Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Journal of Language and Literature Studies
Uluslararası Hakemli / International Refereed

Beşeri-Sosyal Bilimler Dergisi

TDED
İstanbul 2026
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-2629-6776

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies

Sayı/Issue : 33 - Spring 2026

ISSN: 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651

DOI: dx.doi.org/10.30767

Dergi Ekibi/Team Journal

İmtiyaz Sahibi/Owner

Ekrem ERDEM

Baş Editör / Chief editor

Prof. Dr. Ahmet KOÇAK

https://orcid.org/0000-0002-0033-4188, ahmet.kocak@medeniyet.edu.tr

Editör Yardımcıları / Assistant Editor

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Can, *İstanbul Medeniyet Üniversitesi*

https://orcid.org/0000-0002-9800-1110, muhammetcan0@gmail.com

Editöryal Asistan / Editorial Assistant

Beyza Altun, *İstanbul Medeniyet Üniversitesi*

beyzaltun05@gmail.com, https://orcid.org/0009-0007-2009-4939

Alan Editörleri/Field Editors

Türk Dili ve Edebiyatı / Turkish Language and Literature

Yeni Türk Dili/New Turkish Language

Prof. Dr. Deniz MELANLIOĞLU | İstanbul Üniversitesi

Eski Türk Dili/Old Turkish Language

Doç. Dr. Hakan AYDEMİR | İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Eski Türk Edebiyatı/Classical Turkish Literature

Prof. Dr. Hakan TAŞ | Marmara Üniversitesi

Türk Halk Edebiyatı/Turkish Folk Literature

Doç. Dr. Cafer ÖZDEMİR | Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Yeni Türk Edebiyatı /Modern Turkish Literature

Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI | İstanbul Üniversitesi

Dünya Dilleri ve Edebiyatları/World Languages And Literatures

Alman Dili ve Edebiyatı/German Language and Literatures

Doç Dr. Sine DEMİRKIVIRAN | Marmara Üniversitesi

Arap Dili ve Edebiyatı/Arabic Language and Literatures

Prof. Dr. Kerim AÇIK | 29 Mayıs Üniversitesi

Fars Dili ve Edebiyatı/Persian Language and Literature

Doç. Dr. Turgay ŞAFAK | İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Fransız Dili ve Edebiyatı/French Language and Literature

Doç. Dr. Osman COŞKUN | Marmara Üniversitesi

İngiliz Dili ve Edebiyatı/English Language and Literature

Dr. Öğr. Ü. Ömer Faruk İPEK | Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

İspanyol Dili ve Edebiyatı/Spanish Language and Literature

Doç. Dr. Olcay ÖZTUNAL | İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Hayati DEVELİ, İstanbul Üniversitesi, develi@istanbul.edu.tr - (Türkiye) / orcid.org/0000-0002-6968-7010

Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK, İstanbul Üniversitesi, ali.coruk@istanbul.edu.tr - (Türkiye) / orcid.org/0000-0002-3511-7917

Prof. Dr. Nadirhan Hasan, Mirza Uluğbek Özbekistan Milli Üniversitesi, nadirhanhasan@gmail.com - (Özbekistan) /orcid.org/0000-0002-2413-8990

Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU, Sakarya Üniversitesi, yilmazd@sakarya.edu.tr - (Türkiye) / orcid.org/0000-0003-1378-7116

Prof. Dr. Alev Sınar UĞURLU, Uludağ Üniversitesi, alevsinar@uludag.edu.tr - (Türkiye) / orcid.org/0000-0002-0453-585X

Prof. Dr. Michael Knüppel, - MichaelKnueppel@gmx.net - (Almanya) / Orcid.org/0000-0002-6348-5100

Prof. Dr. Hasan AKAY, FSM Vakıf Üniversitesi, hakay@fsm.edu.tr - (Türkiye) / orcid.org/0000-0002-4265-7671

Prof. Dr. Murat KACIROĞLU, Erzurum Teknik Üniversitesi, murat.kaciroglu@erzurum.edu.tr - (Türkiye) / orcid.org/0000-0002-1216-2299

Prof. Dr. Mustafa BALCI, İstanbul Üniversitesi, mustafabaci@istanbu.edu.tr - (Türkiye) / orcid.org/0000-0003-3683-8705

Prof. Dr. Burul SAGINBAYEVA, Manas Üniversitesi, burul.saginbayeva@manas.edu.kg - (Kırgızistan) / orcid.org/0000-0002-3178-9329

Prof. Dr. Alim YILDIZ, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, ayildiz@cumhuriyet.edu.tr - (Türkiye) / orcid.org/0000-0003-4294-9401

Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI, İstanbul Üniversitesi, samsakci@istanbul.edu.tr - (Türkiye) / orcid.org/0000-0002-7855-6557

Prof. Dr. Marek STACHOWSKİ, - Jagiellonian University, stachowski.marek@gmail.com - (Polonya) / Orcid.org/0000-0002-0667-8862

Prof. Dr. Deniz MELANLIOĞLU, İstanbul Üniversitesi, denizmelanlioglu@hotmail.com - (Türkiye) / orcid.org/0000-0002-3663-0894

Dr. Bağdagül MUSA, Amman Üniversitesi, bagdagulmussa@gmail.com - (Ürdün) / Orcid.org/0000-0001-5413-0095

Prof. Dr. İbrahim Gültekin, İstanbuk Üniversitesi, ibrahim.gultekin@istanbul.edu.tr- (Türkiye) / orcid.org/0000-0002-6084-7129

Doç. Dr. Marzanna Pomorska, Jagiellon Üniversitesi, marzanna.pomorska@uj.edu.pl - (Polonya)

Prof. Dr. Dragan POTOÇNİK, Maribor Üniversitesi, dragan.potocnik@um.si - (Slovenia)

Prof. Dr. Elisabetta RAGAGNIN, Freie Universität, elisabetta.ragagnin@fu-berlin.de - (Germany)

Yayın Danışma Kurulu/Review Board

Prof. Dr. Abdülkadir Emeksiz, İstanbul Üniversitesi, abdulkadiremeksiz@gmail.com - (Türkiye) / orcid.org/0000-0001-5000-6927

Dr. Bagdagul Mussa, Amman Üniversitesi, bagdagulmussa@gmail.com - (Ürdün) / orcid.org/0000-0001-5413-0095

Prof. Dr. Muharrem Dayanç, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, mdayancm@gmail.com- (Türkiye) / orcid.org/0000-0002-0120-3374

Prof. Dr. Mustafa Uğurlu, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, muugurlu@mu.edu.tr - (Türkiye) / orcid.org/0000-0002-1105-9345

Prof. Dr. Ali Fuat ARICI, Yıldız Teknik Üniversitesi, aricialifuat@gmail.com - (Türkiye) / orcid.org/0000-0003-0980-0824

Prof. Dr. Elçin İbrahimov, Azerbaycan Diller Üniversitesi, elchinibrahimov85@mail.ru - (Azerbaycan) / orcid.org/0000-0002-1105-9345

Dr. Linda Torresin, Padova Üniversitesi, linda.torresin@gmail.com - (İtalya) / orcid.org/0000-0002-8723-2802

Prof. Dr. Ahmet Karadoğan, Kırıkkale Üniversitesi, ahkaradogan@yahoo.com - (Türkiye)

PD Dr. Zuzana Gažáková, Univerzita Komenského, zuzana.gazakova@uniba.sk - (Slovakya)

Doç.Dr. Nadzeya Dardykava, Minsk Devlet Dil Bilimi Üniversitesi, n.dardykova@gmail.com - (Belarus)

Prof. Dr. Burul Sagınbayeva, Manas Üniversitesi, burul.saginbayeva@manas.edu.kg - (Kırgızistan)

Dizinler/Index

Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi aşağıdaki dizin ve veri platformlarında taranmaktadır.

Journal of Language and Literature Studies is listed in the index of

e-mail: dilarastirma@gmail.com

ULAKBİM TR DİZİN

DOAJ

EBSCO - Central & Eastern European Academic Source (CEEAS)

ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities)

MLA International Bibliography

Ulrich's Periodicals Directory

SOBİAD

İdealonline

Tasarım ve Uygulama/Design and Application

Erdem Özsaray

Baskı ve Cilt/Press

Aktif Matbaa ve Reklam Hiz. San. Tic. Ltd. Şti.

Yönetim Merkezi:

Türkiye Dil ve Edebiyat Derneği Genel Merkezi Feshane Caddesi No: 3 Eyüp / İstanbul

Tel/phone: 0212 581 69 12 - 581 61 72 | Tel/Phone: 0537 675 71 10

Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisi yılda iki sayı yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Journal of Language and Literature Studies is a peer-reviewed,biannual journal.

Dergide yer alan yazıların ilmî ve fikrî sorumluluğu yazarlarına aittir.

The responsibility of statements

İçindekiler/Contents

Araştırma Makaleleri / Research Articles

MAKALELER/ARTICLES

Dina Rubina'nın "Çingene" Adlı Öyküsünde Büyülü Gerçekçiliğin İzleri
Traces of Magical Realism in Dina Rubina's Story 'Gypsy' **1-8**
İmge Kına

Yûnus Emre Dîvânı'nın Yayımlanmayan Bir Nüshası ve Bilinmeyen Üç Şiiri Üzerine
On an Unpublished Copy of Yunus Emre's Divan and Three Unknown Poems **9-26**
Özlem DEMİREL

Calixthe Beyala'nın C'est Le Soleil Qui M'a Brûlée Eserinde Sürgün Olgusu
The Phenomenon of Exile in Calixthe Beyala's Work C'est le Soleil Qui M'a Brûlée **27-38**
Cansu AVCI

Henryk Sienkiewicz'in Quo Vadis Adlı Eserinde Havari Petrus ve Petrus İmajı Üzerine Çözümlemeli Bir İnceleme
An Analytical Study on the Apostle Peter and the Image of Peter in Henryk Sienkiewicz's Quo Vadis **39-56**
Muammer ULUTÜRK

Tomris ve Kirus'ta Zıt Anlamlılığın İşlevleri Üzerine Bir İnceleme
A Study on the Functıons of Antonym in Tomris and Kirus **57-70**
Zeliha GADDAR

Unraveling the layers and untangling the knots: Postmodern literary strategies in the Turkish translation of Donald Barthelme's Snow White
Katmanları aralayıp düğümleri çözmek: Donald Barthelme'nin Snow White eserinin Türkçe çevirisinde postmodern yazın stratejileri **71-89**
Göksenin ABDAL

Derleme Sözlüğü Bağlamında Av Kültürü
Hunting Culture in the Context of the Compilation Dictionary **91-106**
Sinan YAMAN

Mithat Cemal Kuntay'ın Üç İstanbul Romanında Metinlerarasılık
Intertextuality in Mithat Cemal Kuntay's Üç İstanbul Novels **107-122**
Fikri KULA

Yağmurun Ardındaki Hayal: Muhammed Abdulvelî'nin "Adı Özlem Olan Bir Şey" Adlı Hikâyesi
The Dream Behind The Rain:Muhammad Abdulwali's Short Story named Something Called Longing **123-144**
Hüseyin YAZICI

Seyâhatnâme'de Üç Mizahi Benzetme İbaresi: Şam Cini, Bağdat Kösü, Malta Esirleri-Kâfirleri
Some thoughts on the three humorous metaphors used in Evliyâ Çelebi's Travelogue: Damascus Demon, Baghdad Drum, Maltese Captives-Infidels **145-163**
Nilgün BÜYÜKER GÜNGÖR

Göstergebilimsel Bir Okuma ile Harnâme'nin Söylem Analizi
Discourse Analysis of Harname with a Semiotic Reading **165-182**
Ruken KARADUMAN

"From Silence to Anger": Silence and Anger as Modes of Resistance in debbie tucker green's hang
"Sessizlikten Öfkeye": debbie tucker green'in hang Oyununda Direniş Biçimleri Olarak Sessizlik ve Öfke **183-196**
Nurten KAYA

Selçuk Adının Kökeni ve Anlam Alanı: Onomastik Bir Değerlendirme
The Etymology and Semantic Field of the Name Selçuk: An Onomastic Evaluation **197-213**
Kubilay FENER, Fatma ÖZKAN

Namık Kemal'in Edebî Dünyasında Ahlaki Söylem: İntibah'ta Efendi-Köle Ahlakı ve Hınç Duygusu
Moral Discourse in Namık Kemal's Literary World: Master–Slave Morality and Ressentiment in Intibah **215-233**
Ferhat UZUNKAYA

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın mütercim habitusunun Mürebbiye'ye etkisi
"The effect of Hüseyin Rahmi Gürpınar's translator habitus on his Mürebbiye novel" **235-250**
Osman COŞKUN

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Makber Adlı Eserinde Kayıp ve Yas
Grief and Mourning in Abdülhak Hâmid Tarhan's Makber **251-270**
İhsan SAFİ, Saliha TUNÇ

Mirsâdu'l-ʿibâd'da "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" Meselesi: Manastırlı Besîm Efendi'nin Manzum Tercümesi
The Issue of "Hālat-i Hamse-i Ādamī" in Mirsād al-ʿIbād: Manastırlı Besim Efendi's Versified Translation **271-296**
Nurgül KARAYAZI BAL

Constructing Self-representation through Translation of Children's Animations
Animasyon Çocuk Filmleri Çevirisi Aracılığıyla Öz-Temsil İnşa Etmek **297-310**
Sevcan YILMAZ KUTLAY

İbrahim Mardînî'nin Türkçe Siyaset Risalesi: Âdâbu'l-Mülûku Zebân-ı Türkî-i Rûm Üzere Anlatmak
İbrāhīm al-Mardīnī's Turkish Treatise on Politics: Explaining Ādāb al-Mulūk in the Zebān-i Turkī-i Rūm **311-326**
Elmin ALİYEV

Testing the Binding Hierarchy on Turkish Complement Clauses:
A Cognitive Grammar Approach
Bağlama Hiyerarşisinin Türkçe Tümleç Yantümceleri üzerinde Sınanması:
Bilişsel Dilbilgisi Yaklaşımı **327-344**
Taylan AKAL

Olay Hikâyelerinde Çözüm Türleri
Resolution Types in Classically Structured Event Stories..... **345-366**
M. Halil SAĞLAM

"Geçiş Kuşağı" Şairlerinden A. Halim Uğurlu'nun Hayatı, Poetikası ve Şiirlerine Dair Bir İnceleme
A Study On The Life, Poetıcs, And Poems Of A. Halim Uğurlu, One Of The "Transıtıonal
Generatıon" Poets **367-390**
İbrahim ÖZTÜRKÇÜ

KİTAP DEĞERLENDİRMESİ/BOOK REVİEWS

1. Batı Seyahat Edebiyatında Osmanlı'nın İnşası: Batı Seyahat Edebiyatı ve Macfarlane'in Gözünden Osmanlı Dünyası **389**
Taner TUNÇ

EDİTÖRDEN

Saygıdeğer Bilim İnsanları,

Uluslararası hakemli ***Dil ve Edebiyat Araştırmaları / Journal of Language and Literature Studies*** dergisinin 33. sayısı (Mart 2026) yazarlarımızın, hakemlerimizin, yayın kurulumuzun ve süreçte yer alan değerli araştırmacıların üstün gayretleriyle siz saygıdeğer bilim insanlarının ve okurlarımızın istifadesine sunulmuştur.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisinde başta Filoloji alanına giren başta Dünya dilleri ve edebiyatları olmak üzere, Türk dili ve edebiyatı, folkloru, dil bilim, çeviri bilim, mütercim tercümanlık gibi yine bu alanın içinde yer alan ya da ilgi kuran bilim dallarındaki akademik çalışmalara yer verilmektedir. Diğer sayılarda olduğu gibi dergimizin bu sayısına da yurtiçi ve yurtdışından büyük bir ilgi gösterilmiş olup, -yayın ilkelerinde açıklandığı gibi hakem sürecinden geçen-sınırlı sayıda makaleye yer verilebilmiştir. Dergimize gönderilecek makalelerin sadece DergiPark sistemi üzerinden gönderilebileceğini, bir sayıda sadece bir yazarın tek makalesine yer verilebildiğini tekrar hatırlatmak isteriz.

Bu sayıda, sistem üzerinden dergimize gönderilen ve çift taraflı kör hakemlik sürecinden olumlu olarak tamamlanan yirmi iki makaleye ve bir kitap incelemesine yer verilebilmiştir. Bütün bu çalışmaların ilim dünyasına ve okuyuculara faydalı olmasını temenni ederiz.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisinin 33. sayısının hazırlanmasında emeği geçen değerli yazarlara, titiz değerlendirmeleriyle bilimsel sürece katkıda bulunan hakemlere ve derginin yayımlanmasında desteklerini esirgemeyen tüm kişi ve kurumlara teşekkür ederiz. Dergimizin yer alan yazıların faydalı olmasını dileriz.

Editör
Prof. Dr. Ahmet KOÇAK

Dear Scientists,

The 33rd issue (March 2026) of the international peer-reviewed J***ournal of Language and Literature Studies*** is now available for the benefit of our esteemed scholars and readers, thanks to the outstanding efforts of our authors, reviewers, editorial board, and valuable researchers involved in the process.

The Journal of Language and Literature Studies publishes academic studies primarily within the field of Philology, including world languages and literatures, Turkish language and literature, folklore, linguistics, translation studies, and interpreting and translation, as well as other related or interdisciplinary fields connected to these areas. As in previous issues, this issue of our journal has also received considerable interest from both domestic and international contributors; however, as stated in our publication principles, only a limited number of articles that successfully passed the peer-review process could be included. We would like to remind our contributors that manuscripts can only be submitted through the DergiPark system and that only one article by a single author can be published in each issue.

In this issue, twenty-two articles and one book review submitted to our journal through the system and successfully completed the double-blind peer-review process have been included. We hope that all these studies will contribute to the academic world and be beneficial to our readers.

We would like to thank the esteemed authors who contributed to the preparation of the 33rd issue of ***the Journal of Language and Literature Studies***, the reviewers who supported the scientific process with their meticulous evaluations, and all individuals and institutions who provided support in the publication of the journal. We hope that the articles included in this issue will be beneficial to the academic world and our readers.

Editor
Prof. Dr. Ahmet KOÇAK

Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi
e-posta: dilarastirma@gmail.com
tel: +90 537 675 71 10

Journal of Language and Literature Studies
e-mail: dilarastirma@gmail.com
tel: +90 537 675 71 10

Address: Journal of Language and Literature Studies
e-mail: dilarastirma@gmail.com
phone: +90 537 675 71 10

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 1-8
DOI: 10.30767/diledeara.1685723 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Dina Rubina'nın "Çingene" Adlı Öyküsünde Büyülü Gerçekçiliğin İzleri

Traces of Magical Realism in Dina Rubina's Story 'Gypsy'

İmge KINA*

*Dr. Öğretim Üyesi, Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Artvin, Türkiye.
e-posta: imge_kina artvin.edu.tr
ORCID: 0000-0002-3321-2785
ROR ID: ror.org/02wcpmn42

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
28.04.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
23.10.25
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Kına, İ., Dina Rubina'nın "Çingene" Adlı Öyküsünde Büyülü Gerçekçiliğin İzleri
Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 33, 1-8
doi.org/10.30767/diledeara.1685723

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Latin Amerika kökenli bir oluşum olan büyülü gerçekçilik terimi, tarihte ilk kez Alman sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından kullanılır. Terimin edebiyat alanında ise ilk kez İtalyan yazar Massimo Bontempelli tarafından kullanıldığı bilinir. Genel anlamda gerçek ile mistik olanı bağdaştırarak doğaüstü olayları anlatan, folklorik ögelere, halk anlatılarına yer veren ve fantastik unsurlar barındırmasıyla bilinen terimin izlerine özellikle çağdaş edebiyat eserlerinde rastlanır. Terim, araştırmacılar tarafından metin içinde mitolojik unsurları kullanarak gerçek ile gerçek dışının iç içe geçip sıradanlaşması olarak da ifade edilir. Batıl inanışların, efsanelerin, masalların ortaya çıkardığı büyülü anlatım tarzından hareketle, kurgulanan eserlerin olağanlığı ve okuyucuya gündelik hayatın bir parçası gibi gelmesi terimin gerçekçilik ile ilişkisini ortaya koyar. Çalışmamızda Dina Rubina'nın "Çingene" adlı öyküsü büyülü gerçekçilik teriminin özellikleri açısından analiz edilmiştir. Ele aldığımız eserde yer alan gerçek dışı ve mistik durumlar, kehanette bulunma gibi folklorik ögeler, gerçekleşen beddualar, ileri ve geri zaman akışı, çok sesli anlatı gibi terime dair yapılar vurgulanarak eserin büyülü gerçekçilik türüne uygun özellikleri gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rus edebiyatı, Büyülü gerçekçilik, Dina Rubina, Mistizm, Çingene.

Abstract

The term magical realism, a formation of Latin American origin, was first used in history by the German art critic Franz Roh. It is known that the term was first used in literature by the Italian writer Massimo Bontempelli. In general terms, the traces of the term, which describes supernatural events by reconciling the real and the mystical, includes folkloric elements, folk narratives and is known for containing fantastic elements, are found especially in contemporary works of literature. The term is also expressed by researchers as the intertwining and ordinaryisation of the real and the unreal by using mythological elements in the text. Based on the magical narrative style created by superstitions, legends and fairy tales, the ordinariness of the fictionalised works and the fact that they seem like a part of everyday life to the reader reveals the relationship of the term with realism. In our study, Dina Rubina's story 'Gypsy' is analysed in terms of the characteristics of the term magical realism. Unreal and mystical situations, folkloric elements such as prophesying, curses, forward and backward time flow, polyphonic narrative, etc. are emphasised and the characteristics of the work suitable for the magical realism genre are shown.

Keywords: Russian literature, Magical realism, Dina Rubina, Mysticism, Gypsy.

Giriş

XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra özellikle Latin Amerika edebiyatı ile adını duyuran büyülü gerçekçilik terimi, çağdaş dünyanın hızla değişen yeni resmini ve karmaşık çok boyutlu gerçekliğini büyülü içerik ile görme biçimi şeklinde tanımlanabilir. Bu terimin kuramsal temeli ve terimin edebiyat alanına taşınması yazar Massimo Bontempelli tarafından yayımlanan *Novecento* dergisinde yer alan çalışmayla oluşturulur. Büyülü gerçekçilik ilk olarak yaşadığımız dünyada var olanın, yazarın "gerçekçi" bir şekilde tasvir etmesi gereken olayın ya da durumun açıklanamaz bir yönünü içerir. Aynı zamanda bu terim, sıra dışı olan olayları gerçeklikle birbirine bağlama, ona anlam yükleme böylece dünya ile insanın karşılıklı ilişkisinin yeni bir modelini yaratma durumudur. Bir bakıma olağanüstü bir olayın gerçek dünyada yaşanıyor olması ve okuyucunun bu duruma ikna olması için masalların, efsanelerin, mitolojik hikâyelerin ve fantastik unsurların yardımı, bu terimin büyülü ve doğaüstü olan kısmını açıklamaktadır. Bunun dışında gerçekle efsanenin iç içe geçmesi, olanaksız olanın akla yatkın hale gelmesine yol açarak olağanüstü olanın da sıradan görünmesini sağlar (Kislitsın, 2011, ss. 274-275).

Kökleri romantizm ve ekspresyonizme dayanan büyülü gerçekçilik terimi her ne kadar Latin Amerika romanının başarısı nedeniyle yaygın olarak bilinse de terimin örneğine tüm dünya edebiyatlarında rastlanır. Rus felsefeci O. Ovçarenko, bu durumu *"büyülü gerçekçilik teriminin kullanımı, uzun zamandan beri Latin Amerika edebiyatının sınırlarını aşmıştır"* (Kislitsın, 2011, s. 275) cümlesiyle belirtir. Gabriel Garcia Marquez, Milan Kundera, Juan Rulfo, Haruki Murakami, Laura Esquivel, Yann Martel gibi yazarların eserlerinde rastlanan büyülü gerçekçiliğin örneklerine Rus edebiyatında Gogol'ün erken dönem eserlerinde dahi rastlanır. Yazarın, "Burun", "Palto" gibi öyküleri terimin kökeninin Rus edebiyatında daha da eski dönemlerde ele alındığını gösterir. Aynı şekilde M. Bulgakov'un "Usta ve Margarita" başlıklı eseri de terimin Rus edebiyatındaki önemli örneklerindendir. Sıradan ve açıklanamaz gerçek dışılığın birleşimi olarak adlandırabileceğimiz bu terimin anlatım biçimi çağdaş yazarların da ilgisini çeker. Çalışmamızda terime dair örnekler vermesiyle bilinen Rus edebiyatı yazarlarından Dina Rubina'nın "Çingene" adlı öyküsü büyülü gerçekçilik üzerinden değerlendirilecek ve terimin özellikleri bağlamında incelenecektir.

Gerçeğin Büyüsü: Çingene

Modernist akımın temsilcileri James Joyce ve Virginia Woolf'un öldüğü 1941 yılından bu yana dünya edebiyatında postmodernizm çağı hâkimdir. Yeni biçimler, türler ve yöntemler arayışında olan pek çok yazar ve şair aynı şekilde edebiyatta yeni bir terim olan büyülü gerçekçiliğe yönelir. Büyülü gerçekçilik, büyülü unsurların dünyanın gerçekçi resmine dahil edildiği sanatsal bir yöntemdir. Bu terimi ilk kez kullanan Franz Roh, insan zihninin bir ürünü olarak sanatın, gerçek yaşam biçimlerini taklit etmekten uzaklaşmaya, nesneler ve gündelik olan arasında sanatsal önemi reddeden gizli bağlantıları ifade etmeye çalıştığını belirtir. Fransız eleştirmen E. Jaloux ise büyülü gerçekçiliğin rolünün, gerçekte tuhaf, lirik ve hatta fantastik olanı bulmak olduğunu ileri sürer. Ona göre bu unsurlar sayesinde günlük yaşamın şiirsel, gerçeküstü ve hatta sembolik dönüşümlere açık hale gelmesi sağlanır. Bu terime katkı sağlayan Kübalı yazar Alejo Carpentier, "Bu Dünyanın Krallığı" eserinin önsözünde kullandığı ve kabaca olağanüstü gerçeklik anlamına gelen "lo real maravilloso" ifadesini ortaya atar. Carpentier, büyülü gerçekçilikte, anlatıyı fantastik yöne çekmeden olağanüstü unsurların ortaya konabileceği ve fikrin tam olarak gerçekleştirilmesi için gerekli olan gerçekliğin aynı oranda kurguya dâhil edilebileceğini ifade eder (Şalanova, 2018, ss. 54-55).

Çağdaş Rus edebiyatının önemli isimlerinden Dina Rubina da eserlerinde büyülü gerçekçiliğe örnekler veren çalışmalarıyla bilinir. Yazar eserlerinde olağanüstü varlıklarla ilgili efsaneler, büyü, sihir, rüya ve kehanet gibi sıra dışı unsurlarının yanı sıra folklorik motifleri, halk kültürüne ait olan birçok öğeyi içeren eski halk inanışlarını, dinsel figürleri ve mitolojik efsaneleri oldukça

sık kullanır (Cebe, 2016, s.4). Buna rağmen Rubina'nın çalışmalarının edebi eğilimler ve akımlar sistemindeki yerinin ne olduğu sorusu henüz tam olarak net bir şekilde ifade edilememiştir. Bu açıdan yazarın çalışmalarını inceleyen akademik makalelerde yazarın hangi yönelimde olduğuna dair yansıtılan bakış açıları farklılık gösterir. Örneğin yazarın eserleri tanımlanırken yapılan incelemelerde "mistik roman" gibi daha temkinli bir tanımla sık karşılaşılabilir fakat bu tanım çok genelleştirilmiş gibi görünmekte ve eserin özelliklerini tam olarak yansıtamamaktadır. Aynı zamanda Rubina'nın eserleri incelenirken büyülü gerçekçilik teriminin kullanıldığı akademik çalışmalar da mevcuttur. Bu çalışmalar yazarın hangi yönelimde yazdığına dair oluşan sorunun çözümüne katkıda bulunmakta olup büyülü gerçekçiliğin özellikleri ile yazarın çalışmaları arasında tutarlı bir ilişki kurarak yazarın eserlerinde büyülü gerçekçilik geleneğinin baskın olduğunu vurgular (Sorokina ve Abramenkova, 2019, s. 519). Yazarın 2007 yılında yayımlanan "Çingene" (Цыганка) adlı öyküsü ise büyülü gerçekçilik teriminin içerik ve teknik özellikleriyle oldukça yoğun kullanıldığı bir eserdir.

Eser, küçük yaşlardan itibaren başına gelen olaylara anlam veremeyen bir kadının Çingene soyundan geldiğini öğrenmesi üzerine *"Çocukluğumdan beri onu hissediyordum. Hem meşhur kanını hem de ensemdeki gölgesini"* (Rubina, 2021, s. 129) ifadesiyle bir takım alışılmadık olayların nedenini araştırmasıyla başlar. Yıllar sonra görüştüğü bir akrabasından büyük dedesinin Çingene bir kadınla olan evliliğini ve Çingene ninesinin Yahudi soykırımında torunlarıyla birlikte katledildiğini öğrenir. Çingene kadın kehanette bulunan ve kehaneti henüz gerçekleşmeden bile çocuklarının kendisinden önce öleceğini bilen doğaüstü güçlere sahip bir kadındır. Katledilmeden kısa bir süre önce soyundan olanlara haksızlık yapan her kim olursa bunun bedelini ödemesini dileyen Çingene kadının bu bedduasını öğrenmesi, öykü kahramanının yaşadığı şeyleri anlamlandırmasını sağlar. Kendi yaşantısında daha önce uğradığı zulümler karşısında ona haksızlık yapanların ağır bir şekilde cezalandırılmasına anlam veremeyen öykü kahramanı, Çingene soyundan geldiğini öğrendikten sonra bir takım doğaüstü açıklanamaz güçlerin artık onunla olduğunu derinden hisseder.

Büyülü gerçekçiliğe ait eserlerde söz konusu kavramı diğer benzerlerinden ayıran özellik mucize olasılığı ve bunun gerçek olabilme ihtimalidir. Rus düşünür Berdayev'e göre mistik olan, fantastik özelliklerden ziyade son derece gerçek bir görüntüden ibarettir. Terimin özelliklerine bakıldığında öykü karakterinin özel bir iç dünyası mevcuttur ve bu ilk başta gerçek dışı olarak adlandırılabilir. Böyle bir özne gerçekte olağandışı bir şey görebilir, hissedebilir ve bazen bu olağandışılığın uhrevi gerçekliğine ikna olur. Bu durumun yaratılması için ipuçları, gizli işaretler, kehanetler yoluyla gerçeklikle iletişim kurabilir. Başka bir deyişle, bu tür gerçeküstü işaretler onları algılayan bilince bağlı olarak gerçeküstünden gelen mesajlar gibi görünebilir ya da sadece şaşırtıcı tesadüfler akıl tarafından açıklanamaz şekilde oluşabilir. Bir mucizenin gerçekçi anlatıyı ifade ettiği durumlarda şüphe duyan zihin, belirli çekincelerle de olsa olağanüstü durumun gerçekliğini kabul eder (Gavrikov, 2021, ss. 37-39). Bu bilgiler ışığında incelediğimiz esere bakıldığında öykünün ana karakteri olan kadın, insanların ona haksızlık yaptığı ya da onu üzdüğü durumlarda *"Beni üzenlere hiç gücenmezdim, kızmazdım, karşılığında da onlara kötü davranmazdım çünkü eninde sonunda cezalarını çekeceklerini biliyordum"* (Rubina, 2021, s. 157) ifadesini kullanır. Bu bağlamda olağan dışı olan bu güç artık kadın için gerçek bir duruma dönüşür. Bir başka deyişle büyülü gerçekçiliğin terim özelliklerinde olduğu gibi kadının mistik olanı gerçek bir olay şeklinde kanıksadığı ileri sürülebilir.

Büyülü gerçekçilik yalnızca mistik olanın değil, gündelik olanın da tasvir edilmesiyle karakterize edilir. Gerçekliğin özelliklerine dikkat edilirken eserde gerçek ve gerçek dışı arasındaki sınırlar oldukça yanıltıcıdır. Anlatıcılar sürekli değişikliğe uğrarken, anlatı öznel bir yapıdadır. Olağanüstü ve gerçek birbirinin içine geçtiği için anlatıcılar ne gördükleri konusunda belirsizlik içinde ifade verirler. Bir şeyin onlara görünmüş olabileceğini, bir şeyi yanlış anlamış olabilecekle-

rini düşünürler. Anlatımları bazen kafa karıştırıcı, varsayımlarla dolu bir hal alır (Sorokina ve Abramenkova, 2019, s. 520). Esere bakıldığında da küçükken sınıf arkadaşları ya da komşu çocukları tarafından zorbalığa uğrayan kadının çektiği acıların ilahi bir şekilde cezalandırıldığı görülür. Örneğin kadın ona tekme atan, kantinde zorla parasını alan ya da şapkasını kafasından çekip top yerine onunla oynayan çocukların ertesi hafta kolunu kırdığını duyar. Aynı şekilde bisikletiyle bilerek küçük kıza çarpan bir çocuğun kısa bir süre sonra bisiklet kazası yaptığını ve kolunun artık aksak kalacağını öğrenir. Dolayısıyla eserde henüz okul yıllarındayken kendisine zarar verenlerin çok kısa sürede aynı şekilde cezalandırıldığı, büyüdüğünde ise kadına haksızlık yapanlara verilen cezaların artık ölümle sonuçlandığı görülür. Örneğin kadının en büyük hayali oğluyla birlikte deniz tatiline gitmektir. Bir yayınevinin editörüyle anlaşıp eser çevirisini tamamlayıp karşılığında hak ettiği parayı almayı bekler. Her gece oğluna hayalini anlatan kadın, çeviriyi tam vaktinde bitirip para alma zamanı geldiğinde yayınevi sahibinin kadının hakkı olan parayı vermediğini görür. Bu duruma çok üzülen kadın kısa süre sonra tatil yapmayı hayal ettiği yere adamın gittiğini ve daha ilk gün boğularak öldüğünü duyar. Eserde yer alan bu örneklerden yola çıkarak büyülü gerçekçiliğin yapısal özelliğine bakıldığında kadının anlattıklarının gerçek ya da gerçek dışı olduğu ile ilgili net bir sınırın bulunmadığı görülür. Kadın içinde bulunduğu durumu henüz anlamlandıramazken gündelik yaşamın içinde büyülü unsurların varlığı oldukça dikkat çeker.

Büyülü gerçekçilik efsanelere, masallara ve halkın mistik fikirlerine dayalı olarak mitleştirilmiş olup asırlık bilgeliğin pek çok unsurunu yansıtmaktadır (Sorokina ve Abramenkova, 2019, s. 521). Esere bakıldığında da yaşadığı bu tip olağandışı durumları artık taşıyamaz hale gelen kadın bir arkadaşıyla içinde hissettiği ancak anlam veremediği şeyleri paylaşmaya karar verir. Bir gece arkadaşına başına gelen her şeyi anlatan kadın, arkadaşının *"Seni koruyanlar var"* (Rubina, 2021, s. 137) cümlesine anlam veremez. Bu konuyu anlamak için ısrar eden kadına arkadaşı bir Ermeni tarafından duyduğu hikâyeyi anlatır. Fal bakan ve ölülerle konuşan bir kadın, yüce güçlerin insanları seçtiğini ve bu insanlar üzerinden kötülük yapanlara ceza verildiğini anlatır. Kötü insanların sınavlarının iyi insanlar üzerinden olacağı düşüncesi artık kadın için sıradan gelmeye başlar ve bu durum eserde şu sözlerle karşılık bulur: *"Zamanla sakinleştim, kaderimi kabul ettim. Hayat devam ediyordu… Hayatta adaletin var olduğunu, kimin ne için ve ne zaman ceza çekeceğini gösteriyordu"* (Rubina, 2021, s. 138). Üstelik eserin ilerleyen kısımlarında kadın, Çingene ninesinin soyundan gelen kuzeniyle karşılaşarak onun da farklı olduğunu ve bir şeylerin sıradan olmadığını *"Muhakkak o da benim gibi damarlarında dolaşan esrarengiz kanını hissediyordu. Kendisi de dedemin torunlarından biriydi"*(Rubina, 2021, s. 139) cümlesiyle ifade eder. Kuzeniyle buluştuğunda Çingene ninesi hakkında her şeyi öğrenen kadın, onun geleceği gören, hatta nasıl öleceğini dahi bilen biri olması sebebiyle kendinin de Çingene soyundan gelmesinin bu tip güçlere yol açtığını düşünür. Eserin geneline bakıldığında Çingene olmanın fal ve kehanet gibi mistik durumlarla bir tutulan olgu şeklinde algılandığı da ileri sürülebilir. Bu bağlamda eserde bu tip güçlerin asırlarca gelen halk mitlerinin bir örneğini yansıttığı söylenebilir.

Büyülü gerçekçi anlatılarda gerçekleşen hadiseler aslında var olmayan tamamen hayal gücüyle kurgulanmış alanlarda ve alternatif gerçeklikler sunan dünyalarda vuku bulmaktadır. Olaylar içinde yaşadığımız dünyada yaşanırken işin büyülü kısmı da ya anlatıcı konumundaki kişilerinin inanç ve geleneklerinden doğan gizemin bu alana dâhil edilmesi ya da sıradan bir durumun abartılarak doğaüstü bir hale büründürülmesi şeklinde gerçekleşir. Birbirine tamamen zıt kutuplarda görünen bu ikiliğin bir arada anlamlanabilmesi için gerçek ve gerçek dışı olaylar bir arada kabul edilir ve bu durum herhangi bir rahatsızlık uyandırmaz ya da tuhaf karşılanmaz. Aynı zamanda gerçekçi ve büyülü özelliklerin birbiriyle çelişmeden uyumlu bir şekilde bütünleşebilmesi de oldukça önemlidir. Bir diğer özellik ise "yazarın ketumluğu" (authorial reticence) ilkesidir. Yazarın, doğaüstü olayların yaşanabildiği bir dünyaya inanmış olan karakter üzerinden hareket etmesi ge-

rekir. Bu yüzden olaylara bir açıklama getirme çabası içine girmemesi de elzemdir (Yücel, 2023, ss. 97-98). Esere bakıldığında Çingene kadının *"Benim kanımdan gelenleri üzenler bedelini ağır ödeyecek!"* (Rubina, 2021, s. 142) ifadesiyle dokuz kuşak soyunu korumaya aldığı ve kadının yaşamında hissettiği ilahi adaletin bu sebeple olduğuna son derece inançlı olması büyülü gerçekçiliğin yukarıda sözü geçen özelliklerinin bir yansımasıdır. Bu ifade ile bu gerçek dışılık son derece gerçek gözükmekte ve sınırları net kestirilememektedir.

Büyülü gerçekçiliğe ait eserlerin bir diğer özelliği gerçekliği tasvir etmenin ana yolu olarak ikilik yaratmaktır. Bu durumda, tasvir edilen gerçek dışı katman ikincil bir karaktere sahip olabilir. Bir başka deyişle yazarın inandırıcı bir şekilde tasvir etmesi gereken durum, gerçeklikten kaçmanın bir yolu haline gelmeyip günlük yaşamın içine gömülür. Karakterlerden bazıları mistik olan durumları görebilir ve onlarla birlikte var olabilirken bazıları için bu erişilemezdir. Araştırmacılar, büyülü ve gerçek arasındaki etkileşimin farklı yollarına dikkat çekerek metinde tasvir edilen büyülü ve gerçek durumların dengeli hacmini, bireysel imgeler ile gerçek ve gerçek dışı kodların kaynaşmasının gerekliliğini savunur. Bu çatışma türü, büyülü ve gerçek olmak üzere iki dünyanın var olduğu, mekânsal ve zamansal antitezlerin bulunduğu eserlerde tanımlanır (Osipova, 2020, ss. 256-257). Ele aldığımız öyküde de çingene lanetinin gerçekliğe dair ikilik yaratması yukarıda sözü geçen bu özelliği pekiştirmektedir.

Büyülü gerçekçi eserlerde zamana bakıldığında bunun düz çizgisel değil; döngüsel bir düzlemde olduğu görülür. Bu döngüsel düzlemde geçmiş, gelecek ve şimdi iç içe geçmiş haldedir. Şimdiki zamanda geçen bir olay geçmişte oluyormuş gibi görünebilir. Bu durumda zamanın akışında bozulma gerçekleşecektir. Bu tür eserlerde zaman dairesel bir yönde ilerler veya şimdiki zaman tekrar eder. Modern ve post-modern eserlerde olduğu gibi büyülü gerçekçilikte de anlatımda sık sık geriye dönüşler yapılır. Bu durum da zamanın çizgisel bir yönde ilerlemediğini göstermektedir (Oranlı, 2021, s. 18). Büyülü gerçekçiliğin yapısal özelliği olan ileri geri zaman akışı "Çingene" eserinde de yer almakta olup anlatıcı kadının kuzeniyle karşılaşması ve kuzeninin ona Çingene ninelerinin hikâyesini anlatmasıyla başlar. Bu bağlamda eser içinde ikinci bir hikâye vuku bularak zamanda savaş dönemine dönülür ve Yahudi soykırımı üzerinden ninenin hayatı şimdi oluyormuş gibi anlatılır. Bu açıdan bakıldığında okuyucunun her iki öykü arasında bağ kurulması sağlanır.

