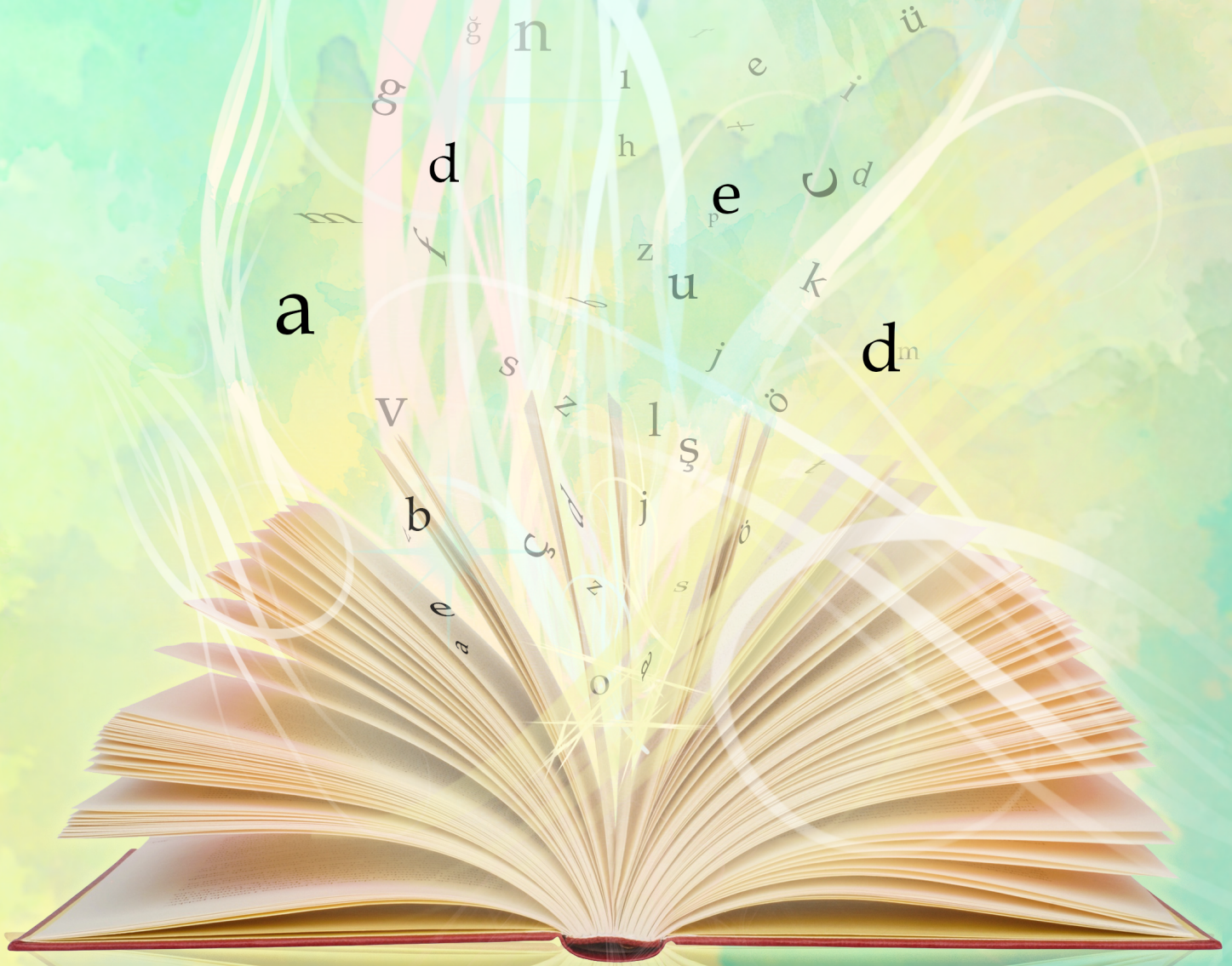


2017

ISSN: 2618-6349

# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Academic Journal of Language and Literature*





#### EDİTÖR KURULU / EDITORS

Prof. Dr. Oktay Selim KARACA

[oktay.karaca@bilecik.edu.tr](mailto:oktay.karaca@bilecik.edu.tr)

Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR

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

Doç. Dr. Hacı İbrahim DEMİRKAZIK

[ibrahimdemirkazik@hotmail.com](mailto:ibrahimdemirkazik@hotmail.com)

#### EDİTÖR YARDIMCILARI / ASSISTANTS EDITOR

Arş. Gör. Dr. İsmail KEKEÇ

[kekece@outlook.com](mailto:kekece@outlook.com)

Arş. Gör. Bilal GÜZEL

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

#### YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Doç. Dr. Gökhan TUNÇ

Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Mehmet YASTI

Necmettin Erbakan Üniversitesi

Doç. Dr. Yılmaz YEŞİL

Gazi Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Halit BİLTEKİN

Anadolu Üniversitesi

#### İNGİLİZCE REDAKSİYON / REDACTION

Öğr. Gör. Özgür ÇELİK

Balıkesir Üniversitesi

---

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi  
Cilt/Volume: 2, Sayı/Issue: 3, Aralık 2018

**DANIŐMA KURULU / ADVISORY BOARD**

Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ

Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Ferruh AĐCA

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK

Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN

Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Talip YILDIRIM

Uşak Üniversitesi

Doç. Dr. Adem KOĐ

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Doç. Dr. Edith Gülçin AMBROS

Viyana Üniversitesi

Doç. Dr. Fatih SAKALLI

Gazi Üniversitesi

Doç. Dr. Ozan YILMAZ

Sakarya Üniversitesi

---

**Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**

Cilt/Volume: 2, Sayı/Issue: 3, Aralık 2018

**HAKEMLER/REFREES**  
**(Cilt/Volume: 2 - Sayı/Issue: 3, Aralık 2018)**

Prof. Dr. Atabey KILIÇ	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU	Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Nazım Hikmet POLAT	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe YILDIZ	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Gülsemin HAZER	Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. M. Abdullah ARSLAN	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Doç. Dr. Gülcan ÇOLAK	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan AKÇA	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Fatih SAKALLI	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatih ÖZDEMİR	Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Vedat YEŞİLÇİÇEK	Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Salim DURUKOĞLU	İnönü Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali PULAT	Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Selim GÖK	Karabük Üniversitesi
Dr. Abdulkadir DAĞLAR	Erciyes Üniversitesi
Dr. Cemile KINACI	Gazi Üniversitesi

**İÇİNDEKİLER/CONTENTS**  
(Cilt/Volume: 2 - Sayı/Issue: 3, Aralık 2018)

	<b>Sayfa</b>
<b>DERGİ KÜNYESİ</b>	I-IV
<b>MAKALELER</b>	
<b>İsmail Hakkı AKSOYAK</b> <i>Beyanî'nin Bahr-ı Tavil'i</i>	230-242
<b>Mehmet FİDAN</b> <i>Cengiz Aytmatov'un Beyaz Gemi İsimli Romanının Değerler Çatışması Yönünden İncelenmesi</i>	243-252
<b>Atilla AKTAŞ</b> <i>Genç Kalemler Sonrası Ömer Seyfettin'in Dil ve Millî Edebiyat Hakkındaki Görüşleri</i>	253-265
<b>Cihan DADAŞ</b> <i>Muhibbî Bibliyografyası</i>	266-287
<b>Seda İZMİRLİ KARAMANLI</b> <i>Orhan Pamuk'un "Yeni Hayat" Romanı Üzerine Eril Hegemonik Söylem Analizi</i>	288-297
<b>Kübra KURUHALİLO</b> <i>Fatma Fahrünnisa'nın "Dilharap" Romanında Ruhsal Boyutun Sunuluş Biçimleri</i>	298-313
<b>Mehmet ALTINOVA</b> <i>İstanbul ve Bursa Halkevlerinin Çıkarıldığı Dergilerdeki Dil İle İlgili Yazıların Tematik Dizini</i>	314-321
<b>Derya KARAOSMANOĞLU</b> <i>Namık Kemal' İn Türk Şiirinin Yenileşmesine Katkıları</i>	322-329
<b>Mustafa KILIÇ</b> <i>Kitap Tanıtımı-Değerlendirme (Güzel, Bilal (2018). Kemiksiz-zâde Safvet Mustafa: Nuhbetü'l-Âsâr Fî-Ferâ'idü'l-Eş'âr. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları)</i>	330-332



Cilt/Volume: 2, Sayı/Issue: 3, 2018, ss/pp. 230-242  
Geliş Tarihi/Received: 14.09.2018-Kabul Tarihi/Reviwed: 29.12.2018

## BEYANÎ'NİN BAHR-I TAVİL'İ

### BEYANÎ'S BAHR-I TAVİL

*İsmail Hakkı AKSOYAK*

#### Öz

Edebiyatımızda Anadolu sahasında ilk örneğini XV. yüzyılda Ahmet Paşa'nın yazdığı bu nazım şeklini, çeşitli dönemlerde birçok şâirin tercih ettiği bilinmektedir. Bunlardan biri de Beyanî'dir. Beyânî, hem şekil ve muhteva hem de üslup bakımından diğerlerinden farklılık arz eden bu bahr-ı tavilinde; Türkçe, Farsça ve Arapça unsurları bir arada kullanarak farklı bir tarz yakalamıştır. Bu makalede bahr-ı taviller üzerinde genel bir değerlendirme yapılmış, Beyanî'nin bahr-ı tavilinin şekil ve muhteva özellikleri üzerinde durularak bilinen birçok nüshasından hareketle transkribe edilmiş metnine yer verilmiştir.

*Anahtar Kelimeler:* Beyânî, Bahr-ı Tavil, Klasik Türk Edebiyatı.

#### Abstract

It is known that a lot of poets preferred this poetry form in different periods which Ahmet Pasha wrote its first sample on our literature in Anatolia in fifteenth century. One of them is also Beyanî who was one of important poets of seventeenth century. Beyanî caught a different form on this bahr-i tavil which is different from other in terms of both form and concept and also worden as he included Turkish, Persian, Arabic elements. It's evaluated a general evaluation has been made on bahr-i tavils which articles of bahr-ı tavil. On this study, Beyanî's bahr-i tavil's transcribed text was involved by its known alot of nusha.

*Key Words:* Beyânî, Bahr-ı Tavil, Classical Turkish Literature.



Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, [ismail.aksoyak@hbv.edu.tr](mailto:ismail.aksoyak@hbv.edu.tr)

### **Beyanî'nin Bahr-ı Tavîl'i**

Bahr-ı tavîl terimi edebiyatımızda iki kavramın karşılığı olarak kullanılmıştır. Birincisi esas tefileleri fa'ûlün /mefâ'îlün/ fa'ûlün/ mefâ'îlü olan aruz bahrinin adıdır ki Türk edebiyatında örnekleri verilmemiştir. Bahr-ı tavîl teriminin ikinci karşılığı birbiri arkasına yinelenen tefilelerle yazılan nazım şeklinin adıdır. Kaynaklar, nazım şekli olan bahr-ı tavîlin edebiyatımızda çok fazla örnekleri verilmediğini hatta bu konudaki tek örneğin Şeyh Gâlib'e ait olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu nazım şekli, edebiyatımızda diğer nazım şekillerine oranla çok fazla görülmemesine karşılık, divanlarda ve mecmualar tarandıkça örnekleri de karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda tespit ettiğimiz örnekler artınca, bir tarama faaliyetine giriştik. Ankara Millî Kütüphane'deki matbu, yazma ve mikrofilmli bulunan divan ve mecmuaları bahr-ı tavîl açısından taradık. Elde edebildiğimiz malzemenen hareketle, bahr-ı tavîl nazım biçiminin kimler tarafından kullanıldığını ve özelliklerini tespit etmeye çalıştık.

Bahr-ı tavîl veya Azerbaycan sahasında kullanılan terimiyle “uzun derya”, aruz kalıplarının ana parçalarından yani “fe'îlâtün”, tefilelesinin arka arkaya tekrarlanmasıyla yazılır. Her dizenin kendi içinde seciler yapılır. Dizelerinin secili olması bakımından nesre benzer. Ayrıca dizelerdeki son sesler de kendi aralarında kafiyelenir. Bahr-ı tavîlin kafiye şeması kıta yahut gazel biçiminde olabilir. Kıta şeklinde olan bahr-ı tavîlin kâfiye düzeni Şeyh Gâlib'in ve Müştak Baba'nın bahr-ı tavîllerinde olduğu gibi a a a a biçiminde yani mısraların hepsi biribiriyle kafiyelidir. Gazel kafiyesinde olan bahr-ı tavîller de vardır. Bunların kafiye düzeni aa xa xa xa xa xa xa ... biçimindedir. Manzumenin sonunda şair genellikle mahlasını kullanır. Bahr-ı tavîlde her dizedeki tefilelerin sayısı şairin hünerine, gücüne ve isteğine bağlıdır. Bahr-ı tavîlde, beyit sayısı 97'e (Fehîm-i Kadîm), dizelerdeki tefile sayısı da 50'ye kadar çıkabilir. Bahr-ı tavîllerde genellikle sevgilinün güzellik unsurları ile âşık ve sevgili arasındaki münasebetler işlenir. Bunun yanısıra münacat ve naat (Zihnî) gibi dinî konulardan mizah (Abdülbâkî Feyzî) ve övgü konulu (Fedâyî) bahr-ı tavîl örnekleri de vardır. Bahr-ı tavîlin beyitleri arasında çoğunlukla bir anlatım bütünlüğü bulunur. Olay bir hikâye anlatımı içinde verilir. Olay bütünlüğü ve esprili konuları ele almaları bakımından bahr-ı tavîller zincirlemeli tekerlemelere benzer. Dizelerindeki kafiyeler bakımından halk edebiyatındaki vezn-i ahar ile de benzerlik kurulabilir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla Osmanlı sahasında bahr-ı tavîlin ilk örnekleri XVI. yüzyıla kadar gidebilmektedir. O yüzyıldan XX. yüzyıla kadar da kullanılagelmiştir. Türk edebiyatında 20'den fazla şair, bahr-ı tavîl yazmasına karşılık kaynaklarda sadece Şeyh Gâlib'in kullandığı nazım şekillerinden biri olarak anılmıştır. Edebiyatımızda ilk bahr-i tavîl örneğini Fedayî (ö. 1561) divanında buluyoruz. Fedâyî'nin yanısıra Gelibolulu Mustafa Âlî (ö. 1600), Arşî (ö.1620), Fehim-i Kadim (ö. 1648), Beyânî (17. yüzyıl), Muîn (1652), Birrî (ö. 1716), Zâtî (?), Vahyî (ö. 1718), Dâniş (ö. 1774), Şeyh Gâlib (ö. 1799), Müştak Baba (ö. 1831), Antepî Aynî (ö. 1836), Nebâtî (ö. 1846), İzzet (ö.), Bayburtlu Zihnî (ö. 1879),

Necmî (ö. 1899), Senih (ö. 1900), Sâbir (ö. 1911), Abdülbaki Feyzî (?), Mehmet Şâkir Çukadârzâde (?-1836) ve Halil Nihat Boztepe (ö. 1949) olmak üzere 20'den fazla şâir bu nazım biçimiyle örnekler vermiştir. Divanların içindeki bahr-ı tavîller divanın muhtelif yerlerinde söz gelişi başında (Gelibolulu Mustafa Âlî, Muîn, Dâniş), müfredler arasında (Bayburtlu Zihni) veya sonunda bulunabilir (Şeyh Gâlib, Müştak Baba). Edebiyatımızda Antepli Aynî, İzzet ve Senih'in Şeyh Gâlib'in etkisiyle bahr-ı tavîl nazım biçiminde örnek verdikleri söylenebilir. Türk edebiyatında Şeyh Gâlib'in, Azerbaycan edebiyatında Sâbir'in yazdığı bahr-ı tavîl, bu nazım şeklinin gündemde kalmasını ve örneklerinin artmasını sağlamıştır.

Arşî'nin tasavvuf konu edindiği bahr-ı tavîl'i 7 beyitten; her mısra 7, 8 ve 9 olmak üzere 107 tefileden oluşmaktadır. Âlî divanında ön sözün arkasında bulunan bahr-ı tavîl altı beyitten oluşur. Âlî altı beyitte sevgili ve onun güzellik unsurlarını anlatır. Fehîm-i Kadîm'in yazdığı bahr-ı tavîl, 97 beyit olup "fâ'ilâtün" tefilesiyle meydana gelen ilk bölümden sonra sırasıyla Arap, Arnavut, Ermeni, Rum, Yahudi, Tatar, Acem, Kürt, Türk ve kendi ağzından olmak üzere elliser tefileye yakın on bölümden ibarettir. Şairin Şehrengiz ile aynı mecmuada bulunan bahr-ı tavîl oldukça müstehcendir. Beyanî'nin bahr-ı tavîli Âlî'nin bahr-ı tavîlinin nüshalarından birinin arkasında gelmektedir. Muîn'in bahr-ı tavîli Birri'nin yazdığı bahr-ı tavîl 10 beyitten oluşmakta; ilk iki beyit kendi arasında daha sonra beyitlerin ikinci mısraı ilk iki beytin kafiyesinde Şeyh Gâlib bahr-ı tavîl'i en çok bilinen bahr-ı tavîl örneği olmuş; bu sebeple bu nazım şeklinin tek örneği olduğu sanılmıştır. Vahyî'nin bahr-ı tavîl'i Müştak Baba'nın biri Türkçe; diğeri Farsça olmak üzere iki bahr-ı tavîli vardır. Şeyh Gâlib'in etkisinde şiirler kaleme alan Antepli Aynî ve İzzet Molla'nın yazdığı bahr-ı tavîl divanında yer alıyor. Necmî divanında da bahr-ı tavîl bulunmaktadır. Mevlevî şairlerden Senih'in yazdığı bahr-ı tavîl divanında yer alıyor. Azerbaycan sahasında ise Nebâtî mahlasını kullanan Seyyid Ebulkasım ve Sâbir bu nazım biçimine rağbet etmiştir. Nebâtî'nin divanlarında, biri Türkçe diğeri Farsça olmak üzere kaleme aldığı iki bahr-ı tavîl bulunmaktadır. Seyyid Ebulkasım'ın bahr-ı tavîlleri Sâbirinkiler kadar meşhur olmamıştır. Sâbir'in meşhur Hophopnâmesi'ndeki iki bahr-ı tavîlinin ardından Azerbaycan'ın *Molla Nasreddin* ve *Kirpi* gibi dergilerinde bir çok bahr-ı tavîl yayınlanmıştır. Kurtuluş Savaşı yıllarında Refik Hâlî'tin çıkardığı *Akbaba* mizah dergisindeki şiirler içinde Abdülbaki Fevzi adlı bir şairin Ali Kemal'e ve Halil Nihat Boztepe'nin Ali Emiri'ye karşı yazdığı bahr-ı tavîl edebiyatımızda bu nazım şeklinin son örneklerindedir.

Beyanî'nin bahr-ı tavîli edebiyatımızdaki diğer bahr-ı tavîllerden konu bakımından ayrılarak dini mevzulara eğilen ve ayet ve hadislerle süslü bir eserdir. Benzer biçimde halk şairlerimizden Bayburtlu Zihni'nin de kaleme aldığı iki bahr-ı tavîlden biri "bahr-ı tavîl der-nat-ı resûl" başlığı ile nazmettiği naattır. Zihni'nin bir de divanın müfredler bölümünde yer alan bahr-ı tavîli vardır. Beyanî'nin bahr-ı tavîli aslında bir divanın veya mesnevisinin içindeki gibi konu sıralaması taşır. Altı beyitlik yani 24



dizelik eserinin ilk 4 dizesi Allah'ın varlığı ve birliği üzerine kurar. Beyânî 5. dizeden itibaren sevgilisinin kendisini Mecnun'a döndürdüğünü ve hayatını çöllerde hayvanlarla birlikte geçirdiğini anlatır. Sonunda sevgilisi Beyânî'nin yanına gelerek köleliğine son verir. Bir gece düşünceye dalmışken gizliden bir ses duyar. Sevgilisi yanına gelerek kolunu boynuna dolar. Birlikte gül bahçesini gezmeyi önerir. Âşık da beklenmedik biçimde kendisinin sevgilisine köle olduğunu ve dünya bahçesinin, gül ve bülbülünün önemi olmadığını söyler. Şair sevgilisi ile samimiyetini anlatacakken eserinin kurgusal yönünü bitirir. Son dizeyi ise Hz. Muhammet'in övgüsüne ayırır.

Türkçe unsurlar: Metinde oldukça fazla Türkçe deyim kullanılmıştır. Bir kaç şöyledir: Ayağına düşmek, aynına gelmek, başına gün doğmak, buçuğa almamak, deli olmak, hayrete dalmak, kendüyi bildürmek, ol salmak (boynuna), yüzi yerde olmak. Ayrıca samimi bir hitap biçimi olan "ömrüm" de metinde geçer. Denemek ve oliceğiz gibi ilginç kelime ve yapıları da metinde görüyoruz. Yine eski Anadolu Türkçesi özelliklerinden olarak durur, -gıl, -gil, -uban, -üben ve dükeli de metinde yer alır. Türkçe ve Farsça ile ortak olan birinci tekil kişi eki pek çok defa "men" ve tamlamalı şekli "men-i" geçer. Bunun yanısıra âşık ve maşuk arasında "dedim-dedi" şeklinde iletişim şekli de görülür. Beyani okurun dikkatini çekmek için de metinde şaşkınlık içeren sözcüklere sık sık başvurur. Bu cümleden olarak hayran, hayrete dalmak, müteaccib olmak, mütehayyir ve vâlih kelimelerine yer verir.

Farsça unsurlar: Farsça unsurlar bakımından arka arkaya zincirleme tamlamalara yer verilir. Bazende örneklerde de görüldüğü üzere Farsça bir cümle Türkçe metnin içinde anlamı ve ve vezni bozmadan geçer. Ez (ayrılma eki), heme, çi ve be (yönelme eki) gibi ifadeler kelimelerle kalıplaşmış olarak yer alır.

Arapça unsurlar: Beyânî metnini Farsça cümlelerin yanında Arapça kelime ve cümlelerle süsler. Arapça unsurlar, ayet ve hadis olarak yer alır.

Sonuç olarak, 15. yüzyıl 16. yüzyıl başı gibi bir aralıkta yaşadığımız Beyânî'nin bahr-ı tavîli, konusu ve üslubu yönüyle diğer bahr-ı tavîllerden ayrılır. Beyânî eserine sanki bir divan veya mesnevi imiş gibi tevhit ve münacat ile başlayıp sevgilisi ile yakınlaşmasını anlattığı dizelerle sürdürür. Şair, sevgilisi ile yakınlaşmasını anlattığı bölümde klasik edebiyattaki âşık maşuk münasebetine göre daha samimi bir atmosferdeyken bu kurguyu uzatmadan eserini bitirir. Tefile sayısı bakımından da en uzun bahr-ı tavîllerden biri olan Beyânî'nin bahr-ı tavîli Türkçe deyimler, arkaik ek ve sözcükler, Arapça ve Farsça unsurların yoğun olarak yer aldığı bir metindir. Beyânî bütün bu unsurları kullanarak bahr-ı tavîl alanında "sıradışı ve sanatsal bir eser" yaratmayı başarmış biridir.

**Nüshalar:** Beyânî, “Bahr-ı Tavîl”inin Nüshaları şunlardır:

- 1-Beyânî. *Bahr-ı Tavîl*. Ankara Millî Kütüphane, 06 Mil Yz A 7077.
- 2-Beyânî. *Bahr-ı Tavîl*. Ankara Millî Kütüphane, 06 Mil Yz A 7565.
- 3-Beyânî. *Bahr-ı Tavîl*. Ankara Millî Kütüphane, Yz. A 3990. vr. 53b-54a; 63b-64a.
- 4-Beyânî. *Bahr-ı Tavîl*. 45 Hk 3118 / 3, 87b-89a.
- 5-Beyânî. *Bahr-ı Tavîl*. Manisa İl Halk Kütüphanesi, 2982/2, 3a-5b.
- 6- Beyânî. *Bahr-ı Tavîl-i Beyânî*. Manisa İl Halk Kütüphanesi, 45 Hk 3118 / 3, 87b-89a.
- 7-Beyânî. *Bahr-ı Tavîl*. Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih, 5427, yk. 236a.
8. Beyânî. “*Bahr-ı Tavîl*”. Mecmua-i Kasaid ve Eşar, Süleymaniye Kütüphanesi (Toplayan: Nakibzâde Seyyid Nimetullah Seyyid Muhammed, Bursalı), Beyânî, “Bahr-ı Tavîl”, Esad Efendi, nr: 3425, 157b-158b
- 9- Beyânî. “*Bahr-ı Tavîl*”, Mecmua, Süleymaniye Kütüphanesi, nr:3436.
- 10-Gotha Ktb. Kataloğu, Türkçe El Yazmaları (s.12-13 ve s.37'de) (5/3 ve 26/I).

## Beyânî'nin Bahr-ı Tavîl'inin Metni

### Baħr-i Tavîl-i [Merhûm] Mîr Beyânî [‘Aleyhi’r-raħme]

#### [24 Fe‘ilâtün]

I-Evvelâ ħamd / idelüm Ĥā / lıķ-ı eflā / ke vü mā-fî / hi ki ızhār / u ‘ıyān ey / ledi bu cüm / le ‘acāyib / ü ğarāyib / yir ü gök ü / melek ü cen / net ü Rızvān / u daħı ħūr / ile ğılmān / ve gül ü sün / bül ü reyħān / ü mül ü bül / bül ü destān / u daħı çeş / me-i ħayvān / u dūr ü lü<sup>3</sup> / lü ü mercān / u meh ü mihr / -i dirāħşān. (24)

Eħad u Kā / dir ü Kāyyüm / ki evvel du / rur u Āħir / dur u Bāṭın / dur u Zāħir / dur u Sulṭān- / ı Ezeldür / ki ebed mül / ki ni ābād / idüben ken / düyi bildir / mek için ṭū / ṭî-i ervā / ħı muḳaddes / adını Ā / dem idüp dām- / ı ten-i ħāk / ile mū / nis ü me’nūs / kılup şāħ/ib- i nāmūs / kılup ey / le di iħsān. (24)

II-Şekeristān- / ı belāġat / da gelüp her / biri bir pā / dişeh-i sebz / -livā mihr / ü meh ü nūr/ü zi yā maṭ / la‘-ı ħūr şīd-/i şafā men / ba‘-ı envār-/ ı hüdā baħr-/ i seħāb bedr / -i dücā ħūr / -li kā kim / gönül āyi / nesine çün / ki nażar kıl / dılar Üstād / -ı Ezelden / dükeli şavt-/ı ħazīn i / le ħōş-āvā / ze gelüp dir (24)

ki: Elā in / ne lenā mer / ħameten min / -ke remih<sup>1</sup> yok / dur anuñ şibh / ü şerīki / vü nazīri / vü vezīri / vü anuñdur / dükeli ‘ā/lem ü Ādem / Ĥarem-i Ka‘/be vü Zemzem<sup>2</sup> / heme zerrāt-/ı cihān per / tev-i ħüsnıy / le feraħnāk / ü ṭarabnāk / ü heme vā / lih ü ħayrān / u heme medħ / ü şenā-ħ<sup>3</sup> / u heme şā / kir- i Sübhān. (24)

III-Eyyühe’n-nā / su te‘ālev / fe-özüâ â / yete rabbın / óamidū ve’ğ/ terafû ve’/ ğtenimū na / ħnu ileykum / rüsul min kabliħ<sup>3</sup> ki cüm / le cihānı / bezedi ħüsn- / i ‘acībiy / le ki ‘aql ir / mez aña fikr<sup>4</sup> / ü firāset / müteħayyir / ḳaluban<sup>5</sup> sec / de-i

<sup>1</sup> Dikkat edin bize onun kereminden başka bir merhamet yoktur.

<sup>2</sup> zemzem ve heme ve’l-ħayrān ve heme medħ ü şenā-ħān ve heme şākir-i sübhān

<sup>3</sup> Ey insanlar! Gelin, Rabbin ayetlerini alın, hamd edin, duyurun ve ganimet olarak alın. Biz size ondan önce elçiler gönderdik).

<sup>4</sup> fehm

<sup>5</sup> kıluban, oluban

şükrâ / ne idüp ey / yete<sup>6</sup> Lâ-<sup>ci</sup>l / me lenâ<sup>7</sup> Her / ne olursa / olsun ilim / de bize son yok/tur hatm / idüp ider / be-şad ikrâm.

Ki ne hoş-câm- / ı cihândur / ki hüveydâ / vü nihândur / Şamed ü Lem- / yezel ü bî- / bedel ü pâ / dişeh-i<sup>8</sup> kevn / ü mekândur / ki hitâb-ı / kûn ile arz / u semāvāt / ı 'ademden / getirüp cūd- / ı vücūd i / le müşerref / kıluban Ā / dem için mes / ken ü me<sup>v</sup>vâ- / yı laţîf it / di vü 'aşk i / le gönül mül / ki ne viridi / ğam-ı cānān. (24)

IV-Niçe ğam kim / dükeli şā / dī-i 'ālem / buçuğa al / maz anuñ eh / li olan 'ā / şık-ı dil-dā / de-i üftā / de-i ālüf / te-i āşüf / te-i sevdā- / zede-i bî- / ser ü pâ kim / süz-i hāk-i / kefi pāy-i / büti serv-quad / di vü mäh-ru/ hı sīm-beri / lebi şekker/ i hürveşi / yār-ı hoş it / di fūrüg ey / ledi ol yār. (23)

Heme ebnā- / yı cihândur / ki budur hā / şıyet-i 'ışk- / ı kemîn-sāz / u cihān-süz / u dil-efrüz / u budur taht/-ı vücūd üz/re Celāl-i / Hāka maẓhar/ ki eger 'ışk/ ne-būdī/ be-ce mālēs/ ki re sādī/ bu durur vā/ sıta-i hil/ kaç-i 'ālem / ğaraż ez-rifc/ at-ı ādem / sebeb-i mev/ hebet-i Hā / liq-ı Raḥmān. (23)

V-İmdi ey 'ā / şık-ı şādık / güle hem-rāz / olalum bül / bül-i hoş-leh / ce gibi şerh- / i ğam-ı dil- / bere āġāz / idelüm tā / ki neler ey / ledi hicrān / diken bü/ tün azürde- / dil-i āşüf / te-i bî-şabr / u qarāra / gel aḥī kā/ şif-i esrār / olalum yār- / ı vefā-dār/ umuz olğıl. (21)

Men-i bî-çā / re-i dil-ḥas / teyi bir dil- / ber-i Leylī / veş ü hançer- / keş ü merdüm- / küş ü āşüb- / ı cihān ni / çi zamān kūh/ ile hāmū / na düşürdi / men-i dīvā / ne daḥı āh- / kün ü na<sup>c</sup> / ra-zenān sī / nemi çāk ey / leyüben hāk- / i kefi pâ / yını Mecnūn / gibi her dem / gözedürem / ez-pey-i dermān. (22)

VI-ki çekem dī / de-i ğam-dī / deme ol kuḥl- / i cevāhir / den ü āsū / de vü fāriğ / olam ey 'ā / şık-ı hem-derd / ki ferd ol / maġiçün merd / oluban / çeşm-i ter ü / çehre-i zer / dile gelen / ni'met ü 'ıyş / u tarab u / zevk u şafā- / yı ruḥ-ı maḳ / şūd bulur / kimse buña / şekk idemez / kim haber-i / Seyyid-i lev/ lāk durur bu. (24)

<sup>6</sup> āyet-i M.

<sup>7</sup> Hiçbir bilgimiz yoktur. Bakara/32

<sup>8</sup> dü M.

Geh beyābān / da enīsüm / ü geh re's / -i cibāl üz / re celīsüm / esed ü bebr / ü peleng i/ le kamu vaḥş / u tuyūr i / di ve men<sup>9</sup> fā / riğ idüm cüm/ le cihāndan / ki ḥayāl-i / ruḥ-ı cānān / beni almış / dı vü fikr-i / ser-i zülfin / de bu dīvā / ne gönül ḳal / mış idi bī- / ḥaber ü bī- / eşer ü vā / lih ü ḥayrān. (23)

VII-Gelüben 'ā / ḳıbetü'l-emr /ser-i kû/ yımı mesken / tutuban gül-/ i bī-ḥār<sup>10</sup>, / gibi nāle /vü āhum yi/ di eflāke /çıḳardı zī/ re ki bu 'ıḣḳ-/ ı cihān-süz-/ ı ciger-düz /durur kimse / buña şabr i / demez men nic'/ ideyim me /ger āḥir fe / recu'llāh ḳarīb oluban bendeyi āzād / idüben ḳıl / dı teraḥhum / baña ol yār. (24)

Diñle ey yār / benüm bu / gice dil-dā/ rum ile nice / vişāl ol /dı müyesser / niçe sevdā-/ zede itdi / beni ol zül / f-i mu'anber / şeh-i serve / rüme dil-ber / nice oldu / men-i bī-çā /reye ḡam-ḥ'ā/ reye serv-i / ḳadi bālā /niçe bālā /aña hem-tā / göremez mihr- / i semā bedr- / i dücādur / heme devrān. (23)

VIII-Başımı ceyb- / i tefekkür / de idüp bir / gice ḥayrān / u perīşān / idem andan / ki 'aceb n'o / la benüm ḥā / lüm ü ol rü / ḥ-ı revānı / nice görem / n'ideyin āḥ / u fiḡān ey / leyüben lüc / ce-i 'ummān / gibi olmuş / dı benüm göz / lerüm ü 'ay / numa gelmez / di şehā ḥ'āb- / ı ḥayāl i / di baña cüm / le cihān 'ā / ḳıbet-i kār. (24)

Nazar itdüm / ki benüm ba/ şuma gün toḡ / dı vü men ḥay / rete ḥaldum /dı ki Sūbhā/ ne'l-Melikü'l- / Cāmi' ley/ len ve nehā/ ren<sup>11</sup> çı 'aceb / benüm şebān-/ ı ḥal'at-i /ḥürşid-i mü/ nīri Melikü'l-'arş nedür düş mi ki bu vāḳı'a-i bü'l-'aceb mi yoḥsa benüm baḥt-ı siyāhum<sup>12</sup> uyandı mı ki yā Rab ne 'aceb ḥikmet-i Yezdān.

IX-Hātif-i ḡayb / dan āḥir / bu nidā gel / di ki el-'a / līmü'l -muḥḥa / lib yā<sup>13</sup> ebşir bi-vişālī'ş-şanemi'l-maḥlab<sup>14</sup> yā 'aşıḳ-ı miskīn ḥoş u şād ol / ki dem-i vaşl / ḡanīmet durur maḳşad-ı aḳş///zā ki māḥ [anuñ] ḥal'atine reşk ider mihr-i münīr andan utanup yüzi yirde müte'accib oluban oldu o vech-i ḥasene cānile meddāḥ.

<sup>9</sup> Diğer nüshalar ben.

<sup>10</sup> M.

<sup>11</sup> Gece gündüzü bir araya getiren/birleştiren gerçek hükümdar (olan Allah')ı yüceltirim.)

<sup>12</sup> perīşānum M.

<sup>13</sup> Bu metinde eş-şanem şeklinde geçiyor

<sup>14</sup> (O) arzu edilen güzele kavuşmayı müjdele.

Baňa raħm ey / leyüben kıl / dı müşerref / sözi ƙo sâ / zı getür şem<sup>c</sup>- / i şeb-efrüz / ı getür di / dügi vaħtın / didüm ey Rû / ħ-ı Muħaddes / nefesün ĩ / sî-i Meryem / gibi cān vir / di baňa şād / olasın bî- / ğam u āzād / olasın ben / n'ideyim şem<sup>c</sup>- / i şeb-efrüz- / ı nigārı / göreyin çün / ki odur kev / keb-i tābān. (24)

**X**-İşidüp bu / sözi ol şāh- / ı cihān kıl / dı tebessüm / gelüben ya / numa çok mek / remet itdi / men-i sevdā- / zede çün sâ / ye ayağı / na düşüp ol / kişinün zer / re-i luġfı / meni mihri / le götürdi / yine ol ħāk- / i mezel / let / den ü didi / delü olma / didüm ey meh / ne 'aceb mekr / e met itdüñ / men-i āşüf / teye 'ömrüm. (24)

Didi ğam çek / me ki şimden / girü eyyām- / ı feraħ gel / di vü gitdi / elem ü derd / ki çekdüñ / deñedüm men / seni çok şabr / ü taħammül / lü imişsin / diyü ğol şal / dı benüm boy / numa gel di / di bu beytü'l- / ħazeni terk / idelüm faşl- / ı bahār ir / di vü geldi / gül-i gülzār / ı temāşā- / yı ğanîmet / bilelüm ey / leme efġān. (24)

**XI**-Şalıcağ boy / numa ol sâ<sup>c</sup> / id-i sîmin / i didüm kim / 'acebā bu / meh-i nev mi / ki felekden / inüben ger / denüme tavĵ / oluban kıl / dı müşerref / ki seg-i küy / - ı nigārı / kıla mümtāz / kılanlar / dan itdi / ne ħurursun / Ĥura seyrān / idelüm cā / nib-i bāġa / gidelüm geşt- / i gülistān / idelüm 'ā / şıĵ-ı miskîn. (23)

Didüm ey bāġ- / ı cihān sun / gülıle sün / bülile ner / gisile serv / -i ħırā mā / nuñıla bāġ / -ı cihānı / n'ideyin beh / resi yoğ çeh / resi yoğ kā / küli yoğ dî / de-i pür-fit / nesi yoğ kā / met-i cān- / perveri yoğ / şāh-ı şāhān-ı cihān- / ı kevn / ü mekān ez- / dil ü cān / çerħ-zenān ol / dı saña ben / de-i fermān. (24)

**XII**-Bu durur ħā / şıyet-i şabr / u şebāt ey / dil-i āşüf / te işit ĵavl- / i **Beyānî** / ki ma'ānî / heme cem<sup>c</sup> o / lıcağız el / virüp aħvāl- / i murādāt / u sa'ādāt / u anuñ şem / mesidür baħr- / i tavîli / ki buved bîst / ü çehār / fe'ılātün. / Dürer-i dürc- / i le'ālî / ki bu baħr iç / re durur cüm / le-i şifāt / dan olupdur.

*Aħmedallāhe 'ale'l-ħatmi ve'l-itmām keşīran ve şallā ve sellime ebu'd-dehri 'ala'l-ħātım men kāne beşīran ve nazīran*<sup>15</sup> o zamāndan berü kim pertev-i nür-i

<sup>15</sup> Bitirip tamamlamayı (nasip eden) Allah'a şükürler olsun. Okuyup müjdecı ve uyarıcı olana ebediyete kadar hayır dua ederim.

nebevîden heme ervāḥ ṭahūr itdiler ol iki cihān serverine ez-dil ü cān muttaşılan  
her biri bir medḥ ü ḡenā-ḥ'ān.

## KAYNAKÇA

- Abdülbaki Feyzî(1339). “Bahr-ı Tavîl Der-vasf-ı Emîrî-i Bî-adîl”. *Akbaba Dergisi*.10, Kanun-ı Sâni.3.
- Abdulkadiroğlu, Abdulkerim(1997). *Kültürümüzden Esintiler*, “Mensur Şiir ve Sofuzâde'den Bir Örnek”. Ankara.106-108.
- Âlî. “Bahr-ı Tavîl”, *Dîvan-ı Âlî*. Ankara Millî Kütüphane, yz. B. 1000, vr. 4b-5b.
- Âlî. “Bahr-ı Tavîl”, *Mecmua Kasaid ve Eşar*, (Toplayan: Nakibzâde Seyyid Nimetullah Seyyid Muhammed, Bursalı), Esad Efendi (Süleymaniye Kütüphanesi), nr: 3425, 157b-158b.
- Âlî. *Bahr-ı Tavîl*. Mecmua, Ankara Millî Kütüphane, yz. C 4, vr. 42 b-43a.
- Âlî. *Bahr-ı Tavîl*. Mecmua, Manisa İl Halk Kütüphanesi, 2982/1, vr. 1b-2a.
- Âlî. *Bahr-ı Tavîl*. Mecmua, Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi, nr: 3290.
- Âlî. *Bahr-ı Tavîl*. Mecmua, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih, 5427, vr. 235b
- Aynî(1258). “Bahr-ı Tavîl”, *Divan-ı Belâgat-unvân-ı Aynî*: İstanbul 1258. 95-96.
- Mirahmedov ,Aziz (1978). *Edebiyyat-Şünaslıg Terminler Lügati*. Bakü: Maarif Neşriyyatı. 28.
- “Bahr-ı Tavîl”. Mecmua, Mecmua, Bayazıd Kütüphanesi, nr:5782.
- “Bahr-ı Tavîl”.Mecmua, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 692/3, vr. 127 b.
- Banarlı, Nihat Sami(1987). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul. MEB Yayınları. C.1, s. 618.
- Beyânî. *Bahr-ı Tavîl*. Mecmua, Ankara Millî Kütüphane, Yz. A 3990, vr. 53b-54a; 63b-64a.
- Beyânî. *Bahr-ı Tavîl*. Mecmua, Manisa İl Halk Kütüphanesi, 2982/2, vr. 3a-5b.
- Beyânî. *Bahr-ı Tavîl*. Mecmua, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih, 5427, vr. 236a.
- Çukadarzâde. *Bahr-ı Tavîl*. Mecmua, Ankara Millî Kütüphane, Yz. FB., 329, vr. 77a-79b.
- Dâniş. “Bahr-ı Tavîl”, *Dîvan-ı Dâniş*. Ali Emiri Manzum Eserler, nr: 135, vr.1b-2a.
- Dâniş. “Bahr-ı Tavîl”, *Dîvan-ı Dâniş*. İstanbul Üniversitesi, nr: T. 5545, vr. 1b-2a.



- Dankoff, Robert(1997). “Penç Beyit As A Synonym of Ghazal in Evliya Çelebi”, *The Turkish Studies Association Bulletin*. Vol. 21, No: 2, (Fall 1997): 59-60.
- Dilçin, Cem(1995). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: TDK Yay. 277.
- Dizdaroğlu, Hikmet(1969). *Halk Şiirinde Türler*. Ankara: TDK Yay. 140.
- Egridirli Hacı Kemal. *Câmiü'n-nezâir*. Bayezid Kütüphanesi, nr:5782.
- Erkul, Rasih(1993). “Bir Bahr-ı Tavîl Örneği ve Birrî Mehmed”. *Yedi İklim*. 39. 43-45.
- Erkul, Rasih(2000). *Manisalı Birrî Mehmed Dede*. Manisa: Manisa Valiliği Yay. 365-367.
- Fiske (Orhan Seyfi Orhon)(1339). “Hece Vezniyle Bahr-ı Tavîl, Öz Türk Şairi Mehmed Emin Bey'e”. *Akbaba*. 14(22). Kanun-ı Sâni. s. 3.
- Gündoğdu, Mehmed Kemal(1997). *Müştak Baba*. İstanbul: MEB Yayınları. 333.
- [İnal], İbnülemin Mahmud Kemal(1926). *Menâkıb-ı Hünerveran*. İstanbul. 95.
- İzzet. “Bahr-ı Tavîl”, *Divan-ı İzzet Molla*. Mısır 1255, s. 55-56.
- Kahraman, Bahattin(1989). *Arşî Divanı'nın Tenkitli Metni*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi. 184.
- Kalkışım, Muhsin(1994). *Şeyh Galib Divanı*. Ankara: Akçağ Yay. 245-246.
- Levend, Agâh Sırrı(1988). *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: TTK Yayınları. 168.
- Mermer, Ahmet(2002). “XVI. Yüzyıl Divan Şairi Fedâyî ve İki Bahr-ı Tavîl”. *İlmî Araştırmalar*. 14. 121-129.
- Muîn. “Bahr-ı Tavîl”, *Divan-ı Muîn*. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. 692/3, vr. 127b.
- Necmî. “Bahr-ı Tavîl”, *Divan-ı Necmî*. Türk Dil Kurumu Kütüphanesi, Yazma A/348, vr. 39b-42b.
- Okçu, Naci(1993). *Şeyh Gâlib*, Ankara: KB Yayınları. 477-480.
- Orhon, orhan seyfi, bkz. fiske.
- Pala, İskender(1989). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: KB Yayınları. 71.

- Parlatır, İsmail(1992). “Fuat Bayramoğlu ile Anılarda”. *Türk Dili Dergisi*.487. 24-26.
- Sâbir, Hophopnâme, (Nâşir: Tâhîrîzâde), Tahran, 1320. 31-35.
- Doğru, A. Mecit(hzl.)(1975).*Sâbir, Hophopnâme*. Ankara. 327-332.
- Sakaoğlu, Saim(1988). Bayburtlu Zihni, İstanbul: KB Yayınları. 23-27.
- Senih(1275) .“*Bahr-ı Tavîl*”, *Divan-ı Senih*. İstanbul. 50.
- Seyyid Ebulkasım Nebatî(1372). “*Bahr-ı Tavîl*”, *Divan-ı Fârsî*. Tebriz.337- 347.
- Seyyid Ebulkasım Nebatî(1372). “*Bahr-ı Tavîl*”, *Divan-ı Türki*, Tebriz. 336-337.
- Abdülbaki Gölpınarlı(hzl.)(1971). Şeyh Gâlib, “Bahr-ı Tavîl”, *Divan-ı Şeyh Gâlib. Mevlana Müzesi Kataloğu*. Ankara 1971, C. II.335.
- Kürkçüoğlu, Kemal Edip(hzl.)(1973). *Tahirü'l-Mevlevî, Edebiyat Lügati*. İstanbul: Enderun Kitapevi. 22.
- “Tavîl Bahri”, *Dergâh, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul 1998, C. 8, s. 284
- Tolasa, Harun(1981). “18. Yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü:
- Müstakimzâde'nin İstılâhâtü's-şî'riyyesi I”. *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*. 2. 224-228.
- Tolasa, Harun(1986). “18. Yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü: Müstakimzâde'nin İstılâhâtü's-şî'riyyesi II”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. XXIV-XXV. 372.
- Urhan, Mustafa(2001). Fedayî Divanı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi. 31.



Cilt/Volume: 2, Sayı/Issue: 3, 2018, ss/pp. 243-252  
Geliş Tarihi/Received: 24.07.2018-Kabul Tarihi/Revised: 29.12.2018

## CENGİZ AYTMAOV'UN BEYAZ GEMİ İSİMLİ ROMANININ DEĞERLER ÇATIŞMASI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

AN EXAMINATION OF CENGİZ AYTMAOV'S WHITE SHIP NOVEL  
IN TERMS OF VALUE CONFLICT

*Mehmet FİDAN*

### Öz

Değerler millî, ahlaki ve evrensel gibi başlıklar altında incelenmektedir. Değerlerin oluşmasında toplumsal normlar etkili olmaktadır. Ayrıca bireylerin kişisel tercihleri de onların değerler sisteminin oluşmasında rol oynamaktadır. Bu nedenle değerlerin tanımlanmasında hem toplumsal ve millî hem de evrensel öğelerin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Sadece Türk dünyasının değil dünya edebiyatının da en önemli yazarları arasında sayılan Cengiz Aytmatov eserleri ile Orta Asya bozkır yaşantısına ışık tutar. Aytmatov, Türk coğrafyasının geleneklerini, göreneklerini hem millî değerler hem de evrensel değerler bağlamında ele alır. Onun eserlerinde yer alan değer çatışmaları bu açıdan önem taşır. Yapılan bu çalışmada Cengiz Aytmatov'un *Beyaz Gemi* isimli eseri değerler çatışması bağlamında incelenmiştir. Araştırma sürecinde nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi kullanılmıştır. Araştırma sürecinde elde edilen veriler temalar altında toplanarak genel önermelere ulaşılmıştır. Yazarın bu eserinde insan-doğa çatışmasına, kadın-erkek çatışmasına ve iyilik-kötülük çatışmasına yer verdiği tespit edilmiştir. Yazarın bu değerlere eserinde yer verirken bozulan toplum düzeninin hayatın her alanında etkisini gösterdiğine dikkat çekmeye çalıştığı görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** *Beyaz Gemi, Değerler Çatışması, Cengiz Aytmatov*

### Abstract

Values are examined under headings such as national, moral and universal. Social norms are influential in the formation of values. In addition, personal preferences of individuals play a role in the formation of their value system. For this reason, it is necessary to consider both social and national and universal values in defining values. Not only Turkish world but also Cengiz Aytmatov, one of the most important writers of world literature, sheds light on the Central Asian steppe experience. Aytmatov deals with traditions and customs of Turkish geography in the context of both national values and universal values. Value conflicts in his works are important in this respect. Content analysis was used in qualitative research methods in the research process. The author was dealt with in the context of the conflict of values named *The White Ship*. In this work, it is determined that the author places human-nature conflict, man-woman conflict and good-evil conflict. The writer have tried to draw attention to the fact that these values show the effect of disordered society order in every field of life while giving place in the work.

