "ای" kelimesini "این" olarak okumak mümkündür: *Ey [şair]! Ruhumun kuşu bu toprak kafesini delip geçti. Kanatlarını açtı ve ayağını göklere bastı.*

[91] "Mecaz hakikatin köprüsüdür" (*Mektûbât-ı Rabbânî*/478).

[92] Bu beyit, Hamdullâh Hamdî'nin *Yûsuf u Zelîhâ* mesnevisindendir (Üstün, 2014, s. 255).

من و تو عارض ذات وجودیم
مشبّکهای مشکات وجودیم[93]

Rubāʿī:

تا باغ دلم زفیض حق گلشن شد
ماهیّت ما ز روی او روشن شد
آن روز که خورشید رخش جلوه نمود
اعیان جهان تمام چون روزن شد[94]

Ve pertev-i vücūduñ güne güne göründügi aʿyān ve māhiyyetüñ elvān ve istiʿdādın[dan]dur.
Rubāʿī:

آفتابی در هزاران آبگینه تافته
پس به رنگ هریکی تابی عیان انداخته
جمله یک نور است لیکن رنگ‌های مختلف
اختلافی در میان این و ان انداخته[95]

Ve yāḫod pāre pāre görinmesi daḫı şuña beñzer ki baḫr-i zeḫḫāruñ ve ḳulzüm-i bī-kenāruñ şiddet-i rūzgārla cūş u ḫurūşa gelüp temevvüc ve tefevvüc itdüginde ẓāhir olan emvāc, mevvācı kenāra ṣalup ṭaşa çaldıḳda pāre pāre görinüp nitekim dimişlerdür; [17b] **meşnevī:**

Deryā-yı muḥīt cūşa geldi
Kevn-ile mekān ḫurūşa geldi[96]

Emvācını çaldı çün kenāre
Her birisi oldı pāre pāre[97]

Likin çünki āḫir-i kār rūzgār inkisār bulup deryā ḳarār itdikde taʿaddüd-i emvāc-ı bī-şümār ve efvāc-ı bisyār, kevn-i ʿademde ve buṭūn-ı ḳıdemde mekmūn u pinhān ola. **Şiʿr-i ʿArabī:**

البحر بحرٌ على ما كان من قدمٍ
إن الحوادث أمواج وأنهار[98]

Ve yāḫod şuña beñzer ki şol ʿalāyıḳ-ı dünyā ve ʿavāyıḳ-ı māsivāya taʿalluḳ baġlayan bī-çāre diller ve sevdā-yı hevā-yı ġayr-ı Ḫud[ā] ile āvāre olan hercāyī ve seng-pāre göñüller. **Beyt:**

---

[93] *Ben ve sen varlığın zatının yansımalarıyız. Varlık kandilinin ışık sızan küçük delikleriyiz.* Bu beyit Şebüsterî'nin *Gülşen-i Râz*'ındandır (Şeyh Mahmûd-i Şebüsterî,1368, s. 78).

[94] *Kalbimin bahçesi Hak'tan feyz alıp bir gül bahçesine dönünce mahiyetimiz aydınlandı. O güneş gibi yüzünü gösterdiği gün, âlemin tüm varlıkları bir pencere olup (ışığı yansıttı).* (Kemâl Paşazâde, 1316, s. 154).

[95] *Bir güneş binlerce camda parlamış. Her bir camın rengine göre bir yansıma ortaya çıkarmış. Hepsi aynı ışıkla, fakat renk renk görünür. Böylece aralarındaki farklılıkar ortaya çıkmaktadır* (Fahrüddin-i Iraki, 1363, s. 71).

[96] Bu beyit, Nesîmî'ye aittir (Ayan, 2014, s.153).

[97] Bu beytin kaynağı bulunamadı.

[98] *Deniz eskiden beri aynı denizdir, hadiseler onun dalgaları ve nehirleridir.* Beyit Abdulganî en-Nablusî'ye aittir (Abdulganî en-Nablusî, 1854, s. 213).

Olup hercāyī göñlüm pāre pāre
Yapışdı her birisi bir kenāre[99]

fehvāsınca pāre pāre olup her pāresi bir naḳş u nigāre ve her rīzesi bir ṣūret-i dīvāre yapışup ḳala. **Beyt-i li-muḥarririhi:**

Aldanup naḳşına bu deyr-i cihānuñ ey dil
Bir ḳurı ṣūret dīvāre yapışdun ḳalduñ

Likin çünki ʿāḳıbet yine taʿalluḳ-ı māsivādan kesilüp ol yār-ı bī-hemtāya ve maḥbūb-ı yektāya vāṣıl ola. Bī-ġış u bī-ġıl yek-zebān u yek-dil olmaġla ol pāre pāre olan göñül, ol bir olan yārla bir olup perīşānlıġı gidüp cemʿ olup tefrikāsı bī-nişān ola. **Beyt:**

Hezār-pāre göñül ey yine yār-ile bir
Şu resme kim ṣad-berg ola hezār-ile bir[100]

Ve yāḫod daḫı şuña beñzer ki bir āyineyi pāre pāre idüp naẓar itdikde ʿaks-i ṣūret-i nāẓır, her pāresinde ḥāżır ve her rīzesinde ẓāhir olmaġla ʿaks-i ṣūret, pāre pāre görinmekle taʿaddüd-i maẓāhir ḥasebiyle vaḥdetden keşret peydā ola [18a] **Beyt:**

صد هزار آیینه دارد شاهد مقصود من
رو بهر آیینه کارد جان درو پیدا شود[101]

Likin çün taʿaddüd-i āyine miyāndan götürülüp pinhān ola, taʿaddüd-i ʿukūsda ṣūret-i keşret mużmaḥil olup kemākān vaḥdet nümāyāñ ola. **Beyt:**

یک معنی و صد هزار صورت
یک صورت و صد هزار مرآت[102]

Şiʿr-i ʿArabī:

وما الوجه إلا واحد غیر أنه
إذا أنت عددت المرایا تعددا[103]

Beyt:

بنی آدم اعضای یکدیگرند
که در آفرینش ز یک گوهرند[104]

mażmūnınca cümle benī Ādem belki heme ʿālem-i ḫaḳīḳatde bir āyinedür ki ol sulṭān-ı aʿẓam ve şāhenşāh-ı muʿaẓẓam celle ẕikrehu ol āyineyi pāre pāre ve her pāresin bir birinden

---

[99] Mesîhî'nin *Edirne Şehr-engîzî*'nde,

Olup hercāyí göñlüm pāre pāre
Yapışdı her birisi bir nigāre

şeklinde geçmekte olan bu beyti (Mengi, 2014, s. 104), Rızâyî, metnin bağlamına göre yeniden düzenlemiş olsa gerektir.

[100] Bu beyit Necâtî'nin bir gazelindendir (Tarlan, 1997, s. 264).

[101] *Muradımın güzelinin yüz bin aynası var; hangisine yüz çevirse can orada görünür.* Beyit Selmân-ı Sâvecî'ye aittir (Selmân-ı Sâvecî, 1371, s. 436).

[102] *Bir mana ve yüz bin suret; bir suret ve yüz bin ayna.* Beyit Şems-i Magrîbî'ye aittir (Şems-i Magrîbî, 1993, s. 47).

[103] *Yüz, aslında tektir; ancak aynaları saydığında çok görünür.* Beyit Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Mesnevî*'sindendir (Konuk, 2005, s. 298).

[104] *Ademoğulları birbirinin uzuvları gibidir; çünkü yaratılışta aynı öz ve cevherdendirler* (Sadi,1344, s. 190).

cüdā [vü] āvāre itmişdür. Tā ki ol maḥbūb-ı bī-hemtā ve şāhid-i raʿnā ve zībā, cemāl-i bā-kemālini her pārede ol pāreye münāsib bir ṣuretde peydā ve her ṣūretde kendinüñ vech-i cemīli ʿaksin bir yüzden temāşā eyleye. Nitekim Şeyḫ Bāyezid-i Edirnevī dimişdür; **beyt:**

Kendi ḥüsnüñ ḫūblar şeklinde peydā eyledüñ
Çeşm-i ʿāşıḳdan anı dönüp temāşā eyledüñ[105]

Pes imdi eger ol maḥbūb-ı pür-vefā, āyine-i ḳalb-i mücellāñı senüñ cefāyla pāre pāre iderse ve her pāresini bir birinden cüdā ve āvāre iderse niʿmet ü ġanīmet bil ve şükr ü minnet ḳıl ki maḳṣūdı budur ki [106]أَنَا عِنْدَ مُنْكسيرة قلوبهم fehvāsınca her pāresine müstaḳilen yek-pāre tecellī ve her tecellīsi başına bi-reʾsihi hezār tesellī idüp her pāresine bir göz ve her göze bir ṣūretden yüz göstermekle güne güne vefālar itmekdür. **Ḳıtʿa:**

Āşinālıḳ vire diyü ey faḳīh
Niçe ṣūretden görindi Ḥaḳ saña

[18b] Baḳsaña Ḥaḳdan yaña ey buʾl-heves
Niçe kerre dimedüm mi baḳ saña[107]

Beyt-i li-muḥarririhi:

تا که مرات دلم جانا هزاران پاره کرد
روی در هر پاره بنمود و خودش نظّاره کرد[108]

Ve lehu eyżān:

کاشکی هر پاره ام صد پاره بودی در نظر
تا بهر پاره کند رویش تجلّای دگر[109]

Beyt:

Pāre pāre eylemişdür baġrumı peykān-ı dōst
Dīdeden her pāresi çıḳup didi kim ḳanı dōst[110]

Beyt:

Kāşkī cismümde biñ biñ dīde peydā eylesem
Tā ki her dīdeden anı temāşā eylesem[111]

---

[105] Molla Câmî (ö. 1492)'ye ait bir gazelde geçen,

حسن خویش از روی خوبان آشکارا کرده ای
پس به چشم عاشقان آن را تماشا کرده ای

"Kendi güzelliğini güzellerin yüzünde göstermiş, sonra onu âşıkların gözünden seyretmişsin," beytinin tercümesidir. Bu beyti, Anadolu ve Rumeli sahasında Bâyezid-i Rûmî (ö. 1516'dan sonra), Dede Ömer Rûşenî (ö. 1487), Zâtî (ö. 1547), Yenişehirli Avnî (ö. 1883) ve Erzurumlı İbrahim Hakkı (ö. 1780) gibi birçok şair tercüme ve tetebbu etmiştir (Macit, 2009: 2-3; Yıldız, 2018, 337).

[106] "Ben kalbi kırıkların yanındayım" (*Keşfü'l-Hafâ*/614).

[107] Bu kıta Necâtî'ye aittir (Tarlan, 1997, s. 119).

[108] *Sevgili, kalbimin aynasını binlerce parçaya böldüğünde her bir parçada yüzünü gösterdi ve kendisini seyretti.*

[109] *Keşke her bir parçam yüz parçaya bölünseydi. Ta ki her bir parçada onun (sevgilinin) yüzü başka bir suretle tecelli etseydi.*

[110] Bu beyit Necâtî'nin bir gazelindendir (Tarlan, 1997, s. 163).

[111] Zâtî (ö. 1547), Kara Fazlî (ö. 1564), Yârî (ö. ?) gibi şairlerce bu beytin benzerleri söylenmiştir.

Ve cüz'-i aʿżamı kendi yuvasında ḳaldı. Bunuñ maʿnāsı budur ki cüz'-i aʿżamdan murād aṣl-ı küllīsi dimekdür. Zīrā aṣl, ferʿüñ ve ferʿ, aṣluñ cüz'idür dimek istiʿmāl-i şāyiʿdür. Pes bu vechle muṭlaḳ cemīʿ-i mevcūdātda olan vücūdāt andan müteferriʿ olup her biri anuñ birer pertevidür. Ve ol cümlesinüñ aṣlı ve cüz'-i aʿżamıdur. Nitekim güneş cemīʿ-i ʿāleme düşen pertev ü żiyānuñ aṣlı ve cüz'-i aʿżamı olup ol pertevler andan müteferriʿ olmışdur. Ne ān ki cism ü cismānīde istiʿmāl olınan cüz' maʿnāsına ola ki biri birinden munfaṣıl ve münfek olmaḳ maʿnāsınadur. Bu maʿnā anuñ ḥaḳḳında muhāldür. Ve yuvasında ḳalması vücūd-ı muṭlaḳuñ kendi maḳām-ı maʿnevīsinde taḳallub u taḥavvülden ve teġayyür ü tebeddül ü taḥarrük ü tenezzülden münezzeh ü müberrā ve maṣūn u muʿarrā olup ṯābit ü ber-ḳarār [19a] ve muḥkem ü üstüvār olmasıdur. ʿAceb budur ki kıyāmete dek her pāresi pārelenmekdedurur. Bundan murād budur ki yaʿnī ḳıyāmete dek ẓuhūr bulup vücūda gelen mevcūdāta vücūd-ı muṭlaḳ pertev ṣalup mecāli ve maẓāhir münşaʿib olduḳca pertev-i vücūd daḫı bi-ḥasebi'ẓ-ẓāhir münşaʿib olup pāre pāre görinmesidür. Ḳıyāmetde daḫı hem-çünān pārelenür. Zīrā dünyāda olan ẓuhūrāt anda daḫı ẓuhūr ve yevm-i nüşūrda ṣudūr bulsa gerekdür; belki ḳıyāmetde pārelenmesi daḫı serīʿdür ve daḫı ziyādedür. Zīrā anda māżī ve istiḳbāl olmayup belki cümle zamān ḥāl oldugına bināen zamān ve müddet geçmege mevḳūf olmayup her kişinüñ ḫāṭırına ḥuṭūr iden fi'l-ḥāl ḥużūrında bī-ḳuṣūr ḥāżır u ẓāhir oldugı sebebden serīʿ olmış olur. Ve ziyāde olması daḫı bu vecihledür ki dünyāda ẓuhūra gelen anda daḫı ẓūhūra geldüginden māʿadā, [112] أَعْدَدْتُ لِعِبَادِي الصَّالِحِينَ مَا لَا عَيْنٌ رَاءَتْ وَلَا أُذُنٌ سَمِعَتْ وَلَا خَطَرَ عَلَى قَلْبِ اَلْبَشَر mażmūnınca āḫirete maḫṣūs baʿżı ẓuhūrātı daḫı vardur. Ve dünyā mütenāhī ve āḫiret ġayr-ı mütenāhī oldugı cihetden daḫı ẓuhūrātınuñ ziyādeligi ẓāhir ü rūşen oldugı gibi pertev-i vücūduñ daḫı ḳıyāmetde pārelenmesi serīʿ ve ziyāde oldugı bāhir ü mübeyyendür. **Tenbīh:** Pes bu luġaz-ı şerīfüñ daḫı mefhūmınuñ [19b] beyānı bu maḳāmda tamām oldı. Ve ol murġ-ı lā-mekānīnüñ pertevinüñ sāyesinüñ pāre pāre oldugınuñ keyfiyyeti ne cihetden idügi bi-ḥasebi'l-imkān ḳudret ü ṭāḳat miḳdārınca beyāñ u ʿayān olınup itmām buldı. Ammā ḳaldı ki bu mefhūm maʿlūm olmadı ki cān ki murġ-ı ʿālem-i pākīdür, bu kālibe ki ḳafes-i ḫākīdür hīç ḳatʿā nisbeti ve ol cevher-i pāk-i ʿulvīnüñ bu zindāñ-sārāy-ı süflīye aṣlā münāsebeti yoġ-iken pāre pāre ve vaṭan-ı aṣlīsinden āvāre olup ol ʿālem-i vasīʿ-i vuṣlat-ı yardan, bir-dār-ı ġurbet-i teng ü tāra gelmekden maṭlab-ı āʿlā ve gümān-ı *ḳabe kavseyn*'den ok gibi atılup bu diyār-ı keşīrü'l-iʿsāra gelüp tīġ-i ġam ü tīr-i elem ile baġrın delmekden ve delinmekden maḳṣad-ı aḳṣā ve merṣad-ı isnā ve ġaraż u ḥikmet ü fāʾide ve menfaʿat nedür? Pes imdi bilmek gerekdür ki cümle-i ḥikmetden baʿżısı budur ki çün ol pādişāh-ı ḫalvet-ḫāne-i كُنْتُ كَنْزاً مَخْفِيًا ve şāhenşāh-ı [113] فَأَحْبَبْتُ أَنْ أُعْرَفَ revzen-i ġaybdan ve pençere-i hüviyyet-i lā-reybden cemāl-i cemīlini ki إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ

[112] "Ben sâlih kullarım için hiçbir gözün görmediği, hiçbir kulağın duymadığı, hiçbir insanın hatır ve hayal edemediği nimetler hazırladım" (*Riyâzü's-Sâlihîn*/1885).

[113] "Bilinmeyen gizli bir hazine idim…" "…bilinmek istedim" (*Keşfü'l-Hafâ*/2016).

[114]الْجَمَالَ'dür,ʿāleme şehādet-i şāhid yazılur yine ʿarż idüp müşāhede etdürmek ḳaṣdına irādeti müteʿallıḳ oldı. Pes ṣadef-i ʿālemi ve dürr-i şāhvār-ı rūḥ-ı ādemi ḫalḳ idüp dest-i ḳudretle ḥażret-i Ādem'üñ ẓahrını mesḥ itdükde cümle-i ervāḥ-ı benī Ādem'üñ ẓahrından ʿāleme çıḳup ẓuhūr itdikde cemāl-i [20a] cemīlin ervāḥa ʿarż idüp, *elestü bi rabbiküm*[115]diyü ḫiṭāb itdikde ol cemāl-i bā-kemāli görüp ve ol ḫiṭāb-ı müsteṭābı gūş itdiklerinde ẕevḳ-i müşāhede-i cemāl ü leẕẕet-i gūş-ı ḫiṭāb-ı şīrīn-maḳālle cümlesi şīfte-ḥāl olup rübūde ve ālüfte ve ālūde ve āşüfte olup cevābında *belā*[116] ve belāya melā didiler. Pes şīve-i ḫūbī ve ʿışḳ-ı maḥbūbī iḳtiżā itdi ki bir vefḳ-i ḳażā ol ḳāvl-i *belā* ile ehl-i belā olan ḥizb-i ʿuşşāḳ ve mübtelā-yı renc ü ʿanā olan zümre-i müştāḳ müşāhede-i cemālle ebedī ve bāḳī ḳılmaġa henüz istiḥḳāḳı olmayup ve niʿmet-i vuṣlat ellerine bī-zaḥmet girmegin ḳıymetin bilmedikleri ecilden cāẕibe-i ḥüsn-i cemālle göñüllerin çeküp kendüye aldı ve anları ʿālem-i vuṣlat-ı cānāndan diyār-ı ġurbet ü hicrāna ṣaldı; tā ki ḳūre-i āteş-i elemde ve pūte-i sūziş-i ġamda yanup yaḳılup ve ṣızup ṣızırılup zer-i ḫāliṣ gibi fāyiḳ ve sikke-i pādişāhīye lāyıḳ ola.

Beyt:

Maʿrifet sikke-i mübārekdür
Lāyıḳ olmaz bu sikkeye her zer[117]

Ve ġıll u ġışdan ṣāf u ḳāl olup kendileri ehl-i ḥāl ve lāyıḳ-ı müşāhede-i ebedī-cemāl idüp kürbet-i ʿuzbet ü miḥnet ü hicret ile ḳıymet-i vaṣlını bileler. Ve devlet-i müşāhede-i ebedīye liyāḳat ḥāṣıl ḳılalar. Pes fermān-ı cānānla murġ-ı cān-ı lāhūtī nefs-i zindān-ı nāsūtīye müteveccih olduḳda buʿālem-i ẓulmānīnüñ ol ʿālem-i rūḥānī ile münāsebeti ve birinüñ birine nisbeti olmaduġı cihetden göñline nefret ü ṭabīʿatına kerāhet gelüp pīç ü tābla ictināb idicek [20b] ol maḥbūb-ı pür-efsūn ve efsūnda ẕū-fünūn,[118] وَاللهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ mażmūnınca ol cünūn-ı ʿışḳla mecnūn olan maḥzūna gün-ā-gün siḥr ü efsūn u mekr-i efzūn ile naḳş-ı būḳalemūn geçüp ḥādden bīrūn ḳıṣṣalar oḳumaġla meftūn idüp ḳafese māyil idüp hicrānı araya ḫāyil ḳıldı. Ol ḳıṣṣalardan biri buydı ki buyurdı: Yürü ki benüm luṭf u keremüm, senüñ bedraḳa-i rāhuñ ve ʿināyet-i bī-ġāyetüm, senüñ püşt ü penāhuñdur. Senüñ şefīk ü refīḳüñ seferde benüm ve senüñ ṣaḳlayup ṭutıcak ḫaṭırda benüm, [119]وَاللهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ. Eger başarı ḫāli açup naẓar-ı ʿālī iderseñ, [120]فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللهِ mefhūmınca her yirde beni ḫāżır bulup ve her gözden beni nāẓır göresin. **Beyt:**

Ne yirde isterseñ ḫāzırum ben
Ne gözden gözlerseñ nāẓırum ben [121]

---

[114] "Allah güzeldir, güzelliği sever." (*el-Mu'cemü'l-Evsât*/6906).
[115] "..Ben sizin rabbiniz değil miyim?..." Araf/172.
[116] "...elbette..." Araf/172.
[117] Bu beyit, Hamdullâh Hamdî'nin *Yûsuf u Zelîhâ* mesnevisindendir (Üstün, 2014, s. 234).
[118] "...Evet, Allah en iyi tuzak bozucudur." Ali İmran/54.
[119] "...Allah seni insanlardan koruyacaktır..." Maide/67.
[120] "...Nereye dönerseniz Allah'ın zâtı oradadır..." Bakara/115.
[121] Bu beyit Usûlî'nin *Yenice Şehr-engîzî*'nin girişindendir (İsen, 2020, s. 333).

Olmaya ki, [122] وَتَرٰيهُمْ يَنْظُرُونَ اِلَيْكَ وَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ feḥvāsınca beni gördükce iġmāż idüp dīde-bāz itmeyüp görmeze urasın. **Beyt-i lī-muḥarririhi:**

Ṣaḳın ḳoyup baḳuban ġayrıyı görme
Gördükce beni göz yumuban görmeze urma

Beyt:

تویی حجاب و گرنه زدوست خالی نیست
بهر جهت که نهی روی از نشیب و فراز[123]

egerçi [124] اَلسَّفَرُ قِطْعَةٌ مِنَ السَّقَرْ mefhūmınca *sefer ḳuttı ʿatu saḳardur* ammā āyine-i cemāl-nümā-yı hünerdür. **Ḳıtʿa:**

[21a]

ای دل ار چند در سفر خطرست
کس هنر بی سفر کجا یابد

باز کز آشیان برون نپرد
بر شکاری ظفر کجا یابد

وان که چون سایه گشت خانه نشین
تابش ماه و خور کجا یابد

وان که در بحر غوطه می نخورد
سلك درّ و گهر کجا یابد[125]

Egerçi seferde nā-kāmlıklar vardur ammā devā-yı derd-kāmlıḳlar vardur. **Beyt:**

ور بغریبی بروی فرجه کنی پخته شوی
باز بیایی بوطن باخبری پر هنری[126]

Her kim ʿuḳūbāt-ı ʿıkbān-ı seferden ber-ḥaẕerdür, fevāyid-i muḳāsāt-ı şedāyid-i seferden bī-ḫaberdür. **Ḳıtʿa:**

بجرم خاک و فلک در نگاه باید کرد
و آن کجا ز سفر که این کجاست ز آرام

درخت اگر متحرّک بدی ز جای به جای

[122] "...sana bakıyorlar zannedersin, oysa görmezler." Araf/198.

[123] *Sen hicaptasın, yoksa dost seni boş bırakmış değil; nereye yönelirsen yönel, ister aşağı ister yukarı.* Bu beyit Hüseyin-i Harezmî'ye aittir (Hüseyin Harezmî, 1384, s 185).

[124] "Yolculuk bir tür cehennem ateşidir". Bu hadis, "السفر قطعة من العذاب", "Yolculuk bir çeşit azâptır." şekliyle rivayet edilmektedir (*Sahîh-i Buhârî*, Umre/19, Cihâd/136, Et'ime/30; Sahîh-i Müslim, İmâre/179. Ayrıca bk. İbni Mâce, *Menâsik*/ 1.)

[125] *Ey gönül, yolculuk her ne denli tehlikeli olsa da insan yolculuk etmeden nasıl hüner sahibi olabilir? Yuvasından dışarı uçmayan kuş, avını nasıl yakalayabilir ki? Evine çekilip gölge gibi kalan, ayın ve güneşin ışığını nasıl görebilir ki? Ve denize dalmayan, inci dizisini ve mücevheri nasıl elde edebilir ki?* Bu kıta İbn Yemîn-i Feryûmedî'ye aittir (İbn Yemîn-i Feryûmedî, 1344, s 363).

[126] *Eğer gurbet diyarına gidip gezersen, olgunlaşırsın; yurduna döndüğünde bilge ve hüner dolu biri olursun.* Bu beyit Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Dîvân-ı Kebîr*'indendir (Mevlâna, 1378, s. 204).

نه زخم اره کشیدی و نه جفای تبر[127]

Şarāb-ı infisāl çāşnīsin ṭatmayan, leẕẕet-i zülāl-i vaṣlı idrāk itmez ve kendin ʿateş-i hicrāna atmayan devlet-i müşāhede-i cemāle bī-bāk yetmez. Yüri ki benüm, ʿināyet-i bī-nihāyetüm her ser-i rāhda rāh-nümāñdur [128]اِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ. Belki hemīşe senüñ nāṣiyeñ bizüm elimüzde olup hidāyetümüz bedraḳa-i rāh-ı helākdür [129]مَا مِنْ مَا مِنْ دَابَّةٍ اِلَّا هُوَ اٰخِذٌ بِنَاصِيَتِهَا. Pes cān-ı bī-çāre, diyār-ı yārinden āvāre yollara düşüp hezār şitābla pertev-i āfitāb gibi pāre pāre olup hemvāre terk-i mecālis-i üns ve ḳaṭʿ-ı mücāleset-i maḥāẕır-ı ḳuds ḳılup, **mıṣraʿ:**

خوش مبارك سفرى چون تو بماهم سفرى[130]

diyüp seyr ü sefer ü ʿuḳbāt-ı merātib-i ʿavālimi birer birer ʿubūr u güẕer idip ʿazm-i ḳafes-i ten ve cezm-i teveccüh-i teng-pā-yı meclis-i beden ḳılup ol firār iderken ʿāḳıbet gelüp ḳarār eyledi. Pes imdi, **beyt:**

Tenezzül sālike rāh-ı ṭarīḳatde teraḳḳīdür
Kemāle ḳābil olmaz māh-ı nev bulmazsa noḳṣānı[131]

mefhūmınca bu tenezzülden murād [21b] küllī teraḳḳī ve ol menzilden nāzil olup ḳaṭʾ-ı menāzil ve ṭayy-i merāḥilden maḳṣūd cüllī teraḳḳīye telaḳḳīdür. Pes ʿākil ü kāil oldur ki bunda teraḳḳī ḥāṣıl idüp kendüyi maḳṣūda vāṣıl eyleye. Ne ān ki ol ʿāmilden bu cānibe infiṣāli güninden bu ʿāmilden yine ol cānibe ittiṣāli güni berter olmayup, من استوى يوماه فهو مغبون[132] maẕmūnınca iki güni berāber olup teraḳḳī ve teraḳīye telaḳḳī itmekle kendüyi maġbūnlar zümresinde ve yāḫod infiṣāli güninden ittiṣāli güni berter olmak degül belki günlerinüñ iki ucın berāber daḫı getüremeyüp, و من كان امسه خيراً من يومه فهو ملعون[133] mefhūmınca infiṣāli güninden ittiṣāli güni kemter olmaġla kendüyi melʿūnlar zümresinde ḍāḫil eyleye ḥayfā dirīgā ki bunda gelmekden bir ḥikmet ü menfaʿat daḫı buydı ki **beyt:**

من شاهباز عشقم از لا مكان پريدم
بهر شكار صيدى در قلب اُرميدم[134]

fehvāsınca merkeb-i tene ve semend-i bedene süvār ü üstüvār olup bāz-ı himmeti ele alup ol Hümā-yı ḳudsīye ṣalup şikār idüp varup āşiyān-ı aṣlīmüzde ḳarār ideydik. Ammā meşelimüz şol ṣayyāda dönmişdür ki murġı hevāda perrān iken ṣaḥrāda devrān olan sāyesinüñ ṣaydına meşġūl ola. Dünyā-yı fürū-māye ki ol Hümā-yı lā-mekānīnüñ sāyesidür. Rūz u şeb hezār-ı miḥnet ü taʿb birle deşt-i ḳūh-ı ḥasretde ve vādī-yi enbūh-ı ḫayretde revān

---

[127] *Toprağın ve göğün hâline bak. Biri (toprak) nasıl sakin duruyor, diğeri (gök) ise nasıl yolculuk etmekte. Eğer ağaç yerinden hareket edebilseydi, ne bıçkının yarasını ne de baltanın zulmünü çekerdi.* Bu beyitler Enverî'ye aittir (Enveri, 1376, s. 202).

[128] "...Çünkü rabbin her şeyi yakından izlemektedir." Fecr/14.

[129] "...Çünkü her canlının kontrolü O'nun elindedir..." Hûd/56.

[130] *Sen bizimle yol arkadaşı olduğun için bu kutlu bir yolculuktur.*

[131] Bu beyit Usûlî'nin bir gazelindendir (İsen, 2020, s. 286).

[132] "İki günü bir olan aldanmıştır" (*Keşfü'l-Hafâ*/2406).

[133] Bu hadis, "ومن كان يومه شراً من أمسه فهو ملعون" şekliyle rivayet edilmektedir: "İki günü birbirine eşit olan aldanmıştır. Bugünü dününden kötü olan lanetlenmiştir" (Ali el-Karî, *el-Masnû'*/311).

[134] *Ben aşk şahbazıyım, lâmekândan uçtum, avımı yakalamak için bu bedene girdim.*

u cüyān u devān [u] [22a] püyān olup ol sāyenüñ ṣayd u ḳaydına düşüp tīr-i nefs ve nāvek-i eyyām-ı ʿömr-i besi kemān-ı hevesden ve ḳavs-i ḳadd-i dü-tā-yı muḳavvesden ʿacele ve şitāb u tef ü tābla sāye ardınca pertāb idüp kīş-i teni ve terkeş-i bedeni ḫālī ḳoyup sāye ve ḫayālī ve ḥayyāl-i muḥālī ile götürmek ve tīr-i murādı nişān-ı maḳṣūda yetürmek ümīdiyle bir ān ve bir zamān ne ṭutup ve ne oturup esüp ṣavurup ve yilüp yüpürüp bī-mecāl olmış ve ol murġ-ı hevā-yı ʿizz ü nāz-ı bālāda pervāz ider iken andan iġmāz ve sāyeye dīde-bāz idüp sāyenüñ aṣlın ve cüst ü cū ve tek ü pūyumuzuñ aṣlā aṣlın ve fiʿlin bilmeyüp ṣūrīde-ḥāl ü perīşān-aḥvāl olup ḳalmışuz. **Meşnevī:**

مرغ بر بالا پران سایه‌اش
می‌بردبر خاک پرّان مرغوش

ابلهی صیاد آن سایه شود
می‌دود چندانکه بی‌مایه شود

بی‌خبر کان عکس آن مرغ هواست
بی‌خبر که اصل آن سایه کجاست

تیر اندازد بسوی سایه او
ترکشش خالی شود از جست و جو

ترکش عمرش تهی شد عمر رفت
از دویدن در شکار سایه تفت[135]

Ammā bu derde devā, dest-i enbiyā ve evliyādadur ki ẓıll-ı Yezdān u sāye-i Ḫudā'dur. Şol ki anlardan birinüñ sāye-i devlet-pāyesine intimā eyleye bu ʿanādan bī-reyb ü riyā ḫalāṣ u rehā bulur. **Meşnevī:**

سایه یزدان که باشد دایه اش
وارهاند از خیال و سایه اش

سایه‌ی یزدان بود بنده ی خدا
مرده او زین عالم و زنده ی خدا

دامن او گیر زودتر بی گمان
تا رهی در دامن آخر زمان

کیف مد الظل نقش اولیاست
کو دلیل نور خورشید خداست

اندر این وادی مرو بی این دلیل
علا احب الآفلینع گو چون خلیل[136]

[135] *Bir kuş, yüksekten uçar; gölgesi de toprak üstünde kuş gibi koşar. Budalanın biri, o gölgeyi avlamak ister; arkasından o kadar koşar ki takati kesilir. Onun, havadaki kuşun yansıması olduğunu bilmeden, o gölgenin aslını bilmeden;O budala, o gölgeye ok atar da, arayıp taramaktan ok torbası boş kalır. Gölge avlamak için sürat ve hararetle koşmaktan ve şuraya buraya ok atmaktan ömür tirkeşi boşalmış ve hayatı heder olmuş olur.* Bu beyitler Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Mesnevî*'sindendir (Olgun, 1963, s. 274-275).

[136] *Allâh'ın manevi gölgesi, o gölge avcısının mürebbîsi olursa onu hayal ve gölge peşinden koşmaktan kurtarır. Sâye-i Yezdân -yani zıll-ı İlahi- Allah'ın o makbul kuludur ki bu âleme nispetle ölüdür ve Allah'a nispetle diridir. O insan-*

[22b] Pes murġ-ı zīrek ki cümleden yigrek oldur ki perr ü bāl-i himmetin bāz idüp āşiyān-ı aṣlīsine pervāz ide. Ṭūṭī-i şīrīn maḳāli bu ḳafes-i ḫākīde pāy-māl itmeyüp yārān-ı vefā ve iḫvān-ı ṣafā, gürūh-ı ṭūṭiyān yaʿnī ervāḥ-ı ḳudsī-āşiyān ṣoḥbetin ve meclis-i üns ülfetin ve maṣāḥabetin yād idüp bu alçaḳlara pervāz iden zāg u zeġan āvāzın gūş ve menzil-i aṣlīsin ferāmūş itmeyüp, [137]حب الوطن من الإيمان mażmūnınca ārzū-yı vaṭan ile kendüyi ḳafes-i tenden ve maḥbes-i bedenden ḫalās idüp şād eyleye. Ve bu ṣayd-gāh-ı fenāda ve feżā-yı ḳażā-yı pür-dām-ı belāda ṣayd-ı sāye ḳaydına giriftār olmayup sāyenüñ aṣlı olan Hümā'yı şikār ḳılup şahbāz-ı ʿAnḳā-pervāz gibi āşiyān-ı aṣlīsinde varup ḳarār ide. **Li-muḥarririhi:**

[fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilün]
Himmetüñ bālin göñül gel bāz ḳıl
Āşiyān-ı aṣluña pervāz ḳıl

Zāġlar āvāzını gūş eyledüñ
Gülşen-i ḳudsi ferāmūş eyledüñ

Yādına hīç düşmedi *ḥubbü'l-vaṭan*
Bu ḳafesde ḥabs olup ḳalmaḳ neden

Ḳanı yārān-ı ṣafā ṣoḥbetleri
N'oldı iḫvān-ı vefā ülfetleri

Hem-nişīn iken gürūh-ı ṭūtiyān
Yaʿnī kim ervāḥ-ı ḳuds-āşiyān

[23a] Ḳanı ol dem k'anlara hem-rāz idüñ
Hem-dem ü hem-sāz u hem-āvāz idüñ

Meclis-i ünsi unutduñ ola mı
Zāġlarla üns ṭutduñ ola mı

Bu ḳafesden kendüñi eyle rehā
Bāl açup uç āşiyānuñdan yaña

Cān atup yollarda oyalanma gel
Zāġlarla bunda yuvalanma gel

ı kamilin eteğini geciktirmeksizin yakala ki ahir zaman fitnelerinden kurtulasın. Keyfe medde'z-zıll nazm-ı kerimi, evliyanın nakşı ve müşiridir. Onlar Allah güneşinin nuruna delildir. Bu vadide öyle delilsiz gitme. Halil İbrahim aleyhisselam gibi lâ uhibbu'l-âfilîn, de. Bu beyit Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Mesnevî*'sindendir (Olgun, 1963, s. 278).

[137] "Vatan sevgisi imandandır" (*Keşfü'l-Hafâ*/1102).

Niçe bir ġurbetde ser-gerdān olup
Uçasın nā-cins-ile perrān olup

Dār-ı ġurbetde çekersin ġurbeti
Anmaduñ gitdüñ diyār-ı vuṣlatı

Yād ider misin ʿaceb hem-rāzuñı
Murġ-zār-ı ḳudsde pervāzuñı

Hem-zebānuñken gürūh-ı ṭūṭiyān
Zāġlar-ıla şimdi olduñ hem-zebān

Ḳanı ol yār-ile hem-dem olduġuñ
Ol ḥarīm-i yāra maḥrem olduġuñ

Hem-dem iken gice gündüz yār-ile
Maḥrem-iken ṣohbet-i dil-dār-ile

N'oldı düşdüñ āşiyānuñdan cüdā
Yā neden düşdüñ ki geldüñ bu yaña

Elüñi alup o cānān eline
Ṭutdı atdı seni hicrān eline

Dürlü dürlü siḥr ü efsūn eyledi
Meger ki göñlüñi meftūn eyledi

Dimedüñ *lā* sözine didüñ *belā*
Pāre pāre oluban düşdüñ yola

Geldüñ ulaşduñ bu ḫākī menzile
Bulaşup ḳalduñ düşüp āb u gile

Şöyle düşdün bu beden ḳaydına sen
Ṭutdı ḳayd itdi seni bend-i beden

Ārzū-yı cān u tenden geçmedüñ
Bir nefes ḳayd-ı bedenden geçmedün

Ārzū-yı vaṣl-ı cānān itmedüñ
Kūy-ı yāre ʿazm-i seyrān itmedüñ

ʿAhd ü güftüñ añmaduñ ol yār-ile
Ḳāniʿ olduñ ṣoḥbet-i aġyār-ile

[23b] Şāhbāz-ı lā-mekān iken neden
Ḳalup ārām eyledüñ ḳālibde sen

İtmedüñ pervāz ḳudsī gülşene
Aldanup ḳalduñ bu fānī külḫana

Pāyına ṭaḳup taʿalluḳ rişte sin
Göz diküp bu ʿāleme āşüftesin

Rūz-ı hicrānuñ çekersin ġamların
Yād ḳılmazsın o vuṣlat demlerin

Bilmedüñ bunda ne ḳāre geldügüñ
Lā-mekān murġın şikāre geldügüñ

Sen ki ʿAnkālarla hem-pervāzsın
Bir şikārın alıcı şehbāzsın

Saña düşmez zāġa hem-dem olasın
Aña hem-pervāz u maḥrem olasın

Yüksege uç alçaġa ḳılma naẓar
Lāşe-i dünyāya ḳonma ḳıl ḥaẕer

Olmasun dünyā-yı dūna raġbetüñ
ʿĀlem-i bālāya olsun himmetüñ

Dām-gāh-ı dehri menzil eyleme
Dūna meyl itme tenezzül eyleme

Ṭopṭolu dām-ı ḳażādur bu feżā
Olmaya düşüp olasın mübtelā

Ḳıl ḥaẕer kim düşmeyesin dāmına
Himmetüñ pāyın ḳo çarḫuñ bāmına

Cehd idüp maṭlūbuñı ṣayd idegör
Menzil-i aṣla cān atup gidegör

Uç ḳanat bük ol Hümā'yı ḳıl şikār
Āşiyānuñda varup eyle ḳarār

Ġazel-i li-muḥarririhi:
[mefāʿīlün / mefāʿīlün / mefāʿīlün / mefāʿīlün]

Göñül ʿazm-i cānān it bu cism ü cānı n'eylersin
Ḫalāṣ ol maḥbes-i tenden ḳo bu zindānı n'eylersin

Çıḳup aʿlā-yı ʿilliyyun[a] ḫoş seyr ü temāşā ḳıl
Özüñi lā-mekān it ʿālem-i imkānı n'eylersin

Ḫużūr u şevḳ ü ẕevḳi dünyede bir ānmış ancaḳ
Geç andan fāriġü'l-bāl ol n'idersin anı n'eylersin

Ḳalender ol terāş it ism ü resmi levḥ-i [24a] ʿālemden
Yüri dīvāne olma defter ü dīvānı n'eylersin

Hümā-himmet olup gel āşiyān-ı ʿarşa pervāz it
Rıżāyī būm-veş bu menzil-i vīrānı n'eylersin

Luġaz-ı şānī:
[fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilün]
Ol iki nedür gezerler ser-be-ser
Ālem ü ādem olardan bī-ḫaber

Biri şādīdür anuñ ḳayġu biri
Añlamaz cāhil bilür ṣāḥib-naẓar

Anlaruñ yoḳ ḫilḳatinden bir nişān
Ḫalḳ olurlar irseler maḫlūkā ger

Dörd olurlar ḫalḳ elinde yaḫşı baḳ
İkisi bī-resm ikisi resm-ver

Bu ikinüñ biri ḥayātdur ki şādīdür. Ve biri memātdur ki ḳayġudur. Ve yāḫod biri īmāndur ki şādīdür. Ve biri küfrdür ki ḳayġudur. Ve yāḫod biri ġınādur ki şādīdür. Ve biri faḳrdur ki ḳayġudur. Ve yāḫod biri ʿamel-i ḫayrdur ki ve biri ʿamel-i şerdür. Ve bunlaruñ fi'l-ḥaḳīḳa ḫilḳatlerinden ʿālemde nişān yoḳdur ki görinmezler ve bilinmezler. Mādām ki maḫlūka gelmeyeler çün maḫlūka gelüp ẓāhir olalar, bilünürler. Pes maḫlūḳa irseler ḫalḳ olurlar, didügi yaʿnī maḫlūkda eşerleri ẓāhir olmaġla ḫilḳatlerinden nişān ẓāhir olur dimekdür. Ve bunlardan her ikisi maḥalleriyle ki maḥlūḳdur, dörd olurlar ve her dördün ikişeri bī-resmdür ki kendileridür ve ikişeri daḫı resm-verdür ki maḥalleridür. Meşelā ḥayātla memāt kendileri görinmezler ve ḫilḳatlerinden ʿālemde nişān yoḳdur; likin maḥallerinde ki ḥayyla meyyitdür, eşerleri ẓāhir olmaġla ḫilḳatlerinüñ nişānı ẓāhir olur. Ḥayātla memāt maḥalleriyle ki ḥayy ü meyyitdür dörd olurlar ikisi bī-resmdür ki ḥayātla [24b] memātdur. Ve ikisi resm-verdür ki ḥayyla meyyitdür, sāyeleri daḫı buña ḳıyās olına yaʿnī īmānuñ müʾminde ve küfrüñ kāfirde ve ġınānuñ ġanīde ve faḳruñ faḳīrde ve ʿilmüñ ʿālimde ve cehlüñ cāhilde eşerleri ẓāhir olmaġla ḫilḳatlerinden nişān ẓāhir olup īmānla küfr, müʾmin ü

kāfirle dört olur. Ve ġınāyla faḳr, ġanī ve faḳīrle ve ʿilm ü cehl, ʿālim ü cāhille dörder olup ikişeri bī-resmdür ġınāyla faḳrdür ve ʿilmle cehldür. Ve ikişeri resm-verdür ki ġanī ile faḳīrdür ve ʿālim ile cāhildür.

[fāʿilātün / fāʿilātün / fāʿilün]
Ol iki kim seyr iderler ʿālemi
Bī-ḫaber anlardan ʿālem v'ādemī

Bil ki anlardur ḥayāt-ile memāt
Bil ḥayātı şādī ḳayġuyı memāt

Gerçi yok ḫilḳatde bunlardan nişān
Her biri olur maḥallerinde ʿayān

Ḥayy-ile meyyitle dört olur bular
İkisi bi-resm ikisi resm-ver

Yoḳ ḥayāt-ile memātuñ resmi bil
Ḥayy u meyyit resm-verdür fikr ḳıl

Yā ḫod ikiden biri īmāndur
Mü'min īmān-ile pes şādāndur

Küfrdür ḳayġu bil ey ṣāḥib-naẓar
Ḫoş-naẓar ḳıl olma andan bī-ḫaber

Bunlaruñ da ḫilḳatinde yoḳ nişān
Fiʿl-i maḫlūḳ-ile olurlar ʿayān

Dörd olurlar mü'min ü ḳāfirle hem
Birbiriyle olalar çünkim be-hem

Küfr ü īmān resmidür durur biri
Resm-ver bil mü'min-ile kāfiri

Ol iki-durur ya ḫod faḳr u ġınā
ʿİlm ile cehl ola yā ḫod ey fetā

[25a] Şādī yāḫod ḫāyr ola ve ḳayġu şer
Kim bulardan ḫāli olmaz hīç beşer

Yā hidāyetle ḍalālet bil anı
Ḳayġūdan ḳurtar yüri şād it seni

Sāyir aḥvālin bularūnda tamām
Var ḳıyās eyle olara ve's-selām

[Burada bir satır boşluk bulunmaktadır.]

Āferīn ol pāḳ ü ṣāfī meşrebe
Ṭabʿ-ı çālāk ü leṭāfet-kevkebe

Āfitāb-ı burc-ı evc-i salṭanat
Dürr-i bī-hemtā-yı dürc-i maʿdelet

Baḫt u devlet efserinüñ gevheri
Taḫt u ʿizzet tācınuñ hem-zīveri

Menbaʿ-ı luṭf u melāḥatdür özi
Maʿden ü kān-ı belāġatdur sözi

Mahzen-i genc-i leṭāyifdür dili
Açdı miftāḥ-ı dili her müşkili

Nūr-ı ḥüsninden güneş şermendedür
İşiginde ẕerre-veş efgendedür

Ṣanma anı ancaḳ ādem cānıdur
Hey ne ādem cümle ʿālem cānıdur

Yā muṣavver rūḥdur yā nūrdur
Rūḥ gibi dīdeden mestūrdur

Ten-durur ʿālem ḳamu ol cāndur
ʿĀlem ansuz bir ten-i bī-cāndur

Maʿrifetde baḥr-i bī-pāyāndur
Yemm-i ʿilm ü ḳulzüm-i ʿirfāndur

Her sözi dürr-i leṭāfet baḥridür
Bilür anuñ ḳadrin ol kim baḥrīdür

Ḳalb-i pākidür çü mānend-i ṣadef
Her kelāmı oldı bir dürr-i Necef

Her sözi bir maḫzen-i esrārdur
Ehl-i hāle tuḥfetü'l-aḥrārdur

Ṭabʿı deryālar gibi seyyāldür
Maʿrifet dürriyle māl-ā-māldür

Ḳaʿr-ı dilden cūş idüp deryā-miṣāl
Ṣaldı ṭaşra bir niçe dürr ü leʾāl

[25b] Her birisi bir dürr-i nā-süftedür
Dillere gelmiş degül nā-güftedür

Seyr idüp ʿālem yüzini sū-be-sū
Güşe güşe ṭoldı ʿālem güft ü gū

Girdi her eṭrāfı seyrān eyledi
ʿĀlemüñ ʿaḳlını ḥayrān eyledi

Süfte olmadı o dürr-i pākler
Kaldı ʿāciz delmeden ḥakkākler

İdemez üstādlar anda ʿamel
Degme bir üstāda anlar virmez el

Her kişinüñ ḥāli ḳarıncadur
Yürüdügi kendi miḳdārıncadur

Ben ki bir mūr-ı żaʿīf ü kem-terem
Bī-dil ü bī-ʿaḳl u bī-pā ve serem

Nice el uram ben ol gevherlere
Hīç olur mı baña anlar el vire

Līk ḳılmışam mücerred ben hemān
Tīġ-i elmās-ı zebānufm imtiḥān

Ger ḳabūl-i şāhdan himmet bulam
Umaram ben anları delmiş olam

Ey şeh-i ʿālem baña bir himmet it
Ben ḥaḳīrem merḥamet ḳıl şefḳat it

Ḫālıḳuñ bī-çāre bir maḫlūkıyam
Cümle ḫalḳuñ pey-rev ü mesbūḳıyam

Bī-kesem nām u nişānum yoḳ-durur
Lā-mekānum bir mekānum yoḳ-durur

İsmi ve resmi bilürsin bendeyem
Yirlere düşmiş ẕelīl-i efgendeyem

Ḥāk-rāh-ı ālūde-dāmānem bugün
Ḳālib-i fersūde bī-cānem bugün

İşigüñ meftūh u fātiḥdür özüñ
Müşkilüm fetḥinde besdür bir sözüñ

Kimse bilmez ger dir-isem ḥālümi
Dimedin ṭapuñ bilür aḥvāli[mi]

Ḳanġı derdüm ʿarż idem ben ṭapuña
Yā ne ṣūretle yüz uram ḳapuña

Çoḳ-durur derdüm ḳatı oranı yoḳ
Ḳanġı birin eydeyüm pāyānı yoḳ

[26a] Biñde birinden idersem ʿarż-ı ḥāl
Nāzük ü ter ḫāṭuruñ bulur melāl

Niçe yıllardur vaṭandan ayruyam
Ayrulıḳ ḳayġusı ile ṣayruyam

Ārẓu-yı vaṣl-ı yārān-ı ḳadīm
Eyledi göñlümi ġuṣṣayā dü-nīm

Ḥasret-i iḫvān u rūy-ı dostān
Cān u tende ḳomadı tāb u tüvān

Ḳudretüm yoḳ k'ide erḥāmla ṣıla
Reh-zen-i faḳrüñ elinden ḫavf-ile

Āteş-i fāk[a]-ile niçe ten yaḳam
Alımadum faḳr elinden ben yaḳam

İki gün manṣıb yüzini görmedüm
İki iken gerçi dört oldı gözüm

Ḳosalar mevt ü ḥayātum der-kenār
Ḥaḳ bilür mevtüm ḳılurdum iḫtiyār

Āşiyānumdan uçup düşdüm cüdā
Ġurbet içre ḳaldum oldum mübtelā

Olmadı hīç kimseden bir dest-res
Murġ-ı cāna ʿālem olmışdur ḳafes

Dest-i miḥnet yoldı perr ü bālümi
Ḳomadı pervāza murġ-ı bālümi

Ḳol ḳanat ol pādişāhum baña sen
Bāl açup uçam vaṭanumdan yaña ben

Niçe ġurbetde seyāḥat ideyüm
Menzil-i aṣlum ziyāret ideyüm

Ẓıll-ı Ḥaḳ'sın ārzūma sāye ṣal
Ṭut kebūter gibi al bālāya ṣal

Dest-res ol baña vuṣlat günine
Ḳalmaya ḥasret ḳıyāmet günine

Niçe bir ola arada bʿud u beyn
Şöyle ḳalup ḥasret-ile cābeteyn

Ṣanma iller gibi cānum tendedür
Ḳālib ü ten bunda cānum andadur

Bu ten-i fersūde ḫāke düşmedin
Ḳorḳaram cānum tene ḳaruşmadın

Öldürüp biñ derdle bir dem beni
Ṭoġmaduġa döndüre bu ġam beni

[26b]Düşmedin raḥmine daḫı anenüñ
Yanın almış ġussa ben dīvānenüñ

ʿAḳl u fikrüm cümle pāre pāredür
Biri birinden cüdā āvāredür

Ben gedā bir dem gelüp şād olmadum
Ḳayġudan bir laḥẓa āzād olmadum

Ṣaġ olsun pādişāh-ı baḥr ü ber
Şādī ve ḳāyġu ḳamu gelür geçer

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Rabia Şenay ŞİŞMAN

https://orcid.org/0000-0002-4130-6298
Doç. Dr.
rssisman@29mayis.edu.tr
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
https://ror.org/014bh1q35
Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Atasözlerinde Kaba Sözler: Tarihsel-Bağlamsal Dikkatlerle Tematik Tasnifler

Vulgar Words in Proverbs: Thematic Classifications with Historical-Contextual Considerations

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 30.01.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 16.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Şişman, R. Ş. (2025). Atasözlerinde Kaba Sözler: Tarihsel-Bağlamsal Dikkatlerle Tematik Tasnifler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1193-1227. https://doi.org/10.34083/akaded.1630189

Şişman, R. Ş. (2025).Vulgar Words in Proverbs: Thematic Classifications with Historical-Contextual Considerations. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1193-1227. https://doi.org/10.34083/akaded.1630189

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Rabia Şenay ŞİŞMAN | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Bilgelik, sağduyu ve sezgili görüşle donanımlı anlatımlarla kurulu olan atasözleri ortak akıl, beğeni ve kabullerin işlendiği etkili, pekiştirici, anlam tamamlayıcı dil birimleriyle kurulu olup hüküm bildirme, nasihat etme işlevlerinin yanında problemleri çözümleriyle sunma yönleriyle düşünebilmeyi öğretme gücüne sahip kalıp sözlerdir. Toplumca benimsenen ata yadigârı sözlerin -halk dili tesiriyle- bazen saygınlıktan uzak kaba-kötü kelime ya da anlamlarla oluştuğu ve öylece kalıplaştığı görülür. Dilin ölçünlü hâli olan yazı dili bir üst dil olarak tanımlanır; gündelik dilde görülebilen nezaket dışı sözler ise alt alan dil kullanımlarından kabul edilir. Çalışma ağızlarda yaşayan atasözlerinden derlenmiş kaba-kötü vasıflı sözler merkezinde yapılandırılmıştır. Toplum dili dinamiklerini çözümleyebilmek maksadının önemsendiği bu çalışmada kullanımı rahatsızlık veren ayıp sözcüklerin dil sistemi içindeki görünümlerine dikkat çekilerek dilin alt alan sayılan söz varlıklarına dair farkındalıkları artırma amacı gözetilmiştir. Bunun için şifahi ürünlerden atasözleri bünyesinde saptanmış ayıp sözcükler köken-anlama yönelik yorumlamalarla incelenmiş; sezilen ima veya göndermeler, benzetme ya da abartılı vurgular çağrışım güçleri nispetinde değerlendirilmiştir. Kaba söz nitelikli biçimbirimler söz içi anlam denetiminde betimlenerek tematik tasniflerle sıralanmış; kalıp ifadeler içinden ayıp yükü oranınca seçilmiş kaba sözlerin ses-biçim değişimlerinin izini sürmek adına köken bilgisiyle ilişkili başlıca görüşlere yer verilmiştir. Anlamsal analiz sürecinde küçümseme, cinsiyet, kusur, kavmiyetçilik, maddi ve manevi değerler (aile içi değerler, zenginlik, fakirlik) gibi kavramlar çerçevesinde kişiye özgü değer yargılarının hedef alındığı sözlerin yanı sıra hayvanla ilgili yakıştırmaların ya da cinsel göndermelerin öncüllendiği anlatımlara sahip atasözleri tespit edilmiştir.

Düşünce, idrak, anlamak arasındaki bağın yegâne kurucusu olan söz güzel, estetik, çirkin, ayıp gibi varlık vasıflarını açığa vurmanın sese dönüşmüş hâli olduğundan dilin tüm söyleyiş imkân ve yeterliliklerini bünyesinde taşır. Dolayısıyla sözün çıkış yeri olan dil alt ve üst alanlarıyla sözlü ya da yazılı ürünleriyle her hâl ve biçimde değerlendirmeye layık verilerin korunduğu makbul bir kaynaktır. İletişimdeki sözlerin tüm seslerinin gösterildiği; böylece ölçünlü dille olan bağıntıların tanıklanabildiği araştırmalar dil düşünce ilişkisini somutlayabilmek açısından kıymetlidir.

Anahtar Kelimeler: Kaba/Kötü Söz, Atasözü, Sözlü Dil, Kalıp Söz, Türk Dili.

Abstract

Proverbs, which are structured with expressions enriched by wisdom, common sense, and intuitive insight, consist of effective, reinforcing, and meaning-complementing linguistic units that reflect collective reasoning, preferences and social acceptance. In addition to their functions of conveying judgments and offering advice, they also possess the power to teach critical thinking by presenting problems alongside their solutions. Some of these ancestral sayings, which have been embraced by society, have—under the influence of colloquial speech—taken on coarse or offensive words and meanings, becoming fixed in this form. The standardized form of language, known as written language, is considered an upper register,

while expressions that lack politeness and appear in everyday speech are classified as lower registers of language usages. This study is structured around proverbs containing coarse and vulgar expressions, compiled from dialects in which they are still actively used. Emphasizing the importance of analyzing societal language dynamics, this research seeks to highlight the appearances of offensive words within the linguistic system, particularly those perceived as disturbing in usage, thereby raising awareness of lower register vocabulary in the language. To achieve this, selected improper words from orally transmitted proverbs have been examined through interpretations focusing on their etymology and meaning. The implicit connotations or references, metaphors, and exaggerated emphases were analyzed based on their associative strength. Morphological units classified as coarse language have been described through semantic analysis within their linguistic context and categorized thematically. Furthermore, the study traces phonetic and morphological changes in selected offensive words by incorporating key perspectives on their etymological origins. During the semantic analysis process, proverbs were identified that include expressions targeting individual value judgments—such as contempt, gender, physical or social flaws, ethnocentrism, and material or moral values (family values, wealth, poverty). Additionally, proverbs featuring animal-based metaphors and sexual innuendos as prominent linguistic features were examined.

As the fundamental link between thought, perception, and understanding, words serve as the vocalized form of existential attributes such as beauty, aesthetics, ugliness, and improperness, thereby encompassing all expressive possibilities and capabilities of language. Therefore, language, as the origin of words, functions as a valuable repository where linguistic data - whether from upper or lower registers, in oral and written forms—are preserved and deemed worthy of examination in every form and context. Studies that document the full spectrum of sounds in communication, allowing for the observation of their relationships with standardized language, are particularly valuable in concretizing the connection between language and thought.

Key Words: *Vulgar/Coarse word, Proverb, Oral language, Phraseme, Turkish language.*

Giriş

Ata yadigârlarından olan sav ya da meseller fazla sözden arındırılmış yapıları; deyim/ıstılah/tâbirleri andıran derinlikli mahiyetleri ve etkili, hikmetli telkinleriyle vicdana hitap edici kalıcı kıymette sözlerdir. Yoğun duygu ve dakik tasarımların bazen de muzip fikir yürütmelerin söze döküldüğü derli toplu ifadelerle kurulu bu yadigârların *sav, mesel, durûb-ı emsâl, ilmü'l-emsâl, darbımesel* ya da *tabir* gibi karşılıklarla kullanıldığı bilinmektedir.

Toplum ve bireyin düşünüş, tutum ve eğilimlerine dair taşıdığı izlerle sosyal bellek olarak yorumlanabilen atalar sözü "kısa anlatım örnekleri" (Erenoğlu, 2007, s. 1151) olmalarıyla özlü sözlerden kabul edilir. Bunlar "çoğu kez mecaz anlamlı ve sözcükleri değiştirilemez" özellikli kalıplaşan (Ong, 2010, s. 4) sözler şeklinde de tanımlanır. Atalar sözü bugüne dek

değişmeden saklı kalmış biçim ve ifadelerle kurulu olma; kesin hüküm bildirme, kapalı anlatımlardan uzak olma; yol gösterici, özlü, nükteli, çağrışım gücü yüksek anlatımlı olma gibi nitelikleriyle asla zamana yenik düşmemiş millî değerlerimizdendir. Ata yadigârı bu deneyimler nesiller arası aktarımlarla zenginleşerek yaygınlık kazanmış kültür değerlerindendir.

Onaylanmış duygu-düşünce yollarının söze dökülmüş formları olan bu tabirlerin ortaya çıkışları önceleri bireysel varsayılsa dahi derin etki bırakmış öznel yaşanmışlıkların genel tavsiye/öğüt vurgusuna bağlı olarak zamanla topluma mal edilmesi bir diğer deyişle sözlü biçimle nesiller arası geçişin gerçekleşme süreciyle birlikte bu sözler halkın ürünü hâline dönüşürler. Böylece bu tür sözler iyi, doğru ve hak olana teşvik edici telkinleriyle güvenilir sayılmış; sınanmış düşünce ve eyleme geçirici söz kalıplarıyla birey ve toplumlar arası duygu-düşünce etkileşimlerinin dinamik unsurlarından olmuşlardır. Dahası günümüz dünyasında sosyal-ahlaki değerler ile hayata dair öğrenilmiş ustalıkların dillendirildiği atalar sözünün sanal ortamlarda hızlı paylaşımı, mesafe kaynaklı ulaşılmazlığı bertaraf etmiş bunun bir sonucu olarak ortak kültürel muhitlerde birbirine yakın yaşayan toplumlarda olduğu gibi uzak coğrafyalardaki halklar arasında da bir takım ilgilerin doğduğu ve böylece "çok başka dillerdeki atasözleri arasında benzerlikler"in mümkün olduğu ortaya çıkmıştır. Mattei (1993, s. 135) adlı araştırmacı "kültürün evrenselliği çerçevesinde" gerçekleştirdiği bir çalışmasında Fransızca ve Türkçe gibi farklı dillerde ama tamamen aynı manada olan kalıp sözler (1993, s. 136, 142) arasında çeşitli eşlikler tespit etmiş, böylece uzaklık nedeniyle birbirinden habersiz olması muhtemel halklar arasında dahi birbirine yakın sayılabilecek değerlerin var olduğunu göstermiştir.

Akgöl (2018, s. 81) atasözleri konulu bir araştırmasında toplum ve birey yaşamında acı tatlı bir yer edinmiş, eksikliği derin hissedilen yoksunlukların telafisi amacına hizmet eden ve alışılmamış ilişkilendirmelerle üretilmiş atasözlerindeki gülmeceye dayalı dil tasarruflarını ele almıştır; araştırmacı çalışmasında "aşağılama ya da üstünlük kurma" ile açıklanabilecek mizahın "saldırgan" yönüne dikkat çekmiştir: "Aptessiz sofuya namaz mı dayanır?" gibi.

Güçlü etki ve zengin anlatımlı vasıflarıyla sözlü ve yazılı dilde sık kullanımlı olan atalar sözünün kimi zaman iletişimdeki tarafların niyetine göre kalıp ifadeli yapılarına aldırmaksızın biçim ve anlamca -az ya da çok- yeni üretimlere maruz bırakıldığı görülmüştür. Günümüz sosyal algısının ben merkezci yaklaşımınca bu sözlerdeki kalıplaşan hüküm ve tabirlerin biraz başkalaştırıldığı; "Sakla samanı gelir zam anı" sözünde yaratılan ironi benzeri kalıplaşmış ifadelerin bildik biçimlerinden ayrıştırıldığı anlaşılmaktadır (Buğra, 2005, s. 76). Bu *anti* atalar sözü ya da *kasıtlı* varyasyonlar *(=anti-proverb)* olarak tanımlanan ve geleneksel formdan azade, sıra dışı ya da "aykırı" (Durmuş, 2018, s. 31) atalar sözündeki mizahi üretime Mieder (2004, s. 28; 1996, s. 152-156) "yeniden oluşum" der ve "bilinçli ve yaratıcı eleştiri" olarak nitelediği bu ürünün ortaya çıkışını çağdaş dünyanın beklentileriyle ilişkilendirirek bu yeni yaratımları geçmişten ziyade o anki duruma uygun günü birlik fikirlerin albenili olmasıyla açıklar. Tergip atasözlerindeki bazı vurgulu ifadelerin veya çeşitli ima, mecaz, benzetme gibi söz

oyunlarıyla sağlanan abartılı anlatımların "bir kavramı yüceltmek ya da bir durumu, bir varlığı kötülemek" amaçlarıyla kullanılabileceğini belirtir (2014, s. 279). Buna göre temel biçim ve mesajlarıyla ataların kabul görmüş deneyimlerini aktaran bu yadigârların yeni iletişim becerileri etkisiyle ya da beğenilme güdüsüyle alışılmış hâlinden ayrı biçimlerde kullanılması olağan karşılanabilmektedir.

Geçmişten bugüne kalıplaşmış dil birimleleriyle kurulu yapılara sahip atalar sözünün bazı kullanımlarda alışılmış görünümlerinin dışına çıkmış olma gerçekliğinin yanı sıra bazen ölçünlü dilde hoş kabul edilmeyen kaba sözcük ya da ayıp imalarla oluşturulduğu, bu biçim ile kalıplaşan sözün toplumca benimsenip nesilden nesile aktarıldığı görülür. Bilindiği üzere atalar sözünün, dilin yerel ya da etno-kültürel herhangi bir kullanım formuyla sözlü kültüre yerleşmesi tabiidir. Buna göre bu sözlerdeki dil tasarruflarının etnik özellikler, eğitim, aile cinsiyet, yaş, birey vb. etkenlere bağlı olarak (Eker, 2007, s. 128) değişebilmesi muhtemeldir. Zaten nesiller arası geçişin sözlü yollarla yapılması, yazı dilinin saygın formundan uzak kullanımların halkça onaylanmış bu sözlerdeki varlık sebebini ortaya çıkarmaktadır.

Kısacası ilgili söz varlıklarının ölçünlü dil ile olan bağıntılarının daha kesin ve somut yaklaşımlı planlamalara, örtmeceye gerek kalmadan tüm seslerin yazılı olduğu araştırmalara ihtiyaç bulunmaktadır. Eldeki çalışmada, kaba sözler aracılığıyla dil sistemi içindeki biçimbirimler ve bunların değişim ve gelişimleri tarihsel süreçle ele alınmak istenmiş; kelime-anlam imkânlarından hareketle bu tür kaba sözlerin parçası olduğu kültürel çevrenin eylem, nesne ve kavram alanlarına yönelik çıkarımlara ulaşabilme; nihayetinde dil-kültür konulu araştırmalara veri sunma yoluyla zenginlik katma gözetilmiştir.

1.Kaba/Kötü Söz

Toplumsal hayata katılımı sağlayan dil öfke, şaşkınlık, sevinç, acı, acıma gibi duygu durumlarını üst seviyede belirtmeye imkân tanıyan bir araçtır; dahası mahremi ifşa etme veya olumsuzlama veya değerleri reddetme ya da kutsal olanla eğlenme-alay gibi aşırılıkları söz ile bildirme tabii dil kullanımlardandır. Buna göre yoğun duygu dalgalanmalarındaki abartılı çıkışların bulunduğu kelime gruplarını halk dili ürünlerinden kalıplaşmış söz birliklerinde tespit etmek mümkündür. Kabul edildiği üzere atasözlerinin "bir olay karşısında tepki göstermek, uyarmak, eleştirmek gibi işlevleri yanında toplumsal-ruhsal" ve öznel "boşalım aracı olarak yüklendikleri" (Karpuz, 2001, s. 236) işlev; deneyimlenen duyguların kati ve keskin bir dille anlatımlarını gerektirir. Bu dilin, ağızdan dökülen sınır tanımaz "mütecaviz sözler"le veya geçmişin tabiriyle "şütüm-ı mugallaza/kaba sövgüler" (Develi, 1998, s. 19) ile ya da eskilerin tabiriyle "mutâyebât" ya da "kaba Türkçe" (Kaçalin, 2000; Bingölçe, 2007, s. 6) gibi uygunsuz sayılan biçimlerde ortaya çıkması duygu şiddetine paralel olarak gerçekleşecektir

Kaba sözlerin dinî literatürde karşılığı ise "elfâz-ı küfür" ya da "kelimetü'l-küfr" (Sinanoğlu, 2002, s. 536) olarak geçer. Sövgü ya da hakaret içerikli sözlerin Misalli Büyük Türkçe Sözlük/MBTS'te belirtildiği gibi "çirkin, haysiyet kırıcı" oldukları , hitap edileni

acze düşürme amacıyla kullanıldıkları ve bu sözlerin ayıp, kaba tabirlerden oluştukları bilinir ve bunların standart dilden çok yerel dillere yakın, nezaketten uzak, ağza alınması iyi karşılanmayan ifadelerle meydana geldikleri görülür. "Kaşgarlı Mahmud'un sözlüğünden itibaren Türkçe sözlüklerde yer almaya" (Akar, 2014, s. 32) başladığı bilinen bu tür sözlerin sık kullanımlı olmaları dikkat çekici bir diğer durumdur. Öyle ki günlük konuşmalarda kanıksanan hayvan-insan eşleştirmeleri tarzındaki kaba sözler, ayet ve hadislerde dahi başvurulmuş anlatım biçimlerindendir. Buna örnek olarak Keşfu'l-Hafâ'dan bir hadis nakledilebilir: *Ed-Dünyâ cifetün ve tâlibuhâ kilâbun* "dünya bir leştir; ona talip olan köpeklerdir" (Develi, 1998, s. 19). Bu kaba sözlü kullanımların benzetme yoluyla ve sözün etki gücünü pekiştirme amacıyla yapıldığı açıktır.

Bir toplulukta konuşulan dil türleri; "Ölçünlü, bölgesel, toplumsal ve işlevsel türler" şeklinde bilinir ve ölçünlü tür dışındaki dil türleri çoğunlukla ölçünlü türün saygınlığına uygun olarak onun altında belirtilir (İmer, 1987, s. 218). Bireysel ve toplumsal etkileşimler, özel ruhsal hassasiyetler gibi etkenlere bağlı olarak gelişen farklı dil tutumları, konuşucu ve dinleyici arasında gerçekleşen ayrı dil kullanımlarını ortaya koyar; örneğin dilin estetik işleviyle ilişkili ürünleri yazın türlerinde rastlamak olasıdır. Günlük yaşamda dilin her türlü yapmacıktan uzak, doğrudan belli bir amaca hizmet eden, bir faydayı elde etme üzerine yapılanmış işlevsel yönüyle karşılaşılır ve işlevsel dil "ölçünlü, toplumsal ve bölgesel kullanım boyutları içinde"dir (İmer, 1987, s. 226). Bu dil kullanımları arasında ayrımlar yaparak dil konuşurlarının dilsel tutumlarını inceleyen sosyo-dilbilim/toplumsal dilbilim, çeşitli dil görünümlerini ele alması ve dilin standart, yerel ve sosyal kullanımlarıyla ilgilenmesiyle (Güven, 2012, s. 57, 58) bilinir.

Standart kullanımlardan uzak; bireyin içinde bulunduğu sosyal katmandan edindiği eğitime kadar çeşitli belirleyici unsurların etkisiyle biçimlenebilen ve "bir toplumda bireyin içinde bulunduğu sınıfa, yaşa, öğrenim durumuna veya mesleğe göre (Aksan, 1995, s. 87, 88) değişkenlikler gösteren özel dillere benzeyen kaba sözlerle oluşmuş dil kullanımları, çoğunlukla toplumsal dil türlerinden "işlevsel dil türü"ne yakın yorumlanır. Buna göre "sövgü sözleri" başlığı altında yorumlanabilecek kaba sözler "işlevsel özel bir dil" (Mangır, 2011, s. 234) olduğu düşünülen argoya yakın sayılır. Diğer bir deyişle daha çok sözlü dile ait olması ya da alt alan dil kullanımlarından kabul edilmesi nedeniyle sövgü ve argo ile kaba sözlerin birbirine yakın özellikli olduğu söylenilebilir.

"Kılıçtan keskin dil" olarak yorumlanan ve "argo, gizli dil gibi" (Akar, 2014, s. 27) benzetmelerle anlatılan sövgü sözleriyle ilgili bir çalışmada dilin kaba üsluplu kullanımı olan "argo, sövgü ya da hakaret" benzeri sözlerin meydana gelme sebepleri bakımından analiz edildiğinde farklılaşabildiği ve "bağımsız" olarak incelenmeye değer yaratıcı anlatımlarla ortaya çıkmış sözler olduğu dile getirilir (Akar, 2014, s. 29). "Resmî dile kıyasla kaba, bozuk" olan argonun "rahatsız edicilik" yönüyle küfür ya da sövgüden "çok daha hafif bir dil sapması" (Demirci, 2021, s. 323) olarak değerlendirildiği ve çoğu kez anlık çıkışların ürünü olan kaba sözün de "bacağı bodur, Allah'ın belası odur" (Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimler/BAAD, 2019, s. 55) örneğindeki gibi yaman bir taş benzeri muhatabını bulduğu anlaşılır.

Kaynak taramalarında sık karşılaşılan bir başka durum "gösterge değeriyle değil, işaret ettiği durumla özdeşleştirerek" algılanan bu yüzden neredeyse "muhatabını kovalamakta" (Akar, 2014, s. 27, 30, 31) olduğu ifade edilen kaba sözlerin "seçkin konuşma" ilkesi (Saussure, 1998, s. 33) gereği söylendiği gibi gösterme (yazma) yerine bunların örtmece usullerle yazılmasının yeğlenmiş olmasıdır. Örneğin 1992'de Bayat'ın Latin abecesine aktardığı (XVI [?]) Oğuznâme adlı atasözleri derlemesinde kaba-müstehcen ya da ayıp sayılan söz ya da söz öbeklerinin noktalarla sansürlendiği görülür. Atasözlerinin kültür ve devir zihniyetine dair çok önemli veriler sağladığını ileri süren Schick (2022)'e göre bu sözlerin tedavülde oldukları topluma dair bilgiler içermesi sebebiyle onlarda gizlenen hiçbir ses, söz ya da bölüm olmamalıdır. Schick konuyla ilgili incelemesinde, bahsi geçen çalışmadaki noktalı dil kullanımlardan bazılarını tamamlayarak vermeye gayret eder. Bunun için eserin (XVII. yüzyıl) Anadolu Türkçesiyle yazılı bir başka bir nüshasından faydalanan araştırmacı noktalama yerine yıldız görselini tercih etmiştir: "Çölmek/çömlek çölmeğe g*ti kara der; deveye diken yarar, avrata s*ken yarar" gibi (2022, Min Nevâdiri'l-Kütüb).

"Düşünme ile dil, görme ile dil arasındaki sıkı bağ sebebiyle dilin taşıyıcısı insanoğlu, ancak dilin sözcükleriyle birlikte düşüncelerini iletebilir; zira düşünme görüleni, düşünüleni dil ile anlatmaktır" (Mengüşoğlu, 2003, s. 244, 246). Bu yüzden saygın kabul edilen kullanımlardan uzak sayılan ve sakıncalı bulunan tüm dil kullanımları; argo, sövgü, hakaret veya küfür içerikli her ileti insani tepkilerin dinleyene aktarıldığı bir tür dışa vurum aracı olarak tanınır.

Nezaket dışı bu kaba sözler "formel, düzgün edepli" bir konuşmanın yapamadığını yerine getirme kabiliyetinde, iç gerilimi azaltması yönüyle "harikulâde" etkili ve "edepsiz" (Mohr, 2015, s. 33) olduğu kadar vurucu anlamlı sözlerle giderek daha sık başvurulan yeni ve popüler dil durumundadır. Dolayısıyla bu tür iletişimlerdeki dil görünümleri "gösterge değerleri" ile algılanabilir olma adına "örtmece" gözetiminden ve "tabu" kaygısından azade bir tavırla takip edilmelidir. Çünkü düşünce, idrak, anlamak arasındaki bağın yegâne kurucusu olan söz/kelam güzel, estetik, latif, çirkin, yakışık almayan, ayıp gibi varlığın türlü niteliklerini açığa vurmanın sese devşirilmiş somut hâlidir. Bir başka ifadeyle dil, söz ya da ses sayesinde tüm söyleyiş imkân ve yeterliliklerini olduğu gibi yansıtan bir araçtır. Ayrıca sözün-sesin çıkış yeri olan dil, alt ve üst alanlarıyla şifahî ya da yazılı ürünleriyle her kullanım ve görünümde değerlendirmeye layık verilerin korunduğu makbul bir kaynaktır.

Yöntem

Araştırma makale sınırları ölçüsünce atasözleri merkezinde yapılandırılmıştır. Eldeki yazı alt alan dil kullanımlarından sayılan ve edeb dışı sayılmasından ötürü çoğu kez "örtmece *(=euphemism)*" maksadıyla kısmen kapatılarak gösterilen kaba söz unsurlarıyla ilgilidir. Yöresel kaynaklı atalar sözü bünyesinde yer alan kaba ya da ayıp imalı sözcüklerin köken bilgisine ilişkin başlıca görüşlerin derlendiği bu çalışmada kaba sözler toplum dili dinamiklerini çözümleyebilmek adına anlam ilişkisi bağlamında ele alınmış; tematik dikkatlerle sınıflandırılmaya çalışılmıştır.

Evren-Örneklem

Araştırma evreni atalar sözü olarak bilinen kalıp sözlerden oluşmuştur. Bu evrenin örneklemi yerel ağızlardan derlenmiş atasözlerindeki kaba sözlerdir. Bu maksatla seçilen veri toplama dokümanı olan BAAD (5788 adet) atalar sözü ve (5674 adet) deyimler olarak iki ayrı başlıkta düzenlenmiş bir çalışmadır (Kaçalin [Haz], 2019). Araştırmanın veri kaynağı, bu eserin atasözleri kısmıdır. İnceleme sürecinde betimleyici nitel yaklaşım türü benimsenmiş; veri toplama maksadıyla araştırma materyali, tarama yöntemi uygulanarak incelenmiştir.

Verilerin Derlenmesi-Veri Analizi

Örneklem kümesi üzerinde veri belirleme çalışmaları sırasında atasözlerindeki kaba ve ayıp çağrışımlı sözlerin yer aldığı kalıp sözler taranmış ve bu sözler bünyesindeki hoş olmayan anlamlar cümle içi tetkiklerle çözümlenmeye çalışılmıştır. Analiz işleminde kaba vasıflı söz varlıklarıyla birlikte aşağılama ya da küçümseme anlamını dolaylı olarak işaret eden söz öbeklerinin bulunduğu bağlamlara rastlanmış; "çamur, çingene, kenef, pasak, sinek" gibi kelimelerin doğrudan kaba nitelikli olmayıp bağlam içi ilgiler yoluyla dolaylı şekilde ayıplı anlam taşıdıkları görülmüş ve bu tür söz varlıklarının köken bilgisine ilişkin aktarımlar gerçekleşmemiştir.

Atasözleri örnekleminde toplanan ayıplı söz verileri öncelikle ait oldukları bağlamsal yapı temelinde nitel analiz yöntemiyle gözden geçirilmiş; cümle içi gerçekleşen anlamsal yaklaşımlarla 451 adet cümle elde edilmiş, bunlar abecesel diziyle sıralanmıştır[1]. Cümle içi anlam kabiliyetleriyle incelenen kaba/kötü söz varlıkları doğrudan incitici, kırıcı, utandırıcı anlamlı ya da kısmen sakıncalı ifadeli olma durumuna göre çağrıştırdıkları ayıp yükü oranında değerlendirilmiş ve aynı cümlelerden seçilmiş kaba/kötü ya da ayıp unsurlu sözcüklerin köken bilgisi tarihsel süreç içinde doğrulanmış başlıca görüşler eşliğinde aktarılmıştır. Bağlam içi çözümlemeler betimsel yaklaşımlarla yürütülmüştür.

Sözcükleri gösterge/işaret değeri, sözcük türetme imkânları ölçüsünce yorumlamak maksadıyla öncelikle Genel Türkçe Sözlük/GTS, MBTS ya da Nişanyan Sözlük/NS gibi çevrim içi sözlüklere[2] başvurulmuştur. Araştırma basamaklarıyla ilgili eser taramalarında köken bilgisi teyidi için başta Divânü Lugâti't-Türk/DLT olmak üzere tarihî ve etimolojik sözlükler sıklıkla faydalanılan kaynaklar arasında yer almıştır. Sözlük maddesi taramalarında kaba ya da ayıp imalı sözlerin yer aldıkları bağlamlarda yüklendikleri anlamlarla uyumlu tanımlamalar önemsenmiştir.

Bu incelemede yöresel atasözlerinden hareketle kalıplaşmış dil birimleri bünyesinde yer alan kaba sözlerin parçası olduğu kültürel çevrenin eylem, nesne ve kavram alanlarına yönelik çıkarımlara ulaşmaya yardımcı olma ve dil-kültür konulu çalışmalara veri katkısı

[1] Yazı sınırlarını aşma endişesiyle sıralamaların ancak bir kısmı bulgular bölümünde örnekleme amaçlı kullanılmıştır.

[2] Kaynak belirtirken sözlük kelimesi S. kısaltmasıyla gösterilmiştir.

sağlama gözetilmiştir. Ayrıca bu yolla atasözleri bilimine çeşitleme sunma hedeflenmektedir.

2.Bulgular

Atalar sözü duygu ve değerler haritasının pusulasına benzerler. Bu özellikleriyle birey ve toplumun varlık yolculuğundaki kılavuzlardan biri gibi sayılsalar da kalıplaşan bu ifadelerde görülen sıkı tembihli sözler bazen keskin dilli bir üslupla söylenmiş olabilir. Kaba nitelikli bu tarz kötülemelerde muhatabın hissettiği gerginlik konuşucunun rahatsızlık düzeyine göre değişebilmektedir. Öyle ki bu dil kullanımı acı-utanç verici bir tarzda kişiyi mahçup kılan vurgulamalarla ve bazen "rencide edici" (Mohr, 2015, s. 31) düzeyde aşağılayan kinayeli anlatımlarla olabilmekte; dahası sövmek eylemiyle birlikte "onur kırıcı" (Genel Türkçe Sözlük/GTS) türden gerçekleşebilmektedir. Araştırma materyalinden elde edilmiş kaba sözlü kalıp ifadeler genel etik değerleri zedeleme kabiliyetlerine göre küçümseme, aşağılama, olumsuz yargılama gibi tutumlar açısından tahlil edilmek istenmiş; belirlemeler sonrası elde edilen söz varlıklarıyla ilgili somuttan soyuta varsayılan tematik gruplandırmalar abecesel diziyle sunulmuştur.

2.1.Kaba Sözlü ve Ayıp Anlamlı Kalıplaşmış Sözler - Tematik Ayrımlarla

BAAD'da derlenen kaba söz ve söz öbekleriyle kurulu atasözleri arasından saptanan veriler bağlamsal dikkat eşliğinde betimlenmiş; kaba söz ile ayıp imalı söz ve söz öbeklerinin bağlı olduğu cümleler anlam merkezinde tematik ayrımlarla belirtilmeye çalışılmıştır. BAAD (2019)[3] kitabının yöresel ağızlardan derlenmiş atasözleri kısmından elde edilen cümlelerde başlıca tespitler şöyledir:

"İslamın arsızı derviş, gâvurun arsızı keşiş olur" (147); "kötüye söz, kokmuşa tuz" (173); "kör bıçak ele yavuz, kötü adam (avrat) dile yavuz" (172) "anadan yüzsüz olana bir okka tükrük akçe (para) etmez" (40); "kış kışlığını, put puştluğunu belli eder" (164) şeklinde değer yargılarının hedef alındığı sözlerin yanında hayvanla ilgili yakıştırmaların bulunduğu atasözlerindeki eleştiri dozunun farklılaştığı görülür: "Sözün tamını eşeğe (deliye) derler" (203); "kırk bacanağı bir it parçalamış" (164); "rakıya verip anırma, tütüne verip savurma" (195); "ardında yüz köpek harlamayan (havlamayan) kurt, kurt değildir (sayılmaz)" (43). Cinsel göndermelerin olduğu atasözlerinde mevcut duruma yönelik eleştirilerin daha da rahatsız edici olduğu söylenilebilir: "Açık göte kim olsa tükürür" (26); "sıçarım diyen göt bir gün sıçar" (200); "arığın siki zabuna kalkar" (43) gibi.

Saygı ve erdemi ihlal edebilme durumuna göre seçilmiş kaba sözlü atasözleri somutlayıcı yönü kuvvetli olması sebebiyle öncelikle hayvana yönelik yakıştırmalar adı altında sıralanmıştır. Diğer söz varlıkları kabul görmüş davranış biçimlerine göre dışlayıcı, yoksun-yetersiz ya da önemsiz hissettirici olma gibi negatif mesaj yüklü durumlarına göre yorumlanmıştır. Bu şekilde elde edilen saygınlık zedeleyici kaba sözlü atasözleri öznel-toplumsal değer yargıları başlığı altında sıralanmıştır. Saptananlar arasında cinsel göndermelerin çoğu zaman sarsıcı abartılarla belirtildiği görülmüş; bu tip cinsel içerikli

[3] Atasözleri sonrası yazılı parantez içi numaralar, kaynağa (BAAD, 2019) ait sayfa numaralarıdır.

cümleler ayrıştırılarak farklı bir grupta biraraya getirilmiştir. Böylece kaba sözlü kalıplaşmış dil birimleri başlangıçta üç ana tema altında tasniflenmiştir. Sınıflamalamalar ve seçilmiş belli başlı örnekler aşağıdaki gibidir:

Hayvanla ilgili yakıştırmaların bulunduğu kaba sözlü kalıp sözler

Adam olmayacak köpek sabaha karşı ürer (29)

Âdemi âdem eder merkep âdem âdem olmaz ise yine merkep yine merkep (29)

Arı ile kalkan bal başına, sinek ile kalkan bok başına (43)

At sineğinin yeri, atın götüdür (49)

Avrat attır gemini boş tutma (50)

Batacak ördek götün götün gider (59)

Eşeğe cilve et demişler zart zart osurmuş (113)

Gitti ağalar paşalar itlere kaldı köşeler (124)

İki bacaklı güdülmez (143)

İşleyen demir ışılar yatan öküz muşular (147)

İt anasını çingene babasını tanımaz (148)

İt bok yemeğe tövbe eder mi (148)

Kapıcı ile köpeğin yüzüne bakmadan geç (155)

Kargayla gezenin dümdüğü (gagası) bokta olur (157)

Kart keçi ile dolaşanın boynuzu götüne girer (158)

Keçi duvardan -kaştan- atlayan koyuna götün göründü der (161)

Oğul olsun da bok böcüğünden olsun (186)

Piç katırın ardında durulmaz (194)

Sözün tamını eşeğe derler (203)

Şahin gözünü ette açmış, karga gözünü bokta açmış (205)

Uyuz itte kıllı taşak bulunmaz (214)

Öznel-toplumsal değer yargılarının hedef alındığı kaba sözlü kalıp sözler

Adam ol da it boku sıç (29)

Anadan yüzsüz olana bir okka tükrük akçe etmez (40)

Arsız neden arlanır, çingir[4] giyer sallanır (44)

[4] GTS. Halk dili. Çingir. "Fahişe".