Büyülü gerçekçilik bağlamında yazılmış eserlerin bir diğer özelliğine bakıldığında terim aracılığıyla olay örgüsü ve karakterler ele alınırken ulusal, tarihi ya da ruhani deneyimlere atıfta bulunarak bu anlamda kültürel bir bağlam oluşturulduğu görülür. Genel itibarıyla metinde bir arada var olan ve birbirinin içine geçen birincil ve gizli olmak üzere iki gerçeklik söz konusudur. Eserde fantastik unsurların nedenleri belirtilmemiş olup karakterler bunları basitçe kabul ederek bunlara karşı çıkmazlar. Çoğu zaman neden ve sonuç ters sırada verilirken zaman akışı çarpıtılır. Başka bir ifadeyle zaman döngüsel bir karaktere sahiptir ya da belirsiz bir şekilde görünür. Bu anlamda şimdinin geçmişe benzediği ya da geçmişi tekrarladığı bir durum şeklinde de sıklıkla kullanılır. Mekân, gerçek ve gerçek olmayan sınırları kaydırılarak, örneğin rüya görerek çarpıtılırken sıklıkla sembollere ve imgelere başvurulur. Bu semboller ya da imgeler de genelde folklor, mitolojik ve efsanevi konulardan beslenerek oluşturulur. Yazar, kahramanların eylemlerinin psikolojik analizini yapmayarak yalnızca duyusal algının ayrıntılarını ve kahramanların zihinsel yaşamını betimler. Dolayısıyla olaylara bakış açısı yer değiştirerek anlatıcının sesi üçüncü şahıstan birinci şahsa geçer. Nihayetinde de eserin sonu açık bırakılır; böylece okuyucu, anlatının büyülü mü yoksa gerçekçi mi olduğuna kendisi karar verir (Şalanova, 2018, ss. 56-57). Ele aldığımız eserde de kehanet olgusunun varlığıyla ruhani deneyimler göz önünde tutularak bu deneyimlerin yalnızca karakter üzerindeki etkisinin incelendiği, kadının yaşadığı durumun psikolojik açıdan yeterince tahlil edilmediği görülmektedir. Ayrıca, anlatıcıların sık sık değişmesi ve anlatılan olayların yorumunun okuyucuya bırakılması, büyülü gerçekçilik teriminin en belirgin özelliklerindendir.

Büyülü gerçekçi eserlerde akılla algılanamayan bir varlık ya da unsur baş koşul olsa da bu varlık ya da unsur eser boyunca iki farklı bakış açısı ile sunulur. İlk bakış açısında, eserdeki gerçek akıl ve mantığa dayandırılırken ikincisinde olağanüstü olay ya da olayları gündelik hayatın parçası gibi görme eğilimi mevcuttur. Eserdeki olağanüstülük anlatıcı ya da karakterlerin bir yansımasıdır. Bu durum ise, olağanüstü olanın çok doğal bir şey gibi anlatılırken gösterilmesiyle sağlanır. Üstelik daha doğal durması için anlatıcı olağanüstüyü ayrıntılı olarak tasvir eder. Doğal olarak büyülü durum gerçek dünyada geçer ve eserdeki tuhaflıklar sanki olağanmış gibi sunulur (Oranlı, 2021, s. 16). Bu bağlamda Rubina'nın incelediğimiz eserine bakıldığında eser otobiyografik eskizlerle dolu olup yazarın kendi hayatından, birçok arkadaşının ya da akrabasının hayatından sanki günlük yaşamın sıradan bir örneğini gösteren bir metin yarattığı izlenimi edinilir. Yazar, yaşlı kadının olağandışı yeteneklerini çok doğal bir durummuş gibi belirtmek için Komsomolka gazetesinde vermiş olduğu röportajında eserde de birebir geçen şu ifadeleri kullanarak büyülü gerçekçiliğin sıradanlık yönünü vurgular: *"Bana bazı şeyleri önceden söyleyen insanlar var… Ben bir çingene kadının torunuyum ve bazen herhangi bir olayı kendim de çok iyi hissedebiliyorum. Kendimde geliştirmedim ama yapmaktan kaçındığım şeyler var çünkü içimden bir ses fısıldıyor: "Yapma bunu!" Ve ben de çingene lanetine inanıyorum"* (Zavgorodnyaya ve Korsakov, 2017). Bu açıdan bakıldığında akılla algılanamayan bu durum yazar tarafından bizzat doğal bir olaymışçasına ifade edilir. Bunun yanı sıra lanet, kehanet gibi doğaüstü durumların eserin genelinde kullanılarak eserin gerçek ile gerçek dışılık arasında sıkıştığı ifade edilebilir.

Sonuç

Büyülü gerçekçiliğin sınırları ve özellikleri tanımlandığında, Dina Rubina'nın Çingene adlı eserinde büyülü gerçekçiliğin geleneklerinin var olduğunu gösteren pek çok örnek olduğu ifade edilebilir. Eserin yapısal özellikleri incelendiğinde de eserin büyülü gerçekçilik örneklerine uygun pek çok özelliği tanımlanır. Gerçek dışı ve gündelik olanın birleşimi, mistik olanın inandırıcı olarak kabul edilmesi, çok sesli anlatı, hikâyenin ileriye ve geriye sarması ile gösterilen karmaşık bir kronotop, karakterlerin ve kahramanların durumlarının tanımlanmasında belirsizlik, gizem ve açık bir son eserin yapısını büyülü gerçekçilik bağlamında değerlendirmesine olanak sağlar. Bunun dışında mitoloji, halk bilincine yönelik göndermeler, varoluşsal sorunlar geleneksel olarak büyülü gerçekçilik çerçevesinde ele alınan eserlerin tasvir özellikleri ile birleştirilerek verilir. Bu özellikler, söz konusu terimin geleneklerinin eserde devam eden bir süreklilikle yer aldığını göstermektedir. Sonuç olarak eserin konusunu oluşturan bir takım doğaüstü açıklanamaz güçlere sahip bir kadının yaşadıklarının ilk başta mucize olarak değerlendirilmesi ve bunun gerçek olabilme ihtimalinin vuku bulması, bir başka deyişle büyülü ve gerçek durumların dengeli verilmesi eserin büyülü gerçekçilik terimine uygun olduğu çıkarımını yapmamızı sağlar. Sınırları net bir şekilde belirlenmiş büyülü gerçekçiliğin terim özelliklerinde olduğu gibi öykü kahramanı kadının mistik olanı gerçek bir olay olarak kanıksadığı söylenebilir. Bu gerçekçiliği ise efsanelere, masallara ve halkın mistik fikirlerine dayandırması ile mitleştirmiş olup bu durumun eserde çingene lanetiyle birleştirmesi sayesinde bir anlamda kültürel bir bağlam oluşturulduğu görülür. Aynı zamanda şimdiki zamanda geçen eser içinde ikinci bir hikâye vuku bularak zamanda oynamaların olduğu da görülmektedir. Genel itibarıyla metinde bir arada olan ve birbirinin içine geçen birincil ve gizli olmak üzere iki gerçeklik söz konusudur. Bu nedenle Rubina'nın "Çingene" adlı öyküsü, büyülü gerçekçiliğin çağdaş Rus edebiyatındaki başarılı bir temsili olarak değerlendirilebilir.

Extended Abstract

Magical realism involves, firstly, an inexplicable aspect of what exists in the world we live in, an event or situation that the author must portray in a 'realistic' way. At the same time, this term refers to the situation of linking extraordinary events with reality, attributing meaning to it, thus

creating a new model of the mutual relationship between the world and man. In a way, the fact that an extraordinary event takes place in the real world and the help of fairy tales, legends, mythological stories and fantastic elements to convince the reader of this situation explains the magical and supernatural part of this term. In addition, the intertwining of reality and legend makes the impossible seem plausible and the extraordinary seem ordinary. The narrative form of this term, which we can call the combination of the ordinary and inexplicable unreality, also attracts the attention of contemporary writers. In our study, the story 'Gypsy' by Dina Rubina, a Russian writer known for giving examples of the term, is evaluated through magical realism and analysed in the context of the characteristics of the term. The story of the author, published in 2007, is a work in which the term magical realism is used quite intensively with its content and technical features.

The fact that the experiences of a woman with some supernatural inexplicable powers, which constitute the subject of the work, are considered as miracles at first and the possibility of this being real, in other words, the balanced presentation of magical and real situations allows us to infer that the work is in accordance with the term magical realism. The work begins with a woman, who cannot make sense of the events that happen to her from an early age, investigating the cause of some unusual events upon learning that she is of Gypsy descent. Years later, she learns from a relative that her great-grandfather was married to a Gypsy woman and that her Gypsy grandmother was massacred with her grandchildren during the Holocaust. The Gypsy woman is a woman with supernatural powers who prophesies and knows that her children will die before her even before her prophecy is fulfilled. Learning this curse of the Gypsy woman, who wished that whoever did injustice to her descendants shortly before she was slaughtered would pay for it, enables the protagonist of the story to make sense of what he has been through. The protagonist of the story, who could not make sense of the severe punishment of those who wronged him in the face of the atrocities he had suffered in his own life before, deeply feels that some supernatural inexplicable powers are now with him after he learns that he is of Gypsy descent.

As in the term characteristics of magical realism with clearly defined boundaries, it can be said that the heroine of the story takes the mystical for granted as a real event. She mythologises this realism by basing it on legends, fairy tales and mystical ideas of the people, and it is seen that a cultural context is created in a sense by combining this situation with the gypsy curse in the work. At the same time, it is also seen that there is a second story in the work, which is set in the present tense. The combination of the unreal and the everyday, the acceptance of the mystical as credible, polyphonic narration, a complex chronotope shown by the forward and backward winding of the story, uncertainty in defining the situations of the characters and heroes, mystery and an open ending allow the structure of the work to be evaluated in the context of magical realism. In addition, mythology, references to folk consciousness, existential problems are combined with the descriptive features of works traditionally considered within the framework of magical realism. These features show that the traditions of the term in question are included in the work with an ongoing continuity. In general, there are two realities, primary and hidden, which coexist and intertwine in the text. Therefore, Rubina's story 'Gypsy' can be considered as a successful representation of magical realism in contemporary Russian literature.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Cebe, A. (2016). Dina Rubina'nın Romanlarında Temel Motifler. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.)

Gavrikov, V. A. (2021). Russiya v mire: Proza Dını Rubinoy v kontekste Mistiçeskogo realizma. Materialı X. Mejdunarodnoy nauçno-praktiçeskoy konferentsii. Moskva:Penza 15-16 aprelya.

Kislitsın, K. N. (2011). Magiçeskiy realizm. *Entsiklopediya gumanitarnıh nauk*. No:1 (7). ss 274-277.

Oranlı, S. N. (2021). Büyülü Gerçekçilik ve Türk Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik. Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayımlanmamış Doktora Tezi.)

Osipova, O. İ. (2020). Magiçeskiy realizm skvoz prizmu hudojestvennogo konflikta. *Nauçnıy dialog*. No:11. ss 254-268.

Rubina, D. (2021). *Tsıganka*. Moskva:İzd. Eskmo.

Sorokina. N. V. & Abramenkova, L. Y. (2020). Traditsii magiçeskogo realizma v romane Dını Rubinoy 'Poçerk Leonardo'. *Neofilologiya*. T 5 (20). ss 518-525.

Şalanova, O. L. (2018). Magiçeskiy realizm kak hudojestvenniy metod. *Mejdunarodnıy nauçnıy jurnal 'Vestnik Nauki'* №9 (9). *Том* 3. ss 54-57.

Yücel, H. İ. (2023). Büyülü Gerçekçilik Kavramı ve 1980 Sonrası Türk Romanındaki Yansımaları. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayımlanmamış Doktora Tezi.)

Zavgorodnyaya, D. ve Korsakov, D. (2017). "Dina Rubina: ya veryu v tsıganskiye proroçestva i proklyatiya." https://www.kp.ru/daily/26704.3/3727694/ (Erişim tarihi: 2025)

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 9-26
DOI: 10.30767/diledeara.1676382 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Yûnus Emre Dîvânı'nın Yayımlanmayan Bir Nüshası ve Bilinmeyen Üç Şiiri Üzerine

On an Unpublished Copy of Yunus Emre's Divan and Three Unknown Poems

Özlem DEMİREL*

*Dr. MEB,
e-posta: ozlem_demirel1@hotmail.com
ORCID: 0000-0001-5418-2880

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
15.05.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
12.06.2025
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.10.2025

Atıf/Citation: Demirel, Ö. (2026). Yûnus Emre Dîvânı'nın Yayımlanmayan Bir Nüshası ve Bilinmeyen Üç Şiiri Üzerine *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 32, 9-26
doi.org/10.30767/diledeara.1676382

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Yûnus Emre, 13. yüzyıl sonu ve 14. yüzyılın ilk yarısında Anadolu'da yaşayan (1241-1321), şiirlerini Eski Anadolu Türkçesiyle büyük bir aşk ve lirizmle söyleyen, ilk mutasavvıf şairimizdir. O aynı zamanda Anadolu'nun yetiştirdiği ilk büyük şair ve Tekke edebiyatımızın kurucusudur. Yûnus Emre'nin Risâletü'n-Nushiyye ve Dîvân olmak üzere iki eseri bulunmaktadır. Bilinen Yûnus Emre Dîvân nüshaları 30'dan fazladır. Bu nüshalar üzerine çalışmalar şu ana kadar çoğunlukla Fatih nüshası esas alınarak ve tenkitli metin olarak yapılmıştır. Son zamanlarda ise Karaman nüshası, Vatikan nüshası, Kütahya Vahitpaşa nüshası gibi tek nüsha üzerine çalışmalar yoğunlaşmıştır. Tek nüsha üzerine çalışmak nüshaların ağız özelliklerini ve Eski Anadolu Türkçesinin söz varlığını ortaya koymak açısından son derece önemlidir. Böylelikle Yûnus Emre'nin karşılaştırmalı ve tarihsel sözvarlığı sözlüklere kazandırılabilecektir. Günümüzde uzmanların sıkça üzerinde durduğu bir konu da Dîvân nüshalarındaki şiirlerin hangilerinin Yunus Emre'ye, hangilerinin diğer Yunus'lara ait olduğudur. Bunun anlaşılabilmesi için şiirler içerik, şekil, dil ve deyiş özellikleri bakımından incelenmelidir. Bu çalışmamızda, Yûnus Emre Dîvânı'nın Millet Yazma Eser Kütüphanesi Ali Emirî Efendi Manzum Eserler 521 Numaralı nüshası ve bu nüshadaki Yunus Emre'nin bilinmeyen üç şiirinin tanıtımı yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yûnus Emre, Divan, Yûnus Emre Divanı, Risâletü'n-Nushiyye, Türk Tasavvuf Edebiyatı

Abstract

Yunus Emre, who lived in Anatolia in the late 13th century and the first half of the 14th century (1241-1321), is our first Sufi poet who wrote his poems in Old Anatolian Turkish with great love and lyricism. He is also the first great poet raised in Anatolia and the founder of our Tekke literature. Yunus Emre has two works, Risaletü'n-Nushiyye and Divan. There are more than 30 known copies of Yunus Emre's Divan. Studies on these copies have so far mostly been conducted based on the Fatih copy and as a critical text. Recently, studies have concentrated on single copies such as the Karaman copy, the Vatican copy, and the Kütahya Vahitpasha copy. Working on a single copy is extremely important in terms of revealing the dialect characteristics of the copies and the vocabulary of Old Anatolian Turkish. Thus, Yunus Emre's comparative and historical vocabulary can be added to dictionaries. One issue that experts frequently focus on today is which poems in the copies of the Divan belong to Yunus Emre and which belong to other Yunuss. In order to understand this, the poems should be examined in terms of their content, form, language and idiom. In this study, the copy of Yunus Emre Divan, Number 521 of the Ali Emirî Efendi Poetic Works in the Millet Manuscript Library, and three unknown poems of Yunus Emre in this copy will be introduced.

Keywords: Yûnus Emre, Divan, Yunus Emre Divan, Risaletü'n-Nushiyye, Turkish Sufi (Tekke) Literature.

Giriş

Yûnus Emre, 13. yüzyıl sonu ve 14. yüzyılın ilk yarısında Anadolu'da yaşayan (1241-1321), şiirlerini Eski Anadolu Türkçesiyle büyük bir aşk ve lirizmle söyleyen, ilk mutasavvıf şairimizdir. Yûnus Emre, Anadolu'nun yetiştirdiği ilk büyük şair ve Tekke edebiyatımızın kurucusudur.

Yûnus Emre Türk tarihinin hem yıkılış hem de kuruluş dönemi sayılabilecek sıkıntılı bir çağda, millet birliğini sağlayan manevi değerleri geniş halk topluluklarına onların diliyle yaymıştır. Yûnus sadece Türk medeniyetine değil, temsil ettiği evrensel değerlerle tüm insanlığa mal olmuş ve olmaya devam edecektir.

Yûnus Emre hakkında ilk araştırmaları yapan ve onu *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* adlı eseriyle 1919 yılında bilim âlemine tanıtan Mehmet Fuad Köprülü'dür. O zamana kadar Yûnus, sadece tarikat mensupları arasında biliniyordu (Köprülü, 1965, s. 11).

Yûnus Emre'nin Risâletü'n-Nushiyye ve Dîvân olmak üzere iki eseri vardır. Dîvân nüshalarının çoğu tarihsizdir. Üzerinde istinsah tarihi olan en eski yazmalar 14. yüzyıldan kalmadır.

Yunus Emre divanının yazma nüshalarında şiir sayıları farklıdır. Fatih nüshasında 232, Nuruosmaniye nüshasında 219, Yahya Efendi nüshasında 302, Karaman nüshasında 218 şiir, bizim incelediğimiz nüshada Risâletü'n-Nushiyye hariç 913 şiir vardır. Her yazmada aynı şiirler yer almadığı gibi şiirlerin metinleri arasındaki farklılıklar (nüsha farklılıkları) da genellikle çok fazladır. Hemen hemen bütün şiirleri zaman içinde az ya da çok değişikliğe uğramış olduğu açıktır. (Tezcan, 2024, s. 258). Kimi zaman Dîvân nüshalarının birçoğunda Yûnus'a ait olmayan şiirler olduğu gibi, bazı Yunus Emre'ye ait olduğunu bildiğimiz şiirler de divanlarda olmayabilir. Örneğin Mulbahlı bir esirin Gotik harflerle yazdığı iki Yûnus şiiri. Yunus'un bazı şiirleri ise sadece mecmuada ve cönklerdedir. Bunun sebebi Talat Tekin'e göre, Yunus'un ilahilerinin dervişler ve halk tarafından çok sevildiği için ezberlenmiş ve yazıya geçirilmek istendiğinde de çoğu kez hafızalarda kaldığı, hatırlandığı şekilleri ile kaydedilmiş olmasındandır. Bu arada bazı ilahilerin zamanla unutulmuş ve sonradan düzenlenmiş divanlara girmemiş olması pekâlâ mümkündür (2013, s. 250-268).

Bilinen Yûnus Emre Dîvân nüshaları 30'dan fazladır (Tatcı, 2021a, s. 206-209). Bu nüshalar üzerine çalışmalar şu ana kadar çoğunlukla Fatih nüshası esas alınarak ve tenkitli metin olarak yapılmıştır. Son zamanlarda ise Karaman nüshası, Vatikan nüshası, Kütahya Vahitpaşa nüshası gibi tek nüsha üzerine çalışmalar yoğunlaşmıştır.

Tek nüsha üzerine çalışmak nüshaların ağız özelliklerini ve Eski Anadolu Türkçesinin söz varlığını ortaya koymak açısından son derece önemlidir. Böylelikle Yûnus Emre'nin karşılaştırmalı ve tarihsel sözvarlığı sözlüklere kazandırılabilecektir.

Pek çok araştırmacı Yûnus Dîvan'ı çalışmalarında nüshaların tek tek ele alınmasını, edisyon kritik yapılmamasını savunmaktadır. Bu araştırmacılardan Gürer Gülsevin, her nüsha değerlidir diyerek, her nüshanın ayrı ayrı değerlendirilmesini, tek nüshaya bağlı çalışmaların, o gün kullanılmakta olan dil ve ağızlar için önemli veriler sunacağını ve çok önemsiz gibi görülen bazı özelliklerin kaybolmaktan kurtulacağını belirtir (Gülsevin, 2010, s. 376). Emine Yılmaz da Yunus Emre şiirlerinin tüm nüshalarının bağımsız olarak çalışılmadıkça bunların üzerinden karşılaştırılmalı çalışmaların mümkün olmadığını belirterek daha önce üzerinde çalışılan ve yayımlanmamış diğer nüshaların tarihsel dilbilim yöntemleriyle ortaya konulmasının önemini vurgular. Eski Ana-

dolu Türkçesi sözlüklerinde Yunus Emre'nin söz varlığının bütünüyle ve sağlıklı bir biçimde yer almadığını, bunların en yenisi olan Tietze'de (2021) bile Yunus Emre'den ancak otuz civarında veri kaydedildiğini belirterek Yunus Emre'nin karşılaştırmalı ve tarihsel söz varlığının en kısa zamanda Eski Anadolu Türkçesi sözlüklerine kazandırılması gerektiğini ifade eder (Yılmaz, 2022, s. 633). İdris Nebi Uysal ise Türkçenin tarihî gelişimine ışık tutan eserler üzerine yapılan incelemelerde, geçerli ve elverişli sonuçlara ulaşabilmek için tenkitli çalışmalar yapmak yerine tek nüsha çalışmalarına yönelmenin şart olduğunu, böylelikle o nüshanın tarihî ağızlardan hangisiyle yazıldığını ve hangi döneme ait olduğunu belirlemenin kolaylaşacağını savunmaktadır (Uysal, 2014, s. 8). Uysal'a göre tek nüshaya dayalı filolojik neşirlerin yapılması nüshalarla ilgili tarihlendirme, ana nüshaları tespit etme, şairin kişisel kelime servetini belirleme gibi konularda katkı sağlayacak, eserin istinsah edildiği dönem ile ait olduğu sahanın dil ve ağız özelliklerini de ortaya çıkaracaktır (Uysal, 2022, s. 1).

Bu çalışmamızda, Yûnus Emre Dîvânı Millet Yazma Eser Kütüphanesi Ali Emirî Efendi Manzum Eserler 521 Numaralı nüshasının ve bu nüshada bulunan Yunus Emre'nin bilinmeyen üç şiirinin tanıtımı yapılacaktır.

İncelediğimiz Yunus Emre Dîvânı, Millet Kütüphanesi Ali Emiri Efendi Kitaplığı'na kayıtlı 521 numaralı manzum eserdir. Eserin ketebe kaydı mevcut değildir, bu sebeple nüshanın istinsah tarihi ve müstensihi belli değildir. Elifbe sırasıyla düzenlenmiştir. Nüshanın bazı sayfaları eserin birkaç elden çıktığı izlenimi vermektedir.

İncelediğimiz yazma nüsha 258 varak, 17 satır ve mahlas beyitleri dışındaki beyitler çift sütun hâlinde yazılmış manzum bir eserdir. Harekesizdir. [1b] ve [20b] varakları serlevha tezyinli ve cetvelleri yaldızlıdır, diğer cetvel ve söz başlıkları ile mahlas beyitindeki Yûnus mahlasları kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Kâğıdı âharlıdır. Risâletü'n-Nushiyye'deki bölümler ve Dîvân'daki şiirler başlıksızdır. [19b] numaralı varak tek satırdan oluşmakta olup [20a], [70a] ve [70b] numaralı varakları boş bırakılmıştır. Sağ varağın [b ile numaralandırılmış olan] alt kısmında, sonraki sayfanın ilk sözcüğünü belirten reddade yazılıdır.

Boyutları 188x135 mm -137x75 mm ölçülerindedir. Arap harfleriyle ve talik hat ile yazılmıştır. Satır altı, satır üstü ve sayfa kenarlarında ekleme ve tashihler bulunmakta, satır kenarlarında çeşitli nüsha farklarını göstermektedir. Bu yönü, incelediğimiz nüshanın ayırıcı ve dikkate değer bir özelliğidir. Adı geçen yazma eserin üstünde vakıf mührü ve Ali Emiri Efendi'nin mührü olmak üzere iki adet mühür bulunmaktadır.

Çalıştığımız nüshanın, [1b-2a] varakları arası on sekiz satırlık mensûr bir kısımla başlar. Bu mensûr bölümden sonra [2a-2b] varakları arasında on üç beyitlik bir münacat gelir. Bu on üç beyitlik münacattan sonra [2b-18b] Risâletü'n-Nushiyye'nin asıl kısmı başlar. Risâlenin sonunda "Münâcât-ı Kadiye'l-Hâcât" başlığıyla yirmi dört beyitlik bir münacat vardır, bu kısım risâleyle birleştirilmiştir. Bu münacat da aruz ölçüsünün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün kalıbıyla yazılmıştır. Bu bölüm [18b] ve [19b] varakları arasındadır. [19b] numaralı varak tek satırdan oluşmakta ve [20a] numaralı varak da boş bırakılmıştır. [20b-258b] varakları arası ise Yûnus Emre'nin Dîvân'ı bulunmaktadır. Eserin [259a] numaralı varağında şiir bulunmamasından dolayı, eksiksiz olduğu anlaşılmaktadır. İncelediğimiz yazma nüsha içerdiği 913 şiir dolayısıyla şu ana kadar yayımlanmış nüshalar içindeki en geniş nüshadır.

Adı geçen nüsha, Risâletü'n-Nushiyye ve Dîvân olmak üzere iki bölümden oluşur:

1. Risâletü'n-Nushiyye:

Risâletü'n-Nushiyye, alegorik bir siyaset-nâme olan Kutadgu Bilig'den (1069) sonra Anadolu sahasında Türkçe olarak ve mesnevi nazım şekliyle yazılan "nasihat-nâme" biçimindeki ilk eserdir (Umay ve Horata, 2022, s. 63).

Risâlenin başında on sekiz satırlık bir mensûr bölüm vardır, onun ardından on üç beyitlik bir münacat gelir. Risalenin sonunda da "Münâcât-ı Kadiye'l-Hâcât" başlığıyla yirmi dört beyitlik bir münacat vardır, bu kısım da risâleyle birleştirilmiştir. Risâle baştaki ve sondaki münacatlarla beraber beş yüz seksen üç beyittir ve münacatlar hariç, aruz ölçüsünün "mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün" kalıbıyla yazılmıştır.

Nüshamız, [1b-2a] varakları arası on sekiz satırlık mensûr bir kısımla başlar. Bu kısım akla ve bilgiye ayrılmıştır. Akıl, padişahın yani Allah'ın kadimliği nurundandır. Akıl; Akl-ı Maâş, Akl-ı Ma'âd ve Akl-ı Küllî olmak üzere üçe ayrılır. Aklı Maâş, dünya tertiplerini bidirir. Akl-ı Ma'âd Ahiret işlerini bildirir ve Akl-ı Küllî, Allah'ın tecellisidir, marifetlerini bildirir.

İman, padişahın nurundandır. İman da üçe ayrılır: İlme'l-yakîn, Ayne'l yakîn ve Hakka'l yakîn.

İlme'l yakîn: Akılda yerlidir, bilgiyle edinilen iman akıldadır. Ayne'l yakîn: Gönülde yerlidir, görgüyle elde edinilen iman gönüldedir. Hakka'l yakîn: Canda yerlidir, buluş ve oluşla edinilen iman candadır. Uçmak (Cennet), Allah'ın lutfu nurundandır. Tamu (Cehennem) Allah'ın adaleti ışığındandır. Toprak, Allah'ın nurundan, su hayatından, yel heybetinden, od (ateş) hışmındandır. Toprak ile su uçmakta yerlidir, yerleri cennettir. Od ile yel tamuda yerlidir, yerleri cehennemdir.

Od ve yel ile gelen dokuz kişidir. Bunlar binbaşıdır. Biner erleri vardır. Kime gelirlerse onu kendi yurtlarına götürmek isterler. Toprak ve su ile gelen on üç kişidir. Bunlar da binbaşıdır, her birinin hükmünde biner erleri vardır. Kime gelirlerse onu cennete çekerler. Canla gelen de dört kişidir. Bunlar canla geldi, canla gider. Bunların da biner erleri vardır. Bunlarla olanlar didara gark olurlar. Toprak ve su ile gelen cennette olacaktır. Ateş ve yel ile gelen cehennemde kalacaklardır. Can ile gelenler Allah'a ulaşırlar. Şimdi gör ve bil, bunların hangi bölüğündensin. Hangisinin sözünü tuttun ise onun bölüğünden oldun.

Bu mensûr bölümden sonra [2a-2b] varakları arasında on üç beyitlik bir münacat gelir. Bu münacat, aruz ölçüsünün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün kalıbında yazılmış bir mesnevidir. Bu bölümde padişahın (Allah'ın) toprak ile suyu karıştırdığını ve ona Âdem ismini verdiğini yelin onu kımıldatmasıyla Âdemin cisminin oluştuğunu, odun onu kızdırmasıyla cisme can geldiğini ve Allah'ın emriyle surete can girdiğini, onun nurla dolduğunu ve sevindiğini, canın hamd ve şükür ettiğini belirterek, insanın od, toprak, su ve yelden yaratıldığını anlatır. Toprakla sabır, iyi huy, tevekkül, cömertlik, izzet ve şeref sıfatlarının; suyla saflık, cömertlik, lutufta bulunmak ve Allah'la buluşmak hâllerinin; yelle yalan, riya, tezlik ve nefis arzularının; od ile şehvet, kibir, tamah ile hased dertlerinin; canla izzet, vahdet, haya ve hâl edepleri huylarının geldiğini bildirir.

Bu on üç beyitlik münacattan sonra Risâletü'n-Nushiyye'nin asıl kısmı başlar.

Ruh ve Nefis Destanı:

Bu kısım incelediğimiz nüshada başlıksızdır. Fatih nüshasında "dâstân-ı rûh ve nefs ve mâ yeteallaku bihimâ minel ahvâl" başlığıyla verilmiştir. (4a5) Abdülbâki Gölpınarlı, "Yunus Emre Hayatı ve Bütün Şiirleri" adlı eserde de başlıksızdır (2021, s. 5)

Altmış dokuz beyittir. Aruz ölçüsünün "mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün kalıbıyla yazılmıştır. Bu bölüm, gel şimdi dinle sözi şerh ideyim, bir bir onu sana anlatayım, diyerek söze başlar. İnsana biri Rahmanî, öbürü şeytanî iki sultan hükmeder. Rahmanî can hazretindendir, şeytanî olan ise arz ya da tendendir. Sen kime taparsın, kime hizmet edersin, diye sorar. Rahmanî asker on üç bin erdir. Nefis haşerâtı, eğerlenmiş atları ile dokuz bindir, yüzleri kara nişanlıdır. Bunlardan nereye şikayet edersin. Sakın bunlardan olma, nefs divanına yazılma. Can beslersen nefsin dileğini bırak, can sözünü dinlersen yerin nurdur, diyerek öğütlerde bulunur. Kibir nefistir, sultanı bilmez. Askerinde iyi dirlik toplanmaz. Şah huzurunda arı can gerekir, ayrılmadan sultan katında kalsın.

Nefis oğlanları dokuz kişidir. Onların işi nifak ve şerdir. Ulu oğlu tamahtır, iyi iş yapmaz, dünya mülkü onun olsa yetmez. Kapısında demir elbiseli bin er vardır, dünyayı hizmetine esir etmiştir. Dünyayı sever, imanı odur. Dünyaya susamıştır, kanmaz. Neyi seversen imanın odur, sevdiğinden öte menzilin yoktur, bu yolda dava sığmaz, anlam gerekir, ne severisen o gerekir, diyerek öğütler verir.

Derken, benzi çok sararmış, dili tutulmuş, aklı başından gitmiş bir kişi gelir. Aklın önüne eğilip saygıyla selam verir, onu bulduğuna Hakk'a şükrederek, tamahtan şikayet eder. Tamah kervanına katılıp yoldan azdım, bunalıp sana geldim, hâlimi bil, yardımın varsa göz yaşımı sil. Tamah zindanına düştüm, çıkamam, çok serttir duvarını yıkamam, diyerek yardım ister. Tamahın askeri bin erdir. Yakaladıklarını zindana atarlar, ayağına demir bend takarlar, Sordum bunlara, kimsiniz, ulunuz kimdir? diye. Nefsin kuluyuz, ulumuz tamahtır, dediler. Tamah sahibinin yeri cehennemdir, kim tamuda olsa sessiz olur. Beni aldattı, yolumdan aldı. Bugün yarın derken ömrümü tüketti, der.

Akıl, onun sözünü işitir, düşünüp ona öğüt verir. Bize gelenlerin canı kurtuldu, bize geldin ise endişe yime, ne kılam deyübeni gussa yime, der ve kanâatı çağırır.

Kanâat ipek tonlar giyer, burak ata biner, sancağı yeşil, sağında solunda çavuşlar koşturur, geçitle gelir. Nefis haşerâtı bunları görünce kaçar. İş kılıca kalmadan, cümlesi bunalır, oğlunu kızını bırakır, ardına bakmadan kaçar.

İli, şehri tamahtan kurtarırlar. Şah gazadan gelir, tahta oturur. Sipahiler hep tapuya durur. Bütün şehir rahatlar, herkes itaat eder, ibadetle meşgul olur, padişaha kulluk eder. Cümlesi can meclisinde ferahlar, ellerinde kadehler vardır. Saki şarap sunar, her gün içerler, kaygıları kalmaz, sırtı pek, karınları tok olur. Bu dirlige erenler; erenlerdir, maşukun yüzünü mutlak görenlerdir. Bunlar gerçek ölmez kalırlar, her an yeniden kısmet alırlar.

Bu kısım:

yūnus cümle sözüñ senüñ ferı̇̄de
çü söz senüñdürür hem sen işide
nice sözüñ varısa saña söyle
ḫāṣ u ʿām göñül şeyʾliʾllāh eyle
ki zı̇̄rā cümle iş ulularuñdur
temennā eylegil yol bularuñdur

beyitleriyle sona erer.

Dâstân-ı Kanâat:

Bu bölüm doksan sekiz beyittir. Yûnus bu bölümde kibir ve alçaklık hakkında uzun öğütler verir.

Kanâat şehre gelip tahta oturur ama haramiler toplanıp dağ başında yol keserler, yolcuyu bırakmazlar, soygunculuğa başlarlar. Akıl kanâata casus gönderir, tac, taht onundur, Allah'tan mutluluk, baht onundur. Harami dağ başında ne kadar duracak, bir gün yol savaşında ele geçer, der. Bu harami kibirdir, kendinden başka kimseyi beğenmez, yüce yerde durur, hiç aşağı inmez. Ona uyan canını imansız verir.

Kibre yoldaş olma sakın, kibir nerede ise onunla savaş, suret yıkılmadan kibri yık, bu zorluk yerinden çık. Kibir nedir ki ona uyasın, ümüdin yok mu Hakk'ı duyasın. Kibirli kişinin faydası yoktur, kişi kibri bırakmazsa çok pişman olur. Arzu ve kibirle ne başarasın, ecel eli uzun oraya varasın. Vaden bitmeden gözünü aç, arzu ve kibir yolundan kaç, sıkı tuttun ise kibri bırak. Tevazunun ne dediğimi işitmedin mi, akıldan yardım iste, esir olmuşsun kibre. Bu yükten seni o kurtaracak, bil, saadet yoldaşın olacak, der.

Kibre esir olan, akıl önüne utanarak, kaygı yaşlarıyla gözü dolmuş bir şekilde gelir ve nefis erlerinden şikâyet eder. Akıl ona senin derdine alçaklıktan başka kimse deva edemez, der. Sözünü bitirmeden alçaklık gelir, kibir onu görünce çabucak geri döner. Tevazu yetişir kibir erine, bir askerinin önünde bin kişi duramaz. Alçaklık yüz bin askerle kara ve denizi tutar, şehir ve vilayet ma'mur olur. Dostumuz şen, düşmanımız mat olur. Akla casus haber getirir, alçaklığı gör ki kibre neler etti. Kibrin bin erinden biri bile kalmadı, der. Akıl bunu duyunca çok sevinir, müjde verir, tez tahta çıkar. Bu bölüm:

yūnus alçaḳlıġı yavlaḳ begendüñ

ḳıyās it sen seni ne ḳadar indüñ

farı῾̄żadur saña sen seni ṣaḳın

kim ola sencileyin saña yaḳın

ḫāṣ u ʿāma virdigüñ ḫaber ḥaḳ

bunuñ ġayrı ḫaber bu sözden ırak

ḫaṭādur cümlesini ḫarcı ṣanma

sebı῾̄l ol ḳapuya bir dem uṣanma

beyitleriyle biter.

Öfke Destanı:

Seksen sekiz beyittir. Nüshamızda başlıksızdır.

Gel şimdi dinle, bir bir gönlümde olanı sana bir hoş açıklayayım, diyerek öfke söze başlar ve gönlündekileri anlatır. Benim anlatmama kim katlanacak, hışmımdan deniz ateşe yanacak. Nereye gidersem başlar kesilir, kime öfkelenirsem o an ölür. Kim benim gibi cana kıyar, yaradılmışlar bana karşı duramaz, benimle kimseler arkadaş olamaz. Felek benim işimi başaramaz, melek benim yoluma çıkamaz, buşu (öfke) derler bana, benim bahadır, öfke düzenlik bozmaya her yerde hazır, diyerek övünmeye devam eder.

Bu sözlerden sonra Yûnus öfkenin ağzından uzunca bir öğüt vermeye başlar. Sakın bana uyup gafil olma, benim sözümü tutup imansız ölme. Buşu kimde ise imanı gider, iman gerekirse öfkeyi gider. Sakin yaratılışlı bir kişi görürsen, onu kimse bilemez sıfatı nasıldır. Başında taylasan, elinde asa, eğer yere basarsa bir çöpü bile depretmeyen sofu, gör ansızın çıkıp gelir, koparıp tesbihinin imamesini yıkıp gelir. Çünkü asasını kırdı, bir gürültü koptu, kimseye bakmaya yüzü kalmadı. Sordum, sofu bu hâlin nedir, senin gibi kişide bu imkânsızdır. Özür diler, kendini tanıtır ve bu hâlinin sebebini anlatır. İyi adı yoktur, onu bilirim, şerde de hiç üstadı yoktur. Benim gibi bir kişiye hürmet etmez, bana cevap verir, öğüdümü dinlemez. Asa vurdum, yakamı geldi tuttu, bana karşı gelerek Hakk'ı unuttu, öfke tutmuş onu ne yapayım, diyerek şikâyetini bildirir. Yûnus öfke hakkında öğütlerini sıralar. Ne zaman dost gelecek diye hazır ol, sarayını düzelt, temiz ol, mağrur oturma döşeğinde, sürekli kâim ol eşiğinde, gafil olma ki eve hırsız gelir, bu nasıl hâldir karanlık içinde, nasıl uyursun gaflet içinde, geçirdin ömrünü sen buşu ile, her zaman zulmetdesin işte bu huy ile. Eğer Azrail gelip canını alıncaya kadar buşun gitmez kalırsa, sana abdestin ne yapar, okuduğun seni unutturur mu, Öğüdümü bu an için sanma, nasihattir sana cümle hakkı için, diyerek sofuya şu güzel öğütleri verir:

ṭaşuñ seccāde vü tesbı̇̄ḥ ü destār
içüñ murdār u cān bilinde zünnār
bu vechile nicesi olısar ḥāl
ki hı̇̄ç eyü ʿamel yoḳ ṭoludur ḳāl
geçürmez seni ṭaşraġı ṭāʿātüñ
eger pāk eylemeziseñ kendü ẕātuñ

Yûnus öğütlerine devam eder. Akıl casuslara düzenligi sorar, şimdi nerededir bilir misiniz, der. Casus düzenlik halini ona bildirir, buşudan her yana dağılmıştır, der. Buşuyu zapt etmek akla düşer, akıl düşünüp tedbirler alır ve çavuşa emir verir, asker toplanır. Divanda gece gündüz buşudan şikâyetler söylenir, düzenlik hem safa bozulur. Akıl sabra söyler, çabuk tutsun buşuyu. Harap etti ili, şehri, cihanı. Sabır hemen çıkıp gelir. Bu bölüm:

şunuñ kim dünyāda ṣabr ola yārı
ṣafā vu ẕevk olur her laḥẓa kārı
fedā cānum saña ey ṣabr eyesi
ki ṣabr oldı benüm cānum ġıdāsı
ḳaçan kim olasuñ ṣabrıla dostān
ʿacebdür kim olasuñ ṣoñra peşimān
kime ṣabr ola dünyāda müyesser
aña Ḥaḳ viriserdür mülk-i diger

beyitleriyle sona erer.

Dâstân-ı Sabr:

Otuz iki beyittir. Nüshamızda ve Fatih nüshasında ayrı bir bölüm değildir ve başlıksızdır.

diyeyüm diñle saña ṣabr ḥālin
ṣabr al vir ḳamu bu dünye mālın

beytiyle başlar. Bu bölümün başlığı yeni bir yazmadaki gibi "Der beyân-ı ahvâl-i sabr ve hikâyet-i Yûsuf aleyhisselâm" olmalı (Abdülbâki Gölpınarlı, 2008, s. 124). Abdülbâki Gölpınarlı bu bölümün incelediği Fatih nüshasında on dört beyit olduğunu söyler (Gölpınarlı, 2008, s. 124) ama yayımlanan bir diğer kitabında otuz bir beyittir (Gölpınarlı, 2021, s. 26). Bu bölüm Mustafa Tatcı'nın çalışmasında "Dâstân-ı Sabr" başlığıyla verilmiştir. Tatcı, Risalenin bu bölümünün Bursa nüshasında tamamen düştüğünü, bu başlığın ise sadece Yahya Efendi ve Karaman nüshalarında olduğunu belirtmiştir (Tatcı, 2021, s. 158)

Yûnus sabırla ilgili öğütler verir. Sabır nerede ise işi iyiliktir, tanıdık tanımadık herkesi azad eder, sabırlının mutluluğu daima olacaktır, nasibi sabır olanlar yücelecektir. Dinle Yûsufu sen kuyu içinde, sabır ile durur su içinde ifadesiyle, Yûsuf peygamberin kuyudaki sabrını anlatarak örnekler verir.

