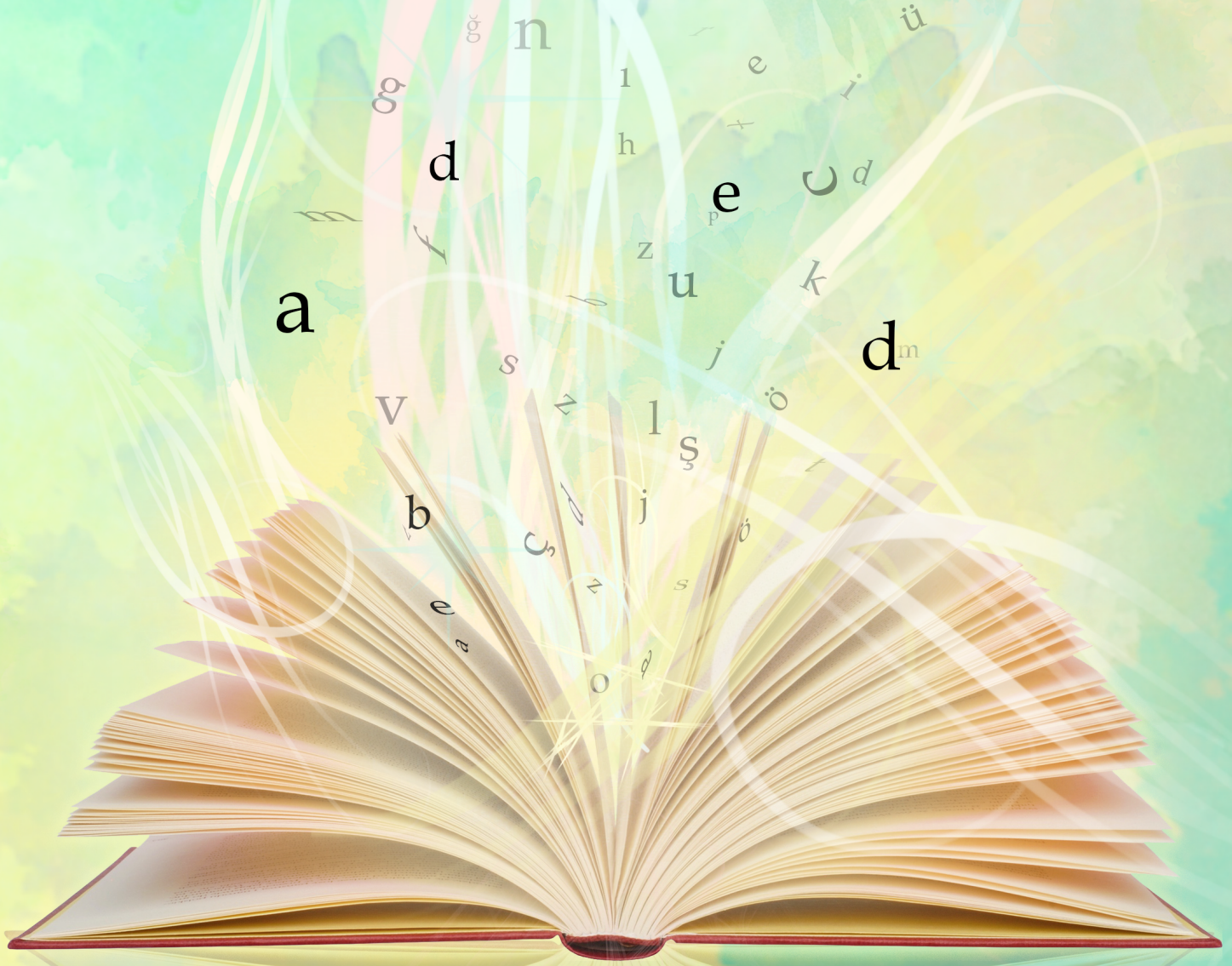


Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature



Cilt/Volume:1

Sayı/Issue:1

Kış/Winter 2017

01



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

EDİTÖR KURULU / EDITORS

Doç. Dr. Oktay Selim KARACA

oktay.karaca@bilecik.edu.tr

Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR

adeddergi@gmail.com

Doç. Dr. Hacı İbrahim DEMİRKAZIK

ibrahimdemirkazik@hotmail.com

EDİTÖR YARDIMCISI / ASSISTANT EDITOR

Arş. Gör. Bilal GÜZEL

bilalguzel187@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

Yrd. Doç. Dr. Halit BİLTEKİN

Anadolu Üniversitesi

İNGİLİZCE REDAKSİYON / REDACTION

Okutman Özgür ÇELİK

Balıkesir Üniversitesi

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK

Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ

Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN

Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Talip YILDIRIM

Uşak Üniversitesi

Doç. Dr. Edith Gülçin AMBROS

Viyana Üniversitesi

Doç. Dr. Fatih SAKALLI

Gazi Üniversitesi

Doç. Dr. Ozan YILMAZ

Sakaraya Üniversitesi



TAKDİM/PRESENTATION

Aralık 2017 sayısı ile yayın hayatına başlayan Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, Nisan, Ağustos ve Aralık aylarında olmak üzere yılda üç sayı yayınlanacaktır. Dergimizde, başta Türk Dili ve Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçe ve Edebiyatları konularında bilimsel çalışmalar yanında filoloji bilimiyle ilgili her türlü çalışmaya da yer verilecektir.

Editörler olarak Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'ni bilimin gerektirdiği objektiflik ve ciddiyetle neşretmeyi en temel vazifemiz olarak görmekteyiz. Bu noktadan hareketle hedefimiz nitelikli ve özgün makaleleri bilim alemine sunarak alanında söz sahibi olan, ulusal ve uluslararası saygın indeksler tarafından taranan bir dergi vücuda getirmektir. Söz konusu hedefe ulaşma yolunda dergimiz yayın kurulu ve danışma kurulunda görev alan, dergimize yazar ve hakem olarak katkı sağlayan ve sağlayacak olan tüm akademisyenlere teşekkürü bir borç biliriz.

Saygılarımızla...

Editörler



HAKEMLER/REFREES

(Cilt/Volume: 1 - Sayı/Issue: 1, Aralık 2017)

Prof. Dr. İbrahim TAŞ	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Talip YILDIRIM	Uşak Üniversitesi
Doç. Dr. Edit Gülçin AMBROS	Viyana Üniversitesi
Doç. Dr. Fatih Sakallı	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Gökhan TUNÇ	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. H. İbrahim DEMİRKAZIK	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYÇİÇEĞİ	İstanbul Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Fatih SONA	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Selim SABUNCU	Adıyaman Üniversitesi
Dr. Abdülkadir DAĞLAR	Erciyes Üniversitesi
Dr. İsmail KEKEÇ	Uşak Üniversitesi
Dr. Zeliha ÖZTÜRK	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Fatih ÖZER	16. Yüzyıl Türk Edebiyatı'nda Manzum Cülüsiyyeler <i>Poetical Culusiyyes in The 16th Century Turkish Literature</i>	1-14
Zeliha ÖZTÜRK	Halide Edip Adıvar'ın "Seviyye Talip" Adlı Eserinde Kadın ve Medeniyet İlişkisi <i>The Woman and Culture Relation in "Seviyye Talip" Work of Halide Edip Adıvar</i>	15-22
Ali PULAT	Fenâ'nın Dilinden Adem'i Okumak <i>Reading "Adem" in The Language of "Fenâ"</i>	23-29
Ali PULAT & Keziban KARAASLAN	Yansıma Dergisinde Sabahattin Ali ve Nâzım Hikmet* <i>Sabahattin Ali and Nâzım Hikmet at Journal of Yansıma</i>	30-40
Metin SAMANCI	Fuzûlî'nin Şiirinde Önemli Bir Anahtar Kavram: Toprak <i>An Important Key Word in Fuzûlî's Poetry: Soil</i>	41-60
Erdem UÇAR	Köl Tigin (G9) ve Bilge Kagan Yazıtlarındaki <i>Arıltıg</i> (K7) Üzerine <i>On Arıltıg in Inscriptions of Köl Tigin (S9) and Bilgä Qayan (N7)</i>	61-67
Kamil PARIN	Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı	68-74

16. Yüzyıl Türk Edebiyatı'nda Manzum Cülûsiyyeler

Poetical Culusiyyes in The 16th Century Turkish Literature

Fatih ÖZER

Özet

Övmek ve övünmek hem insanın doğasında hem de yazdıklarında var olan bir unsurdur. Devrin padişahının, önde gelen simalarının övülmesi ise Divan şiirinde öne çıkan konulardan birisidir. Özellikle kaside nazım şekliyle yazılmış övgü nitelikli şiirler, bunların başında gelir. Başta kaside olmak üzere farklı nazım şekillerinde ve türlerde bununun işlendiği görülmektedir. Bugüne kadar üzerinde herhangi bir çalışma yapılmamış olan cülûsiyyeler de tarafımızca incelenmeye çalışılmıştır. Cülûsiyyeler, Osmanlı şehzadelerinin padişah olarak tahta çıkışı üzerine ağırlıklı olarak kaside nazım şekliyle yazılan ve tahta çıkan padişahı öven manzum veya mensur örnekler olarak tanımlanmış olsa da incelemelerimiz sonucunda biri Valide Sultan'a biri de Vezir Mehmet Paşa'ya yazılmış cülûsiye başlıklı iki şiir daha mevcuttur.

İncelememizde 16. yy. şairlerinden 22 şairin divanı taranmıştır. Şiirler, yapısal özellikleri (nazım biçimi, kafiye, redif, vezin) ve muhtevası (kime yazıldığı, benzetme unsurları, farklı kullanım şekilleri, konuların işleniş biçimi vb.) bakımından ele alınarak divanlarda geçen cülûsiyyeler tespit edilmiş ve incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Cülûsiyye, 16. Yüzyıl, Övgü

Abstract

Praising and bragging are both elements of the nature of man and of his writing. It is one of the prominent issues in the Divan (Ottoman) poetry to praise the Sultan of the era and the leading figures. Complimentary poems written particularly in the form of ode verses were the primary ones. It is seen that they were utilized in different verse forms and types, especially in odes. Culusiyyes (its singular form is Cülûsiyye in Turkish), on which no research has been done until today, were attempted to be examined by us. Although Culusiyyes were written mainly in the form of ode verses when the Ottoman princes inherited the throne, and are described as poetical and prosaic examples praising the sultan, we found, based on our studies, that there were two more poems titled culusiyye, one written for the Valide Sultan (a term that defined the "legal mother" of a reigning Sultan of the Ottoman Empire) and the other for Vizier Mehmet Pasha.

In our examinations, 22 poets of the 16th century poets were reviewed. Poems were examined in terms of their structural features (verse form, the rhyme, redif -repeated voice/word after the rhyme-, prosody) and content (for whom it was written, metaphor elements, different usage patterns, the way the subjects were handled etc.), and the culusiyyes in the divans were identified and tried to be examined.

Keywords: Classical Turkish Literature, Cülûsiyye, 16th Century, Praise

.....

Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi, fthozer@yahoo.com

Giriş

Cülûs, “جلس” kökünden türemiş olup “oturmak”, “tahta çıkmak” anlamlarına gelen Arapça bir kelimedir. Edebî bir terim olarak ise cülûsiyye, Osmanlı şehzadelerinin padişah olarak tahta çıkışı üzerine yazılan ve tahta çıkan padişahı öven genel olarak kasîde nazım şekliyle yazılan manzum veya mensur şiirlerdir. Cülûs kelimesinden türemiş olan Cülûsiyye ise, padişahın tahta çıkma töreninde dağıtılan “bahşiş” anlamına geldiği gibi, bu konuda yazılan manzum ve mensur eserlere cülûsiyye denilmektedir (Özcan 1993: 8/113; Canım 2014: 29; Pakalın 1983: 1/316). Bunların yanında ayrıca örneklerden hareketle cülûsiyye başlığı taşıyan bazı şiirlerin de padişah olmayan kişilere yazıldığı görülmüştür.

Klasik edebiyatımızda cülûsiyyeler, daha çok kasidelerin “teşbîb” bölümlerinde görülmekle birlikte, terci-bend ve terki-bend tarzında veya tarih manzumeleri gibi farklı nazım şekilleriyle de yazılmıştır. Bu tür eserlerde öncelikle yeni hükümdarın tahta çıkması münasebetiyle ülkenin mutluluk, huzur ve refaha kavuştuğu, halkın bu olaydan sevinç ve mutluluk duyduğu vurgulanarak Allah'a şükredildi (Akkuş 2008: 51; Canım 2014: 31). Padişahların dışındaki kişilere yazılmış şiirlere ise kişinin bulunduğu makam ve rütbeye göre övgüler eklenmiştir.

İncelememizde 16. yy.'dan 22 şairin divanı taranmıştır. Bu şairler şunlardır: Bağdatlı Rûhî (ö. 1014/1606), Bâkî (ö. 1008/1600), Bursalı Rahmî (975/1568), Celîlî (ö. 977/1569-70?), Cinânî (ö. 1004/1595), Derzî-zâde Ulvî (ö. 993/1585), Emrî (ö. 982/1574), Gelibolulu Mustafa Âlî (ö. 1008/1600), Hayâlî (ö. 965/1557), Hayretî (ö. 942/1535), Mecdî (ö. 999/1590), Mesîhî (ö. 918/1512), Nev'î (ö. 1007/1599), Nev'i-zâde Atâyî (ö. 1044/1635), Revânî (ö. 930/1524), Rumelili Zaîfî (963/1555?), Şemsî (ö. 988/1580), Tâci-zâde Cafer Çelebi (ö. 921/1515), Ubeydî (ö. 981/1573), Usûlî (ö. 945/1538), Üsküplü İshak Çelebi (ö. 945/1538), Yetîm (ö. 940/1533). Bu divanlardan 10 tanesinde cülûsiyyeye rastlanmıştır. Cülûsiyye olan divanlar ise Bâkî, Gelibolulu Mustafa Âlî, Nev'î, Cinânî, Nev'i-zâde Atâyî, Ubeydî, Şemsî, Derzi-zâde Ulvî, Bursalı Rahmî, Rumelili Zaîfî'nin divanlarıdır.

Cülûsiyyeler, yapısal özellikleri (nazım biçimi, kafiye, redif, vezin, farklı kullanım şekilleri) ve muhtevaları bakımından (kime yazıldığı, benzetme unsurları, konuları) iki ana başlık altında incelemiştir.

A. Yapısal Özellikler:

Yukarıda zikrettiğimiz 16. yy. divanlarında yer alan şiirlerden 18 adet cülûsiye örneği tespit edilmiştir. Bu şiirlerden 11'i kaside (K), 1'i terci-bent (TB), 1'i Müseddes (M) ve 5'i ise Kıt'a (Kıt'a) nazım şekliyle yazılmıştır. Bunun yanında Rumelili Zaîfî tarafından yazılan cülûsiyyeler, tarih düşürme olup Farsça kaleme alınmışlardır.

Kaside ve kıt'aların tamamına yakınında zengin kafiye kullanılmıştır. Redif olarak ise kelime şeklinde; sadece Ubeydî'nin yazdığı kasidede "saltanat" şeklinde bir redife rastlanılmıştır. Bâkî'nin Terci-benti'nde, bentlerde sırasıyla: "subh-dem, saltanat, ma'delet, gelen, eylesün" redifleri yer almıştır. Müseddeste, zengin kafiye kullanılmış; 2. bentte '-i', 3. bentte '-una', 6. bentte '-ün' ekleri redif olarak kullanılırken diğer bentlerde redif kullanılmamıştır.

Klasik kafiye açısından incelediğimizde ise üç farklı kafiye çeşidiyle karşılaşmaktadır. Bu kafiyeler: mürdef, mücerred ve müesses kafiyedir. Bunların arasında en çok kullanılanı "mürdef kafiye"dir. 18 şiirin 14'ünde mürdef kafiye vardır. Müesses ve mücerred kafiyeler ise birer örnekte geçmiştir.

Şiirlerde 6 farklı vezin kullanılmıştır. Bunların 4'ü (Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün), 4'ü (Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün), 2'si (Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün), 2'si (Mef'ülü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün), 1'i (Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün) ve 1'i ise (Mefâ'ilün Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün) vezniyle kaleme alınmıştır.

B. Muhteva**1.Cülûsiye Başlıklı Şiirlerin Yazıldığı İsimler**

Tespit ettiğimiz cülûsiyyelerden 3'ü Kânunî Sultan Süleymân'a, 3'ü Sultan II. Selim'e, 6'sı Sultan III. Murâd'a, 4'ü Sultan III. Mehmed'e, 1'i Sultan III. Mehmed'in cülûsunu tebrik maksadıyla valide sultana ve 1'i ise vezirliğini tebrik maksadıyla Mehmet Paşa'ya yazılmıştır.

a.Kanûnî Sultan Süleymân'a yazılmış cülûsiyyeler:

Kanûnî Sultan Süleymân için kaleme alınmış 3 cülûsiye tespit edilmiştir. Bunların üçü de Rumelili Zaîfî tarafından yazılmıştır. Bu şiirler tarih düşürme şeklinde ve Farsça'dır.

مشه سليمان را كرد تسليم
ملك جون رفت از زمانه سليم

هتيف غيب كفت تاريخش
سلطان يمينا هفت اقليم (Zaîfî Kıt'a 5)

b. Sultan II. Selim'e yazılmış Cülûsiyyeler:

Sultan II. Selim (ö. 1574) 1566 yılında -Kanûnî Sultan Süleyman'dan sonra- tahta çıkmıştır. Sultan Selim'e tespit edebildiğimiz kadarıyla 3 cülûsiyye yazılmıştır. Bunlar devrin büyük şairi Bâkî, Derzî-zâde Ulvî Çelebi ve Ubeydî tarafından kaleme alınmışlardır.

Bâkî, şiirine Allah'a hamd ile başlar. II. Selim'i, "İskender-i Sâni" olarak betimler ve onunla birlikte Süleymân ülkesinin şeref bulduğunu, mutluluk burcundan güneş gibi doğup altın tacıyla doğudan batıya [her yere] adalet ve ihsanıyla yetiştigini söyler:

Bi-hamdillâh şeref buldı yine mülk-i Süleymânî
Cülûs itdi sa'âdet tahtına İskender-i sâni

Togup gün gibi zerrîn tâc ile burc-ı sa'âdetden
Yitişdi şarkdan garba ziyâ-yı 'adl u ihsânı (Bâkî K. 5/ 1-2)

Ulvî ise eserine bahar tasviri ile başlamıştır. Ulvî, cihan sultanının cülûsuyla birlikte gül bahçesi olan dünyanın hoş ve latif güller ile süslendiğini dile getirir:

Gülşen-i dehr bezendi gül-i ra'nâlar ile
Var ise eyledi sultân-ı cihân taht-ı cülûs (Ulvî K. 10/8)

c. Sultan III. Murâd'a yazılmış Cülûsiyyeler:

Sultan III. Murâd 1574 yılında -II. Selim'den sonra- tahta çıkmıştır. III. Murâd için yazılmış 6 cülûsiyye vardır. Bu şiirler: Bâkî, Gelibolulu Mustafa Âlî, Nev'î, Nevizâde Atayî'ye (2) ve Şemsî'ye aittir.

Bâkî, terci-bent nazım biçimiyle yazdığı şiirine; sabah vakti devletin ve ferahlığın güneşinin doğduğunu, dünyaya hidayet yıldızının şule saldıgını; izzet Rabb'inin kâinatı, padişahın sayesinde hidayet nuruna gark ettiğini söyleyerek başlar:

Tâli' oldı neyyir-i ikbâl ü devlet subh-dem
Şu'le saldı âleme necm-i hidâyet subh-dem

Kâ'inâtı kıldı mir'ât-ı cemâl-i Şâhdan
Gark-ı envâr-ı hidâyet Rabb-i 'izzet subh-dem (Bâkî TB. 3/1, 1-2)

Gelibolulu Mustafa Âlî, padişahın tahta çıkmasıyla birlikte kış mevsiminin gittiğini, nevrusun, baharın geldiğini ifade eder. Şiirin devamında ise bahar tasviri yaparak padişahın gelmesiyle güzelleşen durumları anlatır:

Çemenden çetr-i sîmîn bozup şâh-ı zemistânı
Cülûs itdi zeberced tahtına nev-rûz sultânı (Âlî K. 33/1)

Kaza-kuvvet fezâ-vüs'at Hudâvend-i kader-kudret
Cihânun tâze sultânı selâtinün cihân-bânı (Âlî K 33/21)

Nev'î, şafak vaktinde hilâli hayli kızarmış görünce ferahlığı müjdeleyen hilâlin kulağını çektiğini düşünür. Aslında bunun şafak vaktiyle ilgisi olmadığını; feleğin, saltanat şahının zamanın gelmesi için acele ettiğinden dolayı böyle olduğunu belirtir. Şahın gelmesiyle sevinç yüzünün kendini gösterdiğini ve zaman aynasından gam sıkıntısının, pasının silindiğini söyler:

Meger ki çekdi kulağın mübeşşir-i ikbâl
Şafakda hayli kızarmış göründi gice hilâl

Şafak degül hareketten kızardı rû-yı felek
Zamân-ı saltanât-ı şâha itdi isti'câl (Nev'î K. 29/ 1-2)

Göründi sûret-i şâdi hezâr cilve ile
Zamâne âyinesinden silindi jeng-i melâl (Nev'î K. 29/ 6)

Nevi-zâde Atâyî, şiirine hamd ile başlar. Padişahın tahta geçmesiyle onun şeref burcuna geldiğini söyleyen Atâyî tahtın şeref Refref'i olduğunu, onu bulanın zer kengürelî bir tâc edindiğini belirtir. Tahtın özelliklerinden bahsederek padişahı över:

Subh-dem tahta geçüp Şâh Süleymân Te'yîd
Hamdilillah ki şeref burcına geldi Hurşîd

Refrefü's-şerefdür ol taht-ı sa'âdet ki anı
Bulsa zer kengürelî tâc idinürdi Nâhîd (Atâyî K. 19/ 1-2)

d. Sultan III. Mehmed'e yazılmış Cülûsiyyeler:

Sultan III. Mehmed (ö. 1603) 1595 yılında -III. Murâd'dan sonra- tahta çıkmıştır. III. Mehmed için yazılmış 3 cülûsiyye mevcuttur. Bu şiirler Bâkî, Nev'î ve Cinânî'ye aittir.

Bâkî, şiirine bahar tasviriyle başlar. Padişahın tahta geçmesiyle kışın sona erdiğini, dünyanın bahara ulaştığını; şahın devlet tâcının, güneş gibi doğup âleme güneş gibi ışık saçtığını söyler:

Minnet Cenâb-ı Hakka dem-â-dem hezâr bâr
Fasl-ı şitâda bâğ-ı cihân buldı nev-bahâr

Gün gibi tâc-ı devlet-i şâhî tülû' idüp
Kevn ü mekâna virdi ziyâ âfitâb-vâr (Bâkî K. 9/1-2)

Nev'î, padişahın tahta teşrif etmesiyle dünyanın güneşi olan Osmanlı saltanatının, ölmüş gibi iken canının tekrar yerine geldiğini, yavaş giden dünya saatinin onun lutfuyla ileri giderek nevrüz ve ilkbaharın geldiğini söyler:

Yine teşrif idüp bir mihr-i âlem taht-ı Osmânî
Yine geldi yerine mürde iken âlemün cânı

Kudûm-i nev-bahâr-ı lutfi kıldı mu'tedîl dehri
Meğer itdi takaddüm sâ'at-i nevrûz-ı sultânî (Nev'î K. 35/1-2)

Cinânî, şiirine hamd ile başlar. İzzet feleğinin parlak güneşi doğunca Allah'ın gölgesi olan [padişah]; cihâna gölge saldığını, ay tutulması gibi devlet güneşi âlemi karanlık eylemişken onun [padişahın] büyük bir güneş gibi doğarak dünyayı nurlandırdığını söyler:

Olup tâli' sipihr-i izzetün mihr-i dırahşânı
Bi-hamdillâh cihâne sâye kıldı zıll-ı Yezdânî

Küsûf-ı şems-i devlet eylemişken âlemi tîre
Toğup bir neyyir-i a'zâm cihânı kıldı nûrânî (Cinânî K. 21/ 1-2)

e. Padişah Dışındakilere Yazılmış Olan Şiirler

Cülûsiyye başlıklı şiirlerden padişahların dışındaki kişilere yazılmış olanları da vardır. Bunlar padişahlara yazılmış olanlara nazaran çok daha azdır. Bu tarzda yazılmış 16. yy. divanlarında tespit edebildiğimiz kadarıyla 2 şiir vardır. Bu şiirlerden birisi Bursalı Rahmî tarafından Vezir Mehmed Paşa'ya vezaret makamına oturması dolayısıyla takdim edilmiştir. Diğer şiir ise Gelibolulu Mustafa Âlî tarafından Sultan III. Mehmed'in annesine tebrik maksadıyla; diğeri ise yine Gelibolulu Mustafa Âlî tarafından Sultan Mehmed'e yazılmıştır.

Valide Sultan'a yazılan şiir, Sultan III. Mehmed'in tahta çıkmasını tebrik maksadıyla kaleme alınmıştır. Âlî'nin bu şiiri "*Cülûsiyye-i Belâgat-nişân Be-vâlide Sultân Firâste Şud*" başlığını taşır. Şiirde müjde, tebrik gibi anlamlar içermektedir.

Bursalı Rahmî'nin şiiri "*Berây-ı Cülûs-ı Vezâret-i Mehemmed Paşa*" başlığını taşır. Bir seher vakti dünyayı seyrederken gaybtan Mehmet Paşa'nın cihan şahının Âsaf'ı olduğuna dair bir ses duyduğunu, Mehmed Paşa'nın mühr-i Süleymân'a layık olduğunu söyler. Şiirin son beytinde ise Mehmet Paşa'nın cülûsunun tarihini düşürür:

Bir seher ibret ile eyler iken dehre nazâr
Gaybdan gûşuma irişdi o demde bu nidâ

Âsaf-ı şâh-ı cihân oldu didi rağbetle
Bir kerem kânı ki şânı 'atâ kân-ı sehâ (Rahmî Kıt'a 1/1-2)

Tarh idüp sırrını devrân didiler târihin
Lâyık-ı mühr-i Süleymân Mehemmed Paşa - 973/1566 (Rahmî Kıt'a 1/9)

Gelibolulu Mustafa Âlî, valide sultan'a oğlu Sultan Mehmed'in cihan sultanı olduğu müjdesini verir. Allah'ın ona ihsanda bulunup şehzadesini, ülkenin şahlar şahı yaptığı müjdesini dile getirir:

Müjde ey perde-nişîn-i harem-i huld nişân
Müjde ey vâlide-i hazret-i sultân-ı cihân

Hakk Te'âlâ seni ihsânına mazhar düşürüp
Kıldı şehzâdeni şâhenşeh-i iklîm-sitân (Âlî K. 38/1-2)

Divanlar incelendiğinde cülûs/cülûsiyye başlığı taşımayan; fakat anlatım şekli ve yapı olarak yukarıdaki şiire benzer birçok şiirle karşılaşmaktayız. Cülûs ifadesinin padişahlar için kullanımı teknik olarak daha uygundur. Bu sebepten dolayı padişahlar için yazılmış şiirlere cülûsiyye; padişah dışındaki kişilere yazılmış şiirlere ise tebrik-nâme denilmesinin daha uygun olacağı kanısındayız.

f. Cülûsiyye Başlığı Taşıyan Farklı Bir Şiir:

Cülûsiyye başlığını taşıyan; fakat konu olarak farklı olan 1 şiir daha vardır. Şiir Gelibolulu Mustafa Âlî tarafından Sultan Mehmed Han'a yazılmıştır. Şiir "*Cülûsiyye Der-vasf-ı Merhûm Sultân Mehmed Han*" başlığını taşımaktadır. Şiirin başlığında yer alan "merhum" ifadesi Gelibolulu Mustafa Âlî ve Sultan III. Mehmed'in ölüm tarihleri ele alındığında müstensih tarafından eklendiği görülmektedir.

Bu şiirde diğer cülûsiyyelerin aksine hüznün yer almış olup ve bazı tavsiyelere yer verildiği görülmektedir. Cülûsiyye başlığı taşıyan diğer şiirlerin aksi bir işleyiş göstermesi, öğüt vermesi ve klasik cülûsiyye tanımının dışında olması bakımından önemlidir.

Gelibolulu Mustafa Âlî; Sultan III. Mehmed'e yazdığı bu şiirinde, sultanın bir güneşe eriştiğini ve onunla [her yeri] aydınlatması, kemal ehline eksikliklerin galip gelmemesini, adalet ve ferasette doğru bir terazi olması doğrultusunda tavsiyelerde bulunur:

Bir âftâba yitişdün hezâr müjde sana
Zavallı başuna gün gibi toğdı tâbân ol (Âlî: 37/6)

Tegallüb itmesün ehl-i kemâle nâkıs lar
Adâlet ile firâsette rast-mîzân ol (Âli: 37/41)

2. Cülûsiyyelerde Tarih Düşürme:

Şairler, padişahların cülûsuna tarih düşürmüşlerdir. Bunlar içerisinde bizim konumuzla ilgili olanlar ise cülûsiyye tanımını karşılayan; sadece tahta geçiş tarihini düşürmekle kalmayıp padişahla ilgili unsurlara da yer veren şiirlerdir. Divanlar arasında tespit edebildiğimiz kadarıyla Şemsî ve Rumelili Zaîfi, padişahın cülûsuna tarih düşürmüşlerdir. Bu iki şairin yanı sıra Bursalı Rahmî ise Mehmed Paşa'nın vezirliğine dair bir cülûsiyye yazarak cülûs tarihini düşürmüştür.

Şemsî, Sultan III. Murâd'ın tahta çıkışına bir tarih düşürmüştür. Şair, tarihinde hükümdarın saltanat tacını başına giymesinden, sultanının muradına ermesinden bahsedip cülûs tarihini düşürdüğü için bu şiiri cülûsiyye olarak kabul edebiliriz:

Saltanât tâcın giyürdi başına
İtdi Hakk Sultân Murâd'ı ber-murâd
Göricek Şemsî didi târihini
Pâdişâhum devletün olsun ziyâd - 982/1574 (Şemsî Kıt'a / 2)

Rumelili Zaîfi, Kanûnî Sultan Süleyman'ın cülûsuna tarih düşürmüştür. Zaîfi, biri 2 beyit, biri 3 beyit, biri de 5 beyit olmak üzere Farsça 3 şiir kaleme almıştır:

ماه اوج بروج اين دوران
مهر عالم چراغ ملك جهان (Zaîfi G. 7/1)

كفت هاتف چو دید تاریخش
شهریار کزیده انسان (Zaîfi G. 7/5)

Bursalı Rahmî Mehmed Paşa'nın vezir oluşuna bir cülûsiyye başlıklı bir şiir yazar ve son beytinde Mehmet Paşa'nın vezaret tarihini düşürür:

Tarh idüp sırrını devrân didiler târihin
Lâyık-ı mühr-i Süleymân Mehemmed Paşa - 973/1566 (Rahmî Kıt'a 1/9)

3. Cülûsiyyelerde Geçen Benzetme Unsurları:

Cülûsiyyeler içerisinde çeşitli benzetme unsurları barındırırlar. Benzetme unsurları anlatımı güçlendirmek, aynı zamanda övülen kişiyi yüceltmek için kullanılmıştır. Padişahlar; güzellikleriyle Yusuf peygambere, din ve devletin sığınağı olmalarıyla Allah'ın gölgesine; güç ve hükümdarlık bakımından Süleyman peygambere, Vezir

Âsaf'a, Hz. İsa'ya, Hz. Dâvûd'a, Hz. Ali'ye, kılıçları Zülfikâr'a; İskender'e; İran sultanı Dârâ'ya, Kahraman'a; Rüstem-i Zâl'a, Cem'e, Feridûn'a ve Hakan'a benzetilmiştir.