Babamın adına bokum satılır (55)

Baktın ibrik akıyor evvel götünü yu sonra abdest boz (57)

Bok yiyenin boku yenmez (68)

Boklu çamurluyu kınamış (67)

Bokun layığı sidiktir (67)

Çorlu'yu çuvala koymuşlar götü başından ağır gelmiş (81)

Dağ deyip dannama, dangadak osurma (83)

İyilik etme yetime büyür de kor götüne (151)

Kaz eti kız götü (160)

Kuru bok göte yapışmaz (175)

Orospu tövbe tutmaz (187)

Osuranın burnuna sıçmalı ki koku ala (187)

Osurgan göt tövbe tutmaz (187)

Oturan göt halı keser (188)

Oturduğu ahır sekisi çağırdığı İstanbul türküsü (188)

Paran olursa Mehmet Ali'sin paran yoksa başı açık delisin (193)

Terazisi tezekten olanın dirhemi boktan olur (210)

Yazın yersin lokumu kışın yersin bokumu (223)

Yiğit osurmakla götü yırtılmaz (226)

Zengin ateş dökerse fukara götünü saksı eder (229)

Zenginin minderi kaba osuruğu çıkmaz (230)

Cinsel göndermelerin bulunduğu kaba sözlü kalıp sözler

Arığın siki zabuna kalkar(43)

Al kahpenin kızını, alma -kahpenin- kızının kızını (37)

Alma orospunun kızını o da sürer anasının izini (39)

Bakmaz götünün saksağına, gider yolun yükseğine (57)

Baldızına esirgeyen bacanağına bir göt verirmiş (57)

Gençlikte olur puştluk (123)

Göt kısmetten çıkınca uçkur dokuz yerden koparmış (127)

Götüne ümidi olmayan yol üstünde durmaz (127)

Götünü kiraya veren elini karşı koymaz (127)

Hıyarın başı tatlı olur (138)

İddiasız erkek götü büyük avrattan sayılır (143)

Kadın orospu olduktan sonra kapı dayak mı tutar? (154)

Orospu donsuz durur dostsuz durmaz (187)

Doküman taramasında elde edilen kaba sözlü kalıp sözlerin temsil ettikleri durum ya da zihniyet dikkate alındığında küçümseme, cinsiyet, kusur, kavmiyet, maddi ve manevi değerler (aile içi değerler, zenginlik, fakirlik) gibi kavramlara yönelik ayrımlara da gidilebilir olduğu görülmüştür. Buna göre örneklerde öne çıktığı düşünülen tematik başlıklardan biri sosyal çevre ve ona bağlı unsurlardır: Akraba, aile, hısım, kavim gibi çevreye bağlı unsurlar yakından uzağa giden bir sıralama ile planlanmıştır. Öteki grup ise kusur veya eksikliğin vurgulandığı fiziksel yoksunluk olarak listelenmiştir. Çevre (yakın çevre-sosyal çevre), fiziksel yoksunluk kavramları temelinde belirlenmiş tematik gruplandırmalarla ilgili bazı örnekler aşağıdaki gibidir:

Yakın çevre (Akraba-hısım-aile) ile ilgili olanlar kaba sözlü kalıp sözler

Alızın çükü yengesine kalkarmış (37)

Bir ocaktan (oymaktan, kökten) okluk da çıkar bokluk da (65)

Kayınbaban yanında konuşma lafa alışır; kocan yanında osurma osuruğa alışır (159)

Keten gömlek bez olmaz üvey kardeş öz olmaz (163)

Öksüz besle hasmın olsun, karga besle gözünü oysun (189)

Öksüzün götünde bir tutam çıra yanar (189)

Pezevenkliğe yeni başlayan önce kendi kızını baştan çıkarır (194)

Teyze diz dize gel bize emeti göt göte git öte (211)

Tilkinin iyisi olmaz itin dayısı olmaz (211)

Yavşak büyür bit olur öksüz büyür it olur (222)

Yetim başı tutacağına domuz başı tut (225)

Yetimi yedir sıçacağını düşürme (225)

Sosyal çevre (kavim) ile ilgili olanlar kaba sözlü kalıp sözler

Adana'dan gelen eşek kırk gün anırır (29)

Kış gününün hoşluğuna Osmanlının dostluğuna güvenilmez (164)

Kürt evliya olsa sokma avluna (176)

Karga şakırdamış bülbülüm sanmış Kürt ata binmiş beyim sanmış (156)

Fiziksel yoksunluk/kusurla ilgili olanlar kaba sözlü kalıp sözler

Bacağı bodur Allah'ın belası odur (55)

Sakar kısrağın yalama tayı olur (198) gibi.

Kaynak tarama aşamasında kalıplaşmış dil birimleri bünyesinde kaba sözcük olmadığı hâlde dolaylı yoldan ayıplı anlam barındıran söz varlıkları saptanmış ve bu anlamların bazen kötü istenmeyen düzeyde küçük düşürücü olduğu görülmüştür. Bunlarla ilgili bazı örnek cümleler aşağıdaki gibidir:

Gider yunusu gelir domuzu (124)

İbrişim kaytan Canikli şeytan (143)

Kırk bacanağı bir it parçalamış (164)

Kibarın ayağı ucunda ölmek, yobazın başı ucunda ölmekten iyidir (167)

Saygısız köçek çalgısız oynar (199)

Soydur çeker topaldır seker (202)

Şahine yanaşan et yer, kargaya yanaşan ters[5] yer (205)

Uğursuzun gördüğü süt yoğurt olmaz (213)

Bu cümlelerde sezilen olumsuz anlamlar çoğunlukla ayıplı kaba söz varlıklarıyla gerçekleşmekte iken tasvip edilmeyen nahoş anlamların kısmen kaba söz kullanılmadan bağlam içi ilgiler yoluyla ortaya çıktığı görülür. Buna göre *Arsız, azgın, çamur, dangadak-dannama, deli, domal, emsiz, geber-, hödük, inatçı, kaba, kart, kaypak, kemçik, kötü, savsak, pasaklı, piç, pis, pezevenk, puşt, uğursuz, yobaz* gibi söz varlıkları dolaylı olarak ayıp anlamlı söz varlıklarından sayılabilir. Cümle içi anlam dikkatleriyle değerlendirildiğinde bu tabirlerin daha çok küçümseme iması taşıdığı belirtilebilir.

Am, çük, don, döl, orospu, sik, taşak, kız gibi kaba sözlerin ise daha çok cinsiyet merkezli anlamları işaret ettiği görülür. *Bocu, böcü, domuz, enik, eşek, it, kancık, köçek, köpek, öküz, sıpa* hayvan adlarının veya *çüş, güdül-, hırla-, hoşt* gibi hayvanla ilişkili gönderimlerin ya da *bok, kenef, osur-, sıç-, sidik* gibi pis unsurlu ifadelerin benzetme yoluyla dolaylı olarak ayıplı unsurlar çağrıştırdıkları söylenilebilir. *Bodur, topal gibi* kelimeler ise kusur ve noksanlıkları abartılı bir şekilde vurguladıklarından yine dolaylı olarak ayıp anlam barındıran söz varlıkları olarak yorumlanabilir. Aynı şekilde çingene, Kürt, Osmanlı gibi ifadeler de kalıplaşmış dil birimlerinde kavmiyet merkezinde tasvip edilmeyecek düzeyde olumsuz anlam taşıdıklarından yine cümle içi ilgilerle dolaylı olarak ayıp anlamlı kelime gruplarından sayılabilir.

Bazı atasözleri görünüşte çelişiyor gibi sezilse de her sözün kendi bağlamında farklı hâl ve şartlarda geçerli olabilecek doğruları işaret ettiği görülür: "Ufak taşla kıçını silme, elin pis olur" (213), hafif taşla göt silerler" (131) gibi.

[5] GTS. Halk dili. "Bok"

Atasözlerinde kimi anlamların farklı söz dizileriyle ya da küçük bazı değişkelerle tekrarlandığı tespit edilmiştir:

Alızın çükü yengesine kalkarmış (37); Arığın siki zabuna kalkar (43)

Orospu tövbe tutmaz (187); Osurgan göt tövbe tutmaz (187)

Öksüz besle hasmın olsun, karga besle gözünü oysun (189); Yetim başı tutacağına domuz başı tut (225)

Terazi keçeden olursan üğüsü boktan olur (210); Terazisi tezekten olanın dirhemi boktan olur (210); Tezekten olma terazinin dirhemi boktan olur (211)

Uyuz itte gümüş kaşık bulunmaz (214); Uyuz itte kıllı taşak bulunmaz (214) gibi.

Ayrıca ayıplı ata yadigârı kalıp sözlerin bağlı olduğu söz dizimi içinde yansımalı sözcük ya da yinelemeli söz öbeklerinin kullanıldığı örneklere rastlanılmıştır:

Ayda yılda gelene hoş geldin günde gelene hoşt geldin (51)

Dan osurak yüzler karası fıs osurak ciğerparesi (85)

Eşeğe cilve yap demişler zart zart osurmuş (113) gibi.

Kaba sözlü atasözlerini tematik gruplandırma sürecinde ortaya çıkan önemli bir gerçeklik kalıplaşmış dil birimlerinin disiplinler arası yaklaşımlarla farklı açılardan sınıflandırmaya imkân tanıyan bir çeşitliliğe sahip olmasıdır. Çoğu sözlükte dilin alt alanına ait olmasından ötürü yok sayılan ayıp unsurlu kaba sözler ve dolaylı yolla ayıp anlam taşıyan kalıplaşmış ifadeler cümle içi tanıklamalarla birlikte sunulmaya çalışılmış; araştırmanın ikinci aşamasında yazı dilinin saygın hâlinden aykırı biçimde kalıplaşmış sıradışı kalıp sözler içinde belirlenen kaba sözlerin ses-biçim değişimlerinin izini sürebilmek amacıyla belli başlı etimolojik kaynaklar taranarak onaylanmış görüşlerle aktarılmak istenmiştir.

2.2. Tarihî Süreç İçinde Kaba Sözler

Veri kaynağında *çamur, çingene, kenef, pasak, sinek, ters* gibi birtakım sözlerin kullanıldıkları bağlam sebebiyle dolaylı yoldan ayıplı anlam ifade ettikleri anlaşılmış ve köken bilgisiyle ilgili aktarımlarda bu tür söz varlıkları dikkate alınmamıştır.

İncelenen kaba vasıflı sözcükler kaynaktan alıntılanma durumuna göre bir ya da birkaç kalıp ifade ile verilmiştir. Köken bilgilerine değinilen bu sözler "am, bok, çük, göt (kötü, kıç), sıç-, sik, taşak" şeklindedir. Kalıplaşmış dil birimlerinde rastlanılan "hödük" onur zedeleyici kaba hitaplardan olması sebebiyle dikkate değer görülmüş bulgular arasındadır. Ayrıca atasözlerinde geçen hayvanla ilgili bazı yakıştırmalarda anlamın rahatsız edici düzeyde incitici olabileceği düşünüldüğünden "eşek, enik, it, kancık, köpek" kelimeleri ve bunlarla ilişkili "anır-, geber-, hırla-" gibi yansımalı fiiller birinci derecede kötü söz olmasa da kimi kullanımlarda hakarete varan imalar çağrıştırması muhtemel olan bu tabirler de kaba söz nitelikli bulgulardan sayılmıştır. Kökene ilişkin geçerli ve güvenli

görüşlerin derlendiği bu aşamada hedef, ilgili kelimelerin tarihî gelişimlerini ses-biçim ve anlama dayalı değişimler üzerinden somutlayabilmektir.

2.2.1 am

"Acemi adamın elinde am ağaca çıkar"(25).

Genel Türkçe Sözlük/GTS kaba konuşmada isim olarak belirtilen sözcük anlamı "dişilik organı". Derleme. Sövgü sözü. Halk ağzında sözcüğün çekimli şekillerinin cümle başı edatı olarak kullanıldığı görülür. Tarihî sözlüklerde sözcükle ilgili tespitler şöyledir:

DLT, Oğuz, Kıp. *am,* Koman. *amu* şeklinde; yine Kıpçak Türkçesi kaynaklarından KBM[6] *ām* "dişilik organı, amçuk" (Karagözlü & Salan, 2022, s. 470); Çağ. *am* "dişilik organı" "Sözlüklerde seyrek olarak kaydedilmiştir." (Clauson, 1972, s. 155); Muhennâ L. *amçık*; Codex Cumanicus. *amu* (Kuun, 1880, s. 250); Yakutça. *abas* (< *am+aç) (Stachowski, 1933, s. 32), Halaççа *ha:am* (Doerfer-Tezcan, 1980, s. 122), Meninski *am*. "ferc, avret yerleri" (1680, s. 406); Kavāninü'l-Külliye/KK, KMTAMF[7], TZ[8] *am* (Ünal, 2016, s. 86); AH[9] *am* ve *amcuk* "kadınlık uzvu" (Caferoğlu, 1931, s. 23). Nişanyan S. *am*. Eski T. (yalnızca Oğuzca ve Kıpçakça) "kadın cinsel organı". Ayrıca yine bu kaynakta sözcüğün Moğolca *aman* "ağız" biçimindeki değişkesi olduğu bildirilir ve orijinal biçiminin *amçık* "ağızcık" olmasının mümkün olduğu belirtilir.

Tietze Sözlük/S. *am*. "dişilik organı" (2016, s. I, 364). Gülensoy S./Köken Bilgisi Sözlüğünde ise "dişilik organı" anlamıyla belirtilen sözcük, Eski T. *am, amçık* (2007, s. 68) şeklinde verilir.

Sözcük Bulgarca'ya *am* "dişilik organı" karşılığıyla geçmiştir; *amsalák, ımsılák* "aptal, ahmak" olarak da tespit edilmiştir. (Grannes, Hauge, Kjetil, Süleymanova, 2002, s. 9; akt. Karaağaç, 2021, s. 29)

2.2.2 anır-

"Eşek yüklü olunca anırmaz" (116); "rakıya verip anırma, tütüne verip savurma" (195); "eşeği anırtan taşağıdır" (114).

GTS (Eşek için) bağırmak; Derleme. *angıramak*; (birine) yüksek sesle, tehdit yollu bağırmak. Tarama. *añramak* (ıñra- añran-, iñran-). "haykırmak".

DLT añıla- (eşyek añıladı/eşek anırdı) (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 506). Buna göre sözcük oluşumu: *anı+ la-* şeklindedir (Tekin, 2023, s. 301). MBTS ses taklidi sözcük→ *añ+ı+r-mak* (Eşek için) bağırmak. Zülfikar "ses yansımalı sözcükler" konulu çalışmasında, *anır-* sözcüğünün başlıca değişkelerini şöyler sıralar: *angılamak*. "anırmak"; *angıldamak* (manda) "bağırmak"; *angıramak* "eşek) anırmak"; *angırdamak* (manda) bağırmak; *angırgan* "herşeye bağıran, ağlayan (çocuk); a*ngırmak* (eşek) *anırmak*; *anırgan/anırkan*

[6] Kitâbu Bulgatu'l-Muştak fi Lugâti't-Türk
[7] Kitâb-ı Mecmū-ı Tercümān-ı Türki ve Acemī ve Mugalī ve Farsī
[8] Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye
[9] Abu Hayyan Kitâbu'l-İdrāk li-Lisāni'l-Etrāk

"çok anıran azgın eşek"; *anırmak, añırmak* "anırmak, bağırmak"; *anurgan*. "anırmak" (1995, s. 294, 295). Tekin sözcüğün Türk dillerindeki biçimleri şöyle gösterir: Yeni Uygurca *hañla-* < *anla- ; Eski Anadolu T. *anır-* ; Türkiye Türkçesi anır- , Azerbaycan T. ve Tobol T. angır- , Türkmen dili añňır- < *angır- < *ankır-*; Mançuca. *añ+* "Eşek ve develerin çıkardığı sese denir" (Tekin, 2023, s. 301). Gülensoy sözcüğe dair bazı değişke biçimlerini "an+ ıl, añ+gīr, añ+gır-a-; añ+gır-da; añ+kır- (2007, s. 71). Buna göre sözcük oluşumu añ+ır- biçimindedir.

2.2.3 bok

"Adam ol da it boku sıç" (29), "yiyemediğin bokun başı ucuna geçme (226)", "yoktan yok çıkar, sıkarsın (sonu) bok çıkar" (227).

GTS bok "dışkı; *mec.* zor durum".

Eski Türkçe söz varlıkları arasında uzun ünlü olduğu bir sözcük olduğu bilinen *bok* < *bōk (Tekin, 1995, s. 107) sözcüksine dair tarihî sözlükler tespit edilenler şöyledir:

DLT sözlüğünde *boḳ* "küf, al-ġā'it (dışkı); İbnü-Muhennâ L./İML İnsan ve hayvanın kalın bağırsağından çıkan nesne" (Battal, 1934, s. 21) Codex Cumanicus/CC *bok* < *bōk "dışkı, bok" (Argunşah ve Güner, 2015, s. 668). Sözcük Uyg., Harezm., Kıp., Koman/Kom. metinlerde "küf, dışkı" karşılığında kullanılmaktadır (Clauson, 1972, s. 311). KBM sözcük *boḳ* "dışkı" (Karagözlü & Salan, 2022, s. 478) şeklindedir. Türk Tatar Dilleri/TTD Sözlüğü'nde sözcük Osmanlı T. "fışkı" olarak ve "dışkı" tanımıyla verilmiştir (Vámbéry, 1878, s. 206). Tietze S. *bok* "yalnız halk ağzında değil, günlük konuşma dilinde de sıkça kullanılan bir sözcükdir, fakat iş yazıya gelince 'b..' olarak yazılıp basılır (2016, s. I, 365) açıklamasıyla belirtilir. Misalli Büyük Türkçe Sözlük/MBTS (Orta Türkçe [Oğuzca] bōk >) *bok* "dışkı". Derleme sözlüğünde sözcük "bok" yazımıyla değil "boh" biçiminde saptanmıştır. Ayrıca sözcük küçük fonetik değişimlerle Farsça. "boḳ, poh"; Arapça. "pūh"; Sırpça. "bók" biçimlerinde dünya dillerine de geçmiştir (Karaağaç, 2021, s. 120).

2.2.4 çük

"Alızın[10] çükü yengesine kalkarmış" (37).

GTS Kaba konuşmada isim olarak belirtilen sözcük anlamı "erkeklik organı"dır.

DLT/Divânü Lugati't-Türk çüpäk (çübäk ?) "penis" şeklinde karşımıza çıkan sözcük Brāhmī yazılı Eski Uygurca metinlerde *çüçäksäk* veya *çüväksäk* (Wilkens, 2021, s. 242) "penis, erkek cinsel organı" olarak geçer. Clauson'da *çübek*'ten haploloji ile sözcüğün "sözlüklerde seyrek olarak kaydedilmiş" kaba sözlerden olduğu ifade edilir (1972, s. 396). Harezm Türkçesinde 'çübek' olan sözcük Kıpçak metinlerde 'çük' şeklindedir. Örneğin KBM *çük* "erkeklik organı, sik" (Karagözlü & Salan, 2022, s. 482) olan sözcük, Moğol dili sahasında Klasik Moğolcada *çibe* (? < çibek) "erkeklik organı, penis" olarak belirtilmiştir; Orta Moğolca ve Halhaca/Halha Moğolcasında *чив/çiv* biçiminde ve "hayvanların erkeklik organı" anlamıyladır; ayrıca Mançuca, GTerc.'de (z-ş merkezli Türk lehçeleri

[10] GTS. Halk dili. "Zayıf; kurnaz, sinsi açgözlü".

grubu/Doğu Türkçesi) *çüväk ~ çübäk ~ *çüvük "erkeklik organı" şeklindedir (Ünal, 2019, s. 572), AH adlı sözlükte *çük* "erkeklik uzvu" (Caferoğlu, 1931, s. 44). Tietze sözlükte "erkeklik organı" (2016, s. II, 273) tarzında sunulmuştur.

Sözcük küçük fonetik değişimlerle Farsça *çük*; Arapça *çūk*; Macarca. *csök*; Sırpça *čŭka;* Arnavutça *çükë* olarak geçmiştir (Karaağaç, 2021, s. 216).

2.2.5 çüş

"Mihnet gâvur eşeğine çüş dedirtir" (181).

GTS Ünlem olarak etiketlenen sözcüğün anlamları: "Yürüyen eşeği durdurmak için söylenir"; *argo*. "yakışıksız bir davranış karşısında söylenen kaba söz" şeklinde verilmiştir.

Ş. Sami L. *çüş* maddesi karşılığını "merkebi durdurmak için kullanılır; budalaca hareket eden adam hakkında da kullanılmaktadır (1317/1901, s. 521) şeklinde verilmiştir. Tietze sözlükte sözcük "yürüyen eşeği durdurmak için kullanılan seslenme" karşılığıyladır ve muhatap insan olduğu takdirde bu seslenmenin çok ağır bir hakaret anlamı taşıdığı belirtilir (2016, s. II, 275). Lugat-ı Çağatay (1298/1881, 156) ve Çağatay Türkçesi S. (2013, s. 266) adlı kaynaklarda geçen *çüşkür-* "fışkırmak"; çüşkür "fışkırtı" ile "çüş" sözcükleri arasında morfofonolojik bir ilişki bulunma ihtimali söz konusudur. Aynı sözcük Lugat-ı Nevâyî "çüşkür- < çüç-kir- (2011, s. 545) biçiminde verilmiştir. Kırgız Sözlük. *çü*. "deh" (atı yürümeye zorlama haykırış) anlamıyla geçmektedir (Yudahin, 2011, s. 288). Gülensoy *çüş* sözcüğünün oluşumunu, *çü* 'yansımalı sözcüğe gelen /+ş/türemesiyle > çüş biçiminde açıklar (Gülensoy, 2007, s. 258).

2.2.6 enik

"Yavşak büyür bit olur, enik büyür it olur" (222), "bacı bacının altına it eniği atmış" (55), "salhane/salakhane köpeğinden kurtçu enik/çomar doğmaz" (198).

Sözcük GTS ini, encik "kedi, köpek vb. çok memeli hayvanların yavrusu". Tarama'da "et yiyen dört ayaklı hayvanların yavrusu; yavru". Derleme'de "kedi köpek yavrusu; köpek yavrusu" karşılıklarıyla verilir.

Enük. DLT "arslan yavrusu, köpek yavrusu" (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 596). Sözcük Clauson. *enük* "etçil bir hayvanın yavrusu, köpek yavrusu"; Uyg. *enük* (kaplandan olan) yavru; Karahanlı, Orta Kıpçak, Eski Osmanlı T. enük; Türkmence enük; Çağ. Ènük biçimlerinde olan sözcük Osm. T. *enik/önök/önük*: "XV yüzyıl enik" biçiminde görülen sözcüğün eylem hâli ise şöyledir: enükle- > yėni- (ye/ėne/inğü) " "doğurmak" (1972, s. 183, 184, 944). Nitekim DLT yėni- yine "doğurmak" (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 942) karşılığıyla verilmiştir. Buna göre sözcüğün yapısal olarak gelişimi hakkında "/-k/fiilden isim yapma ekiyle: yenik > enik "hayvan yavrusu" (Paçacıoğlu, 2016, s. 246), "etobur hayvan yavrusu" (yapısal bağlamda benzer biçimler yaru-k > oruk 'gün ışığı', yit-ik > itik 'kayıp'; yıġla-> ıġla- vb) tarzında yorumlandığı görülmüştür (Paçacıoğlu, 2004, s. 286). Bu kaynaklardan farklı olarak sözcük KBM *enük* biçiminde "er bezi, haya, taşak" (Karagözlü & Salan, 2022, s. 485) anlamıyla verilmiştir.

Türkiye Türkçesi "inik, enik, encik" biçimleriyle olan ve "ilkel avcılardan olan tırnaklılar ailesine mensup olan tüm hayvanların yavrusu anlamı" bulunduğu belirtilen sözcüğün "Gagavuz T. jenik; Altay T. önögüş; Tuva, Tofalar Türkçesi enik; Yakut ünügäs" biçiminde (Besli, 2010, s. 196) olduğu belirtilir.

Clauson kendi etimolojik sözlüğünde kelimeyi (enik/önök/önük; Uyg. enük) biçimlerde ve "etobur bir hayvanın yavrusu, kaplan yavrusu" (1972: 183) anlamlarında verir. Aynı şekilde Şeyh Süleyman Lugat-ı Çağatay ve Türkî-i Osmânî/LÇTO *ėnük*. "vahşi hayvan yavrusu" (1298/1881, s. 23) der; Tietze Sözlük/S. *enük/enik* "et yiyen hayvanların yavrusu" (2016, s. II, 620) olarak verilir. Eski Anadolu Türk. *enik*. "kedi, köpek yavrusu" (Kanar, 2011, s. 266) olan sözcüğün KTLS saptanan biçimleri şöyledir: Türkiye T. *enik*; Azerbaycan T. küçük; Başkurt T. *kösök*; Kazak T. *küşik*; Kırgız T. *küçük*; Özbek T. *küçük*; Tatar T. *köçik*; Türkmen T. *gücük*; Uygur T. *küçük* (1992, s. 218, 219) şeklindedir. Türkiye T.'de *küçük* olan sözcük ise Azerbaycan T. *kiçik*; Başkurt T. *bäläkäs, kiskinä*; Kazak T. kişi; Kırgız T. *kiçine;* Özbek T. *kiçik, mäydä*, Tatar T. *kiçkinä, bäläki*, *näni*, Türkmen T. içi; Uygur T. *kiçik* (1992, s. 526, 527) olarak kayıtlıdır.

Karaağaç sözcüğün "ini, encik" gibi biçimlerinin Farsça, Bulgarca ve Rusçaya geçtiğinden söz eder (2021, s. 282). Anadolu ağızlarında sözcüğün "encek, ençek, enek, enig" gibi biçimleri de bulunmaktadır (Gülensoy, 2007, s. 335). Sözcüğün ağızlarda rastlanılan ini şekli Farsçaya "küçük kardeş" anlamıyla kullanılmaktadır (Karaağaç, 2021, s. 238)

2.2.7 eşek

"Eşeğe '-Cilve et' demişler, zart zart osurmuş" (113), "eşekten umulan osuruktur" (115), "dürtmeyince eşek gitmez" (99), "ne kene ol em, ne kuzu ol emdir, ne de eşek ol bindir" (183).

GTS "binek ve hizmet hayvanı, merkep, karakaçan, uzun kulaklı" anlamıyla bilinen sözcük DLT eşgek, eşyek, eşek. "himar" (Kaçalin, 2023, s. 608) şeklindedir. Clauson kaynağında *eşgek* sözcüğünün kökeni eş- eyleminden (bir hayvan) "yürümek" anlamıyla; daha net bir anlam ile "(at sırtında) acele etmek"; şeklinde verilir; ayrıca kaynakta sözcüğün Kıp.'da XIII yüzyılda anlamı "at ya da yük hayvanının aceleyle gelmesi, hızlı hareket etmesi istenildiğinde bu sözcük"nin (1972, s. 255, 260) kullanıldığı belirtilmiştir. Houtsma S.'te eşgil "at sırtında seyahat" olarak ve eşkün sözcüğü de "yolcu" (1894, s. 48) anlamıyla kayıtlıdır. Araştırmacı Tietze S. eşek < Eski T. eşgek, T. Tekin'in görüşüne değinerek sözcüğü eş- eyleminden -bir işi yapan işleviyle bilinen- /-ek /yapım ekiyle eş-ek olarak açıklar (2016, s. II, 652). KBM *eşek* "eşek" (Karagözlü & Salan, 2022, s. 485) şeklinde kayıtlı sözcük Eren'in sözlük çalışmasında kökene ilişkin bazı açıklamalar ile verilir. Örneğin kaynakta Doerfer'e ait bir değerlendirme aktarılır. Buna göre *eş-* "rahvan gitmek"ten meydana gelmiş *eşek* < eş-gek sözcüğü büyük bir olasılıkla Türkçeye ait türeme bir sözcükdir. Ayrıca kaynakta Bang ile Schrader'in eşeğin etimolojisine yönelik görüşleri de belirtilir. Bunlar sözcüğün küçültme/berkitme eki olarak bilinen /+gAk/ekiyle yapılmış bir ad türemesi olduğuna dair olan tespitlerdir (1999, s. 139). Tekin, Doerfer gibi düşünen Erdal'ın görüşünü bir diğer deyişle sözcüğün /-gAk/eki ile türemiş olduğunu

doğru bulmaz. Tekin'e göre eşgek "sözcüğü Altay dilleri teorisine göre, aynı anlamdaki Moğolca *elciğe(n)* > *elçike(n) sözcüğüne denk sayılır; bu denkliğin itiraz edilecek biricik yönü Türkçe *äşgäk*/eşgek biçiminde sonseste fazla bir /k/bulunmasıdır. Tekin'e göre sözcüğün Halaççа biçimi olan äşgä bu denkliği doğrular nitelikte olup Moğolca *elcige(n)* = Hal. *äşgä* adı üzerine /+k/küçültme eki (1993, s. 203) getirme suretiyle türeme gerçekleşmiştir. Kestelli S.'te "yük taşıyan maruf dört ayaklı hayvan; merkep. *mec.* Ahmak, akılsız, kaba ve münasebetsiz adam" (2011, s. 123) anlamıyla verilen sözcük Paçacıoğlu kaynağında eşek, eşgek, eşyek (2016, s. 256, 258) biçimlerinde kayıtlıdır. Nişanyan S. *eşgek* "yürügen' malum yük hayvan" sözünden Eski T. eş- "(at vb.) yorga yürümek" fiilinden Eski T. +(g)Ak ekiyle türemiş olduğunu belirtir. Sözcük KTLS Azerbaycan T. *eşşäk*; Başkurt T. *işäk*; Kazak T. *esek*; Kırgız T. *eşek*; Özbek T. *eşäk*; Tatar T. *işäk*; Türkmen T. *eşek*; Uygur T. *eşäk* (1992, s. 224, 225) biçimlerindedir.

2.2.8 geber- "Sabreden derviş sıkıntıdan gebermiş" (197).

GTS *argo* olarak etiketlenen sözcüğün anlamı "(sevilmeyen bir kişi) ölmek". MBTS *geber*- (keber- "karnı şişmek) ölmek. DLT "ölmek" anlamı keç- sözcüğünün karşılandığı kayıtlıdır (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 661). Günümüzde ölmek anlamıyla kullanılan geber- sözcüğü Clauson S.'te *kėber*- : Sözcük başlangıçta şişmiş bir karnı anlatmakta ise de sonraları kazandığı anlam "ölmek" demektir (bir hayvan yada insan için aşağılama kastıyla kullanılır) şeklinde açıklanır. Sözcük türetiminde hatırlanacağı üzere /+r-/yapım eki < gebe+r- : /+r-/"olma ifade eden fiiller yapar" (Ergin, 1986, s. 183). Ölüm sonrası vücutta oluşan değişimlerden biri de cesedin karın ve ciğer bölgelerinin kabarması akla geldiğinde ölüm ile şişmek arasında olası bir ilginin varlığı şaşırtıcı değildir. Clauson ayrıca kabar- ile kėber- sözcükleri arasındaki yakınlığa da işaret eder (1972, s. 691). Nişanyan da "kaba", "gebe" ile "kabar-", "geber-" sözcükleri arasındaki ilişkiye dikkati çeker. Gülensoy Eski Türkçedeki *kaba* ile Orta Türkçedeki *kebe* (gebe) sözcükleri arasındaki ilişkinin açık olmadığın bildirir (2007, s. 446). Tarama S. *kebertmek* "kabartmak, şişirmek" anlamıyla geçmesi dikkat çekicidir. Tekin, *kḍbe* "şiş, şişik, şişkin": Türkm. *gḍbe*, Türk. *gebe*; *gḍber*- "şişmek", Türk. *gebeş* "koca karınlı" (Tekin, 1975, s. 101). Türkm. *gḍber*-, Türk. *geber*- "ölmek" (1995, s. 181). AH *këbër*- "üflemek, şişmek" (Caferoğlu, 1931, s. 43) biçiminde saptanmıştır. Tietze S. *geber*- "ölmek" (hayvan hakkında; kaba ve aşağılayıcı konuşmada insan için de kullanılır) < Eski T. keber- (2016, s. III, 164) olarak belirtilir. Şeyh Süleyman LÇTO *geber*- "hayvan gibi çatlamak, ölmek" (1298/1881, s. 268-269) şeklinde karşılanmıştır. Diğer lehçelerde sözcük: KTLS *geber*- Azerbaycan T. *gäbär*-; Türkmen T. *ölmek*; Uygur T. *haram ölmäk* (1992, s. 258, 259) gibidir.

2.2.9 göt

"Sıçarım diyen göt bir gün sıçar" (200), "göz yumulunca göt açılır" (128), "götünün olmadığı yere başını sokma" (127).

GTS *göt.* "anüs; alt taraf; kıç". Derleme'de Eski T. *köt* > arka, sırt; kıç; göt. DLT *köt*. "göt (dubur), arka; kıç "köti kızlak 'götü, arkası kırmızı -kuyruğu kızıl-' bir kuş adı"

anlamlarıyla görülür; sözcüğün diğer türevleri şöyledir: kötle- "becermek"; *kötlet-* "düzdürmek"; *kötlük* "göt veren"; bunlarla birlikte "dam" anlamındaki *kötü* ile "tepecik" anlamındaki *kötki* (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 210, 706) sözcüklerinin karşılıkları sebebiyle Nişanyan *köt*'ün farklı bir anlamı olma ihtimaline dikkat çeker. Ayrıca Gülensoy sözcüğün "sırt" anlamı da olduğunu belirtir; bu anlamdan başka Gülensoy sözcüğün "makat" karşılığı olduğunu belirtir; sözcük Kırgızca. *köt*; Uygurca *koñ* şeklindedir (2007, s. 387). CC. *köt.* "arka taraf, kalça; Doerfer (1657) Harezmce. *al-dubur* "arka taraf, kalça"; Kıpçakca *köt* "kalça"; (Clauson, 1972, s. 700) olarak saptanmıştır; modern sözlüklerde alt alan dilde yer alan diğer sözcüklerde olduğu üzere nadiren kaynaklarda listelenen sözcüğün farklı türevleri de bulunmaktadır: *kötçük, köt* "kalça"; *kötlük*, Osm. *götlük* "eyer yastığı" Harezmce "kadınsı varlık" anlamıyla kaba söz, sövgü olarak ifade edilmektedir (1972; 697, 703).

2.2.10 hırla- "Hırlamanın ölüme faydası yoktur" (138), "terlemeden mal, hırlamadan can alınmaz" (211).

hır GTS kavga dalaş. Derleme. *hır* "kavga, kavga çıkarmak; gürültü, patırtı". MBTS. *hır.* "kavga, çekişme"; *hırla-* (ses taklidi *hır*'dan, hır+la-) hır diye ses çıkarmak.

Ergin *hırla-* "hırlamak, hırıltı çıkarmak" (1964, s. 186) olarak verir; açıklamada geçen *hırıltı* GTS "boğazdan çıkan herhangi bir ses; gürültüyle çıkan ses, harhara" olarak belirtilir. Nişanyan etimolojik kaynağında sözcük ile ilgili "gırtlak sesi, tehdit ve kavga sesi' ses yansımalı sözcüğü" açıklaması bulunur.

Tietze S.'te *hır* "kavga, kargaşa"; hırlaş- "ağız kavgasına girişmek" (2016, s. III, 472) olarak geçen sözcük Tarama. *hırlayuk* biçiminde ve "hırlamış, hırıltılı" karşılığıyla kayıtlıdır.

KLTS sözcüğün *hırılda-* biçimi kayıtlıdır; bunun diğer lehçelerdeki durumu şöyledir:

Azerbaycan T. *hırıldamag*; Başkurt T. *gırıldav, hırıldav*; Türkmen T. *hıjjıldamak, hırkıldamak*; Uygur T. *hirildimak* (1992, s. 336, 337) gibidir.

2.2.11 hoşt "-Hav' demeyen yere '-hoşt' denmez" (133), "ayda yılda gelene hoş geldin, günde/ her gün gelene hoşt geldin" (51).

GTS *hoşt* "Köpekleri ürkütüp kaçırmak için çıkarılan ses" şeklinde belirtilir. XIV yüzyıl kaynaklarından Farsça- Türkçe bir çeviri sözlük olan CâmiØü'l-Fürs/CF *hoş hoş* "köpek kovmak için kullanılan söz" (Şahin, 2006, s. 71) açıklamasıyla verilir. Tietze S. *hoşt.* "köpeği susturup veya kaçırmak için kullanılan sesleniş" olarak geçer. MBTS. *ünl.* (ses taklidi k.) Köpekleri kovmak, korkutup kaçırmak için çıkarılan ses şeklinde açıklanan *hoşt* sözcüğünün GTS "at, katır, sığır vb. hayvanları, özellikle öküzü durdurmak için kullanılan bir seslenme sözü" olan *höst* ile benzerliği ve her ikisinin sese dayalı ünlem nitelikli sözcük oluşları dikkat çekicidir.

2.2.12 hödük "Lafını bilmeyen hödükler sönmüş ateş körükler" (177).

GTS *hödük* "Görgüsüz, kaba, anlayışı kıt (kimse)"; sıfat-argo etiketiyle verilen sözcük ağızlarda "korkak, ürkek" anlamlarıyla kayıtlıdır. Bundan başka Derleme S.'te sözcüğün "uyuşuk, beceriksiz; şüpheli, tuhaf ve acaip şey" anlamlarına yer verilir.

MBTS *öd* "safra"dan *öd+ü+k*; *h-* türemesiyle *hödük* "korkak". Başta *h-* türemesiyle gerçekleşen sözcük türevleri Türkçede bilinen ses olaylarındandır: Tarama ile Derleme sözlüklerinde geçen öbek "tepe; yığın; tomurcuk", *h-* türemesiyle höbek ile *elbet* "şüphesiz, mutlaka", *h-* türemesiyle helbet şekilndedir. Yine MTBS Eski T. *öyük* "yüksek yer", *h-* türemesiyle *höyük*; Eski T. *örgü–örgüç, ör-mek* "yükselmek"ten *ör-güç*, *h-* türemesiyle *hörgüç gibi* örnekler *h-* önses türemesiyle meydana gelmiştir.

Tietze "kaba, görgüsüz, taşralı" olarak karşılık verdiği *hödük* sözcüğünün Ermenicedeki karşılığını *hortik* "kedi, keçi, deve, at yavrusu, sıpa" olarak verir. Ayrıca sözcüğün verinti söz varlığı olarak Ermeniceye هودوک *hödük* "kaba, sert"; خودک *hudek* "eşeğin yavrusu" anlamlarıyla aktarıldığı bilinir (Keresteciyan, 1912, s. 190, 338).

2.2.13 it "İt ne yerse onu sıçar", "it ulur, birbirini bulur", "it utansa don giyer" (150).

GTS *it* "köpek"; *isim, hakaret yollu* "aşağılık niyetlerle yaltaklanan veya davranışları kaba olan kimse için kullanılan bir sövgü sözü" olarak belirtilmekte; Derleme S.'te *halk ağzı*. *İt* "köpek; değersiz, bayağı kimse" şeklinde verilmektedir. MBTS. Sözcüğün bilinen "köpek" karşılığı dışında mecazi anlamları "aşağılık, âdî, serseri, edepsiz kimse" şeklinde sıralanır. Tarihî kaynaklarda sözcük ile ilgili belirlemeler şöyledir:

"DLT *ıt* < *īt "köpek"; Asya takvimindeki on iki yıldan on birincisi (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 623). Harezm. (Mukaddemetü'l-Edeb/ME) it. "köpek" (Yüce, 1993, s. 132). Çağ., Kom., Kıp. *it* (Clauson, 1972, s. 34; Ünlü, 2013, s. 547; KBM, 2022, s. 490);). XIII. yüzyıl Kıpçak Türkçesi söz varlıklarının yansıtıldığı kaynakta da *it* "köpek, tazı" anlamlarıyla verilmektedir (Houstma, 1894, s. 43). Tietze *it* sözcüğü malum anlamının hâricinde *argo* "serseri" (2016, s. 666) şeklindedir. Eski ve Orta Türkçe döneminde kullanımda olan hayvan adlarına yönelik bir kökenbilim çalışmasında *it* sözcüğüyle ilişkili olarak düşünülen *ıyt* sözcüğü ele alınır; sözcüğün Türk lehçelerindeki biçimleri tarihî ve modern hâlleriyle birlikte gösterilir (Besli, 2010, s. 44, 45, 46). Şcerbak tarafından ana dil evresine ait olduğu ileri sürülen *ıyt* sözcüğü "köpek; boy ve şekil bakımından pek çok cinsi olan, çok iyi koku alan, sadık, bekçilik ve avcılık gibi işler için beslenen memeli hayvan" anlamıyla verilir (Sravnitelnaya Fonetika Tyurkskih Yazıkov/SF, 194; Akt. Besli, 2010, s. 193, 194, 284, 285, 286); Räsänen Eski Bulgarcadan getirdiği *ıt~ it~ işt* ile Yakutçada *samur* adının karşılığı olarak kullanılan *itiä, ıtı* gibi örneklerden yola çıkarak Eski T'deki *itexi/itehi* sözcüksine ulaşır ve bu keşfini *it* sözcüğüyle ilgili olabileceği görüşünü ileri sürer (Versuch eines Etymologyschien Wörterbuch der Türksprachen/VEWT, 174; Akt. Besli, 2010, s. 193, 194, 284, 285, 286); Novikova ise *it* sözcüğünün kökeniyle ilgili olarak Räsänen çalışmasının sonuçlarından hareketle Çuvaş T.'deki *yıta* sözcüksine ulaşır. Besli'nin araştırmasında Türkmencedeki "köpek ve insanı kovmak için söylenen haykırış" anlamını karşılayan *yit* sözcüğü temel alınarak *ıyt* biçimli sözcüğün insanın hayvanı

ürkütmek amaçlı değil de yanına çağırmak için kullanıldığı ve fonetik açıdan *ıyt-ıyt-ıyt* biçimiyle bu seslenişin bir ıslığa benzetilmesinin mümkün olduğu belirtilir (2010, s. 194).

KTLS sözcüğün çağdaş lehçelerdeki biçimleri şöyledir:

İt Azerbaycan T. *it, köpä*k; Başkurt T. *it*; Kazak T. *iyt*; Kırgız T. *it*; Özbek T. -Tatar T., Türkmen T. *it*; Uygur T. *işt, it* (1992, s. 408, 409) şeklindedir.

2.2.14 kancık "Acele eden kanıcık kör doğurur" (25); "kancık yalanmadan, erkek dolanmaz" (155); "kancık it kapısında yiğitleşir" (155).

GTS *kancık* "hayvanlarda dişi"; mec. "dönek, güvenilmez"; Derleme S.'te ise sözcük "dişi" olarak geçmektedir. DLT *ḳançıḳ*. "kancık, dişi köpek", bir kadına sövüldüğü zaman dişi köpeğe benzetilerek söylenen söz (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 211, 644) karşılığıyla verilmiştir. 14 yy. Kıpçak T. Codex Cumanicus ile ilgili çalışmada sözcük *kančik* biçimiyle ve "canis femina/dişi köpek" açıklamasıyla verilmiştir (Kunun, 1880, s. 262). Kıpçak dili söz varlığında KBM *ḳançuḳ* "dişi köpek" (Karagözlü & Salan, 2022, s. 496); aynı söz varlığı üzerine yapılan bir başka sözlük çalışmasında sözcük biçimleri *ḳançıḳ, ḳançuḳ* (Toparlı & Vural & Karaatlı, 2007, s. 125) şeklindedir. Courteille DTO'da sözcüğü *ḳancıḳ* "dişi köpek" (1870, s. 410) olarak verir. MBTS *kancık* "dişi (hayvan); sözcüğün mecazi anlamları GTS ile benzer ifadeler taşır". Clauson'da sözcükle ilgili genel belirlemeler şöyledir: *kançık* "orospu"; Harezm. Cağ. *kançık* "orospu; herhangi bir hayvanın dişisi için kullanılır"; Kıp. *ḳançıḳ, ḳançuḳ* "dişi köpek" (1972, s. 634, 635) şeklindedir.

Gülensoy sözcüğün kökü için *kanç* + (ı)k küçültme eki şeklindi ortaya çıkmış olabileceğini söyler; Ayrıca Nişanyan'ın sözcüğün Hint-Avrupa kaynaklı olduğuna dair görüşüne katılmaz; *kancık* sözünün *kanç* kökünden geldiğini ve Oğuz-Kıpçak grubu Türk şivelerinde hâlen yaşamakta olduğunu belirtir (2007, s. 458). Meninski S. *köpek* maddesi karşılıkları arasında "it, kelb, seg" sözcükleri yanı sıra belirtilmiş "canis" (1680, s. II, 4050) sözü bazı araştırmacıların ilgisini çekmiş ve *kancık* ile ilişkili olduğu önerisi getirilmiştir. Örneğin Besli hayvan adlarına yönelik kökenbilim çalışmasında Ramstedt ve Räsänen'e ait kan-çık gövdesine ait tespitlerinden söz eder ve araştırmacıların Latince *canis* ile kıyaslamalarından bahseder. Dişi köpeğin Türkçe isminin *kañ-goeñ/gieñ* denklikleriyle verildiği çalışmada söz konusu kökün Mançu-Tunguz ve Moğol dillerinde sıkça geçtiği ifade edilir. Ayrıca Türk lehçelerinde Kırgız *kañk* "keskin çınlama, keskin köpek havlaması"; *kañkşıla-* "keskin çığlıklar atmak"; Hakas *hañ* "ciyak ciyak bağırma" gibi ilişkili olan biçimler sıralanır ve *qan-çıq* ~ kan-çık'daki ñ- >n- geçişine yönelik olarak morfolojik türevlerin bölgesel anlamda sınırlılık taşıdığı ifade edilir (Besli, 2010, s. 53, 195, 196).

KTLS kancık sözcüğüyle ilgili biçimlerden bazıları şöyledir, s. Azerbaycan T. gancıg, Başkurt T. kansık; Uygur T. kancuk (1992, s. 432, 433).

Sözcük genelde "dişi hayvan" anlamıyla Farsçaya *kançik*; Macarcaya *kanca*; Bulgarcaya "sıska kadın, zayıf köpek" anlamlarıyla *kancīk/kançika;* Yunancaya "dişi köpek, dönek insan" anlamlarıyla *kancīkis/kanciklīs* biçimleriyle geçmiştir (Karaağaç, 2011, s. 432).

Sözcük Ermeniceye "bayat, yaşlı hayvan, kötü, aşağılık" anlamlarıyla geçmiştir (Karaağaç, 2011, s. 453).

2.2.15 kıç "Yan yatan da yer kıçını yırtan da" (221), "tilki bocalayınca kıçına çöp sokarmış" (211), "ufak taşla kıçını silme, elin pis olur" (213).

GTS sözcük *isim, teklifsiz konuşmada* etiketiyle Kuyruk sokumu bölgesi; dip, göt, kaba et, kaba but, popo, toto, makat, mabat, küfe; Derleme. *kıç* "ayak"; "bacak"; "sağrı"; "ayak bileği", "bir şeyin ucu"; "arka, son taraf" olarak kayıtlıdır. MBTS köken bilgisinin bulunmadığı sözcüğün XIV. yüzyıldan sonra rastlandığı ve "vücudun gerisi, dübür" anlamlarının verildiği belirtilir. Gülensoy S. kıç sözcüğüyle ilgili saptamalar şöyledir: "arka, makat" < ? *köç [=köt/küt/koñ* (*kıç* sözcüğü hepsi de "arka, geri" anlamını veren bu sözcüklerin bir değişkesi olabilir)]: Kırg. *köçük*; *köt* "anüs, makat" (KBM, 2022, s. 494); Kazak. *köt;* Başkurt *küt*; Uygurca *koñ* (2007, s. 505). Türkiye Türkçesinde geçen *göt* > *köt* "arka taraf, kalça" sözcüğü de *kıç* sözcüksinde olduğu gibi sözlüklerde nadiren listelenen sözcüklerdendir: Clauson sözcüğü Harezm., Kıpçak, Koman. *köt,* Osmanlıca. T. *göt* (durum ekiyle götü) (1972, s. 700) biçiminde sunar ve Kutadgu Bilig'de geçen "kırmızı kuyruklu kuş" anlamındaki *köti kızlak* örneğini verir.

XIII. yüzyıl Kıpçak T. Houstma S. *ḳıç* "arka", ḳıç ayaḳları "arka ayaklar" (1894, s. 57, 88) olarak verilir. XIV yüzyıl kaynaklarından AH *ḳıç*. "ökçeden yukarı yani baldırdan ökçeler üzerine çekilüp muttasıl olan kalın sinir, hayvanlarda ise art ayaklarının arkasında olur ki bu da ön ayaklarda olan diz kapakları menzilesindedir"; *ḳıçın ḳıçın yürüdü* "arka arka yürüdü". (Caferoğlu, 1931, s. 75) açıklamalarıyla sunulur. XIV yüzyıl söz varlığı kaynaklarından olan Süheyl ü Nevbahar *ḳıç* "arka, geri"; *ḳıçına dön-* "geriye dönmek" (Ciğa, 2013, s. 17, 127, 208, 290) olarak geçer.

KTLS kıç sözcüğüyle ilgili biçimlerden bazıları şöyledir: Kırgız T. *köçük, köt*; Özbek T. àrka; Türkmen T. *art tarap* (1992, s. 472, 473).

2.2.16 köpek "Tabaksın[11] köpek bokuna muhtaçsın" (207), "açık götü köpek yalamış" (26), "kepeğin layığı köpek" (162).

GTS "Boy ve biçim bakımından pek çok cinsi olan, çok iyi koku alan sadık, bekçilik ve avcılık gibi işler için beslenen memeli hayvan"; sözcük günümüz dilinde isim, hakaret yollu "Aşağılık niyetlerle yaltaklanan veya davranışları kaba olan kimse için kullanılan bir sövgü sözü" olarak kullanılır. Bilinen manasıyla DLT'de Bir tür tüylü av köpeğine *barak* denildiği belirtilir (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 173, 529). Diğer tarihî sözlüklerde XIII. yüzyıl Kıpçak T. Houstma S. *it* "tazı, köpek" *köpek* "it" (1894, s. 43, 99). Kıpçakca sözlüklerden 14-15. yüzyıllara ait kabul edilen KBM *köpek, köbek* "köpek" (Karagözlü & Salan, 2022, s. 494); AH "çok tüylü köpek" (Caferoğlu, 1931, s. 52); Çağ. T. (Şeyh Süleyman Efendi/ŞSL) *köpek*. "kelb, seg, it" (Şeyh Süleyman Efendi, 1298/1881, s. 256); Räsänen etimoloji sözlüğünde Kırım, Osmanlı T. *köpäk, köpek*, *it* "çoban, av köpeği" (1969, 291) olarak kayıtlıdır.

[11] MBTS Ar. Debbâg > Tabak. "Deri sepileyen kimse".

Sözcük kökeniyle ilgili tespitler şöyledir: Eski Türkçede sözcüğün geçtiğini ve çoban köpeğine *köpek it* adı verildiğini söyleyen Eren, sözcük kökenini hayvanın çıkardığı sesle ilişkilendirir ve yansımalı kök olarak yorumlar. Ayrıca Eren Macarca *kopó* biçiminden Türkiye, Gagavuz Türkçesi *koboy* > *köpay*'ın "iz, av köpeği" Türkiye Türkçesi *köpek*'in bir değişkesi olabileceği şeklindeki bir görüşe katılmadığını bildirir (1999, s. 257, 258). MBTS kaynağında köpek sözcüğü için DLT sözlüğünde geçen ifade "çok tüylü köpek" aynen aktarılır ve sözcüğün kökeniyle ilgili olarak "köpeğin çıkardığı sesten geldiği ileri sürülmektedir" görüşü paylaşılır. Nişanyan da sözcük kökenini "gür, çok" anlamlarına gelen köp sözcüğünün berkitme/küçültme eki /+Ak/ile türemiş bir ad olabileceğini belirtir; ayrıca Kıpçak Türkçesi kaynaklarından et-Tuhfetu'z-Zekiyye fi'l-Lugati't-Türkiyye /TZ'de *kelb* sözcüğünün Türkçe karşılığı olarak verilen *köbelek*'i sözcüğün saptanmış en erken biçimlerinden biri olarak belirtir. Adı geçen sözcük Gülistan Tercümesi adlı bir Çağatayca metinde *köpelek* "uyuz" tanımıyla verilmiştir (Berbercan, 2011, s. 22, 228, 721; [215-108/a]). Gülensoy Orta Türkçede geçen *küwük* (küwük *muş* "erkek kedi") örneğinden hareketle köpek sözcüğünü "küwük > *küwek > *kübek > köbek > köpek" değişimleriyle yorumlamaya çalışır (2007, s. 554). Scerbak Kırgız T.'de köpök biçimindeki sözcüğün "zayfı, güçsüz (insan için)" anlamına geldiğini Besli Sözcük kökeni olarak hem ad hem eylem kökleriyle ilgili görüşleri aktarır: Karakalpak Türkçesinde "bölünmek, birçok parçaya ayrılmak" anlamındaki köpä- eyleminden (köp ~ köp- "çok" ~ "çoğalmak" isim ve fiil kökünden türemiş) bir diğer deyişle fiil gövdesinden gelen sözcüğün isimleşerek ortaya çıkmış olabileceğini belirtir; ayrıca araştırmacı sözcüğün Gagavuz Türkçesinde *kopay ~ kopoy* " iz, av köpeği" demek olduğunu ve *köp ~ kop* biçimlerinin tonlama farklılıklarıyla birlikte temelde "havlama" sesi ifade ettiğini belirtir (2010, s. 73, 195, 196).

Sözcük dünya dillerine ya malum *köpek* anlamıyla ya da *aşağılama* sözü olarak hakaret anlamıyla, geçmiştir. Örnek: Burgarcaya *köpék*; Sırpçaya *kópek* (Karaağaç, 2021, s. 532, 533).

Günümüze yakın olarak Türk lehçelerinde sözcüğün bazı biçimleri şöyledir: Azerbaycan T. *it, köpäk*; Kazak T. *iyt, töbet, köbek* (eski); Türkmen T. *it*, *köpek* (KTLS, 1992, s. 507, 506).

2.2.17 kötü "Kötüden şer eksik olmaz; iyiden yâr eksik olmaz" (173), "hetiye hötüye, düşersin bir kötüye" (138), "kör bıçak ele yavuz, kötü adam dile yavuz" (172).

GTS İstenilen, beğenilen nitelikte olmayan, hoşa gitmeyen; yavuz, fena; iyi karşıtı; sıf. "zararlı, tehlikeli", sıf. "korku ve endişe veren"; sıf. "kaba, kırıcı"; sıf. "kişi ve toplum üzerinde olumsuz etkileri olan"; Derleme'de sözcüğün malum anlamı dışında "zayıf, cılız" anlamı da bulunur.

Eski Türk. *köti/köti* (?) *bürt* "bürt 'kâbus, karabasan" (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 160, 706). Bir başka tarihî-etimolojik sözlük hazırlayıcısı Clauson Osm. *köti/kötü* "fena, kötü" sözcüğünün kökünü kötle- eyleminde arar (1972, s. 702, 703, 704). MBTS kaynağında da aynı bilgilendirme ile "Eski Türk *köt, kötle-* 'fenalık yapmak" ifadeleri yer alır. Meninski'de

kötü, köti "yatlu, yaramaz, fena" anlamları verilen sözcük sıfat olarak etiketlenirken (1680, s. II, 4053); Tietze Sözlük'te sıfat ve zarf olarak etiketlenmiş ve "fena, yaramaz; zararlı; rahatsız eden" anlamları sıralanmıştır; ayrıca kökün Eski T. *köt* "kıç" ismine bağlama teklifleri şüpheli bulunmuştur (2016, s. XIV. 405). Gülensoy da *kötü* (< köti) ile *köt* "göt, arka" (> göt) sözcükleri arasındaki anlam farklılığını ileri sürerek benzer bir değerlendirmede bulunur (2007, s. 561). Gelir *kötü*'nün kökeni üzerine olan çalışmasında sözcüğün DLT'de kayıtlı olduğuna dair iddiaları doğru bulmaz; sözcüğün XV. yüzyıl gibi geç bir dönemde tespit edilebilir oluşunu ve sadece Türkiye Türkçesinde tanınmasını gerekçe göstererek Dankoff'un görüşünü destekler; buna göre *kötü*'nün Ermenice *qnդh godi*'den alıntılanmış olabileceğini düşünür (2019, s. 95). Ayrıca sözcük Arnavutçada *qoti*; Sırpçada *ćótīja*, Yunancada *kötīs* gibi biçimlerde görülmüştür (Karaağaç, 2021, s. 537).

2.2.18 sıç- "Bakacak yüze sıçma, sıçacak yüze bakma" (56), "işini bilmeyen çavuşlar, sıçar /döner bokunu/pisini avuçlar" (147), "yersin ağzın görür, sıçarsın götün görür" (224).

GTS *sıç-* "dışkıyı dışarı atmak; *mec.* bozmak, berbat etmek"; kaba konuşmada "bozmak, berbatetmek"; "pek güç bir duruma düşmek, kötü durumda kalmak". Sözlüklerde kasıtlı olarak atlanan sözcük DLT dizininde (Aksoy, 1972, s. 102) ve pek çok kaynakta "dışkılamak" ya da "dışkılama, bağırsakları boşaltma" anlamlarıyla tanımlanır; Kuzey Merkezi Dil Grubu Kırgız T. çıç-, Kuzey batı/Kıpçak grubu. *sıç-/şış-* (Toparlı & Vural & Karaatlı, 2007: 233); Harezm., Osm. *sıç-* (Clauson, 1972, s. 795) biçimlerinde geçen sözcük Çağatayca söz varlığının incelendiği bir kaynakta yine "dışkılamak" olarak belirtilir (Kaya, 1989, s. 1212). Kıpçak Türkçesi söz varlığının ele alındığı 14-15. yüzyıllara ait KBM sözlüğünde *sıç-* "dışkılamak" (Karagözlü & Salan, 2022, s. 507) karşılığıyla verilmiştir. Keresteciyan. صيجمق *Sytchmaq sıç-* sözcüğünün karşılığını *Sanskritçe sić* "kaka yapmak" ile "fışkı ve fışkırmak" olarak verir (1912, s. 232): GTS Rumca olduğu belirtilen fışkı "atgillerin taze dışkısı" anlamındadır; fışkırmak ise MBTS "(ses taklidi) basınç etkisiyle bulunduğu yerden şiddetle yukarı fırlamak" anlamındadır. Hapax olarak nitelenen *sırı-* "(köpek) dışkıla-" (Clasuon, 1972, s. 845) fiiliyle *sıç-* fiili arasında Nişanyan'a göre türev ilişkisi kesin olmamakla birlikte mümkündür. Ne var ki *sırı-* filinin tek veri olması düşündürücüdür.

2.2.19 sıpa "eşek öldü, sıpa büyüdü" , "eşeğe; "-Sıpan oldu" demişler, "-Sırtımdan yükümü alacak değil ya önümden yemimi alacak" demiş."

GTS. *Sıpa* "eşeğin yavrusu". DLT *sıp* "iki yaşına basmış eşek yavrusu; iki yıllık tay" demektir; ayrıca *ḳulun* sözcüğü de tay ya da kısrak yavrusu olarak belirtilir (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 151, 803; 710) Räsänen etimolojik sözlük çalışmasında *sıpa/sypa* sözcüğünün AH ve Houstma'da "genç eşek" şeklinde geçtiğini söyler ve sözcük kökenini Altay dilleri grubunda yer alan Oyrat ve Teleüt dillerinden bulunan *sīma*'dan getirir (1969, s. 415, 418). Räsänen'in Altay dilleri grubundan getirdiği sīma'nın *sıpa* biçimine dönüşümü Gülensoy etimoloji sözlüğünde şöyle bir denklem ile açıklar: "*sī* (>ı, u: sı/su) (y)*p* (> b, m) isimden isim yapan + *A genişlemesiyle*" (2007, s. 769). Buna göre sözcük *bugur*: bugur + A > buğra örneğinde olduğu üzere: sıp→ İsimden isim yapan /+ A/eki ile sıp + A (Sertkaya, 2006, s. 114) > *sıpa* şeklindedir. Gülensoy sözcüğün tespit edildiği Türk

dilleri ve dönemler hakkında bazı bilgilendirmeler yapar. Örneğin: Orta T. *sīp* "iki yaşına girmiş tay"; Eski Kıpçakça *sıpa* "bir yaşında eşek yavrusu"; Çağatayca *sipa*; halk dilinde *sıpıç* "küçük sıpa"; Türkmence *sipa*; Azeri dilinde *sıpa*; Kazan Tatar *sıypa* ve Soyon Türkçesi *soypa* gibi (2007, s. 769) gibi.

Eyüboğlu etimoloji sözlüğünde sıpa sözcüğünün kökenini Abazaca'da "spau" "çocuk, yavru" anlamına gelen sözcük ile ilişkilendirir ve Anadolu ağızlarına Anadolu'da yaşayan Abaza topluluğundan geçtiğini belirtir (1988, s. 290). Nişanyan sözcüğü Soğdça *esp* "at" sözünden getirir ve Hind-İran kavimleri arasında sözcüğün yaygın kullanımlı olduğunu belirtir: Farsça *asb*, Kürtçe (Kurmanci) *hesp*, Ermenice Sanskritçe (Kurmanci) *hesp,* Ermenice *asb ասպ,* Sanskritçe *aśva* अश्व ("at" anlamında).

2.2.20 sik "Deliyi sikmekten akıllıya göt vermek iyidir" (88), "askerliğin işine, dağların kışına, fakirin sikişine akıl ermezmiş" (45)

GTS. Kaba konuşmada. "Erkeklik organı". DLT sik "erkeklik aleti" (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 805). XIII ile XIV. yüzyıla söz varlığının bulunduğu İML kaynağında ve AH sözlüğünde *si-* eylem kökü "işemek" anlamıyla geçmektedir (Battal, 1934, s. 60; Caferoğlu, 1931, s. 89, 90).

KBM ve İML kaynaklarında *sik* "erkeklik organı; çük" (Karagözlü & Salan, 2022, s. 507; Battal, 1934, s. 60) şeklinde geçmektedir.

Lehçe-i Osmânî/LÇ *sivik*. سيوك: Türkîde "siyme ve tebevvül aleti"; hâlen *sik* (Toparlı 2000, s. 347). Gülensoy sözcüğün *sik* < si- "işemek" eyleminden + k şeklinde türeyen bir ad gövdesiyle meydana geldiğini ifade eder; Gülensoy (erkek için) cinsel ilişkide bulunmak anlamındaki *sik-* eylemiyle ilişkili biçimleri Orta T. *sik-*; Moğolca *sige-* "idrar yapmak" olarak belirtir ve *sik-* eylem gövdesinin *si-* köküne gelen fiilden fiil yapma eki /-k/ile oluştuğunu söyler: *si- k-* (sikil-, sikiş-…) (2007, s. 780). Erdal'ın sözcük oluşumuna dair görüşü *sik* "siyme organı"; Eski T. *sid-* veya **si-* "siymek, işemek" fiilinden –(I)k+ yapım ekiyle türetilmiş olduğu yönündedir (1991, s. 203) Ama "çiftleşme" eylemini işaret eden *sik* ve "işemek" eylemiyle ilgili sid- türevlerin farklı deneyimlerle ilişkili olmasını bu görüşün temel zayıflığı olarak kabul eder (1991, s. 642-643).

2.2.21 taşak "İşsiz köpek taşağını yalar" (148); "tekeyi kendinin et de taşağını öyle yokla" (210); "boğayı böğürten taşaktır" (67).

GTS. *taşak* "er bezi"; MBTS *taşak* "erkeklik bezi". Tarihî kaynaklarda sözcüğe yönelik tespitler şöyledir: DLT *ḥuşya* "erkeklik uzvu" (Kaçalin & Ölmez, 2023, s. 838). Kıpçakca 15. yüzyıl sözlüklerinden KBM *ŧaşaḳ* "er bezi, haya, enük" (Karagözlü & Salan, 2022, s. 516) şeklindedir. Clauson *taş*→ taş+ak "küçük taş/testis" anlamıyla *taş*'tan geldiğini belirtir (1972, s. 562); diğer bir ifadeyle sözcük *taş* adına gelen küçültme/berkitme ekiyle taş + Ak biçiminde meyden gelmiş bir türevdir. Nitekim Räsänen biçimbilimiyle ilgili çalışmasında *taṭ-ak* < taṭ "taş, sert cisim" şeklinde gösterdiği türeme denklemi Clauson anlatımıyla aynıdır (MTS/Materialien zur Morphologie der Türkischen Sprachen (1957, s. 100).

Bir başka yorum ise organ adları üzerine gelen eskicil /+(g)Ak/ekiyle oluşmuş türevler üzerinedir. Erdal'a ait olan bu görüşte organ adı yapmada kullanıldığı belirtilen eskicil /+Ak/ekinin işlevi hakkında kesin bir ifade belirtilmez. Erdal'a göre kaynaklarda "DLT'den itibaren taşak 'testisler' olduğu doğrulanmıştır"; sözcük kökü "*taş*'ın "taş"tan gelmiş olma ihtimali yanında bir diğer olasılık *taş*'ın 'dışarısı' olduğudur". Yön, taraf ifadesi temelinde türetilmiş bir başka organ adı "Kıpçak Türkçesinde "dalak" anlamına gelen *sol+ ak* sözcüksidir. Bu sözcük karın bölgesinin solunda bulunan anlamına gelen bir yönelim tabirinden ortaya çıkmıştır" (Doerfer, 1984, s. 277; akt. Erdal, 1991, s. I, 75); buna göre "vücut organlarının çoğu içeridedir ama taş + Ak 'er bezi' dışarıdadır; ancak gerçek şu ki, vücut parçalarını belirten adlara gelen /+Ak/türevlerinin tamamı küçültme eki olarak yorumlanamaz" (Erdal, 1991, s. I, 75, 76).

Gülensoy *taşak* "erkeklik aygıtı"; *taş*'ın "taş, kaya" ile ilgisi olmadığını söyler ve sözcüğün "öteki organlara göre 'dışarıda' olanı" anlattığı görüşünde olup 'küçük taş/testis' anlamında olduğunu belirten yorumlara katılmaz. Araştırmacıya göre sözcük oluşumu "dışarıda olan"ı anlatan *taş*'a +Ak yapım eki getirilmesiyle ortaya çıkmıştır (2007, s. 866). Eren'e göre sözcük oluşumu: taş +(A) k 'küçültme eki' şeklindedir (369). Nişanyan "Eski Türkçede yazılı örneği bulunmayan **taşa-* < taş+(g)A- "dışa çıkmak, taşmak" şeklindeki fiilden Eski T. -Uk ekiyle türetildiği belirtir ve "taşcık, küçük taş" ihtimalinin zayıf olduğunu belirtir.

Günümüzde argo kullanımda "taşak" ile aynı anlama gelen "yarak" kelimesi Eski Türkçede yara- fiilinden /-k+/ yapım ekiyle elde edilmiş bir isim gövdesi olup başlangıçta MBTS. "silah"; Tarama S. "hazırlık, techizat; (at hakkında) idmanlı" gibi anlamlara gelmektedir. Bugün kaba kullanımlarda karşıladığı anlamın Eski Türkçedeki "savaş aleti" ifadesi sebebiyle olması muhtemeldir.

Sonuç

İnsan, hayvan, bitki eşya, kavim, kişi, meslek, aile ya da hayata dair çeşitli değerlere ilişkin eksiklik, fazlalık, kusur gibi tabii olmayan bir niteliğin iğneleyici, küçük düşürücü dahası aşağılayıcı bir tarzda kötülenmesiyle oluşan ayıp, sakıncalı, kabul edilemez söz ve söz öbeklerinin kullanımıyla somutlanan kaba/kötü dil bilhassa sözlü iletişimde sık rastlanır bir gerçekliktir ve aynı şekilde şifahi kültüre ait ürünlerde kendini göstermesi bu durumun tabii bir sonucudur.

Toplumu millet eyleyen motiflerden olan atasözlerinde tavsiye yollu yapılan sıkı tembihin şiddetli uyarı denilebilecek türden kaba-çirkin üsluplu bir dille yapılması herhangi bir varlığı, nesne ya da olguyu kuvvetle vurgulamak maksadıyladır. Sözlü kültürümüze ait unsurlardan olan atalar sözü üzerine yapılacak incelemelerin nitelik ve nicelik açısından önemli bir seviyeye erişmesi geçmişten günümüze sosyal kabul, beğeni ve reddiyelerin değişimlerini ortaya koymak için gerekli olduğu kadar dilin yapı, anlam, ses dönüşümlerini tanıklamalarla somutlaştırmak bakımından da elzem bir çabadır. Üstelik halk bilimi, dilbilim ya da sosyoloji gibi bilimlere veri sunabilen atasözleri disiplinler arası araştırmalara uygun olmakla birey ve toplumu anlamaya hizmet edici pek çok imkânı

içinde saklı tutar. Geçmişten gelen kazanımlarla velut bir yapıya sahip atasözleriyle ilgili devamlı, derin ve çok yönlü dikkatlerle yürütülecek çalışmalar fark edilmesi güç ama bir o kadar da mühim sayılabilecek detayların gün yüzüne çıkmasına vesile olacaktır. Dil aracılığıyla üretilen sözlü ve yazılı eserlerde tespit edilen standart ya da yerel, incelikli veya kaba her dil kullanımı tüm unsurlarıyla göz ardı edilemeyecek değerde kıymetlidir. Çünkü gelecek geçmişteki kıymetli detayların birikimleridir.

Kaynaklar | References

Ahmet V. Paşa (1293/1876). *Lehçe-i Osmânî*. Recep Toparlı (Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Akar, A. (2014). Türk sözlükbiliminde tanımsız bir alan: sövgü sözleri. *Dil Araştırmaları*, 14, 27-33.

Akgöl, A. (2018). Atasözlerinde saldırgan mizah tarzının işlevi. *Söylem Filoloji Dergisi*, *3*(1), 74-85.

Aksan, D. (2004). *Türkçenin söz varlığı*. (3.bs.) Engin Yayın.

Arat, R. R. (2008). *Yusuf Has Hacib Kutadgu Bilig*. (3.bs.) Kabalcı.

Bang, W. & Gabain, V. & Arat, R. R. (1933). *Türkische turfantexte. VI*. gesamtsitzung V. 22. märz.

Banguoğlu, T. (1974). *Türkçenin grameri*. Baha Matbaası.

Battal, A. (1934). *İbnü-Mühennâ lûgati. (İstanbul nüshasının Türkçe bölüğünün endeksidir)*. Devlet Matbaası.

Bayat, A. H. (1992). *Oğuzname (Emsal-i Mehmedali) XVI yüzyılda yazılmış Türk atasözleri kitabı.* Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Berbercan, M. T. (2011). Çağatayca gülistan tercümesi (Sibîcâbî, gülistân-ı Türkî) (gramer-metin-dizin) [Yayımlanmış doktora tezi]. *İstanbul Üniversitesi.* https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp Ulusal Tez Merkezi | Anasayfa

Besli, E. (2010). Eski ve orta Türkçe hayvan isimlerinin etimolojisi. [Yayımlanmamış doktora tezi]. *İstanbul Üniversitesi.*

Bingölçe, F. (2007). *Mutayebat-ı Türkiyye Türkçe eğlencelikler, Galip Paşa*. Alt Üst Yayın.

Brockelmann, C. (1928). V. Naturlaute im mitteltürkischen. *ungarische jahrbüche*r. 8. Berlin und Leipzig. Walter De Gruyter Co.

Buğra, G. (2005). Çağdaş kentte sözel anlatı kalıplarının parodiye dönüşümü. *Millî Folklor*, *17* (67), 74-77.

Caferoğlu, A. (1931). *Abû- Hayyân kitâb al-idrâk li-lisân al-atrâk*. Evkaf Matbaası.

Caferoğlu, A. (1968). *Eski Uygur Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ciğa. Ö. (2013). Süheyl ü Nevbahar (Metin-aktarma, art zamanlı anlam değişmeleri, dizin). [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. *Dicle Üniversitesi.*

Clauson, G. (1960). *Sanglax, a persian guide to the Turkish language by Muhammad Mahdî Hân facsimile text with an ıntroductuon and ındices*. MESSRS.

Clauson, G. (1972). *An etymological dictionray of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford University.

Courteille, A. P. (1870). *Dictionnaire Turk-oriental destiné principalement á facilter la lecture des ouvrages de bāber, d'Aboul-Gāzi et de Mir-Ali-Chir Nevâî*. Paris.

Çağbayır, Y. (2007). *Orhun yazıtlarından günümüze Türkiye Türkçesinin söz varlığı-Ötüken Türkçe sözlük*. Ötüken Neşriyat.

Dankoff, R. (1995). *Armenian loanwords in Turkish*. Harrassowitz- Wiesbaden.

Dankoff, R. (2004). *Evliya çelebi seyahatnamesi okuma sözlüğü*. Semih Tezcan (Çev.). Sanat Kitabevi.

Deny, J. (2012). *Türk dil bilgisi Osmanlı Türkçesi (1921).* Ali Ulvi. Elöve (Çev., 1941) -*Türk dil bilgisi modern Türk dil bilgisi çalışmalarının kapsamlı ilk örneği*. Mustafa S. Kaçalin (Ed.). Ahmet Benzer (Haz.). Kabalcı Yayın.

Derleme Çalışması (2019). Bölge ağızlarında atasözleri ve deyimler. Mustafa S. Kaçalin (Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları, 2019.

Develi, H. (1998). *XVIII. yy. İstanbul'a dair risale-i garibe*. Kitabevi.

Dilâçar, A. (1998). *Kutadgu bilig incelemesi.* (2.bs.) Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Doerfer, G. (1963). *Turkische und Mongolische elemente ım neupersischen band I,* Wiesbaden. Franz Steiner Verlag.

Durmuş, O. (2018).“Türkçede aykırı atasözleri.” Türkbilig, *36*, 29-40.

Emsâl M. (1992). *XVI. yüzyılda yazılmış Türk atasözleri kitabı*. Samed Alizâde (Haz.). Ali Haydar Bayat (Eklerle Haz.). Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Erbay, F. (2003). Muḥammed Bin Aḥmedü'z-Zāhid'e ait Çağatayca bir fıkıh kitabı (İnceleme-metin-sözlük), [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. *Selçuk Üniversitesi.*

Ercilasun, A. Bican (1991). *Karşılaştırmalı Türk lehçeleri sözlüğü*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Erdal, M. (1991). *Old Turkic word formation a functional approach to the lexicon vol. I-* otto Harrassowitz-Weisbaden.

Eren, H. (1999). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü*. (2.bs.) Bizim Büro Basımevi.

Erenoğlu, D. (2007). Güvâhî'den günümüze atasözleri ve deyimler. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume, *2* (4), 1150-1167.

Ergin, M. (1964). *Dede Korkut kitabı metin-sözlük. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü*. Ankara Üniversitesi.

Eyüboğlu, İ. Z. (1988). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü*. Sosyal Yayınları.

Eyüboğlu, İ. Z. (1989). *Türkçe kökler sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Gabain, A. V. (1988). *Eski Türkçenin grameri. (Mehmet Akalın Çev.)* Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Gelir, M. Z. (2019). Kötü kelimesinin kökeni üzerine. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi,* 4 (1), 83-99.

Gülensoy, T. (2007). *Türkçe kelimelerin köken bilgisi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Güner, G. (2017). *Resûlî sözlüğü'nün Türkçe söz varlığı*. Kesit Yayınları.

Güven, A. (2012). Toplumsal dilbilimin kapsam alanı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 13*, 55-62.

Houtsma, M. T. (1894). *Ein Türkisch-Arabisches glossar*. Leiden: E. J. Brill.

İmer, K. (1987). Toplum dilbilimin kimi kavramlarına kuramsal bir bakış ve dil türleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cumhuriyetin 60 Yıldönümü Armağanı*, 213- 230.

Kaçalin, M. S. (2000). Abdülhalim Galip Paşa'nın mutâyebât-ı Türkiyye'si. *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları, in Memoriam Agâh Sırrı Levend Hâtıra Sayısı*, 24, 137-185.

Kaçalin, M. S. (2011). *Nevâyî'nin sözleri ve Çağatayca tanıklar*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kaçalin, M. S. (2019). *Kutadgu bilig metin*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kaçalin, M. S. & Ölmez, M. (2023). *Dîvânu Lugâti't-Türk Türk dilinin ilk sözlüğü Kaşgarlı Mahmud*. VakıfBank Kültür Yayınları.

Kanar, M. (2011) *Eski Anadolu Türkçesi sözlüğü*. Say Yayınları.

Kara, F. (2011). *Muhammed Yakub-ı Çingi. zebân-ı Türkî (Kelür-nâme) İnceleme-metin-dizin*. Fenomen Yayınları.

Karaağaç, G. (2021). *Türkçe verintiler sözlüğü*. (2.bs.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Karagözlü, S. & Salan, M. (2022). *İmâm Cemâlu'd-dîn Ebü Muhammed Abdullah et-Turkî kitâbu bulgatu'l-muştâk fi lugâti't-Turk ve'l-Kifçâk Kastamonu nüshası*. Paradigma Akademi Yayınları.

Karib, B. (1995). *Sogdian dictionary, Sogdian-Persian-English/Farhang-i Sogdî (Sogdî, Farisî, İngilizî)*. Farhangan.

Kaya, Ö. (1989). Ali Şir Nevâyî fevâyidü'l kiber (İnceleme-metin-dizin). [Yayımlanmamış doktora tezi]. *Ankara Üniversitesi.*

Kerestedjian B. (1912). *Dictionnaire etymologique de la langue Turque*. London: Printers, Hertford.

Kestelli, R. N. *Resimli Türkçe kamus (1927).* Recep Toparlı, B. Tezcan Aksu, C. Selvi Kanoğlu, Seyfullah Türkmen (Haz. 2011) (2.bs). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Korkmaz, Z. (2012). Dilimizdeki sayın sözü Moğolcadan alıntı olabilir mi? *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi,* 2 (721), 11-23.

Kuun C. G. (1880). *Codex Cumanicus bibliothecæ ad templum dive marci venetiarum*. Budapestini, Editio Scient. Academiæ Hung.

Ligeti L. (1959). *Nyelvtudományi közlemények* 61. kötetek (Egy XVIII. századi kīnai forrás és szolon nyelvi glosszái) pages. 162-193. nyelvtudományi közlemények - nyelvtudományi kutatóközpont | Könyvtár |.

MacKenzie D. N. (1971). *A Concise Pahlavi dictionary.* Oxford University.

Mattei, J. L. (1993). Türk ve Fransız atasözleri arasındaki benzerlikler. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8 (1), 133-142.

Mengüşoğlu, T. (2003). *Felsefeye giriş* (1958). (8.bs.). Remzi Kitabevi.

Meninski, F. (1680). *Thesauris linguarum orientalium Turcicæ, Arabicæ, Persicæ, præcipuas earum opes á turcis peculiariter usurpatas continens nimirum lexicon*. Vienne: Selbstverlag.

Meninski, F. (1687). *Complementum thesauri linguarum orientalium seu onomasticum Latino-Turcico-Arabico-Persicum simul idem index verborum*. Vienne: Austriæ.

Mieder, W. (2004). *Proverbs: a handbook*. Westport, Greenwood.

Mieder, W. & Röhrich, L (1996). Modern dilde kullanılan atasözlerinin biyolojisi. (Ali Osman Öztürk, Ali Baykan Çev.), *Millî Folklor, 31-32*, 152-159.

Mütercim A. (1302/1886). *Lugât-ı Burhân-ı katı tercemesi.* Matbaa-ı Osmâniyye.

Ong, W. J. (2010). *Sözlü ve yazılı kültür- sözün teknolojileşmesi*. (Sema Postacıoğlu Banon, Çev.) Metis Yayınları.

Özkan, M. (1992). Mahmûd B. Kādî-i Manyâs gülistan tercümesi giriş-inceleme-metin-sözlük. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özyetgin, A. M. (2001). *Ebū Hayyān kitābu'l-idrāk li lisānil-etrāk fiil: tarihî-karşılaştırmalı bir gramer ve sözlük denemesi*. Köksav.

Paçacıoğlu, B. (2004). Sözlerin soyağacı' üzerine bazı notlar. *TÜBAR,* 15, 279-289.

Paçacıoğlu, B. (2016). *Türkçenin VIII.-XVI yüzyıllar arasında sözcük dağarcığı*. Kesit Yayınları.

Polat, Ü. (2020). Eski Uygur Türkçesinde sebep bildiren *tıltag* ve *ugur* sözleri hakkında. *Türkbilig*, *39*, 81-94.

Räsänen, M. (1957). *Materialien zur morphologie der Türkischen sprachen*. Studia Orientalia Edidit Societas Orientalis Fennica XXI. Helsinki.

Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen wörterbuchs der Türksprachen*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.

Redhouse, J. W. (2006). *Turkish and English lexicon*. 3. edition. Çağrı Yayınları.

Sarıkaya, B. (2019). *Tercüme-i Acâi̇bü'l-mahlûkât ve garâibü'l-mevcûdât (İnceleme- metin-dizin) mütercimi mechul.* Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Sertkaya, O. F. (2016). *Dede Korkut Kitabı'nın Dresden nüshasının giriş bölümü*. Ötüken Neşriyat.

Sertkaya, O. F. (2018). *Kelime dağarcığımızdan etimoloji araştırmaları*. Akçağ Yayın.

Stachowski, M. (1993). *Geschichte des Jakutischen vokalismus*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński.

Stachowski, M. (2019). *Kurzgefaßtes etymologisches wörterbuch der Türkischen sprache.* Kraków: Księgarnia Akademicka.

Şemsettin S. (1317/1901). *Kâmûs-ı Türkî*. İkdam Matbaası.

Şeyh S. E. (1298/1881). *Lugât-ı Çağatay ve Türkî-i Osmânî*. Mihran Matbaası.

Şeyh İmam el-Bardahî (1501-1502). *Cāmiü'l-fürs II dizin ve tıpkıbasım. Doğu dilleri ve edebiyatlarının kaynakları.* Hatice Şahin. (Haz. 2006). Harvard Üniversitesi.

Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi. *Lehcetü'l-lügat* 1725-1732. Ahmet Kırkkılıç (Haz.-1999). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tekin, T. (1975). *Ana Türkçede aslî uzun ünlüler*. Hacettepe Üniversitesi.

Tekin, T. (1995). *Türk Dillerinde birincil uzun ünlüler*. Simurg Yayın.

Tekin, T. (1993). Old Turkic word formation üzerine notlar. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, *4*, 201-208.

Tekin T. (2023). *Makaleler I Altayistik* tıpkıbasım (Emine Yılmaz- Nurettin Demir Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tergip, A. (2014). Türk atasözleri ve deyimlerinde kötüleme ifadeleri. *Cyprus International University. Folklor Edebiyat.* 20 (80), 275-294.

Tietze, A. (2016). *Tarihî ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugati*. Türkiye Bilimler Akademisi/TÜBA.

Toparlı, R. & Vural, H. & Karaatlı, R. (2007). *Kıpçak Türkçesi sözlüğü.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Topuz, G. (2017). 'Yavuz" ve 'yavlak' sözcüklerinin etimolojilerine dair düşünceler. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, *Güz*, (16), 165-175.

User, H. Ş. (2007). Tonyukuk yazıtı'nde geçen (ugur kalıtdım) ibaresi üzerine yeni bir anlamlandırma teklifi. *Erdem Dergisi*, 16 (48), 157-165.

Uzun, A. (2005). Lügat-ı Halîmî (İnceleme-metin). [Yayımlanmamış doktora tezi]. *Atatürk Üniversitesi*.

Ünal, O. (2016). Klasik Moğolca söz varlığında Türkçe kökenli sözcükler ve Türkçe-Moğolca ses denklikleri. [Yayımlanmamış doktora tez]. *Marmara Üniversitesi*.

Ünal, O. (2019). Klasik ve orta Moğolca söz varlığında Türkçe kökenli sözcükler. I (A-D)/Words of Turkic origin in the vocabulary of written and middle Mongol I (A-D). *Journal of Old Turkic Studies*, 3 (2), 502-615.

Ünlü, S. (2013). *Çağatay Türkçesi sözlüğü*. Eğitim Yayınları.

Vámbéry, Á. (1878). *Etymologisches wörterbuch der Turko-Tatarischen sprachen, ein versuch zur darstellung des familienverhältnisses des Turko-Tatarischen wortschatzes*. Universität zu Budapeşt.

Wilkens J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen Altuigurisch-Deutsch-Türkish/Eski Uygurcanın el sözlüğü Eski Uygurca-Almanca-Türkçe*. Akademie der wissenschaften zu Göttingen. Universtätverlag Göttingen.

Yılmaz, S. (2016). Pavet de Courteille'nin "dictionnaire Turk-Oriental" adlı sözlüğünün türkiye türkçesine çevirisi ve leksikolojik incelemesi. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. *Ordu Üniversitesi.*

Yudahin, K., K. (2011). *Kırgız Sözlüğü*. (Abdullah Taymas, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yüce, N. (1993). Ebu'l-Kāsım Cārullāh Mahmūd bin 'Omar bin Muhammed bin Ahmed Ez-Zamahşarî El-Hvārizmi. *mukaddimetü'l-edeb. Hvārizm Türkçesi ile tercümeleri Şuşter nüshası*, (giriş, dil özellikleri, metin, indeks). (2. bs.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Zülfikar, H. (1995). *Türkçede ses yansımalı sözcükler* (İnceleme – Sözlük). Türk Dil Kurumu Yayınları.

İnternet Kaynakları

Kılınç, A. (2010). *Türk dili, yazılı ve sözlü anlatım*. Kriter Yayınları. İşlevsel Dil Nedir? Estetik Dil Nedir? - Türk Dili ve Edebiyatı 25 Ağustos 2024 tarihinde https://www.turkedebiyati.org adresinden edinilmiştir.

Kubbealtı Lugatı (t.y.). 10 Ekim- 15 Aralık 2024 tarihlerinde https://www.lugatim.com/ adresinden edinilmiştir.

Yılmaz, A. (2006). Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin (ö. 1202-1788). *İslam Ansiklopedisi/TDV* 32.c., 113-115. 10 Aralık 2024 tarihinde Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin – TDV İslâm Ansiklopedisi adresinden edinilmiştir.

Nişanyan Sözlük - Türkçe Etimolojik Sözlük (t.y.). 15 Ağustos-15 Eylül 2024 tarihlerinde https://www.nisanyansozluk.com adresinden edinilmiştir.

Schick, İ. C. (2022) Min nevâdiri'l kütüb. Oğuznâme. (Min Nevâdiri'l-Kütüb –3523) *T24 Bağımsız İnternet Gazetesi* (6 Ocak 2022). 20 Ağustos 2024 tarihinde Min Nevâdiri'l-Kütüb – 19 / Hayli açık sözlü bir atasözleri derlemesi: Oğuznâme - K24 adresinden edinilmiştir.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri (t.y.). Türk Dil Kurumu sözlükleri. 15 Kasım-10 Şubat 2024 tarihlerinde https://sozluk.gov.tr adresinden edinilmiştir.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Recep DEMİR

https://orcid.org/0000-0002-7021-128X
Araş. Gör. Dr.
ozturk.abdulkadir@ayu.edu.kz
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
https://ror.org/028k5qw24
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Mitostan Moderniteye: Türkiye'de Kurt Motifinin Güncel Yansımaları

From Mythos to Modernity: Current Reflections of the Wolf Motife in Turkey

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 23.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 25.06.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Demir, R. (2025). Mitostan Moderniteye: Türkiye'de Kurt Motifinin Güncel Yansımaları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1228-1248. https://doi.org/10.34083/akaded.1704734

Demir, R. (2025). From Mythos to Modernity: Current Reflections of the Wolf Motife in Turkey. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1228-1248. https://doi.org/10.34083/akaded.1704734

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Recep DEMİR| Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Kurt motifi, Türk milletinin toplumsal yapısında, geleneklerinde, efsane ve destanlarında önemli bir yere sahiptir. Türk devletlerinin erken dönem mitolojilerinde ve sözlü kültür ürünlerinde kurt; ata, ana, kılavuz, rehber, kurtarıcı, güç, bağımsızlık ve aklın sembolü gibi çeşitli roller üstlenmiştir. İslamiyet öncesi Şamanist döneme ait edebi metinlerde, diğer hayvanlardan farklı olarak bir edebi motif niteliği taşıyan kurt, bu metinlerde kutsal bir unsur olarak da değerlendirilmiştir. Ergenekon Destanı'nda Türkleri yok olma tehlikesinden kurtaran ve soylarının devamlılığını sağlayan figür olarak karşımıza çıkan kurt, Oğuz Kağan Destanı'nda ise Türk ordusuna rehberlik eden bir karakter olarak betimlenmiştir. İslamiyet sonrası dönemde de bu sembolik işlevini muhafaza eden kurt motifi, Dede Korkut Hikâyeleri'nde mübareklik kazanmış, Cengizname'de ise ilahi bir ışık formunda yeryüzüne inerek Cengiz Han'ın annesiyle birleşmiş ve böylece Cengiz Han'ın doğumu kutsal bir anlatı çerçevesinde ele alınmıştır. Türk kültüründe tarihsel süreç içerisinde dönüşüme uğrasa da kurt figürü, sembolik önemini büyük ölçüde korumuştur. Günümüzde de bu motifin farklı alanlarda kullanımı yaygın olarak gözlemlenmektedir. Özellikle uluslararası toplumda Türklüğün sembolü olarak kabul edilmesi, motifin kültürel ve kimliksel bir anlam taşıdığını göstermektedir. Bunun yanı sıra, para ve pul tasarımlarında, hediyelik eşya üretiminde, şirket logolarında, spor kulüplerinin amblemlerinde, dijital oyunlarda, sinema ve televizyon yapımlarında, insan, bitki ve yer adlandırmalarında yer alması kurt motifinin modern, kültürel ve sanatsal alanlardaki etkisini ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, kurt motifinin tarihsel süreç içerisindeki anlamı incelenerek, günümüzde de Türk kültüründe ve toplumsal hafızada önemli bir figür olarak varlığını sürdürdüğü örneklerle ortaya konulması hedeflenmiştir. Bu amaçla kurt motifinin tarihi süreçten gelen öneminin 21. yüzyılda Türkiye'deki yansıma alanları irdelenmeye çalışılmış ve on farklı alandaki kullanımları açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kurt motifi, Türkiye, sembol, kutsal.