**Keywords:** *The White Ship, Conflict of Values, Cengiz Aytmatov*



Dr. Öğr. Üyesi, Aksaray Üniversitesi, [fidanm3838@gmail.com](mailto:fidanm3838@gmail.com)

## Giriş

Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan Türkçe Sözlük’te değer, “*Bir ulusun sahip olduğu sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel değerlerini kapsayan maddi ve manevi öğelerin bütünü*” olarak tanımlanır (TDK, 2011, s. 607). Değerler millî ve evrensel nitelikler taşımaktadır. Birçok değer yerel etkenleri üzerinde barındırırken insana, doğaya vb. dair anlayışların oluşturduğu düşünce tarzı evrensel değerleri meydana getirmektedir. Değerler sistemsel nitelikler taşımaktadırlar. Değişmez nitelikteki değerlerin olmasının yanında bazı değerler taşıdıkları niteliklerinden dolayı değişime ve gelişime açık halde bulunurlar. Nitekim toplumların yaşadığı sosyo-ekonomik değişimler bahsedilen bu değerleri de etkiler. Örneğin, kadının eğitim seviyesinin yükselmesi, iş hayatına atılması onlara yönelik toplumsal bakış açısının da geçmişe nazaran olumlu yönde değişim geçirmesini sağlamıştır. Aynı şekilde savaş, göç gibi toplumu derinden etkileyen olaylar da toplumsal değerlerin üzerinde etkili olmaktadır.

Değerlerin oluşmasında toplumsal normların yadsınamaz bir etkisi bulunur. Nitekim değerler bu toplumsal normlar üzerine temellenerek sistemsel bir yapıya kavuşur. Bu sistemsel yapı içinde değerlere uygun davranışlar toplum tarafından ödüllendirilirken, değerlere uygun olmayan davranışlar ise toplumsal tepkiye veya cezaya neden olur. Toplumun burada bütünsel tepki vermesindeki sebep değerlerin birleştirici rolünden kaynaklanmaktadır. Özellikle millî ve manevi değerler bu açıdan önem taşır. Toplumsal değerler sistemi özelde de bireylerin kişisel değer sistemi geliştirmesine dolaylı etkide bulunur. Elbette bireylerin değerler sisteminin oluşmasında kişisel seçimler etkili olmakla birlikte toplumsal bakış da önemli bir unsur olarak görülmektedir. Çelik ve Tomul (2014, s. 217) toplumsal etki ve bireysel seçimler sonucunda oluşan olumlu değerleri gayret, özveri, fedakârlık, alçak gönüllük, güçlü irade, adil olma, itaat vb. şeklinde sıralarlar. Değerlerin toplumsal ölçütlerinin bulunmasının yanı sıra bireysel ölçütleri de bulunmaktadır. Örneğin, gayret, fedakârlık vb. toplum tarafından onaylanan bir değer olmakla birlikte bireyler bu değeri yaşamlarında uygulamada kişisel tercihlerini kullanırlar. Bu nedenle toplumlar arası farklılık gösteren değerler, aynı toplum içinde de bireyler arasında farklı şekilde algılanabilmektedir.

Değerler zıtlıkları ile tanımlanmaktadır. Örneğin doğa sevgisinin tanımlanmasında, doğanın nasıl korunacağı, ona nasıl yaklaşılması gerekliliği yer alır. Aynı şekilde iyilik değeri tanımlanırken onun zıt tarafı olan kötülükten yararlanır. Çünkü zıtlıkların oluşması o kavramın bir değer olarak nitelendirilmesini sağlamaktadır.

Dünya edebiyatının önemli yazarları arasında bulunan Cengiz Aytmatov eserlerinde Orta Asya bozkırlarının geleneksel yaşam tarzlarını ve kadim geleneklerini işler. Onun eserlerinde tarih, kültür, sosyoloji, siyaset iç içedir. Onun eserleri içeriğinin yanında, kullanılan anlatım teknikleri yönünden de dikkat çeker. Aytmatov geçmiş – bugün - gelecek ekseninde oluşturduğu eserlerinde zamanı önemli bir kurgu öğesi olarak kullanır. O, eserde anlattığı olayları geçmişteki efsanevi bir olaya dayandırır. Onun romanlarında bu tekniği kullanmaktaki amacı tarihten, kültüründen, geleneklerinden kopmanın yani yozlaşmanın ne gibi sonuçlar doğurabileceğini ortaya koymaktır.

Aytmatov’un eserlerinde yer alan kahramanlar Orta Asya Türk toplumlarına mensupturlar. Nitekim eserlerde yer alan isimler ve kültürel özellikler incelendiğinde Türkiye Türkleriyle ilişkili olduğu da görülür. Bu sebeple onun eserleri Türkiye de geniş okuyucu kitleleri tarafından tercih edilmektedir. Çünkü okuyucuların eserde kendi kültürlerinden parçalar bulmaları onların ilgilerini şekillendiren etkenlerin başında gelmektedir.

*Beyaz Gemi*, Aytmatov’un dede-torun bağlamında Türk kültürünü işlediği “dramatik” sonlu bir eserdir. Eserde okula yeni başlayan bir çocuğun zor yaşam koşulları, masalsi hayalleri okuyucuya aktarılır. Dedenin anlattığı masallardan çok etkilenen çocuk, hayata masalsi bir bakış açısıyla yaklaşır. Yazar çocuğun hayallerinden yola çıkarak yetişkinlere yönelik eleştirilerini sıralar. Şahin (2017, s. 193)’e göre eserde çocuğun, dedesinden masallar dinlemesi olayı yazarın çocukluk hatıralarının eserlerindeki kurguya yansımalarıdır. Çünkü Aytmatov da eserdeki çocuk gibi çocukluğunda ninesinden masallar ve efsaneler dinlemiştir. Bu anlatılar onun hayal dünyasının zenginleşmesine ve nesnelerin özündeki gizli manayı keşfetmesine yardım etmiştir. Bütün bu özellikler Aytmatov’un eserlerinde kültürel anlatıları ustaca kullanmasına imkân sağlamıştır.

Araştırmacılar tarafından *Beyaz Gemi* ile ilgili bazı çalışmalar yapılmıştır. Nemutlu (2008, s. 498), *Cengiz Aytmatov’un Eserlerinde Av Teması* isimli çalışmada yazarın eserlerini kurgularken halk masallarını, türküleri vb. karakteristik bir özellik olarak kullandığını ifade eder. Araştırmacı, *Beyaz Gemi*’de de Maral Ana efsanesi vasıtasıyla yazarın bu kurguyu oluşturduğu belirtir.

Kolcu (2002, s. 69-79), Cengiz Aytmatov’un eserlerine yönelik yaptığı araştırmada *Beyaz Gemi* romanında insanın dünyayı kendine zehir ettiğini ve yaşanmaz bir hale getirdiğini ifade eder. Ayrıca eserde *Beyaz Gemi*’nin bir hürriyet sembolü olarak okuyucuya sunulduğunu belirtir. Nitekim ona göre çocuk özgür olabilmek için kendisini suya bırakır ve intihar eder.

## Yöntem

Araştırma sürecinde nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi ve klasik yorumlama tekniği kullanılmıştır.

Klasik yorumlama aşamasında elde edilen veriler ana ve yan bölümlere ayrılarak, bunlar arasındaki ilişkiler saptanır. Bu bölümler arasında ne tür bağların olduğu, bölümlerin kendi arasında bir bütünlük gösterip göstermedikleri ve iç tutarlılık sağlayabilme özellikleri denetlenir. Benzer nitelikte bulunan içerik analizi gibi klasik yorumlama da incelenen metinde bulunan kavramların, olayların, durumların ve değerlerin metinde hangi düzeyde yer aldığı belirlenmesi amacıyla kullanılmaktadır. (Fidan, 2017, s. 120)

Eserde yer alan değer çatışmaları not edilmiş ve bu çatışmaların belirli temalar altında toplanması sağlanmıştır. Bu yöntem araştırmacıya eseri bütüncül ve detaylı bir şekilde analiz etme imkânı sağlamıştır.

Eserin incelenmesi sürecinde ele alınan değerler vasıtasıyla genel analizler ve yorumlamalar yapılmıştır. Değer çatışmalarının metinde nasıl işlendiği ve bunların metinde ne ifade ettikleri yazarın bakış açısından da faydalanılarak tespit edilmiştir.

## Bulgular

Eser değerler çatışması yönünden incelendiğinde en temel çatışmanın doğa-insan arasında olduğu görülür. Yazar bu çatışma vasıtasıyla doğa sevgisi değerini ön plana çıkarır. Eserin ana kahramanı olan küçük çocuk hayata masalsi bir bakış açısıyla yaklaşır. O, eserde temizliği, saflığı ve çocuksu masumluluğu temsil eder. Büyüklerin etrafında çevirdiği entrikalara, zorbalıklara, çıkar ilişkilerine yaklaşım tarzı onun

çocuksu özelliğini yansıtır. Eserde çocuğun “maşın-mağaza” olarak adlandırılan satıcıyla olan muhabbeti bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

“Çocuk yine ciddi ve samimi cevap verdi:

-Param yok, amca.

Böyle derken delik cebinin içini dışına çıkararak gösterdi. (Öteki cebinin ağzı dikiliydi.)” (Aytmatov, 2011, s. 12)

Çocuğun yırtık cebini dışa çıkararak satıcıya parası olmadığını kanıtlaması onun samimiyetinden kaynaklanır. Nitekim onun bu samimi davranışından çok etkilenen satıcı, kimsesiz olmasının da katkısıyla çocuğa şekerlerinden verir.

Eser boyunca çocuk haricinde diğer karakterlerin davranışlarında samimi olmadıkları görülür. Orozkul, soyunu devam ettirecek bir çocuğu olmadığı için Bekey’e çok kötü davranır. İhtiyar Mümin, kızı Bekey ve Mümin’in eşi yaşlı nine ise kendilerine maaş verdiği için Orozkul’a yaranmaya çalışırlar. Nitekim Mümin’in, çocuğu okuldan almaya gidebilmek için Orozkul’a karşı gelmesinden dolayı kızı Bekey ve karısı ihtiyar nine ona büyük tepki verirler.

### **Doğa - insan çatışması**

Eser incelendiğinde ana temanın doğa-insan çatışması, ana değer ise doğa sevgisi olduğu görülmektedir. Doğa sevgisi eserde hayvan, orman vb. sevgisinin ana başlığı olarak ele alınmıştır.

Mümin dedenin ve torununun eserde doğa sevgisini daima içlerinde barındırdıkları görülür. Sadece eserin sonunda Mümin dede, dramatik bir şekilde, savunduğu değerlere ihanet etmek zorunda kalır. Bu durum onda vicdan azabına neden olsa da eserin sonundaki davranışları kendisi ile çelişmesine sebep olur.

“Orozkul hep öldürmek isterdi o köpeği” ifadesinde görüldüğü üzere Orozkul karakteri çıkarları uğruna gayet kolay bir şekilde vahşet sergilemektedir. Onun eşine çocuğu olamamasından dolayı şiddet uygulaması bu özelliğinin sadece hayvanlara yönelik değil, insanlara da yönelik olduğunu gösterir. Eserin son bölümlerinde Maral ananın Mümin dede tarafından avlanması sebebiyle Orozkul’un evinde ziyafet verilir. Bu sırada Orozkul’un davranışları onun içindeki vahşet duygusunu ortaya çıkarır:

“Orozkul vahşi bir kin ve kudurganlıkla mırıldanıyordu:

-Bundan da büyük kafaları kıracağım!

-Bundan da büyük boynuzları parçalayacağım!” (Aytmatov, 2011, s. 155)

Seydahmet de doğada nadir bulunan bu geyiklere bir avcı gözüyle bakar. “Ah şimdi bir tüfek olsaydı! En az iki yüz kilo et çıkardı.” diyerek içinden geçenleri dışa vurur (Aytmatov, 2011, s. 141). Ayrıca nehirdeki taşa takılan tomruğu kurtarmak için gelen adamlarda geyiğin avlanmasının onlara güzel bir ziyafet için yeteceğini söylemesi de onun doğaya karşı olumsuz bakış açısını yansıtır. Bütün bu olumsuz karakterlerle Mümin dede tek başına mücadele etmeye çalışır. Torunun maralları (geyikleri) yani doğayı sevmesinde, onun masallarının etkisi yadsınmaz boyuttur. Ayrıca o, son ana kadar üzerine vazife saydığı doğa sevgisini içinde tutmaya çalışır. Komşusu Seydahmet’in yukarıda yer verilen sözleri üzerine Mümin dede:

“Delirdin mi sen? Onları vurmamak yasak!” diyerek ona tepki gösterir (Aytmatov, 2011, s. 141). Ancak Orozkul, Mümin dedeyi sık sık etrafındakilere kültüründen, geçmişinden koparılmaya çalışılan bir milletin atalarını hatırlatan tarihî masallar anlattığından dolayı

görevlilere şikâyet etmekle tehdit eder. Mümin dede hem şikâyet edilme korkusu hem de kızı Bekey’in yeniden eşinin yani Orozkul’un evine dönebilmesi için fedakârlık etmesi gerektiği düşüncesinden dolayı savunduğu değerlerle çelişir ve Maral anayı vurur. Onun Orozkul’a olan şu yalvarışı içinde olduğu vaziyeti özetler niteliktedir:

Haydi, unut dün olanları. Bağışla. Sen de benim yabancım değilsin. Senin ve kızının mutluluğunu istemiyor muyum sanıyorsun?(...) Tek sizin çocuğunuz olsun da Allah canımı alacaksa alsın. Ama ne olur kızımı bırakma, beni de bağışla. Bütün işleri yaparım ben... Yeter ki sen iste, sen emret!.. (Aytmatov, 2011, s. 145)

Eserin son bölümünde bütün karakterler gibi Mümin dede de sarhoştur. O kadar sarhoştur ki “çocuk onu tanıyamaz.” Çünkü onun bu sarhoş hali “görölmüş şey değildir”. (Aytmatov, 2011, s. 151). “Ayrıca onun gözü yanıyordu kıpkırmızıydı” ifadesinde de göröldüğü gibi yazar dedeyi gerçekçi betimlemelerle okuyucuya sunar (Aytmatov, 2011, s. 151). Yazar bu ifadelerle onu aciz, zavallı biri olarak yansıtmaya çalışır. Yaşadığı utanç dedeyi bu aciz duruma düşürür. Torunu ile yüzleşmekten çekinmesi onun kendi vicdanında da ne kadar yanlış bir davranış yaptığının göstergesidir.

Yazar eserin sonunda insanların mal edinme hırslarını Orozkul’un evinde düzenlenen av partisi ile ortaya koyar. Yukarıda yer verildiği gibi karakterler gerçekçi bir bakış açısıyla okuyucuya sunulur. Yazarın karakterlerle ilgili şu açıklamalarına dikkat edildiğinde kişilerin olumsuz bir bakış açısıyla tasvir edildikleri göröür. “Seydahmet böyle derken yere tükürdü ve evine doğru yürüdü.” ifadesinde göröldüğü üzere karakterler olumsuz bir şekilde anlatılmaktadır (Aytmatov, 2011, s. 154). Aynı durum Bekey halada da bulunur. Onun kocasına yaranabilmek için düşüğü aciz durumu yazar eleştirel bir bakış açısıyla okuyucuya sunar. Çünkü Bekey hala “gülünç bir şekilde giyinip süslenmiştir, yüzü gözü Orozkul’dan yediği dayağın morartılarıyla dolu”dur ve “çok zayıf” olan vücudu üzerine giydiği bu kıyafet ile çok mutlu olduğu izlenimi uyandırmaya çalışması onun aciz halini ortaya koymaya yetmektedir. Onun bu “yersiz neşesi” çocuğun da dikkatini çeker ve ona üzgün bir şekilde bakar (Aytmatov, 2011, s. 155). Eser boyunca olumsuz özellikleri ile anlatılan Orozkul da son bölümde aynı şekilde olumsuz bakış açısıyla tasvir edilir:

“Ter içindeydi. Yüzü inek memesi gibi şişik ve kızarıktı.” (Aytmatov, 2011, s. 156).

Yukarıda sıralanan ifadelerde de göröldüğü üzere yazar, çocuğun haricindeki bütün karakterleri olumsuz bakış açısıyla betimler. Hatta eserde iyilik timsali biri olarak gösterilen Mümin dede de bu olumsuz karakterler arasında yerini alır. Yazarın “boynuzlu Maral ananın etini hepsi çok beğenmişti. Nine, Berkey hala, Gülcemal hatta Mümin dede bile” ifadesi Mümin dedeye yönelik bakış açısını ortaya koyar (Aytmatov, 2011, s. 159). Çünkü yazar onun da bütün mücadelesine ve iyi kalbine rağmen çevresinin baskılarına yenildiğini gösterir. Bu durum bireylerin davranışlarının şekillenmesinde toplumun rolünü ortaya koyar. Toplum bireylerin davranışları üzerinde doğrudan etkide bulunabilmektedir. Eserde de Mümin dede çevresinin etkisinde kalarak geyiği avlamaktan çekinmez.

*Beyaz Gemi*’de tek masum kişi olarak sunulan çocuk, doğaya, tarihe, yani Maral anaya yapılanların hesabını yine kendi hayal dünyasında sormaya çalışır. Çünkü gerçekte çocuk “Boynuzlu Maral anayı öldüren bu insanlara hiçbir şey yapmaması” yüzünden kendisinin güçsüz olduğunun farkına varır (Aytmatov, 2011, s. 159). Eserde işlenen vahşetin baş sorumlusu olarak gösterilen Orozkul’un çocuğun hayalî kahramanı olan

Kuluberg tarafından cezalandırılması bu düşsel kurgunun yansımasıdır. Nitekim çocuk kendi hayal dünyasında Kuluberg’e “peki öyleyse, onu öldürmeliyim, dedi. Ama buradan defolup gitsin ve bir daha hiç görünmesin. Onun gibi bir adamın hiç işi yok burada.” diyerek suçlulardan hayalî bir şekilde kaçmaya çalışır (Aytmatov, 2011, s. 160).

Yazar eserin sonunda masum tek kişi olarak okuyucuya sunduğu çocuğu zalimlerle dolu olan dünyadan dramatik bir şekilde kurtarır. Çocuğun nehirde boğulmasına kadar giden süreçte yazar masalsı unsurları ve kültürel öğeleri bir arada kullanmayı tercih eder. Çocuğun bir balık gibi yüzeceğini zannetmesi ve bu amaçla kendisini dereye atıp Isık Gölü’ndeki Beyaz Gemi’ye ulaşma arzusu sonucunda boğulması yazarın şu ifadeleri ile okuyucuya aktarılır:

“Hiçbir zaman balık olamayacağını biliyor muydun? Isık Göl’e kadar yüzemeyeceğini, Beyaz gemiyi göremeyeceğini ve ona ‘selam Beyaz Gemi, ben geldim, ben!’ diyemeyeceğini biliyor muydun?” (Aytmatov, 2011, s. 166).

Eser boyunca yazar tarafından çocuğa yüklenen karakter özellikleri ile çocuğun başına gelen olumsuzluklar ele alındığında Beyaz Gemi’nin ismi ile özel bir anlam ve değer taşıdığı söylenebilir. Çocuk için Beyaz Gemi umudu, hayalleri temsil etmektedir. Çünkü tepenin başında dedesinin dürbünü ile Isık Göl’deki beyaz gemiyi gözlerken aynı zamanda hayallere de dalan çocuk, hiç görmediği annesine ve babasına bu vasıta ile ulaşabileceğini düşünür.

Nemutlu (2008, s. 501), Mümin Dede’nin torununa anlattığı “Parmak Çocuk Çıbalak” masalının taşıdığı evrensel nitelikler sebebiyle yazarın görüşlerini aktarmada bir araç olarak kullanıldığını tespit eder. Bu masalla yazar hayvanların gereksiz yere avlanmasının ne gibi sonuçlar doğuracağını okuyucuya sezdirmeye çalışır. Kurdu masalın sonunda hırsının kurbanı olarak mevcut durumunu arayacak hale gelmesi ve tabiatına aykırı olarak köpek gibi davranması, doğa-insan ilişkisine yazarın bakış açısını ortaya koyması yönünden önemlidir.

Eserin sonunda yazar doğa-insan çatışmasında içinde Maral ananın, küçük çocuğun da yer aldığı doğanın mağlup olmasına rağmen eninde sonunda hakikatin ve doğruluğun kazanacağını belirtir. Onun “çocuk kalbinin, çocuk ruhunun bağdaşmadığı her şeyi reddettin. İşte beni teselli eden de budur. Bir şimşek gibi yaşadın sen. Bir defa çaktın ve söndün. Şimşegi çaktıran göktür. Ve gök edebidir” sözleri bakış açısını yansıtır niteliktedir (Aytmatov, 2011, s. 166). Eserde insan-doğa çatışması bağlamında vicdan, hak, adalet, iyilik değerlerinin işlendiği görülmektedir. Nitekim yazar eserinde dramatik bir sonla olsa da masum olan çocuğu topluma uyum sağlamaktan yani insani değerleri kaybedip bozulmaktan kurtarır.

### **Kadın - erkek çatışması**

Eserde yer alan değer çatışmalarından biri de kadın - erkek kutupluluğudur. Eserde iki kadın tipinin olduğu görülmektedir. İlki Bekey hala ve çocuğun şehirdeki annesi gibi eşinden korkan, ona bağımlı olan tiplerdir. İkincisi ise eşinin sakın biri olmasından faydalanıp baskın olmayı başaran, her seferinde eşini ezmeye çalışan, Mümin dedenin eşi yaşlı nine gibi kadınlardır. Eserde her iki kadın tipinin de bir güç göstergesi olarak saygı duyduğu ana unsur para olarak gösterilir. Çünkü Bekey, Orozkul’a ona baktığı için katlanmaktadır. Nine ise Orozkul’a eşine iş vermesinden dolayı büyük saygı ve minnet



duymaktadır. Çocuğun annesi ise yeterli para biriktirip daha geniş bir eve çıktıklarında eğer eşinin izni olursa çocuğunu yanına alabileceğini Mümin dedeye söyler.

Orozkul eserde kibirli, sinirli, zorba biri olarak gösterilir. Çocuklarının olmamasını bahane ederek karısı Bekey’e şiddet uygular. Ona “babasının yanında en ağır küfürleri savurmaktan hiç çekinmez” ve sık sık şiddet uygular (Aytmatov, 2011, s. 49). Bekey ise çocuğunun olmamasını bir lanet olarak görerek “ne yani benim günahımda böyle kısır bırakıldım!.. Vur vur gebereyim daha iyi” şeklinde ifadeler kullanır (Aytmatov, 2011, s. 49). Bu durum toplum baskısının kadınları ne kadar olumsuz yönde etkileyebileceğini göz önüne serer. Nitekim Bekey haksız yere şiddet görmesine rağmen suçlu olarak kendisini görür. Eserde onun yaşadığı bu acizyet ona toplum tarafından biçilmiş bir rol olarak yansıtılır.

Bekey’in içinde bulunduğu kötü durum çocuğun iç dünyasında da etkisini gösterir. Çocuğa göre Bekey’in “beş para etmez kötü adamın biri” olan kocasına katlanmasına hiç gerek yoktur (Aytmatov, 2011, s. 51). Çünkü “onsuz da pekâlâ geçinmeleri” mümkündür (Aytmatov, 2011, s. 51). Hatta çocuğun Orozkul’a karşı içinde biriktirdiği nefret onu düş âleminde öç almaya yöneltir. Onun planına göre hepsinin aniden “Orozkul’un üzerine çullanarak” onu çaya atmaları, yaşadıkları sorunlardan kurtulmalarının tek yoludur (Aytmatov, 2011, s. 51). Çocuğun bu planı kurgulamasında sadece balıkların derede yüzebileceği, bir balık olmayan Orozkul’un bu sebeple suda boğulacağı düşüncesi etkili olur.

Eserde kadın-erkek çatışmasının temelinde kadınlar ve yetişkin erkekler bulunur. Çocuk ve Mümin dede iyiliğin tarafları olarak gösterilir. Çünkü Mümin dede kızlarının “pek kötü talihli, pek mutsuz” oluşlarına çok üzülür (Aytmatov, 2011, s. 50). Ancak onun elinden gelen bir şey de olmaz. Eserin sonunda olumsuz bir şekilde sunulmasına rağmen Mümin dedenin iyiliksever davranışının herkese yönelik olduğu görülür. Herkese güler yüzle bakıp iyilikle yaklaştığı için ona köylüler “kıvrak Mümin” lakabını verirler (Aytmatov, 2011, s. 14). Yazara göre bu kadar iyi niyetli biri olan Mümin dedenin olumsuz davranış sergilemesinin ana sebebi toplumdur. Bu sebeple yazar toplumu iyiliğe değer vermemesi sebebiyle eleştirir ve değersizleşmenin toplumsal bozulmayı beraberinde getireceğini ortaya koyar. Ancak yazar bu toplumsal algının yeni oluşmadığını “ta eski çağlardan beri iyi insanlara iyi olma, kötü ol! , dişlerini göster! Bak sana bu da azdır! Kötü ol kötü.” şeklinde öğütlerin verildiğini ifade eder (Aytmatov, 2011, s. 16). Bu durum eserde anlatılan toplumun bireyleri arasında iyiliğin makul bir değer olarak görülmediğini gösterir.

Kendisini hiç sevmemesine ve ona çok kötü bir şekilde davranmasına karşın çocuk, ninesine karşı içinde vefa duygusu barındırır. O, “ninesine karşı kendisine baktığı için minnet duyar”, bu sebeple “yarına kadar iyileşip mutlaka okula gitmesi gerektiğini” düşünür (Aytmatov, 2011, s. 136). Bu durum yazarın kadın-erkek çatışmasında çocuğu bir taraf olarak görmediğini ortaya koyar.

Eser boyunca yazarın, kadınların erkeklere bağımlı bir şekilde yaşamaya mahkûm edilişlerinde toplumun etkisinin olduğunu düşündüğü söylenebilir. Maddi açıdan yetersiz olan bu kadınlar yaşamın getirdiği bütün zorluklara katlanmak zorunda kalırlar. Yazarın bu toplumsal rolü eleştirel bir bakış açısıyla yansıttığı görülür. Bu durum yazarın iyi - kötünün kadim çatışmasında kadın-erkek ilişkilerini güç odaklı bir şekilde sorguladığını gösterir.

### **İyilik – kötülük çatışması**

*Beyaz Gemi* tema yönünden incelendiğinde iyilik ve kötülüğün mücadelesine geniş şekilde yer verildiği görülür. Eserde iyi olarak sunulan karakterler Mümin dede ve çocuktur. Mümin dede iyilik yapmaktan çok hoşnut olan biridir. Herkese yardım etmek onu mutlu etmeye yeter. Yaz mevsiminin gelmesiyle birlikte hayvan sürülerini getiren göçebeleri dedeyle torun birlikte ziyarete giderler. Çocuk bu durumu şu şekilde ifade eder:

“... sonra dedemle birlikte ‘hoş geldin’e gideriz. Hepsinin elini sıkıyız. Ben de sıkıyım ellerini” (Aytmatov, 2011, s. 41).

Mümin dede çok fakirdir ve maddi yönden Orozkul’a bağımlı durumdadır. Fakir olmasına rağmen iyilikseverliğinden ve misafirperverliğinden asla ödün vermez. Dağ yolunda mahsur kalan şoförleri evinde konuk eder ve durumu olmamasına rağmen “Onlar kalkmadan et hazır olmalı” diyerek tek mal varlığı olan beş koyunundan birini keser (Aytmatov, 2011, s. 125). Ona kötülük yapmasına rağmen Orozkul’a elinden geldiğince yardım eder. Seydahmet’in işini ihmal etmesinden dolayı hayvanların aç kalmasına dayanamaz ve otları biçerek Seydahmet’in ailesine yardımcı olur.

*Beyaz Gemi*’de Mümin dede torununa Maral ana efsanesini anlatırken insanların aç gözlülüğünün ve vefasızlığının boyutlarının göz önüne serildiği görülür. Efsanede birbirine düşman iki toplumdaki söz edilir. Düşmanların cenaze töreninde hazırlıksız yakaladıkları Kırgızların hepsini nasıl öldürdükleri anlatılır. Öyle ki bu grup “kalleşliklerini duyurmasın ve öğ almaya kalkışmasın, törelere aykırı bu olay unutulup gitsin” diye düşmanlarının hepsini ortadan kaldırırlar (Aytmatov, 2011, s. 47). Yazarın buradaki amacı geçmiş-şimdi bağlamında insanlardaki kötülük duygusunu anlatabilmektir. Efsanede Kırgızlardan sağ kalan iki çocuğu Enesay’a atması için yaşlı kadın görevlendirilir. Onun Enesay nehrine şu yalvarışı insanların merhametsizliğini ve aç gözlülüğünü ortaya koyar:

“Eğer yıldızlar insan olsa, gökyüzü onlara dar gelir, sığmazlardı. Eğer balıklar insan olsa, nehirler ve denizler onlara yetmezdi.” (Aytmatov, 2011, s. 60-61) Bu sırada ortaya çıkan ana buğu (Maral) yaşlı kadına “Bekle ey ulu bilge kadın! Bu günahsız yavruların canına kıyma!” diye seslenir (Aytmatov, 2011, s. 61). Bir hayvanın merhamet dolu bu sözleri, insanın kötülüğe yatkınlığından onun habersiz oluşundan kaynaklanır. Nitekim o çocukların soyundan gelenler “Maral boynuzu bulamayanlara”, “önemsiz, beceriksiz kişiler olarak” bakmaya başlar (Aytmatov, 2011, s. 68). Bu anlayış zamanla maralların soyunun tükenmesine sebep olur. Eserde geçen bu masalda ihtiyar kadının uyarılarına Maral’ın inanmaması yazarın bakış açısını ortaya koyar. Ona göre insan doğası tüketmeye, yok etmeye yatkındır. Aç gözlülüğü insanın yavaş yavaş çevresini ve sonunda kendisini tüketmesine sebep olmaktadır.

## Tartışma

Değerler içinde barındırdığı ve beslendiği öğelerden dolayı evrensel, millî ve kişisel nitelikler taşır. Özellikle millî değerler ait oldukları toplumların bir nevi yansıması niteliğindedir. Nitekim Durmaz (2007, s. 63) araştırmasında, Aytmatov’un eserlerinde toplumsal etkinin değerler bağlamında işlendiği ifade eder. Ona göre değerler “öyle bir günde gelişen olgular değildir. Toplumlar, tarihleri, dilleri, masalları, mitleri ve dinleri ile bir bütündür veya tam bir millet olabilir.” Durmaz (2007, s. 63) eserleri vasıtasıyla “Cengiz Aytmatov’un, bize bunu” anlatmak istediğini belirtir.

Cengiz Aytmatov’un *Beyaz Gemi* isimli eseri değerler çatışması yönünden incelendiğinde zengin bir içeriğin olduğu görülür. Eserin ana kurgusu insan-doğa

çatışması şeklindedir. Bu çatışma unsurunun yanında kadın-erkek ve iyilik-kötülük çatışmasına da eserde yer verilir. İnsanın aç gözlülüğünün doğayı tüketmesine sebep olduğu bir çocuğun anlatımıyla okuyucuya sunulur. Burada anlatıcının ve ana karakterin çocuk olmasından dolayı eserin yakın yaş grubundaki okuyucular için empati duygusunu harekete geçirebileceği düşünülmektedir. Çünkü değerlerin içselleştirilmesinde empati önemli bir konumda bulunur.

Eser çocuğun zihin dünyasını yetişkinlere gösterme açısından önemlidir. Büyüklerin çoğu zaman anlamadığını, hissedemediğini düşündüğü durumları çocukların iç dünyalarında dolu dolu yaşadıkları eser vasıtasıyla ortaya konulmaktadır. Nitekim eserde çocuk, Orozkul’un Bekey halaya ve Mümin dedeye yönelik baskıcı davranışlarından olumsuz yönde etkilenir. Ayrıca eserin sonunda tek dostu olarak gördüğü Mümin dedenin ona anlattıklarının aksini yaparak Maral anayı öldürmesi çocuğu derinden yaralar. Eser masalların çocukların zihin dünyalarına etkisi açısından önemlidir. Çünkü eserde çocuk kendisine anlatılanlardan hareketle hayal âleminde masalsı bir dünya kurar. Onun çantasıyla konuşması, gece rüyalarında Maral anadan, Kuluberg’den yardım istemesi ve eserin sonunda Beyaz Gemi’ye ulaşma gayesi ile kendisini balık olacağını düşünerek çaya bırakması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Aynı şekilde Yavuz (2016, s. 56-57) da Aytmatov’un eserlerinde halk anlatılarını okuyucuda kültürel bilincin ve değer yargılarının oluşması amacıyla kullandığını ifade eder. Araştırmacı, yazarın eserde Kırgız toplumunda kültürel değerleri konusunda farkındalık oluşturmayı ve masal gibi anlatıların çocukların ruhsal ve zihinsel dünyalarına ne derecede etki edebildiğini gösterebilmeyi amaçladığını belirtir.

Özher (2006, s. 87-88), *Beyaz Gemi*’yi arketipsel sembolizm açısından çözümler. Araştırmacı, yazarın Maral Ana’yı toplumsal bilinçdışının bir yansıması olarak sunduğunu belirtir. Maral Ana’nın kavramsal manada ana dil, milli kültür, barış ve kendisi olma şeklinde temsil edildiğini ifade eden araştırmacı, Mümin Dede’nin ise bu rolü kişisel düzlemde temsil ettiğini savunur. Bu bağlamda eser incelendiğinde Maral Ana’nın taşıdığı sembolik değerlerin araştırmacı tarafından tespit edildiği görülmektedir. Ancak araştırmacının Mümin Dede’ye yönelik tanımlamasının eser baştan sona incelendiğinde tam olarak tespit edildiği söylenemez. Çünkü eserde Mümin Dede bütün iyi niyetine rağmen eserin sonunda çevresinin baskısına dayanamaz ve savunduğu değerlere ihanet eder veya etmek zorunda kalır.

Eserin bazı olumsuz ifadeler haricinde eğitsel açıdan uygun olduğu görülmüştür. Doğa sevgisi, iyilikseverlik, adalet, merhamet kavramlarının sunumu ise okuyucunun bu yönde olumlu gelişimine katkı sağlayacak niteliktedir.

#### **Kaynakça**

- Aytmatov, C. (2011). *Beyaz gemi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çelik K., Tomul E., (2014). Öğretmen eğitsel değerler ölçeği: geçerlilik ve güvenilirlik analizi. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 36, 215-227.
- Durmaz, R. (2007). Tanrı Dağları’nın karlı doruklarından Aral gölüne akan ırmak: Cengiz Aytmatov. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 24, 55-63.
- Fidan, M. (2017). *Hikmet Temel Akarsu’nun eserlerindeki fantastik öğeler ve eğitim odaklı değerler*. Yayınlanmamış doktora tezi. Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Erzurum.

- Kolcu, A. İ. (2002). Cengiz Aytmatov’dan bir kıyamet senaryosu: Cassandra Damgası. *Bilig*, 22, 69-86.
- Nemutlu, Ö. (2008). Cengiz Aytmatov’un eserlerinde av teması. *Turkish Studies*, 3/7, 495-507.
- Özher, S. (2006). Beyaz Gemi adlı romandaki yüce birey arketipi. *Bilig*, 37, 81-90.
- Şahin, İ. (2017). *Beyaz Gemi: Simgenin ölümü*. Uluslararası Her Yıl Bir Büyük Türk Bilgi Şölenleri 4./Cengiz Aytamatov. Uludağ Üniversitesi. Bursa.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yavuz, N. (2016). Cengiz Aytmatov’un Beyaz Gemi adlı eserinden hareketle halk anlatılarının çocukların bilişsel ve duyuşsal gelişimine etkisi. *Başkent University Journal Of Education*, 3(1), 53-57.

## GENÇ KALEMLER SONRASI ÖMER SEYFETTİN'İN DİL VE MİLLÎ EDEBİYAT HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

### THE VIEWS OF ÖMER SEYFETTİN CONCERNING NATIONAL LITERATURE AND LANGUAGE AFTER GENÇ KALEMLER

*Atilla AKTAŞ*

#### Özet

Yeni Lisan hareketinin önde gelen temsilcilerinden biri olan Ömer Seyfettin, dilin sadeleşmesi yolunda attığı adımlar ve koyduğu esaslarla, Tanzimat'tan beri bütün edip ve şairleri meşgul eden dil sorununa bir çözüm ve istikamet kazandırmıştır. Yeni Lisan ile yeni bir edebiyat ve yeni ve millî bir yaşam tarzı inşa etme amacı güden Genç Kalemler mecmuası kapandıktan sonra savaşa giden Ömer Seyfettin, geri döndüğü 1914 itibaren çeşitli gazete ve mecmualarda dil ve edebiyat konusundaki makalelerini yayınlamaya devam etmiştir. Ömer Seyfettin bu yazılarında dilin sadeleşmesi için ortaya koydukları esasları ısrarla savunmaya devam etmiştir. Millî edebiyatın da ana çerçevelerini açıklayan Ömer Seyfettin, dil ve edebiyatı millet olmanın esası kabul etmiştir.

Bu makale giriş ve sonuç bölümlerini dışarda bıraktığımız takdirde iki bölümden oluşmuştur. İlk bölümde Ömer Seyfettin'in dil ile ilgili görüşleri genel bir değerlendirme yapılarak ele alınmıştır. İlk bölüm dört alt başlığa sahiptir. İlk başlıkta Ömer Seyfettin'in dil ve millet arasında kurduğu ilişki, ikinci başlıkta dile yüklediği ideolojik işlev, üçüncü başlıkta dilde tasfiye yapıldığı suçlamasına yönelik cevapları, dördüncü başlıkta ise dilde sadeleştirmede norm olarak kabul edilen İstanbul Türkçesi meselesi ele alınmıştır. İkinci bölümde Ömer Seyfettin'in millî edebiyat için ortaya koyduğu kıstaslar değerlendirilerek, alt başlıklar halinde millî edebiyata yüklediği işlev, millî edebiyatın sınırları ve millî vezin olarak kabul ettiği hece vezni ele alınmıştır. Böylelikle Ömer Seyfettin'in Genç Kalemler mecmuasının dışında kalan yazılarından hareketle onun dil ve edebiyat milliyetçiliği açıklanmaya çalışılmıştır.

*Anahtar Kelimeler:* Ömer Seyfettin, dilde sadeleşme, Yeni Lisan, millî edebiyat, hece vezni

#### Abstract

Ömer Seyfettin, one of the leading figure of Yeni Lisan movement, with the principles and solutions he had come up with have given a solution and general direction to the issue of simplification of the language which was troubling all the poets and literary men since the Tanzimat. After the Genç Kalemler magazine, which aiming to build a new national way of life and language with Yeni Lisan, closed Ömer Seyfettin was drafted to the army. When he returned from army in 1914 he continued to be published with his articles about language and literature by various newspapers and magazines. In these articles, Ömer Seyfettin continued to defend his principles regarding the simplification of the language with perseverance. While drawing the borders for national literature, Ömer Seyfettin claimed that language and literature was the cornerstone of a nation.

If we were to exclude introduction and conclusion, this article consists of two parts. In the first part, the views and ideas of Ömer Seyfettin concerning the language are addressed with a general review. First part has four sub heading. In the first sub heading, the relationship between nation and language Ömer Seyfettin set, in the second sub heading the ideological function of language according to Ömer Seyfettin, in the third sub heading Ömer Seyfettin's defense to those claiming he was emptying the language and in the fourth sub heading in the process of simplification, İstanbul Turkish being the norm are the topics that are contextualized. In the second part, with the evaluation of criteria Ömer Seyfettin set for national literature; the function of national literature, the borders of national literature and the syllabic meter which is considered as national rhyme by Ömer Seyfettin are assessed. By doing so, Ömer Seyfettin's literature and language nationalism apart from Genç Kalemler magazine is tried to be explained.

*Keywords:* Ömer Seyfettin, simplification of language, Yeni Lisan, national literature, syllabic meter



## Giriş

Ömer Seyfettin’in askerlikten istifa ettikten sonra, Selânik’te Ali Canip, Ziya Gökalp, Mustafa Nermi ve Kâzım Nâmi ile bir araya gelmesiyle 1911 yılında kurulan Genç Kalemler topluluğu, önceden çıkarılmakta olan Genç Kalemler mecmuasının ikinci cildinin ilk sayısından itibaren Yeni Lisan hareketini başlatmıştır. Açıkladıkları Yeni Lisan programıyla, dilde sadeleşmeyi, kültür ve edebiyatta millîleşmeyi hedefliyorlar, bu yolda Yeni Lisanla kendi yazdıkları metinlerin karşısına Edebiyat-ı Cedidecilerin Servet-i Fünûncuların metinlerini koyarak Yeni Lisanın kendinden öncekilerle karşılaştırılmasını sağlamaya çalışıyorlar, Yeni Lisanı millîleşmenin en önemli adımı olarak görüyorlardı. Genç Kalemler’in ikinci cildinin ilk sayısında Ömer Seyfettin’in kaleme aldığı Yeni Lisan makalesinin yayınlanmasından sonra, Ömer Seyfettin ve arkadaşları, Genç Kalemler mecmuasının kapanışına kadar yayınladıkları bu manifesto doğrultusunda hareket ederler. Dilde sadeleşmenin millet açısından ne kadar önemli bir adım olduğunu her seferinde vurgulayan ve eski zihniyete gayrimillîlik suçlamalarında bulunan Yeni Lisancılar,

*“Biz, bütün karanlıklardan uzak, hür ve müstakil, ilim ve edebiyat için çalışacağız. Gayemiz millî bir lisan, millî bir edebiyat vücuda getirmek olacaktır”* (Polat 2016: 208)

diyerek Yeni Lisanın asıl maksadını ve Genç Kalemler topluluğunun varmak istediği hedefi açıklarlar.

Yeni Lisan oldukça iyi hazırlanmış bir programa ve sağlam gerekçelerin desteklediği bir temele sahipti. Sorunları dikkatle tespit eden Yeni Lisancılar, hangi hamlenin nasıl yapılacağını, aşamalarını ve uygulamalarını örneklendiriyorlar, yıkmak istedikleri anlayışın karşısına kendi anlayışlarıyla ürettikleri edebî mahsulleri koyuyorlardı. Yeni Lisanın nasıl tatbik edileceğine dair önerilerini sıralarken, edebiyatta, toplumsal hayatta ve eğitimde yaygınlaşmasına yönelik yöntem ve önerilerde bulunuyorlardı. Manifestodan itibaren Genç Kalemler’de yayınlanan yazılardan hareketle Yeni Lisanın ilkelerini genel bir çerçeve olarak ele alırsak, konuşma diline geçerek klişeleşmiş olanların dışında her türlü Arapça-Farsça terkip, edat, çoğullar atılacak, Arapça ve Farsçadan geçen gramer kuralları, konuşma diline girmiş olanlar ve ilmî terim olarak kullanılanlar dışında bütün yabancı kelimeler atılacak, imlada halk söyleyişi esas alınacak, eski ve çağdaş Türk lehçelerinden kelime alınmayacak, Türkçe yazımda İstanbul Türkçesi esas alınacak, Türkçe basit ve millî bir dil yapısına kavuşarak halkın günlük hayatta kullanmadığı her türlü yabancı dil unsuru terk edilecektir şeklinde sıralayabiliriz. Bu maddeleri geçmişteki dilde sadeleştirme hareketleriyle mukayese ettiğimizde, yayılmaya çalışılan Yeni Lisanın kendinden önceki faaliyetlerin ortaya koyduğu kural ve ilkelere karşı mesafeli durduğu sonucu çıkarılabilir. Yeni Lisan ile ilgili yazıların büyük çoğunluğunu kaleme alan, dilde sadeleşmenin çerçevesini çizen Ömer Seyfettin, bu hususu millî bir dava olarak görmekle beraber, teknik meselelere, detaylara çok fazla girmeksizin yazı dilinin konuşma diline eşitlenmesi gerektiğini savunmaktaydı. Ona göre millî bir dil, millî edebiyatın da anahtarı hükmündeydi. (Polat 2016: 210) Ömer Seyfettin, Genç Kalemler’deki yazılarında genel itibarıyla Edebiyat-ı Cedidecileri hedef alan bir tonda, dil ile milliyet arasındaki ilişkiyi açıklıyor, edebiyatın milletleşmedeki öneminden bahsediyor, millî edebiyata duyulan ihtiyaca değinerek, dilin sadeleşmesi ve millîleşmesinde gençlere önemli görevler düştüğünü

söylüyordu. Yeni Lisan hareketi, salt dilde sadeleşmeyi değil, aynı zamanda toplumsal zeminde Türkçülük düşüncesini de yaymayı hedefleyen bir kültür girişimidir. Bu sebepten Ömer Seyfettin’in yaklaşımında güçlü bir milliyetçilik göze çarpmaktadır.

Genç Kalemler mecmuası Balkan Savaşlarının patlak vermesiyle Eylül 1912’de dördüncü cildinin 27. sayısını yayımladıktan sonra kapanır. Mecmuanın başyazarlarından biri olan, Yeni Lisan hareketinin ise başlatıcısı konumunda olan Ömer Seyfettin ise tekrar askere alınır. Savaş esnasında esir düşen yazar, 28 Kasım 1913’te serbest bırakılır ve İstanbul’a döner (Tansel 1992: 52). Esaretteyken de hikayelerini yayınlamaya devam eden Ömer Seyfettin (Cunbur 1992: 10), İstanbul’a döndükten sonra bir suskunluk devresine girer. İttihatçılarla yakın ilişkilerde bulunmasına rağmen siyasetle çok fazla uğraşmayan Ömer Seyfettin, Balkan Savaşı’nın kaybedilmesinin sebebi olarak görülen askerlerin siyasete girmesini yasaklayan bir yasa sebebiyle “Divan-ı Harbî-i Örfî”ye sevk edilir ve birkaç aylık açığa alınma sürecinin sonunda 22 Şubat 1914 tarihinde “iştigâl-i siyasiye” suçlamasıyla askerlikten ihraç edilir (Polat 2015).<sup>1</sup>

Ömer Seyfettin, işsiz kaldıktan sonra memuriyet yapmak istemez. Ziya Gökalp’in destekleriyle İttihad ve Terakki’nin halkçı kanadını temsil eden *Halka Doğru* mecmuasının başyazarlığına getirilir. Aynı zamanda Türk Yurdu tarafından çıkarılan *Türk Sözü* mecmuasının da başyazarlığını yapar. Bir müddet sonra da Kabataş Sultanisi’ne edebiyat öğretmeni olarak atanır. (Alangu 2010: 242) Böylelikle rahat bir ortama kavuşan yazar, istediği gibi edebiyatla uğraşabileceği bir mesleğe kavuşur.

Ömer Seyfettin’in dil ve millî edebiyatı konu alan makaleleri, millî edebiyatın ciddi şekilde tartışılmaya başladığı 1914 ve takip eden yıllarda devam eder. Türk Sözü, İfham, Tanin, Turan, Halka Doğru gibi yayın organlarında görüşlerini açıklamaya devam etmiş, dil ile ilgili davasını Genç Kalemler’de kaldığı yerden aynı izlekte ve aynı coşkuda devam ettirmiştir. Bu yazılarında ele aldığı meseleler, Genç Kalemler’de ele aldığı konulardan farklı değildir. Ömer Seyfettin ek olarak bu yazılarında Genç Kalemler’dekinden daha yoğun bir millî duruşla okurlarının karşısına çıkar ve millî edebiyatın çerçevesine dair sorunsallara değinir. Makalelerinde düşünce boyutuyla Türkçülüğü ve bu yoldaki faaliyetleri dil ve edebiyat merkezine toplama amacı görülmektedir.