Sabır sahibi ne ettiğini bilir, saadetli insan sabrın dediğini yapar. Her hâlde sana sabır gerekir, sabırsızlar kâl (söz) içinde kalır, her kim sabırlı olursa onun işi hayırla olacaktır. Cümle işini bırak sabra hazırlık yap ki sabredenin yeri erenler arasıdır. Peygamber ya da evliya yolu hep sabırdır, sabrı gözet gönülde maden bulasın, sabrı beklersen mercan bulasın. Sabırsız kişilerin dileği hamdır. Sabır iş ne kadar zor olursa olsun, onu bitirir, her yerden saadetler getirir, diyerek sözlerine devam eder. Bu bölüm:

yūnus ṣādıḳ iseñ gir sen de ṣabra

ḳatı ṣādıḳ gerekdür ṣabra ṭura

ṣabrda ṭuranuñ buşusı ḳalmaz

çü ṣābir oldı yavuz ḫūsı ḳalmaz

saʿādet isteseñ ṣabr gözle vü gör

ki vāʾllāhi muʿ ı¯nüʾṣ-ṣābirı¯ʿndür

işitdüñ ṣabr ḥālüñ tā nihāyet

ṭutanuñ cānına olsun beşāret

uṣañ olma yoṣanma yol emı¯ʿndür

ḥarāmı¯ʿ çok bu yolda pür-kemı¯ʿndür

beyitleriyle sona erer.

Dâstan-ı Buhl u Hased (Cimrilik ve Hasedin Destanı):

Yüz otuz altı beyittir. Bu bölüm incelediğimiz nüshada başlıksızdır. Fatih nüshasında da bu bölümün başlığı yoktur. Yeni bir yazmada "Der beyân-ı hâlât-ı buhl" başlığı verilmiştir (Gölpınarlı, 2008, s.125). Bu bölüm Tatcı'nın kitabında "Dâstân-ı Buhl u Hased" başlığıyla verilmiştir. Tatcı, bu başlığın Fatih ve Nuriosmani nüshalarında olmadığını söyler (Tatcı, 2021, s. 169)

Yûnus bu bölümde eğer dilersen nasihat diyeyim, hasedle kinden son derece sakın, diyerek söze başlar ve hasetliği, haset olan insanların hâllerini ve cimriliği anlatır. Hasedi bir kişiye benzetir ve onun sağ iken daima sıkıntı içinde perişan olduğunu, zarardan ne kadar kaçarsa kaçsın kötülük tohumunu bitmeyecek yere saçtığını, ne iş yaparsa kendine zarar verdiğini söyler ve kendisine böyle kim kıyar, sorusunu yöneltir.

O kişi şeker yerse dahi tadı yoktur, tatlı, iyi bir hâli yoktur. Haset kişinin eli bir işe ermez, kime kuyu kazarsa kazdığı kuyuya kendi düşer, dedikten sonra cimri kişinin neler yaptığını anlatmaya başlar. Cimri kendi yediğini bile kendinden sakınır, kazancını kendine bile vermez, eli bağlıdır, hayır iş yapmaz. Bu ne hâldir ey faydasız can ki kendini düzeltmeye hiç gayretin yoktur. Gör, bu cismin ve canın ne hâldedir? Nasıl bir kişisin sen veya ismin nedir, diye sorular yöneltir. Bu nasıl göz, nasıl bakış veya nasıl anlayış ki bir an bile kendinle başbaşa kalıp düşünmedin. Cimriden akıllı kişinin çıkması imkânsızdır, onu gönülden kimse alkışlamaz.

Yûnus cimrilikten ve hasetlikten kurtulmak için nasihatler verir. Dünyayı sevmeyi bırak ki bir gün o seni bırakacak, istesen de istemesen de sahip olduklarını senden alacak. Hz. Süleymandan daha ileri olamazsın, şu bir gerçektir ki dünyada baki kalamazsın. Cimri olmak seni Hak'tan ayırdı, hani gayret, hamiyyet, fazilet nerede vardı. Hasetten kişi ne fayda görür? Kişi neye layık ise Tanrı verir. O bilir neye neyin gerektiğini. O Kadirdir, kime ne gerekirse onu verir. Nasibine sen de bak, ona göre hazırlığını yap. Cimrilikten, hasetlikten sakın. Zekâtsız ve sadakasız mal, bunun gibi hâlde ne dar geçittedir (berzah). Hasetlik seni çok düşürür. Doğruluk bilene cimrilik ulaşamaz.

Yûnus, cimri ve haset kişilerin özelliklerini sıralamaya devam eder. Hasedin kim nerede yâri olursa onun gönül darlığı hiç gitmez. Onun on iki ay mutluluğu yoktur, ister yesin ister yemesin karnı kaygı ile toktur. Ne söylerse aklı kıttır, hakkında ne denirse densin daha bin tane olumsuz özelliği vardır. Haset ateşi onu yaktı. Hasetlikten haset kişi ne fayda görmüş? O gönülden dışarı düştü, ne yaparsa faydasızdır. Bunların Hakk'ın birliğine ikrarı yoktur, başlarına ne gelirse gelsin utanmaları yoktur. Bunların Şahtan korkusu yoktur, kimsenin beğeneceği huyu yoktur, kimseye faydası olmaz, sözlerinde ibret olmaz, kimseye yardımı olmaz. Cimri kimse nerede ise Kârûn'la haşrolur ki o da onun gibi mala tapar, diyerek Kârûn'un zekât vermeyip malıyla yere batışını hikâye eder. Zekâtını vermeyenin hâli budur, boynuna malı zincir olur. Bin nasihat edilse de biri tesir etmez, dili küfür söyler, ağzı hiç durmaz. Bir kişi Hak yolundan ayrılırsa boynuna kendisi zincir vurmuş olur. Cimri kişilerin hepsinin işi budur.

Sonunda cimri olan akıl ve hüner sahibi kişi, cimrilik elinden kurtulmak için akıl önüne gelir, saygı ile yere kapanır. Akıl onun şikâyetlerini dinler, ona öğütler verir. Cömertlik nerede ise o yana git, diyerek cömertlik ve cömert insanın özelliklerini sıralar ve akıl, cömertlik vasıtasıyla cimriliği yener. Bu bölüm de:

seḥāya sen yūnus virdüñise erk
ide ėmdi bu yolda n'eyledüñ terk
vücūhuñ yoġısa göñüllere git
boyun virmez ṭamarlarıña git
göñül evini ḳoma öñdin elden
o ḳurtarur seni dürlü fiʿlden
ögüt ṭutarısañ ḳoma etegin
başuña eyle tāc ayaġı ḫākin
beyitleriyle biter.

Dâstan-ı Gaybet ü Bühtan (Gıybet ve İftiranın Hikayesi):

Yüz yirmi üç beryittir. İncelediğimiz nüshada başlıksızdır. Fatih nüshasında "Dâstan-ı Akl" başlığıyla verilmiştir. Risâlede bu bölüm:

gel ėmdi ideyüm birḳaç naṣı῾ḥat

bu ʿaḳl-ı cüzviden saña eyā baḫt

beyitiyle başlar. Yûnus, risâlenin bu bölümünde gıybetten, kinden, bühtandan (iftira), gıybet eden kişinin hâllerinden ve akıbetinden bahseder. İnsanlara bu kötü huylardan kurtulmak için öğütler verir. İftira ve gıybet edenler sonunda kınanır. Gıybet derecesi küfre girer, Gıybet kişinin nasibini yok eder, o kişi rahmet bulamaz. Eğer aklın varsa gıybeti bırak. Gıybeti bırakanın hazinesi dolar. O kişi maksadı ne ise ona ulaşır. Buğz (kin) ve gıybet yapılan ibadeti götürür. Bu her ikisinden de vazgeçmek gerekir. Fani işlerden hep sakın, muhalif işlerden yıkan. Gıybet eden kişilerin içinde hep kötü huy gizlidir, gider onu, kimseye gösterme, gönlünün kir ve pasını yıka. Gıybet ve kini bırak, bu iki düşmanı dost sanma. Bu düşmanların sözünü dinleme, ona göre ömrünü geçir.

Yûnus gıybet eden insanların hâllerini anlatmaya devam eder. Ölü gibi bakar yüzünde nuru yok. Sana akıllı denmesin, kin ve gıybet ne derse yaptın. Gıybet eden kendini od içine koyar. O kişi gözü görmez kişidir, sevgiden uzaktır. Onun can gözü kapalıdır. Ömrünü bu yolda geçirir, utanması yoktur. Gıybet o kişinin gözüne uyku salar, gözünü kapatır. Kervan göçer, yabanda kalır. Başkasının suçlarını söyleyen, kendini unutur, kendi suçunu görmez, o kişi asi huyludur, asıl kendi suçludur.

Yûnus ardından gıybet eden kişilerin hayatından örmekler verir, gıybet ve iftiradan kurtulmak için nasihatlerini sıralar. Boş söze yol yoktur. Söz Hak olursa doğrudur. Ne söylersen doğruyu söyle. Eğer kendi suçunu görürsen, kimseyi anmaya sözün kalmaz.

Uzun zaman gıybete uyan kişi sonunda pişman olur, gamının ve gönül darlığının gitmesi için Şaha gelir, hâlini anlatır ve çare diler. Akıl doğruluğu çağırır ve acele bu derde yardım et, der. Doğruluk yârenlerini alıp gelir, gıybet evini yakar, kara yer eder. Şair, doğruluk hâllerini anlatır. Doğruluğu tutanlar arşta gezer. Doğru insanlara arş ya da ferş (yer yüzü) imkânsız değildir. İyi kişi doğruluğa sadıktır. Doğruluk, kötü işi iyi eder, hayatı ebedi kılar. Ezel ebed nedir ki doğrulara, ne içte ne dışta bunlara utanma yoktur. Doğru kişilere dünya ahiret, iki âlem bir olur, bugün yarın birdir. Doğru kişi, hâlini yarına bırakmaz, dışı ne ise içi de odur. Yûnus, Yûnusça ne güzel tasvir eder doğruluğu:

ḳamuya ṭoġru dirsin ṭoġru iseñ

bulınmaz ṭoġrulıḳ sen egri iseñ

neye kim baḳariseñ ol yüzüñdür

kime ne ṣanuriseñ kendüzüñdür

Nasıl bakarsan öyle görürsün âlemi. Kimin hakkında ne düşünürsen aslında kendinsindir ayna misâli.

Yûnus, doğruluğu çerağa (mum) benzetir. Çerağı yakınca karanlık kaçar. Kendi yanar bize nur kapısını açar ve risâle aşağıdaki beyitlerle sona erer:

söze tārı῾ḥ yėdi yüz yėdi itdi

yûnus cānı bu yolda fidā itdi

çırāḳ yandı delı̇̄l ṭoġrı bulındı

ev aydın oldı uġrı bulındı

çırāḳ didigüm ı̇̄mān nūrı muṭlaḳ

ı̇̄mānluya yüzin gösteriser Ḥaḳ

ol oġrı didigüm şeyṭāndur azar

ki her demde içinde fitne düzer

maḳāmını yıḳarsañ ṭāʿatıla

murādıña iresin devletile

bil ey ġāfil ki ʿömrüñ uş geçeyor

ecel atı ḳamu ʿaybuñ açayor

azın azın geçer ʿömrün nicedür

ṣanursın sen bu ay u gün gicedür

Yûnus, risâleye 553. beyitte "söze tārı̇̄ḥ yėdi yüz yėdi itdi, yûnus cānı bu yolda fidā itdi" sözleriyle tarih düşer ve Hicrî 707 (M. 1307-1308) yılında yazdığını kaydeder. Bu kayıt incelediğimiz nüshada "yedi yüz yedi itdi" şeklinde yazılmıştır, bu şekil diğer tarih beyitlerinden farklıdır. Bu beyit Fatih nüshasında "söze tārı̇̄ḥ yėdi yüz yediyidi/yûnus cānı bu yolda fidāyidi" şeklindedir.

Risalenin sonunda Fatih nüshasında risâlenin bittiğini gösteren "Temmmetüʾr-Risāletüʾn-Nuṣḥıyye bi-ʿavniʾllāhiʾl-mālikiʾṣ-ṣamadiyye ḥāmiden ve muṣalliyān liʾllāh" ibaresi vardır. Anlamı "Risâletü'n-Nushiyye Samed ve Mâlik olan Allah'ın yardımıyla zikir ve dualarla tamamlandı."dır, ancak bizim incelediğimiz nüshada bu ibareye rastlanılmamıştır.

Bu risâlede karanlık ile nur, iman ile şeytan, nefis ile ruh çatışması anlatılır. Risâle, şeytanın makamını ibadetle yıkarsan, mutlulukla muradına erersin. Ey gafil kişi, ömrün azar azar, göz açıp kapayıncaya kadar geçer, ecel atı tüm ayıplarını açar. Sen ömrünün ne kadar çabuk geçtiğinin farkına bile varamazsın, nasihatleriyle sona erer.

Risâlenin sonunda "Münâcât-ı Kadiye'l-Hâcât" başlığıyla yirmi dört beyitlik bir münacat vardır, bu kısım da risâleyle birleştirilmiştir. Bu münacat, aruz ölçüsünün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün kalıbında yazılmıştır. Bu bölüm [18b] ve [19b] varakları arasındadır. Bu bölüm:

yā ilāhı̇̄ ger suʾāl ėtseñ baña

bu durur anda cevābum uş saña

beyitiyle başlar. Bu münâcât, Abdülbâki Gölpınarlı'nın eserinde (2021) 253. şiir (son şiir ve 22 beyit), Mustafa Tatcı'nın çalışmasında 417. şiir (son şiir ve 28 beyit), İdris Nebi Uysal'ın çalışması olan Karaman nüshasında 131. şiir ve 19 beyit, Vasfi Babacan'ın çalışmasında 203. şiirden sonra münâcât başlığıyla Dîvân'ın sonunda yer almaktadır.

[19b] numaralı varak tek satırdan oluşmakta ve [20a] nıumaralı varak da boş bırakılmıştır.

2. Dîvân:

İncelediğimiz yazma eserde [20b] ve [258b] varakları arası münâcâtlar hariç, 911 şiir bulunmaktadır. Bu şiirlerden 140 tanesi Yunus mahlaslı hiçbir yerde yayınlanmamış şiirlerdir. Nüshada bulunan 772 şiir, diğer Yûnus Emre Dîvân nüshalarında ya da başka kaynaklarda mevcut şiirlerdir. Elimizdeki Yunus Emre Dîvânı yazma nüshası içerdiği şiirler bakımından en kapsamlı nüshadır.

Dîvân'daki şiirler başlıksızdır ve şiirlerin beyit sayısı değişmektedir. Yûnus şiirlerinin mahlas beyitlerinde Yûnus, Miskîn Yûnus, Dervîş Yûnus, Âşık Yûnus, Kul Yûnus, Koca Yûnus, Yûnus Emrem gibi mahlasları kullanmıştır. Yûnus Emre bütün şiirlerinde herkese bir gözle bakmayı, farklılıkları hoşgörmeyi, sevmeyi, sevilmeyi öğretmeye çalışmış, tasavvufun öngördüğü disiplin içinde gerekli mertebelerden geçmiş ilâhî benliğe ulaşmış, bu hâlleri şiirlerinde dile getirmiştir. Allah aşkıyla kendinden geçmiş bir mutasavvıftır. Dîvândaki şiirleri ondaki lirizmin ve dil ustalığının asıl göstergesidir.

Yûnus, Dîvânı'ndaki şiirlerin bir kısmını aruz ile bir kısmını hece ölçüsüyle yazmıştır. Aruz ile yazdığı şiirleri hece ölçüsü ile yazdığı şiirlerine göre azdır. Aruz ölçüsünün ise en çok dört müstef'ilün kalıbını kullanmıştır. Bu kalıpta musammat özelliği olan her mısrayı ikiye bölmek mümkündür ve beyitlerde kendi arasında iç kafiyelidir, bu yüzden bu kalıp dörtlükler şeklinde de yazılabilir ve hecenin 8'li (4+4) kalıbına dönüşebilir. Her dizenin kendi içinde iki bölüme ve beyitlerin dört dizeye ayrılması Yûnus'un şiirlerine özel bir ahenk verir. Kullandığı dil ve bulunduğu dönem sebebiyle şiirlerinde aruz ölçüsünü Türkçeye uygularken ölçüde bazı bozukluklar, imale, zihaf gibi kusurlar meydana gelmiş; bu sebeple aruz ölçüsünün heceye uygun basit kalıplarını tercih etmiştir. Hece ölçüsünün ise 6, 7, 8, 10, 11, 12, 16'lı kalıpları olmak üzere hemen her şekline rastlanır. Yûnus'un şiirleri yazma divanlarda, günün geleneğine uyularak hep beyitler hâlinde düzenlenmiştir. Şekil bakımından Dîvân'da klâsik edebiyatın mesnevi ve gazel şekillerine tesadüf edildiği gibi, murabba veya musammat da diyebileceğimiz "dörtlüklere" de pek çok rastlanmaktadır (Köprülü, 2020, s. 344) Kafiye olarak yarım ve tam kafiyeleri şiirlerinde daha çok, zengin kafiyeyi ise daha az kullanmıştır. Yarım kafiye tarzı ona Türkçe kelimelerle kafiye yapma ve Türkçe kelimelerle düşünme imkânı verir (Kaplan, 2015, s. 264).

Dîvân'ın dili, Eski Anadolu Türkçesinin bütün özelliklerini yansıtır. Yûnus'un şiirlerinde anlatımın gücünü sağlayan temel unsur, coşkulu lirizmidir. O, "sehl-i mümtenî" denilen (kolay söylenmiş gibi görünen ancak benzerinin söylenmesi güç olan doğal, yoğun, özlü söz ve ifade) anlatım tarzını en iyi uygulayan söz ustalarındandır. "Ete kemiğe büründüm/ Yûnus diye göründüm" ya da "bu dünyada bir nesneye yanar içim göynür özüm/ yiğit iken ölenlere gök ekini biçmiş gibi" örnekleri bu ifade tarzının en güzel örneklerindendir. Şiirlerinde yalın, doğal, içten, açık, bir o kadar da yoğun, akıcı, halkın konuşma dilinin inceliklerini yansıtan, aynı zamanda eskicil ögeleri de içeren, atasözleri ve deyimleri sık kullanan bir anlatım vardır. Yûnus, dilimize yeni giren Arapça ve Farsça sözcükleri, tasavvuf terimlerini de Türkçeleştirerek kullanır. Dizelerinde Arapça ve Farsça sözcüklerle bu sözcüklerin Türkçelerini beraber kullanır, bu şekilde bu sözcükleri vurgular, pekiştirir. Bu sözcükleri halkın anlayacağı şekilde kullanarak halk ile arasında kopmaz bir bağ kurar. Yine sözcük tekrarları da şiir dilinin vazgeçilmezlerindendir, böylelikle onları vurgular ve şiirde bir ahenk sağlar. Yûnus'un pek çok şiiri anlaşılabilmesi açısından belirli bir çaba gerektirse de, o geniş halk kitlelerine tasavvuf ilkelerini yaymak için bilinçli olarak yalın bir dil kullanmıştır. Pek çok dinî, tasavvufî terimin Türkçelerini kullanmıştır. Az sözle öz söylemek onun sanatının Türkçeyi kullanmaktaki en güçlü yönüdür (Dilçin, 1992, s. 31-32). Çağın

kültürünü ve tasavvuf felsefesini bilmeden, Kuran ve hadis bilgisi olmadan Yûnus şiirlerinin derinlemesine anlamak imkânsızdır. Yûnus Emre'nin Mevlânâ, Sultan Veled gibi çağdaşları şiirlerini Farsça söylerken o Türkçe yazmış, söylemiş, halkın konuştuğu sözcüklere, atasözleri ve deyimlere ifadelerinde sıkça yer vermiş, bu da onu halka daha da yaklaştırmıştır. Onun şiirlerinde % 13, kimi yerlerde % 22'ye varan oranda yabancı ögeler bulunduğu saptanmıştır. Onun Türkçesinde eskiye uzanan ögeler, bir yandan onun kendine özgü kullanımları, bir yandan da Türkçeye aktararak özleştirdiği yabancı kavramlar, ana diline bağlılığı ve bu dili kullanmadaki gücü ortaya çıkar (Aksan, 2005, s. 33-37).

Yûnus teşhis, teşbih, tenasüp ve tezat sanatını da anlatımında çok kullanır.

Mahlas beytinde ise kendisine seslenir. İy Yûnus, Dervîş Yûnus, Miskîn Yûnus, Âşık Yûnus… gibi. Kendisiyle konuşur, bazen kendisini eleştirir, bazen de kendisine öğütler verir. Aslında bu şekilde dikkat çekerek tüm insanlığa seslenir, ulaşmak ister. Yûnus şiirlerini söylerken herhangi bir sanat endişesi taşımaz ya da şöhret arzusunda değildir. Onun amacı tasavvuf kavramlarını, öğretilerini halka daha iyi anlatabilmek ve halkın arasında yaymaktır ama bunu yaparken kuru bir anlatım yerine lirik bir anlatımı ön plânda tutar. İncelediğimiz Dîvân'da daha önce yayımlanmamış ve hiçbir yerde geçmeyen 140 şiir vardır. Bu şiirlerin çoğunun Yûnus Emre'ye ait olduğu tereddüte imkân vermeyecek derecede açıktır. Şiirlere onun duruluğu, içtenliği, muhtevası, felsefesi ve lirizmi hakimdir. Bazı şiirler ise Yûnus'un alışkın olduğumuz dili, ifade tarzı ve anlam derinliğinden yoksundur. Bununla birlikte bu şiirler için de "Yûnus'un değildir" demek iddialı bir yaklaşım olur. Bu şiirlerin Yûnus'un ilk dönemlerinde yazılmış olma ihtimali vardır. Dîvânda Yûnus mahlasıyla geçen ama başka yerlerde başka mahlaslarla anılan ya da başkalarına ait addedilen şiirleri ise bu sayının içine almadık, bunların sayısı birkaçı geçmez. Bu şiirlerden üç tanesini örnek olarak veriyoruz:

1 [71a-197]

(1) bir ḳuluñ ḥālından Mevlāsı bilür
emr olup ʿAzrāʾı¯l cānımuz alur
ḳabirde başuma gör neler gelür
dürlü dürlü suʾāl ṣorılsa gerek

(2) farżıla sünneti bunda ḳılanlar
doyamaz leẕẕetüñ dadın alanlar
güzel Muḥammede ümmet olanlar
sancaġı dibinde bulınsa gerek

(3) yanar dirler küfür söyleyen diller
yaluñuz aşılmaz ḳorḳulu yollar
ṭamudan cennete emr olan ḳullar
alay olup bulınsa gerek

(4) kimi yap yöriyüp kimi pek aşa
ʿaḳıbet bu işler gelicek başa
Muḥammed şefı̇̄ʿ oluban yetişe
vāh ümmetüm deyüp çaġırsa gerek
(5) dervı̇̄ş yūnus eydür yaradan baḳı̇̄
bilürseñ kitābdan bir āyet oḳı
bir ḳuluñ bir ḳulda ẕerrece ḥaḳḳı
unudılmayup alınsa gerek

2 [157a-528]

(1) şöyle ġāfil gezeriken işde yolum aldı ecel
ṭāḳatüm yoḳ gitdi mecāl sen yėtiş Sübḥānum Allāh
(2) başum yaṣduġa yėtişdi yandı yüregüm ṭutuşdı
göñlüm gözüm bundan uçdı sen yėtiş Sübḥānum Allāh
(3) ben gözlerüm göge dikdüm ben bilürem neler çekdüm
ʿAzrāʾı̇̄l elinden çıḳdum sen yėtiş Sübḥānum Allāh
(4) ʿAzrāʾı̇̄l alıcaḳ cānı teneşüre iltüp teni
incidürler żaʿı̇̄f cānı sen yėtiş Sübḥānum Allāh
(5) ṣalacaya bindüreler sin yoluna döndüreler
iltüp ḳabre indüreler sen yėtiş Sübḥānum Allāh
(6) ḳabrime ḳoyup gideler bilmezem ḥālüm n'ideler
melekler suʾāl ideler sen yėtiş Sübḥānum Allāh
(7) yūnus olacaġuñ söyle ėrdi geçdi yoluñ böyle
ı̇̄mān Ḳurʾān yoldaş eyle sen yėtiş Sübḥānum Allāh

3 [229b-812]

(1) ʿāşıḳ olanlara ṣalā didiler
bir nidā oluban ṭuyanlar gelsün
imāmı ṣorarsan Ḥażret-i Resūl
cemāʿat oluban uyanlar gelsün
(2) namāzı ḳılıuban miʿrāca eydenler

ḥaḳı ̄ḳat ṭarı ̄ḳat yolın görenler
cānsuz gider imiş Ḥaḳḳa gidenler
bugün cān u başı ḳoyanlar gelsün

(3) mürşid-i kāmili bulmaḳ gerekdür
bulup eşüginde ölmek gerekdür
ʿārif olan nefsüñ bilmek gerekdür
nefsin hevāsını ḳoyanlar gelsün

(4) nefsine uyanlar Ḥaḳdan ıraḳdur
Ḥaḳdan ıraḳ olmaḳ ġāyet firāḳdur
Mevlāyı bulmaġa Mecnūn gerekdür
bugün ben Mecnūnam dėyenler gelsün

(5) yūnusı ṣorarṣın olmış dı ̄vāne
dı ̄vāne gerekdür Ḥaḳḳı sevene
maʿmūrları tebdı ̄l idüp vı ̄rāne
uṣ ṣuyun ziyāna virenler gelsün

Sonuç

Yûnus Emre, şiirlerini Eski Anadolu Türkçesi ile büyük bir aşk ve lirizmle söyleyen, şiirleri derin ve yoğun anlamlar içeren ilk büyük mutasavvıf şairimizdir. Yûnus, temsil ettiği evrensel değerlerle tüm insanlığa mal olmuş, çağlara damgasını vurmuş ve vurmaya devam edecek gerçek bir dil ustası şairimizdir. Eski Anadolu Türkçesinin söz varlığını ortaya koymak açısından Yûnus Emre'nin eserleri edebiyatımızda ilk sıralarda gelir. Bu amaçla, "her nüsha bizim için değerlidir" ilkesinden hareketle elimizdeki tüm Yûnus Emre Dîvân yazma nüshaları ayrı ayrı okunmalı, incelenmeli, nüshaların ağız özellikleri ve söz varlığı ortaya çıkarılmalı, sağlam bir sözlük-dizini yapılmalı ve Dîvân'ın kapsamı belirlenmelidir. Dîvân nüshalarındaki şiirlerin hangilerinin Yûnus'a ait olduğu tespit edilmeli, şiirleri belirli ölçütlerle ayıklanmalı, bilinmeyen şiirleri de gün yüzüne çıkarılmalıdır. Yûnus Emre'nin zengin dil hazinesi ve söz varlığı Türkçemize kazandırılmalı ve dil ustalığından büyük ölçüde yararlanılmalıdır. Dil ve kültür medeniyetimizin büyük üstadı Yûnus Emre'ye, ancak bu şekilde hak ettiği yeri ve gerçek değeri vermiş oluruz.

Extended Abstract

Yunus Emre is our first Sufi poet who lived in Anatolia in the late 13th century and the first half of the 14th century (1238?-1320?) and wrote his poems in Old Anatolian Turkish with great love and lyricism. He is also the first great poet raised in Anatolia and the founder of our Tekke literature. In a difficult period that can be considered both a period of collapse and foundation in Turkish history, Yunus Emre spread the spiritual values that ensured national unity to large communities through their language. Yunus has belonged not only to Turkish civilization but also to all of humanity with the universal values he represents, and will continue to do so. one who conducted the first research on Yunus Emre and introduced him to the scientific world in 1919 with his work

titled *The First Sufis in Turkish Literature* . Yunus Emre has two works, Risaletü'n-Nushiyye and Divan. Most of the copies of the Divan are undated. The oldest manuscripts with a copying date are from the 14th century. The number of poems in the manuscript copies of Yunus Emre's Divan is different. There are 232 poems in the Fatih version, 219 in the Nuruosmaniye version, 302 in the Yahya Efendi version, 218 in the Karaman version, and 913 poems, excluding Risaletü'n-Nushiyye, in the copy we examined.

There are more than 30 known copies of Yunus Emre Divan. Studies on these copies have so far mostly been based on the Fatih copy and have been made as a critical text. Recently, studies have concentrated on single copies such as the Karaman copy, the Vatican copy, and the Kütahya Vahit Pasha copy.

Nowadays, many researchers advocate that the copies should be studied one by one and that no edition criticism should be made in the studies of Yunus Divan. Working on a single copy is extremely important in terms of revealing the dialect characteristics of the copies and the vocabulary of Old Anatolian Turkish. Thus, Yunus Emre's comparative and historical vocabulary can be added to the dictionaries.

One issue that experts frequently focus on today is which poems in the copies of the Divan belong to Yunus Emre and which belong to other Yunuss. In order to understand this, the poems should be examined in terms of their content, form, language and idiom.

In this study, the copy of Yunus Emre Divan, Number 521 in the Ali Emirî Efendi Poetic Works Library of the Millet Manuscript Library, and three unknown poems of Yunus Emre in this copy will be introduced.

The copy we examined is a 258-leaf, 17-line work in verse, with the couplets except for the pen names written in double columns. The copy's copy date and scribe are unknown. The copy is arranged in the order of e- lifbe. Some pages of the copy give the impression that the work was written by several hands. It has no vowels.

Since there is no poem on page [259a] of the copy, it is understood that it is complete. The manuscript copy we are examining is the largest copy among the copies published so far, since it contains 913 poems. 140 of these poems are poems with the pseudonym Yunus that have not been published anywhere else. This increases the value of the copy even more. 772 poems in the copy are poems that exist in other copies of Yunus Emre Divan or in other sources.

The dimensions of the copy we examined are 188x135 mm - 137x75 mm. It is written in Arabic letters and Talik script. There are additions and corrections under the lines, above the lines and on the page margins, and the line margins show the differences between the various copies. This aspect is a distinctive and noteworthy feature of the copy we examined.

The first part of the work, Risaletü'n-Nushiyye, consists of sections that are heavily didactic and instill Sufi teachings in people. It is written in the aruz meter. This section consists of six sections: The Epic of the Soul and the Self, The Epic of the Soul and the Self, The Epic of Anger, Dâstan-ı Sabr, Dâstan-ı Buhl u Hased (The Epic of Stinginess and Envy), Dâstan-ı Gaybet ü Bühtan (The Story of Backbiting and Slander), but although these sections are titled in some copies, they are untitled in the copy we examined. In the second part of the work, Divan, lyricism predominates. The poems in Divan have no titles and the number of couplets in the poems varies.

The poems in this part are written in aruz and syllabic meter. In all his poems in the Divan, Yunus Emre tried to teach everyone to look at everyone with the same eyes, to tolerate differences, to love and be loved, he passed through the necessary stages within the discipline foreseen by Sufism and reached the divine self, and expressed these states in his poems. He is a Sufi who is in ecstasy with love for God. His poems in the Divan are the real indicator of his lyricism and mastery of language.

The language of the Dîvân reflects all the characteristics of Old Anatolian Turkish.

At the end of our review, three unknown poems by Yunus Emre are also given.

Our article is noteworthy in that it introduces the previously unpublished copy of Yunus Emre's Divan, Number 521, in the Ali Emirî Efendi Poetic Works Library of the Millet Manuscript Library, and three unknown poems by Yunus Emre in this copy.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Aksan, D. (2005). *Yunus Emre Şiirinin Gücü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Babacan, V. M. (2017). *Yunus Emre'nin Risâletü'n-Nushiyyesi ve Dîvânı (Giriş-İnceleme-Metin-Dizin)*. Doruk Yayımcılık.

Dilçin, C. (1992). "Yunus Emre'nin Şiirlerinde Türkçenin Gücü". *Türk Dili*, S.487, Temmuz, 30-49.

Gülsevin, G. (2011). Dil Çalışmaları İçin Yunus Emre'nin Yeni Yayınları Nasıl Olmalıdır. (Erdoğan Boz, Haz.). *X. Uluslararası Yunus Emre Sevgi Bilgi Şöleni* Bildirileri (06-08 Mayıs 2010) içinde (s. 369-381). Eskişehir.

Gölpınarlı, A. (2008). *Yunus Emre ve Tasavvuf*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Gölpınarlı, A. (2021). *Yunus Emre Hayatı ve Bütün Şiirleri*. (13. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Günay, U. ve Horata O. (2022). *Risâletü'n-Nushiyye.Yunus Emre*. (5. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Kaplan, M. (2015), *Yunus Bir Haber Verir…*(1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Köprülü, M. F.(1965). Yunus Emre'nin Mezarı. *Emre Aylık Sanat Dergisi*, 9-10.

Köprülü, M. F. (2020). *Türk Edebiyatı Tarihi*. (3. Basım). İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Tatcı, M. (2021a). *Yûnus Emre Dîvânı*. (6. Basım), İstanbul: H Yayınları.

Tatcı, M. (2021b). *Yûnus Emre'den Yolcuya Öğütler Risâletü'n-Nushiyye Şerhi*. (2. Basım), İstanbul: H Yayınları.

Tekin, T. (2013). Yunus Emre'nin Gotik Harfli İki Manzumesi. (Emine Yılmaz, Nurettin Demir, Haz.). *Makaleler II Tarihî Türk Yazı Dilleri* içinde (249-276). Ankara: TDK Yayınları.

Tezcan, S. (2024). Eski Anadolu Türkçesi ve Yunus Emre Şiirlerinin Dili Üzerine. (Emine Yılmaz, Nuran Tezcan, Uğur Altıntaş, Ali Doğan, Haz.) *Yunus Emre'den Nazım Hikmet'e Türkçe Makaleler* içinde (s. 252-270). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uysal, İ. N. (2014). *Yunus Emre Divanı (Karaman Nüshası) Giriş-Dil İncelemesi-Metin-Dizin-Sözlük*. (1. Baskı). İstanbul: Kesit Yayınları.

Uysal, İ. N. (2022). "Yunus Emre Araştırmalarının Bugünkü Durumu ve Tek Nüshaya Dayalı Divan Neşirlerinin Gerekliliği". *Selçuk Türkiyat*, S.55, Ağustos, 1-19.

Yılmaz, E. ve Demir, N. (2021). *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati 1-8* (Andreas Tietze). (2. Baskı). Ankara: TÜBA.

Yılmaz, Emine. (2022). Eski Anadolu Türkçesinin Söz Varlığı, Tarama Sözlüğü ve Yunus Emre. (Baş Ed. Celalettin Vatandaş), *Yunus Emre, Hayatı-Düşünceleri-Eserleri* içinde (s.627-634), 1. Baskı. TBMM Basımevi.

Yûnus Emre Dîvânı, (Fatih Nüshası), Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih Kitapları, Nu: 3889.

Yûnus Emre Dîvânı, Millet Yazma Eser Kütüphanesi Ali Emiri Kitaplığı. Nu: 521.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 27-38
DOI: 10.30767/diledeara.1710841 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Calixthe Beyala'nın *C'est Le Soleil Qui M'a Brûlée* Eserinde Sürgün Olgusu

The Phenomenon of Exile in Calixthe Beyala's Work C'est le Soleil Qui M'a Brûlée

Cansu AVCI*

* Öğr. Gör. Dr., Marmara Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye.
e-posta: cansu.avci@marmara.edu.tr
ORCID: orcid.org/0000-0001-9336-8127
ROR ID: ror.org/02kswqa67

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
28.04.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
23.10.25
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Avcı, C., Calixthe Beyala'nın C'est Le Soleil Qui M'a Brûlée Eserinde Sürgün Olgusu *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 27-38
doi.org/ 10.30767/diledeara.1710841

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Postkolonyalizm, II. Dünya Savaşı'nın sonunda ortaya çıkan, Avrupalı sömürgeci güçlerin diğer kültürleri nasıl etkilediğini inceleyen akademik ve entelektüel bir yaklaşımdır. Postkolonyal çalışmalar ise sömürgecilerin ardında bıraktığı sorunları edebi, politik ve sosyolojik araştırmalarla yansıtır. Postkolonyalizmin kuramcıları Edward Said, Homi Bhabha ve Gayatri Spivak *öz*ellikle sürgün olgusuna odaklanarak bu kavramın olumlu ve olumsuz etkilerini incelerler. Frankofon edebiyatı yazarlarından Calixthe Beyala ise eserlerinde aşkı, kimlik arayışını ve göçü inceleyerek yaşadığı toplumda meydana gelen olayları tarihi roman niteliğinde okuyucusuna gösterir. Tarihi roman özelliği taşıyan *C'est le soleil qui m'a brûlée* adlı romanında Beyala, sömürge sonrası dönemin koşullarını "yeniden canlandırma" özelliğiyle yansıtarak da sürgünü erkeklerin her türlü zorbalığına maruz kalan Afrikalı kadın karakterler için bir sığınak ve kurtuluş hâline getirir. Bu çalışmada, literatür taraması yöntemiyle Calixthe Beyala'nın *C'est le soleil qui m'a brûlée* eserindeki sürgün temasının Said, Bhabha ve Spivak'ın postkolonyal kuramına göre analiz etmek amaçlanmıştır. Çalışmada, Beyala'nın Afrikalı siyahi kadınların ikincil konumundan kurtulmaları ve bağımsızlıklarını kazanmaları için sürgünü bir kurtuluş olarak gördükleri sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sürgün, Afrikalı kadın, Calixthe Beyala, postkolonyal edebiyat, tarihi roman

Abstract

Postcolonialism is an academic and intellectual approach emerged at the end of the World War II that examines how European colonial powers affected other cultures. Postcolonial studies reflect the issues left behind by colonial powers through literary, political, and sociological research. Edward Said, Homi Bhabha and Gayatri Spivak, theorists of postcolonialism, focus particularly on the phenomenon of exile and examine the positive and negative effects of this concept. Writers of Francophone literature, such as Calixthe Beyala, explore in their works themes of love, the search for identity, and migration, presenting to the reader the events that occur in the society in which they live in the form of novels with a historical character. In her historical novel *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Beyala portrays the conditions of the period through a process of "reconstruction," making exile a refuge and salvation for African female characters who are subjected to all kinds of bullying by men. In this study, it is aimed to analyze the theme of exile in Calixthe Beyala's work *C'est le soleil qui m'a brûlée* according to the postcolonial theory of Said, Bhabha and Spivak by using the literature review method. The study concluded that African black women of Beyala see exile as a liberation to get rid of their secondary position and gain their independence.

Keywords: Exile, African woman, Calixthe Beyala, postcolonial literature, historical novel

Giriş

Sömürgecilik, bir grup insanın yeni bir bölgeye yerleşmesi, anavatanlarına olan bağlarını koruyarak bir topluluk oluşturması, başkalarının topraklarını ve mülklerini fethetme ve kontrol etme sürecini ifade eder[1] (Loomba, 2000, s. 18). Bu kavram yalnızca 16. yüzyıldan itibaren çeşitli Avrupa devletlerinin Asya, Afrika veya Amerika'da yayılmalarını anlatmakla kalmaz aynı zamanda insanlık tarihinde sürekli tekrarlanan ve yaygın olarak benimsenen bir görüşü de ortaya koyar.

20. yüzyılın ortalarında Avrupa sömürgecilik tarihinin incelenmesinde entelektüel ve siyasal bir hareket olarak ortaya çıkan postkolonyalizm ise sömürgeciliğin sonlandırılmasına ve eski sömürgelerin sömürgeci güçlere karşı siyasal egemenliğine dayanan bir kavramı niteler. Postkolonyalizm terimini ilk kez bağımsızlık dönemini tanımlamak için kullanan Bill Ashcroft, bu kavramla sömürgeciliğin kültürler ve toplumlar üzerindeki etkilerine vurgu yapar. Ashcroft'a göre postkolonyalizm, kolonilerin resmî bağımsızlıklarını kazanmalarından sonra dahi sömürgeci güçlerin miras bıraktığı yapısal eşitsizlikleri, kültürel hiyerarşileri, kimlik gerilimlerini ve temsil biçimlerini açığa çıkaran bir kavramdır (Ashcroft, Griffiths vd., 1995). Bir diğer önemli postkolonyal kuramcılardan Frantz Fanon ise *Peau noire, masques blancs* (Siyah deri, Beyaz maskeler; 1952) ve *Les damnés de la terre* (Yeryüzünün Lanetlileri; 1961) adlı eserlerinde sömürgeciliğin yarattığı yıkımı ayrıntılarıyla tartışır. Fanon, özellikle sömürge güçleri tarafından ten rengi nedeniyle ötekileştirilen bireylerin yaşadıkları zorluklara değinir. *Can the Subaltern Speak?* (Madun konuşabilir mi?; 1994) başlıklı makalesinde Gayatri Spivak da sömürgeci ve ataerkil yapıların toplumsal hiyerarşinin en altında yer alan, yani "madun" olarak nitelenen grupları nasıl susturduğunu ele alır. Spivak'a göre madunlar yalnızca ekonomik ya da siyasal düzlemde değil, aynı zamanda söylemsel alanda da görünmez kılınır. Bu nedenle kendi kimliklerini, deneyimlerini ve taleplerini doğrudan ifade edemez duruma gelirler. Bir diğer postkolonyal kuramcı Homi Bhabha da kültürlerin pasif olgular olmadığını, aksine sürekli etkileşim hâlinde bulunduklarını ifade eder (1994a, s. 114) ve sömürgeci ile sömürülen arasındaki ilişkilerin dinamiklerini anlamlandırmaya çalışır.