Abstract

The wolf motif holds a significant place in the social structure, traditions, myths, and legends of the Turkish nation. In the early mythology and oral cultural products of Turkish states, the wolf assumes various roles as an ancestor, mother, guide, leader, savior, symbol of power, independence, and wisdom. Unlike other animals, the wolf is considered a literary motif in literary texts from the pre-Islamic Shamanistic period and is also regarded as a sacred element in these works. In the Ergenekon Epic, the wolf appears as the figure that rescues the Turks from the threat of extinction and ensures the continuation of their lineage. Similarly, in the Oghuz Khan Epic, the wolf is depicted as a guide leading the Turkish army. Even after the adoption of Islam, the wolf motif preserved its symbolic function. In the Dede Korkut Stories, the wolf was attributed sacred significance, while in the Cengizname, it appeared as a divine light descending to earth, uniting with the mother of Genghis Khan, thus framing his birth within a sacred narrative. Despite undergoing transformations throughout history, the wolf figure has largely retained its symbolic importance in Turkish culture. Today, the widespread use of this motif in various domains underscores its continued cultural relevance. The wolf is recognized internationally as a symbol of Turkic identity, indicating its cultural and ideological significance. Furthermore, its presence in currency and stamp designs, souvenir production, corporate logos, sports club emblems, digital games, cinema and television productions, as well as in the naming of people, plants, and places, demonstrates its influence in modern cultural

and artistic spheres. This study aims to examine the historical significance of the wolf motif and provide examples of its continued presence in Turkish culture and collective memory. To achieve this, the research explores the reflections of this motif in 21st-century Turkey, analyzing its applications across ten different fields.

Key Words: *Wolf motif, Turkey, usage area, holy.*

Giriş

Türk kültüründe hayvanlar etrafında oluşmuş inanç ve uygulamalarla sıklıkla karşılaşılmaktadır. Eski Türk dini Şamanizm'in getirdiği doğaya karşı saygılı ve iç içe yaşam şekli ile yaşadıkları coğrafyadaki hayvan çeşitliliği bu durumun ortaya çıkmasında etkili olmuştur. İslamiyet'in kabulünden sonra da İslam'ın hayvanlara ve diğer canlılara karşı olan tutumu Türklerin önceden gelen inanç ve uygulamalarının büyük değişimlere uğramadan devam etmesine olanak sağlamıştır.

İslamiyet öncesi dönemlerden başlayarak modern çağa kadar Türkler arasında devam eden hayvanlarla ilgili belli başlı motifler etrafında şekillenmiş inanış ve pratikler mevcuttur. Bunlardan bazıları; türeyiş hakkındaki inançlar, hayvan donuna girme, hayvanların yol göstericiliği ve koruyuculuğu, hayvan isimlerinin adlandırmalarda kullanılması, hayvan kurbanı gibi sıralanmaktadır. Bu inançların yanında özellikle kurt ve at ile kartal, geyik gibi hayvanlar Türk kültüründe ön plana çıkmaktadır (Polat, 2020: s. 175-205). Bu hayvanlar etrafında çeşitli semboller oluşmakta ve oluşan semboller toplumlar için farklı anlamlar taşımaktadırlar. Ayrıca toplumların sözlü ve yazılı kültürleri ve geleneksel uygulamalarında da bu hayvan sembollerine yer verilmektedir. Mitolojik anlatılarda hayvan sembolleri çok katmanlı bir yapıda görülmektedir. Sahip oldukları ve temsil ettikleri karakteristik özellikleri anlatılarda sembolik olarak sergileyen hayvanlar bazı öğreti ve mucizeler ortaya koymaktadırlar (Duydu ve Tekin, s. 2022: 1209). Kurt da Türk kültür ve mitolojisinde adı etrafında çok fazla inanç ve uygulamaya sahip hayvanlardan biri olarak günümüze kadar önemini koruyarak gelmiştir.

Türkiye Türkçesinde 'kurt' kelimesi, Türk Dil Kurumu'nun yayımladığı Türkçe Sözlük'te iki temel anlam çerçevesinde tanımlanmaktadır. Birinci anlamı biyolojik özelliklerine dayalıdır ve "Köpekgillerden Avrupa, Asya ve Kuzey Amerika'da yaşayan, postu gri sarı renkli, yırtıcı, etçil memeli" şeklinde tanımlanmaktadır. İkinci anlam ise mecazi bir nitelik taşımakta olup "bir yeri, bir şeyi iyi bilen" (2011: s. 1533) gibi anlamlara gelmektedir. Bu anlamlar, kurt imgesinin yalnızca doğada var olan bir canlı olmaktan öte, insan davranışlarını ve kişilik özelliklerini ifade eden bir sembole dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Dilsel köken açısından değerlendirildiğinde, kurt kelimesinin "Kur/Gur/Kür" kökünden türediği ve bu kökün güç, kuvvet ve dayanıklılık gibi anlamlar taşıdığı ileri sürülmektedir (Altun, 2019: s. 94). Ayrıca, bu kök ile Türkçede "kurtarmak" fiili arasında bir bağlantı kurularak, kurt figürünün aynı zamanda tehlikelerden koruma ve kurtuluş anlamlarıyla ilişkilendirildiği düşünülmektedir. Bu durum, Türk kültürel belleğinde kurt motifinin sadece fiziksel özellikleriyle değil, aynı zamanda kurtarıcı ve koruyucu işlevleriyle de önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Türklerin tarihsel

serüveninde, destanlar ve efsaneler aracılığıyla nesilden nesile aktarılan bu motif, toplumsal hafızada derin izler bırakmış ve kimlik inşasında belirleyici bir rol üstlenmiştir.

Türk kültür coğrafyasında yer alan kurt motifine dair yapılan araştırmalar ve çeşitli tanımlamalar incelendiğinde, bu motife genel olarak bir kutsiyet ve üstünlük atfedildiği gözlemlenmektedir. Bu kutsiyetin kökeni, Türklerin eski inanç sistemlerinden biri olan Şamanizm'e dayanmaktadır. Şamanist inanışlarda doğa, ruhlar ve insan arasındaki ilişkiyi kuran unsurlar büyük bir öneme sahiptir ve kurt figürü de bu bağlamda aracı bir varlık olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, Türk mitolojilerindeki kurt kültü ile Şamanizm arasında sıkı bir ilişki olduğu savunulmaktadır. Türkler arasında kurda karşı korku ve saygı arasında bir tutum mevcuttur. Kurt bozkır hayatında korkulan bir canlı ve aynı zamanda kutsal bir ruha sahip saygı duyulan bir hayvandır. Ona duyulan saygı ve korku hiçbir zaman ona tapınmayı getirmemiştir (Akcan, 2012: s. 41). Kurt, göksel bir varlık olarak, göksel dünya varlıkları ile orta dünya insanı arasında bir aracı konumda bulunmaktadır. Özellikle Saha Türkleri arasında yaygın olan inanışlara göre, efsanevi bazı büyük şamanların gökten inen bir kurt ile bir bakirenin birleşmesinden doğduğuna inanılmaktadır. Bu mitolojik anlatı, kurt figürünün yalnızca bir doğa unsuru olmanın ötesinde, ilahi ve kutsal bir kaynağa dayandığını göstermektedir. Ayrıca, şamanlar kamlık ayinlerinde kurt donuna bürünmekte, yani kurt kılığına girerek bu kutsal varlıkla bütünleşmektedirler. Bu dönüşüm, şamanın hem fiziksel hem de ruhsal bir aracı olarak işlev görmesini simgelemektedir. Şaman ayinlerinde kurt, yalnızca bir sembol ya da yardımcı bir unsur olmanın ötesinde, şamanın ulaşmakta zorlandığı göksel menzillere erişmesine de yardımcı olmaktadır. Zorlandığı ya da gücünün yetmediği noktalarda, kurt figürü şamanın rehberi ve destekleyici ruhu olarak devreye girmektedir. Bu durum, kurt motifinin Şamanist pratikler içinde işlevsel ve kutsal bir rol üstlendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Kurt, aynı zamanda şamanın ruhsal âlemlerde yolculuk yapmasına ve özellikle göksel dünyaya ulaşmasına aracılık eden bir yardımcı ruh olarak değerlendirilir. Bu işlev, kurt motifine atfedilen kutsallığın kökenlerini açıklarken, onun sadece mitolojik bir unsur değil, aynı zamanda ritüel pratiklerinin de vazgeçilmez bir parçası olduğunu göstermektedir (Bağcı, 2016: s. 14).

Kurt kavramı Türk kültür ve mitolojisinin yanında diğer birçok milletin hem fiziksel hem de mitolojik anlamda geçmişinde önemli bir değer olarak yerini almıştır. Dünyanın farklı coğrafyalarında birçok ulusun atası, Tanrının elçisi, yöneticilere yol gösteren kutsal bir varlık, kağanları besleyip büyüten bir anne, milletlerin kurtarıcısı ve savaş meydanlarının zeki ve cesur kahramanı gibi işlevlerle ulusların kültür ve mitolojilerinde karşımıza çıkmaktadır (İmanov, 2021: s. 113).

1.Türk Kültür ve Edebiyatında Kurt Motifi

Türk kültür ve tarihindeki en güçlü ve anlam yüklü sembollerden biri, kuşkusuz kurt motifidir. Kurt, Türk mitolojisinde ve sözlü edebiyatında önemli bir yere sahip olup, özellikle köken anlatıları ve milli kimlik inşasında merkezi bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda, Türklerin kökenlerinin bir kurttan geldiğine ilişkin inanç, Bozkurt, Ergenekon ve Türeyiş destanlarında açık bir biçimde ifade edilmektedir. Bu destanlar, Türklerin zor koşullarda hayatta kalma mücadelesini ve yeniden doğuşunu sembolize

etmekte, kurt figürü ise bu eserlerde hem bir koruyucu hem de bir rehber olarak kendini göstermektedir.

Türk kültür coğrafyasında önemli bir yere sahip olan kurt motifi, tarih boyunca Türklerin toplumsal yapısını, inanç sistemlerini ve kültürel kodlarını derinden etkileyen unsurlardan biri olmuştur. Eski Türk devletlerinde boyu veya bodunu koruduğuna inanılan kutsal hayvanın (genellikle kurt) kıl, tüy gibi nesnelerinin bayrak yerine kullanılan tuğların ana malzemesini oluşturması kurda gösterilen saygının da bir göstergesidir (User, 2007: s. 843). Türk mitolojisinde ve destanlarında sıkça karşımıza çıkan kurt figürü, sadece biyolojik bir varlık olmanın ötesinde, anlam dünyasında güçlü ve sembolik bir değer taşımaktadır. Kurt motifi, özellikle Türklerin kökenlerine, kimlik algısına ve tarihsel hafızasına doğrudan temas eden bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, kurt figürünün Türk kültüründe kahramanlık, özgürlük, bağımsızlık, liderlik ve koruyuculuk gibi kavramlarla özdeşleştiği görülmektedir.

Türkoloji alanında yapılan araştırmalar, Türk destanlarındaki kurt motifine yönelik çeşitli yaklaşımlar geliştirmiş ve bu motifin farklı anlam katmanlarını ortaya koymuştur. Destanlar, tarih öncesi dönemlerden itibaren Türk kültürel kimliğini şekillendiren unsurlar arasında önemli bir yer tutmakta olup, bu bağlamda kurt figürü destanlarda dikkat çeken başlıca sembollerden biri olmuştur. Araştırmacılar, kurt motifinin anlamını ve işlevini farklı perspektiflerden ele alarak, bu sembolün Türk kültüründe nasıl bir yer edindiğini ve hangi kavramsal çerçeveler içinde değerlendirildiğini incelemişlerdir. Bu araştırmacılardan Jean-Paul Roux, Türk mitolojisi ve kültürel tarihi üzerine yaptığı çalışmada kurt motifini "ecdat hayvan" olarak tanımlamış ve bu figürün atalara duyulan saygı ve köken bilinciyle yakından ilişkili olduğunu belirtmiştir (1994: s. 153). Roux'nun değerlendirmesi, kurdun yalnızca bir doğa unsuru olmanın ötesinde, atalara dayanan köken mitiyle bütünleşmiş kutsal bir varlık olarak algılandığını göstermektedir. Bir başka değerlendirmede Türk edebiyatı ve kültür tarihi alanında önemli çalışmalara imza atan Mehmet Fuat Köprülü, Türklerin kurt neslinden geldikleri inancına atıfta bulunarak, kurt motifini "totem" kavramı çerçevesinde görmüştür (1981: s. 57). Bir diğer araştırmacı Abdülkadir İnan ise, kurt motifini "Türk millî kültü" şeklinde niteleyerek kavramın ulusal yönüne dikkat çekmektedir (1987: s. 69). İnan, özellikle kurt figürünün Türk kültüründe kolektif kimliğin inşasında oynadığı role dikkat çekerek, bu motifin tarih boyunca milli bilinç ve toplumsal dayanışma unsuru olarak işlev gördüğünü ifade etmektedir. Nihad Sami Banarlı, Türk mitolojisindeki kurt figürünü daha metafizik bir bağlamda ele almakta ve bu sembolün kimi zaman "Tanrı diye tapılan" bir varlık olarak kabul edildiğini ileri sürmektedir (1971: s. 32). Banarlı'nın değerlendirmesi, kurt motifinin ilahi ve kutsal niteliklere bürünerek, Türklerin inanç sistemlerinde önemli bir yer edindiğini göstermektedir. Bahaeddin Ögel ise, Türk devlet yapısı ve sembollerine odaklanan çalışmalarında kurt figürünü pragmatik bir bağlamda ele almış ve bu motifi "tuğ ve bayrakların tepesinde yer alan bir devlet sembolü" olarak tanımlamıştır (1995: s. 115). Ögel'in yaklaşımı, kurt motifinin yalnızca mitolojik veya dini bir anlam taşımakla kalmayıp, aynı zamanda Türk devlet geleneğinde güç, egemenlik ve bağımsızlık sembolü olarak somutlaştığını ortaya koymaktadır. Bu değerlendirmeler bir araya getirildiğinde, Türk destanlarında yer alan kurt motifinin farklı araştırmacılar tarafından çeşitli disiplinler çerçevesinde ele alındığı ve çok boyutlu anlamlar taşıdığı anlaşılmaktadır.

Kurt figürü, bir yandan Türklerin kökenini ve soy bağını ifade eden mitolojik bir unsur olarak değerlendirilirken, diğer yandan devlet sembolizmi, dini inanışlar ve kolektif kimlik inşasında merkezi bir rol üstlenmiştir.

Türk mitolojisinin en önemli ve köklü anlatılarından biri olan Oğuz Kağan Destanı, Türk kültürünün temel unsurlarını ve inanç sistemini yansıtan pek çok sembolik öğe barındırmaktadır. Oğuz Kağan ve ordusuna yol gösteren gök tüylü ve gök yeleli erkek kurt figürü, Türklerin doğa ve hayvan sembolizmine verdiği önemi açıkça ortaya koymaktadır Bu anlatıda kurt, yalnızca bir hayvan figürü olarak değil, aynı zamanda Tanrı'nın iradesini temsil eden kutsal bir kılavuz olarak betimlenmektedir. Oğuz Kağan Destanı'nda geçen bu sahnede, gök tüylü ve gök yeleli erkek kurt, ordunun önünde ilerleyerek doğru yolu gösterme görevini üstlenir. Kurt, Oğuz Kağan'a ve halkına hitap ederek, "Ey Oğuz! Askerini, ben kendim güdeceğim! Ordunun en önünde ben de yürüyeceğim!" (Ögel, 2014: s. 137) sözleriyle hareket çağrısında bulunup orduya önderlik etmektedir. Bu ifadeler, kurdun yalnızca fiziksel bir rehber olmakla kalmayıp aynı zamanda ilahi bir yönlendirici işlevi gördüğünü de vurgulamaktadır. Zira Sarı'ya göre bu yardım tek seferlik de değildir. Gök-kurt, Gök-börü Tanrı'nın bir habercisi olarak ihtiyaç duyulduğunda ufukta görünüp, tehlikelere karşı insanlara yol gösterir, onları korurdu (2017: s. 11). Kurt figürü Oğuz Kağan Destanı'nda, Türklerin göksel güçler tarafından korunup yönlendirildiğine ve bu kutsal rehberliğin siyasi ve askeri başarılarında belirleyici bir rol oynadığına dair inancı yansıtmaktadır.

Türk tarihinin en eski yazılı belgelerinden biri olan Orhun Kitabelerinde de kurt figürü karşımıza çıkmaktadır. Eserde benzetme yoluyla adından söz edilen kurt, Göktürk kağanının askerlerini vurgulamak ve onları övmek için kullanılmıştır. Kağanın askerleri kurda benzetilirken rakipleri ve düşmanları kurdun avı sayılan koyuna benzetilmektedir (Ergin, 2009: s. 13).

Göktürklerde kurttan türeyiş miti, Ergenekon Destanı'nda ayrıntılı bir biçimde aktarılmaktadır. Bu destana göre, Göktürkler büyük bir savaşta yenilgiye uğramış ve bu mağlubiyetin ardından halkın tamamına yakını düşmanlar tarafından katledilmiştir. Ancak bu kıyımda, on yaşında bir erkek çocuk sağ kalmayı başarmıştır. Düşmanlar, bu çocuğun ilerleyen yıllarda intikam almasını engellemek amacıyla ayaklarını kesmiş ve onu ölüme terk etmek için bataklığa bırakmıştır. Bu trajik duruma rağmen, doğaüstü bir figür olarak kabul edilen dişi bir kurt, bataklıkta bulunan çocuğu bularak onu beslemiş ve korumuştur. Zamanla bu kurt ve çocuk arasında yakın bir ilişki gelişmiş, bu bağ neticesinde çift, karı-koca hayatı yaşamaya başlamıştır. Destana göre, bu birleşimden doğan çocuklar zamanla çoğalarak farklı Türk boylarını meydana getirmiştir. Bu çocuklardan biri ise ilerleyen dönemde Göktürk Kağanlığı'nı kurmuştur (Gömeç, 2009: s. 188-190). Kahramanın bir kurt tarafından korunarak büyütülmesi ya da kahramanın macerasında ona yoldaşlık etmesini konu eden anlatıların benzerliği dikkat çekicidir (Emir, 2017: s. 220). Ergenekon destanı, Göktürklerin kökenine ilişkin mitolojik bir açıklama sunmakta ve aynı zamanda topluluğun köklerini kutsal bir figüre dayandırarak onların soyunun yüceltilmesine hizmet etmektedir. Dişi kurdun, Göktürklerin yeniden varoluş sürecinde merkezi bir rol oynaması, kurt figürünün Türk kültüründe önemli bir sembol haline gelmesine de zemin hazırlamıştır. Bu mitolojik anlatı, yalnızca bir köken

hikâyesi olmanın ötesinde, Göktürk toplumunda kimlik inşası ve meşruiyet arayışının bir parçası olarak değerlendirilebilmektedir.

Kurda atfedilen kutsiyet Türk kültür ve edebiyatının temel eserlerinden sayılan Dede Korkut Hikâyeleri'nde de kendisini göstermektedir. Özellikle Kazan Bey'in Evinin Yağmalandığı Boy adlı hikâyede, Kazan Bey'in "Kurt yüzü mübarektir" (Ergin, 2008: s. 101) ifadesi, kurdun yüzünü kutsal ve anlamlı bir sembol olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Bu ifade, İslamiyet sonrası dönemde de eski Türk inanış ve sembollerinin kültürel hafızada yerini koruduğunu ve kurt figürüne atfedilen manevi değerin devam ettiğini ortaya koymaktadır.

Cengiznâme adlı eserde, Türk mitolojisinde olduğu gibi Moğol mitolojisinde de sıkça rastlanan kurt motifi, bu kez gökten inen parlak bir ışık formunda tasvir edilmiştir. Metinde, bu ışığın ardından ortaya çıkan varlığın "at yeleli, gök kurt" olduğu belirtilir. Kurt, ormana doğru ilerlemeden önce arkasına dönüp "Cengiz" diye seslenir. Bu olayın ardından Alango adlı kadın bir erkek çocuk dünyaya getirir ve bu çocuk, ileride Cengiz Han olarak anılacaktır. Eserde, Cengiz Han'ın doğumu doğaüstü bir olayla ilişkilendirilmiş ve onun soyunun ilahi bir kökene dayandığı vurgulanmıştır. Ayrıca, kurt figürünün eril bir kimlikle sunulması dikkat çekici olup, doğurganlık ve soy temalarının mitolojik anlatılardaki önemini pekiştirmektedir (Şişman, 2009: s. 74).

Eski Türk inanç sisteminde ve geleneksel hayatında oldukça önemli bir yer edinen kurt figürü, tarihsel süreçte değişime uğramakla birlikte günümüz Anadolu halk kültüründe izlerini korumakta ve bazı pratiklerde ortaya çıkmaktadır. Kurt motifine yüklenen anlamlar arasında en yaygın olanı, koruyucu ve nazardan sakındırıcı özellikleridir. Halk inanışlarına göre, kurda ait bazı organ ve kemik parçalarının kötü enerjilere karşı koruyucu bir işlev gördüğüne inanılmaktadır. Örneğin, kurdun dişinin cepte taşınmasının kişiyi nazardan koruduğu veya yine kurdun dişinin gümüşle kaplanarak gelinlerin saçına takıldığında, gelini nazardan koruyacağı, kurdun aşık kemiğinin para çantasında taşınmasının bireye maddi bolluk ve zenginlik getireceği ayrıca bu kemiğin çocuklar için bir tür nazarlık olarak da değerlendirildiği ve beşiklerine asılarak kötü gözden korunmalarını sağlayacağı inancı oldukça yaygındır (Kalafat, 2002: s. 461). Bu tür inanışlar, halkın doğa ile olan ilişkisini ve hayvanlara atfettiği mistik anlamları ortaya koyması bakımından önemlidir. Kurt gibi güçlü ve vahşi bir hayvanın koruyucu bir simge olarak kabul edilmesi, eski Türk topluluklarının doğaya bakış açılarını ve inanç sistemlerinin doğa merkezli yapısını yansıtmaktadır. Bu bağlamda, kurt motifi yalnızca bir hayvan sembolü olmanın ötesine geçerek, bireylerin yaşamlarını koruma, bereketi artırma ve kötü enerjilerden sakınma gibi işlevler yüklenen kültürel bir unsur haline gelmiştir.

Kurt figürünün günümüz halk inanç ve pratiklerinde tespit edildiği bir diğer nokta ise Safranbolu'da bulunan Kurt Dede Türbesi ve bu türbe etrafında şekillenen kurt inancında görülmektedir. Türbeleri bulunan Seyyid Hüseyin ve kardeşi Seyyid Ali, yörede Kurt Dede unvanı ile anılmaktadır. Kurt Dede olarak anılan bu şahsiyetlerin kurtlarla iletişim kurabildiğine ve onlara emir verebildiğine inanılmaktadır. Ayrıca, kötü niyetli kişileri cezalandırmak amacıyla kurtları kullandığı da ifade edilmektedir. Bu bağlamda, kurtların Kurt Dede'nin sözünden çıkmadığı ve onun buyruklarını yerine

getirdiği belirtilmektedir (Dağı ve Deniz, 2019: s. 301). Safranbolu'da bulunan bu türbede yaşayan kurt motifi, Türk halk inançlarında köklü bir geçmişe sahip olan kurt ve atalar kültünün günümüzde de varlığını sürdürdüğünü kanıtlayan farklı bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

Türk kültüründe köklü bir geçmişe sahip olan kurt motifi, yalnızca Türk destanlarında değil, modern Türk edebiyatında da önemli bir yer tutmaktadır. Bu motif, farklı dönemlerdeki toplumsal ve siyasi meseleleri ele alan çeşitli edebî eserlerin adlandırılmasında da kullanılmıştır. Halide Edip Adıvar'ın Dağa Çıkan Kurt adlı hikâyesi, vatanın işgal yıllarındaki mücadelesini yansıtırken; Kemal Tahir'in Kurt Kanunu romanı, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki siyasi çalkantıları ve İttihatçıların sorunlarını ele almaktadır. Ayrıca, Attilâ İlhan'ın Kurtlar Sofrası adlı eseri, 27 Mayıs Darbesi öncesindeki iş çevrelerine ve siyasi atmosferine odaklanmaktadır (Altun, 2019: s. 99-102).

Kurtla ilgili inançlar; Türk kültür coğrafyasında sadece Ortadoğu, Kafkasya ve Uluğ Türkistan'da değil, Ural-Altay ve Balkanlar'da da Türk kültürlü halkların kültür köprülerinden birisini oluşturmuştur (Kalafat, 2008: s. 309). Türk kültür coğrafyasının yanı sıra Avrupa, Amerika, Orta ve Kuzey Asya'da yaşayan birçok toplum tarafından da kurt diğer hayvanlara göre farklı bir konumda görülmekte ve kurda kutsiyet yüklenmektedir (Gülşen, 2013: s. 8-10). Bu bağlamda kurda yalnızca Türk toplumu tarafından değil, kurdun yaşam alanı olarak ifade edilen diğer birçok coğrafyadaki kavimler tarafından da kutsiyet atfedildiği sonucu çıkarılabilmektedir.

Türklerin tarihsel süreçte kurda atfettikleri bu derin anlam ve kutsiyet, yalnızca geçmişte kalmamış, günümüzde de çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Özellikle siyasi, kültürel ve toplumsal alanlarda kurt figürü, hâlâ güç, koruyuculuk ve bağımsızlık simgesi olarak kullanılmaktadır. Türkiye'de çeşitli semboller, bayraklar ve amblemlerde kurt motifi sıkça yer almakta ve bu motif, Türk milletinin tarihsel köklerine olan bağlılığını ve milli kimlik bilincini güçlendiren bir unsur olarak önemini korumaktadır. Kurt figürünün bu sürekliliği, Türk kültüründe geçmişten günümüze aktarılan mitolojik unsurların, toplumsal bellek ve kimlik inşasında ne denli etkili olduğunu göstermektedir. Türkoloji çalışmaları da bu motifin tarihsel ve kültürel bağlamlarını derinlemesine analiz ederek, Türk kültür coğrafyasındaki sürekliliğini ve dönüşümünü ortaya koymaya devam etmektedir.

2. Modern Dönemde Kurt Motifinin Yansımaları

2.1. Türklüğün Sembolü Olarak Kurt Motifi

Tarihsel süreç içerisinde çeşitli devletler, ulusal kimliklerini ve kültürel değerlerini temsil etmek amacıyla belirli hayvan figürlerini sembol olarak benimsemiş ve bu hayvanlara derin anlamlar yüklemişlerdir. Bu semboller, ilgili toplumların tarihî, mitolojik ve kültürel arka planlarıyla yakından ilişkilidir ve çoğu zaman millî kimliğin ve devlet ideolojisinin bir parçası olarak kullanılmaktadırlar. Zhu ve Ilsinger çalışmalarında "Ulusal hayvan"ı, bir ulusun üyeleri tarafından topluluğun ortak temsili olarak geniş çapta benimsenen hayvan olarak tanımlar ve soyut olan ulus kavramını somutlaştırdığını, vatandaşlar arasında bağ kurduğunu ve birlik-beraberliği teşvik

edebileceğini ifade ederler (2023: s. 198). Örneğin, Fransa'da horoz (Embassy of France in Washington, 2007), Rusya'da ayı (Platoff, 2012: s. 99-126), Çin'de ve Japonya'da ejderha (Visser, 2008), İspanya'da boğa (Screti, 2020: s. 1-20), Amerika Birleşik Devletleri'nde kartal (Nix, 2021) ve İngiltere'de aslan (Tutaysalgır ve Arı, 2023: s. 434-453) gibi hayvanlar ulusal semboller arasında yer almakta ve her biri farklı tarihî ve kültürel anlamlar taşımaktadır. Türkiye'de ise "kurt" veya "bozkurt" figürü, özellikle Türk mitolojisi ve destanlarında önemli bir yer tutmakta olup, millî kimlik ve bağımsızlık sembolü olarak kullanılmaktadır. Ortaylı, Türk milletinin sembol olarak kurt ile özdeşleşmesini kökeninin bozkır kültürüne dayanmasına bağlamaktadır. Araştırmacıya göre kurt, Türk tarihinde sembol ve idoldür. Sadece bir parti ve grup sembolü değil, Türk milleti için önemli ve anlamlı bir semboldür (TRT: 2024). Kurt başının, işaret ve serçe parmağı kaldırılıp diğer üç parmağın önde birleştirilerek oluşturulduğu "bozkurt işareti" de Türk milliyetçiliğini ve Türkçülüğü sembolize eden bir el işaretidir. Kurdun kültürel ve mitolojik kökeninden kaynaklanan bu işaret, siyasi görüş fark etmeden tarih boyunca Türkler arasında kullanılmıştır (Afacan ve Işık Afacan, 2025: s. 1). Devletlerin bu şekilde hayvan sembollerini benimsemesi, bu sembollerin mitolojik ve tarihî anlatılarla beslenen anlam dünyasına dayanmaktadır.



Resim-1.İstiklal Marşı'nı bozkurt işareti yaparak söyleyen Türk taraftarlar (Kaynak: Url-1)

Hayvan sembollerinin benimsenmesi, sadece birer temsil aracı olmanın ötesinde, ilgili toplumun tarihî kökenlerine ve kolektif hafızasına gönderme yaparak ulusal bilinci güçlendirmektedir. Anlamlı ve mantıklı bir ulusal sembol, insanlara daima ulusal kimliklerini ve aidiyetlerini hatırlatmalıdır (Finell ve Liebkind, 2010: s. 321). Örneğin, Çin'de ejderha figürü güç, bilgelik ve koruyucu bir unsur olarak kabul edilirken; Amerika Birleşik Devletleri'nde kartal, özgürlük ve bağımsızlık ideallerini simgelemektedir. Fransa'da horoz, millî uyanış ve cesaretin bir ifadesi olarak öne çıkarken; İngiltere'de aslan, kraliyet otoritesini ve gücü temsil etmektedir. Almanya'da ayı figürü ise dayanıklılık ve kuvvet sembolü olarak tarihî bağlamda anlam kazanmıştır. Türkiye'de bozkurt, özellikle Orta Asya Türk topluluklarında köklü bir mitolojik geçmişe sahip olup, Türklerin kökenlerini ve bağımsızlık mücadelelerini simgeleyen güçlü bir sembol niteliğindedir. Ayrıca Aslan'a göre, kurtların sosyal bir hayvan oluşu, lidere bağlılıkları, avlanmaları gibi özellikleriyle Türklere benzetilmeleri masum gibi

görünse de gerçeklik payı mevcuttur. Türkler bu hayvanın benzetiminden tarihi arka planı nedeniyle alınganlık göstermemekle birlikte, komşuları tarafından "barbar-vahşi" manalarında kullanılmış olma ihtimali mevcuttur (2010: s. 76).

2.2. Siyasi Parti ve Grup Sembolü Olarak Kurt Motifi

Siyasi partiler ve gruplar, belirli bir ideolojik duruş, düşünsel çerçeve ya da ortak hedef doğrultusunda bir araya gelen bireylerin oluşturduğu örgütlenmelerdir. Bu tür oluşumlar, üyelerinin paylaştığı temel değerler, inançlar ve dünya görüşleri etrafında şekillenir ve bu değerler, grubun siyasal ve toplumsal yönelimlerini belirlemede merkezi bir rol oynar. Siyasi partilerin ve grupların oluşumunda ve gelişiminde, üyelerin benimsediği ortak ideolojik ilkeler kadar, toplumsal, tarihsel ve kültürel dinamikler de belirleyici olmaktadır. Bu doğrultuda, siyasi gruplar farklı sosyo-ekonomik, kültürel ya da dini temellere dayanarak ortaya çıkabilir. Kimi siyasi hareketler dini inanç ve değerleri merkezine alırken, bazıları ekonomik eşitsizliklere odaklanmakta, bazıları ise etnik ya da ulusal kimliklere vurgu yaparak faaliyet göstermektedir.

Türkiye siyasal hayatında da farklı ideolojik eğilimler etrafında örgütlenen ve toplumun çeşitli kesimlerini temsil eden siyasi parti ve gruplar bulunmaktadır. Bu gruplar içinde, "sağ görüş" olarak tanımlanan ve milliyetçi eğilimlere sahip olan partiler, tarihsel süreç içinde önemli bir yer edinmiştir. Sağ ve milliyetçi çizgideki siyasi oluşumlar, ulusal kimliği ön plana çıkararak, bu kimliğin inşasında ve güçlendirilmesinde etkili olan tarihsel olaylara, mitolojik anlatılara ve kültürel sembollere sıkça atıfta bulunmaktadırlar. Bu bağlamda, milli kimliği koruma ve güçlendirme söylemi, sağ ve milliyetçi ideolojilerde merkezi bir yer tutmakta; bu söylem, geçmişin tarihi ve kültürel mirasını güncel siyasal kimlik inşasında bir referans noktası olarak kullanmaktadır.



Resim-2. Sembol olarak bozkurt işaretini tercih eden siyasi partiler (Kaynak: Url-2)

Toplumsal örgütler, görsel unsurlara dayanan mesajlarla üyeleri ile duygusal bağ oluşturarak bu bağı sürdürmeyi amaçlamaktadır (John, 1999: s. 206-207). Türkiye özelinde değerlendirildiğinde, milliyetçi ve sağ görüşe sahip siyasi parti ve grupların semboller ve figürler aracılığıyla kimliklerini güçlendirme ve destekçileriyle bağlarını kuvvetlendirme çabaları dikkat çekmektedir. Bu tür gruplar, ulusal kimliğe atfettikleri önemi ve bu kimliğin korunması gerekliliğini vurgularken, çoğunlukla mitolojik ve tarihsel motiflerden beslenmektedir. Türk siyasal geleneğinde, özellikle milliyetçi

çevrelerde, bozkurt figürü önemli bir sembol olarak öne çıkmaktadır. Bozkurt, Türk kültüründe ve mitolojisinde köklü bir geçmişe sahip olup, bağımsızlık, güç ve birlik gibi temaları temsil etmektedir. Bu figür, milliyetçi hareketlerin kimlik inşasında ve destekçilerle duygusal bağ kurma süreçlerinde sıkça kullanılmakta ve milliyetçi söylemin görsel ve sembolik bir ifadesi olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, semboller ve mitolojik figürler, sadece birer görsel unsur olmanın ötesinde, belirli bir ideolojinin ve bu ideolojiye bağlı topluluğun kimliğini şekillendiren ve pekiştiren unsurlar olarak siyasal söylemde önemli bir yer tutmaktadır.

2.3. Toplumsal Kurum ve Kuruluşların Logosu Olarak Kurt Motifi

Dernek, sendika, cemiyet gibi benzer şekilde kurulan ve tüzel kişiliğe sahip yapılar, başta üyeler arasında olmak üzere toplum içinde dayanışmayı artırmak amacıyla kurulmaktadırlar. Türkiye'de dernekler, sendikalar, kurumlar ve cemiyetler, kimliklerini ve ideolojik duruşlarını yansıtmak amacıyla çeşitli semboller kullanmaktadır. Bu sembollerden biri de Türk mitolojisi ve tarihinden beslenen kurt motifidir. Özellikle milliyetçi ve bağımsızlık yanlısı söylemleri benimseyen yapılar, bu güçlü sembolü sıklıkla tercih etmektedir. Örgütlerin kurt motifini tercih etme nedenleri arasında tarihsel bağ kurma, kimlik inşası ve ideolojik mesaj verme gibi unsurlar öne çıkmaktadır. Bu motif, örgütlerin geleneksel değerlere bağlılıklarını ve bağımsızlıkçı yaklaşımlarını vurgulamalarını sağlamaktadır. Ayrıca, görsel açıdan güçlü bir imaj yaratarak üyeler arasında aidiyet duygusunu pekiştirmektedir. Bu şekilde Türkiye'de varlığını aktif olarak devam ettiren Türk Ocakları, Türk Metal Sendikası, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü gibi kurum ve kuruluşların yanında Milli Türk Talebe Birliği, Türk Mukavemet Teşkilatı, Kurt-ar Derneği gibi yapılar da geçmişte kurt motifini logo olarak kullanmışlardır.



Resim-3. Türk Ocakları Logosu
(Kaynak: Url-3)



Resim-4. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Logosu
(Kaynak: Url- 4)

2.4. Para ve Posta Pulunda Kurt Motifi

Para, bir ülkenin egemenlik ve bağımsızlık sembollerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bir devletin kendi parasını basabilme yetkisi, onun ekonomik ve siyasi bağımsızlığının somut bir göstergesi olarak değerlendirilir. Para, yalnızca bir değişim aracı olmanın ötesinde, ulusal egemenliğin ve ekonomik yapının bir yansımasıdır. Tarihsel olarak, altın, gümüş ve bakır gibi değerli madenler para yerine kullanılmış; ancak sanayileşme ve ticaretin gelişimiyle birlikte, daha pratik ve taşınabilir olan kâğıt

paralar yaygınlaşmıştır. Kâğıt paraların tasarımında, ilgili ülkenin tarihi, kültürel ve ideolojik değerlerini temsil eden figürlere yer verilmektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde ve sonrasında basılan bazı özel paralarda, Türk kültüründe özgürlük ve bağımsızlık sembolü olarak kabul edilen kurt motifi kullanılmıştır. Bu motif, genç Cumhuriyet'in millî kimliğini ve egemenlik anlayışını yansıtan önemli bir sembol niteliği taşımaktadır.



Resim-5. Cumhuriyetin ilk yıllarında basılan bir banknot (Kaynak: Url-5)

Mektup, iletişim teknolojilerinin henüz gelişmediği ve telefonun yaygınlaşmadığı dönemlerde bireyler arasında haberleşmeyi sağlayan temel araçlardan biri olarak uzun yıllar boyunca işlevini sürdürmüştür. Mektupların üzerinde yer alan mühür, imza, damga veya pul gibi unsurlar ise hem kimlik doğrulama hem de resmi işlemleri onaylama amacı taşımış, aynı zamanda dönemin siyasi, sosyal ve kültürel dinamiklerini yansıtan semboller olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda posta pulları, yalnızca bir ücretlendirme aracı olmanın ötesinde, ait oldukları dönemin tarihî ve kültürel izlerini taşıyan önemli belgeler niteliğindedir. Pullar, yayımlandıkları dönemin siyasi olaylarını, toplumsal yapılarını ve kültürel miraslarını yansıtarak tarihsel gelişmeleri belgelemekte ve yorumlamaktadır. Aynı zamanda posta pulları, devletlerin egemenlik ve bağımsızlık sembolü olarak da önemli bir işlev üstlenmiştir.



Resim-6. Cumhuriyetin ilk yıllarında Ergenekon'dan çıkışı sembolize eden posta pulu (Kaynak: Url-6)

Türk kültürü açısından değerlendirildiğinde tarihsel ve sembolik bir unsur olan "kurt" motifinin ülkelerin egemenlik ve bağımsızlık alameti sayılan para ve pul üzerinde yer alması, bu simgenin yalnızca kültürel bir değer taşımakla kalmayıp aynı zamanda resmi belgelerde de kullanıldığını göstermektedir. Bu durum, kurt motifinin Türk kimliği ve kültürel mirası açısından ne denli köklü ve anlam yüklü bir simge olduğunu ortaya koymaktadır.

2.5. Aksesuarlarda Kurt Motifi

Mitoloji sanatın birçok alanına kaynaklık ederek ilham vermektedir. Toplumların geçmişindeki yaşantılarını ve inanışlarını kültürel tasvirler ve hikâyelerle ortaya koyan mitolojik kahraman ve olaylar sanat eserlerine de yansımakta ve tarihi bir değer kazanmaktadırlar. Modern dönemde de birçok sanatçı eserlerinde mitolojik betimlemeleri kullanmaktadır (Duydu ve Karabey Tekin, 2022: s. 1209). Kurt motifi de gerek mitolojik gerek kültürel açıdan Türkler için tarihi öneme sahiptir. Modern toplumda bu tür betimlemeler insanlara estetik açıdan hoş gelmekle beraber kişisel beğeni ölçüleri doğrultusunda da tercih edilebilmektedir. Bu amaçla kurt figürü ekonomik ve estetik değer taşıyan çeşitli tüketim ürünlerine yansımaktadır. Kurt figürü, özellikle hediyelik eşya sektöründe sıkça kullanılan bir motif hâline gelmiştir. Anahtarlık, magnet ve biblo gibi küçük ve dekoratif nesnelere doğrudan kurt şekli verilerek bu imge somutlaştırılmakta; t-shirt, yüzük, kilim ve yapboz gibi ürünler üzerine ise kurt motifi işlenerek kültürel bir kimlik yansıtılmaktadır. Bu tür ürünler, yalnızca estetik bir unsur olarak kalmayıp aynı zamanda Türk tarihine ve kültürel kimliğine duyulan bağlılığın bir ifadesi olarak da değerlendirilmektedir.



Resim-7. Kurt motifli bir yüzük (Kaynak: Url-7)

Kurt kemiği, dişi veya ona ait parçalardan yapılan bazı aksesuarların bireyi nazara karşı koruyacağına yönelik inançlardan dolayı bu tür aksesuarlar Anadolu coğrafyasında sınırlı da olsa görülmektedir. Kurdun çeşitli uzuvlarından yapılan ve nazarlık olarak görülen aksesuarların kişinin üzerinde bulunması kişisel güç ve korunmanın sağlandığı inancını oluşturmaktadır. Kurt parçalarından yapılan aksesuarlar yalnızca insanlar üzerinde değil salgın hastalık dönemlerinde evcil hayvanlar üzerinde de hastalıktan korunması amacıyla tercih edilmektedir (Arık, 2021: s. 127).

Kurt figürlü aksesuarlar, bireylerin kimliklerini ve ideolojik duruşlarını yansıtan semboller arasında yer almaktadır. Bu tür sembolik objeler, tarihsel ve kültürel anlamlar taşıyarak bireylerin aidiyet hislerini güçlendirmekte ve grup kimliği oluşturma sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle milliyetçi veya geleneksel değerlere bağlı bireyler, kurt figürünü taşıyan aksesuarları kimliklerini görünür kılmak amacıyla tercih edebilmektedir. Bu tercihler, yalnızca estetik beğenilere dayalı olmayıp aynı zamanda bireyin siyasi ve toplumsal duruşunu dışa vurma aracı olarak değerlendirilmektedir.

Dolayısıyla, kurt figürlü aksesuarların kullanımı, büyük oranda bireyin ideolojik yönelimleriyle doğrudan ilişkili bir kimlik ifadesi olarak görülebilmektedir.

2.6. Dijital Oyunlarda Kurt Motifi

Dijital oyunlarda hayvan figürlerinin kullanımı, oyunculara belirli karakter özelliklerini ve temaları aktarmanın yaygın bir yoludur. Bu bağlamda, kurt figürü bilgisayar oyunlarında sıkça karşımıza çıkmakta ve çeşitli anlamlar taşımaktadır. Kurt figürünün dijital oyunlarda tercih edilmesinin temel nedenlerinden biri, bu hayvanın doğasına atfedilen sembolik anlamlardır. Kurtlar, özgürlük, sadakat ve liderlik gibi değerlerle ilişkilendirilir. Bu özellikler, dijital oyunlarda karakter oluşturma sürecinde oyunculara güçlü ve güvenilir bir imaj sunmak için kullanılmaktadır. Ayrıca, kurtlar sürüyle hareket eden sosyal hayvanlar oldukları için çevrimiçi çok oyunculu oyunlarda takım ruhunu ve iş birliğini simgelemek için de ideal bir figürdür. Oyuncuların bir arada hareket etme, stratejik planlama ve dayanıklılık gösterme gibi becerilerini pekiştirmek amacıyla kurt metaforu sıkça tercih edilir. Bu figür, aynı zamanda oyunun atmosferine ve anlatısına derinlik kazandırır; oyuncular, kurt sembolizmi aracılığıyla oyunun dünyasına daha fazla bağlanma fırsatı bulmaktadır.



Resim-8. Kurtlar üzerine kurulmuş bir dijital oyun (Kaynak: Url-8)

Dijital oyunlarda kurt figürü yalnızca estetik bir unsur olmanın ötesinde, karakter inşasında ve oyun temalarının iletilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Dayanıklılık, liderlik ve bağlılık gibi özelliklerin oyuncuya aktarılmasında etkili bir araç olan kurt figürü, dijital oyunların anlatı ve tasarımında güçlü bir sembolik değere sahiptir. Dijital oyun kültürünün yaygınlaşması ile birlikte Türkiye'de oynanan birçok oyunun içerisinde de kurt figürü yer almaktadır.

2.7. Belgesel, Dizi ve Sinema Filmlerinde Kurt Motifi

İnsanlık tarihinde çeşitli kültürler, hayvanları mitolojik ve sembolik anlamlar yükleyerek toplumsal hafızalarında önemli bir yere konumlandırmıştır. Türk kültüründe kurt figürü, tarihsel ve kültürel kökenleri itibarıyla özel bir anlam taşımakta olup, bu anlam sinema ve televizyon yapımlarında da yankı bulmuştur. Türk sineması ve televizyon yapımlarında kurt figürü, kahramana yol gösteren ve onu tehlikelere karşı koruyan sadık bir yardımcı olarak betimlenir. Özellikle millî ve tarihi temalı yapımlarda kurt, Türk milletinin bağımsızlık mücadelesini ve özgürlük idealini temsil eden bir sembol

olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, kurt figürü yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda Türk kimliğiyle özdeşleşen bir simge olarak senaryolarda karşımıza çıkar. Ayrıca, yabancı yapımlarda da kurt, doğanın vahşi ama adaletli gücünü temsil eden bir karakter olarak kurgulanmıştır.



Resim-9. "Tarkan" filminden bir sahne (Kaynak: Url-9)

2.8. Spor Kulüplerinin Sembolü Olarak Kurt Motifi

Futbolda ve diğer spor branşlarında kulüpler görsel kimliklerini ön plana çıkarmak amacıyla arma, logo ve maskot gibi somut unsurlara başvurmaktadırlar. Simgesel değer de taşıyan bu unsurlar özgün seçim, çizim, tasvir ve renklere sahiptirler. Estetik yönlerine ek olarak kulübün özelliklerini de yansıtabilirler (İmamoğlu ve Ceylan, 2019: s. 509). Spor takımlarının sembol olarak hayvan seçmesi, taraftar kimliği oluşturma ve takım ruhunu güçlendirme amacı taşımaktadır. Seçilen hayvanlar genellikle cesaret, güç, hız, birlikte hareket etme veya dayanıklılık gibi takımın temsil etmek istediği özellikleri simgelemektedir. Bu semboller, taraftarların duygusal bağ kurarak aidiyet duygusu ile takıma bağlanmasını kolaylaştırırken, kulübün değerlerini ve kimliğini görsel bir temsille güçlendirme işlevi görmektedir.



Resim-10. Kayserispor'un sembolü kurt (Kaynak: Url-10)

Kurt figürü, dayanıklılık, güç, ekip çalışması ve bağlılık gibi nitelikleri temsil etmesi nedeniyle farklı ülkelerde birçok spor kulübü tarafından arma ya da sembol olarak tercih edilmiştir. Kurtların doğasındaki bu özellikler, spor kulüplerinin sahada göstermeyi amaçladığı dayanışma ve mücadele ruhuyla örtüşmektedir. Bu nedenle, çeşitli spor organizasyonları kurdu hem logolarında hem de maskotlarında kullanarak kimliklerini ve değerlerini yansıtmayı hedeflemişlerdir.

Türkiye'de de birçok spor kulübü, kendilerini tanımlayan hayvan figürlerini arma veya maskot olarak kullanmaktadır. Bu hayvan figürleri, kulüplerin karakteristik özelliklerini

vurgulamakta ve taraftar kitlesiyle duygusal bir bağ kurulmasına katkıda bulunmaktadır. Kurt imgesi, sahip olduğu güçlü anlamlar dolayısıyla Türkiye'deki bazı spor kulüplerince de tercih edilen semboller arasında yer almaktadır.

2.9. Özel Şirket veya İşletmelerde Logo Olarak Kurt Motifi

Dünyada belli bir ekonomik büyüklüğe ulaşmış ya da vizyon sahibi şirket, kuruluş veya işletmeler genellikle kendilerine ait bir figür, simge veya logo sahibi olmaktadır. Bu işaretlerin marka kimliğini ve imajını yansıtmanın yanı sıra tanınırlığı artırmak, rakiplerden farklılaşmak, kolay hatırlanmak, müşterilerde güven oluşturup işletmeyi profesyonel kimliğe kavuşturmak gibi işlevsel yönleri de mevcuttur. Bu tür firmaların, bir hayvanı hem şirket karakterini sergilemek hem de hafızalarda yer edinmek amacıyla marka yüzü olarak kullandıkları bilinmektedir. Hayvanların fiziksel özellikleri yanında farklı karakteristik özellikleri de onların logo, maskot ve amblemlerde tercih edilmesini sağlamaktadır (Özcan, 2014: s. 61). Dolayısıyla görsel tasarımı ve seçimi işletmeler için yalnızca bir görsel oluşturmanın ötesinde müşterilerde oluşacak intiba açısından da önem taşımaktadır.

Özel şirketler veya işletmeler, logo tasarımında birçok kriteri birlikte değerlendirmek zorundadırlar. Bu kriterlerden biri de faaliyet gösterdikleri coğrafyanın tarihi ve kültürel değerleridir. İşletmeler, logolarında tarihi ve kültürel öğelere yer vererek köklü bir geçmişe sahip olduklarını ve toplumla bağlarını kuvvetlendirdiklerini gösterebilirler. Kurt, Türk mitolojisinde ve tarihî anlatılarda önemli bir yere sahip olup bağımsızlık, güç ve dayanıklılıkla ilişkilendirilmektedir. Türkiye bağlamında düşünüldüğünde kurt figürü de tarihi ve kültürel açıdan önem teşkil eden bir motiftir ve doğal olarak Türkiye'de ticari faaliyet gösteren işletmeler tarafından da logolarda tercih edilmektedir.



Resim-11. Kurt motifini logosuna taşıyan Petrol Ofisi (Kaynak: Url-11)

2.10. Adlandırmalarda Kurt Motifi

Türk kültüründe kişi, nesne ve yer adlandırması, toplumun tarihsel, sosyokültürel ve dilsel kimliğini yansıtan önemli bir unsurdur. Kişi adları, büyük oranda bireyin sosyal statüsünü, aile bağlarını ve kültürel mirasını simgelemektedir. Yer adları ise tarihî olaylar, coğrafi özellikler ve kültürel değerlerle bağlantılı olarak toplumun kolektif hafızasını korumaktadır. Türkçede adlandırma süreçleri, genellikle anlam derinliği ve sembolik değer taşıyan kelimeler üzerinden ilerlemektedir. Bu bağlamda, adlandırma yalnızca bir tanımlama aracı değil, kültürel aktarımın temel unsurlarından biri olarak

değerlendirilmelidir. Bu nedenle Türkçede adlandırmada kullanılan kelimeler bireylerin veya toplumun hafızasında yer edinmiş ifadelerden oluşmaktadır.

Türk kültür ve edebiyatında kendisine önemli bir yer edinen kurt motifi, bu önemini günümüzde de koruyarak sosyal hayatın birçok noktasında kendisine yer bulurken kişi, yer ve bitki adlandırmalarında da sıkça kullanılmaktadır. Türklerin İslamiyet'i kabulü öncesinde kişi adı olarak tercih edilen "böri, asena, kurt" gibi kelimeler günümüzde de hem kişi adı hem de soyadı olarak çeşitli eklerle birlikte devam etmektedir. Örneğin "bozkurt" kelimesi Türkiye Türkçesinde hem kişi adı hem de soyadı olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Kişi adlandırmalarının yanında kurt, yer ve bitki adlandırmalarında da oldukça fazla kullanılmıştır. Kurt adı ile ilgili 18 adet bitki, 19 adet yer, 27 adet kişi adı, 23 adet deyim ve 22 adet atasözü tespit edilmiştir (Altun, 2019: s. 91). Türk kültürü içerisinde kendisine önemli bir yer edinen kurt motifi bu önemini adlandırmalarda da göstermektedir.

Sonuç

Türk kültüründe kurt motifinin önemli bir yer tuttuğu ve tarihsel süreç içerisinde çeşitli anlamlar kazandığı bilinmektedir. Kurt, Türk mitolojisi ve destanlarında simgesel değeri en yüksek hayvanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. İslamiyet öncesi Türk toplumlarında kurt, rehber, yol gösterici, kurtarıcı, eril ya da dişil eş ve hatta kutsal niteliklere sahip bir varlık olarak anlatılmıştır. Bu bağlamda, kurt figürü yalnızca bir hayvan olarak değil, aynı zamanda doğaüstü bir varlık, ilahi bir güç ya da atalarla ilgili bir unsur olarak da değerlendirilmiştir.

Kurt motifi tarihin her döneminde Türk kültürü için önemini korumuştur. Göktürklerin kökenini açıklayan destanlarda, kurt bir kurtarıcı ve yol gösterici olarak betimlenmiştir. Ergenekon destanına göre, bir savaş sonrası sağ kalan tek Türk çocuğu bir dişi kurt tarafından büyütülmüş ve bu çocuktan Türklerin soyu devam etmiştir. Bu anlatı, kurt figürünün Türk kimliğinin oluşum sürecindeki rolünü vurgulamaktadır. Benzer şekilde, Oğuz Kağan Destanı'nda kurt, Oğuz Kağan'a yol gösteren kutsal bir varlık olarak tasvir edilmiştir.

İslamiyet'in kabulü sonrasında da kurt figürü Türk kültürel belleğinde önemini yitirmemiş, aksine çeşitli edebî ve tarihi metinlerde varlığını sürdürmüştür. Dede Korkut Hikâyeleri'nde, kurdun yüzü mübarek olarak tasvir edilmiş ve ona kutsal bir anlam atfedilmiştir. Bu anlatılarda kurt, kahramanlara eşlik eden ve onların yolunu aydınlatan bir varlık olarak yer almıştır. Ayrıca, Moğolların ve Türk-Moğol geleneğinin önemli eserlerinden biri olan Cengizname'de, Cengiz Han'ın babasının gökyüzünden kutsal bir ışık şeklinde gelen bir kurt olduğu belirtilmektedir. Bu durum, kurdun sadece Türk kültüründe değil, geniş bir Avrasya coğrafyasında da kutsal bir varlık olarak algılandığını göstermektedir. Türk halk inançları içerisinde de kurt figürüne yönelik çeşitli inanışlar varlığını sürdürmüştür. Anadolu'da özellikle kırsal kesimlerde, kurtla ilgili koruyucu ve uğur getirdiğine inanılan unsurlar bulunmaktadır. Bu tür inanışlar, kurt figürünün zaman içinde halk kültürüne entegre olduğunu ve İslamiyet'in kabulünden sonra da önemini koruduğunu ortaya koymaktadır.

Türk kültüründe kurt motifine tarihsel süreç içerisinde önemli anlamlar atfedilmiş olup, bu motifin günümüzde de farklı alanlarda yaygın biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada, Türkiye'de kurt motifinin kullanım alanlarının belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda on farklı kullanım alanı tespit edilmiştir. Bunlar:

- Türklüğün Sembolü Olarak Kurt Motifi
- Siyasi Parti ve Grup Sembolü Olarak Kurt Motifi
- Toplumsal Kurum ve Kuruluşların Logosu Olarak Kurt Motifi
- Para ve Posta Pulunda Kurt Motifi
- Aksesuarlarda Kurt Motifi
- Dijital Oyunlarda Kurt Motifi
- Belgesel, Dizi ve Sinema Filmlerinde Kurt Motifi
- Spor Kulüplerinin Sembolü Olarak Kurt Motifi
- Özel Şirket veya İşletmelerde Logo Olarak Kurt Motifi
- Adlandırmalarda Kurt Motifi

olmak üzere çalışmada incelenmiştir.

Bu çalışmada tespit edilen kullanım alanları, kurt motifinin tarihsel süreç içerisinde Anadolu kültüründe önemini koruduğunu göstermektedir. Kurt; ata, ana, tanrı, yol gösterici ve kurtarıcı gibi sembolik anlamlar taşıması nedeniyle toplumsal bellekte saygın bir konumda yer almaktadır. Geçmişte destanlar, mitolojiler ve edebi eserlerde sıkça rastlanan bu motif, günümüzde de çeşitli alanlarda varlığını sürdürmektedir. Kültürel sürekliliğin bir göstergesi olarak kurt figürü, halk anlatıları, sanatsal ifadeler ve gündelik yaşam pratikleri içerisinde yer almakta, böylece kolektif kimliğin inşasında etkili bir unsur olmaya devam etmektedir.

Kaynaklar | References

Afacan, E. ve I. A., Meltem. (2025). Bozkurt İşareti: sporda semboller ve anlamlar. *Kocatepe Futbol Bilimleri Dergisi*, 1(1), 1-11.

Akcan, A. (2012). Bozkır kavimlerinde din (Göktürk dönemi sonuna kadar) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.

Altun, Z. (2019). Türk kültüründe kurt kavramı üzerine bir inceleme. *Eğitim ve Toplum*, 8(22), 91-108.

Arık, D. (2021). Anadolu ve Çuvaş Türklerinde kurtla ilgili inanış ve uygulamalar. *İdil-Ural Araştırmaları Dergisi*, 3 (2), 111-133. https://doi.org/10.47089/iuad.993097

Aslan, N. (2010). Kurt motifinin Türk menşe efsanelerindeki anlamı üzerine. *Milli Folklor*, 22(87), 72-77.

Bağcı, A. (2016). Türk kültüründe kurdun kutsiyetinin şaman mitlerindeki yeri. *Türk Dünyası*, 42, 7-14.

Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Dağı, F. ve Deniz, T. (2019). Somut Olmayan Kültürel Miras kapsamında Kurt Ata Kültürünün Anadolu'ya yansıması: Safranbolu örneği. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 9(1), 294-302.

Duydu, M. ve Karabey Tekin, A. (2022). Türk Mitolojisinde hayvan sembolizmi ve geleneksel "Şahmeran" figürünün sanata yansımaları. *İdil Dergisi*. 96, 1208–1217. https://doi: 10.7816/idil-11-96-06

Embassy of France in Washington. (2007). The Gallic Rooster. 14.05.2025 tarihinde https://franceintheus.org/spip.php?article604 adresinden edinilmiştir.

Emir, O. (2017, Mayıs). Antik Çağ'da kahraman hükümdar mitlerinde ayırt edici bir özellik: kurt motifi. O. K. Gül ve C.C. Çakmakcı (Ed.), *I. Uluslararası Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu*. Türklerin Dünyası Enstitüsü ve Gotse Delcev Üniversitesi, ANTALYA.

Ergin, M. (2008). *Dede Korkut Kitabı I*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ergin, M. (2009). *Orhun Abideleri*. Boğaziçi Yayınları.

Finell, E. ve Liebkind, K. (2010). National symbols and distinctiveness: Rhetorical strategies in creating distinct national identities. *British Journal of Social Psychology*, 49, 321-341. https://doi: 10.1348/014466609X455190

Gömeç, S. (2009). *Türk Destanlarına Giriş*. Akçağ Yayınları.

Gülşen, H. (2013). Kurt motifi üzerine bir inceleme. *Akademik Bakış Dergisi*, 39, 18-28.

İmamoğlu, G. ve Ceylan, L. (2019). Futbol takımlarında arma, logo ve maskot kullanımı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(66), 509-516. https://doi.org/10.51118/konsan.2023.30

İmanov, A. (2021). Mitoloji ve modern dünya halklarının kültüründeki "kurt" imgesinin rolü ve işlevi ile dünya sinema filmlerindeki kurt imgesinin karşılaştırılması. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

İnan, A. (1987). Börü=Kurt ve yok=hayır üzerine. *Makaleler ve İncelemeler I*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

John, D. R. (1999). Consumer socialization of children: A retrospective look at twenty-five years of research. *Journal of Consumer Research*. 26(3), 183–213. https://doi: 10.1086/209559

Kalafat, Y. (2002). Gök Tanrı İnancından günümüze kadar Türk halk inançlarında kurt. *XIV. Türk Tarih Kongresi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kalafat, Y. (2008). Dedem Korkut'un Kurdu. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (HÜTAD)*. 9, 309-324.

Köprülü, M. F. (1981). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ötüken Yayınları.

Nix, E. (2021). How did the bald eagle become America's national bird? Retrieved from Hıstory. 14.05.2025 tarihinde https://www.history.com/news/how-did-the-bald-eagle-become-americas-national-bird adresinden edinilmiştir.

Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi I*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özcan, B. Ö. (2014). Hayvan semboller ve marka maskotlarında kullanımı. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 11(27), 53-68.

Platoff, A. M. (2012). The "Forward Russia" flag: Examining the changing use of the bear as a symbol of Russia. *Raven: A Journal of Vexillology*, 19, 99–126. 13.01.2025 tarihinde https://escholarship.org/uc/item/5xz8x2zc adresinden edinilmiştir.

Polat, K. (2020). Geleneksel Türk inançlarında hayvanlar. S. Turan (Ed.). *Kutsal ve Hayvan-Dinlerin Hayvanlara Bakışı* içinde (s. 175-205). Nobel.

Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların eski dini*. A. Kazancıgil (Çev.). İşaret Yayınları.

Sarı, İ. (2017). *Türk Tarihinde Bozkurt*. Nokta E Publishing Yayınları.

Screti, F. (2020). The Spanish nationalist farm. The Bull, the Cow, the Donkey, the Sheep, and the Boar, as competing identity symbols. T. Fernández-Ulloa (Ed.). *Ideology, Politics and Demands in Spanish Language, Literature and Film* içinde (s. 1-20). Cambridge Scholar Publishing. 18.05.2025 tarihinde https://escholarship.org/uc/item/5xz8x2zc adresinden edinilmiştir.

Şişman, B. (2009). *Cengizname Haza Kıssa-i Çingiz Han*. Etüt Yayınları.

TRT Haber. (2024). İlber Ortaylı: Bozkurt, Türk Milletinin sembolüdür. 16.05.2025 tarihinde https://www.trthaber.com/haber/gundem/ilber-ortayli-bozkurt-turk-milletinin-semboludur-866704.html adresinden edinilmiştir.

Tutaysalgır, O. ve Arı, S. (2023). Aslan sembolizminin tarihsel yolculuğu ve güncel logo tasarımlarında kullanımı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(41), 434-453. https://doi.org/10.12981/mahder.1119532

Türk Dil Kurumu (t.y.). Türk Dil Kurumu sözlükleri. 15 Ocak 2025 tarihinde https://sozluk.gov.tr/adresinden edinilmiştir.

Url-1: İstiklal Marşı'nı bozkurt işareti yaparak söyleyen Türk Taraftarlar, https://www.trthaber.com/videolar/taraftarimiz-istiklal-marsini-bozkurt-isareti-yaparak-okudu-73222.html (Erişim Tarihi: 21.06.2025).

Url-2: Sembol olarak bozkurt işaretini tercih eden siyasi partiler, 21.06.2025 tarihinde https://chatgpt.com/ adlı yapay zeka programında oluşturulmuştur.

Url-3: Türk Ocakları Logosu, https://www.turkocaklari.org.tr/icerik/13/logo-gorsel (Erişim Tarihi: 21.06.2025).

Url-4: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Logosu, https://turkiyat.istanbul.edu.tr/tr/_ (Erişim Tarihi: 21.06.2025).

Url-5: Cumhuriyetin ilk yıllarında basılan bir banknot, https://www.capital.com.tr/haberler/tum-haberler/cumhuriyetin-ilkdonemin e -ait-paralar-kurt-sembolu-de-var (Erişim Tarihi: 21.06.2025).

Url-6: Cumhuriyetin ilk yıllarında Ergenekon'dan çıkışı sembolize eden posta pulu, https://www.yenicaggazetesi.com.tr/ataturkun-bastirdigi-ergenekon-pulu-mavi-gozlu-bozkurt-turklugun-sembolu-bozkurtu-662449h.htm (Erişim Tarihi: 21.06.2025).

Url-7: Kurt motifli bir yüzük, https://www.ciceksepeti.com/925-ayar-gumus-kurt-motifli-erkek-yuzuk-kcm96974441 (Erişim Tarihi: 21.06.2025).

Url-8: Kurtlar üzerine kurulmuş bir dijital oyun, https://store.steampowered.com/app/1567200/The_Wolf/?l=turkish (Erişim Tarihi: 21.06.2025).

Url-9: "Tarkan" filminden bir sahne, https://onedio.com/haber/hep-atildi-tarkan-filmlerindeki-kurt-un-hayat-sartlarini-duyunca-bir-miktar-sasiracaksiniz-1251079 (Erişim Tarihi: 21.06.2025).

Url-10: Kayserispor'un sembolü kurt, https://www.hunattv.com/kayserisporun-sembolu-kurt-oldu/ (Erişim Tarihi: 21.06.2025).

Url-11: Kurt motifini logosuna taşıyan Petrol Ofisi, https://www.petrolofisi.com.tr/medya-merkezi/logolar (Erişim Tarihi: 21.06.2025).

User, H. Ş. (2007). Eski Türk çağında hayvan tözlerinden devlet sembollerine. *BELLETEN*, 71(262), 843-856. https://doi.org/10.37879/belleten.2007.843

Visser, M. W. ve Coleman, L. (2008). *The Dragon in China and Japan*. ColumbiaCosimo Classics. 16.05.2025 tarihinde https://archive.org/details/cu31924021444728/page/n9/mode/2up adresinden edinilmiştir.

Zhu, J. ve Ilsinger, G. (2023). Political animals in the modern world: An investigation of the national animal symbol. *Studies in Ethnicity and Nationalism*, 23(2), 195-215. https://doi.org/10.1111/sena.12396

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Sagıp ATLI

https://orcid.org/0000-0003-2692-5194
Doç. Dr.
atlisagip@gmail.com
Manisa Celal Bayar Üniversitesi
https://ror.org/053f2w588
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

İzmir'in Karabağlar İlçesinde Bulunan Paşaköprü Mezarlığı'ndaki Mezar Taşı Sözleri

The Inscriptions on Tombstones in Pasakopru Cemetery, Located in the Karabaglar District of İzmir

Araştırma Makalesi | ***Research Article***

Geliş Tarihi | *Date Received*: 27.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 12.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Atlı, S. (2025). İzmir'in Karabağlar İlçesinde Bulunan Paşaköprü Mezarlığı'ndaki Mezar Taşı Sözleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1249-1287 https://doi.org/10.34083/akaded.1707203

Atlı, S. (2025). The Inscriptions on Tombstones in Pasakopru Cemetery, Located in the Karabaglar District of İzmir. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1249-1287. https://doi.org/10.34083/akaded.1707203

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Sagıp ATLI | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

İnsan hayatının geçiş dönemlerinin sonuncusu ölümdür. Zaman içerisinde ölüm etrafında çeşitli inanç ve uygulamalar ortaya çıkmış olup bunlar arasında mezar ve mezar taşı sözleri yer almaktadır. Mezar taşları, ölen kişilerin kimlikleri, mesleği, cinsiyeti ve toplumsal statüsü hakkında önemli bilgiler sunmasının yanında dönemin estetik anlayışını, dinî inançlarını, toplumsal ve kültürel yapılarıyla ilgili bilgi vermesi açısından ayrı bir öneme sahiptir. Bu çalışmada İzmir'in Karabağlar ilçesinde bulunan Paşaköprü Mezarlığı'ndaki Latin harfli mezar taşı sözlerinin tasnifi, tahlili, oluşum ve seçiliş aşamaları ele alınmıştır. Çalışma kapsamında gözlem ve görüşme teknikleri kullanılarak 2019 yılı içerisinde farklı tarihlerde derleme çalışması yapılmıştır. Ayrıca farklı tarihlerde de mezarlığa gidilerek mezarlığın son durumuyla ilgili gözlemlerde bulunulmuştur.

Çalışmanın başında araştırmanın konusu, alanı ve yöntemi hakkında bilgi verilmiştir. Ardından Paşaköprü Mezarlığı'ndan derlenen Latin harfli mezar taşı sözlerinin incelemesi yapılmıştır. Önce mezar taşı sözlerinin yaratım aktarım özelliklerine değinilmiştir. Bu başlıkta; mezar taşı sözlerinin seçiliş süreci, kalıplaşmış mezar taşı sözleri ile kaynak kişilerin mezar taşı sözleri hakkındaki görüşleri ele alınmıştır. Ardından mezar taşı sözlerinin şekil özellikleri manzum olanlar ve mensur olanlar şeklinde iki başlık altında incelenmiştir. Manzum mezar taşı sözleri; ölçü ve nazım birimi başlıklarına göre tasnif ve tahlil edilmiştir. Son olarak mezar taşı sözlerinin içerik özellikleri üzerinde durulmuştur. Bu başlık kapsamında mezar taşı sözlerindeki; biyografik bilgiler, ölen kişinin hayatıyla ilgili bilgiler, yaşam süresi, ölüm sebepleri, mensubiyet ve hitap bildiren ifadeler alt başlıklarıyla incelenmiştir. Çalışmanın sonunda inceleme içinde örnek olarak verilmeyen mezar taşı sözlerinden farklı olan 26 tane örnek metin ve fotoğraflar aktarılmıştır. Bu çalışmayla birlikte 95 yıllık geçmişi olan Paşaköprü Müslüman Mezarlığı'ndaki mezar taşı sözlerinin tespiti, tahlili ve son durumu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İzmir, Karabağlar, Paşaköprü Mezarlığı, Ölüm, Mezar Taşı Sözü.

Abstract

The final stage of the transitional periods in human life is death. Over time, various beliefs and practices have emerged around death among which gravestones and epitaphs hold a significant place. Gravestones are of particular importance not only because they offer valuable insights into the identity, occupation, gender, and social status of the deceased, but also because they reflect the aesthetic sensibilities, religious beliefs, and socio-cultural characteristics of the time in which they were created. This study focuses on the classification, analysis, and the processes of creation and selection of Latin-script gravestone inscriptions found in Pasakopru Cemetery, located in the Karabaglar district of Izmir. The research involves fieldwork conducted throughout 2019 using observation and interview techniques. Furthermore, additional visits were made to the cemetery on different dates to observe its current condition.

At the beginning of the study, information is provided regarding the subject, scope, and methodology of the research. Following this, an examination is conducted on the Latin-script gravestone inscriptions collected from Pasakopru Cemetery. The first part addresses the processes of creation and transmission of these inscriptions. This section explores the selection process of

the gravestone inscriptions, the use of formulaic expressions, and the views of local informants regarding the gravestones. Subsequently, the formal features of the inscriptions are analyzed under two categories: those in verse and those in prose. The metrical gravestone inscriptions are classified and analyzed according to the criteria of meter and rhyme. Finally, the content features of the gravestone inscriptions are examined. This section investigates the biographical information, details about the deceased's life, lifespan, causes of death, affiliations, and expressions of address, under specific subheadings. At the end of the study, 26 example texts and photographs of gravestone inscriptions, not included in the analysis, are presented as supplementary material. This study presents the identification, analysis, and current condition of the gravestone inscriptions in the Pasakopru Muslim Cemetery, which dates back 95 years.

Keywords: *Izmir, Karabaglar, Pasakopru Cemetery, Death, Gravestone Inscriptions.*

Giriş

İnsan hayatının doğum, evlilik ve ölüm olmak üzere üç geçiş dönemi vardır. Ölüm olgusu evrenin yaratılışıyla birlikte ortaya çıkmış yani hayat ile başlamakta olup bazen hayatla eş, bazen de onun karşısındaki bir olgu olarak görülmüştür (Samsakçı, 2016, s. 1). Bu durum insanlar tarafından değişik şekillerde yorumlanmış ve bazı toplumlarda hayatın sonu olarak yorumlanırken bazı toplumlarda ise yeni bir hayatın başlangıcı olarak kabul edilmiştir (Bahar, 2013, s. 267).

Ölüm olgusu ve onun kültürümüzdeki yeri farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Toplumların inanç yapılarına bağlı olarak zaman içerisinde ölüm etrafında çeşitli inanç ve uygulamalar ortaya çıkmış olup bunların başında mezar ve mezar taşı sözleri gelmektedir. Mezar kültürünün Türklerde ne zaman ortaya çıktığı konusunda kaynaklarda net bir bilgi yoktur. Fakat bu konuda en eski kaynak olarak MÖ. V. yüzyıla ait Hun kurganlarının şekil ve yapısına bakıldığında bu geleneğin çok eski bir geçmişinin olduğu anlaşılmaktadır (Boyraz, 2003, s. 39).

Orta Asya'dan günümüze kadar gelen mezar kültürü çok eski bir geçmişi olması bakımından önemli kültürel miraslardandır. Mezar taşları, ölen kişilerin kimlikleri, mesleği, cinsiyeti ve toplumsal statüsü hakkında önemli bilgiler sunmasının yanında dönemin estetik anlayışını, dinî inançlarını, toplumsal ve kültürel yapılarıyla ilgili bilgi vermesi açısından ayrı bir öneme sahiptir. Taşlar üzerindeki yazıtlar ve süslemeler de bu bağlamda sembolik anlamlar taşımaktadır. Özellikle Osmanlı döneminde, mezar taşlarında manzum metinler sıkça kullanılmıştır. Mezar taşlarındaki manzumeler, ölüm ve ahiret inançlarını yansıtmakla birlikte halkın duygu dünyasını, dönemin dil ve edebiyat anlayışını da ortaya koymaktadır (Sevim, 2012, s. 45).

Ölen kişinin varlığının belirlenmesi ve mezarının kaybolmaması amacıyla mezarın başına dikilen mezar taşlarının her biri ayrı anlam ifade etmektedir. Hemen hemen her kültürde görülen mezar taşları, ait olduğu kültürün öz değerlerine göre şekil alırlar. Bu şekillenme ölen kişinin inanışına, geleneklerine, sosyal ve ekonomik durumuna göre değişiklik gösterir (Türkan, 2012, s. 3025).

Bu bağlamda mezar ve mezar taşları, sadece defin alanları değil, aynı zamanda tarihin en eski uygarlıklarından günümüze kadar toplumların tarihsel ve kültürel hafızasını yansıtan arşiv niteliği taşıyan belgelerdir (Tüfekçioğlu, 1999, s. 394). Bütün bu yönleriyle mezarlıklar hem tarihî hem de kültürel açıdan incelenmesi gereken önemli kaynaklardır.

1. Çalışmanın Konusu, Alanı ve Yöntemi

Bu çalışmada İzmir ilinin Karabağlar ilçesinde bulunan Paşaköprü Mezarlığı'ndaki Latin harfli mezar taşı sözleri ele alınmıştır. Çalışma alanı olan Paşaköprü Mezarlığı aynı zamanda "Paşaköprü Müslüman Mezarlığı" olarak bilinmekte ve "Yeşillik Caddesi 35130 Karabağlar/İzmir" (URL-5) adresinde bulunmaktadır. Karabağlar ilçesine bağlı aynı isimle birisi Müslümanlara diğeri Hristiyanlara ait olmak üzere iki mezarlık bulunmaktadır. Bu çalışmaya başlamadan önceki amacımız aynı yerde bulunan biri Müslümanlara diğeri Hristiyanlara ait olan iki mezarlığın ve mezar taşı sözlerinin mukayeseli bir incelemesini yapmaktı. Fakat alana çıktığımızda Hristiyan mezarlığıyla ilgili herhangi bir veri toplamamıza görevliler tarafından izin verilmedi. Hatta içeri girip mezarlığı gezmemize dahi müsaade edilmedi. Bu sebepten dolayı çalışma alanı sadece Müslümanlara ait olan mezarlık olarak belirlenmiştir.

İzmir Belediyesi tarafından 1930 yılında gömüye açılan Paşaköprü Mezarlığı, 98 bin 750 metrekare alana sahiptir. Günümüzde mezarlığa gömü yapılmaya devam edilmektedir (URL-1). Mezarlığın alanının dolmasından dolayı yeni definler eski mezarların üstüne yapılmaktadır. Bu şekilde dört kişi üst üste gömülmüş mezarlar vardır. Mezarlık beş bölümden oluşmaktadır ve her bölümü ayıran yollara da sokak numarası verilmiştir. Ana giriş kapısı Yeşillik Caddesi üzerinde bulunmaktadır. Mezarlığa 3A Sokak üzerinden giriş yapılmakta olup orta kısımlarda 3B Sokak, 3C Sokak, 3D Sokak olmak üzere bölümlendirmeler yapılmıştır. Mezarlığın içi sokakların birleştiği yerlerdeki alanlar da ada şeklinde numaralandırılmıştır. Mezarlığın giriş kapısının sağında su deposu, solunda idari bina bulunmakta ve iç kısmın muhtelif yerlerinde 14 çeşme vardır. Mezarlık içinde yolların kenarında bulunan mezarların geneli bakımlı iken iç kesimlerde kalan mezarların çoğu bakımsızdır. Bazı mezarlar zaman içinde çökmesinden ya da başka sebeplerden dolayı çukur şekilde bulunurken bazıları bakımsızlıktan taşları kırık ve parçalanmış vaziyettedir. Mezarlıkta alan kısıtlı olmasından dolayı mezarlar dip dibe birleşik şekildedir. İç kesimlerdeki mezarların yanına gidebilmek için çoğu yerde diğer mezarların üzerine basıp geçilmesi gerekmektedir. Mezarlık içinde çoğunlukla bireysel tekli mezarların bulunmasının yanında aile mezarlığı şeklinde etrafı demirle, mermerle ya da çitle çevrilmiş alanlar da yer almaktadır.

Mezarlığın genel düzeni, bakımı ve temizliği belediye görevlileri tarafından yapılmaktadır. Mezarların bakımı ise mezar sahiplerinin kendisi veya ücret karşılığı bu işi yapan mezarlık içinde ve çevresinde bulunan kişilere düzenli olarak yaptırılmaktadır. Özellikle il dışında olan ya da belirli aralıklarla mezarlığı ziyaret edemeyenler, yakınlarının mezarının bakımının düzenli olarak yapılması için belirli ücret karşılığında bu kişilerle anlaşmaktadır (KK-3, 4, 5). Görüştüğümüz bu görevli kişiler arasında kırk seneden fazladır bu işi yapan vardır (KK-3).

Bu çalışma kapsamında gözlem ve görüşme teknikleri kullanılarak 2019 yılı içerisinde derleme çalışması yapılmıştır. Makalede 2019'un sonuna kadar olan Latin harfli mezar taşı sözlerinin tespiti ve incelemesi yapılmıştır. Derleme yapılırken fotoğraf makinası, ses kayıt cihazı ve not tutmak için kırtasiye malzemesi kullanılmıştır. Derleme çalışması esnasında konumuzla ilgili sözlerin bulunduğu mezar taşlarının fotoğrafları çekilmiştir. Üzerinde motif, işaret ve ölen kişinin künyesinin dışında herhangi bir yazı bulunan her mezar taşı çalışmaya dâhil edilmiştir. Örneğin "*Kıymetli Babamız Kasap Yaşar Hızlı, D.1939. Ö.1983-Canım Oğlum, Yaşar Oğlu Hasan Hızlı, Ruhlarına Fatiha, D.1950.Ö.2000*", "*Uşaklı Sarraf Sadık Altınel, R. Fatiha, 1896-1968*" gibi kısa ifadelerin yer aldığı sözlerin hepsi derlenmiştir. İlk derlemeden sonra farklı tarihlerde de mezarlığa gidilerek gözlem yapılmış ve tespit edilen yeni mezar taşı sözleri çalışmaya eklenmiştir. Konumuz hakkında bilgi sahibi olan 2 mezar taşı ustasıyla mülakat yapılarak hem mezarlık hem de mezar taşı sözleriyle ilgili bilgi toplanmıştır. Fakat kaynak kişiler hem dükkân isimlerinin hem de kendi isim ve adreslerinin paylaşılmasını istemedikleri için burada kaynak kişi bilgileri verilememiştir. Sebep olarak da bu durumun işlerinde aksaklığa sebebiyet verebileceğini, ölüm gibi hassas bir konuyla ilgili hem sözlü hem de görsel bir malzeme paylaşmak istemediklerini ve mezar taşı sözü yazdıran vefat eden kişilerin yakınlarının tepkileriyle karşılaşabilecekleri gibi gerekçeler sunmuşlardır. Hatta yaptıkları mezar taşlarının görsellerini reklam olarak kullanabilmek için mezar sahiplerinden izin almadan kullanamadıklarını belirtmişlerdir.

Çalışma içinde verilen mezar taşı sözleri üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmadan taş üzerinde yazıldığı gibi aktarılmış, üzerindeki imla ve noktalama hataları düzeltilmemiştir. Kaynak kişilerden alınan bilgiler de olduğu gibi kullanıldığında tırnak içine alınarak gösterilmiş ve cümlenin yanına kaynak kişi bilgisi "(KK-1)" örneğinde olduğu gibi kısaltılarak verilmiştir.

Derleme esnasında altı farklı mezarın yakınları tarafından "Neden mezarları ve mezar taşı sözlerinin fotoğrafını çektiğimiz?" şeklinde uyarıldık. Bu kişilere gerekli açıklamaları yapmış olmamıza rağmen kendi mezarlarıyla ilgili herhangi bir verinin paylaşılmaması gerektiği konusunda uyarıda bulunuldu. Biz de o kişilerin aile fertlerinin mezar taşı sözleriyle iligili bir görsele yazımızda yer vermedik. Sadece sayısal oranlamalarda kullandık.

İncelemede her başlık altında örnek olarak verilen mezar taşı sözlerinin seçimi yapılırken çalışma içerisinde bir defa kullanılmasına dikkat edilmiştir. Makalenin kapsamı gereği derlenen mezar taşı sözlerinin hepsini aktarma imkânı olmadığından, bu şekilde makalede daha fazla mezar taşı sözünün verilmesi amaçlanmıştır. Böylece inceleme içinde kullanılan örnek metinler ve çalışmanın sonunda verilen seçme metinlerle birlikte 143 mezar taşı sözü aktarılmıştır.

2. Mezar Taşı Sözlerinin Yaratım Aktarım Özellikleri

Mezar taşı sözleri rast gele seçilen ve yazdırılan metinler değildir. Bu metinlerin seçilmesinde birçok etken bulunmaktadır. Sözlerin nasıl seçildiği, seçilirken nelere dikkat

edildiği, kim ya da kimler tarafından yazdırıldığı, kalıplaşmış sözlerin olup olmadığı, ortak olarak kullanılan sözlerden mi alındığı gibi hususlar bu başlık altında incelenmiştir.

Derleme sonucunda mezar taşı ustalarından alınan bilgilerden mezar taşı sözlerinin çoğunlukla vefat eden kişilerin yakınları/akrabaları tarafından seçilip yazdırıldığı anlaşılmaktadır. Vefat edenlerin yakınları genellikle herhangi bir mezarda gördükleri sözü, daha önceden belirledikleri ya da internetten beğenip tespit ettikleri sözleri yazdırmaktadır (KK-1, 2).

Mezar taşı ustaları mezar taşı sözlerinin çok az kısmının vefat eden kişilerin vasiyeti üzerine yakınları tarafından yazdırıldığını belirtmiştir (KK-1, 2). Çoğunlukla orta yaşın üstünde bulunanların vefat etmeden önce gelip mezar taşlarına yazı yazdırma gibi durumların nadiren de olsa yaşandığını mezar taşı ustası belirtmiştir (KK-1).

Mezar taşı sözlerinin farklı kişilerin ağzından yazıldığı tespit edilmiştir. Metinlere bakıldığında ölen kişinin ölmeden önce vasiyeti şeklinde onun ağzından, ölen kişinin çocuklarının ağzından, ölenin herhangi bir akrabasının ağzından, hem ölenin hem de çocuklarının ağzından, ölenin anne ve babasının ağzından gibi farklı üslupla yazılmıştır:

Ölen Kişinin Ağzından Yazılan Mezar Taşı Sözü	
Henüz girmiştim on dokuz yaşına Tetanoz hastalığı geldi başıma Mevlam beni ayırdı sevdiklerimden Aydın Ortaklar Dere Köyü Halil kızı Bahriye Yıldız Ruhuna Fatiha D.1924-Ö.22.11.1944	Kanser girdi kanıma Kıydı tatlı canıma 4 çocuğuma doymadan 42 yaşında girdim kara toprağa Kadri Eruzundal Ruhuna Fatiha D.1969-Ö.14.31992
Yazanı Belli Olmayan Mezar Taşı Sözü	**Ölen Kişinin Anne ve Babasının Ağzından Yazılan Mezar Taşı Sözü**
Doyamadı dünyaya Kapandı iki gözü Hiç yoktan zehirlenerek Arkada kaldı gözü Mehmet kızı Melek Eleten Ruhuna Fatiha 5.5.1955	Ömrünün baharında Allahın rahmetine kavuşan İyi kalpli çalışkan ve üstün Meziyetlere sahip sevgili oğlumuz (Hacettepe Tıp Fakültesi Öğrencisi) M. Kazım Küçükkalp Aziz Ruhuna Fatiha Doğum: 8.6.1955-Ölüm: 9.8.1974

Toplumun bazı kesimlerinde mezar taşına söz yazdırmanın günah olarak kabul edildiği yapılan derlemelerden anlaşılmaktadır. Bu durumu mezar taşı ustaları şu şekilde açıklamaktadır:

> "Bazı mezar sahipleri günah olduğu düşüncesiyle mezar taşına söz yazdırmıyorlar. Sadece kimlik bilgileri ile doğum ve ölüm tarihlerini yazdırıyorlar." (KK-1, 2)

Paşaköprü Mezarlığı'nda medfun bulunan bir kişinin mezarını yaptırmak isteyenler için şu duyuru yazısı mezarlığın idari binasının duvarına tabela şeklinde asılmıştır:

"Mezarlığımızda Dokuz Eylül Üniversitesi Torbalı Meslek Yüksek Okulu Özel Mezar Ustası Sertifikası olanlar ile kabir sahipleri dışında kabir yapılamaz." Mezarlıklar Müdürlüğü".

Mezar taşlarında; "fotoğraf, Türk bayrağı, ay-yıldız, ay, çapa, tek gül, gül buketi, servi, fotoğraf, futbol takımı arması (BJK, Göztepe), meşale, gül, lale, çeşitli çiçekler, polis arması, terazi, çeşitli askerî rütbelere ait armalar (hava astsubayı rütbesi arması, albay rütbesi arması, astsubay arması, yüzbaşı)" gibi çeşitli semboller kullanılmıştır. Bu semboller vefat eden kişinin dinî inancını, hobilerini, milliyetini, cinsiyetini, mesleğini, tuttuğu takımı yansıttığı için onunla ilgili künye bilgilerinin dışında farklı bilgiler de vermektedir.[1]

Mezar taşı sözleri arasında Rıza Tevfik Bölükbaşı, Mevlâna, Cahit Sıtkı Tarancı gibi meşhur kişilerin şiirlerinden parçalar da seçilmiştir. Aşağıdaki tablolarda hem mezar taşı sözü hem de sözün alıntılandığı metin mukayeseli şekilde gösterilmiş ve benzer olan yerleri koyu punto ve italik olarak belirtilmiştir.

Aşağıdaki mezar taşı sözü Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın bir şiirinden birebir alıntıdır:

Karabağlar Paşaköprü Mezarlığı Mezar Taşı Sözü	**Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın Şiirinin Parçası**
Gayesi bilinmez mukadderatın ***Ölümdür en büyük sırrı hayatın*** Feyzullah KARTAL Eylül 1972	"***Gâyesi bilinmez mukadderâtın*** ***Ölümdür en büyük sırrı hayâtın***!" (Uçman, 2022, s.249)

Tabloda verilen mezar taşı sözünün bir kısmı Isparta Gönen yöresinden derlenen "Şu Dağlar Olmasaydı" isimli türkünün bir bölümünden alıntıdır:

Karabağlar Paşaköprü Mezarlığı Mezar Taşı Sözü	**Isparta Gönen Yöresine Ait Türkü Parçası**
Şu dağlar olmasaydı ***Sararıp solmasaydı*** ***Ölüm Allah'ın emri*** Körpe kuzularım kalmasaydı Tetanos hastalığından ölen Söke Yeniköy'den Kerim Kızı Fatma	"***Şu dağlar olmasaydı*** ***Sararıp solmasaydı*** ***Ölüm Allah'ın emri*** Şu ayrılık olmasaydı" (URL-2)

İlgili mezar taşı sözü, Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" şiirinin son dörtlüğüdür. Şiirin son mısraında iki kelime eksiklik dışında aynen yazılmıştır:

Karabağlar Paşaköprü Mezarlığı Mezar Taşı Sözü	**Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirinin Parçası**
Neylersin ölüm ***Herkesin baş ucunda uyudun***	***"N'eylersin ölüm herkesin başında*** ***Uyudun uyanamadın olacak***

[1] Mezar taşlarındaki sembollerin anlamları için bk. Sedat Veyis Örnek, *Anadolu Folklorunda Ölüm*, Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2017, ss. 80-90; Şeref Boyraz, *Türkiye'de Mezar Taşı Sözleri*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2003, ss. 119-120; Burhan Oğuz, *Mezar Taşında Simgeleşen İnançla*r, İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı, 1983.