## I. Genç Kalemler Sonrası Dile Dair Görüşleri

### I.I. Dil ve Millet

Ömer Seyfettin’in 1914 sonrası dil ile ilgili makalelerinde çoğunlukla polemikçi ve ateşli bir üsluba sahiptir. Ali Kemal, Şahabeddin Süleyman, Cenap Şahabeddin, Rıza Tevfik gibi eski dil anlayışını, Batı tarzı edebiyatı ve Edebiyat-ı Cedideyi savunan isimleri hedef almakta, Servet-i Fünûn’dan, divan edebiyatından örnekler vererek

<sup>1</sup> BOA BEO 4262/319624: 29 Ra 1332; BOA İ.HB 154/3: 26 Ra 1332. Osmanlı Arşivi kataloglarındaki künyeleri verilen arşiv materyallerinin fon açılımları şöyledir. BEO: Bâb-ı Âli Evrak Odası, İ.HB: İrade Harbiye. Bu evraklara göre Ömer Seyfettin Divan-ı Harbe sevk edilmiş olup, yapılan duruşma neticesinde Sadrazam Küçük Mehmed Said Paşa’nın ve Divân-ı Harbî-i Örfî’nin başkanlığını yürüten Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın onayıyla askerlik vazifesinden azledilmiştir. Bu evraklardan ilk defa bahseden Nâzım Hikmet Polat’tır (Polat 2015).

eski dilde eser verenleri acımasızca eleştirmekte, diğer yandan açıklanmaya muhtaç bazı meselelerin üzerinde dururken dil ve edebiyattaki takip edilecek millî çizgiyi de ortaya koymaktadır. Onların görüşlerini, yine onların eserlerinden örneklerle, delillerle çürütürken, Yeni Lisanın ilkelerine tekrar tekrar atıf yaparak değişimin kalıcılığı için mücadelesini sürdürmüştür. Makalelerde dilin millî kimlik açısından önemine vurgu yapılırken merkezden uzaklaşmaz, Yeni Lisan’ın daimi çerçevesi olan dilin sadeleşerek millîleştirilmesi kaygısı ise hep sabit kalır. Bu bakımdan Ömer Seyfettin’in milleti tanımlama tarzı oldukça önem arz eder. Yazarın bütün harekete şekil veren çıkış noktasını dil ve millet arasındaki bağ oluşturur.

Ömer Seyfettin’e göre millet, en başta konuştuğu dilden teşekkül eden topluluktur. O sebepten sürekli halk diline ait “*dili dilime uyan, dini dinime uyan*” deyimine yazılarında atıf yapıyordu. Yazarın millî kaygılarının temel kaynağında iletişim sorununun olduğu, yazı dilinin halk tarafından anlaşılabilmesi eksenindeki kaygılarla birleşiyordu. Nitekim Türkçenin başka dillerden alınan kurallarla yazılması, bütün Türkçe konuşanlarca anlaşılabilen millî yazı dilinin varlığını da imkansız kılıyordu. Bu sebepten dilde sadeleşmenin toplumsal gerekçesini şöyle açıklıyordu:

*“Okumaya gelince hemen Türklerin hiçbirisi okuyup anlayamıyordu. Türklerin biraz okumuş olanları ellerine kalemi alınca Arapça, Acemce lügat paralamaya, Arapça, Acemce terkipler yapmağa kalkıyorlar ve “Bir marifet yapıyoruz” zannediyorlardı. Türkler Osmanlı hükümetini teşkil ettikten sonra beş altı asır geçti. “Edebiyat ve ilim” namına Türkçe bir satır yazı yazılmadı. Anadolu Türkleri saz şairleriyle, millî destanlarıyla, yanık türkülerıyla yine kendi dillerini kaybetmemeğe çalıştılar. Son asırda Arapça, Acemce lügatler, terkipler yavaş yavaş terk olunmağa başladı. Bugün millî Türk sarfi istiklâlini kazanmağa yüz tuttu. Yarın ümit ediyoruz ki Türk halkının manasını bilmediği ölü ve ecnebi kelimeler kitaplarımızdan, gazetelerimizden kaybolacak.”* (“Türk Sözü” Polat 2016: 235)

İşte bu gerekçeyle yola çıkan Ömer Seyfettin’in önünde, dili sadece edebiyatın bir enstrümanı olarak gören, iletişim vasıtasının kullanışsızlığı üzerinden ortaya çıkan anlaşılma ve belli bir zümreye hitap eden edebiyatı, halk lehine ve onun faydasına olacak şekilde dönüştürme hedefi durmaktaydı:

*“İşte biz Türk dilini bu edebiyat zalimlerinin ellerinden kurtararak halka kendi diliyle faydasına yarayacak şeyler yazacak, memleketimizde okuma muhabbetini uyandırmaya çalışacağız.”* (“Türk Sözü” Polat 2016: 235)

Söz nasıl fikir anlamına gelebiliyorsa, milliyet de dil anlamına gelmekteydi. Bir insanın millî tabiiyetini belirleyen yegâne unsurun dil olduğu iddiası üzerine basa basa neredeyse bütün yazılarında söylenmekteydi. Zira Ömer Seyfettin, kendi diliyle konuşabilen ve yazabilen toplulukların milletleşmesini tamamlamış toplumlar oldukları görüşüne sahipti:

*““Fikir” demek nasıl “lâfız” demekse âdeta “milliyet” demek de “lisan” demektir. Bunun için millet hâline geçen cemiyetler lisanlarına fazla bir kıymet ve ehemmiyet verirler. Almanları, Macarları, Bulgarları misal olarak kabul edebiliriz.”* (“Milliyetle Lisanın Kıymeti ve Ehemmiyeti” Polat 2016: s. 474)

Yeni Lisanın millî karakteristiklerde ve yaşayan anadilde mevcut olduğu anafikri makalelerde en çok vurgulanan noktalardan biridir. Nasıl ki Herder’in dil temelli



milliyetçiliğinde<sup>2</sup>, dil milletin ta kendisi kabul ediliyorsa, Ömer Seyfettin ve arkadaşları da dilin millî vatan olduğunu her fırsatta dile getiriyorlardı. Öyle ki dile yüklenen milliyet bağı, vatanın siyasi bütünlüğünün de önünde, hayatî öneme sahip olarak görülüyor, dilsiz ve edebiyatsız kalmış bir toplumu bekleyen tehlikelere karşı uyarıda bulunulurken, bir toplumun geleceğe kalmasının tek yolunun dil olduğu belirtiliyordu:

*“Milliyetimiz nasıl Türklük, vatanımız nasıl Türkiye ise lisanımız da Türkçedir. Türkçe bizim manevî ve mukaddes vatanımızdır. Bu manevî vatanın istiklâli, kuvveti resmî ve millî vatanımızın istiklâlinden daha mühimdir. Çünkü vatanını kaybeden bir millet eğer lisanına ve edebiyatına hâkim kalırsa mahvolmaz, yaşar ve yine bir gün gelir siyasî istiklâlini kazanır, düşmanlarından intikam alır.*

*Fakat bir millet lisanını bozar, kaybederse hatta siyasî hâkimiyeti baki kalsa bile tarihten silinir. Esirleri onu yutar.”* (“Türkçeye Karşı Enderunca” Polat 2016: 333)

### I.II. Dil ve İdeoloji

Ömer Seyfettin, Yeni Lisanın niçin çok önemli bir hareket olduğunu, sadece dilin yalın konuşma diline indirgenmesi amacına matuf olmadığını, aynı zamanda millî bir hareket ve tavır olduğunu makalelerinde sıkça dile getirmekteydi. Yeni Lisan hareketinin, dönemin siyasî akımlarının rüzgarına kapılmadan, dil, edebiyat ve kültür çerçevesi Osmanlılığı reddetmeyen kendi millîleşme rüzgarını başlatması, Türkçülük hareketlerini, en temel dinamiklerinden ve otorite kurumlarıyla çatıştırmadan, bulunduğu etnik millî söylemden bambaşka bir noktaya taşımıştı. Ne dernekçiler gibi soy ve ırk kavramı üzerinde birleşiyorlar, ne de Osmanlı’nın siyasi egemenliğiyle çatışmaya düşüyorlardı. Onların temel gayesi aydınlarla halkın aynı dilden konuşarak, aynı hayat tarzını yaşamalarıydı. Bu yolda kültürel bir satıh olarak hayal edilen Turan, milyonlarca nüfustan oluşan dünya Türklüğü, siyasi bir emel değilmiş gibi okura aktarılıyordu. Maceraperest bir görüntü çizmeden önce anayurdun dil ve kültür birliğini sağlamanın önemini fark etmiş, milletleşmenin özünün ırk, kan veya kalıtım değil, dil ve kültürel bir kurum olarak algılanan din olduğunun tekrar tekrar altını çizmişti:

*“... “Yeni Lisan” hareketi bayraksız bir milliyetperverlikti, ameli idi. Yeni Lisancılar, Filozof Tarde’in fikrine tabean milletin yalnız lisandan, edebiyattan, harstan ibaret olduğuna kani idiler. Siyasete lüzum yoktu. Konuştuğumuz lisan yazılmağa, millî bir edebiyat teessüs etmeğe, sonra bunların neticesi olarak lisanı, dini müşterek bir cemiyet içinde müşterek duygular kuvvet bulmağa başlayınca umumî vicdan mutlaka doğacaktı. Türkçülük... En doğru milliyetperverlik bu idi.”* (“Türkçülük Fikri” Polat 2016: 758)

Ona göre dilin sadeleşmesi ve akabinde inşa edilen millî edebiyat, milliyetçi düşüncelerin yayılması için yegâne yayın ortamı olacağından ötürü, edebiyatla ilgili olarak öncelikli çözülmesi gereken sorunlar teknik mahiyettedir. Ömer Seyfettin’in

<sup>2</sup> Herder’e göre tarihten gelen bir beraberlik içinde bulunan ve bağımsız bir dile sahip insan grubu, bir halkın (milletin) önemli özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu özelliklere sahip bir topluluk (halk ya da millet), Herder açısından bir devletin doğal ve organik temelini oluşturur. (Sevim 2008: 25)

dile yüklediği anlam, halka sağlıklı iletişim kurmaktan önce, bütün Türklerin birleşmesi için biricik vasıta olmasıdır:

“Türklerin lisanca birleşmesi, bütün Turan’ın birleşmesi demektir.” (“Büyük Türklüğü Parçalayanlar Kimlerdir?” Polat 2016: 529)

Ömer Seyfettin, dilin standardize edilmesinin, Türkleri büyük Turan idealine ulaştırarak kültürel birliği sağlayabilecek yegâne yol olduğu kanaatinde. Onun dile yüklediği bu işlev, Genç Kalemler döneminde devlet mensubiyetinden millet mensubiyetini ayırma yoluna kadar giderken, daha sonra devlet ve millî mensubiyet kavramlarını eşit görür. Bu yolda devletler ayrı ayrı olsa bile, aynı dili konuşan insanların yaşadığı coğrafya, yani Ömer Seyfettin için Turan, kültür birliğinin siyasi birliği ilk adımı olarak görülmesi şeklinde tezahür eder:

“Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan Türkler, bir vakitler “millî gaflet” neticesi olarak “devlet”i “millet”i tanıyorlardı. Hâlbuki “devlet” başka, “millet” yine başka bir şeydir.

(...)

Bir Osmanlı Devleti vardır. Bu devletin fertleri olan Anadolu lular, İstanbul lular halis Türk’ürler. Osmanlı Devletindeki Türkler aralarındaki “lehçe” farkı için birbirlerini yabancı saymazlar. Anadolu’nun her vilâyetinde ayrı bir lehçe, ayrı bir şive vardır. Ama kimse “Kastamonu milleti, Konya milleti, Erzurum milleti, İstanbul milleti” demez. Hepsinin ilmî, edebî lisanı birdir.

Devlet içinde nasıl böyle bir “birlik” varsa dışında da vardır.

Türklerin muhtelif ülkeleri, muhtelif devletleri olabilir. Fakat lisanları, dinleri, milliyetleri birdir. “Turan” bir devlet değil harsî, millî bir vatanıdır. Türklerin oturduğu, ekseriyet teşkil ettiği yerler hep Turan’dır. Siyasi hudutlar büyük Turan’ı parçalayamaz.” (“Büyük Türklüğü Parçalayanlar Kimlerdir?” Polat 2016: 527)

### I.III. Dilde Tasfiye ve Islah

Yeni Lisancılar dilin mevcut durumunu istila, esaret altındaki vatana benzetiyorlar ve dilin karmaşıklığını kendilerinden önceki edip ve şairlerin züppeliğinin sonucu olarak görüyorlardı. Yabancı kelimelere karşı takınılan tavır, âlim ve ediplerin dilin tabii güzelliğini bozmaları, kendi malumatfuruşluk heveslerine dili feda etmeleri sebebiyle Türkçeye yerleşen başka dillere ait tamlamaları, kuralları, okunma tarzlarını, ahengini adeta birer “kapitülasyon” gibi görmeleri belirliyordu. Ömer Seyfettin, yazı diline giren yabancı kelimeleri birer işgalci ecnebi olarak kişileştiriyor, dilin işgal altında olduğunun altını çizerek, dilin millîliğini vatanın bağımsızlığıyla eş tutuyordu. Dilin katı bir tasfiyeye uğratılmaksızın sadeleştirilmesinin sağlanabilmesi ise diğer dillere ait gramer kurallarının dilden atılmasıyla mümkün olabilecekti. Dolayısıyla bu tasfiye metoduna göre gramer kuralları gidince, yabancı dilden gelen kelimeler de kendiliğinden dilden gitmiş olacaktı:

“Konuşulan tabii lisanı asla giremeyen bu ecnebi kaideleri edebiyat lisanından da atarsak fazla ve lüzumsuz ecnebi kelimeler de sayfalarımızda yaşamayacak, kendi vatanlarına kapitülasyonsuz kalmış bir ecnebi gibi savuşup gidecektir.” (“Ali Canip Bey ve Sanatı” Polat 2016: 399)

Yeni Lisan hareketi tasfiyeciliğe karşı çıkmakla beraber, belli ölçüler dahilinde yazı dilinin tasfiyeye uğramasını savunuyorlardı. En başta Ziya Gökalp’in değindiği, sadece idadilerde okutulması gerektiğini söylediği “ıştikak” bahsi, irdelenen kelimelerin, köklerine inerek aslı yapısının öğretilmesiydi. Bu usulün sarftan tamamen çıkarılması, Arapça ve Farsça kelimelerin kendi dilleriyle bağlarının koparılmasını sağlayacak, böylelikle dile bir şekliyle giren kelimeyi öğrenciler bütün sigalardaki çekimleriyle öğrenmeyecek ve bağlamdan ayrı değerlendirilerek bu kelimelerin Türkçe kabul edilmesinin yolunu açacaktı. (Yöntem 1947: 13) Aynı şekilde Arapça ve Farsçanın gramer kurallarını uzun uzadıya tartışmak yerine, benzer usullerde Türkçede yer alan gramer kurallarını ele almayı tercih ediyorlardı. Örneğin Ömer Seyfettin’in Ziya Gökalp ile birlikte kaleme aldığı, milliyetçi ideallerin meydana getirdiği hitabet üslubunu bir kenara bırakarak, öğretici kimlikleriyle bilimsel ölçülere bağlı kaleme almaya gayret gösterdiği “*Türk Sarfı ve Şivesine Dair I ve II*” yazıları, dilin ek ve kök özelliklerine, eklerin türetme özelliklerine değinmekte, örneklerle konuyu izah etmeye çalışmakta ve kelimelerin yapılarına dair kısa ve özlü bilgiler vermektedir. Öte yandan dilbilgisi açısından terimleri tam oturtamadıkları, Arapçanın sarf terimlerini kullandıkları da göze çarpmaktadır.

Dilin yapay müdahaleleri kaldıramayacağını bilincinde olan Yeni Lisancılar, mevcut dilin kullanılabilirliğini göstermekle yetindiklerini ve dile doğal olmayan müdahalelerde bulunmadıklarını, başka lehçelerden kelime aşırmadıklarını defalarca dile getirmişlerdir. Onlara göre en ideal dil, herkesin zaten anlayarak kullandığı, konuşmaya indirgenmiş yazı diliydi. Bu sebepten bilhassa yapay bir dil kurmakla eleştirilmelerine “*hiçbir lisan tesis edilemez; o da bir mevcuttur; kendi kendine teessüs eder*” (“Yeni Lisan” hzl.Parlatır vd. 2014:128) şeklinde cevaplar veriyorlardı. Yeni Lisancılar, dili arkaik kelimelerle doldurdukları haksız suçlamasıyla karşı karşıya kalmışlardı. Ancak onlar ne başka lehçelerden, ne de Türkçenin tarihi dönemlerinden kelime alınması taraftarıydılar (“Türkçe ve İlim” Polat 2016: 370). Yine Genç Kalemler sonrası Ömer Seyfettin de bu tür suçlamalara maruz kalmış ve kendini savunma ihtiyacı hissetmişti. Zira tasfiyecilik Türk Derneği ile özdeşleşmişti ve Türk Derneği’nin dil üzerindeki girişimleri tasfiyecilik sebebiyle büyük ölçüde akim kalmıştı. (Arai 2011: 27)

Onların algıladığı manada tasfiyecilik, dildeki Arapça, Farsça gibi yabancı dillerden gelmiş her türlü kelimenin, dilin ifade imkanlarına, konuşma lisanına bakılmaksızın atılmasıydı. Ancak Ömer Seyfettin ve arkadaşları, Yeni Lisan ile dilin yazı alanında anlaşılmasını, halk ile arasındaki uçurumu kapanması, herkesin kolaylıkla yazıp anlayabileceği bir yazı dilinin inşası yolunda bazı sistematik değişiklikleri önerip, tatbik etmeye çalıştılar. Bu eylemi düşünce alanında Ziya Gökalp, şiirde Ali Canip, hikaye alanında da Ömer Seyfettin uygulamaya koydu. İlerleyen dönemlerde artan ve Yeni Lisanın üzerine yapışan tasfiyecilik iddialarına ise Ömer Seyfettin tasfiyenin kendince bir tanımını yaparak karşılık vermeye çalışır. Ona göre dilde, dolayısıyla medeniyette, milleti kendinden başka milletlere benzeten unsurları atmanın adı tasfiyedir ve tasfiye cansız ve eskimiş gelenekleri atarak göreneklere önem vermek anlamına gelmektedir:

“Tasfiye:

1. Başka milletlere “teşebbüh-benzeme” için hariçten alınmış unsurları atarak kendine benzemek...

2. Cansız “an’ane (tradition)”leri atarak yalnız “örf (opinion)”e kıymet vermek... demektir.” (“Yeni Hayat: Tasfiye ve İslah” Polat 2016: 338)

Buradan hareketle “ıslah”ın da bir tanımını yapan Ömer Seyfettin, dilin esasen tasfiye ile kullanılır hale getirildiğini, ıslah ile de millileştiğini savunur. Ona göre millî kimliği kazanmak için örfeye dayanılmak zorundadır ve örfün kaynağı millettir:

*“İslah: bir milleti muasırlandırmak demektir. (...) Fakat muasırlandırmakta esas; müterakki milletlerin “usul ve âliyatı”nı almaktır. Kıymetlerini, mefkûrelerini, an’anelerini, örflerini almak değildir. Bunlar her milletin kendisinden, her milletin içinden sadır olur.”* (“Yeni Hayat: Tasfiye ve İslah” Polat 2016: 339)

İslah, milletin muasırlaşması anlamında düşünülen bir kavram olmakla birlikte, ilerlemiş milletlerin yöntemlerini ve üstün değerlerini almak, bunları aktüel usuller çerçevesinde tatbik etmek anlamında ele alınmıştır. Yazar, bir milleti ıslah etmenin, başka milletlerin tabîî değerlerini, mefkûrelerini, gelenek ve göreneklerini almak anlamına gelmediğini, çünkü bu unsurların her milletin kendi içinden ortaya çıktığını öne sürer.

Yeni Lisan, yeni bir dil tanımlamıyordu, halkın konuşacağı dili belirleyen sözlükler, dilbilgisi kitapları hazırlama görevini de üstlenmemişlerdi. Yeni Lisancılar, bu işleri yapmaya gönüllü olan kimselere teorik bir çerçeve hazırlamışlardı ve asıl hedeflerinde edebi ürünler veren kimseler vardı. Kısacası toplumdan önce aydın sınıf arasında kabul görme arzusunda olan bir hareketti. Bütün bu veriler ışığında yazı dilini standardize etme çabasını, dilin toplumsal işlevini daha çok ortaya çıkarmak adına yaptıkları aşıkardır. Ancak onların bu gayreti, dili kendi haline bırakarak millileşmesini beklemek şeklinde gerçekleşmiyordu. Ömer Seyfettin, dilin doğal gelişimle, üzerinde çalışılmadan sadeleşmeyeceğini, ancak aydınların, şairlerin, yazarların çabalarıyla güzel konuşma ve yazma kabiliyetimizde bulunmayan unsurlardan kurtularak gerçek ve öz haline dönüşeceğini, eski edebiyatın hastalıklı yanlarıyla mücadele edilmesi gerektiğini vurguluyordu:

*“Lisanımızın kendi kendine Türkçeleşmesini beklemek boştur. Biz ceht edip “Türkçeleştirmeli”, kendimizi eski edebiyat lisanının intihalarından, selikamızda olmayan klişe terkiplerden kurtarmalıyız. Konuşulan Türkçe beş altı asır evvel de vardı. Bugün de vardır. Fakat yazılmıyor. İş onu bütün güzelliğiyle, tabiatıyla, edasıyla, sarfiyla, şivesiyle yazmakta...”* (“Lisanın Sadeleşmesi” Polat 2016: 378)

Bu durum da dil üzerinde yazar ve şairlerin tasarruf hakkını ortaya çıkarıyordu. Millî açıdan dil planlamasının zaruri olduğu noktasında belli kıstaslara yaslanmak, yaşayan dilin yazı dili olması yolunda son derece haklı ve geçerli isteklere sahip olmak, yazara dil üzerinde yapılacak tasarrufun çerçevesini çizme noktasında Ömer Seyfettin’e meşruiyet kazandırıyordu.

#### **I.V. Konuşma Dili: İstanbul Türkçesi**

Dilin ve edebiyatın mevcut durumunu temsil eden kesime ve Edebiyat-ı Cedidecilere savaş açan Ömer Seyfettin, onları zihniyeti bozuk olmakla, dile dair bir şey bilmemekle suçlar, Türkçeyi sevmediklerini, bilmediklerini, eserlerinin esasen Türkçe olamayacağını, sanat anlayışlarının çarpık olduğunu ve yazdıklarının konuşulan dille hiçbir şekilde alakası olmadığını söyler:

*“Eski terkipçi ediplerimizin zihniyetleri değişmiş ve bambaşka bir şey olmuştur. Selikalarındaki kelimeleri onlar adı ve gayr-ı edebî bulurlar. Türkçenin medsiz edasını, medsiz şivesini beğenmezler ve Türk sarfiyla terkip yapmayı sanatsızlık sanırlar. Türkçedeki lâmî ve beyanî izafet farklarını hiçe sayarlar. Yazdıkları konuşulan Türkçeye asla benzemez. Hatta eserleri lisanımıza tercüme olunabilir. Onların eserlerindeki alacalı bulacalı, terkipli ve medli lisan İstanbul Türkçesi olmak şöyle dursun, hatta Türkçe bile değildir.” (“İstanbul Türkçesi Hangisidir? II” Polat 2016: 385)*

Yazı dilinin indirgeneceği konuşma dili olarak belirlenen İstanbul Türkçesi meselesi, Yeni Lisanı eleştirilenlerce istismar edilen kapalı bir konu hüviyetini taşımaktaydı. Yeni Lisanı eleştiren yazarlardan bazıları, terkipli ve yabancı kelimelerle dolu yazılarının zaten İstanbul Türkçesi olduğunu, Yeni Lisancılardan kabadayı diliyle yazma arzusunda oldukları, dolayısıyla Yeni Lisancılardan sürekli İstanbul Türkçesini ön plana çıkarmalarının saçma ve geçersiz olduğunu öne sürüyorlardı. Ömer Seyfettin ise onlara lügat paraladıklarını, bu sebepten sürekli hata yaparak yazdıklarını söyleyerek cevap verir. (“Türkçeye Dair” Polat 2016: 366) Sadece “*tabii eda*” ile yazıldığında hatasız bir imlaya kavuşulabileceğini öne süren Ömer Seyfettin, “*İstanbul Türkçesi*” adlı yazısında bu şivenin ulema ve medreseliler, terkipçiler, münevver sınıf, eskiler, âlimler, şairler, avam ve külhanbeyleri, münevver kadınlar ve gayr-i münevver kadınlar tarafından konuşulduğunu belirttikten sonra sırayla bu dokuz sınıfın hangisinin yazı diline referans olabilecek konuşma dili olduğunu analiz eder ve asıl İstanbul Türkçesinin eğitim görmemiş kadınların dilinde yaşadığını belirterek, dilin havasa göre değil avama göre yazılacağını enteresan bir örnekle vurgular:

*“Az okumuş, az münevver kadınlara gelince, işte asıl lisanımızın vicdanı onlardır. Onlar hiçbir kitabın, hiçbir suniliğin tesiri altında olmayarak altın gibi bir Türkçe konuşurlar. Ecnebi kelimeleri bozar, bizim millî tecvidimize uydururlar. İstanbul Türkçesinin ahengi onların dudaklarında, lisanımızın sarfi onların sinelerindedir. Eski milliyetperver muharrirlerden İzmirli merhum Nevzat, on yedi sene evvel Türkçe yazmağa çalışıyor, yazdıklarının Türkçe olup olmadığını anlamak için evvelâ az münevver olan annesine okuyor, onun anlamadığı kelimeleri çıkarıyor, beğenmediği cümleleri tekrar düzeltiyordu. Nevzat’ın bu usulü hakikaten ilmî idi. Çünkü kendi bildiği lisan, kitaplardan öğrendiği tahsil lisanı idi. Tabii Türkçeye pek benzemiyordu. Hâlbuki yazmak istediği tabii Türkçeyi bilen, ancak tahsil lisanımızın tesiri altına girmemiş olan annesi idi.” (“İstanbul Türkçesi” Polat 2016: 484)*

## II. Genç Kalemler Sonrası Millî Edebiyata Dair Görüşleri

### II.1 Millî Edebiyatın İşlevi

Ömer Seyfettin için millî edebiyat, eksikliği duyulan ve toplumsal hayatın bütünü için elzem olan bir şeydi. Yeni Lisanın en çok vurgulanan ilkelerinden birisi de sade dilin estetik boyutunun şair ve ediplerce ortaya konularak millî bir edebiyatın temelini atılmasıydı. Divan edebiyatında, Tanzimat sonrası Türk edebiyatında ve Servet-i Fünûn döneminde ortaya konulan edebiyatın gayrimillî oluşunun sebebinin dilin anlaşılmasızlığında görülmesi, Yeni Lisana yüzü halka dönük bir millî edebiyat kurma görevini de yüklemelerine neden olmuştu. Eski dili Enderun argosu, kapitülasyon, skolastik dil şeklinde niteleyen Ömer Seyfettin, Edebiyat-ı Cedidcilerin eski dilin, Batı tesiri ile iyiden iyide halktan ve milletten uzaklaştığını,

zira konu bakımından da halka hitap edemeyecek derecede yabancı kaldıklarını ifade eder. Şiir, edebiyat, dil ve diğer konularda mukayese yaparken üç ana başlığı ele alır: skolastik dönem, Edebiyat-ı Cedide dönemi, Yeni Lisan/millî edebiyat dönemi. Bu dönem tasnifinde yazar, Yeni Lisanı ve millî edebiyatı ön plana çıkararak dikkatleri çekmeye çalışır.

Millî edebiyatın düşünsel mahiyeti, Ömer Seyfettin tarafından oldukça önem atfedilen bir konuydu. Nasıl ki edebiyat bir düşünce ve hayat tarzının mahsulüyse, millî edebiyat da millî hayatın ve tavrın sonucuydu. Millî edebiyat ihtiyacı bu sebeple, millî idrakin uyanmasıyla ortaya çıkmıştı:

*“Felâketlerimiz ve tarihî darbeler, ruhumuzda sakın bir “hads – intuition” hâlinde yaşayan millî idraki uyandırdı. Bu uyanışa ilmî endişeler de karıştı. Eserler içtimaî temayülün tesirlerine maruz kaldı. Türkçe söylenmeğe ve “millî edebiyat”ın ne olduğu aranmağa başlandı. Bu esnada görüldü ki “edebiyat-ı atîka” ve “Edebiyat-ı Cedide”miz bizim asıl kendi ruhumuzdan fışkırmamıştır. Birincisi şekil, lisan ve mânâca Acem’in, ikincisi yalnız mânâca Frenk’in pek az değiştirilmiş bir örneğidir. Millî edebiyat ise şekilce, lisanca, mânâca bizim hususiyetlerimizi haiz bulunacaktı.”* (“Edebiyatta Artta Kalış (Survivance)” Polat 2016: 468)

Ömer Seyfettin, millî edebiyatın, millî dil, millî vezin ve usullerle yükselişe geçtiğini, millî kıstaslar gözeltmeden yazılan tüm eserlerin, “içtimaî tekamüller”e uymadığından ötürü git gide unutulacağını, eski düzende ısrar edenlerin ancak geçmişte kalacaklarını ve geleceğe intikal edemeyeceğini iddia etmektedir. Millî edebiyat, toplumsal direnç zamanlarının, ortak felaketlerin, şok etkisi yaratan toprak kayıplarının ortaya çıkarttığı millî bilincin tesis edilme ihtiyacının başlangıç noktasıydı. Toplumun ortak tecrübelerinin yarattığı duygusal sürecin, kuru şekilde hamasetle beslenmesi yerine, milletin en başından başlanarak, dil, edebiyat ve kültür vasıtasıyla inşa edilmesi yoluna gidilmesi, bu yolda da halka dönüş ilkesinin benimsenmesi, millî bilinç sürecinin yapısal yolculuğunun başlangıcını oluşturmuştur. Ömer Seyfettin’in ifade ettiği şekliyle *meşkûre*, milletin dili ve edebiyatıyla şekillendirilmek istenecektir. Zira millî ülkelerin ortaya çıkaracağı millî kaygılara cevap veren bir millî edebiyat, konu aldığı her şeyi millî çerçeveden ele almış olacaktı. Bu yüzdendir ki onun için edebiyat, tarihten, siyasetten, her türlü millî yönelişten daha işlevsel ve daha temel konumda bulunuyordu:

*“Milletlerin meşkûrelerine, tarihlerinden ve mazilerinden ziyade, millî edebiyatları bir şekil verir.”* (“Güzel Türkçe” Polat 2016: 347)

## II.II Millî Edebiyatın Çerçevesi

Ömer Seyfettin edebiyatı da dilde olduğu gibi üç devreye ayırır: Skolastik diye adlandırdığı divan edebiyatı, Edebiyat-ı Cedide, Millî edebiyat.

Bu üç dönemin üçünün de bize ait olduğunu, edebiyatımızın bu üç tarzın toplamı olduğunu söylemekle birlikte toplumda sırasıyla gelişen ümmet hissi, Avrupalılaşıma eğilimi, milliyet sevgisi gibi eğilimlerin sonucu olarak da edebî eğilimlerimizin değişiklik gösterdiğini söyler. Edebiyatın sosyal reflekslerden bağımsız düşünülemediği noktasında fikirlerinde bir yumuşama görülür. (“Bugünkü Şairlerimiz” Polat 2016: 744-745)

O, millî edebiyatın muhtevasını net bir şekilde tanımlamak yerine, millî edebiyatın çerçevesini çizmeye gayret eder. Ona göre millî edebiyat konu bakımından serbest olmakla birlikte toplumcu ve yüzü halka dönük bir hareket tarzıyla üretilmelidir. Ona göre Edebiyatın toplumsal niteliğinin ortaya çıkarılmak istenmesi, onun istisnasız olarak halkın bütün katmanlarına hitap ettiğinin belirtilmesini zorunlu kılmaktaydı. Çünkü onun nezdinde millî edebiyat, imtiyaz edebiyatı değildir ve toplumun hiçbir birimini hariçte bırakamaz:

*“Güneş nasıl en yüksek şahikaları, en alçak vadileri aynı ziyayla aydınlatıyorsa, edebiyat da milletin alçak, yüksek bütün fertlerine hitap etmeli. Millî edebiyat için şiar: “tabii lisan, millî vezinler, asrî neviler”dir!”*  
(“Edebî Cereyanlar” Polat 2016: 621)

Ömer Seyfettin’in “Genç Kızlarımız İçin Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı” adlı yazı dizisi millî edebiyatı kuşatıcı açıklamalar içermesi bakımından oldukça önemlidir. Bu yazı dizisinde söz vermesine rağmen hastalıklarından ötürü ders yapamadığı iki kız çocuğu için için altı ayrı yazı kaleme alarak dersi yine de gerçekleştirmek istediğini ilk yazının ithaf kısmından öğreniyoruz. Ömer Seyfettin, bu yazılarında bir çocuğa anlatır gibi, edebiyatın nasıl doğru ve düzgün üretilbileceğini, güzel bir metin ortaya koyma yollarını anlatır. Doğal olarak ortaya konulan metnin de millî edebiyat anlayışına uygun olması yolunda kurallar koyar. Bu diziden hareketle Ömer Seyfettin’in millî edebiyat anlayışının öğelerini şöyle sıralayabiliriz:

- “Türkçe için Arapçanın, Acemcenin sarfını, nahvini, tariflerini kullanmağa özenmemek, tabiatın haricindeki sun’iliklere kıymet vermemek”
- “Asrî olmak, millî olmak, hülasâ tabii olmak”
- “Lisan-beyan” arasındaki ilişkiye dikkat etmek. Dilde olduğu gibi üslupta da doğal ve millî olmak.
- Taklit yerine millî zevke hitap eden doğal metinler yazmak, yaratıcı olmak.
- Yanlızsız okunan, zevk veren millî bir şiir için millî dilde millî vezin olan heceyle yazmak (“Genç Kızlarımız İçin Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı I-VI” Polat 2016: 576-598)

Ömer Seyfettin’in millî edebiyat için belirlediği kıstaslar görüldüğü üzere dil, üslup ve vezin meselesi üzerinde toplanmaktadır. İçerik unsurlarına dair yorum veya öneriler getirmemesi, sanatçıları kısıtlamamak ve millî edebiyatın çerçevesini dar tutmamak için belirlenmiş kasıtlı bir hamle olarak tahmin edilebilir. Zira Ömer Seyfettin, hikayelerinde ve şiirlerinde milliyetçiliği, millî davaları, Türkçülük düşüncesini çoklukla işleyen bir yazardır. Onun millî edebiyata yüklediği anlam Herder’inkine benzer mahiyettedir:

*“Haydi iş başına... Bütün insanlar milletimizden, edebiyatımızdan, dilimizden söz etsinler; onlar bizimdir, onlar bizizdir ve bu kadarı da kafidir zaten”* (Smith 1994: 123)

Ömer Seyfettin’in edebiyata yaklaşımı, millî romantik duyuş tarzının da başlangıcının habercisi konumundadır. Toplumda millileşmenin başlangıcı olan dilde millileşmenin gerçekleşmesi, edebiyatın millileşmesinin yolunu açmış olsa da bu hemen gerçekleşecek bir durum değildir:

*“Fakat edebiyatta millileşmeye daha çok vakit var. Romantizm, milletin edebiyatta kendini buluşu demektir. Yarım asırlık mesai ancak bize lisanda kendimizi buldurabildi.”* (“Vaziyet-i Edebiye” Polat 2016: 740)

### II.III. Millî Vezin: Hece

Ömer Seyfettin millî edebiyatın, millet için üretilmesi gerektiğini ve bu sebepten ötürü de sade bir dille icra edilmesi gerektiğini söyler. Şairler, millî vezin olan heceyi kullanmalıdır, çünkü millî vezinle millî olmayan dilde eserler verilemez ve halkın diliyle, halkın kullandığı vezinle verilen eserler millî edebiyatı tesis eder. Böylelikle edebiyat bir zümrenin malı olmaktan çıkarak milletin edebiyatı olur:

*“Millî şiirler millet için yazılır. Bir kısım, bir zümre için yazılan şiirler millî addolunamaz. İşte eskiler bu noktayı düşünerek kendileri gibi Arapça ve Acemceye son derece vâkıf, hususî ve edebî bir lisana sahip edipler için yazmadıkları zaman Türk milletinin konuştuğu lisani, Türkçe harfini, Türk selikasını okşayan ahenk ve tertibi kullanmalıdırlar.”* (“Millî Şiirler” Polat 2016: 305)

İlginçtir ki Ömer Seyfettin’in hece vezni konusundaki ısrarının temelinde de, dile aruz vezninin tesiriyle yabancı unsurların dolacağı, Türkçenin bozulacağı kaygıları yatar. Millî edebiyatın zemini ve teminatı onun için hece veznidir. Aruz ve hece vezinlerinin arasındaki yapısal farkların, iki dil arasındaki farkla aynı doğrultuda olduğunu ve Türkçe şiir yazmak isteyen birinin bunu aruz vezniyle yapabilmesi ona göre mümkün değildir:

*“Türkler kelimelerinin hecelerini çekmezler, sayarlar. Araplar kelimelerini çekerler... (...) Arap aruzu içinde Türk tecvidi nasıl yaşamazsa Türk aruzu içinde Arap tecvidi de hemen söner. Lisanın tarassut edebildiğimiz şe’niyetine, hakikatine inat ederek hâlâ Arap vezinlerini kullanırsak kendi lisanımızı yine kendimiz bozmuş oluruz. Eserlerimiz Türkçe sayılmaz.”* (“Sağlam Zemin” Polat 2016: 389)

### Sonuç

Şimdiye kadar yapılan incelemeler ışığında Ömer Seyfettin’in 1914 sonrası yazılarını genel bir değerlendirmeye tutulduğunda Genç Kalemler mecmuası kapandıktan sonra da Yeni Lisan davasını aynı kararlılıkla sürdürdüğünü görmek mümkündür. Kendisini hâlâ Yeni Lisan hareketinin bir mensubu olarak gören Ömer Seyfettin, Yeni Lisanın ilkelerini tekrar tekrar dile getirerek savunur ve Genç Kalemler’de gerçekleştirmek istedikleri edebiyat ve hayat anlayışını, argümanlarını çeşitlendirerek savunmaya devam eder. Dil ile millî kimlik arasındaki ilişkiyi, Osmanlılık düzleminden çıkarıp, bütünüyle Türkçü ve milliyetçi bir zeminde işler. Dile sahip çıkmayı vatana sahip çıkmaktan da önce gören yazar, dil için belirlediği millî çerçeveyi, Yeni Lisana yöneltilen eleştirilere karşılık olarak sıralar. Buradan hareketle Ömer Seyfettin’in Türkçe hassasiyetini açıklarken dayandığı izlekleri şöyle sıralayabiliriz:

- ✓ Dil milliyetle aynı anlama gelmektedir. Milliyetçi ve vatanını seven biri diline sahip çıkmalıdır. Turan yolunda kültür birliğini kurabilecek tek unsur dildir.
- ✓ Arapça ve Farsça unsurlar, dili istila eden işgalciler, kapitülasyonlar gibidir. Bu yüzden konuşma dili uyarınca tasfiye edilmeli ve bu yolda toplumsal mutabakat mercii olarak görülebilecek örfe başvurulmalıdır. Halkın konuşmadığı ancak edebiyatçıların bildiği yabancı unsurları atmak tasfiye ise, milletin içinden gelen unsurlarla zenginleştirmek ıslah anlamına gelir.



- ✓ Divan edebiyatında ve Edebiyat-ı Cedide döneminde kullanılan dil anlaşılmaz, arkaik ve karmaşıktır. Doğal olmadığı gibi taklide dayalı bir edebî anlayışın ürünüdür. Bu sebepten millî olamaz. Millî olmak isteyen biri kendi öz dilinde sade ve doğal bir şekilde yazmalıdır.
- ✓ Konuşma dili olarak İstanbul Türkçesi tercih edilmeli ve İstanbul’un az eğitim almış kadınlarının konuştuğu ve anladığı, argo olmayan tabii ve yaşayan Türkçe örnek alınmalıdır.

Bu ekseninde millî edebiyata dair fikirlerini toparlayacak olursak, Yeni Lisanda açıklanan millî dil anlayışıyla, taklit etmeden, gösterişe kaçmadan, millî zevke hitap eden, millî vezin olan hece vezniyle ve modern türleri kullanarak yapılan her edebiyatı millî edebiyat olarak değerlendirmiştir. Edebî anlayışını, asla tek bir tür üzerinde kısıtlamaya gitmeden, eski anlayışı örnekleyip onları eleştirileriyle yıpratarak, tartışma çıkarmaktan ziyade öğretici bir tonda, kendisine göre doğru ve başarılı örneklerle de yer vererek açıklar. Bu çerçevede Ömer Seyfettin’in kendi eserleriyle millî edebiyat anlayışının doğru ve herkesçe kabul edilebilir örneklerini verdiğini de söylemek mümkündür.

### Kaynakça

- Alangu, Tahir (2010), *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, İstanbul: YKY.
- Arai, Masami (2011), *Jön Türk Dönemi Türk Milliyetçiliği*, İstanbul: İletişim Yay.
- BOA, BEO 4262/319624: 29 Ra 1332.
- BOA, İ.HB 154/3: 26 Ra 1332.
- Cunbur, Müjgan (1992), “Ömer Seyfettin’in Hayatı ve Eserleri”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Ankara: TTK, s. 1-18.
- Çetin, Nurullah (Mart 2009), “Ömer Seyfettin’de Dil ve Edebiyat Milliyetçiliği”, *Türk Yurdu*, C. 29, S. 259, s. 33-47.
- Genç Kalemler Dergisi-Tıpkıbasım (2014), hzl. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Ankara: TDK.
- Polat, Nâzım Hikmet (Haziran 2015) Ömer Seyfettin Askerlikten Nasıl Ayırıldı? *Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı: 500.
- Polat, Nâzım Hikmet (2016), *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, Ankara: TDK.
- Sevim, Acar (2008), *Halk Milliyetçiliğinin Öncüsü Herder*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay.
- Smith, Anthony D. (1994), *Millî Kimlik*, İstanbul: İletişim Yay.
- Tansel, Fevziye Abdullah (1992), “Ömer Seyfeddin’in Hayatı, İlk Eseri, Şiirleri”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Ankara: TTK, s.51-72.
- Yöntem, Ali Canip (1947), *Ömer Seyfeddin Hayatı, Karakteri, Edebiyatı İdeali ve Eserlerinden Nümuneler*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

## MUHİBBÎ BİBLİYOGRAFYASI BIBLIOGRAPHY OF MUHİBBÎ

Cihan DADAŞ

### Öz

Kanunî Sultan Süleyman tarih kitaplarında hakkında sayfalarca, ciltlerce söz söylenen bir Osmanlı padişahıdır. Önemli tarihî kişiliği yanında yazdığı şiirlerle de adından övgüyle söz ettirmeyi başarmıştır. Şiirlerinde Muhibbî mahlasını kullanan Sultan Süleyman'ın şiirlerinin toplandığı Türkçe ve Farsça iki *Dîvân*'ı bulunmaktadır. *Türkçe Dîvân*'ın yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerinde pek çok nüshası vardır. *Dîvân*'ın hacmi bakımından şair padişahlar arasında birinci sırada olan Muhibbî, diğer dîvân şairleri arasında da önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışmada Muhibbî ve şiirleri üzerine yapılmış çalışmaların bibliyografyasını oluşturmayı amaçladık. Muhibbî üzerine tez çalışmamızda kaynak taraması yaparken ulaştığımız kaynakların her geçen gün arttığını farkına vardık. Hem kendi çalışmalarımız hem de bu alanda çalışacak başka araştırmacılar için Muhibbî bir bibliyografyası hazırlamayı gerekli gördük. Elde ettiğimiz çalışmaları türlerine göre tasnif ettik ve çalışmaların bibliyografik künyelerini listeledik.

Çalışmanın giriş kısmında Muhibbî'nin edebî kişiliği ve eserleri ile ilgili kısa bilgi verildikten sonra bibliyografya kavramı üzerinde kısaca duruldu. Ardından Muhibbî'nin eserlerinin nüshaları listelendi. Yapılan taramalar sonucunda *Türkçe Dîvân*'ın 39, *Farsça Dîvân*'ın 5 nüshası tespit edildi.

Bibliyografyanın ikinci kısmını Muhibbî'nin eserleri ve edebî kişiliği üzerine yapılmış çalışmalar oluşturmaktadır. Çalışmalara bakıldığında yoğunluğun *Türkçe Dîvân* üzerinde olduğu, *Farsça Dîvân* üzerine yapılmış çalışmaların sayısının ise birkaç tane ile sınırlı kaldığı görülmüştür. Çalışmaların türleri ve sayıları şu şekildedir: 1)Ansiklopedi Maddeleri (5) 2)Antolojiler (28) 3)Bildiriler (23) 4)Edebiyat Tarihleri (11) 5)Gazete

Yazıları (2) 6)Kitaplar (22) 7)Kitap Bölümü (30) 8)Kitap Tanıtım – Eleştiri – İnceleme (7) 9)Makaleler (68) 10)Şiir Yayımları (18) 11)Tezler (Bitirme-Yüksek Lisans-Doktora) (24) 12)Tezkireler (15)

Bir eksiksizlik iddiasında olmayan bu bibliyografyaya gözden kaçan kaynakların ve yeni yapılan çalışmaların eklenmesiyle listedeki çalışmaların sayısı artacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kanunî Sultan Süleyman, Muhibbî, dîvân şiiri, bibliyografya, kaynakça, literatür

### Abstract

Sultan Suleyman the Magnificent is an Ottoman sultan who has been told about the pages of history in volumes. He has also praised his name with his poetry as well as his important historical personality. In his poems, there are two Turkish and Persian *Dîvân*, in which the poems of Sultan Suleyman, who used the Muhibbî renaissance, were collected. Turkish there are many copies in the domestic and foreign libraries of *Dîvân*. Muhibbî, who is the first among the poet sultans in terms of the volume of *Dîvân*, also has an important place among the other poets.

In this work we aimed to form a bibliography of the works on Muhibbî and his poems. We were aware of the fact that the resources we received while browsing sources in our work on Muhibbî are increasing day by day. For our own work and for other researchers who will work on this area, we need to prepare a bibliography of Muhibbî. We have classified the studies we have obtained according to their type and we have listed the bibliographic cues of the studies.

Shortly after brief information about the literary personality and works of Muhibbî in the study, he briefly focused on the concept of bibliography. Subsequently, the copies of the works of Muhibbî are listed. 39 copies of Turkish *Dîvân*, 5 copies of Persian *Dîvân* were identified.

The second part of the bibliography is the work on Muhibbî's works and his literary personality. When we look at the studies, it is seen that the density is over Turkish *Dîvân* and the number of studies on Persian *Dîvân* is limited to a few. The types and numbers of works are as follows: 1) Encyclopedia Articles (5) 2) Anthologies (28) 3) Notifications (23) 4) Literary Dates (11) 5) Newspaper Writings (2) 6) Books (22) 7) Book Section (30) 8) Books Presentation - Criticism - Review (7) 9) Articles (68) 10) Poem Publishing (18) 11) Thesis (Graduation-Graduate-Doctorate) (24) 12) Tezkires (15)

This bibliography, which is not about completeness, will increase the number of studies on the list by adding obsolete resources and new work.

**Key Words:** Suleiman The Magnificent, Muhibbî, dîvân poetry, bibliography, references, literature

## Giriş

Onuncu Osmanlı padişahı olan Kanunî Sultan Süleyman 1494'te Trabzon'da doğmuştur. 1520'de babası Yavuz Sultan Selim'in vefatından sonra tahta geçmiştir. Devletin en şaşaalı yıllarında yönetime gelen Sultan Süleyman gerek içeride gerek dışarıda adından övgüyle söz ettirmiştir. Yabancılar tarafından 'Muhteşem Süleyman' olarak tanınan Kanunî Sultan Süleyman, toplam kırk altı yıllık saltanat süresinin on yıla yakın bir kısmını seferlerde geçirmiştir. (İsen vd. 2012: 109) 1566 yılında Zigetvar seferi sırasında vefat eden Sultan Süleyman, yönetimi, adaleti, başarısı, sanata değer vermesi ve şairliği ile Osmanlı padişahları arasında ayrı bir yere sahip olmuştur. Saltanatı süresi boyunca ilim, sanat ve şiir erbabına destek olmuş, onları teşvik etmiştir. Etrafına topladığı âlim, şair ve sanatkarlarla başta saray olmak üzere devrinde çeşitli sanat ve medeniyet merkezinin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Kendisi de şair olan Kanunî Sultan Süleyman'ın Muhibbî mahlasıyla yazdığı şiirlerinin toplandığı Türkçe ve Farsça iki *Dîvân*'ı bulunmaktadır. Daha çok Muhibbî mahlasını kullanan şair bazen de vezin gereği mahlasının Muhib ve Muhib şekillerini kullanır. Oldukça hacimli olan *Türkçe Dîvân*'ın yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerinde pek çok nüshası bulunmaktadır. *Dîvân*'ın hacmi bakımından şair padişahlar arasında birinci sırada olan Muhibbî, diğer dîvân şairleri arasında da önemli bir yere sahiptir. *Türkçe Dîvân*'ın son neşrine göre 4100'ün üzerinde şiiri bulunmaktadır. Şiirlerine bakıldığında kullandığı hayaller, dili kullanmadaki ustalığı gibi unsurlar ona dîvân şiiri tarihi içinde önemli bir yer kazandırmış, onun bazı beyit ve mısraları atasözü haline gelmiştir. Aşağıda dîvânlarının listesinde görüleceği üzere nüshaların çokluğu ve şiirlerine nazireler yazılması onun şiirlerinin sevilip okunduğunun bir göstergesi olabilir. Ancak bu noktada şairin aynı zamanda bir hükümdar olduğu da unutulmamalıdır. Farsça şiirleri, nicelik ve nitelik bakımından Türkçe şiirleri kadar ön planda olmasa da Muhibbî'nin Farsça şiir söyleme kabiliyetini gösterir niteliktedir.