Bu bağlamda, postkolonyalizm, yalnızca sömürgecilik sonrası ortaya çıkan ve sömürgeci egemenliğin sonunu işaret eden bir durum olarak değil, aynı zamanda sömürgeci egemenliğe ve sömürgeciliğin bıraktığı çeşitli miraslara karşı bir direniş olarak da görülmektedir. Melezlik, kimlik ayrışması ve çeşitlilik gibi kavramları temel alan postkolonyalizm, postkolonyal özneye bilhassa da kadına odaklanır (Loomba, 2000, s. 33). Bununla birlikte postkolonyalizm bir yandan uluslararası toplumsal adaleti sağlamayı amaçlayan siyasal hedeflere karşı çıkarken, diğer yandan karşı çıktığı hedeflere kararlılıkla bağlı kalır (Young, 2016, s. 77-78). Sömürge bağlamları tarafından şekillendirilen ulusların veya nüfus gruplarının kültür ve kimliğini inceleyen postkolonyal yaklaşımlarda ise "sürgün" teması postkolonyal yazarların, göçmenlerin ev sahibi ülkelerdeki koşullarını yansıtmak amacıyla sıklıkla kullandıkları temalardan biri halini alır.

Sözlük anlamı itibariyle bir kimsenin vatanından çıkarılıp başka bir yere yerleştirilmesi, bu kimsenin yurtdışında ikamet ettiği yer (Larousse, 2024) anlamına gelen sürgün, edebiyatta ise zulüm koşullarına karşı savaşıp direndikten sonra güvenli bir yer arayışını temsil eder (Turan, 2015, s. 6). Sürgün, postkolonyal Afrika edebiyatında özellikle Fransızca olmak üzere diğer dil alanlarıyla ilişkiler üzerine de farklı anlamlara gelir. Söz konusu terim kimi zaman cennetten bir yurt, insanın kendi içine doğru bir yolculuğunu ve hayal kırıklıklarını ortaya koymayı amaçladığı

1 İkincil dildeki tüm tercümeler, çalışmanın yazarı tarafından yapılmıştır.

bir alanı ifade eder. Kimi zaman da siyasal, toplumsal, ekonomik ya da kültürel nedenlerle iktidara karşı isyan edenler için bir cezalandırma biçimi, bir göç, göç ettirme, gönüllü veya zorunlu bir yer değiştirme (Korany, 2023, s. 1342) olarak yorumlanır. Postkolonyalizm dönemi kuramcılarından Edward Said ise bazı eleştirel metinlerinde sürgün kavramını şöyle tanımlar:

"Moderniteden önceki dönemlerde sürgün korkunç bir cezaydı, çünkü bu yalnızca aileden ve tanıdık yerlerden uzakta yıllarca amaçsızca dolaşmak anlamına gelmiyordu, aynı zamanda bir tür kalıcı dışlanmışlık, kendini asla evinde hissetmeyen ve dünyayla sürekli ters düşen biri olmak anlamına da geliyordu. Zor bir ortam, geçmişe dair teselli edilemeyen, bugüne ve geleceğe dair bir burukluk" (Said, 1994, s. 47).

Nitekim Said, sürgün kavramını cezalandırılması gereken bir suçla ilişkilendirir ve sürgünün fiziksel, psikolojik, zihinsel ve kültürel evreleri içerdiğini belirtir. Kuramcı, kavramın toplumsal boyutuna odaklanarak da bireyi toplumla bütünleştirir. Bunların birbirleriyle etkileşimi kaçınılmazdır ve bir arada var olmamaları neredeyse imkansızdır. Said, sürgün olmanın ve genel olarak sürgünün sadece fiziksel zorluklarını değil, aynı zamanda psikolojik hayal kırıklıklarını, yabancılaşmayı, depresyonu, duygusal çöküntüyü, sonsuz yalnızlığı, sessizliği ve susturulmayı da tanımlayıp anlatır (1994, s. 48-49). Bu tanımlara göre sürgün, sıkışmışlık olarak değerlendirilebilir. Kişinin çözülemeyen bir kimlik bunalımı yaşaması, hiçbir zaman kendini evinde hissetmemesi ve de ne hayatının ne de ruhunun huzurlu olmasıdır.

Öte yandan Said'e göre, sürgünün dezavantajları olsa da özellikle entelektüellik ve marjinallik çerçevesinde olumlu yönleri de vardır. Kuramcıya göre sürgün, bir tür özgürlük, kendi örüntünüze, ilginizi çeken çeşitli konulara ve kendinize koyduğunuz özel hedeflere göre hareket ettiğiniz bir keşif süreci ve eşsiz bir hazdır (1994, s. 62). Bhabha'ya göre (1994b) ise sürgün, asla istikrarlı olmayan melez bir kimlik yaratır ve sürgünü kimliklerin yeniden oluşturulduğu bir yaratım alanı olarak da kavramsallaştırır. Spivak (1988) da sürgünün kayıp, dönüşüm ve direnişten oluşan karmaşık bir deneyim olduğunu vurgular. Dolayısıyla kuramcılar sürgünü yalnızca olumsuz sonuçlarına indirgemeyip, bireyler ve toplumlar üzerinde olumlu etkilerinin de olduğunu belirtirler.

Siyahi insanlar bağımsızlıkları sayesinde yerleşik geleneklerini ve kimliklerini yeniden canlandırmak ve her düzeyde insanca muamele görmek istemişlerdir. Ancak hayalleri, kendi çıkarlarını kendi halkları pahasına gözeten yeni siyasi rejimler tarafından engellenmiştir. Bu sebeple mevcut durum ile arzulanan Afrika arasındaki varoluşsal kaygı, yalnızlık ve izolasyon hissi, dünyanın başka bir yerine göç etme arayışını daha da artırmıştır (Korany, 2023, s. 1342). Bu sebeple sürgün temasını edebi kurguya dâhil etmek, ülkelerini terk etmek zorunda kalan insanları anlamak ve takdir etmek için önemli bir yaklaşımdır (Sayad, 1999).

Yaşamları boyu lanetlenen siyahiler hâlâ sömürülüp köleleştirildikleri için romansal mekân olan yoksul postkolonyal Afrika'da bir değişim yaşanır. Sürgün teması da toplumsal marjinalleşmeye, bir düşünme çerçevesine, hukukun üstünlüğüne dayalı bir dünyaya, toplumsal bir norma ve siyasal bir rejime dair bir bakış açısını çağrıştırır (Boumaajoune, 2017, s. 72).

Postkolonyal yazarların yolculukları, çoğu zaman gezgin karakterlerin yaşadığı reddedilme gibi acı dolu deneyimlerle kendini gösterir. Öyle ki bağımsızlık sonrası romandaki karakterler, dün ile bugün arasındaki bağı kurma arayışlarında çoğunlukla başarısızlığa uğrarlar. Örneğin, Frankofon yazarlar Amadou Mapaté Diagne'nin *Les trois volontés* (1920), Bakary Diallo'nun *Force-Bonté* (1926), Lamine Senghor'un *La violation d'un pays* (1927), Ousmane Socé Diop'un

Karim, Roman sénégalais (1935) et *Mirages de Paris* (1937) adlı romanlarının ilk metinleri Paris'te yazılmıştır. Henri Lopès ise *Le pleurer-rire* (1982) adlı kitabında birçok insanı sürgüne gitmeye iten boğucu bir ortamdan söz eder. Ayrıca Ahmadou Kourouma'nın *Les soleils des indépendances* (1968) ve Alioum Fantouré'nin *Le Cercle des tropiques* (1972) adlı eserleri takıntılı ve güçsüz varlıklarla ilgilidir. Alain Mabanckou'nun *Petits-fils nègres de Vercingétorix* (2002) ve *Bleu Blanc Rouge* (1998) ve Abdouraman Waberi'nin *Rift, Routes, Rail et Transit* (2001) adlı eserlerinin başkahramanları ise yeni ilişkiler benimserler. Bir başka Frankofon yazar Şeyh Hamidou Kane, Avrupa'da özellikle Paris'teki sürgün yıllarını anlatır. Bu yazarlar siyasi ve ekonomik nedenlerle veya kendi istekleriyle sürgündedirler. Her ne kadar kendi ülkelerinden uzakta olsalar da yeni girişimleriyle Paris'te yeni hayatlarına uyum sağlamaya çalışırlar. Yani sürgün, aslında kendi ülkeleri dışında yaşayan kimi Afrikalı yazarlar için bir yaşam biçimi, bir ilham kaynağı ve edebi bir temadır (Ngalasso, 2009).

Siyahi Afrika edebiyatı "Aynı" ile "Öteki" arasındaki gerilimi dile getirir. Başkalarına olan kültürel bağımlılık, Afrika'nın kendi kimliğini tanımasını engeller ve Afrika yabancılık üzerinden tanımlanır. Bu da açıkça gösteriyor ki, bir başka yere geri dönüldüğünde, bu dönüş sürgün durumunu ortadan kaldırmaktan ziyade onu uzatır. Yabancı bir ülke gibi, Afrika da aynı hayal kırıklığını yaratır. Dolayısıyla her kavram, ilgili kişi veya kurumun bakış açısına göre farklı tanımlara sahip olabilmektedir. Kimileri sürgünden şikâyet edip ağıt yakmayı seçerken kimileri de sürgünün hem fiziksel hem de ruhsal olarak kendilerini geliştirdiklerini görür. Bu sebeple sürgünün başka türlü elde edilmesi neredeyse imkânsız olan nihai özgürlük ve direniş gücünü de sunduğu akılda tutulmalıdır.

Frankofon edebiyatın önemli yazarlarından Calixthe Beyala da eserlerinde sürgün temasına sıklıkla yer verir ve Afrika'dan Avrupa'ya giden göçmenlerin yaşadıklarını bu tema çerçevesinde yansıtır. Yazar, *C'est le soleil qui m'a brûlée* adlı eserinde sürgünü Afrika kadınları için bir kurtuluş, ferahlık ve sığınma şeklinde resmeder.

Yöntem

Bu çalışmada, postkolonyal edebiyat kuramcılarından Edward Said'in "sürgün" tanımına ilişkin görüş ve düşünceleri temel alınarak Calixthe Beyala'nın *C'est le soleil qui m'a brûlée* romanındaki sürgün temasının irdelenmesi amaçlanmıştır. Bu sebeple, araştırma nitel yöntemlerden literatür taramasıyla şekillendirilmiştir. Literatür taraması, farklı alanların kavramsal, yöntemsel ve tematik gelişimlerine katkıda bulunmak amacıyla gerçekleştirilen araştırmalardır (Toker, 2022, s. 316). Bu doğrultuda mevcut çalışma da literatürde daha önce yapılmış araştırmaları değerlendirir, sentezler ve yeni kuramsal bilgiler sunarak konuya dair daha geniş bir perspektif sunar. Böylelikle araştırmanın konusuyla ilgili eleştirel tartışmaya imkân tanır.

Calixthe Beyala'nın "Sürgün" Anlayışı

Birey, kendi kişiliğini oluşturma sürecinde kimlik arayışına girdiğinde, aynı zamanda bir topluma ait olma duygusuyla, köklerine bağlı bir kimlik arayışına da girmiş olur. Tarih biliminin bireysel ve toplumsal yaşam açısından üstlendiği işlevsellik bu aşamada ortaya çıkmaktadır (Aynacı, 2022, s. 24). Jan Assmann'a göre ise geçmiş ancak "hatırlama" ve "yeniden canlandırma" edimiyle bugüne getirilebilir; bu edim, dün ile bugünü birleştirir bu sayede birey ve toplum arasındaki geçmişin değerlerini barındıran ortak bir tarih, kimlik ve aidiyet bilinci oluşabilir (2018, s. 40-43). Bu bağlamda, yakın veya uzak geçmişte yaşanan olayların kurgusal bir anlatımla aktarılmasında,

tıpkı tarih biliminin ya da miras aldığı kültürel kaynakların kullanılması gibi, tarihi romanların da oldukça etkili bir farkındalık yaratma aracı olabileceği düşünülmektedir. Dolayısıyla Frankofon edebiyat dünyasındaki kadın yazarların genel amacı, dünün ve bugünün Afrikalı kadınlarının zorlu yaşamlarını anlatmak, eserlerinde de okuyucuya kadınla erkek arasındaki temel eşitliği göstermek istemeleridir. Mariama Bâ, Ken Bugul ve Aminata Sow Fall gibi yazarların eserleri, baskı altında olan Afrikalı kadınların maruz kaldığı sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyolojik açılardan konumlarını anlatma eğilimindedir. Afrika edebiyatının en dikkat çeken yazarlarından biri olan Calixthe Beyala da tüm eserlerinde kadının özgürleşmesi gerektiğine dikkat çeker.

Diop'un da belirttiği gibi, pek çok kadın yabancılaştırıcı ve korkunç uygulamalara maruz kalmaktadır. Bu koşullarda gelenek, Afrika kadınlarının gelişmesinin önünde büyük bir engel teşkil eder. Dolayısıyla kadının başka yere yönelmesi gayet doğaldır (2020, s. 758-759). Bu bağlamda Calixthe Beyala, birçok kadını kararlılıkla beyaz bir adamla arkadaşlık kurmaya iten beyaz şefkatin Afrika miti ile bir şekilde ilişki kurar. Örneğin, yazarın *Assèze l'Africaine* (Afrikalı Assèze; 1994) adlı kitabında, kahramanın bakireliğini doğrulamak için vajinaya bir yumurta yerleştirilmesinden oluşan bir testin kurbanı olduğu anlatılmaktadır (Beyala, 1994, s. 20). Benzer şekilde, *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1999) adlı romanda Ateba, teyzesinin gözetiminde bir teste tabi tutulur. Amaç, evlilik öncesi açık artırmaya konu olacak kadın bedeninin iyi durumda olmasını sağlamaktır. Kadın karakterlerin çoğu bu türden yabancılaştırıcı uygulamalara maruz kalmaktadır. Bu koşullar altında gelenek, Afrika kadınlarının gelişimi önünde büyük bir engel teşkil etmekte ve kadınlar özgürlük için verdikleri çaresiz mücadelede sürekli olarak geleneğin tuzaklarıyla karşı karşıya kalmaktadırlar (Beyala, 1999, s. 59).

Beyala'ya göre, Afrikalılar cinsel düzeyde bile vahşilikleriyle tanınır. *Le petit prince de Belleville* (Belleville'in Küçük Prensi; 1992) ve devamı olan *Maman a un amant* (Annemin Bir Sevgilisi Var; 1999) romanlarında Loukoum'un babası bu tarz bir adamı temsil eder. Bu iki roman, servetini aramak için memleketi Mali'yi terk edip Paris'e yerleşen gazi Abdou Traoré'nin ailesinin öyküsünü anlatır. Hikâyenin başkahramanı Mamadou Traoré, Avrupa ideolojilerini kabul etmemekte ve geleneksel yasaların kadınlardan üstün olduğunu düşünmektedir. Bu adamlar ailelerine gerçek birer diktatör gibi davranırlar (Beyala, 1999, s. 145). Dolayısıyla Afrika kadınlarının dehşet verici koşulları göz önüne alındığında Calixthe Beyala sürgünü; zorla ve acı dolu bir kalış olarak değil, tam tersine gerçek bir özgürleşme, her şeyden önce zorlukların çözümü olarak algılanan başka bir yere ilişkin olumlu bir anlayış olarak niteler. Romancı, Matateyou ile yaptığı bir röportajda Afrika kadınlarının durumunu da: "sürgün birçok şeyi çözer […]. Sürgün reddedilen özgürlüğü bana verir […]. Sürgün benim hayatta kalmamdır. Hayat demeyeceğim, hayatta kalmak" (1996, s. 613) şeklinde tanımlar. Özellikle, 1995 yılında kaleme aldığı *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (Afrikalı Bir Kadının Batılı Kız Kardeşlerine Mektubu; 1995) başlıklı makalesinde romancı, kendisinin Batı'ya, Avrupalıların teorileri, mücadeleleri ve zaferleri tarafından cezbedilerek geldiğine vurgu yapar. Yazar, Batı'nın kadına değer verdiğini, Batılı kadınların talepleri sayesinde de Afrika ülkelerinin atalarının gerici uygulamalarından kurtulma umudunu (Beyala, 1995, s. 10) elde ettiklerini belirtir. Dolayısıyla yazara göre sömürge sonrası Afrika, kadınlar için cehennemdir, kurtuluş ise Fransa'dadır. Bu nedenle sürgün, Afrikalı kadınların Batılı feministlerle bağlantı kurması ve onların görüşlerini benimsemesi için büyük bir fırsattır. Beyala'nın bu makalesi bu doğrultuda kökeni, rengi ve sınıfı ne olursa olsun kadınların özgürleşmesine bir davettir (Zoh, 2011, s. 13). Kadınları bir araya getirmek için yapılan sayısız girişime verilebilecek anlam da budur.

Öte yandan sürgün, artık yalnızlık, izolasyon, yabancılaşma, sınır dışı edilme ve kötü yönetimle ilişkilendirilmediğinden, Afrika kadınlarını koşullandıran çeşitli nedenlerle ilişkili bir sorundur. İnsan, Calixthe Beyala'nın romanında da görüldüğü gibi, çok güçlü bir varlık değildir ve savunmasızdır. Afrika'da kadınları kontrol eden güçlü ve baskın erkek imajı yerini hayal kırıklığına uğramış ve tamamen güçsüz bir erkek imajına bırakır. Dinamik ve aktif olan kadınlardır (Diop, 2020, s. 757). Öyle ki Calixthe Beyala, başka yeri, Afrikalı kadınların karşılaştığı farklı zorluklara bir çözüm olarak, yoldaşlarının benimsediği olumsuz ya da belirsiz yorumlardan uzak, çok olumlu bir şekilde görür.

***C'est Le Soleil Qui M'a Brûlée* Romanında "Sürgün" Algısı**: Sürgün, kurtuluş, barış, bereket, verimli topraklar gibi olumlu; zorunlu göç, lanet, keder, kültürel uyumsuzluk ve köklerinden kopuş gibi de olumsuz yönleriyle pek çok postkolonyal eserde var olan bir kavramdır. Calixthe Beyala da *C'est le soleil qui m'a brûlée* adlı romanıyla sürgün temasının olumlu yanlarını büyük ölçüde somutlaştırır.

Kamerun'un gecekondu mahallelerinden birinde doğan genç bir Afrikalı kadının öyküsünü konu alan roman, "tabu" konusunu temel alır. Kadınları haz canavarına dönüştüren siyahi adamın ırkçı zihniyeti, Batılılaşmanın kötülükleri ve kimlik kaybı eserde dikkat çeken diğer olaylardır. Annesi tarafından terk edilen başkahraman Ateba, kadınların tek hakkının sessiz kalmak olduğu bir toplumda çaresizce kendine yer arar. Çelişkili duygular arasında kalan genç kızın karnı ağrır, yüreğinde nefret vardır ancak bir gün çok güçlü olacağından emindir. Ateba, seksle köleliği uzlaştıramadığı için hayatını dizlerinin üzerinde geçirmeyi reddeder.

Kadın kahraman için sürgün, cinsiyet eşitsizliğinin hüküm sürdüğü, erkeklerin hâlâ egemen, kadınlarınsa baskı altında olduğu ataerkil bir toplumda, kendi ülkesinde var olamama duygusunu ifade eder. Tamamen Afrika'ya özgü, tam anlamıyla kadınsı bir üslupla yazan Beyala, Afrika zihniyetini eleştirir:

"Hadi kadın, düş. Kaderiniz: Efsaneye dönmeden önce karanlığın meşalesini yakmak. Bu bir yol, kadın... Tek yönlü bir yol. Ölümle ilişkiniz doğrulanacak. Peki ya sonra? Hiçbir şey, kadın. Hiçbir şey... Ekim ayının alacakaranlığında binlerce çiçek yağacak ve insanlar... Evet, insanlar kurbanların şafağında yükselecek" (Beyala, 1987, s. 16).

Afrika'daki zorlu ekonomik koşullar, insanların yer değiştirmesine, kaçmasına veya göç etmesine neden olan temel etkenlerdir (Mbembe, 2000). Sömürgeleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu durumu Beyala, Kamerun örneğinde somut bir biçimde yansıtır. Yazar, mekânsal göstergeler ile Kamerunluların, özellikle de kadınların yaşadıkları sefil yaşam koşullarına tanıklık eder. Bu yer, her bakımdan kırılganlıklarla karakterize edilen bir alandır: "Cepheleri yaşlı kadınları andıran evler, hiçbir önlem alınmadan inşa edilmiş. İnsanlar iğrenç, pis, tozlu ve kokulu, hatta ulaşım araçları, özellikle en lüks taksiler bile bakımsız, kirli ve pis. Tropikal ve bulaşıcı hastalıklar sıtma, ebola virüsü, açlık ve susuzluk" (Beyala, 1987, s. 62). Bu ifadelerle Beyala, büyük bir sefalet yaşayan Afrika toplumunu gözler önüne serer. Bu yüzden gönüllü sürgün onun için kurtuluş yurdu ve daha eşitlikçi bir toplumda yaşayacağı bir cennettir.

Öte yandan, Spivak'ın (1988) da vurguladığı gibi Afrikalı kadınlar çoğu zaman hem yerel patriyarkal yapılar hem de postkolonyal devletin söylemleri tarafından susturulan konumlarda yer alır. Bu nedenlerle de kendi seslerini duyurabilmek için sürekli bir mücadelenin içerisindedirler. Beyala'nın kadın karakterlerinin gücü ise Afrika'ya farklı bir şekilde bakmalarından ve bu kıtanın

kendini yeniden icat etmesi gerektiğinden gelir. Yazara göre mutluluğun ve kimlik etkileşiminin sağlanabilmesi için de Afrika ve Batı değerlerinin bir araya gelmesi, yani modernitenin sağlanması gerekir. Bu bağlamda Beyala kadınlarının mutluluk arayışında iki rota belirir: bu da Afrika ve Fransa'dır. Coğrafi konum, her insanın kimliğinin ve düşünme biçiminin inşasıdır: "Nemli sıcaklık. Hipnotik beyaz gökyüzü. Evlerin cepheleri buruşuk yaşlı kadınlara, yaşlı kadınlar da paslı eski teneke kutulara benziyor, ikisi de yaşam tarafından aşınmış, yaşam beklentisiyle mumyalanmış" (Beyala, 1987, s. 11). Göç üzerine yapılan güncel araştırmalarda, mutluluk ve kimlik arasındaki ilişkinin Avrupa-Afrika yolculuğuna çıkan birçok kadın kahramanın kaderini şekillendirdiği görülmektedir.

Mbembe (2000) kadın bedeninin özellikle Afrika toplumlarında, iktidarın aşağılaması ve siyasi araçsallaştırması halini aldığını belirtir. Beyala da romanda kadın bedenini nasıl da susturulduğunu ve aşağılandığını resmeder. Yapıtta Afrika kadınlarının günlük yaşamlarında karşılaştıkları bir diğer aşağılayıcı sahne ise kadın bedeninin herkesin gözü önünde bir nevi açık artırmayla satılmasıdır. Ada'nın oğlu Jean ile Ateba arasında geçen konuşma, bu durumun en somut göstergesidir. Jean, Ateba'ya cinsel ilişki teklif ettiğinde Ateba kabul etmez ve adamın aşağılayıcı sözlerine maruz kalır: "... Fahişe ... Seni iyi bir kız sanıyordum... Karım olabilirdin […]!" (Beyala, 1987, s. 16). Ancak Ateba, ona hiçbir zaman cevap vermez ve sessiz kalmayı tercih eder. Kadınları aşağılayan bu hakaretler, Afrika toplumunda kadının yerini ve söz hakkının sadece erkeklere ait olduğunu gösterir. Ve bu, kadın bedeninin ona nihai olarak yasak olduğu, bedeninin sadece toplum çerçevesinde var olduğu anlamına gelir. Kadın bedeni, topluma aittir ve toplum onu istediği gibi kullanır.

Çağdaş Afrika toplumu, erkeklerin otorite ve gücü temsil ettiği, kadınların özel alana hapsedildiği ve bazı topluluklarda kadınlara yönelik şiddetin normal olarak hoş görüldüğü bir zihniyetle karakterize edilir (Mama, 1995). Beyala da Ateba karakterinden hareketle Afrika toplumunun kadınlara karşı zihniyetini görünür kılar: "Bir erkek bir kadından ne bekler? Hareket et ve seviş. Kadın hareket etmediğinde onu pasifliğiyle, hareket ettiğinde ise pervasızlığıyla suçlar" (Beyala, 1987, s. 46). Bu bağlamda Beyala, kadınların köleleştirilme koşullarını çok iyi anlatır. Onların bu denli köleleştirilmesi, kendilerine dayatılan iletişimsizlik statüsünün sembolik şiddet düzeyini daha da belirginleşmektedir: "Bırak beni yoksa çığlık atarım diyor, adam da ona 'Utanma aşkım' diye cevap veriyor. Bunu yapmayacağını çok iyi biliyorum. Senin sözüne karşı benim sözüm" (Beyala, 1987, s. 35). Bu durumda sessiz kalma, kadınları tanımlayan bir eylem haline gelir.

Öteki ile iyi ilişkiler ise kendi ülkelerinde zulüm ve baskı gören bu kadınların özgürlüklerini elde etmek için verdikleri günlük mücadelede yeni deneyimler edinmelerine olanak tanır (Assaad, 2010, s. 12). Örneğin, Afrika Ateba için sadece acı çektiği ve baskı altında olduğu bir yerdir: "Çünkü insan onu iftirasıyla kararttı, çünkü onu elleriyle kirletti. Ah! Keşke yıldızlar bilseydi! Geçmişte Ateba bir kadındı. Binlerce kadındı. O Ateba'ydı ve bütün kadınlar oydu. Yağmuru ve rüzgarı baştan çıkaran, ilahi olandı" (Beyala, 1987, s. 16). Dolayısıyla Fransa, genç kadın için örnek ve pastoral bir yer, açıklık ve farkındalık ülkesi olmakla birlikte aynı zamanda duyguların, heyecanların ve arzuların özgürleştiği yeri de temsil eder.

Said'e (2000) göre sürgün, coğrafi bir gerçeklikten önce entelektüel bir duruştur ve her ne kadar acı verici olsa da üretkendir; çünkü yeni aidiyet biçimleri icat etmeye zorlar. Dolayısıyla entelektüelin eleştirel bir duruşu olarak sürgün, yeni kültürlerin de tanınmasına vesile olur. Romanda Ateba, hayallerini gerçekleştirmesine olanak sağlayan Kamerun ile Fransa arasında bir karşılaştırma yapar. Fransa her şeyden önce bir özgürlük yeridir; çünkü orada okuma ve yazma

öğrenmek çok daha kolaydır zira kadınların çeşitli baskı biçimlerine karşı etkili bir şekilde mücadele edebilmeleri için okuma-yazma bilmeleri gerekmektedir. Genç kadına göre, savaşması için gereken silahları veren de eğitimdir:

"Bugün, liseden mezun olmasının üzerinden iki yıl geçmesine rağmen, o [Ateba] bulgularını kimseyle paylaşmıyor. Bunları ya kendi kendine okur ya da kağıtlara yazarak hızla bir kayığa dönüştürüp karargâhın derelerine bırakır; ona göre bu yol fikirlerini dünyaya taşımanın kesin bir yoludur" (Beyala, 1987, s. 26).

Kültürel düzeyde Jean, aile yönetiminde kadınlara karşı erkeklere büyük üstünlük tanıyan Batı ideolojilerini sürekli olarak reddeder ve bu durum onu gerçek bir despot gibi davranmaya iter. Bu, beyaz adamda eşini bulan ve kendi ülkesinde siyahi adamla kaybettiği tüm mutluluğu fark eden Ateba'nın durumudur. Afrikalı kadına karşı duygularını ve sevgisini ifade etmede katı olan siyahi adamın aksine, beyaz adam artık sevgilisine karşı saygısını ve duygularını ifade edebilir haldedir. Ona göre beyaz adam; mutluluğu ve huzuru, siyahi adam ise duygusal soğukluğu ve varoluşsal acıyı temsil eder: "Bu karşılaşma geçmişteki acıları kovar. Aşkın tatlılığı geri döner, gülümseme dudaklarıma geri döner" (Beyala, 1987, s. 34). Beyala'nın yazılarında beyaz adamın yüceltilmesi, Afrikalı kadınların çoğunun beyaz adamları hevesle aramasına yol açar.

Postkolonyal bağlamda kadın bedeni çoğu zaman başkaları için tasarlanır. Kadınlar, kendi bedenleri ile ilgili söz hakkına sahip değildir (Spivak, 1988). Romanda da cinsellikte ahlaki açıdan acı çeken taraf kadındır; çünkü erkeğin istediği şey kadının bedeni ve etidir: "Kadın artık bilemeyecektir; çünkü erkek mutluluk engeline takılacaktır, çünkü arzunun ateşi uğruna aşkı unutacaktır... Artık kadının hayaliyle birleşmek istemediğini, ama onun etiyle birleşmek istediğini kabul edecektir" (Beyala, 1987, s. 53).

Beyala'nın yapıtlarının tipik özelliği olarak, sömürge sonrası Afrika yaşanması zor bir yerdir. Chevrier'in (2003) belirttiği gibi Afrika giderek daha fazla sıtma, sefalet, yoksulluk, açlık, cinsiyetçilik, AIDS ve geri kalmış geleneklerin kurbanı olmaktadır. Beyala da Ateba örneğini vererek Afrika'daki kadınların belirsiz durumuna ve yalnızlığına dikkat çeker:

"Ben kimim? Nereye gidiyorum? Nereye gideceğim? Tanrım ! Belirsizlik, belirsizliklerinin içinde bile sonsuzdur. Bu tehdit beni iğrendiriyor, ama bu maceraya atılmadan önce de bunu biliyordum: Betty onu terk ettiğinden beri Ateba sopalarla koşuyordu. Akşamleyin sopa. Her şey bir sopaya tabidir. Yalnızca kendini boşaltma, her şeyi kullanarak acıyı engelleme ve durdurma yeteneği […]" (Beyala, 1987, s. 41).

Göç romanı olarak sunulan romanlarda, kadın karakterler özellikle göç, aşk ve kimlik bunalımı sırasında trajik bir durum içine evrilirler (Said, 2000). Kendilerini de mutluluk arayışlarıyla modernlik arasında yaşarken bulurlar. Bu trajik durum Calixthe Beyala'nın kadın karakterleri arasında aşırılığa ve sözlü şiddete yol açar (Diop, 2020, s. 761). Örneğin, Ateba'nın teyzesi Ada, yeğenine birey olarak asla saygı göstermeyen baskıcı bir kadındır. Ona, kendi kurallarını dayatmaya çalışan teyze, kadının görevinin erkeğe itaat etmek ve susmak olduğunu savunur: "Beni rahat bırakın! Onu öldürmek istiyorum. Onu öldürmek istiyorum. Bu kıyafetleri gördünüz mü? Bir fahişeye benziyor... Onu sokakta öldüreceğim..." (Beyala, 1987, s. 64). Kendisi de bir kadın olmasına rağmen, geleneksel inançlara hapsolmuş durumdadır. Dolayısıyla alışkanlıkların ve geleneklerin Afrika kadınlarının kendilerini geliştirmelerinde önemli engeller oluşturduğu böylelikle içgüdüsel olarak gönüllü sürgünü çağrıştırdığı dikkat çeker: "Hükümet radikal önlemler almalı. Bu

orospuları sakinleştirmek için müebbet hapis gerekir. Ben, erkekler yerine kızların hapsedilmesi gerektiğini söylüyorum [...]" (Beyala, 1987, s. 66-69) ifadeleri de kadınların Afrika toplumundaki önemsiz yerini gözler önüne serer. Beyala'ya göre kadın ve erkek arasındaki hiyerarşi günümüzde de devam etmekte, erkekler kadınlara hâlâ ikincil konumdaymış gibi davranmaktadırlar. Dolayısıyla onlara göre kadının, özellikle Afrikalı kadınların rolü ev işleriyle ilgilenmek ve ailedeki çocuklara bakmaktır. *C'est le soleil qui m'a brûlée* romanında da kadın, erkeğin hizmetçisi, evin ve geleneklerin koruyucusu olması için yaratılmıştır bu nedenle de eğitim almasına gerek yoktur: "Ama hayat veren odur. Beni hem gerçek hem de doğru yapan odur. Onsuz ben var olmam, sadece bir yanılsamayım ve kimse beni devam ettiremez. […]" (Beyala, 1987, s. 143). Ateba'nın arkadaşı Irène, bu sözleriyle bir adama bağlı olduğunu, onun tüm dünyası olduğunu gösterir. Ancak Ateba, kadınların yaşadığı tüm sorunların erkeklerden kaynaklandığına inanır. Bu yüzden erkeklere karşı bir nefret duygusu geliştirir: "Ateba cevap vermedi. Yine de derinlerde, yaşam için yalvarmaya devam etti, yokluğun ortadan kaldırdığı alanlar için yalvardı" (Beyala, 1987, s. 143).

Sürgünü basit bir mekânsal mesafeye indirgemek mümkün değildir. Bu durum manevi, kültürel veya tarihsel mesafelere de yansıyabilir (Said, 2000). Örneğin, Afrika gerici geleneksel uygulamaların da merkezidir. Evlenmeden önce bekaretlerini garanti altına almak amacıyla yapılan aşağılayıcı testin kurbanları olan iki kahramanın kınadığı şey de tam olarak budur: "Her şey yolunda gitti, diyor canlı bir şekilde, onurunu geri kazanmanın sevincini gizleyemeden. O bakiredir, hiçbir erkeğe dokunmamıştır" (Beyala, 1987, s. 72). Bu bekaret kontrolü, Afrikalı kadınların özgürlük için verdikleri çaresiz mücadeleden sonra başka yerlerde daha hoşgörülü bir yol aramasını haklı çıkaran etkenlerden biridir. Esasen, Boumaajoune'nun de belirttiği gibi Afrikalıların tercih ettiği şey, insani değerlerin ve özgürlüklerinin ön planda tutulduğu kozmopolit bir kimliğe sahip olmaktır (2017, s. 72).

Afrika'nın bütün olumsuz yönlerine bakıldığında, Avrupa mutluluk ve kendini doğrulama yeri haline gelmiştir; bu yüzden sürgün, Ateba ve yurttaşları için bir tercih, öz farkındalık ve Öteki'ne açıklık yeridir (Korany, 2023, s. 1373): "Yüreğimin üzerinde uzanan ellerin engeline rastlayana kadar arayışımı sürdüreceğim. Şimdiki ve gelecekteki ölülerime merhamet edeceğim... Vücudum hiçbir şey bilmeyecek... Ağzım hiçbir şey bilmeyecek... İlim ateşini bulmak için sana yöneleceğim..." (Beyala, 1987, s. 46). Bu bağlamda Ateba, insan evrenselliğine, kültürel melezliğe ve alışılmış gerici normlardan kurtuluşa dayalı kozmopolit bir kimlik benimseyebilmiştir.

Son olarak Ateba, Kamerun topraklarını terk edip bu gerici düşünceden kurtularak kendilerini yeniden inşa etmeye ve yeni bir bilimsel yaşam kurmaya karar veren tüm Afrikalı kadınlar adına konuşur: "Başka teselliler, başka güzellikler de olacak, kadının kaybolan kahkahası gibi güzellikler, bitmeyen kahkahalar, sonsuza kadar uzayacak" (Beyala, 1987, s. 93). Dolayısıyla saldırıya uğrayan, hatta yaralanan bu kadınlar, özgürlük için verdikleri çaresiz mücadelenin ardından kendileri için daha hoşgörülü, daha güvenli ve daha emniyetli bir yer aramaktan başka bir çıkış yolu bulamazlar.

Sonuç

Tarih, kimlik ve aidiyet bilincinin işlevsel bir bütünlük oluşturabilmesi, geçmişle şimdiki zaman arasındaki bağın bilinçli bir şekilde yaratılmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle, Fransızca yazılmış pek çok edebi eserde, tarihi romanın "yeniden canlandırma" özelliğini kullanarak Frankofon kadın yazarlar, Afrika kadınlarının geçmişten günümüze yaşadıklarını resmetmeye çalışırlar ve edebi eserleri aracılığıyla kadınların durumunu iyileştirme amacı güderler. Postkolonyal

edebiyatta da sürgün, Frankofon yazarların ev sahibi ülkelerdeki sömürge deneyimlerini anlatmak için en çok kullandıkları temalardan biridir. Bazı yazarlar sürgünü; bir tür kurtuluş biçimi, sığınma, dünyayı, Öteki'ni ve kendini keşfetme fırsatı, aynı zamanda melezleşme, yeniden doğuş ve refah süreci olarak yorumlarken, bazı yazarlar da Öteki'nin reddi, siyahi kimliği geri kazanma arayışı, baskı, yabancı düşmanlığı ve ırkçılığın incelenmesi olarak ele alır.

Postkolonyalizmin önemli teorisyenlerinden Edward Said sürgünü hem olumlu hem de olumsuz nitelikleriyle anlamlandırır. Yabancı ülkelerdeki göçmenlerin çözülememiş bir kimlik bunalımı yaşadığını, bu nedenle de sürgünde derin bir yalnızlık içinde olduklarını belirten kuramcı, diğer yandan özgürlük ve Öteki'ni keşfetmenin verdiği haz gibi sürgünün olumlu etkilerinin altını çizer. Gayatri Spivak ve Homi Bhabha de benzer şekilde sürgünün kişinin kendi kimliğini, deneyimlerini ve taleplerini doğrudan ifade edemeyeceği bir alan olduğunu ancak farklı kültürler de tanımaya olanak sağladığını belirtirler.

Frankofon edebiyatı romancısı Calixthe Beyala da sürgün kavramının, kurtuluş, özgürlük, refah ve sığınma anlamına geldiğini ve Afrikalı kadınların hayatlarındaki olumlu etkilerini vurgular. Öyle ki yazarın *C'est le soleil qui m'a brûlée* adlı eseri, Ateba karakterinin kendini keşfetme yolculuğunu ve sürgünün Afrikalı kadınların günlük yaşamlarında sınırladığı toplumsal hiyerarşiden kurtulmak için tek çare olduğunu anlatır.

Afrika'da ataerkil sistem varlığını sürdürüyorsa, bunun sebebi kadının konumu ve onu susturan kültürdür. Dolayısıyla Calixthe Beyala'ya göre Fransa, kadınlar için toplumsal ve medeni kurtuluşun mekânı gibidir zira teslimiyet ve kurtuluş deneyimi yoluyla hayatın sevinçlerini deneyimleme olanağı sağlar. Başka bir deyişle, Fransa'ya sürgün, kendilerine itibar ve mutluluk veren şeyleri kaybedenler için bir acı çekme yeriyken, başkaları için açıklık ve farkındalık için bir şans anlamına gelir. Bu sebeple Beyala'nın kadınları hayatlarını yeniden kurmak, başka projeler üretmek, kısacası hedeflerine ulaşmak için sürgünü tercih etmektedirler. Artık önyargılardan ve erkek egemenliğinden kurtulan kadınlar kendi özgürlükleri üzerinde özgürce düşünebilmektedirler. Böylece sürgün, ikincil konuma itilen kadın karakterler için bir sığınak haline gelir.

Extended Abstract

Colonialism refers to the process in which a group of people settle in a region outside their homeland, establish a community while maintaining ties to their mother country, and conquer and control the lands and property of others. Postcolonialism, which emerged in the mid-20th century as a political, literary, and sociological movement in the study of the history of European colonialism, characterizes a concept based on the end of colonialism and the political sovereignty of former colonies over colonial powers. Postcolonialism, which is based on concepts such as hybridity, identity crisis, identity fragmentation, and diversity, particularly focuses on the postcolonial subject, especially women. In postcolonial approaches that examine the culture and identity of nations or population groups shaped by colonial contexts, the phenomenon of "exile" becomes one of the themes frequently used by postcolonial authors to reflect the conditions of immigrants in their countries of origin. One of the important theorists of postcolonial literature, Edward Said, associates the concept of exile with a crime that must be punished and states that exile includes physical, psychological, mental, and cultural stages. However, Said points out that although exile has many negative aspects, it also has positive aspects, especially in the context of intellectualism and marginality. According to the theorist, exile is a kind of freedom, a process of discovery, and

a unique pleasure in which you act according to the various subjects that interest you and the specific goals you set for yourself. Gayatri Spivak and Homi Bhabha similarly argue that exile is a condition in which an individual cannot directly express their own identity, experiences, and claims, yet it simultaneously provides an opportunity to encounter and engage with different cultures. The theme of exile evokes perspectives on social marginalization, a framework of thought, a world based on the rule of law, a social norm, and a political regime. In this context, it is thought that historical novels can be a very effective means of raising awareness, just like the use of historical science or the cultural resources it inherits, in conveying the events of the recent or distant past through a fictional narrative. As Egyptologist Jan Assmann, known for his cultural studies on memory, suggests, the past can only be brought into the present through acts of remembering and re-enactment; this unites the past with the present, enabling a collective history, identity, and sense of belonging between individuals and society. Therefore, the main aim of authors in the Francophone African literary world is to depict the harsh realities of past and present African societies and to use their literary works to advocate for the improvement of women's conditions. The aim of this study is to analyze the theme of exile in Calixthe Beyala's novel *C'est le soleil qui m'a brûlée*, based on Said's views and thoughts on the definition of "exile".