Uyanmadın olacak ***Kim bilir nerede nasıl ve kaç yaşında*** ***Bir namazlık saltanatın olacak*** ***O musalla taşında*** Rifat AKSİER D.1912-Ö. Mayıs 1982	***Kimbilir nerde, nasıl, kaç yaşında?*** ***Bir namazlık saltanatın olacak*** Taht misali ***o musalla taşında"*** (Tarancı, 2004, s. 189)

Türkü metinlerinden alınan mezar taşı sözleri de vardır. Tabloda örneği verilen mezar taşı sözü Tokat yöresine ait bir türküden alıntılanmıştır:

Karabağlar Paşaköprü Mezarlığı Mezar Taşı Sözü	**Tokat Yöresine Ait "El Çek Tabip Sinem Üstünden" Türküsünün Parçası**
El çek tabib el çek yaram ***üstünden*** ***Sen benim derdime*** deva bulmasın Sen nasıl tabibsin ***yoktur ilacın*** ***Sarabilmesin*** ağlama arkamdan Geleme artık bir fatiha okur Duadır yüce catır D. 1955-Ö.1975	***El çek tabip*** sinem ***üstünden*** ***Sen benim derdimi*** bile bilmezsin (dertliyim vay) Yarem yürektendir ***yoktur ilacın*** Sen benim yaremi ***sarabilmezsin*** (dertliyim vay) (URL-3)

Mezar taşı sözleri arasında ilahi metinlerinden alınan örnekler de vardır. Tabloda verilen mezar taşı sözü bir ilahiden alıntılanmıştır:

Karabağlar Paşaköprü Mezarlığı Mezar Taşı Sözü	**"Namaz İlahisi" İsimli İlahinin Parçası**
Emekli Hâkim Selahattin BAŞKAN ***Ecel yastığına koyunca başın*** Döküldü ***gözünden kanlı yaşın*** ***İman*** ile ***Kur'an*** oldu ***senin yoldaşın*** ***Azrail'e can verdiğin zaman*** Ruhuna Fatiha 1905-1964	"***Ecel yastığına koyunca başın*** Dökülür ***gözünden kan*** ile ***yaşın*** ***İman Kur'an olur senin yoldaşın*** ***Azrail'e canın verdiğin zaman***" (URL-4)

Derleme yapılan mezar taşı ustalarında mezar taşı sözleriyle ilgili herhangi bir katalog bulunmamaktadır. Kendi bilgisayarlarında önceden yaptıkları ilgi çeken ve farklı olan mezar taşı örnekleri vardır. Bu metinleri müşterilere örnek olması için göstermektedirler (KK-1, 2).

Mezar taşlarının bazılarının zaman içinde yenilendiği tespit edilmiştir. Özellikle üstüne gömü yapılan mezarların mezar taşlarına vefat eden yeni kişinin bilgileri eklenmektedir. Bazı mezarların yanında eski ve yeni mezar taşları birlikte bulunanlar da vardır. Aşağıdaki mezar taşında kalp şeklindeki kısım sonradan eklenmiştir:



Aynı taşta bulunan farklı kişilere ait mezar taşı künyelerinde neden farklı bilgiler yer alıyor sorusunu mezar taşı ustası şu şeklinde cevaplandırmıştır:

> "Önceki mezar taşında ne yazıldıysa biz de onu yenisine geçiriyoruz. Ölen kişinin yakınları ekleme yapmak istedikleri bir şey olursa ilave ediyoruz. Bir de eskiden ölüm tarihleri ayrıntılı olarak gün, ay ve yıl şeklinde pek yazılmamış. Çoğunlukla doğum ve ölüm tarihleri hatta tek ölüm tarihleri yazılmış." (KK-1)

Mezarlıkta birden fazla kullanılan mezar taşı sözü bulunmaktadır. Bu sözlerin bir kısmı aynen tekrar edilirken bazılarının belirli bölümlerinin tekrar edildiği görülmektedir. Mezarlıkta en çok tekrar edilen mezar taşı sözüne dört örnek verilmiştir:

Ey Muhammed ümmeti ***Ölünün diriden bir fatihadır minneti*** İbrahimoğlu Halit Özkalafat Ruhuna Fatiha Ö.22.6.1964-K.2359	Bakıp geçme ***Ey Muhammed ümmeti*** ***Ölünün diriden*** ***Fatihadır minneti*** Adil annesi Ümmügül Ö.1942
Bakıp geçme ***ey Muhammed ümmeti*** ***Ölünün diriden bir Fatiha'dır minneti*** Kabrimi ziyaret eden olsun resul ümmeti Bizlere bir fatiha ihsan eden bulur cenneti Pivale Makarna Fabrikasında Kaynakçı Mustafa Hulusi YILDIRIM D. 1911-Ö. Şubat 1968	Bakıp geçme ***ey Muhammet ümmeti*** ***Ölünün diriden bir Fatihadır minneti*** Akseki'li Bekir Çavuşoğlu HASAN HÜSEYİN KUTLU 1907-1979

Mezar taşı sözleri arasında ortak kullanılan diğer sözlere örnek olarak aşağıdaki metinler verilmiştir:

Ziyaretten murat ***Bir duadır*** ***Bugün bana ise*** ***Yarın sanadır*** Mehmet Oğlu Hacı Nuri Asutay	***Ziyaretten murat bir duadır*** ***Bu gün bana ise yarın sanadır*** Mehmet eşi Besime Eleten Ruhuna Fatiha 25….1956
Şu dağlar olmasaydı Sararıp solmasaydı	***Şu dağlar olmasaydı*** ***Ölüm Allah'ın emri***

Ölüm Allah'ın emri Körpe kuzularım kalmasaydı Tetanos hastalığından ölen Söke Yeniköy'den Kerim Kızı Fatma	***Ayrılık olmasaydı*** ELMAS BARBAK R. Fatiha Ö.4.2.1976
Benim iki cihan içinde muradım Ol Hüda'dır ümüdüm Ruzi mahşerde Muhammed Mustafa Nedime TEKÇE Eylül 1983	***Benim her iki cihanda Muradım ol Hüdamdır*** Zehra Koparan R. Fatiha D.1314-Ö.1970

Kalıplaşmış Mezar Taşı Sözleri: Bir dili konuşan kişilerin kendi aralarında anlam aktarmak amacıyla kullandıkları ve kullanabilecekleri bütün birimler, o dilin söz varlığını oluşturmaktadır. Bu birimler, sözcüklerle kalıplaşmış dil birimleri (atasözleri, deyimler, ikilemeler, birleşikler ve kalıp sözler) olarak iki ana gruba ayrılmaktadır (Gökdayı, 2019, s. 19). Kalıp sözler, bir toplumun bireyleri arasındaki ilişkiler sırasında kullanılması adet olan ifadelerdir (Aksan, 1996, s. 35). Kalıplaşmış ögeler, sözlü ve yazılı iletişimde konuşanlar/yazanlar için söz varlığının kullanımı kolay ve cazip birimleri olarak nitelendirilebilir (Gökdayı, 2008, s. 90).

Kalıp ifadelerin yer aldığı metinler arasında mezar taşı sözleri de bulunmaktadır. Derlediğimiz mezar taşı sözlerinde sık olarak kullanılan birtakım kalıp ifadeler vardır. Bu sözlerin bir kısmı birkaç kelimeden oluşmakla birlikte bir kısmı mısralar hâlinde tekrar edilen ifadelerdir. Ayrıca bu ifadeler metin içinde farklı dizelerde, cümlelerin başı, ortası ve sonu gibi farklı yerlerinde kullanılmıştır. Derlenen mezar taşı sözlerinde kalıp ifade şeklinde birden fazla tekrar edilen sözler tablo hâlinde verilmiştir:

Mezar Taşı Sözlerinde Sık Olarak Kullanılan Kalıp İfadeler		
Hayatının en verimli çağında…	Bir kuş idim uçtum yuvadan	Ah ile zar kılarak…
Gençliğine/gençliğime doymadan…	Ey yolcu boş geçme…	Gülmedi başım…
Hayatının/hayatımın baharında…	Ey yolcu bir göz at…	Şu fani dünyada…
Dünyanın kahrını çektik beraber	Sonunda yazıldı mezar taşım	Muradım kalmadı…
Kim bakidir şu fani dünyada	İbretle bak/nazar kıl…	Ecel beni de aldı…
Muradını almadan/alamadan…	Çok gurbet gezdim…	… yaşının baharında
Muradıma eremedim/ermeden…	İçtim/içtin ecel şerbetini	Genç yaşta/yaşında…
Henüz girmiştim ... yaşına/yaşıma…	Gülmedi şu dertli başım	Aramızdan ayrıldı…
Yakalandığı/tutulduğu amansız hastalıktan kurtulamayarak…		

Mezar taşı sözlerinin genellikle sonunda ölen kişi için dua ve temenniler dile getirilirken kullanılan kalıplaşmış dua sözleri de bulunmaktadır. En yaygın şekilde kullanılan ifade "Ruhuna Fatiha"dır. Aynı mezarda birden fazla kişi defnedilmiş ise ortak olarak "Ruhlarına Fatiha" ifadesi yer almaktadır. Derlenen mezar taşı sözlerinde yer alan kalıp dua ifadeleri aşağıdaki tabloda mezar taşında yazıldıkları hâlleriyle verilmiştir:

Rahat Uyuyun	Cennet olsun daim yerin	Ruhuna Fatiha
Ruhi için Fatiha	Cennet mekanı olsun	Ruhlarına Fatiha
Ruhuna el Fatiha	Ruhun şad olsun	R. Fatiha
Mekanın cennet olsun	Ruhun şad mekanın cennet olsun	Ruhuna F.

Mekanı Cennet Ola	Şad ola ruhun. Ruhuna Fatiha.	Ruhuna Fa.
Aziz Ruhuna Fatiha	Ruhun şad makamın cennet olsun	

Derleme alanımızdaki mezar taşı sözlerinin sadece bu bölgede mi bulunduğu yoksa başka yerlerde de aynısı ya da benzerlerinin olup olmadığını tespit etmek için farklı yerleri kapsayan çalışmaların bir taraması yapılmıştır. Mezar taşı sözlerinin bir kısmının sadece derleme alanımızda değil başka bölgelerdeki mezarlıklarda da kullanıldığı yapılan tarama sonucu tespit edilmiştir. Bu durum da bazı mezar taşı sözlerinin yaygın olarak bilindiği ve kullanıldığını ortaya koymaktadır. Çalışmanın sınırlılığından dolayı dört örnek metin üzerinden karşılaştırma yapılarak tablo hâlinde verilmiştir. Aşağıdaki tabloda örnek olarak verilen "Paşaköprü Mezarlığı" ile "İzmir Menemen"de tespit edilen mezar taşı sözünün büyük bir kısmının benzer olduğu görülmektedir. Tabloda verilen mezar taşı sözlerinin benzer kısımları italik ve koyu punto olarak belirtilmiştir:

Karabağlar Paşaköprü Mezarlığı	**İzmir-Menemen**
Kaderde ne ise olur etme merak, Nefsine uyma hakkın emrine bak! ***Altından ağacın olsa zümrütten yaprak*** ***Akibet gözünü doldurur*** ***Bir avuç toprak.*** Rıza ÖZTÜRKER, Kenan ÖZTÜRKER 1996, D.1972-Ö. Temmuz 2001	"Bahri kızı Sebahat Kaya D. 14.06.1933-Ö. 28.09.2018 Ruhuna Fatiha ***Altından ağacın olsa*** ***Zümrütte yaprak*** ***Akibet gözünü d****oldurur* ***Bir avuç toprak"*** (Gürlek, 2024, s. 247-248)

Yapılan tarama neticesinde iki farklı bölge dışında üç farklı yerde de ortak olarak kullanılan mezar taşı sözleri tespit edilmiştir. Tabloda verilen Paşaköprü Mezarlığı, İzmir Menemen ve Denizli Babadağ'da tespit edilen mezar taşı sözlerinin önemli bir kısmının benzer olduğu görülmektedir:

Karabağlar Paşaköprü Mezarlığı	**İzmir-Menemen**	**Denizli-Babadağ**
Ah ile zar kılarım gençliğime ***Doymadım*** hasrete fani cihanda Tuli ***ömür sürmedim*** derdime ***Derman aradım bir ilacın bulamadım*** İki yavrum bıraktım mürüvetin görmedim Takdiri hüda böyle imiş Keyifli ömür sürmedim İlhami Kızı Fatma KELLEKIRAN D.1930-Ö. Ekim 1953	***"Ahile zar kılarım*** ***Gençliğime doymadım*** Fani dünyada Uzun ***ömür sürmedim*** Celalettin oğlu Hilmi Akarsu Ruhuna Fatiha D: 1935- Ö: 8.3.1962" (Gürlek, 2024, s. 284)	"Hüve'l Baki sene 1322 Cemaziye'l Ahir ***Ah ile zar kılarım gençliğime doymadım*** ***Derdime derman aradım bir ilaç bulmadım*** Asker kardeşim gönderip tarihi Okusunlar ibretle sana muradım sabah Kabri Hancı Hâcı İsmail Kerîmesi Ruhuna Fatiha" (Soyalp, 2018, s. 75)

Aşağıdaki tabloda verilen Paşaköprü Mezarlığı, İzmit ve İstanbul olmak üzere üç farklı bölgeden tespit edilen mezar taşı sözlerinin büyük bir bölümünün benzer olduğu görülmektedir. Ayrıca derleme alanımızda da aynı sözlerin iki farklı mezar taşında kullanıldığı tespit edilmiştir.

Karabağlar Paşaköprü Mezarlığı	İzmit	İstanbul
Meskenim dağlar başı Oldu ***sahrai hacat kalmadı*** ***İçtim ecel şerbetini*** ***Lokmana hacet kalmadı*** Yapıldı cennette sarayım Mimara hacet kalmadı Konya hasanşıh köyünden Osman SÖYLEMEZ, Keklik SÖYLEMEZ D.1946-Ö.2006/D.1943-1978	"Âh mine'l-mevt ***Meskenim dağlar başında*** ***Sahrâya hâcet kalmadı*** ***İçtim ecel şerbetini*** ***Lokmân'a hâcet kalmadı*** Ubıh Kabîlesinden Osman Ağa Kerîmesi Ebzah/Abzeh Kabîlesinden Hacı Ömer oğlu Mustafa Efendi Zevcesi merhûme Esmâ Hanım Rûhuna Fâtiha 1304" (Şeyban vd., 2014, s. 333)	"Hüve'l-hayyü'l-bâkî ***Meskenim dağlar başıdır*** ***sahrâya hâcet kalmadı*** ***İçtim ecel şerbetini Lokmân'a hâcet kalmadı*** Arabacıların demirci başısı merhûm ve mağfûrun leh el-muhtâc ilâ rahmeti Rabbihi'l gafûr Mehmed Ağa'nın rûhiyçün el-fâtiha Sene 1210" (Ayanoğlu, 2022, s. 17)
Dağlar başı oldu meskanım ***Sahraya hacet kalmadı*** ***İçtin ecel şerbetini*** ***Lokmana hacet kalmadı*** Rabia BALİÇER-1964		

Tabloda verilen Karabağlar Paşaköprü Mezarlığı, Karaman Merkez ve Niğde'den tespit edilen mezar taşı sözlerinin birkaç ek dışında tamamen aynı olduğu görülmektedir. Bu durum da bazı mezar taşı sözlerinin toplumun geneli tarafından bilindiği ve benimsendiğini göstermektedir:

Karabağlar Paşaköprü Mezarlığı	Karaman Merkez	Niğde
Gülmedim şu yalan dünyada ***Ne dertler geldi başıma*** ***Daha doyamadım yavruma*** ***Kara toprak aldı bağrına*** ***Allah uzun ömür versin*** ***Fatiha okuyanlara*** Mehmet Oğlu Şevket PAMUKOĞLU D. 1970-Ö. Aralık 2012	"***Gülmedim şu yalan dünyada*** ***Ne dertler geldi başıma*** ***Daha doymadım yavrularıma*** ***Kara toprak aldı bağrına*** ***Allah uzun ömür versin*** ***Fatiha okuyanlara***" (Baytaş, 2019, s. 30)	***"Gülmedim şu yalan dünyada*** ***Ne dertler geldi başıma*** ***Daha doymadım yavrularıma*** ***Kara toprak aldı bağrına*** ***Allah uzun ömür versin*** ***Fatiha okuyanlara*** Yaşar Dokuz (D. 1980/Ö. 2004)" (Bakırcı, 2008, s. 28)

3. Mezar Taşı Sözlerinin Şekil Özellikleri

Derlenen mezar taşı sözleri manzum ve mensur şekilde bulunanlar olarak iki başlıkta tasnif edilerek incelenmiştir. Tespit edilen 476 adet mezar taşı sözünün 171'i manzum, 305 tanesi de mensur şekilde bulunmaktadır.

3.1. Manzum Mezar Taşı Sözleri

Derlenen manzum mezar taşı sözlerinin şekil özellikleri; "ölçü" ve "nazım birimi" olmak üzere iki başlıkta incelenmiştir. Bu başlıklar da kendi içinde alt başlıklara ayrılarak mezar taşı sözleri tahlil edilmiştir.

3.1.1. Ölçü

Her ölçü (vezin) bağlı bulunduğu dilin yapısından doğmaktadır. Bu nedenle Türk dilinin doğal ölçüsü "hece ölçüsü (vezni)" olup "vezn-i benan, hesâb-ı benân, parmak hesabı" olarak da bilinmektedir. Hece ölçüsü, dizelerdeki hece sayısının belli bir düzene bağlı olarak eşitliği temeline dayanan bir vezindir. Hece sayısının eşitliği o dizenin ölçüsünü göstermektedir. İki heceden başlayıp yirmi heceliye kadar birçok vezin bulunmakta olup en yaygın kullanılanları yedili, sekizli ve on birli hece ölçüsüdür (Dilçin, 2009, s. 39-42). Derlenen mezar taşı sözlerinde; yedili, sekizli ve on birli hece ölçüsü kalıplarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

Yedili Hece Ölçüsü: Türk edebiyatının ilk çağlarından beri kullanılan ve en çok tercih edilen hece kalıplarından biridir (Dilçin, 2009, s. 43). Derlenen mezar taşı sözlerinden on bir tanesinin yedili hece ölçüsüyle yazıldığı tespit edilmiştir:

Gez dinin sevdasiyle Olma biran asiyle O kadar çok yalvar ki Gelmez yüz karasiyle Ruhuna Fatiha Abdullah Oğlu MURAT KOLDAĞUÇ D. 1884-Ö.1966	Vatan için yaşadım Kimseye kin tutmadım Müddeti hayatımda Allah'ı unutmadım Helallaşalım evlat Ben helal ediyorum Bir Fatiha okuyun Huzura gidiyorum VEFKİ DEĞER Kasım 1961	Allah Baki Güle güle yaşardı Tanrısına tapardı Fenalıktan kaçardı Halka eylik yapardı MUSTAFA ALİ OKAN Ruhuna Fatiha 16-7-1946

Sekizli Hece Ölçüsü: Türk edebiyatında en çok kullanılan hece kalıplarından birisi sekizli hece ölçüsüdür (Dilçin, 2009, s. 47). Derlenen mezar taşı sözlerinden on üç tanesinin sekizli hece ölçüsüyle yazıldığı tespit edilmiştir:

Fani imiş yalan imiş Ömrün sonu talan imiş Dünya boş bir kovan imiş Dünya çok dar ahret geniş Gümüşhaneli Zakire AYVAZ Ruhuna Fatiha D.1896-Ö.1980	Cefa çektin fakat şimdi Izdırabın artık dindi Oldun artık bizden cüda Sana yakın oldu Hüda Allah için sevgin derin Cennet olsun daim yerin Süleyman BAYAT Ruhuna Fatiha Dg. 1310-Öl. 21.10.1957	Arabalar aşıp gider Acı zehir saçıp gider 6 yavrumun içinden Ecel alıp geçip gider Konya Hasan Şıh Köyü Yusuf oğlu Mehmet TÜRKHAN Ruhuna Fatiha D.1333-Ö.13.12.1980

On Birli Hece Ölçüsü: Türk edebiyatının her döneminde çok sık olarak kullanılan hece ölçüsü kalıbıdır. Hem halk edebiyatı hem de yeni Türk şiirinde bu hece ölçüsüyle her türde manzume örnekleri bulunmaktadır (Dilçin, 2009, s. 49). Derlenen mezar taşı sözlerinden yirmi üç tanesinin sekizli hece ölçüsüyle yazıldığı tespit edilmiştir:

Özünden belliydi çalışkanlığın	Ömründe kimseye minnet etmedi
Sevildin sayıldın mutlu yaşadın	Kalbile yaşadı çile çekti çok
Ömrün boyu herkese örnek oldun	Diledi eşinden evvel ölmeyi
Tanrı katında tertemizdir adın	Vefadan başkaca bir günahı yok

Halil Kızı Aliye TINK D. 1952-Ö. Aralık 1977	Ahmet EFE D. 1883- Ö. Kasım 1957
Kim bakidir ki şu fani dünyada Kimi doyar kimi doymaz hayata Ben ise erken kavuştum hüdaya Bizden esirgemeyin bir fatiha Cemal ALAADDİN D.10.5.1966-Ö.31.7.1998	Hatıram yazılı mezar taşımda Dertten kurtulmadım çocuk başımla Gözlerim görmedi on beş yaşında Ayrıldık dünyadan sonsuz acımla Tahsin Oğlu Muhsin KARAHAN D. 1951-Ö. Mayıs 1966

Serbest Ölçü: Fransız sembolistlerin etkisiyle edebiyatımıza giren serbest ölçü, hece veya aruz gibi herhangi bir ölçü ya da yapıya bağlı değildir (Karaalioğlu, 1980, s. 225). Derlenen mezar taşı sözlerinin büyük çoğunluğu serbest ölçü şeklinde yazılmıştır. Paşaköprü Mezarlığı'nda bulunan mezar taşı sözlerinin 124 tanesi serbest ölçü şeklindedir:

Halabey okuluna yıllarını veren Yardım elini üstüne geren Büyük ana vatan toprağında Rahat ol Bediha TANŞU D.1900-Ö. Mayıs 1975	Gülmedi şu dertli başım Ecel beni de aldı on altı iken yaşım En sonunda yazıldı mezar taşım Feray İSKİLİPLİ D.1961-Ö.1977
Ecel yastığına koyunca başın Emekli Hâkim Selahattin Başkan Ecel yastığına koyunca başın Döküldü gözünden kanlı yaşın İman ile Kur'an oldu senin yoldaşın Azrail'e can verdiğin zaman Ruhuna Fatiha 1905-1964	Allah Baki Güneş gibi doğan gençlik Merhamet eyle bana Vefasız dünyanın zevkine Akıbet doyamadın tadına Okuyun bir Fatiha Mümtaz'a Allah kabul eder mutlaka D.1929-Ö.4.1.1957
Dünyada murada ermedim Hayatım geçti bilmedim Evlatlarımın mürüvvetlerini görmedim Dünya yalanmış bilmedim Hasan eşi Saniye BERBER Ruhuna Fatiha D.1936-Ö.14.7.1974	Çok gurbet gezdim Sonunda hakiki yerimi buldum 24 yaşımın baharında iken Bir trafik kazasına kurban oldum Kemal Oğlu Ast. Subay Turgay ŞENTÜRK Ruhuna Fatiha Ö.T. 9.2.1978

3.1.2. Nazım Birimi

Dizelerin bir araya getirilerek kümelendirilmiş ve kalıplaşmış şekillerine "nazım birimi" denir (Durbilmez, 2020, s. 194). Derlenen mezar taşı sözlerinde beyit, dörtlük ve bent (üçlük, beşlik, altılık, yedilik, sekizlik, dokuzluk, onluk, on birlik) olmak üzere üç farklı nazım birimi tespit edilmiştir.

Beyit: Aynı ölçüde ve anlamca birbirine bağlı olan ve iki dizeden meydana gelen şiirlere "beyit" denmektedir (Dilçin, 2005, s. 101). Paşaköprü Mezarlığı'nda bulunan mezar taşı sözlerinin 16 tanesi beyitlerden oluşmaktadır:

Gayesi bilinmez mukadderatın Ölümdür en büyük sırrı hayatın Feyzullah KARTAL	Ben bir gülidim bu dünyada açılmadan giderim Annemi babamı cennette beklerim Mehmet ACACAN kızı Mükerrem ACACAN

Eylül 1972	947
Genç yaşımda kalbe tutuldum Yavrumdan sevdiklerimden oldum İsmail Oğlu Önder KILINÇ D:08.06.1958-Ö:12.09.1991	İnsan oğlu ibretle bak şu kabrimin taşına Üç çocukla tren çarptı taş dikildi başıma İzzet TAŞAL D.1937-Ö. 1977
Ah ölüm Genç yaşımda tutuldum devasız bir derde Hayatıma göz yumdum işte kabrim bu yerde Halit Gızı ve Etfaiyede Mehmet Garısı Fatma Ruhuna Fatiha Temmuz 934	Ben bu dünyada görmedim sefa Allah hiç kimseye çektirme cefa Harun eşi ŞÜKRİYE DEMİRTAŞ Ruhuna Fatiha Ö.2.11.1990

Dörtlük: Bentleri dört mısradan oluşan şiirlere "dörtlük" adı verilir (Dilçin, 2005, s. 376). Paşaköprü Mezarlığı'nda bulunan mezar taşı sözlerinin 83 tanesi dörtlüklerden oluşmaktadır. Aşağıda dörtlük hâlinde bulunan mezar taşı sözlerinden dört örnek metin verilmiştir:

Tomurcuk bir güldüm Açıp olmadan gonca Çok ızdırap çektim On bir baharım boyunca Cemal Metin ERŞEN D. 1962-Ö. Ocak 1973	Çok gurbet gezdim yoruldum Sonunda hakiki yerimi buldum 28 yaşın baharında iken Arkadaş kurbanı oldum Elazığlı Ali Oğlu Özdal KAN D. 1950-Ö. Eylül 1978
Vefakâr eş, örnek baba, çalışkan asker Sende bulduk hakların en ödenmezini Uzun yıllar hiç ayrılmayacağız derken Erken seçtin yolların en dönülmezini DENİZ MK. ND. ALBAY MEHMET HALİT BUĞRA D:1927-Ö:1977 Ruhun şad makamın cennet olsun	Adem oğlu iyi bak Deme hiç solmaz yaprak Bende senin gibiydim Şimdi bir avuç toprak Mehmet Kızı MEVLÜDE DALMIŞ Ruhuna Fatiha D.T. 16.2.1959-Ö.T.26.3.1974

Bent: Sayısı üç veya daha fazla olan ve anlam bütünlüğü barındıran parçaların her birine "bent" adı verilir (Kaya, 2007, s. 151). Derlenen mezar taşı sözlerinde üçlük, beşlik, altılık, yedilik, sekizlik, dokuzluk, onluk ve on birlik olmak üzere sekiz çeşit bent şeklinde olan manzume vardır.

Üçlüklerle Kurulanlar: Bentleri üç dizeden oluşan şiirlere "üçlük" adı verilir (Dilçin, 2005, s. 376). Paşaköprü Mezarlığı'ndaki 43 mezar taşı sözü üçlükten oluşmaktadır. Aşağıda altı tane üçlüklerle kurulu mezar taşı sözü örneği aktarılmıştır:

Bülbül gibi ötüyordun Gurup vakti nasıl uçtun Bizleri boynu bükük bıraktın Nevzat Kızı Seçil Tayşi D.1968-Ö.1975 Ruhuna Fatiha	Hüvel Baki Var mıdır dünyada solmayan bir yaprak Akibet bir gün gelir sen de olursun bir avuç toprak Ruhumu rahmetle an hakkın emrine bak Ahmet Oğlu Sami GÜRAY D. 1930-Ö. Ocak 1977
Oku bak taşıma Bir gün olurda	Sensiz zindan oldu şu fani dünya bize Gece gündüz ağlarız hicranla yana yana

Seninde gelir başına Hacı Halil Oğlu Ömer Mustafa ULUS	Ancak bir Fatiha'dır hediyemiz sana Emine Hıfziye GÜRPINAR Kasım 1968
Şu dağlar olmasaydı Ölüm Allah'ın emri Ayrılık olmasaydı ELMAS BARBAK R. Fatiha Ö.4.2.1976	Ölümünle kalbime açtığın yara derin Bu topraklar değil kalbimdir senin yerin Burada yatanın ruhunu bir fatiha ile yad edin Musa Oğlu Muzaffer ERYAMAN D. 1943-D.1960

Beşliklerle Kurulanlar: Bentleri beş mısradan meydana gelen ve uyak düzeni muhammese benzeyen şiirlere beşlik denmektedir (Dilçin, 2005, s. 378). Paşaköprü mezarlığında bulunan 41 adet mezar taşı sözü beşliklerden oluşmaktadır. İki metin örnek olarak aşağıda verilmiştir:

Küçük yaşta hep hayaller kurdum Büyüdüm muradıma eremedim 18 yaşımda hayatımın baharında Bir zalimin 2 bıçağına Girdim kara toprağa Mustafa AVCILAR D.1973-Ö.1991	Hacı Fadime ÖNGÜL D.1910-Ö.12.5.2007 Gözlerin bir nur ışığı Aydınlatıyor her yeri Isıtıyor yine sana muhtaç yürekleri Sen omuzlar üstünde taşınmaya layıksın Çünkü sen bizim biricik annemizsin

Altılıklarla Kurulanlar: Bentleri 6 dize olan ve uyak düzenleri müseddese benzeyen şiirlere denir. Bu tarz şiirlerde bir dize belirli bir yerde ya da herhangi bir yerde yinelenebilir (Dilçin, 2005, s. 380). Derlenen mezar taşı sözlerinden 36 tanesi altı dizeden oluşmaktadır. Aşağıda bunların iki tanesi örnek olarak verilmiştir

Ecel beni de aldı ben ne diyeyim Trafik kazasıymış benim ecel sebebim Ah ecel genç yaşta beni de buldun İki yavruma doymadan kara toprağa koydun İki yavrumun yüzü güldükçe Benim ruhum şad olacaktır Lütfi ATAY D.1948-Ö.1978	Ah ile zar kılarak Gençliğime doyamadım Derdime derman aradım Bir ilaç bulamadım Dört yavrumu öksüz bıraktım Yuvama doyamadım Hasan KAHRAMAN Şubat 1968

Yediliklerle Kurulanlar: Bentleri 7 dizeden oluşan genellikle bentlerin bir dizesi uyaksız olabilen şiirlere denir (Dilçin, 2005, s. 381). Derlenen mezar taşı sözlerinden 19 tanesi yedi dizeden oluşmaktadır. Aşağıdaki tabloda bunların iki tanesi örnek olarak aktarılmıştır:

Hayatta henüz açılmış bir gülidim Dört tane goncam var idi Ecel kırdı dalımı görmedi Goncalarımı ezrail aldı kanadını Derdimi kimseye söylemeden Ey yolcu boş geçme Sizden beklediğim bir fatihadır Mehmet Eşi Nigâr KARASAKIZ 957	Ey yolcu bir göz at mezar taşına Henüz girmiştim yirmi beş yaşıma Tuzak kurdular yoluma İkinci şube kıydı canıma Bir iftira geldi başıma Bakmadılar gözümün yaşına Anam her gün talihsiz yavrum diye ağlasın Doğan SELÇUK D. 1958-Ö.Ağustos 1983

Sekizliklerle Kurulanlar: Bentleri 8 dizeden oluşan şiirlere denir (Dilçin, 2005, s. 382). Derlenen mezar taşı sözlerinden 13 tanesi sekiz dizeden oluşmaktadır. Bu başlıkla ilgili iki örnek aşağıda aktarılmıştır:

Evimde şöyle birazcık daldım Bir hayalet gördüm birden bunaldım Karşımda Azrail elinde tırpan Bunu görürde hiç korkmaz mı insan İstanbul'da karşıma çıkınca birden Bir acayip oldum şaşırdım cidden Ölüm hedefini şaşmayan okmuş Nereye gidersen kurtuluş yokmuş Konya Hasan Şeyh Köyünden Mehmet Oğlu Osman KAPLAN D. 1928-Ö.Kasım 1976	Annem ölürsem sana doymadan Bir çelenk yapılır hiç ağlamadan İstemem tabutum yeşil İsterim kara ben Eğer annem girersem On yedi yaşında kara toprağa Dünyasına doymamış yavrun için Okusunlar bir Fatiha Gülender ÜRÜNCÜ D.1942-Ö.Mart 1959

Dokuzluklarla Kurulanlar: Bentleri dokuz dizeden oluşan şiirlere denir. Derlenen mezar taşı sözleri arasında 12 tane manzume bu şekildedir. Aşağıda iki metin örnek olarak verilmiştir:

Gel gör bir baksana Kalbimde ne var ne oluyor içimde Her ne var izleyin sözümde An be an dökülür dilimde Bir göz var gözleyen gönülde Hay o var bizimle ömürde Hiç ol gör vilayet ilinde Ben sen o vahdeti kesret de Seyit Ali birinin içinde… Ramazan Oğlu Seyit Ali ŞİMŞİR Temmuz 2014-Yaşı 81	Yağmurlu bir günde vazifeme çıktım Mesleğime çok aşıktım Dönüyordum ki karakola Kalleşçe vurdular yolda Şehit düştüm Urfa'da Doyamadan eşime ve çocuklarıma Girdim kara toprağa Ey din kardeşim Okuyun bana da fatiha Ali Ulvi AĞIÇ D.1939-Ö.4.4.1980

Onluklarla Kurulanlar: Bentleri on dizeden meydana gelen şiirlere denir. Derlenen mezar taşı sözleri arasında onluklarla kurulu olan 8 manzume bulunmakta olup bu metin de aşağıda verilmiştir. Mezar taşında metnin kim için yazıldığı bilgisi bulunmayıp sadece tarih yer almaktadır:

Tanrıdır kalan, kalanı yalan Zair, burda gömülü olan muhterem ölü Ki tahmis Mehmet Kemah Aramızdan gitti ah Çok kemal bir insandı, sevenler ona yandı İçi, dışı ne temiz bir insandı bilseniz! Bin dokuz yüz kırk yılı olmamıştı hayırlı Kurtulmadı ölümden, kim kurtulmuş ki zaten? Rahmet dile tanrıdan bağışlasın yaradan Fatiha okuyalım bir teselli duyalım! 15.7.1940

3.2. Mensur Mezar Taşı Sözleri

Edebiyatın yazı türlerinden birisi nesirdir (Mengi, 2007, s. 43). Nesir, nazım dışında düzenlenmiş söz anlamına gelmekte olup herhangi bir ölçü, kafiye gibi belirli kurala bağlı olmadan sadece dilbilgisi kurallarına ve anlatımı güzelleştiren edebî bir üsluba göre meydana getirilen düz yazı şeklindeki metinlerdir (Durmuş, 2007, s. 6). Derlenen mezar taşı sözlerinin 305 tanesi mensur şekilde yazılmıştır. Bu sözlerin hacimleri farklılık göstermektedir. Bir cümle kadar az hacimli olanların yanında daha geniş hacimli metinler de bulunmaktadır. Aşağıda mensur şekilde yazılmış mezar taşı sözlerinden farklı hacimlerde olan altı metin örnek olarak verilmiştir.

Allah Baki Ani olarak kalp sektesinden aramızdan ebediyete intikal eden sayın babamız Abdullah Alsoy. Ruhuna fatiha Ö.13.7.1953-Pazartesi	Ziyaretçi Burada lohusa iken askeri doğum evinde 21 yaşında şehit olan candabudan Seyfulla kızı Sadife Kanlının Ruhuna F. Ö.T. 23.11.948
1938 Sevim Akşehir'de doğdu. Yazdılar 1964 İzmir'de öldü diye. Mezarımı kazdılar Annem Abilerim tabutumu gelin gibi düzdüler. Allahtan af ve mağfiret sizden Fatiha diler. Ahmet Kızı Sevim BAYRAM 1912-1938	4 Seneden beri müptela olduğum hastalık için her nereye baş vurdum ise kendime bir çare bulamadım. Pek genç iken 28 yaşında toprağa gömüldüm. Musa Oğlu Mustafa Çatıkkaş R.Fatiha Ö.T. 11.7.1947
Hayatının en verimli çağında yakalandığı amansız hastalıktan kurtulamayarak aramızdan ayrıldı; bıraktığı isim, yaptığı iyilik ve aldığı dualar kadar çok yaşayacak Tanrı onun ruhunu sonsuza kadar rahat kılsın. Sevenlerinin dualarını kabul etsin. Dr. Hüseyin Cahit ÖZERKAN 1927-1971	Adım BEHLÜL. Doymadım 26 yaşına. Zalim ecel bakmadı akan kanlı kanlı yaşıma. İki sözüm var benim murada eremedim sıra pek çabuk geldi, sanki doğdum daha dün gül yüzlü anamında yaşlı kaldı gözleri daha vardı Behlülün söyleyecek sözleri anam senden ayrılmak acı söyle nasıl dayanam. Bir fatiha okuyup rahmet eylesin Allah. Sana sabır versin. D.1923-Ö.1951

4. Mezar Taşı Sözlerinin İçerik Özellikleri

Mezar taşı sözleri içerisinde vefat eden kişinin kimlik bilgilerinin dışında farklı hususlarda da bilgiler verildiği tespit edilmiştir. Bu bakımdan mezar taşı sözlerinin içerik özellikleri; "vefat eden kişinin biyografik bilgileri" ve "mezar taşı sözlerinin muhtevası" şeklinde iki başlıkta incelenmiştir.

4.1. Biyografik Bilgiler

Mezar taşı sözlerinde yer verilen bilgiler arasında vefat eden kişinin nereli olduğu il, ilçe, kasaba ya da köy şeklinde de bulunmaktadır. Özellikle bir yerden başka bir yere göç edenlerin mezar taşlarına geldikleri il, ilçe, kasaba veya köyün isimlerini yazdırdıkları bilinmektedir (Öksüz, 2019, s. 2929). Şehir/yer isimlerinin bulunduğu mezar taşları, o bölgeye yapılan göçü ve göç edilen yere duyulan aidiyet duygusunu göstermesi bakımından önemlidir (Şeyban ve Kır, 2019, s. 42). Göç eyleminin gündelik hayata, eylem

ve söylemlere, inanç ve ritüellere, maddi ve manevi ürünler başta olmak üzere hayatın her alanına yansımasının yanında mezar taşı sözlerinde de yer almaktadır (Keskin, 2023, s. 464).

Derlenen 476 mezar taşı sözünün 391'inde vefat edenlerin nereli olduğu bilgisi bulunmaktadır. Bu sayı 2019'un sonuna kadar mezarlığa defnedilenleri kapsamaktadır. Yer isimlerinden 97'si yurtdışı, 294'ü ise yurt içindeki yer isimleridir. Değişik sebeplerle yurt dışının 21 farklı yerinden İzmir'e göç edenlerin mezarlarında yer adı bulunmaktadır. Farklı sebeplerle Türkiye'nin değişik yerlerinden iç göç ve yurt dışından dış göç neticesinde Karabağlar'a gelip burada medfun bulunan çok sayıda kişi olduğu da anlaşılmaktadır:

Yer Adı	**Sayı**	**Yer Adı**	**Sayı**	**Yer Adları**	**Sayı**
Konya Hasanşıh Köyü	14	Rizeli	4	Yozgatlı	2
Konya Hasan Şeyh Köyü	3	Rize Çamlıhemşin	7	Elazığlı	1
Konya Bükçe Köyü	3	Rize Çamlıhemşin Kale Köyü	2	Mardinli	8
Konya Doğanbeyli	2	Rize Çamlıhemşin Yeniköy	2	Karslı	9
Konya Gökyurt Köyü	2	Rize Çamlıhemşin Ortan Köyü	2	Siverikli	5
Konya Yatağan Köyü	2	Rize Çamlıhemşin Mikronkavak Köyü	2	Muğlalı	4
Konyalı	8	Rize Eriklimanı Kariyesi	1	Milaslı	2
Akşehirli	5	Çamlıhemşin	5	Bodrumlu	4
Seydişehirli	2	Ardeşenli	2	Kuşadası	3
Sökeli	7	Şavşatlı	2	Köprülülü	2
Söke Güllübahçe Köyü	3	Bayburt	3	Buldanlı	6
Söke Yeşil Köy	3	Gümüşhaneli	4	Edirneli	5
Söke Yeniköy	1	Havzalı	4	Yeniceli	3
İzmir	8	Ordu	2	Eşrefpaşalı	4
Karşıyakalı	3	Trabzonlu	4	Kadıköylü	2
Eskiizmirli		Of Yavan Köyü	1	Bartınlı	2
Karabağlardan	1	Çanakkale Çan	1	Nevşehirli	2
Tepeköy	1	Aydın Ortaklar Dere Köyü	2	Sivaslı	2
Hortunalı	2	Aydın Germencik Moralı Köyü	1	Divrikli	3
Ödemiş Kösüler Köyü	3	Akseki Mahmutlu Köyü	4	Manisalı	3
Yeni Foçalı	2	Akseki Büyük İlvat Köyü	4	Kulalı	9
Tireli	3	Aksekili	6	Demircili	3
Ödemişli	2	Ispartalı	5	Balıkesirli	5
Bergamalı	3	Eğridir	3	Karacasulu	2
Ballı Kuyulu	4	Burdur/lu	9	Uşaklı	7
Çeşmeli	2	Ankara Bala Yeniköy	1	Kırşehirli	2
Alaçatılı	7	Evreşeli	2	Afyonlu	5
Bolu Mudurnu	5	Kahramanmaraş Afşin	2	Harputlu	1
	1	Kahramanmaraşlı	2		
				Toplam	**294**
Yabancı Yer Adları	**Sayı**	**Yabancı Yer Adları**	**Sayı**	**Yabancı Yer Adları**	**Sayı**
Yunanistan Drama	1	Kırımlı	3	Kavalalı	2
Almanya	1	İstanköylü	3	İskeçeli	6

Bosnalı	3	Beyrutlu	5	Demir Hisar	7
Yenice Vardarlı	3	Giritli	23	Gümülcineli	11
Rodoslu	7	Girit Hanyalı	7	Selanikli	2
Sakızlı	2	Girit Resolu	2	Saray Bosnalı	2
İstanköylü	3	Karaferyalı	2	Midilli	2
				Toplam	**97**
				Yer Adı Geçen Toplam Mezar Taşı Sayısı	**391**

Yukarıdaki tablodan hareketle Karabağlar'a farklı sebeplerle göç eden kişilerin memleketlerine olan aidiyet duygularını öldükten sonra da bir şekilde yaşatmak istedikleri ortaya çıkmaktadır.

Mezar taşı sözlerinde yer alan bilgilerden birisi ölen kişinin hayattayken icra ettiği mesleğidir. Paşaköprü mezarlığındaki mezar taşı sözlerinde de meslek isimlerine yer verilmiştir. Mezarlıktaki 130 mezar taşı sözünde; asker, öğretmen, astsubay, çiçekçi, kaynakçı, hâkim, başpehlivan, kasap, terzi, doktor, ebe, kahveci gibi meslek isimleri yazmaktadır. Üç kişi askerlik vazifesini yaparken şehit olduğu için bunların mesleği asker olarak kabul edilmiştir. Tespit edilen meslekler ve sayıları tabloda verilmiştir:

Meslek Adı	**Sayı**	**Meslek Adı**	**Sayı**	**Meslek Adı**	**Sayı**
Öğretmen	15	Hâkim	1	Terzi	2
Üniversite Öğrencisi	1	Emekli Mülkiye Kaymakamı	1	Demirci	1
Asker (Er)	3	İtfaiye Başçavuşu	1	Silahçı	1
Astsubay	3	Gümrük Muhafaza Başmüfettiş Şefi	1	Kaynakçı	2
Deniz Yüzbaşısı	1	TCDD Gar Müdürü	1	Kahveci	3
Emekli Albay	4	DDY İstasyon Şefi	1	Şişeci	2
Kıdemli Yüzbaşı	1	Belediye Hesap İşleri	1	Çiçekçi	1
Emekli Başkomiser	5	Yüksek Mühendis	3	Kasap	4
Yüzbaşı	1	İnşaat Yüksek Mühendis	2	Taşçı	1
Jandarma Üsteğmen	1	Kantarcı	1	Dökümcü	1
Hava Astsubayı	2	Seyrüsefer Amiri	1	İğneci	2
Hava Yüksek Mühendis Albay	1	PTT Emeklisi	1	Manav	4
Zabıta	2	Muhtar	3	Berber	4
Başgardiyan	1	Maliyeci	1	Avcı	1
Gazi	1	Doktor	4	Benzinci	2
Pilot	1	Ebe	1	Nakliyeci	1
Müteahhid	2	Eğitimci	2	Kalaycı	1
Bankacı	1	İmam	4	Çinici	1
Gazeteci	2	Yorgancı	1	Bakkal	1
ESHOT Hareket Memuru	1	Başpehlivan	1	Çıkıkçı	1
Eczacı	1	Tütüncü	2	Plastikçi	1
Boksör	1	Balıkçı	1	Marangoz	2

Futbolcu	1	Tornacı	2	Şekerci	2
				Toplam	**130**

Ölen Kişinin Hayatıyla İlgili Bilgiler: Vefat edenlerin kişisel özelliklerine de mezar taşı sözlerinde yer verilmiştir. Mezar taşı sözlerinde tespit edilen kişisel özellikleri belirten ifadeler tabloda verilmiştir. En çok "vefakâr, yardımsever, şefkatli, çalışkan, fedakâr, vefalı" ifadelerinin kullanıldığı tespit edilmiştir:

Kişilik Özellikleri	**Sayı**	**Kişilik Özellikleri**	**Sayı**	**Kişilik Özellikleri**	**Sayı**
Vefakâr	5	Doğru	2	İyi kalpli	1
Şefkatli	5	İyiliksever	2	İyi kalpli tatlı dilli	1
Yardımsever	5	Minnet etmeyen	2	Üstün meziyetlere sahip	1
Çalışkan	5	Sevilen sayılan	1	İyi yürekli	1
Fedakâr	4	Minnet eden	1	Kemal bir insan	1
Vefalı	4	Bilgili	1	Meslek âşığı	1
Cefakâr	3	Gönlü güzel	1	İçi dışı bir	1
Dürüst	3	Cefakeş	1	Herkese örnek olan	1
Herkesin yardımına koşan	2	Mesleğine âşık	1	Çok gezen	1

Mezar taşı sözleri arasında ölen kişinin hayattayken yaptığı iyilikler ve toplumsal boyutta etki uyandıran yardım faaliyetlerine de vurgu yapılmıştır. Aşağıda verilen mezar taşı sözlerinin birinde vefat eden kişinin Mehmetçik Vakfı bağışçısı olduğu, diğerinde ise doğayı seven ve ağaçlandırma faaliyetinde bulunduğu vurgulanmaktadır:

Mehmetçik Vakfı bağışçısı Ramazan Erdal Tenik D.21.04.1956-Ö.07.11.2019 Aliye Tenik Ö.16.08.1949 Ruhlarına Fatih	Burdurlu Yeşil Tepeyi Ağaçlandıran Kıymetli Öğretmen Refik Karababa Ruhuna Fatiha 1903-10 Kasım 1981

Mezar taşı sözleri arasında dinî tasavvufi açıdan ölen kişinin toplumdaki yerini ve önemini vurgulayan ifadeler de vardır. "Hacı, imam, hoca" gibi dinî unvanlar ölen kişinin toplumdaki yerini ve önemini belirten ifadelerdir. Bu tür ifadeler kişinin toplumda edindiği saygınlığın ve yaptığı işlerin ölüm sonrası nasıl hatırlanacağına dair toplumsal kodlardır:

Gel efendim nazar eyle şu mezarın taşına Akıllı isen gafil olma aklını al başına Sallanıp gezerken bak ne geldi başıma Akibet tural oldum taş dikildi başıma **Hacı** Cevriye GÜMÜŞÇALAR Ruhuna Fatiha Ö.24.6.1964	2.ci Beyler so. Hacı Mahmut Camii **İmamı** Kulalı Ali Rıza Otlunun R. Fatiha Ö.12.4.947 K.No.528

Hacı Yunus Görmez Ruhuna Fatiha Görmezdi gözün Ölmedi benim özüm **Resulüllah** iki gözüm **Mahkemei kübra**dır çözüm Eğer **kıble**ye dönersen yüzün **Zikir** olur son sözün 1317-1987	Of kazasının Yavan Köyünden ve Seydiköy Camisi **İmamı Hacı** Ali Osman Lider Ruhuna Fatiha D.1326.Ö.9.5.1957 K.No.8722

Yaşam Süresi: Mezar taşı sözlerinde vefat eden kişilerin doğum ve ölüm tarihlerinin dışında yaşam süresi bilgisine de yer verilmiştir. Yaşam süresi bilgisi bütün mezar taşı sözlerinde bulunmayıp 329 mezar taşında vardır. Aşağıdaki tabloya bakıldığı zaman daha çok 40-50 ve 60-70 yaş arasında olanların yaşam sürelerinin net olarak belirtildiği görülmektedir:

Yaş Aralığı	Mezar Taşı Sayısı	Yaş Aralığı	Mezar Taşı Sayısı
0-10 Yaş Arası	15	50-60 Yaş Arası	20
10-20 Yaş Arası	27	60-70 Yaş Arası	56
20-30 Yaş Arası	32	70-80 Yaş Arası	31
30-40 Yaş Arası	33	80-90 Yaş Arası	28
40-50 Yaş Arası	36	90 Yaş Üstü	8
		Toplam	**261**

Vefat edenlerin yaşam süreleri sözlerin sonunda doğum ve ölüm tarihleriyle birlikte verilmesinin dışında sözlerin içerisinde de belirtilmektedir. Ölen kişinin yaşam süresi 52 mezar taşı sözünün içinde verilmiştir:

Metin İçinde Ölenin Yaşam Süresi Verilen Mezar Taşı Sözü Örnekleri	
19 yaşında bir domurcuk idim bir trafik kazası giydirmedi bana gençlik tacımı tüm geride kalan sevdiklerime bıraktım derin bir acımı çok severdim anne, baba, kardeş, bacımı hiç üzülüp çekmeyin acımı okuyun ruhuna Fatiha. Ahmet Oğlu Ünal İNCE D.1962-Ö.1981	**34 yaşında** girdim toprağa Üç tane yavruma bıraktım hatıra Vakitsiz değil miydi bu ölüm bana Kaderim böyleymiş buymuş alın yazım Ruhuna Fatiha. Abdurrahman ONGUN D.1946-Ö. Eylül 1980
Bende ayrıldım yuvamdan, annemin kucağından. Ah zalim hastalık beni yedi başımdan yedi. Almanya'da doğdum İzmir'e ölüm geldi **9 yaşımda** kara toprağa girdim. Ebru ÇAM-Aralık 1982	**27 yaşındaydım** gülmedi başım Sonunda yazıldı mezar taşım Gayesi bilinmez mukadderatın Ölümdür en büyük sırrı hayatın İlhami KÖKTEN Ruhuna Fatiha D.15.11.1951-Ö.15.6.1978

Vefat edenlerin yaşam sürelerinin sadece sayı olarak belirtilmeyip hem kelimelerle hem de sayılarla ifade edilen mezar taşı sözleri de vardır. Bu şekilde 34 mezar taşı sözü bulunmakta olup aşağıdaki tabloda hangi ifadelerin kullanıldığını gösteren tablo verilmiştir:

Yaşam Süresini Belirten İfade	Mezar Taşı Sayısı	Yaşam Süresini Belirten İfade	Mezar Taşı Sayısı
Genç yaşında/yaşta/yaşımda	18	Dünyasına doymamış	2
Gençliğine/gençliğime doymadan	1	Gençlik çağımda/çağında	3
Yedinci baharın gülünü koklamadan	1	Hayatının/ömrünün baharında	4
Hayatının en verimli çağında	3	Hayatın en güzel yıllarında	2

Ölüm Sebepleri: Mezar taşı sözlerinde kişilerin ölüm sebepleri de yer alan bilgiler arasındadır. Bu bilginin bulunma sebebi ziyaretçilerin acıma duygusunu ön plana çıkartıp ölüyle yaşayanlar arasında çeşitli bağlar kurmaktır (Çelik, 2018, s. 1180). Paşaköprü Mezarlığı'nda bulunan 476 mezar taşı sözünden 74 tanesinde vefat edenlerin ölüm sebeplerine yer verildiği tespit edilmiştir. Vefat edenlerin ölüm sebepleri ve sayıları aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Ölüm Sebebi	Mezar Taşı Sayısı	Ölüm Sebebi	Mezar Taşı Sayısı	Ölüm Sebebi	Mezar Taşı Sayısı
Hastalık	17	Şehit Olan Eşin Üzüntüsü	1	Böbrek Yetmezliği	3
Trafik Kazası	14	Tren Çarpması	2	Zatürre Hastalığı	2
Şehit Olma	7	Kanser	2	Tetanos Hastalığı	2
Cinayet (Silahlı Suikast)	5	Açık Kalp Ameliyatında	1	Tanker Kazasında Yanma	1
Kaza	4	Boğulma	1	Doğum Esnasında	1
Kalp Hastalığı	4	Mide Kanaması	1	Balkondan Düşme	1
Uçak Kazası	2	Zehirlenme	1	Akciğer Hastalığı	1
Av Tüfeği	1			**Toplam**	**74**

Tabloya bakıldığında 22 farklı şekilde ölüm sebebinin olduğu görülmekte ve en fazla ölüm sebebi hastalık, trafik kazası ve şehit olmadır. Mezar taşı sözlerinin 17 tanesinde ölüm sebebi "hastalık" olarak belirtilmiş fakat hangi hastalık olduğu ise açıklanmamıştır. Dört mezar taşı sözünde sadece "kaza" ifadesi yer almakta ve ne kazası olduğu bilinmemektedir. Ölüm sebebi cinayet olanların birinde bıçaklama, ikisinde silahla öldürme ve diğerlerinde ise cinayete kurban gittiği belirtilmektedir. Av tüfeği ölüm sebebi olan mezar taşı sözünde ise kaza sonucu mu öldüğü, intihar mı ettiği ya da başka şekilde mi meydana geldiği anlaşılamamaktadır.

İlk çocuğunun doğumu esnasında vefat eden annenin mezar taşı sözü aşağıda verilmiştir:

Doktorun neşteri ile kapadım gözlerimi
Veda edip hayata görmedim bebeğimi
İlk çocuğuma kapadım gözlerimi
Nursel GÜZELKARDEŞLER
D.1958-Ö.1981

İzmir'in Çeşme ilçesinde torunlarını kurtarmak için girdiği suda boğularak vefat eden kişinin mezar taşı sözü aşağıda verilmiştir:

16 Ağustos 1938 Çeşmede torunlarını kurtarmak için canını feda eden emekli öğretmen Bay Halil DERİNSU-1938

Mensubiyet Bildirmesi: Mezar taşı sözlerinde ölen kişinin herhangi bir ocağa veya tarikata mensup olup olmadığı bilgisine de yer verilmektedir. Paşaköprü Mezarlığı'ndaki 6 mezar taşı sözünde bu şekilde mensubiyet bildiren ifadeler vardır. Aşağıda verilen mezar taşı sözünde ölen kişinin Bektaşî olduğu "baba" ifadesinden açıkça anlaşılmaktadır:

Pusu kurmuş ecel gözlerden nihancan avcısı avlar canları hemen koymuş tuzağına abi daneyi bir daneye tutsak olurdur insan besler sıkarını nazu alimetle küstürür ahir bir lokmaya bir kaniste en can İste ricalı makber ibretle nazar kıl zairi ihsan bir nazenin bedrenin Ali baba Şad ola ruhun. Ruhuna Fatiha.
Ali Saki BEKTAŞ Baba
D.1313-Ö.27.9.1975

Aşağıda verilen mezar taşı sözünde ise ölen kişinin bir tarikata bağlı olduğu belirtilirken tarikatın isminin ne olduğu bilgisi yoktur:

Ben bir saç ogluyum tarikatte elim var
Şeriatta namus ile arım var
Hak Muhammet Ali
Derler pırım var felek sende
Bir muradım kalmadı
Ankara Bala Yeniköyden
Aşık Fazlı KAYA'nın
Ruhuna Fatiha
Aşık Fazlı KAYA -1976

Hitap Bildirenler: Hitap bildiren ifadeler; dil konuşurları arasındaki çeşitli türden ilişkileri yansıtan; yaş, cinsiyet, sosyal statü gibi değişkenlere göre işaretlenebilen; aynı anda hem konuşucu, dinleyici ve diğer katılımcılar hem de konuşmanın bütününe, kullanımsal ve duygudurumsal açılardan katkı sağlayan dilsel düzenleyiciler (Dunkling, 1990: 22'den Özer ve İbe Akcan, 2021, s. 1) şeklinde tanımlanmaktadır. İletişim sürecinde, dilsel işaretleyici ya da düzenleyici olarak adlandırılan hitap ifadeleri her tür iletişim ortamında sıklıkla kullanılmakta, ifadeyi sayıca veya tutumca işaretleme görevi görmekte, söylemin bütününe anlamsal açıdan katkı sağlamakta, konuşucu, dinleyici ya da üçüncü kişi için kullanılabilmekte, kullanımı zorunlu ya da seçimlik olabilmektedir (Özer ve İbe Akcan, 2022, s. 384).

Derlenen mezar taşı sözlerinde hitap bildiren; "babamız (8), babam (1), kıymetli babamız (6), biricik eşim, canım babamız (1), sayın babamız (1), vefakar sevgili babamız (1), babamız, eşsiz varlığımız (1), sevgili babamız emlak kralı (1), sevgili babamız (8), sebatkâr babamız (1), canım babamız (6), sevgili eşim, fedakâr babamız (1), biricik annemiz (3), annemiz (3), canım annemiz (7), canım ananem (3), eşsiz varlıklarımız annemiz ve babamız (1), canım annemiz ve babamız (1), canım evladım aslanım benim (1), canlarımız (1), sevgili oğlum (1), yavrum/yavrumuz (7), biricik oğlum (1), çok değerli asil ruhlu iyi yürekli dürüst emsalsiz eşim (1), sevgili eşim ve annemiz (1), canım eşim, sevgili babamız, biricik dedemiz (1), dedemiz (1), canım dedemiz (1), canım ananem (1), sevgili amcamız (1), İzmir'in en güzel gülleri (1), şehidim yavrum (1), burda dünyanın en sevgili mutahhar muhterem müşkik fedakâr vefakâr cefakâr kardeşlerin en iyisi yorgun giden abimiz (1), Öztuş ailesinin vefakar teyzesi (1)" gibi ifadeler bulunmaktadır. Aşağıda hitap sözü bulunan dört mezar taşı sözü örnek olarak verilmiştir:

Sebatkâr babamıza… Doğruluğun, dürüstlüğün, azmin Hiç dolmayacak kalbimizde yerin Sen bizim babamız, atamız, ustamızdın Seni unutmayacağız. Bahri oğulları Yılmaz KÜTÜKÇÜOĞLU, Bahattin KÜTÜKÇÜOĞLU D.1934-Ö.1997/ D.1928-Ö.1961	**Canım evladım aslanım benim** hayatının baharında daha 23 yaşında nasıl kıydılar sana. O gülen yüzünü, o güzel yeşil gözlerini o güzel kokunu çok özledim. Mekânın cennet olsun şehidim, yavrum. Seni asla unutmayacağız. Ufuk YÜCEDENİZ Ruhuna Fatiha D.1982-Ö.17.7.2005
Babamız Eşsiz Varlığımız ŞÜKRÜ TORTAMANLI Ruhuna Fatiha D:1926-Ö:4.5.1980	Burda dünyanın **en sevgili mutahhar muhterem müşkik fedakâr vefakâr cefakâr kardeşlerin** en iyisi yorgun giden abimiz yatmaktadır. Nuri Öğütgen Ruhuna Fatiha

4.2. Mezar Taşı Sözlerinin Konuları

Mezar taşı sözlerinde dilek, temenni, şikayet, dua, nasihat, esenlik dileme, teslimiyet, dünyanın geçiciliği, ölüm gibi konular ele alınmıştır. Derlenen mezar taşı sözlerinde ya ölen kişinin ya da geride kalanların ağzından birtakım dilek ve temenni sözlerine yer verilmiştir. Aşağıdaki mezar taşı sözlerinde ölen kişinin mezar taşına hangi sözün yazılmasını istediği ifade edilmektedir:

Ah Ölüm Henüz girmiştim 27 yaşıma Ecel geldi başıma Zavallı genç bir hain Çifte kurşunu ile vurulup 3 yavru ve ailesini göz yaşı İle bıraktı **diye yazılsın taşıma** Giritli Saim Oğlu ALİ YEŞİLTAŞ 26.12.948	Bana bir hal oldu tutuldu dilim Menengit hastalığından büküldü belim Bir kızım var idi iki de oğlum İyi olmadı içimde yâreler benim Gül benzim çok çabuk sararıp soldu Yaşlı babam başımda hademe oldu Çıkmadı arkamdan karelerim benim **Başıma gelenleri yazın taşıma** Yareni birim toplanıp gelsinler başıma Yavrularım emanet kaldı

	Eşime yazıldı taşıma maniler benim İsmail Güler D:1925-Ö:1960

Mezar taşı sözlerinde ele alınan konulardan birisi de ölen kişinin geride kalanlara nasihat vermesidir. Bu içerikli sözlerde dünyanın geçiciliği, ölümün hayatın tek gerçeği olduğu, ömrün hızlı geçip sona erdiği, dünyadaki makam ve zenginliğin boş olduğu gibi konulara değinilmiştir:

Adem oğlu iyi bak Deme hiç solmaz yaprak Bende senin gibiydim Şimdi bir avuç toprak Faful kızı ZEHRA TURGAY Ruhuna Fatiha D.1908-Ö.17.12.1978	Ne kadar şanlı olsa Cihanda şanın akıbet İki taş olur nişanın Süleyman olsanda Tahtını yel götürür Akıbet kara topraktır Mekanın Kaza kurbanı Atilla Ruhuna Fatiha 22.11.1953 K.No.5716	Gel zikriyle çıkma Tevhidin yolundan Allahın ismini bırakma dilinden Kim kurtulmuş azrailin elinden Bütün dünya senin olsa ne fayda Mualla Üretenler Ruhuna Fatiha Ö.4.4.1975

Mezar taşı sözlerinde vefat eden kişinin yakınları/akrabaları tarafından ölen kişi için esenlik dilenmektedir. Bu tarz sözler hem ölen kişinin inanç yapısını hem de geride kalanların ona verdikleri değeri de göstermektedir:

Üzeri Allahın nuru ile dolsun Cennet mekanı olsun Konya Hasan Şıh Köyünden Nazife Doğan Ruhuna Fatiha Ö.10.1981	İnandı feleğe Gülmedi yüzü Olmadı mutlu Melek yüzlü iyi Kalpli tatlı dilli Mevlüde Sebahat Ökşer Ruhuna Fatiha Mekanı Cennet Ola 1922-24.6.1981	Biricik eşim canım babamız Acın yüreğimizden Sevgin kalbimizden hiç eksilmeyecek Seni çok özlüyoruz Ruhun şad mekanın cennet olsun Hatice Metin Hepsavaşçı Hepsavaşçı Ö.14.03.1981 D.02.05.1944 Ö.27.04.2014 Ruhlarına Fatiha

Ölen kişi geride kalanlardan kendisi için dua etmelerini istemektedir. Burada "*Kuran-ı Kerim* okumaları, dua etmeleri, Fatiha okumaları" gibi talepler mezar taşı sözlerinde belirtilmektedir:

Ey Ademoğlu emri ilahi Bugün bu ölüm bana geldi Yarın senin başına gelecek Manevi gönlümü almak istersen Fatiha şerif ihlası şerifi okumadan geçme! Balıkesirli Kara Hafis Oğlu Hasan DANGAZ Ö.1957	Allah bakı dünya fani Dünyaya geldim bir an Ölüme bulunmaz derman Ziyarete gelen dostlarım Kabrime okusunlar kuran Osman kızı Şerife Oğuz D:17.02.1894 Ö: 11.12.1979 Ruhuna Fatiha	Allah baki Yoldaşım mezardır Her yolun sonu ölümü düşünende unutma bunu Bu mezar önünde hürmetle Eğil adını unutma rahmetle yadet Bir Fatiha oku ruhumu şad 'et Hüseyin kızı Hüsniye Aşkar Ö:03.01.1960

Bazı mezar taşı sözleri, genç yaşta vefat eden bireylerin ardında bıraktığı derin acıyı ve kaybı yansıtır. Mezar taşı yazılarında ölümün zamansız gelişinin getirdiği üzüntü ve pişmanlıklar "Ah ölüm" şeklinde başlayan sözlerle vurgulanır. Bu yazılar, yaşamın ne kadar değerli olduğunu ve ölümün ne kadar ani ve kaçınılmaz bir şekilde geldiğini hatırlatan derin bir mesaj taşır:

Genç yaşta sevdiklerime ve vatanıma doyamadan girdim kara toprağa Erol Kesen'in Ruhuna Fatiha 1941-1984	Ah Ölüm Girmedim 25 yaşıma Ölüm geldi akıbet başıma İzmirli Sokağında 42 numarada Hediye kızı Bahdiyar Ruhuna Fatiha-1935

Mezar taşlarının bazılarında vefat eden kişi için okunması amacıyla dua sözlerine yer verilmiştir. Bu sözler uzun olmayan ya ayet ya da herhangi bir dua metnidir:

Karslı Reşo Oğulları HASAN KUŞUM D.1924-Ö.5.9.1981 ZABİT KUŞUM D.1933-Ö.10.2.2000 ŞAHİN KUŞUM D.23.8.1959-Ö.24.11.2014 Bismillahirrahmanirrahim Kulhüvallahü Ehad Allahü's Samed Lem Yelid ve Lem Yüled ve Lem Yekün Lehü Küfüven Ehad Ruhlarına Fatiha

Ölen kişinin genç yaşta vefat etmesinden, sevdiklerine doyamadan bu dünyadan ayrılmasından dolayı felekten şikâyet etmesini içeren mezar taşı sözleri de vardır:

Allah baki felek bir aralık Canıma can kattı Gurbet elde kardeşime haberim gitti 40 yaşımda yıktın binamı Temelden viran ettin felek Ali Polat D:1936-Ö:08.05.1960	Ah felek nasıl kıydın canıma Doymadım yavrularıma Nazikter Mayaöz Ruhuna Fatiha D.1334-Ö.27.10.1963

Mezar taşı sözlerinde ölen kişinin Hakk'a teslimiyetini ele alan yazılar da vardır. Özellikle bazı mezar taşlarında, "Allah Baki" ve "Hak Baki" gibi ifadelerle, ölen kişinin Tanrı'ya teslim olduğu ve ruhunun ebediyen var olacağına dair bir inanç ifade edilir:

Bismillahirrahmanirrahim Yâ zelahdi vel vefâi. Bezm-i Elest'den beri bak! Bu saffet Neyledi! Her nefeste "Beli" deyip "ahd"e vefa eyledi. Ey! İmanı bütünler: "Ahde vefa edin… âyet…	Allah baki Karaciğer hastalığın bulunmadı çaresi 23 yaşında tekmil imiş vadesi Doymadı dünyasına gençliğine bi çare Hak emrine neylesin Dolmuş ecel peymanesi

Saffet Özdere 26.2.1926-28.9.1985 Rûh-ı pâk şerifleri için ruhuna Fatiha	Ali oğlu Süleyman Vural

5. Paşaköprü Mezar Taşı Sözlerinden Örnekler

Bu başlık altında çalışmanın inceleme kısmında örnek olarak verilen mezar taşı sözlerinden farklı olan 26 örnek metin aktarılmıştır. Mezar taşı sözleri tablo içinde mensur ve manzum olanlar şeklinde ayrılarak verilmiştir:

Mensur Mezar Taşı Sözü Örnekleri	Manzum Mezar Taşı Sözü Örnekleri
Trafik kazasında yanarak ölen Mehmet oğlu Mehmet Ali Kurt D.1927-Ö.25.05.1979 Ruhuna Fatiha	Ana oldun baba oldun evlatlarına Anneanne oldun baba anne oldun torunlarına Binlerce şükürler olsun seni doğuran anaya Fatma Bahriye BADAKOL Soykan Ö.20.3.1978 D.1334-Ö.7.2.2003 Ruhlarına Fatiha
Torunları Halil ve Bahar'ın üstüne gömülmek isteyen Pakize Hepçekenler D.T.1908-Ö.T.05.09.1976 Güngör Mahallesi Muhtarı Mehmet Hepçekenler D.T.12.05.1932-Ö.T.06.03.1993 Ali Kemal Hepçekenler D.T.01.09.1934-Ö.T.05.10.2000 Ruhlarına Fatiha	Bir böbrek hastalığı idi büktü belini Çok çare aradım ecel bırakmadı elini **On sekiz yaş**ımda sardı toprak tenimi Okuyan herkes fatiha için açsın elini Merhum MUHARREM SIZLAĞ Ruhu için Fatiha D:12.9.1958 Ö: 2.7.1976
Arkamda bir dağın yıkıldığı gündü seni kaybettiğim Babam Dursun Güneşçalan D.T. 05.11.1932 Ö.T.01.02.2015 _____ Vefakar Sevgili Babamız Mehmet Güneşçalan D.T.1890 Ö.T.23.11.1975 Ruhlarına Fatiha	Kabriniz nurla dolsun Mekânınız cennet olsun Dilek Gülcan D:1945-Ö:16.08.1998 Hüseyin Gülcan D:1918-Ö:2005 Bülent Gülcan D:1951-Ö:2000 Hikmet Gülcan D:1912-Ö:1980 Ruhlarına Fatiha
Tıktık Mustafa Hepyücel Ruhuna Fatiha Yanyalı Hafız Mustafa Hepyücel D:1295 Ö:09.03.1954	Yaşım 26 Mezarım 27 Yeni bir yuva kurmuştum Yuvama bir gül gelmişti Gülümü koklamadan Toprağa girdim Hüseyin Büyükler Ruhuna Fatiha Ö.9.11.1978
Sevgili Can Arkanda bıraktığın gözyaşlarımız	Allah Baki Yatağımda ecelimle ölmedim.

hiçbir zaman dinmeyecektir. Ruhun şad olsun Muzaffer oğlu Can Karaosmanoğlu Ruhuna Fatiha D.5.4.1960-Ö.18.6.1977 S.1-Ada.6-Kabir.9559	Öksüz kaldım gülmedim Ev yaptırdım çocuklarımla doya doya durmadım Katil trafik çabuk aldı canımı Mahşere kadar helal etmem kanımı OSMAN ÖKSÜZÜN Ruhuna Fatiha D.15.6.1947 Ö.18.1.1984
3 Mart 1974 Paris uçak kazası şehitlerinden YILDIZ BENGİ-HÜSNÜ BENGİ Ruhuna Fatiha	Hergün yeni bir ümit Doğuyor gönlümüzde Biz ümidimizi yitirmedik Ümidimiz gönlümüzde ÜMİT KODAZ Ruhuna Fatiha D.7.5.1982-Ö.9.2.2006
Ah Ölüm 23 yaşında zatürre yüzünden 45 günlük güvey olarak genç yaşta hayata göz yuman Hüseyin Oğlu Mühsin Ruhuna Fatiha 19(?)9	Yatıyor burada bir ilahi güneş Güneş değil yıldızlara eş Gün ağarınca topraklarda nur Ey yolcu burada yatan İlknur Doğum.1944-Ölüm.22.10.1965
Sevgili Ayten Seni anlatmağa ne dilim Ne ömrüm yeter Senin benzerin ancak masallarda bulunur Mekanın cennet olsun hasan kızı Ayten Ümmühan Karaosmanoğlu Ruhuna Fatiha D.1338-Ö.3.9.1992 S.1-Ada 6-Kabir 9559	HACI YUNUS GÖRMEZ Ruhuna Fatiha Görmezdi gözüm Ölmedi benim özüm Resulüllah iki gözüm Mehkemei kübradır çözüm Eğer kıbleye dönersen yüzün Zikir olur son sözün 1317-1982
Sabah gönderdik işine akşama gelecekti gülen yüzü ile acı haberin geldi bıraktı arkasında iki yetimi gözü yaşlı eşine genç yaşında hiç dünyana doymadın hiçbir şeyden muradını almadın yavrunu da doya doya sevmedin zalim kaza sebep oldu ebedi yuvana girdin. Mehmet ELAGÖZ Ruhuna Fatiha D.1.1.1950-Ö.1.3.1985 Ahmet Yağcı-Şap Rıza Ruhuna Fatiha	Ah Ölüm Şu dünyada gülmedi gönlüm Mihnetle geçti her daim günüm Şu gençlikte buldum bir sancı Gice gündüz devam etti bu acı Doktorlara çok minnet ettim bulunmadı ilacı Hazreti Lokman olaydı bulmazdı ilacı Yüreyimde artıyordu gün be gün yaresi Akıbet mevtim oldu derdimin çaresi Kabrimi ziyaret idin daim Mahşerde olsun derdimin çarresi Aydınlı Halil zevcesi Minire Ruhuna Fatiha 21.5.1935
Merhum Mahmut Kadir'in Kızı Merhume Kadriye AKMAN Hayatın en güzel yıllarında tutulmuş olduğu amansız hastalıktan kurtulamayarak bizleri en derin acılar	Dünyanın kahrını çektik beraber Başına oldum siper Sizlere örnek olsun kardeşliğimiz Göç ettik ahrete yine beraber Selim Öztürker

içinde bırakıp hakkın rahmetine kavuşmuştur. D.T: 1937-Ö.T: 19.Kasım.1983	Ruhuna Fatiha D:1334-Ö.1.12.1970
Tarihi Kırkpınar baş pehlivanlarından Aziz oğullarından Hasan ÇOKBİLEN 1908 yılında Dramada doğdu. Ailesi Akhisar'a göç etti. 1913 Yılında Arapça Farsça öğrendi. 1918'de İstanbul rüştiye okuluna girdi. İki sene okudu. Yunanca ve Almanca öğrendi. Savaş nedeniyle 1920'de okul kapandı ve çocuk yaşta Kuvayi milliyeye katıldı. Ata sporuna gönül verenlerdendi. Allah rahmet eylesin. Ruhuna Fatiha. D.1908-Ö.1954	Yavru bir kuş gibi uçtum yuvamdan Pek erken ayırdı Rabbim anamdan Söyleyin anneme etmesin feryat Mehmet Ali şimdi nimetlerle şad Peygamberin oğlu İbrahim ile Cennet bahçesinde verdi elele Benim için annem hayırlar yapsın Fırsat kaçırmayup Tanrıya tapsın Taşımı okuyan banada oku Tiz yükselir arşa duanın oku Cahit Çaldıranoğlu M. Ali Çaldıran D.9.4.1954-Ö.16.8.1956
Hıfzı Paşanın Gelini Mülkiye Kaymakamı Ömer Hulusi Bey'in kızı Erkanı Harp Miralayı Salahaddin Bey'in Zevcesi Fatma ARIYAL Hanımın kabridir. 1883-5 Nisan 1959	Sen terahhum eyle yarabbel gani Eyle müyesser cennet meskeni Dergahından etme mahrum ya ilah Kimseye baki değil bu dehri deni Ahmet Oğlu Sadık İŞİNİBİLİR 4.10.1956
Burada 16 Kasım 1962 tarihinde Akciğer tümöründen kurtulamayarak hayata gözlerini yuman meslek aşıkı bir Türk öğretmeni yatmaktadır. Ömrünce milleti aydınlatma amacıyla çalışmış. 34 yıl 3 ay İlkokul öğretmenliği yapmıştır. Ardında hayat görüşleri zengin talebeler şefkati ile ısınan bir aile bırakarak bu dünyadan göçen N. Fahri GÜNAL'ın ruhuna Fatiha. Kasım 1962	Ne büyük şereftir ne gururdur bana Kimisi dünya dedi kimisi toprak ana Ne kadar yaşamışsam o da yeter bana Çok şükür Allah'ıma aldı beni yanına Annem babam dünyanın öbür ucunda Doyamadan gittim onları genç çağımda Henüz yüzlerini görmediğim hayranlarıma Genç yaşta aldı beni toprak ana ERGÜL TABAK D:05.07.1943-Ö:03.12.2019 Ruhuna Fatiha

Sonuç

İzmir'in Karabağlar ilçesinde bulunan Paşaköprü Mezarlığı'ndaki Latin harfli mezar taşı sözleri üzerine yapılan derleme sonucunda 476 mezar taşı sözü derlenmiştir. Derleme neticesinde toplumun bazı kesimlerinde mezar taşına söz yazdırmanın günah olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır. Mezar taşı sözleri çoğunlukla vefat eden kişilerin yakınları/akrabaları tarafından seçilip yazdırılırken sözlerin çok az kısmı da vefat edenlerin vasiyeti üzerine yakınları tarafından yazdırılmıştır. Vefat etmeden önce mezar taşlarına yazı yazdıranlar da vardır.

Mezar taşı sözleri; ölen kişinin vasiyeti üzerine onun ağzından, ölen kişinin çocuklarının ağzından, ölenin herhangi bir akrabasının ağzından hem ölenin hem de çocuklarının ağzından, ölenin anne ve babasının ağzından gibi farklı üslupla yazılmıştır. Ayrıca mezar

taşı sözleri arasında Rıza Tevfik Bölükbaşı, Mevlâna, Cahit Sıtkı Tarancı gibi meşhur kişilerin şiirlerinden parçalar kullanılmıştır.

Sözün dışında mezar taşlarında; "fotoğraf, Türk bayrağı, ay-yıldız, ay, çapa, tek gül, gül buketi, servi, fotoğraf, futbol takımı arması (BJK, Göztepe), meşale, gül, lale, çeşitli çiçekler, polis arması, terazi, çeşitli askeri rütbelere ait armalar (hava astsubayı rütbesi arması, albay rütbesi arması, astsubay arması, yüzbaşı)" gibi çeşitli semboller kullanılmıştır. Bu semboller vefat eden kişinin dini inancını, hobilerini, milliyetini, cinsiyetini, mesleğini, tuttuğu takımı yansıttığı için onunla ilgili künye bilgilerinin dışında farklı veriler sunmaktadır.

Zamanla mezar taşlarının bazılarının yenilendiği tespit edilmiştir. Özellikle üstüne gömü yapılan mezarların mezar taşlarına vefat eden yeni kişinin bilgileri eklenmektedir. Bazı mezarların yanında eski ve yeni mezar taşları birlikte bulunmaktadır.

Mezarlıkta birden fazla kullanılan mezar taşı sözleri vardır. Bu sözlerin bir kısmı aynen tekrar edilirken bazılarının belirli bölümleri tekrar edilmiştir. Aynı zamanda bu sözlerin bir kısmı birkaç kelimeden oluşmakla birlikte bir kısmı da mısralar hâlinde tekrar edilen ifadelerdir. Ayrıca bu ifadeler metin içinde farklı dizelerde, cümlelerin başı, ortası ve sonu gibi değişik yerlerinde kullanılmıştır.

Mezar taşı sözlerinin genellikle sonunda ölen kişi için dua ve temenniler dile getirilirken kullanılan kalıplaşmış dua sözleri de bulunmaktadır. En yaygın şekilde kullanılan ifade "Ruhuna Fatiha"dır.

Derlenen mezar taşı sözlerinin bir kısmının başka bölgelerdeki mezarlıklarda da kullanıldığı yapılan tarama sonucu tespit edilmiştir. Bu durum da bazı mezar taşı sözlerinin yaygın olarak bilindiği ve kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Tespit edilen 476 adet mezar taşı sözünün 171'i manzum, 305 tanesi de mensur şekildedir. Mezar taşı sözlerinde; yedili (11 tane), sekizli (13 tane) ve on birli (23) hece ölçüsü kalıpları kullanılmış ve 123 tanesi serbest ölçü şeklindedir. Mezar taşı sözlerinde beyit (16 tane), dörtlük (83 tane) ve bent (172 tane) olmak üzere üç farklı nazım birimi vardır.

Mezar taşı sözlerinde vefat edenin kimlik bilgilerinin dışında farklı hususlarda da bilgiler verilmiştir. Bu bakımdan mezar taşı sözlerinin içerik özellikleri; vefat eden kişinin biyografik bilgileri ve mezar taşı sözlerinin muhtevası başlıklarıyla incelenmiştir.

Derlenen 476 mezar taşı sözünün 391'inde vefat edenlerin nereli olduğu bilgisi bulunmaktadır. Bu sayı 2019'un sonuna kadar mezarlığa defnedilenleri kapsamaktadır. Yer isimlerinden 97'si yurtdışı, 294'ü ise yurt içindeki yer isimleridir. Değişik sebeplerle yurt dışının 21 farklı yerinden İzmir'e göç edenlerin mezarlarında yer adı bulunmaktadır. Bu bilgilerden farklı sebeplerle Türkiye'nin değişik yerlerinden iç göç ve yurt dışından dış göç neticesinde Karabağlar'a gelip burada medfun bulunan çok sayıda kişi olduğu da anlaşılmaktadır.

Mezarlıktaki 130 mezar taşı sözünde; asker, öğretmen, astsubay, çiçekçi, kaynakçı, hâkim, başpehlivan, kasap, terzi, doktor, ebe, kahveci gibi mesleklerin isimleri yazmaktadır.

Ayrıca mezar taşı sözlerinde tespit edilen kişisel özellikleri belirten ifadeler bulunmakta ve en çok "vefakâr, yardımsever, şefkatli, çalışkan, fedakâr, vefalı" ifadeleri kullanılmıştır.

Mezar taşı sözlerinin 74 tanesinde vefat edenlerin ölüm sebeplerine yer verilmiş ve 22 farklı ölüm sebebinin olduğu görülmekte ve en fazla ölüm sebebi hastalık, trafik kazası ve şehit olmadır. Ölen kişinin herhangi bir ocağa veya tarikata mensup olup olmadığı bilgisine mezar taşı sözlerinde de yer verilmektedir. Paşaköprü Mezarlığı'ndaki 6 mezar taşı sözünde bu şekilde mensubiyet bildiren ifadeler vardır. Muhteva açısından bakıldığında mezar taşı sözlerinde dilek, temenni, şikayet, dua, nasihat, esenlik dileme, teslimiyet, dünyanın geçiciliği, ölüm gibi konular ele alınmıştır.

Kaynaklar | References

Aksan, D. (1996). *Türkçenin Söz Varlığı*, Ankara: Engin Yayınevi.

Ayanoğlu, F. İ. (2022). *Tarihi Mezar Taşları İstanbul-1*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Bahar, H. (2013). "Avras'yada ölüm", *Tarihçiliğe Adanmış Bir Ömür Prof. Dr. Nejat Göyünç'e Armağan*, Konya: Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Bakırcı, N. (2008). "Niğde mezar taşı sözleri üzerine bir inceleme", *Akpınar Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 3 (13), 23-28.

Baytaş, G. (2019). *Latin Harfli Mezar Taşları Üzerine Halk Bilimsel Bir İnceleme: Karaman Merkez Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Karaman: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi.

Boyraz, Ş. (2003). *Türkiye'de Mezar Taşı Sözleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Bölükbaşı, R. T. (2022). *Serâb-ı Ömrüm*, (Yay. Hzl. Abdullah Uçman), İstanbul: Kapı Yayınları.

Çelik, A. (2018). "Bartın mezar taşı metinleri üzerine bir araştırma", *Social Sciences Studies Journal*, 4 (18), 1876-1887.

Dilçin, C. (2005). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Durbilmez, B. (2020). *Âşık Edebiyatının Şiir Sanatı -Hasretî'den Örneklerle-*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Durmuş, İ. (2007). "Nesir", *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 33, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 6-8.

Gökdayı, H. (2008). "Türkçede kalıp sözler", *Bilig*, Kış, 44, 89-110.

Gökdayı, H. (2019). "Türkiye Türkçesinde kalıp sözler, bu sözleri içeren bir sözlük ihtiyacı ve hazırlama yöntemi", *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 7 (9), 18-35.

Karaalioğlu, S. K. (1980). *Türk Şiir Sanatı*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

Kaya, D. (2007). *Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Keskin, A. (2023). "Göç ve folklor: literatür ve tasnif odaklı, kuramsal bir çerçeve", *Folklor ve Edebiyat*, 29 (114), 459-486.

Mengi, M. (2007). "Eski Türk edebiyatı'nda nesir: gelişimi ve kaynakçası", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5 (10), 43-76.

Oğuz, B. (1983). *Mezar Taşında Simgeleşen İnançla*r, İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı.

Öksüz, M. (2019). "Ölüm mekânından hayatı anlamak: Siirt kent mezarlıkları üzerinden sınıf, iktidar ve toplumsal cinsiyeti anlamak", *Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 11 (18), 2908-2964.

Örnek, S. V. (2017). *Anadolu Folklorunda Ölüm*, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Özer, N.-İbe Akcan, P. (2021). "Türkçe hitap biçimleri için bütüncül bir sınıflama denemesi", *34. Ulusal Dilbilim Kurultayı Bildiri Özetleri Kitapçığı (29-30 Nisan 2021)*, 27-28.

Özer, N.-İbe Akcan, P. (2022). "Türkçede hitap ifadeleri: anlam ve sözcük türü temelinde bir ulamlama", *ÇÜTAD Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 7 (1), 382-407.

Samsakçı, M. (2016). *Ölüme Açılan Estetik Kapı Türk Mezar Taşı Edebiyatı*, İstanbul: Kitabevi.

Sevim, N. (2012). *Osmanlı Mezar Taşlarında Manzum Metinler*. Isparta: Kitap Dostu Yayınları.

Soyalp, S. (2018). *Denizli Babadağ'da Osmanlı Dönemi Mezar Taşları*, Yüksek Lisans Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Şeyban, L.-Altun, A.-Bezci, N.-Çoşkun, M.-Değirmenci, H.-Koç, Ş., Koçyiğit, H. ve Öztürk, G. (2014). "İzmir Maşûkîye merkez câmii hazîresi'nde bulunan Osmanlı mezar taşları", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS Journal-The Journal of Academic Social Science)*, 2 (5), 309-368.

Şeyban, L.-Kır, O. (2019). *Osmanlı Mimarisi ve Mezar Taşı Kitabeleriyle Sakarya*, Sakarya: Gelişim Ofset.

Tarancı, C. S. (2004). *Otuz Beş Yaş*, İstanbul: Can Yayınları.

Tüfekçioğlı, A. (1999). "Türk-İslam dönemi türbe ve mezar taşı kitabelerinde tarih ibareleri", *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları.

Türkan, H. K. (2012). "İskenderun mezar taşı sözleri üzerine bir inceleme", *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume,* 7(4), 3025-3044.

URL-1: https://cbs.izmir.bel.tr/cbsuygulamalar/mezarlikbilgisistemi/ (erişim tarihi: 14.02.2025).

URL-2: https://www.repertukul.com/SU-DAGLAR-OLMASAYDI-457 (erişim tarihi: 20.05.2025).

URL-3: https://www.repertukul.com/EL-CEK-TABIP-SINEM-USTUNDEN-4008 (erişim tarihi: 20.05.2025).

URL-4: https://ilahisozleri.net/cemal-kuru/namaz-4.html#google_vignette (erişim tarihi: 20.05.2025).

URL-5: https://yandex.com.tr/harita/org/pasakopru_mezarligi/210761592524/?ll=27.134776%2C38.364917&z=17.92 (erişim tarihi: 14.02.2025)

Sözlü Kaynaklar[2]

KK-1: Erkek, mezar taşı ustası/mermerci, Karabağlar/İZMİR.

KK-2: Erkek, mezar taşı ustası/mermerci, Karabağlar/İZMİR.

KK-3: Kadın, mezar bakımı işi yapmakta, Karabağlar/İZMİR.

KK-4: Kadın, mezar bakımı işi yapmakta, Karabağlar/İZMİR.