Cülûsiyyelerde, padişahlar güzellikte ya Hz. Yusuf'a benzetilmişler ya da ondan daha üstün görülmüşlerdir. Şairler övgü yaparken kimi zaman padişahın güzellikte Yusuf peygamberden sonra ikinci olduğunu kimi zaman padişahı daha güzel görüp Hz. Yusufu güzellikte ikinci olarak görürlerken kimi zaman da ondan [Hz. Yusuf'tan] bile güzellikte benzerinin bulanabileceğini; fakat padişahın bu konuda benzersiz olduğunu söylerler:

Sa'âdet mesnedinde görse ger tab'-ı selîm anı
Diyeydi Yûsuf-ı sânedür taht-ı Süleymânı (Âlî K. 33/31)

Senâ-h'ânun olurdu mâh-ı Ken'an tal'atun görse
Saña Yûsuf diyeydi iller aña Yûsuf-ı sâni (Bâkî K. 5/29)

Bu hüsn ile bu ânı kimde görmüştür gören gelsün
Bulunur Yûsuf'a sâni bulunmaz anun akrânı (Nev'i K. 35/16)

Cülûsiyyelerde padişahlar Allah'ın gölgesine (halife) benzetilmiştir. Şairler şiirlerde padişahların Allah'ın gölgesi, din ve devletin sığınağı olduklarını ifade etmişlerdir. Allah'ın gölgesi olan padişahın baştan ayağa nur içinde olmasından, dünyaya gölge salmasından bahsederler:

Sâye-i Yezdân penâh-ı dîn ü devlet Hân Murâd
Dâver-i devrân mucizz-i saltanat Sultân Murâd (Bâkî TB. 3/1, 8)

Güni toğdı zamânun bahtı açıldı zemînün hem
Ser-â-pâ nûr olurmuş şimdi gördük zıll-i Yezdânı (Âlî 33/16)

Olup tâli' sipihr-i izzetün mihr-i dırahşânı
Bi-hamdillâh cihâne sâye kıldı zıll-ı Yezdânî (Cinânî K. 21/ 1)

Cülûsiyyelerde geçen diğer bir benzetme unsuru ise Makedonya kralı Büyük İskender'dir. Şairler, padişahların dünyada İkinci İskender veya devrin Dârâ'sı olduklarını söylemişlerdir:

Kerem deryâsına himmet diyarından kılup câri
Şehâvet hükmin icrâ itdi ol Sikender-i Sâni (Âlî K. 33/18)

Ne var Dârâ-yı devrân intikâl itdiyse dünyâdan
Cülûs itdi sa'âdet tahtına İskender-i sâni (Cinânî K. 21/ 10)

Cülûsiyelerde diğerk bir benzetme unsuru ise Süleyman peygamberdir. Padişahlar, Hz. Süleyman'a benzetilirken atlarını onun bineğine, yüzüklerini Süleyman peygamberin mührüne, vezirleri ise yine onun veziri Âsaf'a benzetilmişlerdir:

Süvâr olsa semend-i bâd-pâye seyr idendir kim
Süleymân kendüdür her rahşî bir taht-ı Süleymânî (Cinânî K. 21/ 16)

Eğerk isterse azmun suyn içsün kim nedür şâhum
Nigînünden senün tercih iden mühr-i Süleymân'ı (Âlî K. 33/34)

Âsaf-ı şâh-ı cihân oldu didi rağbetle
Bir kerem kânı ki şânı 'atâ kân-ı sehâ (Rahmî Kıt'a 1/2)

Cülûsiyelerde padişahları Kahraman heybetinde, Cem mertebesinde, Ali sıfatında ve kılıçlarını ise Zülfikar mahiyetinde tasvir etmişlerdir:

Kahramân-heybet ü Cem-haşmet ü Hakan
Degmedi tâc-ı Feridûn ayağun kılına bûs (Ulvî K. 10/14)

Âsmân-kevkebe Cem-mertebe Sultân Murâd
Ki olur mürşîd-i iclâline ikbâl-i mürîd (Atâyî K. 19/25)

Eyler hücumı düşmen-i dîne 'Alî-sıfat
Şemşîr-i hûn-feşânı kılur kâr-ı Zü'1-fekâr (Bakî K. 9/15)

Şairler cülûsiyelerde padişahları Rüstem-i Zâl'a, İsa peygambere ve Dâvûd peygambere benzetmişlerdir:

Tahammül eyleyimez bildi zûr-ı bâzûna
Çekildi çarh-ı berîne kemân-ı Rüstem-i Zâl (Nev'î K. 29/ 20)

Deyr-i âlemde bugün hüsn ile 'İsî demsin
Didiler cümle la'lüne Rûhü'l-Kuddûs (Ulvî K. 10/7)

Elinde Hazret-i Dâvûduñ âhendür ki mûm oldu
Ziyâ-bahş olsa âfâka n'ola şemşîr-i bürrânı (Bakî K. 5/10)

Cülûsiyelerde işlenen diğerk bir konu ise padişahı üstün gösterip onun diğerk kişilerden daima ileride olduğunu söylemektir.

Sultanların divanlarının Ehrimen gibilerle durmadan dolduğunu, Süleyman peygamberin bile divanının bu kadar dolmadığını; "İkinci İskender" denilenlerin dahi onun zamanında gelseler idi onların da sultana duacı olup ona benzemeye

çalışacaklarını, Arap sultanlarına dergahının mavi bir taht, Acem şahlarına ayağının toprağının büyük bir tâc olduğunu ifade etmişlerdir:

Nice Sikender-i sâni ki gelseydi zamânında
Du'â-gûyî olup İskender olurdu ana sâni (Cinânî 21/11)

Tolar dîvânı her gün bî tevakkuf Ehrimenlerle
Süleymânun da el-hak turmamışdur böyle dîvânı (Cinânî 21/37)

Arap serverlerine dergehün bir taht-ı firûzî
Acem şâhına hâk-i makdemün tâc-ı Horasânî (ali 33/33)

4. Cülûsiyyelerde Dua:

Cülûsiyyelerin sonunda şairler dua ederek padişahın geleceğinin parlak, bahtının açık, saltanatının da daim olması hususunda dilek ve temennide bulunmuşlardır.

Şairler, padişahların ahlak rûzgârının halkı sevinçli kılması, adaletin baharının ufukları gülistan eylemesi, devlet tahtında her günün diğerinden daha iyi olması ve dualarının kabul olması hususunda dileklerde bulunurlar:

Gül gibi halkı nesîm-i hulki handan eylesün
Nev-bahâr-ı 'adli âfâkı gül-istân eylesün (Bâkî TB. 3/5, 1)

Günün günden yeg itsün Hak Te'âlâ taht-ı devletde
Murâdun güllerin kılusun mu'attar lutf-ı Rabbânî (Âlî K. 33/ 52)

Padişahın tahtında başı dik ve daim kalmasını, talihinin aydın olmasını, yıldızlar gibi bağımsız, özgür saltanatı olmasını, bahtının parlak, menzilinin mutluluk burcu, ömrünün devletiyle birlikte uzun olmasını dilemişlerdir:

Ser-efrâz ol serîr-i saltanatda gün gibi dâyim
Münevver kılusun ikbâlün bu nüh firûze eyvâmı (Bâkî K. 5/ 38)

Nite ki vakt-i seher şâh-ı kişver-i hâver
Kevâkib içre bula saltanâtda istiklâl (Nev'î K. 29/ 44)

Kevkeb-i bahtına hem burc-ı sa'âdet menzîl
Ömrini devlet ile tâ ki ziyâd ide Hudâ (Rahmî Kıt'a 1/5)

Şairler, hükümdarların İskender gibi kudretli, Dârâ gibi debdebeli; kusursuz dayanağının ise Süleyman peygamber olmasını; kölesinin Mısır'a sultan olmasını, başka bir kölesinin ise Çin'e hakan olacak kadar kuvvetli olmasını dilemişlerdir:

Şevket-i İskender ü dârât-ı Dârâ bi-kusûr

Mesnedin şimden girü taht-ı Süleymân eylesün

Mülk-i Mısra nitekim bir bendesin sultân ider
Bir kulin salsun diyâr-ı Çine hâkân eylesün (Baki TB. 3/5, 6-7)

5. Cülûsiyyelerde Fahriye:

Şairler, cülûsiyyelerde padişahların yanı sıra kendilerini de övmüşlerdir. Şair, kendini ne kadar yüceltirse şiirde övdüğü kişi de o oranda değer kazancaktır. (İsen Durmuş 2002: 15). Bu sebepten şairler nesirlerini yeni doğmuş bebek gibi, nazımlarını ise Süreyya gibi tasvir ederler. Bazen kendilerini Husrev gibi şairlere denk tutarlarken bazen de Husrev'in aslında kendilerinin taklitçisi olduğunu söyleyerek kendilerini ondan üstün görürler:

Benâtü'n-nâs nesrüm nakşıdır nazmum Süreyyâ'dur
Güherlerle pür itdüm fehm ü dâniş gibi mizânı (Âlî K. 33/37)

Zamânun Husrev'idür gerçi kim 'Âlî kulun ammâ
Olaydı sana mensûb ana herkes dirdi Hâkânî (Âlî K. 33/44)

Pâdişâhum benem ol mîr-i livâ-yı irfân
Tarz-ı hâsum ki göre Hüsrev iderdi taklîd (Atâyî K. 19/56)

C. Değerlendirme

16. yy. Divan Edebiyatı'nda yer alan cülûsiyyeleri yapı ve muhteva bakımından incelemeye çalıştık. Yoğun olarak kaside nazım şeklinin kullanıldığı cülûsiyyelerde şairlerin büyük çoğunluğu cülûsiyye yazılan kişilerin gelmesiyle birlikte baharı, baharın gelmesini, kışın gitmesini konu edinerek bu kişiyle birlikte ferahlık ve mutluluğun geldiği teması üzerine yoğunlaşmışlardır. Bir şiirde hüznü bir işleyiş ve öğüt verici bir hava olması cülûsiyyelerin sınırını daha da genişletmiştir. Yukarıda da ifade ettiğimiz üzere padişahlar dışındaki kişilere yazılmış şiirler, yapı ve içerik olarak cülûsiyye ile benzerlik gösterse de cülûsiyenin tanımının dışında olup bu şiirleri tebrik-name/nâme olarak içinde değerlendirmek mümkündür.

Çalışmamızda görüldüğü üzere cülûsiyyeler konusunda çok fazla örnek verilmemiştir. Bu türün/şiirler, daha çok İstanbul çevresinde yaşayıp padişah ve vezirlere yakın olan veya bunlara yakınlığıyla tanınan şairler tarafından kaleme alınmışlardır. Merkeze uzak olan şairler tarafından pek tercih edilmediği de şu ana kadar tespit edebildiğimiz bu örnekler üzerinden söylemek mümkündür.

Sonuç olarak incelediğimiz örneklerden yola çıkarak cülûsiyyelerin ağırlıklı olarak bahar tasviri ile başlayıp devamında padişahın gelişle güzelliklerin yaşandığı ve cülûsiyye yazılan kişiye methiye ve dua kısımlarını içerdiği görülmüştür.

Kaynaklar

- AK, Coşkun (2001). *Bağdatlı Rûhî Divanı Karşılaştırmalı Metin. 2 Cilt.* Bursa: Uludağ Üniversitesi Yay..
- AKARSU, Kamil (2011). *Rumelili Zâifî Divanı (Tenkitli Metin).* Ankara: Berikan Yay..
- AKKAYA, Mehmet (1992). *Şemsî Paşa (İnceleme-Edisyon Kritikli Metin).* Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- AKKUŞ, Metin (2008). *Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyası Edebi Türler ve Tarzlar.* Erzurum: Fenomen Yayınları.
- AKSOYAK, İ. Hakkı (1999). *Gelibolulu Mustafa Âlî ve Divanlarının Tenkitli Metni.* Doktora Tezi. Ankara.
- AKTAŞ, A. (1996). *Yetim Divanı İnceleme – Metin* Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- ATİK, A. (2003). *Celîlî Divanı İnceleme – Metin.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- CANIM, Rıdvan (2014). *Divan Edebiyatında Türler.* Ankara: Grafiker Yay..
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmed-TANYERİ M. Ali (1990). *Üsküblü İshâk Çelebi Dîvan Tenkidli Basım.* İstanbul: Fen-Edebiyat Fak. Mimar Sinan Üniversitesi Yay..
- ÇETİN, İ. (1993). *Derzî-zâde Ulvî Hayatı-Edebi Şahsiyeti ve Divanının Tenkitli Metni.* Yüksek Lisans Tezi. Elazığ.
- ERDOĞAN, M. (2011) *Bursalı Rahmî ve Divanı.* İstanbul: Dergah Yay..
- ESKİMEN, A. D. (2008). *Mecdî Mehmed Efendi'nin Gazelleri (Metin-İnceleme).*Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- İSEN DURMUŞ, Tuba Işınsu (2002). *Divan Şiirinde Fahriye.* Bilkent Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- İSEN, Mustafa (1990). *Usûlî Divanı.* Ankara: Akçağ Yay..

- KALPAKLI, Mehmet, *Revânî Divanı*. Otap Projesi web sayfası (http://depts.washington.edu/otap2/archive/data/arch_txt/texts/a_rkasa.html) (erişim tarihi: 13.12.2014)
- KARAKÖSE, Saadet (1994). *Nev'î-zâde Atâyî Divanı*. Doktora Tezi. Malatya
- KÖRPELİ, F. (1977). *Yenice Vardarlı Hayretî Divanı Transkripsiyonu (Gazeller ve Kıtalar)*. DTCF Lisans Tezi. TDK Kitaplığı.
- KÜÇÜK, Sebahattin (2011). *Bâkî Divânı Tenkitli Basım*. Ankara: TDK Yayınları.
- MENGİ, Mine (1995). *Mesîhî Divânı*. Ankara: TTK Basımevi.
- OKUYUCU, Cihan(1994). *Cinânî (Hayâtı-Eserleri-Divânının Tenkidli Metni)*.Ankara: TDK Yayınları.
- ÖZCAN, Abdülkadir (1993). *Cülûs İslam Ansiklopedisi C.8*. İstanbul: TDV Yay..
- SARAÇ, Yekta (2002). *Emrî Divanı*. İstanbul: Eren Yay..
- TARLAN, A. Nihat (1992). *Hayâlî Divânı*. Ankara: Akçağ yay.
- TULUM, Merto1-TANYERİ, M. Ali (1977). *Nev'î Divan Tenkidli Basım*.İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- ULUKAN, G. (1971). *Tâci-zâde Cafer Çelebi Kasideleri*. DTCF Lisans Tezi. TDK Kitaplığı.
- ÜNAL, S. (1970). *Tâci-zâde Cafer Çelebi Kasideleri*. DTCF Lisans Tezi. TDK Kitaplığı.
- ÜNLÜ, M. Şehabettin (1991). *Ubeydî Hayatı Edebi Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni*. Doktora Tezi. İstanbul.

Halide Edip Adıvar'ın "Seviyye Talip" Adlı Eserinde Kadın ve Medeniyet İlişkisi

The Woman and Culture Relation in "Seviyye Talip" Work of Halide Edip Adıvar

Zeliha ÖZTÜRK

Özet

Halide Edip, döneminin medeniyeti ve onun problemleri üzerine düşünmüş ve çok sayıda eser üretmiş bir yazardır. Osmanlı Devleti'nin yeni bir medeniyetin eşliğinde hangi medeniyete dâhil olması ve nasıl bir medeniyet yaratması gerektiğine dair soru ve sorunlar birçok aydın gibi Halide Edip'in de üzerinde sık sık durduğu konulardandır. Halide Edip, yazar bir kadın olarak bu medeniyet mevzusunda kadın kahramanlarına önemli görevler yüklemiş ve yeni medeniyeti onlar üzerinden anlatmayı denemiştir. Halide Edip 1910 yılında yayımlanan romanı *Seviyye Talip*'te de bir medeniyet krizinden yola çıkmıştır. Batıda aldığı eğitimin karşılığını yerli medeniyette bulmaya çalışan Fahir'in bu arayışları hayatına dâhil olan kadınlar üzerinden anlatılır. Bu arayışlar aynı zamanda eski bir medeniyetten çıkmak üzere olan devletin yeni medeniyet arayışına paralellik gösteren bir çizgide ilerler. Halide Edip kahramanı Fahir'in önderliğinde romanın üç kadın karakteri üzerinden yeni ve eski medeniyetin imkânlarını sorgular. Yerli, Batılılaşmış ve Batılı olan bu kadınlar, toplumsal gelgitlerin, bunalımların, sorunların hem kaynağı hem de çözümü olarak görülür.

Bu bildiride medeniyet problemlerine çözüm arayan bir aydın olarak Halide Edip'in *Seviyye Talip* adlı romanı, kadın ve medeniyet arasındaki ilişki üzerinden irdelenerek, dönemin medeniyet krizinin ve çözüm önerilerinin kadın kahramanlar ile ilişkisine açıklık getirilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halide Edib Adıvar, kadın, medeniyet.

Abstract

Halide Edib is an author who had thought about and produced numerous works on her era's civilization and its problems. The questions and issues about which civilization Ottoman Empire, which is the on the verge of a new civilization, should join and what kind of civilization should be established is one of the topics that Halide Edib -like many intellectuals- often dwelled on. As a female author, Halide Edip gave the female heroes important roles in the civilization and tried to express the new civilization through them. Halide Edip narrates a civilization crisis in her novel "Seviyye Talip" published in 1910. In this novel, search of the Fahir who tries to find his western education in local culture and his searching is conveyed through female characters in his life. At the same time, these searches move parallel with search of a new civilization of the state whose old civilization is about to end. Led by Fahir, Halide Edib examines possibilities of old and new civilizations through three female characters of the novel. Local, westernized and western women are seen as both the source and the solution of the social crisis.

In this study, as an intellectual who looks for solutions for civilization issues, Halide Edib's novel *Seviyye Talip* is analysed based on the connection between women and civilization and by doing so, the clarification of the relation of civilization issues and the suggestions for the solution with the female heroes is aimed.

Keywords: Halide Edib Adıvar, women, civilization.

.....

* Dr., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

** 25-26 Aralık 2014 tarihinde İstanbul Şehir Üniversitesi'nde düzenlenen Türkiye'de Kadın Yazarlığın Tarihi III: Halide Edip Adıvar Sempozyumu'nda sunulan bildiriden genişletilmiştir.

Giriş

II. Meşrutiyet ile birlikte Batıcılık ve kadın meselesi birlikte düşünülmüş ve çözümün bu birlikteliğin ilişkisinden doğacağı üzerine fikirler üretilmiştir. Bu konu üzerinde çoğunlukla "aydın" vasfını ilk elde eden erkekler düşünmüş ve çözüm sunmaya çalışmışlardır. Erkeklerin yanında kadın ve bir yazar olarak dönemin aydın ismi Halide Edip de çözüm noktasında en dikkat çeken isimlerden olmuştur.

Halide Edip, döneminin medeniyet problemleri üzerine düşünen ve üreten bir yazardır. Osmanlı Devleti'nin yeni bir medeniyetin eşiğinde hangi medeniyete dâhil olması ve nasıl bir medeniyet yaratmak gerektiğine dair soru ve sorunlar birçok aydın gibi Halide Edip'in de üzerinde sık sık düşündüğü konulardır. Halide Edip bu medeniyet meselesinde Doğu ile Batı arasında kalan devletin, yerlilik ölçüsünde yenilenecek yeni bir medeniyet meydana getirmesi taraftarıdır. Bu sebeple romanlarında Halide Edip, Doğu ile Batı'nın sentezinden doğan yeni bir medeniyeti ortaya koyar. Bu, yerlinin bir anlamda günün koşullarına ve ihtiyaçlarına göre yenilenmesi demektir. Halide Edip, kadın bir yazar olarak bu medeniyet mevzusunda kadın kahramanlarına önemli görevler yükler ve yeni medeniyeti onlar üzerinden anlatmayı dener.

İnci Enginün, Halide Edip'in romanlarını üç devre ayırır. Bu romanların birinci devresini *Handan* romanı, ikinci devresini *Ateşten Gömlek*, üçüncü devresini de *Sinekli Bakkal* temsil etmektedir. Bu üç devre aynı zamanda ülkenin yaşadığı değişikliklerle de yakından ilişkilendirilebilir. Halide Edip birinci devresinde *Heyula*, *Raik'in Annesi*, *Seviyye Talip*, *Handan*, *Yeni Turan*, *Son Eseri*, *Mev'ud Hüküm* romanları ile *Harap Mabeler* adlı hikâye kitabını yayımlar. Burada iyi yetişmiş fakat evlilik hayatında saadeti bulamayan, sosyal hayatta da henüz yeri belirmemiş olan kadının buhranlarını işler. Çocuk eğitimi, evlilikte aşkın yeri, kadının sosyal konumu konuları geniş yer tutar (Enginün 1989: 17).

Halide Edip'in medeniyeti kadın üzerinden algılayan ve yeni bir çağın eşiğindeki problemleri yine kadın üzerinden çözmeye çalışan ve bu devir romanlarından biri olan *Seviyye Talip* 1909 yazılıp 1910'da yayımlanmıştır. Roman, Batı'daki eğitiminin ardından yurda dönen bir adamın, aldığı eğitimin karşılığını arama çabalarını anlatır. Kahramanın bu çabaları, eski bir medeniyetten çıkmak üzere olan devletin yeni medeniyet arayışına paralellik gösteren bir çizgide ilerler.

Halide Edip *Seviyye Talip* adlı romanında da medeniyet krizinden yola çıkmıştır. Romanın Batı'ya eğitim almaya giden erkek kahramanı, döndüğünde ülkesinin yeni bir devrin eşiğinde sancılandığını görür. Ülkesindeki medeniyetin yükseltilmesi hususunda yapılacak çokça iş vardır ki bunların başında kadının konumunun yükseltilmesi gelmektedir. Kahramanın zihninde kadın medeniyetin göstergesidir. Bu sebeple kadın ve medeniyet roman boyunca birlikte aynı gelişim çizgisinde ilerler.

Seviyye Talip Romanının Olay Örgüsü

İngiltere'ye eğitim almaya giden Fahir Bey, dönüşte ülkesini problemler halinde bulur. Bunun en basit örneği kendi karısı Macide'nin durumudur. Macide giyimiyle, bilgisiyle, davranışlarıyla yeni bir medeniyet için problemlidir. Fahir, Macide ile bir süre ilgilenmeye çalışsa da onunla uyuşamaz ve hiçbir çabasına karşılık alamaz. Fahir yakın arkadaşı Numan vasıtasıyla Seviyye ile tanışır. Seviyye evlidir fakat Fahir bir zaman sonra ona âşık olur. Seviyye, Fahir'in aşkına karşılık vermez ve ilk evliliğinden mutlu olmayıp müzik hocası ile evlenir. Fahir'in Seviyye'ye olan aşkı ise devam eder. Fahir'in bu aşkı bir zaman sonra başta karısı Macide olmak üzere çevresindekiler tarafından duyulur. Aşkına karşılık alamayan ve onu da bir türlü dindiremeyen Fahir hasta olur ve hava değişimi için yurt dışına gönderilir. Seviyye'yi unutmaya çalışan Fahir burada Evelin adında Batılı bir kadına Seviyye'ye benzediği için ilgi gösterse de onda istediğini bulamaz. Tekrar yurda dönen Fahir, Macide'ye karşı sevgisini ve saygısını korumuşsa da Seviyye'yi unutamamıştır. Aşkına yenik

düşen Fahir bir gün Seviyye'ye sahip olur. Yaptıklarından pişmanlık duyan Fahir harbe katılır ve ölür. Macide ise Fahir'den sonra yalnız kalmış fakat bu sırada ciddi değişimler geçirmiştir.

Medeniyeti Arayan Bir Erkek / Bir Devlet / Bir Buhran: Fahir

Fahir roman süresince medeniyetin izinde bir erkek olarak göze çarpar. Olay örgüsü süresince anlatıcı Fahir'in gözünden dört kadın görürüz. Bu kadınlardan üçü ile ilişkisi bulunan Fahir, bu ilişkileri de aradığı medeniyetin ölçüsünde sürdürür. Fahir'in özlediği medeniyette kadının yeri önemlidir. Fahir'in özlediği bu medeniyetin en önemli temsilcisi ise kadındır. Romanın dört kadını hâl ve davranışlarıyla Fahir'in gözünde belirli bir kültürlerin temsilcisidirler.

Yurtdışında eğitim almış biri olarak Fahir, yeni bir medeniyetin eşliğinde olunduğunun farkında olup kendisini memleketine karşı sorumlu hisseder. "Biz, medeniyet-i garbiyeyi umumileştirecek nesl-i hazır, pek büyük bir mesuliyet altındayız. Biz kar gibi beyaz, çocuk gibi saf ve temiz olmalıyız." der (Adıvar 1973: 22-23). Fahir, bu medeniyeti yaygınlaştırmada kadınları başlangıç noktası görür. Fahir, İngiltere'yi gördükçe kendi kadınlarını düşünerek "milli bir eksiklik" duyar. O ulusun ilerlemesinin kadının ilerlemesi demek olduğunu farkındadır ve eğitilmiş erkek olarak bu konuda kendini sorumlu hissetmektedir: Fahir'in "... bizim gibi Avrupa görmüş gençlerin en büyük görevi şimdiki zaman kadınlarını uyandırmak, onları hayata hazırlamak ve ulusun ilerlemesi için hayırlı işlere itelemektir" (Adıvar 1973: 18) sözleri, sorumluluk noktasında devlet ile birleşen erkeğin konumu olarak göze çarpar.

Bu konuda "bir teşebbüs-i şahsi" ile öncelikle kendi etrafındaki kadın olan Macide'den başlanabileceği düşüncesindedir. "Fahir aldığı medeniyetin karşılığını Macide'de bulamayınca onda kendi istediği kadını yaratmak için hemen o gün harekete geçer" (Enginün 2007a: 92). Çünkü devir buna şiddetle ihtiyaç duymaktadır ve kadını eğitmek bir sonraki nesli de eğitmektir. Fahir Macide'nin "terbiyesi" üzerine şunları söyler:

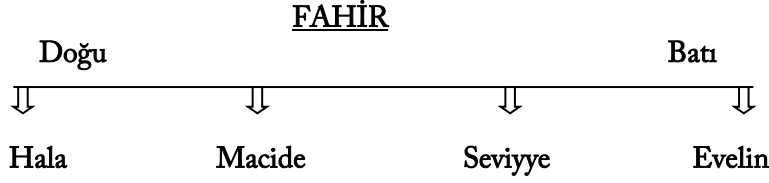
Dürüst hissedip, dürüst görmeğe alıştırlırsa, şüphesiz, şu buhranlı devirde en lazım kadınlardan olacaktı. Macide'nin terbiye-i fikriyesi ile bu kadar meşgul olmam, milli ve içtimai bir ihtiyaç ve tecrübe üzerine mebni idi. Bu bir şekl-i terakki ki, duvarlar arkasında, nesl-i müstakbelin istikameti hayatını tayin edeceklerin terbiyesiyle başlıyor (Adıvar 1973: 34).

Fahir'in istediği birebir Batı medeniyetinin alınması değildir. Bunun yerli medeniyete tamamen uygulanamayacağını farkındadır. Bu değişim bir terakki ile mümkün olacaktır. Bunu göstermek için proje yine Macide'dir:

Mukallitlerle teceddüdün münasebeti olmadığını anlatmalı. Teceddüdü kabul edecek bir kadın, bir Fransız ve ya İngiliz kadınının nüsha-i sanisi, erkekler de Paris erkelerinin modeli olacak değil; biz maymun gibi başka bir millete nazire yapacak değiliz. (...) İşte bunu Macide'nin hayatına tatbik ederek, yavaş yavaş anlattım (Adıvar 1973: 40).

Fahir'in bu arayışının kadınlarla bütünleşmesi kadın – medeniyet ilişkisini açıkça ortaya koyar. Yine bu arayış da Osmanlı Devleti'nin o dönemdeki durumunun bir aynası olarak göze çarpar. İhtiyaçlar doğrultusunda müdahale eden bir tavır sergilemesi bakımından bu arayışta Fahir, devlet ile bütünleşir.

Fahir'in bu arayıştaki üç durağı Macide, Seviyye ve Evelin'dir. Bu kadınların yanında yine bir değer temsilisi olarak Fahir'in halası da Fahir ile münasebetinden doğan bir konuma yerleşir. Fahir romanın bu kadın kahramanları karşısında iki medeniyetin imkânlarını deneyimleyerek kendi yerini belirlemek üzere aksiyona geçer. Bu kadınların Doğu ve Batı medeniyeti arasındaki konumları şu çizgide izah edilebilir.



Hala

Fahir'in gözünden gördüğümüz hala, Macide'nin annesi, bir önceki nesil ve eski kadındır. Bu kadın "arayış çizgisi"nde yer almaz fakat dönüştürülmeye çalışılan medeniyetin / kadının yetiştiricisidir /annesidir ve onu etkilemesi bakımından önemlidir. Yaşam alanı evi ve meselesi yalnızca ailesi olan bu kadın devrin siyasi ve sosyal meseleleri ile ilgilenmez. Söz gelimi II. Meşrutiyet'e dair hiçbir fikri ve ilgisi yoktur. Hatta Fahir'in "Nasıl, hürriyetinizden memnun musunuz?" sorusuna hala, "hürriyetten kadınlara ne oğlum, erkekler düşünsün" (Adıvar 1973: 15) cevabını verir.

Bunun yanında "hala" yeni nesil olan kadının değişmesine de karşıdır. Fahir'in Macide'ye olan müdahalelerinden hoşnut olmayan hala "sen bir mösyö oldunsa, ben kızımı madam yapamam" der. Macide'nin kendisini eğitmesini bir kadın için fazla bulur: "Sanki bundan sonra hoca olacak! Kadın kısmına bu ne imiş? Zannedirim, sadrazam bulamazlarsa onu yapacaklarsa onu yapacaklar" (Adıvar 1973: 42) şeklinde çıkarır. Anne ve Fahir'in de halası olan bu "eski kadın" Macide'nin değişimine en büyük engeldir. Macide'nin, Fahir'in çabalarına karşılık verdiği "ben Türk kızımı, ben Müslüman kızımı" tepkisinin arkasında tamamıyla anne / hala olan bu "eski kadın" yatar.

Hala değişime uğramayan, yeniliğin karşısında bir kişi olarak eski kadını temsil eder. Bu sebeple Macide'nin annesi ve Fahir'in halası olan bu kadın, annenin eğitilmesi, değişmesi, yenilenmesi noktasında olumsuz bir tip olarak ortaya konarak önemli bir görev üstlenmiştir.

Macide

Macide Fahir'in karısı ve aynı zamanda da halasının kızıdır. Fahir, Macide ile gelenekler ölçüsünde evlenmiştir. Fahir'in bu evliliğin başlangıcında Macide'den büyük beklentileri olmaz ve mutludurlar. Fahir'in İngiltere'ye gidip geldikten sonra Macide'ye karşı bakışı değişir. Macide'nin giyim kuşamından başlamak üzere onda birçok şeyi beğenmemeye başlar. İngiltere'den dönüşünde onu "güllü dallı, biçimsiz bir çarşaf"la bekler ve arkadaşı Numan'ın onu aşağılayacağından korkar.

Macide, Fahir'in gözünde aşağı bir konuma yerleştirilir. Bu, yerli ve henüz yenileşememiş kadındır. Fahir, onda kendi eğitim ve kültür düzeyinin karşılığını bulamaz. Onunla duygu ya da fikirlerini paylaşamaz çünkü Macide kendisini iyi bir ev hizmetçisi olmaya adanmıştır. Evinin işlerini mükemmel olarak gerçekleştirmek, Macide için iyi bir eş de olmak demektir. Fahir için ise durum farklıdır. Fahir onunla samimi duygularını paylaşmak ister. Söz gelimi Macide ona yurtdışındayken yazdığı mektupta "ruhu büyüleyecek duygular" iletmez ve yalnızca evdeki günlük gelişmelerden bahseder. Fahir, Macide ile fikirlerini de paylaşamaz, çünkü Macide ona bu konuda da beklediği karşılığı veremez. Fahir bu konuda Macide'nin öncülüğünde dönemin kadınları hakkında şunları söyler:

Onlar için en tabii şey dikiş dikmek, ortalık süpürmek, yayguları temiz, düzgün bulundurmak, ortalıkta döküntü bırakmaktır. Bunlar küçük görülecek şeyler değildir. Fakat onların bu kadınlıklarında bir erkeği sıcak bucağına koşturacak bir şey yoktur. (...) O daha arkasından iş entarisini çıkarmaya vakit bulmadan, siz eve gelirsiniz. Siz ona fikirlerinizden söz ederken onun kuruntulu gözleri konsolun üzerinde toz arar (Adıvar 1973: 12).