Calixthe Beyala, often includes the theme of exile in her works and reflects the experiences of migrants from Africa to Europe within the framework of this theme. In *C'est le soleil qui m'a brûlée*, the author portrays exile as a liberation, relief, and refuge for African women. African literature, which aims to reflect the society accurately, strikingly portrays the situation of African women condemned to exile. Novelists are interested in female characters who go into exile in Europe to change the fate of African women. Beyala's status as an immigrant author is a major source of her success, as she views the "other place" primarily as the solution to the challenges African women face.

Calixthe Beyala, in her novel *C'est le soleil qui m'a brûlée*, largely embodies the positive aspects of the theme of exile. The novel tells the story of a young African woman born in one of Cameroon's slums and is based on the theme of "taboo". The racist mentality and identity loss of the Black man who turns women into objects of pleasure are other striking elements in the novel. The protagonist Ateba, abandoned by her mother, desperately seeks a place for herself in a society where women's only right is to remain silent. Beyala vividly reflects this situation, which emerges as a result of colonization, through the example of Cameroon. Another humiliating situation that African women face in their daily lives is the auctioning of women's bodies in front of everyone. These degrading insults show that in African society, women's place and their right to have a say belong only to men. The female body belongs to society and society uses it as it wishes. Considering all the negative aspects of Africa, Europe has become a place of happiness and self-affirmation; hence, exile becomes a space of choice, self-awareness, and openness to the Other for Ateba and her compatriots.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Ashcroft, B., Griffiths, G. ve Tiffin, H. (Ed.). (1995). *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres : Routledge. 1. bs.

Assaad, C. (2010). *La Femme Entre Tradition et Modernité Dans Le Roman Francophone*. Paris: Éditions Seuil.

Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek/ Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev., Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aynacı, F. (2022). "Tarih, Tarihi Roman ve Toplumsal-Kültürel Bellek İlişkisi Temelinde Tarihi Romanların İşlevsel Özellikleri". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 48, Mart, 21-38. https://doi.org/10.21497/sefad.1218349

Bhabha, H.K. (1994a). *Nation and Narration*. London: Routledge.

Bhabha, H.K. (1994b). *The Location of Culture*. London: Routledge.

Beyala, C. (1987). *C'est Le Soleil Qui M'a Brûlée*. Paris: Éditions Stock.

Beyala, C. (1992). *Le petit prince de Belleville*. Paris: Éditions Albin Michel.

Beyala, C. (1994). *Assèze L'Africaine*. Paris: Éditions Albin Michel.

Beyala, C. (1995). *Lettre D'une Africaine à Ses Sœurs Occidentales*. Paris: Éditions Spengler.

Beyala, C. (1999). *Maman A Un Amant*. Paris: Éditions Seine.

Boumaajoune, J. (2017). "Les Représentations De L'exil dans Le Roman Négro-africain D'expression Française". *Norsud*, S. 10, Aralık, 65-73.

Chevrier, J. (2003). "Calixthe Beyala: Quand La Littérature Africaine Féminine Devient Féministe". *Notre librairie*, S. 146, 22-25.

Diop, M. (2020). "Le Salut De La Femme Africaine Dans L'exil: L'interaction Bonheur- Identité Dans Une Perspective Problématique". *Akofena*, S. 1, 755-766.

Fanon, F. (1952). *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris: Les Éditions du Seuil.

Fanon, F. (1961). *Les Damnés de la Terre*. Paris: Éditions Maspero.

Korany, M. A. (2023). "La Perception De L'exil Dans "L'aventure Ambiguë" de Cheik Hamidou Kane et "C'est Le Soleil Qui M'a Brûlée" de Calixthe Beyala: Étude Socio-psychologique". *Scinito*, S. 87, 1339-1376.

Kourouma, A. (1970). *Les Soleils Des Indépendances*. Paris: Éditions Seuil.

Larousse (2025). Larousse sözlük. https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exil/ (Erişim tarihi: 2025)

Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm, Postkolonyalizm*, çev., Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lopès, H. (1982). *Le Pleurer-rire*. Paris: Éditions Présence Africaine.

Mama, A. (1995). *Beyond the Masks: Race, Gender and Subjectivity*. UK: Routledge.

Matateyou, E. (1996). "Calixthe Beyala: Entre Le Terroir et L'exil". *The French Review*, S. C. 69, S. 4, 605-615.

Mbembe, A. (2000). *De La Postcolonie: Essai sur L'imagination Politique dans L'Afrique Contemporaine*. Paris: Éditions Karthala.

Ngalasso, M. M. (2009). L'exil Dans La Littérature Africaine Écrite En Français. https://books.openedition.org/pub/39997 (Erişim tarihi: 2025)

Said, E.W. (1994). *Representations of The Intellectual*. New York: Éditions Vintage.

Said, E.W. (2000). *Reflections on Exile and Other Essays*. London: Granta Books

Sayad, A. (1999). *La Double Absence. Des İllusions De L'émigré Aux Souffrances De L'immigré*. Paris: Éditions Seuil.

Spivak, G. C. (1988). *Can the Subaltern Speak*? (İçinde: C. Nelson ve L. Grossberg (Ed.) *Marxism and the Interpretation of Culture* (s. 66-111). London: Macmillan.

Tekeli, İ. (1998). *Tarih Yazımı Üzerine Yeniden Düşünmek*. İstanbul: Dost Kitabevi.

Toker, A. (2022). "Bir Araştırma Metodolojisi Olarak Sistematik Literatür İncelemesi: Meta-sentez Yöntemi". *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 22, Özel Sayı 2, 313-340. https://doi.org/10.18037/ausbd.1227360

Turan, Ö. A. (2015). *The Concept of Exile Within and Beyond The Post-colonial Theory,* Tekirdağ: Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Young, R. J. C. (2016). *Postkolonyalizm: Tarihsel Bir Giriş*, çev., Burcu Toksabay Köprülü ve Sertaç Şen. Ankara: Matbu Yayınları.

Zoh, J. S. (2011). "La Représentation De L'exil Chez Calixthe Beyala". *Loxias*, C. 8, S. 34, 1-12.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 39-56
DOI: 10.30767/diledeara.1819382 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Henryk Sienkiewicz'in Quo Vadis Adlı Eserinde Havari Petrus ve Petrus İmajı Üzerine Çözümlemeli Bir İnceleme

An Analytical Study on the Apostle Peter and the Image of Peter in Henryk Sienkiewicz's Quo Vadis

Muammer ULUTÜRK*

* Doç. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Tarih Bölümü, Konya, Türkiye.
e-posta: m.uluturk@gmail.com
ORCID: 0000-0002-0255-0220
ROR ID: ror.org/013s3zh21

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
07.11.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
24.02.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Ulutürk, M., Henryk Sienkiewicz'in Quo Vadis Adlı Eserinde Havari Petrus ve Petrus İmajı Üzerine Çözümlemeli Bir İnceleme *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 39-56
doi.org/10.30767/diledeara.1819382

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Nobel ödüllü Polonyalı yazar Henryk Sienkiewicz'in *Quo Vadis* adlı romanı, Roma İmparatorluğu'nun Nero dönemindeki yozlaşmış yapısını ve Hıristiyanlığın yükselişini etkileyici bir şekilde betimleyen tarihî bir romandır. Bu çalışma, yazarın *Quo Vadis* romanında Havari Petrus'un kişiliği ve imgesini çözümleyerek, Hıristiyanlık inancının Roma İmparatorluğu'nun çöküş dönemindeki ahlâkî ve ruhsal yozlaşmaya karşı bir direniş biçimi olarak nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Roman, tarihsel gerçekliği dinî ve sembolik bir düzlemde yeniden kurarken, Havari Petrus'un korku ve tereddütlerinden inanç ve teslimiyete uzanan içsel dönüşümünü merkezine alır. Sienkiewicz, Petrus'un insanî zaaflarıyla birlikte onun kararlılığını, tevazusunu ve liderlik vasıflarını da ön plana çıkararak, inancı bireysel bir deneyimden evrensel bir kurtuluş düşüncesine dönüştürür. Yapılan çözümlemeler, yazarın Hıristiyanlık değerlerini bir inanç sistemi olduğu kadar, Roma'nın baskıcı gücüne karşı manevî bir alternatif olarak kurguladığını göstermektedir. Eserdeki dil ve retorik yapı, inanç-güç, tevazu-gurur ve madde-maneviyat karşıtlıkları üzerinden ahlâkî bir denge arayışını yansıtır. *Quo Vadis*, insanın ruhsal bir mücadele alanında yeniden doğuşunu konu edinen evrensel bir anlatı olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Henryk Sienkiewicz, Quo Vadis, Hıristiyanlık, Petrus, Roma.

Abstract

The Nobel Prize–winning Polish author Henryk Sienkiewicz's *Quo Vadis* is a historical novel that powerfully depicts the corruption of the Roman Empire during Nero's reign and the rise of Christianity. This study analyzes the personality and image of the Apostle Peter in Sienkiewicz's *Quo Vadis*, revealing how Christian faith is represented as a form of resistance against the moral and spiritual decay that marked the decline of the Roman Empire. While reconstructing historical reality on both religious and symbolic levels, the novel focuses on Peter's inner transformation from fear and hesitation to faith and submission. Sienkiewicz emphasizes Peter's determination, humility, and leadership qualities alongside his human frailties, thereby transforming faith from an individual experience into a universal conception of salvation. The analyses demonstrate that the author presents Christian values not only as a belief system but also as a spiritual alternative to the oppressive power of Rome. The novel's language and rhetorical structure reflect a moral search for balance through the oppositions of faith and power, humility and pride, matter and spirit. Ultimately, *Quo Vadis* is evaluated as a universal narrative that explores humanity's spiritual rebirth within the realm of moral struggle.

Keywords: Henryk Sienkiewicz, Quo Vadis, Christianity, Peter, Rome.

Giriş

İnsanın anlatma ihtiyacı, tarih öncesi çağlardan günümüze kadar süregelmektedir. İnsan kendini ifade etme, iz bırakma ve kalıcı olma arzusuyla sanatı bir araç olarak kullanmıştır. Bunlardan biri olan roman, akıl ve bilimin ön plana çıktığı modern zamanlarda, edebî bir tür ve düşünsel bir faaliyet olarak insan bilincinin bir yansıması şeklinde ortaya çıkmıştır (Dalar, 2020, s. 380). Tarihsel hafıza, kolektif hafızanın doğrudan kendisi olmasa da, nesnel gerçekliği ve sürdürülebilir kolektif yapısı nedeniyle ortak özellikler taşımaktadır. Geçmişte yaşanmış olaylara dair bilgi, insanlar tarafından üretilmekte, çeşitli etkinlikler, törenler ile yazılı kayıtlar aracılığıyla sonraki nesillere aktarılmaktadır (İpçioğlu, 2013, s. 119). Tarih, birçok edebî eserde edebiyatın temel zeminini oluşturan ve bu sanat dalına ilham veren bir sosyal bilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplum hayatında derin izler bırakan büyük tarihî olaylar, şahsiyetler, değişim ve dönüşümler, hastalıklar, yangınlar ve depremler gibi olaylar, tüm sanatçılar gibi edebiyatçılar üzerinde de güçlü bir etki bırakmaktadır (Dayanç, 2009, s. 1881). Bilgi ile kurmaca arasındaki ilişki bağlamında, tarihî romanın daha özgül bir alan teşkil etmesi, onun bağımsız bir başlık altında incelenmesini gerekli kılmaktadır (Somuncu, 2016, s. 308).

Tarihî romanlar, gerek gördükleri ilgi, gerek kavramsal yapıları, gerekse tarihe yaklaşım biçimleri bağlamında sürekli tartışmaların odağında olmuştur. Tarihî romanlar ve tarih temalı diğer sanat dallarına yönelik bu tartışmaların temel nedeni, şüphesiz tarihin kendine özgü çekiciliğinden kaynaklanmaktadır (Taştan, 2013, s. 159). Tarihî gerçeklik, öncelikle olayları kaydeden tarihçinin yorumu ve değerlendirmesiyle şekillenmektedir. İnsanlar, tarihî olayları büyük ölçüde tarihçinin yorumları üzerinden algılamak durumundadır. Dolayısıyla tarihî olaylar, doğası gereği bir ölçüde öznel bir nitelik taşımaktadır. İlk aşamada tarihçinin yorumuyla değişime uğrayan tarih, tarihî roman sürecinde kurgu adı verilen ikinci bir dönüşüme tabi tutulur. Roman yazarı, tarihçinin sunduğu malzemeyi alarak, kendi hayal gücüyle yoğurur ve bilinmeyen unsurlar üzerine bir kurgu inşa ederek tarihî materyali yeniden okuyucuların dikkatine sunar (Çelik, 2003, s. 53). Tarihî romanlar, iki boyutlu bir gerçeklik yapısını bünyesinde barındırır. Bunlardan ilki, tarihî ve bilgisel gerçekler; ikincisi ise felsefi ve olgusal gerçekliklerdir. Felsefi gerçeklik, romana konu edilen olayların, kişilerin, çevrenin, konuşmaların ve ilişkilerin gerçek hayatla uyum içinde olmasıdır. Tüm bu unsurların ustalıkla bir araya getirilmesi, eseri başarılı bir tarihî roman haline getirir (Koçak, 2013, s. 62). Tarihî roman yazarları için tarih, tükenmek bilmeyen bir malzeme kaynağıdır. Her sanatçı, bu kaynağı kendi bakış açısına, karakterine ve eğilimlerine göre seçerek yorumlar (Şimşek, 2006, s. 69). Tarihî romanı bir tür tarih yazımı olarak değerlendiren ve tarihî gerçeklikle romanın gerçekliğini kıyaslayan yaklaşımlar her zaman varlık göstermiştir. Bir bilim dalı olarak tarih, nesnellik ilkesine bağlı olmak zorundadır. Ancak roman söz konusu olduğunda, nesnellikten önce dikkate alınması gereken başka unsurlar bulunmaktadır (Somuncu, 2016, s. 309).

Tarih ve romanın kesişim noktasında yer alan ve tarihî gerçekliği kurgulanmış bir gerçeklik aracılığıyla aktaran tarihî roman türü, 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Batı Avrupa'da tarihî roman türünün şekillenmesi, bu alana sanatsal bir ivme kazandıran Walter Scott (1771-1831) ismiyle doğrudan ilişkilendirilmektedir (Badegül, 2019, s. 28). Böyle bir yaklaşımın oluşumunda, Macar filozof ve estetikçi Lukács'ın (1937) görüşleri belirleyici olmuştur. Lukács, tarihî roman anlayışını, Walter Scott'un eserleri üzerinden kavramsal bir çerçeveye oturtmaya çalışmıştır (Değirmenci, 2020, s. 169). Pozitivist dönemde tarih olgusu, roman, anı, öykü, macera gibi farklı edebî türlerde işlenirken, bu eserlerde iki ana bakış açısının ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Bir grup yazar, eserlerini tamamen belgelere dayandırarak ve tarihe sa-

dık kalarak kaleme alırken, diğer bir grup ise kahramanların yaşamlarını derinlemesine ele alarak, onların kaderlerine odaklanmış ve zaman zaman tarihin gerçekliğinden saparak kurmaca ile gerçek olayları harmanlayarak tarihî olayları olumlu bir şekilde öykülemiştir. Bu yazarlar, geleneksel kavramların toplumda yeniden inşa edilmesini amaçlayan eserler üretmişlerdir (Arık, 2010, s. 140). Roma İmparatorluğu'nun tebaasıyla etkileşimlerini konu alan, 19. yüzyılda yazılmış çok sayıda önemli tarihî roman vardır. Bunlar arasında en önemlileri, Lew Wallace'ın *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (1880) adlı son derece popüler romanı ve Polonyalı romancı Henryk Sienkiewicz'in 50'den fazla dile çevrilen (Skwara, 2013, s. 164) *Quo Vadis* (1895) adlı romanıdır (Castelli, 2006, s. 9). Bu eserden önce Anthea, Sienkiewicz'in adını duyuran ve dünya çapında geniş bir okuyucu kitlesi bulan ünlü ve saygı duyulan *Quo Vadis* adlı eserinin öncüsü olarak bilinir. Geçmişi derinlemesine incelerken Sienkiewicz, paganizm ile Hıristiyanlık arasındaki çatışmayı, Hıristiyanlığın paganizm üzerindeki etkilerini ve ayrıca Roma İmparatorluğu'ndaki sefahat ve suçun geniş kapsamlı betimlemelerinden etkilenmiştir (De Soissons, 1902, s. 190).

Bu eserin sinemaya çeşitli uyarlamaları (1912, 1925, 1951, 1985 ve 2001 yıllarında) yapılmıştır (Kelly, 2011, s. 81). En son uyarlama 2001 yapımı bir Polonya uzun metrajlı filmidir. Castelli'ye göre Amerikan yapımı *Quo Vadis* filmi, Roma militarizmini ve köleliğini, Hıristiyanlık dışında, bozulmaya karşı dayanıklı güçlü kurumlar olarak tasvir eder. Bu film, bir yandan Avrupa faşizmine geriye dönük bir gönderme yaparken, diğer yandan Soğuk Savaş döneminde ortaya çıkan endişelere de dikkat çeker. Bu süreçte, öngörülebilir benzetmeler kurulur ve yer değiştirmeler sahnelenir. Örneğin Nero'nun Roma'sı, Avrupa emperyalizmini ve totalitarizmini genel olarak temsil eder. Nero'nun kendisi, Hitler ve Mussolini'nin (belki de Stalin'in) bir karışımı gibi görünür. Özgürlük arayan insanlar olarak çerçevelenen zulüm görmüş erken dönem Hıristiyanları, Amerikan kültürel/politik/dinî kimliklerine benzetilir (Castelli, 2006, ss. 9-10).

Quo Vadis, İmparator Nero'nun saltanatının (MS. 37-68) sona erdiği bir zaman dilimini anlatır. Sienkiewicz'in bu tarihî arka planı seçmesi, okuyucunun hayal gücünü önemli ölçüde etkiler. Augustus'un Altın Çağı'nın başarılarını izleyen Roma kültürünün Gümüş Çağı'nda hüküm süren (Szymonik, 1985, s. 257) Nero, bilindiği gibi Batı Avrupa tarihinde kötü bir üne sahiptir.

Bu çalışma, Henryk Sienkiewicz'in *Quo Vadis* adlı romanında Havari Petrus'un tarihî, dinî ve edebî bir figür olarak nasıl kurgulandığını çözümleme yöntemiyle göstermek hedefindedir. Buradaki "çözümlemeli" ibaresi, çalışmanın yalnızca betimleyici veya özetleyici değil, metin-içi unsurları çözümleyen, anlam ilişkilerini açığa çıkaran bir yöntem izlediğini ifade etmek içindir. Çalışma, eserin yazıldığı dönemin düşünsel ve ahlakî atmosferiyle bağlantı kurarak, Petrus'un hem bir lider hem de inanç, fedakârlık ve dönüşüm sembolü olarak nasıl konumlandırıldığını ortaya koymak, Hıristiyanlık değerlerinin Roma İmparatorluğu'nun çözülme dönemindeki ahlaki ve toplumsal çürümeye karşı bir manevî direnç unsuru olarak nasıl kurgulandığını incelemek, eserin dinî, felsefî ve tarihî katmanlarını çözümleyerek, Sienkiewicz'in inancı bir teolojik tema değil, insanın vicdan, özgürlük ve yeniden doğuş arayışını şekillendiren evrensel bir ilke olarak işlediğini göstermek amacındadır. Böylece tarihî bir roman üzerinden, kilisenin kurucusu olarak kabul edilen Havari Petrus'un Hıristiyanlıktaki yerine yeni ve farklı bir katkı sunulmuş olacaktır.

Kuramsal Çerçeve ve Yöntem

Bu çalışma, tarihî bir roman metninde dinî bir figürün nasıl kurgulandığını ve hangi anlam katmanları üzerinden inşa edildiğini ortaya koymak amacıyla, edebiyat ile din arasındaki ilişkiyi

disiplinlerarası bir yöntem çerçevesinde ele almaktadır. Eserde yer alan dinî karakterli figürler, bir yandan tarihsel bir kişiliğin anlatıya aktarılmış temsilleri, diğer yandan metin içinde yeniden kurulan, dönüşen ve okurla anlam ilişkisi üreten anlatı özneleri olarak değerlendirilmiştir. Tarihî romanın doğası gereği, dinî karakterin analizi tarihsel doğruluk ölçütlerine indirgenmemiş, metnin kendi iç tutarlılığı, sembolik bütünlüğü ve anlatı stratejileri temelinde yorumlanmıştır. Bu doğrultuda çalışma, dinî figürün anlatı içinde nasıl anlam kazandığını tartışabilmek için hermönetik yaklaşım, anlatı kuramı, din fenomenolojisi ve yeni tarihselcilik gibi tamamlayıcı kuramsal çerçevelerden yararlanmaktadır. Hermönetik yaklaşım, metnin anlamının tekil ve sabit bir doğruluk olarak değil, anlatı bağlamı içinde kurulan ve yorum süreciyle görünür hâle gelen dinamik bir yapı olduğunu varsayar. Bu çerçevede çalışma, dinî figürün metin içinde kazandığı anlamı biyografik ya da tarihsel verilerle sınırlamadan, anlatının tematik örgüsü ve etik yönelimleri üzerinden çözümlemektedir. Paul Ricoeur'ün anlatının özneyi dönüştüren ve kimlik kurucu işlevine ilişkin yaklaşımı doğrultusunda, dinî figürün temsili sabit bir karakter tipine indirgenmemiş; anlatı boyunca değişen, sınanan ve yeni anlam katmanları kazanan bir özne olarak değerlendirilmiştir (Ricoeur, 1992). Böylece dinî figür, tarihsel arka planla ilişkisini korumakla birlikte, metin içinde yeniden kurulan ve dönüşüm çizgisi izlenebilen bir anlatı öznesi olarak ele alınmaktadır.

İkinci olarak çalışmada, karakter inşasını ve dinî temsillerin edebî düzlemdeki işleyişini çözümleyebilmek için anlatı kuramı/narratoloji perspektifinden yararlanılmıştır. Çözümleme sürecinde, dinî figürün anlatı içinde hangi sahnelerde görünür hâle geldiği, hangi anlatı eşiklerinde dönüşüm yaşadığı ve temsilinin nasıl yapılandırıldığı; olay örgüsü, anlatıcı konumu, odaklanma, sahne seçimi ve anlatı temposu gibi unsurlar üzerinden takip edilmiştir. Gérard Genette'in anlatı zamanı ve anlatı söylemi ayrımı, dinî figürün anlatıda hangi sırayla ve hangi anlatım biçimiyle sunulduğunu görmeye imkân tanımaktadır (Genette, 1980). Mieke Bal'ın yaklaşımı ise karakterin işlevini, metin içindeki ilişkiler ve temalar üzerinden sistemli biçimde değerlendirmeyi mümkün kılmıştır (Bal, 2009). Seymour Chatman'ın hikâye–söylem ayrımı ise dinî figürün "ne anlatıldığı" ile "nasıl anlatıldığı" arasındaki farkı açığa çıkararak, temsilin anlam üretim mekanizmalarını görünür kılan bir analitik zemin sağlamıştır (Chatman, 1978). Böylece dinî figürün anlatı içindeki işlevi, dönüşüm çizgisi ve sembolik dönüm noktaları, metnin yapısal örgütlenmesi içerisinde sistematik biçimde analiz edilmiştir.

Üçüncü olarak araştırmada dinî figürün manevî tecrübe, kutsal algısı ve etik çağrı boyutlarını açıklamak üzere din fenomenolojisi yaklaşımından yararlanılmıştır. Din fenomenolojisi, dinî unsurları polemik veya dogmatik doğrulama düzleminde değil, kutsalın metin içinde nasıl görünür hâle geldiği, bireysel dönüşümün hangi sembolik eşikler üzerinden kurulduğu ve dinî temsilin hangi varoluşsal anlam alanlarını açtığı soruları üzerinden ele alır. Bu çerçevede Rudolf Otto'nun kutsal tecrübeyi "numinous" kavramı üzerinden anlamlandıran yaklaşımı (Otto, 1968), Mircea Eliade'nin kutsalın mekân ve zaman örgüsü aracılığıyla temsile kavuştuğunu vurgulayan çözümlemesi (Eliade, 1987) ve G. van der Leeuw'un dinî fenomenlerin tezahür biçimlerini sistematik biçimde ele alan yöntemi (van der Leeuw, 1963) çalışmanın analiz düzlemini güçlendirmektedir. Dinî figürün anlatı içinde "kutsal"ın taşıyıcısı olarak nasıl konumlandığı, manevî dönüşümün anlatı boyunca hangi aşamalar üzerinden inşa edildiği ve etik çağrının metin içinde hangi sembolik öğelerle görünür hâle getirildiği incelenmiştir.

Dördüncü olarak çalışma, tarihî romanın gerçeklik ve kurgu ilişkisinde dinî temsilin ideolojik ve kültürel bağlamını açıklamak amacıyla tarih anlatısı ve yeni tarihselcilik yaklaşımından yarar-

lanmıştır. Bu perspektif, tarihî romanın yalnızca geçmişi aktaran bir anlatı değil, tarihsel malzemeyi seçen, düzenleyen ve yeniden kuran bir temsil biçimi olduğunu vurgular. Bu bağlamda Stephen Greenblatt, metinleri dönemin kültürel pratikleri ve iktidar ilişkileriyle birlikte değerlendiren yeni tarihselci bir çerçeve sunarken (Greenblatt, 2005), Hayden White tarih anlatısının retorik ve kurgusal boyutuna dikkat çekerek tarihî söylemin anlatı yoluyla nasıl inşa edildiğini tartışmaktadır (White, 1973). Çalışmada dinî figürün temsili, yalnızca tarihsel bir veri olarak değil, anlatı içinde üretilen ideolojik yönelimler ve sembolik anlam örgüsüyle birlikte ele alınmıştır.

Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda araştırma, nitel araştırma yöntemine dayalı metin çözümlemesi yaklaşımıyla yürütülmüştür. Roman metni, anlatı yapısı, dinî figürün konumlanışı, sembolik sahneler, karakter dönüşümü ve tematik karşıtlıklar ekseninde incelenmiş, çözümleme sürecinde karakterin işlevi ve anlam üretim mekanizmaları, metin içi bağlam üzerinden değerlendirilmiştir. Böylece tarihi figürün dinî kimliği ile edebî temsili arasındaki geçiş alanı, anlatının kurduğu sembolik ve etik yapı içerisinde yorumlanmıştır. Ayrıca bu çalışma, incelemeyi tek bir edebî metin ve tek bir merkezî karakterle sınırlı tutmakta, figürün anlatı içindeki temsiline ve anlam üretim süreçlerine odaklanmaktadır.

1. Henryk Sienkiewicz ve *Quo Vadis*

Sienkiewicz'in Hayatı, Eserleri ve Edebî Kişiliği: Tam adı Henryk Adam Alexander Pius Sienkiewicz olan ve eserlerinde kimi zaman Litwos mahlasını kullanan Polonyalı yazar Henryk Sienkiewicz, ülkenin Podlachia bölgesinde Wola Okrzejska'da (Koçak, 2014, s. 140), 1846 yılında, Tatar kökenli soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Yazarın soy ağacı, 14. yüzyılın sonlarında Altın Ordu'nun yıkılışını takiben, Kırım ve Kazan Hanlıklarından ayrılarak eski Polonya-Litvanya Birliği topraklarına yerleşen Türk-Tatar topluluklarına dayanmaktadır (Arık, 2010, s. 138). Gençlik yıllarında Varşova İmparatorluk Üniversitesi'nde tıp eğitimi almaya başlayan yazar, ardından hukuk, filoloji, tarih ve Polonya dili üzerine araştırmalarını sürdürmüştür. 1871 yılında yükseköğrenimini tamamlamış aynı zamanda Varşova'da yayımlanan *The Polish Gazette* dergisinde de yazılar yazmıştır (Koçak, 2014, s. 140). 1914'de başladığı *Lejyonlar (Legiony)* adlı romanını bitiremeden 1916'da İsviçre'de hayata veda etmiştir (Arık, 2010, s. 139). Polonya edebiyatında 1864-1889 yılları arasında yaşanmış, öykü ve roman türünün başat olduğu realizm döneminin bir üyesi olan Sienkiewicz (Arslantekin, 2006, s. 144), *Quo Vadis* romanıyla Polonya'daki edebî konumunu sağlamlaştırmakla kalmamış, aynı zamanda 1905 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanarak uluslararası alanda tanınan bir yazar olmuştur (Szymonik, 1985, s. 257).

Sienkiewicz araştırmalarına yönelik en kapsamlı bibliyografik rehber, Bibliografia Literatury Polskiej: Nowy Korbut'tur. Sienkiewicz'in eserlerini özellikle *Quo Vadis* üzerine inceleyen pek çok Polonyalı araştırmacı arasında en tanınmış ve üretken olanlar ise Julian Krzyżanowski (1973-2012) ve Tadeusz Bujnicki (1990) olmuştur (Wozniak, 2022, s. 183).

Sienkiewicz, özellikle tarihî romanlarıyla öne çıkmış ve Polonya tarihine olan sevgisini eserlerine yansıtmıştır. Ancak *Quo Vadis*, aşağıda değineceğimiz gibi Polonya tarihinden ziyade evrensel temalara odaklanan bir eser olarak farklı bir yere sahiptir. Örneğin Roma İmparatorluğu'nun çöküş dönemindeki toplumsal yozlaşmayı ve ilk Hıristiyan topluluklarını canlı bir şekilde betimleyen yazar, Hıristiyanlığın manevî gücünü ve ahlakî değerlerini vurgular. Sienkiewicz'in romanları genellikle tarihî olayları ele alır ve ulusal kimlik, inanç ve insanın ahlâkî mücadelesi gibi evrensel temaları işler. Sienkiewicz özellikle Polonya tarihinden ve kültüründen ilham alarak

yazdığı eserleriyle tanınır (Arslantekin, 2006, s. 145). Sienkiewicz'in en ünlü eseri olan Üçleme, Polonya tarihindeki önemli olayların dramatize edilmiş biçimlerini sunan ve gerçek ile kurgu arasındaki sınırları birleştiren üç romandan oluşan bir dizidir. İlk kitap olan *Ateş ve Kılıç* (Ogniem i Mieczem), 17. yüzyılda gerçekleşen ve Chmielnicki Ayaklanması olarak bilinen Kazak isyanını konu alır. İkinci kitap *Tufan (Potop),* İsveç'in Polonya'yı işgalini anlatırken, son roman Albay Wołodyjowski (Pan Wołodyjowski), Polonya'nın 1668-72 yıllarında Osmanlı İmparatorluğu'na karşı verdiği mücadeleyi ele alır. Her bir bölüm, başlangıçta birçok engelle karşılaşan iki kahraman arasındaki aşk temasını işler (Skwara, 2013, s. 169). Üçlemesinde yazar, Polonya'nın tarihî mücadelesini destansı bir tarzda anlatır. Üçlemenin konularını, Polonya siyasi tarihinin en zorlu dönemlerinden biri olan 17. yüzyıldan alması, Sienkiewicz'in bu roman dizisini yazma amacını göstermektedir (Arslantekin, 2006, s. 145). Bu eserler, yazarın tarihî olaylara duyduğu derin ilgiyi ve ulusal bağımsızlığa olan bağlılığını yansıtır. Sienkiewicz'in dinî konuları işlediği eserlerinin başında gelen *Quo Vadis*, Hıristiyanlık tarihine odaklanırken, Roma İmparatorluğu'nun çöküş dönemi ile Hıristiyanlığın yükselişi arasındaki tezatları vurgular. İnanç ve fedakârlık temaları, eserin ana omurgasını oluşturur. Hıristiyanlık değerlerini, Roma İmparatorluğu'nun ahlâkî çöküşüyle karşılaştırarak derin bir manevî mesaj iletir. Sienkiewicz'in romanlarındaki bir diğer dikkat çekici özellik, kahramanlarının ahlâkî ve ruhsal gelişim süreçleridir. Karakterler genellikle zorlayıcı koşullarla karşılaşır ve bu koşullar onların inançlarını sorgulamalarına ya da güçlendirmelerine neden olur. Bu açıdan, Sienkiewicz'in romanları yalnızca tarihî anlatılar olarak değil, aynı zamanda ahlâkî ve dinî dersler sunan metinler olarak da değerlendirilebilir. Sienkiewicz'in romanları, zengin tarihî bağlamları, güçlü ahlâkî temaları ve manevî derinlikleriyle okuyuculara ilham veren edebî eserlerdir. Yazar, tarih ve edebiyatın harmanlandığı bir düzlemde evrensel insanî değerleri anlamayı kolaylaştırır. Okuyucu, hikâyede Tacitus, Juvenal ve Suetonius'un izlerini hisseder. Bunun nedeni, hikâyenin birçok ayrıntısının tarihî doğruluğundan çok, karakterlerin ve insan ilişkilerinin tarihî bağlamda doğru bir şekilde yansıtılmasıdır (De Soissons, 1902, s. 192).

2.*Quo Vadis*'in Temaları

Quo Vadis, Roma İmparatoru Nero döneminde geçen, Hıristiyanlığın ilk yıllarını konu alan bir romandır. Eserin adı, Latince "*Quo Vadis*, Domine?" ("Nereye gidiyorsun, Efendim?") (Sienkiewicz, 1983, s. 402) sorusundan gelmektedir. Rivayete göre bu söz, Roma'dan kaçmaya çalışan Havari Petrus'un, Mesih İsa'ya sorduğu bir sorudur. Roman, ahlâkî yozlaşma, gücün kötüye kullanılışı, ızdırap ve kurtuluş gibi temalar üzerine kurulu olup, soylu bir Romalı ailenin oğlu olan genç asker Marcus Vinicius (Sienkiewicz, 1983, s. 7) ve ülkesinden Roma'ya esir olarak getirilen, Lygialı bir kralın kızı olan ve Hıristiyanlığı seçmiş Lygia (Sienkiewicz, 1983, s. 12) arasındaki aşk öyküsü aracılığıyla bu temaların ötesine geçer. Sienkiewicz'in 1896 yılında kaleme aldığı ve yazarın diğer tarihî romanlarından farklı bir kurguya sahip olan *Quo Vadis,* MS 63-66 yılları arasında, İmparator Nero'nun Roma'sında geçen bir aşk hikâyesi çerçevesinde, putperest Roma ile yeni filizlenmeye başlayan Hıristiyanlık arasındaki çatışmaları, ilk Hıristiyanların maruz kaldıkları işkenceleri ve çektikleri acıları detaylı bir şekilde betimlerken, tüm bu zorluklara rağmen ilk Hıristiyanların inançlarından vazgeçmemelerini vurgulamaktadır (Arslantekin, 2006, s. 145). *Quo Vadis*'te Sienkiewicz, Nero'nun Roma'sındaki erken dönem Hıristiyanların sıkıntılarını anlatırken Hıristiyanlar, Roma'nın savaşçı ve duyusal değerlerine tamamen yabancı bir ideolojik konumu temsil eder (Szymonik, 1985, s. 7). *Quo Vadis*'in evrensel bir temaya sahip olduğu genellikle öne sürülür. Szymonik'in işaret ettiği gibi, Sienkiewicz'in bahsettiği Hıristiyan inancı, 19. yüzyılın sonlarındaki şüphecilikle yan yana getirildiğinde, Batı medeniyetinin ruhsal yenilenmeye ihtiyacı

olduğuna inanan herhangi biri tarafından doğrulanabilirdi. Böylece Nero yönetimindeki Hıristiyanların din adına fedakârlıkları, siyasi zulüm görmüş bir halk tarafından en iyi şekilde anlaşılabilirdi (Szymonik, 1985, s. 261).

*Quo Vadi*s sadece Hıristiyanlar hakkında bir hikâye değildir. Aynı zamanda Polonya tarihiyle bağlantılı bir alegoridir. Sienkiewicz, Fransız eleştirmen ve yazar Jean Auguste Boyer d'Agen'in, bu romanın doğuşuyla ilgili sorularına, 24 Ocak 1912 tarihli mektubunda, Tacitus ve uzun süre ziyaret ettiği Roma'dan ilham aldığını belirtmiş, aynı zamanda Prusya ve Rus egemenliği altındaki Polonyalıların çektiği zulmün de bu eserin oluşumunda etkili olduğunu ifade etmiştir. Sienkiewicz, Polonya'nın acısıyla Hıristiyanlığın acısını âdeta özdeşleştirmiştir. Daha önceki romanlarında olduğu gibi, bu eserinde romantik-mesihçilik anlayışı hâkimdir ve bu anlayış, Polonya'nın ruhunu da derinden etkilemiş görünmektedir (Szymonik, 1985, s. 288). Romanda insanlık, inanç, toplum, güç, sevgi ve fedakârlık gibi çeşitli temalar öne çıkar. Bu temalar, hem tarihî bir dönemi hem de bireysel insanlık hallerini keşfetmek için kullanılır. *Quo Vadis'*in en merkezi temalarından biri, Hıristiyan inancının gücü ve şehitliğin anlamına vurgu yapmasıdır. Erken Hıristiyan toplumu, Roma'daki zulümle başa çıkmak zorunda kalır ve birçoğu bu inanç uğruna hayatını feda eder (Sienkiewicz, 1983, s. 405). Şehitlik, sadece fiziksel ölüm anlamına gelmez, aynı zamanda inanç uğruna gösterilen manevî direncin ve sadakatin simgesidir. Petrus dışında Pavlus gibi karakterlerin hayatları, inançlarını savunmak uğruna gösterdikleri cesaret ve fedakârlık, romanın temel taşlarını oluşturur. Petrus'un Roma'da İmparator Nero'nun zulmüne karşı inancını savunarak çarmıha gerilmesi, şehitlik temasıyla doğrudan bağlantılıdır. Aynı şekilde, erken Hıristiyanların Roma İmparatorluğu'na karşı gösterdikleri direniş, inançlarının ne denli güçlü olduğunu ve onları ölümü bile göze alacak kadar kuvvetlendirdiğini gösterir. Roman, inanç ve sevginin bir arada işlediği güçlü bir tema sunar. İsa'nın öğretilerindeki sevgi, romanın temel ögelerindendir. Hıristiyanların birbirlerine duyduğu sevgi, zulüm ve acı içinde birbirlerine olan bağlılıkları, eserin manevi derinliğini artırır. Aynı zamanda sevgi, hem insanlara karşı duyulan bir duygu hem de Tanrı'ya karşı duyulan bir bağlılık ve sadakat olarak da betimlenir. Romanın asıl kahramanlarından Vinicius ve Lygia arasındaki aşk, insanî bir bağ ve Tanrı'ya duyulan sevginin bir yansıması olarak romanda önemli bir yer tutar. Roma İmparatorluğu'nun gücü, romanın bir diğer önemli temasıdır. İmparator Nero'nun yönetimindeki Roma, tarihî olarak büyük bir güce sahiptir, ancak bu güç aynı zamanda yozlaşma, zulüm ve acımasızlıkla özdeşleşir. Güç, insanın manevî değerlerini hiçe sayarak, adaletin ve insan haklarının çiğnenmesine yol açar. Nero'nun zulmü, Hıristiyanlara yönelik baskılar ve işkenceler, gücün yozlaştırıcı etkilerini açıkça gösterir. Roman boyunca, Roma'nın ihtişamı ve gücü, aynı zamanda zulüm ve yozlaşmanın simgesi haline gelir. Roman, büyük bir fedakârlık ve özveri temasına odaklanır. Özellikle Hıristiyanların inançları uğruna gösterdikleri özveri, sevgi ve dayanışma, romanın önemli moral ögelerindendir. İnanç uğruna yapılan bu fedakârlıklar, karakterlerin kişisel gelişimlerini ve hikâyelerinin derinliğini artırır. Petrus'un İsa'nın öğretilerini yaymak için Roma'ya gelmesi, inancına olan derin bağlılığını gösterir. Ayrıca, Roma'da Hıristiyan topluluğunun birbirlerine yardım etme, birlikte direnme ve birbirlerine fedakârca destek olma şekilleri de bu temayı pekiştirir. *Quo Vadis*, ahlâkî değerlerin önemini ve insanlık durumunun çeşitli yönlerini işler. Ahlâkî dönüşüm, özellikle başkarakterlerin ruhsal yolculuklarında önemli bir yer tutar. Vinicius'un Roma'daki yaşamı, ilk başta bencil ve güç odaklı bir karakter olmasına rağmen, Lygia'ya ve Hıristiyanların öğretilerine duyduğu sevgi sayesinde ahlaki bir dönüşüm geçirir. Onun, güç ve çıkarların ötesinde, sevgi ve insanlık adına verdiği kararlar, romanın ahlâkî mesajını taşır. Erken Hıristiyan toplumu, Roma'daki zulme karşı sürekli bir direniş içindedir. Bu nedenle *Quo Vadis*, zulme ve baskıya karşı verilen direnişi, hem fiziki hem de manevi bir anlamda

işler. Karakterler, Hıristiyan inançlarını savunmak uğruna büyük bedeller öderler, ancak bu direniş, onların ruhsal güçlerini pekiştirir. Söz gelimi Hıristiyanların Roma'da Nero'nun zulmüne karşı gösterdikleri direnç, şehitlikleri ve ölümü kabullenmeleri, zulme karşı gösterilen manevî direncin birer örneğidir. Petrus'un ve diğer Hıristiyanların inançları uğruna ölümü kabullenmeleri, onların imanının ne kadar sağlam olduğunu gösterir (Sienkiewicz, 1983, s. 351). Roman, Tanrı'nın iradesi ve kader temalarını da ele alır (Sienkiewicz, 1983, s. 333). Hıristiyanlar, her şeyin Tanrı'nın planına uygun olarak gerçekleştiğine inanırlar. Tanrı'nın iradesine teslim olmak ve bu iradeye uygun bir yaşam sürmek, romanın derin felsefi unsurlarından biridir. Petrus'un öldürüleceğini bilmesine rağmen Tanrı'nın iradesine boyun eğmesi, onun Tanrı'ya olan derin inancını ve teslimiyetini gösterir. Aynı şekilde, diğer Hıristiyanlar da Tanrı'nın planına güvenerek, yaşadıkları zorlukları kabullenirler. Hıristiyan topluluğunun Roma'da yaşadığı zorluklar, bir yandan da insanlık ve dostluk bağlarını güçlendirir. Özellikle topluluk üyeleri arasında gösterilen dayanışma, hem manevi bir güç kaynağı hem de karakterlerin birbirlerine olan bağlılıklarını pekiştirir. Bu tema, toplumsal birlikteliği ve insanlık değerlerini öne çıkarır. Hıristiyanların, özellikle Petrus'un önderliğinde, birbirlerine olan destek ve yardımlaşma, roman boyunca sıkça vurgulanan bir temadır. Karakterler, zorluklar içinde birbirlerini destekleyerek dayanışma içinde olur ve birlikte güçlü kalırlar. *Quo Vadis*'in temaları, dinî inanç, moral değerler ve insanlık durumunun derin sorgulamaları etrafında şekillenir. Sienkiewicz, tarihî bir dönemi ve karakterlerin içsel dünyalarını işlerken, evrensel ve zamansız temalar üzerinden insanlık durumuna dair derinlemesine bir keşif sunar. Romanın en dikkat çeken teması ise Hıristiyan inancının ve manevi değerlerin, Roma'nın görkemli fakat yozlaşmış yapısına karşı zaferidir. Havari Petrus, bu manevi zaferin önemli bir simgesidir ve eserin ahlâkî merkezinde yer alır. Romanın kahramanlarından Petronius, Szymonik'e göre, Sienkiewicz'in edebi bir icadı değildir. Polonyalı yazar, *Quo Vadis*'i yazmadan önce kapsamlı bir tarihî araştırma yapmıştır. En sevdiği yazarlardan biri olan Tacitus, Suetonius ve Dion Cassius'u iyi tanıyordu ve bu Romalı tarihçilerin eserleri, Sienkiewicz'e belirli tarihî figürlerin otantik bir şekilde yeniden yaratılabilmesi için gerekli olan olgusal verileri sağlamıştı. Gerçek Petronius, Sienkiewicz'in kahramanından farklı değildi. Hem entelektüel hem de hazcıydı. Aynı zamanda yetenekli bir yazardı ve büyük ihtimalle Roma yolları üzerine bir yorum olan Satyricon'u yazmıştı. Nero'nun gözünden düştükten sonra, MS 66 yılında intihar etmiştir (Szymonik, 1985, s. 263).