KK-5: Erkek, mezar bakımı işi yapmakta, Karabağlar/İZMİR.

[2] Sözlü kaynaklar, kimlik bilgilerinin paylaşılmasını istemedikleri için burada kısıtlı bilgileri verilmiştir.

Fotoğraflar



Fotoğraf 1: Paşaköprü Müslüman Mezarlığı'nın Giriş Kapısı



Fotoğraf 2: Paşaköprü Müslüman Mezarlığı'nın Giriş Bölümü

Fotoğraf 3: Paşaköprü Müslüman Mezarlığı'nda Bulunan Mezar Taşlarından Örnekler




AHMET ÖZER KIZI
KAMURAN ÖZER
RUHUNA FATİHA
D. 01. 01. 1928
Ö. 29. 10. 2019


NAZİFE KUNDUZ
MUAZZEZ KUNDUZ
D.1928. Ö.5.6.2010
HACI HÜSEYİN KUNDUZ
D.1894. Ö.21.1.1974
MEHMET KUNDUZ


HAVZALI
MUSTAFA
GÖLO
MEHMET
ŞEHRİ
KORKMAZ
KORKMAZ
RUHLARINAFATİHA


NAİLE
ALİ KIZI
SALİHA
D.
Ö.1951


HAYRİ SAĞLICAK
1929 – 2008
FATİHA
MEHMET İDEMEN
F. FATİHA
1893 – 1974


BÜLENT ÇIRAK
RUHUNA FATİHA


ÇOCUKLUKLARININ BAHARINA
DOYMADAN ÖLENLER
HASAN OĞLU | MUSTAFA OĞLU
AHMET | HASAN
GÜZELKÖYLÜ | GÜZELKÖYLÜ
D. 1947 | D. 6.2.1982
Ö. 7.10.1951 | Ö. 7.5.1984
RUHLARINA FATİHA


BENZİNCİ
AHMET OĞLU
YUSUF ZİYA
BOSTANOĞLU
Ruhuna Fatiha
Ö: 14.12.1951

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Serhat Sabri YILMAZ

https://orcid.org/0000-0003-1516-369X
Dr. Öğr. Üyesi
serhatsabriyilmaz@karatekin.edu.tr
Çankırı Karatekin Üniversitesi
https://ror.org/011y7xt38
Sağlık Bilimleri Fakültesi
Çocuk Gelişimi Bölümü

Gelenek ile Ekran Arasında: Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinde Televizyon Şiirleri

Between Tradition and the Screen: Television Poems in the Tradition of Âşık Literature

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 24.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 28.06.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Yılmaz, Serhat S. (2025). Gelenek ile Ekran Arasında: Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinde Televizyon Şiirleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1288-1318. https://doi.org/10.34083/akaded.1705559

Yılmaz, Serhat S. (2025). Between Tradition and the Screen: Television Poems in the Tradition of Âşık Literature. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1318-??. https://doi.org/10.34083/akaded.1705559

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Serhat Sabri YILMAZ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Âşık tarzı edebiyat geleneği temsilcileri, geçmişten bugüne kültürün farklı nedenlerle dönüşmesiyle icra bağlamlarını, eserlerinin şekil ve içerik özelliklerini sürekli güncellemek durumunda kalmışlardır. Özellikle 20. yüzyılda gerçekleşen teknolojik devrimle birlikte Türk halk şiirine de yeni temaların girdiği, üretim bağlamlarının kültürel değişmelere bağlı olarak güncellendiği söylenebilir. Bu çalışmada, âşıklık geleneğinin modern kitle iletişim araçlarıyla, özellikle televizyonla olan ilişkisinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Televizyonun Türkiye'de yaygınlaşmaya başladığı 1970'li yıllardan itibaren halk edebiyatı bağlamında şiirlere konu olması; toplumsal değişimin, kültürel dönüşümün ve modernleşmeye verilen tepkilerin yansıması olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada, televizyon temasını doğrudan işleyen âşık şiirleri derlenmiş; kültür emperyalizmi, kültürel yozlaşma, ahlaki çöküntü, dinî değerlerin zayıflaması, dilin bozulması, ekonomik yapıdaki değişim ve zamanın değersizleştirilmesi gibi başlıklarda âşıkların bakış açıları sistematik biçimde incelenmiştir. Âşıklar, televizyonu çoğunlukla Batı kaynaklı içeriklerle Türk toplumunu dönüştüren, geleneksel yapıları tahrip eden ve kültürel bütünlüğü zedeleyen bir araç olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte, devlet kanalı TRT ve bazı yerel televizyonlar aracılığıyla kendi sanatlarını icra etme ve sıkıntılarını anlatma imkânı bulmaları nedeniyle bu mecralara karşı daha ılımlı bir tutum sergilemişlerdir. Şiirlerde yer alan eleştiriler, bireysel olmaktan ziyade kolektif kültürel kaygılarla yoğrulmuş, âşıkların halkın sesi olma işleviyle şekillenmiştir. Çalışmada, aynı zamanda modernleşme ve küreselleşme süreçlerinin kültürel hafızaya olan etkisi âşıklık geleneği üzerinden analiz edilerek gelenek ile modernite arasındaki gerilimli ilişkiye vurgu yapılmıştır. Bu yönüyle de halk edebiyatı, medya ve kültür etkileşimi açısından halkbilimsel bir değerlendirme zemini sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk halkbilimi, kitle iletişim araçları, televizyon, kültür değişmesi, âşıklık geleneği.

Abstract

The practitioners of the âşık literary tradition have continually adapted their performance contexts, as well as the formal and thematic elements of their works, in response to cultural transformations throughout history. Particularly with the technological revolution of the 20th century, it can be observed that new themes have entered Turkish folk poetry, and the contexts of its production have evolved in line with cultural change. This study aims to investigate the interaction between the âşık tradition and modern mass communication tools, with a particular emphasis on television. From the 1970s onward, when television became widespread in Türkiye, it emerged as a subject within folk poetry, reflecting broader societal changes, cultural transformations, and reactions to modernization. This study compiles âşık poems that explicitly address the theme of television and systematically examines the âşıks' perspectives under several key categories, including cultural imperialism, cultural corruption, moral decay, the weakening of religious values, the deterioration of language, changes in the economic structure, and the devaluation of time. Âşıks predominantly portray television as a medium that transmits Western-oriented content, transforms Turkish society, disrupts traditional structures, and undermines cultural cohesion. Nevertheless, they adopt a more favorable attitude toward state-run TRT and some local television channels, as these platforms have provided opportunities for them to perform

their art and voice their concerns. The criticisms embedded in their poetry are shaped not by personal discontent but by collective cultural anxieties, in line with their traditional role as the voice of the people. Additionally, the study explores how processes of modernization and globalization impact cultural memory through the lens of the âşık tradition, drawing attention to the tension between tradition and modernity. In this context, the study offers a folkloristic perspective on the interplay between folk literature, media, and culture.

Keywords: *Turkish folklore, mass communication tools, television, cultural transformation, âşık tradition.*

Giriş

İnsanlık, tarih boyunca ihtiyaçları doğrultusunda birçok icat yapmış; bu icatlar sosyoekonomik, politik ve kültürel değişimler getiren mühim tarihî gelişmeleri doğurmuştur. Yazı, matbaa, radyo ve televizyon gibi araçlar ve son olarak internet merkezli dijital evren; toplumun bilgi alma ve depolama, iletişim kurma, düşünme gibi en temel ihtiyaçlarına karşılık vermiş ve köklü medeniyetlerin yeniden şekillenmesini sağlamıştır.

Medeniyetlerin yeniden şekillenen dinamiklerinin başında kültür kavramı gelmektedir. Kültür çatı kavramı altında gelenekleşen ve kendini korumaya çalışsa da yukarıda bahsi geçen icatlar neticesinde yeni formlarda yaşamaya devam eden pek çok alan vardır. Bundan dolayı, konumuz olan âşık tarzı edebiyat geleneği ve kitle iletişim araçları ilişkisi başta olmak üzere her unsur tarihî seyri içinde yorumlanmalıdır. N. Özdemir'in de ifadesiyle "Her kültür çağı kendine özgü etkileşim ortamları ve biçimlerine sahiptir". Sözlü kültürde yaşayan ocak başı sohbetleri, âşık karşılaşmaları, geleneksel törenler zamanla yazılı kültürün baskın gelmesiyle yazma ve basma eserler, kitap, gazete ve dergiler gibi yeni bağlamlarda yaşamaya devam etmiştir. Bununla da kalmayıp kitle iletişim çağında radyo, televizyon, internet, akıllı telefon, e-kitap gibi çok farklı bağlamlara aktarılmıştır. Yani elektronik iletişimin gelişmesi kendine özgü bir kültür bağlamı meydana getirmiştir (Özdemir, 2019, s. 128-129).

Kültür ve edebiyat incelemelerinde yeni bağlamların ortaya çıkışı hem üretim bağlamının hem de tüketim bağlamının ayrı ayrı incelenmesini gerektirmektedir. Bu çalışmada sınırları çizilen âşık tarzı şiir geleneğinde televizyon temasının incelenmesi de modernite ve teknolojik gelişmelerle birlikte âşıkların üretim bağlamına eklemlenen yeni konuların hangi sebeplerle ortaya çıktığını ve televizyon gibi icatlara nasıl baktıklarını göstermeyi amaçlamaktadır. Televizyon, şiirlere konu olmasının yanı sıra yeni tüketim bağlamlarının ortaya çıkmasını sağlayan çok boyutlu bir kitle iletişim aracı konumundadır. Televizyonun bu konumu ve kültürle ilişkisi; birçok disiplinde modernizm, toplumsal ve bireysel değişme, kültür değişmesi, kitle kültürü, popüler kültür, kitle iletişim araçları ve

kültür emperyalizmi gibi temel kavramlar çerçevesinde ele alınmış, konuyla ilgili çeşitli kuramlar ortaya atılmıştır.[1]

Televizyonu yukarıda zikredilen yazı, matbaa gibi icatlardan farklı kılan yönü ise 20-30 yıl gibi çok kısa bir sürede dünyanın her yerine ulaşarak yaygınlaşması ve aynı hızda içselleştirilmiş olmasıdır. Kitle kültürünün teşekkülü ve modern dünyanın inşası sürecinde gelişmiş sayılan ülkelerin televizyonu araç olarak kullanmaları, en kısa sürede farklı kültürlerden çok sayıda insana ulaşmaları sonucunu doğurmuştur (Alptekin, 2023, s. 18). Sihirli kutu olarak adlandırılan televizyon aracılığıyla kırsaldan şehirlere göçler teşvik edilmiş; televizyon, sanayileşmenin getirdiği insan ihtiyacının sağlanmasının ve şehir kültürünün, bununla birlikte de kitle kültürünün oluşturulmasının en önemli aktörlerinden biri olmuştur.

Türk halk şiirinde genellikle menfi bir bakış açısıyla ele alınan televizyon ve onu içine alan teknoloji, kaçınılmaz bir şekilde toplumları etkileyen bir etken olmuş, insanlık için olumlu mu olumsuz mu olduğu yönünde bir çelişki ortaya çıkarmıştır. Pozitif bakış açısına göre teknolojinin ilerlemesi uygarlıkların ilerlemesine vesile olurken negatif bakış açısında ise zararlarına dikkat çekilmiştir. Bu bağlamda, teknolojinin ve özelde televizyonun çelişkili bir doğasının ve bölünmüş bir ruhunun olduğu, hem bireylere özgürlük sağlayan bir alan açtığı hem de insan varlığını etkisizleştiren bir makineleşme ve tek tipleşme getirdiği söylenebilir. Marcuse'a göre insan hayatının her noktasına sirayet eden teknoloji, insan varoluşunu tek boyutluluğa indirgemiş, aynılaştırmış ve ontolojinin yerini almıştır (Gülenç ve Arıtürk, 2014, s. 117-121). Âşık tarzı şiir geleneği mensuplarının yazdıkları televizyon temalı şiirler de âşıkların bu zıtlık içinde nerede durdukları ve ne düşündükleri bağlamında incelenebilir. Bu çalışmada da görüleceği üzere âşıkların, Türkiye'de her eve giren televizyona karşı genellikle bir direnç noktası oluşturdukları, bilhassa kültür ve gelenek açısından bu tek tipleşmeyi ve toplumsal değişmeyi sert ve olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirdikleri anlaşılmaktadır.

Geleneksel insan tipinin değişim karşısındaki tutumunun incelenmesinde dikkate değer bir grup olarak nitelenebilecek âşıkların "toplumsal değişim ve onunla birlikte gelen kültürel değişim"e (Oskay, 1971, s. 10) karşı hangi nedenlerle direnç gösterdikleri sorulması gereken sorulardan biridir. Değişime direnmenin kaynaklarının başında değişime sebep olan etmenlerin belirsizliği, mevcut durumun terk edilmesindeki isteksizlik ve sunulan değişimdeki zayıflığın farkında olma gelmektedir. Yabancılaşma, alışkanlıklar, güvensizlik, empoze edilen değişime karşı memnuniyetsiz olma gibi nedenler de psikolojik olarak direncin kaynağını oluşturan etmenlerdir. "Tutumların esnek ya da katı oluşu, bireyin kişilik özelliklerini oluşturan değerlerle, inançlarla, bilgi birikimiyle, deneyimleriyle, eğitim durumuyla [ve] içinde yer aldığı sosyokültürel yapıyla yakından ilişkilidir". (Sezen, 2015, s. 13-15). Batılı gelişmiş ülkelerce kurgulanan, kendi kültürlerini empoze etmeyi ve nispeten daha az gelişmiş ülkelerde toplumsal değişmeyi amaçlayan içeriklerin televizyon aracılığıyla sunulması, sosyal normlara bağlılığı aşikâr

[1] Bahsi geçen çalışmalar için bk. (Bulduklu ve Şeker, 2020; Cereci, 2015; Çakır, 2022; Çelikten, 2021; Çil, 2024; Türkoğlu, 2011; Yaylagül, 2006).

olan âşıklarca eleştirilmiş, bu katı tutum neticesinde 'televizyon' teması halk şiirine girmiştir. Bu bağlamda, toplum hayatına giren ve kültürel değişmeyi de beraberinde getiren her unsurun Türk halk şiirinin konusu olabileceğine de vurgu yapmak gerekmektedir.

Toplumsal belleği inşa eden değil, yok ederek olumsuz şekilde dönüştüren bir araç olarak düşünülen (Tani ve Boztepe Taşkıran, 2022, s. 119) televizyona karşı âşıkların menfi tavrının birçok sebebi vardır. Bunların başında değişen kültür ortamlarıyla birlikte âşıkların saygınlıklarını kaybettiklerini düşünmeleri gelmektedir (Çelikten, 2020, s. 660). Sözlü kültürde baş köşeye oturtulan âşıklar, yazılı kültürün içselleştirilmesiyle beraber konumlarının zayıfladığını hissetmişler, elektronik kültür ortamıyla birlikte toplumun ilgi alanlarının ve kültürel yapılarının değişmesiyle de bu konumu kaybetme noktasına gelmişlerdir. Her ne kadar günümüzde yeni icra ortamlarında kendilerine yer bulsalar da kentleşmeyle birlikte değişen insan profili ve dünya algısı hitap ettikleri kitlede ciddi bir daralma meydana getirmiştir. Elbette gelenek işlevsel açıdan yok olup gitmiş değildir fakat zayıfladığı muhakkaktır.[2]

Menfi tavrın bir diğer sebebi ise âşıkların kendilerini millî ve dinî değerlerin, kültürün taşıyıcısı ve koruyucusu olarak görmeleridir. Aşağıda örnekleriyle birlikte inceleneceği üzere âşıklar, bahsi geçen değerler hususunda oldukça hassastırlar ve kültür emperyalizminin toplumsal yapıyı zedelediğinin ve öze uygun olmayan hızlı kültür değişmesine neden olduğunun farkındadırlar. Bundan dolayı, âşıkların bu bağlamda ele alınması ve şiirleri aracılığıyla geleneği temsil güçlerine dikkat çekilmesi gerekmektedir.

Âşıkların televizyona karşı sert tutumlarının ve olumsuz bakış açılarının bir diğer nedeni ise belli başlı temalarda şiir yazma, her konuda sanat gücünü gösterme ve usta çırak ilişkisini benzer temalarda şiir yazarak devam ettirme ihtiyacı olmalıdır. Yani bir âşıkla başlayan süreç, diğer âşıkların aynı temada şiir denemeleri yapmalarına neden olabilmekte, kendi sanat üsluplarını göstermeleri için yeni bir tematik alan açmaktadır. Ustanın yazdığı şiirlere öykünme veya onun fikirlerini aynı temada şiirler yazarak destekleme arzusu da bu türden şiirlerin üretim bağlamı hakkında fikir verebilir. Bu tespite en dikkat çekici örnek ise Sefil Selimî'nin televizyonu eleştiren şiirinin ardından çırakları Kadimî ve Yalınayak'ın televizyon şiirleri yazmalarıdır.

Hem televizyon karşıtı şiirler yazan hem de televizyondaki yerelliği ve geleneksel içerikleri öven, icra ortamı olarak da televizyonu kullanmakta sakınca görmeyen âşıkların yaşadıkları çelişki aynı zamanda bir kültürel boşluğu da yansıtmaktadır. E. Kongar, toplumsal değişmeyle ilgili kuramları ele aldığı yazısında maddi teknoloji alanındaki icatların, maddi kültürde getirdiği değişimle birlikte sosyal düzenle ilgili de bazı değişmeler meydana getirdiğini söylemekte, maddi kültürün değişiminde görülen hızın maddi olmayan kültürde oldukça yavaş biçimde gerçekleştiğine dikkat çekmektedir. Kongar'a göre bu iki kültür arasındaki değişme hızının farklı oluşu kültürel bir boşluk yaratmaktadır. Yeni teknolojik gelişmelere ayak uydurulamazsa çözülme, ayak

[2] Popüler kültürün âşıklık geleneğini zayıflatmasıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Özdemir, 2012, s. 186-192).

uydurulursa değişme sağlanmaktadır (1971, s. 75). Toplumun her kesiminde olduğu gibi âşıkların da evlerinde televizyonu baş köşeye koymaları ve televizyon çevresinde gelişen maddi kültüre uyum sağlayarak icra ortamlarına dâhil olmaları, bunun aksi şekilde gelenek içinde ürettikleri eserlerde menfi tavır sergilemeleri hem bir çelişkiyi hem de boşluğu yansıtmaktadır. Bununla birlikte, menfi tavrın odak noktası televizyon gibi insan hayatını kolaylaştıran bir icadın karşısında durmak değildir. Onlara göre televizyon, kati surette Türk İslam kültürüne uygun olmayan ve Batı emperyalizmini aşılayan içeriklerin yer almaması gereken bir aygıttır. Kültürel boşluk da bu noktada meydana gelmektedir. Televizyon gibi önemli bir icadın işlevlerinden faydalanmak isteyen âşıklar, büyük halk kitlelerinin Batı kaynaklı yayınlara ilgi göstermelerine tepki göstermekte, yerel kanallarda âşıkların merkezde olduğu programlarda dar bir alana hapsolmaktadırlar.

J. R. Gusfield, "eski" ve "yeni" arasında bir çatışma olmadan karşılıklı bir uyumla var olmaya devam edebileceklerini, yeninin mutlak surette eskinin yerine geçmeyeceğini söylemektedir. Ona göre yeni olan her şey yalnızca alternatiflerin sayısını arttırmaktadır (2005, s. 61). Gusfield'in toplumsal değişmeyi izah eden tespitleri kısmen doğru olmakla birlikte âşıklık geleneği ve kitle iletişim araçları ilişkisi açısından bakıldığında yeninin eskiyi daha da demode hâle getirdiği, çok sayıda alternatif üretmekle beraber eskiye dair olanların büyük bir kısmını yok olmaya doğru sürüklediği de bir gerçektir. Yeninin eski olanın yerine geçmese bile otoritesini sarstığı, yaşam alanını kısıtladığı kanaatindeyiz. Gelenek savunucusu misyonunu üstlenen âşıkların şiirlerinde zaman zaman sert ifadeler kullanmaları bu otoritenin "yeni" tarafından sarsılmasının bir tezahürüdür.

Kitle iletişim araçlarının toplumsal değişmeyi hızlandırdığı, bununla beraber kültürel değişim sürecini de harekete geçirdiği görülmektedir. Bundan dolayı, kitle iletişim araçlarının Türk sosyal hayatına girmesi, birbirinden ayrılmaz iki parça olan kültür ve edebiyatın değişip dönüşmesine neden olmuştur.[3] Kültürel değişimin âşık tarzı şiir geleneğinin kelime kadrolarına kadar sirayet etmesi de bu bağlamda ele alınmalıdır.[4] Âşıkların değişim sürecindeki yerlerini anlayabilmek için kültürel değişim kavramına ve teknolojinin bu değişime etkisine de değinilmelidir. Kültürel evrim taraftarlarının canlı bir varlık olarak gördükleri kültürün teknolojik gelişmeyle birlikte yeni formlara

[3] Bahsi geçen dönüşüm hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Çelikten, 2021; Fidan, 2017; Özdemir, 2012).

[4] Televizyon şiirleriyle birlikte âşık tarzı şiir geleneğine "*anten, artis (artist), bant, belgesel, beyaz cam, cam güzeli, cazcı, çekim, dedektif, dizi, filim (film), final, kablo, kamera, kanal, klip, komando (kumanda), magazin, naklen/görsel/canlı yayın, orevizyon (Eurovision), pop/popçu, program, reklam, reyting, röportaj, rütük (RTÜK), spiker, şov, uydu, ünlü, yapımcı, zap*" gibi çok sayıda sözcük; "*Ali Kırca, Aydın, Ciguli, Ebru Şallı, Emel Sayın, Medyum Keto, Mehmet Ali Erbil, Reha Muhtar, Rober Hatemo, Savaş Ay, Tülin-Caner, Uğur Dündar, Zekeriya Beyaz*" gibi TV dünyasında boy gösteren gerçek şahıslar; "*Acı Hayat, Adını Feriha Koydum, Arka Sokaklar, Belalı Kız, Bizimkiler, Cennet Mahallesi, Çocuklar Duymasın, Dallas, Deniz Yıldızı, Doktorlar, Ezel, Fatmagül'ün Suçu Ne?, Geniş Aile, Güz Gülleri, Hanımın Çiftliği, Kavak Yelleri, Kınalı Kar, Kollama, Kurtlar Vadisi, Küçük Kadınlar, Muhteşem Yüzyıl, Öyle Bir Geçer Zaman ki, Sakarya Fırat, Siyaset Meydanı, Tek Türkiye, Türk Malı, Yahşi Cazibe, Yaprak Dökümü*" gibi dizi adları; "*Erman-Abiye (Türk Malı), Ferhunde-Leyla- Şevket (Yaprak Dökümü), Hürrem (Muhteşem Yüzyıl), Mariana (Zenginler de Ağlar dizisinin başrolü. Meksika yapımı pembe dizidir. TRT 2'de 1989'da yayınlanmıştır.), Polat-Memati-İskender (Kurtlar Vadisi), Şivan (Tek Türkiye), Yusuf Miroğlu (Deli Yürek)*" gibi dizi film karakterleri girmiştir.

bürünmesi tabiidir. D. Yıldırım'ın da ifadesiyle "sözlü gelenekte yaşayan veya şekil bulan kültür unsurları, geleneğin kendi dinamizminden kaynaklanan sürekli değişim ve gelişim sebebiyle yapı, biçim, muhteva ve fonksiyon bakımından çeşitli derecelerde değişikliklere uğrarlar" (1998, s. 37-38). Yani toplumlardaki kültürel değişimin temel nedenlerinden biri sözlü kültürün dinamik yapısıdır. Ayrıca toplumsal yapı ve kültür, teknolojiyle birlikte küreselleşmiştir. Bu küreselleşmenin ana unsurlarından olan medya teknolojisi ise kültürü dönüştüren en büyük güç olarak görülmektedir (Bulduklu ve Şeker, 2020, s. 291). Âşıklık geleneğinin yapı/içerik özelliklerinin ve icra ortamlarının her asırda yeni unsurları bünyesine katması da kültürün dinamizmi ve değişimi bağlamında ele alınmaktadır.

M. Turhan (1987), *Kültür Değişmeleri* adlı eserinde bir unsurun toplum hayatına girmesiyle kültürel uyum veya kültürel direnç süreçlerinin yaşandığını ifade etmektedir. İçselleştirme, uyarlama, özümseme, direnç, reddetme ve geriye dönüş gibi kavramların kültür değişiminin yönünü ve şeklini anlamada anahtar işlevi gördüğünü belirten Turhan, görünürde bir değişme yaşansa bile eski değerleri sürdüren iç dünyanın korunmaya çalışıldığını söylemektedir. Bu çelişki, doğal olarak birey ve toplum düzeyinde ruhsal çatışmaları beraberinde getirmektedir. Ona göre yeni unsurları benimseme süreci toplumun tüm katmanlarında aynı şekilde gerçekleşmemektedir. Bilhassa alt sınıflar ve kırsal kökenliler, yeniliklere mesafeli yaklaşarak kendi geleneksel değerlerini muhafaza etmeye çalışmışlardır (Turhan, 1987). Âşıklar, geleneksel değerlerin muhafaza edildiği ve kendilerine icra ortamı oluşturulduğu takdirde başta televizyon olmak üzere medya teknolojisine uyum sağlamışlar, diğer taraftan içselleştirme sürecinde bir gecikme yaşamışlardır. Bunun nedeni, Turhan'ın da ifade ettiği gibi eski değerleri sürdüren iç dünyanın korunmaya çalışılması yahut kültürel şok ve kültürel gecikme (Çelikten, 2021, s. 26) süreçlerine girilmiş olmasıdır. Bazı âşıkların medya teknolojisine hızla uyum sağlaması ise kuşaklar arası farklılıklarla ve kuşak farkından doğan kültür bağlamlarının çeşitlenmesiyle açıklanabilir.

1.Televizyonun Tarihçesi ve Âşıklık Geleneğinde Televizyon

Âşıklık geleneğine televizyon temasının girmesiyle ilgili değerlendirme yapmadan önce televizyonun icadı ve Türk toplum hayatına ne zaman girdiği hakkında bilgi vermek süreci tahlil edebilmek açısından önemlidir. Televizyon, radyo gibi 19. yüzyılın sonuyla 20. yüzyılın başında yürütülen bilimsel çalışmaların ilerlemesiyle icat edilmiştir. 1884'te Alman P. Gottlieb Nipkow'un telsiz yoluyla resim yayınlayan bir diskin patentini alması, ABD'de ise 1890'da Jenkins adlı bir fizikçinin aynı konuda çalışmalar yapması icadın temellerini atmıştır. 1900'lerin başında Fransa'da Rignoux ve Fournier adlı fizikçiler ilk televizyon deneyini yapmışlar, 1915'te Marconi ilk görüntülü telefondan bahsetmiştir. Televizyonun icadıyla ilgili en önemli gelişme ise 1923'te V. Zworykin'in televizyon tüpü ikonoskopu icat etmesidir. Bundan iki yıl sonra Jenkins ilk mekanik televizyonu yapmış, 1926-1927 yıllarında Alexanderson, Farnsworth ve Baird tarafından yayın denemelerine başlanmıştır. 1927'de New York ile Washington arasında ilk televizyon yayını nakli gerçekleştirilerek ertesi yıl ilk kapalı devre deneme yayınına geçilmiştir. 1928'de geniş ekranlı televizyon imal edilerek 1940'lara kadar deneme yayını yapan istasyonların sayısı

arttırılmıştır. 1940'lardan itibaren de uzun mesafeli yayınlara geçilmiştir (Oskay, 1971, s. 17).

Türkiye'ye televizyonun gelişi ise 1950'li yıllara denk gelmektedir. İlk televizyon yayını 1952'de İstanbul Teknik Üniversitesinde kapalı devre olarak yapılmış, bu yayınlarda üniversitenin Elektrik Fakültesindeki yüksek frekans laboratuvarlarından faydalanılmıştır. Eğitim amaçlı kurulan İTÜ TV, Türkiye'de televizyon kültürünün oluşmasının temellerini atmıştır. 1966 yılında ilk kapalı devre yayın gerçekleştirilmiş, 1968'de Ankara merkezli olmak üzere haftanın üç günü deneme yayınlarına geçilmiştir. 1969 yılına gelindiğinde Yüksek Planlama Kurulunda 1970 yılında gerekli hazırlıkların yapılması ve 1971'de millî bir televizyon şebekesi kurulması yönünde karar alınmıştır. Böylelikle 1982 yılına kadar ülkenin her köşesinde en az bir millî televizyon yayını olması amaçlanmıştır. İTÜ TV'nin tiyatro, müzik, edebiyat, meteoroloji gibi geniş kapsamlı programlarının ardından 1971'de TRT'ye devredilmesiyle yeni bir dönem başlamıştır. 1973'e kadar süren haftada üç günlük yayınlarda dil, trafik, çevre sağlığı vb. programların ağırlıkta olduğu anlaşılmaktadır (Çil, 2024, s. 723; Fidan, 2017, s. 138-39; Oskay, 1971, s. 18-19; Özdemir, 2012, s. 281-84).

Halkın kültür düzeyini arttırmayı hedefleyen bu programlarla beraber 1970'ten itibaren ABD merkezli yabancı dizilerin yayınlanmaya başlaması Türk insanının farklı hayatlara tanık olmasının ve televizyon kaynaklı kültür değişmesinin başlangıcı sayılabilir. 1973-1980 yılları arasında Türkiye'de televizyon sayısı bir hayli artmıştır. 1973'te 213.000 olan sayı 1980'de 3 milyona kadar çıkmıştır. 1974 yılı, TRT'nin haftanın tüm günlerinde yayın yapması açısından önemlidir. 1975'ten itibaren yabancı dizi ve filmlerin yanı sıra Türk dizilerinde de bir artış görülmektedir. Bu dönem, aynı zamanda Türkiye'nin sosyoekonomik yapısının hızla değiştiği bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Kırsaldan şehre göçler hızlanmış, göç eden geleneksel kültür taşıyıcıları kitle kültürünün bir parçası hâline gelmiştir. Şehir hayatının dinamiklerine alışma sürecinde olan ve ekonomik döngünün insan gücünü sağlayan halk, bu uyum sürecini atlatamadan televizyonla tanışarak kitle iletişim araçlarının etkisi altına girmiştir (Çil, 2024, s. 722-24; Fidan, 2018).[5] Televizyonun kırsal kesime kadar yayılması muhakkak ki şehre göçü arttıran etmenlerden biri olmuştur. Dizi ve filmlerde görülen hayatların şehirlerde yaşanabileceği algısı neticesinde hem bir göç dalgası yaşanmış hem de televizyonun empoze ettiği yeni yaşam tarzları ortaya çıkmıştır.

I. Dünya Savaşı'nda radyo teknolojisinin faydaları okyanus ötesi yayıncılığın önünü açarak dünyanın sanılanın aksine büyük olmadığı algısını yerleştirmiştir. Televizyonun icadı ise dünyanın küresel bir köy olduğu fikrini ortaya çıkarmıştır (Bulduklu ve Şeker, 2020, s. 286). "Sihirli kutu" televizyon, toplumsal yaşamın her alanını etkileyen bir icat olmuştur (Fidan, 2017, s. 135). 1980'ler, TRT'nin renkli ve ardından çok kanallı yayına geçtiği, televizyonun toplumsal hayatta yer ettiği bir dönemdir. Bu dönemde yabancı kaynaklı yayınların oranı % 10'dur. 1985'te yapılan kamuoyu araştırmasında toplumun

[5] Televizyon ve Türk dizileri bağlamında geleneksel müziğin ve âşıklık geleneğinin serüveni hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Fidan, 2018).

%83'nün televizyon seyretmesi, Türk halkının bu icada ne kadar hızlı uyum sağladığını göstermektedir (Çil, 2024, s. 726; Fidan, 2017, s. 139; Özdemir, 2012, s. 283).

Çok kanallı döneme geçiş süreci ise 1988'de PTT'nin uydudan aldığı yabancı ülke yayınlarını kablo yoluyla dağıtmasıyla başlamıştır. Radyo ve televizyonların devlet eliyle yayın yapabileceğine dair kanun 1989'da çıkarılan bir kanunla değiştirilmiş, böylelikle özel televizyon kanallarının kurulmasının önü açılmıştır. 1990'dan itibaren Star 1 ile başlayan uydu yayıncılığı, Almanya üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu tarihle birlikte televizyonun ekonomik bir araç hâline geldiği görülmektedir. 1994'te RTÜK yasasının yürürlüğe girmesi medya şirketlerinin ulusal ve yerel televizyon kanalları kurmalarını hızlandırmıştır (Fidan, 2017, s. 139-141). Âşıkların şiirlerinde zikrettikleri Show TV, ATV, TGRT gibi kanallar bu dönemde kurulmuştur. 1990'lı yıllar, özel ulusal kanallarda yerli/yabancı film ve dizilerin, reklam sektörünün, yarışma ve müzik programlarının yoğun şekilde yayınlandığı bir dönemdir. Âşıkların televizyon şiirlerinde geçen pek çok kanal, dizi, artist isimleri bu dönemin ürünüdür.

Toplum hayatında içselleştirilen televizyon; *eğlendirici, ağrı kesici, aptal kutusu, zaman hırsızı, beyaz gürültü, dünyaya açılan pencere, görüntülü radyo, çağdaş öykü anlatıcısı, elektronik dev, kültürel çöplük, şeytan, halkın afyonu, israf diyarı* gibi olumlu ve olumsuz birçok nitelemeyle tarif edilmiştir (Çakır, 2022, s. 82). Âşıkların şiirlerinde, genellikle olumsuz şekilde nitelenen televizyonla ilgili *bataklık kamışı, cin, fitnevizyon, murdar (kirli) ırmak, şeytan, umumhane, zillet küpü* gibi ifadeler kullanılmıştır.

Televizyonla ilgili daha çok sosyoloji, iletişim, sinema gibi alanlarda kuramsal çalışmalar yapıldığı, televizyonun olumlu ve olumsuz yönlerinin bu alanlarda sorgulandığı görülmektedir. E. Çakır'ın da vurguladığı üzere televizyon, halkbilimi alanında "bir anlatı mekânı ve metni" (2022, s. 81) olarak görülmüş, 2000'li yıllardan itibaren kültürel değişme ve medya endüstrisi bağlamında halkbilimsel çalışmalar yapılmıştır.[6] Araştırmacının çalışmasının devamında dikkat çektiği hususlardan biri de 1970-1985 yılları arasında televizyonun toplum hayatına girmesiyle birlikte âşıkların icra ortamları olan sohbet toplantılarının ve kahvehanelerin olumsuz yönde etkilenmesidir (2022, s. 91).[7] Bu durum, asırlardır devam eden âşıklık geleneğinin sosyokültürel her değişimde olumlu veya olumsuz şekilde etkilenmesiyle benzerdir. Yani gelenek, her değişmeyle birlikte farklı bir yöne evrilmektedir. 16. yüzyılda İstanbul'da kahvehanelerin ortaya çıkışı, yine İstanbul'da yeni tiyatronun kurulması ve geleneksel Türk tiyatrosunun canlı olarak yaşatılması, 19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan çalgılı kahvehaneler, teknolojik icatlarla birlikte gramofon, radyo, pikap, kaset vd. unsurların kullanılması (Düzgün, 2009, s. 43-44) gibi pek çok gelişme âşıklık geleneği için kırılma noktaları olmuştur. M. Çevik'in de

[6] Bahsi geçen çalışmalar için bk. (Çakır, 2022; Çelikten, 2021; Fidan, 2017; Özdemir, 2017).

[7] Türk sosyokültürel hayatına giren her yenilik, âşıklık geleneğinin dönüşümüne neden olmuştur. Bu bağlamda; medrese, tekke, han, kahvehane, konak, köy odası, düğün vd. geleneksel icra ortamlarının yerini zamanla gramofon, radyo, plak, kaset, CD, televizyon, internet vd. elektronik kültür aygıtları almıştır. Sözlü ve yazılı kültürden elektronik kültür ortamına geçişin âşıklık geleneği bağlamında incelenmesiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Durbilmez, 2019, s. 270-283; Durmaz, 2020; Çobanoğlu, 2000, s. 152-166; Fidan, 2017; Özarslan, 2011, s. 299-313; Özdemir, 2012; Özdemir, 2021, s. 999-1021).

vurguladığı üzere bu geçişler, öncekini tamamen terk ederek sonrakine göre bir yaşam tarzı belirlemek anlamına gelmemekte; sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamları birbirinden yalıtılmış yapıları ifade etmemektedir (2014, s. 119). Zikredilen teknolojik aygıtların ve iletişim araçlarının kullanım yaygınlıklarına bakıldığında başta televizyonun geldiği görülmektedir. Tesir gücü en yüksek kitle iletişim aracı olan televizyon, âşıkların da bu aygıt üzerine şiirler yazmalarına neden olmuştur (Çelikten, 2021, s. 116).

Burada dikkat çekilmesi gereken bir diğer mesele ise âşıklık geleneği ile medya arasındaki ilişkinin boyutudur. S. Fidan'a göre bu ilişki iki farklı yaklaşımla ele alınmaktadır. Birincisi, medyanın âşıklık geleneğinden yararlanması ve zayıflatarak etkisiz hâle getirmesidir. Bu anlayış, medyanın geleneği pasifize ettiği yönündedir. Diğer yaklaşım ise her ikisinin de birbirini dönüştüren unsurlar olduğunu savunmaktadır (2017, s. 143). Bu bakış açılarına âşık tarzı şiir geleneği ve televizyon bağlamında bakılırsa âşıkların tematik şiirlerinde geleneğin zayıflatılmasına yönelik ortak bir fikir vardır. Bu görüşte kısmen dinî tutumun etkisi de görülmektedir. Medyanın ve geleneğin birbirini dönüştürücü etkisi ise televizyonun hem âşıklar için yeni bir icra ortamı olması hem de yeni temaların, türlerin ve sözcüklerin şiire girmesinde aranmalıdır.

1970'li yıllarda televizyonun Türkiye'ye gelmesiyle birlikte Türk halk şiirine giren bu tema, çok sayıda âşık tarafından işlenmiştir. Çalışmada, âşıkların toplumsal eleştiri yaptığı diğer şiirlerde değindikleri televizyon konusu değil, doğrudan televizyonu ele alan şiirler incelenmiştir. İncelemede, âşıkların olumsuz ve olumlu bakış açıları değerlendirilerek şiirlerinden örnekler verilmiştir. Âşık edebiyatı literatürünün taranmasının ardından televizyon temasını işleyen âşıklar ve şiirleri şu şekilde tespit edilmiştir:

Tablo 1. Televizyon Temalı Âşık Tarzı Şiirler[8]

Âşık Adı	**Şiir Adı**	**Âşık Adı**	**Şiir Adı**
Abdullah Gülcemal	*Bu TV'ler Bizim mi*	İsmetî	*Televizyon*
Ahmet Poyrazoğlu	*Örnek Ettiler*	Kazım Hazıray	*Televizyon*
Ali Kabadayı	*İzzeti İkram Programına*	Kenan Çarboğa	*Reklam*
Ali Kayıkçı	*Beyazcam Hayranı*	Kıraç Ata	*Televizyon Kuşları*
Ataşoğlu	*E TV*	Mah Turna	*1. Beni TRT'de Söyletmiyorsunuz* *2. Su TV*
Bahattin Yıldızoğlu	*Televizyon*	Mustafa Erkenekli	*Tele-Umumhane*
Bilgehan Ayata	*1. BTT (Bilgisayar Televizyon Telefon)* *2. Dizi Filmler*	Necati Ocakçı	*Diziler*

[8] Tabloda yer alan şiirlerin bir kısmı âşıklarla ilgili yapılan monografik kitap ve tez çalışmalarının taranmasıyla, bir kısmı Kaynaklar kısmında verilen âşıklık geleneği ve kültürel değişme ilişkisini inceleyen çalışmaların (Çelikten, 2021; Fidan, 2017) incelenmesiyle, bir kısmı ise Dr. Doğan Kaya'nın kişisel arşivinden elde edilmiştir. Bu çalışmaya sağladığı katkılardan dolayı değerli hocam Dr. Doğan Kaya'ya çok teşekkür ederim. Âşıklık geleneği literatürünün çok geniş olduğu bir gerçektir. Bundan dolayı, tespit edilememiş televizyon şiirlerinin olması tabiidir.

Cahit Tuncer	*Şarkışla TV'sine*	Öksüz Ozan	*TRT*
Derdiderya	*Terete*	Posoflu Hikmet Arifî	*Bir Güneş (TRT'ye)*
Efkârî	*Ünlü Olursun*	Rasim Köroğlu	*Televizyon*
Erbabî	*Dizi Filmler*	Rüştü Tecer	*TRT'ye*
Ersun Bağcı	*Kapattım Televizyonu*	Salim Gülbahçe	*Televizyon*
Feymanî	*1.Televizyon Olmasaydı-I 2.Televizyon Olmasaydı-II*	Sefil Kadimî	*Cam Güzeli*
Fikri Pınarlı	*Televizyon*	Sefil Selimî	*Müziği Var*
Garip Hıdır Çulha	*Ekranlarda*	Sızırlı Hasan (Coşarî)	*TRT'm*
Gırbaş Osman Gündoğdu	*Bazı TV'lerde Çıkan Diziler*	Şeref Taşlıova	*Televizyon*
Halilî	*Kaçkar TV*	Şevki Kayaturan	*TV 58*
İbrahim Dabak	*1. Bu Televizyon 2. Televizyon*	Yalınayak	*TV'de*
İhsan Yavuzer	*İşte Televizyonun Bize Faydası*	Yaşar Reyhanî	*1. Televizyon 2. TV'de Gördüklerimiz*
İkrarî (Rıza Küçükdoğan)	*Televizyon*	Zeki Akalın	*Bizim Televizyon*

2.Âşık Tarzı Şiirlerde Televizyona Olumsuz Bakış

Âşık tarzı şiir geleneğinde televizyon temasını işleyen şiirlerin ekseriyeti olumsuz bakış açısını yansıtmaktadır. Öyle ki zaman zaman geleneksel kültürün aksine davranışlarda bulunan ve artist olarak nitelendirilen kişilere karşı *anası babası belli olmayan, arsız, avanak evladı, berduş, bok oğlu bok, cinsi bozuk, çirkef, dalboynuzlu koç, dangalak, dinsiz, fahişe, hödük, kansız, kıllı keçi, namussuz, sapık, soytarı, şebek, teneke, zampara piç* gibi ağır ithamlarda bulunulması dahi bu olumsuzluğu göstermek için yeterlidir. Âşıklara göre millî ve dinî değerlerin karşısında yer alan hiçbir televizyon programı yayınlanmamalı, öze uygun içerikler üretilmelidir. Televizyonun şeytan olarak tanımlanmasının temel nedenleri kültür emperyalizmi, kültürel yozlaşma, dinî değerlere uygunsuz davranışlar, Türk dilinin bozulması, zihin dünyasında oluşan karmaşa, zaman harcamaya bağlı olarak geleneksel aile hayatının ve ekonomik düzenin bozulmasıdır. Özellikle ulusal kanalların yayın içeriklerinin Batı yaşantısını taklit ettiği düşüncesinden hareketle geleneğe karşı bir saldırı olduğunu düşünen âşıklar, en azından devlet kanalı TRT'de ve yerel kanallarda yer almayı talep ederek hem icra ettikleri sanatı devam ettirmeyi hem de geleneksel kültüre uygun söylemlerde bulunmayı arzulamaktadırlar.

2.1.Kültür Emperyalizminin Propaganda Aracı Olarak Televizyon

Teknolojik gelişmelerle ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte gelişmiş ülkelerin bu aygıtlar aracılığıyla kültürel sömürgeleştirme politikaları ortaya çıkmıştır. Kişisel deneyim yerini dışsal bir düzenlemenin egemenliğine bırakmıştır (Gülenç ve Arıtürk, 2014, s. 117-18). II. Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden şekillenen dünyada ABD'nin gelişmekte olan ve az gelişmiş ülkeler üzerinde birtakım politikalar geliştirdiği, bu ülkeleri komünizmden koruma ve ticari bir pazar hâline getirme amacıyla

modernleştirme faaliyetlerine giriştiği görülmektedir. Kitle iletişim araçlarının kritik konumda yer aldığı yeni düzende modernleşmenin teşvik edilmesi, sanayi yatırımlarının hızlandırılması, modern sektörlerin kurularak sermaye birikiminin arttırılması amaçlanmaktadır. Geleneksel toplum yapısının tahrip edilerek kitle tüketim çağının inşa edilmesi ise ancak kitle iletişim araçlarıyla kültür emperyalizmi sürecini yönetmekle mümkündür. 1950'li yıllarda Türkiye'de ve Orta Doğu ülkelerinde saha araştırmaları yapan D. Lerner, eski âdet ve alışkanlıkların yerine modern toplumun özgürlükçü ve girişimci değerlerinin aşılanmasında kitle iletişim araçlarının rolüne vurgu yapmaktadır. Az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin değer yargıları eski, geleneksel ve çağ dışı olarak tanımlanırken kapitalist ve emperyalist Batı'nın değerleri özgürlükçü olarak pazarlanmaktadır. Lerner, modernleşme ve kalkınma için kentleşme, okuryazarlıkta artış ve medya gücünün artması gibi hususları önemli dinamikler olarak görmüş, bunun için hedef ülkelere radyo ve televizyon sistemleri kurulduğunu, köyden kente göçün teşvik edildiğini ifade etmiştir. Ayrıca reklamlar aracılığıyla tüketim kültürü oluşturulmuş, topluma tatminsizlik ve şiddet duyguları aşılanmıştır. Bu hedefler için kitle iletişim araçları oldukça önemli görülmüştür. İnşa edilen bu yeni düzende seçkin kültürle halk kültürü arasında bir kitle kültürü empoze edilmiş, kitle kültürünün bir parçası olarak popüler kültür de yine aynı araçlar yoluyla kapitalizmin ve emperyalizmin pompalandığı yapay bir ticari ve tüketim kültürü olmuştur (Yaylagül, 2006, s. 74-78). Bahsi geçen yeni medya anlayışı, yarattığı kitle kültürüyle yerel olanı tehdit ederek küreseli ön plana çıkarmayı başarmıştır (Bulduklu ve Şeker, 2020, s. 294).

Batı merkezli bu anlayışın temelinde ekonomik nedenlerin yattığı açık olmakla birlikte başta ABD olmak üzere Batı'nın kendi kültürel değerlerini aşılamaya çalıştığı ve kültür emperyalizmi adı verilen bu süreci de televizyon gibi bir silahla organize ettiği görülmektedir. Âşıklara göre geleneği yok etmeyi amaçlayan televizyonun arkasında gizli emelleri olan güçler vardır. Bu güçlerin hedefi ise geleneği, kültürü yok etmek ve kendi değerlerini empoze etmektir. Bunun için de müzik, sinema, eğlence gibi alanları Türk kültürüne uygun olmayan biçimlerde kullanmaktadırlar. Sefil Selimî'nin aşağıdaki dörtlükleri Batı'nın gizli maksadına atıfta bulunmaktadır:

Bizi bize hasret koyan nedenler

Yanlış gayelere hizmet edenler

Yayınlarda gizli maksat güdenler

Elinde zehirli hap müziği var

Soytarılar tez tez eyliyor kem küm

Bilinmeli onu körükleyen kim

Geleneği etti ecnebiye yem

Programda depiş dep müziği var (Özdemir, 2003, s. 435)

Sefil Kadimî, cam güzeli adını verdiği televizyonun yani Batı'nın Türk kültürünü içten içe kuşattığını söylemektedir:

> İçten içe sara sara kuşattı
>
> Bazen bir öpücük bazen attı
>
> Bazı zulüm bazı acı yaşattı
>
> Cam güzeli denen şu televizyon (Demir, 2015, s. 403)

Âşık Yaşar Reyhanî ise kültür emperyalizminin kaynağını Avrupa olarak görmektedir:

> Avrupa'nın bayatlamış modeli
>
> Kıllı keçi otuz sapık kırk deli
>
> Ah bu deli başka deli nedeli
>
> Bu sene TV'de gördüklerimiz (Aşır, 2009, s. 164)

Diğer âşıklar da benzer şekilde televizyonun evlerin içine sızan ve ecnebilerin kültürünü özendirmeye çalışan bir medya aracı olduğunu vurgulamaktadırlar. Âşık İhsan Yavuzer, "Nalet Avrupa'nın taklidi olduk / İşte televizyonun bize faydası" (Gözütok, 2011, s. 100) derken; Âşık İsmetî, "Televizyon seyretmek günahlara bakmaktır / Onların gayeleri iffetimi yıkmaktır" (Âşık İsmetî, 2002, s. 28) demekte; Salim Gülbahçe ise "Düşman bizden böyle alacak öcü / En büyük silahı medyanın gücü" (Gülbahçe, 2013, s. 124) diyerek medyanın gücüne işaret etmektedir.

Televizyonun tarihe küfreden ecnebilerin aracı olduğunu vurgulayan Abdullah Gülcemal ise "Tarihime küfreden / Bu TV'ler bizim mi / Ecnebi içi dışı / Bu TV'ler bizim mi" (Gülcemal, 2008, s. 44) dizeleriyle televizyon karşıtı bir tutum sergilemektedir. Kenan Çarboğa, "İşimiz milleti uyutmak önce / Koskocaman hiçler fitnevizyonda" (Çarboğa, 2008, s. 36) dediği bir televizyon şiirinde; Âşık Feymanî, "Avrupa'nın çanlı kilisesini / Türkiye'me televizyon getirdi" (Âşık Feymanî, 2006, s. 70) dizelerinde; Fikri Pınarlı, "Medeniyet ne de güzel şey dedik / Televizyon denen illet yüzünden" (Pınarlı, 2010, s. 135) dizelerinde Batı'nın emperyalist tutumunu eleştirmektedirler.

2.2.Kültürel Yozlaşmanın Kaynağı Olarak Televizyon

Âşıkların ağır eleştirilerde bulunduğu konulardan biri de Türk İslam kültürüne uygun olmadığı düşünülen meselelerin aile hayatına kadar girmiş olmasıdır. Onlara göre bunun en büyük müsebbibi televizyondur. Şiirlerden anlaşılacağı üzere hırsızlık, mafya, kavga, çıplaklık, içki, kumar, nikâhsız hayat, büyüklere saygısızlık, aile içi iletişimin azalması, mahremiyet ihlali gibi Türk İslam kültüründe yeri bulunmayan her olumsuz davranış televizyonlardaki yayınlar aracılığıyla özendirilmektedir. Bu da zaman geçtikçe kültürün yozlaşmasıyla neticelenmektedir. S. Cereci'nin de ifade ettiği üzere televizyon yapımlarının toplum üzerindeki etkisi hemen değil uzun bir süreç sonunda ortaya çıkmakta, bir süre sonra toplumsal meseleler hâline dönüşmektedir. Birçok insan televizyon yayınlarındaki özendirici içerikler yüzünden fikirlerini ve yaşam tarzlarını

değiştirme yoluna gitmektedir. Bundan dolayı, 1970'lerden itibaren televizyonla tanışan ve büyüyen nesil ile önceki nesil arasında ciddi bir kültürel çatışma meydana gelmiştir (2015, s. 11, 16).

Televizyon kaynaklı kültürel yozlaşmanın temelinde ekran karşısında çok fazla vakit geçirme, sunulan kurgusal dünyanın gerçekliğine inanma ve kanıksama gibi nedenler yatmaktadır (Yaylagül, 2006, s. 65). Bilhassa çocuklar ve gençler medya araçlarıyla daha fazla vakit geçirme ve bağımlı olma, medyaya hâkimiyet ve farklı kültürleri benimseme yönünden kültürel tahribata daha açıktırlar. Kitle iletişim araçlarının dayattığı küreselleşme, homojen bir dünya kültürü yaratmaya başlamıştır. İnsanlar bu yeni dünya düzeninde benzer şeyleri düşünme, giyme, tüketme, izleme, dinleme, kullanma gibi bir eğilimdedirler. Kültürün küreselleştiği kitle iletişim çağında özellikle Amerikan tarzı yaşam yaygınlaşmıştır. Büyük sermaye gruplarının yerini sağlamlaştıran küresel sistemin sürekliliği ise tek tip bir kültür oluşturmakla ve insanı yerel, ulusal ve sınıfsal kültürlere yabancılaştırmakla mümkündür (Yaylagül, 2006, s. 172-73).

Ahlaki çöküntüyü özendiren, değer yargılarını ve aile yapısını değiştirmeyi amaçlayan bu sistemin televizyon aracılığıyla hızlanması özellikle özel kanalların 1990'lardan itibaren yayın hayatına başlamalarıyla olmuştur. Devlet kanalı TRT'nin 1986'daki yayın planına bakıldığında yayınlarda değer yargılarının, inançların ve aile yapısının dikkate alınması gerektiği, dış kaynaklı dizi ve filmlerin seçiminde zikredilen esaslara ters düşmeyecek yapımlara yer verilmesi öncelenmiştir (Çil, 2024, s. 726). Âşıklar, TRT'nin önceliği toplumsal değerlerin ekranlar aracılığıyla yok edilerek kültürel yozlaşma yaşandığına inanmaktadırlar.

Âşık İbrahim Dabak, aşağıdaki dörtlüğünde aile içi iletişimin yok olduğunu, büyüklerin sözünün dinlenmediğini, bundan dolayı televizyona karşı nefret beslediğini söylemektedir:

> Ne bir söz edilir ne bir sohbet
>
> Ailede tat yok öldü muhabbet
>
> Sözün dinlenmiyor gel de sen sabret
>
> Artıyor kalbimde kin televizyon (Bakırcı, 2010, s. 349)

Âşıklara göre kuşaklar arası bağın kopmasının, ailelerin parçalanmasının nedeni televizyonun eve girmesidir.

> *Şeref Taşlıova:*
>
> Dede torun ile konuşmaz oldu
>
> Televizyon evimize gireli (Taşlıova, 2012, s. 434)
>
> *Sefil Kadimî:*
>
> Çok yuvalar yıktı ocak batırdı

Cam güzeli denen şu televizyon

**

Nice gelin avrat yad ele kaçtı

Cam güzeli denen şu televizyon (Demir, 2015, s. 403)

Sefil Selimî:

Sırt çevirdim ana baba dedeme

TV'de köşeyi kap müziği var (Özdemir, 2003, s. 435)

Ahmet Poyrazoğlu:

Ailenin balans ayarı kaçtı

Tülin'i Caner'i örnek ettiler (Poyrazoğlu, 2006, s. 191)

Kültürel yozlaşmanın tezahürlerinden olan hırsızlık, mafya, kavga ve şiddetin artmasının nedeni de yine televizyondur.

Garip Hıdır:

Milenyum çağının ortasında

Hırsız mafya darbe zor ekranlarda

**

İzdivaç pazarlık hödük ekranda

Berduş kavga dövüş şer ekranlarda (Çulha, 2011, s. 114)

Aşağıdaki dizelerde görüldüğü üzere insanları içkiye, kumara, çıplaklığa teşvik eden ve mahremiyet algısını bozan da yine televizyondaki içeriklerdir.

Ahmet Poyrazoğlu:

Nikâhsız hayatlar ruhsuz diziler

İçkiyi kumarı örnek ettiler (Poyrazoğlu, 2006, s. 191)

Yaşar Reyhanî:

Bir kadıncık çırılçıplak büketti

Bu sene TV'de gördüklerimiz (Aşır, 2009, s. 164)

Yalınayak:

Küfür rağbetine ilgi çok oldu

Soyunan kıvıran ekrana doldu

Tepinip öpüşmek ne meşhur oldu

Deli söyler köçek hoplar TV'de (Çibik, 2017, s. 103)

İhsan Yavuzer:

Ekranda görürüz biz baldır bacak

İşte televizyonun bize faydası (Gözütok, 2011, s. 100)

Bahattin Yıldızoğlu:

Çırılçıplak dans grubu

Bacak kalça bel görünür (Balkaya, 2017, s. 107)

Salim Gülbahçe:

Magazinle bütün sırlar çözülür

Edep erkân mahremiyet kalmadı (Gülbahçe, 2013, s. 124)

Türk kültürüne uygun olmayan ve ayıplanan eylemler de yine televizyon şiirlerinde değinilen konulardan olmuştur.

Bilgehan Ayata:

Ayakkabıyla basılır halılar

Eziyor milleti dizi filimler (URL-1)

Feymanî:

Erkeğin kadına dönüşmesini

Türkiye'me televizyon getirdi

**

Cenaze geçerken alkış çalmayı

Türkiye'me televizyon getirdi (Âşık Feymanî, 2006, s. 70)

Mustafa Erkenekli:

Kapı gıcırtısına atılıyor göbekler

Yaşı yetmiş olsa da fingirdeşir şebekler

Dedesiyle evlenip daha dünkü bebekler

Üç gün sonrası için hülyalara dalıyor (Erkenekli, 2011, s. 93)

2.3.Ekonomik Açıdan Televizyon Eleştirisi

Medya endüstrisi hakkında değerli tespitleri bulunan N. Chomsky, halkla ilişkiler çalışmalarının önemli bir propaganda endüstrisi yarattığını belirterek halkın zihnini denetleme amacı güttüğünü ifade etmektedir. ABD'nin bu amaç doğrultusunda devasa bir ekonomik düzen kurduğunu söyleyen Chomsky, bu mantıkta insanların sermayenin

hizmetinde çalışmak üzere eğitildiğini vurgulamaktadır. Medyaya yapılan yatırımla insanların örgütlenme içgüdüsünün köreltilmesi, televizyonun önünde bir hayat geçirilerek tüketime alıştırılması ve zengin orta sınıf ailesi gibi yaşamayı özendiren mesajlarla kafalarının doldurulması hedeflenmektedir (Chomsky, 1997'den akt. Yaylagül, 2006, s. 153).

E. S. Herman ve N. Chomsky, 'Propaganda Modeli' adını verdikleri bir modelle medyanın ekonomik politiği üzerine değerlendirmelerde bulunarak kapitalist ülkelerdeki medyanın amacının halka 24 saat her açıdan propaganda yapmak olduğunu söylemektedir. Bu anlayışa göre var olan düzenin yeniden üretilerek sürdürülebilmesinde medyanın amacı geniş kitlelerin rızasını almaktır (Yaylagül, 2006, s. 153-54). Gelişmiş ülkelerin ve medya patronlarının televizyona çok büyük yatırımlar yaptıkları ve bu yatırımların karşılığını alarak kâr etmek amacıyla pek çok yöntemi denedikleri muhakkaktır. S. Fidan'ın da dikkat çektiği üzere hedef kitleye hitap etmek, daha fazla izlenerek reklam pastasından pay alabilmek yine medya patronlarının esas amacıdır (2017, s. 151).

Âşıklar, medyadaki ekonomik döngünün neyi hedeflediğini dizelerine taşıyarak elde edilen kâra, Türk kültürüne uymayan içeriklere harcanan paralara ve reyting kaygısına, sermayenin değirmenine su taşıyan insanlara eleştiride bulunmaktadırlar.

Sefil Selimî:

Şımarık yapımcı milyarlar döktü

Masraflı pahalı küp müziği var (Özdemir, 2003, s. 435)

Garip Hıdır:

Kimi varmış kolay kazanç tadına

Devirde en fahiş kâr ekranlarda (Çulha, 2011, s. 114)

Salim Gülbahçe:

Onlar yalan dolan reyting peşinde

Kameralar kurdun kanlı dişinde (Gülbahçe, 2013, s. 124)

Kenan Çarboğa:

Ruhu sermayenin peşinde giden

Saygıdeğer güçler fitnevizyonda (Çarboğa, 2008, s. 36)

Televizyon şiirlerindeki ekonomik eleştirinin bir diğer cephesinde ise halk ekonomisindeki bozulma yer almaktadır. Şiirlerde, özellikle kırsal kesimde televizyon karşısında harcanan vakitle birlikte ekonomik döngünün sarsıldığına ve sorumlulukların yerine getirilmediğine dair bir görüş vardır. H. Marcuse, endüstri toplumu yaratmak amacıyla teknolojinin bir araç olarak kullanıldığını belirterek bireylerin arzu ve ihtiyaçlarının manipüle edildiğine dikkat çekmektedir. Bu yapının yanlış bir sistem doğurduğunu ifade eden Marcuse, yanlış hazlar ve ihtiyaçlardan dolayı bilincin yok

edildiğini vurgulamaktadır. Tekno-kapitalist bir toplumda mutluluk tüketimle koşut hâldedir ve teknolojiyle belirlenen rasyonalitenin sonucunda bireyler belirli ihtiyaçların tatmin edilmesi durumunda mutlu olduklarına inanırlar (Gülenç ve Arıtürk, 2014, s. 122-24). Üretim ekonomisine dayalı yaşayan kırsal kesimin yapay mutluluklar vadeden televizyon karşısında vakit harcaması da halk ekonomisinde kayıplara yol açmakta, iş bölümü ve sorumluluklar sekteye uğramaktadır. Âşıkların ekonomik döngüyü sekteye uğratan televizyonu suçlarken bu olumsuz sürecin baş aktörleri olarak kadınları görmeleri de ayrıca dikkat çekicidir. Şiirlerden anlaşıldığı üzere kadınların televizyon karşısında vakit geçirerek sorumluluklarını yerine getirmedikleri, hayvancılık ve tarımla geçinen kırsal kesimin bundan dolayı ekonomik çıkmaza girdiği görülmektedir. Televizyonun halk ekonomisi üzerindeki olumsuz etkilerinden bir diğeri de televizyon izlerken geçirilen sürede tüketilen yiyecek ve içeceklere harcanan paradır. İnsanlar ekmek, su kazanma kaygılarını bırakarak televizyonda yapay mutluluklar aramaktadırlar. Televizyonun halk ekonomisine verdiği zarar aşağıdaki dizelerde şu şekilde anlatılmaktadır:

İbrahim Dabak:

Bugün "Bizimkiler" yarın "Sem" başlar
Ayrı ayrı dizi sunar kanallar
İnek sağılmadı susuz davarlar
Yıkıl bir virana dön televizyon

Bir musallat çıktı kırsal kesime
İşe bakmaz oldu Fatma, Besime
Hepsi âşık oldu kuru resime
Çarptın bizi şeytan cin televizyon (Bakırcı, 2010, s. 349)

Bilgehan Ayata:

Unutuldu park bahçede oyun yok
Eğilmekten içe kaçtı boyun yok
Köyde bile inek dana koyun yok
Bilgisayar televizyon telefon (URL-2)

Erbabî:

Millet bulamazken ekmeği aşı
İyice kızıştı reyting savaşı
Akmıyor "Sakarya Fırat"ın yaşı
"Doktorlar" hastaya derman bu ara (Ozan Erbabî, 2011, s. 48)

Mustafa Erkenekli:

Saf vatandaş evinde rezaleti izleyip

Ekmek su kaygısını komşusundan gizleyip

Gözünü kapatınca geçmişini özleyip

Sessizce boyun büküp bir köşede kalıyor (Erkenekli, 2011, s. 93)

Ali Kayıkçı:

Bir çerez bir cigara

Ev dolar dumanlara

Boşa gider bu para

"Beyazcam" hayranıdır

Bu onun devranıdır (Kayıkçı, 1991, s. 295)

2.4.Zamanı Yok Eden Bir Silah Olarak Televizyon

Âşıkların televizyon şiirlerinde değindikleri konuların başında zaman gelmektedir. Zamanın boşa harcanması hem ekonomik döngüye zarar vermekte hem de birçok sorunun yaşanması sonucunu doğurmaktadır. N. Türkoğlu'nun bir çalışmasında dikkat çektiği üzere televizyon, gündelik hayatta sorunlarla baş etmenin yollarından biri olarak görülmektedir. Medyanın sürekli akış hâlinde yapay çatışmalar yaratarak sorunlara ütopik çözümler bulması ve hemen yeni sorunlar üretmesi, insanların tutarlı tavır yeteneğini yitirmelerine ve seyirlik cümbüşler karşısında oyalanmalarına neden olmaktadır. Gerçek ve kurmacanın yer değiştirdiği bu düzende yaşanan bulanıklaşma, gerçekliği aktarması beklenen bilgi akışını da eğlenceye dönüştürmektedir (2011, s. 145). S. Cereci ise televizyon kaynaklı popüler kültürün insanların zamanını renkli ve eğlenceli ürünlerle meşgul etmeyi amaçladığını, sorunlu hayatları hayali bir atmosfere sürüklediğini söylemektedir. Yaşanan hipnozu geçicilik kavramıyla açıklayan Cereci, televizyon aracılığıyla sorunların bir süreliğine unutulduğunu ifade etmektedir (2015, s. 10-12).

Âşıklar, dizelerinde vaktin değerli olduğuna, kadınların gündelik işlerini televizyon yüzünden aksattıklarına ve çocukların boşa zaman harcayarak derslerine ilgi göstermediklerine yer vermektedirler (Çelikten, 2021, s. 116-17). Ayrıca harcanan zamanla birlikte erkek egemen ailelerde kadınların yaşam alanı olarak görülen mutfakta çeşitli kazalar yaşanmakta, insanların uyku düzenleri bozulmaktadır.

İbrahim Dabak:

Kadınlar hiç bakmaz oldu işine

Yaktın erkekleri sen televizyon

**

Derse bakmaz oldu bütün çocuklar

Yemek kaynar taşar söner ocaklar (Bakırcı, 2010, s. 349)

Sefil Kadimî:

Bizi esir aldı dama kapattı

Herkesi başına yığdı toplattı

Nice âlim beyi yoldan sapıttı

Cam güzeli denen şu televizyon (Demir, 2015, s. 403)

İhsan Yavuzer:

Uykuyu da kayıp ettik bu sıra

İşte televizyonun bize faydası (Gözütok, 2011, s. 100)

Yaşar Reyhanî:

Avrat mezun oldu artist dersinden

Televizyon eve geldi geleli (Sarıkaya Karaca, 2021, s. 676)

Salim Gülbahçe:

Baba maça daldı anne diziye

Mutlu aileyi gömdük maziye (Gülbahçe, 2013, s. 124)

Feymanî:

Talebe dersten kalmazdı

Televizyon olmasaydı

**

Kadınlar işten bıkmazdı

Dallas filmine bakmazdı

Mutfakta yangın çıkmazdı

Televizyon olmasaydı (Âşık Feymanî, 2006, s. 68)

Feymanî:

Gelin dizi seyrederken yemeği

Tüp patlamış harap etmiş her şeyi

Mutfak yangınına itfaiyeyi

Türkiye'me televizyon getirdi (Âşık Feymanî, 2006, s. 70)

2.5.Televizyona Karşı Gelenek

Televizyon temalı şiirler yazan âşıklar doğdukları zaman açısından eski neslin temsilcileridir. N. Özdemir, kuşaklar arasındaki kültürel bağlam farklılıklarını değerlendirdiği çalışmasında öncekilerin gelenek kültürü bağlamındaki kalıplarla yaşlandıklarını, sonraki kuşakların ise genellikle bu etki alanının dışında kaldığını belirtmektedir. Bundan dolayı, kuşaklar arası çözümlemelerde kültürel bağlam farklılıklarını göz ardı etmemek gerekmektedir (2019, s. 127). Diğer taraftan Gusfield'in de ifadesiyle geleneksel toplum şeklinde tanımlanan toplum da bir değişimin ürünüdür. Geleneksel toplum üyelerinin yaşadıkları dönemin hiç değişikliğe uğramadığını düşünmek de bir yanılgıdır. Gusfield ayrıca modernleşme arayışının gelenekçilikte destek bulduğunu ve bu süreçte geleneğin değişip esneyebileceğini söylemektedir (2005, s. 58, 66). D. Yıldırım da geleneklerin milletlerin ihtiyaçları doğrultusunda değişebildiklerini ya da ihtiyaca uygun yeni gelenekler üretebileceklerini belirterek geleneklerin yok olacağına dair endişenin yersiz olduğunu vurgulamaktadır (Yıldırım, 1998'den akt. Çevik, 2014, s. 115). Araştırmacıların kuşaklar arasılık, modernizm ve geleneğe dair görüşleri isabetli olmakla birlikte âşıkların televizyona karşı geleneği kesin bir şekilde savunmaları, tehdit olarak algıladıkları durumlara karşı geleneksel kültürden taviz vermediklerini göstermektedir. Onlara göre geçmişe bağlı kalarak özü korumak, sosyal normlara saygılı davranmak, modayı reddedip törenin savunucusu olmak önemlidir. Televizyon ise insanlara bunların aksini sunmaktadır. Sefil Selimî, televizyonu eleştirdiği şiirinde "Aslını kaybeden kudurur azar / Azan öz geçmişin şeklini bozar" (Özdemir, 2003, s. 435) derken, Garip Hıdır ise medeni olarak sunulan içerikleri "Nerde ananesi hani töresi / Medeni çağdaşlık bunun neresi" (Çulha, 2011, s. 114) dizeleriyle taşlamaktadır. Âşık Yalınayak ise "Aslından ayrılan cahilden yıldık / Deli söyler köçek hoplar TV'de" (Çibik, 2017, s. 103) dizeleriyle aslına ihanet edenleri eleştirmektedir.

Sosyal normlara saldırı olarak gördükleri medya içeriklerini eleştiren âşıklar, geleneğe uygun içerik taleplerini de yine dizelerine taşımaktadırlar. Arzuladıkları içerikler de genellikle yerel kanallardaki programlarda yayınlanmaktadır. Âşık Ali Kabadayı "Kültürüme uygun hâl ve hareket / Şov değil İzzeti İkram bereket" (Kabadayı, 2009, s. 439) diyerek geleneği temsil eden İzzeti İkram adlı programı överken, Cahit Tuncer "Ekranda görünsün örfüm âdetim / Gururla seyretsin bütün milletim" (Tuncer, 2024, s. 223) dizeleriyle Türk geleneklerinin ekranlarda yer almasının doğru olacağını ifade etmektedir. Benzer bir ifade Posoflu Âşık Hikmet'in "Ekranlarda Türk müziği çalınsın / Kimler gerçek sanatçıymış bilinsin" (Ataman, 2017, s. 263) dizelerinde de vardır.

2.6.Dinî Değerleri Hedef Alan Televizyon

Kültür değişmesi sürecinin bir tezahürü olarak televizyondaki bazı içeriklerin ahlaki ve dinî değerlerle tezat oluşturması âşıkların televizyona inanç merkezli yaklaşımıyla sonuçlanmaktadır. M. Turhan (1987), kültür değişmesinin doğal yansıması olarak manevi alandaki değişmelerin daha yavaş ve sınırlı olduğunu, geleneksel dinî inançlar, ahlaki değerler, örf ve âdetler gibi alanlarda belirgin bir direncin mevcudiyetini vurgulamaktadır. Turhan'a göre toplumun genel değer yargıları, bireyin yeni bir unsura

yaklaşımını doğrudan etkilemektedir. Bu süreçte; toplumsal muhafazakârlık, dinî inançların ve geleneksel yapıların korunması gibi eğilimler ortaya çıkmaktadır. A. Sezen ise değişime karşı oluşun psikolojik doğasını ele aldığı yazısında geleneksel değerlere uymayan unsurlara karşı sergilenen tutumların, bireyin yetiştiği aile ortamında öğretilen dinî inanç ve değerlerle yakından ilişkili olduğunu söylemektedir. Bireyin tutumuyla inançlar ve değerler arasında doğru orantılı bir ilişki vardır (2015, s. 11, 15).

Bu boyutuyla değişime karşı olmanın psikolojik doğasında, kişinin direnç göstermesini sağlayacak gerekçeler zihnin yapıları tarafından üretilir ve otomatik bir tepki hâlinde ortaya çıkar. Eğer direncin nedenleri anlaşılmaya çalışılırsa, tutumları edinme biçimlerinin ve kaynaklarının nasıl kalıplaşarak değişime karşıtlık oluşturduğu görülür. Elbette bu tutumlar toplumsal algı biçimleriyle, içinde yetişilen ailelerin öğrettiği kültür, dinî inanç ve değerlerle yakından ilişkilidir ve davranışlar da bundan etkilenmektedir. Diğer taraftan inanç dünyası ne kadar esnekse tutumlar da o denli esnektir (Sezen, 2015, s. 11). E. Çakır da sözlü tarih-televizyon ilişkisi bağlamında yürüttüğü saha araştırmasında özellikle yaşlıların televizyona direnç göstermelerinin temel nedeninin din olduğunu ifade etmektedir (2022, s. 85). Diğer taraftan bu durum zamanla değişmiş, radyo ve televizyonlarda dinî programların artmasıyla yaşlı kesimin direnci kırılmıştır.[9]

Âşıkların televizyon şiirleri incelendiğinde, gösterilen tepkinin sebeplerinin başında dinî inanç ve maneviyatın geldiği gözlemlenmektedir. Örneğin Sefil Selimî, televizyon yapımcılarını manayı yıkan anlam düşmanları olarak görürken, İhsan Yavuzer "Aklımızı nefse eyledik kira" (Gözütok, 2011, s. 100) dizesiyle insanların televizyon yüzünden nefis terbiyesi gerçekleştiremediğini söylemektedir. İsmetî ise "Gördüğümüz manzara dinsizlerin oyunu / Şerre fırsat vermeyin cehenneme girmeyin" (Âşık İsmetî, 2002, s. 28) dizelerinde televizyonu dinsizlerin aracı olarak görüp şer ve cehennemle ilişkilendirmektedir. Dinî tutumla ilgili güzel bir örnek de Yaşar Reyhanî'nin şiirinde yer almaktadır. Reyhanî, "Namaz kılıp oruç tutamıyorum / Televizyon eve geldi geleli" (Sarıkaya Karaca, 2021, s. 676) dizelerinde televizyon giren evlerde ibadetlerin yerine getirilemediğinden yakınmaktadır.

Aşağıda şiir örneklerini verdiğimiz âşıkların bakış açıları da diğerlerinden farklı değildir.

Posoflu Âşık Hikmet:

Tarih anlatılsın Kur'an okunsun

Âlime hocaya doğsun bir güneş (Ataman, 2017, s. 263)

Abdullah Gülcemal:

[9] G. Küçükbasmacı, bir çalışmasında Kastamonu halkının radyo ve televizyona karşı tutumunu incelemiştir. Küçükbasmacı'ya göre sözlü ve yazılı kültürün yerini alan elektronik kültür, ilk başta halk tarafından şaşkınlık ve tepkiyle karşılanmış, daha sonra dinî programların yayınlanmasıyla birlikte radyo ve televizyon takip edilir olmuştur. Araştırmacının çalışması, din ve kitle iletişim araçları ilişkisine dikkat çeken önemli veriler sunmaktadır. Sözlü kültür ortamından elektronik kültür ortamına geçişin halkta meydana getirdiği değişimlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Küçükbasmacı, 2009; Küçükbasmacı, 2013).

Kim der ki buna caiz

Dinimden verir taviz

Kapat içki aç faiz

Bu TV'ler bizim mi (Gülcemal, 2008, s. 44)

Feymanî:

Kurban etiyinen rakı içmeyi

Türkiye'me televizyon getirdi (Âşık Feymanî, 2006, s. 70)

Fikri Pınarlı:

Okyanuslar kadar günaha battık

Televizyon denen illet yüzünden (Pınarlı, 2010, s. 135)

2.7.Dil Yozlaşmasının Kaynağı Olarak Televizyon

Âşıkların televizyona olumsuz tavır sergilemelerinin bir diğer nedeni Türk dilinin televizyon aracılığıyla bozulduğuna inanmalarıdır. Kültür; işaretler ve dil ile taşınmakta, kültürel anlamlar dil aracılığıyla biçimlendirilmektedir. Dil; değerlerin, anlamların ve bilginin oluşturulduğu bir mücadele alanı olarak görülmektedir. Televizyon da olumlu veya olumsuz biçimde bu anlamların üretildiği ve taşındığı en önemli medya aracıdır (Yaylagül, 2006, s. 111). Medya, olumlu içeriklerin üretildiği örneklere rastlanmakla birlikte kültürün en önemli aktarıcısı olan yerel dili devre dışı bırakarak kendine özgü bir dil bir yaratma amacındadır (Bulduklu ve Şeker, 2020, s. 294). Âşıklar ise bu kendine özgü dile tavır göstererek televizyondaki içerik üreticilerine cephe almaktadırlar. Yalınayak, popçu ve cazcı olarak nitelendirdiği içerik üreticilerinin kelimelerini argo tabirle "cart curt" şeklinde küçümsemekte (Çibik, 2017, s. 103), Sefil Selimî ise "Cazırtı cızırtı dırıltı pek çok / Herhâlde Türkiye'de Türkçe bilen yok" (Özdemir, 2003, s. 435) dizeleriyle Yalınayak'a benzer şekilde tepki vermektedir.

Şeref Taşlıova'nın aşağıdaki dörtlüğü incelendiğinde televizyonun toplum hayatına girmesinden sonra dilin zayıfladığını, sözün manasının yok olduğunu, halk hikâyesi söyleme geleneğinin bitme noktasına geldiğini anlamak mümkündür:

Şeref baka baka gözden de olduk

Bütün dilsiz kaldık sözden de olduk

Hikâyeden olduk sazdan da olduk

Televizyon evimize gireli (Taşlıova, 2012, s. 434)

Feymanî de Türk dili hassasiyeti açısından Şeref Taşlıova'dan farklı değildir.

Lehçemizde koymadılar özlüğü

Dede torunundan beller sözlüğü

On aylık çocuğa miyop gözlüğü

Türkiye'me televizyon getirdi (Âşık Feymanî, 2006, s. 70)

Bahattin Yıldızoğlu ise Türkçe söyleyip yazanların, yani bu misyonu üstlenen âşıkların televizyonda boy göstermesi gerektiğini söylemektedir.

Yaban bozan karşılaşsın

Türkçe yazan karşılaşsın

İki ozan karşılaşsın

Yanık sesli tel görünür (Balkaya, 2017, s. 107)

3.Âşık Tarzı Şiirlerde Televizyona Olumlu Bakış

Âşıklar, televizyon temalı şiirlerinin ekseriyetinde taşlama türünde eserler verirken nadiren de olsa olumlu şiirler yazmışlardır. Bu şiirleri iki kısma ayırmak mümkündür. Birincisi, devleti temsil eden TRT'ye duyulan sevgi ve saygıdır. İkincisi ise yerel kanalların desteklenmesidir. Gerek devlet kanalına gerekse yerel kanallara olumlu bakışın sebeplerinin başında âşıklara icra ortamı yaratmaları ve desteklemeleri gelmektedir.

3.1.Âşıkların TRT Şiirleri

TRT, ürettiği içeriklerle devlet aklının bir yansıması olduğu için bilim, kültür ve sanat yönünden diğer ulusal kanallardan ayrılmaktadır. Anlaşıldığı kadarıyla âşıklar, devlet otoritesinin bir temsili olan TRT'ye olumsuz bakmanın devlete karşı durmak anlamına geldiğini düşünmektedirler. Niğdeli İbrahim Dabak'ın "Kıymetini bilir kölen olurum" dizesi de zannediyoruz ki bu otoriteye duyulan saygının bir tezahürüdür. Dabak, şiirinin son dörtlüğünde TRT'yi şu şekilde övmektedir:

Sen içi dolu bir kültür küpüsün

Bilgi yolcusuna açık kapısın

İbrahim kalbimde büyük yapısın

Şen yaşa esen kal can televizyon (Bakırcı, 2010, s. 349)

Ayrıca Öksüz Ozan'ın TRT'ye yazdığı bir şiirinden (Alptekin, 2003, s. 206) hareketle TRT'nin yereli tanıtmada önemli bir işlevi olduğu söylenebilir. Öksüz Ozan, TRT'ye çağrıda bulunarak Konya'yı görmesini, şehrin güzelliklerini tanıtmasını istemektedir. Derdiderya ise "Terete" başlıklı şiirinde TRT'nin âşıkların derdine ortak olan kurum vasfına vurgu yapmaktadır. Âşığın bu şiiri yazmasının nedeni TRT'de katıldığı bir program olmalıdır. Kanalın kendisine icra ortamı yaratmasını ve ulusal kanalda kendini gösterme fırsatı vermesini memnuniyetle karşıladığı anlaşılmaktadır.

Dertli olan âşık sazıyla gelir

Dertlerini sana döker de gider

Dermanını bulur gönül şad olur

Dertlerini sana döker de gider (Âşık Derdiderya, 1990, s. 37)

Sızırlı Âşık Hasan'ın (Coşarî) aşağıdaki dörtlüğü TRT'ye gösterilen hürmetin en somut örneğidir:

Ozanların vurur sazın teline

Şairlerin ilham gelir diline

Genel müdürüne personeline

Sonsuz saygı selam hürmet TRT'm (Kaya, 1997, s. 59)

Mah Turna'nın "Beni TRT'de Söyletmiyorsunuz" (Akın, 2009, s. 344) başlıklı şiirine bakıldığında "Ben de Türk evladı Türk çocuğuyum / Niçin TRT'de söyletmiyorsunuz" dizeleri aslında bir protesto gibi görünse de fikrî altyapısı, devlet kanalının değeri ve orada yer almanın ne kadar önemli olduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.Âşıkların Yerel Kanallara Hitaben Yazdıkları Şiirler

1990'lardan itibaren özel ulusal kanalların kurulmasının ardından şehirlerde yerel kanallar da bir bir yayın hayatına başlamıştır. Yerel kanalların kurulması, âşıkların elektronik kültür ortamının önemli bir icra alanı olan televizyonda sanatlarını göstermeleri fırsatını vermiştir. Yerel kanallarda başlayan âşık programları, geleneği yansıtan formatlarıyla Türk televizyonculuğunun kültürel işlevini sürdürmeye başlamıştır. Yerel kanalların âşık programlarını ekranlara taşımalarının nedenleri arasında hitap ettikleri kitle ve ekonomik kaygılar bulunmaktadır. Memleketçilik ve yerellik vurgusu yapılan yayınlarda halkın genel taleplerine uygun içerikler üretilmiştir (Fidan, 2017, s. 149-50). S. Fidan, M. Taşlıova'dan iktibasla televizyondaki âşık icralarının dijital platform olarak nitelenebileceğini aktarmaktadır (2017, s. 152).

Âşıkların tespit edebildiğimiz televizyon şiirlerinde ETV (Manisa), Kaçkar TV (Rize), ŞRT (Şarkışla TV, Sivas), TV 58 (Sivas) gibi yerel kanallara övgüde bulunulduğu, bu kanallara seslenilerek halkın sorunlarının çözüme kavuşturulması istendiği görülmektedir. Sivaslı Şevki Kayaturan'ın TV 58'e yazdığı şiirden, Sivas'ın gelenek ve göreneklerinin, âşık icralarının, şehrin değeri olarak görülen Sivasspor'un dünyaya tanıtımının memnuniyetle karşılandığı anlaşılmaktadır. Uydu teknolojisiyle birlikte yerel kanalların da artık dünyanın her yerine yayın yapabiliyor olmasından dolayı şehrin tarihî ve kültürel değerlerinin tanıtımı âşıklar için oldukça önemlidir. Kayaturan'ın aşağıdaki dizeleri, gurbette yaşayan Sivaslılar için uzağı yakın eden yerel kanalların değerine dikkat çekmektedir:

Kayaturan gurbet elde izini

Pir Sultan'ı Âşık Veysel sazını

Her gün görüyorum Sivas yüzünü

Sivas'ımın Sivaslının onuru

TV 58 ilin gururu (Kayaturan, 2008, s. 49)

Ataşoğlu'nun Manisa'nın yerel televizyon kanalı E TV'ye hitaben yazdığı şiir de benzer bir görüşü yansıtmaktadır.

Batıdan doğuya uzansın sesin

Edirne'den Kars'a kadar dinlesin

Her zaman şan şöhret ile gidesin

Düşmesin engele yolun E TV (Küçük, 2005, s. 228)

Cahit Tuncer'in Sivas'ın Şarkışla ilçesinin gündemini medyaya taşımak için kurulan ŞTV'ye 1994 yılında yazdığı aşağıdaki şiiri ise âşıkların üretim bağlamlarına farklı bir örnektir. Âşıklar, yeni kurulan ve geleneksel değerleri yansıtacağı düşünülen kanallara şiirler yazmakta, bu kanallardaki yayınları izleyerek duygularını şiirleri aracılığıyla paylaşmaktadırlar. Kısacası yerel kanallar, âşıklar için yeni bir üretim bağlamı yaratmıştır.

Şarkışla TV'miz hayırlı olsun

İlçeme çok güzel hizmet isterim

Açtığı bu çığır örnek yol olsun

Bütün insanlığa hürmet isterim (Tuncer, 2024, s. 223)

Son olarak üretim bağlamı oluşturan örneklerden biri de yerel kanalların köy ve mezralara giderek çekim yapmalarıdır. Yerel kanalların köylere giderek halkın duygu ve düşüncelerini kayda geçirmeleri, âşıklar için de önemli bir fırsat olarak görülmekte, hem âşıklık geleneğindeki hem de gündelik hayattaki sorunlarını aktarma imkânı vermektedir. Artvinli Halilî'nin Kaçkar TV'nin Hod köyüne gelmesi münasebetiyle yazdığı şiirde köyün tanıtımının yapılarak güzel yönlerinin paylaşıldığı, tarım ve altyapıya dair sorunların şikâyet edildiği görülmektedir.

Merkez'e bağlıyız Artvin ilimiz

Sulama suyu az zordur hâlimiz

Asfaltı yok genişledi yolumuz

Bizleri yıldırdı toz Kaçkar TV

Her çeşit meyve var bağlarımızda

Soğuk sular çıkar dağlarımızda

Meşhurdur bal ile yağlarımız da

Döneri test edin siz Kaçkar TV (Özdemir, 2025, s. 236)

Sonuç

Kültürel değişim, modernleşme ve teknolojik ilerlemeler, her dönemde toplumların sosyal yapısını, değer sistemlerini ve geleneksel kurumlarını çeşitli şekillerde etkilemiştir. Bu değişimlerden etkilenen alanlardan biri de âşık tarzı edebiyat geleneğidir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren teknolojik gelişmelerle birlikte yaygınlaşan kitle iletişim araçları, sadece bireysel yaşam pratiklerini değil aynı zamanda kolektif hafızayı, anlatı biçimlerini ve sosyal normları da dönüşüme uğratmıştır. Televizyon ise bu dönüşümde merkezi bir rol oynamış, "sihirli kutu" olarak adlandırılan bu araç kısa sürede evlerin başköşesine yerleşmiş ve sosyal hayatın önemli bir bileşeni hâline gelmiştir.

Bu çalışmada incelenen televizyon temalı âşık şiirleri, birer estetik ürün olmanın ötesinde halk edebiyatının kültürel ve sosyolojik işlevlerini gözler önüne seren önemli vesikalardır. Televizyona yönelik çoğunlukla olumsuz olan bu şiirsel tutumlar, âşıkların modernleşme süreciyle hesaplaşmalarını, kültürel değişime verdikleri tepkileri ve kimlik inşa süreçlerindeki rollerini göstermektedir. Şiirlerde televizyon, kimi zaman bir kültür istilasının aracı kimi zaman ahlaki çözülmenin kaynağı kimi zaman da ekonomik dengesizliklerin ve zaman kaybının müsebbibi olarak nitelendirilmiştir. Bu nitelemeler, sadece bireysel bir rahatsızlığın değil aynı zamanda kolektif bir hafızanın, kültürel süreklilik arzusunun ve modern dünyaya karşı duyulan güvensizliğin dışavurumudur.

Âşıklar, televizyonu geleneksel değerleri tehdit eden bir unsur olarak görmelerine rağmen bu mecrada var olmanın, kendilerini ifade etmenin ve halka ulaşmanın bir aracı olduğunu da fark etmişlerdir. Özellikle TRT ve yerel kanallar gibi geleneksel değerlere duyarlılık gösteren platformlarda yer almayı bir görev bilmiş, bu sayede hem sanatlarını icra etmiş hem de kültürel mirası yaşatma çabası gütmüşlerdir. Bu durum, âşıkların çelişkili gibi görünen ama aslında "direnirken uyum sağlayan" bir strateji geliştirdiklerini göstermektedir. Geleneğin sabit değil değişken ve yeniden üretilebilir bir yapı olduğunu kabul eden bu yaklaşım, âşıklık geleneğinin esneklik kapasitesini de gözler önüne sermektedir.