Fahir Macide'yi değiştirmek için sürekli çabalar. Onu kadın ve erkeklerin birlikte bulunduğu toplantılara götürmeyi dener ama "ben Türk kızımı. Senin gibi İngiltere'de bulunmadım. Frenk karıları gibi öyle açık saçık yabancı erkeklerin yanına çıkmam" tepkisiyle karşılaşır. Ona çocuk terbiyesi hakkında bilgiler vermeye, vatan ve millet fikirlerinden bahsetmeye çalışır fakat Macide'den hiçbir dönüş alamaz, her hamlesi olumsuz karşılanır. Fahir, bu çabasını şu şekilde dile getirir.

Macide'de bir şeye dikkat ediyorum. Vatan fikri onda pek sarıh değil, daha ziyade Müslümanlık, Hıristiyanlık namıyla dünyayı ikiye ayırıyor. Kendisine bunun üzerine çok şeyler söyledim. Vatan ile dinin birbiriyle münasebeti olmadığını, bir Rum Osmanlı, bir Ermeni Osmanlı, bir Türk, bir Müslüman Osmanlı kadar vatanı sevebileceğini söyledim. (...) Dinledi, dinledi, başını kanaatsizlikle salladı (Adıvar 1973: 19).

Böylece Macide çeşitli hamleleri deneyen Fahir'i yalnız bırakır. Fahir, sürekli Numan ve eşiyle birlikte arkadaş toplantılarındadır. Orada yenileşmeye başlayan kadınlara imrenir ve Macide adına üzülür. Fahir bu arkadaş toplantılarının birinde Numan'ın da yengesi olan Seviye ile tanışır. Macide Fahir'in yanında zaman zaman toplantılara katılarak değişime doğru yol almaya başlar. Öncelikle kılık kıyafetine özen göstermeye başlayan Macide zamanla eğitimine de dikkatle eğilmeye başlar. Bu değişimler Fahir'in dikkatini çekse de onun ilgisi aradığı kadın olan Seviye'ye doğru kaymıştır.

Macide eskiden sıyrılamama ile yeniye duyduğu merak arasında sık sık kalır. Macide'de Fahir'in gözlemlediği gibi o "medeniyetin azaplı hastalığı olan eski ile yeninin çatışması" baş gösterir. Macide yeni olan Fahir Bey ile eski / gelenekçi olan anne arasında kendi bilincine başvurmaksızın gidip gelir ve bu arada kalmanın sancısını çeker. Hatta annesinin / halanın fikirleri için "bazen saçma bulduğum halde yine onun gibi düşünmekten kendimi alamıyorum" (Adıvar 1973: 40) der.

Macide Seviye'yi de tanıdıktan sonra kendindeki değişikliklere hız kazandırır. Özellikle piyano eğitimi almaya, vatan, memleket, medeniyet gibi fikirler üzerine düşünmeye, okumaya hız kazandırır. Bu arada Fahir'in Seviye'ye duyduğu aşktan haberi olan Macide vakur bir duruş sergileyerek kendisini eğitime ve çocuğuna adar. Bu sırada Macide değişimiyle Fahir'in gözünde yücelir. Onun Seviye'ye duyduğu aşkla yaşadığı buhran döneminde bile yalnız bıraktığı Macide'ye karşı düşüncesi şu şekildedir:

Elinde elifba cüz'ü saatlerce, harfleri öğretmekle meşgul olduktan sonra, ona şifahi dersler veriyor. (...) kitaplar arasında günlerini hep kitap yazmakla, okumakla geçiriyor, zayıflayan küçük yüzünde, arada, beni ona acımdan men eden, nurlu bir vakarla, büyüklükle yükseliyor. Bu sakit, nezih Macide'de, tanımakta müşkilat çektiğim büyük bir şahsiyet hissediyorum (Adıvar 1973: 118-119).

Fahir'in Seviye'ye duyduğu aşkla yurtdışına hava değişimine gittiği sırada yalnız kalan Macide tek başına kalmış, çocuğu ve memleket meseleleriyle meşgul olmuştur. Fahir, çaresizce yurtdışından dönünce, Macide'nin arzuladığı kadına dönüştüğünü görür fakat yaşadıklarından dolayı pişmandır ve suçluluk duygusuyla harbe katılır. Macide Fahir'in hürriyet uğruna şehit olmasından sonra çocuğuyla tek başına kalmıştır fakat Fahir'in istediği gibi artık hayata hazır bir kadındır.

Macide artık arzulanan medeniyet doğrultusunda dönüşümünü tamamlamış ve hatta beklendiği üzere çocuğunu eğitebilecek anneye de dönüşmüştür. Romanın sonunda Macide'nin oğlu Hikmet'e söylediği şu sözler bu açıdan dikkat çekicidir.

Yalnız topla, tüfekle değil, iradenle cesur olacaksın, fena şeyleri yapmamak için cesur, inandığın, doğru bildiğin şeyi yapmak için, öldürseler bile, cesur olacaksın oğlum. Daima, daima doğru anlıyor musun Hikmet? (...) Doğru bildiğin şeyler için, hak için, vatan için daima ölmeğe hazır olacaksın, Hikmet oğlum. Tıpkı, tıpkı baban gibi.. (Adıvar, 1973: 128).

Bu cümleler romanın son cümleleridir ve bu cümlelerle erkek anlatıcının bakış açısından ele alınan medeniyet, dönüşümünü tamamlayan kadın karakter Macide'ye emanet edilir.

Roman, Seviyye'nin serüveni izlenimini verse de Macide'nin dönüşümünün romanıdır aslında. Macide romanın diğer kadın kahramanları gibi baştan sona dek sabit değildir. Eskiden – yeniye doğru açılan bir yolda sürekli gelişim gösterir. Eskinin sabitliğini, arada kalmanın sancısını ve yeninin merakını yaşar. Macide, yerli medeniyetin temsilcisidir. Bu sebeple üzerinde çalışılan bir kahramandır. Macide yerli medeniyetin temsilcisi olarak olaylar süresince işlenmiş, yeni medeniyete kazandırılmıştır. Halide Edip, eski ve yerli olan bu kahramanını ortadan kaldırmak yerine onu yeni medeniyete hazırlamayı seçmiştir. Macide bu yeni medeniyet doğrultusunda çocuğunun eğitimi ile ilgilenen, memleketinin meselelerine duyarsız kalmayan, iyi bir anne, iyi bir eş ve iyi bir ev idarecisi olan örnek kadın olarak öne sürülür. Macide'nin değiştirilmesi gerektiğine fikrinde olan Fahir'in - Macide'yi yalnız bıraksa da- bu dönüşümdeki katkısı büyüktür.

Macide tez-antitez-sentez mantığı içinde ele alınır. Geleneksel kadının bir imgesi olarak Macide, Türk toplumunun tarih, kültür ve kimlik birikimiyle oluşturduğu insan modelidir. Ancak romanda toplumun yaşadığı değişim ve dönüşüm sancısı, çağdaşlaşma ekseninde Batı kültür ve medeniyeti yerleştirilir. Bu nedenle romanda "geleneksel kadın" imgesi olan Macide'nin karşısına "Batılı kadın" imgesi/yeni kadın (Seviyye) konur (Şahin 2014:135).

Seviyye Talip

Numan'ın amcası ile evli olan Seviyye romanın ideal kadını konumundadır. Küçüklüğünden itibaren sosyal hayata uyum sağlamış, iyi bir eğitim almış, sosyal ve siyasi fikirler hakkında düşünebilen bir kadın olan Seviyye, küçük yaşta hatalı bir evlilik yaparak mutsuz yaşarken piyano hocasına âşık olarak evliliğini bitirir. Bu sebeple etrafında hakkında konuşulan bir kadın haline gelir. Seviyye herkes gibi Fahir'in de merak ettiği bir kadındır. Fahir, Numan aracılığıyla tanıştığı Seviyye'nin yaptıklarını başlarda tasvip etmese de zamanla Seviyye'nin entelektüel havasından fazlasıyla etkilenir. Seviyye ile Fahir'in ilişkisi ilerledikçe Fahir Seviyye ile dünya meseleleri, fikirleri, sanat ve felsefe gibi pek çok konuda dolu dolu sohbet edebilir, fikir paylaşabilir. Bu sebeple Seviyye, tam da Fahir'in aradığı gibi bir kadındır; modern ölçülerle batılılaşabilmiş, istekleri uğruna savaşmış ve başarabilmiş bir kadındır. Fahir'in Seviyye'ye karşı hayranlığı bir zaman sonra aşka dönüşmüştür. Yalnız Seviyye de Fahir de evlidir ve Seviyye başkasına âşıktır. Fahir'in Seviyye'ye duyduğu aşk bir zaman sonra yerini hastalığa bırakır. Fahir, ona olan aşkını bir türlü dindiremez ve gittikçe aşkı da hastalığı da şiddetlenir. Seviyye ise bu aşka hem ahlakî olmaması hem de başkasını sevmesi sebebiyle karşılık vermez.

Gerçek aşkı bulmasını sağlayan bu ideal kadın, yeni Türk kadınının modern ve sarsıcı imgesidir. Seviyye, yabancı asıllı bir erkekle gayri meşru ilişki yaşayan evli bir kadındır. Ancak "dış görünüşünde böyle ama Seviyye aslında ikiyüzlülük yapmayan inandığı doğruyu çevreye rağmen uygulayan cesur bir kadındır" (Şahin 2014: 133).

Fahir'in Seviyye'ye duyduğu aşk, onun geleneksel Türk kadını imajını yeniden anlamlandırılması ile ona yeni bir kimlik kazandırır. "Seviyye'nin geleneksel yaşam biçimine başkaldırması ve özgür iradesi ile kendine yeni bir yaşam kurması, yazar tarafından ısrarla vurgulanır. Kadınsal kimliğinin evlilik müessesesi içinde sömürülmesine izin vermeyen Seviyye, yeni Türk kadınının cinsel bir obje olmaktan çıkarak modern Türk kadınının bireyselleşme sürecine yardımcı olur" (Şahin 2014: 133).

Seviyye tek başına ayakta durmayı becerebilmiş, hatalı evliliği sebebiyle boşanabilmiş, eğitilmiş bir kadın olarak cazibe merkezindedir. Herkesin merak ettiği bir kadın olan Seviyye tam anlamıyla Batılılaşabilmiş bir konumu temsil eder. Fahir'in Seviyye'ye olan aşkı Batılılaşan medeniyete duyduğu aşktır. Fahir bu aşkına sahip olamayarak ve bu aşkından vazgeçemeyerek ölür. Seviyye medeniyetin ihtiyaç duyduğu "yeni kadın" adına bir alternatiftir fakat varlığıyla "yerli" olan Macide

kadar yükselemez. Seviye de bu alternatif kadın dairesinde radikal bir kadın olarak yer almaz. Ahlakçıdır. Boşanırken rıza almayı dener. Evliliğini sonlandırırken ve bir başkasıyla yaşamaya karar verirken kutsal bağlarının olmamasına dikkat etmiştir. Seviye Macide'nin karşısında daha Batılı olmasına rağmen tercih edilen olmamıştır. Bunda da yine yazarın ahlakçı müdahalesi görülmektedir. Fahir, Seviye'nin temsil ettiği medeniyete doğru girişimler yapsa da başarılı olamamış ve zarara uğramıştır.

Evelin

Evelin, Fahir'in Mısır'da tanıştığı Batılı bir kadındır. Fahir bir dostu aracılığı ile tanıştığı Evelin'e Seviye'ye olan benzerliğinden dolayı ilgi duysa da kafasında Macide, gönlünde Seviye varken onunla yakınlaşamaz. Bunun yanında Evelin de Fahir'e âşık olmuştur. Onun peşini bırakmak istemez, onu elde etmenin yollarını arar. Fahir ise Evelin'le duygu bakımından hiçbir şey paylaşamaz. O çekici ama ruhsuz "yabancı" bir kadındır. Özgür, başına buyruk yaşayan, çeşitli erkeklerle münasebeti olmuş bu kadın Macide'nin saflığında ya da Seviye'nin yüksek konumunda değildir. Bu sebeple Evelin Fahir'in benimseyeceği bir kadın olamaz.

Evelin, çekici haliyle burada Batı medeniyetinin doğrudan temsilcisi olarak görünür. Uzaktan cazibe merkezi olan Batı gibi Evelin de görünüşte herkesin ilgisini çeken bir konumdadır. Fahir'i yalnızca görüntüsüyle cezbeden bu medeniyet, çekici ve denenmemiş bir medeniyet olarak uzakta dursa da yanına yaklaşıncaya benimsenemeyen, yabancı kalınan medeniyettir. Fahir medeniyet arayışında tamamıyla Batı olan bir medeniyete dâhil olamayacağını anlar.

Sonuç

Osmanlı Devleti'nin son döneminin toplum bunalımına eski ve yeni medeniyet arasındaki çatışma sebep olmuştur. Bu eski ile yeni arasındaki çatışma kadar yeninin hangi medeniyet olacağı sorusu ve buna sunulan cevaplar da aynı sıkıntılı sürecin bir parçası olmuştur. Yeni için yerlilik üzerine inşa edilen bir medeniyetle Batı'dan tamamıyla alınmış iğreti bir medeniyet arasındaki gidip gelmeler toplumun olduğu gibi bu devrin romanlarının da sıkça üzerinde durduğu bir konu olmuştur.

Toplumun bu bunalımlı haline dönemin romancılarından Halide Edip de uzak durmamış ve yerlilikten yana bir tavır almıştır. Bunu yaparken yeni medeniyetin olanaklarını araştırarak bu olanaklardan hangisinin yerli medeniyetle uyacağı ve nasıl yeni ve özgün bir kültür yaratılabileceğini sorgular. Savunduğu medeniyet anlayışını gelenekten çok fazla uzaklaşmadan akla ve ahlaka uygun bir şekilde sunar. Birçok aydın gibi Halide Edip de yeni medeniyet dairesine giriş çabalarında kadının konumunu problemliler olarak görür ve çözümlenmesi için öneriler sunar.

Kadının konumunu medeniyet ile ilişkilendirdiği romanı Seviye Talip'te de Halide Edip, kahramanı Fahir aracılığıyla kadının üzerinden medeniyetin imkânlarını araştırır. Yerli, Batılılaşmış ve Batılı kadınlar arasında kalan Fahir'in medeniyet konusundaki gelgitleri adeta "hastalık"lı bir hâl alır. Fahir'in bu gelgitleri sırasında hayatında olan kadınlar özlem duyduğu medeniyet ile ait olduğu medeniyetin açık temsilcisidirler. Fahir ait olduğu yerli medeniyetten / kadından memnun olmaz, başlarda yeni bir medeniyetin arayışında değilse de yerli olanın değiştirilmesi gerektiğinin farkındadır. Çünkü kendi seviyesine, ait olduğu medeniyetten bir karşılık bulamaz. Bu sırada yerli fakat tam anlamıyla Batılılaşmış ve kendisinin sahip olamayacağı bir medeniyetin / kadının hevesiyle tutuşur. Bu onu bir anlamda yok eder. Son olarak Batı'nın bir parçası olan kadında yeni medeniyetin imkânlarını arayan Fahir, cezbeden bu medeniyete dâhil olamayacağını anlar. Bu medeniyet arayışında çözüm olarak yerli ve sahip olunan Macide ortaya konur. Macide'nin devrin ihtiyaç duyulan kadına dönüşmesi için bir takım sınavlardan geçtiği görülür. Başlarda "eski"nin ciddi bir temsilcisi olan Macide, bu dönüşümün ardından tam da arzulandığı gibi bir anne, eş ve ülke meseleleri üzerine fikirler üretebilen bir kadın haline gelir. Dolayısıyla yeni bir medeniyet dışarıdan değil sahip olunan (kadın) üzerinden yaratılır.

Medeniyet arayışlarındaki bu durakların çeşitli kadınlar üzerinden anlatılması kadın ve medeniyetin ilişkisini açıkça ortaya koyar. Bu sebeple sahip olunan medeniyetler, onların göstergeleri olan söz konusu kadınlar üzerinden aktarılır.

Kaynaklar

- ADIVAR, Halide Edib (1973). *Seviyye Talip*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- ADIVAR, Halide Edib (2005). *Mor Salkımlı Ev*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- ADAK, Hülya (2009). "Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet". *Kadınlar Dile Düşünce*. İstanbul: İletişim Yayınları.161-178.
- AKSOY, Nazan (2009). *Kurgulanmış Benlikler-Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- AKSOY, Nazan (2012). "Halide Edip Adıvar'ın Seviyye Talip'inde Kadın Kimliğinde". *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış-Berna Moran'a Armağan*. İstanbul: İletişim Yayınları. 37-45.
- AYTEMİZ UYGUN, Beyhan (2001). Halide Edip Adıvar ve Feminist Yazın. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- ÇALIŞLAR, İpek (2010). *Halide Edib - Biyografisine Sığmayan Kadın*. İstanbul: Everest Yayınları.
- DURAKBAŞA, Ayşe (2000). *Halide Edib - Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ENGİNÜN, İnci (1989). *Halide Edib Adıvar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ENGİNÜN, İnci (2007a). *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu Batı Meselesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ENGİNÜN, İnci (2007b). "Türk Kadın Yazarları", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları. 263-276.
- ESEN, Nükhet (2012). "Seviyye Talip'te Kadın Yazarın Sesi". *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları. 163-169.
- MORAN, Berna (1987). "Sinekli Bakkal", *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 189-103.
- ÖZKÖK, Seher (2011). "Halide Edib'in İlk Dönem Romanlarında Meşrutiyet Kadını". *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu*. Adana. 373-389.
- ŞAHİN, Veysel (2014). *Bilge Kadının Aynadaki Yüzü Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- UĞURCAN, Sema (2012). "Osmanlı Türk Romanında Kadın Tipleri (1870-1923)". *Edebiyatımız II Yazarlar, Meseleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları. 223-232.
- UYSAL, Zeynep (2006). "Bir Toplum Projesinin Peşinde Halide Edip Adıvar", *Doğu Batı Dergisi* 35 (1): 87-109.

Fenâ'nın Dilinden Adem'i Okumak

Reading "Adem" in The Language of "Fenâ"

Ali PULAT

Özet

Edebî eserler incelenirken mensubu olunan medeniyetin dünya görüşü, değerler çerçevesi, kavram ve anlam dünyası dikkate alınmadığı takdirde; edibin ve döneminin eksik veya yanlış anlaşılması kaçınılmazdır. Âkif Paşa (1787-1845)'nın Adem Kasidesi'ndeki "adem" ifadesiyle şekillenen şiirin dünyası, şiirin ruhuna uygun bir biçimde "fena" kavramı ve çağrışımları ile yeniden okunduğunda, elde edilemeyen varlığa bir isyan yerine; varlığın örttüğü, perdelediği ve gizlediği fena (yokluk, yok olma) halinin ve neticede yaşanan sıkıntılarının sebep ve sonuçları görülecektir. Bunu anlatmak isteyen şair hemen ilk beyitte (Yokluk düşüncesinin bile insana can verdiğine, yokluk şarabının özünün canın cevheri olduğuna) dikkat çeker ve akabinde, (Yokluğun cennet bahçesindeki nimetlerle kıyaslanamaz) olduğunu vurgularken "fena" halinin özelliklerine dikkat çekmektedir. Şiirin son beytinde ise şair kendini (İki cihânın şahlar şahının yolunda yok olduğunu) söylerken, bir manada fenâ-fî'r-resûl haline işaret etmiş olmaktadır. Bu sebeple Adem Kasidesi'nin şairin mensup olduğu medeniyetin diliyle yeniden okunması faydalı olacaktır, düşüncesindeyiz.

Anahtar Kelimeler: Adem Kasidesi, fena, şiir

Abstract

When literary works are studied, unless worldview of its civilization, the frame of value, concept and meaning world are considered, it is indispensable that the poet and his period will be misunderstood. When the world of the poem shaped by phrase "Adem" in Adem Paşa's (1787-1845) Adem Kaside is re-read with the concept of "fena" (absence) and its associations in accordance to its spirit, the condition of fena (absence, to be absent) in which the entity covers, conceals and hides and the causes and reasons and results of the distresses will be seen (without the revolt against the creator). In the first stanza, poet draws attention to that "the thought of absence gives life to humans "and "the essence of absence wine is the core of soul". Then, as he emphasizes that the blessings of Eden cannot be compared with "Absence", he pays attention to the features of the case of "fena". In the last stanza, when the poet tells that "he disappeared for the sake of the king of the kings". In a way he emphasizes the situation of "fenâ-fî'r-resûl". Therefore, it will be more beneficial If Adem Kaside is re-read by the language of the civilization it belongs.

Keywords: Adem Kasidesi, absence, poem.

.....

Yard.. Doç. Dr. Uşak Üniversitesi, ali.pulat@usak.edu.tr



*Âlâyiş-i dünyâdan el çekmeğe niyet var
Yakında adem dirler bir şehre azîmet var
Bâkî*

Giriş

Adem Kasidesi'nin zihniyet ve şekil yönünden eski şiirin bir devamı olduğu, şairin (aslında her insanın) maddî alemde yaşadıklarının ve gördüklerinin hikemî sırlarla adeta örtüldüğü, bu manevî dünyanın kendini hemen ele vermediği ve kolayca anlaşılamayacağı bilinen bir durumdur. İç içe geçmiş çok boyutlu bu dünyanın sınırlarını ve özelliklerini kesin yargılarla dile getirmek için özünde bu hikemî zihniyete çok da uymaz. Bu çerçevede Adem Kasidesi'ne hikemî tarzın bir ürünü kabul edip yaklaşmak konu ile ilgili pek çok muamma gibi görünen meselenin halline sebep olacaktır, kanaatindeyiz.

Tasavvufî literatürde fenâ kavramı kulun Allah'ın bekâsı karşısında kendini yok bilmesi ve böylece gerçek kulluğa ulaşması (Kara,1995:333) demektir. Fenâ hâlini yaşayan sûfi Cüneyd-i Bağdadî'ye göre saflık, sükûn ve teslimiyet hâlidir; Hasan Harakânî'ye göre sûfi, kendisini Allah'la beraber hissettiğinde vefâ hâlini, Allah'ın kendisiyle beraber olduğunu bildiğinde de fenâ hâlini yaşamaktadır (Kara,1995:334).

Ziya Paşa *Terkîb-i Bend*'inde fenâ kavramını “çeşme-i pür-hûn-ı fenâ” (Parlatır,1988:359) ifadesi ile kullanır. Aşk şarabını içerek mest olan klasik şair yerini, “yokluk kanyla dolu çeşmeden” içmek zorunda kalan şaire bırakmıştır. Ziya Paşa'ya göre, yokluk kanyla dolu çeşmeden bir katre içen, bu dünyanın belâsından kurtulamayacaktır. Şairin düşüncesine göre fenâ halini yaşayan kimsenin imtihanı ağırdır. Bu sebeple gökten yağmur yerine inci yağsa bahtsız olanın bağına bir tanesi bile düşmez.

Hikmet, medeniyetimizin bir kavramı olarak, batı merkezli felsefî yaklaşımdan farklı yönüyle daha çok Kur'an ve sünnet kaynaklı tasavvufî anlamda “derin kavrayış ve bilgi, nübüvvet, sır ve öğüt” (Yorulmaz, 1996:14) gibi tefekkür merkezli bir anlayışla tanımlanmıştır. Bilgelik anlamında ele alınan “hikmet” varlığın gerçeğinin bilgisi, Allah'ın tüm varlığı yaratış gayesi, varlığın hakikatini bilip ona göre hayırlı işler yapılması, İslâmî ve tasavvufî özlü söz gibi anlamlarda (Çetin,2012:153) kullanılmıştır. Adem Kasidesi, hikmetin esas alındığı bir zihniyetin tezahürüdür; bu çerçevede bunalım, ikilem ve isyan gibi felsefî bakış açılarıyla değil, sabır, tevekkül, hikmet ve marifet kavramlarıyla değerlendirildiğinde şiirin dünyasına vukûfiyetin artacağı görülecektir.

Mehmet Kaplan şiirin tahlilinde, Âkif Paşa'nın adem fikrinin mutasavvıflarinkine çok yaklaştığını, adem fikrinin ıztırap vâkiası ile yakından ilgili olduğunu ifade eder ve

metafizîği psikolojiye bağlar, İslâm kültüründeki fikirleri sadece tekrarladığını, bu konuda orijinal olmadığını söyler (Kaplan,1985:22). Mehmet Kaplan'ın görüşüne göre, gelgitler yaşayan Âkif Paşa'nın arada kalmışlığı ve yeni şeyler söyleyememiş olması aslında eski dünyamızın son buluşunun bir tezahürüdür.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Âkif Paşa'yı eskinin devamı görür, Adem Kasidesi'ni de Mr. Gibb'in meşhur bir İngiliz şiirine kıyasla "*Bedbinlerin Marsaillaisé'i*" olarak nitelendirir. Şiiri dil, hayal, mazmun ve skolastik(!) bilginin hayallerde oynadığı rol yönleriyle eski estetiğe bağlı olduğunu belirtir (Tanpınar,1985:95).

Müsteşrik Gibb, Adem Kasidesi'ni "*bütün Türk edebiyatının en dehşetli şiiri*" diye nitelemiş, ardından Âkif Paşa'yı da "*hayat fikrinden nefret ediyor*" şeklinde değerlendirmiştir. Gibb, Adem Kasidesi'nde Akif Paşa'nın bu dünyaya katlanamadığını düşünür, hatta Akif Paşa için "*cennette kudüsilerin varlığının bıkkınlık..*" (Gibb'den Akt. Kolcu,2008:19) sebebi olduğunu söyler. Gibb'e göre Akif Paşa, mutlak huzuru mutlak yoklukta aramaktadır.

Oysa, yüzyılların birikimi ve medeniyetimizin değer anlayışına göre mutlak huzur, Mutlak Varlık'ta yok olmaktır. Akif Paşa, bu şiirde geleneksel anlayışımız çerçevesinde hayatı ve sonsuz âlemi ele almış, yaşanan sıkıntılara da ârifâne bir yaklaşımla çözüm bulmaya çalışmıştır, kanaatindeyiz.

Kasideyi Fenânın Dilinden Okumak

Hasan Akay, bu şiirde adem imgeleriyle örülen büyük bir "Adem" in olduğundan bahseder. Akay, şiirdeki ize ulaşmak için varlığın, şairin hayatının ve şairin aslını yok etmediğinin ispatı hükmünde, ademe ve adem'dekine bakmak gerektiğini vurgular. Akay yazısında, yokluk gibi soyut ve negatif bir kavrama kaside yazmanın bir yenilik olduğunu ifade ettikten sonra "adem" in ne olabileceğine dair sorular sorar. Farklı ve zengin okumalara elverişli söz konusu metnin daha iyi anlaşılması için şu soruları sorar:

"Acaba "Kaside-i Adem"deki "*adem*", yokluk mudur, hiçlik mi; Nirvana'ya ulaşmak mı, nefsin arzularından uzaklaşarak ruh kesilmek, âdeta ruhlaşmak mı; mutlak sessizliğe ermek mi -Nietzsche'nin dediği anlamda- "taş kesilmek" mi; varlığın gölgesine sığınıp yan kesilmek mi; varlık veya var oluşu toptan yokluğa mahkum etmek ya da bir çeşit *intihar* etmek mi? "Ölüm"ün görüntüsü mü, gölgesi mi, nefesi mi, sesi mi? Varoluşçuluk bağlamında yorumlanması gereken bir kör düğüm mü? Yoksa, *varlığın* unutuluşa terk edilmesi ya da bir şekilde *kurban* edilmesi mi? Bütün bu sorulara tek tek "hayır", ama hepsine birden "evet" denilebilir mi? Metinde yeterince "açık" saklı değil mi? "Adem" in bizzat kendisi, metnin bıraktığı "öz" el açık olarak değerlendirilemez mi?"

Hasan Akay, bu girift sorulara cevap olarak; “adem”in bizzat kendinin öz olduğunu ve ancak bu “öz”ün “öte”sine geçebilen okuyucunun şiirin dünyasına girebileceğini belirtir (Akay,2014).

Adem Kasidesi'ne hikemî bir değerlendirmeye bakılırsa, âlemşümül bir zihniyeti görebiliriz. Her insanın, her dönemde ve her halde yaşadığı, sonsuza ulaşma arzusu karşımıza çıkar. Sınırlı maddenin insanın içindeki derin ilâhî tarafı ihâta edememesi, insanın gönlünün geçici olanla tatmin olmayacağı, sonsuz aşk duygusu ile açılımlar yaşayabilecek insanın ruh dünyasının, kuru bir dünya davası ile sükûna eremeyeceği fikri bu şiirde yüzyılların birikimiyle hissettirilmeye çalışılmıştır, diyebiliriz.

Şiirdeki önemli kavramlara tasavvufî anlamlar yüklendiğinde kasidenin bir bütün olarak ilâhî aşkın pek çok merhalesini işlediği görülecektir. Dünyevî bir bakışın tezahürü olarak “adem” yokluğu ifade ediyor zannedilebilir. Oysa şiirin tamamında Mutlak Varlık karşısındaki “adem” ele alınmış, sonsuz hayata nispetle bu dünyanın imtihan sırrını içinde barındırdığı için pek çok zorluğu yaşatacağı üzerinde durulmuştur.

*Cân verir âdeme endişe-i sahbâ-yı adem
Cevher-i cân mı aceb cevher-i minâ-yı adem*

İlk mısradaki “endişe-i sahbâ-yı adem” (Allah'ta yok olma, O'na ulaşma isteği, fikri veya niyeti) “âdeme can verir” (İnsana hayat verir, insanı canlandırır, insanın âdem olmasını sağlar, manen ölü olan kalbi ihya eder..) şeklinde ele alınırsa şiirin son beytine kadar bu tarz hikemî anlayışla kasidenin yazıldığı görülecektir.

*Çeşm-i îmân ile baktıkça vücûd-ı ademe
Sahn-ı cennet görünür âdeme sahrâ-yı adem*

İkinci beyite göre “vücûd-ı ademe” (fenânın varlığına) iman gözüyle bakıldığında insana fenâ âlemi, cennet gibi görünür. Üçüncü beyitte ise şair, cennet gibi görünme gibi ifadesini galat sayar; yokluk ülkesinin sükûnu başkadır, hiçbir nimete benzemez..

Şiir, ikinci beyte kadar ademin (fenâ halini yaşamamanın) yüceliğinin hiçbir nimetle karşılaştırılamayacağından, bâbâ-yı adem'in âlemi sürekli beslediğinden, her tür varlığın kaynağının fenâyı temennâ etmek olduğundan, her tür varlığın yaşandığı dünyada ademin aranmayacağından bahisle; mutlak varlık karşısında hiçliğin boyutlarını hissettirmeye çalışır.

*Yok dedikçe var olur yok mu garâbet bunda
Nâm-ı hestî mi nedir hall-i muammâ-yı adem*

Şair sekizinci beyitte “Yok dedikçe var olur, bunda bir gariplik yok mu?” derken, buradaki “yok” kavramını Mutlak Varlık'a nispetle bu dünyadaki geçici varlıklara işaret eder. Fâni olanın yokluğu fark edildikçe Bâkî olan kendini gösterir, Sonsuzluk anlaşılır, demektir. Bu durum kelime-i tevhit sırrıdır; burada hiçbir ilah yoktur ancak Allah

vardır, manası akla gelmektedir. Yokluk bilmesinin çözümü varlığın adında gizlenmiştir. Varlığın hakikatini çözen sonsuzluğu bilir. Necip Fazıl *İşaret* (Kısakürek,2019:29) şiirinde benzer ruh halini şöyle ifade etmiştir:

*Var olan yoklukların ömrünü sürüyorum!
Aşklar bomboş kuruntu, hürriyetler esaret!
Yalnız "Rakip" ismiyle Allah'ı görüyorum!
Bir yokluk ki, bu dünya, var olandan işaret...*

Dokuzuncu beyitten itibaren fenâ ehlinin soyut, dile gelmez halleri somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Adem deryası bir coşşa iki cihan fenâ dalgalarına gark olur, demek olumsuz, kötü bir hal demek değildir. Aksine burada coşma, vecd ve aşk halinin tasviri vardır. Kendi varlığından sıyrılan âşığın bir "ah"ı tüm cihanı kaplar. Şair buraya kadar ademi hep insanın erebileceği en yüce mertebe en büyük nimet olarak aldığına göre burada nefret olmamalıdır. Daha sonraki beyitlerde de şair, ademi yaşama hâlinin bu dünyada görülecek en büyük nimet olduğundan bahsedecektir.