Hacimli *Dîvân*'ına bakıldığında Muhibbî genellikle lirik konularda şiirler yazmıştır. Bunun yanı sıra hamâsî duygular, mutasavvıfâne söyleyişler gibi farklı konulara yer verdiği şiirleri de görülmektedir. Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait kelimeleri şiirlerinde kullanan Muhibbî, oldukça sade bir dil kullanmıştır. Eser verdiği XVI. yüzyıla bakıldığında devrin diğer şairlerinde süslü ve sanatlı, yabancı kelime ve terkiplerle yüklü eserler görmek mümkünken onun şiirlerinin çoğunda yabancı terkipler çok azdır hatta bazılarında hiç yoktur. Sade söyleyişi yanında atasözü ve deyimlere sıkça başvurduğu da görülür.

*Muhibbî Dîvânı* neşirlerine bakıldığında; ilk neşreden kişi olarak kendisi de bir hanedan üyesi ve aynı zamanda şair olan II. Mahmut'un kızı Âdile Sultan (1826-1899) karşımıza çıkmaktadır. (Âdile Sultan 1308/1890) *Türkçe Dîvân*'dan yapılan seçmelerden müteşekkil bu matbû dîvân, Vahit Çabuk tarafından hazırlanarak (Çabuk 1980) yeni harflerle, İstanbul'da 3 cilt halinde, 1980 yılında yeniden basılmıştır. (Yılmaz 1996: 10) Coşkun Ak tarafından *Dîvân* üzerinde 1977 yılında doktora tezi olarak akademik bir çalışma yapılmıştır. (Ak 1977) Âdile Sultan neşri ve *Dîvân* nüshalarından önemlilerinin seçilip karşılaştırılmasıyla ortaya koyulan bu çalışma 1987 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından tek cilt halinde (Ak 1987), 2006 yılında ise Trabzon Valiliği tarafından iki cilt halinde yayımlanmıştır. (Ak 2006a) Aşağıda listesi verilen nüshalardan Nuruosmaniye Kütüphanesi 3873 numarada kayıtlı nüsha Günay Kut'un geniş bir incelemesi ile birlikte tıpkıbasım olarak 2001 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığınca basılmıştır. (Kut 2001) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi 5467 numarada kayıtlı nüsha ise İsmail Beyazıt koordinatörlüğünde 2005 yılında Zonguldak Ereğli Demir Çelik

Fabrikası tarafından yine tıpkıbasım olarak yayımlanmıştır. (Beyazıt 2005) Bir başka tıpkıbasım ise Nurhan Atasoy'un saray nakkaşlarından Karamemi'yi incelediği çalışmasında Karamemi'nin tezhiplediği nüshanın tıpkıbasım yayımıdır. (Atasoy 2016) Fatemeh Modarresi ve Vahid Rezaei Hamzekandi tarafından 2014 yılında *Muhibbî Mahlaslı Kanunî Sultan Süleyman'ın Dîvân Külliyyatı: Farsça ve Türkçe Dîvânı* adıyla yapılan neşir yurt dışındaki Muhibbî çalışmalarına bir örnek olması açısından önemlidir. (Moderresi vd. 2014) *Dîvân*'ın Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan nüshası Orhan Yavuz başkanlığındaki ekip tarafından inceleme ve metin olarak, çalışmasının sonuna da nüshanın tıpkıbasımını eklenerek 2014 yılında yayımlanmıştır. (Yavuz vd. 2014) Muhibbî'nin kendi el yazısı olan ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine Kitaplığı 1132 numarada kayıtlı nüsha da Orhan Yavuz tarafından 2014 yılında yeni harflere aktarılarak ve nüshanın tıpkıbasımını yapılarak yayımlanmıştır. (Yavuz 2014) *Türkçe Dîvân*'ın son neşri ise Kemal Yavuz ve Orhan Yavuz tarafından yapılmıştır. Öne çıkan nüshaların, birkaç mecmua ve cönkün taranıp karşılaştırılmasıyla ortaya koyulan çalışmada Muhibbî'nin 4100 civarında şiiri tespit edilmiş ve bu çalışma 2016 yılında Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı tarafından yayımlanmıştır. (Yavuz vd. 2016) *Farsça Dîvân* üzerinde ise Kasım Gelen 1989 yılında bir yüksek lisans çalışması yapmıştır. (Gelen 1989) Coşkun Ak ise *Farsça Dîvân*'ı 2006 yılında yeni harflere aktararak ve şiirlerin çevirisini yaparak yayımlamıştır. (Ak 2006b)

Muhibbî üzerine tez çalışmamızda kaynak taraması yaparken ulaştığımız kaynakların her geçen gün arttığının farkına vardık. Hem kendi çalışmalarımız için hem de bu alanda çalışacak başka araştırmacılar için Muhibbî bibliyografyası hazırlamayı gerekli gördük. O yüzden bu çalışmamızda Muhibbî'nin eserleri ve edebi kişiliği üzerine yapılmış çalışmaların bibliyografyasını oluşturmayı amaçladık. Çalışmaları türlerine göre tasnif ettik ve çalışmaların bibliyografik künyelerini listeledik.

### **Bibliyografya Terimi ve Çalışmada İzlenen Yöntem**

Türk Dil Kurumu'nun; belli bir konu, yer ve dönemle ilgili yayınları kapsayan veya en iyilerini seçen eser (TDK 2008: 29) olarak anlam verdiği bibliyografya kelimesi, eski Yunanca biblion (kitap) ve graphien (yazmak) kelimelerinden türeyen bir terimdir. Bibliyografya, yabancı dillerde literatür terimiyle de karşlanır. Bizde bu kavrama işaret etmek üzere kullanılan bibliyografya veya kitabiyat denilen kelimeye Türk Dil Kurumu'nun verdiği karşılık kaynakçadır. (Önal 2003: 1)

Bibliyografya terimini; her çeşit yayını (kitap, dergi, makale vb.) kısımlara ayırarak yıl, ay ve tür belirterek liste halinde gösteren yazı. Genellikle inceleme kitaplarının, araştırma yazılarının sonunda yer alır, bazen müstakil kitap olarak da yayımlanır. (Karataş 2001: 67-68) şeklinde tanımlamak ve açıklamak mümkündür.

Bibliyografik eserlerin geçmişini XV. yüzyıl ortalarında matbaanın keşfi ve sonrasında yayılmasına kadar götürmek mümkündür. Matbaanın yayılması ve gelişmesi ile basılan kitaplarda da bir artış görülmüş, bunun sonucunda bu yayınların takibini sağlayacak bibliyografik eserlere ihtiyaç duyulmuştur. Bibliyografik eserler Avrupa'da daha erken görülmeye başlar. Bizde matbaanın geç kullanılması bibliyografik eserlerin de gecikmesine ve yavaş gelişmesine sebep olmuştur. Ülkemizde XVII. yüzyılda Kâtip Çelebi (1609-1657) tarafından kaleme alınan *Keşf'üz-zünûn* ile başlayan bibliyografya çalışmaları yavaş bir gelişim göstermiş, bu çalışmalar daha çok cumhuriyet döneminde yaygınlaşmış ve önem kazanmıştır. (Önal 2003: 2-6)

Bibliyografya çalışmaları araştırmacılar için birçok yönden önem arz etmektedir. Öncelikle, yapılan yayınların, çalışmaların bir denetimini sağlar. Bu denetim sayesinde aynı konunun tekrar tekrar çalışılmasının da önüne geçilmiş olur. Bunun yanında araştırma yapacak kişiye çalışacağı konu ile ilgili bir kaynak ve bilgi havuzu oluşturur. Bu havuz yardımıyla çalışmada nelerden bahsedilmesi gerektiğinin, o konuda daha önce nelerden bahsedilmediğinin tespiti daha kolay yapılır. Ayrıca bibliyografyalar yapılan çalışmaların bir tescili niteliğindedir. Bibliyograflarda kayıt altına alınan çalışmalar daha çok kişi tarafından bilinecek ve çalışmaların unutulmasının da önüne geçilecektir.

Bibliyografyaların oluşturulması ve düzenlenmesinde belli bir kural veya şekil yoktur. Tercihe göre ya da ele alınan konunun içeriğine göre bibliyografyalar; kapsamaları, sunuluş biçimleri, düzenlenişleri vs. bakımlarından çeşitli sınıflara ayrılabilir. Kapsam olarak; genel bibliyografyalar, yayınları herhangi bir konu sınırlaması yapmadan listeler; özel bibliyografyalar ise bir tek konu veya birbiriyle yakın ilgisi olan konularda yayımlanmış eserleri ele alır. Sunuş şekilleri bakımından; basit bibliyografyalar, ele aldıkları eserlerin yalnız belli bir düzene göre tertiplenmiş künyelerini ihtiva eder; tahlilî bibliyografyalar, ele aldıkları eserlerin muhtevaları hakkında da bilgi verir; tenkidî bibliyografyalar ise, eserlerin hazırlanmış şekillerini, düzenlenmelerini eleştirel bir bakışla verir. Düzenlenme yönünden ise bibliyografyalar genellikle alfabetik, sistematik ve kronolojik olarak düzenlenir. Alfabetik bibliyografyalarda eserler yazarın soyadı veya adına göre sıralanır. Sistematik bibliyografyalarda eserler konu veya türlerine göre sınıflandırılır. Kronolojik bibliyografyalarda ise eserler yayım tarihine göre sıralanır. (Önal 2003:6-8)

Muhibbî ile ilgili yayınların ele alındığı bu çalışmada eserler türlerine göre tasnif edildi. Tasnifin her başlığı altındaki eserler yazar soyadlarına göre alfabetik sıralandı. Dolayısıyla bu çalışmada (yukarıda bahsedilen bibliyografya türlerinden) belirli bir konu üzerine derleme yapılması yönüyle kapsam olarak özel bibliyografya, eserlerin sadece künyelerinin verilmesi yönüyle sunuş şekli bakımından basit bibliyografya, eserlerin türlere göre tasnif edilmesi yönüyle düzenlenme bakımından sistematik bibliyografya yöntemleri tercih edildi.

Eserler genel olarak iki başlık altında gruplandırıldı:

- Muhibbî'ye Ait Eserler
- Muhibbî'nin Eserleri ve Edebi Kişiliği Üzerine Yapılmış Çalışmalar

Muhibbî'ye ait eserler *Türkçe Dîvân* ve *Farsça Dîvân* şeklinde ele alındı ve dîvânların nüshaları listelenip gerekli görülen yerlerde dipnotta nüsha ile ilgili açıklamalar yapıldı. Yapılan taramalar sonucunda yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerinde *Türkçe Dîvân*'ın 39, *Farsça Dîvân*'ın 5 nüshası tespit edilip listelendi.

Muhibbî'nin eserleri ve edebi kişiliği üzerine yapılmış çalışmalar ise türlerine göre sınıflandırıldı ve sınıflandırma başlıkları alfabetik olarak sıralandı. Künyeleri listelenen çalışmaların büyük çoğunluğu doğrudan Muhibbî üzerine olmakla beraber şair padişahlar ile ilgili çalışmalar da listeye dâhil edildi.

Eserler şu başlıklar altında ele alındı:

1. Ansiklopedi Maddeleri
2. Antolojiler
3. Bildiriler
4. Edebiyat Tarihleri
5. Gazete Yazıları

6. Kitaplar
7. Kitap Bölümü
8. Kitap Tanıtım – Eleştiri – İnceleme
9. Makaleler
10. Şiir Yayını
11. Tezler
  - a. Bitirme Tezleri
  - b. Yüksek Lisans Tezleri
    - i. Tamamlanmış Yüksek Lisans Tezleri
    - ii. Devam Eden Yüksek Lisans Tezleri
  - c. Doktora Tezleri
12. Tezkireler

#### A) Muhibbî'ye Ait Eserler

##### 1. Türkçe Dîvân<sup>1</sup>

1. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, Nu: 5467
2. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, Nu: 689
3. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, Nu: 1976
4. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, Nu: 5477
5. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, Nu: 2885
6. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, Nu: 2042
7. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, Nu: 5455
8. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, Nu: 5758<sup>2</sup>
9. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, Nu: 5458
10. İstanbul Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi, Nu: 994
11. Nuruosmaniye Kütüphanesi, Nu: 3873
12. Nuruosmaniye Kütüphanesi, Nu: 3872
13. İstanbul Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Bölümü, Manzum Eserler, Nu: 392
14. İstanbul Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Bölümü, Manzum Eserler, Nu: 393
15. İstanbul Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Bölümü, Manzum Eserler, Nu: 394
16. Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi, Nu: 3718
17. Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi, Isparta İl Halk Kütüphanesi, Nu: 648
18. Konya Mevlana Müzesi Kütüphanesi, Nu: 2407
19. Konya Mevlana Müzesi Kütüphanesi, Nu: 563
20. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Ayasofya Bölümü, Nu: 3970
21. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Ayasofya Bölümü, Nu: 3971
22. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine Kitaplığı, Nu: 1132<sup>3</sup>
23. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine Kitaplığı, Nu: 994
24. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan Bölümü, Nu: 738

<sup>1</sup> *Türkçe Dîvân* nüshalarının listelenmesinde şu çalışmalara başvurulmuştur: Ak 1987; Yavuz vd. 2016; <http://www.yazmalar.gov.tr>

<sup>2</sup> “Bu nüshada Muhibbî'ye ait 50-60 gazel vardır. Diğerleri İshak Çelebi, Usûlî, Hayâlî, Revânî, Yunus, Şânî, Nihâlî, Mesîhî, Necâtî, Nizâmî, Halîlî, Niyâzî, Risâlî, Dâî, Ahmed Sa'dî'den seçilmiş gazellerdir.” (Ak 1987: 39)

<sup>3</sup> “Bu dîvân Kanunî Sultan Süleyman'ın kendi el yazısı olup müsvedde halindedir.” (Ak 1987: 32)

25. Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kütüphanesi, Nu: 1962
26. Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kütüphanesi, Nu: 3871
27. Bayezid Umumi Kütüphanesi, Nu: 202
28. Fatih Kütüphanesi Nüshası<sup>4</sup>
29. Milli Kütüphane Yazma Eserler Koleksiyonu, Nu: B 1027
30. Milli Kütüphane Yazma Eserler Koleksiyonu, Nu: A 6815
31. Milli Kütüphane Yazma Eserler Koleksiyonu, Nu: B 419
32. Milli Kütüphane Yazma Eserler Koleksiyonu, Nu: FB 225
33. Milli Kütüphane Yazma Eserler Koleksiyonu, Nu: FB 219
34. Mısır Kahire Hidiv Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Nu: 8688
35. Avusturya Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Nu: 265/196
36. Mısır Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Nu: 53
37. İngiltere Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Nu: or.7126<sup>5</sup>
38. Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi, Nu: 194/130
39. Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi, Nu: LD 194/14<sup>6</sup>

## 2. Farsça Dîvân<sup>7</sup>

1. İstanbul Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Bölümü, Manzum Eserler, Nu: 323
2. İstanbul Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Bölümü, Manzum Eserler, Nu: 322
3. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan Bölümü, Nu: 738<sup>8</sup>
4. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, Nu: 5477<sup>9</sup>
5. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Ayasofya Bölümü, Nu: 3971<sup>10</sup>

## B) Muhibbî'nin Eserleri Ve Edebî Kişiliği Üzerine Yapılmış Çalışmalar

### 1. Ansiklopedi Maddeleri

- 1) AK, Coşkun (2010). "Süleyman I (Edebi Yönü)". *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. 44 cilt. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. C. 38, ss. 74-75.
- 2) CUMBUR, Müjgan (2007) "Süleyman I (Muhibbî)". *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*. 8 cilt. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını. C. 7. ss. 656-57.
- 3) DURMAZ, Gülay (2013). "Muhibbî". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://www.turkedebiyat isimlersozlugu.com>. (Erişim Tarihi: 01.09.2018)

<sup>4</sup> Coşkun Ak yayınında Fatih Kütüphanesi'nde bir nüsha daha olduğundan bahsedilmektedir. Ancak bu bilgi Günay Kut tarafından şu şekilde düzeltilmiştir: "Fatih nüshası olarak sözü edilen nüsha Türk-İslam Eserleri 3871 olarak verilen nüshadır. Türk-İslam Eserleri Müzesi kurulumu kimi kütüphanelerden tezhipli ve minyatürlü yazmalar müzeye gönderilmiştir. İşte bunların arasında Fatih koleksiyonunda bulunan *Muhibbî Dîvânı* da bulunmaktadır." (Kut 2001: 2)

<sup>5</sup> Devamında *Hüdâyî Dîvânı* bulunmaktadır. (<http://www.yazmalar.gov.tr>) (Erişim Tarihi: 01.09.2018)

<sup>6</sup> Nüshanın, Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi'ndeki şimdiki yer numarası: YZ 20'dir.

<sup>7</sup> *Farsça Dîvân* nüshalarının listelenmesinde şu çalışmalara başvurulmuştur: Aydın 2001; Aydın 2002; Gelen 1989

<sup>8</sup> "5b -37a varaklar arasında Farsça gazel, rübâî, kıta ve müfredler bulunmaktadır. 39 - 205 varaklar arasında *Türkçe Dîvân* bulunmaktadır."(Aydın 2002: 54)

<sup>9</sup> "*Türkçe Dîvân*'ı müteakip, 253b- 262b varakları arasında 38 adet Farsça gazel bulunmaktadır." (Aydın 2002: 55)

<sup>10</sup> "Nüshanın ilk yedi varağı Farsça şiirlerden oluşmaktadır." (Yavuz vd. 2014: 12)

- 4) --- (1998). “Muhibbî Süleyman (Kanunî)”. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi - Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*. 8 cilt. İstanbul: Dergah Yayınları. C. 6, ss. 428-29.
- 5) ÖZKIRIMLI, Atilla (1987). “Muhibbî”. *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. 5 cilt. İstanbul: Cem Yayınevi. C. 3. s. 865.

## 2. Antolojiler

- 1) ARAS, Makbule, SUSAM, Asuman, KOÇAK Melike (2009). “Muhibbî”. 99 *Beyit - Dîvân Şiirinden Beyitler ve Çözümlemeleri*. İstanbul: Can Sanat Yayınları. ss. 64-65.
- 2) BAKIRCIOĞLU, N. Ziya (2016). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Şah Beyitler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat. ss. 101-3.
- 3) BATTAL, Erol (2004). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Dîvân Şiirinden Seçmeler*. İstanbul: Karanfil Yayınları. ss. 108-9.
- 4) ÇIPAN, Mustafa (2005). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Bir Safa Bahşedelim: Klasik Türk Şiirinden Seçmeler*. Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları. ss. 20-21.
- 5) ÇOBAN, Sıtkı (2013). “Muhibbî”. *Eskimeyen Şiirimizden Hoş Bir Sada: Beyitler, Hikmetler, Mısralar*. İstanbul: Semerkand Yayınları. ss. 32, 99, 240, 402.
- 6) DENİZ, Sadık (1983). “Muhibbî”. *Bugünün Diliyle Dîvân Şiiri*. İstanbul: Serhat Yayın Dağıtım. ss. 72-73.
- 7) DOĞAN, Muhammet Nur (2017). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Şiiristan - İzahlı ve Şerhli Dîvân Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yelkenli Yayınevi. ss. 255-58.
- 8) EYÜBOĞLU, İsmet Zeki (1994). “Muhibbî”. *Dîvân Şiiri*. 2 cilt. İstanbul: Say Yayınları. C. 1, ss. 674-77.
- 9) GİBB, E. J. Wilkinson (1882). “Muhibbî - Sultan Süleyman I”. *Ottoman Poems (Translated in the English Verse - in the Original Forms)*. Londra. ss. 34-35, 186-88.
- 10) Hâlet Efendi (2005). “Sultan Süleyman”. *Ziynetü'l-mecâlis (Berceste Mısralar)*. ed. Mehmet Atalay. Erzurum: Aktif Yayınevi. ss. 36, 78, 94, 120.
- 11) İZ, Fahir (2015). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Eski Türk Edebiyatında Nazım*. 2 cilt. Ankara: Akçağ Yayınları. C. 1. ss. 282-83.
- 12) KOCATÜRK, Vasfî Mahir (Tarihsiz). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Türk Edebiyatı Antolojisi (Başlangıçtan Bugüne Kadar)*. Ankara: Buluş Yayınevi. s. 134.
- 13) ——— (1963). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Dîvân Şiiri Antolojisi*. Ankara: Ayyıldız Matbaası. s. 99.
- 14) ——— (1963). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Dîvân Şiirinde Meşhur Beyitler*. Ankara: Ayyıldız Matbaası. s. 11.
- 15) ——— (1967). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Dîvân Şiiri (Bugünkü Dile Çevrilmişleriyle)*. Ankara: Edebiyat Yayınevi. ss. 34-35.
- 16) MACİT, Muhsin, CEYLAN Ömür, YILMAZ Ozan (2013). “Muhibbî”. *Klasik Dönem Osmanlı Nazmı*. İstanbul: Kesit Yayınları. ss. 303-8.
- 17) NECDET, Ahmet (1995). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Bugünün Diliyle Dîvân Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları. ss. 250-53.
- 18) ONAN, Necmettin Halil (1991). “Kanunî Süleyman”. *İzahlı Dîvân Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. ss. 252-54.
- 19) ÖBEK, Ali İhsan (2012). “Muhibbî”. *Gazel Şerhleri*. Menderes Coşkun, Ali



- İhsan Öbek, Yavuz Bayram. İstanbul: Kesit Yayınları. ss. 145-51.
- 20) ÖZALP, N. Ahmet (2012). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Bilgelikler Dîvânı*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları. s. 89, 115, 116, 176, 278, 297, 298, 339, 340, 363, 368, 369, 376.
- 21) PALA, İskender (2003). “Muhibbî (Kanunî)”. *Kronolojik Dîvân Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık. s. 327, 368, 390.
- 22) ——— (2003). “Muhibbî”. *Gül Şiirleri*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık. s. 32.
- 23) ——— (2013). “XVI. Yüzyıl / Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Hoş Sada*. İstanbul: Kapı Yayınları. ss. 34-35.
- 24) Recâizâde Ahmet Cevdet (2017). “Sultan Süleyman”. *Berceste Mısralar - Zînetü'l-mecâlis*. ed. Mehmet Atalay. İstanbul: Büyüyenay Yayınları. ss. 74, 131, 152, 189.
- 25) REŞİT, Muzaffer, Nermi OCAKLI (1958). “Kanunî Sultan Süleyman”. *Başlangıcından Bugüne Türk Şiiri - Dîvân Şiiri*. İstanbul: Varlık Yayınevi. s. 52.
- 26) SOYKUT, İsmail Hilmi (1968). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Açıklamalarıyla XII. Asırdan XX. Asra Kadar Türk Şiirinde Tasavvuf, Hikmet ve Felsefeyle Dolu Unutulmaz Mısralar*. İstanbul: Sönmez Neşriyat. ss. 207-10.
- 27) ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2014). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. ss. 309-12.
- 28) ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ, Ahmet KARTAL (2013). “Muhibbî”. *Eski Türk Edebiyatı Tarihi Metinleri*. İstanbul: Dergah Yayınları. ss. 176-77.

### 3. Bildiriler

- 1) AK, Coşkun (1999). “Kanunî Sultan Süleyman’ın (Muhibbî) Şiirleri”. *Osmanlı Dünyasında Şiir Uluslararası Sempozyumu (19-22 Kasım 1999)*. İstanbul. 1999. s. .
- 2) AKAR, Metin (1994). “Kanunî Devri Türk Edebiyatı”. *Doğumunun 500. Yılında Kanunî Sultan Süleyman*. İstanbul. 20.04.1994. s. .
- 3) ÇELEBİOĞLU, Âmil (1987). “Kanunî Sultan Süleyman Devri Türk Edebiyatı (Seminer)”. *IRCICA*, 14.10.1987. s. .
- 4) DEĞİRMENCİ, Özlem (2014). “Muhibbî Dîvânı’nda Yıldızlar ve Burçlar”. *Uzmanlık Alan Semineri*. Uludağ Üniversitesi. 2014. s. .
- 5) DURMAZ, Gülay (2010). “Muhibbî Dîvânı’ndan Savaş Sahneleri ile İlgili Beyitler”. *VI. Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu (Prof. Dr. Mine Mengi Adına)*. Kayseri. 25.11.2010. s. .
- 6) EĞRİ, Sadettin (2018). “Kanunî Sultan Süleyman (Muhibbî)’in Edebi Yönü”. *Uluslararası Kanunî Sultan Süleyman Sempozyumu*. Bursa. 15.02.2018. s. .
- 7) HASANLI, Kavoos (2015). “Şairin Padişah Üzerindeki Tasallutu (Kanunî Sultan Süleyman’ın Şirazlı Hâfız’dan Alıntıları (Uyarlamaları))”. *Uluslararası Hâfız Konferansı*. Tahran. 06.05.2015. s. .
- 8) İLHAN, Bilge (2014). “Klasik Edebiyatımızda Hamilik Geleneği ve Kanunî Sultan Süleyman Etrafında Oluşan Edebi Muhitler”. *III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi*. Sakarya. 15.05.2014. s. .
- 9) İMAMOĞLU, A. Hilmi (1995). “Kanunî’nin Edebi Kişiliği”. *Kanunî Sultan Süleyman Paneli (4 Şubat 1995)*. Trabzon. 1995. ss. 31-39.
- 10) KAÇAR, Burhan (2002). “Kanunî’nin Şiirlerinde Türk Devlet Anlayışının Yansıması”. ed. Mithat Kerim Arslan, Mevhibe Coşar, Kemal Üçüncü.

- Trabzon ve Çevresi Uluslararası Tarih-Dil-Edebiyat Sempozyumu (3-5 Mayıs 2001). Trabzon. 2002. C. 2. ss. 411-18.
- 11) KILIÇ, Hüsna (2016a). “Muhibbî Dîvânı - Illuminations in the 16th Century Turkish Art”. Akademik Gelişim Platformu Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Sempozyumu. 07 Şubat.2016. s. .
  - 12) ——— (2016b). “Muhibbî Dîvânı Tezhiplerinde Kullanılan Yaprak Motiflerinin İncelenmesi”. VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi / Sanat Etkinlikleri. Konya. 2016. s. .
  - 13) KUT, Günay (1998). “Kanunî Devrinde Edebiyat Hayatı (Seminer)”. İstanbul. 18.12.1998. s. .
  - 14) ÖZBAY, Özge (2018). “Muhibbî Dîvânı’nda Sosyal Hayatın İzleri”. I. Uluslararası Kanunî Sultan Süleyman Sempozyumu. Trabzon. 24.04.2018. s. .
  - 15) SONA, Fatih (2016). “Kanunî’nin Meclislerinde Edebi Sohbetler”. ed. İbrahim Akyol vd., “Anadolu Sohbet Gelenekleri ve Yaren” Sempozyumu – Bildiriler. Çankırı. 02.04.2016. ss. 270-78.
  - 16) ŞANLI, İsmet (2013). “Muhibbî Dîvânı’nda Şiir Kavramı”. Osmanlı Edebi Metinlerinin Anlam Dünyası Uluslararası Sempozyumu (12-13 Mayıs 2017). Bilecik. 2013. s. .
  - 17) TURAN, Selami (2008). “Sultan da Elif-Ba Yazar: Muhibbî’nin Elif-nâmesi”. ed. Abdurrahman Özkan, Selami Turan. I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (23-26 Ekim 2007). Isparta. 2008. ss. 627-33.
  - 18) YAVUZ, Kemal (2014). “Kanunî Dîvânı’nın Türk Dili ve Edebiyatındaki Yeri”. ed. Mustafa Özkan, Enfel Doğan. VIII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (30 Eylül - 4 Ekim 2013). İstanbul. 2014. C. 3. ss. 1085-1102.
  - 19) ——— (2016). “Sözün Sultanı Muhibbî ve Şiirleri”. Vefatının 450. Yılında Mülkün ve Sözün Sahibi Kânûnî Sultan Süleyman Paneli. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi. 15.12.2016. s. .
  - 20) YILDIRIM, Dilek (2010). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)’nin Sevgili Anlayışı (Poster Bildiri)”. ed. Ömür Ceylan. II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi (TUDOK). İstanbul. 2010. C. 2. ss. 1114-15.
  - 21) YILDIZ, Âlim (2015). “İslami Türk Edebiyatında Münacat: Sultan Şairler Örneği”. ed. Hasan Gökçe. 2. İslami Türk Edebiyatı Sempozyumu. İzmir. 2015. ss. 103-11.
  - 22) YILMAZ, Aliye, ÖZDEMİR Sevim (2010). “Konu Seçimi ve Dil Özellikleri Bakımından Muhibbî’nin Farsça Dîvânı”. V. Uluslararası Fars Dili ve Edebiyatı Tanıtım Konferansı. Yezd/İran, 2010. s. .
  - 23) ZÖHRE, Armağan (2016). “Palace in the Padishah’s eyes: Palace Attendants at the Dîvân of Muhibbî / Padişahın Gözlerinde Saray; Muhibbî’nin Dîvânı’nda Saray Hizmetkârlar”. The Fourth International Congress of Turkology. Varşova. 2016. s. .

#### 4. Edebiyat Tarihleri

- 1) BANARLI, Nihat Sami (1983). “Kanunî Sultan Süleyman”. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. 2 cilt. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. C. 1. ss. 567-70.
- 2) Bursalı Mehmed Tahir Bey (1972). “Sultan Süleyman-ı Kanunî”. *Osmanlı Müellifleri*. 3 cilt. ed. A. Fikri Yavuz, İsmail Özen. İstanbul: Meral Yayınevi. C. 2. ss. 348-49.
- 3) GİBB, E. J. Wilkinson (1999). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Osmanlı Şiir Tarihi*. 2 cilt. çev. Ali Çavuşoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları. C. 2. ss. 18-

- 19.
- 4) İPEKTEN, Haluk vd. (1986). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri (Tarih-Antoloji-Ansiklopedi)*. 14 cilt. İstanbul: Ötüken Neşriyat. C. 3. ss. 403-6.
  - 5) KABAKLI, Ahmet (2004). “XVI. Yüzyılda Şair Padişahlar / Kanunî Sultan Süleyman”. *Türk Edebiyatı*. 5 cilt. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları. C. 2. ss. 637-41.
  - 6) Kâtip Çelebi (2007). “Dîvân-ı Muhibbî”. *Keşfü'z-zunûn*. 5 cilt. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. C. 2. s. 666.
  - 7) ——— (1964). “Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Türk Edebiyatı Tarihi (Başlangıçtan Bugüne Kadar Türk Edebiyatının Tarihi, Tahlili ve Tenkidi)*. Ankara: Edebiyat Yayınevi. ss. 366-67.
  - 8) KURNAZ, Cemal, Yaşar AYDEMİR (2013). “XVI. Yüzyıl Klasik Türk Edebiyatı - Kanunî Sultan Süleyman”. *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış - Eski Türk Edebiyatı*. ed. Metin Kayahan Özgül. Ankara: Kurgan Edebiyat. s. 116.
  - 9) MENGİ, Mine (2009). “Muhibbî”. *Eski Türk Edebiyatı Tarihi (Edebiyat Tarihi - Metinler)*. Ankara: Akçağ Yayınları. s. 182.
  - 10) Şehabeddin Süleyman (1328). “Sultan Süleyman-ı Kanunî”. *Tarih-i Edebiyyat-ı Osmaniyye*. İstanbul: Sancakciyan Basımevi. ss. 73-75.
  - 11) ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ, KARTAL Ahmet (2015). “Muhibbî”. *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergah Yayınları. ss. 356-58.

#### 5. Gazete Yazıları

- 1) KARAVELİOĞLU, Murat Ali (2016). “Muhibbî'nin Edebi Kişiliği ve Sanatının Özellikleri”. 31.10.2016. <http://www.oncevatan.com.tr> (Erişim Tarihi: 01.09.2018)
- 2) ——— (2017). “Kanunî Sultan Süleyman (Muhibbî)'nin Şairliği”. 02.12.2017. <http://blog.milliyet.com.tr> (Erişim Tarihi: 01.09.2018)

#### 6. Kitaplar

- 1) Âdile Sultan (1308 - 1890/1891). *Dîvân-ı Muhibbî*. İstanbul: Matbaa-i Osmânî.
- 2) AK, Coşkun (1987). *Muhibbî Dîvânı (İzahlı Metin) - Kanunî Sultan Süleyman*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- 3) ——— (2006a). *Muhibbî – Farsça Dîvân (Metin – Çeviri)*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- 4) ——— (2006b). *Muhibbî Dîvânı (İzahlı Metin) – Kanunî Sultan Süleyman*. 2 cilt. Trabzon: Trabzon Valiliği Yayınları.
- 5) ATASOY, Nurhan (2016). *Muhibbî Dîvânı / Süleyman I*. İstanbul: MASA.
- 6) BEYAZIT, İsmail (2005). *Dîvân-ı Muhibbî / Süleyman I, 974/1566*. Zonguldak: Ereğli Demir Çelik Fabrikası T.A.Ş.
- 7) ÇABUK, Vahit (1980). *Dîvân-ı Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman'ın Şiirleri)*. 3 cilt. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- 8) ÇELEBİOĞLU, Âmil (1994). *Kanunî Sultan Süleyman Devri Türk Edebiyatı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- 9) GÖKTÜRK, Mete (2011). *Aşkın ve Şiirin Sultanı Kanunî*. İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları.
- 10) HALMAN, Talat Sait (1987). *Süleyman the Magnificent Poet: The Sultan's Selected Poems*. İstanbul: Dost Yayınları.

- 11) İSEN, Mustafa, BİLKAN Ali Fuat (1997). *Sultan Şairler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- 12) KAPLAN, Mahmut (2012). *Aşkın Sultanı (Muhibbî, Kanunî'yi Anlatıyor)*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- 13) KUT, Günay (2001). *Muhibbî Dîvânı: Nuruosmaniye Kütüphanesi No 3873'teki Karamemi Tezhipli Nüshasının Tıpkıbasımı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- 14) MODARRESİ, Fatemeh, Vahid Rezaei HAMZEKANDİ (2014). *Muhibbî Mahlaslı Kanunî Sultan Süleyman'ın Dîvân Külliyyatı: Farsça ve Türkçe Dîvânı*. Urumiye: Buta Yayıncılık.
- 15) ÖZ, Murat (2014). *Kanunî'nin Aşk Şiirleri*. Sivas: Dilek Ofset Matbaacılık.
- 16) ÖZTÜRK, Nuran (2016). *Muhibbî (Kanunî) Dîvânı'nda Din ve Tasavvuf*. Adana: Karahan Kitabevi.
- 17) PALA, İskender (2011). *Muhteşem Şair: Muhibbî*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- 18) SELÇUK, Ali (2011). *Hürrem Sultan'a Gazel / Muhteşem Süleyman'ın Aşk Şiirleri (Muhibbî'den Seçilmiş 100 Şiir)*. Ankara: Beyaz Kitaplık.
- 19) YAVUZ, Kemal, YAVUZ Orhan (2016). *Muhibbî Dîvânı – Bütün Şiirleri (İnceleme – Tenkitli Metin)*. 2 cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- 20) YAVUZ, Orhan vd. (2014). *Muhibbî Dîvânı - Bölge Yazma Eserler Nüshası (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım)*. Konya: Palet Yayınları.
- 21) ——— (2014). *Muhibbî Dîvânı - Kendi Hattıyla*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- 22) YILMAZ, Ali (1996). *Kanunî Sultan Süleyman'a Yazılan Kasideler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

## 7. Kitap Bölümü

- 1) AÇIKGÖZ, Namık (1998). “Muğla Menkabe ve Efsanelerinde Kanunî Sultan Süleyman İzleri”. *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*. Ankara: ss. 103-9.
- 2) AK, Coşkun (2001). “Sultan I. Süleyman (Kanunî) ‘Muhib, Muhibbî, Meftûnî’”. *Şair Padişahlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. ss. 171-226.
- 3) Ali Emîrî Efendi (1330 – 1911/1912). “Kanunî Sultân Süleymân Hân-ı Gâzî Hazretlerinin Eş'âr-ı Mülûkânelerinin Tesdîsât Tahmîsât Terkîbâtı”. *Cevâhirü'l-Mülûk*. İstanbul: ss. 209-24.
- 4) ——— (2013a). “Ali Emiri'ye Göre Muhibbî'nin Şiiri”. *Cevâhirü'l-Mülûk*. ed. İdris Kadioğlu, Halil Çeçen, Ramazan Sarıççek. Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları. ss. 38-40.
- 5) ——— (2013b). “Kanunî Sultân Süleymân Hân Hazretlerinin Eş'âr-ı Mülûkânelerinin Tesdîsât Tahmîsât Terkîbâtı”. *Cevâhirü'l-Mülûk*. ed. İdris Kadioğlu, Halil Çeçen, Ramazan Sarıççek. Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları. ss. 429-54.
- 6) BİLMEN, Saffet Sıdkı (1942). “I. Sultan Süleyman”. *Şair Osmanlı Padişahları - Edebi Tetkik*. İstanbul: Aydınlık Basımevi. ss. 16-22.
- 7) BOOM, Henk (2012). “Aşkın Sultanı”. *Büyük Türk: Muhteşem Süleyman'ın İzinden (1494-1566)*. çev. Lon Mutlu Briet, Gül Özlen. İstanbul: Kitap Yayınevi. ss. 311-12.
- 8) CEYLAN, Mustafa (2015). “Sultan I. Süleyman (Kanunî, Muhib, Muhibbî, Meftunî)”. *Şah'beyit - Şiirbaz Sultanlar*. Antalya: Gülce Edebiyat - Gelişim Sanat. ss. 277-318.
- 9) ÇABUK, Vahit (2016). “Kanunî Sultan Süleyman (Muhibbî)”. *Saraydan*

- Şiirler*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları. ss. 141-62.
- 10) ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1976). “Kanunî Devrinin Sonuna Kadar Anadolu’da Nevâyî Tesiri Üzerine Notlar”. *Atsız Armağanı*. İstanbul: Ötügen Neşriyat. s. .
  - 11) ÇELEBİOĞLU, Âmil (1988). “Turkish Literature of the Period of Süleyman the Magnificent (Kanunî Devri Türk Edebiyatı)”. *The Ottoman Empire in the Reign of Süleyman the Magnificent*. İstanbul: C. 2, ss. 61-163.
  - 12) GERGER, Mehmet Emin (1998). “Kanunî Devrinde Yetişen Ünlü Edip ve Şairler”. *Kanunî Devrinde İstanbul’un Dini ve Sosyal Durumu*. İstanbul: Bayrak Yayın ve Matbaası. s. 57.
  - 13) ——— (2010). “Kanunî Sultan Süleyman”. *Osmanlı Padişahları (Hayatları, Şiirleri ve Türbeleri)*. İstanbul: Bayrak Yayıncılık. s. 299.
  - 14) İSEN, Mustafa (2011). “Kanunî Süleyman (Muhibbî)”. *XVI. Yüzyıl Türk Edebiyatı*. ed. M. A. Yekta Saraç, Muhsin Macit. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları. ss. 5-7.
  - 15) ——— (2016). “Sultanların Şiirleri”. *Sultanların Sanata Yansıyan İzleri*. ed. Münevver Üçer. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları. ss. 14-23.
  - 16) İSEN, Mustafa, Ali Fuat BILKAN, Tuba İşinsu DURMUŞ (2012). “Kanunî Sultan Süleyman (Muhibbî, 1494-1566)”. *Sultanların Şiirleri Şiirlerin Sultanları*. İstanbul: Kapı Yayınları. ss. 109-30.
  - 17) KABAKLI, Ahmet (2016). “XVI. Yüzyılda Şair Padişahlar / Kanunî Sultan Süleyman”. *Dîvân Edebiyatı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları. ss. 202-8.
  - 18) KAPLAN, Mahmut (2015). “Aşk Redifli Gazeller / Muhibbî”. *Şairin Gönül Miracı: Adı Aşk*. İstanbul: Gece Kitaplığı. ss. 382-84.
  - 19) KAPLAN, Sadettin (2005). “Kanunî Sultan Süleyman Han”. *Sultanların Şiirleri Şiirin Sultanları*. Gebze: Saka Yayınları. ss. 53-60.
  - 20) KOÇU, Reşat Ekrem (2016). “Şair Sultan Süleyman”. *Âşık ve Şair Padişahlar*. İstanbul: Doğan Kitap. ss. 27-35.
  - 21) KOLEKTİF (2013). “Muhibbî”. *Türk Dîvân Şiiri*. Eskişehir: Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı. ss. 146-48.
  - 22) KURNAZ, Cemal (2011). “Muhibbî”. *Muhteşem Yüzyıl Edebiyatı*. Ankara: Kurgan Edebiyat. ss. 67-69.
  - 23) MACİT, Muhsin (2009). “Kâfirî Mihrâb”. *Kırklar Dîvânı*. İstanbul: Kapı Yayınları. ss. 103-6.
  - 24) PALA, İskender (2005). “Sultan I. Süleyman (Kanunî) - Muhibbî”. *Şiirin Sultanları*. İstanbul: Asya Finans Kültür Yayınları. ss. 73-79.
  - 25) ——— (2011). “Şark’a Sipahi Çekelim”. ... ve *Gazel Yeniden*. İstanbul: Kapı Yayınları. ss. 32-42.
  - 26) ——— (2017). “Muhibbî’den Gazel”. *Kırk Ambar*. İstanbul: Kapı Yayınları. ss. 81-83.
  - 27) ŞARDAĞ, Rüştü (1982). “Muhibî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Şair Sultanlar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. ss. 146-84.
  - 28) YILDIZ, Azra (2011). “Kanunî Sultan Süleyman (Muhibbî)”. *Kanunî’den Hürrem’e / Sultanların Aşk Şiirleri*. İstanbul: Kaldırım Yayınları. ss. 9-47.
  - 29) YORGANCI, Orhan (2013). “Kanunî Sultan Süleyman”. *Şair Padişahlar*. İstanbul: Anonim Yayıncılık. ss. 61-72.
  - 30) YÜCEBAŞ, Himi (1960). “Kanunî Sultan Süleyman ve Şiirleri”. *Şair*

*Padişahlar*. İstanbul: Yeni Matbaa. ss. 70-73.

#### 8. Kitap Tanıtım – Eleştiri – İnceleme

- 1) AVCI, İsmail (2016). “Şair Osmanlı Padişahlarına Dair Bir Eser: Kelâmü'l-Mülûk Mülûkü'l-Kelam”. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 13. S. 35. ss. 427-38.
- 2) BEŞENK, Gamze (2016). “Muhibbî Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin)”. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*. S. 8. ss. 309-11.
- 3) ÇAVDAR, Yıldray (2015). “Kitap Tanıtım: Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman) Dîvânı'nın İki Yeni Yayını”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. C. 1. S. 38. ss. 353-59.
- 4) GÖKYAY, Orhan Şaik (1989). “Kanunî'ye İsnad Edilen Dîvân Üzerine”. *Tarih ve Toplum - Aylık Ansiklopedik Dergi*. C. 12. S. 68. ss. 62-64.
- 5) TANYERİ, M. Ali (2005). “Muhibbî Dîvânı Üstüne”. *Dîvânlar Üstüne - Eleştiriler*. İstanbul: Turkuaz Yayınları. ss. 23-37.
- 6) ÜNVER, İsmail (1984). “Olmaya Devlet Cihanda...”. *Türk Dili - Aylık Dil Dergisi*. C. 48. S. 385. ss. 54-59.
- 7) YILMAZ, İbrahim (2017). “Yayın Tanıtım: Kemal YAVUZ, Orhan YAVUZ, Muhibbî Dîvânı (Bütün Şiirleri), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul, 2016.”. *Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR)*. S. 42. ss. 301-4.

#### 9. Makaleler

- 1) AK, Coşkun (1987). “Muhteşem Süleyman'ın Muhteşem Şairliği”. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. C. 2. S. 1. ss. 13-21.
- 2) ——— (1988). “İstanbul Kütüphanelerindeki El Yazması Padişah Dîvânları (XV. – XVII. Asır)”. *Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*. C. 3. S. 2. ss. 23-39.
- 3) ——— (1989). “Kanunî Sultan Süleyman'ın Farsça Şiirleri”. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. C. 4. S. 2. ss. 61-66.
- 4) AKKAYA, Mehmet (1995). “Muhibbî Kendisini Anlatıyor: Dünya Padişahının Dünyaya Bakışı”. *Tarih ve Medeniyet Dergisi*. S. 14. ss. 49-52.
- 5) AKKAYA, Nevin (2012). “Muhibbî Dîvânı'nda Kişi Kadrosu”. *JASSS - The Journal of Academic Social Science Studies*. C. 5. S. 2. ss. 1-13.
- 6) ALVAN, Türkan (2011). “Kanunî Sultan Süleyman Han'ın Dîvânı'nda Siyaset ve Ahlak Düşüncesini İşleyen Beyitler”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. C. 43. ss. 19-34.
- 7) AMBROS, Edith Gülçin (2002). “Viyana'dan Muhibbî Dîvânı'na Ufak Bir Ek ile İmalî Övgü Sanatına İlginç Bir Örnek”. *Journal of Turkish Studies [Essays in Honour of Barbara Flemming I]*. C. 26. S. 1. ss. 1-20.
- 8) ANAFARTA, Nigar (1966). “Kanunî Sultan Süleyman'ın Son Seferi ve Bir Vasiyetnamesi”. *Türk Yurdu*. C. 5. S. 326. ss. 32-33.
- 9) ARGUNŞAH, Mustafa (1985). “Muhibbî (Kanunî) ve Gönül”. *Töre Dergisi*. C. 15. S. 168. ss. 46-48.
- 10) AYDIN, Şadi (2002). “Farsça Dîvân Sahibi Osmanlı Sultanları ve Dîvânlarının Nüshaları”. *Nüsha - Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*. C. 2. S. 6. ss. 45-56.
- 11) BAYAK, Cemal (2016). “Mehmed İzzî'nin Muhibbî'nin Şiirlerine Yazılan Nazireler Mecmuası”. *Journal of Turkish Studies*. C. 11. S. 4. ss. 207-42.
- 12) BİLKAN, Ali Fuat (2003). “Sultanların Şiiri / Şiirlerin Sultanı”. *Yağmur, Dil-Kültür ve Edebiyat Dergisi*. S. 19. ss. 8-15.