Televizyon şiirleri, aynı zamanda modernleşmenin toplumun farklı katmanlarında nasıl karşılandığını ve bu sürecin özellikle kırsal kökenli bireylerde nasıl bir dirence yol açtığını ortaya koymaktadır. Bu şiirlerde sıkça karşılaşılan kültürel yozlaşma, ahlaki erozyon, dinî değerlere saldırı ve dilin bozulması gibi temalar, aslında tek başına televizyonun değil; temsil ettiği modern yaşam tarzının, Batı merkezli kültür emperyalizminin ve kitle kültürünün bir eleştirisidir. Bu eleştiriler, bazen sert taşlamalarla bazen ironik benzetmelerle bazen de açık protestolarla dile getirilmiştir. Böylece âşıklar, şiirleriyle sadece bir gelenek savunuculuğu yapmakla kalmamış aynı zamanda kültürel kimliğin korunmasına yönelik ideolojik bir duruş da sergilemişlerdir.

Âşıkların şiirlerinde televizyonun çoğunlukla olumsuz şekilde ele alınması, kültürel değişimin yönü ve hızı konusundaki endişelerle doğrudan ilişkilidir. Bu şiirler, kültürel devamlılık ile değişim arasındaki gerilimi ve geleneği sürdürme arzusu ile modern dünyaya ayak uydurma zorunluluğu arasındaki çatışmayı anlamak açısından önemlidir.

Modernleşme süreci, maddi yapıların yanı sıra değerlerle, inançlarla ve anlatı biçimleriyle de ilgilidir. Bu bağlamda televizyon temalı âşık şiirleri, bir medeniyet krizinin şiirsel tanıklığı olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak âşık tarzı edebiyat geleneği; modernleşme, medya ve kültürel değişim süreçlerine karşı edilgen bir pozisyonda kalmamış, aksine bu süreçleri değerlendiren, eleştiren ve kendi iç dinamikleriyle anlamlandıran bir tutum geliştirmiştir. Televizyon gibi bir kitle iletişim aracına yönelik şiirler, geleneğin modernlikle kurduğu karmaşık ilişkinin, kültürel belleğin yeni mecralarda nasıl yeniden üretildiğinin ve halk edebiyatının günümüz kültürel sorunlarına nasıl yanıt verdiğinin açık bir göstergesidir. Dolayısıyla bu şiirler, hem edebiyat araştırmalarına hem de kültürel değişim çalışmalarına katkı sunan birer veri niteliği taşımaktadır. Âşıklık geleneğinin bu bağlamda hem direnen hem de dönüştüren bir güç olarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

Kaynaklar

Akın, B. (2009). *Diyarbakırlı bir saz şairi Âşık Mah Turna*. Hüseyin Gazi Derneği Yol Bilim Kültür Araştırma Yayınları.

Alptekin, A. B. (2003). *Benden toprak istenir mi Öksüz Ozan*. Dizgi Ofset.

Alptekin, M. Y. (2023). Modernite-modernizm-modernleşme: Tanımlar, teoriler ve kuramsal eleştiriler. M. Y. Alptekin (Ed.), *Modernite Sosyolojisi* içinde (s. 1-42). Nobel Akademi Yayınları.

Âşık Derdi Derya (1990). *Âşık Derdiderya'nın hayatı ve şiirleri*. Eser Matbaacılık.

Âşık Feymanî (2006). *Gönül sarayı*. Kadirli Eğitim ve Kültür Vakfı Yayını.

Âşık İsmetî (2002). *Tepedeki ışık-divanî şiirler*. A. Benek Kaya (Haz.), Esform Ofset.

Aşır, A. (2009). *Âşık Yaşar Reyhanî hayatı ve sosyal konulu şiirlerinin incelemesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Celal Bayar Üniversitesi.

Ataman, N. İ. (2017). *Posoflu Âşık Hikmet Arifi Ataman*. Özkâğıtçılık Matbaacılık.

Bakırcı, N. (2010). *Niğde âşıklık geleneği ve Niğdeli halk şairi İbrahim Dabak*. Niğde Belediyesi Yayınları.

Balkaya, A. (2017). *Âşık Bahattin Yıldızoğlu ve şiir dünyası hayatı ve eserleri üzerine inceleme*. Fenomen Yayınları.

Bulduklu, Y. ve Şeker, M. (2020). Yeni medya ve değişen toplumsal değerler. M. Şeker vd. (Ed.), *Bilişim Teknolojileri ve İletişim: Birey ve Toplum Güvenliği* içinde (s. 283-303). Türkiye Bilimler Akademisi.

Cereci, S. (2015). Cultural change from traditional culture to popular culture in Turkey: Television factor. *Medeniyet Sanat İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, 1, 9-18.

Çakır, E. (2022). Sözlü tarih ve kültürel değişim: "Televizyona Merhaba". *Millî Folklor*, 17(136), 79-93.

Çarboğa, K. (2008). *Az kaldı*. Berikan Yayınları.

Çelikten, H. (2020). Geleneksel toplumdan modern topluma geçişte kitle iletişim araçlarının toplumsal etkisinin âşık tarzı şiir geleneği üzerinden okunması. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* 13(30), 654-669.

Çelikten, H. (2021). *Âşıklık geleneği ve kültür değişmeleri*. Grafiker Yayınları.

Çevik, M. (2014). Kültürel değişim gelenek ve Türk halk hikâyeciliği. *Turkish Studies*, 9(12), 113-123.

Çibik, B. (2017). *Âşık Yalınayak'ın şiirlerinde değerler eğitimi: Dil, kültür, kimlik* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.

Çil, Z. (2024). Türkiye'de televizyon ve popüler kültür (1968-1991). *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, 11(105), 722-728.

Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*. Akçağ Yayınları.

Çulha, H. (2011). *Barıştan yana*. Kuloğlu Matbaacılık.

Demir, M. (2015). *Sevda çiçeği Âşık Sefil Kadimî hayatı sanatı şiirleri*. Vilayet Yayınları.

Durbilmez, B. (2019). İkincil sözlü kültür bağlamında Neşet Ertaş'ın türkü dağarcığına bir bakış. *Türk Kültür Coğrafyası* içinde (s. 257-283). Ötüken Neşriyat.

Durmaz, U. (2020). *Elektronik kültür ortamında bir âşık: Şemsi Yastıman*. Paradigma Akademi Yayınları.

Düzgün, D. (2009). Âşıklık geleneğinin değişim ve dönüşüm sürecinde Barış Manço olgusu. *Millî Folklor*, 84, 42-50.

Erkenekli, M. (2011). *Damla kuyusu*. Malatya Araştırmaları Derneği Yayınları.

Fidan, S. (2017). *Âşıklık geleneği ve medya endüstrisi*. Grafiker Yayınları.

Fidan, S. (2018). Televizyon dizilerinde geleneksel müzik belleğinin kullanımı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(60), 125-139.

Gözütok, Ş. (2011). *Âşık İhsan Yavuzer'in şiirlerinde yer alan eğitsel unsurlar* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi.

Gusfield, J. R. (2005). Toplumsal değişim araştırmalarında yersiz kutuplaşma: Gelenek ve modernite. B. Canatan (Çev.). *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 3, 55-72.

Gülbahçe, S. (2013). *Söz var ki*. Alagöz Matbaası.

Gülcemal, A. (2008). *Eşitlik türküsü*. Step Matbaa.

Gülenç, K. ve Arıtürk, M. H. (2014). Teknoloji çağında rasyonalite deneyim ve bilgi: Sorunlar & eleştiriler. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 22, 113-131.

Kabadayı, A. (2009). *Yüreğimin şiirleri*. BRC Basım.

Kaya, D. (1997). *Sızırlı Âşık Hasan (Coşarî)*. Dilek Ofset Matbaacılık.

Kayaturan, Ş. (2008). *Hayat pınarından damlalar*. Bilge Karınca Yayınları.

Kayıkçı, A. (haz.) (1991). *Samsunlu halk şairleri*. Samsun Gazeteciler Cemiyeti Yayınları.

Kongar, E. (1971). Toplumsal değişme. *Amme İdaresi Dergisi*, 4(1), 63-90.

Küçük, S. (2005). *Kağızmanlı halk şairi Ataşoğlu-gönül telinden*. Yayınevi yok.

Küçükbasmacı, G. (2009). *Sözlü kültür ortamından elektronik kültür ortamına geçiş sürecinde Kastamonu halk anlatıları* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.

Küçükbasmacı, G. (2013). Elektronik çağda sözün satıcıları: Radyo ve televizyon. *Turkish Studies*, 8(4), 1063-1080.

Oskay, Ü. (1971). *Toplumsal gelişmede radyo ve televizyon*. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Ozan Erbabî (2011). Dizi filmler. *Çıngı*, 9, 48.

Özarslan, M. (2011). Erzurum âşıklık geleneğinde sosyo-kültürel zeminler. D. Düzgün, G. Atnur, A. Ö. Güvenç, Z. Yörük (Haz.). *Bilge Seyidoğlu Kitabı* içinde (s. 299-313). Dergâh Yayınları.

Özdemir, A. (2003). *Âşık Sefil Selimi irfan okulu*. Şarkışla ve Çevresi Kültür Sanat ve Sosyal Dayanışma Derneği Yayınları.

Özdemir, M. (2021). Âşık kahvesinden medyaya doğru bir gelenek yolculuğu: Gümüşhaneli Âşık Kul Nuri. S. S. Yılmaz, H. Çelikten, E. Kaan Çelikten (Ed.). *Doğan Kaya Armağanı 70. Yaş Hatırası* içinde (s. 999-1021). Vilayet Yayınları.

Özdemir, M. (2025). *Artvinli Âşık Halîlî-Halit Yıldırım*. Hars Akademi Yayınları.

Özdemir, N. (2012). *Medya kültür ve edebiyat*. Grafiker Yayınları.

Özdemir, N. (2017). Âşıklık geleneği ve medya. *Kültür Bilimi ve Yönetimi* içinde (s. 145-163). Grafiker Yayınları.

Özdemir, N. (2019). Kuşaklararasılık ve kültürel değişme. *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*, 4(7), 125-148.

Pınarlı, F. (2010). *Dümensiz gemi*. Asitan Yayıncılık.

Poyrazoğlu, A. (2006). *Bir heybe şiir*. Erguvan Yayınevi.

Sarıkaya Karaca, Y. (2021). *Âşık Yaşar Reyhanî hayatı şiirleri*. Yıldırım Belediyesi Kültür Yayınları.

Sezen, A. (2015). Değişime direnç psikolojisi bağlamında belirsizlik duygusu ve dinsel yönelimlerin etkileri. *Toplum Bilimleri Dergisi*, 9(17), 9-23.

Tani, E. ve Boztepe Taşkıran, H. (2022). Kitle iletişim araçlarının toplumsal belleğin inşasındaki rolü. *Düşünce ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 106-125.

Taşlıova, M. M. (2012). *Âşık Şeref Taşlıova hayatı ve şiirleri*. TDV Yayınları.

Tuncer, C. (2024). *Anamın duası*. R. Karabulut (Haz.). Kriter Yayınları.

Turhan, M. (1987). *Kültür değişmeleri*. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Türkoğlu, N. (2011). Toplumsal dönüşüm ve medya: Televizyona karşı doğa. *Kültür ve İletişim Dergisi*, 14(27), 135-168.

Yaylagül, L. (2006). *Kitle iletişim kuramları*. Dipnot Yayınları.

Yıldırım, D. (1998). *Türk bitiği*. Akçağ Yayınları.

İnternet Kaynakları

URL-1: https://www.antoloji.com/dizi-filimler-siiri/ (Erişim Tarihi: 02.11.2024)

URL-2: https://www.antoloji.com/btt-siiri/ (Erişim Tarihi: 02.11.2024)

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Serkan DERİN

https://orcid.org/0000-0003-3740-6365
Dr. Öğretim Üyesi
serkan.derin@cbu.edu.tr
Manisa Celal Bayar Üniversitesi
https://ror.org/053f2w588
İlahiyat Fakültesi
İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü

Medhî'nin Şîr-i Dilîr bâ-Mihr-i Münîr Adlı Eserinin Yeni Bir Nüshası

A New Manuscript of Medhî's Shîr-i Dilîr bâ Mihr-i Münîr

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 07.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Derin, S. (2025). Medhî'nin Şîr-i Dilîr bâ Mihr-i Münîr Adlı Eserinin Yeni Bir Nüshası. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1319-1332. https://doi.org/10.34083/akaded.1702594

Derin, S. (2025). A New Manuscript of Medhî's Shîr-i Dilîr bâ Mihr-i Münîr. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1319-1332. https://doi.org/10.34083/akaded.1702594

Makale Bilgisi | ***Article Information***

Değerlendirme | *Review Reports*	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) | *Double-blind. (Two External Referees)*
Etik Beyan | *Ethics Statement*	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur | *Ethical principles were followed during the preparation of this study*
Etik Kurul Belgesi | *Ethics Committee Approval*	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir | *Article does not require an Ethics Committee Approval.*
Etik Bildirim | *Complaints*	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması | *Conflicts of Interest*	Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan ederler / *The authors declare that they have no competing interests*
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*

© Serkan DERİN | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Makalede, 16. yüzyıl klasik Türk edebiyatı şairlerinden Derviş Hasan'ın, Medhî mahlasıyla kaleme aldığı *Şîr-i Dilîr bâ Mihr-i Münîr* adlı eserinin daha önce bilinmeyen bir nüshası tanıtılmaktadır. Hakkında sınırlı biyografik bilgi bulunan Medhî, III. Murad döneminde kıssahanlık yapmış, çeşitli Osmanlı padişahlarına şiirler sunmuş ve hem manzum hem mensur biçimde pek çok eser kaleme almıştır. *Şîr-i Dilîr bâ-Mihr-i Münîr*'in, Sultan III. Murad'a (salt. 1574-1595) takdim edilmek üzere yazıldığı kabul edilmektedir. Câbelisâ şahı Ekrem Şâh'ın oğlu Şîr-i Dilîr ile Câbelikâ şahı Şerif Hân'ın kızı Mihr-i Münîr arasındaki aşkı konu alan eser, manzum-mensur karışık olup olağanüstü unsurlar içeren bir aşk hikâyesidir. Eser cin, peri, ejderha, tılsım ve kanatlı at gibi motiflerle zenginleşmiş fantastik bir anlatıdır. Daha önce iki nüshası bilinen eserin, bu çalışmada Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi'nde Or. 604 numarada kayıtlı yeni bir nüshası tanıtılacaktır. Bu yeni nüsha, Medhî'nin edebî dünyasının daha sağlıklı değerlendirilmesine katkı sağlayacak önemli bir kaynak niteliğindedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Medhî, Derviş Hasan, Mesnevi, Meddah, Yeni Nüsha, Şîr-i Dilîr bâ-Mihr-i Münîr

Abstract

This article presents a previously unknown copy of Şîr-i Dilîr bâ Mihr-i Münîr, written under the pseudonym Medhî by Derviş Hasan, a classical Turkish poet of the 16th century. Medhî, about whom there is little biographical information, worked as a short story writer during the reign of Murad III, presented poems to various Ottoman sultans and wrote many works in both verse and prose. It is believed that Şîr-i Dilîr bâ-Mihr-i Münîr was written to be presented to Sultan Murad III (c. 1574-1595). The work is about the love between Şîr-i Dilîr, the son of Ekrem Shâh, the Shah of Câbelisâ, and Mihr-i Münîr, the daughter of Şerif Khan, the Shah of Câbelikâ, is a love story in verse and prose and contains extraordinary elements. The work is a fantastic narrative enriched with motifs such as jinns, fairies, dragons, talismans and winged horses. Two copies of the work were previously known, and in this study, we present a new copy of the work in the Cambridge University Library, Or. 604. This new copy is an important source that will contribute to a more accurate assessment of Medhī's literary world.

Keywords: *Classical Turkish Literature, Medhî, Dervish Hasan, mathnawi, story-teller, new manuscript , Şîr-i Dilîr bâ-Mihr-i Münîr*

Giriş

Klasik Türk edebiyatında Medhî mahlasını kullanan pek çok şair bulunmaktadır.[1] Yeni bir nüshasını tanıtacağımız eserin müellifi Medhî ise 16. yüzyıl şairlerinden olup asıl adı Derviş Hasan'dır. Derviş Hasan Medhî hakkında çok fazla bilgi bulunmamakta, tezkirelerden oldukça sınırlı bilgiye ulaşılmaktadır. Tam olarak ne zaman doğduğu ve öldüğü bilinmeyen şairin 16. yüzyılın ilk yarısından 17. yüzyılın ilk çeyreğinin sonuna kadar yaşadığı tahmin edilmektedir. III. Murad (salt. 1574-1595), III. Mehmed (salt. 1595-1603), I. Ahmed (salt. 1603-1617) ve II. Osman'a (salt. 1618-1622) şiirler sunmuştur. Medhî'nin *Divan*'ını tez olarak hazırlayan Nezihe Seyhan (2000, s. 8) Medhî'nin Kanûnî Sultan Süleyman devrinde dünyaya gelmiş olması, II. Osman döneminde de ömrünün sonlarına yaklaşmış olması gerektiğini söyler. Yazar III. Murad zamanında kıssahanlık yapmış ve sultana da pek çok kaside sunmuştur.[2]

Fuad Köprülü, şahsi kütüphanesindeki Nâtıkî Divanı içindeki bir mecmuada yer alan "Sûret-i Nâme-i Fâtihî Efendi"de; "Aceb Dervîş Hasan yârâna yine kıssa okur mı / Dilîrâne senâ eyler mi rûh-ı Şîr-i Merdân'a" beytinden yola çıkarak Medhî'nin dönemin meşhur kıssahanlarından biri olduğunu yazmaktadır (Köprülü, 2004, s. 341). Bu beyitteki *şîr* ve *dilîr* kelimelerinin incelediğimiz eserin ismine işaret ettiği de söylenebilir. Benzer şekilde Nihad Sami Banarlı da III. Murad'ın sarayında bulunan kıssahanları anlatırken Derviş Hasan'dan da bahsetmektedir. Derviş Hasan'ın Mehdî mahlasını kullandığını söylemektedir (Banarlı, 2016, ss. 633-634).

Hasan Medhî'nin manzum ve mensur olarak kaleme aldığı pek çok eser bulunmaktadır. Bu eserlerden bazıları günümüze ulaşmamıştır. Şairin günümüze ulaşmayan eserleri *Edîb-nāme, Süleymân-nâme-i Kebîr, Meʿâricü'n-nübüvve, Hikâyet-i Âl-i Selçuk, Hikâyet-i Âl-i Sâmân, Hikâyet-i Âl-i Bûyâ, Tevârîh-i Âl-i ʿOsmân, Sehlân bin Şîr ve Sultân Mahmûd Birle Bir Bengînün Baʿzı Letâyifi* adlı eserlerdir. *Divan, Hikâye-i Rıdvân Şâh, Menâkıb-ı Dervîş Hâkî, Hikâye-i Ebû Alî Sînâ ve Ebu'l-Hâris/Esrâr-ı Hikmet, Kıssa-i Nev-bâve, Terceme-i Şeh-nâme-i Firdevsî* ve *Şîr-i Dilîr bâ-Mihr-i Münîr* adlı eserleri ise günümüze ulaşmış ve çalışılmış eserlerdir (Koçak Akarvardar, 2023, ss. 24-38).

Şîr-i Dilîr bâ Mihr-i Münîr'in Cambridge Nüshası

Şîr-i Dilîr bâ-Mihr-i Münîr'in, Sultan III. Murad'a (s. 1574-1595) takdim edilmek üzere yazıldığı kabul edilmektedir. Câbelisâ şahı Ekrem Şâh'ın oğlu Şîr-i Dilîr ile Câbelikâ şahı Şerif Hân'ın kızı Mihr-i Münîr arasındaki aşkı konu alan eser manzum-mensur karışık olup peri, peri padişahının kızı, cinnî, ateş saçan ejder, ateş kalesi, tılsım, kanatlı at gibi olağanüstü unsurlar barındırmaktadır (Çakır; Çakır & Koncu, 2010, s. 36; Koçak Akarvardar, 2023, s. 36).

Eser daha önce Müjgân Çakır ve Hanife Koncu tarafından yayıma hazırlanmıştır. Yapılan bu neşirde Medhî'nin bu metninin Nuruosmaniye Kütüphanesi nu. 3764 ve Konya Bölge

[1] Bu konuda bir çalışma için bk. (Ambros, 1987).
[2] Medhî'nin özellikle III. Murad dönemi eser ve faaliyetleri için bk. (Öztürk, 2024, ss. 160-162, 303, 307, 395, 404, 405)

Yazma Eserler Kütüphanesi (Burdur İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu) nu. 15 Hk 659'da olmak üzere iki nüshasının varlığı ortaya konmuş, bu iki nüshanın birbirlerinden büyük oranda farklı olduğu için edisyon kritik yapma yoluna gidilmediği belirtilmiştir (Çakır & Koncu, 2010, s. 11).[3] Bu yazıda bahsi geçen eserin çalışmalarımız esnasında Cambridge Üniversitesi Kütüphanesinde Or. 604 numarada kayıtlı tarafımızca bulunan yeni bir nüshası tanıtılacaktır.

Bahsi geçen yazma incelendiğinde 20.4x14 cm boyutlarına sahip kitabın vişne çürüğü deri bir cildinin olduğu görülmektedir. Ön ve arka kapakta yaldız kullanılmadan hazırlanmış, kabartma hâlinde oval bir soğuk şemse yer almaktadır. Kenarlardaki cetveller de kabartma hâlinde göze çarpmaktadır. Su lekeleri bulunan metnin yer yer tamir gördüğü de anlaşılmaktadır.

1a sayfasında iki temellük kaydı göze çarpmaktadır. Bunlardan başı kesilmiş olanı "…. el-faḳīr Ḥāmid el-Ḥüseynī ʿaffe ʿanhu" diğeri ise "İstaṣḥabe Muḥammed Esʿadü'l-faḳīr ʿaffe ʿanhu" şeklindedir. Cildin içinde sadece Medhî'nin eseri yer almakta, metin 1b'de başlayıp 87a'da sona ermektedir. Eserin başı ve sonu şu şekildedir:

Baş: Ḫudā birdür dilā evvel ü āḫir
Naẓīr olmaz aña ẓāhir ü bāhir

Son: Bāḳī degül kimseye dār u cihān
Bāḳī yine oldurur ey ḫurde-dān

Ḳāriʾīn ve kātibīn ve sāmiʿīn
Raḥmetullāhi ʿaleyhim
ecmaʿīn
21 Safer sene 1101/ 4 Aralık 1689
Bāḳī
Temmet şod [?]

Yazmada ilk sayfa hariç her sayfada yirmi bir satır vardır. Serlevha ve cetvel bulunmamaktadır. Tâkibesi mevcut olan yazmada eserin başlıkları sürh mürekkep ile yazılmıştır. Bunun dışında metin içinde beyit, mesnevi, rubai gibi nazım parçalarından önce de yine sürh mürekkeple nazım şeklinin adı belirtilmiştir. Yine el yazmasında hareke kullanıldığı da göze çarpmaktadır. Eserde derkenarlar genel olarak boş bırakılmıştır. 10a,

[3] Buradan itibaren Nuruosmaniye Kütüphanesi nüshası N, Konya Bölge Eserler Kütüphanesi nüshası B, Cambridge nüshası C olarak anılacaktır.

15b, 21b, 24a, 45b sayfalarında boş bırakılan yerlere "Maḥall-i resm" ifadesinin yazılmış olması metne minyatür ilave edilme maksadının olduğu ihtimalini göstermektedir.

C nüshasının ünvan sayfasında sürh mürekkeple başlık olarak "Kitāb-ı Şīr-i Dilīr ve Mihr-i Münīr, Li-Bāḳī-i Burūsevī" yazmaktadır. Hemen altında siyah mürekkep ile "Bā-ḫaṭṭ-ı müʾellif" yazısı başka biri tarafından ilave edilmiştir. Onun da altında yine sürh mürekkep ile "Bāḳī nām-ı nāmį ve ism-i girāmį̱leri ʿAbdülbāḳį̱ olmaġla bu maḫlaṣı iḫtiyāra cesāret ve ʿālem-i fānīde bunuñla şöhret bulmışdur. Fi'l-aṣl Burūsalıdur. ʿAṣruñ şuʿarāsındandur.

ʿĀlem-i fāni̱de ancaḳ maʿrifet bāḳī imiş

Bākiyā bāḳī degülsin gel beḳāya ṭālib ol

beyti cümle-i eşʿārındandur. Ez-teẕkire-i Sālim" yazmaktadır. Metnin sol tarafına siyah mürekkep ile yine başka biri tarafından 1122 (M. 1710/1711) tarihi eklenmiştir. Eser yukarıda 1a sayfasında verilen bu bilgiler sebebiyle katalog kaydında Bursalı Bâkî'ye ait gösterilmiştir (Browne, 1922, s. 168). Yukarıdaki parça küçük farklarla, beyit ise aynı şekilde Salim Efendi'nin *Tezkiretü'ş-Şuʿarâ*'sında da yer almaktadır (Salim Efendi, 2005, s. 235). *Safayî Tezkiresi*'nde de Bâkî'nin hayatı hakkında kısa bilgi verilmiş ancak şiirlerinden örnek verilmemiştir. Bâkî için "bir kâmil-i devrānun oğlıdur" şeklinde bir ibare geçmektedir. Ayrıca kendisinin de yine sufi-meşreb bir kişi olduğu belirtilir (Aksoyak, 2015; Üzer Altuner, 1989, s. 102).

Çakır ve Koncu tarafından yayımlanan kitapta eserin yazarının kataloglarda belirtilmediği, ancak N nüshasında beş yerde müellifin mahlasının Medhî olarak yazıldığı belirtilmektedir. Bu beyitler şu şekildedir:

Hezārān şükr Medḥī ol Ḫudā'ya

Bizi ümmet yaratdı Muṣṭafā'ya

....

Nice yazmış bunı Medḥī-i ʿāḳıl

Nice naḳl eylemiş üstād-ı nāḳıl

….

Ben ol Medḥī-i üstādam suḫan-sāz

Nedīm-i nükte-dān u ḳıṣṣa-perdāz

…

Medhī-i bīmār-ı ġamuñ ḫāṭırın

Yaḫşı iken ḫayli yaman eyledüñ

…

Devrān beni şu deñlü zebūn itdi Medḥiyā

Şimdi dimez ki ḫasta göñül ben fulān idüm (Çakır & Koncu, 2010, s. 13)

Yukarıda verilen beyitler dışında Medhî *Kıssa-i Nevbâve* adlı eserinin girişinde de eserleri arasında *Şîr-i Dilîr* hikâyesini saymaktadır (Rieu, 1888, s. 42). Dolayısıyla eserin Medhî'ye aidiyeti tartışma konusu değildir. Eserin müellifini işaret ettiği ileri sürülen "Hezārān şükr Medḥī ol Ḫudā'ya / Bizi ümmet yaratdı Muṣṭafā'ya" şeklindeki beyit C nüshasında yazılırken "medḥī" kelimesi "medḥ" şeklinde yazılmıştır: "Hezārān şükr medḥ ol Ḫudā'ya / Bizi ümmet yaratdı Muṣṭafā'ya".[4]

B ve N nüshalarında "Nice yazmış bunı Medḥī-i ʿāḳıl / Nice naḳl eylemiş üstād-ı nāḳıl" şeklindeki beyit C nüshasında "Nice yazmış bunı Medḥī duʿā ḳıl / Nice naḳl eylemiş üstād-ı nāḳıl" (C/yk. 8a) şeklindedir. Bununla birlikte "medḥī" kelimesinde bir hareke hatası var gibi durmaktadır.[5] Yine B ve N nüshalarında "Ben ol Medḥī-i üstādam suḫan-sāz" (C/yk. 6a) şeklindeki mısra C nüshasında "Ben ol Medḥī-i bī-üstādam suḫan-sāz" (C/yk. 8a) şeklindedir. Buradaki Medḥī'nin yazımındaki harekeler bir önceki mısraya göre doğrudur.[6]

Nüshanın kim tarafından, ne zaman kaleme alındığı hakkında kesin bir şey söyleme imkânı yoktur. Eserin başında "Bā-ḫaṭṭ-ı müʾellif" ibaresi yer alsa da eserin doğrudan Medhî'nin elinden çıktığına dair bir bilgi yoktur. Eserdeki yazı ile "Bā-ḫaṭṭ-ı müʾellif"in yazısı da birbirine benzememektedir. Dolayısıyla bu ibare sonradan eklenmiş olmalıdır. Yukarıda belirtilmiş olan 1122 tarihinde kullanılan yazı stili ile mezkûr ibare birbirine benzemektedir. Dolayısıyla ikisinin de sonradan eklendiğini söylemek mümkündür.

Eserin 86a sayfasında ilginç bir bölüm vardır. Bu kısım diğer nüshalarda yoktur. Burada müellif veya müstensih, bu eserin kendisine ait olmadığı yolunda başka birinin ağzından dedikoduların yayıldığını, ancak eserin orijinal olarak kendisine ait olduğunu söyler:

> İmdi bu kitābuñ tārīḫine bir sebeb-i ʿuẓmā vāḳiʿ olmışdur ve ol zamān kim bu kitāba ibtidāʾ başladum pes gürūh-ı ḥüssāddan bir aḥmaḳ hebenneḳa bu faḳīr ü ḥaḳīre dā'im ġāyibāne daḫl idüp dirmiş ki bu kitāb içinde derc olan eşʿār bunuñ degüldür. Ẕīrā ki bunda eyü sözler vardur diyüp her yirde cevāb idermiş. Bize daḫı andan her ne söz ki ṣādır olur gelürlerdi ḫaber virürlerdi. Ben daḫı anı gūşuma ḳoymazdum. Ammā ol ẓālim ṣol ṭabaḳaya vardı kim bize daḫı kināye şeklinden söyler oldı. Nāgāh bir gün ben daḫı bu ḳıṭʿayı yazdum aña gönderdüm ol ḳıṭʿa budur. Ḳıṭʿa
>
> Benüm şiʿrüme anlar kim inanmaz
>
> **[86b]** Olur bir mışraʿile imtiḥānı

4 

5 

6 

Ġazel olsa bu mıṣraʿ ol baḥirden

Gidiser anlaruñ ẓann u gümānı

Yine ʿināḍından dönmedi. İkinci … beyt-i renginden[7] bir ḳıṭʿa daḫı gönderdüm.

Şol ki benüm şiʿrüme münker gelür

Siḥr-i ḥelāl eylesem inkār ider

Lafẓ-ı şiʿr nidügini bilemeyüp

Kendüsi ol cehlini iẓhār ider

Neṣr. Bu ḳıṭʿa didüginden ṣoñra aġzını yumdı. Ben ammā kitābuñ tārīḫini ol aḫmaḳuñ düşnāmıyla tamām ḳıldum tārīḫ budur. Ḳıṭʿa

ʿAdūmı sevmezem it gibi dāʾim

Aña hep sözlerüm tevbīḫ olupdur

Elifle ḥarf-i ġaynuñ noḳṭasın gör

O kelbüñ gözlerine mīḫ olupdur

Ṣorarsa tārīḫin diñ bu kitābuñ

Elif-ile ġayn aña tārīḫ olupdur

Bize göre müstensih, eserin tarihinin verildiği mısradan hemen sonra bir hatime bölümü eklemiştir. Bu hatime bölümünün sonuna da 1102 (1689-1690) tarihini yazmıştır. Bu hatimenin son iki mısrası "Bāḳī degilsin dār u cihān / Bāḳī yine oldur ey ḥurde-dān" şeklinde olduğu ve eserin en altında *bāḳī* kelimesi geçtiği için eser Bâkî isimli birine ait sanılmış olmalıdır. Böylece ünvan sayfasına eserin Bursalı Bâkî'ye ait olduğu yazılmıştır. Oysa N nüshası da "Bāḳī ve's-selām ʿalā meni'ṭ-ṭebe el-hüdā" (Çakır & Koncu, 2010, s. 129) şeklinde bitmektedir.

Tarih konusunda da benzer bir tablo vardır. Eserin farklı yerlerinde birbirinden farklı tarihlerin yazıldığı görülmektedir. Mevcut durumda elimizde üç adet tarih vardır. Bunlar; ünvan sayfasındaki sonradan eklenmiş 1122 (1710-1711), eserin sonundaki 1102[8] (1689-1690) ve yine eserin hatime kısmındaki "Ṣorarsa tārīḫin diñ bu kitābuñ / Elifle ġayn aña

7 

8 

tārīḫ olupdur" beytinin işaret ettiği tarihtir. İkinci mısrada *elif* ile *gayn* zikredilmektedir. Ebced hesabında gayn 1000, elif de 1 olduğu için ikinci mısra 1001 (1592/1593) tarihini vermektedir.

Çakır ve Koncu tarafından yayımlanan eserin girişinde, 2a'da Sultan Murad'ın övülmesinden hareketle Medhî'nin eserinin Sultan III. Murad (salt. 1574-1594) zamanında yazıldığı iddia edilmektedir. C nüshasında da "Der medḥ-i ḥażret-i Sulṭān Murād" başlığı bulunmaktadır. Ancak metnin devamında "Sulṭān Murād Ḫān b. Aḥmed Ḫān" yazmaktadır.[9] Bu durumda eser ilk defa Sultan III. Murad (salt. 1574-1595) devrinde Medhî tarafından yazılmış, daha sonra 1689/1690 yıllarında istinsah edilirken Sultan Murad ibaresinin III. Murad yerine IV. Murad'a (salt.1623-1640) işaret ettiği düşünülmüş olmalıdır. Zira IV. Murad I. Ahmed'in oğludur. Bunun için de ibare "Sulṭān Murād Ḫan b. Aḥmed Ḫān" şeklinde yazılmış olmalıdır.

Eserin diğer hususiyetleri şöyledir: N nüshasında *sebeb-i telif* kısmı bir başlık ile belirtilirken C nüshası 2b'de sürh mürekkep ile "İbtidā-i ḳıṣṣa-i ġarībe ve ḥikāyet-i şerīr-i ʿacībe" şeklinde bir başlık bulunur. Bu başlıktan sonra hikâye kahramanlarını tanıtıcı tarzda bir sayfalık metin vardır. 3a'da *"Ḥikāyet-i Şīr -i dilīr ve rivāyet-i Mihr-i münīr" "Faṣl-ı meṯnevī"* şeklinde bir başlık ile hikâye başlar. Bunlardan başka dört yerde sürh mürekkepli başlık kullanılmıştır. Bunlar Der medḥ-i ḥażret-i sulṭān Murād (yk. 2a); İbtidā-i ḳıṣṣa-i ġarībe ve ḥikāyet-i şerīr-i ʿacībe (yk. 2b); ḥikāyet-i ferībe cāẕū (yk. 16a); ḥikāyet-i Şīr-i dilīr baʿde rivāyet-i Mihr-i münīr (yk. 26a)'dir.

C nüshası B nüshası ile şekil olarak benzerlikler göstermektedir. Örneğin basılı esere kaynaklık eden N nüshasında şiirlerin veya şiir sonrasındaki nesirlerin başında herhangi bir ibare bulunmazken B ve C nüshalarında "maṭlaʿ, neṯir, meṯnevī" gibi ibareler yer almaktadır. Bununla birlikte metin olarak C nüshası her iki nüshadan da farklılıklar gösterir. Bazı yerlerde B ve N nüshalarında olmayan şiir parçaları da vardır. Kimi yerlerdeyse eklemeler yapılmıştır. Örneğin diğer iki nüshada yer almayan ikinci beyit (1b) şu şekildedir:

Ṭoḳuz ḳat çarḫı var iden oldur

Yedi iḳlīmi hem var iden oldur

Başka bir örnek vermek gerekirse; C nüshasının "Naʿt" kısmında diğer ikisi nüshadan farklı olarak sürh mürekkeple yazılan mensur bir kısımla giriş yapıldığı görülür:

Taʿrīf-i ḥażret-i risālet-şiʿār ve tavṣīf-i nübüvvet-diṯār

ʿAleyhi ve ʿalā ʿālihi'l-iẓhār ve ṣaḥbihi'l-aḫyār ṣalavātu'llāhi'l-Meliki'l-cebbār

Bir başka farklılık da eserdeki yer isimlerinde görülür. B ve N nüshalarında hikâyede Cabelika ve Cabelisa olmak üzere iki yer vardır. Bu nüshalarda anlatı Cabelisa'daki Ekrem

9 

Şah ile başlarken C nüshası Cabelika'daki Ekrem Şah'ın tanıtılması ile başlar. Bunlardan başka hikâyede de farklılıklar görülür ancak nüshalardaki bu farklılıkların tam olarak ortaya konulabilmesi için üç metnin de neşredilmesine ihtiyaç vardır. Hanife Koncu ve Müjgân Çakır'ın da belirttiği gibi eserlerin tenkitli neşir olarak basılması pek mümkün görülmemektedir. Çünkü bazı yerlerde benzerlikler görülse de çoğu yerde oldukça büyük farkların olduğu görülmektedir. Çünkü metinlerin arasında büyük farklar vardır. Aşağıda örnek olması açısından küçük bir kısım verilmiştir.[10]

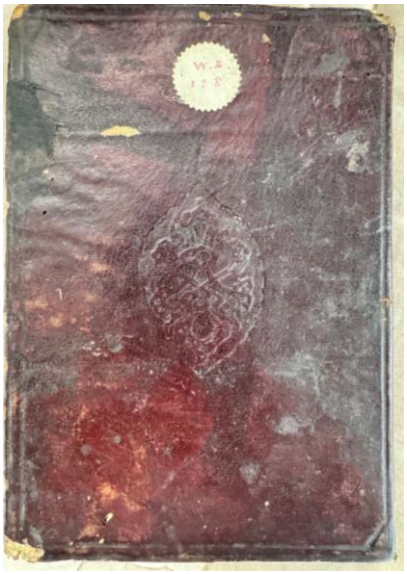
N5a	**K4b**
öpdi. Elin eline alup derūn-ı sarāya girdiler. Geçüp nişīmenlerinde ḳarār itdiler. Andan gördükleri vāḳıʿayı biri birlerine ḥikāyet kıldılar. İkisi şād u ḫurrem oldılar. Ol gice ittifāḳla ibādet idüp Hak Teʿālā'ya ʿaẕīm ṭaẕarruʿ itdükden ṣonra cāme-ḫʷāba girdiler. Teḳāżā-yı beşeriyyetle ol gice mücāmaʿa ḳıldılar. Emr-i Ḥaḳ'la ol gice er bilinden ana raḥmine bir veled-i pākīze-ḫıṣāl düşdi. Bunun üzerine bir niçe zamān mürūr eyledi. Gün günden bānūnun ḥamli ẓāhir olmaġa başladı. Ḳaçan ki ṭoḳuz ay ve on gün tamām oldı, ʿadem ṣaḥrāsından bu fenā dārına bir gevher-i tābende-aḫter ẓāhir olup ḳadem başdı. El-ḥaḳ ol maʿṣūmda bir tāb u ṭarāvet ve bir ḥüsn ü melāḥat müşāhede itdiler ki gözler görmiş degüldür. Fi'l-ḥāl şeh-zādenüñ ḳudūmı ḫaberin şāha irgürdiler. Şāh bu ḫaber-i meserret-eṣerden şādān u ḫandān oldı. Ol-kadar ḳul ve cāriye āzād kıldı kim ʿadedin Allāh bilür. Bī-ḥadd u bī-nihāye ḳurbānlar ḳıldı.	öpdi. Elin eline aldı, derūn-ı sarāya girdiler. Gördükleri vāḳıʿayı biri birlerine ḥikāyet ḳıldılar. İkisi şād u ḫurrem oldılar. Ol gice ʿibādete ṭurdılar. Namāz u niyāz itdükden ṣoñra cāme-ḫʷāba girdiler. Derūnlarından teḳāżā ẓuhūr eyledi. **(K5a)** Ol gice ki mücāmaʿa ḳıldılar. Ḥaḳ Teʿālā er bilinden ana rahmine bir veled-i pākīze-ḫıṣāl ve melek-cemāl düşdi. Bunun üzerine bir niçe zamān mürūr eyledi. Gün günden bānū-yı cihānun ḥamli ẓāhir olmaġa başladı. Doḳuz ay on gün tamām oldı. ʿAdem ṣaḥrāsından bu fenā dārına oġul getürdiler. Nice oġul, çarḫ devr itmege başlayaldan beri böyle oġul bir pādişāha müyesser olmadı. Şāh-zādenüñ ḳudūmı ḫaberin şāha irgürdiler. Ḳaçan kim şāh bu ḫaber-i meserret-eṣeri gūş eyledi, deryā-yı sürūr derūn-ı pākinde cūş u ḫurūş eyledi. Ol anda ġulāmān-ı bisyār u kenīzekān-ı bī-şumār iʿtāḳ ḳılup bī-nihāye ḳurbānlar ḳıldı.
(C6b) (…) öpdi. El-ḳıṣṣa tamām iki ḥasret birbiriyle ḳavışup şarışdılar ve daḫı ḥāli ḫāṭır ṣoruşdılar. Yine ʿaḳabince cānibīnden ʿibādete meşġūl olup tamām ikisi de derūn-ı dilden taẕarruʿ niyāzı ile yüzlerin ḫāke sürüp dergāh-ı Ḥaḳ'dan bir oġul istidʿā itdiler. Hemān-ki duʿā tamām oldı hemān derūnlarından bir teḳāżā ẓuhūr itdi. Ol sebebden cāme-ḫʷāba girdiler mücāmaʿat ki vāḳiʿ olduḳda hemān ol Ẕāt-ı Bī-çūn'dan istidʿā ḳılduḳları murāda vāṣıl olup ol gice ana raḥmine bir veled düşdi nice veled ki tā rūz-ı ḳıyāmete dek bunuñ evṣāfı dillerde dāsıtān ve kitāblarda ʿayān u beyān olundı. Bunuñ üzerine nice zamān mürūr itdi günden güne nigāruñ ḥamlı daḫı ẓāhir oldı bundan ṣoñra ṭoḳuz ay on gün tamām oldı. Bānū-yı cihān ʿālem-i fenāya bir oġul getürdi nice oġul çarḫ-ı ġaddār devr itmege başlayaldan beri böyle oġul bir pādişāha müyesser olmadı bunuñ ḳudūmini şāha müjde ḳıldılar şāha bunuñ ḳudūmi ḫaberi	

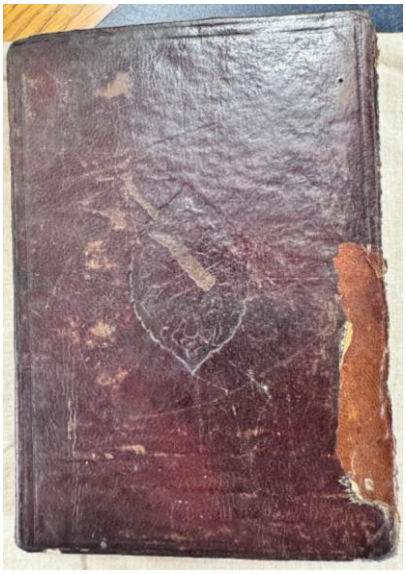
[10] Örnek parçadaki N ve K kısımları Çakır ve Koncu'nun kitabından (2010, s. 39-40) alınmıştır.

vāṣıl olduḳda hemān dem şāh ġulāmān-ı bisyār u kenīzekān-ı bī-şümār i‘tāḳ ḳılup bī-nihāye ḳurbānlar ḳıldılar.

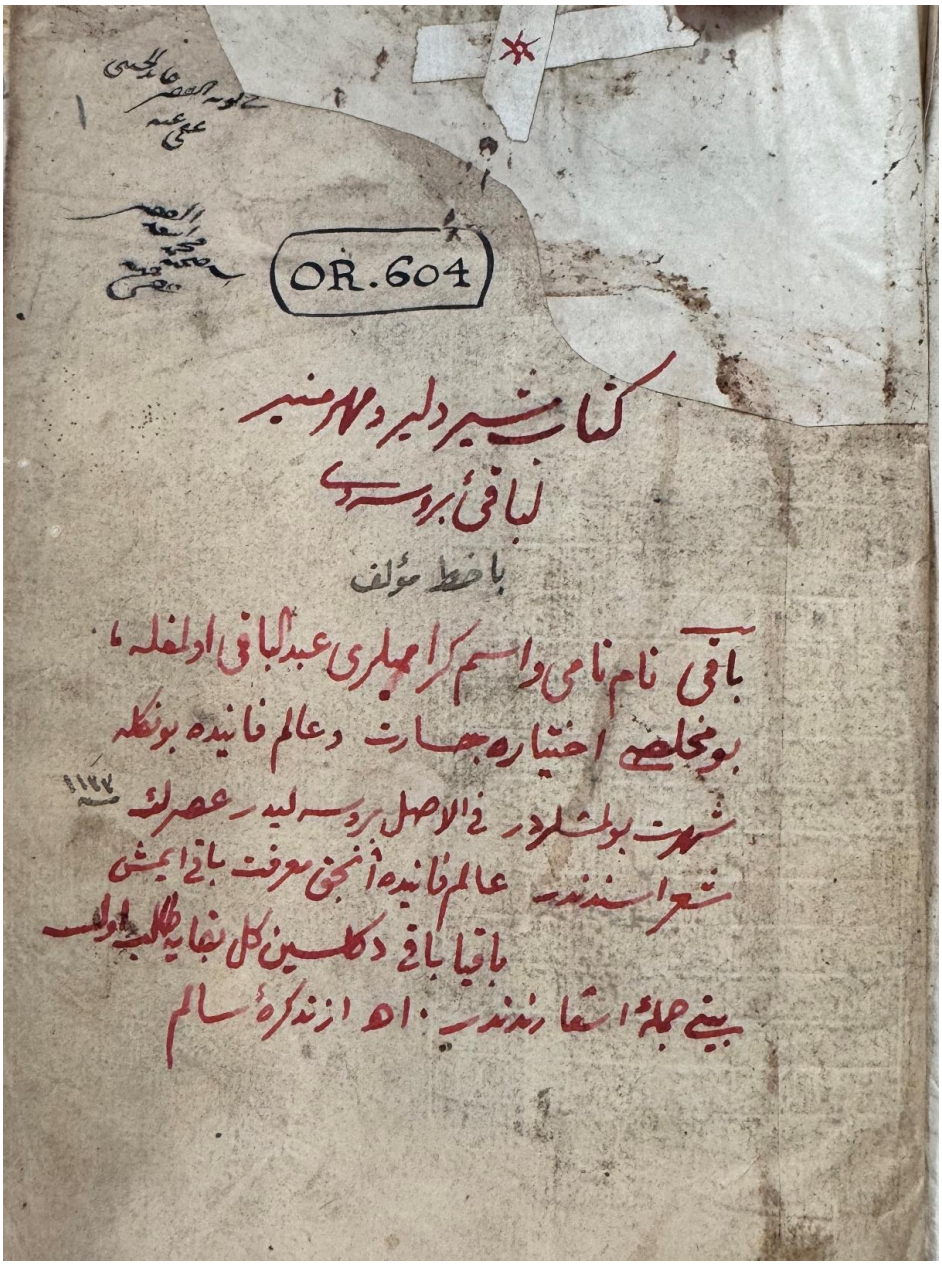
Sonuç

Bu çalışma ile *Şîr-i Dilîr bâ-Mihr-i Münîr* adlı bir mesnevînin bir nüshası daha ilim âlemine tanıtılmıştır. Bu yeni nüshanın orijinal eserden çok uzun bir süre sonra istinsah edildiği, sonrasında bir başkası tarafından bu kopyanın orijinal eser zannedilerek müstensihe atfedildiği düşünülebilir. Her ne kadar yer yer Medhî'nin ismi kullanılmışsa da esere ilaveler yapıldığı anlaşılmaktadır. Metnin bu nüshasını yazan kişinin eserle ilgili hırsızlık ithamıyla karşı karşıya olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu üç ayrı nüshanın ayrıntısıyla incelenmeye muhtaç olduğu görülmektedir.





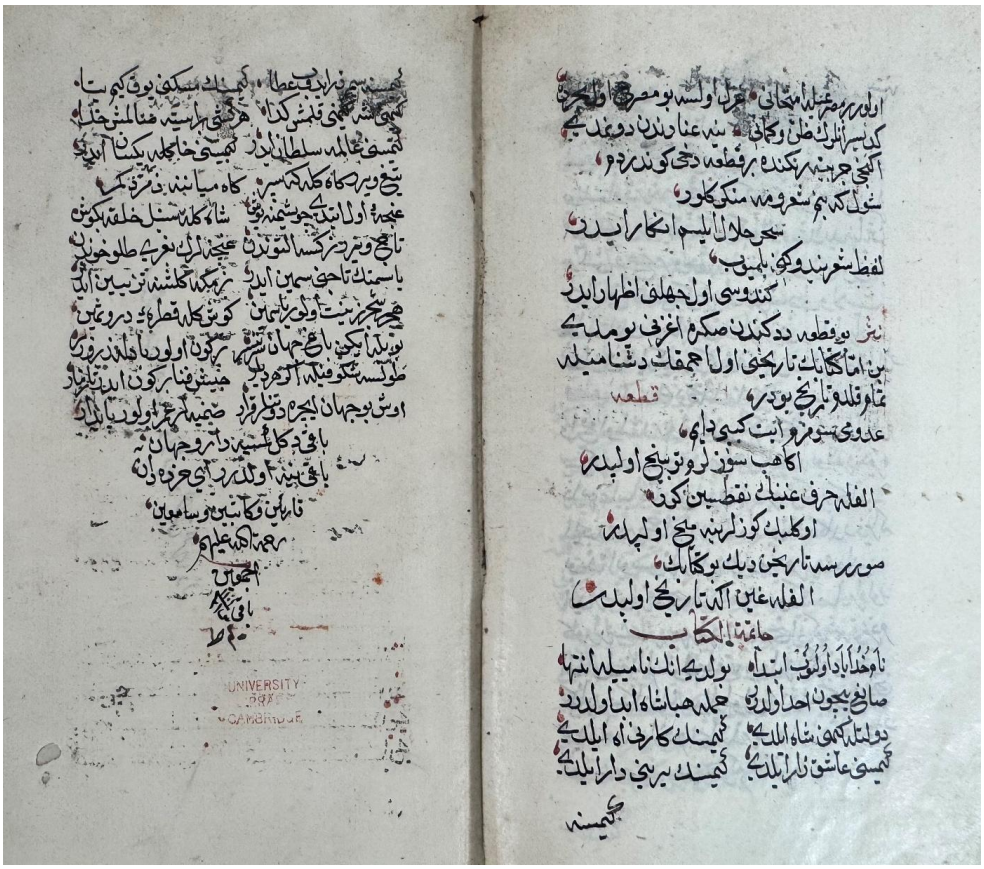
Resim 1- Yazmanın ön ve arka kapakları



Resim 2-Eserin ünvan sayfası



Resim 3- Eserin ilk sayfası



Resim 4- Eserin hatime kısmı ve son sayfası

Kaynaklar | References

Aksoyak, İ.H. (2015). Bâkî, Derviş Abdülbâkî. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*.

Ambros, E. G. (1987). So Many Medḥîs. Bacqué-Grammont, J. L., vd. (Ed.) in *Türkische Miszellen Robert Anhegger Festschrift* (pp. 25-33). Editions Divit Press.

Banarlı, N. S. (2016). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi-I*. MEB Yayınları. https://oygm.meb.gov.tr/kitap/kitap/23/index.html

Browne, E. G. (1922). *A Supplementary Hand-list of the Muḥammadan Manuscripts Including All Those Written in the Arabic Character*. Cambridge University Press.

Çakır, M. Şîr-i Dilîr Bâ-Mihr-i Münîr (Medhî, Dervîş Hasan, Meddâh Medhî). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*.

Çakır, M. & Koncu, H. (2010). *XVI. Yüzyıldan Bir Aşk Hikayesi -Medhî'nin Şîr-i Dilîr bâ-Mihr-i Münîr'i-*. Kesit Yayınları.

Koçak Akarvardar, Z. S. (2023). *Medhî'nin Terceme-i Şeh-nâme-i Firdevsî Adlı Eseri: II. Cildinin Çeviriyazımı ve Çeviri Eleştirisi.* [Doktora Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. İstanbul.

Köprülü, M. F. (2004). Meddahlar. *Edebiyat Araştırmaları-I*. Akçağ Yayınları.

Öztürk, U. (2024). *Osmanlı Dünyasında Himaye İlişkileri ve Yazılı Kültür -Sultan III. Murad Devri (1574-1595)-*. Dergah Yayınları.

Rieu, C. (1888). *Catalogue of the Turkish Manuscripts in the British Museum*. British Museum Publication.

Salim Efendi. (2005). *Tezkiretü'ş-Şuara.* A. İnce (Ed.). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Seyhan, N. (2000). *Medhî Divanı (İnceleme Transkripsiyonlu Metin).* [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. İstanbul.

Üzer Altuner, N. (1989). *Safai ve Tezkiresi (İnceleme-Metin-İndeks).* [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi]. İstanbul.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN
https://orcid.org/0000-0002-2455-7482
Doç. Dr.
seyma.buyukkavaskuran@omu.edu.tr
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
https://ror.org/028k5qw24
Eğitim Fakültesi
Türkçe ve Sosyal Bilimler eğitimi Bölümü

Ahmet Şevket Bohça'nın Belki Adlı Romanından Tek Parti Dönemine Bir Bakış

A View From The Ahmet Şevket Bohça's Novel Belki To Single Party Period

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 29.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 15.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Büyükkavas Kuran, Ş. (2025). Ahmet Şevki Bohça'nın Belki Adlı Romanından Tek Parti Dönemine Bir Bakış. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1333-1351. https://doi.org/10.34083/akaded.1708612

Büyükkavas Kuran, Ş. (2025). A View From The Ahmet Şevket Bohça's Novel Belki To Single Party Period. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1333-1351. https://doi.org/10.34083/akaded.1708612

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Bu çalışmada, Ahmet Şevket Bohça'nın 17 Kasım 1969-10 Nisan 1970 tarihleri arasında *Zafer* gazetesinde tefrika edilmiş olan *Belki* adlı romanı içerdiği siyasi eleştiriler bağlamında incelenecektir. Romanın olay zamanı Türk siyaset tarihinde Tek Parti Dönemi olarak adlandırılan sürecin İsmet İnönü devresidir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk romanı, kanonik bir özellik göstermektedir. *Belki*, kanon dışı bir roman oluşuyla dikkat çeker. Ahmet Şevket Bohça, Adalet Partisi'nden meclise girmiş 13. dönem milletvekillerindendir. Yazarın siyaset hayatında yer alması eserin siyasi/politik eleştirel özellikler taşımasında etkilidir. *Belki*' romanında Cumhuriyet Halk Partisi ve yönetimi, özellikle farklı kesimden roman kişileri vasıtasıyla değerlendirilir. Eserde devrin idarecilerinin yolsuzlukları, kendilerini halktan üstün gören tavırları, fertlerin haklarını ve kanunları ihlal etmeleri; bu siyasi dönemin insan ruhunda açtığı boşlukların oluşturduğu kimlik bunalımı gösterilerek eleştirilir. Yine modernleşme sürecinde Batılılaşma ve yenileşme tutkusunun geçmişi yok sayarak insanların köksüzleşmesine sebep olduğuna işaret edilir. Bu köksüzlüğün; kim olduğunu, ne yapması gerektiğini şaşırmış, kararsız, birlik olamayan, tepkisiz insanlar yaratmış olduğuna dikkat çekilir. Türk siyaset tarihinde Tek Parti iktidarına karşı yeni siyasi arayışların yazarın bakış açısına göre gerekçeleri roman başkişisi Ulvi'nin dönüşüm hikâyesiyle okura sunulur.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Şevket Bohça; Zafer Gazetesi; Belki Romanı; Tek Parti Dönemi; Tarihsel Eleştiri

Abstract

In this study, Ahmet Şevket Bohça's novel Belki, which was published in Zafer newspaper between November 17, 1969 and April 10, 1970, will be analyzed in the context of political criticism. The event time of the novel is the İsmet İnönü period of what is called the Single Party Period in Turkish political history. The Republican period novels show a canonical characteristic. Belki draws attention as a non-canonical novel. The Republican People's Party and its administration are evaluated through different novel characters, especially from the views of the religious and nationalist parts of the society. In the novel, the corruption of the administrators belonging to this party, their oppressive attitudes that ignore the people and see themselves as superior to the people, their violation of the rights of individuals and the law, and the identity crisis caused by the gaps opened in the human soul by this political period are shown and criticized. It is also pointed out that the modernization process and Westernization cause people to become rootless by ignoring the past. It is pointed out that this rootlessness has created people who are confused about who they are and what they should do, who are indecisive, unable to unite, unresponsive and lethargic. According to the author's point of view, the reasons for new political searches against the Single Party Rule in Turkish political history are presented to the reader through the transformation story of Ulvi, the protagonist of the novel.

Keywords: *Ahmet Şevket Bohça; Zafer Newspaper; The Belki Novel; Single Party Period; Historical Criticis*

Giriş

Avrupa; tarihi süreçte Rönesans, sanayi devrimi ve Fransız ihtilaliyle bir atılım yapar. Pozitivist, akılcı düşünme biçimi; sanayileşme, ulaşım ve teknolojideki ilerlemeler ve ayrıca milliyetçilik hareketleriyle dünya düzenine etki eder. Osmanlı Devleti, maruz kaldığı bu etki sebebiyle bir var olma mücadelesi vermek zorunda kalır. Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı bu mücadeleyi Osmanlı Devleti aleyhine sona erdirir. Fakat Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde başlayan Milli Mücadele yeni bir Türk devletinin Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla başarıyla sonuçlanır. Osmanlı döneminde modernleşme hareketleri Avrupa'yı tıp, mühendislik ve askerî alanda takip ederek zaten başlamış, zamanla düşünce ve yaşayış biçimine de sirayet etmiştir. Cumhuriyet'in kurulmasıyla modernleşme/Avrupalılaşma, ulus devlet olma idealiyle beraber devam eder. Yapılan inkılaplar ve belirlenen ilkelerle bu ideale uygun yeni bir hayat tarzı başlar.

Bu yeni hayat, Osmanlı döneminde bir medeniyet kriziyle (Tanpınar, 1992, s. 101) başlayan modernleşme serüveninin bir devamıdır. Fakat özellikle Tanzimattan itibaren modernleşme, dönemin sanatçılarının temel eleştiri konularından biri olur. Edebî eserler, "bir ulusun tarihsel döneminin özgüllüğünü… hatta bazen bir halkın manevi, siyasal ve toplumsal gelişiminin çok belirli bir zaman noktasının da karakteristik boyutlarını" (Pospelov, 2005, s. 21) yansıtması bakımından sanatçıların toplumsal eleştirileri için bir araca dönüşür. Dolayısıyla modern Türk edebiyatı, içine doğduğu sosyal ve siyasi ortam sebebiyle daima siyasi ve eleştirel bir kimliği üzerinde taşımak zorunda kalır. Tanzimat döneminde modernleşme eleştirisi daha çok Batılılaşmayla ilgilidir. Şekilden ibaret Batılı bir hayat tarzının kişiyi düşüreceği komik ve trajik hâller roman kişileri üzerinden aktarılır. Batılılaşma ve modernleşmenin yanlış anlaşılması, ahlaki yozlaşmanın sebebi olarak eleştirilir. Üstelik bu eleştiriler, modernleşmekten yana olan yazarların kalemlerinden çıkar. Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu romanı gibi. Hem Batılılaşmaya/modernleşmeye muhtaç olmak hem de modernleşirken yozlaşma tehlikesiyle karşı karşıya kalmak Türk milletinin siyasi, kültürel ve sosyal hayatında bitmeyen bir ikilem olarak yaşanır. Bu ikilem, dönemler boyunca edebî eserlerin özellikle romanların temel mevzuu olur.

Cumhuriyetle beraber Batılılaşma/modernleşme yönünde nihai bir karara varılmış olsa da eski-yeni, Doğu-Batı, madde-mânâ, beden-ruh tartışması hayatın içinde ve dolayısıyla edebî eserlerde yer alır. Modernleşme süreci, Cumhuriyet'in getirdiği inkılap ve ilkelerle devam eder. Cumhuriyet döneminde de içinde bulunulan siyasi ortam ve dışarıdan gelen siyasi fikirler edebî eserlere yansır. Dönemin yazar ve şairlerinin pek çoğu yazdıkları eserlerle bu dönemin destekçisi olurken (Çıkla, 2021, s. 35) bir kısmı az da olsa yeni hayata karşı Peyami Safa'nın Fatih Harbiye adlı romanında olduğu gibi eleştirel yaklaşırlar. Fakat "Cumhuriyet'in bu ilk döneminde sanat ve edebiyatın siyasal iktidara karşı etkin bir muhalefet yaptığı ve bu iki gücün çatıştığı söylenemez. Bu anlamda Türk edebiyatında asıl muhalefet ve çatışma İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlamıştır" (Karaca, 2004, s. 207). Genel olarak Cumhuriyet döneminin romancıları arasında Cumhuriyet ilke ve inkılaplarının gerekliliğini anlatanlar, mevcut siyasi idareyi eleştirenler, toplumsal

sorunların çözümü için Marksizmi önerenler, maziye özlem duyanlar, İslamî duyarlılık taşıyanlar, Anadolu'ya ve köye açılanlar, varoluş sancısı çekenler, geçmişle hesaplaşanlar, popüler aşk romanı yazanlar…(Enginün, 2005, s. 243-244) yer alır.

Bu çalışmada Ahmet Şevket Bohça'nın *Belki* adlı romanı, tarihsel eleştiri bağlamında değerlendirilecektir. Tarihsel eleştiri /tarihî eleştiri; edebiyat eserlerini, içinde doğduğu sosyal ve tarihsel bağlamıyla dönemin sosyal, siyasi, kültürel ve ekonomik yapısı, yazarın hayatı ve eserin yazılışıyla ilgili bilgiler ışığında inceleyip değerlendiren geleneksel bir eleştiri yöntemidir (Huyugüzel, 2018, s. 481-482). "Tarihsel eleştirinin en önemli yanı eseri belli bir sanat geleneğindeki yerine oturtmak, o tür eserlerin özelliklerini ortaya koymak, böylece eserde gözetilen amaçları, esere şekil veren ilkeyi belirtmek ve ona hangi açıdan bakılacağını bulmaktır" (2008, Moran, s. 79).

Ahmet Şevket Bohça (1920-1988) öğretmen, şair, yazar ve politikacıdır. Yazarlık serüveni 1940'lı yıllarda başlayan Bohça, ilk ve orta öğretimini Kastamonu'da tamamlar. 1945 yılında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi (Yüksek Öğretmen Okulu)'den mezun olur. Aynı yıl Kars Lisesi edebiyat öğretmeni olarak göreve başlar. 1948-1950 yılları arasında Elazığ Lisesi'nde görev yapar. 1950'de Ankara Atatürk Lisesi'ne tayin olur. 10 Ekim 1965'te Adalet Partisi'nden 13. Dönem Kastamonu milletvekili seçilir. 27.07.1970'te Gazi Eğitim Enstitüsü'ne edebiyat öğretmeni olarak atanır. 02.10.1972'de Gazi Eğitim Enstitüsü Türkçe Bölümü şefliğine seçilir. 21.03.1975 tarihinde emekli olur. 26.02.1988'de vefat eder. Üniversite yıllarından itibaren farklı dergi ve gazetelerde şiirleri ve yazıları yayımlanır. Öğretmenlik yıllarında da yerel gazetelerde makaleler ve şiirler yazmaya devam eder. Ankara'da; *İnkılap*, *Akşam*, *Akşam Postası* ve *Zafer* gazetelerinde edebî ve siyasî yazıları, tiyatro eleştirileri, şiir ve makaleleri, hikâye ve roman tefrikaları yayımlanır. "Köpük" (İdeal Basımevi, Ankara 1951), *Neşesiz Dünyam* (Sanat Basımevi, Ankara 1964), *Tomurcuklar Açarken - Çocuk Şiirleri* (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1989) Bohça'nın basılmış eserleridir. Basılmamış eserleri arasında; "Çakıl Taşları" (1941) adlı sanat anlayışını sembolik bir anlatımla açıkladığı poetik eseri, rubailerinden oluşan "Bir Demet Rubai" (1980) adlı şiir kitabı ve *Çığlık* (1980) adlı bir romanı; ayrıca *İki Arkadaş* (1953), *Gölge*, *Son Fedakârlık* (1953) adlı piyesleri ve *Pamuk Dede* (1977), *Beyaz Kuş* (1978)… adlı çocuk piyesleri bulunmaktadır. Aktif siyaset hayatında yer alan sanatçının eserlerinde siyaset temel unsurlardan biridir.

Belki, "yakın tarih dönemecinde yer alan" (Yalçın, 2003, s. 346), mevcut siyasi idareyi eleştiren, Batılılaşma, kültürel kimlik ve kökler sorununa eğilen kanon dışı bir eserdir. 17 Kasım 1969 - 10 Nisan 1970 tarihleri arasında *Zafer* gazetesinde 136 gün tefrika edilmiştir. Romanın olay zamanı, Türk siyaset tarihinde Tek Parti Dönemi olarak adlandırılan sürecin İsmet İnönü devresidir. 'Milli şef dönemi' olarak da anılan bu devre 1938-1945 yıllarına tekabül eder. Eserin vaka zamanı ile yazma zamanı arasında yaklaşık otuz yıl vardır. Mehmet Narlı'nın ifadesiyle "Batılılaşma, kültürel kimlik ve kökler konusundaki arayış ve çatışmaların derinlikli olarak yansıması için galiba uzun bir zamanın geçmesi gerekmiştir" (Narlı, 2009, s. 118). Romanın yazarı Ahmet Şevket Bohça, 1920 doğumludur, çocukluk ve gençlik yılları, üniversite öğrenciliği Tek Parti Dönemi'nde

geçer. Dolayısıyla adı geçen dönemin şahidi bir romancı olarak kaleme aldığı *Belki*, işlediği konu ve içerdiği eleştirilerle ayrıca çok partili sisteme geçmeden önceki ülke ortamını eleştirel bir bakış açısından yansıtmasıyla dikkate değer bir eserdir. *Belki*, *Pertev Bey'in Üç Kızı*, *Kiralık Konak* adlı romanlarda olduğu gibi tikelden tümele, bir aile ve ailenin fertlerinden hareketle ülkedeki siyasi ve toplumsal değişimi yansıtır. Tarık Buğra'nın *Dönemeçte*, Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* adlı eserlerinde olduğu gibi siyasi değişimlerin fert ve toplum üzerindeki etkilerine odaklanır.

Romanda Cumhuriyet Halk Partisi ve onun yönetimi özellikle dindar ve milliyetçi kesimden farklı insanların gözünden değerlendirilir. Devrin idarecilerinin kendini halktan üstün gören baskıcı tavırları[1], fertlerin haklarını ihlal etmeleri ve bu siyasi dönemin insan ruhunda açtığı boşlukların oluşturduğu kimlik bunalımı eleştirilir. Yine Batılılaşma, yenileşme tutkusunun geçmişi yok sayarak insanların köksüzleşmesine sebep olduğuna işaret edilir. Bu köksüzlüğün; kim olduğunu, ne yapması gerektiğini şaşırmış, karasız, boşlukta sallanan, birlik olamayan, tepkisiz insanlar yaratmış olduğuna dikkat çekilir. Bir anlamda yeni siyasi yapıların oluşma sebepleri hatta Demokrat Parti'nin kuruluş sebepleri, roman başkişisi Ulvi'nin dönüşüm hikâyesiyle okura sunulur. Eser bu özellikleriyle politik eleştiri niteliği taşır. Politik eleştirel eserler;

> …daha ziyade totaliter rejimlerin, toplumlar ve kişiler üzerinde kurdukları baskıları ele alırlar. Bu durumdaki toplumlarda yer alabilecek ya da yer almış olan gelişmeleri, olayları, ilişkileri, yaşamları söz konusu toplumların yapılanmalarını gerçek olay ve kişilere göndermede bulunarak incelerler… Kimi zaman da yoğun toplumsal ve politik olayları anlatırlar. Toplumun belirli bir zaman dilimi içinde nasıl bir durum içinde bulunduğunu, politikanın kendisinin ve politikanın içinde yer alan bireylerin, politikanın kurbanı olan bireylerin dramlarını, politikayla insanların dramlarının birbiriyle nasıl bir etkileşim ve çatışma içinde bulunduklarını gelecek kuşaklara bir tür belge niteliğinde aktarırlar (Erden, 2004, s. 113).

Bir ideolojiye ya da siyasal eleştiriye bağlanan "yazarın asıl işi; göstermek, kanıtlamak, açıklamak, aldatmacaları ortaya çıkarmak, masalları, putları küçük bir eleştiri banyosunda çözündürmektir" (Sartre, s.120). Politik eleştirel romanlara ait bu özellikleri *Belki* romanında açıkça görmek mümkündür.

Eserin merkezinde Ulvi adlı bir gencin kendini arayışı ve kimlik bunalımı yer alır. Bu yönüyle *Belki*, Ulvi'nin "tecrübesizlikten tecrübeliliğe, cehaletin mutluluğundan hayatın gerçeklerini kabul edecek olgunluk seviyesine geçiş sürecini hikâye eder" (Stevick, 2017, s. 20). Eser, bu bakımdan bildungs roman olarak da okunabilecek özellikler taşır. Çünkü "bir insanın akıl ve duygu gibi manevi yeteneklerinin işlenişini, onun yaşadığı çağ ve

[1] "İktidar kadrosuna Batılı tüketim değerlerinin hâkim olması ve yoğun bir "uygarlık" edebiyatı, dönemin laiklik anlayışı ile birlikte belli sınıf ve zümreler arasında kültürel çelişkiler yaratmıştır. Böylece "Batıcı" asker-sivil idareci kadro ve ticaret burjuvazisi ile sadece yoksul sınıflar arasında değil; iktidarın ittifak yaptığı yarı feodal ağalar da dâhil olmak üzere bütün prekapitalist sektör arasında bir kültür ikileşmesi ortaya çıkmıştır. Bu ikilik çeşitli toplumsal sınıf ve kategoriler üzerinde, tek parti rejimini bir baskı rejimi hâline sokmuştur" (Timur, 2013, s. 121).

toplumun istediği biçime girmesini; bu oluşuma katkısı olan maddi ve manevi etmenleri, geçirilen aşamaları, sonunda ulaştığı kişiliği konu alır" (Aytaç, 1990, s. 276).

Anadolu'nun küçük bir şehrinde yaşayan Ulvi, eski devrin din adamlarından Abidin Hoca'nın küçük oğludur. Babası Abidin Hoca yok olan geleneği, Osmanlı kültürünü temsil eder. Abidin Hoca'nın her şeyi kabul eden pasif tavrı sayesinde Cumhuriyet'ten sonraki yeni idare sistemi içinde yaşayabildiği belirtilir. Abidin'in çocukları da ülkedeki fikir ayrılıklarını temsil edecek özelliklerle donatılmıştır. Büyük oğlu Şemseddin ham ve kaba dindar, Mücahit milliyetçi, Ekrem paracı, Ulvi ise idealsiz ve inançsız bir gençtir. Ulvi'nin hayat karşısındaki şüpheci ve kararsız tavrı "*Belki*" kelimesinde ifade bulur. Büyük kızı Şükûfe, kocası Servet'in emrinde şahsiyetsiz ve silik bir kadındır. Küçük kızı Calibe ise modern, yarı eğitimli ve kurnaz bir kızdır. Damadı Servet, kendini Avrupalı ve aydın gösteren, siyasi iktidarın bir uzantısı olarak şehirde Halkevi'nin ve Kızılay'ın başında bulunan, devlet memurlarını etkisi altında bulunduran biridir ve romanda mevcut siyasi partinin/yönetimin temsilcisidir.

Abidin Hoca'nın ailesi, Cumhuriyet sonrası Türkiye'nin küçük bir örneğidir. Bu ailenin bir ferdi olan Ulvi; köklerinden kopan, inancını ve ideallerini yitiren, mevcut düzene de ayak uyduramayan bir gençtir. Üniversite tahsili için İstanbul'a gitmiş fakat okulu bitirmeden dönmüştür. Yaşadığı kimlik bunalımı, şüpheleri ve ümitsizliği sebebiyle hayatı yalnızca düşünmekle geçer. Bu hâl Ulvi'nin Cazibeye duyduğu aşkla değişmeye başlar. Cazibe'yle bir hayat kurabilmek için öncelikle bir işi olması gerektiğini düşünen Ulvi, eniştesi Servet Bey'den yardım istemeye gider. Fakat Servet'in üstten bakan tavırları karşısında böyle bir talepte bulunmaktan vazgeçer. Kendi hakkıyla kimseye minnet etmeden bir iş bulmak ister. Valiliğin açtığı memur sınavına girer. Sınavı kazanır fakat sınav iptal edilir. Boş olan memur kadrosuna siyasi otoritenin maşası Nusret atanır. Ulvi, hakkını aramak için bakanlığa ve gazeteye şikâyet mektubu yazar ama bir sonuç alamaz üstelik şehirdeki idarecilerin düşmanlığını kazanır. Kardeşi Mücahit'in etkisiyle milliyetçi gençlerin toplantılarına katılır. Kız kardeşinin oyunları ve Servet'in Hakkı'yla iş birliği yapması sonucunda Cazibe, Abidin Hoca ile evlendirilir. Servet, Hakkı'ya sağlayacağı imkânlar karşılığında düğünün Halkevi'nde yapılmasını şart koşmuştur. Servet'in amacı Abidin Hoca'nın temsil ettiği zihniyeti yok etmektir. İçkili ve danslı düğünde Ulvi, Cazibe'yi anne sıfatıyla karşısında görür. Bundan sonra Ulvi'nin buhranları daha da çoğalır. Abidin Hoca oğlunun durumuna üzülür, yatağa düşer. Ulvi, babasının hastalanmasına sebep olduğu için ayrıca vicdan azabı çeker. Babasının başından ayrılmaz. Bir yandan da kendini arama sancısı çekmeye devam eder.

Hayatta inanacak, bağlanacak bir anlam bulamayan Ulvi, önce aşk sonra sadakat ve baba-evlat bağıyla sınanır. Cazibe'ye âşıktır ve Cazibe üvey annesi konumunda olmasına rağmen ona teslim olmaya hazırdır ama Ulvi kendisini bir şeyin tuttuğunu fark eder. Cazibe'nin artık annesi konumunda oluşunun kendini engellediğini anlar. Böylece dünyada bağlanılabilecek, alınacak kararları etkileyebilecek değerlerin, faziletlerin, bağların olduğunu kendi nefsinde tecrübe eder. Bu değerleri de ailesinde Abidin Hoca'nın temsil ettiğini fakat siyasi yönetimin onun temsil ettiği değerleri tamamen unutturmak

istediğini düşünür. Artık "belki"den, inançsızlıktan, köksüzlükten kurtulduğunu hisseder. Bu toplumun köklerinden gelen değerler için mücadele etmek üzere Ankara'ya, yeni hayatına doğru yola çıkar.

Kısaca olay örgüsü verilen eser, "kahramanının hayatını anlatırken bir toplumsal tarihi anlatabilme başarısını" (Naci, 1981, 200) gösterir. 1940'lı yılların Türkiyesi'ne dair yazarın bakış açısından bazı toplumsal özellikleri yansıtması ve bunlara yönelik eleştiriler içermesiyle siyasal/politik bir roman özelliği taşır. Zaten "İçinde yaşadığı toplumda resmî ideoloji ile ihtilafa düşen her romancı ister istemez siyasal olanla karşılaşır, siyasal düzene ve görüşlere anıştırmalarda bulunur. Çünkü başka bir dünya önermek son kertede başka bir siyaset önermektir" (Oktay, 2002, 273). Romandaki olayların sonunda başkişi başka bir siyaset önermek üzere Ankara'ya doğru yola çıkar.

İktidarın müphemiyetin değil açıklık ve kesinliğin yanında yer alması, muhalefetin de müphemiyetin, belirsizliğin, çok anlamlılığın, serbestiyetin veya hürriyetin yanında konumlanması" (Akay, 2006, s. 358) dikkate alındığında belirsizliğin ifadesi olan "belki" kelimesinin esere ad olarak seçilmesi, romanın yazıldığı dönemin siyasetine muhalefetin bir işareti olarak okunabilir.

Ulvi Aracılığıyla Yöneltilen Eleştiriler

Yazarın hayatından otobiyografik izler de taşıyan Ulvi, romanın başkişisidir. "Modern romanın ayırıcı niteliklerinden biri, roman başkişisinin yaşadığı diriliş (epiphany) veya aydınlanış anlarıdır" (Stevick, 2017, s. 186). *Belki* adlı eser de Ulvi'nin böyle bir diriliş veya aydınlanma sürecini hikâye eder. Onun bu sürece girmesinde içinde yaşadığı toplumla yaşadığı çatışma ve topluma yönelik eleştirel tavrı etkilidir.

Ulvi'nin bakış açısından ilk eleştiri, eğitim hayatına devam etmemesiyle ilişkilendirilerek dönemin bilim ve sanat dünyasına yöneliktir. Ulvi liseyi bitirdikten sonra İstanbul'a üniversite eğitimi için gider fakat daha ilk yılında bilimin yalanlar; sanatın çıkar ve adam kayırma üzerine kurulu olduğunu fark eder ve okulu bırakıp evine döner.

Ulvi vasıtasıyla yöneltilen asıl eleştiri Tek Parti siyasetinin toplumda oluşturduğu kimliksizlik sorunudur. Ulvi, yaşadığı şehirden nefret etmektedir. Nefretinin sebebi buradaki insanların küçük meselelerle ilgilenmesi, kendi işlerini bırakıp başkalarının hayatlarıyla ilgili dedikodu yapmaları, gerçeğe değil dedikoduya inanmaları, samimi ve dürüst olmayışlarıdır. Bu insanlar, gerçek düşüncelerini söylemekten acizdirler. Uydurdukları yalanlarla kendilerini inşa etmişlerdir. Tepkisiz ve miskindirler.[2] Böyle olmalarının sebebi mevcut siyasi düzene bağlanır. Tek Parti yönetiminde insanların yalancılığa, ikiyüzlülüğe ve uyuşukluğa meylettiğine dair eleştiri Ulvi'nin gözlemi olarak

[2] "Milli şahsiyeti yalnız hareketsizlik öldürür. Gerek fertlerde ve gerek milletlerde hayat, ne kadar koyu ve kuvvetli ise, şahsiyet de o nispette ziyadedir" (Ağaoğlu, 2013, s. 27).

aktarılır.[3] Zaten yakın tarihimizde bir dönüşüme yol açan Tek Parti Dönemi, Türk romanında kimlik sorununun gündeme geldiği yıllardır (Timur, 1991, s. 299).

Ulvi şehirdeki insanlardan farklıdır. Yalandan nefret eder, minnetsiz ve etiketsiz yaşamak ister. Fakat içinde bulunduğu toplumsal ve siyasi koşullar sebebiyle inancı, ideali ve bağlandığı değerleri belli olmayan "araf"ta "belki"de kalmış bir gençtir. Bu hâlini kendisi şöyle tasvir eder:

> "Zıt düşüncelerin ve kararsızlıkların içinde yoğrulan insan bilmem ki bir gün gelip kendi yolunu bulabilecek mi? Düzensiz cemiyetin düzensiz eserleriyiz. Kararımız yok, inanışımız yok, sadece tereddütlerimiz, şüphelerimiz, ye'simiz, isyanımız var. Anlamadan yaşayamıyoruz. O hâlde nasıl ve niçin yaşıyoruz. O da belli değil" (*Belki*, 29 Aralık 1969, *Zafer*).

İnançsız, idealsiz, boş vermiş görünen Ulvi, insanı dünyaya bağlayan aşk bağıyla karşılaşınca kabuğunu kırmaya ve kendine ters gelen şeyler karşısında susmak yerine tepki göstermeye ve mücadele etmeye başlar. Cazibe'nin ağabeyi Hakkı, suçsuz yere tutuklanınca şehrin idarecilerini etkisi altında bulunduran ve Tek Parti iktidarının görünen yüzü olan Servet'in karşısına dikilir. Tepkisini şöyle dile getirir:

> Boş laflarla vakit geçirmeyelim! Yok İnkılâp Türkiye'siymiş, yok hukuk devletiymiş. Gazetelere o şekilde yazılar yazdırabilir, kürsülerde o şekilde konuşturabilirsiniz. Fakat herkesi o şekilde düşündüremezsiniz! Ortada hukuku çiğnenenler varken lütfen hukuktan bahsetmeyiniz! Kanunu çiğneyen insan dün akşam kendi ağzıyla suçunu itiraf etmişti. Bu itiraf karşısında parti namına vazifenizi yapmazsanız siz de cürüm ortağısınız demektir (*Belki*, 3 Ocak 1970, *Zafer*).

Ulvi'nin tepkisi dönemin idarecilerinin, hukuka aykırı uygulamalarınadır. Bu devrin bürokratik işleyişi, memurların halka bakışı, insanların haklarının yok sayılması Ulvi'nin memur olma sürecinde yaşananlar etrafında tenkit edilir. Kazandığı memuriyet sınavının iptal edilmesi ve açılan kadroya idarecilerin maşası Nusret'in atanması üzerine valiye gider, hesap sorar. Vali onu kovar ama Ulvi, "Beni evinizden kovabilirsiniz; fakat dairenizden kovamazsınız! Siz şu anda bana resmen cevap vermeye mecbursunuz!" (*Belki*, 5 Şubat 1970, *Zafer*) diyerek hakkını arar. Memuriyet alımında yaşadığı haksızlık Ulvi'nin içinde isyan ve infial duygularını uyandırır. Bakanlığa dilekçe, Halkın Sesi gazetesine de bir şikayet mektubu yazar, alamayacağını bilse de susmayıp hakkını aramış olmaktan dolayı mutludur. Vali'nin Ulvi'ye karşı davranışları ve Ulvi'nin yaşadığı haksızlıkla Tek Parti Dönemi'nde ferdin ve haklarının değersiz görüldüğü somutlaştırılır.

[3] Samet Ağaoğlu da aynı gerekçelerle Demokrat Parti'den milletvekili olmaya karar verdiğini günlüklerinde şöyle ifade eder: "O hâlde benim için politikaya girmek, aslında kökleri derin bir keyfî ve şahsi idare zihniyetine karşı mücadeleye girmekti. Bu mücadele her sahada ve çok çetin olacaktı. Çünkü yalnız şahıslarla değil, alışkanlıklarla, karakterlerle yüzlerce yılın sindirdiği korkularla, Doğu'nun sosyal hayatının dalkavukluk ikiyüzlülük, neme lazımcılık gibi hastalıkları ile de boğazlaşmak gerekecekti" (Ağaoğlu, 1992, s.34).

Roman boyunca Ulvi'nin fikir ve eylemlerinde mevcut siyasi düzene tepki görülür. Söz gelimi, idarecilerin "İsterse kimse gelmesin, biz geliriz!" düşüncesiyle şehir bahçesini şehrin dışına yapmış olmalarına karşı çıkar ve buraya "efendiler bahçesi" (*Belki*, 26 Aralık 1969, *Zafer*) der. Ona göre devrin yöneticileri halkı değil kendilerini düşünmekte, hiç endişe etmeden milyonlarca insanı etkileyecek kararlar almaktadırlar.

Ulvi başına gelen olaylardan sonra insanda bedenden önce ruh ve fikrin önemli olduğunu; din, gelenek, örf, âdet ve faziletin insanın tutunacağı kökler olduğunu fark eder.[4] Bu kök değerlerin yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu anladığında "belki" kararsızlığından kurtulur, "olmaz" diyecek kararlılığa ulaşır.[5] Bu değerleri yaşatmak için duyduğu mesuliyet hissi ona varlığının anlamını buldurur.[6] Yüklendiği sorumluluk için mücadele etmek üzere Ankara'ya doğru yola çıkar. Bir gün şehre geri dönüp halkın karşısında şöyle bir konuşma yaptığını hayal eder:

> Ben, yabancınız değilim. Abidin Hoca'nın oğluyum. Hepimizi yıkıp ortada bir şey bırakmayanlar, beni de yıkmışlardı. Güçlükle ayağa kalktım. Hasta babamı hasta döşeğinde bırakarak bu şehri terk ettim. Kendim için değil, sizin için terk ettim. Bugün buraya o gün çıkmış olduğum yoldan geliyorum. Güzel günler önümüzdedir. Fazilet bizi bekliyor. Dün bizim ağzımıza kilit vuranların ağzına biz kilit vuracak değiliz. Bizim karşımızda Servet Bey de konuşabilir. Şu anda bütün Servet Beyleri konuşmaya davet ediyorum. Demokrasi budur. İnsanlık budur. Bunları elimizden alanları bile biz bundan mahrum etmeyeceğiz. Sadece kendimize tahsis ettiğimiz hürriyet, hürriyet değildir (*Belki*, 9 Nisan 1970, *Zafer*).

Ulvi'nin hayalini kurduğu bu konuşma özellikle demokrasi, hak ve özgürlükler bağlamında mevcut düzenin tenkididir ve yeni bir yapının teklifini ve tanımını içerir.

Servet Bey Aracılığıyla Yöneltilen Eleştiriler

Servet Bey, Tek Parti iktidarının ürettiği ve temsilcisi bir tip olarak romanda işlev yüklenir. Tanzimat döneminden beri devam eden Batılılaşma ve modernleşme sorunlarının Cumhuriyet döneminde de sürdüğünü gösteren bir örnektir. Servet de Bihruz gibi bilmediği ve anlamadığı hâlde şeklen Avrupalıymış gibi davranır. Onun farkı,

[4] Tanpınar'ın "Muhakkak olan bir taraf varsa eskinin hemen yanı başımızda bazen bir mazlum, bazen kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü saklayan bir hazine gibi durması, en ufak sarsıntıda serap parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendisine çağırması, bunu yapmadığı zamanlarda da hayatımızdan bizi şüphe ettirmesidir. Tereddüt ve bir nevi vicdan azabı." (Tanpınar, 2006, s. 39) tespitinde Ulvi'nin içinde bulunduğu bunalımın ve karasızlığın sebeplerini bulmak mümkündür.

[5] *Huzur* romanında İhsan'ın "Yeni Türk insanının ölçülerini kim biliyor? Yalnız bir şeyi biliyoruz. O da bir takım köklere dayanmak zarureti. Tarihimize bütünlüğünü iade etmek zarureti. Bunu yapmazsak ikiliğin önüne geçemeyiz." (Tanpınar, 2000, s.239) düşüncesi, Ulvi'nin vardığı sonuçla ortaktır.

[6] Ulvi'nin şahsî ve toplumsal ıstıraplarından doğan mesuliyet duygusuyla varlığına anlam bulabilmesi, Huzur' da İhsan'ın "İnsanlık mesuliyet duygusu ile başlar." (Tanpınar, 2000, s. 278) cümlesinde ifade edilen düşünceyle örtüşür.

alafrangalığı siyasi güç ve zenginlik elde etmenin bir yolu olarak kullanmasıdır.[7] Cumhuriyet; milliyetçilik ve Batılılaşma temeli üzerine kurulsa da dönemin siyasetçilerinin Batılılaşma anlayışı Servet Bey kimliğinde eleştirilir. Tek Parti iktidarının temsilcisi Servet; Batılı ve inkılapçı olmayı giyim, kuşam, yeme içme, dans gibi unsurlardan ibaret zanneden, cahil, yalancı, kurnaz biridir.[8] Ülke ve şehir yönetiminde resmî bir görevi olmadığı hâlde kendisini herkesten, her kurumdan ve kanunlardan üstün görür. Tek özelliği zengin olmasıdır. Zaten bu özelliğini öne çıkarmak için kendisine Servet adı verilmiştir.[9] Ulvi, yüce ve değerli olan mânâya; zıttı olan Servet de para ve maddeye işaret eder. Servet, zenginliğiyle Ankara'ya kadar sokulmuş oralardan satın aldığı nüfus ve itibarı yaşadığı şehre kadar getirmiş ve Halkevi'nin ve Kızılay'ın başına geçmiştir. Ulvi onun bu gücü nasıl oluşturduğunu şöyle açıklar: "'Osmanlı hanedanının istibdadını yıktık' demişlerdi, onun yerine hanedansız bir istibdat getirmişlerdi. Artık padişah yoktu. Ankara'da şef, şehirlerde şefler vardı.[10] Ankara'daki şefin adı ve mevki belliydi fakat şehirlerdekini tespit etmek kolay değildi. Bazen vali veya kaymakam olarak ortaya çıkardı bazen "parti başkanı" olarak, "halkevi başkanı" olarak… Hükmeden hangi noktadaysa oradan hükmederdi" (*Belki*, 1 Aralık 1969, *Zafer*).