Onuncu beyitte, dünyadaki her varlığın ortaya çıkma sebebini sonsuz âlemdeki karşılığına bağlama inancı görülür. Bu dünyada ortaya çıkmış, yaşanmış(imtihan sırrı) hiçbir şey yoktur ki yarın sorulmasın ve karşımıza çıkmasın, denilmektedir. On birinci beyitte terbiyeye olan ihtiyaç, insanın ortaya çıkmasından itibaren imtihanın başlaması gündeme gelir.

Kaside on dört ve on beşinci beyitlerde varlık ve yokluk meselesinin farklı yönlerini işledikten sonra on altıncı beyitte medresenin, on yedinci beyitte de tekkenin "ademin ihfâsının manası"nı anlayamadığını ifade eder. Çünkü bu davanın yüceliği kâinata sığmaz. Şair şeklen sonsuzluğu murat edenlerin yaptıkları yanlış ve kusurları sosyal bir eleştiri mahiyetinde dile getirmekten çekinmez.

*Şeyh efendi sana der miydi ki varından geç
Varlığın olmasa da sidre-i me'vâ-yı adem*

Yirmi beşinci beyite göre, mecâzî manada "sidre-i me'vâ-yı adem" (yokluk yurdunun sidresi) makamına ulaşmış sâlik, hâlen fenâfillaha ulaşamadığı için şeyh efendinin varlığından vazgeç telkinine muhataptır. Sidre, Mirac yolculuğunda Cebrail'in Peygamber Efendimize refakatinin son durağıdır. Cebrail oradan bir adım öteye gidemez. Adem yolculuğundaki sâlik bu makamlara gelmiş olsa bile fenâyâ hâlen ulaşamadığı için şeyhin yol göstericiliğine muhtaçtır, denilmektedir. Yirmi altıncı beyitte de sahih meşâyihin himmeti ve müridin gayreti ile ademin manası bilinir, hükmü karşımıza çıkar. Bu sebeple manevî hediyeleri alanın dünyalık beklemesinin çok anlamı olamaz, denilmiştir. Sıkıntı ve musibetlere sabretmek, kulun imtihanını geçmesi demektir.

Kasidenin hikmet eksenli ele alınmasına delil teşkil eden önemli bir beyit de otuz dördüncü beyittir. “Ber-murad olmayacak ben yere geçsin âlem” mısrasında geçen “ber-murad” kavramı şiirin buraya kadar gelen ruhuna uygun olarak heves ve hevâ olarak değil, Allah'ın muradını murad bilme anlayışı ile tanımlanırsa uygun olur. Fenâ hâlinin bu derece güzel ve vazgeçilmez oluşunu anlatan şairin muradı nefsânî olmamalıdır. Dolayısıyla bu imtihan dünyasında tüm varlık bizi fenâyâ götürmeyecekse her mahluk(yaratılmış) ârif nezdinde zaten yok olmuş demektir.

Şair otuz beşinci beyitten itibaren vecd halindedir. Kendini bu yolda feda eden kişi, her tür mihneti hoş görür. Onu sadece ötelere mutmain eder.

Manevî seyr hâlinin inceliklerini, yaşananların hikmetli sırlarını anlatan Âkif Paşa şiirin sonlarına doğru (64. beyit) şiiriyle ne yapmak isteğini söylemeye çalışır.

*Ârifân yokluk ile etmede isbât-ı vücûd
Ben ise varlık ile eyledim inşâ-yı adem*

Ârifânın nefis terbiyesi ile yaşadıklarını şiir dili ile anlatmak kendini övmekten çok bir özür beyanı şeklinde düşünülebilir. Çünkü varlığın her türlüşünün hakikate perde olma ihtimali vardır.

Şiirin ruhunu en iyi yansıtan beyitlerden biri yirmi sekizinci beyittir. İnsana belâ yükü olarak kendisi, kendi varlığı veya varlık zannettikleri yeter derken, insanın kendi eliyle “yarattıkları” vazgeçilmez kabul ettikleri, kendisini ilgilendirmeyen veya zararı dokunacak unsurları gereksizce yüklendiği ve onun altında ezildiği vurgusu beyitte vardır. Oysa Allah insana kaldıramayacağı yükü yüklemes. İnsanın belâ olan yükü (bâr-ı belâ) hırsları, isyanı ve gafletidir. Berayâ-yı ademde (fenâ hakkında) bu yükler görülmez.

*Mahv-ı hâk-i reh-i şâhneşeh-i kevneym ben
Ne tevellâ-yı vücûd u ne teberrâ-yı adem*

Şair şiirin son beytinde, manen içinde bulunduğu yeri şöyle belirler; ne varlığa (tevellâ-yı vücûd) ne de fenâyâ (teberrâ-yı adem) yakın olabilmıştır. Zaten maneviyat yolunda kimse ben fenâyâ ulaştım diyemeyeceğine göre, şair varlıktan tarafa da değilim ama iki dünyanın şahlar şahının toprağında mahvolmaya tâlibim, der. Bu yaklaşım da tasavvuf kültüründe edebe uygun bir tavidir.

Sonuç

Adem Kasidesi hikmet esaslı okunduğunda bir insanın manevî halini, yaşadıkları karşısındaki durum ve tutumunu, imtihan sırlarının merhalelerini, sonsuzluğa gidiş yolundaki seyrini ve tecrübelerini ele alırken, yüzyılların birikimini devrin farklı anlayışlarına cevap niteliğinde sunmuş bir şiirdir.

Adem Kasidesi dünyadaki hiçbir varlığın sonsuzlukla kıyas edilemeyeceğini, “Bunca varlık var iken gitmez gönül yorgunluğu” düşüncesi çerçevesinde, insana varlıktan kurtulmadan sonsuzluğun izlerinin nasip olamayacağı, fenâ hâlini yaşamamanın bir insanın en büyük emeli olması gerektiğini hissettirmeye çalışmıştır.

Adem Kasidesi, maddi varlıkla var olacağını düşünen her tür anlayışa, gönlünde kendi hâli ve durumuna göre fenâyı murat etmeden mutmain olmanın imkansızlığını göstermeye çalışması yönüyle dikkate değerdir.

Kaynaklar

AKAY, Hasan (2014), Modern Türk Edebiyatında Yoklukla Gerçekleştirilen Bir Holografik Gösteri: Adem Kasidesi, Karabatak Dergisi

<http://www.karabatakdergisi.com/poetika> (İndirme Tarihi, 14.11.2017)

ÇETİN, Nurullah (2012), Şiir İncelemeleri, Ankara, Akçağ Yayınları

KAPLAN, Mehmet (1985), Şiir Tahlilleri 1, İstanbul: Dergâh Yayınları

KARA, Mustafa (1995), Fenâ, İslâm Ansiklopedisi, TDV Yayınları

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2015), Çile, İstanbul, Büyük Doğu Yayınları

KOLCU, Ali İhsan (2008), Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Adem Kasidesi, Erzurum: SalkımSögüt Yayınevi

PARLATIR, İsmail (1988), Tanzimat Şiiri, Büyük Türk Klâsikleri, C 8, Ankara, Ötüken Yayınları

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1985), 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul: Çağlayan Kitabevi

YORULMAZ, Hüseyin (1996), Divan Edebiyatında Nâbi Ekolü Eski Şiirde Hikemiyât, Ankara: Akçağ Yayınları

Yansıma Dergisinde Sabahattin Ali ve Nâzım Hikmet*

Sabahattin Ali and Nâzım Hikmet at Journal of Yansıma

Ali PULAT**

Keziban KARAARSLAN***

Özet

Bu çalışmanın konusu, *Yansıma* dergisi ve bu dergide Sabahattin Ali ve Nâzım Hikmet üzerine yapılmış olan edebî faaliyetlerdir. *Yansıma*, Ocak 1972 ile Eylül 1975 tarihleri arasında Tekin Sönmez'in öncülüğünde aylık olarak toplam 45 sayı çıkan bir sanat ve kültür dergisidir. Yaklaşık dört yıllık yayın hayatı boyunca derginin bünyesinde önemli çalışmalara imza atılmıştır. Bunlardan biri Mart 1973 tarihinde Sabahattin Ali adına çıkarılmış olan "25. Ölüm Yıldönümünde Sabahattin Ali Özel Sayısı"; diğeri Haziran 1974 tarihinde Nâzım Hikmet adına çıkarılmış olan "Nâzım Hikmet Özel Sayısı"dır.

Çalışmamızda, öncelikle *Yansıma* dergisinin genel bir tanıtımı yapılacak ardından gerek adı geçen özel sayılarda gerek diğeri sayılarda yer alan Sabahattin Ali ve Nâzım Hikmet hakkındaki yazılar incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Dergi, Yansıma, Sabahattin Ali, Nâzım Hikmet*

Abstract

The subject of this study is the journal of *Yansıma* and literary activities carried out on Sabahattin Ali and Nâzım Hikmet. *Yansıma* is an art and culture magazine which had monthly 45 releases between January 1972 and September 1975 under the leadership of Tekin Sönmez. During the nearly four years of its publishing life, many important works had been produced in the magazine. One of them is "Sabahattin Ali Special Number on the 25th Death Anniversary" issued on behalf of Sabahattin Ali on March 1973, and the other one is "Special Number of Nâzım Hikmet" issued on behalf of Nâzım Hikmet on June 1974.

In our work, first a general introduction of the journal of *Yansıma* will be made and then the writings about Nazım Hikmet and Sabahattin Ali in the special releases mentioned above and other releases will be analysed.

Keywords: *Journal, Yansıma, Sabahattin Ali, Nâzım Hikmet*

.....

* Bu çalışma, 5-8 Ekim 2017 tarihleri arasında Kırıkkale Üniversitesi tarafından düzenlenen 1. Uluslararası Bilimsel ve Mesleki Çalışmalar Kongresi (BILMES 2017)'nde sözlü olarak sunulan bildirinin genişletilmiş şeklidir.

** Yrd. Doç. Dr. Uşak Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.
e posta: ali.pulat@usak.edu.tr

*** Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi.
e posta: kezb88@outlook.com

Giriş: Yansıma Dergisi

Yansıma, Ocak 1972 ile Eylül 1975 tarihleri arasında genelde altmış dört sayfalık bir dergi olarak ayda bir İstanbul'da yayımlanır. Yaklaşık dört yıllık sürede toplam 45 sayı çıkar. İlk otuz sayıda derginin imtiyaz sahibi Tekin Sönmez iken otuz birinci sayıdan kapanıncaya kadar ise Hasan Can'dır. Sorumlu müdürlüğünü üstlenen isimler de sırasıyla M. Ş. Yardım (1-10. sayılar / 12 – 39. sayılar), Mahir Öztaş (11. sayı) ve Ender Kâmil Boyacı (40-45. sayılar arası)'dır.

16x24 cm ebatlarında olan ve ilk sayılarında biçimsel yönden oldukça sade bir görünüm sergileyen ancak sonraki sayılarının kapak düzeninde değişiklikler yaparak (fotoğraf, resim vb. ekleyerek) dikkatleri üzerine çeken *Yansıma*, Afet Ilgaz, Ahmet Özer, Arif Damar, Arkadaş Zekai Özger, Behzat Ay, Ceyhun Atuf Kansu, Fakir Baykurt, Fûruzan, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Muzaffer Buyrukçu, Necati Güngör, Necati Tosuner, Rıfat Ilgaz, Samim Kocagöz, Şükran Kurdakul, Talip Apaydın, Tarık Dursun K. ve Tekin Sönmez gibi isimlerin yer aldığı kadroyla şiirden hikâyeye, tiyatrodan sinemaya, karikatüre kadar pek çok sanat dalıyla ilgili önemli çalışmalara imza atmıştır. Böylece gününde ve günümüzde adından söz ettiren bir dergi olmuştur.

Yansıma'nın yaptığı önemli faaliyetlerden biri de çıkardığı özel sayılardır. Bunlar yayım boyunca sekiz tanedir ve sırasıyla şöyledir: Hikâye Özel Sayısı (6. sayı), Vietnam Sanatı Özel Sayısı (10. sayı), 25. Ölüm Yıldönümünde Sabahattin Ali Özel Sayısı (15. sayı), Günümüz Türk Şiiri Özel Sayısı (18. sayı), Nâzım Hikmet Özel Sayısı (30. sayı), Mizah ve Karikatür Özel Sayısı (33. sayı), Kapitalizme ve Faşizme Karşı Asya – Afrika- Güney Amerika'da Şiir Sanatı ve Direniş Şiirleri Özel Sayısı (36. sayı) ve Çocuk Eğitimi ve Edebiyatı Özel Sayısı (43-44-45. sayı)'dır.

Toplumcu edebiyatın 1970'li yıllardaki sözcülüğünü üstlendiğini ileri süren derginin, bu edebiyatın kilometre taşlarından olan Sabahattin Ali ve Nâzım Hikmet üzerine sayılar düzenlemesi ve diğer sayılarda da her iki şahsiyete yer vermesi dikkat çeken hususlardan biridir. Dolayısıyla yazımızda gerek bu iki özel sayıda gerekse diğer sayılarda Sabahattin Ali ve Nâzım Hikmet üzerine yazılan çalışmalar incelenerek *Yansıma*'nın bu isimlere yaklaşımı değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Yansıma Dergisinde Sabahattin Ali

Yansıma dergisinde Sabahattin Ali ile ilgili yazıların ağırlıklı olarak 15. sayıda yer aldığı görülmektedir. 15. sayı, Sabahattin Ali'nin 25. ölüm yıldönümü münasebetiyle özel sayı olarak yayınlanmıştır. Söz konusu sayının başyazısı, 1923 Türkiye'sinde Ankara'nın çevresini yabancı ve menfaatçi elit bir bürokratik çevrenin sardığı ve halkla ayırdığı böylece "halkçılık" ilkesinin ortaya çıktığı bir dönemde Sabahattin Ali'yi ve edebiyatçılığını doğru anlamak ve aktarmak mümkündür (Köksal, 1973: 130-132) vurgusu ile çıkar. Bu bakımdan Sabahattin Ali dergide toplumcu yönüyle ele alınır.

Rıfat Ilgaz, dergideki “25 Yıl Sonra” (1973: 134-143) başlıklı yazısında daha çok hatıralardan bahseder. Sabahattin Ali’nin mütevazı yönü sebebi ile tam anlaşılamadığından yakınıdır. Onu ürkek ve çekingen olarak değerlendirenleri eleştirir. Nâzım Hikmet’in mektubunda ona desteğini, güvenini ifade ederek “Türk hikâye ve romanının tek bayrağı sensin.” şeklinde övdüğü bölümden alıntı yapar. Bu yazı, Sabahattin Ali’nin edebiyat çevrelerince tam anlaşılmadığı kaygısını barındırır ve bunu düzeltmeyi hedefler.

Sabahattin Ali’nin hikâyeciliğini yazan Mehmet Seyda, onun eserlerinde doğa-insan (toplum) uyumu çerçevesinde sağlıklı bir romantizm bulur. Mehmet Seyda, gerçekçilik akımının ustalarından Maupassant, Gorki ve Zola’nın da eserlerinde bu tür duygu ögesini ihmal etmedikleri görüşündedir. Nâzım kimi şiirlerinde lirizmi coşkuya götürmüşse Sabahattin Ali de romantizme ulaşmıştır. Yazıda Sabahattin Ali’nin bir mektubundan alıntı verilmiştir. Mektupta, “..sanat insana insanı ve hayatı ve bunların manasını öğretmekle muvazzaftır.. Sanat bütün teferruatıyla hayatı ihtiva etmeli, daha iyiye ve yükseğe insanca yaşama arzusunu uyandırmalı.” ifadelerine yer verir. Sabahattin Ali’ye göre sanat gâye değil vasıta; gâye hayattır. Yazıda Eliot’un “Hiçbir sanatçının tek başına bir anlamı yoktur.” anlayışından hareketle Sabahattin Ali’nin kendi dönemi içindeki yeri tespit edilmeye çalışılmış; bu çerçevede en genel manada Sait Faik’in iç gözlemciliğinin, Sabahattin Ali’de de genellikle dış gözlemciliğinin belirgin olduğu (Seyda, 1973: 147-153) söylenmiştir.

Ceyhun Atuf Kansu, yazısında Tahir Alangu’dan bir alıntı yapar: “...toplumcu gerçekçiliğe bağlı olduğu yaygındır halbuki bu durum hayatının sonlarına doğru yaşadıklarının sürüklediği bir durumdur. Son hikâyeleri hariç romantik özentilere yer verilen tasvirici gözlemci gerçekçilik basamağından pek ileri geçememiştir.” Yazıda Sabahattin Ali’nin şiirleri de tek sesli, savı ve direnci olmayan, şairin kendi duyarlılığını denediği şiirler (Kansu, 1973: 157) olarak nitelendirilir.

Dergide Şükran Kurdakul’un “*Sabahattin Ali ve Varlık Dergisi*” (1973: 160- 162) başlıklı yazısında bir röportajdan alıntılar yapılır. Burada halk ve divan edebiyatından faydalanma konusu gündeme gelir. Sabahattin Ali de halk edebiyatının geri taraflarının ve divan edebiyatının karanlık taraflarının ayıklanmak şartıyla sosyal analiz konusunda yararlanılabileceğini söyler.

Füruzan, dergide Sabahattin Ali’nin “*Hanende Melek*” adlı hikâyesi hakkında görüşlerini yazmıştır. Füruzan’a göre Sabahattin Ali, hikâyeciliğini her dönemde yaşamış, güncel ve kişisel ilişkilerine hikâyeci kimliğini sındırmış bir kişiliktir. O, Anadolu’nun edebiyata girmemiş çevrelerini ele almış, o koşulların insanını işleme cephesiyle öncü olmuştur (1973: 163-165/193).

Tekin Sönmez “*Ayran*” ve “*Kağrı*” hikâyelerini değerlendirir ve bu hikâyeleri karşılaştırır. Sönmez, Sabahattin Ali’nin üslubu ile Nâzım’ın şiirde başardığını yapmıştır, (1973: 166-171) görüşündedir.

Hulki Aktunç (1973: 176-180), *İçimizdeki Şeytan*'da dönemin yarı aydın sorunsalının boyutlarının anlatıldığını söyler. Hulki Aktunç'a göre romanın tezi, "bireyin içindeki şeytanın, pasifliğin ve toplumdaki uzak düşmenin yanlışlığı"nı ortaya koymaktır.

Dergide Kemal Ateş'in yazısı "*Sabahattin Ali'nin Eserlerinde Hapishane*" (1973: 181-185) başlığıyla çıkmıştır. Kemal Ateş'e göre hapishane merkezli bir bakış açısı ile halkın yoksulluğu, devletin baskıları ve ekonomik bozuklukların toplumdaki erdemli davranışları yok etmesi anlatılır. Eserlerin teknik açıdan Balzac ve Zola gibi realistlerin "tahmini" realizmi ile değil bizzat yaşanarak ve şahit olunarak anlatılan bir hapishane gerçekliğinin ilk ve en önemli temsilcisi olarak Sabahattin Ali'nin nitelendirilmesi dikkat çekicidir.

Ünsal Akpak'ın "*Sabah Yıldızı*" başlığıyla Sabahattin Ali'nin hayatını ve şahsiyetini yazması araştırmacıların işine yarayacak bilgi ve yorumlarla doludur. Yazarın "*Refik Halit'in Memleket Hikâyeleri*", *Yakup Kadri'nin Yaban'ında yansıyan yanlış ve yorumsuz Anadolu gerçeği*, *S. Ali ile değiştiğini görmekteyiz*" (Akpak, 1973: 188) tespiti önemlidir. Asfalt Yol hikâyesinde geçen "*Köy yaşayan, çalışan bir mahlûktur ve bu koku onun ter kokusudur. Dünyada hiçbir koku beni bu kadar saramamış, kafamdan birbiri arkasına bu kadar hâtıralar yuvarlayıp geçirmemiştir*" (Akpak, 1973: 189) ifadeleri bu görüşü destekler mahiyettedir.

Necati Mert, S. Ali'de taklitçiliğin görülmediğinden bahseder. Onun eserlerindeki kahramanların düz duvar önünde "icrayı sanat" eden gölgeler olmaktan çıkıp dört dörtlük karakterler düzeyine yükselmesi Marksist estetik kuramın bir gereği olarak siyasal, toplumsal, tinsel yaşam özelliklerinin hep ekonomik bağlantılarla verilmesine dayandırılmıştır (Mert, 1973: 194-195).

Derginin sonunda da Sabahattin Ali - Sait Faik dosyası açılmış, iki sanatçı farklı yazarlar tarafından farklı yönlerden karşılaştırılmıştır.

Yansıma Dergisinde Nâzım Hikmet

Yansıma'da Sabahattin Ali gibi Nâzım Hikmet'e de ayrı bir ilgi gösterilmiş; derginin Haziran 1974 tarihli 30. sayısı "Nâzım Hikmet Özel Sayısı" olarak düzenlenmiştir. Altmış üç sayfadan müteşekkil bu sayıyla birlikte derginin diğer sayılarında Türk edebiyatının büyük şairlerinden Nâzım Hikmet ve eserleri üzerine inceleme, eleştiri, anı ve soruşturma yazılarına geniş yer verilmiştir. Ayrıca şair, şiir ve karikatürlerle de anlatılmıştır. Örneğin söz konusu özel sayının ön kapağında Nâzım Hikmet'in bir portresi, iç sayfalarda da Tekin Sönmez'in şair adına kaleme aldığı bir şiir vardır. "*Nâzımlar Kalır Bu Dünyada*" başlıklı bu şiir şöyledir:

...
hayatıyla saçar şiirini
her an tende taşır ölümü
ölümü borklûce kucakladığı gün
derim ki: NÂZIMLAR kalır bu dünyada
ağıtı hiç söylenmeyen" (Sönmez, 1974: 347)

Yansıma'da ayrıca, "Nâzım Hikmet İnceleme Yarışması" düzenlenmiş ve sonuçları özel sayıda açıklanan bu yarışmaya göre birinciliğe değer bir yazı bulunmamıştır. Tankut Cantel'in "*Nâzım Hikmet Şiiri*" adlı incelemesi ile M. Erhan Ekici'nin "*Nâzım Hikmet'in Dünya Görüşü ve Sanatı*" başlıklı incelemesi arasında ikincilik paylaştırılmış; Ender Kâmil Boyacı'nın da "*Nazizme ve Faşizme Karşı Nâzım Hikmet*" başlıklı inceleme yazısı üçüncülüğe değer görülmüştür.

Yansıma'da Nâzım Hikmet'le ilgili bazı yazılar ve bu yazılardan kesitler şöyledir:

Aydın Sayman, "*Nâzım Hikmet ve Sinema*"da Nâzım Hikmet ve sinema ilgisini üç bölüm halinde ele almıştır. İlkinde Nâzım Hikmet'in sinema ile ilgili görüşlerinin neler olduğunu, ikinci bölümde Nâzım Hikmet'in sinema çalışmalarının kronolojik sıralamasını, son bölümde de Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki sinemasal özelliklerin nasıl yansıdığını ifade eder. Sayman'ın deyişle Nâzım Hikmet'e göre sinema diğer birçok sanat dalının kaynaştığı, sınırsız olanaklara sahip ve halkla en yakın ilişki kurulabilecek sanat dalıdır. Asistanlıktan yönetmenliğe, senaryo yazarlığına kadar Nâzım Hikmet'in sinema çalışmalarını kronolojik olarak veren Sayman, şairin şiirlerinin özellikle de destan niteliğinde olanların senaryo tekniğinden izler taşıdığını; böylelikle okuyucunun zihninde zaman ve mekân kavramları içinde birbirine bağlı devinimler gösteren sahneler ve görüntüler yarattığını ancak bunların tamamına "çevrim senaryo" yahut "özgün senaryo" denilemeyeceğini söyler. (Sayman, 1973: 145)

Tekin Sönmez, "*Orhan Kemal'de Nâzım Hikmet Dönemeci*" (1972: 8-9) başlıklı yazısıyla Orhan Kemal'in şiiri bırakıp hikâyeye yönelmesinde ve bu türde başarılı ürünler vermesinde Nâzım Hikmet'in yönlendirmesinin önemli bir payı olması üzerinde durur.

Yansıma'nın 30. sayısı, otuzlar İtalyasından artakalmış gibi duran, Batı dünyasında artık izleri çoktan silinmiş ancak parlamenter sistemin devrimcileri yok etmek amacıyla çıkarttığı "fikir suçu" nun temelsizliğini ağır bir dille eleştiren "*Fikir Suçu' Diye Sürdürülen Olay*" (Yansıma, 1974: 322) başlıklı yazı ile başlar. Nihat Behram'ın "*Acının Hain Bekçileri, Dinleyin*" şiiri ile devam eder. Şiir dönemin siyasî baskılarına bir başkaldırı niteliğindedir ve sisteme meydan okuyucu bir üslûpla yazılmıştır:

*"yarasalar, duaların, doların ölümün artıkları
gün gelir kaplar sokaklarımızı da aydınlıklar
efendilerinizle birlikte yok olursunuz"* (Behram, 1974: 323)

Tankut Centel'in "*Nâzım Hikmet Şiiri*" (1974: 327-345) isimli yazısında ise şairin özellikle diyalektik materyalizm, tarihsel maddecilik ve marksist estetik kuramları çerçevesinde değerlendirildiği görülür. Bu yazı, Nâzım Hikmet'in şiirinin o güne değin eleştirmenler tarafından maksatlı olarak sadece biçimsel yönden değerlendirildiğini, Marksist estetik kurama ve sınıfsal temellere dayanmadan yapılan incelemelerin maksatlı olduğunu belirten bir önsözle başlar. Yazara göre onun şiiri gelecek toplumsal kuruluşun üst yapısını hazırlar;

diyalektik maddecilik, tarihsel maddecilik ve bilimsel toplumculuk ilkelerine bağlıdır. Konu olarak diyalektik olması ezilme ve başkaldırı ile sömürü düzeninin sebep-sonuç ilişkisi içinde ele alınması demektir.

Nâzım'ın şiiri sürekli bir “devingenlik” içindedir, bu sebeple değişik evreler içinde çözümlenmelidir. Bunlar, ilk dönem *Meşin Kaplı Kitap*'a (1921) kadar, ikinci evre 1937'de soruşturmaya verdiği cevaba kadar, sonuncusu da *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na kadar olan dilimdir. 1938'deki hüküm giymesinden sonra sesindeki coşkunun azalması meselesi tartışılmış ve şiirindeki bu değişim ayrıca ele alınmıştır. Nâzım'ı bu dönemde eleştirenler olmuştur (Mustafa Öneş, Zühtü Baytar, Naci Sadullah).

Tankut Centel, ilk dönemi idealizm ikinci ve üçüncü evreyi diyalektik kavramları ile tanımlar. Nâzım'ın diyalektiği Marks'ın maddeci diyalektiği ile örtüşür. Diyalektik, toplumsal olayları soyutlanıp parça olarak görmez; sürekli bir hareket içinde somut bir bütün şeklinde görür:

“-Her şey değişip akmada
bu hal beni hayran bırakmada...”(s.332)

Maddenin sürekli değişim halinde oluşuna işaret çoğu zaman görülebilir:

“Sen ki topraksın,
durup dinlenmeden değişirsin.”(s.332)

Marx, *Kapital*'de “İş (çalışma), her şeyden önce, hem insanın hem doğanın birlikte katıldığı... bir süreçtir... Dış âlem üzerinde etki yaparken ve onu değiştirirken o, aynı zamanda kendi öz tabiatını da değiştirir. Böylece, kendisinin uyuklamakta olan güçlerini geliştirir”(Marx'tan Aktaran Cantel, 1974: 332) der.

Cantel, “Benerci Kendini Niçin Öldürdü?” de değişimin şu şekilde karşımıza çıktığını belirtir:

“Gebedir bir sükût bir yükselişe.
Ne mümkün karşı koymak
bu köpürmüş gelişe...”(s.333)

Nâzım Hikmet'in, “*Sanat Telâkkisi*” şiirinde (835 Satır) diyalektik materyalizmi nasıl ele aldığı görülebilir. Onun sanatına ilham veren “peri” değil maddi bir kanat şeklinde yorumladığı “asma köprülerin putrelleri”dir (Cantel, 1974: 336). (Putrel, asma köprülerin dayandığı çelik kiriştir.)

Cantel (1974: 337)'e göre Plehanov, Marksist estetiği biçimlendirmeye çalışır. Marx'a göre güzellik, toplumun ekonomik olarak gelişmesine göre gelişir. Nâzım da aruz ve hecenin yıkılışını üstyapı ile ekonomik temel arasındaki uyumsuzluğa bağlar. Nâzım'ın şiiri, diyalektik

maddeciliğin tarihsel çözümlemesini yapabildiği için kavga şiiiridir, diye görenler de vardır (Lenin, 1970: 9).

Tankut Centel; “*Makinalaşmak*” şiiirini yabancılaşmadan arınmış bir toplumun şiiiri olarak ele almadığı ve tek bir şiiiri ile Nâzım’ı çözümlemeye çalıştığı için yanlış yorumladığını iddia ederek Mehmet Kaplan’ı eleştirir.

Engels, gerçekliği, ayrıntıların gerçekliği ve tipik durumlarda tipik kişilerin gerçeğe uygunluğu şeklinde tanımlar. Nâzım da gerçek sanatı hayatı yansıtan sanat olarak tanımlar. Ona göre toplumsal gerçeklik ümitsizliğe ve kötümserliğe yer vermez. Bu yönleriyle Sartre’a karşı çıkar ve Mayakovski’den de ayrılır (Cantel, 1974: 343-345).

Selahattin Hilav da çağın şairle şiiirin birleştiği bir çağ; şiiirin şaire, şairin şiiire dönüştüğü bir çağ olduğunu iddia ederek, Nâzım’ı “Büyük şairdir ancak kişiliği bizi ilgilendirmez ve o bir efsanedir bir mittir, sanattaki başarısı kişisel serüvenine borçludur, yazdığı şiiire değil..” diyenlerin gerçek manada onu anlamak ve anlatmaktan uzak, kısır bir anlayışı ifade ettiklerini belirtir (Hilav, 1974: 353).

Selahattin Hilav, az değinilmiş bir konuya da dikkat çeker: Nâzım sadece toplumcu bir şair değildir. Onun şiiirinde kişiliğinin bir uzantısı olarak “toplumcu-ferdiyetçi” bir özellik göz ardı edilemez. Selahattin Hilav’ın yorumuna göre bizde geleneksel olarak devlet kapısı-adamı olmaktan kurtulamayan ve batı ferdiyetçiliğini sadece taklit edenler, gerçek ferdiyetçiliği anlayamamış ve gerçekleştirememiştir. Bu hususta Nâzım istisnadır. O, hem fert olmanın hem de toplum için sanat yapmanın dâhiliğini başarmıştır. Onun ferdiyetçiliği “yüksek bir moment içinde erimiş total insana yönelmiş toplumcu-ferdiyetçilik”tir (Hilav, 1974: 356).

Dergi 32. sayıda, Nâzım Hikmet inceleme yarışmasında derece alan yazarlara “İşçi sınıfı ideolojisi”nin şiiirlerde yansıtılması ve bunu uygulayan şairlerin kimler olduğuna yönelik sorular sorar. Buradaki sorulardan biri Nâzım Hikmet’le ilgilidir ve devrimci Türk şiiirine emek vermiş isimler denince Nâzım Hikmet’in genelde ilk sırada söylenmesinin doğal olup olmadığı ve diğer şairleri kendi yaşadıkları tarihsel süreç içerisinde değerlendirmenin uygun olup olmadığı sorulur. Bu sorulara yanıt veren M. Erhan Ekici ve Ender Kâmil Boyacı hemfikirdirler. Her iki isim de, Nâzım Hikmet’in Türk edebiyatında sosyalist realist akımın öncüsü olduğu, dolayısıyla ustalık onurunun ve ilk sıranın Nâzım Hikmet’in olduğu; diğer şairleri Nâzım Hikmet’le kıyaslanmanın gereksiz olup onları içinde buldukları tarihi dönemde davaya katkıları gereği eleştirmenin gerektiği düşüncesindedirler (Yansıma, 1974: 126-128).

Yansıma’da Sabahattin Ali ve Nâzım Hikmet ile ilgili yayınlanan yazıların künyelerini vermek gerekirse şu şekildedir:

Sabahattin Ali İle İlgili Yazıların Künyeleri

Nesin, Aziz (Mart 1973). “Son Anı”, *Yansıma*, C. 2, S. 15, s. 144- 146/153.