- 13) BİRGÖREN, Hamdi (2016). “Avnî'nin Muhibbî'ye Etkisi”. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. S. 9. ss. 245-70.
- 14) BÜLBÜL, Tuncay (2016). “Muhibbî'nin ‘Gibi’ Redifli Gazeline Ebussuûd Efendi'nin Bilinmeyen Bir Naziresi”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S. 17. ss. 1-12.
- 15) CEYHAN, Âdem (1997). “Kanunî'nin Bir Gazelinin Düşündürdükleri”. *Erciyes - Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*. S. 237. ss. 1-5.
- 16) ——— (2010). “Kanunî'nin Bir Gazelinin Yankıları”. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. C. 1. S. 2. ss. 33-60.
- 17) CZYGAN, Christiane (2014). “Power and Poetry: Kanunî Sultan Süleyman's Third Dîvân”. *Contemporary Turkey at a Glance II :Turkey Transformed? Power, History, Culture (Bir Bakışta Çağdaş Türkiye II – Türkiye Dönüştü mü? Güç, Tarih ve Kültür)*. ed. Meltem Ersoy, Esra Özyürek. Springer. ss. 101-12.
- 18) ——— (2016). “A Device of Communication: The Third Dîvân of Sultan Süleyman the Magnificent (1520 - 1566) and its Political Context”. *Islamic Perspective - Center for Sociological Studies*. C. 15. ss. 77-90.
- 19) ÇABUK, Vahit (1984). “Dîvân-ı Muhibbî”. *Türk Dili - Aylık Dil Dergisi*. C. 48. S. 385. ss. 54-59.
- 20) ÇELEBİOĞLU, Âmil (1990). “Şair Kanunî Sultan Süleyman”. *Türk Kültürü Araştırmaları [Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan]*. C. 28. S. 1-2. ss. 39-52.
- 21) ——— (2017a). “Turkish Literature of the Period of Sultan Süleyman The Magnificent I”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S. 18. ss. 563-623.
- 22) ——— (2017b). “Turkish Literature of The Period of Sultan Süleyman The Magnificent II”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S. 19. ss. 451-88.
- 23) ÇETİNDAG, Yusuf (2005). “Ali Şir Nevâî'nin Osmanlı Şiirine ve Kanunî Sultan Süleyman'a Tesiri ve Sebepleri Üzerine”. *Osmanlı Araştırmaları (Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'na Armağan-II)*. C. 26. S. 26. ss. 223-35.
- 24) ÇINARCI, Mehmet Nuri (2015). “Söz Meydanında İki Hükümdar: Kanunî Sultan Süleyman ve Şah Tahmasb'ın Müşâ'aresi”. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*. S. 23. ss. 187-210.
- 25) DURMAZ, Gülay (2009). “Sevgili ve Cihan Padişahı Kanunî (Muhibbî)”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 10. S. 17. ss. 315-29.
- 26) ——— (2011). “Muhibbî Dîvânı'nda Asker”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 12. S. 20. ss. 67-79.
- 27) ——— (2013). “The Artisan Personality of Magnificent Süleyman in His Poems: Jewlwwery”. *The Science and Education at the Beginning of the 21st Century in Turkey*. ed. Aleksandır Drujinin vd. Sofiya: Kliment Ohridski University Press. ss. 759-70.
- 28) EKMEKÇİ, Gülistan (2015). “Muhibbî Dîvânı'nda Mitolojik ve Efsanevi Kahramanlar”. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 57. ss. 190-209.
- 29) ——— (2016). “Muhibbî Dîvânı'nda Renkler”. *JASSS - The Journal of Academic Social Science Studies*. S. 49. ss. 467-83.
- 30) EMLAK, Sevda (2017). “Amasya II. Bayezid Kütüphanesinde Bulunan Şah u Geda Mesnevisi ile Topkapı Sarayı Kütüphanesi Müzesi ve İstanbul Arkeoloji Müzesi Kütüphanesinde Bulunan Muhibbî Dîvânı Nüshalarının Tezyinat Açısından Karşılaştırılması”. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler*

- Araştırmaları Dergisi*. C. 12. S. 2. ss. 99-117.
- 31) GIYNAŞ, Kamil Ali (2014). “Üç Nazire Mecmuasından Hareketle Muhibbî'nin Dîvânı'nda Bulunmayan Şiirleri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 7. S. 29. ss. 399-440.
- 32) GÜFTA, Hüseyin (2001). “Muhibbî Dîvânı'nda Sabır”. *Güneyde Kültür - Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*. C. 12. S. 129. ss. 3-17.
- 33) GÜLMEZ, Mevlüt, DİREKÇİ Bekir (2017). “Muhibbî Dîvânı'nda Eski Anadolu Türkçesi Unsurları”. *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*. C. 7. S. 2. ss. 271-97.
- 34) HALMAN, Talat Sait (2002). “Şiir Sanatının İmparatoru: Bir Şair Olarak Muhteşem Süleyman”. *Türkler*. 21 cilt. ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. C. 11. ss. 718-22.
- 35) İSEN, Mustafa (1999). “Osmanlı Hanedanının Şairlik Yönü”. *Türkiye Günlüğü*. S. 58. ss. 81-94.
- 36) KANKILIÇ, H. Verdi (1966). “Kanunî Devrinde Türk Şiiri”. *Türk Yurdu*. C. 5. S. 326. ss. 34-36.
- 37) KAPLAN, Mahmut (2011a). “Muhibbî'de Hz. Peygamber Sevgisi”. *Bercestes-Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*. S. 106.
- 38) ——— (2011b). “Muhibbî'nin Şiir Anlayışında Canan”. *Temrin-Aylık Düşünce ve Edebiyat Dergisi*. S. 42.
- 39) ——— (2011c). “Rakip ve Zahid Kısılcısında Bir Cihan Hükümdarı: Muhibbî”. *Bercestes-Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*. S. 112.
- 40) KARAHAN, Abdülkadir (1980). “Türk Şiirinin Altın Çağı ve Kanunî Sultan Süleyman”. *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. ss. 37-42.
- 41) KESİK, Beyhan (2002). “Muhibbî Dîvânı'nda Adalet”. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*. S. 140. ss. 237-40.
- 42) ——— (2015a). “Kanunî'nin Şah Tahmasb'ın Gazeline Cevabı”. *SOBİDER - Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 2. ss. 203-10.
- 43) ——— (2015b). “Muhibbî'nin Bahr-i Tavîli”. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*. C. 1. S. 1. ss. 55-60.
- 44) KESİK, Beyhan, PEHLİVAN Zehra, ŞENGÜL Emre (2015). “Bir Şiir Mecmuasından Hareketle Muhibbî'nin Yayımlanmamış Şiirleri”. *International Journal of Language Academy*. C. 3. S. 1. ss. 361-73.
- 45) KIRMAN, Aydın (2007). “Muhibbî'nin Gül Redifli Gazellerinde Gül Tasavvuru”. *Tunca Kortantamer İçin*. ed. Yavuz Akpınar. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları. ss. 355-84.
- 46) KIRPIK, Günay, CEBECİ Ahmet (2015). “Kanunî Sultan Süleyman'ın Diploması Dilinde Türkçe ve Diğer Dillerin Kelime Oranlarının Karşılaştırılması Üzerine Örnek Belgeler”. *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi [Prof. Dr. Refik Turan Özel Sayısı]*. C. 6. S. 18. ss. 172-84.
- 47) KOCA, Ayşen (2011). “Muhteşem Yüzyıl, Sultan Şair Muhibbî”. *Alatoo Academic Studies*. C. 6. S. 1. ss. 196-208.
- 48) KUT, Günay (2000). “Payitaht İstanbul'un Sultan Şairleri (Seyf ve'l Kalem Sahipleri)”. *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*. S. 9. ss. 161-78.
- 49) KUTLU, Şemseddin (1948). “Sultan Şairler ve Saltanatlı Şiirler”. *Salon Mecmuası*. S. 11. s. 163.
- 50) KUZUBAŞ, Muhammet (2010). “Muhibbî Dîvânı'nda Aşk Üzerine Teşbihler”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 3. S. 10. ss. 409-19.



- 51) METE, Nevin (2014). “Kanunî Sultan Süleyman’ın Şehzade Mustafa’ya Yazdığı Vasiyetnâme”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*. S. 52. ss. 141-52.
- 52) ÖZÇELİK, Mustafa (2016). “Kanunî’de Hz. Peygamber Sevgisi”. *Somuncubaba-Aylık İlim Kültür ve Edebiyat Dergisi*. S. 186.
- 53) ÖZPEKEL, Osman Nuri (1999). “Şair ve Bestekar Osmanlı Padişahları”. *Osmanlı: Kültür ve Sanat*. 12 cilt. ed. Güler Eren. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. C. 10. ss. 607-27.
- 54) PARMAKSIZOĞLU, İsmet (1946). “Kanunî Sultan Süleyman’ın Vasiyetnâmesi”. *Gediz*. C. 8. S. 95. ss. 9-10.
- 55) ŞEN, Fatma Meliha (2006). “Kanunî Sultan Süleyman (Muhibbî) ve Bâkî”. *Osmanlı Araştırmaları (Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu’na Armagan-IV)*. C. 28. S. 28. ss. 183-93.
- 56) TAYŞI, M. Serhan (1987). “Muhibbî Dîvânı”. *Antika (Dergi)*. 23-46.
- 57) TOSUNOĞLU, Mesiha, Deniz MELANLIOĞLU (2008). “Muhibbî Dîvânı’nda Av Metaforu”. *Av ve Avcılık Kitabı*. ed. Emine Gürsoy Naskali, Hilal Oytun Altun. İstanbul: Kitabevi. ss. 587-95.
- 58) TUNÇ, Semra (2000). “Muhibbî Dîvânı’nda Şiir ve Şair ile İlgili Değerlendirmeler”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 7. ss. 265-83.
- 59) UÇAN EKE, Nagehan (2014a). “Muhibbî Dilinden Kanunî Sultan Süleyman’ın Korkuları”. *Korku Kitabı*. ed. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi. ss. 71-113.
- 60) ——— (2014b). “Muhibbî’nin Şiir Hazinesinin Tılsımı: Yılan”. *Yılan Kitabı*. ed. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi. ss. 199-216.
- 61) ——— (2015). “Muhibbî’nin Dilinden Kanunî Sultan Süleyman’ın Adalet Anlayışı”. *TÜBAR - Türklük Bilimi Araştırmaları*. S. 37. ss. 145-67.
- 62) UZUN, Şerife (2009). “Şair Sultanların Şiirlerinde Hacca Dair Unsurlar”. *İSTEM (İslâm, San’at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi) Dergisi*. S. 13. ss. 331-40.
- 63) YILMAZ, Ahmet (2007). “Muhibbî Dîvânı’nda Yemin Kalıpları”. *İSTEM (İslâm, San’at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi) Dergisi*. S. 9. ss. 83-90.
- 64) YILMAZ, Nuran (1999). “Kanunî ve Şiir”. *Osmanlı: Kültür ve Sanat*. 12 cilt. ed. Güler Eren. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. C. 9. ss. 689-700.
- 65) ZÖHRE, Armağan (2014). “Muhibbî Dîvânı’nda Aşk ve Âşığa Dair Benzetmeler”. *TÜRÜK – Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. S. 3. ss. 84-98.
- 66) ——— (2015a). “Muhibbî Dîvânı’nda Dinî Terim Ve Kavramlar”. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi. Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 5. S. 9. ss. 66-100.
- 67) ——— (2015b). “Muhibbî Dîvânı’nda Peygamberler”. *ASIA MINOR STUDIES*. C. 3. S. 5. ss. 171-88.
- 68) ——— (2017). “Muhibbî Dîvânı’nda Eğlence Meclisleri ve Çeşitli Unsurları”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi (TEKE)*. C. 6. S. 4. ss. 2322-43.

#### 10. Şiir Yayını

- 1) Ali Emîrî Efendi (1334 – 1915/1916a). “Kanunî Sultan Süleyman Han Gazi Hazretlerinin Hamâsiyâta Dair Bir Neşîde-i Şâhâneleri”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 1. S. 4. ss. 72-73.
- 2) ——— (1334 – 1915/1916b). “Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretleri

- Tarafından Nazmen Türkçeye Tahvîli”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 1. S. 3. ss. 39-40.
- 3) ——— (1334 – 1915/1916c). “Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Diğer Gazel-i Şâhâneleri”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 2. S. 14. ss. 256-57.
  - 4) ——— (1334 – 1915/1916d). “Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Gazel-i Mülûkâneleri”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 1. S. 5. ss. 90-91.
  - 5) ——— (1334 – 1915/1916e). “Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Gazel-i Mülûkâneleri”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 2. S. 14. s. 255.
  - 6) ——— (1334 – 1915/1916f). “Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Nazîre-i Şâhâneleri”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 1. S. 4. s. 72.
  - 7) ——— (1334 – 1915/1916g). “Pederleri Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Cevabı”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 1. S. 2. ss. 20-21.
  - 8) ——— (1335 – 1916/1917a). “Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Mahdûm-ı Şehriyârları Şehzâde Bayezîd’in Nazîresi”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 2. S. 13. s. 226.
  - 9) ——— (1335 – 1916/1917b). “Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Mehâdim-i Şâhânelerinden Şehzade Sultan Mehmed’in Nazîresi”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 2. S. 13. ss. 226-27.
  - 10) ——— (1335 – 1916/1917c). “Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Nazîre-i Şâhâneleri”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 2. S. 13. ss. 224-25.
  - 11) ——— (1335d). “Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Tercî’-i Bend-i Padişâhâneleri”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 2. S. 15. ss. 290-91.
  - 12) ——— (1335 – 1916/1917e). “Yine Selâtin-i Osmaniye’nin Bu Vezin ve Kafiyede Redif-i Diğer Üzere Daha Bazı Âsâr-ı Şâhâneleri Vardır ve Ezcümle Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Şu Gazel-i Şehriyârları Bu Üslûbdandır”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 2. S. 13. s. 227.
  - 13) ——— (1336 – 1917/1918a). “Gazel-i Kanunî Sultan Süleyman Han”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 2. S. 23. ss. 547-48.
  - 14) ——— (1336 – 1917/1918b). “Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Bir Tercî’-i Bend-i Belîgâne ve Şâhâneleri”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 3. S. 30. ss. 861-62.
  - 15) ——— (1336 – 1917/1918c). “Tahmîs-i Kanunî Sultan Süleyman, Gazel-i Şehzâde Cem ibn Ebûlfeth Sultan Mehmet Han Aleyhimâ er-Rahmete ve’l-Gufrân”. *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*. C. 3. S. 30. ss. 862-63.
  - 16) ANAFARTA, Nigar (1968). “Kanunî Sultan Süleyman’ın Bilinmeyen Bir Gazeli”. *Hayat Tarih Mecmuası*. C. 1. S. 4. ss. 11-12.
  - 17) --- (1995). “Emperyal Bir Aşk Şiiri: Hürrem Sultan’a Gazel / Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman)”. *Cogito*. S. 4. s. 113.
  - 18) --- (1999). “Kanunî Sultan Süleyman’ın Gazeli (Muhibbî)”. *Türk Kültürü*. C. 37. S. 438. ss. 639-40.

## 11. Tezler

### a. Bitirme Tezleri

- 1) BALTACIOĞLU, Şahmeran (1969). *Şair Osmanlı Padişahları*. Bitirme Tezi.

- İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Nu. T889.
- 2) KARAKÜÇÜK, Nuri (1948). *Şair Osmanlı Padişahları*. Bitirme Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiyat Enstitüsü Nu. T301.
  - 3) ŞAHİNLER, Mahmedet (1949). *Kanunî Sultan Süleyman'a Yazılan Kasideler*. Bitirme Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiyat Enstitüsü Nu. T321.

## b. Yüksek Lisans Tezleri

### i. Tamamlanmış Yüksek Lisans Tezleri

- 1) AKGÜL, Serpil (2013). *16. Yüzyıldaki Bazı Divân Şairlerinin Türkçe Divânlarında Gül: Bâkî, Fuzûlî, Hayâlî Bey, Muhibbî, Nev'î, Taşlıcalı Yahyâ, Usûlî, Zâtî*. Yüksek Lisans Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı.
- 2) AYDIN, Şadi (2001). *Türk Edebiyatında Farsça Divân ve Divânçeler*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- 3) BAYRAM, Yavuz (1995). *16. Yüzyıl Divân Şiirinde Poetika [Türkçe Divânlarında] (Bâkî, Nev'î, Fuzûlî, Hayâlî, Taşlıcalı Yahyâ, Muhibbî, Hayretî, Helâkî, Vasfî, Usûlî, Amrî)*. Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- 4) DEĞİRMENCİ, Özlem (2015). *Muhibbî Divânı'nda Kozmik Unsurlar*. Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk İslam Edebiyatı Bilim Dalı.
- 5) DÜZCAN, Nagehan (2006). *Muhibbî Divânı'nın Dinî ve Tasavvufî Açından Tahlili (1-250 No'lu Gazelleri)*. Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı.
- 6) GELEN, Kasım (1989). *Kanunî Sultan Süleyman'ın Farsça Divânı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- 7) ÖZDEMİR Funda (2013). *Klasik Türk Edebiyatında Kaynaklar (16. Yüzyıl – 17. Yüzyıl)*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- 8) ÖZKAN, Mesut (2017). *Muhibbî Divânı'nda Rakip*. Yüksek Lisans Tezi. Mersin: Çağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- 9) ÖZTÜRK, Nuran (1991). *Muhibbî (Kanunî) Divânı'nda Dinî ve Tasavvufî Motifler*. Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı.
- 10) SÖZTUT, Ayşegül (2014). *Sultan Şairlerin Divânlarında Gönül*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı.
- 11) UZUN, Şerife (2007). *Türk İslam Edebiyatında Hac ve Kurban Motifleri (Şair Sultanlar Örneği)*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk İslam Edebiyatı Bilim Dalı.

- 12) YILDIZ, Ufuk (2016). *Bâbü'r Dîvânı ile Muhibbî Dîvânı'nın Ses Bilgisi ve Ekler Açısından Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili Bilim Dalı.
- 13) YILMAZ, Hilal (1999). *Karamemi ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde Bulunan Muhibbî Dîvânı Tezhibi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anabilim Dalı.

## ii. Devam Eden Yüksek Lisans Tezleri

- 1) ABBASOĞLU, Gizem. *Muhibbî Dîvânı (1-500. Gazeller) [Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük]*. (Devam Eden) Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı.
- 2) CİN, Merve. *Muhibbî Dîvânı (2000 - 2500. Gazeller) [Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük]*. (Devam Eden) Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı.
- 3) DADAŞ, Cihan. *Muhibbî Dîvânı (1000-1500. Gazeller) [Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük]*. (Devam Eden) Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı.
- 4) KARA, Edanur Havva. *Muhibbî Dîvânı (1500 - 2000. Gazeller) [Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük]*. (Devam Eden) Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı.
- 5) KEMİKSİZ, Sırdem. *Muhibbî Dîvânı (500-1000. Gazeller) [Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük]*. (Devam Eden) Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı.
- 6) PAÇ, Sümeyye. *Muhibbî Dîvânı'na Göre Kanunî Sultan Süleyman'ın Tasavvuf Anlayışı*. (Devam Eden) Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı, Tasavvuf Bilim Dalı.

## c. Doktora Tezleri

- 1) AK, Coşkun (1977). *Muhibbî Dîvânı*. Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi.
- 2) ZÖHRE, Armağan (2016). *Muhibbî Dîvânı'nda Sosyal Hayat*. Doktora Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

## 12. Tezkireler

- 1) AÇIKGÖZ, Namık (2017). “Fâtihü'l-'İrakeyn Hazret-i Sultan Süleyman Han”. *Riyazi Muhammed Efendi - Riyâzü's-şu'arâ*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları - e-kitap. ss. 33-37.

- 2) ADIGÜZEL, Niyazi (2008). *Edirneli Ahmet Bâdi'nin "Riyâz-ı Belde-i Edirne" Adlı Eserinin Tezkire Kısmı*. Doktora Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- 3) CANIM, Rıdvan (2000). "Der-Zikr-i Hazret-i Sultan Süleyman Han-ı Süleyman-nişan". *Latîfî - Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzama*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını. ss. 151-53.
- 4) İPEKTEN, Haluk vd. (2017). "Tabaka-i Nuhustin (Birinci Tabaka - Kanunî Sultan Süleyman)". *Sehi Beg - Heşt Bihişt*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları - e-kitap. ss. 10-13.
- 5) İSEN, Mustafa (1994). "Fasl Der-Şu'arâ-yı Zamân-ı Sultân Süleymân Han Bin Selim Han". *Künhü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını. ss. 187-88.
- 6) ——— (1998). "Birinci Tabaka (Kanunî Sultan Süleyman)". *Sehi Bey Tezkiresi (Heşt Behişt)*. Ankara: Akçağ Yayınları. ss. 46-48.
- 7) ——— (1999). "Sultan Süleyman Han Hazretleri". *Latîfî Tezkiresi*. Ankara: Akçağ Yayınları. ss. 80-82.
- 8) KAYABAŞI, Bekir (1997). *Kafzâde Fâ'izî'nin Zübdetü'l-eş'ârı*. Doktora Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı.
- 9) KILIÇ, Filiz (2010). "Sultan Süleyman Han". *Âşık Çelebi - Meşâ'irü'ş-şu'arâ (İnceleme - Metin)*. 3 cilt. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları. C. 1. ss. 201-14.
- 10) KUTLAR OĞUZ, Fatma Sabiha, KONCU Hanife, ÇAKIR Müjgan (2017). "Kanunî Sultan Süleyman Han İbn Yavuz Sultan Selim Han". *Mehmed Tevfik - Kafîle-i Şu'arâ*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları - e-kitap. ss. 39-42.
- 11) KUTLUK, İbrahim (1997). "Zikr-i Sultân Süleymân Hân". *Beyânî Musa bin Cârullah - Tezkiretü'ş-şu'arâ*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. ss. 12-13.
- 12) SOLMAZ, Süleyman (2005). "Ravza-i Evvel (Sultan Süleyman Han)". *Ahdi ve Gülşen-i Şu'arâsı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını. ss. 91-95.
- 13) SUNGURHAN EYDURAN, Aysun (2008). "Zikr-i Sultân Süleymân Hân". *Beyânî - Tezkiretü'ş-şu'arâ*. 2 cilt. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları - e-kitap. C. 2. ss. 7-8.
- 14) ——— (2009). "Zikr-i Hazret-i Sultân Süleymân Han". *Kınalızâde Hasan Çelebi - Tezkiretü'ş-şu'arâ*. 3 cilt. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları - e-kitap. C. 2. ss. 78-83.
- 15) ZAVOTÇU, Gencay (2009). "Hazret-i Sultan Süleyman Han İbnü's-Sultan Selim Han". *Rıza Tezkiresi (İnceleme-Metin)*. İstanbul: Sahhaflar Kitap Sarayı. ss. 80-81.

## Sonuç

Kanunî Sultan Süleyman hükümdarlığı, siyasetçiliği, askerliği yönlerinden tarihte önemli bir yer ettiği gibi Muhibbî mahlasıyla yazdığı şiirlerle divân şiiri geleneği içinde de adından övgüyle söz ettirmeyi başarmıştır. Sultan Süleyman'ın tarihî yönünü ele alan çalışmaların sadece künyeleri toplandığında bile çalışmaların oldukça hacimli bir eser oluşturacak kadar fazla olduğu görülecektir. Bu çalışmada Kanunî Sultan Süleyman'ın Muhibbî kimliğini ve bu kimlikle ortaya koyduğu eserleri ele alan çalışmaların bibliyografyası hazırlandı.

Çalışmada Muhibbî'nin edebî kişiliği ve eserleri ile ilgili kısa bilgi verildikten sonra bibliyografya kavramı üzerinde kısaca duruldu. Ardından Muhibbî'nin eserlerinin nüshaları listelendi. *Türkçe Dîvân* ve *Farsça Dîvân* olmak üzere iki eseri bulunan şairin *Türkçe Dîvânı*'nın 39, *Farsça Dîvânı*'nın 5 nüshası tespit edildi.

Bibliyografyanın ikinci kısmını Muhibbî'nin eserleri ve edebî kişiliği üzerine yapılmış çalışmalar oluşturmaktadır. Çalışmalara bakıldığında yoğunluğun *Türkçe Dîvân* üzerinde olduğu, *Farsça Dîvân* üzerine yapılmış çalışmaların sayısının ise birkaç tane ile sınırlı kaldığı görülür.

Bibliyografyada listelenen çalışmalar türlerine göre tasnif edildi. Çalışmaların türleri ve çalışma sayıları şu şekildedir:

1. Ansiklopedi Maddeleri (5)
2. Antolojiler (28)
3. Bildiriler (23)
4. Edebiyat Tarihleri (11)
5. Gazete Yazıları (2)
6. Kitaplar (22)
7. Kitap Bölümü (30)
8. Kitap Tanıtım-Eleştiri-İnceleme (7)
9. Makaleler (68)
10. Şiir Yayını (18)
11. Tezler (Bitirme-Yüksek Lisans-Doktora Tezleri) (24)
12. Tezkireler (15)

Muhibbî ile ilgili çalışmalarımızda kaynak taraması yaparken çalışmaların sayısının artması ve böyle bir bibliyografya çalışmasının eksikliği Muhibbî üzerine bibliyografya hazırlama düşüncesi doğurdu. Ulaşabildiğimiz kaynakların tasnif edilip listelendiği bu bibliyografya bu alanda çalışacak araştırmacılara kolaylık sağlamayı amaçlamaktadır. Bir eksiksizlik iddiasında olmayan bu bibliyografyaya gözden kaçan kaynakların ve yeni yapılan çalışmaların eklenmesiyle listedeki çalışmaların sayısı artacaktır.

### Kaynakça

- AK, Coşkun (1977). *Muhibbî Dîvânı*. Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi.
- (1987). *Muhibbî Dîvânı (İzahlı Metin) - Kanunî Sultan Süleyman*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- (2006a). *Muhibbî – Farsça Dîvân (Metin – Çeviri)*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- (2006b). *Muhibbî Dîvânı (İzahlı Metin) – Kanunî Sultan Süleyman*. 2 cilt. Trabzon: Trabzon Valiliği Yayınları.
- ATASOY, Nurhan (2016). *Muhibbî Dîvânı / Süleyman I*. İstanbul: MASA.
- AYDIN, Erhan (1996). “Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Yapılmış Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Lisans Üstü Tezler Bibliyografyası”. *Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 7. ss. 455-65.
- AYDIN, Şadi (2001). *Türk Edebiyatında Farsça Dîvân ve Dîvânçeler*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- (2002). “Farsça Dîvân Sahibi Osmanlı Sultanları ve Dîvânlarının Nüshaları”.

- Nüsha - Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*. C. 2. S. 6. ss. 45-56.
- BEYAZIT, İsmail (2005). *Dîvân-ı Muhibbî / Süleyman I, 974/1566*. Zonguldak: Ereğli Demir Çelik Fabrikası T.A.Ş.
- ÇABUK, Vahit (1980). *Dîvân-ı Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman'ın Şiirleri)*. 3 cilt. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- GELEN, Kasım (1989). *Kanunî Sultan Süleyman'ın Farsça Dîvânı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- İSEN, Mustafa, BİLKAN Ali Fuat, DURMUŞ Tuba İşımsu (2012). “Kanunî Sultan Süleyman (Muhibbî, 1494-1566)”. *Sultanların Şiirleri Şiirlerin Sultanları*. İstanbul: Kapı Yayınları. ss. 109-30.
- KARATAŞ, Turan (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- KUT, Günay (2001). *Muhibbî Dîvânı: Nuruosmaniye Kütüphanesi No 3873'teki Karamemi Tezhipli Nüshasının Tıpkıbasımı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- MODARRESİ, Fatemeh, Vahid Rezaei HAMZEKANDİ (2014). *Muhibbî Mahlaslı Kanunî Sultan Süleyman'ın Dîvân Külliyatı: Farsça ve Türkçe Dîvânı*. Urumiye: Buta Yayıncılık.
- ÖNAL, Sevdâ (2003). *Klasik Türk Edebiyatı Bibliyografyası (1930-2003)*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- SAVRAN, Huri (1997). *Eski Türk Edebiyatı Sahasıyla İlgili Yayınlanmış Makaleler Bibliyografyası (1952-1991)*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- TDK (2008). *Yabancı Sözlere Karşılıklar Kılavuzu*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- YAVUZ, Kemal, YAVUZ Orhan (2016). *Muhibbî Dîvânı – Bütün Şiirleri (İnceleme – Tenkitli Metin)*. 2 cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- YAVUZ, Orhan vd. (2014). *Muhibbî Dîvânı - Bölge Yazma Eserler Nüshası (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım)*. Konya: Palet Yayınları.
- (2014). *Muhibbî Dîvânı - Kendi Hattıyla*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- YILMAZ, Ali (1996). *Kanunî Sultan Süleyman'a Yazılan Kasideler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.



Cilt/Volume: 2, Sayı/Issue: 3, 2018, ss/pp. 288-297  
Geliş Tarihi/Received: 17.08.2018-Kabul Tarihi/Revised: 20.12.2018

## ORHAN PAMUK'UN *YENİ HAYAT* ROMANI ÜZERİNE ERİL HEGEMONİK SÖYLEM ANALİZİ

AN ANALYSIS OF MASCULINE HEGEMONIC DISCOURSE IN ORHAN  
PAMUK'S *YENİ HAYAT*

Seda İZMİRLİ KARAMANLI

### Öz

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında, erkek egemen toplumda kamusal alandan uzaklaştırılmış, belirli mekanlara hapsedilmiş ve o mekanlarda ataerkil söylemin yapılandığı yaşam biçimlerini sürdürmeye mahkûm edilmiş ya da bu söylemin zorladığı işlevsel alanlara itilmiş kadınlardan söz açılmaktadır. Yüzyıllar boyunca 'iyi bir evlat', 'iyi bir anne' ve 'iyi bir eş' olmaktan başka amaç taşımadığı, taşıyamayacağı düşünülen kadınların 'sessiz' hayatlarından kesitler Osman'ın bakışından ve dilinden gözler önüne serilmektedir. Mitler ve tarihi anlatılar boyunca; yılanla, şeytanla, hile veyahut günahla özdeşleştirilen verili kadın imgesinin yeniden ve yeniden üreticiliği yapılmaktadır.

Melekleştirilmediği veyahut melek olmadığı takdirde kabul görmeyen, toplum tarafından belirlenmiş kadın tahayyülü söz konusu edilmektedir. 'Melek gibi' veyahut günahsız kılma dürtüsü, gücü ve hakkı adeta elinden alınmak suretiyle çocuksulaştırılan ve toplum tarafından 'makul' addedilen kadın profiline referans etmektedir. Bourdieu'nün "habitus" kavramı, toplumsal olarak inşa edilen cinsiyet rolleri ve kadın kimliği çerçevesinde *Yeni Hayat* metninin anlam üretim sürecinde önemli rol oynayacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Yeni Hayat*, eril hegemonik söylem, habitus.

### Abstract

In Orhan Pamuk's *Yeni Hayat*, it is mentioned about women who are thrown away from public sphere in a masculine hegemonic society, imprisoned in certain place and condemned to maintain the lifestyles constructed by patriarchal discourse in those places. They are also forced to fulfill numerous obligations caused by this discourse. The 'silent' life of women who cannot be supposed to carry any purpose except for being 'a good daughter', 'a good mother' or 'a good wife' throughout centuries are revealed by Osman's narration. In myths and historical narratives, ascribed 'femaleness' associated with snake, demon, cheat or sin has been produced again and again. There is a socially constructed perception of woman which cannot be accepted by the society unless the woman is an angel or an angelized creature. The impulse for making 'angelical' or 'sinless' refers to a perception of woman who is come down to 'a child' by almost depriving her of the strength and the right, and considered as 'reasonable' by the society in this way. Bourdieu's concept of "habitus" will play an important role in the analysis of *Yeni Hayat* within the framework of socially constructed gender roles and female identity.

**Keywords:** *Yeni Hayat*, masculine hegemonic discourse, habitus.



Yüksek Lisans Öğrencisi, Boğaziçi Üniversitesi, [seda.izmirli93@gmail.com](mailto:seda.izmirli93@gmail.com)



## Giriş

Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* romanında, kadınla ilişkilendirilen özel alan ile erkekle ilişkilendirilen kamusal alan ayrımı çerçevesinde, kadın kavramının dilde ve diğer kültürel dizgelerde içerdiği anlamlarla şekillendirilen kadın karakterler söz konusu edilmektedir. Birinci tekil şahıs anlatıcı karakter Osman karakterinin bakışından dile getirilen romanın tüm kadın karakterleri için geçerli olan bu husus, ‘melek’ Canan, Osman’ın kocasından şiddet gören adsız annesi, Rıfkı Hat’ın ‘dul’ karısı Ratibe Teyze, Dr. Narin’in Gül kızları ve “yalnız gözleri ve bakışları değil, bütün duruşu, bakın, şimdi ağlarım ha” (Pamuk, 2017, s. 87) diyen adsız karısı, blucinli kız, Viranbağ’daki sirkte boynuna yılan dolanmış ve yılanla tatlı tatlı konuşan melek kostümlü şarkıcı kadına varıncaya kadar açıklamaya çalışacağı şekilde, tutarlı bir düzlemde okuru eril söylemin biçimlendirdiği ‘kadınlık’ halleriyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu minvalde söz konusu metnin feminist okumaya davet çıkaran özelliklere sahip olduğu söylenebilmektedir. İlk olarak, Canan’a duyulan aşkın merkez konumda bulunduğu romanın anlatıcı karakteri Osman merkezinde şekillenecek biçimde eril bakışta toplumsal cinsiyetin, egemen toplumsal cinsiyet ideolojisinin dayattığı erkek - kadın karşıtlığının ve ataerkil ideolojinin nasıl kurulduğu açıklanacaktır.

## ‘Melekleştirilen’ Canan Tahayyülü

Her türlü basmakalıplaşmaya ve aynı olanın yinelenişine direnen feminist eleştiri çerçevesinde Canan, ulaşılmaz bir arzu nesnesine dönüştürülüp melekleştirilen kadın tahayyülüne; kadınların yalnızca bakılan, seyredilen, gözlenen nesne konumuna indirgenme haline işaret etmektedir. Yeri ve sesi ısrarla yok sayılan, çalışmak zorunda olmayan ve “evdeki melek” olarak günlük ev işlerini yapan, evlilik denen kuruma hazırlanmak ve bu kurumu besleyip ayakta tutmaktan daha fazlası talep edilmeyen toplumsal olarak belirlenmiş kadın cinsiyetine sahip bireyi imlemektedir. Jale Parla’nın “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi” makalesinde altını çizdiğine göre; kadını melek gibi davranmadığı takdirde canavar gibi gören bir toplumda, melek olmadığını bilen kadın kendini canavar gibi görmek, ya da bu bilincin suçluluğuyla bir sürü psikosomatik hastalıklarla boğuşmak zorunda kalmıştır. Histeri, anoreksi, agorafobi bunların en sık görülenlerindedir. (Parla, 2004, s. 24 - 25) Bu minvalde Canan, Osman tarafından idealleştirilip arzu nesnesine dönüştürülürken melekleştirilen, seyredilen, özel alan içinde konuşlandırılan ve naiflik addedilen nitelikleriyle toplum tarafından belirlenmiş kadınlık rolüne büründürülmektedir.

Seyredilme hususunda, “Taklit Aşklardan Taklit Romanlara Genel Kadın Yazarlığı” makalesinde Süha Oğuzertem’in altını çizdiğine göre; [kadınlar]ın yüz ve ad gibi kişileştirici özelliklerinden esirgenen ilgi, tipik olarak, etten ibaret dış yüzlerini ayrıntılarıyla bilme ve umuma sergileme çabasında yoğunlaşmaktadır. (Oğuzertem, 2004, s. 236) Bilme ve ilişki kurma, “onlar”ı dinleme, anlama ve değerlendirmenin sonucu değil, ağırlıklı olarak, görme, görülme, gözetleme ve göstermenin bir türevidir. Canan’ın [blucinli] kızın yüzünü yıkayışını, alnındaki yarayı şefkatle temizleyişini, hareketlerindeki anaç dikkati, zarafeti doya doya seyreden; (67) Canan’a hayran hayran baktığını, Canan’a fark ettirmeden onu seyrettiğini, kitabın sihirli ve ürkek bir kuş misali masasının üzerine bir konup bir havalandığını ve hayatının büyülenmesini yaşadığını; sabah uyanır uyanmaz yanında yatan Canan’ı

uzun uzun seyrettiğini (125) açık eden Osman vasıtasıyla ‘seyredilme’ hususu, *Yeni Hayat*’ın birçok kesitinde gözler önüne getirilmektedir.

Beauvoir *İkinci Cins*’te kadının hep ikinci konuma itildiğinin, sonra da itildiği bu konum sanki onun doğal ya da yapısal özelliklerinin bir sonucuymuş gibi gösterildiğinin altını çizmektedir. Burada paternalizmin; kadını yuvayla, evle, hassaslıkla, maneviyatla ve içkinlikle ilişkilendiriyor oluşunun eleştirisi yapılmaktadır. Erkek - kadın ayrımında biyolojik ve kültürel olanın nasıl örtüştüğü ve bu örtüşmenin sonucunda kadının nasıl hep erkeğin seksüel saldırganlığının pasif bir nesnesi olmaya itildiği gözler önüne serilmektedir. Kadını bir sır veyahut bir gizle özdeşleştiren söylem, kadının ‘dilsizliğini’ ve sesinin elinden alındığını imlemektedir; ‘öteki’nin dilinin anlaşılmağını ima etmektedir. Kadın orada ama kapalı bir peçenin arkasında, belli belirsiz görüntüler arasındadır. Melek mi, şeytan mı veyahut bir aktris mi olduğu soruları cevapsız kalan bir varlıktır. Her cevap yetersiz kalmakta çünkü feminen bir varlık, eril söylem tarafından temel bir belirsizlik üzerine konuşlandırılmaktadır. Diller, gelenekler, masallar, şarkılar, filmler, mitler; kadının nasıl giyineceğine, nasıl konuşacağına, nasıl davranacağına karar verip bunları bireylere kuşak kuşak empoze eden kültür hegemonisi silsilesinden ibarettir. Bu söylem uyarınca denebilir ki, kadınlar artık toplumsal biçimde belirlenmiş verili kimlik rollerini yıkmakla uğraşmak yerine, daha yapıcı bir yazım biçimini benimseyip özgürce kendi dillerini kullanmalıdırlar. Erkek egemen dili işleme hale getirmek, kadın hareketinin birincil adımını oluşturmalıdır. Toril Moi da “Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture”da, kadın doğulmayıp kadın olduğu hususunda Beauvoir’la paralellik arz edip kadınlık tanımının toplumsal olarak dayatıldığından ve sosyal bir büyü olduğundan söz açmaktadır. Buna göre, kadın olmak bir özde saklı değildir; rastlantısal olarak dayatılan toplumsal etkilerin bir sonucudur. Kadınlıkla ilişkilendirilen özel alan ve erkekle ilişkilendirilen kamusal alan ayrımı çerçevesinde, Osman tarafından dile getirilen alıntılarla gösterileceği şekilde, roman erkek egemen toplumun diliyle şekillendirilen Canan tasavvurunu karşımıza çıkarmaktadır. “‘Küçükken gece yarıları,’ demişti [Canan] bir keresinde, ‘Evde herkes uyurken yatağımdan kalkar, perdeyi aralar, sokağa bakardım. Sokakta bir adam yürüyor olurdu, bir sarhoş, bir kambur, bir şişman, bir bekçi. Hep erkek olurdu onlar... Korkardım, yatağımyı severdim, ama orada dışarıda olmak isterdim.’” (56); “Bir an önce yalnız kalmak ve Canan’la bir gün yaşayabileceğimiz mutlu aile hayatının hayalleriyle oyalanmak istiyordum.” (139); “Bir üçüncü şehrin kuyumcusunda denediğim yüzüğü almadım ve bu hüznü, tozlu ve döküntü yerlerden her çıkışında bir gün Canan’la böyle yerlere birlikte mutluluk resimlerimizi çektirmek, onun güzelim ciğer salkımlarına sevgi göstermek ve bizi birbirimize ölüme kadar bağlayacak bir yüzük almak için gireceğimizi hayal ettim” (145); “Arzu Meleği’nin bana teselli için verebileceği ve Canan’la evimize asabileceğimiz yedi kollu bir avize umudum bile kalmamıştı.” (177) şeklinde Osman tarafından dile getirildiği şekilde Canan, ev hayatına içkinleştirilen ve onunla özdeşleştirilen bir birey şeklinde tahayyül edilmektedir. Gece yarısı Canan evdeyken dışarıda olanların “sarhoş”, “kambur”, “şişman” gibi hep erkek olanlar ile muhtemel tehlikeleri elimine etmekle yükümlü “bekçi”nin safına karşı Canan; ev içiyle, emniyetli olanla ve korkuyla iç içedir. “Önce o muhteşem gürültüyü duyduk, sonra kaza ertesinin bir anlık huzurlu sessizliğini. Şoförle birlikte, bu sefer televizyonun da tuzla buz olduğunu gördüm. Haykırışlar ve çığlıklar başlayınca elinden tutup

Canan'ı ustalıkla ve salimen yeryüzüne indirdim.” (80) örneğinde olduğu gibi, ancak ve ancak melekleştirilip dünyeviliği elinden alınmak suretiyle muhayyelleştirilen Canan özelinde, bir anlamda toplum tarafından kabul görmeyen ön koşulu olarak lanse edilen “melek gibi”, naif, konformist, ılımlı, normlara uygun ve uysal olma hususunda ‘meleklik’, toplumca ‘ideal’ ‘kadınlık’ haline denk düşürülmüş niteliktedir.

İdealleştirirken melekleştirilip naiflik addetme hususunu daha da ileri götürmek için, “Merdivenlere varmadan ona yetiştim ve yüzüne bir an yakından bakınca kitaptan fişkıran ışık gibi güçlü, ama yumuşacık bir ışık vurdu yüzüme” (19); “Ama tam odadan çıkarken, piyanonun üzerinde çerçeveli bir resim görünce pişman oldum. Resimde, dokuz yaşındaki, saçları örgülü Canan, sanırım bir ilkokul piyesi için büründüğü, Batı'dan arak, küçük kanatlı sevimli melek kıyafeti ve hüzünlü çocuk bakışıyla annesinin ve babasının yanında belli belirsiz gülümsüyordu.” (32); “Kız, adının Canan olduğunu söyledi, ben de benimkini söyledim. ‘Seni kitaba bağlayan şey nedir?’ diye sordu. Bir ilhamla, ‘Kitabı senin okumuş olman,’ demek istedim, melek. Bu melek de nereden çıktı, aklım karmakarıştı; aklım hep karışır, ama sonra birisi yardım eder, belki de melek.” (19); “Sonra Canan'ın melekleşmesine koşut olarak yanındaki oğlan da daha fazla dünyevileşiyordu. (...) İyi bir aileden bir genç kızla kimliği, geçmişi belirsiz bir aileden yoksul bir gencin aşkı efendim bu.” (123); “Melek, biliyorsun işte, zavallı çocuk, sevgilisinin yanına uzanıp gün ışığına kadar soluk alış verişlerini dinledi. Canan'ın düzgün ve kişilikli çenesini, Gülizar'ın verdiği gecelikten çıkan kollarını, saçlarının yastığa yayılışını ve dut ağacının yavaş yavaş aydınlanışını seyretti.” (133 - 134) Canan elinde 19 numara, etekliği basmadan, merdivenlerden yukarı ne narin, ne zarif uzaklaştı.” (75); “... Canan'ın gözlerinden yaşlar akıyordu. Gecenin geri kalanını hatırlamak bile istemiyorum. Bana Mehmet namı diğer Nahit için gözyaşı döken Canan'ı avutmak düşmüştü.” (89); “Mehmet sendeleyip düştü. Adam plastik torbasını atıp parka doğru kaçmaya başladı. Canan aynı mutsuz, zarif, küçük kuş adımlarıyla bana yaklaşıyordu.” (26); “Güzelim uzun kolları bazan birbirine paralel iki kırılğan dal gibi benim sabırsız dizlerime doğru uzanır, bazan da biri, perdeden yastığa destek bir ikinci yastık olan elini dengeler, öbürü de denge yapan kolun dirseğini zarifçe dibinden tutardı.” (55); “Bu ağır ve yorgun Mehmet, Canan'ın aklından çıkaramadığı Mehmet'ten ne kadar da uzaktı.” (138); “Bıraktım gitsin bu kendini beğenmiş adam. Onu sevebildiği için Canan'a öfke duyuyordum. Ama Canan'ın haklı olduğunu anlamam için kırılğan ve hüzünlü gölgesine uzaktan bir bakış atmam yetti.” (164); “Gülümseyişinden sonra, çoğu gülümseyişinden sonra, Canan yumuşak bir el hareketiyle saçlarını kulaklarının arkasında toplar ve her seferinde benim aklımdan, benim kalbimden, benim ruhumdan bir parça erir, karanlık gecede kaybolur giderdi.” (24) “... çam ağaçlarına doğru yürüyen beş küçük insandan birinin Canan olduğunu en son aldığı vişne rengi basma elbisesinden, hayır, yalnız ondan değil, yürüyüşünden, duruşundan, inceliğinden, zarafetinden, hayır, kalbimin atışlarından anladım. Birden ta uzaklarda, Dr. Narin'in küçük harika ülkesinin sınırlarının başladığı dağların kıyısında harika bir gökkuşağının oluştuğunu gördüm.” (106) Canan'a atfedilen ‘saflik’ ve ‘naiflik’; küçük harika bir ülke sahibi Dr. Narin gibi, erkeklere biçilen iktidar rolleriyle tezat teşkil etmektedir. “Anayurt Otelinde Geceleyen Kadın” makalesinde Özden Sözalın'ın belirttiği üzere, egemen kültürel ve temsili dizgelerde, ‘öteki’ olarak konumlandırılarak erkeğin görelî üstünlüğünü güvenceye alan kadın, erkeğin olumsuz, eksik özelliklerinin toplamından başka bir şey değildir. (Sözalın, 2004, s.

263) Bu yüzden dilde ve düşüncede aşağılanan, yok sayılan, dışlanan kadın kimliği; kendi adına bir başkalığı ve niteliği olmaksızın, erkeğin sahip olduğuna sahip olmayan, onun muktedirliğini eline alamayan, ‘erkekten daha az’ bir kimlik olarak kurgulanmaktadır.

Canan’ın bir arzu nesnesine dönüştürülmesi hususunda, “Dokuz yaşındaydım, deniz kenarında düştüm, dizim kanadı, annem çılgınlık attı. Otelin doktoru amcaya gittik. Ne tatlı kızsın sen, dedi amca bana, ne şeker kız, yarama oksijenli su döktü, ne akıllı kız. Saçlarıma bakarken amcanın beni beğendiğini anladım. Bana dünyanın bir başka yerinden bakabilen büyülü gözleri vardı. Göz kapakları hafifçe düşüktü, uykulu gibi belki, ama her şeyi ve beni bütünüyle gören biri gibi de...” (56); “Aynı anda bana gülümseyen Canan’ımın dudaklarını, filmlerde gördüğüm gibi, televizyonda yapıldığı gibi, yapıldığını sandığım gibi öptüm, bütün gücümle öptüm, istekle ve hırsıyla öptüm, melek, çırpınıyordu, kanatarak öptüm.” (64); “Uzun bir yolculuktan sonra eve dönen genç koca gibi Canan’ı dudaklarından öptüm, işte en sonunda, onca badireden sonra, ikimiz birlikte evimizde, odamızdaydık. (...) Dudakları dut kokuyordu.” (128); “Benimle evlenir misin? ‘Güzel boyunlu [Canan]’ ... (133); “Elinde iri bir doktor çantası, her şeyden çok doktor olan orta yaşlı tıraşlı biri, dışarıdaki kızarmış ekmeğin kokusuyla birlikte içeri girdi. Dudakları az önce kan içmiş gibi kıpkızıldı ve kenarında çirkin bir çıban vardı. Ateşler içindeki Canan’ı arsızca soyacak ve titreyen boynunu ve sırtını bu dudaklarla öpecek diye düşünmüştüm.” (...) “Kızıl dudaklı çılgın doktor Cananım’ın kanını afiyetle emmiş, şimdi anneleriyle oturmuş gül kızların çayını içiyordu.” (134) Canan ile Canan’ı bütünüyle görebilen büyülü gözleri olduğundan söz açılan doktor arasındaki beğeni ilişkisi, bir çocuğa duyulan şefkatten öteye geçmektedir. “Doktor amca” tarafından, muayene edilecek küçük kız çocuğun her şeyden evvel dış görünüşü üzerine eğilme ve onu ‘beğenme’ edimi, pedofili sapkınlığını ve cinsel istismar vakalarını hatırlatmakla birlikte kız çocuk da olsa ‘kadın’ doğulma sorunsalına parmak basar niteliktedir. Osman tarafından kanatarak, bütün gücüyle, istekle ve hırsıyla öpülen; “güzel boyunlu”, dudakları dut kokan Canan hususunda; kadın vücudu bir arzu nesnesi olarak yansıtılarak ancak ve ancak bedeni ile var olabilen ‘meta kadın’ imajı kuvvetlendirilmektedir. “Kızıl dudaklı çılgın doktor”un Canan’ı arsızca soyup kanını emeceğini muhayyilesinde canlandıran da Osman’ın birebir kendisidir ve bu sayede, toplumsal cinsiyet kodlarının Osman’ın zihniyetine fazlaca nüfuz ettiği görülebilmektedir. Canan’ı zihninde melekleştirildiği oranda seven ve onun bedeninin diğer erkekler tarafından soyulup öpülmesinin saplantılı şekilde korkusunu içinde barındıran Osman’ın, Canan’ı ne denli maddeselleştirdiğinin ve kadına bakışının ne denli eril bir noktadan olduğunun emareleri hissedilebilmektedir. Aynı zamanda, aynı eril bakış tarafından, kadının bedene indirgenmesi ve bunun üzerinden ele alınması, kadına toplum içerisinde ancak ve ancak bu şekilde yer edinebilme şansı verilmesi fikrinin altını doldurur niteliktedir.