Servet de emniyet müdüründen başhekimine kadar şehirdeki resmî kurumların ve kişilerin üzerinde söz söyleme, onları yönetme, şehre hükmetme gücünü elinde bulundurur. Kimin tutuklanıp serbest bırakılacağı, kimin işe alınıp alınmayacağı gibi kararlar, hak ve kanunlardan bağımsız olarak Servet'in kararına ve yönlendirmesine bağlıdır. Servet'in böyle bir güce sahip olması, eserde Tek Parti iktidarına yönelik eleştirilerin temel sebebidir.

Servet, bu şehrin ahengine uymayan fakat kimsenin itiraz edemediği bir güçtür. Her fırsatta kendini över. Büyük adam olduğunu göstermek için çabalar. Halkın içinde olduğu zamanlarda üstünlüğünü ve yetkileri elinde tuttuğunu göstermek için resmî evrakları özellikle ayağına getirtir ve büyük adam pozlarıyla imzalar. Yetkili, yenilikçi, Avrupalı görünmek için korkusuzca yalan söyler. Siyasetçilerden büyük dostları olduğunu sözlerinin arasına yerleştirir:

---

[7] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* adlı eserinin "Alafranga Züppeden Alafranga Haine" (Moran, 2013, s. 267) bölümünde Tanzimat dönemi ve 1920'li yıllarda yazılan Türk romanlarındaki züppe tipinin farklılığına işaret eder.

[8] "Yeni Cumhuriyet büyük ideallerle ortaya çıkmıştır. Ancak idealler ne kadar yüksek olursa olsun onu taşıyacak güçlü ve inançlı omuzlara ihtiyaç vardı. İşte o özelliklere sahip insanların büyük bir kısmı ölmüş, kalanlarsa Cumhuriyet'i, yeni sistemi ve icraati bilmemektedirler. Böyle bir ortamda Batılılaşmayı ve Cumhuriyet'i sadece Batı hayranlığı olarak anlayan Batı'nın eğlence, dans ve modasını kalkınma sanan kişiler bir sefalet ve eğlence yarışına kapılırlar" (Yalçın, 2002, s. 213).

[9] *Kiralık Konak*'ta "Türkler içinde kimse bu Servet Bey kadar ateşle, coşkunca alafrangalığa düşkün olmamıştır." (Karaosmanoğlu, 2018, s. 15) cümlesiyle tanıtılan Naim Efendi'nin damadı Servet'le Abidin Hoca'nın damadı Servet Bey bu yönleriyle ortaklık arz ederler.

[10] Osman Yüksel Serdengeçti'nin "Cumhuriyetçilik: Ebedî ve millî şef saltanatı… Sarayın köşke tebdili… Şehzadelerin yerine şefzadelerin gelmesi." (Serdengeçti, 2014, s. 147) cümlelerinde benzer eleştirileri bulmak mümkündür.

> İnkılapçıyız, Ulvi, her şeyden önce inkılapçıyız. İnkılapçılık nedir bilir misin? Ankara'da büyük bir dostum vardır. Bir gün onunla Karpiç'te yemek yiyorduk. Hani orada öyle herkes yemek yiyemez. İşte ismi lazım değil, o dostumla orada yemek yiyorduk. Bu ara ne dedi bilir misin? 'Biz her şeyimizle Avrupalılaşmaya adeta bir Avrupalı olmaya mecburuz.' İşte inkılapçılık budur. Bunu her yerde söyleyemeyiz. Onun için inkılapçıyız diye kapalı konuşuyoruz. Fesi attık, şapkayı giydik. Arap harflerini attık, Avrupalılar gibi yazmaya başladık. Zeybek'ten halaydan vazgeçtik dans etmeye başladık. Bunları ilk önce bu şehre ben getirdim. İlk defa karımı alıp baloya giden ben oldum[11] (*Belki*, 2 Aralık 1969, *Zafer*).

Bu tür konuşmalarıyla Servet'in esasında inkılapları ve Batılılaşmayı doğru anlayamamış olduğu gösterilir. Ulvi, onun gerçek yüzünü küçük bir oyunla ortaya çıkarır. Yudanis adlı bir içkinin Avrupa'da çok içildiğini kendisinin de bundan başka içki içemediğini söyler. Bunun üzerine Servet hemen bu içkiyle ilgili anılarını anlatmaya başlar ama aslında böyle bir içki yoktur. Servet'in yalancılığı ve sözde Avrupalı olduğu anlaşılır. Servet için insan hakları, adalet, millî ve manevi değerlerin bir önemi yoktur. Avrupalılar gibi yemek yemek, içki içmek, dans etmek, baloya gitmek yeterlidir. Servet'in şahsında Avrupalı ve modern olmayı dış görünüşten ve şekilden ibaret anlayan üstelik bu anlayışıyla halka yukarıdan bakan zihniyet eleştirilir.

Abidin Hoca Aracılığıyla Yöneltilen Eleştiriler

Abidin Hoca, eski devrin din adamlarındandır. Onun ailesi, Türkiye'nin küçük bir örneği gibidir. Çocukları, birbirinden farklı anlayışlara sahiptir. Aralarında kardeşlik bağı ve birbirini anlama gayreti yoktur. Hatta roman boyunca tekrarlanan, "Bu memleket yükselecekse Abidin Hoca'nın aile efradıyla yükselecek batacaksa da Abidin Hoca ailesi yüzünden batacak." (*Belki*, 6 Aralık 1969, *Zafer*) leitmotif cümlesi, Abidin Hoca'nın ailesinin ülkedeki farklı zihniyetleri ve bunlar arasındaki çatışmayı temsil eden özelliğine işaret eder.

Osmanlı Devleti'nin yıkılıp Cumhuriyet'in kurulmasından sonra Abidin Hoca, devri kapanmış bir dünya görüşünün ve yaşam biçiminin temsilcisi konumunda olur. Oğlu Mücahit'in Abidin Hoca'yı tasviriyle hem Cumhuriyet'ten önceki zihniyet hem de Cumhuriyet'le beraber içine girilen yeni hayat tenkit edilir:

> Babamız, dünün bir posası… Fakat bu posayı ben yine birçok kıymet taslaklarına tercih edebilirim. Çünkü onda hiç olmazsa kendine ait olan, kendi olan yahut kendi değilse bile, öteden beri alışılmış olanlardan kendinde kalıveren bir şey var… Yani gerçekten inanabiliyor ve düşünebiliyor. Gerçi onun düşüncesi artık bu cemiyetin hastalığının ilacı olamaz. Hayatının, hareket ve aksiyon olarak değeri nedir, biliyor musun? Evlenmek! Onun bütün dinamizmi buradadır. Bu cemiyete, ta temellere kadar nüfuz

[11] Balolar, Osmanlı'nın son dönemlerinde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında modernleşmenin bir sembolü ve gereği kabul edilmiştir. Detaylı bilgi için bakınız: (Gündoğan, 2021, s. 271-285).

> edecek bir dinamizm lazım… Fakat babamın dinamizmi sadece kendisine râcidir (*Belki*, 15 Aralık 1969, *Zafer*).

Abidin Hoca, Cumhuriyet öncesi Osmanlı geleneğinin temsilcisidir. İslam dini onun "belki"lerden uzak, her yönüyle kesin, sınırları belirlenmiş bir hayat çizgisinde yaşamasını sağlamıştır. Fakat hayat karşısında eyleme geçmeyi değil durup beklemeyi, geleni kabul etmeyi tercih etmesi, hayattaki tek eyleminin evlenmek olması, yeni girilen düzende aranan dinamizme tamamen terstir.

Abidin Hoca, etrafındaki değişikliklere içten içe tepkilidir. Olup bitenleri acı acı düşünmekten kendini alamaz. Romanda Abidin Hoca karakterinin bakış açısından Cumhuriyet'ten sonraki dönem din, laiklik, din eğitimi açısından eleştirilir. Abidin Hoca, imanını kaybeden bu yeni nesli; dinsizlikle, terbiyesizlikle itham etmek ister:

> Öyle ya hiçbirinde itikat yok… Kendilerine yol gösterecek manevi bir mürşit yok… Bütün bu yokluklar içinde terbiye, ahlak nasıl var olabilir? Yıktılar, hepsini yaktılar. İnkılap yapıyoruz diye bir yıkma hareketine giriştiler. Mekteplerde din değil dinsizlik, terbiye değil terbiyesizlik öğretiyorlar. Tarih okutuyoruz diye Allah'ın resulünü tezyite ve tahkire giriştiler. Hazreti Muhammed bile demeyi çok görerek basit bir insanmış gibi Muhammed deyip çıkıverdiler. Allah'ın kelamını -haşa sümme haşa- Muhammed'in yazdığı bir kitap hâline getiriverdiler. Hikmet-i ilahiden bahsetmek dururken 'hikmet'i 'felsefe' yapıp çocuklara inkârı öğretmeye başladılar. Reybîleri gölgede bırakarak küfrün gayyasına düştüler. Dün mektep ve medresede ilim ve iman vardı ve bunlar birbirlerini tamamlarlardı. Bugünkü mektep ise cehlin ve küfrün talim olunduğu yer hâline geldi. Böyle bir memlekette bugün bir parça terbiye, bir parça ahlak varsa yine şükredip oturmaktan başka çare yoktur (*Belki*, 24 Kasım 1969, *Zafer*).

Bu olup bitenlerde kendisinin de suçlu olduğunu, din adamları da dinsizler kadar cesur olsaydı bu hâle gelinir miydi diye düşünür. Fakat hayatından fedakârlık etmek istemediği için "Viran olası hanede evlâd u iyâl var!" sebebine sığınarak tepkisiz kalır.

> …her şeye boyun eğmiş, hiç kimseye en küçük bir serzenişte bile bulunmamış hatta biraz da yapılanları alkışlamıştı. O da inkılâpçı olmuş, o da lâik olmuş, o da kavuk yerine şapka sallamasını öğrenmişti. Mekteplerine kendi gitmemişse bile oğlunu göndermiş, kızını göndermiş, kadın etinin aleni olarak müzayedeye konulduğu balolara gidenler arasında kızının ve damadının başta olduğunu bildiği hâlde hiç ses çıkarmamış hatta onları sözleriyle değilse bile hareketleriyle teşci eder gibi bir tavır takınmıştı (*Belki*, 25 Kasım 1969, *Zafer*).

Bütün bu yaşananlara Abidin Hoca'nın altmış yaşında olmasına rağmen kızı yaşındaki Cazibe'yle Halkevi'nde düzenlenen içkili bir baloyla evlenmesi eklenince onun şehirdeki bütün itibarı yok olur. Böylece Abidin Hoca'nın temsil ettiği zihniyet ve yaşam biçimi sona ermiş görünür. Fakat yazarın niyeti bağlamında, Ulvi'nin hayata tutunmasında Abidin Hoca'nın temsil ettiği gelenekten, terbiyeden gelen bazı değerler etkili olur. "Her şeye rağmen yıkamadıkları taraf, onu ayakta tutmuştu. Bu, bir bakıma da Abidin Hoca'nın zaferiydi. Annesini kollarının arasına almaktan son saniyede de olsa men eden bu rûhtu" (*Belki*, 9 Nisan 1970, *Zafer*).

Ulvi'nin "Abidin Hoca ve temsil ettiği değerler bu toplumda bütün asaleti içinde, kök olarak yerinde duracak, Servet Bey'ler ise göçüp gidecekti" (Belki, 8 Şubat 1970). düşünceleriyle pozitivist Batılı değerler etrafında kurulan yeni hayatın Türk milleti için yeterli olmayacağına işaret edilir; din, kültür ve gelenekten gelen değerlerin bağlayıcılığının görmezden gelinmesi tenkit edilir.

Mücahit Aracılığıyla Yöneltilen Eleştiriler

Mücahit, Ulvi'nin ağabeyidir. Aile içinde milliyetçi düşüncenin temsilcisidir. Kutsal bir ülkü için savaşan kimse anlamına gelen Mücahit adı onun kişiliğini sembolize eder. Babası ve ağabeyi Şemseddin'i din konusunda eleştirir. Onun eleştirileri Cumhuriyet'ten önceki hayat tarzına yöneliktir. Din adamlarının insanlara huzur diye miskinlik sunduğunu, tevekkül diye tembellik aşıladığını, insanları tepkisiz ve neme lazımcı hâle getirdiğini söyler. Milletin kurtuluşunu da bu miskinlikten kurtulmaya bağlar. Milletin mukadderatına yine milletin hâkim olmasını ister.

Mücahit mevcut siyasi yönetime de karşıdır. "Bu cemiyet, kendi idaresini kendisi bulmuş değildir. Bugün idâreyi ele geçirenler, tesadüflerin yardımı ve çeşitli hilelerin zoruyla başa geçmiş insanlardır." (*Belki*, 30 Ocak 1970, *Zafer*) düşüncesindedir. Mücahit'e göre bu idareciler her türlü yolsuzluğu yapmaktadırlar. Ayrıca düşünen insanlardan şüphe etmekte, kendileri gibi düşünmeyenleri düşman olarak görmekte, düşünebilen gençleri takip edip kendi kontrollerinde tutmak istemektedirler (*Belki*, 3 Şubat 1970, *Zafer*). Mücahit bu düşünceleri ve yaşadıkları dönemi "Fikirlerin inhisar altında bulunduğu, cilâların altındaki acı ve sert hakikatlerden bahsedilmesinin bir vatan hainliği kabul edildiği" (*Belki*, 16 Aralık 1969, *Zafer*) bir dönem olarak tanımlayışıyla yazarın sözcüsü konumundadır ve bahsi geçen dönemin eleştirileri Mücahit'in cümleleriyle net olarak ifade edilir.

Hacı Bey Aracılığıyla Yöneltilen Eleştiriler

Müteakidin kahvesinde oturan yaşlılardan olan Hacı Bey de Ulvi ve Mücahit gibi mevcut siyasi düzenin karşısındadır. Bu düzende kendini; gördüklerini söyleme, yaşananları düşünme ve konuşma konusunda baskı altında hisseder. Buna rağmen eleştirilerine devam eder. Türkiye'nin modernleşme sürecini yarım baş ağrısına benzetir:

> Ya mevcut olanlar yarı yarıya yıkılmış ya yapılanlar yarıda bırakılmıştır. 'Hürriyet' dedik, ismini aldık, edebiyatını aldık, kürsülere çıkardık, cismini kaybettik. 'Cumhuriyet' dedik, cumhurdan korktuk. Milliyetçi olduk, milleti bir köşeye attık. Mâziyi yıkmak istedik, tamamen tasfiye etmedik yarısı kaldı. Yeni bir bina kurmak istedik, binayı yarıda bıraktık. Biz zaten bu yarımlar dünyasının ıstırabını çekiyoruz (*Belki*, 21 Aralık 1969, Zafer).

Hacı Bey, modernleşme sürecinde yapılan hataların milletin fertlerini birbirine düşman hâline getirmiş olmasından mustariptir. Günün idarecilerinin rüzgâr ektiklerini ama fırtına biçeceklerini düşünür. Ulvi, Nusretle kavga ederken sandalyeyi havaya kaldırdığı zaman "Ne yapıyorsun oğlum, sandalye başımızın üstünde taşımak için değil üzerine oturmak için yapılmıştır. Onu şöyle yerine koy hele…" (*Belki*, 7 Aralık 1969, *Zafer*) demesi

mevcut idarecilerin kendilerini halkın üstünde saymalarına bir göndermedir. Ulvi'nin bu sandalyeyi yerine koyması; Hacı Bey'in Ulvi'den makamı, koltuğu halkın tepesinde bir tahakküm aracı olmaktan çıkarıp halka hizmet eder bir hâle getirmesi beklentisini ifade eder.

Nusret Biliner Aracılığıyla Yöneltilen Eleştiriler

Ulvi minnetsiz, kendi çabası ve başarısıyla hayatını sürdürmek isteyen; yalandan ikiyüzlülükten nefret eden bir gençtir. Nusret ise Ulvi'nin tam tersi özelliklere sahiptir. Mücahit'in deyimiyle "efendiler uşağıdır". Nusret, devrin idarecilerinin aradığı insan tipinin bir örneği olarak dönemin siyasi yapısının eleştirisinde işlevsel bir rol oynar. Bu devirde, Ulvi gibi karakterli, düşünen, eleştiren insanların cezalandırıldığı; çıkarı için her türlü aşağılanmaya ve göreve razı olan tiplerin ise mükâfatlandırıldığı onunla örneklenir. Ulvi, girdiği memuriyet sınavı iptal edilerek ve yerine sınava girmemiş Nusret atanarak cezalandırılır. Fakat bu haksızlık Ulvi'nin uyanışının ve mücadelesinin başlamasına sebep olur. Ulvi'nin karasızlık, belirsizlik ve düşünmekle geçen manasız günleri bu olaydan sonra haksızlıkla mücadele etmeye adanarak bir anlam kazanır. Devlet memuriyetine girip para için hürriyetini kaybetmek ve her şeye katlanmaktansa yani bir Nusret olmaktansa "hürriyetini kaybetmemiş bir insan olarak" (*Belki*, 10 Aralık 1969, *Zafer*) kalmayı tercih eder.

Emniyet Müdürü Aracılığıyla Yöneltilen Eleştiriler

Emniyet müdürü, hükümetin tayin ettiği devlet memurlarının seviyesini, vazifelerine ve halka bakış açısını göstermek işleviyle romanda yer alır. Emniyet müdürü şehrin güvenliğinden sorumlu olmasına rağmen şehir kulübünde içki içer, oyun oynar ve burada kavga çıkarır. Göreviyle ilgili bir iş önüne gelince yüzünü ekşitmesine, istemeye istemeye işle ilgilenmesine ve "İşte böyle... insanı rakı masası başında bile rahat bırakmazlar. Neymiş efendim? Hâdise varmış! Hâdisesiz dünya mı olur, be?" (*Belki*, 19 Aralık 1969, *Zafer*) cümlelerindeki tavrına dikkat çekilir. Onun ahlakî seviyesi başhekimle aralarında geçen şu konuşmada gösterilir: "Kadın dediğin bulunmayacak kadar nadir bir nesne mi be? Öyle olsaydı kara borsaya düşerdi. Her şeyin karaborsada olduğu bu devirde o, düpedüz meydanda baksana!" (*Belki*, 20 Aralık 1969, *Zafer*). Emniyet müdürü, şehirdeki günlük hadiseleri bitirmek için suçluyu aramak, bulmak yerine gelen şikayetçilerin dövülmesi gerektiğini çözüm olarak önerir: "Gelen şikâyetçilere bas dayağı! Bak, bir daha hadise yapan kalıyor mu? Sonra efendim, biz bu heriflerin uşağı mıyız? Onlar hâdise çıkarsınlar; biz uğraşalım. Yağma yok!" (*Belki*, 5 Aralık 1969, *Zafer*) Bu tutum ve sözlerin sahibi, halka ve mesleğine saygı duymayan emniyet müdürü şahsında devrin idarecileri, görev sorumluluğu ve ahlaki yönden eleştirilir.

Vali Aracılığıyla Yöneltilen Eleştiriler

Vali, yazarın mevcut siyasi idareyi eleştirmek üzere kurguladığı tiplerden biridir. Ulvi, memuriyet sınavına girmiş ve kazanmıştır. Fakat sınav, vali tarafından iptal edilmiş ve bu memuriyete sınava girmemiş olan Nusret Biliner tayin edilmiştir. Ulvi, yaşanan bu haksızlığın hesabını sormak için valinin makamına gider. Valinin umursamaz tavırları ve

laf oyunları onun kişiliğini ve idarecilik tarzını ortaya koyar. Ulvi'nin sorularına cevap vermez hatta "Sana bir valiye suâl sorma salâhiyetini kim verdi?" diye kızar. Ulvi'nin "Basit: Hakkım!" cevabı üzerine "Hak yok, vazife vardır[12]… Dikkat et, gittikçe küstahlaşıyorsun! Biz rejimimizde ferdiyetçiliğe yer vermiyoruz. Bunun için de cemiyete karşı vazifelerimiz vardır. Buna karşılık bir hak talebinde bulunamayız. Bunun aksini düşünmeyi de rejimimize ve partimize karşı küstahlık sayarız. Böyle küstahlıklara da müsamaha etmeyiz." diyerek Ulvi'yi tehdit eder. Ulvi'nin "Fertlerin hakkı yoksa Nusret bu vazifeye tayin edilmeye nereden hak kazandı?" (*Belki*, 4 Şubat 1970, *Zafer*) sorusu üzerine onu makamından kovar.

Vali, makamını kullanarak haksızlık yapar, suçunu da kalıplaşmış cümlelerle örtbas eder. Ulvi'nin şikayetinin bakanlığa ulaşması üzerine Ulvi'yi çağırtır ve ona yazarın eleştirmek istediği zihniyeti ortaya koyan tavsiyeler verir: "Haklı olduğun noktalar var. Fakat hakkını aramasını bilememişsin! İnsan, hakkını büyüklerin gözüne girmek suretiyle elde edebilir. Sen devletten daha kuvvetli misin ki devlete karşı gelerek hakkını arayabilesin?" (*Belki*, 28 Şubat 1970, *Zafer*) Üstelik kendisine bir memuriyet verileceğini söyler. Ulvi, memuriyet teklifini kabul etmeyince bütün haklarından feragat ettiğine dair yazı ister ve bakanlığı da böylece susturur. Vali, Ulvi gibi dik duran, sorgulayan birine değil Nusret gibi dalkavuk ve şahsiyetsiz insanlara imkanlar vererek onları istediği gibi kullanır. Vali, dönemin idarecilerinin yaptıkları haksızlıkların gösterilmesi ve eleştirisinde işlevsel rol üstlenir. [13]

Mücahit'in Arkadaşı Aracılığıyla Yöneltilen Eleştiriler

Mücahit'in arkadaşı sarı bıyıklı genç, milliyetçi biridir. Düşünceleriyle yazarın sözünü emanet ettiği kişilerdendir. İçinde yaşadıkları cemiyet için en büyük tehlikenin yine bu cemiyet olduğunu, her cemiyetin kendisine lâyık olan idareyi yine kendisinin bulduğunu savunur. Ona göre "bu milleti idare edenlerin bütün marifeti, bütün muvaffakiyeti milleti aldatmak, yalan ve hile üzerine kendi saltanatlarını kurmaktır… Hem de öyle bir saltanat ki saltanatı yıkmış olmak fikrine dayanmaktadır…" (*Belki*, 30 Ocak 1970, *Zafer*). Fakat bütün bunlara boyun eğen, her şeyi olduğu gibi kabul eden, ses çıkarmak şöyle dursun alkışlayan da yine bu cemiyettir. Bu sebeple cemiyetin yıkılması ya da yükselmesi kendisine bağlıdır.

Bir cemiyetin kurtuluşu için yükselişi sağlanmalıdır. Bu yükseliş, kurtuluşu da beraberinde getirecektir. Cemiyetin yükselmesi fertlerin kendi hak ve hürriyetlerini idrak ettikleri bir seviyeye çıkmalarıyla ve sorumluluk almalarıyla mümkündür. Fakat içinde yaşadıkları cemiyet etliye sütlüye karışmamayı, suya sabuna dokunmamayı üstelik 'Neme lâzım?' demeyi kendisine karakter edinmiş fertlerden oluşmaktadır. Böyle oldukları için de kendilerini ezen, yok sayan idareciler karşısında mazlum hâlde kalmışlardır. Zalimi

[12] Valinin bu sözü Cumhuriyet'le beraber girilen yeni hayata fikirleriyle yön gösteren Ziya Gökalp'in Ahlak şiirinin "Ahlak yolu pek dardır./Tetik bas, önü yardır./ Sakın "Hakkım var" deme,/Hak yok, vazife vardır!" (Gökalp, 1976, s. 13) dizelerine bir göndermedir.

[13] Benzer eleştiriyi Yakup Kadri'nin şu cümlelerinde de görmek mümkündür: "Gerçi benim bildiğim, bir Halk Partisi vardı ama teşkilatı, valilerin, kaymakamların eline teslim edildikten sonra halk ile alakası kesilmiş, tamamıyla bürokratik bir şekil almıştı" (Karaaosmanoğlu, 2013, s. 157).

yıkmakla cemiyetin kurtulması mümkün değildir, mazlumu hiç olmazsa zalim kadar kuvvetli bir hâle getirmek gereklidir. Mücahit'in arkadaşının bu düşünceleriyle romanda ortaya konulan toplumun uyuşuk ve tepkisiz hâlde oluşuna dair eleştiri ve bu soruna yönelik çözüm önerileri açıkça ifade edilir.

Kerim Bey Aracılığıyla Yöneltilen Eleştiriler

Kerim Bey, Ulvi'nin yaşadığı şehirdeki lisede edebiyat öğretmenidir. Mücahit'le samimi olması, milliyetçi düşünceye yakın olduğunun işaretidir. Kerim Bey, yazarın sözünü emanet ettiği kişilerdendir. Onun "Bu devirde memuriyet kadar üzücü bir şey tasavvur edilemez. Hakkın ve halkın sesine kulak versen, devlet babayı gücendirirsin; devlet babanın kör ve sağır bir emir kulu olsan hakkı ve halkı çiğnemiş olursun!" (*Belki*, 6 Şubat 1970, *Zafer*) cümlesi dönemin hükümetine yönelik eleştiridir. Kerim Bey'e göre bu devirde Namık Kemâl gibi, 'Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetten/Çekildik izzet ü ikbal ile bâb-ı hükümetten' diyebilmek mümkün değildir. Bu şekilde çekilmeye kalkan kişinin esrarengiz bir şekilde kazaya uğraması ya da kalp sektesinden gitmesi mümkündür. Dolayısıyla muhalif olanların cezalandırılması ya da baskı altında tutulması Kerim Bey vasıtasıyla dile getirilerek iktidarın eleştirisi sürdürülür.

Sonuç

Ahmet Şevket Bohça'nın *Belki* adlı romanı, 17 Kasım 1969-10 Nisan 1970 tarihleri arasında *Zafer* gazetesinde tefrika edilmiştir. Romanın olay zamanı, Türk siyaset tarihinde Tek Parti Dönemi olarak adlandırılan sürecin İsmet İnönü devresidir. Dönemin siyasal ve toplumsal gerçekliği, yazarın bakış açısından eleştirilir. Eser, bu yönüyle ve sunduğu tekliflerle siyasal/politik eleştiri özelliği taşır. Roman, yazarın bakış açısı ve niyetinden Tek Parti Dönemi'nin sosyal hayattaki etkisini edebiyatın imkânlarından yararlanarak yansıtır.

Başkişi Ulvi'nin yaşadığı kimlik buhranı ve dönüşüm, romanın merkezinde yer alır. Ulvi ve çevresinin içinde bulunduğu hâl, mevcut siyasi iktidarın uygulamalarıyla ilişkilendirilir. Onların düşünceleri ve yaşadıkları olaylar etrafında bahsi geçen siyasi sürecin toplumsal yaşama etkileri gösterilir. Tek Parti Dönemi'nin şehirdeki idarî kadrosu; iş ahlakına uymayan davranışları, kişilerin hak ve özgürlüklerinin kısıtlanması, devlet kadrosuna memur alımlarında yapılan usulsüzlükler, kendilerini halktan üstün gören baskıcı tavırlar, görevlerini gereği gibi yapmamak, fertlerin haklarını ihlal etmek ve kanunlara uymamak bakımından tenkit edilir.

Öte yandan romanın genelinde toplumdaki kimliksizleşme, köksüzleşme ve bunun sebepleri üzerinde durulur. Osmanlının son dönemlerinde başlayan ve Cumhuriyetle devam eden Batılılaşma/modernleşme serüveninin toplumdaki etkileri, yazarın bakış açısından roman kişileri vasıtasıyla değerlendirilir. Tanzimat'tan itibaren romancıların sıkça işlediği konulardan olan Batılılaşmayı/modernleşmeyi; giyim, kuşam, dans, içki… gibi yüzeysel bağlamıyla kabul eden anlayışın Cumhuriyet döneminde de devam ettiğine dikkat çekilir. Bu anlayışa sahip kişilerin Tek Parti Dönemi'nde halkın üzerinde kurduğu tahakküm sebebiyle toplumun ikiyüzlü ve tepkisiz bir hâle geldiği romana mekân olarak

seçilen Anadolu şehrindeki insanların durumuyla gösterilir. Batılılaşma gayretleriyle geçmişle ve toplumu ayakta tutan kök değerlerle bağların kopması, Ulvi'nin buhranlarının kaynağı olarak işlenir. Ulvi, bu bağların kopması sebebiyle inançsız, değersiz ve amaçsız bir hayatın içinde kalmış; boşlukta sallanan, kararsız ve kimliksiz bir insana dönüşmüştür.

Ulvi'nin değişimi ve dönüşüm süreci, yazarın niyeti bağlamında arkada bırakılan ve unutulan geleneğin temel değerlerinden aşkla başlar, aile bağıyla devam eder. Ulvi, aşkın bağlayıcılığıyla hayatta sorumluluk alması ve mücadele etmesi gerektiğini idrak eder. Onu tutan hiçbir inancın olmadığını düşünürken aile, sadakat, fazilet gibi bağ ve erdemlerin aslında kimliğini oluşturan ve ayakta durmasını sağlayan güçler olduğunu fark eder. Ulvi'nin bu değerler için mücadele etmek üzere Ankara'ya doğru yola çıkması, siyasete atılması, bu değerler etrafında yeni bir siyasi yapının oluşacağının sinyallerini verir.

Kaynaklar | References

Aytaç, G. (1990). *Edebiyat yazıları I*. Gündoğan Yayınları.

Ağaoğlu, A. (2013). *Üç medeniyet*. Doğu Kitabevi.

Ağaoğlu, S. (1992). *Siyasi günlük*. (Haz. Cemil Koçak). İletişim Yayınları.

Akay, H. (2017). İktidar olarak müphemiyet. *Dilsel sanat ve iktidar sempozyumu bildiriler kitabı*. 357-368.

Bohça, A. Ş. (17 Kasım 1969 - 10 Nisan 1970). Belki. *Zafer gazetesi*.

Çıkla, S. (2021). *Türkiye'de rejim ve edebiyat*. Kitapevi.

Enginün, İ. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı.* Dergâh Yayınları.

Erden, A. (2004). Toplumsal yaşamda sosyopolitik kurmacanın yeri: Başkaldırının şiirselliği üzerine. *Hece*. Hayat, edebiyat, siyaset özel sayısı. (90-91-92). 99-110.

Gökalp, Z. (1976). *Yeni hayat-Doğru yol*. (Haz. Müjgan Cunbur). Kültür Bakanlığı.

Gündoğan, H. (2021). Bir meşruiyet mekânı olarak balolar ve baloların cumhuriyet dönemi Türk romanına yansımaları. *Journal of Turkish research ınstitute* (71). 271-285.

Harvey, W.J. (2017). Romanda sosyal ortam. *Roman teorisi*. (Sevim Kantarcıoğlu çev.). Akçağ Yayınları. 176-194.

Huyugüzel, Ö.F. (2018). Tarihsel eleştiri. *Eleştiri terimleri sözlüğü*. Dergâh Yayınları.

Karaca, A. (2004). Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye'de sanat, edebiyat ve siyasal iktidar. *Hece*. Hayat, edebiyat, siyaset özel sayısı. (90-91-92). 196-208.

Karaosmanoğlu, Y. K. (2018). *Kiralık konak*. İletişim Yayınları.

Karaosmanoğlu, Y.K. (2013). *Politikada kırk beş yıl*. İletişim Yayınları.

Moran, B. (2008). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.

Moran, B. (2013). *Türk romanına eleştirel bir bakış* I. İletişim Yayınları.

Naci, F. (1981). *Türkiye'de roman ve toplumsal değişme*. Gerçek Yayınevi.

Narlı, M. (2009). *Roman ne anlatır? Cumhuriyet dönemi 1920- 2000*. Akçağ Yayınları.

Oktay, A. (2002). Siyasal roman üzerine. *Hece*. Türk Romanı özel sayısı. (65-66-67). 272-275.

Sartre J. P. (Basım tarihi yok). *Denemeler*. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol). Say Yayınları.

Serdengeçti, O. Y. (2014). *Bir nesli nasıl mahvettiler - Gülünç hakikatler - Akdeniz hilalindir*. Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Shroder, M. Z. (2017). Edebî bir çeşit olarak roman. *Roman teorisi*. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Akçağ Yayınları. 19-33.

Tanpınar, A. H. (1992). *Edebiyat üzerine makaleler*. Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2000). *Huzur*. YKY.

Tanpınar, A. H. (2006). *Yaşadığım gibi*. Dergâh Yayınları.

Timur, T. (1991). *Osmanlı Türk romanında tarih, toplum ve kimlik*. Alfa Yayıncılık.

Timur, T. (2013). *Türk devrimi ve sonrası.* İmge Kitabevi.

Yalçın, A. (2002). *Siyasal ve sosyal değişmeler açısından cumhuriyet dönemi çağdaş Türk romanı 1920-1946*. Akçağ Yayınları.

Yalçın, A. (2003). *Siyasal ve sosyal değişmeler açısından cumhuriyet dönemi çağdaş Türk romanı 1946-2000*. Akçağ Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Veli Savaş YELOK

https://orcid.org/0000-0002-2889-921X
Doç. Dr.
velisavasyelok@gmail.com
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
https://ror.org/05mskc574
Edebiyat Fakültesi
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü

Modern Özbek Hikâyesinin İlk Metni yahut "Acayip Bir Tesadüf"

The First Text of the Modern Uzbek Story or "A Strange Coincidence"

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 30.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 18.06.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Yelok, V. S. (2025). Modern Özbek Hikâyesinin İlk Metni yahut "Acayip Bir Tesadüf". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1352-1365. https://doi.org/10.34083/akaded.1710116

Yelok, V.S. (2025). The First Text of the Modern Uzbek Story or "A Strange Coincidence". *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1352-1365. https://doi.org/10.34083/akaded.1710116

Makale Bilgisi | ***Article Information***

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

© Veli Savaş YELOK | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Modern Özbek edebiyatında XIII. yüzyıla kadar efsane, masal, destan ve fıkra gibi türler dâhilinde Özbek folklorunda varlığını muhafaza eden ve zamanla yeni unsurlarla zenginleşen hikâye türünün yazılı edebiyattaki ilk örneklerini Nasiriddin Burhaneddin Rabguzî'nin *Kısasü'l Enbiya*'sında, Yakınî'nin *Ok ve Yay Münazarası*'nda ve Yusuf Emiri'nin *Beng ü Çagir*'inde görmek mümkündür. 1905'ten başlayarak Modern Özbek Edebiyatının kurucuları olan Özbek Ceditçileri, milleti uyandırmak maksadıyla kitap, gazete ve dergilerden verimli bir şekilde yararlanırlar.

1905-1917 yılları arasında neşredilen mensur metinler nazarda tutulduğunda yazarlar kendi eserlerini, konularına bakmak suretiyle roman, hikâye, hayali hikâye, felyeton/ filyeton, oçerk, şiirî hikâye, fıkra, masal, yol esdalikleri (hatıraları), edebiyat ve sanat, parça ve hatıra başlıkları altında yayımladıkları görülür. Modern hikâyenin ilk örnekleri kabul edilen bu metinlerde tasvir yerine anlatma ve nasihat verme nitelikleri ön plandadır.

Türkistan'da Cedit düşüncesinin mimarlarından İsmail Gaspıralı'nın neşrettiği Tercüman Gazetesi'nin 1885 yılında yayımlanan "Acayip Bir Tesadüf" başlıklı metin, Modern Özbek Edebiyatında hikâye türünün müjdeleyicisi olarak değerlendirilebilir. Bu makalede Modern Özbek Edebiyatında hikâye türünün gelişimi hakkında bilgi verilerek yayımlanma tarihi bakımından Modern Özbek Edebiyatında hikâye türünün ilk örneği olmaya aday "Acayip Bir Tesadüf" adlı metin tanıtılacaktır.

Anahtar kelimeler: Hikâye, Modern Özbek Edebiyatı, Cedit, Tercüman Gazetesi, Türk Dünyası Edebiyatında Hikâye.

Abstract

In modern Uzbek literature, the story genre, which had been preserved within Uzbek folklore through forms such as legends, fairy tales, epics, and anecdotes until the 13th century, evolved over time by incorporating new elements. The earliest examples of this genre in written literature can be observed in Nasiriddin Burhaneddin Rabguzi's Kisas al-Anbiya, Yakini's Debate of the Bow and Arrow, and Yusuf Emiri's Beng ü Çagir.

In Turkestan, efforts related to the national press, starting from 1905, saw Uzbek Jadidists effectively utilize books, newspapers, and magazines to awaken the nation. These efforts reflect the Jadidists' commitment to fostering national consciousness and modernization.

When examining the prose texts published between 1905 and 1917, it is evident that authors categorized their works under titles such as novel, story, fictional story, feuilleton, sketch, poetic story, anecdote, fairy tale, travel memoir, literature and art, fragment, and reminiscence, depending on their themes. In these texts, considered the first examples of the modern story, the qualities of narration and moral admonition take precedence over description.

The text titled "A Strange Coincidence," published in 1885 in Tercüman newspaper, edited by Ismail Gaspirali, one of the architects of the Jadid movement in Turkestan, can

be regarded as a harbinger of the story genre in Modern Uzbek Literature. This article provides insights into the development of the story genre in Modern Uzbek Literature and introduces the text "A Strange Coincidence," which, based on its publication date, stands as a candidate for being the first example of the story genre in Modern Uzbek Literature.

Keywords: Story, Modern Uzbek Literature, Jadid, Tercüman Newspaper, Story in Turkic World Literature.

Giriş

İlk ortaya çıkışından itibaren kendini yenileyen, sınırlarını değiştirip genişleten hikâye "Eski Yunan'da önce tanrıları, yarı tanrıları, din büyüklerini ve olağanüstülükleri anlatırken daha sonra insanı, "kahraman"ı yapmış, gelişim süreci içerisinde gitgide "sıradan"a yönelmiş; bu yönelmeyle birlikte tesiri artmış, artıkça da gelişmiştir" (Yelok, 2019, s. 3). Yüzyıllar içerisinde değişip "modern"leşen hikâye için yapılan "gerçek veya gerçeğe yakın olayları anlatan kısa yazı" şeklindeki tanımın onu tarif etmede yetersiz kalmasının sebebi *H. E. Bates*'e göre "yapısındaki sonsuz esneklik"tir (Bates, 2001, s. 7).

Çağatay Edebiyatının mirasçısı Modern Özbek edebiyatında XIII. yüzyıla kadar efsane, masal, destan ve fıkra gibi türler dâhilinde Özbek folklorunda varlığını muhafaza eden ve zamanla yeni unsurlarla zenginleşen hikâye türünün yazılı edebiyattakı ilk örneklerini Nasiriddin Burhaneddin Rabguzî'nin *Kısasü'l Enbiya*'sında, Yakınî'nin *Ok ve Yay Münazarası*'nda ve Yusuf Emiri'nin *Beng ü Çagir*'inde görmek mümkündür.

*Kısasü'l Enbiya'da*ki kıssalarda geçen peygamber ve din ulularının hayatlarıyla ilişkili dinî efsanevi hikâyelerin yanı sıra sembolik karakterler vasıtasıyla ortaya konulan sıkıntıların, toplumdaki hükümran kişilerin cahillik ve kötülüklerinin anlatımıyla hikâye, rivayet, kıssa, mesel şeklindeki ilk unsurlar yavaş yavaş olgunlaşır. Bu mahiyetteki eserlerde *hikâye, rivayet, kıssa* terimlerinin ortaya çıkması *muhtemelen Arap, Fars ve Tacik edebiyatlarının özellikle de Şeyh Sadi'nin Bostan ve Gülistan adlı eserinin tesiriyle*dir (Turdiyev, 1969, s. 35). Bu eserlerin etkisiyle, hikâye türünde kullanılan terimlerin ve anlatım biçimlerinin şekillendiği gözlemlenmektedir.

Bunların yanı sıra Özbek edebiyatında hikâye türüne kaynaklık eden Alişîr Nevâyî'nin *Hamsetü'l- Mütehayyirin, Halât-ı Seyyid Hasan Ardaşer, Halât-ı Pahlavan Muhammed, Tarih-i Enbiya ve Hükemâ, Tarih-i Mülk-i Acem, Mahbûbü'l-Kulûb, Ferhâd ve Şîrîn, Leylî vü Mecnûn, Seb'â-yi Seyyâr, Sedd-i İskenderî, Lisânü't- Tayr*; Babür'ün *Babürname,* Hakimcan Toramasumhan'ın *Müntehabâtü'l Tevarih* adlı eserleri *hikâye etme üslubunun olgunlaşmasına yardımcı olmuş*tur (Yoqubov, 2012, s. 9).

Hikâye türünün terakkisinde büyük öneme sahip Paşşahoca İbn Abdulvahab Hoca'nın öğretici hikâyelerden oluşan *Miftâhü'l- Adl* (1508-1510) ve felsefî muhtevalı *Gülzâr* (1538) adlı eserleriyle Özbek hikâyeciliğinin yeni bir aşamaya geçtiği görülür. Abdulvahab Hoca'nın efsaneler esasında yazdığı bu eserlerindeki *hikâyelerin çoğu tarihten, halk edebiyatından alınmıştır ve tasvir üslubu çoğu yerde geleneksel anlatımın özelliklerine*

sahiptir (Zahidov, 1951, s. 3; Sultonov & Hayitmetov, 1982, s. 13). Bu eserlerdeki hikâyeler, okucuya ders verme amacıyla günlük hayatta yaşanan çeşitli olaylardan ders çıkarma, dünya işleriyle meşgul olma ve eğlence gibi konular esasında kurgulanmıştır. Bu eserlerdeki hikâyelere bakıldığında bunlarda *folklor ürünü olan çeşitli masal ve efsanelerin yeniden işlendiği kanaati oluşmakta*dır (Zahidov, 1957, s. 3).

Bunların yanı sıra Özbek edebiyatında *Nasreddin Efendi* ve *Aldar Köse isimleriyle ilişkili çeşitli fıkralar,* Gülhanî'nin *Darbü'l- Mesel'i*[1]*, çeşitli Doğu dillerinde yazılmış Hüsrev ve Şirin, Leylâ ile Mecnûn destanlarının mensur varyantları aslında Özbek edebiyatında mensur hikâyelere geçişin ya da dönüşümün aşaması* (Vladirimirova & Sultanova, 1962, s. 8-9) olarak değerlendirilebilir.[2]

Çağatay Dönemi edebiyatındaki eserlerde[3], "toplumsal muammaların tasvirine yer verilmesi, kahramanların karakterini yaratmaya gayret edilmesi ve onların iç dünyasının ortaya konulmaya çalışılması, edebî kurgunun psikolojik zeminde delillendirmeye hizmet etmesi, epik anlatma üsluplarının olgunlaştırılması, manzara ve portre tasvirlerinin yapılması tahkiyeli metinlere mahsus epikliğin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan gösterge ve hususiyetlerdir. (Yelok, 2019, s. 36) Bu özellikler, tahkiyeli metinlerin epik yapısının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Kaldı ki bu mirası oluşturan eserlerde olaylar dizisi, konu, kompozisyon, karakterler sistemi, çatışma, dil ve üslup gibi tahkiyeli metinlere ait önemli edebî unsurların epiklik dairesinde kullanılmasını da bu çerçevede değerlendirmek mümkündür.

Bununla ilgili olarak M. Yunusov şunları söyler:

> "Bilinmektedir ki Özbek manzum edebiyatının asırlar içerisinde oluşan gelenekleri gibi Özbek mensur edebiyatı da geleneklere sahipti. Hiç olmazsa, Devrim'den önceki mensur eserlerden kıssa kitaplarını; mesela Rabguzî'nin Kısasü'l Enbiya'sını, Nevâyî'nin risaleleriyle ilmî ve mensur eserlerini, Babür'ün Babürnâme'sini, Paşşahoca İbn Abdulvahab Hoca'nın Miftâhü'l -Adl'ini, Ebûlgazi Bahadır Han'ın Şecere-i Terâkime'sini ve daha birçok eseri hatırlayalım... Bu eserlerin birbiriyle karşılaştırılması, Nevâyî'ye kadar mevcut olan Özbek mensur edebiyatının sonraki asırlarda daha da mükemmelleştiğini, herhangi bir edebî esere mahsus konuyu ve diğer

[1] *Gülhanî, hayatta var olan gerçek duyguları ifade etmeye / anlatmaya çalıştığı için halk dilinde yazılan / yaşayan atasözlerinden [maqol] verimli bir şekilde faydalanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk.* Qodirov, P. (1983). *Xalq tili va realistik proza* [Halk dili ve gerçekçi nesir]. Toshkent, Özbekistan: Fan, s. 20-22.; Rabg'uziy. (1990). *Qisasi Rabg'uziy* (Cilt 1). Toshkent, Özbekistan: Yozuvchi, s. 5.

[2] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk. Mirvaliyev, S. (1969). Janr manbalari va uning tashkil topishi [Tür kaynakları ve Onun oluşumu]. In *O'zbek romani* [Özbek romanı]. Toshkent, Özbekistan: Fan.; Zoxidov, V. Y. (1948). She'riy epik roman Alisher Navoiy [Alişîr Nevâyî'nin şiirsel epik romanı]. In *Tanlangan asarlar* [Seçilmiş eserler] (Cilt 2, Kitap 2). Toshkent, Özbekistan: Fan.

[3] Özbekistan'da Modern Özbek Edebiyatı üzerine yazılan edebiyat tarihlerinde, Çağatay dönemi, Özbek edebiyatının "Özbek Mümtaz Edebiyatı", "Özbek Klasik Edebiyatı" gibi terimlerle adlandırılmaktadır. Örnek olarak bk. Mallayev, N. (1978). *O'zbek adabiyoti tarixi* [Özbek edebiyatı tarihi]. Toshkent, Özbekistan: O'qituvchi.; Rahmonov, N. (2017). *O'zbek adabiyoti tarixi* [Özbek edebiyatı tarihi]. Toshkent, Özbekistan: Sano-standart.

özellikleri sahiplenmeye ulaştığını ispat eder." (Yunusov, 1962, s. 268-269)

1.Modern Özbek edebiyatında hikâye türü

Türkistan'da Çarlık idaresinin takip ettiği müstemlekeci siyaset, bu coğrafyada yaşayanların kültüründe, millî tefekküründe, örf ve âdetlerinde, hayat tarzında ciddi değişimler meydana getirmiştir. Çarlık Rusyası tarafından neşredilen gazetelerle birlikte Özbekler de gazetenin ne olduğu ve onunla neler yapılabileceğinin farkına varırlar. "XX. yüzyılın başlarında gazete ve dergiler, Türkistan ahalisinin günlük, sosyal, siyasi ve kültürel hayatı hakkında bilgiler vermenin yanı sıra dünyada bilim ve teknikte, siyasi ve medenî hayatta, edebî tefekkürde yaşanan gelişmeler ve ortaya çıkan yenilikler hakkındaki bilgileri de Türkistan'a ulaştırmıştır" (Abdirashidov, 2024, s. 11-12).

Türkistan'da millî matbuatla ilgili çalışmalar, 1905'ten başlayarak kendini gösterir. Çar II. Nikolay'ın söz ve vicdan serbestliği hakkında ilan ettiği manifestoyla birlikte gazete ve dergiler peşpeşe çıkmaya başlar. Bunu adeta büyük bir fırsata dönüştüren Özbek Ceditçileri, milleti uyandırmak maksadıyla kitap, gazete ve dergilerden verimli bir şekilde yararlanırlar. Türkistan'da yeni usulde eğitim veren okullar için hazırlanan *Üstad-ı Evvel* (1901, Saidresul Azizî), *Muallim-i Sani* (1903, Aliaskar ibn Bayramali Kalinin), *Kitabü'l-Etfal* (1908, Mahmudhoca Behbûdî), *Edib-i Evvel (*1908, Münevverkârî Abdürreşidhanov), *Talim-i Evvel (*1911, Rüstembek Yusufbekov), *Türkî Gülistân yahut Ahlak* (1913, Abdullah Avlanî'nin) gibi ders kitaplarında yer alan didaktik nitelikteki tahkiyeli metinler, hikâye türü bakımından dikkat çekicidir.

Modern Özbek Edebiyatında hikâye türüyle ilişkili ilk örnekler de ceditçiler tarafından ortaya konulur. Onlar *Türkistan Vilâyetinin Gazeti* (1870), *Terakkî* (1906), *Semerkand* (1906), *Hurşid* (1906), *Şuhrat* (1907), *Âyine* (1913), *Sâdâ-yı Türkistan* (1914), *Sâdâ-yı Fergana* (1914), *Necât* (1914) vd. gazete ve dergilerde, sahne eserleri (Mahmudhoca Behbûdî, 1914, s. 29) ile hikâye ve roman yazmanın önemini ve gerekliliğini (Çolpan, 1915, s. 2); roman ve hikâyelerin estetik niteliklerini, bunların eğitim ve öğretimdeki vazifelerini, bu türleri eğitim ve öğretim sahasında kullanmak suretiyle Avrupa halklarının elde ettiği sonuçlar (F. K., 1909, s. 42) hakkındaki düşünce ve değerlendirmelerini ortaya koymaya başlar.

1905-1917 yılları arasında neşredilen mensur metinler nazarda tutulduğunda yazarlar kendi eserlerini, konularına bakmak suretiyle roman, hikâye, hayali hikâye (xayoliy hikoya), felyeton/ filyeton, oçerk (ocherk), şiirî hikâye, fıkra (latifa), masal (ertak), yol hatıraları (esdaliklari), edebiyat ve sanat, parça ve hatıra başlıkları altında yayımladıkları görülür. Modern hikâyenin ilk örnekleri kabul edilen bu metinlerde tasvir yerine anlatma ve nasihat verme nitelikleri ön plandadır. Bu mahiyetteki metinlerde Türkistan'daki toplumsal, siyasi, iktisadi ve tarihî cereyanlar hakkında malumatlar bulmak mümkündür.

1905 yılındaki Rus meşrutiyetiyle başlayıp 1917 Ekim İnkılabına kadarki döneme bir yandan Türkiye ve İran'da yaşanan siyasi olaylar zemin hazırlarken diğer taraftan da 1905 Rus Meşrutiyenin Türkistan halklarının hayatında yeni gayeleri ortaya çıkarması, kendi hak ve hukuklarını tanıma imkânının ortaya çıkması zemin hazırlamıştır. Yine bu yıllarda

İsmail Gaspıralı'nın neşrettiğ Tercüman Gazetesi'nin Türkistan'a gelmesiyle Avrupa'nın terakki etmiş milletleri hakkındaki düşünce ve değerlendirmeleri halka ulaşmaya başlar.

Modern Özbek edebiyatının dayandığı miras, Doğu edebiyatı gelenekleri çerçevesinde, Arap, Fars, Hint edebiyatıyla ortaklıkta, İslam dininin felsefesi ve tasavvuf öğretilerinin tesirinde şekillenmiş ve gelişmiştir. Bu miras üzerinden kendisini kuran Modern Özbek Edebiyatı, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında yeni bir dünyaya, Avrupa kültürüne ve edebiyatına yönünü çevirerek bir zihniyet dönüşümü sürecine girer.

19. yüzyılın sonlarından başlayan ve 20. yüzyılın başlarında yükselen bir ivmeyle bütün Şark ülkelerinde olduğu gibi Özbeklerde de Batı medeniyeti ve edebiyatının tecrübeleri özleştirilmeye başlanır. Özbeklerin millî estetik tefekkürü, dünyadaki yeniliklerle özleştirmeye doğru yöneldiğinde, kısa zaman içinde "Batı edebiyatı ölçüsü"yle değerlendirilebilecek olgunlukta eserler yaratılır. Modern Özbek Edebiyatı tarihinde Millî Uyanış Dönemi Edebiyatı olarak adlandırılan dönemde, Özbeklerin tarihinde millî uyanış ve benliğini anlama süreci başlar; edebiyatın kendine mahsus temayülleri ve ananeleri şekillenir. Bu durum Özbek edebiyatına sadece millî uyanış gayelerini dâhil etmekle kalmaz; bu, edebiyatın halk hayatına yaklaşmasını, onun dertleriyle meşgul olunmasını da temin eder**.** Kendilerini Ceditçiler olarak adlandıran ve millî uyanış sürecini yönlendiren aydınlar, yeniliğin destekçileri ve propagandacıları olurlar. Bu aydınlar, milleti her alanda yenilemeye fazlaca ihtiyaç duyar ve bu yolda oldukça fazla çaba sarf ederler. Yenilik taraftarları ve mefkûreci olan Ceditçiler, feodal hayat ve müstemlekecilik şartlarında yaşamış, toplumsal şuuru, manevi ve ruhi ihtiyaçları karşılanmayan (yahut bunun karşılanması engellenen) halka çabucak tesir etmek maksadında sanat ve edebiyatın bütün tür ve imkânlarından verimli faydalanırlar.

1906 yılından itibaren Türkistan'da neşredilen Terakki, Hurşid, Şuhrat, Semerkant, Ayine, Sada-yı Türkistan, Necat, İnkılap, Bilim Oçağı, Şark Çiçegi, Tang, Meş'ale, Fegana, Kızıl Bayrak, Maarif ve Oqutğuvçı, İştirakiyyun, Türkistan gibi gazete ve dergilerde Mahmuthoca Behbûdî, Münevverkârî Abdürreşithanov, Abdullah Kâdiri, Abdullah Avlânî, Abdurrauf Fıtrat, Çolpan, Elbek, Batu, Said Ahrarî gibi sanatkârlar, Modern Özbek edebiyatının ilk tahkiyeli metinlerini yayımlarlar.

Türkistan Vilayetinin Gazeti'nde yayımlanan Mahmuthoca Behbûdî'nin Osmanlı Türkçesinden aktardığı *Bir Vefalık Zaifeni Hususıda Hikâye*[4] (1903-1904), *Bir A'ma*

[4] Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Ekim 15). Bir vefalik zaife hususıda-1 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (40)*; Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Ekim 20). Bir vefalik zaife hususıda-2 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (41)*; Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Kasım 12). Bir vefalik zaife hususıda-3 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (44)*; Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Kasım 18). Bir vefalik zaife hususıda-4 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (45)*; Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Kasım 25). Bir vefalik zaife hususıda-5 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (46)*; Mahmudhoja Behbudi. (1903, Aralık 1). Bir vefalik zaife hususıda-6 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (47)*;Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Aralık 11). Bir vefalik zaife hususıda-7 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (48)*; Mahmudhoca Behbûdî. (1904, Ocak 21). Bir vefalik zaife hususıda-8 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (3)*; Mahmudhoca Behbûdî. (1904, Ocak 28). Bir vefalik zaife hususıda-9 [Türkçeden beyani tercüme].

Balanıng Hasreti[5] ve *Ak Yelpuğıçlı Çinli Hatun*[6] (1909) tercüme ve adaptasyon metinleri, Modern Özbek Edebiyatında hikâye türünün ilk örnekleri olarak bilinmektedir. Bunları Abdulhamid Çolpan'ın *Kurban-ı Cehalet* (1914), *Dohtur Muhammediyar* (1914), *Bahar Evvelleri*; Abdullah Kâdirî'nin *Cuvanbaz (1915)*, *Ulakda (1915)* ve Münevverkârî Abdürreşidhanov'un *Bizde Hamiyet* adlı hikâyeleri takip eder. Hikâye türüyle ilgili dikkat çeken diğer eserler Bahtiyâr Mirzâyev, Elbek, Mümincan Muhammedcanoğlu (Taşkın), Mirmulla Şermuhammedov (Fikrî), Mahmud Bedelî, Nuşirevan Yavişev, Seyfi Aldinov, Şâkir Âlimkârî, Ekrem Kâdirî, Zârif Beşir, N. Rahimî (Nasrilla Rahimî) vd. yazarlarındır.

Bunların yanı sıra müstakil kitap olarak yayımlanan ya da gazete veya dergilerde neşredilen Anber Atın Farmânkul Kızı'nın *Karalar Felsefesi (1910)*, Said Resul'un *Moskova ve Petersburg Seyahati*, Abdurrauf Samadov'un *Felâketzede* hikâyesi, Mirmuhsin Şermuhammedov'un *Beferzend Açıldıbay* (1914), *Zindan* (1917), Hamza Hekimzade Niyazî'nin *Bid'atmı, Me'cusiyetmi?*, *Yangi Saâdet yâki Milliy Roman, Fakirlik Nimeden Hâsıl Olur?* (1914), Ş. Rahimî'nin *Zamân Bilen Karı Fâlçı, Eşmat va Taşmat, Ali ham Veli* (1914), Abdullah Avlânî'nin *Keyfim Öçdi* (1914), Abdullah Kadirî'nin *Bahtsız Kuyav* (1915), Sadriddin Aynî'nin *Bahtiyar Aile* (1909-1917) adlı eserleri, edebî yönden hikâye türünün özelliklerini taşımaları bakımından dikkat çekicidir. Ders kitaplarında, gazete ve dergilerde filyeton / *felyeton*, *novella*, *hikâye*, *seyahat parçaları*, *yol hatıraları*, *millî roman* gibi başlıklar altında yayımlanan bu eserler, muhteva, dil ve üslup yönünden gazetelerde yayımlanan metinlere yakındır ve bunlarda esasen halkın eğitimiyle ilgili gayeler üzerinde durulur.

Bütün bunlara rağmen ilk hikâyeler, geleneksel tahkiyeli metinlerden[7] farklı olarak kendi döneminin insanlarını tasvir etme gayreti ve doğrudan doğruya gerçeğe başvurma yönü bakımından bu dönem Özbek edebiyatı için yeniliktir. Bunlar XIX. yüzyılda Batı'da birbirini takip eder mahiyette yaşanan gelişme ve değişmelerle şekillenen Avrupa usulü hayatın aşamalı olarak yaşadığı süreçlerinin tamamını, neredeyse birdenbire, başından geçiren Özbek edebiyatında, Rus ve Avrupa edebiyatında yavaş yavaş gelişen bazı edebî türler, özellikle hikâye ve roman, 1905 yılından sonra kendini göstererek çoğalmaya başlar.

2.Özbek edebiyatında hikâye türünün muhtemel ilk metni

Modern Özbek edebiyatının kurucularından Abdullah Kadirî, Ötken Künler romanına yazdığı mukaddimede edebiyatın sanatkârların önüne koyduğu talepleri "Mademki biz

Türkistan Vilayetinin Gazeti, (4);Mahmudhoca Behbûdî. (1904, Şubat 3). Bir vefalik zaife hususıda-10 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (5)* (Ayrıntılı bilgi için bk. Mahmudhoca Behbûdî. (2021). *Tanlangan asarlar* [Seçilmiş eserler] (S. Ahmad, Haz.). Toshkent, Özbekistan: Akademnashr, 95-137; Sirojiddin, A. (2024). *Mahmudho'ja Behbudiy (Hayoti, faoliyati, vafoti)* [Mahmudho'ja Behbudi: Hayatı, faaliyetleri, vefatı]. Toshkent, Özbekistan: Info Capital Books s. 422-436)

[5] Mahmudhoca Behbûdî. (1914, Nisan 26). Bir a'mo bolaning hasrati [Bir âmâ çocuğun hasreti]. *Oyina, (27)*.

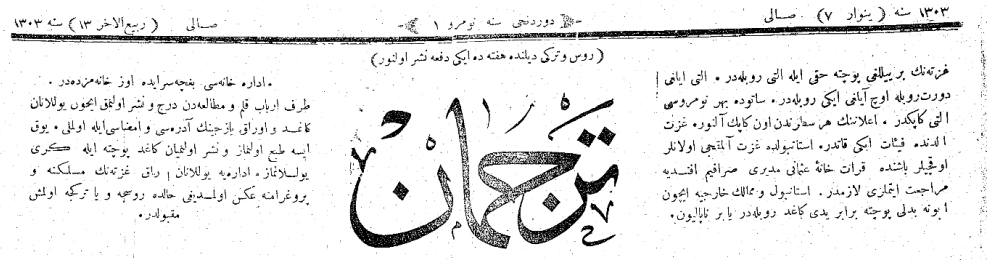
[6] Mahmudhoca Behbûdî. (1909, Şubat 5). Oq yelpug'ichli chinli xotun [Türkçeden tercüme]. *Turkiston Viloyatining Gazeti, (10)*.

[7] Örnek olarak Rabgûzî'nin Kısası Rabguzi, Alişîr Nevâyî'nin Seb'â-yi Seyyâr, Pâşşâhoca'nın Miftahü'l- Adl adlı eserleri verilebilir.

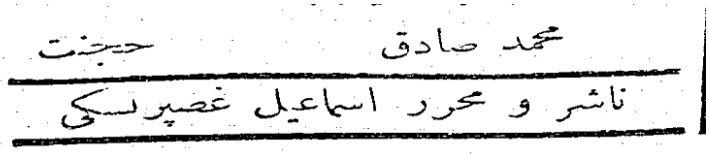
yeni döneme adım attık, tamam, her yönde de bu yeni dönemin yeniliklerini ardından takip edeceğiz. Bu süreçte destan, roman ve hikâyecilikte de yenilenmeye, halkımızı bu dönemin 'Tahir ve Zühre'leriyle, 'Çar Derviş'leriyle, 'Ferhat ve Şirin'leriye, 'Behramıgur'larıyla tanıştırmada kendimizde mecburiyet hissediyoruz." (Abdulla Qodiriy, 1923, s. 19) der. Yine Millî Uyanış Döneminin önde gelen sanatkârları, klasik edebiyatın zenginliğini ve millî edebiyatı oluşturacak değerlerin önemini fark eder; edebî düşünceyle birlikte edebiyatın da yenilenmeye muhtaç olduğunu dile getirirler. Böylece Özbek edebiyatı, 20. yüzyılın başında seçtiği yoldan yani yenilenme ve dünyanın gelişmiş edebiyatlarıyla ortaklık yolundan ilerler.

Bu ortaklık süreli yayınlarla yazarların düşünce ve ifade tarzına, dil yöntemine güçlü bir şekilde tesir eder. Abdullah Kâdirî, Hamza Hekimzade Niyazî ve Çolpan'dan başlayarak neredeyse 20. yüzyıl edebiyatının genç kalemlerine kadar bütün kalem sahipleri için okuyucuyla anlaşmak, onların anlayacağı kadar basit ve anlamlı yazmak en önemli vazifeye dönüşür.

Türkistan'da Cedit düşüncesinin mimarlarından İsmail Gaspıralı'nın neşrettiği Tercüman Gazetesi'nin 13 Rebiülahir 1303 (Miladi 20 Aralık 1885) tarihli sayısında yayımlanan "Acayip Bir Tesadüf" başlıklı metin, Modern Özbek Edebiyatında hikâye türünün müjdeleyicisi olarak değerlendirilebilir. Bu hikâye, gazeteye Hocend'den gönderilmiştir ve metnin sonunda yer alan yazar bilgisi, Muhammed Sadık şeklindedir.



Resim-1: Acayip Bir Tesadüf Adlı Metnin Yayınlandığı Tercüman Gazetesi'nin Künye Bilgisi



Resim-2: Acayip Bir Tesadüf Adlı Metnin Yazar Künye Bilgisi

3.Acayib Bir Tesadüf

Hacı Nimetullah Bay Buharalı bir tüccar idi bir tarafdan Orenburga kadar nüfuzu yitişdigi kibi bir tarafdan kaşgar ve yarkent cihetlerine dahi işler idi. Kesb ve ticaretde gayretli bir kişi olub ekseri beldeleri özi tolaşub mal alub mal satar idi. Bazı sefere çıksa bir yıl cürer kaytmaz idi.

Takva ve tabiati salim ve sabit bir zat olub ticarete heves ve gayreti kadar esna-yı rahatda keyf ve ağalık seviyor idi. Şöyle ki sefere çıkdıkda yanında mahsus hidmetçisi ve rahatı için bir deve yüki öz eşyası bulunur idi. Kazan, savut töşek yasdık ala halılar hilatler ve esbablar deste ile olub ufak bir sandıkda çay takımı çini fincanlar kaşık ve saire beraberinde bulunub yolda kaydada toktasa çadırı heman bir yahşı yurt kibi töşelür idi.

Eşyasının ekserisinde adı yazılı olub bazı tüşüb cuyulğan nersesi olsa bade tapılur çıkar idi.

Nimetulla Bay on beş yigirmi sene kadar kemal-i gayret ile kesb ve ticaret idüb yahşı servet peyda itmiş idi. Bu halinde seferlerden el çeküb buharada ikamet idüb iki közinin nurı kibi birden bir evladı nurullayı terbiye itmek ile meşgul idi.

Zekâsı ve gayreti ile hâcelerin indinde hürmetlü olan Nurulla on sekiz on tokuz yaşlarına yitgeç atası vefat idüb yaş başı ile pek çok mal ve akçaya sahib oldı. Lakin bu hâli fırsat idinmeyüb ve bir türli toğyane ve israfa mail itmeyüb atasının şanına layık surette hüsn-i maişet idüb atası misallu ticaret ile meşğul oldı.

Her diyarda dostı ve rağbeti çok idi işleri terakki itmekde idi. Bu halde ticaretin icabınca kaşğara sefer münasib oldı. Mergilan ve hokanddan keçüb heyli yol müşküli çeküb kaşğara yitişdi.

Künlerden bir kün bazarları seyr ü temaşa ider idi. Böyle gezer iken ufak tüfek bazarına çıkub bazarın bir çetinde kırk elli kadar kadın sıra sıra oturub el işi kalpak kellepuş akça kese ve saire satdıklarını körüp seyr için yanlarına bardı.

Kadınlar mestur halinde buyurun bay, bu filan kadar akça bu filan kadar akça diye beş on akçalık şey satmaya gayret ediyorlar idi.

Vakıan kaşğarda ve canib-i türkistanın bazı sair mahallerinde kadınlar lazımınca mestur oldukları halde bazarlarda helal ticaret etmeleri kadimden berü adet olmuşdur.

Nurulla bay işbu kadın bazarını temaşa ederek birinden birine keçüb bazısından ufak tüfek nerseler aldığı sırada bir kadının önüne bardıkda kördigi işleme ipek akça keseler satıyor bunlara dikkat edüb kisselerin üstünde köz körer körmez şekilde ebyat dahi körüb bir niçe kese alub yazılar edibane tertib olunmış şeyler olduğını kördükde satuvcı kadına dikkat buyurdı.

Kadın örtüli ve mestur isede hüsn-i kıyafete malike bir cuvane oldığı malumı oldı.

- Bu keseleri özin mi işleyürsen, diye Nurullah sual etdikde latif ve tatlı ses ile “evet” cevabı aldı.

- Yazılarıda özin mi aşina kıldın? Sualine cevaben kadın farsiyülibare muhal ve ihva ile münasib birkaç ebyat aytdı ki tercimesi budur.

- Hakikat bir günlük rızk için bazar meydanında kalmış biçare kadınlar arasında edibe bolmak muhaldir fakat ebyatı inşa eden cariyengizdir efendim, dedi.

Bu cevab ve bahusus misli nadir bal kibi tatlı ses nurullaya heylice tesir edüb bir kat daha dikkat etdikde elmas kibi ziyalı gök yüzi kibi rahat ve derin ikki nurlu köz kördi ki hayran kaldı.

Yakınında bulunan bir kart kadın nurullanın haline dikkat edüb "Ey nev civan bu nerseleri işliyen elleri körsen bu ebyatı söyliyen lebleri körsen hiç taaccüb itmez edin! Bunları bu mı yazdı, bu mı aşina kıldı deyü taaccüblendin… Ey oğul dünyanın pek köp hali mesturdur. Bu mestur olan belki cehanda misli bir kızdır. Buldığın mahale nazar etme elmas taşı kara taş içinde mestur olduğından ibret al…"

-Ya kartçık bu kız nicedir kimdir?

- Kimsesi yok bir yetimdir. Yaşı on beş cemali be-nazir tabiatı emsalsiz çiberlik ve hüneri ilkde ismi (Ak gül buhari) dir ama sen özin kim olasın ya oğul?

- Men bir misafirim. Kıza ikram u merhamet eder isem mümkün olur mu?

- Ne içün olmasun! O da sana ikram eder hoş olursız cemalini bir bak da son…

Kız heman başını açub nurullaya selam berdi. Nurulla yetim kıza sadaka ve hayr bermeyi matlab edüb söz açmış olduğı sırada yüzini körüb efkârını tebdil kıldı. Kızda bir güzellik bar edi ki nurulla serhoş olur dereceye barub bakub kaldı. Bade (kısmetim budur bu kızı ben alayım) deyü niyet edüb ve kız dahi gene başını örtdiği sırada- razı ese bu kızı alur edim, dedi.

Heman iki tarafça murad anlaşılub kız birkaç kadın ile yurtına kaytdı. Nurulla ise kervan saraya kelüb şeylerini alub iki şahit ile kızın hanesine köçdi.

Şu ahşam akd-i nikâh okudub nev cevanlar bir biriyle buluşdılar.

Böylece birkaç günler keçdi. Bir kün sabah Nurulla aşhane olan bölmeye kirdi. Ayali (Ak gül buhari) kazanları asmış aş tedariki ediyor idi.

Bir iki söz ve latife etdigi sırada kazanların birinde nurulla tamğa kördi.

Dikkat etdikde "nimetulla buhari" kelimesini okudı. Bu nasıl tamğa eken? deyü ak gülden sual etdikde "Atamdan kalmış eski bakırlarda hep bu tamğa bardır. Anama hediye etmişler andan menge kaldı." cevabını aldı.

Aman huda! Ne acayib iş…

Bu atamın tamğasıdır kazanları kumanı kaydalarda kalmış fikri ile hayran olduğı sırada nurullanın hatırına bir şey kelüb içinde kanı buzlab beti ap ak oldı… bu halinde "ya ak gül, anaya bu kazanları kim hedye kılmış deyü sual etdikde biçare kadıncık aş hazırlamak ile meşğul olarak nurullanın halini körmeyüp on altı sene mukaddem buharadan kaşğara hacı nimetulla bay kelmiş. Her nasıl ese anamı bazarda körüb begenüb akd etmiş bade diyarına kaytacakda bir yurt ve heyli akça ve yadgar olarak eşyasından heyli eşya hedye kılub ketmiş. Bu nikahdan men dünyaya kelmişim. Atamdan hiç haberim yok anamdan sekiz yaşında yetim kaldığım sırada perüşan halimde huda sizi ihsan buyurdı. Buharadan sorab izleb belki atamı taparım deyü ümid…

Dedikde nurulla tüp ile olmuş kebi yere tüşüb cayulub kaldı. ak gül dahi ne olduğından haberdar olmayub “Aman canım ciğerim” deyü nişlemeye bilmeyüb şaşub kaldı.

Bir iki künde cümle işlerini bitirüb nurulla kaşğarda birkaç mülk alub (ak güle) hediye kılub ayrub buharaya kaytdı.

Biçare kadıncığa ahval-i müdhişe malum olmayub açınub ağluyub kaldı.



Resim-3: Acayip Bir Tesadüf Adlı Metin

Sonuç

Özbek edebiyatında hikâye türünün ilk örneklerinin ortaya konulduğu yıllarda yazarlar, insan tefekküründeki yenilenmeleri, sosyal hayatta görülen çeşitli durumları edebî tasvir vasıtasıyla ortaya koyarlar. Onlar, eserlerine konu edindikleri olayları, kahramanlarının bakışıyla ele alır; dramın, anlatım ve değerlendirme üslubunu kullanırlar. Yine onlar ele aldıkları meselelerin mahiyetine, insani münasebetler, bireyin kendi kendisini gözlemlemesi ve muhasebe etmesi esasında yaklaşma gayreti içerisindedir. Modern Özbek Edebiyatında yayım tarihi itibarıyla tespit edilen ilk hikâye olma özelliğine aday “Acayip

Bir Tesadüf" adlı metnin yazarı Muhammed Sadık da bu dönemde hem hikâye türünde kalem oynatma maharetine sahip yazarların azlığına hem de türün ilk örneklerinin taşıdığı bazı kusurlara rağmen bunların yazılmasında, toplumun ve okuyucunun ihtiyaçları esasında hareket etmiş; daha basit bir dil ve üslup kullanılarak didaktizmi öne çıkarmıştır.

Modern Özbek edebiyatında hikâye türünün ilk örnekleri, bu dönem edebiyatının dilinin şekillenmesine hizmet eder. Vakanın üstünlüğünün ön plana çıktığı, karakterlerin de bir miktar belirsizleştiği bu metinler, Özbek hikâyesinin henüz şekillenme dönemini yaşadığını ve edebiyatın toplumsal hayata tesir amacında olduğunu gösterir.

Kaynaklar | References

Abdulla Qodiriy. (1923). O‘tgan kunlar [Geçmiş günler]. *Inqilob Jurnali, (9)*, 19.

Bates, H. E. (2001). *Yazınsal bir tür olarak kısa öykü* [The short story as a literary genre] (G. Ezber, Trans.). Bilge Kültür Sanat.

Çolpan. (1915, Şubat 5). Muhtaram yazuvçilarimizge [Değerli yazarlarımıza]. *Sada-yı Türkistân*.

F. K. (1909). Roman va hikâyalar, muharrir va mütercimler [Roman ve hikâyeler, yazarlar ve çevirmenler]. *Şu‘râ, (42)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Ekim 15). Bir vefalik zaife hususıda-1 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (40)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Ekim 20). Bir vefalik zaife hususıda-2 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (41)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Kasım 12). Bir vefalik zaife hususıda-3 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (44)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Kasım 18). Bir vefalik zaife hususıda-4 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (45)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Kasım 25). Bir vefalik zaife hususıda-5 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (46)*.

Mahmudhoja Behbudi. (1903, Aralık 1). Bir vefalik zaife hususıda-6 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (47)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1903, Aralık 11). Bir vefalik zaife hususıda-7 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (48)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1904, Ocak 21). Bir vefalik zaife hususıda-8 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (3)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1904, Ocak 28). Bir vefalik zaife hususıda-9 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (4)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1904, Şubat 3). Bir vefalik zaife hususıda-10 [Türkçeden beyani tercüme]. *Türkistan Vilayetinin Gazeti, (5)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1909, Şubat 5). Oq yelpug‘ichli chinli xotun [Türkçeden tercüme]. *Turkiston Viloyatining Gazeti, (10)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1914, Nisan 26). Bir a’mo bolaning hasrati [Bir âmâ çocuğun hasreti]. *Oyina, (27)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (1914, Mayıs 10). Teatr nimadur? [Tiyatro nedir?]. *Âyina, (29)*.

Mahmudhoca Behbûdî. (2021). *Tanlangan asarlar* [Seçilmiş eserler] (S. Ahmad, Haz.). Akademnashr.

Mallayev, N. (1978). *O'zbek adabiyoti tarixi* [Özbek edebiyatı tarihi]. O'qituvchi Nashriyoti.

Mirvaliyev, S. (1969). Janr manbalari va uning tashkil topishi [Tür kaynakları ve Onun oluşumu]. In *O'zbek romani* [Özbek romanı]. Fan Nashriyoti.

Qodirov, P. (1983). *Xalq tili va realistik proza* [Halk dili ve gerçekçi nesir]. Fan Nashriyoti.

Rabg'uziy. (1990). *Qisasi Rabg'uziy* (Cilt 1). Yozuvchi Nashriyoti.

Rahmonov, N. (2017). *O'zbek adabiyoti tarixi* [Özbek edebiyatı tarihi]. Sano-standart.

Sirojiddin, A. (2024). *Mahmudho'ja Behbudiy (Hayoti, faoliyati, vafoti)* [Mahmudho'ja Behbudi: Hayatı, faaliyetleri, vefatı]. Info Capital Books.

Sultonov, I., & Hayitmetov, A. (1982). *O'zbek nasri tarixidan* [Özbek nesir tarihinden]. Fan Nashriyoti.

Turdiyev, S. (1969). *20-yillar O'zbek hikoyasi* [20'li yıllarda Özbek hikâyesi] [Yayımlanmamış doktora tezi]. Fanlar Akademiyasi.

Yelok, V. S. (2019). *Modern Özbek edebiyatında hikâye (1900-1930)*. Sonçağ Akademi.

Zahidov, V. D. (1951). O Miftahul-Adle. *Filologiya, 4*, 3.

Zoxidov, V. Y. (1948). She'riy epik roman Alisher Navoiy [Alişîr Nevâyî'nin şiirsel epik romanı]. In *Tanlangan asarlar* [Seçilmiş eserler] (Cilt 2, Kitap 2). Fan Nashriyoti.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2025]

Yeşim ÇAĞLAR
https://orcid.org/0000-0002-7791-7883
Dr. Öğr. Üyesi | Sorumlu Yazar
ycaglar@nku.edu.tr
Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
https://ror.org/01a0mk874
Fen Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Sevda KURU
https://orcid.org/0009-0003-7499-102X
Yüksek Lisans Öğrencisi
sevdaa.kuru55@gmail.com
Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
https://ror.org/01a0mk874
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Eski Türkçede *Teŋri* Sözcüğü Üzerine*

On the Word Teŋri in Old Turkish

Araştırma Makalesi | ***Research Article***
Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.05.2025
Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 18.07.2025
Yayım Tarihi | *Date Published*: 20.07.2025

Atıf | ***Citation***

Çağlar, Y., Kuru, S. (2025). Eski Türkçede Teŋri Sözcüğü Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *9*(2), 1366-1391. https://doi.org/10.34083/akaded.1702561

Çağlar, Y., Kuru, S. (2025). On the Word Teŋri in Old Turkish. *Journal of Academic Language and Literature*, *9*(2), 1366-1391. https://doi.org/10.34083/akaded.1702561

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 çalışma, 17-19 Nisan 2025 tarihleri arasında Kırgızistan'da düzenlenen V. Uluslararası Türk Uygarlığı Kongresi'nde sözlü olarak sunulan "Eski Türkçede Teŋri Sözcüğü Üzerine" başlıklı bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hâlidir. Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur	*Ethical principles were followed during the preparation of this study*
Etik Kurul Belgesi	*Ethics Committee Approval*	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir	*Article does not require an Ethics Committee Approval.*
Katkı Oranı Beyanı	*Author Contributions*	Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir	*Author's contribution rates to the study are equal.*
Etik Bildirim	*Complaints*	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması	*Conflicts of Interest*	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir	*The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest*
Benzerlik Taraması	*Similarity Checks:*	Yapıldı	*Yes* - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans	*Copyright&License*	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır	*Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International*

© Yeşim ÇAĞLAR, Sevda KURU | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Öz

Türklerde inanç ve inanış sistemi, *teŋri* sözcüğünün kavram alanı içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. İslamiyet öncesi Türk topluluklarında yaygın olarak inanılan din, Gök Tanrı dinidir. Türkler bulundukları çevreye göre Manihaizm ve Budizm gibi dinlere de mensup olmuşlardır. Oldukça eski olan *teŋri* sözcüğünün varlığı, MÖ III. yüzyılda Hsiung-nu diline kadar izlenebilmektedir. Araştırmacılar tarafından "Asya Hunları" olarak belirtilen Hsiung-nular ile ilgili olarak Çin kaynaklarında geçen en önemli dil malzemesi *ç'eŋ-li ku-t'u şan-yü* söz öbeğidir. Kimi araştırmacılar söz öbeğindeki *ç'eŋ-li* sözcüğünün Eski Türkçe *teŋri* sözcüğü olduğunu kabul etmektedir. *teŋri* sözcüğünün etimolojisi hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. İlk görüş **teŋir-i* şeklinde, **tegir-* "döndürmek, çevirmek, kuşatmak" eyleminin daha eski bir türü olan **teŋir-* eyleminden gelebileceği düşüncesidir. İkinci görüş ise, *teŋ+ri* biçiminde, *taŋ* "tan, üst, gök" ad köküne *+ra* yön gösterme eki getirilerek *teŋri ~ taŋrı* biçimini oluşturulduğu düşüncesidir. Sözcükle ilgili diğer görüş, *taŋ* ve "güneşin eski dinî adı" olan *Ra* sözcüklerinin birleşimi ile *taŋ+ra* biçiminde meydana geldiğidir. Bir diğer görüş ise, sözcüğün Sümercede "gök; gök tanrı" manalarında kullanılan *dıngır ~ dingir* sözcüğünden gelmiş olabileceğidir. Çalışmada Köktürk, Uygur ve Yenisey Yazıtları incelenmiş, *teŋri* sözcüğünün kullanım ve anlamları belirlenmiştir. Ayrıca sözcük köken bilgisi açısından değerlendirilmiştir. Başlangıçta "gök, gökyüzü" anlamında kullanılan *teŋri* sözcüğü, daha sonraki dönemlerde dinî anlam kazanmış ve "Tanrı" için kullanılmıştır. *teŋri* sözcüğü "ilahi, sema, semavi, gök, gökyüzü, tanrı, Allah, hazretleri" anlamlarının yanı sıra *teŋrim* "majeste, prenses hazretleri" anlamlarıyla da kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Eski Türkçe, Eski Türk Dini, teŋri, tanrı, gök.

Abstract

*The belief and faith system in the Turks has an important place in the conceptual field of the word teŋri. The religion widely believed in in the pre-Islamic Turkish communities was the Sky God religion. Turks also belonged to religions such as Manichaeism and Buddhism depending on the environment, they lived in. The existence of the word teŋri, which is quite old, can be traced back to the Hsiung-nu language in the 3rd century BC. The most important language material in Chinese sources regarding the Hsiung-nu, who are referred to as the "Asian Huns" by researchers, is the phrase ç'eŋ-li ku-t'u şan-yü. Some researchers accept that the word ç'eŋ-li in the phrase is the Old Turkish word teŋri. There are different views on the etymology of the word teŋri. The first view is that it may come from the verb *teŋir-i, which is an older form of the verb *tegir- "to turn, surround, surround". The second view is that in the form teŋ+ri, the form teŋri ~ taŋrı was formed by adding the directional suffix +ra to the noun root taŋ "heaven, upper, sky". Another view about the word is that it is formed by the combination of the words taŋ and Ra, the "old religious name of the sun", in the form taŋ+ra. Another view is that the word may have come from the Sumerian word dingir ~ dingir, which means "sky; sky god". In the study, Köktürk, Uyghur and Yenisey Inscriptions were examined and the usage and meanings of the word teŋri were determined. In addition, the word was evaluated in terms of etymology. The word teŋri, which was initially used to mean "sky, heaven", gained a religious meaning in later periods and was used for "God". The word teŋri was used with the meanings of "divine, heaven, celestial, sky, heaven, god, Allah, his excellency" as well as teŋrim "his majesty, his excellency the princess".*

Keywords: *Old Turkic, Old Turkic Religion, teŋri, god, sky.*

Giriş

Türklerde inanç ve inanış sistemi, *teŋri* sözcüğünün kavram alanı içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. *teŋri* sözcüğünün daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle Türk kültüründeki inanç ve inanış unsurlarını incelenmek gerekmektedir. Eski Türklerin din ve mitolojileri ile ilgili hem Çin hem İslam hem de Batı kaynaklarında önemli bilgiler bulunmakla birlikte gerek dağınık gerekse kısa olmaları nedeniyle daha kapsamlı araştırmalar yapmak gerekmektedir. Türk kavimlerinin eski dinî görüş ve geleneklerinin kökenleri araştırılırken İskit ve Hun (Hsiung-nu) devirlerinin geçmişlerine kadar inmek ve farklı kültürel etkilerin, tarihsel süreçlerin Türk mitolojisi üzerindeki izlerini belirlemek gerekmektedir.

Yunan tarihçiler tarafından Türk kavimlerinin geleneklerinin İskitlerle aynı olduğu düşünülmektedir. Türk kavimlerinde görülen geleneklerin MÖ V-IV. yüzyıllarda İskitlerin gelenekleriyle benzerlik taşıdığı görülmektedir. Çinli tarihçiler tarafından MÖ II. yüzyılda Hunların güneş, ay, yer, su, atalar ve ölüler kültleri ile Gök Tanrı inancı gibi çeşitli kültürel etkiler altında kaldıkları tespit edilmiştir. Bu inanç ve inanışların son zamanlarda bile devam ettirildiği görülmektedir. Bu sebeple çalışmada öncelikle inanç, inanış sistemi, kültür ve tarih hakkında bilgilere yer verilmiştir. Türklerin eski dinî görüş ve gelenekleri kısaca incelenmiş, İslamiyet öncesi Türk kültür ve tarihi de çalışmaya dâhil edilmiştir.

1. İslamiyet Öncesi Türklerde İnanç ve İnanış Sistemi

İnanç, sözlük anlamı itibarıyla "inanılan şey, görüş, öğreti" anlamlarına gelmektedir (İnanç, t.b.). Eski Türklerin din ve mitolojileri hakkında birçok kaynakta bilgi bulunmakta ancak bu bilgilerin kısa ve dağınık bir durumda olması nedeniyle daha derinlemesine araştırılması gerekmektedir. Abdülkadir İnan'a göre, Türk topluluklarının örf, adet ve inanışlarında hâlen korunmakta olan Gök Tanrı diniyle ilgili görüş ve geleneklerin kökenlerini araştırırken İskit ve Hun dönemlerinin tarihlerine inmek gerekmekte hem Doğu Avrupa'yı hem de Orta Asya'yı birlikte değerlendirmek gerekmektedir (1986, s. 1).

Yunan tarihçiler tarafından Türk kavimlerinde ant kurumları ve bunlara bağlı geleneklerin, MÖ V-IV. yüzyıllarda İskit kurumlarıyla aynı olduğu düşünülmektedir (İnan, 1986, s. 1). Çinli araştırmacılar tarafından MÖ II. yüzyılda Hun kavimlerinde fark edilen güneş, ay, yer-su, atalar ve ölüler kültleri ve Gök Tanrı kültü, Türk kavimleri arasında farklı kültürlerin etkilerine rağmen son dönemlere kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir. (İnan, 1986, s. 1). İbrahim Kafesoğlu, Bozkır kültürüne sahip eski Türklerin inancını atalar kültü, tabiat kuvvetlerine inanma, Gök Tanrı dini ve diğer dinler olmak üzere dört başlıkta altında değerlendirmiştir (1998, s. 302).

1.1. Tabiat Kuvvetlerine İnanma

Eski Türkler, "dağ, volkanik göl, deniz, tepe, kaya, mağara, ağaç, orman, vadi, ırmak, su kaynağı, demir, kılıç" gibi birtakım gizli kuvvetlerin tabiattaki varlığına inanmakta, bu kuvvetlerin ayrıca gizli bir ruh olduğunu düşünmektedir (Kafesoğlu, 1998, s. 302). Ayrıca Türkler arasında "ay, yıldız, yıldırım, şimşek, gök gürültüsü ve güneş" gibi unsurların ruh

ve tanrı olduğunu düşünülmektedir. Ruhların iyiliği seven ve kötülük taşıyan ruhlar olarak ikiye ayrıldığı bilinmektedir (Kafesoğlu, 1998, s. 302). İyiliği seven tanrıçalardan biri *Umay* adında bir dişi tanrıçadır. Umay, Altaylılara göre çocuk ve hayvan yavrularını korumakla görevli olan tanrıçadır. Abdülkadir İnan'ın araştırmalarına göre Umay, yalnızca Aladağlılara özgü olmayıp, başka Şamanist boylarda da bulunmaktadır (1986, s. 34-35). Fiziki çevrede görülen doğaya ait nesnelerin ruh olduğunun kabul edilmesi, eski Roma ve Yunan Uygarlıkları da dâhil olmak üzere geçmiş kavimlerin hepsinde bulunmakta, çeşitli topluluklarda ruhlar ve tanrılar, farklı şekillerde önem taşımaktadırlar (Kafesoğlu, 1998, s. 302).