3. Dil Özellikleri

Titley, Sienkiewicz'in Roma'nın konularını ve duygularını Lehçeye nasıl aktardığı hakkında hiçbir fikrinin olmadığını, ancak karakterlerinin Latince konuştuğunun bilindiğini söyler. Ona göre Latince her zaman âdeta güneşin dili olmuştur; açık, parlak ve parlak bir dildir. Taşlara işlenmiş harflerinde soğukluk vardır (Titley, 2010, s. 51). Sienkiewicz'in romanındaki anlatım tarzı, dilin derinliği ve anlatılan dönemin atmosferini yansıtma şekli açısından oldukça belirgindir. Sienkiewicz, hem tarihî bir bağlamda hem de karakterlerin içsel dünyalarını derinlemesine ifade etmek için dilin gücünü ustaca kullanır. Roman, hem edebî anlamda hem de tematik açıdan güçlü bir dil kullanımına sahip olup, dönemin dinî ve toplumsal değerlerini yansıtan zengin bir dil yapısına sahiptir. Sienkiewicz, roman boyunca çevresel unsurları, mekânları ve karakterleri çok canlı bir şekilde tasvir eder. Bu betimleyici dil, okuyucunun romana olan ilgisini arttırırken dönemin atmosferini de hissettirir. Roma İmparatorluğu'nun ihtişamı ve çöküşü, doğal çevre ve şehir yaşamı çok canlı bir biçimde tasvir edilir. Örneğin Roma'nın büyük arenalarında geçen veya gölgelerde gizlenen erken Hıristiyan topluluğunu anlatan sahneler, dildeki ayrıntılı betimlemelerle güçlü bir şekilde aktarılır (Sienkiewicz, 1983, s. 347). Bu, okuyucunun tarihî yerleri ve olayları zihninde canlandırmasına imkân tanır.

Sienkiewicz, karakterlerinin içsel dünyalarını, duygusal çatışmalarını ve inançları üzerindeki etkilerini detaylı şekilde ele alır. Özellikle Petrus'un, Pavlus'un ve diğer karakterlerin yaşadığı duygusal dönüşümler, içsel çatışmalar ve inanç sorgulamaları dil aracılığıyla dikkatlice aktarılır. Sienkiewicz, duygusal ifadeler kullanarak, karakterlerin ruh hallerini çok açık bir şekilde dile getirir. Petrus'un İsa'yı inkâr etme ve sonra tekrar ona sadık olma sürecini anlatan bölümlerde, duygusal derinlik ve içsel sıkıntılar çok yoğun bir şekilde dile getirilir (Sienkiewicz, 1983, s. 203). Bu, romanın okuyucuyu karakterlerin ruhsal durumlarına daha fazla bağlamasını sağlar. Öte yandan roman, Hıristiyanlık tarihini ve dinî inançları ayrıntılı olarak işler, dolayısıyla dilde dinî ve felsefî terimler sıkça yer alır. İnanç, şehitlik, Tanrı'nın iradesi gibi temalar, dildeki metaforlar ve alegorilerle de desteklenir. Hıristiyan öğretilerine dair kavramlar, karakterlerin davranışları, düşünce biçimleri ve söyledikleri aracılığıyla sürekli bir şekilde vurgulanır. İman ve şehitlik gibi kelimeler, dinî bağlam ve insanın özveri ve fedakârlığına dair felsefi bir söylemle de kullanılır. Ayrıca, Tanrı'nın iradesi gibi ifadeler karakterlerin eylemlerini ve olayların yönünü belirleyen temel kavramlar olarak işlev görür.

Sienkiewicz, romanında retorik söz sanatlarını sıkça kullanır. Konuşmalar ve diyaloglar, karakterlerin derin inançlarını, değerlerini ve kişiliklerini sergileyen güçlü birer araç haline gelir. Özellikle Hıristiyan liderlerinin konuşmaları, zaman zaman dinî bir vaaz veya ahlâkî bir öğretiden alıntılar yapar. Örneğin Petrus'un Hıristiyanlara verdiği vaazlar belirli retorik figürlerle desteklenir ve dinî bir coşku yaratır (Sienkiewicz, 1983, s. 203). Sienkiewicz, retorik sorular, tekrarlar ve ahlâkî öğretileri dil aracılığıyla karakterlerin kişisel ve toplumsal durumlarına bağlar (Sienkiewicz, 1983, ss. 333-335). Romanın dilinde, eski Roma'nın ve erken Hıristiyan toplumunun tarihî ruhunu yakalamak için kullanılan dilin bir diğer önemli özelliği, geçmişe dair duygusal bir atmosfer oluşturmasıdır. Roma İmparatorluğu'nun görkemli yapıları, halkın yaşantısı, savaşlar ve Hıristiyan inancının yayılması gibi unsurlar dildeki atmosferle paralel bir biçimde sunulur. Burada Sienkiewicz, şehirdeki ihtişam, mermer sütunlar, tapınaklar, halkın yaşamı gibi ayrıntıları uzun betimlemelerle verir. Bu bölümler, Roma'nın görkemiyle yozlaşmasının iç içe geçtiği bir duygusal tarihî atmosfer kurar (Sienkiewicz, 1983, ss. 7-12). Roma'daki ihtişamlı yapılar ve ihtişamla birlikte gelen çürümüşlük, *Quo Vadis'*te yoğun bir şekilde betimlenir. Örneğin, arenaların ve sarayların gösterişli ve aynı zamanda yozlaşmış yönleri, mekânları sadece fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir bakış açısıyla aktarır (Sienkiewicz, 1983, ss. 145-150).

Sienkiewicz, *Quo Vadis*'te hem destan hem de drama unsurlarını birleştirir. Romanın dilinde, epik anlatımın yanı sıra dramaya özgü bir anlatım tarzı da bulunmaktadır. Savaşlar, zorluklar, kahramanlık ve fedakârlık temaları destansı bir dilde işlenirken, bireysel dramalar, içsel çatışmalar ve duygusal yoğunluklar dramatik bir dil kullanımıyla aktarılır. Bu dil çeşitliliği, romanın hem tarihî bir olay anlatısı hem de bireysel karakter hikâyeleri arasında bir köprü kurar. Şehitlik sahnelerinde, özellikle Petrus'un ölümüne dair anlatımlar böyle bir dille ifade edilirken, karakterlerin duygusal anları daha dramatik bir şekilde, yoğun bir içsel mücadele olarak betimlenir (Sienkiewicz, 1983, ss. 403-404). Sienkiewicz, romanında bazen klasik Latince ve Grekçe terimlere referans verir. Bu, hem Roma İmparatorluğu'nun kültürel zenginliğini yansıtır hem de dönemin ruhunu yansıtan bir dil oluşturur. Ayrıca, dildeki yüksek üslup ve uzun cümle yapıları da dönemin klasik edebiyatına olan atıfları güçlendirir. Örneğin Roma'daki aristokratların veya önemli dinî liderlerin konuşmalarında, dilin yüksek tonu ve klasik referanslar dikkat çeker (Sienkiewicz, 1983, s. 27). Bu, romanın tarihî bağlamını daha belirgin hale getirir ve dönemin kültürel mirasını aktarır. *Quo Vadis'*te dil, hem karakterlerin derinliklerini hem de tarihî bağlamı yansıtan çok yönlü bir yapıya

sahiptir. Sienkiewicz, duygusal, betimleyici, retorik ve dramatik unsurları ustalıkla harmanlayarak, hem bireysel hem de toplumsal bir hikâye anlatır. Dil, hem zamanın ruhunu hem de Hıristiyan inancının verdiği mesajı güçlü bir şekilde iletmek için kullanılan önemli bir araçtır.

4. Romanın Dinî Boyutları

Quo Vadis, Hıristiyan inancını ve manevî değerleri merkezine alarak dinî bir derinlik sunar. Romanın temel çatışması, ahlâkî yozlaşmanın ve zorbalığın hâkim olduğu Roma İmparatorluğu ile sevgi, hoşgörü ve fedakârlık gibi Hıristiyan değerlerinin çatışmasından doğar. Nero'un zulmü karşısında Havari Petrus liderliğindeki ilk Hıristiyan topluluklar, zulme boyun eğmeyen bir inanç ve dayanışma sergiler. Havari Petrus'un karakteri, eserin dinî boyutlarını şekillendiren ana unsurdur. Sienkiewicz, Petrus'un Roma'dan kaçışını ve İsa ile karşılaşmasını betimlerken, Hıristiyan inancının özünü oluşturan tevazu, cesaret ve kendini adama temalarını işler. Petrus'un "*Quo Vadis*, Domine?" sorusu ve ardından Roma'ya dönüşü, inancın güçlülüğünü ve fedakârlığın önemini simgeler (Sienkiewicz, 1983, s. 402). Eserde Hıristiyanlık, bireysel bir kurtuluş arayışından ziyade toplumsal bir umut ışığı olarak sunulur. İlk Hıristiyan toplulukların dayanışması, manevi bir birlik ve Roma'nın baskıcı sistemine karşı bir direniş biçimi olarak öne çıkar. *Quo Vadis*, inancın gücü ve ahlâki zaferi ön plana çıkararak Hıristiyanlığın mesajını etkileyici bir şekilde vurgular. Bu yönüyle, eser hem tarihî bir roman hem de dinî ve manevi öğreti sunan bir başyapıt görüntüsü verir.

5.Havari Petrus'un Portresi

İnanç ve İnsanî Dönüşüm: Petrus**,** *Quo Vadis*'de, Hıristiyanlık tarihinin erken dönemlerinde yaşamış bir figür olarak, hem dinî hem de insani yönleriyle derinlemesine işlenmiş bir karakterdir. Hıristiyan inancının temel taşlarından biri olan Petrus, eserde Roma İmparatoru Nero'nun zulmü altında büyük bir içsel mücadele verirken, halkın ve öğrencilerinin önünde örnek teşkil eder. Petrus'un kimliği hem bir havari, hem de içsel bir dönüşüm yaşayan bir insan olarak da dikkat çekicidir. Eserin başlarında, Petrus'un kişiliği hem güç hem de zayıflık arasında bir dengeyi temsil eder. Gerçekten de Petrus, ilk başta korkak ve kararsız bir karakter gibi görünür. Özellikle Nero'nun zulmü sırasında, bir ara cesaretini kaybederek Hıristiyanları terk etmekten korkar. Yazara göre bu, onun insan olma haliyle bağdaşan bir zayıflık örneğidir. Ancak bu zayıflık, zamanla onun güçlü bir lider ve inançlı bir kişi olma yolundaki dönüşümünü simgeler. Sienkiewicz, Petrus'un bu içsel dönüşümünü, ona bir tür gerçek insan kimliği kazandırarak okurun takdirine bırakır.

Petrus'un içsel çatışması, onun insan doğasının iki zıt kutbu arasında sıkışmışlığını simgeler. Bir yanda, Hıristiyan inancına sıkı sıkıya bağlı bir havari olarak, diğer yanda ise kişisel korkuları ve endişeleriyle mücadele eden bir insan olarak yer alır. Petrus'un bu ikili kimliği, eserdeki diğer karakterlerle olan ilişkilerinde de belirginleşir. Örneğin, genç Vinicius ile olan dostluğu, Petrus'un hem bir öğretmen hem de bir dost olarak insanî yanını ortaya koyar. Vinicius'un Petrus'a duyduğu hayranlık ve onun rehberliğinde bulduğu huzur, eserdeki diğer karakterlerin, özellikle de Petrus'a inananların nasıl bir ruhsal evrim geçirdiğini gösterir (Sienkiewicz, 1983, s. 264).

Petrus'un gerçek bir lider olarak tanınması, onun cesur bir şekilde ölümüne yaklaşırken gösterdiği tavırla doruğa ulaşır. Sienkiewicz, Petrus'un ölüm sahnesini, onun tanrısal iradeye teslimiyetinin zirveye çıktığı bir an olarak tasvir eder. Petrus, Roma'daki Hıristiyan zulmü sırasında, Tanrı'ya olan derin inancı ve sadakatiyle ölümü kabullenir, ancak bu ölümü kabullenirken bile insanî bir tevazuyla hareket eder. Petrus'un, çarmıha gerilmeden önce, kendisinin İsa gibi çarmıha gerilme arzusuyla değil, ancak kendi insani sınırlarının farkında olarak ölümünü kabul etmesi,

onun ruhsal durumunun bir göstergesidir (Sienkiewicz, 1983, s. 404). Burada Petrus, inançlı her Hıristiyan okurun, kendi içsel yolculuğunu anlamasına yardımcı olacak bir figür olarak resmedilir. Aynı zamanda sadeliği, bilgelik ve sevgi dolu karakteriyle betimlenir. Roma'nın ihtişamı ve gösterişçiliği karşısında bir züht ve tevazu örneğidir. Petrus, Hıristiyan topluluğunun lideri olarak çıkar ve kötülüklere karşı durur. Karakterinin merkezinde Tanrı'ya olan sarsılmaz inancı ve ıstırap çekmeye karşı gösterdiği sabır yer alır. Çoğu zaman baba figürü olarak da tasvir edilir (Sienkiewicz, 1983, s. 155, 399). Diğer karakterlere bilgelik ve rehberlik sunar, onlara Tanrı'nın yolunu izlemeleri konusunda cesaret verir. Sienkiewicz, Petrus'u gerek insanî zaaflarla dolu bir figür, gerekse kutsal bir lider olarak betimleyerek onun çok yönlülüğünü öne çıkarır (Sienkiewicz, 1983, s. 398).

Nereye Gidiyorsun?: Romanın en etkili sahnesi belki de Petrus'un Roma'dan ayrılmaya karar verdiği sahnedir. Yolda İsa'yla karşılaşır ve ona "*Quo Vadis*, Domine?" sorusunu sorar (Sienkiewicz, 1983, s. 402). İsa'nın "Roma'ya, yeniden çarmıha gerilmeye gidiyorum" cevabı, Petrus'u çok etkiler ve onu geri dönmeye ikna eder. Bu sahne, Petrus'un karakterindeki fedakârlığı ve kendini adayışın doruk noktalarından biridir. Petrus, zulme karşı sabır göstermekle yetinmez, bu karşı koyma eylemini çok daha ileri bir noktaya taşıyarak inancını korur. Roman boyunca, küçük toplulukları bir araya getirir ve umudu arar. Cesareti, diğer karakterlere ilham verir. Böylece o, tüm Hıristiyanların ilham aldığı, Roma'nın kaotik ortamında manevî bir dayanak olarak görülür.

6.Petrus İmajının Tarihî ve Kültürel Kökenleri

Petrus'un Hıristiyanlık İçindeki Yeri: Havari Petrus, Hıristiyanlık tarihindeki en önemli figürlerden ve İsa'nın en yakın takipçilerinden biri olarak "kilisenin kayası" (Matta 16:18) unvanını alır. Hıristiyan geleneğine göre, ilk Papa olarak kabul edilir ve Katolik Kilisesi'nin manevi liderliğinin temellerini atar. Hıristiyanlıkta tövbe ve kurtuluşun sembolü olarak da öne çıkar. Onun İsa'yı inkâr etmesi ve daha sonra tövbe ederek kendini tamamen inancına adaması, insanî zaaflarla kutsallığın bir arada bulunduğu bir figür ortaya çıkarır.

Petrus karakterinin Tarihî Kökenleri: Mitoloji açısından bakıldığında, Petrus'un Roma'daki Hıristiyanları koruma görevi, Prometheus gibi insanlığa hizmet eden kahramanlarla benzerlik gösterir. Petrus'un çarmıh üzerindeki ölümü, onun fedakârlık temasını zirveye taşır. Petrus, *Quo Vadis'*teki içsel gelişimiyle benzer şekilde, doğruyu bulma yolunda bir içsel arayışa girer ve bir nevi adaletin ve doğru inancın peşinden gider. Önceki hatalarından ders alarak, sonunda bir lider olarak halkının yol göstericisi olur. Petrus'un içsel dönüşümü, tarihî olarak cesur ve inançlı figürlerin öykülerine benzer. Her ne kadar Petrus'un tarihî kimliği daha belirginse de, Sienkiewicz'in romanındaki karakterizasyonu, onu evrensel bir lider ve insan figürü olarak, bu ve benzeri tarihî şahsiyetlerle özdeşleştirir. Petrus'un imajı, bir yandan Hıristiyan geleneğine, diğer yandan da Roma dönemi liderlik ideallerine dayanır. Antik Roma'nın kahramanlık ve fedakârlık kavramları, Sienkiewicz tarafından Petrus'un karakterine ustaca işlenmiştir. Örneğin, Petrus'un *Quo Vadis*'deki tasviri, tarihî figürlerden özellikle erken Hıristiyanlık dönemiyle ilişkilendirilen bazı karakterlere benzerlikler gösterir. Petrus'un kişiliği ve yaşamı, birkaç önemli tarihî figürle paralellikler taşıyan özellikler sunar. Petrus'un gerçek tarihî kimliği, eserdeki tasvirinin temelini oluşturur. Sienkiewicz, Petrus'un içsel mücadelelerini, inançlarını ve sonunda cesaretini bulmasını detaylandırarak, ona sadece bir dinî liderin değil, aynı zamanda insani bir kahramanın özelliklerini de kazandırmıştır. Erken Hıristiyanlığın bir diğer önemli figürü olan Pavlus, Petrus ile aynı dönemi ve kaderi paylaşır. Pavlus, başlangıçta Hıristiyanlara zulmeden yetkili bir Yahudiyken *(*Elçilerin İşleri 9:1–22; 13–28), sonra Tarsus'tan Roma'ya kadar geniş bir coğrafyada Hıristiyanlığı yayma konusunda önemli bir

lider haline gelmiştir. Sienkiewicz'e göre Petrus gibi, Pavlus da derin bir içsel dönüşüm yaşamış ve korkularına rağmen inancını savunmuştur. Her ikisi de, Tanrı'ya olan bağlılıkları sayesinde dönemin zulmü ve baskıları altında güçlü bir liderlik sergilemişlerdir.

7.*Quo Vadis*'te Petrus ve Diğer Karakterler Arasındaki İlişkiler

Mesih İsa ve Petrus Arasındaki İlişki: Petrus'un İsa ile olan ilişkisi, romanda manevî bir rehberlik ve şaşkın bir çırak arasındaki dengeyi temsil eder. İsa'nın Petrus'a verdiği cesaret ve yönlendirme, onun Hıristiyan topluluğu lideri olarak yetişmesini sağlar (Sienkiewicz, 1983, s. 402). Bu ilişki, dinî, ruhanî ve insanî boyutuyla da işlenmiş, birçok katmandan oluşan bir temadır. Sienkiewicz, Petrus'un karakterinin gelişiminde İsa'nın onun hayatındaki rolünü büyük bir titizlikle ele alır. Bu ilişki, başlangıçtaki sevgi, sadakat ve inançla başlayıp, zamanla zayıflık, kararsızlık ve içsel mücadele ile şekillenir ve sonunda yeniden güçlenir. İsa ile Petrus arasındaki dinamik, hem bireysel bir dönüşüm süreci hem de erken Hıristiyanlık tarihi için temel bir inanç anlatısı olarak dikkat çeker. Bilindiği gibi, İsa ve Petrus arasındaki ilişki, İsa'nın Petrus'u takip etmeye çağırdığı ilk anla başlar. İncil'deki hikâyelere göre, Petrus bir balıkçı olarak hayatını sürdürürken, İsa tarafından çağrılmıştır (bk. Matta 4:18–20; Markos 1:16–18; Luka 5:1–11). Bu çağrı, hem bir liderin hem de takipçisinin arasındaki ilk güçlü bağın başlangıcını simgeler.

Petrus'un, İsa'nın dirilişiyle yeniden güç bulması, onun liderlik rolünü kabul etmesi ve Hıristiyanlığın yayılmasında daha aktif bir şekilde yer almasına yol açar. Sienkiewicz, Petrus'un bu dönüşümünü, İsa ile olan ilişkisini bir tür ruhsal yeniden doğuş olarak sunar. Petrus, artık sadece İsa'nın öğrencisi değil, onun inançlarını yeryüzünde yayacak bir lider olarak hareket etmeye başlar. Bu, eserin sonlarına doğru Petrus'un, halkın arasında bir öğretmen ve lider olarak yücelmesine giden yolun başlangıcıdır. *Quo Vadis*'te İsa ve Petrus arasındaki ilişki, özellikle Petrus'un Roma'da öldüğü anla zirveye ulaşır. Petrus, İsa'nın ölümüne ve zulme karşı gösterdiği direncin bir simgesi olarak, sonunda kendi ölümünü Tanrı'nın iradesine teslim eder. İsa'nın öğretilerine olan derin bağlılık, Petrus'u halkını savunmaya ve inançları uğruna şehit olmaya yönlendirir. Sienkiewicz, Petrus'un bu teslimiyetini, onun İsa ile olan ilişkisini en üst seviyeye taşıyan bir olgunlaşma olarak tasvir eder.

Petrus'un Pavlus ve diğer ve Karakterlerle Etkileşimi: Pavlus, başlangıçta Hıristiyanlara zulmeden bir figürken (bk. Elçilerin İşleri 22:4–5, dönüşüm geçirmiş ve Hıristiyanlığın yayılması konusunda çok önemli bir lider olmuştur. Ancak, Pavlus'un düşünsel ve ruhsal evrimi, başlangıçta Petrus ve diğer erken Hıristiyan liderleriyle arasında ciddi fikir ayrılıklarına yol açmıştır. Bu ayrılıklar özellikle Pavlus'un Hıristiyanlığın yayılmasını sadece Yahudi toplumuyla sınırlamayıp, Gentile (Yahudi olmayan) halklar arasında da misyonerlik yapması gerektiği düşüncesine ve bazı amellerin icrasına dayanıyordu. Petrus, Hıristiyanlığın Yahudi geleneklerine sıkı sıkıya bağlı kalması gerektiğini savunmuş, fakat Pavlus bu görüşe karşı çıkarak, Hıristiyanlığın evrensel bir din olma yolundaki dönüşümünü teşvik etmiştir. Romanın anlatımına göre Petrus ve Pavlus aynı dönemde Roma'da bulunurlar, ancak doğrudan bir diyalog sahnesinde bir araya gelmezler. Petrus, diğer havarilerle kardeşlik temelli bir ilişki sürdürür. Aynı zamanda, Vinicius gibi Hıristiyan olmayan karakterlere karşı da şefkat ve anlayış gösterir. Eserde Petrus ve Pavlus arasındaki ilişki, kurguya dayalı olup tarihî, dinî, felsefi ve insanî açıdan dolaylı işlenmiş bir temadır. Sienkiewicz, eserde her iki figürü de Hıristiyan inancının iki temel karakteri olarak resmeder. Bu bağlamda, Petrus ve Pavlus'un birbirleriyle olan ilişkisi, inanç, liderlik ve insanlık mücadelesinin bir yansıması olarak anlam kazanır. Bununla birlikte Sienkiewicz, Petrus'u kişisel korkuları ve insani

zayıflıklarıyla mücadele eden bir figür olarak sunar (Sienkiewicz, 1983, s. 400). Her ikisi de Hıristiyanlığın yayılmasında ve Roma İmparatorluğu'na karşı gösterdikleri direnişle, halklarına bir umut kaynağı olurlar. Petrus, halkın yanında yer alırken, Pavlus da kendi misyonunu sürdürür. Bu ortak amaç doğrultusunda, ikisi de kendi bakış açılarını ve yöntemlerini bir kenara bırakarak, Hıristiyan topluluğunu birleştirmeye yönelik bir işbirliği yaparlar. Petrus, başlangıçtaki korku ve tereddütlerini aşarak, Tanrı'ya olan inancını ve halkına olan sorumluluğunu derinden hisseder. Pavlus ise, başlangıçtaki fanatik ruhunu terk ederek, daha evrensel bir bakış açısına sahip biri haline gelir. Petrus, halkla daha yakın ve doğrudan ilişkiler kuran bir liderken, Pavlus daha entelektüel ve misyoner bir karaktere sahiptir. Eserin sonunda, her ikisi de Roma'da öldürülür ve bu, onların inançlarına olan derin bağlılıklarının bir ifadesi olarak kabul edilir. Sienkiewicz, eserindeki finalle, bu iki karakterin de Tanrı'ya olan teslimiyetini ve Hıristiyanlık için yaptığı fedakârlıkları birbirinden ayrılmaz bir şekilde sunar ve bu ilişkiden, farklılıkların ve anlayışların birleştirici bir güce dönüşebileceği mesajını verir.

8.*Quo Vadis*'in Dinî Boyutları

İnancın Gücü: Roman, inancın zulme karşı zaferini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Petrus, inancın somut bir örneğidir ve onun sabrı, cesareti ve direnci bu temayı pekiştirir. Eserde inancın gücü, özellikle erken Hıristiyanlık dönemi bağlamında, hem bireysel hem de toplumsal bir dönüşüm yaratma kapasitesine sahip bir güç olarak sunulur. Sienkiewicz, inancın insanların yaşadıkları zulüm ve zorluklara rağmen hayatta kalmalarını ve moral bulmalarını sağlayan, zaman zaman fiziksel güçten çok daha etkili bir kaynağa dönüştüğünü gösterir. İnancın gücü, karakterlerin moral gücünü ve toplumsal dayanışmayı sağlamanın yanı sıra, yaşamla ölüm arasındaki dengeyi de dönüştürür. İnancın gücünün en belirgin örneklerinden biri, Petrus'un karakterindeki dönüşümdür. Petrus, İsa'nın çarmıha gerilmesinin ardından korkuya kapılır ve İsa'yı üç kez inkar eder (bk. Matta 26: 69-70; 71-75, Markos 14:66-68, 69-72, Luka 22: 55-57, 58-62). Bu durum romanda, "Ben onu üç kez inkar ettim ama o beni bağışlamak büyüklüğünde bulundu ve sürüsüne çobanlık etmeme izin verdi" (Sienkiewicz, 1983, s. 203) sözü ile dile getirilir. Ancak, İsa'nın dirilişiyle yeniden karşılaştığında, bu olay Petrus'un içsel bir yenilenme sürecine girmesine neden olur. Petrus'un pişmanlık ve suçluluk duygularının, ona İsa'nın affedici ve sevgisini yeniden hissettirmesiyle birlikte inancı güçlenir. Bu dönüşüm, Sienkiewicz'in, inancın gücünün sadece dışsal koşullar değil, bireyin içsel dünyasında da önemli değişiklikler yaratabileceğini anlatan bir örneğidir. Romanda inancın gücü, karakterlerin fiziksel zulme ve ölümle yüzleşmelerine rağmen inançlarını savunmaya devam etmeleriyle ortaya çıkar. Hıristiyanlar, Roma İmparatorluğu'nun zulmü altında yaşamalarına rağmen bu baskılar karşısında inançları onları dirençli kılar. Bu, özellikle Petrus'un son günlerine doğru belirginleşir. Roma'da Petrus'un ölümüne karar verilir. Ancak, Petrus, İsa'yı reddetmek yerine, kendi ölümünü Tanrı'nın iradesine teslim eder (Sienkiewicz, 1983, s. 405). Hıristiyanlar Roma'da zulüm görseler de, inançları onları bir arada tutar ve hayatta kalma gücü verir. Hıristiyanlık böylece toplumsal bir dayanışma gücü haline gelir. Petrus ve diğer liderler, toplumu bir arada tutarak, inançlarının güçlülüğüne dair bir örnek oluştururlar. "Bizim Tanrımız bizimle!" diyerek, işkencelere ve zulme rağmen birbirlerine destek olurlar. Bu birlik, inancın toplumsal bir güce dönüştüğünün somut bir örneğidir. *Quo Vadis*'te inanç, bir moral gücü, bir fedakârlık ve teslimiyet gerektiren bir yoldur. İsa'nın öğretileri, bu figürlerin, kişisel acılar ve ölüm karşısında bile inançlarından sapmamalarına sebep olur. Hıristiyanların öldürülmesi, Tanrı'nın iradesine teslimiyetin bir simgesidir. Sienkiewicz, inanç yolunun, en yüksek bedelini ödemek olduğunu gösterir. İnanç, bu figürlere fiziksel ölüme karşı bile bir anlam kazandırır. Örneğin İncil'deki ve

Quo Vadis'teki şehitlerin ölümüne bakıldığında, Hıristiyanların inançları uğruna ölüme gitmeleri, onların inançlarının gücünü simgeler. Her biri, Tanrı'nın iradesine ve İsa'nın öğretilerine olan sarsılmaz bağlılıkları sayesinde ölümden korkmazlar. *Quo Vadis*'te inanç bir uygarlığın dönüşümünü de simgeler. Roma İmparatorluğu'ndaki zulüm, Hıristiyanlığın yayılmasını engellemek yerine, daha da büyümesine yol açar. İnancın gücü, Roma'daki zulme ve baskılara karşı koyarak, sonunda Roma İmparatorluğu içinde Hıristiyanlığın egemen olmasına zemin hazırlar. Bu, inancın tarihin seyrini değiştiren, toplumsal yapıları dönüştüren bir güç olduğunun göstergesidir. Roma'daki zulüm döneminde inançları nedeniyle çoğalan Hıristiyanlar, sonunda imparatorluk içinde geniş bir toplumsal hareket oluşturur. Sienkiewicz, inancın insanları fiziksel ve ruhsal açıdan nasıl güçlendirdiğini, toplumları nasıl birleştirdiğini ve sonunda tarihî bir değişim yarattığını detaylı bir şekilde anlatır. İnanç, bir hayatta kalma aracı, bir direniş sembolü ve bir halk hareketinin temel gücü olarak ortaya çıkar.

Petrus'un Kutsal ve Dünyevi Görevleri: Petrus, bir yandan Hıristiyan topluluğuna liderlik ederken, diğer yandan kendi insanî korkuları ve zaaflarıyla mücadele eder. Onun misyonu, dünyevi endişelerle çatışsa da sonunda inancı galip gelir. *Quo Vadis*'te Petrus'un Roma'ya gelişinin ve oradaki faaliyetlerinin önemli bir yeri vardır. Sienkiewicz, Petrus'un Roma'ya gelişini, hem kişisel bir inanç yolculuğu hem de Hıristiyanlığın yayılması için bir dönüm noktası olarak ele alır. Petrus'un Roma'ya gelmesinin temel nedeni, Tanrı'nın iradesine ve İsa'nın çağrısına uyarak, inancını yaymak ve Hıristiyan topluluğunun ruhsal lideri olarak görevini yerine getirmektir. Roma'daki zulüm ve baskılara rağmen Petrus'un Roma'ya gitme kararı, İsa'nın ona verdiği liderlik görevini yerine getirmeye yönelik bir adım olarak gösterilir. Petrus, burada Hıristiyanlık inancını savunmayı ve toplumu yönlendirmeyi hedefler. Sienkiewicz Örneğin, Petrus'un Roma'ya gelişini, onun Tanrı'nın mesajını en güçlü şekilde iletmek için yaptığı bir görev olarak tasvir eder. Petrus, Roma'ya gelerek Hıristiyanların varlıklarını sürdürebilmeleri ve İsa'nın öğretilerini yayabilmeleri için elinden geleni yapmaya karar verir. Bu da ona, Hıristiyan topluluğunun ruhani lideri olma sorumluluğunu yükler. Roma'da Petrus'un birincil görevi, burada yaşayan Hıristiyan topluluğunu yönlendirmek, onları bir arada tutmak ve inançlarını yaymaktır. Roma'daki Hıristiyanlar, Nero'nun zulmüne karşı güçlü bir direniş gösterirken Petrus, onların moral kaynağı olur ve bu dönemde Hıristiyanlık için yeni bir ruhani güç kaynağı oluşturur. Roma'da, Petrus'un çeşitli vaazlar verdiği, Hıristiyan topluluğuna moral verdiği ve onları zor zamanlarda bir arada tuttuğu anlatılır (Sienkiewicz, 1983, s. 135). Roma'ya gelişinin bir diğer önemli nedeni ise, Petrus'un İsa'nın öğretilerine olan bağlılığını ve inancını Roma'da savunmasıdır. İmparator Nero, Hıristiyanları hedef alarak onları acımasız bir şekilde öldürmektedir. Petrus, bu zulme karşı durarak, inancının gücünü savunur ve Hıristiyanları cesaretlendirir. Roma'daki halkın, İsa'nın mesajını kabul etmesi ve yeni bir inanç sistemiyle tanışması, Petrus'un Roma'daki görevinin bir parçasıdır. Sienkiewicz, Petrus'un, zulme ve tehditlere rağmen, İsa'nın öğretilerini savunma kararlılığını gösterdiği anlarla Roma'daki direnişi tasvir eder. Petrus'un Roma'daki faaliyetlerinin zirveye ulaşması, onun kendi şehitliğine gitmesiyle sonuçlanır. Roma'daki çarmıha gerilme sahnesi, Petrus'un inancının ve fedakârlığının en yüksek noktasını simgeler. Petrus'un Roma'daki faaliyetleri, Hıristiyanlığın Roma İmparatorluğu'na yayılan bir dinî ve toplumsal güç haline gelmesinin önünü açar.

Sonuç ve Değerlendirme

Henryk Sienkiewicz'in *Quo Vadis* adlı eseri, tarihî roman türünün sınırlarını aşarak, insanın inanç, ahlak ve özgürlük arayışına dair evrensel bir metin hâline gelmiştir. Eser, Hıristiyanlığın

Roma'daki ilk yıllarını anlatırken Batı medeniyetinin vicdanî temellerini sorgulayan bir ahlâk felsefesi sunar. Yazarın, Havari Petrus üzerinden kurduğu anlatı, tarihî bir figürün ötesinde, insanın kendi inancıyla, korkularıyla ve fedakârlık kapasitesiyle yüzleşmesini simgeler. Petrus'un "*Quo Vadis*, Domine?" sorusuna verdiği yanıt, insanlık tarihinin en etkileyici manevi çağrılarından biri olarak, bireyin Tanrı'ya ve hakikate yönelişini ifade eder. Bu yönüyle roman, hem tarihî hem de metafizik bir dönüşüm hikâyesi olarak okunabilir. Sienkiewicz, Petrus karakteri üzerinden Hıristiyanlığın teolojik bir sistem ve bir direniş etiği olduğunu vurgular. Roma'nın maddi gücü karşısında, Petrus'un manevî otoritesi yükselir; zulme karşı sabır, inanç ve sevgiyle örülmüş bir dayanıklılığın sembolü hâline gelir. Bu bağlamda eser, imparatorluk otoritesine karşı vicdanın zaferini sahneleyen bir anlatıdır. Sienkiewicz'in anlatısında güç, artık fiziksel ya da siyasî bir araç değil, ruhsal bir direnç biçimidir. Petrus'un liderliği bu anlamda "iktidar" kavramına alternatif bir yorum getirir; hükmetmek değil, rehberlik etmek, korku değil, umut üretmek.

Romanın Hıristiyanlık merkezli yapısı, 19. yüzyılın Avrupa'sındaki ahlaki bunalımlarla da yankılanır. Sienkiewicz'in, Polonya'nın siyasi esaret dönemiyle erken Hıristiyanların zulüm yılları arasında kurduğu paralellik, inancı bir direniş ve kimlik koruma aracı olarak yeniden tanımlar. Bu yönüyle *Quo Vadis*, hem tarihî hem de alegorik bir düzlemde okunabilir. Petrus'un ölümü, yenilgi değil manevî yeniden doğuşun sembolüdür. Eserin dinî derinliği kadar edebî başarısı da, tarihsel verilerin duygusal ve sembolik katmanlarla iç içe geçirilmesinden kaynaklanır. Sienkiewicz, retorik dili, diyalogları ve betimlemeleriyle dönemin atmosferini canlandırırken, okuyucuya ahlâkî bir muhasebe alanı açar. *Quo Vadis*'te tarih, geçmişin bir sahnesi ve insanlığın sürekli tekrarlanan ahlâkî sınavıdır. Sienkiewicz, Petrus'un hikâyesi aracılığıyla hem Hıristiyanlığın özündeki kurtuluş fikrini hem de insanın vicdanî sorumluluğunu yeniden tanımlar. Roman, Roma'nın maddi çöküşü karşısında maneviyatın dirilişini, korku karşısında inancın direncini, yozlaşma karşısında erdemin zaferini temsil eder. Yazara göre Petrus'un yaşamı ve ölümü, tarihin ötesinde bir çağrı olarak, her dönemin insanına yöneliktir: "Nereye gidiyorsun?" sorusu, yalnızca Petrus'a değil, tüm insanlığa yöneltilmiş bir ahlâkî ve varoluşsal sorgulamadır. Bu nedenle *Quo Vadis*, Batı düşüncesi açısından zamansız bir vicdan romanı, inancın ontolojik gücüne dair bir insanlık manifestosu olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışmanın ortaya koyduğu analitik ve kuramsal çerçeve, gelecekte farklı tarihî romanlarda dinî figürlerin anlatı içinde nasıl kurgulandığını inceleyen araştırmalara katkı sağlayabilir. Özellikle dinî karakterlerin dönüşüm anlatıları, etik yönelimleri ve sembolik sahneler aracılığıyla üretilen temsil biçimleri, daha geniş bir metin evreni üzerinden analiz edilerek edebiyat-din ilişkisine ilişkin yeni tartışma alanları açabilir.

Extended Abstract

Henryk Sienkiewicz's *Quo Vadis* is a historical novel that portrays the decline of the Roman Empire under Nero and the simultaneous rise of Christianity. Beyond retelling a well-known period, the novel uses historical settings to examine moral, spiritual, and cultural transformation. This study analyzes the portrayal of the Apostle Peter as a central religious and literary figure, focusing on how his character embodies the conflict between Roman imperial power and early Christian values. By examining Peter's internal transformation and leadership, the study highlights the novel's broader engagement with themes of faith, sacrifice, and moral resistance. While *Quo Vadis* is grounded in historical references, Sienkiewicz employs a narrative strategy that blends historical accuracy with creative interpretation. The novel reflects nineteenth-century European interest in historical fiction, shaped by authors such as Walter Scott, yet Sienkiewicz adapts this

tradition to explore universal moral questions rather than national history. His detailed descriptions of Roman society, from its opulence to its moral decay, serve as a backdrop against which the virtues of the early Christian community are contrasted. A central focus of the novel is Peter's spiritual journey. Initially depicted with human fears and doubts, Peter gradually emerges as a figure of unwavering faith and moral authority. His transformation-from hesitation in the face of persecution to acceptance of martyrdom-symbolizes the triumph of spiritual integrity over political oppression. The apocryphal encounter with Christ, encapsulated in the question "*Quo Vadis*, Domine?", functions as the narrative and theological turning point that shapes Peter's final return to Rome and his acceptance of suffering. Through this scene, Sienkiewicz constructs Peter not only as a biblical figure but as a universal symbol of moral courage. Peter's leadership within the Christian community is central to the novel's religious message. His pastoral guidance, emphasis on love and forgiveness, and steadfastness during persecution illustrate the formative principles of early Christianity. His relationship with characters such as Marcus Vinicius and Lygia further displays his role as a spiritual mentor who facilitates moral transformation in others. The contrast between Peter's humble authority and Nero's tyrannical rule reinforces the novel's critique of power detached from ethical responsibility. The novel also explores early Christian martyrdom as a testament to faith. Martyrdom is not merely presented as physical suffering but as an affirmation of spiritual conviction. Through depictions of believers who endure persecution with steadfastness, Sienkiewicz emphasizes the redemptive and transformative dimensions of sacrifice. Peter's upside-down crucifixion becomes the culminating symbol of humility and devotion, reinforcing his role as both leader and exemplar.