### **Pasifleştirilen ‘Gül Kızlar’**

“Küçük harika [bir] ülke” sahibi nitelemesinde olduğu gibi muktedirliğinin altı ısrarla çizilen Dr. Narin’in, o oranda pasifleştirilen Gülizar, Güldam ve Gülcihan adındaki “gül kızları” ve karısı söz konusu olduğunda da, metnin eril hegemonik söylemi, Osman’ın bakışından aynı tutarlılıkla sürdürülmektedir: “[Canan] üç gül kız kardeşle birlikte sofadaki masaya oturmuş, hasırdan el örgüsü bir sepetin içinden

bir bolluk ve mutluluk mevsiminin olgun elmaları ve portakalları gibi masanın üzerine renk renk dökülen top top örgü yünlerine bakıyordu. Sepetin yanında da, bir zamanlar annemin de aldığı *Ev ve Kadın* dergisinin orta sayfalarından çıkan el - işi örgü patronları, kare kare işlenmiş çiçekler, vak vak ördekler, kediler, köpekler ...vardı. (...) Sonra, Gülcihan'ın esneye esneye annelerine yaklaşan, gözlerini kırpıştırarak mutlu aile tablosunun içinde eriyip giden iki küçük kızına dönüp dedim ki: 'Daha hala anneniz yatırmadı mı bakayım sizleri?' Bir şaşırıldılar, bir korktular, annelerine sokuldular. Daha da keyiflendim. 'Sizler, sizler, daha solmamış birer çiçeksiniz aman,' bile diyebilirdim beni şüpheyle süzen Gülendam ile Gülizar'a." (120); "Yandaki odadan geçiyordum, çocuklarını yatırıp geri dönmüş Gülcihan'ın, titiz Gülizar'ın, sinirli Gülendam'ın bakışlarının üzerimde olduğunu sezdim." (122); "Dosyaları, fihristleri gergef işleyen bir kızın dikkatiyle Gülendam hazırlamıştır," dedi. "Gülizar bütün yazışmaları yönlendirmeyi, benim cevaplarımın ve isteklerimin ana fikrini benden alıp sevgili ve itaatkâr saatlerime mektuplar yazmayı babasına bağlılık kadar zevk bilir." (126); "Gül kızların anneleri, küçük tehditkar bir kadındı: Yalnız gözleri ve bakışları değil, bütün duruşu, bakın, şimdi ağlarım ha, diyordu." (87); "[Gül kızların annesi] ağlayacak sandım, Dr. Narin'in gözlerinde çakmak çakmak bir öfke gördüm." (87) örneklerinde görüldüğü gibi, yalnızca ev içerisindeki hallerinden haberdar olduğumuz, sadece ev içindeki halleriyle betimlenen Gülizar, Gülendam ve Gülcihan ile anneleri; el işi ve örgü işleriyle ilgilenen, Dr. Narin'e bağlılıklarıyla tanınan karakterlerdir. Osman'ın cinsiyetçi bakışından aktarıldığına göre, Gülizar dosyaları ve fihristleri bile gergef işler gibi işlemektedir. Söz konusu dört kadın karakter; kadına ev işlerinin kotarılması haricinde kamusal alanda kapı açtırmayan ataerkil söylemin ürettiği yaşam biçimlerini sürdürmeye mahkûm edilen veyahut bu söylemin zorladığı işlevsel alanlara itilerek toplumsal hakları zorla ellerinden alınan; verili cinsiyet rolleri zorla üzerlerine biçilen ve ancak ve ancak bu yolla toplum tarafından 'kabul edilebilir' olan kadın modelinin temsilcisi niteliğindedir. Osman, kızları "solmamış birer çiçek" olarak görmektedir. Ev kadınlığıyla özdeşleştirilen "titiz" ve pejoratif anlamda "sinirli" türünden sıfatlar aracılığıyla kızlardan söz açmaktadır. Dahası, kızlara annelerinin onları neden hala yatırmadığını sorduğunda korkup annelerinin yanına sokulmalarından keyiflenebilmektedir. Annelerini ise ağladı ağlayacak, güçsüz ve dayanıksız şeklinde nitelendirmektedir. "Solmamış bir çiçek" nitelemesi bile başlı başına, kadınları "çiçek"leştiren; salt şekilsel özelliklerine odaklanarak güzelliklerini, renklerini veyahut kokularını ön plana çıkarıp geri kalan bütün niteliklerinin altını boşaltan ve yok sayan bir ifadedir. Dahası, henüz "solmamış" olmaları maharetmiş gibi algılanıp günün birinde solabileceklerinin ve o anda güzel görünüşlerini de kaybederek salt görünüşten ibaret bir nesne gibi hiçleşeceklerinin potansiyelini bünyesinde barındırmaktadır. Bütün bu yaftaların, Osman'ın bakışından ve dilinden okura aktarılması; Osman'ın karanlık eril zihninin işleyişi konusunda oldukça fikir vericidir. Eril dilin egemen olduğu bir dünyada, kadının kültürel cinsiyetinin, bu söylemin keyfiligi içinde üretildiğinin haberciliği yapılmaktadır.

### 'Ev İçi' Kadınları

Osman'ın annesi de, bu aşamaya kadar bahsi geçen tüm kadınlar gibi, 'ev içi'nden başka herhangi bir sosyal alanda zuhur etmeyen; güzellikle, yumuşaklıkla ve uysallıkla ilişkilendirilip 'iktidarsızlaştırılan' kadınlar silsilesine katılmaktadır. Buradaki annelik hususunda kadının başat görevini annelik, yavrusunu koruyup

kollama ve bütün hayatını annelik rolü üzerine inşa etme misyonu teşkil etmektedir. “Annemi seviyordum, güzel, nazik, yumuşak ve anlayışlı bir kadındı.” (...) “‘Çıkıyorum,’ dedim. ‘Ne zaman döneceksin?’ dedi annem, ‘bekleyeyim mi seni?’, ‘Bekleme. Sonra televizyonun karşısında uyuyakalıyorsun.’ (11); ”Dün babam öldü. Bugün gömdük. Boktan herifin tekiydi, hep içerdi, annemi döverdi, bizi burada istemedi.” (14); Geç kaldığım için annem ya meraklanmıştı ya da odamda bir şey arıyordu. (35); “Yatmadan önce annesinin, kapısını tıklatıp, ‘Sabahlara kadar yazıyorsun, bari sigara içme,’ dediği kişi bendim. (...) Annesinin odasının kapısında durup içeriden gelen soluma seslerini sevgiyle dinleyen bendim.” (37); “Telefon ettim. Anneler anlamaz, ağlar. (45); “... ağlama anne, yemin ediyorum, eve döneceğim, ağlama anne kolumda bir gün bir melekle.” (76); “Hemen otobüsle İstanbul'a döndüm. Sabah ezanı okunurken bana kapıyı açan anneme ne Altın Ülke'nin peşinden koştuğumu söyledim, ne de melek gelininden söz ettim. ‘Bir daha anneni öyle bırakıp gitme!’ dedi.” (175) “Demiryolcu Rıfki Amca'nın dul karısı Ratibe Teyze'nin başını ve baktığı televizyonu gördüm. Kocasının boş koltuğuna kırk beş derece dönük oturmuş televizyonu seyrederken, tıpkı annemin yaptığı gibi, başını omuzlarının arasına çekmişti, ama annem gibi örgü öreceğine fosur fosur sigara içiyordu.” (16) örneklerinden anlaşıldığı şekilde okur; “güzel”, “nazik”, “yumuşak”, şiddet gören, hayattaki tek rolü annelik olan, anlamayan ağlayan, yalnız olan ve örgü ören bir kadın profili ile karşı karşıya bırakılmaktadır. Bütün bir roman boyunca ev halleriyle zuhur eden, sesi çıkartılmayıp Osman'ın bakışının ve zihninin süzgecinden geçtiği oranda gün yüzüne çıkarılabilen bir anne profili söz konusudur. Osman'ın neyi, nasıl ve ne şekilde gördüğünün roman boyuncaki tüm kadın tasvirlerinde belirleyici oluşu, hakikatte de eril bir süzgeçten geçirilerek anlamlandırılan ve adlandırılan kadının kültürel cinsiyetiyle paralellik arz eder niteliktedir. Ratibe Teyze hususunda tek bir sözcükle bahsi geçen “dul”luk hali dahi, eril olanın dünya üzerindeki maddi hegemonisi sona erdikten sonra dahi onu karısı üzerinde söz sahibi kılan, toplumsal biçimde belirlenmiş kodlardan birine işaret etmektedir. Kadını ‘erkeksiz’ ve ‘başıboş’ kalmışlıkla ilişkilendiren bütün olumsuz çağrışımlarıyla bu kültürel kod, eril hegemonik söylemin diliyle biçimlendirilen kadın kimliğinin emarelerini okura bir kez daha hissettirmektedir.

### **Erkek Egemen Dille Zuhur Eden Diğer Kadınlar**

Osman'ın Canan'a, Dr. Narin'in kızlarına ve karısına, annesine yönelik kullandığı erkek egemen dile ek olarak; romandaki sadece bir bahiste adı geçen diğer kadınlara dair bakışı, düşüncesi ve değerlendirmeleri de metnin ataerkil söyleminin altını doldurur niteliktedir. “Uzun saçlı [blucinli] kızın yüzünden gözünden kanlı yağmur suları akıyordu. Biz yaşlarda olmalıydı. Yağmurda pembeleşen yüzünde ölümle yüz yüze gelmiş birinden çok, şaşkın bir çocuk ifadesi vardı. Küçük ıslak kız, senin için biz çok üzüldük. Bir an, bizim otobüsten gelen ışığın altında, koltuğunda oturan ölü erkeğe baktı ve dedi ki: ‘Babam, babam şimdi çok kızacak.’” (65) “Demin şarkı söyleyen kadın gene belirdi, şimdi bir melek olmuştu. (...) Üzerinde annemin Süreyya Plajı'nda giydiği o iyice kapalı bikinilerden biri vardı. Tuhaf bir elbise parçası, bir atkı ya da acayip bir şal sandığım şeyin de, boynuna dolayıp narin omuzlarının iki yanından sarkıtığı bir yılan olduğunu gördüm. ... Orada, o çadırın içinde, melek ve yılan ve öteki yirmi - yirmi beş kişiyle birlikte olmaktan öyle bir mutluluk duydum ki, gözlerimden yaşlar fışkıracak sandım.” (153) “... içleri gül kurusu ve mandalina kabuğu rengindeki şekerlerle dolu kavanozları ve pırlırlı

kavanozlar kadar yuvarlak ve düzgün bir anneyi görünce bir an durakladım, kasaya döndüm, sarsıldım. Annenin on altı yaşlarındaki küçük ve solgun bir minyatürü, ... Amerikan filmlerindeki o özgür ve şeytani kadınlar gibi bana açıkça gülümseyerek bakıyordu.” (146) “Ama yan apartmanın penceresinden şirret bir kadın dikizdeki Serkifos’u fark ediyor ve avazı çıktığı kadar: ‘Yetişin! Allah cezanı versin, sapık!’ diye bağırdığı için araştırmacı ne yazık ki ... gözlem noktasını palas pandiras terk etmek zorunda kalıyordu.” (111); “‘Canan da,’ demişti çaçeron kadın, sınıf arkadaşı kızların yaptığı evlilikleri bir bir saydıktan sonra, ‘Samsunlu bir doktorla evlenip Almanya’ya yerleşmiş.’” (179) “Titiz bir ev kadınının dikkatini hatırlatan bir zarafet ve kurmay olmaya azimli bir askerin sınıflama tutkusuna yaklaşan bir düzenle bütün mallarını çekmecelerden, el işi torbalardan ve vitrinden çıkarıp bana gösterdi.” (141); “Herhangi bir kadınla ilişkisi ya da böyle bir ilişki kurmak gibi bir çabası yoktu. Yurtta yönetici olan Movado, yokluğunda Mehmet’in odasında yaptığı bir araştırmada çıplak kadın resmi yayımlayan birkaç dergi bulmuş, bunların normal öğrencilerin çoğunun istifade ettiği şeyler olduğunu eklemişti.” (113) örneklerinden anlaşıldığı üzere Osman’ın şaşkın bir çocuk, küçük bir kız gibi gördüğü blucinli kızın, kaza sonrasında ve erkek arkadaşı öldükten dahi sonra aklına ilk gelen husus babasının bu olay akabinde kendisine çok kızacağıdır. Erkekler tarafından müthiş seviyede baskı, kontrol ve denetim altında tutulan kadınların krizi bu gibi nüanslarla hissedilebilir niteliktedir. Viranbağ’da, annesi gibi “iyice kapalı” mayosuyla hüzünlü şarkılar söyleyen kadın şarkıcı, melek kostümüyle ve boynundaki yılanla zuhur etmekte; bunu gören Osman gözlerinden yaşlar fışkıracak sanmaktadır. ‘Meleklik’ rolünün de ‘yılanlık’ rolünün de kadınlara atfedilen nitelendirmeler olduğu ve iki karşıtlığın bir arada tasvir edilmesinin söz konusu atıfların suniliğine, verili ve zorlama oluşuna işaret ettiği düşünülebilmektedir. Osman’ın bakışında, mutfakla ve el işleriyle ilişkilendirilebilecek gül kurusu ve mandalina kavanozları satan kadın, o kavanozlara dönüşmüş, ‘kadınlık’la özdeşleştirilen mutfakın bir parçası, bir uzantısı ve nihayetinde adeta bir nesneye dönüşmüştür. Yine Osman tarafından, söz konusu kadının “küçük ve solgun bir minyatürü” şeklinde betimlenen kızı ise, Amerikan filmlerinde “özgür” kadınlar gibi gülümsediği için “şeytani” addedilmektedir. Kadınlar itaatkâr ve boyunduruk altında olabildiği kadar ‘meleksi’, özgür olabildikleri ölçüde de “şeytani” addedilmektedir. Osman’ın metin boyunca tam bir tutarlılıkla sürdürdüğü erkek egemen toplum dilinin eril bir özne tarafından işlenişi, bu noktada da geçerliliğini korumaktadır. Yine Osman’ın bakışından, yan apartmanın penceresindeki “şirret” kadın, Serkifos ismindeki araştırmacının yaptığı gözlemi, sözde ‘kadınlık doğası’ gereği anlayamamış olacak ki, Serkifos’u “sapık” zannedip onun ele verilmesi için sesini duyurmaya çalışmakta ve bu sebeple belirgin bir nefret söylemi içerisinde “şirret” şeklinde yaftalanmaktadır. Tıpkı, Canan’ın Samsunlu bir doktorla evlenip Almanya’ya yerleştiğinin duyuruculuğunu yapan kadının sebepsizce “çaçeron” addedilmesi gibi... Veyahut bu tarz bir ‘dedikodu’ söyleminin neden bir kadın karaktere yaptırıldığının altında yatan toplumca belirlenmiş ‘dedikoducu kadın’ etiketinde olduğu gibi... Titiz bir ev kadının zarafetine karşılık kurmay olmaya azimli bir askerin tutkusu, kadın - erkek ikili karşıtlıklarının, kadının ‘ev içi’ ve zarafetle özdeşleştirilen sözde ve verili ‘doğasına’ karşı; iktidar kimliğinin taşıyıcısı olan eril bireyin asker olmak için taşıdığı ‘tutku’; toplumda kadına ve erkeğe biçilen verili rollerin taban tabana zıtlığının sözcülüğünü yapar niteliktedir. Dahası, Movado’nun Mehmet’in odasında yaptığı çalışmalarda gün yüzüne çıkarılan çıplak kadın resimli dergiler; kadının maddeleştirilmesi,

araştırılması, ihtiyacı karşılayıcı bir eşya veya araç pozisyonuna indirgenmesi hususundaki emareleri okura hissettirir niteliktedir. Görüldüğü üzere, kadını ‘melek kadın’, ‘yılan kadın’, ‘nesne olan kadın’ veyahut ‘iyi bir anne’ ve ‘iyi eş olan kadın’ gibi kategoriler altında sınıflandıran ataerkil söylem ve bu söylemin içinde belirlenen, onun taşıyıcısı, yeniden ve yeniden üreticisi eril hegemonik dil, ‘iyi’ veyahut ‘makul’ kadına karşılık ‘kötü kadın’ kategorilerini belirlerken, erkekler de ‘hakimiyet kuran erkek’, ‘tutkulu erkek’ ve ‘muktedir erkek’ görünümleri altında belirlenmektedir.

### Erkek Egemen Söylem Bağlamında Bourdieu’nün “Habitus” Kavramı

Son olarak; Osman’ın bakışından süzülerek gün yüzüne çıkarılan kadın tasvirlerine ve tasavvurlarına ek olarak, farklı karakterler tarafından farklı kadınlara yönelik çeşitli nitelendirmeler de metnin erkek egemen söyleminin destekleyicisi niteliğindedir. “Bizi liseye götüren çocukla, benimle hiç konuşmadığı şeker bir sesle konuştu Canan: ‘O kara gözlükler dünyanı karartmıyor mu senin?’ ‘Karartmıyor,’ dedi çocuk. ‘Çünkü ben Michael Jackson’um.’ ‘Annen ne diyor buna?’ dedi Canan. ‘Bak, annen sana ne güzel bir yelek örmüş.’ ‘Annem karışamaz!’ dedi çocuk. (70); “*Mari ile Ali*’de de ... üvey annesinin evden attığı kızın babasını bulmak üzere birlikte Batı’ya doğru yolculuğa çıkıyorlardı.” (91); Osman’ın Ratibe Teyze’den aktardığına göre; ‘Bak makinenin başındaki kadın tam bir yılan. Olanlar bizim çocuğa oluyor, şu polise. ... Çay vereyim mi?’ (186) örneklerinden yola çıkarak denebilir ki; kendisine yelek ören annesinin, Michael Jackson olmasına karışamayacağını duyuruculuğunu yapan küçük çocuk, Bourdieu’nün “habitus” kavramının hatırlatıcısı niteliğindedir. Bu kavram, insanların belirli bir kültür dizgesi içerisinde yaşamaları sonucunda zihinlerinde sahip oldukları temel bilgi stoğunu anlatmaktadır. “Habitus” kavramı, toplumsal kategorilere ayırmanın içselleştirilmesinin bir tezahürüdür. (Bourdieu, 1996, s. 170) “Habitus”, pratik mantığın kaynağına ve “oyun duygusu”na karşılık gelmekte, toplumsal yapıların temellük edilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu yolla bireyler, zihinlerinde taşıdıkları “habitus’un sürekli eğilimleri” aracılığıyla, var olan kurumları benimseyerek etkinleştirmekte; toplumsal bağlamın etkisini harekete geçirmektedir. Dolayısıyla, kendisine yelek ören annesinin Michael Jackson olmasına karışamayacağını ilk elden duyuran küçük erkek çocuk örneğinde olduğu gibi, toplumun kategorileştirmeci yapısının küçüklük yaşlarından itibaren içselleştirilmesi, yeniden ve yeniden üretilmesi söz konusudur. “Sürekli eğilim” haline getirilmiş eylemlerin adlandırılması hususunda zihinlere doğrudan itibaren yerleştirilen kodlar, verili kimlikler ve cinsiyet rolleri; yelek örme eylemi dışında, erkek çocuğunun üzerinde dahi yaptırım uygulayamayan anne profili, toplumsal biçimde belirlenmiş kimlik imajlarının ilk elden emarelerini taşımaktadır. Ek olarak, Rıfkı Hat’ın *Mari ile Ali* kitabında da, kızı evden attıran kişinin ‘üvey anne’ oluşu ile karısı Ratibe Teyze’nin televizyondaki kadını “tam bir yılan” şeklinde betimlemesi; verili cinsiyet rollerinin ve kültürel kodların kadın nefreti üzerine söylem üretme aracı olan dile nesiller boyunca yerleşmiş kullanımların anımsatıcısıdır. Söz konusu örnek, mitlerde ve hikayelerde en sık kullanılan izleklerden olan “yılan kadın”-yılanın deri değiştirip yinelenmesiyle kadınların adet görmesi ilişkisi veyahut Adem’i yoldan çıkararak yılan ve Havva paralelliği etrafında şekillenen ‘günaha davet’ hususunda - ve masallar boyunca sürdürülegelen “üvey anne” yaftalarının; toplumsal - kültürel bağlamda, erkekler kadar kadınlar tarafından da ne denli büyük oranda içselleştirilip



kullanıldığını imlemektedir. Ataerkil söylemin ürettiği rollere bürünmeye ve yaftaları giyinmeye zorlanan kadınların köşeye sıkıştırıldığı bir toplum ve dünya tasavvuru çerçevesinde okuru düşünmeye ve aktif rol üstlenmeye itmektedir.

### Sonuç

Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* romanında, eril hegemonik söylemin hüküm sürdüğü bir dünyada; toplumsal alandan uzaklaştırılmış, ev içine hapsedilmiş ve o mekânlarda erkek egemen toplum söyleminin yarattığı yaşam biçimlerini sürdürmeye mahkûm edilmiş ya da bu söylemin zorladığı işlevsellik alanlarına itilmiş kadınlar söz konusudur. Yüzyıllar boyunca kadınlardan ‘iyi bir anne’, ‘iyi bir eş’, ‘iyi bir evlat’ olmaktan fazla beklentisi olmayan bir toplumsal düzende köşeye sıkıştırılmış ‘dilsiz’ kadınlar, eril bakışının ve babanın kanunu olan dilin taşıyıcısı Osman isimli anlatıcı karakterinin bakışından ve dilinden gözler önüne serilmektedir. Denebilir ki tarihin, mitlerin ve kadınlık kimliğini öteleyen tüm anlatıların içinde şekillendiği bağlam boyunca yılanla, şeytanla, yoldan çıkarma veyahut günahla özdeşleştirilen kadın imgesinin, *Yeni Hayat* romanı söz konusu olduğunda da, yeniden ve yeniden üreticiliği yapılmaktadır. Kadınların ‘melek’ olmadığı veyahut erkekler tarafından melekleştirilemediği takdirde kabul göremeyeceği bir toplum tahayyülü söz konusudur. Toplum tarafından belirlenmiş ‘melek gibi’ veyahut ‘yılan gibi’ olan kadın ikili karşıtlığı içerisinde; melekleştirerek pasif kılma ve egemenlik altına alma dürtüsüne karşıt olarak hegemoni altına alamadığını ‘yılanlık’la veyahut ‘şeytanilik’le ilişkilendirme söz konusu olmaktadır. Bu husus, ataerkil toplum düzeninin dayattığı söylemsel ve işlevsel alanlarına itilen, gücü adeta elinden alınmak suretiyle toplum tarafından ‘makul’ addedilen kadın profiline referans etmektedir.

### Kaynakça

- Beauvoir, S. D. (1972). *The Second Sex*. 1949. Trans. HM Parshley. Harmondsworth: Penguin.
- Bourdieu, P. (1996). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. R. Nice. London: Routledge.
- Moi, T. “Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture.” *New Literary History* 22.4 (Autumn 1991): 1017 - 1049. [PDF]
- Oğuzertem, S. (2004). “Taklit Aşklardan Taklit Romanlara Genel Kadın Yazarlığı.” *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (Vol. 139). Irzık, S., & Parla, J. (Eds.). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2017). *Yeni Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Parla, J. (2004). “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi.” *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (Vol. 139). Irzık, S., & Parla, J. (Eds.). İstanbul: İletişim.
- Sözüalan, Ö. (2004). “Anayurt Oteli’nde Geceleyen Kadın.” *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (Vol. 139). Irzık, S., & Parla, J. (Eds.). İstanbul: İletişim.

## FATMA FAHRÜNNİSA'NIN *DİLHARAP* ROMANINDA RUHSAL BOYUTUN SUNULUŞ BİÇİMLERİ

FORMS OF PRESENTATION OF SPIRITUAL DIMENSION  
IN FATMA FAHRÜNNİSA'S *DİLHARAP* NOVEL

Kübra KURUHALİLO

### Özet

Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharap* romanı 14 Teşrinisani 1312 (26 Kasım 1896) ile 22 Mayıs 1313 (3 Haziran 1897) tarihleri arasında *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika edilmiştir. *Dilharap* romanının tefrika edildiği dönemde Osmanlı kadın yazarları edebiyatta bir dönüm noktası oluşturmuştur. *Dilharap*, aynı dönemde tefrika edilmiş olan Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* ve Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* eserleriyle birlikte Türk edebiyatının roman alanında gelişimine eşlik etmiştir. XIX. yüzyıl İstanbul kadınının yansıtıldığı bu romanda, Mazlume'nin başından geçen kötü bir evlilik olayı anlatılmaktadır. Gönül yıkıcı evlilik macerasında sabır ve sebat gösteren Mazlume, kurtulmak için mücadele vermektedir. Yazar romanın mukaddimesinde, kendi hikâyesinin yazılmasını isteyen bir kadının ricası üzerine bu eseri kaleme aldığını ifade etmiştir. Böylelikle roman, o dönemde zor bir evlilik süreci geçiren kadınlar için rehber işlevi görmüştür. Tema bakımından döneminin eserleriyle benzer özellik gösteren *Dilharap* romanı, yazarın kullandığı anlatım teknikleri bakımından dikkat çekmektedir. Romanda anlatıcının daha çok Mazlume'nin bakış açısını benimsediği görülmektedir. Anlatıcı, romanın bazı yerlerinde okuyucu ile diyaloga girmiş olmasına rağmen anlatıcının günümüz modern romanlarında sıklıkla kullanılan anlatım tekniklerinden iç monologa başvurduğu görülmektedir. İç çözümlemelerin eşlik ettiği iç monolog, ilk kez *Araba Sevdası* romanında kullanılmıştır. XIX. yüzyılda kendini gösteren bu anlatım tekniği Türk romanını önemli bir noktaya taşımıştır ve *Dilharap* romanının, günümüz diline aktarılmasıyla Türk edebiyatında iç monolog tekniğini kullanan ilk eserler arasında yer aldığı anlaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Fatma Fahrünnisa, Anlatım Teknikleri, İç Monolog, İç Çözümleme, Bakış Açısı, XIX. Yüzyıl Türk Romanı

### Abstract

Fatma Fahrünnisa's novel *Dilharap* published separately between 26 November 1896 and 3 June 1897 on *Hanımlara Mahsus Gazete*. Ottoman Empire woman novelists made a turning point in literature, this was the time *Dilharap* published. *Dilharap* accompanied Rezaizade Mahmut Ekrem's *Araba Sevdası* and Halit Ziya Uşaklıgil's *Mai ve Siyah* which were written in the same period. Novel, in which XIX century women's lives in İstanbul reflected, tells about the bad marriage Mazlume had. Mazlume tries to put a fight to save herself from this marriage patiently and pathetically. The author confesses that he wrote the novel for the plea of a woman who wanted her story to told about. Hereby the novel became a Pioneer in the aspect of the bad marriages woman have in those time. Although novel shows similarities with regard to theme, it differs from the techniques author used. The novel was written in Mazlume's viewpoint. Although sometimes author seems to have a dialogue with the reader, interior monologue is highly used which is a modern used technique. Interior monologue which is a way of analysing the self, firstly was used in *Araba Sevdası*. This writing technique made the Turkish literature live its golden days, in XIX. Transferring the novel, *Dilharap*, into our modern world, it has been placed among the ones which inner monologue technique was used.

**Keywords:** Fatma Fahrünnisa, Forms of Expression, Interior Monologue, Interior Analysis, Point of View, 19th Century Turkish Novel



## Giriş

Fatma Fahrünnisa; Evkaf Varidat Müdürü İsmail Hakkı Bey'in kızıdır (Uraz 1941: 456). 31 Temmuz 1876'da doğan Fatma Fahrünnisa (Tezcan), 13 Ocak 1969'da vefat etmiştir (Altuğ 2017: 10). Hicrî 1311'de neşredilmeye başlanan *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yazıları vardır. Fahrünnisa Hanım'ın roman ve tiyatro yazdığı bilinmektedir. Fakat onun daha kuvvetli tarafı muharrirliği ve makaleciliğidir (Uraz 1941: 456).

Fatma Fahrünnisa'nın, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de seyahat, makale ve öykü olmak üzere çeşitli türlerde yazıları kaleme aldığı görülmektedir. Aynı dergide mütercim olarak da karşımıza çıkmaktadır. *Madame La Barone* adlı Fransız kadın yazarın bir eserini *Bir Tesadüf* adı altında tercüme etmiştir ve bunun dışında *Küçük Hikâye* adında tefrika eseri bulunmaktadır. Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharap* romanı ise *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin 88. sayısından 113. sayısına kadar tefrika edilmiştir.

TUBİTAK tarafından desteklenen 1 Mayıs 2014'te başlayan ve 1 Mayıs 2017'de sona eren “Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi” adlı proje kapsamında 1831-1928 yılları arasında Arapça temelli Osmanlı alfabesiyle basılan 302 süreli yayın taranmıştır.<sup>1</sup> Bu taranan süreli yayınlar sayesinde *Dilharap* romanı Türk edebiyatına kazandırılmıştır. Latin harflerine aktarımını Fatih Altuğ ve Kevser Bayraktar yapmıştır. Fatih Altuğ aynı zamanda günümüz Türkçesine de romanı uyarlamış ve kitap olarak basımı Koç Üniversitesi Yayınları tarafından Kasım 2017 tarihinde gerçekleşmiştir.

Fatma Fahrünnisa, kendisi gibi İstanbul hanımefendisi olan romanın başkahramanı Mazlume ile XIX. yüzyıl İstanbul kadınının niteliklerini aktarmıştır. Asil bir ailenin kızı olan Mazlume'nin toplumsal açıdan daha düşük seviyedeki aileye gelin olarak gitmesi romandaki çatışmanın oluşmasını sağlayan ana nedendir. Anlatıcı-yazar bu çatışmaları daha çok Mazlume'nin penceresinden aktarmış ve iç çözümleme, iç monolog gibi anlatım tekniklerini kullanarak hikâyenin inandırıcılığını kuvvetlendirmiştir. Berna Moran'a göre Batı'da bu tarz tekniklerin kullanımı başlamamışken Türk romanında *Araba Sevdası*'nda bilinç akımı ve iç monolog tekniklerine dair izler bulunmaktadır (Moran 1995: 66). İç monologun ilk olarak görüldüğü bir başka eser ise *Servet-i Fünûn* muharriri Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* adlı eseridir. Fatma Fahrünnisa bir kadın yazar olarak Türk romanındaki bu gelişim çizgisini *Dilharap* romanı ile devam ettirmiştir.

## ***Dilharap* Romanında Ruhsal Boyutun Sunuluş Biçimleri**

Anlatıma dayalı her eser; yazar, anlatıcı ve okuyucu arasında ilişki kurulmasını sağlar. Bu ilişki romanda çeşitli bakış açılarının ve bazı benzer tekniklerin kullanılmasıyla kurulur. Anlatım tarzını belirleyen yazar, okuyucuya belli bir noktadan olayları sunar bazen de bu sunumu karışık bir biçimde verir. Anlatma esasına bağlı edebi türlerde bu arada tabii olarak hikâye ve romanda, hem metin halkası hem vaka zinciri hem de eserin dili bakış açısına göre şekil alır (Aktaş 1991: 81). Diyebiliriz ki bakış açısı, roman için en temel unsurdur. Çünkü okuyucu, bakış

---

<sup>1</sup> <http://tefrikaroman.ozyegin.edu.tr/ANASAYFA>

açısının olanak verdiği kadar metinden bilgi edinir. Romanda yer alan iç çözümleme ve iç konuşma tekniklerinin temelinde de bakış açısı yer almaktadır. Yazar, özellikle karakterlerin iç dünyalarını, ruhsal boyutunu aktarmak istediğinde bakış açısının yönlendirme olanaklarını kullanarak iç çözümleme ve iç konuşma tekniklerine sık sık başvurur.

Roman kişilerinin ruhsal boyutunun sunumu ya da ruh çözümlemesi genellikle dört yolla olur (Çetin 2012: 175): İç çözümleme (interior analysis), iç konuşma (iç monolog, interior monologue), iç söyleşme ve bilinç akımı (stream of consciousness). İç çözümleme tekniğinde roman kişinin iç dünyası anlatıcı-yazar tarafından aktarılır. İç konuşma tekniği romanda anlatıcı-yazarın işlevinin neredeyse yok olduğu sahneleme/gösterme yöntemiyle aktarmayı kolaylaştıran tekniklerden biridir (Çetin 2012: 177). İç söyleşmede yazar, roman kişisini karşısında biri varmış gibi konuşturur. Bilinç akımı tekniğinde ise anlatıcı-yazarın işlevi neredeyse yok gibidir ve roman kişinin o an aklına ne geliyorsa belli bir kurala bağlı kalınmadan rastgele düşünceleri aktarılır. *Dilharap* romanında roman kişilerinin ruhsal boyutları sadece iç çözümleme ve iç monolog anlatım teknikleri ile verilmiştir.

#### a. İç Çözümleme (Interior Analysis)

İç çözümleme (interior analysis) yöntemi, en kısa tanımla, anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması demektir (Tekin 2014: 284). Anlatıcı-yazar roman kişisi hakkında verdiği bilgilerle bir sorumluluk üstlenmiş olur. Roman boyunca anlatılanlar ile roman kişisi arasındaki ilişki tutarlı olmalıdır. Eserin mukaddimesinde bahsi geçen, bir kadının ricası üzerine yazılan bu romanda deneyim aktarımı söz konusudur. Anlatıcı-yazar bu durumun farkında olarak hikâyeyi daha gerçekçi kılmak için roman kişilerinin iç dünyasını çoğunlukla iç çözümleme (interior analysis) tekniği ile aktarmıştır.

Bakış açısını temel aldığımızda iç çözümlemenin nasıl ortaya çıktığını daha iyi anlayabiliriz. XVII. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar devam eden süreçte bakış açısının roman türünde bir teknik olarak yeri yoktu. Zamanla anlatıcının okur ve içerik üzerindeki egemenlik kaygısı yaygınlaştı ve bakış açısı özellikle İngiliz teorisyen ve eleştirmen Percy Lubbock (1879-1965)'un ve ardından Amerikalı yazar Henry James (1843-1916)'in çalışmalarıyla roman teorisi alanına girdi (Sazyek 2013: 48). *Dilharap* romanının tefrika edildiği dönemde Türk romanı içerisinde bakış açısının teknik olarak pek üzerinde durulmadığı söylenebilir fakat o dönem başarılı bir roman olarak kabul gören Halit Ziya' nın *Mai ve Siyah* adlı eserinde yer alan Ahmet Cemil'in dünyası okuyucuya aktarılırken bakış açısının eserin mahiyeti üzerindeki etkisi büyüktür. Fatma Fahrünnisa'nın kaleme almış olduğu *Dilharap* romanında da aynı ehemmiyet görülür. Fatma Fahrünnisa, bir hanımın hayat hikâyesinden vücuda getirdiği romanında olayları ilahi bakış açısıyla aktarmayı tercih etmiştir. Yazarın böyle bir tercihte bulunmasının en büyük sebebi, gerçekte asıl hikâyeyi bir başkasından dinleyip aktarmaya çalışmış olmasıdır. Bu konumda yer alan yazar, dinlediği hikâyeyi romana dönüştürebilmek için hikâyenin ayrıntılarına ihtiyaç duyar. Gerçek hayatta hikâyeyi tüm ayrıntılarıyla öğrenen Fatma Fahrünnisa, doğal olarak hikâyeyi aktarırken de tanrısal anlatıcı konumunda bulunmayı bir vazife saymıştır.

*Dilharap* romanında anlatıcı, yazarın dışında figür olmayan biridir ve aynı zamanda okuyucu ile yazar arasında bir aracı gibi görünür. Her şeyi bilen bir tanrı edasıyla olayları anlatır. Romanda Mazlume'nin eve gelen görücü sebebiyle iç sıkıntısının dışı vurumu şu şekilde verilmiştir:

*Gelenleri hane içinde herkes memnuniyetle telakki etti, küçük hanımdan maada, mahcup Mazlume, gelenlerin kim olduğunu haber alınca simasına bir melahat-i kibarâne zameyleyen uçuk rengi bir kat daha uçmuş, dudaklarına varıncaya kadar bembeyaz kesilmiş, sonra hafif bir pembeli latif simasını istila etmişti. (s.140)*

Tanrısal anlatıcı, okuyucunun karşısına çıkardığı başkişisinin ruh halini fizyolojik yansımalar olarak vermiştir. Mazlume'nin okuyucu karşısına ilk çıkışı menfi bir nitelik taşıdığından vakanın ileriki kısımlarında olumsuz birtakım olayların gerçekleşeceği beklentisi okuyucuda oluşturulmuştur. Böylelikle anlatıcı-yazar, ilahi bakış açısıyla vakada ve okuyucu üzerinde yönlendirme yapmıştır. Anlatıcı aynı zamanda Mazlume'nin neden böyle olduğuna dair bir merak uyandırmıştır.

Romanda, evlilik meselesinin korkutucu bir şey olduğunu düşünen Mazlume aktarılırken, yazarın anlatıcıdan daha çok hissedildiği düşünülebilir. İlahi bakış açısının sağladığı tarafsızlığın burada kırıldığını zannedebiliriz:

*Gitti ama nasıl gitti, bir çâh-ı helake gidercesine muhterizâne, mükedderâne, çünkü on yedinci sâl-i hayatında bulunan bu kızcağz, sinni ile mütenasip olmayacak derecede hurde-endiştir, izdivaç meselesini pek mühim, pek de muhavvif görüyor, bugünün kendisi için bir münteha-yı saadet yahut bir mebde-i felaket olmasından korkuyor. İşte bu hal-i pür melali bu korkuya bir de mahcubiyetin inzımam etmesinden neşet ediyor, etrafındakilerin kâh muahezekârâne kâh teselliyetâmez sözleri onun hissiyatını tebdil edemiyordu. (s.141)*

Tanrısal konumda yer alan anlatıcı için genellikle objektif bir tutum sergilediği görüşü yaygındır fakat aslında tanrısal anlatıcı özgür bir anlatıcıdır. Onun her zaman için objektif olduğunu söylemek, anlatımı her zaman için sınırlandığını iddia etmektir. Hâlbuki anlatıcı, bir tanrı gibi anlatı üzerinde istediği noktayı vurgulayabilir, isterse okuyucu ile anlatı arasına girip kendi görüşlerini aktarabilir. *Dilharap* romanı mutsuz evlilik yapan kadınlara destek olmak amacıyla yazıldığı için anlatıcının, Mazlume'nin tarafında gözükmesi doğaldır. Anlatıcı bu tavırla Mazlume'nin ruhsal yönünü anlatarak aynı durumda bulunan tüm kadınların ruhsal boyutunu aktarmış olur.

Burada yer alan "kızcağz" kelimesi, yazarın kendisi konuşuyormuş gibi hissettirse de anlatıcının aradan çekilmediği bir gerçektir. Okuyucu karşılaştığı acındırma ifadelerinden sonra, Mazlume'yi adına yaraşır şekilde "mazlum" olarak kabul edecektir. Anlatıcı, okuyucuyu inandırarak Mazlume gibi bir kadının mutsuzluğuna ayaklanılmasını ve eserin yazılış amacının bir nevi gerçekleşmesini sağlamış olacaktır. Ayrıca anlatımda şimdiki zaman ekinin kullanılmış olması okuyucunun roman dünyasına yaklaştırıldığı bir ifadesidir. Okuyucu anlatıcı tarafından roman dünyasının içine çekilir ve hikâyenin gerçekliği pekiştirilir. Mazlume'nin bu zavallı

duruşunun ve hissiyatının verilmesinde yazarın dili etkilidir. Öteki sanat dallarından çok farklı olan edebiyat sanatı, kendisini dil ortamında gerçekleştirdiği için, yazarın dili kullanma kapasitesi bakımından hem sınırlıdır, hem de üstünlüğünü ona borçludur (Kantarcıoğlu 2004: 101). Romanda kullanılan bakış açısı da yazarın dili kullanış biçimine göre edebi etki yaratır. *Dilharap* romanında karakterlerin iç dünyası, ruhsal boyutları dilin ve bakış açısının etkisi altında iç çözümleme tekniği ile verilmiştir.

Romanda kullanılan iç çözümleme tekniği, roman kahramanlarının psikolojilerini aktarmaya yarayan en mühim tekniktir. Özellikle psikolojik romanlarda bu tekniğin çok fazla kullanıldığı görülür. Çok boyutlu olan insan dış dünyayı ve nesnelere hayattaki deneyimlerine göre anlamlandırır. Zeynep Kerman eşya, tabiat ve insan arasındaki münasebeti şu şekilde açıklamıştır: “Güzel bir romanda, eşya ve tabiat, ancak insanla ilgili olduğu takdirde mana kazanır. Vakti eşya değerlidir, mal canın yongasıdır ama her eşyanın değeri insana göre değişir, farklı manalar ve derinlikler kazanır. Önemli olan eşya değildir, onu kullanan veya ona bakan insandır. İnsansız eşya veya tabiat manasız ve ölüdür. (1998: 31)”. *Dilharap* romanında da eşyanın roman başlığı üzerindeki etkisi dikkat çekmektedir:

*Ah biçare çocuk! Ne hallere giriyor. Ne kadar hissiyat-ı mütehalifenin zebun-ı tesiri bulunuyor, pek çok düşünüyor, ne düşündüğünü bilmiyor. Kâh hiçbir düşünemiyor, bir aralık kendini topladı. Artık kendisiyle beraber gelen kahve fincanlarının iadesine kemal-i tehalükle enzar ediyor. Güya korktuğu halden halas olmak o fincanların iadesine vabesteydi. (s. 142)*

Evlilikten korkan, uzak durmak isteyen Mazlume için eve gelen görücüler onun endişelenmesine sebep olan insanlardır. Çünkü Mazlume evliliğin kendisi için bir felaket olmasından korkmaktadır. Anlatıcı, görücülerin kahve fincanlarını iade etmesi ile Mazlume'nin korkusunun geçmesi arasında bir ilişki kurmuştur. Buradaki alıntıda olaydan çok Mazlume'nin evliliği algılama biçimi ortaya konmuştur ve Mazlume'nin ruh hali eşyanın hareketine bağlı kılınmıştır.

Yer yer romanın bazı kısımlarında Ahmet Midhat-vari anlatımlarla karşı karşıya gelmekteyiz. Tanrısal yöntemle anlatılan romanlarda anlatıcının varlığı, az ya da çok, her zaman göz önündedir; anlatıcı öyküyü anlatmakla kalmaz, olaylar hakkında açıklama ve yorumlarda da bulunur (Aytür 2009: 29). Roman teorisinde anlatıcının araya girmesiyle hikâyenin kesintiye uğradığı söylenmiş olsa da genelde bu durum ilahi bakış açısının getirdiği bir özellik olarak kabul edilmiştir. Thomas Mann kendi romanı olan *Joseph und seine Brüder* hakkında kaleme aldığı denemesinde tanrısal ara-konuşma ve yoruma dair şunları yazar: “Burada kafamı kurcalayan bir estetik sorun var. Açıklayıcı konuşmayı ve yazar müdahalesini sanatın dışına sürmeye gerek yok. Bunlar eserin parçası hatta edebi bir araç olabilirler. Eser, yorumlayarak bunu bilir ve dile getirir. Farklı kanallardan geçen ve anlatılan olay, oluşarak kendini açıkladığı ve temellerini kazandığı aracın yardımıyla olacağını eser kendiliğinden söyler. Açıklama konuya dâhildir ve yazarın değil eserin bizzat kendisinin ifadesidir (Tepebaşı 1997: 22-23)”. Yazar müdahalesi olarak değil, tanrısal ara-konuşma veya eserin ifadesi olarak tanımlayabileceğimiz bu durum *Dilharap* romanında şu şekilde kendini göstermiştir:

*Heyhat! Biçare çocuk, nafile seviniyorsun. Oda kapısından dışarı  
çıkma kurtuldum mu zannediyorsun? Bilakis öyle bir tutuldun ki.  
( s. 143)*

Anlatıcı "*biçare, nafile*" gibi kelimeleri kullanarak konuya dair bir açıklama getirmiştir. Mazlume'nin evlilik meselesinden kurtulamayacağı eserin bizzat kendi ifadesiyle ortaya konmuştur. Mutsuz bir evliliğin gerçekleşeceğini sezdirenen bu tanrısal ara-konuşma, ruhsal çatışmanın hangi sebepten yaşanacağını da bildirmiştir.

Anlatıcının araya girmesinin bir sebebi ise okuyucuyu teyit etmektir. Hikâye içinde kendi varlığına ait izleri örtme yerine anlatıcı, (dinleyici etkileme veya bir ilişki kurulup kurulmadığını anlama bakımından) dinleyicisine soru sormak, hikâyesinin doğruluk derecesini değerlendirmek ve doğrulamak, hikâyenin gerçekleşme problemlerini belirtmek suretiyle, sadece anlatma eylemine ağırlık kazandırma yoluna gidebilir (Gümüş 1989: 73). *Dilharap* romanı zaten gerçek bir hayat hikâyesini dile getirdiğinden anlatıcı bu yolu seçmiştir. Eserin ifadesi olarak Mazlume'nin her şeyden habersiz yanı, uyuma eylemiyle ilişki kurularak anlatılmıştır:

*Uyu zavallı kızcağz uyu, hazır elinde bulunan şu dem-i saadetten  
hakkıyla istifade et, kim bilir, belki çarh-i dún bir gün bu hab-ı sükûn  
ve istirahatı çok görür de senden onu nez edecek esbab hasil eder...  
(s. 147)*

Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında görülen baba eksikliği, *Dilharap* romanında karşımıza çıkmaktadır. Babasını küçük yaşta kaybeden Mazlume'nin ruhu kitap okumak dışında huzur bulamazken, başına gelecek talihsiz evlilik onu "*dilharap*" bir duruma sürükleyecektir. Mazlume, babasının kütüphanesinde bulunduğu *Fuzuli Divanı* ile candan ve gönülden bir muhabbet kuran bir kızdır. Babası her ne kadar kadınların ilim ve fen öğrenmelerini lüzumsuz bulsa da (Altuğ 2017: 143) Mazlume kendine ideal bir kadın olma yolu çizmiştir. Romanda, Cenap Şahabeddin tarafından *Servet-i Fünûn*'da neşredilmiş yazının bir kısmı Mazlume'nin tarifi olarak verilmektedir:

*Hocasını şaşırtan zeki ateşin bir şakirt gibi. Mesela siz bir kadına  
bir meseleden bahsettiğiniz sırada o kadın irtihalen o meselenin bir  
nokta-i nazikesine dair sizden istizah edivermeli, siz kadının  
malumatına değil, zekâsına, dikkat ve idrakine, çâlâkî-i efkârına  
hayran kalmalısınız. Arada sırada ezberden bir beyit, bir mısra  
okuyabilmeli, fakat okumanın sırasını o beyitten, o mısradan daha iyi  
bilmelidir. (s. 146)*

Bu sözler Cenap Şahabeddin'in *Servet-i Fünûn*'un 12 Eylül 1312 (23 Eylül 1896) tarihli 289. sayısında yer alan "*Kadın Nasıl Olmalıdır?*" makalesinin 45. Sayfasından alınmıştır (Altuğ 2017: 38). Romanda yer alan bu yazı aynı zamanda Mazlume'nin zihinsel ve ruhsal yapısının gerçek bir belgesidir.

Romanda anlatıcı, Mazlume'nin kitaplarla olan kuvvetli bağını aktararak dış dünyaya çok açılmayan kendi iç dünyasında yaşamayı seven bir kızı yansıtmıştır. Mazlume'nin her fırsatta kitap okuması ve üstelik *Fuzuli Divanı*'nı dostu olarak

görmesi zihinsel ve ruhsal olarak diğer roman kişilerinden farklı bir dünyada yaşadığını göstermektedir.

*Bir defa pederinin kütüphanesinde bir Fuzuli Divanı bulmuş onda asar-ı sairede bulamadığı ruhani, lahuti bir zevk, bir letafet bularak kendisine enîs-i can ittihaz eylemiş, kim bilir kaç yüz kere hatmedip hemen kâmilten hıfz ettiği halde her okuyuşunda, her beytinden bir başka mana-yı feyz-âverâne istihrac ederek ondan asla bıkip usanmamış, velhasıl eşâr-ı Fuzuli'ye can u dilden muhabbet etmiştir. (s. 145)*

*Pek teselliye muhtaç olduğu zamanlar, “Gel benim yâr-ı vefadarım, refik-i, teselliyet-medarım” diyerek nedim-i has ve kadimi Fuzuli Divanı ile odasına kapanır oturur. (s. 185)*

Mazlume okumakta bulduğu saadeti evliliğinde bulamamış bir roman kişisidir. Babasının ölmesi sebebiyle kırılğan, yaralı bir ruhla evliliğe adım atan Mazlume, sabrının ve iyiliğinin karşılığını hayattan alamayınca kendini bir kitaba bağlamış, özellikle Fuzuli Divanı ile ruhunu doyurmaya çalışmıştır. Bu durum aynı zamanda evliliğini sürdürmeye çalıştığı Razi ile arasındaki çatışmayı da vermektedir. Kültürel açıdan birbirinden oldukça farklı olan Razi ile Mazlume'nin evliliğinin yürümesini sağlayan tek neden Mazlume'nin sabrıdır.