1.2. Atalar Kültü

Atalar kültü, ölmüş büyükleri anma ve atalara karşı saygı olarak görülmektedir (Kafesoğlu, 1998, s. 304). Tarihi kaynaklar üzerinde yapılan çalışmalar neticesinde atalar kültünün, sosyal ve iktisadî sebepler dolayısıyla Kuzey ve Orta Asya kavimlerinde var olduğu görülmektedir. Ölmüş ataların ruhları adına kutsal sayılan mağaralar önünde Asya Hunları, Tabgaçlar ve Göktürkler kurban adamışlardır. Türk mezarlarına yapılan saldırıların ağır şekilde cezalara saptırılmasından, atalara ait hatıraların değerli sayıldığı anlaşılmaktadır. Eski Türklerde ölülerin öteki dünyada rahat yaşamalarını sağlayacağı düşüncesiyle erkekler kıymetli eşyaları ve silahları ile kadınlar ise mücevherleri ile birlikte gömülmektedir (Kafesoğlu, 1998, s. 304). Faruk Sümer, *Oğuzlar* adlı eserinde İbn Fazlân'ın *Rihle* adlı eserinden hareketle Türklerin manevi şahsiyetlerine duyduğu büyük saygıyı ve ölü gömme adetlerini ayrıntılı açıklamaktadır (1972, s. 45).

Eski Türklerde Gök Tanrıya ve ataları adına kurban olarak erkek cins hayvan kesilmekte, özellikle atlar kurban edilmektedir (Kafesoğlu, 1998, s. 306). Türk kavimlerinde görülen yuğ (ölü) aşı geleneğinde ölünün atları kesilerek yenilmektedir Ölen kişi yaşamında birilerini öldürmüşse, mezarlar üzerine bu kişilerin resimleri tahtaların üzerine oyularak çizilmiştir. Cennette adamın öldürmüş olduğu kişilerin, kendisine hizmetçi olacağı inancı vardır. Buradan anlaşılacağı üzere, Göktürklerdeki bu inanç balbal geleneğinden gelmektedir. Atların ayakları, derileri ve başları yenildikten sonra mezarların üzerindeki sırıklara asılmaktadır (Sümer, 1972, s. 45-46). İnanışa göre, ölen kişi bu atlar ile cennete gidecek, atı olmayanlar ise yaya olarak devam edeceklerdir (Sümer, 1972, s. 46). Bozkır Türk topluluklarına ait mezarlarda atların sıklıkla iskeletlerine rastlanmaktadır. Orta Avrupa'da Hun ve Avarlara ait mezarlarda, Asya Hun imparatorlarına ait olan kurganlarda bu sebepten ötürü pek çok at iskeleti çıkarılmıştır (Kafesoğlu, 1998, s. 307).

1.3. Gök Tanrı Dini

Türk topluluklarında, İslamiyet öncesi yaygın olarak inanılan din, Gök Tanrı (Kök Tengri) dinidir. Bu din, günümüzde Şamanizm ile karıştırılmaktadır. Kamlık kurumu; büyücülük, falcılık, halk hekimliği, âşıklar gibi özellikleri içerisinde bulunduran, Orta Asya'daki Türkler arasında İslamiyet ile birlikte varlıklarını sürdüren bir kurumdur (Eroğlu ve Kılıç, 2005, s. 762). XX. yüzyılda birçok Türk araştırmacı, yeterli inceleme yapmadan Türklerin dinine Şamanizm adını vermişlerdir. Yaşar Kalafat, Hikmet Tanyu

ve Abdulkadir İnan -ilk eserleri hariç- tarafından yapılan ayrıntılı çalışmalar sonucunda, Türklerin Gök Tanrı inanıcını benimsediği, Kamlık yani Şamanizm inancının ise İslamiyet'teki "falcılık, büyücülük, otacılık, âşıklar vb. unsurları yansıtan bir kurum" olduğu kabul edilmiştir (Eroğlu ve Kılıç, 2005, s. 762).

Eski Türklerde bulunan ve bir din olduğu sanılan Kamlık (Şamanlık) kültünün yapılan araştırmalar ile bir din olmadığı, Tanrı ve yer-su inançlarıyla bağlantısı bulunmadığı ve sihri içine aldığı ortaya çıkarılmıştır (Eroğlu ve Kılıç, 2005, s. 763). W. Radloff'a göre Şamanların yapmış oldukları bu ayinler, Tanrı'ya ibadet ve duadır. Kamlar, sihirbaz ve kâhindir, aynı zamanda sinir hastalıklarını tedavi eden ruhani birer doktordur (Güngör ve Günay, 1997, s. 94).

Türk inanç sisteminin aksine İran mitolojisinde göğün ve yerin ayrı ayrı sahibi ve yaratıcısı bulunmaktadır. Gök Tanrı dininde ise göğün ve yerin yaratıcısı tektir. Bu düşünce yapısı Çin'in dünya (*T'ien-hsia*) yani "gök ve yer" tanımına benzemektedir (Ögel, 1995, s. 146-147). Eski Türkçe metinlerde sık sık geçen *üze kök teŋri asra yagız yer* "yukarıda mavi gök, aşağıda yağız yer" ibareleri gök-yer birliğini ortaya koymaktadır.

1.4. Diğer Dinler

Türk toplulukları yaşamış oldukları çevrelere göre farklı dinlerin etkisinde kalmışlardır. Etkilenmiş oldukları İslamiyet haricindeki diğer dinler, Türk toplulukları üzerinde olumsuz etkiler doğurmuştur. Avrupa Hunlarının hepsi Hristiyanlık dinini tamamen kabul etmemişlerdir ancak Çin bölgesinde bulunan Tabgaç devleti çeşitli göçler sonucunda 495 yılından sonra Budizm'in etkisi ile milli ögelerini yok ederek Çinlileşmişlerdir (Kafesoğlu, 1998, s. 314). Budist rahip ve seyyah olan Hsuan-Tsang'ın, Göktürkler devrindeki tüm Batı Göktürk çevresini "Budistler memleketi" olarak belirlemesine rağmen, II. Göktürk devleti tarafından Budizm'in reddedildiği ve Türk halkının Budizm'e karşı ayak direttiği bilinmektedir (Kafesoğlu, 1998, s. 315).

Manihaizm dini Uygurlar zamanında büyük kültürel değişikliklere yol açmıştır. Türkler arasına kabul görmeye başlamış olan bu din ve özellikle Türkistan bölgesindeki Uygurların buraya hâkimiyetleri zamanında iyice oturmuştur (Kafesoğlu, 1998, s. 315). Bu dinin kabul edilmesiyle birlikte Göktürk yazısı değiştirilerek, yerine Soğd kökenli yazı tipinde olan Uygur yazısı kullanılmaya başlanmıştır. Budizm'in de yayıldığı bu bölgede Uygurları artık yerleşik bir devlet olarak varsaymak ve Uygurların bu kültürü başarılı bir şekilde temsil ettiğini belirtmek gerekmektedir (Kafesoğlu, 1998, s. 314-315). Manihaizm ve Budizm etkisiyle Uygur döneminde çeviri eserlerden oluşan zengin bir dinî edebiyat gelişmiştir.

2. İslamiyet Öncesi Türk Kültür ve Tarihi

Türk tarihi içerinde eski çağlarda Türk topluluklarının yaptıkları büyük göç hareketleri çeşitli araştırmalar neticesinde netlik kazanmıştır (Kafesoğlu, 1998, s. 50). L. Ligeti ve Bahaeddin Ögel gibi ilim adamları MÖ IV. yüzyılda Gobi'nin güney tarafında Kan-su, Huang-ho çevresinde bulunan Türklerin dil, din, askerî ve ekonomik özellikleri göz önüne alındığında bu bölgelere dışarıdan geldiklerini belirtmişlerdir (Ligeti, 2011, s. 30-31; Ögel,

1984, s. 5-8). Yapılan arkeolojik ve antropolojik çalışmalar ışığında Asya Hunları olarak anılan Türklerin anayurttan ne zaman çıktıkları ve hangi yöne doğru hareket ettikleri saptanmıştır (Kafesoğlu, 1998, s. 50).

MÖ IV. yüzyıldan itibaren Çin kaynaklarında, Türkler ile Moğol ve Tunguz kökenli bazı grupların önderliğindeki Hsiung-nu (Hiung-nu) olarak anılan topluluğun kökeni hakkında çeşitli fikirler öne sürülmüştür (Kafesoğlu, 1998, s. 57). Eski Çin kaynaklarının Hsiung-nular ile ilgili olarak vermiş oldukları örf, âdet ve ekonomik faaliyetlere ait bilgiler yeniden araştırılmış, dil ve kültür çalışmaları da esas alınarak Hsiung-nular'ın Türk olduğu yargısına varılmıştır (Kafesoğlu, 1998, s. 57).

K. Shiratori, öncelikle Hsiung-nular'ın Türk olduğunu söylemiş, daha sonra ise Moğol kökenli olduklarını belirtmiştir; L. Ligeti'ye göre Hsiung-nular'ın kimliklerini belirlemek zorken, A. v. Gabain ise Türk-Moğol karışımı olduklarını düşünmektedir (Akt. Kafesoğlu, 1998, s. 58). İbrahim Kafesoğlu'na göre Hsiung-nular'ın imparatorluğunda Türklerin yanı sıra Moğol, Tunguz gibi yabancı kavimlerin bulunması normaldir; ancak devleti kuran ve yönetenlerin Türkler olduğu açıktır (1998, s. 58).

Hsiung-nular, kendilerine Türkçede "kavim, halk" anlamına gelen Hun (Khun) demektedirler. Hun imparatorluğunda, Türklere ait bozkır kültürü egemendir ve Gök Tanrı'ya inanılmaktadır (Kafesoğlu, 1998, s. 58). Hsiung-nu devletinin yönetici sınıfı ve hanedan dili Türkçedir. Siyasi ve kültürel ilişkiler vesilesiyle Çin yıllıklarında kaydedilen Hsiung-nu (Hun) dilinden alınan *Tanrı, kut, börü, il (el), ordu, tuğ, kılıç* vb. sözcükler Türkçe kökenlidir ve Türk dilinin en eski miraslarındandır (Kafesoğlu, 1998, s. 59).

3. *Teŋri* Sözcüğü Üzerine

Bir dilin sözvarlığı üzerinde yapılan çalışma ve araştırmalar, o dili konuşan halkın yaşama biçimini ortaya koymakla birlikte inanç ve inanışlarına ışık tutmaktadır (Aksan, 2011, s. 181). Bu nedenle *teŋri* sözcüğünün en eski metinlerde nasıl tanıklandığı, hangi anlamlarda kullanıldığı ve köken bilgisi açısından değerlendirilmesi son derece önemlidir. İlk metinlerimizden itibaren sıklıkla görülen *teŋri* sözcüğü üzerinde birçok çalışma yapılmış ve yapılmaya devam etmektedir (Bk. Ağca, 2015; Ayaz, 2021; Barutçu Özönder, 1996; Bilgin, 2005; Kaya, 2020; Tokyürek, 2017; Şen, 2010).

3.1. Köken Bilgisi Bakımından *Teŋri* Sözcüğü

Hsiung-nular (Hunlar) ile ilgili olarak Çin kaynaklarında geçen en önemli dil malzemesi *ç'eŋ-li ku-t'u şan-yü* söz öbeğidir. Ts'ien Han Şu'ya göre bu söz öbeği Hsiung-nu (Hun) han veya kağanlarının tam unvanıdır. Bu öbekteki *ç'eng-li* sözcüğü "gök", *ku-t'u* sözcüğü "oğul", *şan-yü* sözcüğü ise "geniş ve büyük" anlamlarına gelmektedir (Tekin, 2024, s. 12). Araştırmacılar tarafından, *ç'eŋ-li ku-t'u şan-yü* söz öbeğindeki *ç'eŋ-li* (撐 犁 = *ç'en-gli*) sözcüğünün Eski Türkçe *teŋri* (**t'eŋ-li*)[1] sözcüğü olduğu kabul edilmektedir (Tekin, 2024, s.

[1] Eski Çincede *tiān* (*t*^{h}*ien*) sözcüğü "gökyüzü, cennet, göksel tanrı" anlamlarına gelmektedir. Çince karakterin "kafası olan bir kişiyi yani tanrıyı göstermesi nedeniyle sözcüğün "gökyüzü" yerine "tanrı"yı gösterdiği

12). *teŋri* sözcüğü "gök; tanrı" anlamına gelmektedir. Ancak G. Doerfer bu görüşe karşı çıkmaktadır.

> Schließlich weist *täŋri* eine sehr eigenartige Struktur auf, s. Die Lautverbindung *-ŋr-* und überhaupt die ganze Gestalt des Wortes ist untürkisch. Da zudem in vielen Türksprachen eine Variante **taŋrï* erscheint (türkeitürk., aserbeidschan. *tanrï*, türkmen. *taŋrï*, jakut., *taŋara*, tschuwasch. *tură*), liegt es nahe, eine ursprüngliche Form **taŋri* (die später in verschiedenen Richtungen der türkischen Vokalharmonie adaptiert worden ist) anzunehmen: diese aber könnte schon der fehlenden Vokalharmonie wegen nicht ursprünglich türkisch sein (Doerfer, 1973, s. 5).

G. Doerfer, *teŋri* sözcüğünün içindeki *-ŋr-* ünsüz öbeği nedeniyle Türkçe olmadığını ileri sürmektedir. Bazı Türk dillerinde sözcüğün art ünlülü olduğuna dikkat çeken G. Doerfer, sözcüğün Türkçe ve Azerbaycan Türkçesinde *tanrı,* Türkmen Türkçesinde *taŋrı,* Yakut Türkçesinde *taŋara,* Çuvaş Türkçesinde ise *turĭ* varyantlarına örnek vermektedir. Bu duruma dayanarak, sözcüğün özgün biçiminin ünlü uyumuna aykırı olarak *taŋrı* olması gerektiği görüşünü öne sürmüştür (Doerfer, 1973, s. 5; Tekin, 2024, s. 12).

Talat Tekin, G. Doerfer'in görüşünü Eski Türkçede içerisinde /ŋ/ ya da /k/ ünsüzlerini içeren ön ünlülü birçok sözcüğün Yakut Türkçesinde art ünlülü olması özelliğiyle eleştirmektedir: *öküz* > Yak. *oğus*, *ingäk* > Yak. *ınax*, *säkiz* > Yak. *ağıs*, *süŋ̄k* > Yak. *uŋuox* vb. Bu örnekler göz önüne alındığında /ŋ/ ünsüzünü içeren *teŋri* sözcüğünün de Yakut Türkçesinde kurallı olarak *taŋara* biçimini almış olduğu söylenebilir (Tekin, 2024, s. 12).

Çuvaş Türkçesinde *turĭ* biçimi ise, Çuvaş Türkçesinin tarihsel gelişimine uygundur. İlk Türkçede kök hece ünlüsü /e/ olan birçok sözcük, bugün Çuvaş Türkçesinde kurallı olarak /a/ ünlüsüne dönüşmektedir: *ek-* > Çuv. *ak-*, *eke* "abla" > Çuv. *akka*, *elig* "el" > Çuv. *alĭ*, *al*, *er* > Çuv. *ar*, *eblen-* > *avlan-* vb. (Tekin, 2024, s. 12-13). Talat Tekin'e göre, İlk Türkçede yer alan *teŋri* sözcüğünün bu genel gelişmeye uyarak, ayrıca *ŋ* > *ğ* değişimine de uğrayarak (*teŋri* > *tağrı* > *turĭ*) Çuvaş Türkçesinde *turĭ* biçimini alması son derece doğaldır (2024, s. 13).

Oğuz grubunda yer alan Türkiye Türkçesi ve Azerbaycan Türkçesindeki *tanrı* ve Türkmen Türkçesindeki *taŋrı* varyantlarındaki art ünlülü biçimler ise, Türk-İslam coğrafyasında *teŋri* sözcüğünden sonra genellikle kullanılan Arapça *taʿālā* gibi art ünlülü sıfatların önceki sözcüğe etkisi ile oluşmuş olabilir: *teŋri taʿālā* > *taŋrı taʿālā* (Tekin, 2024, s. 13). Sözcük lehçelerden Hakas Türkçesinde *tiger*, Karaçay-Balkar Türkçesinde *teyri*, Kırgız ve Karakalpak Türkçesinde *teŋir*, Oyrot Türkçesinde *teŋeri*, Sarı Uygur Türkçesinde *teŋer*, Şor Türkçesinde *tegri*, Uygur Türkçesinde *teŋri* şeklindedir (Şirin, 2019, s. 27).

teŋri sözcüğünün etimolojisi hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. Sözcüğün etimolojisi ile ilgili ilk görüş **teŋir-i* şeklindedir. Talat Tekin *teŋri* sözcüğünü, "döndürmek, çevirmek, kuşatmak" anlamına gelen **teŋir-* fiil gövdesine dayandırmakta, *-i* fiilden isim yapım ekiyle de genişletmektedir (2024, s. 13). Sözcüğün Eski Türkçedeki "çepeçevre" anlamına gelen *tegre* ve "değirmen" anlamına gelen *tegirmen* sözcüklerinin de kökü olan **tegir-* (daha eski

düşünülmektedir. Sözcüğün *tiān* "üst" sözcüğüyle bağlantılı olduğu, semantik gelişiminin üst, yüksek > gökyüzü olarak kurulabileceği belirtilmektedir (Schuessler, 2007, s. 495).

versiyonu ise **teŋir-*) fiilinden türediğini ifade etmektedir. Tekin ayrıca, *teŋri* sözcüğünün içindeki *-ŋr-* ünsüz öbeğinin Türk dilinin ses bilimsel yapısına aykırı olmadığını belirtmekte, Eski ve Orta Türkçede bu ünsüz öbeğinin yer aldığı sözcüklerin varlığını *Dîvânu Lugâti't-Türk*'ten örneklerle açıklamaktadır: *çıŋra-* "çınlamak", *kıŋrak* "et ve hamur kesmekte kullanılan satır", *koŋragu* "çıngırak", *öŋrä* "önde, doğuda" vb. (2024, s. 13).

Talat Tekin'in etimolojisini destekleyen İbrahim Taş, **teŋir- ~ tegir-* fiil gövdesindeki ses farklılığını Eski Türkçede bulunan *-ŋ- ~ -g-* nöbetleşmesine dayandırmakta, *eŋir- ~ egir-* "eğirmek" ile *eŋin ~ egin* "omuz" örnekleriyle açıklamaktadır (2020, s. 142).

teŋri sözcüğünün etimolojisi hakkındaki ikinci görüş ise, *teŋ+ri* biçimindedir. Sözcüğün "tan, üst, gök" anlamlarına gelen *taŋ* isim gövdesinden yön gösterme eki olan *+ra* getirilerek *teŋri ~ taŋrı* biçimini oluşturulduğu düşünülmektedir (Alyılmaz, 2013, s. 42). Türkçede *+GArU*, *+ArI*, *+rA* yön gösterme ekleri, fiilin yönünü ifade etmek için yer ve zaman adlarına eklenmektedir (Korkmaz, 2023, s. 254). Zeynep Korkmaz'a göre *+rA* eki, canlılığını kaybetmiş ektir ve *sonra, taşra, üzere, üzre, dışarı, beri, geri* vb. kalıplaşmış sözcüklerde yaşamaktadır (2023, s. 254).

Cengiz Alyılmaz'a göre *içre, taşra* gibi Eski Türkçe metinlerinde sıkça karşılaşılan sözcüklerin oluşumundaki *+rA* eki *taŋrı* sözcüğünün oluşumundaki *+rI* ekiyle aynıdır (*+rA* > *+rI*) (2013, s. 42). Türkçede *l, n, y, m, r* ünsüzlerinin içinde bulundukları sözcüklerdeki ünlüleri hem daraltıcı ve hem de inceltici özelliği bulunmaktadır. *Tan* sözcüğündeki *n* ünsüzü ile *+rA* yön gösterme ekindeki *r* ünsüzü, kalın ünlülü *taŋra* (> *taŋrı* > *tanrı*) sözcüğünün ince ünlülü *teŋri* (> *tenri*) versiyonunu ortaya çıkarmaktadır (Alyılmaz, 2013, s. 42).

Çinli tarihçiler, *teŋri* olarak ifade edilen tanrının ortaya çıkışının MÖ III-V yüzyıllardan daha geç olmadığına inanmaktadırlar. *teŋri* sözcüğünün etimolojisini Türkçe "gün doğumu" anlamına gelen *taŋ* ve "güneşin eski dinî adı" olan *Ra* sözcüklerinin birleşimi ile *taŋ+ra* biçiminde oluştuğuna dair bir görüşle açıklamaktadırlar (Namatov, Asakura & Namatov, 2014).

S. G. Clauson'a göre çok eski olan *teŋri* sözcüğü, -daha eski değilse- muhtemelen ön Türkçe dönemi metinlerinden MÖ III. yüzyılda Hsiung-nu diline kadar izlenebilmektedir. Başlangıçta "fiziksel gökyüzü" anlamında gibi görünen *teŋri* sözcüğü daha erken bir dönemde dinî anlam kazanmış ve daha önceki metinlerde daha yaygın bir anlam olan tanrı olarak "gök" anlamına gelmiştir. Manihaizm ve Budizm'e ait metinlerinde sözcük, "Tanrı" anlamında kullanılmaktayken *Kutadgu Bilig*'de ise "Tanrı" anlamı için yaygın olarak *bayat* sözcüğünün yanı sıra *Allāh* ve *hudāy* sözcükleri kullanılmaktadır (Clauson, 1972, s. 523b). Clauson *teŋri* sözcüğünün etimolojisi üzerinde bir değerlendirme yapmamaktadır.

Türkçede "gökyüzü" sözcüğü için eskiden "mavi" anlamına da gelen *kök* sözcüğünün kullanıldığını belirten G. Doerfer, *teŋri* sözcüğünün, yeni bir dinî düşüncenin etkisi altında, dinî terim olarak kullanılması, "Allah" anlamını karşılaması ile nesne olarak "gökyüzü" anlamını da koruması ve kavramlar arasındaki farkın vurgulanması gerektiğini söylemektedir (Akt. Erol, 2008, s. 504).

teŋri sözcüğü ile ilgili bir diğer görüş, sözcüğün Sümercede "gök; gök tanrı" manalarında kullanılan *dıngır ~ dingir* sözcüğünden gelmiş olabileceği ve *tıngır, tıngrı, tengri* gibi versiyonlara dönüştüğüdür (Güngör, 2010, s. 570). Sümerce çivi yazısı işareti *dĝir*  tanrıyı simgeleyen bir ideogramdır ancak başlangıçta sekiz ışınlı bir yıldızın resmidir (Rawlinson, 1870, s. 64). Hem "tanrı"yı hem "gökyüzü"nü temsil eden bu işaretin anlamı bağlama göre belirlenmektedir (Hayes, 1990, s. 13). Özellikle Sümer tanrısı An'ı temsil ettiği düşünülen *dıĝır* sözcüğü, "gökyüzü" veya "cennet"i simgelemektedir. Sözcüğün telaffuzu "dimer" olarak bilinmektedir (Edzard, 2003, s. 32). Eski Sümercedeki *n* sesinin önce *ng*'ye sonrasında *m*'ye dönüşmesi ile sözcük yeni Sümercede *dimir* biçiminde kullanılmaktadır (Hommel, 1886, s. 357).

Sümercedeki *tingir ~ diĝir* sözcüğü, "tanrı, ilâh, tanrıça" olarak açıklanmakta, dişi ya da eril fark etmeksizin tüm tanrılar için kullanılmaktadır (Aydın, 2013, s. 1320; Karabulut ve Güzelsoy, 2020, s. 73). Sözcüğün kökeni, gök-Tanrı ilişkisi ve Sümerce metinlerdeki kullanımları Van Dijk (1971) tarafından incelenmiştir. Yaratıcıya dair inançlar ve mitolojik düşünceler, çoğunlukla "sonsuzluk, kusursuzluk, her yerde bulunma ve her şeye hükmetme" anlayışını içermekte, tam da bu sebeple yaratıcı ile gök veya gök cisimleri arasında bir ilişki olduğuna inanılmaktadır (Karabulut ve Güzelsoy, 2020, s. 73). Yaratıcı ile iletişim hâlindeyken ve dua ederken genellikle yüz göğe çevrilmekte, yine eller göğe açılmaktadır.

J. P. Roux, Türklerin ve Moğolların tek tanrıya inandıkları, onun da gökyüzünde bulunduğu, yeryüzünde ise sadece bir hükümdarın olduğu düşüncesine dikkat çekmektedir (2001, s. 61). Bu nedenle Gök Tanrı'nın "ulu, yüce; yüksek; mavi, gri-mavi; güçlü ve sonsuz" gibi özelliklere sahip olduğunu ifade etmektedir (Roux, 2001, s. 61).

Eski Türkçede *teŋri* sözcüğü, "hem gözle görülen gök" hem de "yaratıcı, Allah" anlamlarına gelmektedir. Abdülkadir İnan, Şamanistlerin bir dağı veya ırmağı bir ruh olarak gördükleri gibi, Eski Türklerin de göğü, semayı maddi bir varlık olarak gördüklerini belirtmekte; gökyüzünü, yüksek ve büyük bir ruh veya bir tanrı olarak kabul etmektedirler (İnan, 1986, s. 28). Bu anlayış, göğün hem fiziksel varlık olarak algılanması hem de ruhsal veya ilahi bir varlık olarak görülmesi şeklinde yorumlanabilir. R. Grousset *Bozkır İmparatorluğu* adlı eserinde Türklerin yeri ve göğü yaratan ve "Tanrı" dedikleri bir yaratıcıya taptıklarını, ona çeşitli hayvanlar kurban ettiklerini anlatmaktadır (1980, s. 96-97).

G. Doerfer'in belirtmiş olduğu gök ve *teŋri* kavramları arasında oluşturulan farka Abdülkadir İnan da değinmektedir (1986, s. 27). Maniheist ve Budist çevrede oluşturulan metinlerde *teŋri* sözcüğünün Köktürk yazıtlarındaki manasıyla kullanılmakla birlikte maddi bir varlık olarak düşünülen *teŋri* "gök, sema" sözcüğünden ayırt edildiğini belirtmektedir (Erol, 2008, s. 504).

Dünya dillerinde tanrı kavramını karşılayan sözcüklerle ilgili çalışma yapan Deniz Demiryakan (2022, s. 20), bu sözcüklerin en başta "gökyüzü; yukarı" ile ilgili olduğunu, sonrasında "baba; kral; üstün kişi" gibi anlamlar kazanarak zamanla "tanrı" anlamına geldiklerini belirtmektedir.

teŋri sözcüğünün kökeni ile ilgili pek çok görüş ortaya konmuş ancak ortak bir fikre varılamamıştır. Çalışmanın hacmi gereği *teŋri* sözcüğünün kökeni hakkındaki yaygın görüşlere yer verilmiştir. Sözcüğün kökeni hakkındaki diğer görüşler için bk. Georg, 2001, s. 83-100.

3.2. Eski Türkçede *Teŋri* Sözcüğü

teŋri (𐰇𐰼𐰞𐰃) kavram işareti, Eski Türkçe metinlerde çoğunlukla "gök, gökyüzü, gökyüzünde olan; Tanrı, Tanrı'ya ait, ilahî, ilahî güce sahip olan; Tanrı tarafından yaratılan; Tanrının temsilcisi" gibi anlamlarda kullanılmıştır (Alyılmaz, 2013, s. 41). *teŋri* sözcüğünün temel anlamı "gök, gökyüzü"dür. Eskiçağ kültürlerinde gök gürültüsü, şimşek, yağmur gibi olayların gökyüzünde olağanüstü bir varlığın delili olarak kabul edilmesi düşüncesine dikkat çeken Hatice Şirin, gök-Tanrı ilişkisinden dolayı göğün "Tanrının meskeni" sayıldığını belirtmektedir (2019, s. 26).

Köktürk ve Yenisey Yazıtlarını analiz eden M. M. Oglu Mamedov, *teŋri* sözcüğünün yazıtlarda "yaratma, kağana güç verme, himaye, insan kaderlerinin belirlenmesi ve cezalandırma" gibi işlevlerle kullanıldığını belirtmektedir (2020, s. 401-402). Ferruh Ağca, *teŋri* sözcüğünün "yaratıcı" anlamının daha çok İslami metinlerde belirginleştiğini belirtmekte, eski Türkçede *teŋri* sözcüğünün "yaratma, buyurma, lütfetme, ülke bahşetme, talih, bilgi ve kağan verme" gibi vasıfları da içinde barındırdığından bahsetmektedir (2015, s. 210).

Cengiz Alyılmaz'a göre Türk boy ve toplulukları Tanrı'nın "yüceler yücesi" olduğuna inanmakta, Tanrı'yı göklerde, gökyüzünde, yükseklerde düşünmekte, bu nedenle yaratıcıya "tanda, üstte, gökyüzünde bulunan" manalarını taşıyan *teŋri* sıfatını yakıştırmaktadır (2013, s. 42). Eski Türkçe metinlerde *teŋri* sözcüğü ayrıca kağan ve kumandanların ad ve unvanlarında *teŋri teg teŋride bolmış türk bilge kağan, teŋride bolmış alp külüg bilge kağan, ay teŋride kut bulmış alp ulug bilge kagan* gibi açıklayıcı veya belirleyici unsur[2] olarak kullanılmaktadır (Alyılmaz, 2013, s. 42).

Dillerin gelişiminde kolaylık ve anlaşılabilirlik ilkeleri gereğince, işlek olarak kullanılan anlamlı ve işlevli dil ögeleri belli bir süre sonra işlekliğini kaybederek veya görevlerini diğer ögelere bırakarak düşmüşlerdir (Gemalmaz, 1992, s. 28). Türk kağan ve kumandanlarının adlarındaki *teŋri* sözcüğünün belirleyici ögeleri de zamanla bu anlamlarını *teŋri* sözcüğüne bırakarak işaretsiz hâle gelmişlerdir (Alyılmaz, 2013, s. 42). Çalışmanın bu bölümünde Köktürk, Uygur ve Yenisey Yazıtları incelenmiş, *teŋri* sözcüğünün kullanım ve anlamları belirlenmiştir.

3.2.1. Köktürk Yazıtları

Köktürk Yazıtları arasında bulunan Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk Yazıtları başta

[2] Köktürk Yazıtlarında geçen *teŋri teg teŋride bolmış türk bilge kağan* ve *teŋri teg teŋri yaratmış türk bilge kagan* ibareleri F. S. Barutçu Özönder (1996), Serkan Şen (2010), Ceval Kaya (2020) ve Eyup Sertaç Ayaz (2021) tarafından ayrıntılı olarak incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

olmak üzere Ongi (Ongin) ile Küli Çor Yazıtları çalışmaya dâhil edilmiştir.

3.2.1.1. Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları

Türk dilinin en eski yazılı belgeleri arasında Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları yer almaktadır. Yazıtların Orhun Abideleri olarak da anılmasının sebebi Moğolistan'da bulunan Orhun ırmağının eski yatağı yakınında bulunmasıdır. Yazıtlar 1889 yılında Yadrintsev tarafından bulunmuştur. 732 yılında dikilen Kül Tigin Yazıtı ile 735 yılında yazılmış olan Bilge Kağan Yazıtı arasında yaklaşık bir kilometre mesafe vardır (Tekin, 1998, s. 10; Ercilasun, 2016, s. 340).

Talat Tekin, *Orhon Yazıtları* adlı eserinde *teŋri* sözcüğünün anlamlarını "gök, gökyüzü; tanrı" olarak belirlemiştir (2008, s. 173). Yazıtlar üzerinde çalışma yapan Muharrem Ergin ise sözcüğü "gök; Tanrı; ilâh, ilâhe, gök Tanrısı" olarak açıklamaktadır (2011, s. 114). Kül Tigin Yazıtında 16 kez tespit edilen *teŋri* sözcüğü, dokuz yerde "Tanrı, yaratıcı, ilâh" anlamındayken sadece beş yerde "gök, gökyüzü" anlamında kullanılmıştır. Ayrıca *teŋri teg teŋride bolmış* ibaresi içerisinde bir kez geçen sözcük, Bilge Kağan'ın unvanı olarak kullanılmıştır. Kül Tigin Yazıtında tespit edilen *teŋri* sözcüğünün kullanımları şunlardır:

> **KT G 1** ***t(e)ŋri*** *t(e)g* ***t(e)ŋride*** *bolm(ı)ş* türük bilge *k(a)g(a)n*, bu ödke ol(u)rt(u)m. "(Ben), **Tanrı** gibi (ve) **Tanrıdan** olmuş Türk Bilge Hakan bu devirde (tahta) oturdum." (Tekin, 2008, s. 20, 21).
>
> **KT G 9** ***t(e)ŋri*** *y(a)rl(ı)k(a)dukin üçün [ö]z(ü)m kuutum b(a)r üçün k(a)g(a)n ol(u)rt(u)m* "**Tanrı** lütufkâr olduğu için, benim (de) talihim olduğu için, hakan (olarak tahta) oturdum." (Tekin, 2008, s. 22, 23).
>
> **KT D 1** *üze kök* ***t(e)ŋri*** *(a)sra y(a)gız y(e)r kıl(ı)ndukda (e)kin (a)ra kişi oglı k(ı)lınmış* "Üstte mavi **gök** (yüzü) altta (da) yağız yer yaratıldığında, ikisinin arasında insan oğulları yaratılmış." (Tekin, 2008, s. 24, 25).
>
> **KT D 10** *üze türük* ***t(e)ŋrisi*** *türük ıduk yiri* "Yukarıdaki Türk **Tanrısı** (ve) Türk kutsal yer" (Tekin, 2008, s. 26, 27).
>
> **KT D 11** ög(ü)m ilbilge k(a)*tun(u)g* ***t(e)ŋri*** *töp(ü)sinte tut(u)p yüg(e)rü kötürm(i)ş (e)r(i)nç* "Annem İlbilge Hatunu **göğün** tepesinden tutup (daha) yükseğe kaldırmışlar muhakkak ki." (Tekin, 2008, s. 26, 27).
>
> **KT D 12** ***t(e)ŋri*** *küüç birtük üç(ü)n k(a)ŋım k(a)g(a)n süsi böri t(e)g (e)rmiş y(a)gısi kooń t(e)g (e)rmiş* "**Tanrı** güç vermiş (olduğu) için, babam hakan askerleri kurt gibi imiş, düşmanları (da) koyun gibi imiş." (Tekin, 2008, s. 26, 27).
>
> **KT D 15** ***t(e)ŋri*** *y(a)rl(ı)k(a)duk üçün…* "**Tanrı** (öyle) buyurduğu için..." (Tekin, 2008, s. 28, 29).
>
> **KT D 22** *üze* ***t(e)ŋri*** *b(a)sm(a)s(a)r (a)sra yir t(e)l(i)nm(e)s(e)r türük böd(u)n (e)l(i)ŋ(i)n törün(i)n k(e)m (a)rt(a)tı [ud(a)çı (e)rti…* "Üstte(ki) **gök** çökmedikçe, altta(ki) yer (de) delinmedikçe, (ey) Türk halkı, (senin) devletini (ve) yasalarını kim yıkıp bozabilirdir?" (Tekin, 2008, s. 30, 31).

KT D 25 ***t(e)ŋri*** *il bir(i)gme* ***t(e)ŋri*** *türük bod(u)n (a)tı küsi yok bolm(a)zun [tiy(i)n öz(ü)m(i)n ol* ***t(e)ŋri]*** "**Tanrı**, devlet veren **Tanrı**, Türk halkı(nın) adı sanı yok olmasın diye, beni o **Tanrı**…" (Tekin, 2008, s. 30, 31).

KT D 29 *kisre* ***t(e)ŋri*** *y(a)rl(ı)k(a)zu kut(u)m b(a)r üç(ü)n ülüg(ü)m b(a)r üçün ölt(e)çi bod(u)n(u)g tirg(ü)rü ig(i)t(ti)m* "Sonra, **Tanrı** bağışlasın, ilâhi lütfum olduğu için, kısmetim olduğu için, ölecek halkı diriltip doyurdum." (Tekin, 2008, s. 32, 33).

KT K 4 ***t(e)ŋri*** *yir bulg(a)kin üçün y(a)gı boltı* "**Gök** (ile) yer (arasındaki) karışıklık nedeniyle (bize) düşman oldular." (Tekin, 2008, s. 36, 37).

KT K 10 *öd* ***t(e)ŋri*** *aysar kişi oglı koop ölg(e)li törim(i)ş* "Zaman **Tanrısı** buyurunca insan oğlu hep ölümlü yaratılmış." (Tekin, 2008, s. 38, 39).

KT GD ***t(e)ŋr[ide]*** *tir(i)gd(e)kiçe […….]* "**Gök(lerde de)** hayattaki gibi (olasınız)." (Tekin, 2008, s. 40, 41).

KT GB ***t(e)ŋri*** *bolca [……..]* "**tanrı** olunca…" (Tekin, 2008, s. 40, 41).

Bilge Kağan Yazıtında 23 kez tespit edilen *teŋri* sözcüğü, 12 örnekte "Tanrı, yaratıcı, ilâh" anlamında, beş örnekte "gök, gökyüzü" anlamında kullanılmıştır. Ayrıca altı kez Bilge Kağan'ın unvanı *teŋri teg teŋride bolmış* ibaresi ve Bilge Kağan'ın oğlu Teŋri Kağan'ın unvanı *teŋri teg teŋri yaratmış* ibaresinde kullanılmıştır. Hem Kül Tigin hem Bilge Kağan Yazıtında geçen "mavi gökyüzü" olarak anlamlandırılan *kök teŋri* ibaresini Ferruh Ağca "gök, sema" anlamında ikileme olarak değerlendirmektedir (2015, s. 214). Yazıtta tespit edilen *teŋri* sözcüğünün kullanımları şunlardır:

BK G 13 ***t(e)ŋri*** *t(e)g* ***t(e)ŋri*** *y(a)r[(a)t]m(ı)ş türük bilge [k(a)g(a)n]…* "**Tanrı** gibi **Tanrıca** (tahta oturulmuş) Türk Bilge Hakan…" (Tekin, 2008, s. 68, 69).

BK B 3 *y(a)y bols(a)r üze* ***t[(e)ŋri]*** "İlkbahar gelince, yukarıda (**gök**?)" (Tekin, 2008, s. 70-71).

BK K 1 ***t(e)ŋri*** *t(e)g* ***t(e)ŋride*** *bolm(ı)ş türük bilge k(a)g(a)n…* "(Ben), **Tanrı** gibi (ve) **Tanrı'dan** olmuş Türk Bilge Hakan…" (Tekin, 2008, s. 44, 45).

BK K 7 ***t(e)ŋri*** *y(a)rl(ı)k(a)dukin üç(ü)n öz](ü)m kuut(u)m b(a)r üç(ü)n k[(a)g(a)n ol(u)rt](u)m* "**Tanrı** lütufkâr olduğu için, kendimin (de) talihim olduğu için (hakan olarak) tahta oturdum." (Tekin, 2008, s. 46, 47).

BK K 9 ***[t](e)ŋr[i]*** *y(a)rl(ı)k(a)d[uk ü]ç[(ü)n ö]z(ü)m ol(u)rt(u)k(u)ma tör[t b]ul(u)ŋd(a)kı bo[d(u)n(u)g itd(i)m y(a)r](a)t[d(ı)m i[……]* "**Tanrı** lütfettiği için tahta oturduğumda (ben de) dört bucaktaki halkları tanzim ettim (ve) düzene soktum." (Tekin, 2008, s. 46, 47).

BK K 10 *üze* ***t(e)ŋri*** *(a)s[r]a y(e)r y(a)rl(ı)k(a)duk üç[(ü)n]* "Yukarıda **gök** aşağıda da yer lütfettiği için…" (Tekin, 2008, s. 46, 47).

BK K 12 üze ***t(e)ŋri*** *(e)rkl(i)g [……..t]* "Yukarıda **Tanrı** kudretli…" (Tekin, 2008, s. 48, 49).

BK D 1 ***t(e)ŋri*** *t(e)g* ***t(e)ŋri*** *y(a)r(a)tm(ı)ş türük bilge k(a)g(a)n…* "**Tanrı** gibi, **Tanrı**

(hükümdar) yapmış, Türk Bilge Hakan,…" (Tekin, 2008, s. 50, 51).

BK D 2 *üze kök* ***t(e)ŋri*** *(a)s[ra y(a)g(ı)z y(e)r kıl(ı)ntukda (e)kin (a)ra kişi oglı kıl(ı)nm(ı)ş]* "Üstte mavi **gök(yüzü)** altta (da) yağız yer yaratıldığında, ikisinin arasında insan oğulları yaratılmış." (Tekin, 2008, 50, 51).

BK D 10 *türük* ***t(e)ŋrisi*** *<türük> ıduk yiri…* "Türk **Tanrısı** (ve) kutsal yer…" (Tekin, 2008, s. 52, 53).

BK D 11 ***t(e)ŋri*** *küç birtük üç(ü)n k(a)ŋ(ı)m k(a)g(a)n süsi böri t(e)g (e)rm(i)ş y(a)g(ı)si kooń t(e)g (e)rm(i)ş* "**Tanrı** güç vermiş (olduğu) için, babam Hakanın askerleri kurt gibi imiş, düşmanları (ise) koyun gibi imiş." (Tekin, 2008, s. 54, 55).

BK D 13 ***t(e)ŋri*** *y(a)rl(ı)k(a)duk üç(ü)n ill(i)gl(i)g ils(i)r(e)tm(i)ş…* "**Tanrı** (öyle) buyurduğu için, devletliyi devletsiz bırakmış…" (Tekin, 2008, s. 54, 55).

BK D 14 ***t(e)ŋri*** *y(a)rl(ı)k(a)duk üçün…* "**Tanrı** (öyle) buyurduğu için…" (Tekin, 2008, s. 54, 55).

BK D 18 *üze* ***t(e)ŋri*** *b(a)sm[(a)s(a)r (a)sra] y(e)r t(e)l(i)nm(e)s(e)r* "Üste(ki) **gök** çökmedikçe, altta(ki) yer (de) delinmedikçe," (Tekin, 2008, s. 56, 57).

BK D 21 *ög(ü)m k(a)tun(u)g köt(ü)r(ü)gme* ***t(e)ŋri*** *il b(e)r(i)g[me* ***t](e)ŋri*** *türük bod(u)n (a)tı küsi yok bolm(a)zun tiy(i)n öz(ü)m(i)n ol* ***t(e)ŋri*** *k(a)g(a)n ol(u)rtdı* "annem Hatunu yücelten **Tanrı**, (onlara) devlet veren **Tanrı**, Türk halkının adı sanı yok olmasın diye, beni o **Tanrı** hakan (olarak) tahta oturttu." (Tekin, 2008, s. 58, 59).

BK D 29 ***t(e)ŋri*** *y(e)r bulg(a)kin üç(ü)n ödiŋ[e]* "**Gök** (ile) yer (arasındaki) karışıklık nedeniyle, ödlerine" (Tekin, 2008, s. 60, 61).

BK D 33 ***t(e)ŋri*** *y(a)rl(ı)k(a)duk üç(ü)n m(e)n k(a)zg(a)ntuk üç(ü)n türük böd(u)n [(a)nça] k(a)zg(a)n[m(ı)ş] (e)rinç* "**Tanrı** buyurduğu için, ben çalışıp kazandığım için Türk halkı (da) öylece kazanmış (oldu) şüphesiz." (Tekin, 2008, s. 62, 63).

BK D 35 *üze* ***t(e)ŋri*** *ıduk y(e)r sub [(e)çim k](a)g(a)n kuutı t(a)plam(a)dı (e)r(i)nç* "(Bu hareketi) yukarıdaki **Tanrı**, (aşağıdaki) kutsal Yer (ve) Su (ruhları ile) amcam hakanın ruhu tasvip etmedi hiç şüphesiz." (Tekin, 2008, s. 62, 63).

3.2.1.2. Tonyukuk Yazıtı

Tonyukuk Yazıtı, ikinci Kağanlık döneminden kalmıştır. Köktürk Yazıtlarının doğu tarafında bulunan Tonyukuk Yazıtının Köktürk Yazıtlarından daha eski bir tarihte 720 ile 725 yılları arasında yazıldığı düşünülmektedir (Tekin, 1998, s. 10). İki tane büyük taşın dört yüzüne yazılmış yazıt 1897'de Klementz tarafından Moğolistan'ın başkenti olan Ulan Batur'da bulunmuştur (Ercilasun, 2016, s. 350).

Tonyukuk Yazıtının I. ve II. taşında yedi yerde geçen *teŋri* sözcüğü, yalnızca "Tanrı" anlamında kullanılmıştır. Yazıtta tespit edilen örnekler şunlardır:

T B 2 ***t(ä)ŋri*** *(a)nça t(e)m(i)ş (ä)r(i)nç k(a)n b(e)rt(i)m*. "**Tanrı** şöyle demiş olmalı: "(Sana) han verdim." (Tekin, 1998, s. 82; Şirin, 2016, s. 638).

T B 3 *İç(i)kdük üç(ü)n* ***t(ä)ŋri*** *öl t(e)m(i)ş (e)r(i)nç.* "(Türk halkı yeniden) bağımlı olduğu için **Tanrı** "Öl!" demiş olmalı." (Tekin, 1998, s. 83; Şirin, 2016, s. 638).

T B 6 *(a)nta kisrä* ***t(ä)ŋri*** *bil(i)g b(e)rtük üç(ü)n öz(ü)m ök k(a)g(a)n kışd(ı)m* "Ondan sonra, **Tanrı** akıl verdiği için, (onu) ben kendim kağan yaptım." (Tekin, 1998, s. 83; Şirin, 2016, s. 638).

T G 16 ...*biz (e)ki biŋ (ä)rt(i)m(i)z süŋ(ü)şd(ü)m(ü)z* ***t(ä)ŋri*** *y(a)rl(ı)k(a)dı* "Biz iki bin (kişi) idik. Savaştık. **Tanrı** buyurdu." (Tekin, 1998, s. 85; Şirin, 2016, s. 639).

T B 38 ***t(ä)ŋri*** *um(a)y ıduk y(e)r sub b(a)sa b(e)rti (ä)r(i)nç* "Galiba, **Tanrı** Umay, kutsal Yer ve Su (ruhları bize) yardımcı oluverdiler." (Tekin, 1998, s. 91; Şirin, 2016, s. 641).

T B 40 ***t(ä)ŋri*** *y(a)rl(ı)k(a)duk üç(ü)n öküş t(e)y(i)n* "**Tanrı** buyurduğu için düşman çok diye…" (Tekin, 1998, s. 91; Şirin, 2016, s. 641).

T D 53 ***t(ä)ŋri*** *y(a)rl(ı)k(a)zu* "**Tanrı** esirgesin…" (Tekin, 1998, s. 93; Şirin, 2016, s. 642).

3.2.1.3. Ongi (Ongin) Yazıtı

Günümüzde Moğolistan'da yer alan ve 1891 yılında N. M. Yadrintsev tarafından bulunan Ongi Yazıtı, önemli yazıtlardan biridir (Aydın, 2019, s. 120). Yazıtta, II. Türk Kağanlığındaki kağanlardan İlteriş, Kapgan ve Bilge Kağan'dan bahsedilen bahsedilmektedir.

Ongi Yazıtında dokuz kez tespit edilen *teŋri* sözcüğü, üç yerde "gök, gökyüzü", iki yerde Bilge Kağan'ın sıfatı olarak "aziz" anlamıyla karşımıza çıkmaktadır. Yazıtta ayrıca dört yerde *teŋriken* sözcüğü "aziz, kutlu, hazretleri" anlamında kullanılmıştır. *teŋriken* sözcüğüyle bahsedilen kişi İlteriş Kağan'dır.

O D 3 *Türk bodun yitmezün téyin yuluk ermezün téyin üze* ***teŋri*** *tér ermiş.* "Türk halkı yitip gitmesin diye yok olmasın diye, yukarıda (ebedî) **gök** şöyle dermiş:" (Aydın, 2019, s. 123).

O K 2 ***Teŋri*** *bilge kaganka sakınıp işig küçüg bérsigim bar ermiş erinç.* "**Aziz** Bilge Kağan'a da işi gücü vereceğim var imiş elbette." (Aydın, 2019, s. 125).

O K 3 ***Teŋri*** *bilge kaganta adrılmalım.* "**Aziz** Bilge Kağan'dan ayrılmayalım." (Aydın, 2019, s. 125).

O K 4 *Üze* ***teŋri*** *koń yılka yétinç ay küçlüg alp er kaganımda adrılu bardıŋız. ... yér* ***teŋri*** ... "Yukarıda (ebedî) **gök**, koyun yılının yedinci ayında güçlü (ve) kahraman kağanımdan ayrılıverdiniz." ... "yer (ve) **gök**" (Aydın, 2019, s. 126).

O D 5 *Kaŋım baga* ***teŋriken*** *yen anta yorımış.* "Babam Baga **hazretleri** tarafından? orada ilerlemiş." (Aydın, 2019, s. 124).

O D 6 ***Teŋrikenke*** *işig bértiŋ téyin yarlıkamış. ...* ***Teŋriken*** *yor[ımış].* "(Baga) **hazretlerine** işi gücü verdim diyerek lütfetmiş. ... (Baga) **hazretleri** ilerlemiş." (Aydın, 2019, s. 124).

O D 8 ***Teŋriken*** *al<kın>mazun téyin...* "(Baga) **hazretleri** mahvolmasın diye..." (Aydın, 2019, s. 124).

3.2.1.4. Küli Çor Yazıtı

1912 yılında W. Kodwicz tarafından Moğolistan'da bulunan Küli Çor Yazıtı, Türk runik harfli yazıtlardan biridir (Aydın, 2019, s. 128). 30 satır olan yazıtta *teŋri* sözcüğü geçmemektedir.

3.2.2. Uygur Yazıtları

Uygur Yazıtlarının tamamı taranmış, *teŋri* sözcüğünün tespit edildiği Tes, Taryat (Terh), Şine Usu, I. Karabalgasun, Hoyto-Tamır, Karı Çor Tigin (Xi'an), II. Karabalgasun, Arhanan, Gurvaljin Uul (Gürbelcin) ve Bömbögör yazıtları çalışmaya dâhil edilmiştir.

3.2.2.1. Tes Yazıtı

1976 yılında S. G. Klyashtorny, S. Kharjaubai ve A. Oçir başkanlığındaki Sovyet-Moğol Tarih ve Kültür Heyeti tarafından Tes Irmağı yakınlarında bulunmuştur (Tekin, 1989, s. 389). Tes Yazıtında iki kez tespit edilen *teŋri* sözcüğü "gök" anlamıyla bir kez, *teŋride bolmış él étmiş* ibaresinde de bir kez geçmektedir.

> **Tes K 1** <...> *[yér]* ***teŋri*** *kılıntokda uygur kagan olormış.* "Yer (ve) **gök** yaratıldığında Uygur kağanı tahta oturmuş." (Aydın, 2018, s. 35).

> **Tes D 1** ***teŋr<i>de*** *bolmış él étmiş uygur kagan olorm[ış].* "**Tengride** Bolmuş El Etmiş Uygur Kağan tahta oturmuş." (Aydın, 2018, s. 36).

teŋride bolmış ibaresi "Tanrıdan olmuş" anlamına gelen bir deyimdir ve Köktürk kağanlarının unvanlarından gelmektedir, *el etmiş* deyimi ise "halkı düzene sokmuş, devlet kurmuş" anlamındadır (Tekin, 1983, s. 816).

3.2.2.2. Taryat (Terh) Yazıtı

Taryat (Terhin) Yazıtı 753 yılında Moyun Çor tarafından yazdırılmış ve diktirilmiştir. Uygur Devleti (745-840)'nin ikinci hükümdarı olan Moyun Çor (747-759), devletin kurucusu Kül Bilge Han'ın oğludur (Tekin, 1983, s. 798). *teŋri* sözcüğü yazıtta "gök" anlamıyla iki kez kullanılmaktayken; "ilahi; yüce" anlamıyla iki ve *teŋride bolmış el etmiş bilge kagan* ibaresiyle de üç kez kullanılmaktadır. Bu ibare Uygur Kağanı Moyun Çor'un unvanıdır. Yazıttaki *teŋrim kan* ifadesi ile bahsedilen kişi de Moyun Çor'dur.

> **Ta D 4-5** *Atımın üze kök* ***teŋri*** *asra yagız yér yana* <...> *-ntar atantım.* "Adımı yukarıda mavi **gök**, aşağıda yağız yer yine atandım." (Aydın, 2018, s. 41).

> **Ta G 6** ***Teŋride*** *bolmış él étmiş bilge kagan atadı.* "**Teŋride** Bolmış El Etmiş Bilge Kağan (olarak) atadı." (Aydın, 2018, s. 44).

> **Ta B 1** ***Teŋride*** *bolmış él étmiş bilge kagan él bilge katun...* "**Teŋride** Bolmış El Etmiş Bilge Kağan (ve eşim) El Bilge Katun..." (Aydın, 2018, s. 44).

> **Ta B 3** *Üze kök* ***teŋri*** *yarlıkadok üçün asra yagız yér igit<d>ök üçün...* "Yukarıda mavi

gök buyurduğu için, aşağıda yağız yer beslediği için...” (Aydın, 2018, s. 45).

Ta B 6 ***Teŋride*** *bolmış él étmiş bilge kanım içreki bodunı altmış.* “**Teŋride** Bolmış El Etmiş Bilge Kağanımın kendisine tâbi boyların sayısı altmış (idi).” (Aydın, 2018, s. 46).

Ta K 1 ***Teŋrim*** *kanım t²k²m teg élig tutdı.* “**İlahi (yüce)** hanım (?) gibi ülkeye sahip çıktı.” (Aydın, 2018, s. 47).

Ta K 2 ***Teŋri*** *kanım atlıgı tokuz tatar yéti yégirmi...* “**İlahi (yüce)** hanımı atlıları (süvari birliği) Dokuz Tatar(lardan) on yedi...” (Aydın, 2018, s. 47).

3.2.2.3. Şine Usu Yazıtı

Uygur Yazıtları arasındaki en hacimlisi olan Şine Usu Yazıtı, 1909 tarihinde Moğolistan'da bulunmuştur. G. J. Ramstedt tarafından tespit edilen yazıt adını, bulunduğu yer olan Şine Usu Gölü'nden almaktadır (Aydın, 2018, s. 49). Yazıtta *teŋri* sözcüğü “gök” anlamıyla üç kez, *teŋride bolmış el etmiş* ibaresiyle de bir kez geçmektedir.

Şu K 1 ***Teŋri[de*** *b]olmış èl èmiş bilge kagan b[en]* <…> *tölis* <…> “(ben) **Tengride** Bolmış El Etmiş Bilge Kağan'ım. <…> Tölis <…>“ (Aydın, 2018, s. 52).

Şu D 1-2 *kulum küŋüm bodunug* ***Teŋri*** *yèr ayu bèrti anta sançdım yazoglug atlıg[ıg]* <…> ***Teŋri*** *tuta bèrti…* “Kullarım, hizmetçilerim ve halkım (için) **gök** (ve) yer buyruk verdi, orada mızraklandım. Günahkâr süvarileri <…> (ebedî) **gök** tutuverdi.” (Aydın, 2018, s. 54-55).

Şu G 9 *küŋüm kulum bodunug* ***teŋri*** *yèr anta ayu [bè]rti anta sançdım* “Hizmetçilerim (ve) kullarım, halkı(m) (için) **gök** (ve) yer öyle buyurduğu için (onları) orada mızrakladım.” (Aydın, 2018, s. 61).

3.2.2.4. I. Karabalgasun Yazıtı

Uygur Kağanlığı döneminden kalan I. Karabalgasun Yazıtı, VIII. yüzyılda yazılmıştır. Türkçe, Soğdca ve Çince oluşturulan yazıtın Soğdca ve Türkçe yüzü tahrip olmuştur (Orkun, 2011, s. 85). Yazıtta okunabilen yerlerin az olması, metni anlamlandırmayı da zorlaştırmaktadır (Aydın, 2018, s. 66). Yazıtta *teŋri* sözcüğü dört kez geçmektedir. Metinde *teŋriken* sözcüğünün yanı sıra *ay teŋride kut bulmış alp bilge teŋri uygur kagan* unvanı yer almaktadır. Dördüncü satırda geçen cümle tam olarak okunamadığından anlamdırılamamıştır.

KarB I/I 1-6 *[b]o* ***teŋriken*** *[ay]* ***teŋride*** *k[u]t bulmış al[p] bilge* ***teŋ[r]i*** *uygur ka[gan]...* “Bu **tenriken** in **Gökte** saadet bulmuş alp Bilge **tanrı** Uygur hakanının yazıtı.” (Aydın, 2018, s. 67; Orkun, 2011, s. 85).

KarB I/II 4 <…> ***teŋ[r]i*** *mar²n¹*<…> (Aydın, 2018, s. 67).

3.2.2.5. Hoyto-Tamır Yazıtları

Hoyto-Tamır (Moğ. Tayhar-Çuluu) Yazıtlarının isimlendirilmesi yazıtın yazıldığı kaya parçasına dayanmaktadır. Bölgede yaşayan halk ve oradan geçen kişiler tarafından kayanın kutsal olduğu düşünülmesi sebebiyle üzerine çok çeşitli alfabelerle yazılar

yazılmıştır (Aydın, 2018, s. 71). *teŋri* sözcüğü yazıtlarda iki kez "gök", bir kez "kutlu, aziz" anlamında, bir kez de *teŋride kut bulmış* ibaresinde geçmektedir. Ayrıca yazıtlarda *teŋriken* "saygıdeğer" sözcüğü bulunmaktadır.

> **HT VI** ***1 teŋr<i>ken*** *alp kutlug bilge kan* "**Saygıdeğer** Alp Kutlug Bilge Han" (Aydın, 2018, s. 76).
>
> **HT VII 2** ***teŋride*** *kut bulmış* "**Tengride** kut bulmuş" (Aydın, 2018, s. 76).
>
> **HT VII 4** *k*[2] <…>*r*[2]<…> *kut* ***teŋri*** *kutlug bolzun* "<…> kut, (ebedî) **gök** kutlu olsun." (Aydın, 2018, s. 76).
>
> **HT XIII 4** ***teŋri*** <…>*k* "(ebedî) **gök** <...>" (Aydın, 2018, s. 78).
>
> **HT XXI** <…> *arka? s*[2]*lk*[1] <…>*m* ***teŋrim*** "<...> arka? <...> **kutlum, azizim**" (Aydın, 2018, s. 81).

3.2.2.6. Karı Çor Tigin (Xi'an) Yazıtı

Çin'in Tang devrindeki başkenti Chang'an (günümüzde Xi'an) şehrinde 2012 yılında bir mezar taşı bulunmuştur. Bu mezar taşı, 222 Çince karakterli bir metinden ve eski Türkçe 17 satırlık bir metinden oluşmaktadır. Yazıt, Xi'an'daki Datangxishi Müzesinde korunmaktadır (Ariz-Aydın, 2014, s. 65).

bögü : bilge : ***t(e)ŋri*** *ḳaŋ inisi ḳ(a)ṛı çoṛ tig(i)n* "Bögü Bilge **Tengri** Han(ın) küçük kardeşi Karı Çor Tigin" (Alyılmaz, 2013, s. 20).

Yazıtta *teŋri* sözcüğü bir kez *teŋri kan* ifadesi içerisinde geçmektedir. Bu ifade, Türk kağan ve kumandanlarının adlarındaki *teŋri* sözcüğünün belirleyici ögelerinin zamanla anlamlarını *teŋri* sözcüğüne bırakarak işaretsiz hâle gelmesiyle oluşmuştur (Alyılmaz, 2013, s. 42).

3.2.2.7. II. Karabalgasun Yazıtı

Myagmarjav isimli kişi tarafından 1973 yılında Karabalgasun kentinin kuzey tarafında keşfedilmiştir (Aydın, 2018, s. 88). Yazıtta sadece bir kez geçen *teŋri* sözcüğü "gök" anlamındadır.

KarB II 6 *kök* ***teŋride*** "mavi **gökte**" (Aydın, 2018, s. 89).

3.2.2.8. Arhanan Yazıtı

Yazıt, Moğolistan'ın Bulgan eyaletinde bulunmuştur. Üç satırlık runik metin ve damgalardan oluşmaktadır. E. Tryjarski tarafından yazıtın ilk okuma ve anlamlandırması yapılmıştır (Sinanoğlu, 2021, s. 395). Arhanan Yazıtında *teŋri* sözcüğü yalın hâlde geçmezken "kutlu, aziz" anlamına gelen *teŋriken* sözcüğü iki kez kullanılmıştır.

> **Arh. 1** ***teŋri<i>ken*** *kunçuy yégen botur érkin awlak*? "**Kutlu** prenses, Yegen Botur Erkin Avlak eri olmuştu?" (Aydın, 2018, s. 91).
>
> **Arh. 2** *ben bitig bitidim kaya* ***teŋr<i>ken*** *kutlug boluŋ* "Yazıt yazdım. **Kutlu** kaya (gibi) kutlu olun!" (Aydın, 2018, s. 91).

3.2.2.9. Gurvaljin Uul (Gürbelcin) Yazıtı

Gurvaljin Uul (Gürbelcin) Yazıtı, Moğolistan'da Gurvaljin Uul'da bulunmaktadır. Yapıtı oluşturan satır sayısı, bilim adamlarını ikiye bölmüştür. Bazı bilim adamlarında göre yazıt bir satırdan oluşmaktayken; bazılarına göre ise üç satırdan oluşmaktadır. (Alyılmaz, 2005, s. 74-75). *Gurvaljin* sözcüğü Moğolcada "üçgen", *uul* ise "dağ" anlamına gelmektedir (Alyılmaz, 2005, s. 74). Yazıtta bir kez geçen *teŋri* sözcüğü "gök" anlamındadır.

Gur. ***Teŋri*** *kulı bitidim* "(ebedi) **göğün** kulu (kölesi) (ben) yazdım. (Aydın, 2018, s. 91).

3.2.2.10. Bömbögör Yazıtı

Bömbögör Yazıtı, Moğolistan'da Şivenı Herem bölgesinde, Govi-Altay ve Bayanhöngör aymağında bilim adamlarının keşif gezileri sonucunda bulunmuştur. Metin ilk kez Moğol bilim adamı Ts. Battalga tarafından yayımlanmıştır (Şirin User, 2010, s. 63). Yazıtta yönelme hâli eki almış biçimiyle geçen *teŋri* sözcüğü "gök" anlamındadır.

Üzä ***<t(ä)ŋr(i)k>ä*** *(a)sra y(e)erkä yükü)n<t>(ü)küm b(a)r (ä)rti y(a)ŋ(ı)ltuk(u)m yok* "Yukarıda **göğe** (Gök Tanrı'ya, aşağıda toprağa (Yer Tanrısı'na) tapınmışlığım var idi; sapmışlığım yok (idi). (Şirin User, 2010, s. 64).

3.2.2.11. 1. Del Uul Yazıtı

Yazıtta bir kez geçen *teŋri* sözcüğü Türk kağan ve kumandanları için kullanılan *teŋri kan* ibaresi içerindedir.

t(ä)ŋri *k(a)n(ı)m ig(i)t(t)ük(i)n buŋ(u)m yok* ["Tengri Han'ım beslediği için sıkıntım yok"] (Şirin, 2016, s. 658).

3.2.3. Yenisey Yazıtları

Yenisey Yazıtları, 1887 ile 1888 yıllarında Aspelin Mönsu bölgesi ile Sayan dağlarının ötesine iki keşif gezisi yapılması ile bulunmuştur. İ. R. Aspelin, W. Radloff ve S. E. Malov gibi araştırmacılar Yenisey Yazıtlarının araştırılmasında büyük katkıda bulunmuşlardır. (Kormuşin vd., 2016, s. 18-19). Yenisey yazıtlarının tarihi belli değildir fakat VIII-IX. yüzyıllar aralarında yazıldığı düşünülmektedir (Kormuşin vd., 2016, s. 19).

Çalışmada, Yenisey Yazıtları taranmış *teŋri* sözcüğünün geçtiği yazıtlar çalışmaya dâhil edilmiştir. Yazıtlarda 15 kez tespit edilen sözcük, sekiz yerde "Tanrı, semavî, ilahî", altı yerde "gökyüzü" anlamında kullanılmıştır. Tepsey Yazıtında iki kez geçen *teŋri* sözcüklerinden ikincisi cümlenin eksik olması nedeniyle anlamlandırılamamıştır.

3.2.3.1. Uyuk Tarlak (Ye 1) Yazıtı

Ye 1/1 *(a)t(ı)m el tog(a)n tutuk b(ä)n* ***t(ä)ŋri*** *(e)l(i)m kä elçisi (ä)rt(i)m* "Adım El Togan Tutuk; ben **semavî** [veya **ilâhî**] elimin elçisi idim." (Orkun, 2011, s. 441; Şirin, 2016, s. 662).

3.2.3.2. Uyuk Turan (Ye 3) Yazıtı

Ye 3/2 ***t(ä)ŋri*** *el(i)m kä bökm(ä)d(i)m (ä)s(i)z(i)m-ä y(ı)ta* "**Tanrı** [koruyan] devletime

doymadım, ne acı bana! Ne keder!" (Kormuşin, 2017, s. 219; Şirin, 2016, s. 662).

Ye 3/3 ***t(ä)ŋri*** *el(i)m tä y(ä)ml(i)g b(ä)n* "**Tanrı** [koruyan] devletimde bir ben yämlig'im" (Kormuşin, 2017, s. 219; Şirin, 2016, s. 662).

Ye 3/5 ***t(ä)ŋri*** *el(i)mkä k(a)zg(a)k(ı)m ogl(u)m n²uz ogl(u)m (a)ltı biŋ yunt(u)m* "**Tanrı** [koruyan] devletim için kazancım benim oğullarım, usta oğulların ne çok (?), altı bin atımdır." (Kormuşin, 2017, s. 219; Şirin, 2016, s. 662).

3.2.3.3. Barık (Ye 7) Yazıtı

Ye 7/3 ***t(ä)ŋrid(ä)ki*** *künkä y(e)rd(ä)ki el(i)mkä bökm(ä)d(i)m* "**Gökyüzündeki** güneşe, yer üzerindeki devletime doymadım!" (Kormuşin, 2017, s. 234; Şirin, 2016, s. 663).

3.2.3.4. Elegest (Ye 10) Yazıtı

Ye 10/3 *kök* ***täŋridä*** *kün ay äsiz ärmiṭ* "**Gökyüzünde**, ne yazık, güneş ve ay vardı." (Kormuşin, 2017, s. 265).

3.2.3.5. 1. Çaa-Hol (Ye 13)

Ye 13/3 ***t(ä)ŋri*** *el(i)m b(ä)gr(ä)k (e)l (ı)n(a)nçu (a)t(a)nd(ı)m* ? (Şirin, 2016, s. 664).

3.2.3.6. 2. Çaa-Hol (Ye 14)

Ye 14/3 ***t(ä)ŋri*** *el(i)mkä b(a)şda b(ä)g(i)mkä bökm(ädi)m* "**Semavi** devletime, önder beyime doymadım!" (Kormuşin, 2017, s. 211; Şirin, 2016, s. 665).

3.2.3.7. 4. Çaa-Hol (Ye 16)

Ye 16/2 ***t(ä)ŋri*** *el(i)mkä b(a)şda b(ä)g(i)mkä bökm(ä)d(i)m* "**Tanrı** koruyan devletime ve onun başındaki beyime doymadım." (Kormuşin vd., 2016, s. 84; Şirin, 2016, s. 665).

3.2.3.8. 2. Kızıl Çıraa (Ye 44)

Ye 44/5 ***t(ä)ŋri*** *el(i)mkä tusum tok(u)z (ä)r öl(ü)rt(ü)m* "**İlahi** devletime sağladığım kazanç şudur ki ben (bizzat) (düşmanın) dokuz kahraman erini öldürdüm." (Kormuşin, 2017, s. 249; Şirin, 2016, s. 670).

3.2.3.9. Kejeelig-Hovu (Ye 45)

Ye 45/5 *bir yetmiş yaş(ı)mga kök* ***t(ä)ŋr(i)dä*** *küngä azd(ı)m-a (ä)siz(i)m-ä* "Yetmiş bir yaşımda **gökyüzünde** güneşi görmez oldum, yazık bana!" (Kormuşin, 2017, s. 245; Şirin, 2016, s. 670).

3.2.3.10. 3. Elegest (Ye 53)

Ye 53/3 *kök* ***täŋridä*** *boltïk är ol qan urï törämiṭ* "[Bir zamanlar] **gökyüzünde** [asil] bir er ortaya çıktı." (Kormuşin, 2017, s. 312).

3.2.3.11. Demir Sug (Ye 92)

Ye 92/1 *kök* ***t(ä)ŋr(i)dä*** *kün (a)y (ä)siz(i)m-ä* "Mavi **gökyüzünde** güneş ve ay, yazık bana!"

(Kormuşin, 2017, s. 181; Şirin, 2016, s. 674).

3.2.3.12. Tepsey (Ye 115)

Ye 115/1 ***t(ä)ŋridä*** *kutlug t(ä)bs(ä)y* ***t(ä)ŋri*** ["Gökyüzünde kutlu ...?"] (Şirin, 2016, s. 676).

3.3. İslami Dönem Metinlerinde *Teŋri* Sözcüğü

İlk yazılı metinlerimizden Köktürk Yazıtlarında *teŋri* sözcüğü, hem "gök, gökyüzü" olarak somut anlamda hem de "yaratıcı" olarak soyut anlamda kullanılmaktadır. Budist çevre Uygur metinlerinde ise bu sözcük Budizm'deki Tanrıları ifade etmekte, Buddha'nın sıfatını karşılamaktadır (Tokyürek, 2017, s. 87). X. yüzyılda İslamiyet'in kabul edilmesiyle birlikte *teŋri ~ tanrı* biçiminde kullanılmaya devam etmektedir. Bu sözcüğün yanı sıra yaratıcıyı karşılamak için *Allah* sözcüğü de kullanılmaya başlanmıştır.

Eski Uygur Türkçesi metinlerinde tanıklanan ve "sahip, efendi" anlamında kullanılan *idi ~ iḍi* sözcüğü İslamiyet'le birlikte gerek *Kutadgu Bilig*'de gerekse *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te aynı anlama sahip Arapça *mevlā* sözcüğü için kullanılmıştır (Aksan, 2011, s. 178). *teŋri* sözcüğü, *Kutadgu Bilig*'de sadece "tanrı" anlamında kullanılmıştır. Eserde bu anlam, *teŋri* sözcüğünün yanı sıra en sık *bayat* sözcüğüyle karşılanmıştır. *Kutadgu Bilig*'de ayrıca *idi, ugan, rab, ilāh* sözcükler de yaratıcıyı ifade etmektedir.

Kâşgarlı Mahmud, *Dîvânu Lugâti't*-Türk'te *teŋri* sözcüğünün "tanrı" anlamında, Müslüman olmayanlarca ise "gök, sema" anlamında kullanıldığını belirtmektedir. Ayrıca Kâşgarlı Mahmud, bu insanların "gözlerine büyük, ulu gelen her şey" için de *teŋri* sözcüğünü kullandıklarını, göğe secde ettiklerini dile getirmekte ve bu durumu ayıplamaktadır. Ayrıca bilgili kişiler için de *teŋriken* ifadesinin kullanıldığını belirtmektedir (Atalay, 2013, s. 376). Kâşgarlı Mahmud eserinde "Tanrı, yaratıcı" kavramı için daha çok *Allah* sözcüğünü kullanmaktadır. İlerleyen dönemlerde *teŋri* sözcüğü kalın ünlülü *taŋrı* biçiminde karşımıza çıkmaktadır. İslami dönemle birlikte Arapça *teâlâ* sözcüğüyle birlikte kullanılmaktadır.

Arapçada "Tanrı" kavramı için kullanılan pek çok ad ve sıfatlar Türkçeye çevrilerek kullanılmaktadır: *Yaratmış*, *Yaratgan* (> *Yaradan*, Ar. *ḫāliḳ* "yaratan"), *Keçürgen* "geçiren, bağışlayan" (Ar. *ġafūr*, *ġaffār* "bağışlayan, merhamet eden"), *Bayat* (Ar. *ḳadîm* "başlangıcı olmayan, ezelî) (Aksan, 2011, s. 179-180). XIII. yüzyılda ortaya çıkan *Çalap* sözcüğü "Tanrı, Allah" anlamında Eski Anadolu Türkçesinde yaygın olarak kullanılmıştır. Daha sonraki dönemlerde *teŋri* sözcüğü, yerini daha çok *Allah, İlāh, Rab, Huda* gibi Arapça ve Farsça dinî terimlere bırakmıştır.

Sonuç

Eski Türk topluluklarının inanç ve inanışlarının izleri Hsiung-nu (Hun) ve İskit devirlerine kadar izlenebilmektedir. Tanrı/Tanrılar bu dönemde büyük bir önem teşkil etmektedir. Eski Türk toplulukları pek çok dine yönelmiş olmasına rağmen İslamiyet öncesi devirde genel olarak Gök Tanrı inancında sabit kalmışlardır. Daha sonra özellikle Uygurlar döneminde Budizm, her ne kadar Türk topluluklarının arasında kabul görmese de Manihaizm Türkler arasında yayılmaya başlamıştır.

Gök Tanrı inancında önemli bir yer tutan yaratıcıyı anlatmak için Eski Türkçede *teŋri* sözcüğü kullanılmıştır. *teŋri* sözcüğünün etimolojisi hakkında pek çok görüş bulunmaktadır. İlk görüş, **teŋir-* "döndürmek, çevirmek, kuşatmak" fiil gövdesine *-i* fiilden isim yapma ekinin gelmesiyle **teŋir-i* sözcüğünün oluşmasıdır. İkinci görüş *taŋ* "tan, üst, gök" isim gövdesine *+ra* isimden isim yapma ekinin gelmesiyle *teŋri* biçimini almasıdır. Türkçede *r* ünsüzünün daraltıcı etkisiyle *+ra* yön gösterme eki *+rı* (*taŋra> taŋrı*) hâlini almış, sözcüğün ince ünlülü hâli *teŋri*'yi oluşturmuştur. Sözcükle ilgili diğer görüş, "gün doğumu" anlamına gelen *taŋ* ve "güneşin eski dinî adı" olan *Ra* sözcüklerinin birleşimi ile *taŋ+ra* biçiminde meydana geldiğidir. *teŋri* sözcüğü ile ilgili bir diğer görüş, sözcüğün Sümercede "gök; gök tanrı" manalarında kullanılan *dıngır ~ dingir* sözcüğünden gelmiş olabileceğidir.

Ön Türkçeden beri kullanılan *teŋri* sözcüğü, ilk olarak Hunlara ait yazılı metinlerde tanıklanmıştır. Başlangıçta "gök, gökyüzü" anlamına gelen *teŋri* sözcüğü, somut bir anlamda kullanılırken zamanla kâinatı yaratan ve gökte bulunduğuna inanılan güçlü varlığı ifade etmek için "Tanrı" anlamında da kullanılmış, soyut bir anlam kazanmıştır. Sözcük Eski Türkçe metinlerde "gök, mavi, Tanrı'ya ait, ilahî güce sahip olan; Tanrı tarafından yaratılan; Tanrının temsilcisi, majeste, prenses hazretleri, haşmetlim, efendim, hünkârım, beyefendi; Tanrı, Allah, bayat, hudây, hazretleri, ilahi, aziz, kutlu, ebedi, sema" gibi hem somut hem de soyut anlamlarda kullanılmıştır.

Köktürk, Uygur ve Yenisey Yazıtlarında taranan *teŋri* sözcüğünün, Köktürk Yazıtlarında 55, Uygur Yazıtlarında 29, Yenisey Yazıtlarında 15, Eski Türk Yazıtlarında toplam 99 kez geçtiği tespit edilmiştir. Eski Türk dönemi eserlerinden biri olan Küli Çor Yazıtında *teŋri* sözcüğü geçmemektedir. Eski Türkçe metinlerde *teŋri* sözcüğü ayrıca kağan ve kumandanların ad ve unvanlarında açıklayıcı veya belirleyici unsur olarak kullanılmıştır. Yazıtlarda ayrıca "aziz, kutlu, hazretleri" anlamlarında *teŋriken* sözcüğü yer almıştır. *teŋri* sözcüğünün yazıtlardaki sıklığı Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1. *Eski Türkçede teŋri Sözcüğünün Anlam Dağılımı*

Geçtiği Yazıtlar	Tanrı, yaratıcı	Gök, gökyüzü	Unvan niteleyicisi	Aziz	İlahi, yüce	Aziz, kutlu, hazretleri (*teŋriken*)	Toplam
Köktürk Yazıtları							
Kül Tigin Yazıtı	9	5	2				16
Bilge Kağan Yazıtı	12	5	6				23
Tonyukuk Yazıtı	7						7
Ongi Yazıtı		3		2		4	9
Küli Çor Yazıtı							0
Uygur Yazıtları							
Tes Yazıtı		1	1				2
Taryat (Terhin) Yazıtı		2	3		2		7
Şine Usu Yazıtı		3	1				4
I. Karabalgasun Yazıtı			2			1	3*4
Hoyto-Tamır Yazıtları		2	1	1		1	5

Karı Çor Tigin Yazıtı			1			1
II. Karabalgasun Yazıtı		1				1
Arhanan Yazıtı					2	2
Gurvaljin Uul Yazıtı		1				1
Bömbögör Yazıtı		1				1
1. Del Uul Yazıtı			1			1
Yenisey Yazıtları	8	6				14 *15
Toplam						**99**

Yazıtlardaki kullanımların %35,64'ü "Tanrı, yaratıcı", %29,7'si "gök, gökyüzü", %2,97'si "aziz", %1,98'i "ilahi, yüce" anlamlarındadır. %17,82'si kağan ve kumandanların unvan niteleyicisiyken, %7,92'si "aziz, kutlu, hazretleri" anlamlarına gelen *teŋriken* sözcüğüdür. I. Karabalgasun ve Tepsey Yazıtlarında geçen *teŋri* sözcüğü ise iki yerde bağlamın eksik olması nedeniyle anlamlandırılamamıştır.

Yapılan bu çalışma sonucunda *teŋri* sözcüğünün İslamiyet öncesi Türk metinlerinden, İslamiyet sonrası Türk metinlerine kadar anlam olarak değişikliğe uğradığı görülmektedir. Yapı olarak da *teŋri* sözcüğü ön Türkçe döneminden itibaren belirli ses değişmelerine uğramıştır. Hemen hemen her eserde *teŋri* sözcüğü kullanılmıştır. Bu sözcüğün eserlerde sıkça görülmesi, Türklerin dinî inanç ve inanışlarına önem verdikleri sonucuna ulaştırmaktadır. Türk toplulukları yapılan göçler neticesinde dinî ve kültürel olarak etkilenmiştir. Bulundukları bölgedeki diğer topluluklarla etkileşim hâlinde olmaları da dinî-kültürel olarak Türk topluluklarını zaman zaman değişikliğe uğrattığı görülmektedir.

Somut bir anlamda kullanılırken zamanla anlam değişmesine uğrayarak soyut bir anlam kazanan *teŋri* sözcüğü, İslamiyet sonrası metinlerinden *Kutadgu Bilig*'de sadece "Tanrı, yaratıcı" anlamında kullanılmıştır. İslamiyet'ten sonra yaratıcı için *Tanrı* sözcüğünün yanı sıra *Allah, Huda, Rab, İlah* gibi Arapça ve Farsça kökenli sözcükler de kullanılmaya başlamıştır. Bu çalışma ile *teŋri* sözcüğünün ve "Tanrı" kavramının İslamiyet öncesi ve sonrasında Türk kültür ve inancına nasıl yansıdığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Kısaltmalar

akt.	aktaran	HT	Hoyto-Tamır Yazıtları
Arh.	Arhanan Yazıtı	K	Kuzey yüzü
B	Batı yüzü	KarB I	I. Karabalgasun Yazıtı
BK	Bilge Kağan Yazıtı	KarB II	II. Karabalgasun Yazıtı
Çuv.	Çuvaş Türkçesi	KB	Kuzey-Batı yüzü
D	Doğu yüzü	KÇor	Karı Çor Tekin Yazıtı
G	Güney yüzü	KT	Kül Tigin Yazıtı
GB	Güney-Batı yüzü	Moğ.	Moğolca
GD	Güney-Doğu yüzü	MÖ	Milattan önce
Gur.	Gurvaljin Uul Yazıtı	O	Ongi (Ongin) Yazıtı

s.	sayfa numarası	vb.	ve benzeri
ŞU	Şine Usu Yazıtı	Yak.	Yakut Türkçesi
T	Tonyukuk Yazıtı	Ye	Yenisey Yazıtı
Ta	Tariat (Terh) Yazıtı		
t.b.	tarihi belli değil		

Kaynaklar | References

Ağca, F. (2015). Eski Türkçe kö:k teŋri ve kö:k kalık ikilemeleri üzerine. *Türkbilig,* (30), 201-222.

Aksan, D. (2011). *Türkçeye yansıyan Türk kültürü.* Bilgi Yayınevi.

Alyılmaz, C. (2005). Gürbelcin Gurvaljin Uul Yazıtıyla ilgili bazı düzeltmeler. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *7*(13), 73-79.

Alyılmaz, C. (2013). Karı Çor Tigin Yazıtı. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 2*(2), 1-61. https://doi.org/10.7884/teke.188

Ariz, E. ve Aydın, E. (2014). *Qedimki Türk yeziqidiki taş pütükler.* Şincang Helq Neşriyati.

Atalay, B. (2013). *Kâşgarlı Mahmud: Divanü Lûgat-it-Türk.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ayaz, E. S. (2021). Köl Tigin ve Bilge Kağan yazıtlarındaki teŋriteg teŋride bolmış türük bilge kagan ve teŋriteg teŋri yaratmış türük bilge kagan ibareleri üzerine. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (27), 35-56. https://doi.org/10.9775/kausbed.2021.003

Aydın, E. (2018). *Uygur Yazıtları.* Bilge Kültür Sanat.

Aydın, E. (2019). *Orhon Yazıtları (Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Küli Çor).* Bilge Kültür Sanat.

Aydın, N. (2013). *Büyük Sümerce sözlük.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Barutçu Özönder, F. S. (1996). Teŋriteg Teŋride bolmış Türük Bilge Kagan ve Teŋriteg Teŋri yaratmış Türük Bilge Kagan ibareleri üzerine. *Prof. Dr. Zeynep Korkmaz'a Armağan kitabı* içinde (s. 89-100). Türk Kültürü Araştırmaları.

Caferoğlu, A. (1968). *Eski Uygur Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish.* Oxford University Press.

Demiryakan, D. (2022). Dünya dillerindeki tanrı kavramını karşılayan sözcüklerinin kökenine dair bir deneme. *Edebiyat Dilbilim Eğitim ve Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, *1*(1), 9-22.

Doerfer, G. (1973). Zur Sprache der Hunnen. *Central Asiatic Journal, 17(*1), 1-50.

Edzard, D. O. (2003). *Sumerian grammar. Handbook of oriental studies*. Society of Biblical Literature.

Ercilasun, A. B. (2016). *Türk kağanlığı ve Türk bengü taşları.* Dergâh Yayınları.

Ergin, M. (2011). *Orhun Abideleri.* Boğaziçi Yayınları.

Eroğlu, T. ve Kılıç, H. Ç. (2005). Türk inançları ve inanışlar. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi,* (49), 749-770.

Erol, H. A. (2008*). Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine anlam değişmeleri.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gabain, A. V. (1988). *Eski Türkçenin grameri.* (M. Akalın, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gemalmaz, E. (1992). *Standart Türkiye Türkçesi (STT)'nin formanlarının enformatif değerleri ve bu değerlerin ihtiyaç hâlinde bu dilin gelişmesine muhtemel etkileri.* Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Georg, S. (2001), Türkisch / Mongolisch tengri "Himmel, Gott" und seine Herkunft. *Studia Etymologica Cracoviensia, 6*(2001), 83-100.

Grousset, R. (1980). *Bozkır imparatorluğu.* (M. R. Uzmen, Çev.). Ötüken Neşriyat.

Güngör H. ve Günay, Ü. (1997). *Başlangıçtan günümüze Türklerin dini tarihi.* Ocak Yayınları.

Güngör, H. (2010). Tanrı. *Diyanet İslam Ansiklopedisi, 39,* 570-571.

Hamilton, J. R. (2015). *İyi ve Kötü Prens öyküsü*. (V. Köken, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Hayes, L. J. (1990). *A manual of Sumerian grammar and texts.* Undena Publications.

Hommel, F. (1886). The Sumerian language and its affinities. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 18*(3), 351-363.

İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm, materyaller ve araştırmalar.* Türk Tarih Kurumu Yayınları.

İnanç (t.b.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. https://sozluk.gov.tr/?ara=inanç [Erişim Tarihi: 27.06.2024].

Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk millî kültürü*. Ötüken Neşriyat.

Karabulut, C. (2023). İyi ve Kötü Prens Öyküsü'nde yer alan kültürel değerler. *Bezgek Yabancılara Türkçe Öğretimi Dergisi, 2*(2), 140-161. https://doi.org/10.56987/bezgek.27

Karabulut, F. ve Güzelsoy, Y. (2020). Türkçede "Tengri / Tanrı" kavramı bir örtmece midir? *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 3,* 71-79.

Kaya, C. (2020). Köktürkçe "Teñri Teg Teñri yaratmış" ibaresi üzerine. *VII. uluslararası Türk dili kurultayı (24-28 Eylül 2012) I. cilt* içinde (s. 413-416). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kormuşin, İ. (2017). *Yenisey Türk mezar yazıtları.* (R. Alimov, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kormuşin, İ., Mozioğlu, E., Alimov, R. ve Yıldırım, F. (2016). *Yenisey-Altay-Kırgızistan yazıtları ve kağıda yazılı runik belgeler*. Bilgesu Yayıncılık.

Ligeti, L. (2011). *Bilinmeyen iç Asya.* (S. Karatay, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Namatov, N., Asakura, A. & Namatov, N. (2014). *The cult of heaven: Tengri.* Lambert Academic Publishing.

Oglu Mamedov, M. M. (2020). Tengri functions in ancient turkic writing monuments. *Revista Universidad y Sociedad, 12*(5), 399-403.

Orkun, H. N. (2011). *Eski Türk Yazıtları.* Türk Dil Kurumu.

Ögel, B. (1984). *İslamiyetten önce Türk kültür tarihi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi II*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Rawlinson, G. (1870). *The five great monarchies of the ancient eastern world.* Dodd, Mead & Company.

Roux, J. P. (2001). *Orta Asya tarih ve uygarlık.* Kabalcı Yayınevi.

Schuessler, A. (2007). ABC etymological dictionary of old Chinese. University of Hawai'i Press.

Sinanoğlu, Z. Ü. (2021). Arhanan Yazıtı üzerine notlar. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (24), 391-407. https://doi.org/10.30767/diledeara.963388

Sümer, F. (1972). *Oğuzlar (Türkmenler) tarihleri-boy teşkilatı-destanları.* Ankara Üniversitesi Basımevi.

Şen, S. (2010). Orhon yazıtlarına geçen Tengri Teg Tengride bolmuş Türük Bilge Kagan ve Tengri Teg Tenrgi yaratmış Türük Bilge Kagan ifadelerinin yeni bir yorumu. *1. uluslararası Uzak Asya'dan Ön Asya'ya Eski Türkçe bilgi şöleni bildirileri* içinde (s. 251-259). Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları.

Şirin User, H. (2010). Bömbögör Yazıtı: Bir Türk Kunçuyunun mezar taşı. *Dil Araştırmaları Dergisi,* (7), 62-73.

Şirin, H. (2016). *Eski Türk Yazıtları söz varlığı incelemesi.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Şirin, H. (2019). *Kül Tigin yazıtı notlar.* Bilge Kültür-Sanat.

Taş, İ. (2020). *Kutadgu Bilig'de söz yapımı.* Türk Dili Kurumu Yayınları.

Tekin, T. (1983), *Kuzey Moğolistan'da yeni bir Uygur anıtı: Taryat (Terhin) Kitabesi.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tekin, T. (1989). Tes yazısı hakkında dokuz not. (Ü. Çelik, Çev.). *Erdem, 5*(14), 389-398.

Tekin, T. (1998). *Orhon Yazıtları.* Simurg Yayınevi.

Tekin, T. (2008). *Orhon Yazıtları*. Türk Dili Kurumu Yayınları.

Tekin, T. (2024). *Hunların dili.* Bilgesu Yayıncılık.

Tokyürek, H. (2017). Budist Uygur metinlerinde 'teŋri' sözü. *Dil Araştırmaları, 11*(21), 79-89.

Van Dijk, J. (1971). Gott. A. Nach sumerischen Texten, *RLA, 3*(7), 532-543.