Sienkiewicz employs a vivid and evocative descriptive style that captures both the grandeur and corruption of Rome. His rhetorical strategies-biblical allusions, symbolic oppositions, and moral contrasts-deepen the novel's exploration of spiritual conflict. The juxtaposition of decadence and purity, pride and humility, material excess and spiritual discipline shapes the narrative's ethical framework. Through these contrasts, the novel positions Christianity as a moral alternative to the collapsing values of imperial Rome. The study also considers the intertextual and cultural foundations of Peter's image. Drawing from biblical tradition, early Christian writings, and Roman historical sources, Sienkiewicz constructs a character who embodies both historical memory and spiritual idealism. The novel resonates with broader archetypal patterns of heroism, sacrifice, and renewal, linking Peter to a wider tradition of figures who mediate between divine purpose and human frailty.

Ultimately, *Quo Vadis* is not only a retelling of early Christian history but a reflection on the enduring human search for moral direction. Through Peter, Sienkiewicz articulates a vision of faith as a force capable of challenging tyranny, reordering social bonds, and reshaping cultural identity. The novel's representation of spiritual resilience, ethical leadership, and communal solidarity offers a profound commentary on the nature of authority and the foundations of moral life. In this sense, *Quo Vadis* transcends its historical setting, presenting a narrative that continues to speak to questions of belief, justice, and human dignity.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Arık, S. (2010). Henryk Sienkiewicz'in Romanlarında Tarihin Rolü. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi /Journal of Modern Turkish Studies, 7(2), 136-145*. https://doi.org/10.1501/MTAD.7.2010.2.28

Arslantekin, S. K. (2006). Henryk Sienkiewicz'in Romanlarında Yurt ve Yurtseverlik İzleği. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 46*(2).

Badegül, C. E. (2019). Tarihsel Belleğin Oluşumu Sürecinde Öğretici Yönüyle Tarihî Roman. *Kafkas Universitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 23,* 27-46. https://doi.org/10.9775/kausbed.2019.003

Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. University of Toronto Press.

Castelli, E. A. (Elizabeth A. (2006). The Ambivalent Legacy of Violence and Victimhood: Using Early Christian Martyrs to Think With. *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality, 6*(1), 1-24.

Chatman, S. B. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.

Çelik, Y. (2003). Tarih ve tarihî roman arasındaki ilişki: Tarihî romanda kişiler. *Bilig, (24)*, 49–68.

Dalar, T. (2020). Tarihi ve Kurmaca Gerçeklik Bağlamında Tarihi Roman. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* (65), 377-387.

Dayanç, M. (2009). "Yeni Türk Edebiyatı" Kaynağı Olarak Tarih Ve Tarihî Eleştiri. *Turkish Studies,* 4(1-II).

De Soissons, S. C. (1902). Henryk Sienkiewicz. *The North American Review,* 175(549), 176-193.

Değirmenci, H. (2020). Tarihi Roman Kavramı ve Türk Romanında (1875-2020) İstanbul'un Fethine Genel Bakış. *Edebi Eleştiri Dergisi,* 4(2). https://doi.org/10.31465/eeder.749419

Eliade, M. (1987). *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion* (W. R. Trask, Çev.). Harcourt Brace Jovanovich.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J. E. Lewin, Çev.). Cornell University Press.

Greenblatt, S. (2005). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (W. a new Preface, Ed.). University of Chicago Press.

İpçioğlu, M. (2013). Hayal ve Gerçek: Tarihi Romanların Toplumsal Hafızaya Katkısı. İçinde *II. Milletlerarası Tarihi Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu* (Özel Ofset). Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.

Kelly, R. (2011). Whither *Quo Vadis*? Sienkiewicz's novel in film and television. *Historical Journal of Film, Radio and Television,* 31(1), 81-83. https://doi.org/10.1080/01439685.2011.553407

Koçak, A. (2014). XIX. Yüzyılda Henryk Sienkiewicz'in Muzikacı Yanko (Janko Muzykant)Adıyla Ahmed Rasim Tarafından Türkçeye Tercüme Edilen Eseri Üzerine Bir Değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 7(35).

Koçak, M. (2013). Tarih Romanda Tekerrür Eder mi? İçinde *II. Milletlerarası Tarihi Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu* (Özel Ofset). Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.

Otto, R. (1968). *The Idea of the Holy* (J. W. Harvey, Çev.; Second Edition, Second Edition). Oxford University Press.

Ricoeur, P. (1992). *Oneself as Another* (K. Blamey, Çev.). University of Chicago Press.

Sienkiewicz, H. (1983). *Ouo Vadis* (N. Yeğinobalı, Çev.). Cem/Nobel ortak baskı.

Skwara, E. (2013). *Quo Vadis* on Film (1912, 1925, 1951, 1985, 2001), The many Faces of Antiquity. Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, 26(2). https://doi.org/10.14195/2176-6436_26-2_8

Somuncu, S. (2016). Tarihsel Bilgi ile Edebiyat Araında Tarihi Romanın Konumu. İçinde *III. Milletlerarası Tarihi Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni* (Altan Matbaacılık). Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Szymonik, K. (1985). *Romantic-Messianism in the Novels of Henryk Sienkiewicz* [Ph.D.]. University of Maryland.

Şimşek, A. (2006). Tarihsel Romanın Eğitimsel İşlevi. *Bilig, (37)*, 65-80.

Taştan, Z. (2013). Tarihî Gerçekler ve Kurgusal Gerçeklik Bağlamında Tarihî Roman. İçinde *II. Milletlerarası Tarihi Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu* (Özel Ofset). Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.

Titley, A. (2010). Polish, Romish, Irish: The Irish Translation of *Quo Vadis*? *Studia Celto-Slavica* https://doi.org/10.54586/RQAB8612

van der Leeuw, G. (1963). *Religion in essence & manifestation; a study in phenomenology* (J. E. Turner, Çev.). G. Allen & Unwin.

White, H. V. (1973). *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University Press.

Wozniak, M. M. (2022). *Toward mass culture: The global renown of Henryk Sienkiewicz's Quo vadis* (pp. 171–184). In U. Phillips (Ed.), The Routledge world companion to Polish literature. Routledge.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 57-70
DOI: 10.30767/diledeara.1819649 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Tomris ve Kirus'ta Zıt Anlamlılığın İşlevleri Üzerine Bir İnceleme

A Study on the Functions of Antonym in Tomris and Kirus

Zeliha GADDAR*

* Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Bölümü, Çankırı, Türkiye.
e-posta: zgaddar@karatekin.edu.tr
ORCID: 0000-0003-4707-8895
ROR ID: ror.org/011y7xt38

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
07.11.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
23.02.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Gaddar, Z., Tomris ve Kirus'ta Zıt Anlamlılığın İşlevleri Üzerine Bir İnceleme *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 57-70
doi.org/10.30767/diledeara.1819649

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

"Tomris ve Kirus" adlı eserde Türklerin en önemli atalarından biri olan Alp Er Tunga'nın torunu olarak tanınan Tomris Hatun'un hikâyesi anlatılmaktadır. Bu çalışmada Tomris ve Kirus hikâyesindeki zıt anlamlı sözcükler söz dizimsel olarak gerçekleştirdikleri söylemsel işlevlerine göre incelenmiştir. Varlıkları ve kavramları benzer veya farklı özelliklerine göre sınıflandırma sisteminin dile yansıması olan zıt anlamlılığın işlevleri üzerine çeşitli dillerde çalışmalar yapılmıştır. Türkçe temelli olarak zıt anlamlılığın söylemsel işlevlerini tespit etmeye yönelik çalışmalar, Türkçede bu konu ile ilgili çok çalışma yapılmamış olması açısından önem taşımaktadır. Tomris ve Kirus hikâyesinde zıt anlamlı sözcüklerin tanıklanan söylemsel işlevleri şunlardır: Yardımcı zıt anlamlılık, eş güdümlü zıt anlamlılık, karşılaştırma, dönüşüm, ayırt edicilik, eş zamanlılık, çatışma, uç değer, denklik, sürerlik, ikili sınıflandırma, nedensellik, olumsuzlayıcılık, ortalama, iş birliği. Eş güdümlü zıt anlamlılık işlevi 20 örnekle kullanım sıklığı en yüksek işlev olmuştur. Kullanım sıklığı en yüksek diğer iki işlev ise 13 örnekle yardımcı zıt anlamlılık işlevi ve 14 örnekle dönüşüm işlevidir. Eş zamanlılık, denklik ve ortalama işlevleri ise birer örnekte gözlemlenmiştir. Kullanım sıklığı en yüksek olan zıt anlamlı çiftler 9 örnekle erkek/kadın, 6 örnekle gök/yer, 4 örnekle oğul/kız, ana/baba, 3 örnekle sağ/sol, gece/gündüz, git-/dön- çiftleridir. Eylemlerden oluşan zıt anlamlı çiftlerin hareketle bağlantılı olarak dönüşüm işlevinde daha aktif bir şekilde görüldüğü saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tomris ve Kirus, anlam bilim, zıt anlamlılık, söylemsel işlev, dikotomi

Abstract

The work titled "Tomris and Kirus" tells the story of Tomris Hatun, who is known as the granddaughter of Alp Er Tunga, one of the most important ancestors of the Turks. This study examines the antonyms in the story of Tomris and Kirus syntactically according to their discursive functions. Studies have been conducted in various languages on the functions of antonyms, which are the language reflection of the system of classifying entities and concepts according to their similar or different characteristics. Studies aimed at determining the discursive functions of antonyms based on Turkish are important as there are not many studies on this subject in Turkish. The discursive functions of antonyms witnessed in the story of Tomris and Kirus are as follows: Ancillary antonymy, coordinated antonymy, comparison, transformation, distinctiveness, simultaneity, conflict, extreme value, equivalence, continuity, binary classification, causality, negation, average, cooperation. The coordinated antonymy function was the function with the highest frequency of use, with 20 examples. The other two functions with the highest frequency of use are the ancillary antonymy function with 13 examples and the transformation function with 14 examples. The simultaneity, equivalence, and average functions were observed in one example each. The antonym pairs with the highest frequency of use are man/woman with 9 examples, sky/earth with 6 examples, son/daughter, mother/father with 4 examples, right/left, night/day, go/turn with 3 examples. It has been determined that antonym pairs consisting of verbs are seen more actively in the transformation function in connection with movement.

Keywords: Tomris and Kirus, semantics, antonym, discursive function, dichotomy

Giriş

Tomris ve Kirus (Tomaris häm Kir) hikâyesi, Karakalpak yazar ve akademisyeni Prof. Dr. Sarıgül Bahadırova tarafından Türk tarihinin en ünlü kadın kahramanı ve hükümdarı olarak bilinen Tomris'i edebî bir metin ve üslup içinde tanıtmak amacıyla yazılmıştır (Uyğur, 2024, s. II). Hikâye, Prof. Dr. Ceyhun Vedat Uyğur tarafından Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Zıt anlamlılık, varlıkları ve kavramları benzer veya farklı özelliklerine göre sınıflandırma sisteminin dile yansımasıdır. Zihnin bu sınıflandırma sürecinin doğal bir sonucu olarak bir varlık ya da kavram açıklanırken zıt anlamlısı kullanılır. Günay Karaağaç'a (2016, s. 696-697) göre "anlamda karşıtlık, anlamla birlikte ulaşılan bir bilgidir. Her bilgi, karşıt bilgiyle doğar; bu yüzden karşıtlık bilgilerimizde en temel komşuluktur."

Clark'ın (1970, s. 275) "minimum kontrast kuralı (the minimal contrast rule)"na göre zıt anlamlı sözcükler arasında minimum seviyede karşıtlık bulunur. Örneğin kadın/erkek zıt anlamlı sözcükleri insan ve yetişkin olma özelliği bakımından benzerlik, cinsiyet yönünden karşıtlık gösterir. Zıt anlamlılık ve türleri konusunda farklı tanım ve açıklamalar yapılmıştır (Vardar, 2002, s. 130-131). Yön gösteren (aşağı/yukarı, ileri/geri), dereceli (sıcak/ılık/serin/soğuk, açık/aralık/kapalı), ilişkisel (almak/satmak, satılık/kiralık), ikili, kutupsal (canlı/ölü, oğlan/kız), biçimsel ilişkili (sorumluluk/sorumsuzluk, paralı/parasız) gibi sözcük düzeyinde karşıtlık türleri belirlenmiştir (Aksan, 2009, s. 129-131).

Zıt anlamlı sözcükler anlam bilimsel ve göndergesel ilişkilere göre yapılan sınıflandırmalardan farklı olarak cümle içinde eş görünümlü (bir arada) kullanım ilişkilerine göre sınıflandırılmıştır.

Zıt anlamlı sözcüklerin metin içerisinde söz dizimsel olarak gerçekleştirdikleri söylemsel işlevler üzerine çalışmalar yapılmıştır. Jones'in (2002) zıt anlamlı çiftlerin derlem tabanlı örnekler üzerinden söylemsel işlevlerini tespit etmeye yönelik çalışması, bu konuda yapılan birçok çalışmanın hareket noktası olmuştur.

Jones'un (2002, s.180) tespit ettiği zıt anlamlılığın söylemsel işlevleri kullanım sıklığı çok olandan az olana doğru şu şekilde sıralanmaktadır: Yardımcı zıt anlamlılık %38,7, eş güdümlü zıt anlamlılık %38,4, karşılaştırmalı zıt anlamlılık %6,8, ayırt edici zıt anlamlılık %5,4, dönüşümlü zıt anlamlılık %3,0, olumsuzlayıcı zıt anlamlılık %2,1, uç değer zıt anlamlılık %1,3, deyimsel zıt anlamlılık %0,8. Jones kullanım sıklıklarına göre ilk iki işlevi birincil işlevler (major categories), diğerlerini de ikincil işlevler (minor categories) şeklinde sınıflandırmıştır. Az sayıda örnekte görülen işlevler ile sınıflandırmaya dâhil edilemeyen örnekleri artık veri [residual database sentences] olarak değerlendirmiştir. Artık veri arda kalan %3,5'lik oranı oluşturmaktadır.

Bu çalışmada Tomris ve Kirus hikâyesindeki zıt anlamlı sözcükler söylemsel işlevlerine göre incelenmiştir. Zıt anlamlı sözcüklerin esere kattığı anlamsal özellikler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tomris ve Kirus Hikâyesinde Zıt Anlamlı Sözcüklerin Söylemsel İşlevleri

1. Yardımcı Zıt Anlamlılık İşlevi

Yardımcı zıt anlamlılıkta zıt anlamlı çiftlerin cümlede bir başka karşıtlığı oluşturduğu görülür (Jones, 2002, s. 45). Bu tarz cümleler birbiriyle ilişkili iki zıtlık belirtmektedir. Aralarında belirgin bir zıtlık olan asıl zıt anlamlı sözcüklere A-çifti; bu zıt anlamlı sözcükler yardımıyla kurulan ikinci karşıt ilişkili gruba ise B-çifti denilmektedir. "*Yemek yapmayı severim* ancak *bulaşık yıkamaktan nefret ederim*. (I *love to cook* but I *hate doing the dishes*.)" örneğinde sev-/nefret et- zıt anlamlı

çifti (A-çifti) yardımıyla yemek yap-/bulaşık yıka- öbekleri (B-çifti) arasında karşıtlık ilişkisi kurulur (Jones, 2002, s. 46). "Kimi B-çiftleri karşıt olmak bakımından daha güçlü, kimileri ise daha zayıftır" (Akşehirli, 2018, s. 46).

1a. "Kir'in askerleri İran'dan başlayıp İndiya, Margian, Dogda, Baktriya, Arey, Gedros, Sattagid, Arahos, Gandharu'ya kadar geldi, buralardaki şehirleri yakıp harabeye çevirdi, insanlarını öldürüp yok etti, *erkeklerini kul* etti, *kadınlarını dul* etti, zenginliklerini alıp gitti." (s. 11)

1b. "(…) kimse otlağınıza hayvanlarını salıp, *kızınızı dul*, *oğlunuzu kul* edemedi, dedi." (s. 57)

1c. "Eski dönemlerde *yurdu* yalnızca *kadınlar korurmuş*. *Erkekler* çocuk bakıp *ev işleriyle ilgilenirmiş*." (s. 23)

1ç. "*Kadınlar saçlarını dağıtarak*, yüzlerini tırnaklayarak ağladılar; *erkekler saçlarını kazıttılar* (…)" (s. 71)

1d. "*Sabanı*, çiftçi ol diyerek *büyük* oğluna; aybaltayı, bahadır ol diyerek ikinci oğluna; boyunduruğu, hayvancılık yap diyerek üçüncü oğluna; *altın kâseyi* ise yanında kalan en *küçük* oğluna vermiş." (s. 59)

1e. "Önümde yürüsen *heybetim*, *ardımda* yürüsen *gayretim*, tayım, tulbar atım, kartalım, *göklere* uçsam *kanadım*, *yerde* yürüsem *dayanağım*, canım yavrum düşmanın elinde ne hâldesin, diri misin? diye inledi ana yüreği." (s. 47-49)

1a örneğinde erkek/kadın çifti, 1b örneğinde kız/oğul çifti, kul ve dul sözcükleri arasında; 1c-ç örneklerinde kadın/erkek çifti, yurdu koru-/çocuk bakıp ev işleriyle ilgilen- ve saçlarını dağıt-/saçlarını kazıt- öbekleri arasında; 1d örneğinde büyük/küçük çifti, saban sözcüğü ve altın kâse öbeği arasında; 1e örneğinde ön/art ve gök/yer çiftleri, heybet/gayret ve kanat/dayanak sözcükleri arasında karşıtlık ilişkisi kurmaktadır.

Yardımcı zıt anlamlılıkta 1a-e cümlelerindeki gibi iki farklı öge zıt anlamlı sözcükler yardımıyla karşıtlık ilişkisi içerisinde değerlendirilir. Bazı cümlelerde B-çiftinin eş/yakın anlamlı ya da alt anlamlı sözcüklerden oluştuğu görülür.

2a. "*Mitra ayının son*, *Apanam ayının ilk* günleriydi." (s. 3)

2b. "Biz yenilginin nişanı olarak ele geçirdiğimiz yerin kızlarını, padişahı ölmüşse *eşini*, padişahı *yaşıyorsa* ve bize kendi boyun eğerse *kızını* alırız." (s. 5)

2c. "Hizmetkârları *geceleri yeşil*, *gündüz* ise çoğunlukla *gök renkli elbiseleri* tercih ettiğini bilirdi." (s. 13)

2a örneğinde son/ilk zıt anlamlı çifti ile aylar üst anlamlı sözcüğünün alt anlamlıları Mitra ve Apanam ayları arasında karşıtlık ilişkisi kurulmaktadır. 2b'de karşıtlık ilişkisi öl-/yaşa- zıt anlamlı eylemleri sayesinde aile anlam alanı içinde değerlendirilebilecek eş ve kız sözcükleri arasında kurulur. 2c örneğinde ise gece/gündüz çiftinin elbise üst anlamlı sözcüğünün alt anlamlılarından olan yeşil ve gök renkli elbiseler arasında karşıtlık kurduğu anlaşılmaktadır.

B-çiftinin zıt anlamlı sözcüklerden ya da aralarında örtük zıt anlamlılığın bulunduğu sözcüklerden oluştuğu cümlelerde A çiftinin var olan zıtlığı kuvvetlendirdiği görülür.

3a. "Onlar *babalarını Gök* ve Güneş, *analarını yer* diye bilirlerdi." (s. 59)

3b. "Ulu padişahım, *yaya* askerleri önde, *atlıları arkada* yürütüp; Tomaris'in oğlunu önümüze katarak savaşa çıkalım." (s. 61)

3c. "*Ellerine kılıç ve kalkan alan askerler en öndeydi*, onların arkasında okçular, *en sonda* ise *ay balta ve gürz tutanlar* vardı." (s. 67)

3a örneğinde baba/ana zıt anlamlı çifti, Gök ve yer sözcükleri arasında hâlihazırda bulunan zıtlığı kuvvetlendirmektedir. 3b'de A-çiftini oluşturan ön/arka zıt anlamlı sözcükleri yardımıyla yaya ve atlı sözcükleri arasında bulunan örtük zıt anlamlılık vurgulanmakta iken, 3c'de ise en ön/en son zıt anlamlı çifti sayesinde ellerine kılıç ve kalkan alan askerler ile ay balta ve gürz tutan askerler arasındaki örtük zıtlık vurgulanmaktadır.

Yardımcı zıt anlamlılık işlevinde B-Çiftlerinin farklı göndergelere işaret eden aynı sözcükle kurulduğu ve bu göndergelerin karşıtlık ilişkisi içerisinde bulunduğu örneklere de rastlanır.

4a. "*Kulaktan dolma* bilgi başka, *gözle görülen* başka." (s. 7)

4a örneğinde eksiltili olarak bilgi sözcüğü kulaktan dolma/gözle görülen çiftiyle nitelenerek farklı göndergeler arasında karşıtlık ilişkisi kurulmaktadır. Kulaktan dolma bilgi tamlamasının göndergesiyle gözle görülen bilgi tamlamasının göndergesi farklıdır. Bu farklılık kulaktan dolma/gözle görülen zıt anlamlı çifti yardımıyla sağlanır.

2. Eş Güdümlü Zıt Anlamlılık İşlevi

Eş güdümlü zıt anlamlılıkta zıt anlamlı çiftin bir ölçeğin içerimine veya kapsamına işaret ettiği görülür. Zıt anlamlı çift eş güdümlü şekilde kullanılarak işaret ettiği ölçeğin bütün üyelerini bir araya getirmekte ve dışarıda hiçbir üye bırakmamaktadır (Jones, 2002, s. 61). İşlevin hem içerme hem kapsama türünde örtük veya belirgin bir fark etmezlik anlamı vardır (Çetin, 2024, s. 156). Çetin (2024, s.158), içermenin ve, ile, hem ... hem gibi iki unsuru da bünyesinde bulundurmayla ilgili bağlaçlarla kurulduğunu, kapsamanın ise tercihe dayalı veya, ya da, ister...ister gibi bağlaçları kullandığını ancak bu farkın süreklilik göstermediğini belirtmektedir. Eş güdümlü zıt anlamlılık işlevinde zıt anlamlı çiftler yalın hâlde kullanılabilir. Bir ölçeğin tüm üyelerini içine almayı ifade eden işlevin içerme alt türüne ait örnekler aşağıda gösterilmektedir:

5a. "Güneş ışıkları, *gökyüzünden yere*, iğne gibi düşmekteydi ve her yer kazan gibi kaynıyordu." (s. 3)

5b. "Gök, Tarğıtay'dan üç çocuğu yarattıktan sonra *gökyüzünden yere* altından saban, aybalta, boyunduruk ve kâseler indirmiş." (s. 59)

5c. "*Sağa* gitseler Kızıl Kum, *sola* doğru kaçsa Kızıl Kum, ileri gitseler deniz." (s. 3)

5ç. "*Doğu'ya, Batı'ya, Kuzey'e, Güney'e* geçmek." (s. 35)

5a-ç örneklerinde zıt anlamlı çiftler yön ölçeğine işaret etmektedir. 5a-b örneklerinde gökyüzü ve yer zıt anlamlı sözcükleri, yukarı ve aşağı yönlerine gönderim yaparak belirli bir uzamın bütününü belirtir. 5c örneğinde sağ/sol zıt anlamlı çifti iki yönden çevrelemek anlamıyla bir bütünü oluşturur. 5ç örneğinde fetih ve hâkimiyet düşüncesini vurgulamak için Doğu ve Batı, Kuzey ve Güney birleştirilir.

6a. "Komşusu olan *göçebe* ve *yerleşik* halkları ani baskınlarla ele geçirip, kendine bağımlı yaptıktan sonra bunların zenginlik kaynaklarını alarak işe başladı." (s. 5)

6b. "Bu bayramı Massagetlerin *uzaktakisi yakındakisi* biraraya gelip geçirirdi." (s. 25)

6c. "Düşmana saldırmadan önce onlar hakkındaki bilgileri iyice öğrenip, gidecekleri yerin *tepe* ve *düzlüklerini*, dağını, ormanını, nehrini bilerek savaşa girmek Kir'in askerlerinin hünerlerinden biriydi." (s. 5)

6ç. "Bu yerlerin *tepe* ve *düzlüğünü*, insanlarını, nehir ve göllerinin durumlarını casuslardan öğrenmişti." (s. 7)

6d. "Argippeyleri *doğumdan ölümüne* dek saçı büyümeyen halk diye duymuştu." (s. 3)

6e. "Göz açıp kapayana kadar, Massagetlerin aksakallı *yaşlısından* emzikteki *bebeğine* kadar hepsi nehrin boyuna toplandı." (s. 53)

6a örneğinde göçebe/yerleşik zıt anlamlı çifti halklardan oluşan bütünün içeriğini belirtmek için bir ölçek oluşturur. 6b örneğinde Massaget halklarının bütün üyeleri uzaktakisi/yakındakisi ölçeği üzerinde bir yerde bulunmaları açısından tanımlanır. 6c-ç örneklerinde zıt anlamlı çift bir yerin tepe ve düzlüklerini içine alan bütünü oluşturmak için eş güdümlü olarak kullanılmaktadır. 6d örneğinde zıt anlamlı çift süre ölçeğini oluşturmakta olup, doğumdan ölüme dek geçen zaman dilimine işaret etmektedir. 6e örneğinde yaşlı/bebek çifti hepsi sözcüğünün içerimini belirtmekte ve bu içerimin üyeleri yaş ölçeği üzerinden tanımlanmaktadır.

7a. "Bizi düşmana köle, *oğul-kızlarımızı* kul etme." (s.11)

7b. "O, boyun eğdirmek, zenginliği çekip almak, *oğul kızlarını* köle edip geri dönmek için gelir." (s. 17)

7c. "Altın toplasalar; zenginliklerini alıp, *oğul-kızlarını* kul, kadınlarını cariye etseler; Massagetler Oks ve Yaksart'ı bütünüyle hâkimiyetine alsa; ticaret yolunun tek sahibi olurlardı." (s. 35)

7ç. "Hepsi de gözleri parıldayan genç yiğitler; hepsinin *anası babası*, sevdiği yâri, kardeşi akrabası var; hepsi de yakınlarıyla bir iki gün de olsa hasret gidermek istiyordu." (s. 31)

7d. "Massagetlerde kız ve erkeği *ana-babaları* evlendirmezdi." (s. 37)

7e. "Baharda toprağa tohum atan insan, yavrusunun yetişkin olmasını dört gözle bekleyen *ana baba* gibi güzü sabırsızlıkla bekler, emeğinin meyvesini tatmak isterdi." (s. 37)

7a-e örneklerinde zıt anlamlı sözcükler eş güdümlü şekilde kullanılarak tek bir kavramı karşılamaktadır. 7a-c örneklerinde oğul/kız zıt anlamlı çifti çocuk sözcüğü yerine, 7ç-e örneklerinde ise ana/baba zıt anlamlı çifti ebeveyn sözcüğü yerine kullanılmaktadır.

Eş güdümlü zıt anlamlılık işlevinin kapsama türünde önemli olan, bütünü oluşturan üyeler değil; ölçeğin kendisidir. İçlemin kendisinin vurgulandığı kapsama alt türüne ait örnekler aşağıda incelenmektedir.

8a. "O gün bu *erkek* ya da *kız*, yetişkinliğe erişmiş olarak kabul edilirdi ve bundan sonra dileğiyle evlenmesine izin verilirdi." (s. 37)

8b. "Fakat *akla karayı* ayıramadan Krat'a nasıl ceza verirdi, bunu düşünüyordu." (s. 33)

8c. "Dipsiz düşünceler, *ucu sonu* belirsiz hayaller birbirini kovalayıp, Tomaris'in bedenini çökertiyordu." (s. 33)

8ç. "*Başı sonu* görünmeyen denizler gibi, düşüncelerinin de sonu yoktu." (s. 37)

Massagetler, çocuklarını düşman kanı döktükten sonra yetişkin olarak görür. 8a örneğinde yetişkin olmak için cinsiyet bağlamında aranan bir ölçüt olmadığı vurgulanmaktadır. Düşman kanı döken çocuk, erkek ya da kız olması fark etmeksizin yetişkin olarak kabul edilir. Yani bu örnekte cinsiyet ölçeğinin kapsamlılığına dikkat çekilmektedir. 8b örneğinde akla karayı ayıramayan kişinin, düşüncelerinin doğruluk değerine güvenemediği belirtilmektedir. Ak/kara zıt anlamlı çifti, bir olasılıklar bütününü anlatmak üzere kullanılmaktadır. 8c-ç örneklerinde uç/son ve baş/son zıt anlamlı çiftleri kapsamaya, bir ölçeğe işaret etmektedir. Bu örneklerde düşüncelerin netleşmesinde söz konusu ölçeğin bir önemi olmadığı vurgulanmıştır.

3. Karşılaştırma İşlevi

Bir nesne ya da kavram, karşıtı kullanılarak açıklanır. Karşılaştırma işlevinde zıt anlamlı çiftler karşılaştırmalı bir bağlamda ya da zıt anlamlı sözcüklerden birinin diğerine göre ölçüldüğü bir çerçevede eş görünümlü olarak kullanılır. Tipik olarak *X'ten çok Y*; *X, Y'den daha fazla [Sıfat]*; *X yerine Y* şeklindeki söz dizimsel çerçeve içerisinde görülür (Jones, 2002, s. 76).

9a. "*Erkekler kadınlara* göre daha *merhametsiz*, sert ve dayanıklı. (…) Kadın yumuşaktır, yaşayan her şeye ana gözüyle bakar." (s. 35)

9a örneğinde erkek/kadın çifti karşılaştırılan unsurlardır ve merhametsizlik ölçeği bakımından çiftin bir üyesinin diğerine göre daha üstün olduğu belirtilir.

10a. "*Namerdin* karısı olmaktansa *yiğidin* dul eşi olup, ar namusumla öbür dünyaya gitmem yeğ değil midir?" (s. 55)

10a örneğinde namert/yiğit çifti karşılaştırma işlevinin unsurlarıyken namerdin karısı/yiğidin dul eşi arasında ise namert/yiğit çifti aracılığıyla karşıtlık ilişkisi kuvvetlendirilmiştir. Eski Türkçeden beri kullanılan yeğ (yeg/yig) sözcüğü, başka bir söz dizimsel ögeye bağımlı bir kullanım gerektirmeden cümleye karşılaştırma anlamı katmaktadır.

4. Dönüşüm İşlevi

Dönüşüm işlevinde zıt anlamlı çiftler bir nesne, hareket ya da durumdan başka bir nesne, hareket ya da duruma geçişi belirten örneklerde kullanılır (Jones, 2002, s. 85). Zıt anlamlı çiftler ad türü sözcüklerden oluşuyorsa doğrudan çiftin bir üyesinden diğerine geçişi, sıfat işlevindeyse nitelediği nesnenin bir durumdan başka duruma geçişini, zarf işlevindeyse ilgili nesnenin hareketinin yönünü belirtir. Dönüşüm işlevi yapısal, mekânsal, zamansal ve gerçekleşmemiş dönüşüm kategorilerine ayrılmaktadır.

11a. "Hırçın nehir Gellespon'a ilk kez köprü yapan, *açılıp kapanabilen* köprüyü bulan, Ellinlilere yazı yazmayı öğreten halk, Perslere isteyerek tâbi olmuştu." (s. 3)

11b. "İçinden çıktığı sayıca az Pasargard kavmini bir araya toplayıp, onların oturduğu *ufacık* şehri perslerin *en büyük* şehri hâline getirdi." (s. 5)

11c. "*Hırçın* nehri *uysal*, *sırlı* denizi *sıradan*, *kahraman* halkı *köle*, *zengin* toprakları *yoksul* hâle getirmek için sabırsızlanıyordu." (s. 21)

11ç. "O, *büyük* yurtları *küçük* yurtlara, dolup taşan nehirleri ufacık kanallara, yeri göle, gölü bataklığa döndürmekte usta bir padişahtır." (s. 47)

11d. "Geçtiği yerdeki *bağ* ve *bahçeleri* harap edip yakarak çöle çevirir." (s. 47)

11a örneğinde açıl-/kapan- çifti niteledikleri varlığın bir durumdan zıt yöndeki duruma geçişini belirtir. 11b örneğinde ufacık olarak nitelenen şehrin en büyük olarak nitelenmesiyle yapısal değişimi vurgulanır. 11c örneğinde hırçın/uysal, sırlı/sıradan, kahraman/köle, zengin/yoksul zıt anlamlı çiftlerle nitelenen varlıkların durum kötüleşmesi değişimle ifade edilir. 11ç örneğinde büyük/küçük zıt anlamlı çiftiyle nitelenen yurtların yapısal değişiminden bahsedilir. 11d örneğinde ise bağ bahçe/çöl zıt anlamlı çiftiyle varlığın bir durumdan diğerine dönüşümü vurgulanır.

12a. "(…) toprakla uğraşıp *rahat yaşamasalar kötü duruma düşeceklerini* iyi biliyorlardı." (s. 5)

12b. "*Giden* casuslar hemen *dönmedi*." (s. 41)

Rahat yaşa-/kötü duruma düş- çifti bir durumdan başka bir duruma geçişi ifade ederken 12a örneğinde eylemin olumsuz çekimlenmesi nedeniyle geçiş anlık olarak gerçekleşmemiştir. 12b örneğinde aynı şekilde eylemin olumsuz çekimlenmesi nedeniyle mekânsal değişimin tamamlanmadığı görülür. "Gerçekleşmemiş dönüşümde karşıtanlamlı çiftin standart dönüşüm işlevini gerçekleştireceği cümleler, gerek eylemin olumsuz çekimlenmesi gerekse cümlenin soru cümlesi haline getirilmesi sebebiyle dönüşüm işlevini tamamlayamazlar" (Çetin, 2024, s. 202).

13a. "Nehrin iki yanındaki *ağaçlık* yemyeşil olmuş kızıl yamaçlardaki *kumluğa* güzellik katıyordu. Nehrin iki kenarı ormanlık." (s. 5)

Geç-, değiş-, dönüş- eylemleri gibi ol- eylemi de değişim belirtir. 13a örneğinde yemyeşil ol- eylemiyle ağaçlığın zaman içerisindeki değişimi belirtilmiştir. Ağaçlık-kumluk çiftinin bir üyesindeki değişim sonucu diğer üyesinde bir durumdan başka duruma geçiş gerçekleşmiştir. Ağaçlığın yeşermesi mevsimsel değişikleri ifade ettiği için zamanın akışı dönüşüm işlevini vurgulamaktadır.

14a. "Ovada bir *aşağı* bir *yukarı* hayvan güden insanlarda ne silah olurdu ki?" (s. 43)

14b. "*Yerin* tozunu *göklere* savurup, kılıç ve mızrak oynatarak gelmeseydi…" (s.15)

14c. "Bir anda *yerin* tozu *göklere* savruldu." (s. 67)

14ç. "*Gitmesiyle dönmesi* bir oldu." (s. 49)

14d. "*Git*, söyleyip *dön*." (s. 51)

14e. "Daha yeni biri *gelip*, bunu verip *gitti*, dedi." (s. 51)

14a örneğinde aşağı/yukarı zıt anlamlı çifti mekânsal değişimi belirtir. Genellikle mekânsal değişimi ifade etmek için yön belirten sözcüklerin kullanıldığı görülür. 14b-c örneklerinde değişim, mekân içerisindeki harekete vurgu yaparak yeryüzünden gökyüzüne geçişi bildirir. 14ç-e örnekleri hareket sonucu mekânsal değişimi vurgular. Çetin'e göre (2017, s. 57) "mekânsal değişimler hikayede aksiyona dayalı anlatımların zihinde canlandırılmasını kolaylaştırır niteliktedir."

5. Ayırt Edicilik İşlevi

Ayırt edicilik işlevinde zıt anlamlı çift aralarındaki ilişkinin tabiatından kaynaklanan anlamsal farklılığa dikkat çekmek için eş görünümlü bir çerçevede kullanılır. Ayırt edicilik işlevi üst dilsel (metalinguistik) ve metaforiktir (Jones, 2002, s. 81).

15a. "İnsan olanın savaşı istememesi gerekir. İnsanoğlunun *kötülüğü* isteyesi gelmez, *kötülükten* de *iyilik* umut eder." (s. 11)

15b. "Biz *Gök'ten* emir olup *yere* (dünyaya) inip; Güneş'le büyüyüp gelişip; Oksiart ile Oks'un, Yasiart ile Yaks'ın boyunda yaşadığımızdan bu güne düşman at oynatarak üstümüze gelmiş değil." (s. 55)

15c. "Burası *Doğu* ve *Batı'yı* birleştiren kara ve su yolunun boğazıydı." (s. 19)

15ç. "Burası *Doğu* ile *Batı'nın* ticaret yolunu birleştirmek için elverişli bir yerdi." (s. 61)

Metalinguistik kullanımlarda zıt anlamlı sözcükler arasındaki farklılığın metinde ne anlama geldiği vurgulanır. 15a örneğinde kötülük/iyilik zıt anlamlı çiftiyle metinde savaş ve barışa gönderim yapıldığı görülür. 15b örneğinde Gök/yer farklılığından ziyade Karakalpak Türklerinin gök ile ilgili inanışlarına yönelik bir gönderim görülmektedir. Aral boylarında, Maveraünnehir bölgesinde eskiden beri yaşayan Karakalpaklar, Saka Türklerinin güneydeki uzantıları olan Massagetleri atalarından sayarlar. Massagetler, Tanrı olarak güneşi tanırlar (Uyğur, 2024, II,VII). Kalafat (1998, s. 14), Karakalpaklardaki gök, güneş, ay ve yıldızlarla ilgili inançların diğer Türk halklarında da bulunduğunu ve bunların da Gök Tanrı inanç sistemi mahiyetli olduğunu belirtir. 16c-ç örneklerinde doğu/batı çifti arasında yön kavramı açısından bulunan karşıtlığa değil, çiftin toplumsal, siyasi ve kültürel gönderimlerine dikkat çekilmektedir.

16a. "Sak *kadınlarının erkeklerle* birlikte savaştığını duymuştu." (s. 23)

16b. "Yurdu *erkek* ve *kadın* bir olup koruyunca buraya düşmanın girmesi imkânsızdı." (s. 29)

16c. "Onun *kadın* ya da *erkek* olmasına Massagetler bakmazdı. Çünkü *kadınlar* da *erkeklerle* birlikte savaşırdı …" (s. 35)

16ç. "Yurdu korumada *erkek* de, *kadın* da, çocuk da, *yaşlı* da birdir." (s. 55)

16d. "Bahadır qız yurtta kalan yetmiş yaşındaki *yaşlılar* ile beşikteki çocukların dışındakilere oq yay yaptırıyordu." (s. 3)

16e. "*Kara yoluyla su yolunun* önemi aynıydı." (s. 19)

Ayırt edicilik işlevinin bazı örneklerinde zıt anlamlı çiftler arasındaki farkın ortadan kalktığı vurgulanır. 16a-d örneklerinde kadın/erkek, çocuk/yaşlı arasındaki farklılığın ilgili durumda ortadan kalktığı ifade edilmektedir. 16e örneğinde benzer şekilde kara yolu ve su yolunun değer yönünden farksız olduğu belirtilir.

6. Eş Zamanlılık İşlevi

Eş zamanlılık işlevinde zıt anlamlı sözcükler, bir varlık ya da kavramın farklı iki özelliği üzerinde taşıdığını veya çelişkili iki durumun aynı anda gerçekleştiğini belirtmek adına eş görünümlü olarak kullanılır (Jones, 2002, s. 99).

17a. "Oğlunun yetişkinliğe ermesine hem *sevindi* hem üzüldü." (s. 39)

17a örneğinde sevin-/üzül- eylemleri iki farklı duygunun aynı anda yaşandığını vurgulamak adına eş zamanlılık bağlamında kullanılmaktadır.

7. Çatışma İşlevi

Çatışma işlevi, zıt anlamlı sözcüklerden birinin diğeriyle doğrudan çatışma içerisinde olduğu bir çerçevede zıt anlamlı çiftin eş görünümlü kullanımıdır (Jones, 2002, s. 95).

18a. "Evladını tahta oturtunca, onu ölümle yaşam arasındaki can savaşının içine atacakmış gibi geliyordu" (s. 35)

18b. "*Yenen* halk, *yenilenden* ne kadar mal mülk alıp dönüyordu." (s. 35)

18c. "*Erkek kızı* yenerse, kızın onun isteğine uyması gerekirdi; *kız erkeği* yense bile onu istemezse evlenmezdi." (s. 37)

18a örneğinde ölüm/yaşam zıt anlamlı sözcükleri arasındaki çatışma savaş sözcüğüyle vurgulanmaktadır. 18b örneğinde yenen/yenilen zıt anlamlı çiftiyle nitelenen taraflar arasındaki mücadeleye, 18c örneğinde erkek/kız zıt anlamlı çiftiyle cinsiyetlerden birinin diğerine üstünlük kurma çabasına dikkat çekilmektedir.