İnsanın, zamanla olduğu kadar, mekân ve eşyayla da bir hesaplaşması vardır (Özdenören 1986: 98; Aktaran Tekin 2014: 148). Romanda mekân unsuru, roman kişilerinin bireysel ve toplumsal yönlerini yansıtmak için anlatıcı-yazar tarafından kullanılabilir. Mekânsız bir insanın anlamı olmadığı gibi, insansız bir mekânın da hiçbir anlamı yoktur. Romanda mekân, kişinin ait olduğu dünyayı okuyucuya vermektedir. *Dilharap* romanında Mazlume'nin evleneceği kişi olarak karşımıza çıkan Razi'nin şahsi yapısı odasının durumu ile ifade edilmiştir.

*Bu odada evin sair cihetleriyle câlib-i nazar-ı dikkat bir tezat mevcuttu, diğer odadaki lakaydane intizamsızlık ve adiliğe bedel burada -zarafet denmezse de- şıklığa özeniş manzur oluyordu. (s. 149-150)*

Anlatıcı, Razi'nin odası ile diğer odalar arasındaki tezatlığı ortaya koymuştur. Razi'nin odasındaki şıklık, kendisinin gösteriş sahibi olduğunu göstermektedir. Anlatıcı-yazar, mekâna atfettiği özellik ile Razi'nin karakteri arasında paralel bir bağlantı kurmuştur.

İç çözümleme terimiyle karşılanan romanın bu geleneksel tekniğinde, anılan anlatıcı, figürün zihnine rahatça nüfuz edip onun bu yönlerini bizzat kendisi dolaylayarak -tabii figürü de edilginleştirerek- verir (Sazyek 2013: 162). “Anladı”, “düşündü” ve “hissetti” gibi ifadeler, iç çözümleme tekniğinin biçimsel olarak karşılığıdır. *Dilharap* romanında Razi'nin, Güzide Hanım ile evlenmeyi düşünmesi anlatıcı tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

*-Damatlığa kabul edilmeyecek ne var? Boy pos, hüsn ve cemâl yerinde; malumat, zekâ, dirayet, terbiye mükemmel. Şehriye 2000 kuruş da maaş... Neremde noksanım var? Asalete gelince adam sen*



*de... Küfüv aramak eski zamandaymış, şimdi böyle beyhude efkârda bulunanlar yok. Nâfile münasebetsiz şüphelerimle niçin kendimi üzüyorum, diyor mutmainâne, mağrurâne geziniyordu. (s. 153).*

Razi aynı odası gibi sadece görünüşe önem veriyor, evliliği ciddi bir mesele olarak ele alması gereken yerde almıyordu. Anlatıcı, Razi'nin düşüncelerini ortaya çıkararak aslında onun evliliğe uygun biri olmadığını ortaya koymuştur. Evliliği esaret olarak gören Razi'nin evliliğin gerektirdiği olgunluğa hiçbir zaman erişemeyeceği kesindir. Hikâyenin sonunu bilen anlatıcı, Razi'den hesap sorar bir ifadeyle eseri konuşturur:

*Mağrur genç, birçok hanumanı maddi ve manevi mahv ve harap eden ıyş ve işrete, o insaniyetin düşman-ı zehr-efşânına müptela oluşun kabahat değil midir? Ya takip eylediğin rah-ı sefahat ve hevâperesti! Onu maâyibden saymıyor musun? Aile reisi olacak adamlar için lazım gelen meziyet bunlar mıdır? Yoksa bu ahval-i seyyienden hiç kimse haberdar değil mi zannediyorsun?(s. 153)*

Romanda Tanrısal ara-konuşma, olayları açıklayıp yorumlayan ve okuyucuyu etkileyen bir işlevde bulunur. Olayla ilgili okuyucu beklentilerini belli bir yöne sevk eder, ilgisini uyandırır, karakterlerin davranışları konusunda kuşku tohumları atar, sahnenin etkisini artırır vs. O halde okuyucuyu umduğundan daha fazla tanrısal anlatıcının düşünceleriyle karşı karşıya gelir (Tepebaşı 1997: 23). Anlatıcı, okuyucuyu kurgunun gerektirdiği şekilde doğru yönlendirirse bu bilinçli bir yönlendirme olur. *Dilharap* romanında Razi'ye karşı atfedilen bu ifadeler, okuyucuya bilinçli bir yönlendirmede bulunmanın etkili bir yoludur. Okuyucu, anlatıcının bu düşünceleriyle karşılaştığı zaman Razi gibi insanların evliliğe uygun olmadığı mesajını edinecektir. Böylelikle yazar hem anlatım tercihiyle hem de okuyucuyu yönlendirerek karakterlerin ruhsal boyutunu aktarmanın yanında eseri konuşturmuş ve amacına ulaşmış olacaktır.

Romanda Razi, Güzide Hanımla izdivacını gerçekleştiremez çünkü Güzide Hanım'ın babası Razi'nin zevk ve eğlenceye düşkün bir adam olduğunu bilir ve kızını Razi'ye vermek istemez. Bunu öğrenen Razi aldığı red cevabına karşın asil, zengin ve güzel bir kızla evlenmek için arayışa koyulur ve karşısına Mazlume çıkar. Mazlume'nin abisi Razi'yi dikkatli araştırmadığından bu evlilik uygun görülür ve izdivaç gerçekleşir. Evinden ayrılmak zorunda kalan Mazlume'nin hassas ruhunu tanrısal anlatıcı ise şu şekilde aktarır:

*Her köşesinde, bucağında buy-ı pederi istişam eylediği, her odasında o vücud-ı muazzezini hayalini görüyorum zannettiği, her cihetini bir türlü hatırat-ı latife-i sabavetiyle meşhun bulduğu, şu meskun-ı mukaddesi terk eylemek validesinden, nevazişini gıda-yı ruh bildiği, vücudunu nim kendi vücudu addeylediği o şefkatkâr kadından mehcur olmak, zerre kadar bir şeyden müteessir olmasına kail olmayarak gözünün içine bakan kardeşlerinin musahabe-i muhabbetkârânelerinden dûr bulunmak, onlara bedel alışmadığı bir mahallede, hiç muarefesi olmayan birtakım kesân meyanında bulunarak külliye bigâne olduğu bir tarz-ı maişete ittibâ eylemeye mahkûm olarak, birtakım enzar-ı ayb-cüyâne... Belki de*

*muahezekârâneye, hedef olmak, samimiyetten ari olacağına hiç şüphe etmediği mükalemât ve musahabâtın istima ve iştirakine mecbur bulunmak... Daha neler, daha neler... (s. 166)*

Tanrısal anlatıcı, Razi gibi evliliği esaret olarak gören Mazlume'nin kederler içinde boğulduğunu onun düşüncelerini ve hislerini aktararak ortaya koymuştur. Anlatıcı, Mazlume'nin zarafetini, asilliğini, güzel ahlakını ise tabiat ve tabiata ait unsurlarla yansıtmıştır:

*Yarım saat sonra, gayet güzel bir çift at koşulmuş zarif bir araba Mazlume'yi uçururcasına götürüyor, hayvanlar güya hamil oldukları vücud-ı bihterinin nasıl bir gencine-i ismet, numune-i fazilet olduğunu biliyorlarmış da onu taşıdıklarından dolayı ilan-ı fahr ve gurur eyliyorlarmış gibi kaldırım taşlarını kırarcasına bir şiddetle hareket ediyorlar ve müteharrik bir şerit daha doğrusu zî-hayat bir zincire benzeyen uzun bir araba katarı tarafından takip ediliyorlardı ki her bir aradan revnar-nisâr olan mütenevvi renkler, nazarlara şaşaadâr bir mecmua-i elvan arz eyliyordu. (s. 166)*

*Tabiat dahi, sanki Mazlume'nin fezail-i ahlakîyesi için hissesine isabet eden merasim-i takdir ve ihtiramkârâneyi, yevm-i izdivacında ika etmek isteyerek, mevsim-i şitânın bina-yı vücudunda açtığı rahneleri, ettiği hasarâtı mükemmelen, müceddiden tamir etmiş, levn-i hazırası, reng-i ziyasıyla kâinatı serâpâ bir kisve-i nevîne büriyerek, bir haclegâh-ı latîf haline koymuş olduğundan ne tarafa tevcih-i nazar olursa bir letafet-i rebîye, bir şetâret-i tabiiye musadif çeşm-i dikkat olmaktan hali değildi. Kuşlar bile nağamat-ı latîfeleriyle sanki tabiatın tabrikât-ı meserretkârânesine iştirak eyliyorlardı. (s. 167)*

Kahramanların içinde yaşadıkları mekân ile keşfettirilmesi veya açığa çıkarılması, XIX. yüzyılda batıda yazılan pek çok romanda ele alınan önemli bir düşüncedir ve bir nevi karakter yaratma usulüdür ve ilmi olma iddiasındadır (Kerman 1998: 31). *Dilharap* romanında da bu durum oldukça açıktır. Tabiatın ruh halini yansıtmaya işlevi, Servet-i Fünûn döneminde sıklıkla karşımıza çıkan bir özelliktir fakat burada farklı olan kısım Mazlume'nin keder içinde boğularak evden ayrılmasına rağmen güzel ahlakının bir yansıması olarak tabiatın anlamlandırılmasıdır. Bir başka deyişle Mazlume'nin o an için hissettikleri tabiatla karşılaşmamış ama karakteri ve asilliği tabiatla aksettirilmiştir.

Romanın ilerleyen kısımlarında iç çözümleme tekniğinin daha başarılı kullanıldığı görülür. Mazlume'nin evlendikten sonra Razi'ye karşı gösterdiği sabır, tanrısal anlatıcı tarafından tekniğe uygun olarak ifade edilmiştir:

*Dünyada herkesin kendine mahsus bir revîş u hali var. Bu da böyle alışmış. Efal ve harekâtıyla ona bir hüsn-i misal olmaya, münasebet düştükçe izzetinefsine dokunmayacak surette imalı imalı sözlerimle onu bunlardan vazgeçirmeye elimden geldiği kadar çalışırım, hüsn-i telakki ederse ne âlâ! Aksi halinde teessüf eder otururum, validesi değilim ki terbiyesinden mesul olacağım: bu yaştan sonra onu terbiye ve ıslaha ben memur olmadım ya! eftarında bulunarak -bir*

*insan için mümkün olduğu kadar- her nev şevâibden berî görmek  
istediği zevcinde böyle kusur görmekten mütehasıl teessüratını  
izaleye çalışıyordu. (s. 175)*

Tanrısal anlatıcı, okuyucu ile roman arasına girerek Mazlume'nin iç dünyasını, düşünsel sebeplerini ortaya koymuştur. İç çözümleme tekniği ile sunulan ruhsal boyut, neden ve sonuçları ile okuyucuya aktarılır fakat okuyucu anlatıcının gözlemleri kadar bilgi edinebilir. Burada Mazlume'nin sabır ve mücadelesi, anlatıcının aktardığı kadar ortadadır.

Mazlume çok geçmeden evliliğin ardındaki hakikati öğrenir. Kayınpederi Hami Efendi'nin kendisinden özellikle babasından kalan meblağdan istemesi, Razi'nin Mazlume ile sadece mal varlığı sebebiyle evlendiğini ortaya çıkarır. Baba eksikliği sebebiyle ruhu yaralı olan Mazlume bu durum karşısında üzülür. Tanrısal anlatıcı Mazlume'nin düşüncelerini şu şekilde aktarır:

*-Ah! Bütün bu halleri, beni memul ettikleri gibi maldâr bulamamalarından neşet ediyor! Şimdiye kadar, ayn-ı hakikat, mahz-ı isabet olmak üzere telakki eylediğim “İnsan için servetin bâdi-i saadet olamayacağı” düsturunun şimdi yanlışlığına mı hükmetmek lazım gelecek? Fakat hayır, velev ki pek zengin olaydım, bu sıcağa kar mı dayanır? Servetimin son cüzünü müteakip yine aynen bu muameleye duçar olmayacak mıydım? Evvel ve ahir, iş buna müncer olduktan sonra, ha zengin olmuşum da mamelekimi bu yolda heba eylemişim ha hiç zengin olmamışım, der. Pek teselliye muhtaç olduğu zamanlar “Gel benim yâr-ı vefadarım, refik-i teselliyet-medarım” diyerek nedim-i has ve kadimi Fuzuli Divanı ile odasına kapanır oturur. Kâh da nişane-i ferah ve meserret addedilen âlât-ı tarabın ağlarken icra olunduğuna yahut icra olunurken ağlandığına bir misal göstermek istiyormuş gibi bârân-ı bela gibi eşk-i çeşmini isale ede ede “Bir katre içen çeşme-i pür hün-ı fenadan” şarkısını kimbilir kaç yüzüncü defa olarak piyanoda çalar, müteakiben “Mihneti kendine zevk etmedir âlemde hüner” şarkısını çalarak sanki biraz teselliyet bulur, münşerih olurdu. (s. 184-185)*

Burada diğer kısımlardan farklı olarak iç çözümleme tekniği ile roman başkişisinin psiko/kültürel konumu kitap ve şarkılarıyla belirtilmiştir. Fatih Altuğ romanda yer alan *Fuzuli Divanı* hakkında şu tespitte bulunur: “*Fuzuli'nin Türkçe divanının yüzlerce yazma nüshası bulunmakla beraber romanın geçtiği tarihlerde on farklı baskısı bulunmaktadır. Bunlardan sonuncusu 1891 tarihli Ahter Matbaası baskıdır. Mazlume'nin bu baskıyı okuyor olması muhtemeldir (2017: 37)*”. Romanda bahsi geçen şarkıların ilki Şevki Bey'in Beyati makamında bestelediği, sözleri Ziya Paşa'nın *Terkib-i Bend'*inden alınmış şarkıdır; ikincisi ise Hacı Arif Bey'in Mahur makamında bestelediği, sözleri Enderunlu Vasıf'a ait bir şarkıdır (Altuğ 2017: 77). Tüm bu bilgiler hikâyenin gerçekliğini arttırmakla birlikte dönemin zevk anlayışını da yansıtmaktadır. Mazlume'nin psiko/kültürel konumu, aslında o dönemde yaşayanların kadınların sosyokültürel yapısını vermektedir.

Romanın sonlarına doğru mekân ile ruhsal boyut yine bir arada görülür. Mekânın atmosferi ile birlikte mekâna ait olan nesnelere de ruhu yansıtmada önemli bir işlevi vardır. Nesne, mekândan fiziksel olarak küçük olsa da nesnenin mekâna olan ufak bir etkisi her şeyi değiştirebilir. Odaya yansıyan ufak bir ışık roman kişinin ruh halini aktarmada yeterli sayılabilir:

*Bir mumun zayıf, muhteriz ziyasıyla nim aydınlık odasında, o küşe-i tenhayide, o sükûn makber-nümun içinde, bu gece Mazlume'nin hissettiği hüznün ve ıstırap şimdiye kadar geçirdiği leyâli-i müellimenin hiçbirisinden çektiği âlâm ve ıstırabâta mukayyes değildi. (s. 191)*

Anlatıcı, Razi'nin başka birine âşık olduğunu öğrenen Mazlume'nin ruh halini “zayıf, nim-aydınlık, o sükûn makber-nümun içinde” kelime ve kelime gruplarıyla anlatmıştır. Okuyucu, tanrısal anlatıcının gözünden roman kişinin psiko/sosyal portresini ve mekân ile örtüşen yanlarını fark eder. Bu durum realist bakış açısını kuvvetlendirir. Böylece mekân, olaylar için gerekli olan fon aracı olmanın ötesinde işlevsel (fonksiyonel) bir özellik kazanır. Kısacası: Bakılan yer, bakan kişinin konumunu (psiko/kültürel konumunu) yansıtan bir ayna olur (Tekin 2014: 151). Bir ayrılık sonrası tekrar Razi ile bir araya gelen Mazlume için mekân ve tabiat gayet hoş ve güzeldir:

*Bir latif gece, Râzî ile Mazlume, ulu ağaçlar ile muhat bahçeye nazır pencerenin önünde oturup kuşların civıltıları, böceklerin vızıltıları ile muhtel olan sükûnet-i leyl içinde, ziya-yı sîmini ağaçların zirvelerini yıldızlaya yıldızlaya atlayarak Mazlume'nin şetaret-engiz simasına kadar vasil olup o vech-i dilârâyâ nurani, lahutî bir letafet-i diğere ilave eden mah-ı tâbânı seyr ve temaşa ederken... (s. 209)*

Yansıtıcı bilinç yöntemiyle roman kişilerinin ruh halleri tabiat üzerinden verilmektedir. Mazlume'nin, Razi ile barışıp evliliklerine kaldığı yerden devam ettiği sıradaki mutluluğu tabiat ile bütünleşmiştir. Her iki roman kişisi için bu gece latif bir gecedir. Anlatıcı, ilahi bir güzelliği ahlak ve erdem sahibi Mazlume'ye atfetmiştir.

*Dilharap* romanında kullanılan iç çözümleme tekniği yazarın bakış açısındaki tutarlılığını ve açıklığını ortaya koymuştur. Olayların çerperinde yer alan tanrısal anlatıcı eserin amacına ulaşmasını sağlamıştır. Romanda iç çözümleme tekniğinin en çok Mazlume üzerinde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu durumun, romanın yazılış amacından ve roman yazarının bir kadın olmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. *Dilharap* romanı, psikolojik bir roman olmasa da görücü usulü istemeyerek evlenen bir genç kızın ruh hallerini eşya, tabiat, mekân, anlatım teknikleri vb. unsurlarla aktarmıştır. Bakış açısının sağladığı imkânlar bu aktarımın zenginliğini etkilemiştir. Romanda yer alan iç çözümler ise anlatıyı gerçekçi kılmış ve okuyucunun inancını kuvvetlendirmiştir.

## b. İç Monolog / İç Konuşma (Interior Monologue)

İç Monolog (interior monologue) okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın -daha doğrusu anlatıcının- varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır (Tekin 2014: 289). Gustave Flaubert'e göre anlatıcı-yazarın ortadan kalkması romanı nesnel kılmaktadır. Flaubert'in sözünü ettiği nesnellik, büyük ölçüde, yazarın görüşlerini kendi sesiyle dile getirmekten kaçınmasıyla elde edilen bir şeydir (Aytür 2009: 26). Bu durum romana, bilimin nesnelliğine yakın bir nesnellik kazandırmaktadır. Yazarın egemenliği ortadan kalktığı zaman roman kişisi ile baş başa kalan okuyucu, olaylara doğrudan tanık olma imkânını yakalar. Bu imkân ile birlikte roman kişisi bizzat okuyucunun karşısında yer alır ve roman kişisinin konuşma üslubuna yakın bir anlatım sergilemesi okuyucuyu kendine yakınlaştırmasını sağlar.

*Dilharap* romanına baktığımızda iç monolog tekniği, iç çözümleme tekniğinden daha az kullanılmıştır. Bu durumun ana nedeni roman türünün o dönem bizde Batı'ya uygun şekilde yerini yeni alıyor olması ve bu tekniklerin Türk romanında yeni uygulanmaya başlanmasıdır. *Araba Sevdası*, *Mai ve Siyah* adlı eserlerin neşredilmiş olduğu bir dönemde varlığını ortaya koyan *Dilharap* romanı, iç monolog tekniğini ilk kullanan metinler arasında yer almaktadır. Romanda ilk iç monologu on beşinci tefrikada görmekteyiz:

*Kâğıdı okuyup bitirdikten sonra buruşturup bir tarafa atarak tefekküre daldı:*

*Of! Sahih o da var! Bense onu bikülliye unutmuştum, aman ne kadar uzun işler... Düğün için ettiğim masraf el vermemiş gibi şimdi de nikâh, nafaka vesaire namlarıyla sevmediği bir kadın için birtakım daha paradan çıkmak! Ne kadar güç şey! Lakin ne yapmalı? Tatlit edecek olsam mehr-i müeccelini filan bana tav'an ve kerhen behemehâl verdirirler. Hem de rağmen, mutlaka bittamam vermeye mecbur ederler! Hakları da var ya! Bende olsam öyle yaparım! Ah hiç olmamalıydım. Hiç evlenmemeliydim! Neyse bir kere oldu! Adam sen de ondan kolay ne var? Bırakmayiveririm vesselam!*

*Zaten evvel ve ahir hizmetime bakacak bir kimse lazım değil mi? O da mütehammildir. Saburdur o derecede ki bu kadar hakaret üzerine, göndermeyeydim daha gideceği yoktu.*

*Güzide olmadıktan sonra her cihetle Mazlume'den iyisi sağlıktır. Zatını bir türlü sevmiyorum ama ne çare tahammül lazım.*

*Müfârat-ı külliye şöyle böyle yüz liraya vabeste! Az para değil! Hele talihe bak, biz zengin kadındır parasını yiyelim derken, onun yüzünden başımıza ne masraflar açıldı. Her neyse... Barişiveririm, hazır ötekiler de bir güzellik olur. Hem de latifegûlûğü, nükte-perdâzlığı ile belki biraz beni işgal eder de bu merteye kedere mağlup olmam. (s.220)*

Yukarıdaki alıntıda Razi'nin iç monologuna yer verilmiştir. Tanrısal anlatıcı kendisini ortadan kaldırarak Razi'nin zihninden geçen düşünceleri doğrudan aktarmıştır. Aynı zamanda Razi'nin davranışları neden-sonuç ilişkisi içinde kendi ağzından verilmiştir. Razi asıl sevdiği Güzide Hanım'a kavuşamayınca çareyi Mazlume'ye dönmekte aramıştır. Çünkü eğer boşanırsa Mazlume'ye ödemesi gereken bir mehir vardır. Ayrıca Mazlume şikâyet etmeden onunla hayatına devam edebilmektedir. Razi'nin bu çarpıcı düşünceleri iç monolog ile okuyucuya aksettirilmiştir. *Dilharap* romanında iç çözümlenmeye oranla az kullanılan iç monolog tekniği dönemi içinde yazar tarafından başarıyla kullanılmıştır.

Romanı dikkatle incelediğimizde iç monolog tekniğinin sadece roman başkışileri (Mazlume-Razi) için kullanıldığını görmekteyiz. Hikâyeyi teşkil eden ana karakterler üzerinde bu tekniklerin kullanılması, çatışmayı vermesi bakımından gayet mantıklıdır. Mazlume'nin Razi ile barıştıktan sonra yaşadığı ikinci hayal kırıklığı iç monolog tekniği ile verilmiştir:

*Yazık! Bu kadar talim ve terbiye görmüş zeki, medenî beyimiz, daha dün memleketten gelmiş kaba bir köylü, şu beğenmediğiniz Halil kadar olamadı. O zevcesini, hemşiresini kırlarda, yabancılar içinde gece yalnız bırakmadaki mahzuru, böyle habersiz kalmaktan bizim kesbedeceğimiz hali düşünmedi. Zevke daldı, bizi unuttu. Bu adamsa daha iki günlük efendilerinin üzülmemelerini, merak etmemelerini düşünmüş de beyin oraya gitmediğini anlamak için müdirâne sualler tertip etmiş, hiç şüphe yok ki buna zevce olacak kadın, benden çok ziyade bahtiyar olacak. (s. 220)*

Mazlume kendi kendine yaptığı bu konuşmada, Razi ile tekrardan barışmanın pişmanlığını dile getirmiştir. Aradığı saadeti yine bulamayan Mazlume'nin bu iç monologu, artık hikâyenin sonunun olumsuz biteceğini aksettirmiştir. Mazlume her zaman sabırlı, iyi niyetli ve masum olsa da birçok insandan daha mutsuz bir evlilik geçirmiş ve kendisinden daha bahtiyar olacaklar ile durumunu mukayese etmiştir. Mazlume için olması gereken ile gerçekleşen arasında tutarsızlık söz konusudur. Razi, Mazlume'nin hayatında onun beklentilerini karşılayamayan bir adam olarak kalmıştır:

*-Ah meğer ne ahmak insanmışım! Bunca harekât-ı na-sezasını gördüğüm adamda biraz hüsn-i hal emareleri müşahede eder etmez hemen salah-ı hal kesbettiğine hüküm verdim. Nasıl gafil bulundum da aldandım, inandım bilmem ki! Neyse ben kadını, aldansam da mazurum. Zaten bir kere barışıp beraber yaşadıkten sonra aldanmayıp da ne yapacağım? Ya her gün beraber düşüp kalkan erkeklerin yekdiğerini tanıyamamasına, öğrenememesine ne demeli? Oh! Ne iyi ettim de ... Bey'e ... Efendi'ye Halil'i gönderdim. Dargınlığımız esnasında o kadar tarafgirlik ettikleri adamın ne kıratta bir mahluk olduğunu anlasınlar; sahabete, himayete layık olup olmadığını öğrensinler! (s. 221)*

Mazlume'nin bu halinin iç monolog ile verilmesinin sebebi, Lammert'in ifade ettiği “bilincimizin dilimizden daha hızlı aktığı (Tepebaşı 2012: 209)” gerçeğine

bağlanabilir. Razi hakkında yanıldığını fark eden Mazlume'nin aklından geçen düşünceleri iç monolog tekniği ile verilmiştir. Mazlume'nin yaşadığı aldanma onu kendi içinde tartışmasına yol açmıştır. Tanrısal anlatıcı bu tartışmanın gerçekleşebilmesi için aradan çekilerek okuyucuyu Mazlume ile baş başa bırakmıştır. Sanki Mazlume roman başkışisi olmaktan çıkıp somut bir halde gerçek dünyada yer almış gibidir. Okuyucuda oluşan bu hissiyat iç monolog tekniğinin başarısını gösterir.

İç monolog diğer adıyla iç konuşma roman kişilerinin kendi kendine konuşması şeklinde kısaca açıklanabilir. Fakat buradaki önemli nokta anlatıcının kendini hissettirmemesidir. *Dilharap* romanında Mazlume'nin kendi kendine konuştuğu anlatıcı tarafından bildirilir:

*Lakin feylesof kız, bunda da müteselli olacak bir nokta buldu; kendi kendine diyordu ki: - Her şeyin olduğu gibi bunun da beterini düşünerek halime hamd etmeliyim. Böyle müfâratlar çok vuku bulur, ama diğer taraf ekseriya zevce aleyhinde bir sebep serd ederler. Hâlbuki hasımlarım beni itham edecek, kendilerini haklı gösterecek bir şeyi bulup dermeyer edemediler ya! Ben de bu muvaffakiyetimi sabır ve sükûtumun mükâfatı addeder, Allah'a binlerle hamd ederim. (s. 230)*

Tanrısal anlatıcı, roman başkışisinin kendi kendine konuştuğunu ifade etmeden de iç monologu daha başarılı uygulayabilirdi. Aynı durum yukarıda Razi'nin iç monologunda da görülmektedir. Anlatıcının böyle bir açıklamada bulunması iç monologun, iç çözümlemenin bir türevi olduğunu gösterir. İç monolog/iç konuşma; figür olmayan anlatıcının ilahi bakış açısıyla uyguladığı iç çözümlemenin yol açtığı yapaylığı ve dolaylılığı aşma ve figürün görünmeyen yaşantısını, onun etkinliğinde verme çabaları doğrultusunda kullanıma girmiştir (Sazyek 2013: 167). Dolayısıyla Türk romanında bu çabaların görünümü bu şekilde karşımıza çıkmaktadır. Psikoloji biliminin doğması ve iç monolog kavramının bir bilim altında anlam bulması ile Türk romanının ilerleyen safhalarında yer alan başarılı psikolojik roman örnekleri (Örn. Peyami Safa'nın eserleri) doğal olarak bünyelerinde iç monolog tekniklerini de barındırmış olacaktır. *Dilharap* romanı kullanmış olduğu bu teknikler bakımından roman tarihimizde bir geçişi, ilerleyişi ifade etmektedir.

Romanda kullanılan tüm iç monolog sadece bu örneklerde yer almaktadır. Bütün bu örneklere baktığımızda okuyucu olayları romanın başkışisinin gözlerinden görür, onun ağzından dinler. Bu durum romanın canlılık ve gerçeklik kazanmasında başlıca etkidir (Aytür 2009: 30). Bir diğer etken ise roman kişisinin kullandığı dildir. Çünkü roman kişileri, kendi ağızlarından olayı aktardıklarında halkın kullandığı dil de ortaya çıkmaktadır. Bu durum toplumun genel özelliğini de yansıtmaktadır. Böylelikle iç monologun, iç çözümleme gibi sosyokültürel yapıyı verdiğine şahit oluruz.

## Sonuç

*Dilharap* romanında anlatıcı-yazarın, roman kişilerinin ruhsal boyutunu aktarmak için sadece iç çözümleme ve iç monolog anlatım tekniklerini kullandığını görmekteyiz. Tanrısal anlatıcı ruhsal boyutu aktarırken bakış açısının sağladığı imkânlardan yararlanmışır. Bakış açısının olayları saptanmasındaki rolü, yazarın bakış açısıyla okuyucuya takınılacak tutumu yansıtması, romanın kimi yerinde anlatıcının nesnel bir yol izleyip kendi varlığını ortadan kaldırması, kimi yerinde de kendi varlığını açıkça ortaya koyarak anlattıklarının sorumluluğunu alıp olaylar ve roman kişilerinin arasında paralellik oluşturması... Tüm bunlar tanrısal konumda yer alan anlatıcının ruh çözümlemesindeki işlevlerini ortaya koymuştur. Bunların dışında Mazlume'ye dair iç çözümlemelerin ve iç monologların oldukça iyi olmasını, yazarın bir kadın olmasına bağlayabiliriz.

Bilinç akışı ve iç monoloğun Türkçe romanda ilk örneği Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın tefrikası yalnız birkaç ay önce bitmişken tefrika edilmeye başlanan *Dilharap*, böylelikle Türkçe edebiyatın anlatım tekniği bakımından öncü metinlerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır. Romanın okurları, bu teknikle uyumlu olarak *Dilharap*'taki virgül kullanımının sıklığına, düşüncelerin, iç seslerin zincirleme bağlantılarına dikkat edecektir (Altuğ 2017: 16). Romanda kullanılan iç çözümleme ve iç monolog teknikleri, şahısların davranış ve düşünceleri arasındaki neden-sonuç ilişkisini vermesi bakımından önemlidir. Anlatıcı-yazarın, roman kişilerinin duygu ve düşüncelerini kendi ağzından aktararak romanda inandırıcılığı kuvvetlendirdiğini ve okuyucuyu roman kişisine yaklaştırdığını görmekteyiz.

*Dilharap*, Mazlume'nin yıkık gönlünü şerh ederken duygulanımların başka duygulanımlarla oluşturduğu terkipler, duygulanımların içsel dönüşümlerine, birbirleriyle çarpışmalarına dikkat gösteren, üstelik bu dikkati hem iç monolog hem de duyu-duygulanım birlikteliğine kulak kesilmiş bir anlatıcı ile biçimselleştiren bir romandır (Altuğ 2017: 17).

Yazar, okuyucu, anlatıcı, roman karakterleri ve eser arasındaki ilişkinin kurulmasını sağlayan bakış açısı ve anlatım tekniklerinin birçok işlevi vardır. *Dilharap* romanı üçüncü tekil şahısın hâkim olduğu bir anlatımla ele alınmıştır. Bu durum anlatıcının hikâyede serbestçe dolaşmasına olanak tanımıştır. Anlatıcı, hikâyeyi okuyucuya iletmek için gerçek dünyada yer alan bazı şeyleri, karakterlerin sözlerini, iç çözümleme ve iç monolog tekniklerini bilgi aktarma aracı olarak görmüştür. Bu araçlar kullanılarak karakterlerin ruhsal ve sosyal durumları ortaya konmuştur. Anlatıcı, hikâye ile okuyucu arasına koyduğu mesafelerle bir kameranın odak noktasını değiştirir gibi birden fazla karakterin gözünden ve zihninden olayları aktarmıştır.



**Kaynakça**

- Aktaş, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aytür, Ünal (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2012). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Fahrünnisa, Fatma (2017). *Dilharap*. hzl. Fatih Altuğ; Kevser Bayraktar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Kerman, Zeynep (1998). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Moran, Berna (1995). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Roland Bourneur, R. Q. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. çev. Hüseyin Gümüş. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sazyek, Hakan (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü Roman Sanatından Yüz Terim*. Ankara: Hece Yayınları.
- Stanzel, Franz K. (1997). *Roman Biçimleri*. çev. Fatih Tepebaşı. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Stevick, Philip (2004). *Roman Teorisi*. çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2014). *Roman Sanatı I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tepebaşı, Fatih (2012). *Roman İncelemesine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- "*Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)*".  
(<http://tefrikaroman.ozyegin.edu.tr/ANASAYFA>) [erişim tarihi: 5 Mayıs 2018]



**Cilt/Volume: 2, Sayı/Issue: 3, 2018, ss/pp. 314-321**  
**Geliş Tarihi/Recieved: 27.10.2018-Kabul Tarihi/Reviwed: 29.12.2018**

## **İSTANBUL VE BURSA HALKEVLERİNİN ÇIKARDIĞI DERGİLERDEKİ DİL İLE İLGİLİ YAZILARIN TEMATİK DİZİNİ**

**THEMATIC INDEX OF ARTICLES ABOUT LINGUISTICS  
BY ISTANBUL AND BURSA COMMUNITY**

*Mehmet ALTINOVA*

### **Özet**

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Anadolu'nun pek çok yerinde Halkevleri açılmış, bu kurum Anadolu'da cumhuriyet fikrini halka benimsetmek, kültürel seviyeyi arttırmak, Anadolu'nun pek çok yerindeki haberleri halka bildirmek, akademik yayın yapmak gibi misyonları üstlenmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün isteği ile açılan bu kurumlar, zamanla kendine ait yayın organları çıkartmış ve daha fazla kesime hitap etmeyi ilke edinmişlerdir. Özellikle İstanbul ve Bursa'da kurulan halkevleri, halka sözü edilen misyonları vermek için büyük çaba göstermişler ve bu sebeple yayın organları kurmuşlardır. Bu yayın organları içerisinde Bursa'da kurulan *Uludağ* dergisi ile Eminönü Halkevinin yayım organı olan *Halk Bilgisi Haberleri* dergisi ve *İstanbul Kültür* dergisi büyük önem taşımaktadır. Bu dergilerde tıptan müziğe, halk şiirinden dilbilimine kadar bilimin her yönüyle ilgili yazılar bulunmakta ve halkı bilgilendirmenin yanı sıra araştırmacıların şahsî düşüncelerini de ifade edebilecekleri bir yayın organı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada sözü edilen dergiler içerisinde yer alan dile dair makalelerin tematik dizini verilmiş ve dilbilim ile uğraşan araştırmacıların çalışmalarında rehber olması amaçlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Halkevleri, Dilbilim, Halk Bilgisi Haberleri, Kültür Dergisi, Uludağ Dergisi, Tematik Dizin

### **Abstract**

After the proclamation of the Republic, in many parts of Anatolia, community house has been opened, this institution has undertaken the mission of adopting the idea of republic in Anatolia, increasing the cultural level, reporting the news in many parts of Anatolia to the public and making academic publications. These institutions, which were opened by Mustafa Kemal Ataturk's, founder of the Turkey, request, have taken out their own organs and adopted the principle of addressing more people. These structures, especially established in Istanbul and Bursa, have made great efforts to give these missions to the public and have established broadcasting organs for this purpose. Uludag magazine, which is established in Bursa within these media organs, and the magazine Halk Bilgisi Haberleri which is the publication of Eminonu Halkevi, and Istanbul Kultur (culture) magazine are of great importance. In these journals, there are articles about every aspect of science from medicine to music, from folk poetry to linguistics and as a publication that informs the public as well as to express the personal thoughts of the researchers. In this study, the literature of the articles in the mentioned journals is given as a guide. The aim of this study is to guide the researchers who work with linguistics.

**Keywords:** Community house, Linguistics, Halk Bilgisi Haberleri, Istanbul Kultur Magazine, Uludag Magazine, Thematic Index



Yüksek Lisans Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, [mehmetaltinova@hotmail.com](mailto:mehmetaltinova@hotmail.com)

## Giriş

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Anadolu'nun pek çok yerinde Halkevleri açılmıştır. Bu kurum Anadolu'da cumhuriyet fikrini halka benimsetmek, kültürel seviyeyi arttırmak, köhneleşmiş yapıları ortadan kaldırmak, halkı uyandırmak, Kurtuluş savaşındaki birlik beraberliğin devamını sağlamak, Atatürk'ün ilke ve inkılâplarını halka benimsetmek, halk ürünlerini yazıya geçirip kaydetmek, Anadolu'daki pek çok kelimeyi tespit ederek ağız çalışmaları yapmak gibi misyonları üstlenmiştir. Sözü edilen misyonların yanı sıra bu dergideki yazıların derlenip toplanması ile bilimsel yayın hazırlamak halkevlerinin hedefleri arasında yer almaktadır.<sup>1</sup>

Mustafa Kemal Atatürk'ün isteği ile açılan bu kurumlar, zamanla kendine ait yayın organları çıkartmış ve daha fazla kesime hitap etmeyi ilke edinmişlerdir. Bu sebeple Adana'da *Çukurova*, Ankara'da *Ülkü*, Bursa'da *Nilüfer*, Denizli'de *İnanç*, Sinop'ta *Dıranaz*, Çorum'da *Çorumlu*, Giresun'da *Aksu* dergileri başta olmak üzere Anadolu'nun pek çok yerinde çok sayıda dergi kurulmuş ve bu dergiler daha önce sayılan misyonları üstlenmişlerdir. Bu kurumlardan biri olan Eminönü Halkevi tarafından çıkarılan *Halk Bilgisi Haberleri* ve *İstanbul Kültür* dergisi ile Bursa'da yayım hayatına başlayan *Uludağ* dergisi bu yayım organlarından biridir.

1929- 1942 yılları arasında çıkan *Halk Bilgisi Haberleri* dergisi sözü edilen süre boyunca yüz yirmi dört sayı yayımlamıştır. Bu süreçte sağlıktan pratik bilgilere, sosyolojiden psikolojiye, edebiyattan filolojiye kadar birçok bilim dallarını içine alan dergi, bu yönüyle diğer bilim dallarını kucaklamaya çalışmıştır. Dergi on dokuz sayı kadar yayım faaliyetini kesintisiz olarak sürdürmüş bu sayıdan sonra yaklaşık iki sene yayınlarına ara vermiştir. Ardından tekrar yayım hayatına başlayarak kimi zaman iki sayı tek bir cilt olarak çıkmış böylece mümkün olduğunca bu boşluk doldurulmaya çalışılmıştır. Dergi her ayın on beşinde çıkmış olup haberler başlığı altında dünyanın ve Türkiye'nin dört bir tarafındaki haberlere yer vermiştir. Dergide yazılan yazılar, daha sonra kitaplaşmış ve kimi zaman okuyucuya hediye edilmiş kimi zaman da çok ucuz fiyata satışa sunulmuştur.

Bursa'da yayım hayatına 1935'te başlayan *Uludağ* dergisi, 1950 yılına kadar toplam yüz bir sayı çıkarmıştır. Bu süre içerisinde tıpkı *Halk Bilgisi Haberleri* dergisinde olduğu gibi iki sayıyı bir sayıda bastığı zamanlar olmuştur. Bu dergi de Halkevlerinin kurduğu diğer yayım organlarında olduğu gibi mahallî birtakım meseleleri ele almıştır. Böylece zikredilen dergi sözlü kültürün yazıya aktarılmasında büyük rol oynamıştır.

İstanbul'da yayımlanan bir diğer dergi de *İstanbul Kültür* dergisidir. 1943 yılında yayım hayatına başlayan dergi, Aralık 1946'ya kadar toplam yetmiş beş sayı devam etmiştir.

Günümüzde referans kitapların ilk örneklerini teşkil eden bu dergiler halk edebiyatı araştırmacıları için önem arz etmektedir. Bu bağlamda efsanelerinden masallarına, fıkralardan bilmecelelere, halk inanışlarından kültür coğrafyasına kadar pek çok bilgiyi bu dergilerde bulmak mümkündür. Bu dergilerin önemi sadece bu yazıları ele alması değil yazıların son derece sistemli ve doğru bilgi ile yazılması olup dergi yazarlarının alanlarında uzman kişilerden oluşmasıdır. Bu sebeple halka bilgi

---

<sup>1</sup> Halkevleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Yeşilkaya, 2003).

aktaran yazarlar, halkı yanlış değil doğru bilgiye yönlendirerek gelecek kuşağa aktarılacak olan bilginin güvenilirliğini de sağlamışlardır.

Literatüre bakıldığında *Halk Bilgisi Haberleri*, *Uludağ* ve *İstanbul Kültür* dergilerinin pek çok çalışmaya konu olduğu görülmektedir. Bunların bazıları tematik çalışma bazılar ise karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

Tematik dizin, bir sistem dahilinde belli bir yazınsal ürünün tümünü ya da belli bir bölümünü kapsayan kısmının içerik yönünden dizinini oluşturmayı amaçlamaktadır. Böylece araştırmacılara rehber olan bu çalışmalar herhangi bir konuda çalışma yapacak araştırmacının kolayca bu kaynaklara ulaşmasını sağlamaktadır. Günümüzde yüksek lisans ve doktora tezlerinin konuları bazı gazete ve dergilerin tematik dizinini oluşturmaya yöneliktir. Bu durum yapılan işin önemini açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada İstanbul Beyazıt Devlet Kütüphanesi<sup>2</sup> Hakkı Tarık Us<sup>3</sup> koleksiyonunda bulunan *Halk Bilgisi Haberleri*, *Uludağ* ve *İstanbul Kültür* dergisinin içerisinde yer alan dil ile ilgili yazıların tematik dizini verilmiştir. Bu türden çalışmalar bazı araştırmacılar tarafından da yapılmıştır. Örneğin Nihat Sami Banarlı tarafından yazılan *Halkevleri Dergilerinde Halk Edebiyatı Araştırmaları* adlı makale bunlardan biridir. Bu makale tematik bir çalışma olup Banarlı, sözü edilen makalede bu türden yapılan çalışmanın önemine de değinmiştir (Banarlı, 1936).

Tematik dizini verilen *Halk Bilgisi Haberleri*, *Uludağ* ve *İstanbul Kültür* dergilerinin kültürün bir ögesi olan dilimiz için son derece önemli olması diğer dergilerin de bu türden tematik çalışmalar yapılmasının gerekliliğini ortaya koyacaktır. Bu çalışmalar neticesinde herhangi bir bilim dalında araştırma yapacak olan bilim insanları, bu dergilerde yayımlanan yazılardan hareketle kendi çalışması için kolaylıkla referans bulma olanağına sahip olacaktır.

Çalışma yapılırken isimlerin tam künyesi verilmiş herhangi bir kısaltma yoluna gidilmemiştir. Yazılarda dönemin imlâsı bozulmamıştır. Kısaltılmış biçimde olan isimler dergide verilen orijinal hâlidir. Yazılar yazarların soyadlarına göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

Çalışma sırasında Giresun Halkevi'nin çıkardığı *Aksu* ile Çorum'un çıkardığı *Çorumlu* dergileri de incelenmiş fakat bu dergilerde dile dair herhangi bir yazıya rastlanmamıştır. Bu da bize gösteriyor ki Halkevlerinin tamamında dile dair bilgiler bulunmamakta yahut yazı politikalarında farklılık bulunmaktadır. Sözü edilen dergilerdeki dil ile ilgili yazıların tematik dizinini araştırmacıların istifadesine sunuyoruz.

---

<sup>2</sup> Çalışma yaparken işimi kolaylaştıran ve büyük bir özveriyle çalışan Beyazıt Devlet kütüphanesinin çalışanlarına teşekkür ediyorum.

<sup>3</sup> Burada araştırmacılara kolaylık sağlayacak bilgiyi vermek faydalı olacaktır. Eminönü Halk Bilgisi Haberleri dergisinin ciltleri sözü edilen kütüphanenin Hakkı Tarık Us koleksiyonunda olduğunu görevlilere belirtmeleri esere ulaşmada kolaylık sağlayacaktır.

**İstanbul Kültür, Halk Bilgisi Haberleri ve Uludağ Dergilerinde Dil İle İlgili  
Yazıların Tematik Dizini**

- ABDÜLKADİR, (1931), *Tepsi ve Kağrı Maddi Kültüre Ait İki Kelime*, Halk Bilgisi Haberleri, S.18, ss.140-143
- ABDÜLKADİR, Müşfika, (1933), *Maraş'ta Derlenmiş Sözler*, Halk Bilgisi Haberleri, S.20, ss.162-164
- ADALAN, M., (1944), *Dil Devriminin Tamamlanması Yolunda*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.64, ss.8-9
- ADALAN, M., (1945), *Dil Devriminin Tamamlanması Yolunda*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.68-69-70, ss.17-18
- ADALAN, M., (1948), *Dil Bayramı Kimin Hakkıdır?*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.91, ss.6-10
- ADALAN, M., (1949-50), *Ziya Gökalp'in Dilciliği ve Dil Devrimimiz*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.98-99, ss.17-24
- AKBULUT, Rüknettin, (1948), *Dil Davamız ve Bir Tarihi Örnek*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.91, ss.11-13
- ASRAL, Suat Salih, (1947), *I. Dil Kurultayından Sonra*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.85, ss.1-4
- BAHADIRLIOĞLU, Osman, (1937), *Kadırlı Lehçesi-*, Halk Bilgisi Haberleri, S.65, ss.125-128
- BAHADIRLIOĞLU, Osman, (1937), *Kadırlı Lehçesi-*, Halk Bilgisi Haberleri, S.66, ss.149-152
- BAHADIRLIOĞLU, Osman, (1937), *Kadırlı Lehçesi-*, Halk Bilgisi Haberleri, S.68, ss.183-184
- BAHADIRLIOĞLU, Osman, (1937), *Kadırlı Lehçesi-*, Halk Bilgisi Haberleri, S.70, ss.214-216
- BAHADIRLIOĞLU, Osman, (1937), *Kadırlı Lehçesi-*, Halk Bilgisi Haberleri, S.72, ss.247-228
- BAYRI, Mehmet Halid, (1935), *İstanbul Argosu ve Halk Tabirleri*, Halk Bilgisi Haberleri, S.45, ss.193-197
- BAZELL, C. E., *Dil Tipolojisi*, İstanbul Kültür Dergisi, C.5, S.57, 1 Nisan 1946, s. 5-6.
- BAZELL, C. E., *Dil Tipolojisi*, İstanbul Kültür Dergisi, C.6, S.60, 15 Mayıs 1946, s. 5-6.
- CAFEROĞLU, Ahmet, (1930), *Türkçede "Tongal" Kelimesi*, Halk Bilgisi Haberleri, S.7, s.1-4
- ÇORUMLU ÖMER, (1930), *Çorum'da Derlenmiş Kelimeler*, Halk Bilgisi Haberleri, S.7, s.18-20

- DAĞLI, Hikmet Turhan, (1935), *İstanbul Argosu ve Halk Tabirleri*, Halk Bilgisi Haberleri, S.46, ss.218-220
- DAĞLIOĞLU, H. Turhan, (1941), *Gaziantep Üzerine Etüdler-Deyim, Takım söz, Meşhur Söz, Atalar Sözü*, Halk Bilgisi Haberleri, S.112, ss.90-91
- DAĞLIOĞLU, H. Turhan, (1941), *Türk Dili ve Münif Paşa*, Halk Bilgisi Haberleri, S.113, ss.119-120
- DAĞLIOĞLU, Hikmet Turhan, (1939), *Isparta'da Kullanılan Bazı Tabirler*, Halk Bilgisi Haberleri, S.93, ss.190-192
- DORA, Şemseddin, (1939), *Dil Meselesine Dair Birkaç Söz*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.20, ss.29-36
- DORA, Şemseddin, (1939), *Konuşma ve Yazma Dili Hakkında Birkaç Söz*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.21, ss.8-12
- DORA, Şemseddin, (1939), *Türk Dili Hakkında*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.24, ss.41-51
- ENİS, Cemal, *Hind-Avrupa Dillerinin Jest Menşei*, İstanbul Kültür Dergisi, C.2, S.19, 1 Eylül 1944, s. 11.
- ERGİN, M., (1938), *Cumhuriyet Devrinde Dil*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.18, ss.20-22
- GÜNALP, Ziya, (1939), *Ereğli'de Derlenen Sözler*, Halk Bilgisi Haberleri, S.87, ss.68-71
- HALİL, Ahmet, (1930), *Halk Fransızcasından Yazı ve Edebiyat Fransızcasına Doğru*, Halk Bilgisi Haberleri, S.14, ss.38-42
- İNAN, Abdülkadir, (1930), *"Karaman" İsminin İntişar Sahasına Ait*, Halk Bilgisi Haberleri, S.6, s.16-18
- İNAN, Müşfika, (1939), *Urfa'da Kullanılan Bazı Kelimeler*, Halk Bilgisi Haberleri, S.89-90, ss.99-100
- İSTANBUL, *Beşinci Dil Kurultayı*, İstanbul Kültür Dergisi, C.5, S.49, 1 Aralık 1945, s. 1-2.
- İSTANBUL, *Dil Bayramı*, İstanbul Kültür Dergisi, C.7, S.69, 1 Ekim 1946, s. 1-2.
- İSTANBUL, *Felsefe Tarihi Sözlüğü VI*, İstanbul Kültür Dergisi, C.4, S.44, 15 Eylül 1945, s. 12-13.
- İSTANBUL, *Felsefe Tarihi Sözlüğü-II*, İstanbul Kültür Dergisi, C.4, S.40, 15 Temmuz 1945, s. 8-10.
- İSTANBUL, *Felsefe Tarihi Sözlüğü-III*, İstanbul Kültür Dergisi, C.4, S.41, 1 Ağustos 1945, s. 11-13.
- İSTANBUL, *Felsefe Tarihi Sözlüğü-IV*, İstanbul Kültür Dergisi, C.4, S.42, 15 Ağustos 1945, s. 10-12.
- İSTANBUL, *Felsefe Tarihi Sözlüğü-V*, İstanbul Kültür Dergisi, C.4, S.43, 1 Eylül 1945, s. 11-13.