- Kansu, Ceyhun Atuf (Mart 1973). “Şiirin Demirci Ustası”, *Yansıma*, C. 2, S. 15, s. 154- 157.
- Füruzan, “(Hanende Melek) Yeniden Okunurken”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 163-165/ 193.
- Hulki Aktunç, “Orta Yerdeki Şeytan?”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 176- 180.
- İbrahim İşyar, “<<Gramafon Avrat>> ile <<Aytan>>in Düşündürdükleri”, *Yansıma*, C. 2, S. 17, (Mayıs 1973), s. 334- 335.
- Kemal Ateş, “Sabahattin Ali’nin Eserlerinde Hapishane”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 181- 185.
- Mehmet Ergün, “Sabahattin Ali’nin Önemi”, *Yansıma*, C. 2, S. 16, (Nisan 1973), s. 270-278.
- Mehmet Seyda, “Edebiyatımızda Sabahattin Ali- Sait Faik İkilemi ya da Ekmek mi Pasta mı? Sorunu”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 147- 153.
- Mehmet Veysel, “Sabahattin Ali’de Masal”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 191- 193.
- Mehmetcan Köksal, “Bir Süreç, Bir Yazar”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 130- 132.
- Necati Mert, “Sabahattin Ali’nin Önemi”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 194- 195.
- Ömer Faruk Toprak, “Usta”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 158- 159.
- Rıfat Ilgaz, “25 Yıl Sonra”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 134- 143.
- Rıfat Ilgaz, “Eleştiricinin Ödüllendirilme ve Ceza Özgürlüğü”, *Yansıma*, C. 1, S. 41 (Mayıs 1975), s. 3- 7.
- Said Maden, “Sabahattin Ali”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 133.
- Salih Yurttaş, “Sabahattin Ali Gerçekçiliğine Giriş”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 196- 198.
- Şükran Kurdakul, “Sabahattin Ali ve Varlık Dergisi”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 160- 162.
- Tekin Sönmez, “Sınıflı Toplumlarda Analık Hukuku ‘Ayran’ ve ‘Kağrı’”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 166- 171.
- Ünsal Akpak, “Sabah Yıldızı”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 186- 190.
- Yansıma, “Sabahattin Ali- Sait Faik Üzerine”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 210- 224.
- Yansıma, “Sabahattin Ali Üzerine”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 205 - 209.
- Zühtü Bayar, “Türk Hikâyeciliğinin Büyük Dönemeci: Sabahattin Ali”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 172- 175.

Nâzım Hikmet İle İlgili Yazıların Künyeleri

- Hatipoğlu, Aydın (Haziran 1974). “Anılardan”, *Yansıma*, C. 1, S. 30 (Haziran 1974), s. 380-381.
- Sayman, Aydın (Haziran 1973). “Nâzım Hikmet ve Sinema”, *Yansıma*, C. 3, S. 18, s. 144-148.

- Balaban, “Şair Baba Sureti”, *Yansıma*, C. 1, S. 30 (Haziran 1974), s. 357- 363.
- Blas de Otero, “Nâzım Hikmet’e Şiirler ve Mektuplar”, (Çev: G. Uçkan), *Yansıma*, C. 1, S. 42 (Haziran 1975), s. 15- 16.
- Ceyhun Atuf Kansu, “Ozanın Adı”, *Yansıma*, C. 1, S. 30 (Haziran 1974), s. 368- 369.
- Ender Kâmil Boyacı, “Faşizm’e ve Nazizm’e Karşı Nâzım Hikmet”, *Yansıma*, C. 2, S. 32 (Ağustos 1974), s. 82- 125.
- Hasan Gürkan, “Saman Sarısı Üstüne Notlar”, *Yansıma*, C. 2, S. 35 (Kasım 1974), s. 351- 352.
- Hikmet Altınkaynak, “Nâzım Hikmet’in Masalları”, *Yansıma*, C. 1, S. 30 (Haziran 1974), s. 373- 375.
- M. Erhan Ekici, “Nâzım Hikmet’in Dünya Görüşü ve Sanatı”, *Yansıma*, C. 2, S. 31 (Temmuz 1974), s. 8- 29.
- Mustafa Öneş, “Nâzım Hikmet’in Rubailerini Üzerine Notlar”, *Yansıma*, C. 3, S. 18 (Haziran 1973), s. 70- 71.
- Mücahit Gültekin, “Memleketimden İnsan Manzaraları’nda Mizah”, *Yansıma*, C. 2, S. 33 (Eylül 1974), s. 181- 188.
- Nâzım Hikmet, “Karar Günleri”, *Yansıma*, C. 4, S. 24 (Aralık 1973), s. 326.
- Nâzım Hikmet, “Şiir Üstüne”, *Yansıma*, C. 3, S. 18 (Haziran 1973), s. 5-7.
- Rıfat Ilgaz, “25 Yıl Sonra”, *Yansıma*, C. 2, S. 15 (Mart 1973), s. 134- 143.
- Rıfat Ilgaz, “Ölülerimizi Andıkça”, *Yansıma*, C. 1, S. 30 (Haziran 1974), s. 365- 367.
- Selahattin Hilav, “Son Sanat Tartışmaları Nâzım Hikmet Estetik ve Sosyoloji”, *Yansıma*, C. 1, S. 30 (Haziran 1974), s. 348- 356.
- Tankut Centel, “Nâzım Hikmet Şiiri”, *Yansıma*, C. 1, S. 30 (Haziran 1974), s. 327- 345/ 382- 384.
- Tekin Sönmez, “Nâzımlar Kalır Bu Dünyada”, *Yansıma*, C. 1, S. 30 (Haziran 1974), s. 347.
- Tekin Sönmez, “Orhan Kemal’de Nâzım Hikmet Dönemeci”, *Yansıma*, C. 1, S. 6 (Haziran 1972), s. 8- 9.
- Yansıma, “Anıyoruz”, *Yansıma*, C. 1, S. 30 (Haziran 1974), s. 364.
- Yansıma, “Anıyoruz”, *Yansıma*, C. 1, S. 6 (Haziran 1972), s. 160.
- Yansıma, “Nâzım Hikmet İnceleme Yarışması Sonuçları”, *Yansıma*, C. 1, S. 30 (Haziran 1974), s. 326.
- Yansıma, “Nâzım Hikmet İnceleme Yarışmasını Kazanan Yazarlara Sorular”, *Yansıma*, C. 2, S. 32 (Ağustos 1974), s. 126- 128.
- Zühtü Bayar, “Nâzım Hikmet’in Oyun Yazarlığı”, *Yansıma*, C. 1, S. 30 (Haziran 1974), s. 370- 372.

Sonuç

12 Mart Muhtırasının ardından yaklaşık on ay sonra yayına başlayan *Yansıma* dergisi, 45 sayılık yayın sürecinde dönemin önde gelen kalemlerine ev sahipliği yapmıştır. Sanat amacı güderek kültürün taşıyıcılığını üstlendiğini ileri süren dergi, çeşitli konularda önemli çalışmalar neşretmiştir. Dergi, toplumcu gerçekçi edebiyata ve bu edebiyatın sanatçılara ayrı bir ilgi göstermiştir. Nitekim bu ilgi Nâzım Hikmet ve Sabahattin Ali'de yoğunluk kazanmıştır.

Toplumcu gerçekçi edebiyatın temsilcilerinden sayılan Nâzım Hikmet ve Sabahattin Ali, kendi dönemlerinden bu yana birçok sanatçı için öncü kabul edilmiştir. Gerek düşünceleri gerekse eserleriyle etkileri günümüzde de devam etmektedir. Bundan dolayı *Yansıma* da Sabahattin Ali ve Nâzım Hikmet için ayrı ayrı özel sayı düzenlemiştir.

Yansıma dergisinin Nâzım dosyasını açtığı 30. sayının başyazısında mevcut düzenin devrimcileri köşeye sıkıştırmak maksatlı, mecliste fikir özgürlüğüne aykırı kanun yapılmasına dikkat çekilmesi, derginin ideolojik olarak durduğu yeri gösterir. Hemen akabinde Nihat Behram'ın sisteme meydan okur bir başkaldırıyı tema olarak işleyen şiiri, ideolojinin şiirle desteklenmesinin bir ifadesidir.

Nâzım'la ilgili yazıların daha çok estetik kuram çerçevesinde ele alınması belirgindir. Onun şiirini hümanist çizgiden bilimsel sosyalizme, diyalektik materyalizmden kavgacı şiire, hatta 1938'den sonra da coşkusu yitirmiş şiire kadar geniş bir yelpaze içinde değerlendirenler olmuştur. Bu manada derginin şiire ve sanata gösterdiği ilgiyi görmek mümkündür.

Sabahattin Ali özel sayısı ise tamamen edebiyat ve sanat merkezli ele alınmıştır. Sabahattin Ali'nin özellikle toplumcu gerçekçilik içinde yeri belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Sabahattin Ali'nin geleneksel tahkiyenin özelliklerini barındıran hikâyeleri olduğu vurgusunun yapıldığı yazılar da görülür. Sanatçının hikâyeleri genel olarak toplumcu kuramlarla tahlil edilmeye çalışılmıştır. Sabahattin Ali'nin daha dışa dönük, Sait Faik'in ise daha içe dönük bir estetik anlayışa sahip olduklarını anlatan dosyada da iki hikâyeci ele alınmış ve karşılaştırılmıştır.

Yansıma, sayfalarında gerek Sabahattin Ali gerekse Nâzım Hikmet için bu denli geniş bilgilere yer vererek her iki yazarın da hayatı, sanatı ve edebî şahsiyeti hakkında kapsamlı birer biyografi örneği sunmuştur, denilebilir.

Kaynaklar

AKPAK, Ünsal (Mart 1973). "Sabah Yıldızı", *Yansıma*, Y.2, C.2, S.15, s.186-190.

AKTUNÇ, Hulki (Mart 1973). "Orta Yerdeki Şeytan", *Yansıma*, Y.2, C.2, S.15, s.176-180.

BEHRAM, Nihat (Haziran 1974), "Acının Hain Bekçileri", *Yansıma*, Y.3, C.1, S.30, s.323-324.

CANTEL, Tankut (Haziran 1974), "Nâzım Hikmet Şiiri", *Yansıma*, Y.3, C.1, S.30, s.327-345.

Fürüzan (Mart 1973), "Hanende Melek Yeniden Okunurken", *Yansıma*, Y.2, C.2, S.15, s.163-165/193.

- HİLAV, Selahattin (Haziran 1974), “**Son Sanat Tartışmaları Nâzım Hikmet Estetler ve Sosyoloji**”, *Yansıma*, Y.3, C.1, S.30, s.348-356.
- ILGAZ, Rifat (Mart 1973), “**25 Yıl Sonra**”, *Yansıma*, Y.2, C.2, S.15, s.134-143.
- KANSU, Ceyhun Atuf (Mart 1973), “**Şiirin Demirci Ustası**”, *Yansıma*, Y.2, C.2, S.15, s.154-157.
- KÖKSAL, Mehmetcan (Mart 1973), “**Bir Süreç, Bir Yazar**”, *Yansıma*, Y.2, C.2, S.15, s.130-132.
- KURDAKUL, Şükran (Mart 1973), “**Sabahattin Ali ve Varlık Dergisi**”, *Yansıma*, Y.2, C.2, S.15, s.160-162.
- LENIN, Vladimir Ilyiç (1970), **Sosyalizm ve Savaş**, (Çev: N. Solukçu), Sol Yayınları, Ankara.
- MERT, Necati (Mart 1973), “**Sabahattin Ali'nin Önemi**”, *Yansıma*, Y.2, C.2, S.15, s.194-195.
- SEYDA, Mehmet (Mart 1973), “**Edebiyatımızda Sabahattin Ali- Sait Faik İkilemi ya da Ekmek mi Pasta mı? Sorunu**”, *Yansıma*, Y.2, C.2, S.15, s.147-153.
- SÖNMEZ, Tekin (Haziran 1974), “**Nâzımlar Kalır Bu Dünyada**”, *Yansıma*, Y.3, C.1, S.30, s.347.
- SÖNMEZ, Tekin (Mart 1973), “**Sınıflı Toplumlarda Analık Hukuku ‘Ayran’ ve ‘Kağrı’**”, *Yansıma*, Y.2, C.2, S.15, s.166-171.
- Yansıma (Haziran 1974), “**‘Fikir Suçu’ Diye Sürdürülen Oyun**”, *Yansıma*, Y.3, C.1, S.30, s.322.

Fuzûlî'nin Şiirinde Önemli Bir Anahtar Kavram: Toprak

An Important Key Word in Fuzûlî's Poetry: Soil

Metin SAMANCI

Özet

Fuzûlî, Farsça *Dīvān*'ının mukaddimesinde şiirini Kerbelâ toprağı olarak vasıflandırır. 'Âşık Çelebi de tezkiresinde Fuzûlî için *hāk-sār-ı kūy-ı fenā* 'fena mahallesinde toz toprak içinde kalmış; fena mahallesinin düşkünü' ifadesini kullanır. Toprağın düşkünlüğü, perişanlığı, hakir olmayı ifade eden yönü Fuzûlî'nin mahlasının olumsuz anlamlarını, manevi değeri ise olumlu anlamlarını hatırlatır. Bu sebeple toprak Fuzûlî'nin şiir dünyasını iyi betimleyen bir kelimedir.

Mahlası hem olumlu hem de olumsuz bir anlam taşıyan Fuzûlî, maddi yönden değersiz olan toprağı manevi anlamlar yüklemiş; böylece onun şiirlerinde toprak kendi mahlası gibi çift yönlü hale gelmiştir. Eserlerini incelediğimizde toprakla ilgili orijinal imajlar oluşturduğu ve toprakla ilgili deyimleri, ibareleri sıkça kullandığını gördük. Bu nedenle toprak Fuzûlî'nin şiirinde önemli bir anahtar kelimedir diyebiliriz. Bu yazıda Fuzûlî'nin şiirinde toprak ile ilgili hayalleri ve deyimleri ele aldık. Ele aldığımız deyimler arasında *toprağdan götür-*, *hāk çek-*, *hākden baş çek-* gibi başka şairlerde örneklerine rastlamadığımız kullanımlar da mevcuttur.

Çalışmamız iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde toprakla ilgili imajlar incelenmiştir. Bu incelemede Fuzûlî'nin Türkçe ve Farsça *Dīvān*ları, *Leylā vü Mecnūn*, *Ḥadīkatü's-sü'e'dā* eserleri taranıp toprakla ilgili imajlar değerlendirilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise toprakla ilgili deyimler ve ibareler beyitlerden örnek gösterilerek açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fuzûlî, Toprak, Kerbelâ, Deyim, Mazmun.

Abstract

Fuzûlî characterizes his poetry as Karbala soil in his *Persian Dīvān*'s preamble. 'Âşık Çelebi, in Fuzûlî biography of his tadhkira, uses the expression *hāk-sār-ı kūy-ı fenā* which means 'mixed with earth, covered with dust; base, mean, low-born, abject'. The soil has two sides: first it describes indulgence, misery, worthlessness but on the other hand it has a intangible value. Fuzûlî's pen name has two meaning like the soil. It means 'needless, unnecessary; worthless' but it has also 'virtuous; wholesome; moral'. Therefore, the soil is an expression which depicts Fuzûlî's poetry well.

Fuzûlî, whose penname has both negative and positive meanings, assign spiritual meaning to the soil which is materially worthless so the soil has become bivious in his poetry just like his pen name. When we examine his works, we realised that his poetic imagery related to soil is original and idioms, expressions related to soil are frequently used in his poetry. Thus, we can say that the soil is an important key word in Fuzûlî's poetry. In this work, we discussed the poetic images, dreams and idioms about the soil in the Fuzûlî's poetry. There are some expressions that we have not encountered in other poets, such as *toprağdan götür-*, *hāk çek-*, *hākden baş çek-*.

Our work consists of two parts. In the first part, images related to the soil have been determined by scanning poet's works such as Turkish and Persian *Dīvāns*, *Leylā vü Mecnūn*, *Ḥadīkatü's-sü'e'dā* and these images have been evaluated. In the second part, idioms and expressions related to the soil are explained by showing examples from couplets.

Key Words: Fuzûlî, Soil, Karbala, Images, Idioms.

Arş. Gör. Bilecik Şeyh. Edebali Üniversitesi, metinsamanci@hotmail.com

Giriş

Klasik Osmanlı şairlerinin beslendiği kaynaklar insanlığa toprak gibi olmayı öğütler. Toprak tevazunun ve teslimiyetin simgesidir. Toprak temizdir ve temizleyicidir; bütün pislikleri temizler, arıtır. Toprak gibi ayaklar altına, fakat gerçeklerin ayakları altına serilen, alçak gönüllükte bulunan, benliğini yok eden kişi, arınır (Gölpınarlı 1977: 158). Mevlânâ (672/1273), *Meşnevî*'de şöyle der: “Baharların tesiriyle taş yeşerir mi? Toprak ol ki renk renk çiçekler bitiresin. Yıllarca gönüller yırtan, kalblere elem veren taş oldun; bir tecrübe et, bir zaman da toprak ol!” (İzbudak, Gölpınarlı 1960: 152)

Kainattaki dört unsuru nefsin dört mertebesiyle ilişkilendiren sûfiler nefsin dördüncü mertebesi olan ‘doyma ulaşmış, huzur bulmuş nefis’ anlamına gelen nefs-i mutmainneyi toprağa benzetirler: *Nefs-i emmâre ateşe, nefs-i levvâme havaya, nefs-i mülhime suya, nefs-i mutmainne toprağa benzetilir* (Uludağ 1997: 49). Aḥmed Yesevî'ye (XI. yy) göre tevazuya ermenin yolu kibirlenmeyi yere vurmaktır, kibirden zerre kadar bir eser bırakmamaktır. Tevazu makamını toprak metaforuyla açıklayıp toprak gibi herkesin basıp geçtiği, toprak gibi üzerine her türlü kirli nesnelere atılmasına rağmen ondan sadece güzel kokulu ürünlerin hasıl olması kötülüğü giderip iyiliği ortaya çıkarma çabasını tevazu olarak adlandırmaktadır (Özköse 2017: 127).

Geleneğin etkisiyle klasik şiirde toprakla ilgili imajlar ve deyimler sıkça yer bulur. Güçlü ihtimalle cennette Âdem'e secde ile başlayan yere kapanma ve toprağı öpme eylemi; kabullenme, tapınma, saygı duyma, teslim olma, itaat etme, hasret giderme gibi pek çok duygu durumunu aktaran deyimlere kaynaklık etmiştir (Harmancı 2014: 30). Fuzûlî'nin; şiirlerinde toprakla ilgili orijinal ve yoğun anlamlı hayallere yer verdiğini, bu nedenle onun şiirinde toprağın önemli bir anahtar kavram olduğunu fark ettik. Kendi şiirini Kerbela toprağına benzeten şairi ‘Âşık Çelebi tezkiresinde Fuzûlî için *ḥāk-sār-ı kūy-ı fenâ* ‘fena mahallesinde toz toprak içinde kalmış; fena mahallesinin düşkünü’ ifadesiyle tanımlar (Kılıç 2010: 1119). Şiiri için “topraktır ama Kerbela toprağıdır” ifadesini kullanan şair

I. Toprakla İlgili Hayallerin Beyitlerde İşlenişi

Adem'in (as) Topraktan Yaratılması

Fuzûlî'de, Adem'in (as) topraktan yaratılması ile ilgili orijinal imajlar görülür. Sevgilinin eşiğinde toprak olmuş gönlün, o halde uzun bir süre bekledikten sonra Adem yani insan olacağını umut eder. İnsan olmanın şartı topraktan yaratılıp insan şekline gelmek değil sevgilinin eşiğinde toprak olmaktır:

der âstâne-i meleki ḥāk geşteest

āncā ummîd hest ki âdem şevved dilem (Fuzûlî: *Farsça Dîvân*: G. 331/4)

[= Gönlüm bir meleğin eşiğinde toprak oldu. Umarım orada Âdem/insan olur.]

Klasik şiir geleneğinde cennete benzetilen sevgilinin mahallesi, toprak halindeki aşığın Adem yani insan olması için beklemesi gereken yerdir. Kendisini o cennete benzetilen mahallesinden kovacak sevgiliye, henüz insan olmadığını bir toprak zerresi olduğunu söyleyerek onun mahallesinde kalabilmek için ikna etmeye çalışır:

ger muķīm-i ravza-i kūyet şodem men'am me-kon

zerre-i hākem teşavvur kon ki ādem nīstem (Fuzûlî: *Farsça Dīvān*: G. 297/2)

[= Senin mahallenin bahçesinde/cennetinde ikamet ettimse bana engel olma. Bir zerre toprağım farz et ki Adem/insan değilim.]

Hadīkatü's-sü'edā'da Adem'in (as) yaratılışının anlatıldığı bölümde toprağının dert ve hüznle sulandığı söylenir. Rivayete göre Adem'in (as) toprağı 40 gün çamur halinde bekletilmiş. Otuz dokuz gün üzerine hüzn yağmurları yağdırılmış bir gün ise ferah damlaları serpilmiş. Fuzûlî insanın bu sebeple hüznü anlarının daha çok olduğunu söyler. *Farsça Dīvān*'ın mukaddimesinde dertlerden bahsedilen şiirin kalıcı olacağını söylemesinin (Tarlan 1950: 5) sebebi de insanın hüznü anlarının daha çok olduğuna inanmasının etkisiyledir.

rivāyetdür ki ibtidā-yı hılkatde hazret-i melik-i celīl 'azrā'ile hükm itdi ki cemī'-i eczā-yı zemīnün her cüz'inden bir kabza hāk alup batn-ı nu'mānda cem' kıla ve bir şehāba emr itdi ki kırk gün ol toprağın üzerine bārān tōküp terbiyetine meşgul ola ve bu hıdmete me'mūr olan şehāb otuz dokuz gün deryā-yı elem ve çeşme-i gāmdan nem çekerti ve ol toprağa bārān-ı miḥnet tōkerdi kırkınıcū gün ki mev'id-i itmām idi bir niçe katre bahr-i ferāhdan götürüp üzerine saçup şüret-i tahmīrin itmāma yetürdi ve peyker-i itmāmın zuhūra getürdi bu sebebden muķarrer oldı ki ḫinet-i beşeriyet ekşer-i evkāt menbet-i reyāḫīn-i gām ola ve hākīkatde āsar-ı sūrūr nihāyet-i kılllet bula (Fuzûlî: *Hadīkatü's-sü'e'dā*: s. 20)

[= Rivayet edilir ki yaratılışın başlangıcında Allahu Teâlâ Azrail'e yer yüzünün her parçasından toprak alıp Batn-ı Na'mân adlı yerde bir araya getirmesini emr etti. Bir yağmur bulutuna kırk gün o toprağın üzerine yağmur yağdırıp toprağı kıvama getirmesini emretti. Bu hizmetle görevli olan yağmur bulutu otuz dokuz gün elem denizinden ve gam çeşmesinden beslenirdi ve o toprağa sıkıntı yağmuru yağdırırdı. Bu işin tamamlanma günü olan kırkınıcū gün ferah denizinden birkaç damla getirip toprağın üzerine saçtı ve toprağın yoğrulmasını tamamladı ve böylece görevini tamamladı. Bu sebeple insanlığın tıynet-i çoğu vakit gam reyhanları bitirir ve mutluluğın izleri hakikaten oldukça azdır.]

ādemün gām birle toprağın muḫammer kıldılar

anda derd ü miḥnete menzil muķarrer kıldılar

mev'kid-i nīrān-i endūh eyleyüp terkībini

şafḫa-i cānında naķş-i gām muşavver kıldılar (Fuzûlî: *Hadīkatü's-sü'e'dā*: s. 20)

[= Adem'in toprağın hüznle yoğurdular ve dert ve sıkıntılarını onda mekan tutmasına karar verdiler. Bedenini sıkıntı ateşlerinin yandığı bir ocak yaptılar ve can sayfasında dert nakışları işlediler.]

Aşğın Toprakla Tanımlanması

*Maķālāt*ında insanın dört unsurdan meydana geldiğini söyleyen Hacı Bektaş-ı Veli (669/1271 [?]), her insanda bu dört unsurdan birinin öne çıktığını söyler ve aşıkları toprağa benzetir: "Dördüncü taife; muhiblerdir. Bunlar hakikat tâifesidir ve bunların aslı topraktır. Toprak teslimiyet ve rızâyı temsil eder. Bu yüzden muhib de teslimiyet ve rızâ içinde olmalıdır." (Coşan 1987: 5)

Sevgilisinin karşısında âşık; tam tevazu hâindedir, toprak gibi alçak gönüllüdür, açık ve saftır yani herhangi bir gizli niyetten uzaktır, tam teslimiyet hâindedir, ölünün kendisini toprağa tam bırakışımı andırır (Dağlar 2017: 42). Sevgili karşısında tam bir teslimiyet halinde olan ve sevgilinin yüceliği karşısında hakir bir konumda olan âşığı şairler hep toprakla betimler. *Leylâ vü Mecnûn*'da geçen, Mecnûn'un kendisini toprak Leylâ'yı da güneş ve aya benzettiği aşağıdaki beyitler bu şiir geleneğine güzel bir örnek olacaktır:

dut kim has ü hâr-ı reh-güzârem

toprağ kimi yolunda h'ârem

hurşîd-i cemâlün ey meh-i nev

toprağa nola biraşsa pertev (Fuzûlî: *Leylâ vü Mecnûn*: 1381)

[= Diyelim ki yolundaki çer çöpüm. Toprak gibi hakir bir şekilde yoluna serildim. Ey yeni ay gibi güzel sevgili, güzelliğinin güneşi toprağa ışık salsa ne olur?]

Leylâ vü Mecnûn'da Mecnûn, Leylâ'ya yazdığı bir mektupta kendisinden toprak huylu olarak söz eder. Burada kendisini toprağa benzetmesi Leylâ'ya layık olmadığını ifade etmek içindir. Bu nedenle toprak gibi yüzünün kara olduğunu söyler:

men hâr-mizâc u hâk-hüyem

bes tünd-zebân u tîre-rüyem (Fuzûlî: *Leylâ vü Mecnûn*: 1889)

[= Ben diken tabiatlı ve toprak huyluyum. Bu nedenle sivri dilliyim ve yüzüm kara.]

Bununla birlikte, ilerleyen bölümlerde Mecnûn yine kendini toprakla bir tutsa da bu sefer toprağın temiz oluşundan söz eder. Bilindiği gibi İslam'da toprak temiz ve temizleyicidir. Su bulunmadığı zaman toprak ile teyemmüm yapılır.

men 'ışk güzer-gehinde hâkem

el cümle bilür meni ki pâkem (Fuzûlî: *Leylâ vü Mecnûn*: 2723)

[= Ben aşk yolunun toprağıyım. Cümle alem benim temiz olduğumu bilir.]

Fuzûlî, Mecnûn'u kendi diliyle toprağa benzeterek onun kendisini hakir gördüğünü bununla birlikte temiz olduğunu söyler. Böylece toprak benzetmesiyle Mecnûn'un görünüşte hakir ve değersiz olsa da manevi yönden değerli olduğu vurgulanır. Aynı benzetmeyi kendisi için de yapmıştır. Düşmanlarının gözünde yoldaki bir toprak kadar zelil olsa da görmesini, bakmasını bilenlerin gözlerinin görüşünü artıran bir sürme gibidir:

tütüyâ tek çeşm-i erbâb-ı nazardur menzilüm

gerçi hâk-i reh-güzârem dîde-i bed-hâhuma (Fuzûlî: *Dîvân*: G. 242/3)

[= Her ne kadar bana düşmanlarımın gözünde yoldaki bir toprak gibi zelil olsam da benim yerim sürme gibi, bakmasını bilenlerin gözündedir.]

Şair, kendisini toprak gibi hakir görenlere ihtarda bulunmayı da ihmal etmez. Toprağın kimsenin gözünde değeri yoktur ama toz haline geldiğinde göze zarar verir. Beyitte geçen *gubâr*

hem 'toz' hem de 'kırılma, gücenme' anlamındadır. Toprak nasıl toz halindeyken göze zarar veriyorsa toprak gibi hakir olan şair, gücendiğinde kendisine hakaretle bakana ah eder:

gerçi bir hâk-i rehem kimse meni almaz göze

çoğ hakâretle nazâr kıılma ğubârumdan şahın (Fuzûlî: *Dîvân*: G. 223/6)

[= Her ne kadar insanların gözünde değeri olmayan yoldaki bir toprak olsam da beni hor görme, beni incitmekten sakın.]

men ki bâšem ki me-râ kûy-i tû mesken bâşed

hâk-i kûyet heme dem der nazâr-i men bâşed (Fuzûlî: *Farsça Dîvân*: G. 143/1)

[= Ben kim oluyorum da senin mahallen benim meskenim olsun; mahallenin toprağı her an gözümün önünde olsun!]

Yağmurun etkisiyle topraktan nasıl bitkiler yeşerip fidanlar boy atıyorsa aşığın toprak olmuş bedeni yağmur gibi sürekli akan göz yaşlarının etkisiyle dert fidanı yetiştirir:

zi dâde eşk mî rized dem-â-dem ber ten-i hâkî

nihâl-i derd-i dil mî perverd âb u gil-i 'âşik (Fuzûlî: *Farsça Dîvân*: G.238/4)

[= Aşık toprak olmuş bedeni üzerine sürekli göz yaşı döker. Aşığın su ve çamuru gönül derdi fidanı yetiştirir.]

Ayna ve Toprak İlgisi

Eskiden aynalar çoğunlukla metalden imal edilirdi ve aynaları parlatmak için toprak kullanılırdı (Ataş, Güven 2009: 230). Fuzûlî, memduhu överken onun ayağının toprağının dostların gönül aynasını parlattığını söyler:

şafâ-yı zikr-i hâk-i pâyîdur ol şaykal-i rahmet

ki mir'ât-i dil-i aħbâbdan ref-i ğubâr eyler (Fuzûlî: *Dîvân*: K. 22/14)

[= Onun ayağının toprağını anmanın verdiği safâ dostların gönül aynasından tozları gideren bir rahmet cilasıdır.]

dürem ez hâk-i der-i düst Fuzûlî çi 'aceb

ki ber âyîne-i dil bâz ğubârî dârem (Fuzûlî: *Farsça Dîvân*: G. 290/7)

[= Ey Fuzuli! Dostun kapısının toprağından uzak kaldım. Gönül aynam bir kez daha tozlansa bunda şaşılacak ne var?]

Kerbela Toprağı

Fuzûliye göre şiiri altın, gümüş, inci veya yakut değil topraktır. Şiirini tanımlarken maddi değeri yüksek olan mücevherler yerine basitliği ve hakirliği ifade eden toprağı tercih ederek tasannudan ve gösterişten uzak bir şiir dünyası olduğunu ima eder. Bununla birlikte "topraktır ama Kerbelâ toprağıdır" diyerek şiirinin manevi değerinin yüksek olduğunu ve her yerde hürmet göreceğini ifade eder:

*çün hâk-i kerbelâst Fuzûlî mekâm-i men
nazmem be her kocâ ki resed hürmeteş revâst
zer nîst sîm nîst güher nîst la'l nîst*

hâkest şî'r-i bende velî hâk-i kerbelâst (Farsça Dîvân: Muḳaddime, s. 77)

[= Fuzûlî! Benim makamım Kerbela toprağı olduğu için şiirlerimin ulaştığı her yerde hürmet görmesi gerekir. Benim şiirim altın değil gümüş değil inci değil lâl taşı değil topraktır. Ancak Kerbelâ toprağıdır.]

*Li'llâhi'l-ḥamdü ve'l-minne ki hâk-i kerbelâ sâ'ir memâlik iksîrinden eşref olduğu
ma'lûmdur ve rûtbe-i şî'rümi her yêrde bülen de eden ḥaḳîkatde bu mefhûmdur* (Fuzûlî:
Dîvân: Muḳaddime, s. 9)

[= Şükürler olsun ki Kerbela toprağının diğer ülkelerin (toprağı altına çeviren) iksirinden daha şerefli olduğu malumdur ve şiirim derecesini her yerde yükselten de bu manadır.]