- İSTANBUL, *Felsefe Tarihi Sözlüğü*, İstanbul Kültür Dergisi, C.4, S.39, 1 Temmuz 1945, s. 8-10.
- KAPLAN, Mehmet, *Dil Terbiyesi*, İstanbul Kültür Dergisi, C.7, S.74-75, 31 Aralık 1946, s. 7-8.
- KAPLAN, Mehmet, *Konuşma Dilini Kayıp mı Ediyoruz?*, İstanbul Kültür Dergisi, C.6, S.68, 15 Eylül 1946, s. 6-7.
- KAPLAN, Mehmet, *Dil Üzerinde Düşünceler*, İstanbul Kültür Dergisi, C.4, S.42, 15 Ağustos 1945,
- KATIRCIOĞLU, Nuri, (1938), *Isparta'dan Derlenmiş Kelimeler*, Halk Bilgisi Haberleri, S.79, ss.160-163
- KAYGISIZ, Osman Cemal, (1935), *Argo Lugati ve Halk Tabirleri*, Halk Bilgisi Haberleri, S.47, ss.261-262
- MUZAFFER, M., (1931), *Kastamonu'da Derlenmiş Kelimeler*, Halk Bilgisi Haberleri, S.19, ss.149-152
- MÜMTAZ, Talat, (1933), *Kastamonu Köylerinde Kullanılan Eve, Tarlaya, Eşyaya Ait Sözcükler*, Halk Bilgisi Haberleri, S.21-22, ss.185-188
- MÜNİF, Mehmet, (1941), *Münif Paşa'nın Derlediği Halk Tabirleri IV*, Halk Bilgisi Haberleri, S.118, ss.235-236
- MÜNİF, Mehmet, (1941), *Münif Paşa'nın Derlediği Halk Tabirleri V*, Halk Bilgisi Haberleri, S.119, ss.287-288
- MÜNİF, Mehmet, (1941), *Münif Paşa'nın Derlediği Halk Tabirleri VI*, Halk Bilgisi Haberleri, S.121, ss.19-23
- MÜNİF, Mehmet, (1941), *Münif Paşa'nın Derlediği Halk Tabirleri*, Halk Bilgisi Haberleri, S.114, ss.143-144
- MÜNİF, Mehmet, (1941), *Münif Paşa'nın Derlediği Halk Tabirleri*, Halk Bilgisi Haberleri, S.116, ss.178-179
- NEDİM, M., (1935), *Atatürk, Bizim Dilimiz*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.3, ss. 18, s. 2-3.
- SALTIK, Gazali, (1947), *Bursa Adının Kökü*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.81, ss.3-4
- SOYKAT, İ. Hilmi, (1936), *Atasözlerinin Edebi Değerleri*, Halk Bilgisi Haberleri, S.55, ss.101-104
- TOLUN, Haydar, (1938), *Ana Dilin Tedrisi*, Uludağ Halkevi Dergisi, S.15, ss.58-59
- ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir, (1936), *Etnoğrafya ve Folklor Sözlüğü Taslağı*, Halk Bilgisi Haberleri, S.63, ss.72-80
- ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir, (1936), *Etnoğrafya ve Folklor Sözlük Taslağı*, Halk Bilgisi Haberleri, S.51, ss.42-48
- ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir, (1936), *Etnoğrafya ve Folklor Sözlük Taslağı*, Halk Bilgisi Haberleri, S.52, ss.56-63

ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir, (1936), *Etnografya ve Folklor Sözlük Taslağı*, Halk Bilgisi Haberleri, S.53, ss.72-78

ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir, (1936), *Etnografya ve Folklor Sözlük Taslağı*, Halk Bilgisi Haberleri, S.54, ss.88-94

ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir, (1936), *Etnografya ve Folklor Sözlük Taslağı*, Halk Bilgisi Haberleri, S.57, ss.139-145

YALGIN, Ali Rıza, (1941), *Bursa'da Türk Damgaları I*, Halk Bilgisi Haberleri, S.118, ss.237-240

YALGIN, Ali Rıza, (1941), *Bursa'da Türk Damgaları II*, Halk Bilgisi Haberleri, S.119, ss.272-274

YALGIN, Ali Rıza, (1941), *Bursa'da Türk Damgaları III*, Halk Bilgisi Haberleri, S.121, ss.10-12

YALGIN, Ali Rıza, (1941), *Bursa'da Türk Damgaları IV*, Halk Bilgisi Haberleri, S.123, ss.59-16

ZEKİ, M., (1930), “*Tongal*” Kelimesi Hakkında, Halk Bilgisi Haberleri, S.9, s.7-8

ZEKİ, M., (1930), *Orhon Abidelerinde Atasözü*, Halk Bilgisi Haberleri, S.3, ss.11-14

### **Sonuç**

Bu çalışmada İstanbul'da çıkarılan *Halk Bilgisi Haberleri* ve *İstanbul Kültür* ile Bursa'da çıkarılan *Uludağ* dergilerindeki dilbilime dair yazıların tematik dizinleri verilmiştir. Buna göre incelenen üç dergide filolojiye dair toplam altmış yedi yazı yazılmıştır. Yazılar 1930 ile 1950 yıllarını kapsayan dönemde yayımlanmıştır. Yirmi yıllık süreci kapsayan dönemde adı geçen dergilerde dile dair bu kadar yazıya yer verilmesi oldukça önemlidir. İncelenen dergiler arasında Giresun Halkevinin çıkardığı *Aksu* ile Çorum Halkevinin çıkardığı *Çorumlu* dergilerinde dilbilime ait yazıların bulunmadığı görülmüştür. Üç dergi içinde en çok yazıyı yazan altı yazıyla M. Şakir Ülkütaşır'dır. Filolojiye dair en çok yazının bu üç dergi içerisinde Eminönü Halkevinin çıkardığı *Halk Bilgisi Haberleri* dergisinde yazıldığı saptanmıştır. Yazıların büyük çoğunluğu seri halinde yazılmış makalelerdir. Dergi içerisinde ağız çalışmalarının öncüsü sayılan Ahmet Caferoğlu başta olmak üzere Mehmet Kaplan, Muharrem Ergin, Mehmet Münif, Hikmet Turhan Dağlıoğlu, Osman Bahadırılıoğlu ve Müşfika İnan gibi dilbilimi ve edebiyatta çok önemli araştırmacıların yazıları yer almaktadır. Dergilerde yer alan dille ilgili çalışmalarda bir kelimenin etimolojisi, ağız araştırmaları, lehçe bilgisi ile sözlük çalışmaları konuları ele alınmıştır. Ele aldığımız dergilerdeki haberler kısmında ise dil bayramı münasebetiyle bazı haberlere yer verilmiştir. Araştırmacıların dil devrimi hakkındaki düşüncelerine yer verilen yazılar son derece önemlidir. Bu türden yapılan tematik çalışmaların dil üzerine çalışacak araştırmacılar için mühim olduğunu söyleyebiliriz.



**Kaynakça**

YEŞİLKAYA, GURALLAR N. (2003). *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*, İstanbul:  
İletişim Yayınları.

BANARLI, N. S. (1936). “*Halkevleri Dergilerinde Halk Edebiyatı Araştırmaları*”,  
Türkiyat Mecmuası, ss.371-380.



Cilt/Volume: 2, Sayı/Issue: 3, 2018, ss/pp. 322-329  
Geliş Tarihi/Recieved: 13.11.2018-Kabul Tarihi/Reviwed: 22.12.2018

## NAMIK KEMAL' İN TÜRK ŞİİRİNİN YENİLEŞMESİNE KATKILARI

CONRTRIBUTION OF NAMIK KEMAL  
TO THE RENEWAL OF TURKISH POETRY

*Derya KARAOSMANOĞLU*

### Öz

Tanzimat Dönemi'nin en yenilikçi şairlerinden olan Namık Kemal, eserlerinde yenileşme çabasını çokça hissettirmiştir. Yenileşme çabası adına öncelikle Batı'nın önemli edebî türlerinin Türk edebiyatına uyarlanması, kazandırılması noktasında önemli adımlar atmış ve yeni ürünler ortaya koymuştur. Türk ulusuna millî benliğini, kimliğini ve değerlerini tanıtmak, hatırlatmak; hürriyet, vatan gibi duyguları canlandırıp özümsetmek özellikle millî edebiyat kavramını, halkın anlayabileceği yalnız bir Türkçeye aktarmak, yani "toplum için sanat" yapmak, Namık Kemal'in yegâne amacı olmuştur. Namık Kemal sanata, toplumsal yarar uğruna ve millî amaçlar doğrultusunda yararlanılan bir araç özelliği kazandırarak sanati topluma mal etmeye çalışmıştır. Namık Kemal çok sayıda yazdığı eseri ve fikri çalışmalarıyla Tanzimat Dönemi'nde Cumhuriyet'in düşünsel, edebî, siyasî, toplumsal yenilikleri üzerinde, doğrudan ve dolaylı yollarla önemli bir rol oynamıştır. Namık Kemal, mevcut Türk kültürünün deformasyonuna izin vermeden Batı'nın gerek toplumsal gerekse edebî alanlardaki yenilikçiliğini Osmanlı döneminde yerleştirmeye çabalamıştır. Bu gaye doğrultusunda hummalı bir mücadeleye girişen Namık Kemal'in "Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" başlıklı makalesi ile "Tahrib-i Harâbât"ı, bir yönüyle bu mücadelenin bir ürünü sayılabilir. Bu çalışmada, Namık Kemal'in yukarıda adı geçen ürünlerindeki yenileşme çabaları, metinlerden karşılaştırmalı örnekler ele alınarak incelenmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Namık Kemal, Türk şiirinin yenileşmesi, Tanzimat.

### Abstract

Namik Kemal is one of the most reformist poets of Turkish poetry, he makes an effort in his works for reform. Firstly, modernization efforts on behalf adapting to important literary genre of Turkish literature of the West, the gaining of points, it has taken important steps and revealed new products. Turkish national identity of the nation, to promote the identity and values, remind; freedom, homeland revive feelings as to assimilate especially the concept of national literature, to transfer to a pure Turkish language the public can understand, that "art for society" to do, was the sole purpose of his. Namık Kemal art, by providing a tool feature that is useful and in line with national objectives for the sake of social benefits art has tried to producer society. Namık Kemal wrote many works in the Tanzimat period and the Republic of intellectual work intellectual, literary, political, social innovations on, has played an important role through direct and indirect ways. He has taken its goal of innovative side of the West without allowing the current Turkish culture distortion. In line with this purpose an intense casualities, in this sense Namık Kemal's there are two notable work: "Lisan-i Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" and "Tahrib-i Harâbât". In this review, these two works will be examined with samples.

**Keywords:** Namık Kemal, reform in Turkish poetry, Tanzimat.

.....



Doktora Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, [ddkaraosmanoglu@gmail.com](mailto:ddkaraosmanoglu@gmail.com)

## **Giriş**

### **Namık Kemal**

#### **1. Hayatı**

21 Aralık 1840’da Tekirdağ’da doğdu, 2 Aralık 1888’de Sakız Adası’nda öldü. Asıl adı Mehmed Kemal’dir. Namık adını ona, şair Eşref Paşa vermiştir. Babası, II. Abdülhamid döneminde müneccimbaşılık yapmış olan Mustafa Asım Bey’dir. Annesini küçük yaşında yitirince çocukluğunu dedesi Abdüllâtif Paşa’nın yanında, Rumeli ve Anadolu’nun çeşitli kentlerinde geçirmiştir. Bu yüzden özel öğrenim görmüş, Arapça ve Farsça öğrenmiştir. 18 yaşında İstanbul’a babasının yanına dönmüş, 1863’te Babıali Tercüme Odası’na kâtip olarak girmiş, dört yıl çalıştığı bu görev sırasında dönemin önemli düşünür ve sanatçılarıyla tanışma olanağı bulmuştur. 1865’te kurulan ve daha sonra “Yeni Osmanlılar Cemiyeti” adıyla ortaya çıkan “İttifak-ı Hamiyet” adlı gizli derneğe katılmıştır. Bu arada bir yandan da “Tasvir-i Efkâr” gazetesinde hükûmeti eleştiren yazılar yazmaya başlamıştır. Gazete, “Yeni Osmanlılar Cemiyeti”nin görüşleri doğrultusunda yaptığı yayın nedeniyle 1867’de kapatılmıştır (Tanpınar, 2013: 340).

#### **2. Sürgün Yılları**

Namık Kemal, İstanbul’dan uzak olması için Erzurum’a vali muavini olarak atanır. Bu göreve gitmeyi erteler ve Mustafa Fazıl Paşa’nın çağrısı üzerine Ziya Paşa’yla birlikte Paris’e kaçar. Bir süre sonra Londra’ya geçerek Mustafa Fazıl Paşa’nın parasal desteğiyle Ali Suavi’nin “Yeni Osmanlılar” adına çıkardığı “Muhbir” gazetesinde yazmaya başlar. Ama Ali Suavi’yle anlaşamaz ve “Muhbir” den ayrılır (Tanpınar, 2013: 341).

1868’de yine Fazıl Paşa’nın desteğiyle “Hürriyet” gazetesini çıkarır. Çeşitli anlaşmazlıklar yüzünden, Avrupa’da desteksiz kalınca 1870’te zaptiye nazırı Hüsnü Paşa’nın çağrısıyla İstanbul’a döner. Nuri, Reşat ve Ebüzziya Tevfik Beylerle birlikte 1872’de “İbret” gazetesini kiralar. Aynı yıl burada çıkan bir yazısı üzerine gazete 4 ay kapatılır. İstanbul’dan uzaklaştırılmak için Gelibolu’ya mutasarrıf olarak atanır. Orada yazmaya başladığı “Vatan Yahut Silistre” oyunu, 1873’te Gedikpaşa Tiyatrosu’nda sahnelenir. Oyunu izleyenler galeyana gelip olay çıkarınca Namık Kemal birçok arkadaşıyla birlikte tutuklanır. Bu kez kalebentlikle Magosa’ya sürgüne gönderilir (Tanpınar, 2013: 341-342).

Namık Kemal, 1876’da I. Meşrutiyet’in ilanından sonra İstanbul’a döner. Şûra-yı Devlet (Danıştay) üyesi olur. Kanun-i Esasi’yi (Anayasa) hazırlayan kurulda görev alır. 1877 Osmanlı-Rus Savaşı çıkınca Meclis-i Mebusan kapatılır ve Namık Kemal tutuklanır. Sonrasında Midilli Adası’na sürülür. 1879’da Midilli’de mutasarrıf olur. Aynı görevle 1884’te Rodos, 1887’de Sakız Adası’na gönderilir. Ertesi yıl burada ölür ve Gelibolu Bolayır’a defnedilir (Tanpınar, 2013: 346).

### 3. Türk Edebiyatına Katkıları

Küçük yaşlardan itibaren şiir yazar Namık Kemal’in-Şinasi’yle tanışmaya değin şiirlerinde tasavvuf etkileri görülür. Bu dönemde özellikle Yenişehirli Avni, Leskofçalı Galib gibi şairlerden etkilenmiştir (Tanpınar, 2013: 364).

Namık Kemal’in en önemli özelliklerinden biri, Türk şiirini Divan şiirinin etkisinden kurtarmaya çalışmasıdır. “Vatan şairi” diye de isimlendirilmiş, tiyatroya özel bir önem vermiş ve altı oyun yazmıştır. Bir yurtseverlik ve kahramanlık oyunu olan “Vatan Yahut Silistre”, Avrupa’da da ilgi uyandırmış ve beş dile çevrilmiştir. İlk romanı “İntibah” 1876’da yayımlanmıştır. Ruhsal çözümlerinin, bir olayı toplumsal ve bireysel yönleriyle görmeye çalışmasının yanı sıra, dış dünya betimlemeleriyle de “İntibah” Türk romanında bir başlangıç sayılır. Romanı ve tiyatroyu toplumsal yaşama soktuğu gibi edebiyat eleştirisini de Türkiye’ye ilk getiren kişilerden biridir. En önemli iki eleştirisi Ziya Paşa’ya karşı kaleme aldığı “Tahrib-i Harâbât” ile “Takip”tir. Gazeteci olarak da Türk kültürü içinde önemli bir yeri olan şairin, döneminin hemen hemen bütün yenilik yanlısı ve ilerici gazetelerinde yazıları yayımlanmıştır. Siyasal ve toplumsal sorunlardan edebiyat, sanat, dil ve kültür konularına dek çok çeşitli alanlarda yazdığı makalelerin sayısı beş yüz kadardır (Tanpınar, 2013: 412).

### Namık Kemal’in Türk Şiirinin Yenileşmesine Katkıları

#### 1. *Lisan-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir*

Namık Kemal’in “Lisan-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” başlıklı makalesinde ileri sürdüğü, dil edebiyatın temelidir, edebiyat ise bir milletin ruhudur, savı; edeinsan topluluklarının bir yığın olmaktan kurtarılıp bilinçli bir cemiyet-millet-haline gelmesinde önemli bir vasıta olan dilin bu işlevinin, ancak ve ancak topluluklardaki mevcut duygu, düşünce ve inanç birliğinin tesis edilmesiyle gerçekleşebileceği yönündedir (Kaplan, 1999: 117).

Namık Kemal, Türkçenin revize edilmesi ve yaygınlaştırılması, öğretimi gibi konular üzerinde görüş ileri sürerken düşüncelerini “Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” adlı makalesinde –özetle- şöyle birkaç başlık altında toplamıştır (Kaplan, Enginün, Birol, 1994: 188-190):

1. Evvelâ, kavaid-i lisanın mükemmel surette tedvin ve temhid edilmesi.

(Türkçenin dil kurallarını mükemmel bir biçimde derleyip düzenleme. )

2. Ecnebi dillerden alınacak sözcüklerin tahdidini temin edecek bir lügat meydana getirmektir.

(Türkçede kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerle Batı dillerinden alınacak ilmî istilahlar ve teknik kelimeler de bu sözlüğe girecektir. Amaç Türkçenin söz varlığına dair bir sözlük meydana getirmektir. )

3. İfâde-i meram ve rabt-ı kelimelerinin tabiât-ı lisana tatbikan tâdil ve teccidinin yapılması.

(Türkçeyi külfetli sanatlardan kurtarmak -Türkçenin söz varlığının ağıdalı yapılardan arındırılması-. Bunun için bir antoloji hazırlanmasını teklif eder. Ebüzziya’nın “Numûne-i Edebiyat”ı bu fikirden doğmuştur (Tanpınar, 2013: 413).

4. Güzel Türkçe örneklerinin yer aldığı mecmualar hazırlama.  
(Gazetelerde güzel Türkçe örneklerinin yer aldığı metinler hazırlamak. )

5. Yabancı dillerden alınan sözcükleri Türkçede kullanıldıkları ifade ve şekilde tespit etmek, Türkçeyi her sahada kullanmak.

Namık Kemal, daha o devirde İran şivesi dediği üslup ve şiir dilinden şikâyetçidir:

“Bu ise lisanımızda İran şivesinin cârî olan tesirine bir nihayet vermekle hâsıl olur ki âsârımızı düşmanı-ı hakikat ve menfur-ı tabiat olan i’zâm ve ibham nakiselerinden kurtaracak vasıta dahi budur.” (Kaplan, Enginün, Birol, 1994: 191).

Makalenin bir başka tarafında altı çizilmeye değer şu eleştiri göze çarpmaktadır:

“Erbâbına ma’lûmdur ki ekser âsârında İran’ın tahrir-i tasvîrine benzer. Birinde elvân ne kadar dil-nişîn ise diğèrinde elfâz o kadar zengin olmakla beraber, biri menâzıra ve diğèri münazaraya mutâbık olmadığı için ikisi dahi tabiatın hilâfındadır.”

(Bilenler bilir, edebiyatımızdaki çoğu eser İran’ın yazar üslubuyla kaleme alınmıştır. Birinde renk ne denli hoşa gidiyorsa diğèrinde sözler o kadar zengin olmakla birlikte, biri manzaraya diğèri tartışmaya uygun olmadığı için ikisi de birbirinin tabiatlarına aykırıdır. ).

Namık Kemal, bu kadarla kalmaz. Onun eskiyi itham ettiği şeyler arasında edebî Türkçe ile halkın kullandığı dilin arasındaki büyük fark da vardır. Türkçe, bu yüzden kültür mücadelesinde mağlûp olmuştur:

“Edebiyatın râbîta-i millîyeye ait olan hizmetinden ise o kadar mahrumuz ki lisan-ı Arap münteşir olduğu yerlerde Yunânî (eski Yunanca) gibi kâffe-i meâsir-i ilmiyesiyle kuvvet bulmuş bir lisanı galebe-i fesahatla mahvetmiş iken Türkçemiz henüz elifbası bile bulunmayan Arnavut lisanını dahi unutturamamıştır. Münasebât-ı edebiyenin fıkhdânî cihetiyle meselâ bir Buharalı Türkçe söylediği hâlde buradaki Türkler içinde bir Fransız kadar dilinden anlayacak âşinâ bulamaz.”

(Edebiyatın ulusa ait olan hizmetinden o kadar mahrumuz ki Antik Yunanca gibi bütün ilim izleriyle güç bulmuş bir dili düzgün ve güzel söz söyleyerek Arap dilinin yaygın olduğu yerlerde mahvetmiş ve bize ait olan güzel Türkçemizi ise henüz temel okuma kitabı bile bulunmayan Arnavut dilini dahi unutturamayacak bir konuma getirmişiz. Edebiyat ilişkisinin olmaması sebebiyle bir Buharalı, Türkçe söylediği hâlde buradaki Türkler içinde bir Fransız kadar dilinden anlayacak tanıdık bulamaz.)

Bu tarihî görüş, hiç de ihmal edilecek cinsten değildir ve Namık Kemal’i Türkçülük cereyanının ön safına getirecektir (Tanpınar, 2013: 414).

Yeni Türk edebiyatının bir bakıma beyannamesi olarak kabul edilen “Lisan-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Mülâhazâtı Şâmildir” adlı makalesinin Türk dili ve edebiyatının o günkü sorunlarını toplu halde ele alan ve getirmiş olduğu köklü, yeni yaklaşımlar bakımından dönemini aşan bir nitelikte olduğu kabul edilmiştir. Makale, değindiği husus ve ileri sürdüğü görüşlerle Millî edebiyatın fikrî temellerini hazırlayan metinlerden biri olarak kabul edilebilir (Tanpınar, 2013: 415).

## 2. Tahrîb-i Harâbât

Tahrîb-i Harâbât, Ziya Paşa’nın “Harâbât” adlı antolojisinin ilk cildini eleştirmek üzere Namık Kemal’in 1876’da kaleme aldığı eserdir. Türk edebiyatında ilk modern eleştiri örneği kabul edilir. Namık Kemal, “Tahrîb-i Harâbât”ı 1875’te yazar ve o dönemde Magosa’da sürgün hayatı yaşamaktadır. Namık Kemal, “Tahrîb-i Harâbât”ta, Ziya Paşa’yı eski edebiyatı hortlatmakla suçlar. Vatan şairi, aynı eserinde Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” makalesinde halk edebiyatı taraftarı olduğunu fakat “Harâbât”ta Divan edebiyatını savunarak eskiye olan özlemini dile getirdiğini yazar. Bu, Namık Kemal’e göre büyük bir çelişkidir (Tanpınar, 2013: 417).

Ziya Paşa, Harâbât adlı eserin ön sözünde Divan edebiyatının halk edebiyatından üstün olduğunu iddia etmiş ve Namık Kemal de Ziya Paşa’nın bu eseriyle eskiyi diriltmeye çalıştığını oysa asıl yapılması gerekenin Türk edebiyatının yenileşip gelişmesine katkı sağlamak olduğunu ileri sürmüştür. Namık Kemal, metinde Ziya Paşa’nın “Harâbât” adlı eserinden şiir örneklerini almış ve bunları eleştirmiştir. Bu, Namık Kemal’in doğrudan esere dayalı eleştiri yaptığının da bir göstergesidir ve bu durum, dönemi bakımından önem arz etmektedir.

Şair ilk bölümde, dizelerine “Harâbât”a gerek var mıydı, diye başlar:  
“Ey câmi’-i cümle-i kemâlât?  
Lâzım mı idi bize Harâbât?” (Kaplan, Enginün, Birol, 1994: 325).

(...)

Aşağıdaki dizelerde, bilinçsizce yazılmış şiirin ışığı olmayan ay gibi bir işe yaramayacağını dile getirmektedir:

“Makbûl ola mı şuursuz şi’r  
Bir kâra yarar mı nursuz mihr” (Kaplan, Enginün, Birol, 1994: 326).

(...)

Aşağıdaki dizelerde, Ziya Paşa “Harâbât”ında geçen, eskilerden Ahmed ve Necâtî ile gönlü kırık ve serseri Zatî’nin Türkçe söyleyişe temel koyduklarını ve de güzel katkılar sağladıklarını ifade etmektedir:

“Eslâfda Ahmed ü Necâtî  
Avâre-i dilşikeste Zatî

Türkî suhana temel komuşlar  
Gerçi, temeli güzel komuşlar” (Kaplan, Enginün, Birol, 1994: 328).

Namık Kemal bu dizelere şu sözleriyle karşı çıkar ve serzenişte bulunarak şunları söyler:

“(…) yolunda olan ifadât-ı seniyyelerinin tarih-i edebiyatımızla hiç muvafakatı var mıdır? Hazret-i Mevlânâ ve Sultan Veled ne cihetle unutulmuş? *Mevlid*’inin her beyti sehl-i mümteni addolunan Süleyman Dede niçin tahattur buyrulmamış? Şahidî’nin Türkî âsârı acaba manzûr-ı devletleri olmamış mıdır? Hatta Nafizin müntehabâtında bile bir gazeli vardır. Yahut Ahmed ve Necâtî ve Zatî dünyaya bu saydığım zatlardan mukaddem mi gelmişlerdir?” (Kaplan, Enginün, Birol, 1994: 329).

(...) şeklindeki yüksek ifadeler, edebiyat tarihimiz için hiç uygun mudur? Hazreti Mevlânâ ve Sultan Veled neden unutulmuş? Her beyti kolay söylenmiş izlemine veren ancak zor söylenen bir eser olan *Mevlid*’in sahibi Süleyman Dede (Süleyman Çelebi) neden unutulmuş? Şahidî’nin Türkçe eserleri beğenilmemiş midir? Hatta Nafiz’in antolojisinde bile bir gazeli vardır. Yahut Ahmed ve Necâti ve Zafî, dünyaya bu saydığım kişilerden daha önce mi dünyaya gelmiştir? )

Ziya Paşa, aşağıdaki dizelerinde tiyatro eserlerinin bir ahlak kitabı olmadığı üzerinde durmuştur:

“Lâkin böyle eserlerin heb  
Ahlâk-ı umûma sanma mekteb” (Kaplan, Enginün, Birol, 1994: 333).  
(Lakin böyle eserlerin hepsini  
Halkın ahlakına okul olur sanma)

Namık Kemal, şu sözleriyle Ziya Paşa’nın bu düşüncesinin söylenmesine dahi gerek olmadığını belirtmiştir. Çünkü ona göre tiyatronun bir eğlence aracı olduğu bilinen ve kabul gören bir gerçektir. Ayrıca tiyatronun ahlak öğreticisi olmadığını edebiyatçılarımız da ifade etmişlerdir:

“Şiirin mükessib-i ahlâk olduğunu dünyâda kim iddia etmiş? Ve hususiyile tiyatroların mekteb-i hikmet olduğuna kim zâhib olmuş ki (...) buyuruluyor. Tiyatronun bir eğlence olduğunu ve fakat fâideli eğlencelerden bulunduğunu üdebâmız bi’-d-defa’at umûmun nazar-ı tedkikine arz etmişlerdi. Mamafih şimdi şunu diyebiliriz ki umumun ahlâkına Avrupa tiyatroları mektep olmayınca *Harâbât* hiçbir vakitte ahlâk öğretir bir kitap olamaz çünkü derûnunda mevcûd olan Türkî kasâidin hiç olmazsa nısfı umûmun salâbet ve terbiyetini ifsâd husûsunca “Palais Royale”in en şeni’ farşlarından aşağı değildir.” (Kaplan, Enginün, Birol, 1994: 333).

(Şiirin huy edinildiğini yeryüzünde kim iddia etmiş? Ve özellikle tiyatroların hikmet veren bir okul olduğuna kim inanmış ki buyruluyor. Tiyatronun bir eğlence olduğunu ve fakat yararlı eğlencelerden bulunduğunu edebiyatçılarımız defalarca toplumun görüşlerine sunmuşlardır. Bununla birlikte şimdi şunu diyebiliriz ki toplumun ahlâkına Avrupa tiyatroları bir okul olmayınca *Harâbât*, hiçbir zaman ahlâki bilgiler öğreten bir kitap olamaz çünkü içinde bulunan Türk edebiyatına ait kasidelerin hiç olmazsa yarısı toplumun ahlâk ve terbiyesini bozmada “Palais Royale”in en kötü farşlarından (bir tür tiyatro oyunu) aşağı değildir.)

“Tahrib-i Harâbât”ı, “Harâbât Mukaddimesi”ni adeta adım adım takip etmiştir. Onun çürük çatısını iyice yıktıktan sonra seçilen eserlere geçer. Namık Kemal’in bu eserde kızdığı noktalardan biri de, Ziya Paşa’nın yenilerden hiç bahsetmemesi, ikide bir devrinin orta halli nazımlarından olan Nevres’ten bahsetmesidir (Tanpınar, 2013: 416):

“Mademki muâheze yolu açıldı, muasırın haklarında yazılacak tahkikat ve mübahesât-ı edebiyenin hem efkâr- zamanîye hem de kendilerine fayda bahş olması mukarrer iken”

(...)

Ziya Paşa’nın böyle kıymetsiz eserler ile meşgul olmasını affedemez. Ayrıca Ziya Paşa kendi tertip ettiği müntehabâtı da kendi eserleri ile doldurmuştur, aşağıdaki dizelerde bu dile getirilmiştir (Tanpınar, 2013: 416):

“Ben gittiğin yola gideydim  
Bir müntehabât cem’ edeydim  
Şehnâmeler etmiş olsam îcâd  
Bir beytim, eylemezdim îrâd”

### Sonuç

Namık Kemal, Tanzimat Dönemi’nin en belirgin-edebiyat alanında- dikkat çeken simalarından biridir. Edebî yaşamına şiirle başlayan sanatçı; mektup, roman, makale ve tiyatro gibi türlerde pek çok ürün meydana getirmiştir. Ayrıca bu türler hakkında önemli bilgi ve pratiğe sahip olan sanatçı, edebiyatı ve dili her şeyin üstünde seyreden bir güç olarak görerek bunu her fırsatta dile getirmişten kaçınmamıştır. Namık Kemal’in “Tahrib-i Harâbât”ının ana konusu,-Tanzimat Dönemi’nin yaygın düşüncesi olan- Divan edebiyatına karşı çıkıştır. Namık Kemal, yeni bir edebiyat ortaya koymanın; eskiyi, yani Divan şiirini ortadan kaldırmakla mümkün olabileceğini savunmuştur. Bunu gerçekleştirmek için de eski-yeni tartışmasına eserleriyle müdahil olmuştur.

Namık Kemal’in “Lisan-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” başlıklı makalesi ile “Tahrib-i Harâbât”ı, bir yönüyle eskiden kopma ve yeni olanı edebiyata yerleştirip benimsetme mücadelesinin bir ürünü sayılabilir. Şaire göre edebiyat, ulusun yazgısını değiştirecek kadar güçlüdür ve şair bu görüşünü desteklemek için Arap, Yunan ve diğer ulusların dil ve edebiyatlarıyla bizim dil ve edebiyatımız arasındaki farklılıkları göstermeye çabalamış; bunun için bu dilleri bir karşılaştırma aracı olarak kullanmış; bu iki eserinde, bu konu üzerinde fikir beyan etmeyi tercih etmiştir.

Namık Kemal, kendi geleneklerine sırt çevirmeden Batı’nın ilerici düşünce sistemini ve bu düşünce sisteminin Türk edebiyatında meydana getirdiği “yenileşme” fikrinin önemini her fırsatta dile getirip savunan ve bu fikri geniş kitlelere yayma düşüncesiyle de edebiyatı bir araç olarak kullanan bir şairdir.

### Kaynakça

- BANARLI, Nihad Sami (1974), *Namık Kemal ve Türk-Osmanlı Milliyetçiliği*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Mezunları Cemiyeti Yayınları.
- BİLGEGİL, M. Kaya(1972), *Harâbât Karşısında Namık Kemal*, İstanbul: İrfan Yayınları.
- ERGUN, Sadettin Nüzhet (1933), *Namık Kemal’in Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul: Historia Yayınları.
- Ebüzziya Tevfik (1973), *Yeni Osmanlılar Tarihi*, (Haz. Ziyad Ebüzziya), İstanbul: Kervan Yayınları.
- FAHRİ, Ziyaeddin (1939), *Namık Kemal ve İdeolojisi*, İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Faik Reşad (1910), *Edib-i Azam Kemal İle Muhâberemiz*, İstanbul: Cihan Matbaası.
- GÖNESAY, Hıfzı Tevfik (1945), *Tanzimat Devri Edebiyatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.



- KAPLAN Mehmet ve diğerleri (1994), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, C: III, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- KAPLAN, Mehmet (1948), *Namık Kemal, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- KARATAY, Namdar Rahmi (1941), *Namık Kemal ve İdealizmi*, Bursa: Ankara Kitabevi.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1940), *Namık Kemal Şahsı, Eseri, Tesiri*, Ankara: TDK Yayınları.
- KOCATÜRK, Vasfi Mahir (1957), *Namık Kemal’in Şiirleri*, Ankara: Buluş Yayınları.
- KOCATÜRK, Vasfi Mahir (1955), *Namık Kemal’in Hayatı*, Ankara: Buluş Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, Mehmed Fuad (1928), *Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri*, İstanbul: Devlet Matbaası.
- LEVEND, Ağâh Sırrı (1934), *Edebiyat Tarihi Dersleri, Tanzimat Edebiyatı*, İstanbul: Marifet Matbaası.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat (1938), *Namık Kemal ve İbret Gazetesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- PERİN, Cevdet (1946), *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Yayınları.
- SUNGU, İhsan (1941), *Namık Kemal*, İstanbul: Maarif Matbaası.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2013), *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.



Cilt/Volume: 2, Sayı/Issue: 3, 2018, ss/pp. 330-332  
Geliş Tarihi/Received: 21.12.2018-Kabul Tarihi/Revised: 29.12.2018

**Güzel, Bilal (2018). *Kemiksiz-zâde Safvet Mustafa: Nuhbetü 'l-Âsâr Fî-Ferâ'idi'l-Eş'âr*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.**

Mustafa KILIÇ

Arap edebiyatında başladığı serüvenine Fars edebiyatı ve ardından Türk edebiyatında devam eden tezkire, edebî terim olarak şairlerin hayatlarını konu edinen bir türdür. Başlangıcı tarih yazıcılığına dayanan ve 12. yüzyılın bitimine kadar İslami coğrafyada Arapça olarak varlığını sürdüren tezkire geleneği bu yüzyılı takiben yerini Farsça örneklerle bırakır. Arap tabakat kitapları usulüne göre tertip edilmiş *Lübâbü'l-elbâb*, *Bahâristân* (yalnızca 7. bölümü şair biyografilere ait) ve *Devletşâh* tezkireleri bu sahadaki ilk örneklerdir. *Bahâristân* ve *Devletşâh* ile birlikte Herat ekolü tezkirelerine Ali ŞirNevâî tarafından Doğu Türkçesi ile yazılan ve Türk edebiyatının bilinen ilk tezkiresi olan *Mecâlisü'n-nefâis*de katılır.



Nevâî tarafından yazılan bu eser Anadolu'da yazılacak olan tezkirelere de model olmuş ve Anadolu sahasında ilk tezkire örneğini 1538'de Sehî Bey *Heşt-Behişt* ile vermiştir. Bu yüzyıldan sonra hiç ara verilmeksizin Türk edebiyatında tezkire geleneği 20. yüzyılın başlarına kadar devam etmiştir.<sup>1</sup>

Bu tanıtım yazısına konu olan tezkire ise Kemiksiz-zâde Mustafa Safvet tarafından kaleme alınan *Nuhbetü 'l-Âsâr Fî-Ferâ'idi'l-Eş'âr*'dır. Bu dönem tezkire yazarları 17. yüzyıl tezkirelerinin kısalan biyografileri ve artan şiir örneklerine karşı 16. yüzyılın tezkire üslubunu kendilerine model almışlardır. Dolayısıyla yine 16. yüzyılda olduğu gibi şair biyografileri uzamış, örnek şiir metinleri azalmıştır. Mustafa Safvet'in

.....  
ID Arş. Gör., Muş Alparslan Üniversitesi, [m.kilic@alparslan.edu.tr](mailto:m.kilic@alparslan.edu.tr)

<sup>1</sup> Bu bölüm Mustafa İsen vd. tarafından yazılan *Şair Tezkireleri* isimli kitaptan özetlenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa İsen vd. (2002). *Şair Tezkireleri*. Ankara: Grafiker Yayınları. s.1-20.

yazmış olduğu tezkire ise aynı yüzyılda Safâyî tarafından yazılan *Nuhbetü'l-ÂsârminFevâidi'l-Eş'âr*'ın özeti mahiyetindedir. Ancak Safvet'in bu eseri 17. yüzyıl tezkirelerine benzer şekilde, şiir örneklerinin fazlalığı ve biyografilerin kısalığı sebebiyle antolojik tipte bir tezkiredir.

Söz konusu eserin tam metni ve incelemesi 2012 yılında Bilal Güzel tarafından yapılan bir yüksek lisans çalışmasıyla bilim dünyasına sunulmuştur. Yazarın kitaplaştırdığı bu çalışma ise ön söz, kısaltmalar ve transkripsiyon alfabesi verildikten sonra metin kısmı hariç üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm Kemiksiz-zâde Safvet Mustafa'nın hayatı ve tezkiresi, ikinci bölüm bu tezkirenin tanıtımı ve üçüncü bölüm ise *Safvet Tezkiresi* ile *SafâyîTezkiresi*'nin çeşitli alt başlıklar altında mukayesesinden oluşmaktadır. Bu inceleme kısmından sonra sonuç, kaynakça ve metin tespiti ile ilgili açıklamalar bölümü gelir ve hemen ardından *SafvetTezkiresi*'nin Latin harflerine aktarılmış transkripsiyonlu metni yer alır. Kitabın sonunda da özel adlar, yer adları ve şahıslar dizini yer almaktadır.

Kitabın ilk bölümü Kemiksiz-zâde Mustafa Safvet'in hayatı ve eserine ayrılmıştır. Bilim dünyasına Ağâh Sırrı Levend tarafından tanıtılan Safvet Mustafa hakkında kaynaklarda ayrıntılı bilgiler bulunmadığı için yazarın biyografisine yeni katkılar yapılamayacağı belirtilmiştir.

İkinci bölüm *SafvetTezkiresi*'nin tanıtımıdır. Mevcut bilgilere göre söz konusu tezkirenin tek yazma nüshası vardır ve bu da İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Ty. No. 6189'a kayıtlıdır. Bu tek nüshanın başında tezkirenin adı "*Nuhbetü'l-ÂsârMinFerâ'idî'l-Eş'âr*" olarak kaydedilmesine rağmen tezkirenin sonundaki "*Tezyülü'l-Kitâb*" başlığı altında, tezkire müellifi eserin adını "*Nuhbetü'l-Âsâr Fî Ferâ'idî'l-Eş'âr*" olarak belirtir. Çeşitli kaynaklarda bu eserin ismi sehven "*Nuhbetü'l-ÂsârMinFevâ'idî'l-Eş'âr*" olarak kaydedilmiştir.

Safvet, tezkiresini ne zaman kaleme aldığı "*Tezyülü'l-Kitâb*" bahsinde, hem bir tarih manzumesi ile hem de bu manzumenin sonuna rakamla yazarak kaydeder. Bu bilgiden hareketle bu tezkire hicri 1197, miladi 1782/1783 tarihinde yazılmıştır. Ancak eser bu tarihten 35 yıl sonra Safvet Mustafa'nın oğlu Reşid Hüseyin tarafından 1819/1820 tarihinde istinsah edilmiştir. Yazara göre, kütüphane kataloglarında yer alan bu tezkireye ait tek nüsha, Safvet'in oğlu tarafından kopya edilen nüsha olduğuna göre, müellif hattı olan nüsha kayıptır.

XVIII. yüzyılın sonlarında yazılan Safvet Tezkiresi, toplamda 328 şairin biyografisini ve bu şairlere ait şiir metinlerini ihtiva eder. Safvet'in kendisine model olarak aldığı tezkire yine aynı yüzyılda Safâyî tarafından yazılan "*Nuhbetü'l-ÂsârMinFevâ'idî'l-Eş'âr*"dır. Safvet, Safâyî'ye ait söz konusu tezkireyi bazı tasarruflar yaparak özetlemiştir. Yalnızca özetlemekle kalmamış, Safâyî'de olmayan şairleri, biyografik bilgileri ve şiir örneklerini de tezkiresine dâhil etmiştir. *SafâyîTezkiresi*'nde bulunmayıp yalnızca *SafvetTezkiresi*'nde bulunan üç şair Hanefî, Râsim ve Nigâhî'dir. Üstelik bu şairlerden Hanefî ve Nigâhî, *Safvet Tezkiresi* haricinde hiçbir biyografik kaynaktan yer almaz. Bunun dışında *SafvetTezkiresi*'nde, Safâyî'de olmayan bazı şiir örnekleri de yer almaktadır. Ayrıca Safvet, tezkiresinde bazen Safâyî'nin verdiği yanlış bilgilerin tashihini de yapmıştır.

Safvet Mustafa'nın tezkiresinden hareketle dil ve üslubunun değerlendirildiği bölümde ise onun dilinin dönemin tezkirelerine göre daha sade ve anlaşılır olduğu

sonucuna varılmıştır. Ancak çoğu tezkirede olduğu gibi Safvet'de de ele alınan şairin konumu veya tanınırlığına göre dil ve üslup değişmektedir. Ayrıca hatıra başlığı ile yazılan bölümlerde de tasannua varan bir anlatımın olduğu belirtilmiştir. Bunun dışında Safvet'in, ele aldığı şairlerin şiirlerini tezkire terminolojisinde yer bulmuş genel ifadelerle değerlendirdiği vurgulanmıştır.

Bu çalışmanın özgün yönlerinden birisi de kitapta üçüncü bölüm olarak yer alan “*Safvet Tezkiresi İle Safâyî Tezkiresi'nin Karşılaştırılması*”dır. Aynı yüzyılda yazılan iki tezkirenin çeşitli alt başlıklar altında karşılaştırıldığı bu bölüm, Safvet tezkiresinin önemini ve özgün yönlerini somut delillerle ortaya koymaktadır. Her iki tezkirede yer alan ortak biyografilerin karşılaştırıldığı tabloda hem bu tezkirelerin ortak yönlerinin hem de Safvet tezkiresinin orijinal yönlerinin ortaya konulması hedeflenmiştir. Diğer başka bir tablo da *Safâyî Tezkiresi*'nde olduğu halde *Safvet Tezkiresi*'nde yer almayan şairler için hazırlanmıştır. Bu iki tablodan hareketle elde edilen istatistiki bilgilere göre 7 başlık altında Safvet ve Safâyî tezkireleri karşılaştırılmıştır. Bu iki tezkirenin şair sayısı bakımından karşılaştırılması ile Safâyî'de 484, Safvet'de 328 şair biyografisinin yer aldığı tespit edilmiştir. Safvet, Safâyî'de yer alan 159 şairi tezkiresine dâhil etmemiş ancak Safâyî'de olmayan 3 şaire (Hanefî, Râsim, Nigâhî) ait biyografik bilgiye yer vermiştir. Her iki tezkirenin örnek şiir bakımından karşılaştırıldığı bölümde Safâyî'de 4791 beyit, 50 bent, 65 mısra verildiği; Safvet'de ise 3320 beyit, 34 bent, 54 mısra verildiği tespit edilmiştir. Bunun dışında Safvet'in örnek şiir metinleri kullanırken sadece Safâyî'den yararlanmadığı, 113 beyit ve 4 mısraı da eklediği belirtilmiştir. *Safvet Tezkiresi*'nde olup *Safâyî Tezkiresi*'nde olmayan şiirler ve şairler için de ayrı birer başlık altında yukarıdaki istatistiki bilgiler özetlenmiştir. *Safvet Tezkiresi*'nde *Safâyî Tezkiresi*'ne göre farklılıklar içeren biyografilerin ele alındığı bölümde Âdem Dede, Râşid, Resmî, Rızâ, Sâmi (Mustafa), Sâmi (Yunus), Sâdık, Ârif, Ferîdûn, Nâtık, Nâzif, Na'tî, Nakşî isimli şairlere ait farklılık arz eden bilgiler verilmiştir. Her iki tezkirenin biyografik bilgilerin verilmesi bakımından değerlendirildiği bölümde alt başlıklarda şairin isminin, memleketinin, mesleğinin, ölüm tarihinin belirtilmesi; şair hakkında biyografik bilgi verilmeyip sadece örnek şiire yer verilmesi ve şair hakkında biyografik bilgi verilip örnek şiire yer verilmemesi konuları irdelenmiştir. Karşılaştırma kısmının son başlığı ise *Safvet Tezkiresi*'nin diğer özgün kısımları hakkındadır. Bu bölümde söz konusu tezkirenin en özgün yönünün bazı şairlerden sonra yer alan “Hatıra” başlığı altındaki anekdotlar olduğu belirtilmiştir. Bu anekdotların tezkirenin geneline göre ağır bir dille yazıldığı belirtilmiş ve bu bölümde aktarılan 10 şair ile ilgili anekdotlarda yer yer müstehcen şakalara yer verildiği ifade edilmiştir. Ayrıca yazara göre Safvet, bazı şairler hakkında kişisel görüşlerini dile getirip, beğendiği şairler arasında Nâbî, Sâbit, Vecdî ve Vehbî'yi zikretmektedir.

Kemiksiz-zâde Safvet Mustafa tarafından kaleme alınan “*Nuhbetü'l-Âsâr Fî-Ferâ'idî'l-Eş'âr*” isimli bu eser, Türk edebiyatı tezkirecilik geleneği açısından temel kaynaklar arasında sayılmasa da verdiği bazı özgün bilgiler ve biyografik kaynaklarda adı geçmeyen üç şairi gün yüzüne çıkardığı için önem arz etmektedir. Bu sebeple başta kitabın yazarı Bilal Güzel'e ve kitabın yayıncısı olan Türk Tarih Kurumuna teşekkürlerimizi sunuyoruz.