Hız. Hüseyin'in ve çevresindekilerin kanlarıyla sulanmış olan Kerbelâ toprağına Anadolu'da Alevi-Bektaşî geleneğinde çok hürmet edilir. Bu topraktan yapılmış mühürler ve tespihler ibadetlerde kullanılır. (İnce 2012: 256) Fuzûlî'nin kendi şiirini maddi olarak hakir olmasına rağmen manevi değeri büyük olan bu toprağına benzettiğini söylemiştik. Kerbelâ toprağının manevi değerine işaret eden beyitlerine de rastlıyoruz:

*âsûde-i kerbelâ be her fi'l ki hest
ger hâk şevêd ne-mî şevêd ḳadreş pest
ber mî-dârend u subḥaeş mi-sâzend*

mi-gerdânend ez şeref dest be dest (Fuzûlî: Farsça Dîvân: Rub. 21)

[= Ne günah işlerse işlesin Kerbelâ'da yatan toprak dahi olsa kadri azalmaz. Ona değer verirler ve toprağından tespih yaparlar. Şerefinden dolayı elden ele gezdirirler, el üstünde tutarlar.]

Sürme tedavi maksadıyla gözlere sürülür ve gözü yaşatır. (Bk. Sürme ve Toprak İlgisi) Kerbela toprağının orada yaşanan Kerbela Vakıasını hatırlattığı için temiz tabiatlı kişileri ağlatacağını söyleyen Fuzûlî, bu durumu sürmenin gözleri yaşartmasına benzetmektedir. Göze toprak kaçtığında gözün yaşarması gerçeğı de beyti okurken hatırd tutulmalıdır:

*çeşme-nisbet dem-be-dem pākîze-tînetler gözin
eşk-bâr eyler melâl-i zîkr-i hâk-i kerbelâ
ağladursa kerbelâ toprağı derd ehlin n'ola*

bu muḳarrerdür ki dâ'im göz yaşadur tütüyâ (Fuzûlî: Ḥadîḳatü's-sü'e'dâ: s. 320)

[= Kerbela toprağını sürekli anmak temiz tabiatlı kimselerin gözlerinden her an çeşme gibi yaşlar akıtır. Kerbela toprağı dertlileri ağlatırsa bunda ne var? Şu bir gerçek ki sürme daima gözleri yaşartır.]

Ölümden Sonra Ebedilik Arzusunun Toprak Aracılığıyla İşlenmesi

Birçok inanış sisteminde toprak canlıdır; topraktan çıkan her şey yaşam doludur ve toprağına dönen her şey yeniden hayat bulur (Eliade 2009: 255). İnsandaki ölümsüzlük arzusu şairlerde, ölümlle birlikte bedeninin karıştığı topraktan eşya yapılması, toprağın kullanılması isteğı şeklinde

kendini gösterir. Mesela Ahmed Paşa sevgilinin kendi toprağıyla oynaması için bir an evvel ölmeyi dilemektedir (Dağlar 2017: 45):

billāh ey gam egleme hāk ile yek-sān et beni

oynaya hākümle şāyed dil-ber oğlandur henüz (Ahmed Paşa: *Dīvān*: G.120/6)

[= Ey gam! Allah aşkına beni bir an evvel toprağa karıştır. Sevgili hâlâ küçükken belki toprağımla oynar.]

Aynı şekilde Nedim'in Fuzûlî'ye yazdığı bir nazirede toprak olduktan sonra sürme haline gelip sevgiliye yakınlaşacağı umudu görülür (Dağlar 2017: 46):

hasret-i hālünle ben hāk-i siyāh olsam daği

baht āhir sürme-i çeşm-i gāzāl eyler beni (Nedim: *Dīvān*: G. 147/8)

[= Senin siyah beninin hasretiyle ben kara toprağa karışsam da talih beni sonunda (senin) ceylan gözlerin için sürme haline getirir.]

Fuzûlî, *Su Kasidesi*'nde, klasik şiir geleneğinde sevgiliye hayattayken kavuşmanın imkansızlığından dolayı, dostlarından gömüldüğü topraktan kase yapmalarını ve hayattayken elini öpemediği sevgilisine bununla su ikram etmelerini ister:

dest-būsi ārzūsiyle ger ölsem dōstlar

kūze eyleñ toprağum şunuñ anuñla yāre şu (Fuzûlî: *Dīvān*: K. 3/13)

[= Dostlar, elini öpme arzusuyla ölürsem toprağımdan bir kase yapın ve onunla sevgiliye su sunun.]

Aynı imajı Farsça Divan'da daha farklı bir şekilde işler. Bu sefer öldükten sonra dostlarından sevgilinin okları için toprağından bir hedef levhasını yapmalarını umut eder:

zi behr-i tîr-i ü ez hāk-i men sāzend āmācî

pes ez morden zi yārān-i muvāfiķ çeşm-i ān dārem (Fuzûlî: *Farsça Dīvān*: G. 257/3)

[= Onun oku için benim toprağımdan bir hedef levhası yapınlar. Öldükten sonra samimi dostlarımdan bunu gözlüyorum.]

Öldükten sonra toprak olarak hayata karışma düşüncesi Fuzûlî'de o kadar güçlüdür ki rakiplerinin ve düşmanlarının ölmesinden asla memnun değildir. Sürekli kendisine zarar veren rakiplerin öldükten sonra toprak olup tozlarının yine kendi gözüne dolacağından korkmaktadır:

ne-mî h'āhem ki mîred der rehet ağıyār mî tersem

şevēd hāk u der āyed bāz der çeşmem ğubār-i ü (Fuzûlî: *Farsça Dīvān*: G. 364/2)

[= Ağyarın senin yolunda ölmesini istemiyorum. Toprak olur da yine benim gözlerime dolar diye korkuyorum.]

Sürekli sevgilinin yanı başında olan rakibin, öldükten sonra toprak haline gelip sevgilinin eteğine yapışmasından korkar:

ne-dârem zevkî ez merg-i raķībān z'ān ki mî tersem

be-mîred hāk-i reh kereded be-gîred bāz dāmāneş (Fuzûlî: *Farsça Dîvân*:
G.220/4)

[= Rakiplerimin ölmesinden memnun değilim çünkü ölüp toprak olur da yine sevgilimin eteğine yapışır diye korkuyorum.]

Ruhun Ait Olduğu Yer Gökyüzü, Bedenin Ait Olduğu Yer Toprak

İslam alimlerine göre ruh latif beden ise kesif olarak nitelendirilir. Yani ruh ince ve şeffattır, maddi bir varlığa sahip değildir; bedense ruhun tam aksine yoğun bir maddi varlığa sahiptir. Bu nedenle ruh gökyüzüne bedense yer yüzüne yani toprağa izafe edilir. Gölpınarlı, *Mesnevi*'den bir beyit şerhinde şunları söyler: “ (...) Rûh latif olduğu için Allah Tebâreke ve Teâlâ onu kendisine izafe buyuruyor. Cisim kesif olduğu için onu dünyaya, toprağa, arza, yere izafe ediyorlar.” (Demirel 2005: 369). Ma'rifet-nâme'de ölüm, latif ruhun kesif bedenden ayrılması olarak açıklanmıştır: “Cevher-i lâtif olan rûh, cevher-i kesîf olan beden den cüda düşmekden (ayrı kalmakdan) ibârettdir.” (Revnakoğlu 1961: 152), *Leylâ vü Mecnûn*'da Leylâ'nın ölümü anlatıldığı bölümde geçen aşağıdaki beyit bu inanış çerçevesinde işlenmiştir:

ten oldı muķīm-i 'arşa-i hāk

rûh oldı ķarīn-i evc-i eflāk (Fuzûlî: *Leylâ vü Mecnûn*: 2923)

[= Beden toprak diyarına yerleşti; ruh ise göklerin zirvesine yaklaştı.]

Fuzûlî, ruhunun ait olduğu yere yani vahdet meclisine dönmesini ister. Latif ruh kesif bedenden ayrılıp vahdet meclisine yükselmelidir. Ruhun yükselmesi için bedeninin toprağa karışması gerekir. Bu nedenle şair aşağıdaki beyitte dünya için 'toprak süprüntüsü, mezbele' anlamındaki *hāk-dān* kelimesini tercih etmiştir:

meskenüñ bezm-gāh-i vahdetdür

ey Fuzûlî bu hāk-dāndan geç (Fuzûlî: *Dîvân*: G. 50/5)

[= Ey Fuzûlî, senin yerin vahdet meclisidir. Bu mezbele dünyadan vaz geç.]

Sevgilinin/Memduhun Toprak Aracılığıyla Övülmesi

Aşık kendini toprakla bir tutarak sevgili karşısında benliğini hakir bir duruma getirir. Buna karşın sevgilinin yolunun, mahallesinin, ayağının, eşiğinin toprağını yüceltir. Klasik şiirde sıkça karşımıza çıkan bu geleneğin Fuzûlî'de başarılı bir şekilde işlendiğini görüyoruz. Meselâ sabah melteminin şefaati isteyerek Hz. Peygamber'in kabrinin toprağı etrafında döndüğünü söylediği şu beyit orijinaldir:

öz günāhına şefā'at isteyüp feryād édüp

çizginür hāk-i mezāruñ üzre tā maķşer şabā (Fuzûlî: *Dîvân*: K. 5/21)

[= Sabah meltemi mahşere kadar kabrinin toprağı etrafında dolaşıp feryat eder ve günahlarna şefaati ister.]

Aşık söz konusu olduğunda zelil ve hakir olmayı ifade eden toprak, sevgilinin eşiğinden söz edildiğinde güneşten daha yüksek bir makama yükseliyor. Güneş ışıklarının eşiğe vurmasından bir devletlinin eteğine yapışmak diye söz ediliyor:

hōşdur ey gün t̄ali'ün kim düşdüñ ol hāk-i dere

ehl-i devlet dāmenin dutduñ yetersen bir yere (Fuzûlî: *Dīvān*: G. 255/1)

[= Ey güneş, o eşiğin toprağına düştün. Bahtın açık; bir devletlinin eteğine yapıştın. Elbette bir makama gelersin; muradına erersin.]

Toprak, sevgili söz konusu olduğunda -akıcı bir yapıda olmamasına rağmen- ölümsüzlük suyuna benzetilir. Belki de akıcı bir yapıda olmayan toprağı suya benzetmenin oluşturduğu tezat ifadeyi daha çarpıcı hale getirmektedir:

ey Fuzûlî hāk-i kūy-i yāre yētdüm hanı hıız

kim vērem kāmın olam āb-ı hayāta reh-nümün (Fuzûlî: *Dīvān*: G. 230/7)

[= Ey Fuzûlî, sevgilinin mahallesinin toprağına ulaştım. Hızır nerede? Ona ölümsüzlük suyunun yerini göstereyim de muradına ulaştırayım.]

nīstem ez hāk-i pāy-i ū fuzûlî bī-heber

hıızr-i vektem reh be āb-i zindegānī mī borem (Fuzûlî: *Farsça Dīvān*: G. 301/7)

[= Ey Fuzûlî, onun ayağının toprağından habersiz değilim. Ben zamanın Hızır'ıyım ölümsüzlük suyunun yolunu biliyorum.]

Klasik şiir geleneğinde şairler sevgilinin mahallesini ve kapısını Kabe'ye benzetirler. Fuzûlî ise sevgilinin mahallesinin ve eşiğinin toprağına Kabe'ye benzetir:

bā'ış-i şevk-i tavāf-i haremem

nisbet-i hāk-i ser-i kū-yi tū şod (Fuzûlî: *Farsça Dīvān*: G. 194/4)

[= Kabe'yi şevkle tavaf edişimin sebebi senin mahallenin toprağına benzediği içindir.]

ey ruhuñ kıble-i cān hāk-i derüñ ka'be-i dil

reh-i 'ışkuñda fenā ser-ħadi evvel menzil (Fuzûlî: *Dīvān*: G. 175/1)

[= Ey yanağı canın kıblesi, eşiğinin toprağı gönlün Kabesi olan sevgili! Aşkının yolunda ilk konak fena sınırdır.]

hāk-i kūyuñ ka'beye nisbet kılan bilmez mi kim

munda her dem anda bir nevbet olur vācib tavāf (Fuzûlî: *Dīvān*: G. 148/5)

[= Mahallenin toprağına Kabe'ye benzeten tavafın burada her an orada bir kez gerekli olduğunu bilmiyor mu?]

Sevgilinin ayağının toprağına saçılmaya layık bir mücevher arayışındaki şair, o değerdeki mücevheri bulabilmek için bütün göz yaşlarını tek tek inceler. Beyitte onun ayağının toprağına layık mücevheri bulduğundan söz etmez. Yani sürekli göz yaşını dökmeye devam edeceğini ifade eder:

nişār-i hāk-i pāyuñ lāyıkı bir gevher isterdüm

ħamu gözden geçürdüm kaçre kaçre eşk-i ğaltānı (Fuzûlî: *Dīvān*: G. 266/6)

[= Senin ayağının toprağına saçmaya layık bir mücevher arayışındaydım. Bu yüzden akan bütün göz yaşlarını damla damla gözden geçirdim.]

Bazı şerhlerin gubari yazıldığına delil olabilecek (Zülfe 2011: 242) şu beyitte sevgilinin ayağından saçılan tozların keyfiyetinden söz edilmektedir. Beyitte geçen 'keyfiyet, özellik' anlamındaki *havâş*, sevgilin ayağının toprağını yüceltmek amacıyla kullanılmıştır:

havâş-i hâk-i pâyûñ şerhini taḥkîk edüp merdüm

gubâr ilen beyâz-i dâide-i hûn-bâre yazmışlar (Fużûlî: *Dîvân*: G. 68/2)

[= Halk, ayağından saçılan tozların keyfiyetini iyice tahkik edip toz yazıyla (Gubarî) kan saçan gözün akına yazmışlar.]

Sürme ve Toprak İlgisi

Sürme, toz halinde olduğu için toprakla ilişkilendirilir. Gözleri yaşartarak gözün görüş gücünü artırdığına inanılır ve tedavi amacıyla da kullanılır. (Onay 1993: 381; Gürer 1997: 119-126) Klasik şiir geleneğinde sevgilinin/memduhun eşiğinin, ayağının, yolunun toprağı gözlerin görüş gücünü artıran sürme olarak vasıflandırılır. Fużûlî de bu mazmunu memdunu övmek için kullanır. Bağdat Valisi Ayas Paşa'ya sunduğu kasidede, Paşa'nın Bağdat'a geldiğinde ayağının toprağının halkın ağlamaktan kör olmuş gözlerine sürme olduğunu söyler:

olmuş iken eşk seyl-âbiyle a'mâ şükr kim

buldı çeşm-i mülk hâk-i maḥdemüñden iktihâl (Fużûlî: *Dîvân*: K.13/9)

[= Sel gibi göz yaşı dökmekten ülkenin gözleri kör olmuşken şükür ki senin gelişinle ayağının toprağından gözlere sürme çekildi.]

Aşağıdaki beyitte Fużûlî, göze kaçan toprağın gözleri yaşartması gerçeğinin rağmen sevgilinin mahallesinin toprağının göz yaşlarını dindereceğini söylemiştir:

tabîbâ hâk-i kûy-i yârdandur eşk teskîni

bize arturma zahmet göz yaşarur tütüyâlardan (Fużûlî: *Dîvân*: G. 215/6)

[= Ey tabip! Gözyaşı ancak sevgilinin mahallesinin toprağı ile diner. Bizim rahatsızlığımı artırma; sürme ancak gözleri yaşartır.]

Sevgilinin ayağının tozunu öpmenin hasretiyle göz yaşı döken şair, göze tedavi amacıyla sürülen sürmenin gözleri yaşartmasına benzetiyor:

hoşem kim dem-be-dem giryân gözüm ol hâk-i pādandur

ziyâni olmaz ol göz yaşnuñ kim tütüyādandur (Fużûlî: *Dîvân*: G. 88/1)

[= Gözlerimin sürekli o ayak toprağından dolayı yaş dökmesinden memnunum çünkü sürmeden dolayı göz yaşı dökmenin zararı yoktur.]

Çok göz yaşı döktükçe sevgilinin eşiğinin toprağının gözden akıp gitmesinden endişe ediyor:

hâk-i der-gāhuñ nazardan sürme ey seyl-âb-ı eşk

kılma zâyî' sürme-i çeşm-i cihân-bînüm menüm (Fużûlî: *Dîvân*: G. 206/3)

[= Ey sel gibi akan göz yaşı! Eşiğinin toprağını gözümden uzaklaştırma. Dünyayı gördüğüm gözlerimin sürmesini kaybetme.]

Aşağıdaki beyitte geçen *garîb* hem 'zavallı, gariban' hem de 'gurbet ellerde kalmış' anlamlarına gelmektedir. Böylece şair, sevgilinin ayağının toprağından uzak kalmayı gurbet olarak nitelendirmiştir. Tarlan'a göre ayak izi ilahi ayetlerdir ve o ayak izini gözlere çekmek o ayetlere eğilip Hakk'ın alametlerini görmektir (Tarlan 1997: 99)

tütüyâ-yi hâk-i pâyüñ feyzine yol bulmasam
nûr-i çeşmüm 'ayb kıлма kör olur derler garîb (Fużûlî: *Dîvân*: G. 35/3)

[= Ey gözümün nuru sevdiğim! Feyiz almak için ayağının toprağının sürmesine ulaşamazsam beni ayıplama; "Garip kör olur." derler.]

Rüzgarlı bir havada toprağın gökyüzüne yükselmesi güneşin sevgilinin ayağının toprağına gözlerine sürme çekme gayreti olarak betimlenir:

gün çeker yerden göge her dem ğubâr-i râhuñi
tütüyâ için belî gökden yere minnet çeker (Fużûlî: *Dîvân*: G. 78/2)

[= Güneş sürekli yolunun tozunu yerden gökyüzüne doğru çeker. Evet, güneş o sürmeyi çekmek için yerden göge sıkıntı çekiyor.]

me-keş ber dîde ey hurşîd hâk-i ân kefi pâ-râ
me-kon bâ hâk yeksân tütüyâ-i dîde-i mâ-râ (Fużûlî: *Farsça Dîvân*: G. 6/1)

[= Ey güneş! O ayağın toprağına gözlerine çekme. Gözümüzün sürmesini toprak ile bir tutma.]

Şarap Tortusu ve Toprak İlgisi

Şarap tortusu ve toprak ilişkisi hakkında, XVI. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'na gelen Alman seyyah Hans Dernschwam'in verdiği şu bilgiler göz önünde tutulmalıdır: "Bu toprak (...) ev yapımında kullanılan bir nevi kireçli topraktır. İstanbul'da bakkallarda satılır, pekmez toprağı denir. Toprakla yapılan bu şarap (...) tatlı üzümünden yapılan sert bir içkidir. (...) Kalkerimsi bir toprak kokusu hissedilir." (Önen 1987: 141, 142). İnsanın topraktan yaratılmış olması ve şarabın tortusunda toprak bulunması sebebiyle Fużûlî, kendisini şarap tortusu ile bir tutar. Fużûlî'nin öldükten sonra toprağının şarap tortusu haline gelerek şarap neş'esinin, tasavvufi yönden bakıldığında ilahi aşk zevkinin kalıcı olmasını istediğı şu beyitler dikkate değer:

dür istemen zemâni mey neş'esin başumdan
toprağ olanda yâ rab dürd-i mey et ğubârüm (Fużûlî: *Dîvân*: G. 192/6)

[= Şarap neşesinin bir zaman bile başımdan eksik olmasını istemem. Ya Rabbi, ben toprağa karıştığında tozlarımı şarap tortusu haline getir.]

rind hâk olsa daħi dürd-i hum-i bâde olur
ne ise koymaz elinden mey-i şahbâ etegin (Fużûlî: *Dîvân*: G. 226/6)

[= Rint ölüp toprağa karışsa bile şarap küpünde tortu olur. Ne olursa olsun kızıl şarapla bağı koparmaz.]

dutar olsam ne 'aceb mey etegin dürd-şifat
eyleyüpdür nice toprağı bu iksîr tîlâ (Fużûlî: *Dîvân*: G. 23/5)

[= Tortu gibi şarabın eteğine yapışsam, onunla dost olmak istesem bunda şaşılacak ne var? Bu iksir nice toprağı altına çevirmiştir.]

II. Toprak ile İlgili İfadeler

başa toprağ şavur-: ‘Yas ve matem ifadesi’. (Yılmaz 2013: 348)

bel olmuş idi elinde dırnağ

yerden şavururdu başa toprağ (Fuzûlî: *Leylā vü Mecnūn*: 2240)

[= Mecnun’un elindeki tırnakları bir kürek olmuş yerden başına toprak saçıyordu.]

Başta toprak savurmayı ifade eden *hāk ber ser* ifadesi ‘düşkün; zelil ve ölü’ anlamlarına gelmektedir. (Steingass 1998: 441) Bu ifade *Farsça Dīvān*’da ‘ölmek’ anlamında kullanıyor:

çunān zi dest-i ğamet hāk kerdeem ber ser

ki rüz-i haşr ser ez-hāk ber ne-ḥ’āhem kerd (Fuzûlî: *Farsça Dīvān*: G. 134/3)

[= Senin derdinden dolayı başıma öyle toprak saçtım ki mahşer gününde bile başımı topraktan kaldırmayacağım.]

Klasik şiirde daha çok yas nişanesi olarak kullanılan başta toprak saçmak ifadesi *Farsça Dīvān*’da delilik göstergesi olarak geçiyor:

hāk ber-ser mī-konem dīvāne’em

gāh tahtem geşte hāk u gāh tāt (Fuzûlî: *Farsça Dīvān*: G. 121/6)

[= Ben bir deliyim; başıma toprak saçıyorum. Toprak bazen benim tahtım bazen de tacımdır.]

gözine toprağ dol-: Gözüne toprak dolmak | Ölmek’.

Farsça’da ‘umut etmek’ anlamında gelen *çeşm dāšten* (Steingass 1998: 393) ve Türkçedeki ‘bir şeyin olmasını veya birinin gelmesini beklemek’ anlamındaki *gözlemek* ibarelerinin etkisiyle *ümmīd* ve *göz* kelimelerinin terkip halinde sunulduğu aşağıdaki beyitte umudunu yitirmeyi çarpıcı bir şekilde dile getirmek için ‘ölmek’ anlamındaki *gözüne toprak dolmak* deyiminden faydalanılmış:

ümmīdi gözine doldı toprağ

maşşūd nihāli tōkdi yaprağ (Fuzûlî: *Leylā vü Mecnūn*: 1719)

[= Umudunun gözüne toprak doldu; arzularının fidanı yaprak döktü.]

hāk: ‘toprak’

Aşağıdaki beyitte, kadehin imal edildiği madde olan toprak, hakir görülmek yerine hürmet edilen bir nesne halini almıştır. Çünkü kadeh şarabı icat eden Cem’in toprağından imal edilmiştir. Vefat etmiş birinin kabrine yani toprağına hürmet ona hürmet etmek anlamına gelir. Bu nedenle sakiye toprak kadehi tutarken edebe aykırı davranmaması tenbih edilir:

hāk-i sāğar cem ü cemşiddür ey pīr-i muğān

haber et sākīye kim dutmaya sāğar güstāh (Fuzûlî: *Dīvān*: 59/1)

[= Ey meyhaneci! Kadehin toprağı Cem’in Cemşid’in toprağıdır. Sākīye söyle de kadehi terbiyeye aykırı bir biçimde tutmasın.]

‘memleket, yöre’:

Şairin Anadolu'ya gitme arzusunu dile getirdiği beyitlerden biri olan şu beyitte Anadolu için *diyâr* kelimesini kullanırken Bağdat için *hâk* kelimesini kullanmasının nedeni sadece toprağın mecazi olarak yöre, memleket anlamlarına gelmesi değildir. İki muhiti kıyasladığında Bağdat'ı Anadolu'ya göre hakir gördüğü için toprak kelimesini tercih ettiğini düşünüyoruz. İlk mısradaki *izdiyâd*, *rütbe* ve *fazl* kelimeleriyle Anadolu'yu överken ikinci mısradaki *hâk* kelimesi ile Bağdat'ı yermektedir:

Fuzûlî ister iseñ izdiyâd-i rütbe-i fazl

diyâr-ı rûmı gözet terk-i hâk-i bağdâd et (Fuzûlî: *Dîvân*: G. 41/7)

[= Fuzûlî, değerinin mertebesi artsın istersen Anadolu diyarına gitmeye bak, Bağdat topraklarını terk et.]

‘mezar’

Toprağın ‘mezar’ anlamında kullanılması yaygın olsa da aşağıdaki beyitte *hâk* kelimesi *gül yaprağı* ile güzel bir tenasüp oluşturmuş. Birinin mezarı başında çok ağlamayı ifade eden mezar taşını lâl taşı ya da gül yaprağı gibi kıpkırmızı hale getirme imajı Fuzûlî'nin işlediği orijinal imajlardan biridir.¹

bağrına başup mezâr-ı pâkin

gül yaprağı e.tdi levh-i hâkin (Fuzûlî: *Leylâ vü Mecnûn*: 2185)

[= Tertemiz kabrini bağrına bastı. Mezar taşını (göz yaşıyla) gül yaprağı gibi kıpkırmızı hale getirdi.]

hâkden baş çek-: ‘Başını topraktan kaldırmak; (bitkiler için) baş vermek, boy atmak; yeşermek | Dirilmek’.

‘aceb yoğ sebze veş ger hâkden baş çekse emvâtı

‘aceb yoğ olsa miñ genc-i nihân zâhir bu vîrândan (Fuzûlî: *Dîvân*: K. 25/24)

[= Bugün (Irak'ta) ölümler yeşillik gibi topraktan baş verseler, dirilseler buna şaşılmaz. Bu viraneden bincelerce saklı hazine çıksa buna şaşılmaz.]

Farsça Dîvân'da başını topraktan kaldırmak ‘dirilmek’ anlamında kullanılıyor:

çunân zi dest-i gamet hâk kerdeem ber ser

ki rûz-i haşr ser ez-hâk ber ne-h'âhem kerd (Fuzûlî: *Farsça Dîvân*: G. 134/3)

[= Senin derdinden dolayı başıma öyle toprak saçtım ki mahşer gününde bile başımı topraktan kaldırmayacağım.]

hâk çek-: ‘Toprak serpmek | Hakir bir duruma düşürmek’.

Peygamber övgüsünde kaleme alınmış aşağıdaki beyitte, Hz. Peygamber'in makamının varlık aleminin en üstünde bulunan feleklere varlık aleminin en altında bulunan toprağı saçtığı söylenerek o makamın felekleri bile hakir düşürdüğü ifade edilmiş:

¹ Mesela: *kağr üzre ağıtdı kağnlu yaşın / la'l eyledi yaşı kağri daşın* (Fuzûlî: *Leylâ vü Mecnûn*: 2185) [= Kabrinin üzerine kanlı göz yaşlarını döktü ve kabir taşını lâl taşı gibi kıpkırmızı hale getirdi.]

olmuş eflāk hāk-i rāhun

çekmiş eflāke hāk cāhun (Fuzûlî: *Leylā vü Mecnûn*: 174)

[= Felekler yolunun toprağı olmuş. Makamın feleklerle toprak saçmış (makamının yüceliğı felekleri bile hakir duruma düşürmüş.)]

hāk ol-: 'Toprak olmak | Ölmek'.

yoluñda intizār-i maқdemüñle hāk olan çoğdur

hırām ét bir қadem miñ hāk-sārı ser-firāz eyle (Fuzûlî: *Dīvān*: G. 250/5)

[= Seni bekleyerek yolunda can verenler çok. Bir kez salın da binlerce toprak olmuşu yeniden dirilt.]

rind hāk olsa dağı dürd-i hum-i bāde olur

ne ise қoymaz elinden mey-i şahbā etegin (Fuzûlî: *Dīvān*: G. 226/6)

[= Rint ölüp toprağı karışsa bile şarap küpünde tortu olur. Ne olursa olsun kızıl şarapla bağı koparmaz.]

hāk-sār: 'Toprağı benzeyen | zelil'.

hergiz özümi görmemişem beyle bī-şu'ür

hergiz özümi görmemişem beyle hāk-sār (Fuzûlî: *Dīvān*: K. 37/33)

[= Hiç böyle şuursuz olmamışım. Hiç bu kadar zelil olduğumu hatırlamıyorum.]

hāk-sār ét-: 'Tahkir etmek, aşağılamak'.

ol süleymānuñ şükühi dīve şalmış rüsta-hīz

bu süleymān şavleti küffārı étmiş hāk-sār (Fuzûlî: *Dīvān*: K. 11/58)

[= O (peygamber) Süleyman'ın yüceliğı cinleri emri altına almış, bu (sultan) Süleyman'ın gücü kafirleri tahkir etmiş.]

hāk-sārı ser-firāz eyle-:

Beyitte geçen *hāk-sārı ser-firāz eyle* ifadesi hem 'hakirleri yücelt' anlamında hem de 'toprak olmuşları, ölüleri dirilt' anlamında başarıyla kullanılmış. Topraktan başını kaldırmayı dirilmek anlamında kullanan Fuzûlî, (Bk. *hākden baş çek-*) asıl anlamı 'birinin başını kaldırmak' olan *ser-firāz eyle-* ifadesini 'diriltmek' anlamında kullanıyor.

yoluñda intizār-i maқdemüñle hāk olan çoğdur

hırām ét bir қadem miñ hāk-sārı ser-firāz eyle (Fuzûlî: *Dīvān*: G. 250/5)

[= Seni bekleyerek yolunda can verenler çok. Bir kez salın da binlerce toprak olmuşu yeniden dirilt.]

hāk-sār ol- 'Toprak gibi olmak, toprağa karışmak | Ölmek'.

haste kesmez mi hayâtından t̄ama' gitse t̄abīb

gitse cān olmaz mı cism-i derd-perver hāk-sār (Fuzûlî: *Dīvān*: K. 39/12)

[= Hekim gittiğinde hasta hayatından ümit kesmez mi? Can gittiğinde dertli, hasta beden toprağa karışmaz mı?]

hāk-i reh/rāh: 'Yol toprağı | köle, hizmetkar'.

zāyi' geçirmez yāsemīn 'ömr-i laṭīf ü nazenīn

iḥlās ile eyler özin hāk-i reh-i hayrū'n-nisā (Fuzûlî: *Dīvān*: K. 8/15)

[= Yasemin ince ve nazenin ömrünü boşa geçirmez. Tüm samimiyetiyle kendini kadınların en hayırlısı Hz. Fatıma'ya hizmetkar eyler.]

şehā Fuzûlî-i üftāde hāk-i rāhuñdur

hemīşe naḫd-i hayātı senüñ yolında nişār (Fuzûlî: *Dīvān*: K. 6/45)

[= Şahım Hz. Ali! Düşkün Fuzûlî senin hizmetkarındır. Hayat akçesini sürekli senin yoluna saçmıştır.]

hāk-i reh-güzār: 'Basıp geçilen toprak | zelil'.

ser-verā bed-h'āh hāk-i reh-güzār olsun saña

ḫanda kim 'azm eylesen tevfiḫ yār olsun saña (Fuzûlî: *Dīvān*: K. 15/XI-1)

[= Ey komutan! Düşmanların senin yolunda basıp geçtiğin zelil bir toprak olsun. Nereye gitsen Allah'ın yardımı seninle olsun.]

hāk-dān: 'Toz toprak süpürülen yer, mezbele | dünya'. (Öztürk; Örs 2000: 314)

meskenüñ bezm-gāh-i vaḫdetdür

ey Fuzûlî bu hāk-dāndan geç (Fuzûlî: *Dīvān*: G. 50/5)

[= Ey Fuzûlî, senin yerin vahdet meclisidir. Bu mezbele dünyadan vaz geç.]

o dem ki bu hāk-dāna düşdi

hālını bilüp fiḡāna düşdi (Fuzûlî: *Dīvān*: *Leylā vü Mecnūn*: 508)

[= Bu dünyaya geldiğinde gelecekteki halini bilip feryat etmeye başladı.]

Maṭla'u'l-i-tiḫād' da varlıkların ulvî (yüce) ve süflî (aşağı) varlıklardan ibaret olduğunu, süflî varlıkların en altında toprak olduğunu aktaran Fuzûlî, (Coşan 2014: 11) şu beytinde toprak ile süflî alemleri terkip halinde kullanıyor:

niçün kim hāk-dān-i 'ālem-i süflîde 'ādetdür

kemān-dār oḫ atan sâ'at nişānın üstühān eyler (Fuzûlî: *Dīvān*: K. 36/12)

[= Nasıl ki süflî alemin en alt tabakası olan yeryüzünde bir nişancının ok atarken kemiğe nişan alması adetse (felek de bana nişan alıyor).]

reng vèr-: 'Renk vermek; şeklini değiştirmek; aldatmak'.

Feleğin insana *reng* vermesi, aldatması, toprağa *reng* vermesine yani toprağın rengini, şeklini değiştirmesine benzetilir. Aşağıdaki her iki örnekte de bunu görüyoruz:

èy gönül 'āleme aldanma saña reng vèrür

hākdür kim anı geh la'l kıılır gāh hazef (Fuzûlî: *Dīvān*: G. 149/5)

[=Ey gönül, dünyaya kanma. Nasıl toprağı bir lâl taşı bir çömlek haline getiriyorsa seni de sekilden şekle sokar, seni aldatır.]

èy muraşsa' tāt mağrürü olan bil kim felek

her kimi 'ālemde bir reng ile eyler hāk-sār

la'l şanma kim firīb-i fırka-i etfāl için

reng vèrmişdür kara toprağa devr-i rüzgār (Fuzûlî: *Hadīkatü's-sü'edā*: s. 156)

[= Ey taşlarla işlenmiş tacına aldanan! Şunu iyi bil ki felek dünyadaki herkesi bir şekilde zelil eder. Senin lâl taşı sandığın, feleğin çoluk çocuk oynasın diye kara toprağa renk vermesinden başka bir şey değildir.]

türbet: Asıl anlamı 'toprak' olan bu kelime yaygın şekilde 'değerli kişilerin ziyaret yeri haline gelmiş kabri' anlamında kullanılmaktadır. *Türbe(t)-türâb* (toprak) ilişkisi hakkında şunları söylemek mümkündür: "*Türâbın türbe(t)* ile kökteş kelimeler oldukları düşünülecek olursa, insan bedeninin dünyadaki son menzilinin toprak olduğunu ve hatırasının da yine toprakla abideleştiğini söylemek mümkün hâle gelir." (Dağlar 2017: 42). Şarabın üzümünden yapılması nedeniyle asmaya hürmet edildiği aşağıdaki beyitte geçen *rāyiha-i türbet-i pāk* ifadesi 'temiz toprağın kokusu' anlamına gelse de 'temiz türbenin kokusu' anlamını da çağrıştırmaktadır. İkinci mısradaki geçen dua ifadeleri vefat etmiş evliyalara edilen duaları çağrıştırıyor:

cān vèrür rāyiha-i türbet-i pākün èy tāk

nevverallāhu leke'l-erda sekillāhu şerāk (Fuzûlî: *Dīvān*: G. 155/1)

[= Ey asma, senin temiz toprağının/türbenin kokusu insana can verir. Allah yerini aydınlatsın ve toprağını sulasın.]

toprağ: 'toprak':

anup tenhāluğı kabır içre nefret kıılma ölmekden

tarīk-i üns dut kim her avuç toprağ bir ādemdür (Fuzûlî: *Leylā vü Mecnūn*: 2907)

[= Mezardaki yalnızlığı düşünüp de ölmekten tikslenme. Onunla yakınlık kurmayı dene çünkü her avuç toprak bir insandır.]

'mezar':

her lahza edüp fiğān ü zārī

toprağuma edesen güzārı (Fuzûlî: *Leylā vü Mecnūn*: 2148)

[= Sürekli feryat edip göz yaşı dökerek kabrime gelesin.]

toprağ ol:- ‘Toprak olmak | Ölmek’.

Mecazi olarak ölmek anlamında kullanılan bu ifadeyi rakibi olan suyun önünü kesmek amacıyla toprak haline gelmek anlamında kullanıyor.

şu yolın ol küydan toprağ olup dutsam gerek

çün rakîbümdür daği ol küya koyman vare şu (Fuzûlî: *Dîvân*: K. 3/12)

[=Toprak olup o mahalleye giden suyun yolunu kesmeliyim. Madem ki su rakibimdir o mahalleye varmasına izin vermem.]

toprağdan götür:- Farsça’da ‘birini kötü bir durumdan kurtarmak; birine şeref ve değer vermek’ gibi anlamlara gelen *ez-hāk ber-dāšten* ifadesinin (Şamlu 1970: 321) bire bir Türkçe tercümesidir ve şair Türkçe şiirlerinde bu ifadeyi ‘şeref vermek; tazim etmek; hürmet etmek’ anlamlarında kullanır. Önce *Farsça Dîvân*’da ifadenin kullanıldığı örneklere bakalım. Gazel formundaki bir naatten alınan aşağıdaki beyitte geçen ‘Adem’i topraktan kaldırmıştır’ anlamındaki *ber-dāšte ez-hāk ādem-rā* ifadesi hem Adem’in (as) topraktan yaratılmasına hem de ona şeref ve değer verilmesine işaret eder:

zihi feyz-i vucūd ez-pertev-i zāt-i tū ‘ālem-rā

kemāl-i qadr-i tū ber-dāšte ez-hāk ādem-rā (Fuzûlî: *Farsça Dîvân*: G. 4/1)

[= Sen ne yücesin ki âlem varlık bereketini, şahsiyetinin nurundan almıştır. Kıymetinin büyüklüğü Adem’i topraktan kaldırmıştır, ona şeref vermiştir.]

Gölge gibi sevgilinin yoluna düşmüş aşık, güneşe benzeyen sevgilinin lutfuyla topraktan kaldırılmayı istemektedir:

çu sāye ber-reheş uftādeem kārî kon ey tālî‘

ki āyed āftāb-i men me-rā ez-hāk ber-dāred (Fuzûlî: *Farsça Dîvân*: G. 126/6)

[= Gölge gibi onun yoluna düşmüşüm. Ey talih, bir lütuf göster de o güneş gibi sevgilim beni yerden kaldırsın.]

Gelen misafiri karşılamak için ‘şeref verdiniz’ anlamında da kullanılır:

ēy maḥdūm-zāde şafā getürdüñ ve bizi toprağdan götürdüñ (Fuzûlî: *Ḥadîkatü’s-süe’dā*: 153)

[= Ey beyzade, safalar getirdin. Bize şeref verdin.]

sen ḥōş geldüñ şafā getürdüñ

toprağlardan bizi götürdüñ (Fuzûlî: *Leylā vü Mecnūn*: 1057)

[= Sen hoş geldin safalar getirdin. Bize şeref verdin.]

‘Hürmet etmek’ anlamındaki bir örnek:

götürüñ oğların ēy dīdelerüm toprağdan

bu yarar nesnelerüñ qadrini yahşısca bilüñ (Fuzûlî: *Dîvân*: G. 159/3)

[= Ey gözlerim, sevgilinin oklarına hürmet edin. Bu yararlı ve değerli varlıkların kıymetini iyi bilin.]

toprağdan götür meni ey eşk-i lāle-gün

başumdan étme sâyeti kem ey habâb-ı hûn (Fuzûlî: *Dîvân*: G. 231/1)

[= Ey göz yaşı, benim değerimi yücelt; beni zilletten kurtar. Ey kan kabarcığı, lütfunu benden esirgeme.]

dêdûn ey hıızr beñzer yâr la'li âb-ı hayvâna

bu ta'zîm ile toprağdan götürdüñ âb-ı hayvânı (Fuzûlî: *Dîvân*: G. 266/5)

[= Ey Hızır, sevgilinin yakut dudağı hayat suyuna benzer dedin. Böylesi bir hürmetle hayat suyunun değerini artırdın.]

Sonuç

Klasik şiirin kuralcı ve gelenekçi yapısında herkesin kullandığı söz kalıplarını herkesten farklı yorumlayarak şairler orijinal olmaya gayret ederler. Bu çalışmada Fuzûlî'nin sevgilinin eşliğinde toprak olmak gibi şairler tarafından sayısız örneği verilen kalıpları çarpıcı bir şekilde işlediği görülmektedir. Toprakla ilgili deyimlerden sıkça kullanılanları bile kendi zihin dünyasında işleyerek orijinal hale getirmiştir. Bunun yanı sıra başka şairlerde örneklerini tespit edemediğimiz toprakla ilgili deyimler de yer almaktadır. Kimisinin ortak bir kültür havzasından beslenen şairlerin müşterek hayal güçlerinin iki dilli ifadesiyle kimisinin de Farsçadaki örneklerinden ilhamla oluşturulduğunu düşündüğümüz bu deyimleri, şairin *Farsça Dîvân*'ından tespit ederek örneklendirmeye çalıştık.

Bir şairi daha iyi anlamak için bütün eserlerine bakmanın daha etkili bir yol olduğunu düşünmekteyiz. Bu çalışmadan hareketle, şairin bir eserinde geçen beytin başka eserlerindeki beyitlerden yola çıkarak daha iyi anlamlandırılabilceği sonucuna ulaşılmıştır. Böylece şairlerin anlam dünyasının, eserlerine bütüncül bakıldığında daha iyi ortaya çıkabileceği anlaşılmıştır.

Çalışmamızın sonucunda Fuzûlî'nin toprakla alakalı orijinal mazmunlar oluşturup, toprakla ilgili deyimleri kullanmasındaki tek etkenin gelenek olmadığı görülmektedir. Toprak, şairin kendini hakir gören yapısını iyi ifade eden bir kavramdır. Klasik şairlerin hepsinin kendini hakir gördükleri doğrudur ancak şairin mahlas olarak 'boş konuşan, değersiz' anlamlarına gelen Fuzûlî'yi seçmesi kendini hakir görmenin onun şiirinde önemli bir yer tuttuğunu düşündürmektedir. Bununla birlikte bu mahlasın 'faziletlere mensup' anlamına gelmesi toprağın -özellikle Kerbelâ toprağının- manevi yönüne de işaret etmektedir. Beyitlerde, sevgilinin eşliğinde veya mahallesinde toprak olmuş aşığın Adem yani insan olması hem hakirliği hem de manevi değeri ifade etmektedir.

Kaynaklar

Ahmed Paşa: *Dîvân*: Tarlan, Ali Nihat. (1996) *Ahmed Paşa Divanı*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Ataş, Hayri; Güven, Güler. (2009) *Ali Nihad Tarlan'dan Divan Şiiri Dersleri*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Coşan, Esat. (1986). *Hacı Bektaş-ı Veli Makâlât*. İstanbul: Seha Neşriyat.

Coşan, Esat; Işık, Kemal (çev.) (2004). *Fuzûlî - Matlau'l-İ'tikad fi Ma'rifeti'l-Mabda'i ve'l-Ma'ad*, Önsöz ve notlarla neşre hazırlayan: Muhammed b. Tâvid et-Tancî, İstanbul: Server İletişim.

- Dağlar, Abdülkadir (2017). “Şair Âşığın Toprakla Hâlleşmesi”, *Türk Dili Dergisi*, 68(792), 42-49.
- Demirel, Şener (2005). “Abdülbaki Gölpınarlı'nın Kendi Sesinden Mesnevi'nin İlk İki Beytinin Şerhi”, *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 6(14) ss. 365-382.
- Eliade, Mircea (2009). *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Fuzûlî: *Dîvân*: Akyüz, Kenan vd. (1958) *Fuzûlî Türkçe Divan*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Fuzûlî: *Farsça Dîvân*: Mazıoğlu, Hasibe (1962). *Fuzûlî Farsça Divan (Edisyon Kritik)* Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları; [Düzgün] Sadık, Hüseyin Muhammedzâde. (h. 1382) *Mevlânâ Hakîm Molla Muhammed Fuzûlî Bayatlı Dîvân-ı Eş'âr-ı Fârisî*, Tebriz: İntişârât-ı Yârân.
- Fuzûlî: *Hadîkatü's-sü'edâ*: Güngör, Şeyma (1987) *Fuzûlî, Hadîkatü's-Sü'eda*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Fuzûlî: *Leylâ vü Mecnûn*: Doğan, Muhammet Nur. (2000) *Leyla ile Mecnun Metin-Düzyazıya Çeviri-Notlar ve Açıklamalar*, İstanbul Yapı Kredi Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (1977). *Tasavvuf'tan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*, İstanbul: İnkilâp ve Aka Kitabevleri.
- Gürer, Abdülkadir. (1997) "Dîvân Edebiyatında Sürme ve Nâilî'nin Bir Gazeli", *Türkoloji Dergisi*, 12(1), 119-126.
- Harmancı, Meriç. (2014). “Kutlu Başlangıçtan Ebedî İstirahatgaha: Türk Tasavvuf Edebiyatında Toprak Algısı” *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 13(13), 23-38.
- İnce, Aynur (2012) “Anadolu'da Alevî-Bektaşî Geleneğinde Kerbelâ Toprağının Kullanımı” *Acta-turcica Kültürümüzde Toprak Özel Sayısı*, 248-258.
- İzbudak, Veled Çelebi; Gölpınarlı, Abdülbaki (1960). *Mesnevî, Abdülbâkî Gölpınarlı'nın önsözü ile birlikte*, İstanbul: MEB Yayınları.
- Kılıç, Filiz. (2010) *Aşık Çelebi Meşâ'irü's-Şu'ara İnceleme - Metin C. 3*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Nedîm: *Dîvân*: Macit, Muhsin. (2016) *Nedim Divanı Metin-Tıpkıbasım*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Onay, Ahmet Talat. (2009) *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü: Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı* (haz. Cemal Kurnaz), İstanbul: H Yayınları.
- Önen, Yaşar (çev.) (1987). *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü - Hans Dernschwam*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özköse, Kadir (2017). “Ahmed Yesevî'nin Hikmetlerinde Dört Kapı ve Kırk Makam Anlayışı” *Akademik İslam Araştırmaları Dergisi*, 2(2) s. 99-133.
- Revnakoğlu, Cemâlettin Server. (1961) *Erzurumlu İbrâhim Hakkı ve Ma'rifetnâmesi*, İstanbul: Ercan Matbaası.
- Steingass, Frank [J] (1998). *A Comprehensive Persian English Dictionary*. Yeni baskı, Beyrut: Librairie du Liban.

- Şamlu, Ahmed (1972). *Kitâb-i Kûçe - Câmi' Luğât, Ta'birât, Istilâhât ve Darbulmeselhâ-yi Fârsî*, C. II, Tahran: İntişârât-ı Mâzyâr.
- Tarlan, Ali Nihat (1997). *Fuzûlî Divanı Şerhi*, İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihat (1950). *Fuzûlî'nin Farsça Divânı (Tercümesi)* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Uludağ, Süleyman (1997). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları.
- Yılmaz, Ozan (2013). "Gelenekten Deyişe" Klasik Türk ve Fars Edebiyatlarının Ortak İfade Biçimlerinden "Başa Toprak Saçmak" *Türük Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(2).
- Zülfe, Ömer (2011). *Şiirin İzinde Sözün Gölgesinde Osmanlı Şiirinden Kelimeler, Kavramlar, Deyimler*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Köl Tigin (G9) ve Bilge Kagan Yazıtlarındaki *Arıltı* (K7) Üzerine

On *Arıltı* in Inscriptions of Köl Tigin (S9) and Bilgä Qayan (N7)

Erdem UÇAR

Özet

Köl Tigin yazıtının güney cephesinin 9. satırı ile Bilge Kagan yazıtının kuzey cephesinin 7. satırında *RLTG* şeklinde yazılan bir kelime mevcuttur. Kelimenin yazıçevrimi erken dönem neşirlerinden itibaren her zaman aynı şekilde yapılmıştır: *RLTG (a)r(i)lt(i)g*. Ancak kelimenin kaynağı ve anlamlandırılması konusunda ihtilaflar vardır. Yazıtların erken dönem neşirlerinde *arıl-* için 'güçsüz düşmek, zayıflamak' anlamı verilmiştir ve verilen anlam günümüze kadar birçok neşirde kabul edilmiştir. Bu anlamlandırma, ilk kez Talat TEKİN tarafından 'yok olmak, mahvolmak' şeklinde değiştirilmiş ve yakın dönem bazı neşirlerde bu anlamlandırma kabul edilmiştir. Makalede, fiilin anlamı bağlama göre tekrar değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: arıltı, Köl Tigin ve Bilge Kagan yazıtları, eşseslilik, eşyazılılık.

Abstract

There is a word written like 'RLTG' on the southern side of the Köl Tigin inscription (line 9) and the north side of the Bilgä Qayan inscription (line 7). Its transcription is always made in the same way since the earliest editions as: *RLTG (a)r(i)lt(i)g*. However, there are disputes about the meaning and form of the word. In the early editions, 'arıl-' is translated as (growing weak, weakening), and this meaning which was given for 'arıl' is still accepted in many publishing until today. This signification has been changed firstly by Talat TEKİN as "being destroyed, being ruined" and it has been accepted in some of the contemporary publishing. In this article, the meanings of the verb will be re-evaluated according to the context of the text.

Keywords: arıltı, Köl Tigin and Bilgä Qayan inscriptions, homophony, homogra

.....

Doç. Dr. (İzmir/Turkey), merdemu@gmail.com



KT G9'da 𐰽𐰺𐰍𐰏 *RLTG* şeklinde yazılan kelimenin Bilge Kagan yazıtında (K7) bugün sadece ilk iki harfi korunabilmiştir (Alyılmaz 2005: 139). Kelimenin yazıçevrimi ilk neşirlerinden beri her zaman aynı şekilde yapılmıştır: 𐰽𐰺𐰍𐰏 *RLTG (a)r(i)lt(i)g*. Ancak kelimenin anlamlandırılması ve kaynağı konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Yazıtlardaki *arıltıg* için *arılmak* şeklinde bir gövde düşünülmüştür.

Bu gövdenin anlamı için önerilen görüşler beş guruba ayrılabilir:

No	Anlamlar	Neşirler
1	'güçsüz düşmek, bitkin olmak, zayıflamak'	Radloff 1895: 35; Thomsen [1896] 2002: 169; Vambéry 1899: 75; Melioranskiy 1899: 62; Orkun 1936: 26; Malov 1951: 35; Nadelyayev 1969: 52b; Clauson 1972: 139a; Abdurahmonov-Rustamov 1982: 90; Şükürlü 1993: 220; Aydarov 1995: 170; Karcaubay 2003: 178; Bazılhan 2005: 80; Tuguşeva 2008: 36; Recebli 2009: 299; Hudiyev 2015: 191
2	'yok olmak, mahvolmak'	Tekin 1968: 262; Ergin 1970: 3; Berta 2010: 191; Şirin 2015: 118; Şirin 2016: 485
3	'tükenmek'	Tekin 1988: 5, 31; Ölmez 2012: 91; Aydın 2017: 49
4	'aldatılmak'	Erdal 1991: 654
5	'perişan olmak'	Ercilasun 2016: 505

Yazıtların ilk dönem nâşirlerinden Radloff (1895: 35) ve Thomsen (2002: 169) *arıl-* için 'güçsüz düşmek, zayıflamak' anlamını düşünmüş ve bu anlam günümüze kadar birçok neşirde kabul görmüştür. Bu anlamlandırma, ilk kez Tekin 1968'de 'yok olmak, mahvolmak' (303b) şeklinde değiştirilmiş ve son dönem bazı neşirlerde de bu anlam kabul edilmiştir: Ergin 1970, Berta 2010, Şirin 2015 ve 2016. Tekin, 1968'de teklif ettiği 'yok oldun' anlamını, 1988'de 'tükendin' şeklinde değiştirmiştir (5, 31). Bu anlamlandırma Ölmez 2012 ve Aydın 2017'de de tekrarlanmıştır.

Tespit edebildiğimiz kadarıyla *arıl-* hakkında neşirlerde fazla bir açıklama ya da not yazılmamıştır. Görebildiğimiz açıklamalar şunlardır:

Clauson'a göre, Köl Tigin ve Bilge Kagan yazıtlarındaki bağlam *ar-* (I)'ın 'yorulmak, zayıflamak' (1972: 193a-b) edilgen gövdesini gerektirmektedir, ancak bu *ar-* (I) zaten edilgendir. Clauson, yazıtın bu kısmında ikinci bir ihtimal olarak *ar-* (II)'ın 'aldatmak' (1972: 193b) edilgen gövdesi olabileceğini düşünmüştür, çünkü bu kök etkendir ve kökün {-X}l- ile edilgen gövdeye dönüşmesi daha muhtemeldir. Ayrıca, Clauson *arıl-*'in 'yorgun düşmek' tekörnek (hapax) olduğunu belirtmiştir (1972: 229a-b).

Erdal da Clauson gibi Köl Tigin ve Bilge Kagan yazıtlarındaki *arıl-*'in 'aldatılmak, kandırılmak' anlamında olduğunu kabul etmiştir (1991: 654).

Şirin, Köl Tigin yazıtı hakkındaki notlarında *arıltıg* için şu açıklamayı yapmıştır:

"*arıltıg* (< ar-ı-1-tı-g): arıl- eyleminin görülen geçmiş zaman, 2. tekil kişi çekimli biçimidir. ar- 'aldatmak' eyleminden edilgenlik, dönüşlülük ve meçhullük ifadesi veren fiilden fiil yapımı eki -l- ile türeyen *arıl-* 'aldanmak' anlamı taşır. Bu cümlede 'ortadan kalkmak, yok olmak'

mecazlaşmasıyla kullanılmıştır. Türk dili tarihinde başka bir yerde geçmemiş bir kök olan *arıl-* bu özelliğinden dolayı bir hapax legomenondur.” (2015: 118)

Eski Türk Yazıtlarının Sözcükleri'nde da *arıl-* maddesinde kelimenin iki anlamı zikredilmiştir: '1. aldanmak; 2. (bodun birliği, bodun varlığı) ortadan kalkmak, yok olmak, asimile olmak' (Şirin 2016: 474, 485, 720a).

Yazıtların ilk dönem neşirlerinde *arılığ* için 'güçsüz düştün, zayıfladın' anlamı verilirken, son dönem neşirlerde kelimeye 'yok oldun', 'tükendin', 'perişan oldun' anlamlarının verilmesinin nedeni ne olabilir? Yazıtlardaki *arıl-* gövdesi, *ar-* (I) 'yorulmak' ya da *ar-* (II) 'aldatmak' anlamındaki köklerden hangisinin edilgen gövdesidir? Eski Türkçede *ar-* (I) 'yorulmak' ve *ar-* (II) 'aldatmak' eşsesli ve eşyazımlı kelimeler midir?

Bu sorulara cevap aramaya çalışalım. Kelimenin geçtiği genel bağlam, KT ve BK yazıtlarının giriş bölümüne aittir. Bilge Kagan, tahta geçmeden önce ülkesinin durumu hakkında yazıtın bu cephesinde bilgiler vermektedir. Kelimenin geçtiği bağlamı daha iyi anlayabilmek için kelimenin bulunduğu cümleye bakalım: *igidmiş kaganın sabın almatın yer sayu bardıg kop anta alkıntıg arılığ anta kalmışı yer sayu kop turu ölü yoriyur ertig* (KT G9 = BK K6-7). Bağlama göre, Bilge Kagan geçmişte yaşanan olayları anlatarak içinde bulunduğu toplumu tasvir etmektedir. Kaganın sözüne kulak asmayan, ona itaat etmeyen *bodun*, *yer sayu barmış*, yani 'oraya buraya dağılıp göç etmiş' ve bunun neticesinde dağılıp göç ettiği yerde *alkınma* ve *arılma* durumunu yaşamak zorunda kalmıştır. Burada hangi *bodunlar*'dan bahsedilmiştir? Bilge Kagan, yazıtın bu kısmında Kapgan Kagan iktidarının (692-716) ekonomik ve siyasî sıkıntılar içindeki son döneminden bahsediyorsa, 'sağa sola dağılıp göç eden' topluluğun Çin ile ittifak yapan federasyonun içindeki Türk topluluklarının olduğu tahmin edilebilir.¹ Kapgan Kagan'ın halkı çok sert idare ettiği bilinmektedir. Bu sert tutumu devletin başına büyük dertler açmıştır. Boylar arasındaki huzursuzluk gittikçe artmış ve bazı Türk boyları Çin'e müttefik olmak için sığınmıştır (Taşağıl 1993: 68-70; Thomsen 2002: 96, 221, 242, 254).

Bu bilgiye dayanarak, Bilge Kagan'ın hitap ettiği kitle için o dönemdeki bütün Türk *bodun*'unu değil, Çin'le ittifak yapıp onlara sığınan veya Ötüken'i terk edip merkezden ayrılan kitleleri düşünmek doğru olacaktır. Bilge Kagan, bu kitlenin *alkın-* ve *arıl-* eylemlerini gerçekleştirdiğini söylüyor. Bu tarihî açıklamaya göre, fillerin anlamını ele almaya çalışalım.

Clauson, *alkın-* için üç anlam vermektedir: '1. bir şeyi kendi avantajı için tüketip bitirmek; 2. kendini tüketip bitirmek; 3. tükenmek, helak olmak' (1972: 139a). Uygurca sözlükte, fiilin çeşitli anlamları sıralanmıştır: '1. azalmak, kaybolmak, bitmek, sona ermek; 2. (zaman, hayat, vs.) geçmek, bitmek, sona ermek; 3. yok olmak, mahvolmak, yıkılmak; 4.

¹ Thomsen'e göre, bu satırlarda Dokuz Oğuzların Çin'e göçüşü sırasında yaşananlar anlatılmaktadır (2002: 254). Togan da aynı görüştedir (2008: 42-45). Köl Tigin yazıtının güney cephesinin 2. satırı *tokuz oguz begleri bodunı* şeklinde bir hitap ile başlamaktadır. Bazı tarihçiler, Köl Tigin yazıtının başında anlatılan olayların 630'larda yaşandığını düşünmüştü. Bunun nedeni, muhtemelen Bilge Kagan'ın kendine has bir üslubunun fark edilmemiş olmasıdır, zira "*Bilge Kagan, her iki yazıtta da geçmişi bir ayna gibi kullanarak, sanki beylerle ilgili problemler geçmişte, yani 630'larda kalmışçasına konuşmuş ve kendisine muhatap olarak halkı almıştır.*" (Togan 2008: 43)

hayatın sonunda olmak, ölmek, yok olmak; 5. nirvāṇaya ulaşmak' (Röhrborn 2010: 49-52).

Bilge Kagan'a göre, Ötüken'i terk eden Türk toplulukları '*alkınmış*' ve '*arılmış*', bunun neticesinde de arta kalanlar *yér sayu kop turu² ölü yoriyur erti*, yani "orada burada kalarak ve ölerek ilerliyordu". Bu cümle, bize Türk topluluklarının azaldığını anlatıyor olabilir. Buna göre, *alkın*-ı kelimenin sözlük anlamları arasında yer alan 'azalmak' anlamında düşünebiliriz. Fiil için mecazî olarak 'yok olmak' anlamı da kabul edilebilir³, ama fiilin 'azalmak' anlamı daha ağır basmaktadır, zira kelimenin geçtiği cümlenin devamında *anta kalmış*'ndan, yani 'orada arkada kalanlardan' bahsedilmektedir. Belki de burada *alkın*- ile tam olarak kast edilen 'zarar görerek azalmak' olmalıdır.

Şimdi ikinci kelime *arıl*- üzerinde duralım. Radloff ve Thomsen'in neşirlerinden itibaren çoğu çalışmada *arıl*- 'güçsüz düşmek, bitkin olmak, zayıflamak' anlamında düşünülmüş ve Eski Türkçe *ar*- 'yorulmak' ile ilişkilendirilmiştir. Tekin, bu anlamlandırmayı kelimenin beraber kullanıldığı *alkın*-ın 'yok olmak' anlamına bakarak 'yok olmak, mahvolmak' olarak değiştirmiş (1968), daha sonra yazıtların Türkçe neşrinde fiili 'tükenmek' ile anlamlandırmıştır. Bu teklif, bazı araştırmacılar tarafından da kabul görmüştür.

Kelime için bizim de katıldığımız anlamlandırma şüphesiyle de olsa ilk kez Clauson tarafından teklif edilmiştir. Ona göre, yazıtta *ar*-in 'aldatmak' edilgen gövdesi olmalıdır (1972: 229b). Bu teklif, Erdal 1991'de de kabul edilmiştir (654). Ancak kelimenin bağlamı hakkında ve anlamlandırmanın gerekçesi üzerine bir açıklama şimdiye kadar ortaya konmamıştır. Cümlede, *arıl*-in neden 'aldatılmak' anlamında olduğunu açıklamaya çalışalım.

1. Metnin bağlamı benzer anlamlı iki kelimenin yan yana kullanılması için uygun değildir. Ötüken'i terk eden Türk toplulukları '*alkınmış*', yani mecazî bakımdan 'yok olmuş', 'azalmış' ya da 'zarar görmüş' bir şekilde göç ettikleri yerde hayatlarını sürdürmüştür. Bu topluluğun hem 'yok olması' hem de 'güçsüz kalması' veya 'tükenmesi' pek mantıklı değildir. Üstelik burada *alkın*- ve *arıl*- birlikte ikileme olarak kullanılmamıştır.

2. Cümlede 'güçsüz düşmek, bitkin olmak, zayıflamak' anlamında düşünülen *arıl*- Eski Türkçe *ar*- 'yorulmak' ile ilişkilendirilmiştir. Ancak tespit edebildiğimiz kadarıyla yazıtlarda *ar*- 'yorulmak' geçmez.⁴ Runik metinlerden sadece *Irk Bitig*'te kelime bulunur. Kökün daha sık kullanılması Uygurcada ve Orta Türkçede gerçekleşmiştir.⁵

² Tekin, *TwRw*'yu *toru* 'zayıflayarak' (1988: 67) olarak okusa da metnin bağlamına göre bizce Clauson'un *toru* 'stayed' (1972: 529b) okuyuşu daha doğrudur.

³ Krş. *alk*- 'yok etmek, ortadan kaldırmak' (Röhrborn 2010: 47-48); *alkın*- 'yok olmak, mahvolmak, yıkılmak' (Röhrborn 2010: 49-52); *alkıntur*- '(günahlarını) yok ettirmek' (Röhrborn 2010: 52).

⁴ Taryat (Terkin) yazıtının kuzey cephesinin ilk satırında, *ar*- fiili kaynaklı *aruk* 'yorgun' (< ar-uk) geçmektedir (Tekin 1982: 48, 51).

⁵ Krş. Uygurca *ar*- 'yorgun olmak, yorulmak' (Röhrborn 2010: 65); *arokla*- 'dinlenmek, istirahat etmek' (Röhrborn 2010: 75-76); *arın*- 'yorgun düşmek' (Erdal 1991: 588-589); *arok* 'yorgunluk, yorulma, yorgun, bitkin' ve *arokuz* 'yorulmak bilmez, yorulmaz' (Röhrborn 2015: 260). Ayrıca Orta Türkçedeki *arıl*- için krş. kırk gün olurdu nifasından *arılgunça* (Al-Rabghūzī 2015/I: 169v/4-5 [s. 366]; 2015/II: 425). Orta Türkçe döneminde *ar*- ile beraber bir de fiilin *arı*- şekline rastlanıyor. Eski Türkiye Türkçesi: *arı*- 'yorulmak, zayıflamak' (TS: 205); *arıl*- (I) 'zayıflamak, âciz kalmak' (TS: 205); *argur*- 'yorulmak, zayıflamak' (TS: 192); *arık* (arığ~aruk) 'zayıf, cılız' (TS: 198); *arıklık* 'zayıflık' (TS: 202); *arıkla*-

Eşyazılılık nedeniyle *ar-* (I) ‘yorulmak’ ve *ar-* (II) ‘aldatmak’ filleri birbirine karıştırılmıştır. Eşyazılılık (homography), sözlüksel çatışmanın sebepleri arasında yer alır. Eşyazılılıkta birden fazla sözlükbirim aynı şekilde yazılır, tabii bunların anlamları birbirinden farklıdır (Bussmann 1998: 210a). Kelimelerin kökenleri hakkında araştırma yapılırken bu tip sözlükbirimlere bilhassa dikkat edilmesi gerekir. Ancak, Eski Türkçede *ar-* (I) ‘yorulmak’ ve *ar-* (II) ‘aldatmak’ acaba gerçekten eşsesli midir?

Yazıtlarda *ar-* (I) ‘yorulmak’ köküne rastlanmaz, ama *Irk Bitig*’de fiil mevcuttur. Yazıtlarda *ar-* (II) ‘aldatmak’ (KT G5 = BK K4) ve bunun ettirgen gövdesi *artur-* ‘kandırmak’ (KT G6 = BK K5) bulunmaktadır. Uygurcada *ar-* (I) ‘yorgun olmak, yorulmak’ ve *ar-* (II) ‘aldatmak, kandırmak’ fiillerinin ikisi de vardır. Uygurca metinlerdeki imlâya göre iki fiil eşyazımlıdır. Tekin, Türkçedeki uzun ünlüleri incelediği çalışmasında iki fiili de uzun ünlülü göstermiştir: *ār-* ‘yorulmak’ (1995: 39, 41, 66, 100) ve *ār-* ‘aldatmak’ (1995: 100, 171). Tekin, ayrıca *Divânü Lugati’t-Türk*’teki *ar-*’ın ‘aldatmak’ uzun ünlülü olduğunu düşünmüştür, ancak Türk dillerinde *ar-*’ın ‘aldatmak’ ünlü uzunluğu tanımlanamıyor, ama *ārmak* ‘yorulmak’ fiili Türkmencede bugün uzun ünlülüdür. Bu nedenle, Eski Türkçede (Sami kökenli yazı sistemlerinde) iki fiilin eşyazımlı olduğu, ama muhtemelen eşsesli olmadığı düşünülebilir.

3. Yazıtta *arılmak* fiilinin ‘aldanmak’ anlamında olması konusunda yazıtın 5. satırında *armak* kökünün geçmesi de bizce önemli bir delildir: süçig sabın yımşak agın *arıp* (KT G5 = BK K4). Yazıtın 5. satırında kelimenin kökünün ve 9. satırda da *ar-*’ın edilgen gövdesinin kullanılmış olması oldukça muhtemel gözükmektedir.

4. Son olarak, *arıl-* ‘aldanmak’ Uygurcada da görülüyor, dolayısıyla tekörnek özelliğinde bir kelime değildir. Krş. *arıl-* ‘aldatılmak, kandırılmak’ (Röhrborn 2010: 70).

Sonuç olarak, *kop anta alkıntıg arıltıg* (KT G9 = BK K6-7) “hepiniz orada zarar görerek azaldınız ve aldatıldınız” cümlesindeki *arıl-* ‘aldatılmak’ fiilini yukarıda sıraladığımız gerekçeler ışığında, *ar-*’ın edilgen gövdesi olarak düşünülebileceğine inanıyoruz.

Kısaltmalar

BK = Bilge Kagan yazıtı; D = doğu; dip. = dipnot; DS = Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü (1993); G = güney; K = kuzey; krş. = karşılaştırınız; KT = Köl Tigin yazıtı; TS = XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü (1995).

Kaynakça

- ABDURAHMONOV, G.; A. RUSTAMOV (1982). *Kadimgi Turkiy Til*, Toşkent: Ukituvçi Naşriyeti.
- AL-RABGHÜZİ (2015). *The Stories of the Prophets, Qışaş al-Anbiyâ’: An Eastern Turkish Version*, Vol. I-II, Ed. by H. E. BOESCHOTEN, J. O’KANE, Leiden-New York-Köln: E. J. Brill.

‘zayıflamak’ (TS: 201); *arıklat-* ‘zayıflatmak’ (TS: 202). Ayrıca Anadolu Ağızlarında hem *arı-* ‘yorulmak’ (DS: 320b) hem de *ar-* ‘güçsüz kalmak’ (DS: 328a) vardır.

- ALYILMAZ, C. (2005). *Orhun Yazıtlarının Bugünkü Durumu*, Ankara: Kurmay Yayınları.
- AYDAROV, G. (1995). *Kültegin Eskertkişi*, Almatı: Ana Tili.
- AYDIN, E. (2017). *Orhon Yazıtları (Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Küli Çor)*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- BAZILHAN, N. (2005). *Kazakistan Tarihi Turalı Türki Derektmeleri, Tom II: Köne Türük Bitiktastarı Men Eskertkişteri (Orhon, Yenisey, Talas)*, Almatı: "Dayk-Press".
- BERTA, Á. (2010). *Sözlerimi İyi Dinleyin: Türk ve Uygur Runik Yazıtlarının Karşılaştırmalı Yayını*, Çev. E. YILMAZ, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- BUSSMANN, H. (1998). *Routledge Dictionary of Language and Linguistic*, Translated and Edited by G. TRAUTH; K. KAZAZI, London-New York: Routledge.
- CLAUSON, Sir G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*, Oxford: Oxford University Press.
- ERCİLASUN, A. B. (2016). *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ERDAL, M. (1991). *Old Turkic Word Formation, a Functional Approach to the Lexicon*, Vol. I-II, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- ERGİN, M. (1970). *Orhun Abideleri*, Ankara: Milli Eğitim Kitapları.
- HUDİYEV, N. (2015). *Qedim Türk Yazılı Abidelerinin Dili*, Bakı: Élim ve Tehsil.
- KARCAUBAY, S. (2003). *Orhon Muraları: Tarihnamalık-Derektanuluk Taldau, 1 Kitap*, Astana: Kultegin.
- MALOV, S. E. (1951). *Pamyatniki Drevnetyurkskoy Pis'mennosti: Teksti i İssledovaniya*, Moskva-Leningrad: İzdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.
- MELİORANSKİY, P. M. (1899). *Pamyatnik' v' Çest' Kül' Tegina*, S. Petersburg: Tipografiya İmperatorskoy Akademii Nauk'.
- NADELYAYEV, V. M. et al (1969). *Drevnetyurkskiy Slovar'*, Leningrad: İstitut Yazıkoznaniya, Akademiya Nauk SSSR.
- ORKUN, H. N. (1936). *Eski Türk Yazıtları I*, İstanbul: Devlet Basımevi.
- ÖLMEZ, M. (2012). *Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları, Orhon-Uygur Hanlığı Dönemi: Metin-Çeviri-Sözlük*, Ankara: Bilge-Su Yayıncılık.
- RADLOFF, W. (1895). *Die alttürkischen Inschriften der Mongolei*, St. Petersburg: Buchdruckerei der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.
- RECEBLİ, E. (2009). *Qedim Türk Yazısı Abideleri*, 4 Cildde, 1 Cild: Göytürk Yazısı Abideleri, I Hisse, Bakı: Nurlan.

- RÖHRBORN, K. (2010). *Uigurisches Wörterbuch, Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien*, Neubearbeitung, I: Verben, Band 1: ab- – äzüglä-, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- RÖHRBORN, K. (2015). *Uigurisches Wörterbuch, Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien, Neubearbeitung*, II: Nomina-Pronomina-Partikeln, Teil 1: a – asvık, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- ŞİRİN, H. (2015). *Köl Tigin Yazıtı, Notlar*, İstanbul: Bilgi Kültür Sanat.
- ŞİRİN, H. (2016). *Eski Türk Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ŞÜKÜRLÜ, E. (1993). *Qedim Türk Yazılı Abidelerinin Dili*, Bakı: Maarif Neşriyyatı.
- TAŞAĞIL, A. (1993). “Kapgan Kagan (692-716)”, *Belleten*, 57/218: 51-70.
- TEKİN, T. (1968). *A Grammar of Orkhon Turkic*, Bloomington: Indiana University.
- TEKİN, T. (1982). “The Tariat (Terkhin) Inscription”, *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 37/1-3: 43-68.
- TEKİN, T. (1988). *Orhon Yazıtları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TEKİN, T. (1995). *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler*, Ankara: Simurg Yayınları.
- THOMSEN, V. (2002). *Orhon Yazıtları Araştırmaları: [1.] Orhon ve Yenisey Yazıtlarının Çözümü İlk Bildiri; [2.] V. Thomsen Tarafından Çözülmüş Orhon Yazıtları; [3.] Yenisey Yazıtlarındaki İyi Değerlendirilmemiş Bir Harf; [4.] Turcica*, Çeviren ve Yayına Haz. V. KÖKEN, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. [→ *Inscriptions de l'Orkhon déchiffrées*, Imprimerie de la Société de Littérature Finnoise, Helsingfors 1896]
- TOGAN, İ. (2008). 7. ve 8. Yüzyıllarda Çin ve Türk Resmi Tarih Anlayışına Farklı Yaklaşımlar, Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- TUGUŞEVA, L. Yu. (2008). *Tyurkskiye Runičeskiye Pis'mennıye Pamyatniki iz Mongolii*, Moskva: İnsan.
- Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* (1993). 12 Cilt, 2. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- VAMBÉRY, H. (1899). *Noten zu den alttürkischen Inschriften der Mongolei und Sibiriens*, Helsingfors: Sociéte Finno-Ougrienne.
- XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü* (1995). 8 Cilt, 3. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı¹

*Kâmil Parın***

Anlatı Teorisi El Kitabı, Manfred Jahn tarafından 2005 yılında yazılır, 2012 yılında da Ege Üniversitesinde öğretim üyesi olan Bahar Dervişcemaloğlu tarafından dilimize kazandırılır. Bu çalışma henüz anlatıbilimin ülkemizde yeni yeni kendine yer bulduğu zamanda vücuda getirilmesi çok bakımdan kıymetli ve önemlidir.

Dergâh Yayınları tarafından basılan eser Giriş, Kaynaklar ve Terimler kısmı dışında sekiz bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler ve alt başlıkları şu şekildedir: 1. Giriş - 2. Anlatıbilimin Ana Hatları: Tarihi ve Temelleri, Anlatı Türleri, Anlatısal Bildirişim, Anlatı Düzeyleri - 3. Anlatma, Odaklanma ve Anlatı Durumları: Anlatma (Ses), Odaklanma (Kip), Anlatı Durumu - 4. Eylem, Öykü Analizi, Anlatılabilirlik 5. Fiil Zamanı, Zaman ve Anlatı Kipleri: Anlatıya Has Fiil Zamanları, Zaman Analizi, Anlatı Tarzları - 6. Zaman/Mekân ve Kurmaca Mekânı - 7. Karakterler ve Karakterleştirme - 8. Söylemler: Sözü, Düşüncenin ve Bilincin Temsilcileri.

Bahar Dervişcemaloğlu, Çevirmenin Önsözü'nde Manfred Jahn'ın anlatı teorisiyle ilgili karmaşık konuları bile son derece açık ve anlaşılır bir dille izah ettiğini, bu çalışmanın anlatı bilime ve anlatı teorisine ilgi duyan bütün öğrencilerin ve araştırmacılar için faydalı bir giriş kitabı niteliği taşıdığını ifade eder. Eseri okudukça, sayfalar arasında ilerledikçe haklı bir tespit olduğu anlaşılır.

Anlatı Teorisi El Kitabı, anlatıbilimle ve analiziyle alakalı temel bilgileri içerir. Eserdeki örnekler H. D. Salinger'in *Catcher in the Rye*, J. Gould Cozzens'in *A Cure of Flesh*, Margaret Drabble'nin *The Millstone*, George Eliot'ın *Adam Bede* vb. gibi İngiliz edebiyatından alınır.

Giriş bölümünde; anlatı sesi, iç odaklanma, Genette'in anlatı tipleri ve anlatı durumları gibi anlatı bilimin temel kavramları ele alınır. Anlatı nedir sorusuna "Her anlatı bir öykü sunar, öykü; içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir, bundan dolayı, anlatı, karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim biçimidir" der Jahn. Metin dediğimiz şeyin, bir anlatı sesini yansıttığı için

¹ Manfred Jahn (2005). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. Çev. Bahar Dervişcemaloğlu. Ankara (2012): Dergâh Yayınları.

** Kastamonu Üniversitesi Türk Dili Okutmanı, kamilparin@hotmail.com

bunu “anlatısal bir söylem” olarak da değerlendirebileceğimizi ifade eder. Bir romandaki anlatı sesini bulmak için “kim konuşuyor?” sorusunu sorarız. Bir anlatıcıyla ilgili ne kadar fazla bilgiye sahip olursak, onun sesinin niteliği ve ayırt edici özelliğiyle ilgili fikirlerimiz o kadar somut olacağı düşüncesindedir. O, bildirişimsel ilişkinin üç şekilde gerçekleşeceğini söyler:

1. *Kurgusal olmayan bildirişim düzeyinde yazar ve okur arasında.*
2. *Kurgusal aracılık ve söylem düzeyinde anlatıcı ve dinleyici ya da gönderilenler arasında.*
3. *Eylem düzeyinde karakterler arasında. (Jahn: 2005, 16)*

Manfred Jahn bir anlatı sesinin işitilebilirliğini en iyi şekilde anlamak için derecelendirme yoluna başvurmak gerektiği düşüncesindedir. Anlatı sesini nitelemek için çoğunlukla birbirinin mukabili olan açıklık ve kapalılık terimini kullanır. Anlatıcıların daha çok ya da daha az açık olabileceği fikrindedir.

Bir öykü anlatan herhangi biri, birinci şahıs anlatısı mı yoksa üçüncü şahıs anlatısı mı kullanacak bu ikisinden birine karar vermesi gerekir. Jahn, bu terimlerin uygun olup olmadığı konusunda tartışmalar olduğunu, Genette’in birinci şahıs anlatısı yerine homodiegetik (yani içöyküsel anlatıcı), üçüncü şahıs anlatısı yerine de heterodiegetik (yani dışöyküsel anlatıcı) terimlerini kullandığını söyler ve biz anlarız ki o da Genette’in terimlerini benimser. Onun heterodiegetik anlatıcıyla ilgili şu saptaması dikkat çekicidir:

“Heterodiegetik bir anlatıcı, öykü dünyasında hiçbir zaman karakter olarak yer almayan birisidir. Heterodiegetik bir anlatıcının öykü dünyasının dışında bir pozisyona sahip olduğu gerçeği, gerçek hayatta asla kabul edemeyeceğimiz bir şeyi kabul etmemizi kolaylaştırır. O da şudur: bizim sınırsız bilgi ve otoriteye sahip olma zorunluluğu. Bu tip anlatıcı, tipik bir biçimde sanki dünyadaki en doğal şeymiş gibi, her şeyi bilmenin sorumluluğunu üzerlerinde taşırlar.” (23)

Anlatı Teorisi El Kitabı’nın yazarı, iç odaklanma, iç odaklayıcı ve odaklayıcı terimlerini şu şekilde açıklar: İç odaklanma: Bir şeyleri öykünün içinde yer alan bir karakterin bakış açısından sunma tekniğine denir. İç odaklayıcı: Eylemin, gözlerinden sunulduğu karaktere denir. Odaklayıcı: Dikkatini ve algısını bir şeyin üzerinde odaklayan kişidir. Bir önerisi vardır onun: “Bir metindeki anlatı sesini belirlemek için “Kim konuşuyor?” sorusunu sormamız gibi, bir iç odaklayıcının muhtemel varlığını tespit edebilmek için de “Kim görüyor?” sorusunu bir formül olarak kullanabiliriz” der. Öyküdeki olayları, üçüncü şahıs bir iç odaklayıcının gözünden ya da bakış açısından sunan bir anlatıya figural anlatı; bu anlatının anlatıcısı da, algılarını ve düşüncelerini sunan kapalı bir heterodiegetik anlatıcı olduğunu söyler.

İkinci bölümde anlatıbilimin ana hatları ele alınır. Jahn, anlatıbilimin köklerinin tıpkı bütün Batı kaynaklı kurmaca teorilerinde olduğu gibi, Platon ve Aristo’nun “mimesis” (taklit) ve “diegesis” (anlatma) ayrımına dayandığı kanaatindedir. Anlatıbilim, bir disiplin olarak Fransız “*Communications*” dergisinin “Anlatının Yapısal Analizi” başlıklı özel bir sayı çıkardığı 1966 yılında şekillenmeye başladığını, “anlatıbilim” teriminin ise,

derginin bu özel sayısına katkıda bulunanlardan biri olan Tzvetan Todorov tarafından üç yıl sonra türetildiğini ifade eder. Anlatıbilim, anlatı yapılarının teorisidir derken, anlatıbilimciyi bir yapıyı incelemek ya da “yapısal bir betimleme” ortaya koymak için, anlatı olgusunun bileşenlerini parçalarına ayırır ve daha sonra işlevleri ve ilişkileri belirlemeye çalışan kişi olarak saptar. Neredeyse bütün anlatı teorilerinin, ne anlatıldığıyla (öykü), nasıl anlatıldığı (söylem) arasında bir ayırım yaptığının altını çizer. Anlatıyı ve öyküyü şöyle tanımlar:

“Anlatı: bir öykü anlatan ya da sunan her şeyi kapsar. İster metin vasıtasıyla, ister resim icra etme ya da bütün bunların birleşimiyle olsun, hepsi anlatıdır. Dolayısıyla romanlar, oyunlar, filmler, karikatürler vb., bunların hepsi anlatıdır.”

“Öykü: içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir. Olaylar dizisi hem doğal hem de doğal olmayan (sel, araba kazası) olayları içerir. Karakterler bir öyküde; eyleyen (bir olaya sebep olan) mağdur/kurban (etkilenen) ya da yararlanan (bir olaydan etkilenen) olarak yer alabilirler.” (44)

Anlatı Teorisi El Kitabı’nda karmaşık bir gösterge olan anlatsal bir metin için gösteren, “söylem” yani sunuş kipi; gösterilen ise “öykü” yani eylem dizisi olduğu belirtilir. Dolayısıyla da anlatıbilimsel bir inceleme çoğunlukla söylem anlatıbilimi ve öykü anlatıbilimi gibi iki temel yöneliminden birinin takip edildi ifade edilir ve söylem anlatıbilim ve öykü anlatıbilim terimleri de şöyle açıklanır:

“Söylem anlatıbilimi: Anlatsal bir metnin biçimini ya da gerçekleşmesini belirleyen üslûpla ilgili tercihleri analiz eder. Ayrıca anlatsal bir eylemin toplumsal ve kültürel çerçevesi kapsamında metni ya da performansı bağlamsallaştıran pragmatik (edimbilimsel) özelliklerle de ilgilenir.” (44)

“Öykü anlatıbilimi: Söylem anlatıbilimin aksine, bir olay akışını, temalar, yönlendirici unsurlar ve olaylar dizisi yörüngesinde düzenleyen “ olay örgüsü halin getiren” eylem birimleri üzerine odaklanır.” (45)

Jahn, anlatıbilimin edebi ya da edebi olmayan, kurgusal ya da kurgusal olmayan, sözlü ya da sözlü olmayan bütün anlatı türleriyle ilgilendiği; en kapsayıcı ayırımın ise, kurgusal ve kurgusal olmayan anlatılar arasında olduğu görüşündedir. Kurgusal bir anlatıyı ise hayali bir dünyada gerçekleşmiş bir öykünün hayali bir anlatıcı tarafından sunulması olarak tanımlar. Her ne kadar kurgusal bir anlatı, özgür bir şekilde gerçek insanlara, mekânlara ve olaylara gönderme yapabilirse de, gerçek hayatta olanlarla ilgili bir kanıt olarak kullanılmayacağını da sözlerine ekler. Karakter ve figür terimleri çoğunlukla ayırım gözetmeksizin kullanılsa da, çağdaş teori söylemi, daha keskin ayırt edici ve tam ayırımlar yapmaya çaba gösterdiğini söyleyerek bu terimleri tanımlar:

“Kişi, kurgusal olmayan bildirişim düzeyinde yer alan, gerçek hayattaki bir kişiyi ifade eder. Dolayısıyla yazarlar ve okurlar birer kişidir. Karakter, gerçek hayatta var olan bir kişi değildir; yazarlar tarafından yaratılmış, sadece kurgusal bir metin içinde var olabilen kâğıttan bir varlıktır. Figür

terimi çoğunlukla karakterin bir çeşidi gibi kullanılır. Bununla birlikte bazı kuramcılar bu terimi, anlatıcıya gönderme yapmak için kullanırlar.” (53)

Eserde, anlatmanın birçok farklı düzeyde gerçekleşebileceğini, hikâye içinde hikâye ve onun içinde hikâye yani içe içe hikâyeler olabileceğini ifade edilir. Öyküdeki bir karakter, kendi öyküsünü anlatabilir, yani anlatı içinde anlatı ya da hikâye içinde hikâye yaratabilir. Böylece esas anlatı “çerçeve” ya da “matris” anlatı haline dönüşür ve karakter tarafından anlatılan öykü de “iliştirilmiş anlatı” ya da “alt anlatı” ya dönüşeceği söylenir.

Üçüncü bölümde anlatma (ses), odaklanma (kip) ve anlatı durumları üzerinde durulur. Bu bölümde Genette’in ve Franz K. Stanzel’in teorileri bir araya getirilir.

Anlatıbilimde, anlatma ile ilgili temel soru şudur: “Kim konuşuyor?/Bunu kim anlatıyor?” Bu anlatıcıdır der Jahn. Anlatıcıyı, anlatı söylemini gerçekleştiren kişi, yani bir anlamda anlatı söyleminin “ses”i; gönderilenle (dinleyenle) bildirişimsel temas kuran, açıklama ve yorumlamaları düzenleyen, ne anlatılacağına ve nasıl anlatılacağına, neyin dışarıda bırakılacağına karar veren aktör olarak karşılır. Günümüzde anlatıcının erkek mi kadın mı olduğu karar verilemezse birçok araştırmacı, Lanser kuralı diye bilinen kuralı takip eder. Cinsiyeti belirsiz anlatıcı problemi genelde sadece yetkili yazar anlatıcılarda (heterodiegetik anlatıcılarda) karşımıza çıkar.

“Lanser Kuralı: Anlatıcının cinsiyetiyle ilgili metin içi ipuçlarının yokluğu durumunda, yazarın cinsiyetine uygun zamiri kullanma; yani yazar erkekse anlatıcının da erkek olduğunu, yazar kadınsa anlatıcının da kadın olduğunu kabul etmedir.” (63)

Anlatı Teorisi El Kitabı’nın yazarı, metinde anlatıcının varlığı “açık anlatıcı” veya “kapalı anlatıcı” şeklinde karşımıza çıkarılabileceği görüşündedir. Açık anlatıcıyı, kendine birinci şahıs (ben, biz vb.) kullanarak gönderme yapan, dolaylı ya da dolaysız olarak dinleyiciye hitap eden, gerekli olan her durumda okurun işine yarayacak açıklamalar sunan, özellikle sözbilimsel figürler, benzetmeler, değerlendirmeler, hükümler, duygusal ya da öznel ifadeler açısından, felsefi ve üst anlatısal yorumlarda bulunmak için öyküye müdahale eden ve ayırt edici sesi olan bir anlatıcı olarak değerlendirir. Kapalı anlatıcıyı da açık anlatıcının yukarıda sıralanan hiçbir özelliğine sahip olamadığını, ne kendine gönderme yapacağını ne de herhangi bir dinleyiciye hitap edeceğini belirtir. O bunları söylerken açıklık ve kapalılık terimlerinin göreceli terimler olduğunu, yani anlatıcıların daha az ya da daha çok kapalı, daha az ya da daha çok açık olabileceklerini de söylemeyi ihmal etmez. Sesle ilgili nitelikleri ele alırken; söz konusu kişinin diyalektini (yani bölgesel özellikler, mesela telaffuz gibi), sosyolektini (yani bir topluluğun dille ilgili özelliklerini), idyolektini (kişiye özgü üslubu) ve genderlektini (kadınların ve erkeklerin cinsiyetlerine göre tercih ettikleri üslubu) dikkate almak gerektiğini sözlerine ekler.

“Kim görüyor?” sorusu odaklanma ile ilgili olan sorudur. Manfred Jahn, odaklanmanın işlevsel açıdan, anlatıyla ilgili bilgileri seçme ve sınırlama, olayları ve olayların gidişatını birinin bakış açısından gösterme, odaklanan kişiyi ön plana çıkarma ve odaklayıcıya empatik ve ironik bir görüş kazandırma aracı vazifesine sahip olduğunu ifade eder. Temel olarak dört çeşit odaklanma biçiminden söz eder:

“Sabit odaklanma: Anlatısal olgu ve olayların, tek bir odaklayıcının sabit bakış açısından sunulmasıdır. **Değişen odaklanma:** Öykünün farklı bölümlerinin çeşitli odaklayıcıların gözünden sunulmasıdır. **Çoklu odaklanma:** bir olayı her seferinde başka bir odaklayıcının gözünden tekrar tekrar sunma tekniğidir. Genellikle bu teknik vasıtasıyla yansıtılan şey, farklı insanların aynı olayı farklı biçimde algılama ya da yorumlama eğiliminde olduklarıdır. **Ortak odaklanma:** Çok sayıda anlatıcı (Biz anlatısı) ya da bir grup karakter (ortak yansıtıcılar) vasıtasıyla odaklanma.” (70)

Dördüncü bölümde eylem, öykü ve olay örgüsü üzerinde durulur. Öyküyü, bir olaylar ve eylemler dizisi olarak değerlendirir Jahn. Öykünün gramerini çıkarmak için Chomsky'nin üretici gramer gibi çeşitli girişimler yapıldığını, bu gramerlerden bazıları, özellikle de folklor araştırmaları, deneysel analiz, bilişsel araştırmalar ve yapay zekâ bağlamında hala kullanılmakta ya da dikkate alınmakta olduğu görüşünü paylaşır. Öykü ve olay örgüsü terimlerini ilk kez Forster tarafından kullanıldığını söyler. Öykü ve olay örgüsünü de şöyle tanımlar:

“Öykü: olayların kronolojik dizilişidir. Öykü analizi, eylem dizisinin kronolojik skalasını ve tutarlılığını inceler. Temel soru “sonra ne oluyor?” sorusudur. Unutmayın bir anlatının söylemi, öyküyü tamamen kronolojik bir şekilde sunmak zorunda değildir. Bir anlatı M eylem birimiyle başlayabilir, G'ye dönüş yapabilir, P'ye yani ileriye atlayabilir.

Olay örgüsü: bir öykünün mantıksal ve nedensel yapısıdır. Olay örgüsünün yapısıyla ilgili temel soru “Bu neden oluyor?” sorusudur.” (92)

Beşinci bölümde fiil zamanı, zaman ve anlatı kipleri üzerinde durulur. Jahn, esas olarak anlatıya has iki fiil zamanının varlığını kabul eder: anlatının geçmişi ve anlatının şimdisi. Zaman analizi de temel olarak “Ne zaman? Ne kadar? Hangi sıklıkta?” sorularıyla ilgilendiğini söyler. Ne zaman sorusunun cevabını düzen, ne kadar sorusunun cevabını süre, hangi sıklıkta sorusunun cevabını da sıklık terimleri ile karşılığın görüşündedir. Düzen öykünün kronolojisinin nasıl işlendiğine gönderme yapar; süre, öykü zamanıyla söylem zamanının oranlamasını kapsar; sıklık ise tekil ya da tekrarlanan eylem birimlerini sunmanın muhtemel yollarını ifade eder. Düzen, süre ve sıklıkla ilgili alıntılara yer vermeden önce Genette'in *Anlatının Söylemi* adlı eserinde anakroni, analepsis, prolepsis terimleri üzerinde fazlaca durduğunu, etkilerini de *Anlatı Teorisi El Kitabı*nda gördüğümüzü belirtelim.

“Düzen: Buradaki temel soru öykünün olayların normal dizilişini yansıtmıyorsa, kronolojik bir düzen var demektir. Eğer yansıtmıyorsa bir anakroni biçimiyle karşı karşıyayız demektir. **Anakroni:** öyküdeki mutlak kronolojiden sapmadır. Anakroninin başlıca iki tipi vardır: geriye dönüş ve ileriye atlama. **Akroni:** zamansal açıdan düzensiz olaylar dizisidir. (98-99)

Süre: Burada öncelikle öykü zamanı ile söylem zamanı arasında temel bir ayırım yapmak gerekiyor. Anlatısal bir metnin hızını ya da temposunu belirlemek için, öykü zamanıyla söylem zamanını karşılaştırmak gerekir. Bunun sonucunda aşağıdaki temel ilişki tipleri ortaya çıkar: **Eşzamanlı/eşsürel/eşit sunumda**, öykü zamanı ve söylem zamanı neredeyse birbirine eşittir ya da ritmik olarak birbirine eşlenmiştir. **Hızlandırma/ivme kazanma durumunda**, söz konusu bölümün söylem zamanı öykü zamanından oldukça kısadır. **Yavaşlatma durumunda** söz konusu bölümün söylem zamanı öykü zamanından oldukça uzundur. Yavaşlatma nadiren karşılaşılan bir durumdur. **Eksiltili/atma/çıkarma**, öykü zamanına ait bir kısmın metinde temsil edilmemesi, atlanmasıdır. **Duraklama:** Duraklama esnasında, söylem zamanı betimleme ya da yorumlamayla geçer. (99-102)

Sıklık: Sıklık analizi, anlatıcının özetleyici ya da tekrarlayıcı anlatma stratejilerini araştırır. Sıklıkla ilgili üç temel kip vardır: **Tekil Anlatma:** Bir kere olan şeyin bir kere anlatılmasıdır. **Tekrarlanan Anlatma:** bir kere olanı, birkaç kere anlatmadır. **Tekrarlayan Anlatma:** Birçok kere olanı bir kere anlatmaktır. (102)

Eser, anlatı tarzları/kipleri temelde sıklık ve süre arasındaki ilişkilerin sonucunda ortaya çıkacağını belirtir. İki anlatı tarzı/kişi vardır: Olayların sunum süresinin olay süresine denk olduğu bir gösterme tarzı yani sahne sunumu ve anlatıcının, bir olay dizisini, tematik olarak bir noktada odaklanmış, derli toplu bir açıklama şeklinde yoğunlaştırarak verdiği bir anlatma tarzı yani özetler.

Altıncı bölümde zaman/mekân üzerinde durulur. Manfred Jahn, zamanın; fiil zamanı ve kronoloji hakkında bugüne kadar yapılmış ayrıntılı incelemelerle karşılaştırıldığında, edebiyattaki mekânla ilgili o ölçüde ayrıntılı bir betimleme/tanımlama yapılmadığı kanaatinde. Chatman, mekânı öykü ve söylem mekânı olarak ikiye ayırdığını söyler:

“Öykü mekânı: öykünün eylem içeren bölümlerinin geçtiği mekân ya da dekadur.

“Söylem mekânı: anlatıcının hâlihazırdaki mekânıdır; daha kapsamlı düşünürsek, anlatı durumunun konumlandığı bütün ortamlardır. Mesela hastaneler ve psikiyatrik koğuşlar, popüler ve modern söylem mekânlarıdır.” (107)

Yedinci bölüm, karakterler ve karakterleştirme üzerine kurulur. Jahn, karakterleştirme analizi kurmaca karakterlerin kişilik özelliklerini yaratma yollarını ve araçlarını araştırdığı ve buradaki en temel analitik sorunun kimin (özne), kimi (nesne), ne olarak/ne şekilde karakterize ettiği ile ilgili olduğunu söyler.

Son bölüm ise söylemler üzerindedir. Jahn’a göre karakterlerin zihinsel süreçlerini, düşüncelerini ve algılamalarını, anılarını, hayallerini ve duygularını sunmak, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı romancıları için birincil mesele olmuştur. O, bütün anlatmaya dayalı ifadeleri içeren, söz olaylarını değil de hareket olaylarının öyküsünü anlatan; aynı

zamanda – eğer varsa- anlatıcının değerlendirici ya da yorumlayıcı ifadelerinden oluşan söyleme anlatıcının söylemi; söz olaylarının sözcüklerin anlatısından oluşan eyleme ise karakterlerin söylemi adını verir. Söylemin hangi biçimlerde temsil edileceği konusuna gelince bunları temel olarak üç biçime ayırır: “dolaysız, serbest dolaylı ve dolaylı” biçim olarak. Bunlarında da alt biçimlerini eserinde verir.

Son olarak biz bu eserde Genette tarafından *Anlatının Söylemi*'nde ele alınan anlatıbilim ve terimleri, bu eserde daha güzel ve yerli yerinde kategorize edilmiş, başlıkları tam anlamıyla kategorize edilmiş bir görüntüsü ile karşılaşırız.

Çeviri konusuna gelince... Bu başarılı çeviriden bahsetmeden yazıyı sonlandırmak olmazdı. Çeviride terimlere Türkçe karşılıklar kullanılmış, yanına da İngilizcesi parantez içinde verilmiş, eserin sonuna da terimlerin İngilizce-Türkçe, Türkçe İngilizce karşılıkları alfabetik olarak sıralanmıştır. Okuyucunun, araştırmacının işini kolaylaştıran bu yöntem, diğer çeviri eserlerde de faydalı olacağı kanısı uyanmıştır.

Kaynak

Manfred Jahn (2005). Anlatıbilimin: Anlatı Teorisi El Kitabı. Çev. Bahar Dervişcemaloğlu. Ankara (2012): Dergâh Yayınları.