8. Uç Değer İşlevi

Uç değer işlevinde zıt anlamlı çiftler ölçeklerinin en uç noktalarını bağlayan bir söz dizimsel çerçevede eş görünümlü olarak kullanılır (Jones, 2002, s. 91). Uç değer işlevi ölçeğin tamamını değil, uç değerlerini kapsar.

19a. "Orakpiyler ayrıca yere ekin ekmeyi, en *aşağılık* kişilerin yaptığı iş olarak kabul ederdi. Askerliği ise en *değerli* iş olarak görürlerdi." (s. 61)

19b. "Bu, ya ölüm ya *kalım* denilen karardı." (s. 63)

19c. "Ya Kir'e *bağımlı* ya da *bağımsız* bir padişah olursunuz." (s. 63)

19ç. "Kendisiyle Perslerin çadırına giren Farasman'ın ne *tutulduğunu* ne de *kurtulduğunu* duymuştu." (s. 65)

Türkçede en üstünlük derecesi gösteren (Korkmaz, 2017, s. 368) en sözcüğü, uç değer işlevinin söz dizimsel çerçevesinde bulunmaktadır. 19a örneğinde aşağılık/değerli ölçeğinde en sözcüğüyle uç değerlerin vurgulandığı, en değerli ve en değersiz işin belirtildiği görülür. 19b-ç örneklerinde ölüm/kalım, bağımlı/bağımsız, tutul-/kurtul- zıt anlamlı çiftleriyle ölçeğin ara değerleri değil, uç değerleri ima edilmektedir.

9. Denklik İşlevi

Denklik işlevinin görüldüğü cümleler Y'nin X'teki n'si [X n of Y] yapısını kullanma eğilimindedir (Jones, 2002, s. 101). Bunun yanında farklı cümle kurulumlarıyla da denklik işlevi yerine getirilmektedir. Bu işlevde zıt anlamlı çiftler denk unsurlar olarak bir araya gelir.

20a. "Massagetler, *kız* ve *erkek* çocukları ancak ilk insan kanı döktükten sonra yetişkin olarak görürdü." (s. 37)

20a örneğinde kız/erkek çifti zıt anlamlı sözcüklerden oluşsa da çocuklar insan kanı döktükten sonra yetişkin olma noktasında cinsiyet farklılığı gözetilmeden birbirlerine denk değerlendirilmektedir.

10. Sürerlik İşlevi

Sürerlik işlevinde zıt anlamlı sözcükler tekrar ve süreklilik vurgulamak için eş görünümlü olarak kullanılır. Çetin (2024, s. 213), literatürdeki hiçbir çalışmada sürerlik işlevinin örneklerine rastlanılmadığını, bu tarz cümlelerin eş güdümlülük (coordination) altında incelendiğini, iki işlev arasındaki farkın çok ince olduğunu belirtmektedir. Sürerlik işlevinde zıt anlamlı çiftlerin anlamsal özelliklerini nispeten yitirdikleri ve sadece zaman belirtme özellikleriyle kullanıldıkları görülür.

21a. "Onlar *gece gündüz* ok yapmaktaydılar" (s. 3)

21b. "Çocuğu, yaşlısı, kadını, erkeği, *sabah akşam* çarpışmaya hazırlanıyordu." (s. 3)

21c. "Massagetler gelen düşmanın Oks'un bu lânetine uğramasını dileyerek *gece gündüz* dua etmekteydi." (s. 5)

21a-c örneklerinde ikileme yapısında kullanılan zıt anlamlı sözcükler zamansal olarak tekrar ve süreklilik belirtmektedir.

11. İkili Sınıflandırma İşlevi

İkili sınıflandırma işlevinde zıt anlamlı çift, tekil veya çoğul bir nesne, varlık ya da kavramı ikiye bölme veya ikili sınıflandırma amacıyla kullanılır (Çetin, 2024, s. 183). Bir varlık veya kavram yalnızca iki seçenekten oluşan bir sınıflandırmayla değerlendirildiği için zıt anlamlı çiftler dereceli ve ilişkili olma özelliğini yitirir.

22a. "… savaş meydanına çıksın. Oks'un hangi tarafı ona uygun? *Sol* taraf ise biz geçelim. *Sağ* taraf ise üç gün süre veririz." (s. 15)

22b. "Onların, *sağ* göğüslerini küçük yaşta yaktırdığını, *sol* taraftakini ise soyunu devam ettirmek, çocuk emzirmek için bıraktığını … işitmişti." (s. 17)

22a örneğinde savaş meydanının Oks nehrinin sağ ve sol tarafı olmak üzere ikiye bölündüğü görülmektedir. 22b örneğinde ikili organ adlarından göğüs sözcüğü sağ/sol zıt anlamlı çiftinin ikili sınıflandırma işlevinde kullanıldığına ipucu oluşturmaktadır.

23a. "Benim son düşüncem şu. *Doğru* mu, *yanlış* mı sizler söyleyin." (s. 57)

23b. "*Düş* mü, *gerçek* mi?" (s. 67)

23c. "Haberler nasıl? İyi mi, *kötü* mü?" (s. 67)

23a-c örneklerinde doğru/yanlış, düş/gerçek ve iyi/kötü zıt anlamlı çiftleri sorgulayıcılık yoluyla ikili sınıflandırma işlevi gerçekleştirmişlerdir. Varlıkların zıt anlamlı çiftlerin oluşturduğu seçeneklerden yalnızca biri içerisinde yer bulabileceği anlaşılmaktadır.

12. Nedensellik İşlevi

Nedensellik işlevinde zıt anlamlı sözcükler bir durumun başka bir duruma neden olduğu bağlamlarda eş görünümlü olarak kullanılır (AlHedayani, 2016, s. 156). AlHedayani nedensellik terimi yerine sonuç terimini kullanmıştır.

"A Study on Antonymous Relations in Turkey Turkish Proverbs and Idıoms" adlı makalede "Rüzgar eken fırtına biçer.", "Önce iğneyi kendine batır, sonra çuvaldızı ele." gibi örneklerde görülen nedensellik ilişkileri "Adlar Arasındaki Değiştirimli Karşıt Anlamlılık (Substitutional Antonymy Between Nouns)" başlığı altında incelenmiştir (Akçataş, 2011, s. 314).

24a. "O, boyun eğdirmek, zenginliği çekip almak, oğul kızlarını köle edip *geri dönmek* için *gelir*." (s. 17)

24b. "Şimdi *erkekler padişahlığı* olacak, ben *kadınlar padişahlığı* olmasını istemiyorum." (s. 23)

24c. "Niye bunu istedi? *Kadın padişaha* başka *erkek padişahlar* âşık olup gelir, Massagetlere rahat vermez diye mi?" (s. 71)

24ç. "Bunlar Sparangis'i gizli bir yere çağırıp, anasının yerine onu *tahta oturtmak* istediklerini, annesinin *tahttan indirilme* vaktinin geldiğini, ulu Perruan ölüp Tomaris tahta oturtulacağı

zaman, onun halk arasına bir kez bile çıkmayan oğlu on sekizine geldiğinde tahtı ona vermek şartıyla oturtulduğunu söylemişlerdi." (s. 29)

Cümlede nedenselliği oluşturan unsurlardan biri "için" edatıdır. 24a örneğinde "oğul kızlarını köle edip geri dön-" ve "gel-" arasında için edatı kullanılarak neden-sonuç ilişkisi kurulur. 24b örneğinde kadınlar padişahlığının istenmemesinin nedeni erkekler padişahlığının istenmesidir. 24c örneğinde diye edatının nedenselliği kuvvetlendirici unsur olarak öne çıktığı görülmektedir. Söz konusu istek ile kadın padişaha başka erkek padişahların âşık olup gelmesi arasında neden-sonuç ilişkisi kurulmaktadır. 24ç örneğinde yer alan şart sözcüğü nedenselliği kuvvetlendirme işlevi görmektedir. Bu örnekte annesinin tahtan indirilme vaktinin gelmesi, Sparangis'in tahta oturtulma isteğinin nedeni olarak gösterilmektedir.

13. Olumsuzlayıcılık İşlevi

Olumsuzlayıcılık işlevinde; zıt anlamlı çiftin bir ögesinin, diğerini kuvvetlendirmek için olumsuz kullanıldığı görülür (Jones, 2002, s. 88). Yerine sözcüğü ile olumsuz anlam yüklenen öge diğerine alternatif olmaktadır.

25a. "Ölüm için değil, *hayat* için çalışır." (s. 33)

25a örneğinde hayat sözcüğünü vurgulamak için sözcüğün zıt anlamlısı olumsuz bir yapıda belirtilmektedir. Vurgu işlevli bu tarz örneklerde, olumsuz yapının cümleden çıkarılması anlam değişimine yol açmaz, diğer unsura daha fazla dikkat çekmek için bu yapı kullanılır.

26a. "Kir, *erkeklerin* yerine ellerine silah alıp yurdunu savunan *kadınların* padişahlığı hakkında çok hikâye dinlemişti." (s. 17)

26a örneğinde verilen bilgiye göre ellerine silah alıp yurdu savunan kadınlardır. Bunun alışılmadık bir durum olduğunu vurgulamak için erkekler sözcüğü, yerine sözcüğü ile olumsuzlanır.

14. Ortalama İşlevi

Ortalama işlevinde zıt anlamlı çiftlerin ait olduğu ölçeğin orta noktasını vurgulamak için kullanıldığı görülür.

27a. "Yiğidin gözleri meşale gibi kıvılcım saçarken, vücudu *belli belirsiz* titriyordu." (s. 39)

27a örneğinde titreme ne belirli ne de belirsiz olarak tanımlanmaktadır. Belli/belirsiz zıt anlamlı çifti belirsizlik vurgulaması nedeniyle ait olduğu ölçeğin uç noktalarına belli bir yakınlık taşır.

15. İş birliği İşlevi

İş birliği işlevinde zıt anlamlı çiftler birliktelik ve benzerliğe vurgu yapılan bir söz dizimsel çerçevede eş güdümlü olarak kullanılır (Jones, 2002, s. 98).

28a. "Onlar *atlı*, *yaya*, develi, arabalı olarak geldiler." (s. 47)

28b. "Bu bin söz kulağına gelen kişinin, *düşmanına* nasıl *dost* olup, kendi padişahına nasıl karşı çıktığını anlayamaz derlerdi." (s. 53)

28a-b örneklerinde atlı/yaya, düşman/dost zıt anlamlı çiftleri birbirleriyle bir birliktelik ve iş birliği yönünden vurgu amacıyla kullanılmaktadır.

Sonuç

Çalışmada Tomris ve Kirus hikâyesindeki zıt anlamlı sözcükler söylemsel işlevlerine göre incelenmiştir. Jones'un tespit ettiği yardımcı zıt anlamlılık, eş güdümlü zıt anlamlılık, karşılaştırma,

dönüşüm, ayırt edicilik, eş zamanlılık, çatışma, denklik, olumsuzlayıcılık, uç değer, iş birliği işlevlerinin ve literatürdeki sürerlik, ikili sınıflandırma, nedensellik, ortalama işlevlerinin Tomris ve Kirus hikâyesindeki örneklerle uyumluluk gösterdiği görülmüştür. Yardımcı zıt anlamlılık işlevi 13 örnekle, eş güdümlü zıt anlamlılık işlevi 20 örnekle, dönüşüm işlevi 14 örnekle karşılaşılma sıklıkları en yüksek işlevler olmuştur. Eş zamanlılık, denklik ve ortalama işlevleri ise birer örnekte gözlemlenmiştir.

Çalışma sonucunda zıt anlamlı çiftlerin metin içinde bir arada kullanılmalarının rastlantısal olmadığı tespit edilmiştir. Aralarında karşıtlık ilişkisi bulunan zıt anlamlı sözcükler, belirli bir metinsel işlevi gerçekleştirmek için bir arada kullanılmaktadır.

Yardımcı zıt anlamlılık işlevinde zıt anlamlı çift (A-çiftinin) cümlede başka bir karşıtlık (B-çifti) üretmektedir. Yardımcı zıt anlamlılığın "Onlar *babalarını Gök* ve Güneş, *analarını yer* diye bilirlerdi." gibi örneklerinde A-çiftlerinin cinsiyet vurgulamak için kullanıldığı görülür. En sık gözlemlenen eş güdümlü zıt anlamlılık işlevinde zıt anlamlı çift ölçeği bir bütün olarak belirtmektedir. Eş güdümlü zıtlık işlevinin ikili ögeleri belirtmek, yönleri ve cinsiyet ayrımını vurgulamak için kullanıldığı görülür.

Karşılaştırma işlevinde bir kavram karşıtı kullanılarak vurgulanır. Dönüşüm işlevinde kişilerin ve nesnelerin geçirdiği yapısal, zamansal ve mekânsal değişimler bildirilmektedir. Ayırt edicilik işlevinde zıt anlamlı çiftlerin toplumsal, siyasi ve kültürel farklılıklara dikkat çekmek için kullanıldığı görülür. Eş zamanlılık işlevinde iki farklı duygu durumunun aynı anda gerçekleştiği belirtilmiştir. Çatışma işlevinde ikili unsurlar karşı karşıya getirilmiş, uç değer işlevinde zıt anlamlı sözcüklerin ait olduğu ölçekler belirginleştirilmiştir. Denklik işlevinde zıt anlamlı çiftin üyeleri arasında eşitlik kurulmuştur. Sürerlik işleviyle sürekli gerçekleştirilen eylemler vurgulanmıştır. İkili sınıflandırma işlevinde varlıkların zıt anlamlı çiftlerin oluşturduğu seçeneklerden yalnızca biri içerisinde yer alabileceği görülür. Nedensellik işlevinde zıt anlamlı çift neden-sonuç ilişkisinin kurulduğu bağlamlarda kullanılır. Olumsuzlayıcılık işlevinde zıt anlamlı çiftin unsurlarından birinin olumsuz yapıda kullanılmasıyla diğer unsur vurgulanır. Ortalama işlevinde belirsizlik ifade edilirken iş birliği işlevinde zıt anlamlı çiftlerin birlikteliği vurgulanır.

Kullanım sıklığı en yüksek olan zıt anlamlı çiftler 9 örnekle erkek/kadın, 6 örnekle gök/yer, 4 örnekle oğul/kız, ana/baba, 3 örnekle sağ/sol, gece/gündüz, git-/dön- çiftleri olmuştur. Zıt anlamlı çiftlere dâhil oldukları sözcük türleri açısından bakıldığında ad ve sıfatların işlevlerin oluşumunda gözle görülür bir etkisi saptanmamıştır. Bunun yanında eylemlerden oluşan zıt anlamlı çiftler hareketle bağlantılı olarak dönüşüm işlevinde daha aktif görülür.

Extended Abstract

The work titled "Tomris and Kirus" tells the story of Tomris Hatun, who is known as the granddaughter of Alp Er Tunga, one of the most important ancestors of the Turks. The work in question was written by Karakalpak folklorist, literary figüre, writer and academician Prof. Dr. Sarıgül Bahadırova and translated into Turkey Turkish by Prof. Dr. Ceyhun Vedat Uyğur. This study examines the antonyms in the story of Tomris and Kirus syntactically according to their discursive functions. Studies have been conducted in various languages on the functions of antonyms, which are the language reflection of the system of classifying entities and concepts according to their similar or different characteristics. Studies aimed at determining the discursive functions of antonyms based on Turkish are important as there are not many studies on this subject in Turkish. According to Clark's "minimum contrast rule," antonyms require minimal contrast. For example, the antonyms "woman" and "man" represent similarities in terms of being human and adult, but contrasts in terms of gender. Different definitions and explanations have been made

about antonyms and their types. Word-level opposition types such as directional (up/down, forward/backward), gradual (hot/warm/cool/cold, open/interval/closed), relational (buy/sell, for sale/rent), binary, polar (alive/dead, boy/girl), formally related (responsibility/irresponsibility, paid/broke) were determined. Antonyms are classified according to their co-occurring usage relations in the sentence, unlike the classifications made according to semantic and referential relations. Studies have been conducted on the discursive functions that antonyms perform syntactically within the text. Jones's (2002) study, which aimed to identify the discursive functions of antonym pairs using corpus-based examples, has been the starting point for many studies on this topic. The discursive functions of antonyms witnessed in the story of Tomris and Kirus are as follows: Ancillary antonymy, coordinated antonymy, comparison, transformation, distinctiveness, simultaneity, conflict, extreme value, equivalence, continuity, binary classification, causality, negation, average, cooperation. The coordinated antonymy function was the function with the highest frequency of use, with 20 examples. The other two functions with the highest frequency of use are the ancillary antonymy function with 13 examples and the transformation function with 14 examples. The simultaneity, equivalence, and average functions were observed in one example each. In the ancillary antonymy function, the antonym pair (A-pair) produces another antonym (B-pair) in the sentence. In examples of ancillary antonymy such as "They knew their fathers as the sky and the sun, and their mothers as the earth," A-pairs are used to emphasize gender. In the most frequently observed coordinated antonymy function, the antonym pair specifies the scale as a whole. The coordinated antonymy function is seen to be used to indicate binary elements and emphasize aspects and gender distinctions. In the comparison function, a concept is emphasized by using its opposite. In the transformation function, the structural, temporal, and spatial changes experienced by people and objects are reported. In the distinctiveness function, antonym pairs are used to draw attention to social, political and cultural differences. It has been stated that in the simultaneity function, two different emotional states occur simultaneously. In the conflict function, binary elements are contrasted, and in the extreme value function, the scales to which the antonyms belong are made clear. In the equivalence function, equality is established between the members of the antonym pair. The function of continuity emphasizes actions that are performed continuously. In the binary classification function, it is seen that entities can be included in only one of the options formed by antonym pairs. In the causality function, the antonym is used in contexts where a cause-effect relationship is established. In the negation function, one of the elements of the antonym pair is used in a negative structure to emphasize the other element. While uncertainty is expressed in the average function, the association of antonym pairs is emphasized in the cooperation function.

The antonym pairs with the highest frequency of use are man/woman with 9 examples, sky/earth with 6 examples, son/daughter, mother/father with 4 examples, right/left, night/day, go/turn with 3 examples. When antonym pairs are examined in terms of the word types they are included in, nouns and adjectives have no visible effect on the formation of functions. Furthermore, antonym pairs consisting of verbs are seen more actively in the transformation function in connection with movement.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Akçataş, A. (2011). "A Study on Antonymous Relations in Turkey Turkish Proverbs and Idıoms". *Turkish Studies*. C. 6, S. 1, 311-322.

Aksan, D. (2009). *Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara: Engin Yayın Evi.

Akşehirli, S. (2018). "Türkçede Bağımlı Karşıt Anlamlılık". *Dil Eğitimi ve Araştırmaları Dergisi*. C. 4, S. 1, 41-60.

AlHedayani, R. (2016). *Antonymy in Modern Standard Arabic*. (Ph.D. Dissertation). Brighton: University of Sussex.

Clark, H. H. (1970). "Word Associations and Linguistic Theory". *New Horizons in Linguistics* içinde (271-286), ed. John Lyons. Baltimore: Penguin.

Çetin, S. (2024). *Türkiye Türkçesinde Karşıtanlamlılık ve Eşgörünüm*. (Doktora Tezi). Uşak: Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Çetin, S. (2017). "Dede Korkut Kitabı'nda Zıt Anlamlılığın Eşgörünümlü Kullanımları". *XII.Uluslararası* Büyük Türk Dili Kurultayı Bildirileri Kitabı (İhsan Doğramacı'ya Armağan) içinde (48-60), ed. Rasim Özyürek, Ayşegül Celepoğlu ve Aziz Gökçe. Ankara: Bilkent Üniversitesi Yayınları.

Jones, S. (2002). *Antonym: A Corpus-based Perspective*. London: Routledge.

Kalafat, Y. (1998). "Karakalpak Türklerinde Halk İnançları". *Milli Folklar*. S. 40, 11-14.

Karaağaç, G. (2016). *Türkçenin Dil Bilgisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Korkmaz, Z. (2017). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uyğur, C. V. (2024). *Tomris ve Kirus Tomaris häm Kir*. Ankara: Sonçağ Yayıncılık.

Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 71-89
DOI: 10.30767/diledeara.1819697 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Unraveling the layers and untangling the knots: Postmodern literary strategies in the Turkish translation of Donald Barthelme's *Snow White*

Katmanları aralayıp düğümleri çözmek: Donald Barthelme'nin Snow White eserinin Türkçe çevirisinde postmodern yazın stratejileri

Göksenin ABDAL*

*Asst. Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman University, Faculty of Letters, Department of English Translation and Interpreting, Muğla, Türkiye.
e-posta: gokseninabdal@mu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7122-0516
ROR ID: ror.org/05n2cz176

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
07.11.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
02.02.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Abdal, G., Unraveling the layers and untangling the knots: Postmodern literary strategies in the Turkish translation of Donald Barthelme's Snow White
Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 33, 71-89
doi.org/10.30767/diledeara.1819697

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Abstract

Deviating from modernist literary tradition and canonical conventions through the stylistic features of his works, American writer Donald Barthelme is recognized as one of the pioneers of postmodern literature. Barthelme does not only open new paths to the uncanny that encourages readers to re-examine what they know and have internalized from new perspectives but also blurs the seemingly unsurpassable lines of literary genres in his approach to literary creation. Based on the well-known fairy tale by the Brothers Grimm and a parody of Disney's adaptation of this fairy tale, his novel, *Snow White* (1965), is deemed to be the most glaring example of this tendency. This study aims to evaluate how the postmodern characteristics of Barthelme's *Snow White* are recreated in its Turkish translation (*Pamuk Prenses, Yetişkinler* ***İçin*** *Postmodern Bir Roman*, 2009, trans. Hakan Toker, Siren) based on postmodern literary strategies proposed by András Szigeti. This study comprises of three parts. The first part discusses stylistic and narrative elements in Donald Barthelme's *Snow White* (1965). The second part analyzes the relationalities between postmodern literature and translation studies. The third part focuses on the analysis of the Turkish translation of Barthelme's *Snow White*. In conclusion, it can be suggested that translator Hakan Toker's decisions recreate the postmodern qualities of the text in the Turkish context and recontextualize Barthelme's work in the target culture, thereby bringing the translator's position closer to that of a rewriter.

Keywords: Donald Barthelme, postmodern literature, literary translation, Snow White, postmodern literary strategies

Öz

Eserlerinin üslup özellikleriyle modernist edebiyat geleneğinden ve kanonik geleneklerden ayrılan Amerikalı yazar Donald Barthelme, postmodern edebiyatın öncülerinden biri olarak kabul edilir. Barthelme, okuyucuları bildiklerini ve içselleştirdiklerini yeni bakış açılarından yeniden gözden geçirmeye teşvik eden tekinsiz olana yeni yollar açmakla kalmaz, aynı zamanda edebi yaratıma olan yaklaşımında edebi türlerin aşılmaz gibi görünen sınırlarını da bulanıklaştırır. Grimm Kardeşler'in ünlü masalından ve Disney'in bu masalın uyarlamasının bir parodisinden yola çıkan romanı Snow White (1965), bu eğilimin en çarpıcı örneği olarak kabul edilir. Bu çalışma, Barthelme'nin Snow White adlı eserinin postmodern özelliklerinin, András Szigeti'nin önerdiği postmodern edebi stratejiler ışığında, Türkçe çevirisinde (Pamuk Prenses Yetişkinler İçin Postmodern Bir Roman, 2009, çev. Hakan Toker, Siren Yayınevi) yeniden yaratılış biçimlerini inceleme amacını taşır. Çalışma üç bölümden oluşur. İlk bölümde Donald Barthelme'nin Snow White (1965) adlı eserindeki üslup ve anlatı unsurları ele alınmaktadır. İkinci bölümde postmodern edebiyat ve çeviribilim arasındaki ilişkiler ele alınmaktadır. Üçüncü bölüm ise Barthelme'nin Snow White adlı eserinin Türkçe çevirisine odaklanmaktadır. Çalışmanın sonucunda, çevirmen Hakan Toker'in verdiği kararlarla metnin postmodern niteliklerini Türkçede yeniden yarattığı ve Barthelme'nin bu eserini erek kültürde yeniden bağlamsallaştırdığı, dolayısıyla çevirmen konumunu bir yeniden yazara yaklaştırdığı söylenebilir.

Anahtar Sözcükler: Donald Barthelme, postmodern yazın, yazın çevirisi, Snow White, postmodern yazın stratejileri

Introduction

As a fragmented set of tendencies striving to remain undefined and reject all holistic forms of labeling, postmodernism highlights subjectivism, relativity of ideas, and a general skepticism towards the fixed and binary nature of things and beings, the exact opposite of what modernity strives to achieve. For French philosopher Jean-François Lyotard, the postmodern seeks new forms of representation and creates new spaces for the unrepresented by transcending the realities that are considered to be adequately represented, believed to be good, and agreed upon, and thus capable of creating collective unity under the modern (1984, p. 81). This innovative perspective forms the basis for questioning and undermining the given realities, deriving new variables from these queries, and implying the quintessential specification of the newly created and proposed realities. As asserted by American literary critic and philosopher Fredric Jameson, the abstract and universal aspects of these new realities refer to the particularity and heterogeneity of things rather than the generality of the prevalent (1991, p. 236-237). The decentralization of the assumingly factual and correct creates a foundation for highlighting and further displaying pluralistic perspectives and values that are distinct from one another, especially in creative fields such as literature and arts, where canonical tendencies prevail and substantially affect the production processes of literary and artistic works.

Inspired by the views on subjectivism, relativism, skepticism, representing the unrepresented, pluralism, and heterogeneity of ideas, postmodern works of literature go beyond the boundaries of objectivity and the widely assumed ideals and values by breaks the commonly accepted notions of precision, certainty and unequivocalness in literary contexts. Postmodern theorists Steven Best and Douglas Kellner argue that a postmodern work shows its characteristics "[…] in its non-linear, playful, assemblage-like style that constructs a pastiche text comprised largely of quotations and name-dropping" (1991, p. 11). In this respect, postmodern literature deconstructs the established literary routines that have become entrenched and stayed unquestioned throughout literary history, inviting readers to question their own relatively unalterable assumptions about literary creations. This turns the act of reading into mutual understanding and establishes more egalitarian intimacy between writers and readers since the superiority granted to the writer and, consequently, the reader's relegation to an inferior position is eliminated, making the reading an act of rapprochement. Literary theorist Bran Nicol (2009, p. 20) explains this intimate relationship, which takes on new forms and meanings, as follows:

"[...] Rather than the world of the novel being presented to the reader as if fully created, ready to be inhabited, it is as if both novelist and reader are engaged in exploring fictional territory which is new to both. As a result the creation of the text is the result of a collaboration between author and reader rather than a kind of 'gift' presented from one to the other."

The changing outlooks on the speculative and conjectural aspects of writer-reader relationship bring about the problematizing of how literary works may be received in various sociocultural contexts as postmodern works of literature offer variable forms of interpretation by blurring the sharply defined and historically idiosyncratic lines among literary genres. This is allegedly fulfilled and mediated by writers with postmodern inclinations, transferring genre-specific elements from one genre to the other, thus facilitating cross-genre transitions and turning the textual creation into a carnivalesque spectacle. In this manner, American writer Donald Barthelme sets a prominent example for these tendencies among postmodern writers.

Born in 1931, Barthelme started his writing journey when he attempted to write his first novel during his service in the Korean War between 1950-1953, featuring stories to boost the morale of American soldiers in the military (Miller, 2014, p. 11). But Barthelme made his debut in the literary scene with his first collection of short stories, *Come Back, Dr. Caligari* published by Anchor Books in 1964, which received eminent critiques from literary critics and readers (Achilles, 1982). Published in the later years of his life, his *60 Stories* (G. P. Putnam's Sons, 1981) and *40 Stories* (G. P. Putnam's Sons, 1987) have demonstrated that it is possible to fuse multiple styles into a single pot through an experimental approach to writing (Domini, 1990). Until his death in 1989, Barthelme endeavored to produce and shape his works in this direction and in pursuit of this goal. Thus, it is not surprising to see Barthelme's experiments with nouvelle stylistic choices with instantaneous moves in the plot, characters' perspectives and resolutions in his multi-spatial, multi-voiced, and multilayered stories. For curator and historian Surya Bowyer (2018, p. 13-14), this inclination of Barthelme is visualized through his structural interventions in the processes of textual creation as such:

"Barthelme takes unremarkable forms—dashes, hyphens, lists, speech prefixes—and deploys them in a remarkable manner: rather than their meaning primarily stemming from their place within a lattice of causal progression, their purpose is defined by their atemporal, visual aspects."

Barthelme's apparently coincidental attempts to break structural elements off their assigned functions greatly help to reduce the fixed and singularized nature of meaning-making processes in his texts, enable subjective interpretations, and bring readers closer to his position as a writer by giving them a fair chance to have as much say over the text as himself. Considering all these structural, fictional, and narrative aspects prevailing in Barthelme's literary world, his first novel *Snow White* (Atheneum Books, 1965) strikes as a literary work that blends all these elements together.

Published in 1965 by Atheneum Books, the publisher of Pulitzer Prize-winning writers such as Edward Albee, Charles Johnson, James Merrill, Nikki Giovanni and Mona Van Duyn, Barthelme's *Snow White* is a postmodernist rewriting of the famous German fairy tale "Snow White" by the Brothers Grimm and a parody of Disney's adaptation "Snow White and the Seven Dwarfs" (1937). The novel introduces characters from the original fairy tale (Snow White, Paul, the Prince, and Jane, the witch-figure), to the struggle for existence in the capitalist world. Although it appears speculative, the novel breathes new life into the fairy tale and its characters by placing them at the center of contemporary issues and problems faced by today's society, thus giving them a "modern" look. In the novel, Barthelme makes the narrative elements feel unsettling by intentionally disrupting the narrative and dividing the scenes into nominally disjointed parts where the perception of time is distorted, and continuity is interrupted. Literary critic Larry Mcafferry associates Barthelme's this attitude with his "[…] apparent intent in bringing together this collection of fragments in such a blatantly non-linear fashion is to create the verbal equivalent of a collage" (Mcaffery, 1975, p. 22). Nevertheless, *Snow White*'s postmodernity not only comes from its narrative structure but also from the blending of various registers as "the language of comic books, politics, technology, street talk" (Bacchilega, 1997, p. 42) and Barthelme's inclinations into "the unconventional appearance of the words, their spatial arrangement on the page, and their lack of identifying markers" (Montresor, 1989, p. 80). In many aspects, the aforementioned characteristics make it considerably difficult to perceive the underlying thoughts, feelings and messages in the text in the first hand and to translate Barthelme's *Snow White* into other languages in the second hand. In this study, what makes evaluating the translation of *Snow White* interesting

is the desire to see the extent these characteristics, which are difficult to understand even in the initial phase of reading, are recreated in the translation process. Based on the discussions above, this study aims to show how philosopher András Szigeti's postmodern literary strategies are reflected in the Turkish translation of Barthelme's *Snow White* (2009, *Pamuk Prenses, Yetişkinler İçin Postmodern Bir Roman*, trans. Hakan Toker, Siren Publishing). In his article, "Innovation and Representation in Postmodern Fiction" (1997), Szigeti divides postmodern strategies into four categories as overtly metafictional strategies, overtly transtextual strategies, structural strategies and linguistic strategies. In the analysis, Szigeti's strategies will highlight how the text is recreated in Turkish cultural context. This study comprises of three parts. The first part briefly discusses Donald Barthelme's stylistic reflections in his postmodern novel *Snow White* (1965). The second part analyzes the potentialities of postmodern literature from the perspective of translation studies. The third part focuses on the analysis of the Turkish translation of Barthelme's *Snow White* based on postmodern literary strategies proposed by Szigeti.

Donald Barthelme and *Snow White*

As a writer elaborately breaking normative viewpoints with the awareness of the potential for new norms to be created in place of the broken ones, Donald Barthelme echoes his ability to distort reality and construct a new world from these realities in his works. His *Snow White* (1965) is one of the striking examples of this tendency. In the novel, Barthelme blurs the contrast between binaries such as strong/weak, good/bad, beautiful/ugly, clean/dirty, preventing any taken-for-granted notions from establishing superiority over other notions in society. As it happens, Barthelme heralds a new realm in the plot: Snow White is not purely good, Paul, the Prince, does not fulfill his 'manly' duties, and Jane, the witch, is not as evil as she appears in the original fairy tale. In this respect, he lays the groundwork for a brand-new reality to come to the fore, as Gilman implies, "[…] to expose the bankruptcy of its [literature's] traditional, normative procedures, so that new literature might be formed on the dead ground" (1992, p. 32). Thus, it is possible to say that Barthelme reflects social values, moral impositions, and forms of normative pressure on the reader through the contrasting stances and eccentricities of the characters in his stories and does not shy away from expressing his criticism of these issues.

The characters in *Snow White* all have issues with their constant tension, fear, and indecision, inviting readers to question issues and matters from their own perspectives. Emphasizing that the political, economic, and cultural patterns presented to each and every individual in society play a role in the emergence of such insecurities, Barthelme convinces the readers that the biggest obstacle to establishing meaningful connections in life is external forces and third parties. That is why he does not hesitate to intervene in the flow of the novel and the actions of the characters from the outside. For Meredith Fischer, the main motivation behind Bartheleme's continuous interference in the novel, leaving the characters in peculiar situations, is to "[…] prevent the story from being a closed-in space with its own realistic laws that reflect a predictable and stable world (that is, a Disney universe)" (Fischer, 2016, p. 38). Therefore, the characters in *Snow White* exhibit their flawed understanding and weak survival instincts with the addition of misunderstandings and metaphorical usage in many cases, which is very much opposite to how things occur and position in a Disney universe.

Barthelme's urge to clearly reflect the confusion of the characters with intentional leaps from scene to scene also gives the impression of an ongoing duel, not revealed to the reader. This creates a structureless 'structure' that is fragmented and difficult to piece together in the flow of the nov-

el, conflicting with the perspectives assigned to different characters. Literary scholar William B. Warde, Jr. (1985, p. 51) associates this with the breadth of his sources as "Barthelme's fragments are then, in effect, both verbal and visual collages, combination of images from his life, experiences and artistic vision – clippings from not only his imaginative frenzy but also from magazines, journals and so forth that he scrutinizes." This tendency gives the novel a collage-like aspect as a tribute to the relativity of time, by which the characters can exist in different places at the same time, express contradictory thoughts to their previous opinions, and are shaped by the views of the people that they encounter. In return, it explains, in certain respects, how the characters in the novel are surrounded by chaos in modern life and have therefore become detached from their fairy-tale selves. Highlighting the peculiar aspects of the modern world, depicting people living in the modern world as individuals leading boring and monotonous lives, and portraying them as helpless in the face of nature and society are Barthelme's critiques against modernist thought. Thus, the presentation of characters as individuals crushed under the pressure of their pursuit of spiritual quests in the face of the logical and scientific lies at the heart of Bartheleme's postmodernist views. In *Snow White*, the characters appear to be metaphorically trapped in a cycle and unable to escape. For literary scholar Zuzanna Ładyga (2010, p. 15), this brings about the feeling that "[…] every attempt to break out of the totalizing ontological subjectivity model had to be met with a reprisal from one of the existing, totalizing philosophical or religious thought paradigms." In Bartheleme's works, the way to break out of this cycle involves rejecting the categorical perspectives brought about by modernism; this is best achieved by recontextualizing the linguistic names, nomenclatures, labels, classifications and forms of understanding. According to American writer Robert A. Morace (1984, p. 4), this attitude to language manifests itself in Bartheleme's *Snow White* as follows:

"[…] a linguistic democracy in which any word can be substituted for any other word, in which all utterances are equally empty gestures produced as if just so many plastic buffalo humps, and in which the hollowness of the mass culture is reflected in the hollowness of the characters' language and in the general "failure of the imagination" of a culture given entirely over to the mindless consumption of ideas as well as goods."

When the linguistic side of the story is added, Bartheleme's radical opposition to the modernist expectations associated with uniformity and linearity in the realms of literature and society, and his grave emphasis on synchronicity and fragmentation in the flow of the novel help to position his *Snow White* as a postmodernist novel in today's literary world. Thus, considering all the discussions above, this study aims to analyze how postmodern literary strategies are and can be instrumentalized in the Turkish translation of Barthelme's *Snow White*.

A look into postmodernist literature from the perspective of translation studies

Starting from the 1970s onwards, the concept of translation has been broadened to a cultural phenomenon with the expansion of the ideas that equivalence approach largely reduces translation to a linguistic transfer and that translation constitutes a systemic activity in a certain cultural context. Translation scholars Hans Josef Vermeer's (1978) *Skopos* theory situating translation as a purposeful action with the incorporation of readers' needs and expectations and Itamar Even-Zohar's (1979) polysystem theory questioning the positionings of translated literature through social, political and cultural factors in a certain context helped to bring translation studies closer to the conceptualization of translation as a form of cultural appropriation. For translation scholar Rosemary Arrojo (1998, p. 44), these approaches, often referred to as postmodern, equated the task of translation to "authorial

intervention", implying the visibility of translators and the concept of translation as "regulated transformation" under translators' responsibility, by which they gained a critical outlook on how they relate to their work as professionals. Translation scholar Paul F. Bandia (2006, p. 47) openly associates this 'new' situation with postmodern theories "[…] calling attention to erst-while neglected research paradigms such as power relations and ideology, sociology and transculturality, gender and postcoloniality." The changing tendencies have transformed the definitions and conceptualizations of translation and translator, erasing the secondary position of translator —and of translation— against writer and source text, thus giving the translator an active role across languages and cultures. The newly emerging critiques on these hierarchies have brought about the discussion and re-evaluation of textual qualities. For literary scholar Karen Littau (1997, p. 82), the presumed duality between the source text as the primary and translation as the secondary comes to an end because "[…] a text, in postmodern terms, [is conceived as], that is, as an intertext, a trace of other texts, itself a translation of other texts and fragments of language". Since each text has intertextual aspects peculiar to themselves, no text can be deemed original. As translation scholar Andrew Chesterman (1997, p. 57) implies, "[…] they [texts] are lost and wandering postcards glimpsed occasionally in passing, whose true message remains a secret." In this manner, textual qualities potentially highlight the subjectivity of interpretation and lay the groundwork for the idea that translation is a form of rewriting, emphasizing each translator's subjective reception. However, the fact that the translation text comes from a subjective pen also makes the ways readers perceive the translation unique. According to translation scholar Lawrence Venuti (2008, p. 22), it is generally very difficult to direct the reception of the text in a certain context "[…] because the audience is likely to be fragmented into diverse cultural constituencies characterized by different, even conflicting values." Given the uniquely subjective connections that readers un/intentionally establish with texts, postmodern texts become even more difficult to translate into other languages due to the qualities embedded in them. Translating postmodern texts would be a bit of a challenge owing to the fact that they "[…] are full of intertextual references, quotations and allusions, [as well as] intertextual type comments" (Khomeriki, 2019, p. 32), and that "[…] the formal aspects of postmodern texts extend beyond the sentence level, encompassing punctuation, spacing, paragraph breaks, and overall page layout" (Parham, 2024, p. 11). Instrumentalization of such formal and structural elements as a stylistic quality obliges translators to adapt to the stylistic flexibility and diversity that postmodern writers tend to create and maintain in their texts. Translation scholars Taner Karakoç and Nihal Yetkin Karakoç approach translating postmodern texts from the perspective of translation-oriented text analysis and mention that "[…] in a [postmodern] novel one may have to translate different texts of different conventions, so the translator is expected to be diligent and well-informed about the text-types" (2014, p. 73).

This is what makes the task of translating compelling to assess without being prescriptive for the duties and responsibilities that happen to fall on the shoulders of translators, keeping in mind the power that they hold in a literary realm. Literary theorist Dirk Delabastita and translation scholar Rainier Gruntman (2005, p. 19) argue that translators' power arises out of the duality of "the message to be communicated" in a text and "the distance between the cultures", by which they refer to the "purpose" of the translation task and the level of "non-communication" without translators' cognitive and linguistic involvement in the process of translation. For translation scholar Kaisa Koskinen (2000, p. 113), postmodern approaches bring together several aspects that could help translation researchers to understand "[…] the need to overcome the logic of either/or, to acknowledge the situationality of translation, and to take into account both individual and

collective aspects of morality and ethics, as well as the necessity to rethink the question of where to draw the limits of translators' contextual responsibilities." This is the point where the difficulty of developing a postmodernist approach to translation quality assessment starts. Considering all the potentialities of postmodernist research in translation studies, this study takes András Szigeti's postmodern literary strategies, ranging from overtly metafictional strategies such as self-conscious comments to linguistic strategies like repetitions, typographical devices, lexical exhibitionism, to assess the Turkish translation of Donald Barthelme's postmodern tale *Snow White* (1965) in the context of how postmodern elements are reflected in translation process. In this way, the question of how the inclinations of a translator and a publisher, in our case, Hakan Toker and Siren Yayıncılık, may affect the production of a translated text will be answered.

Postmodern literary strategies in the Turkish translation of Barthelme's *Snow White*

There are many strategies to create postmodernist aspects in fictitious works. According to András Szigeti (1997, p. 141), it is not possible to observe one singular strategy in a work of literature, and that both innovative and traditional strategies occur in different numbers and combinations in each literary work. In this part, the examples selected for analysis will be addressed under relevant headings in the light of the strategies proposed by Szigeti.

Overtly metafictional strategies

Szigeti (1997, p. 142) defines overtly metafictional strategies as "[…] self-conscious comments or reflections on the fictionality of the text in which these comments and reflections are made." For Szigeti (1997, p. 143), the use of self-comments "[…] clearly tells of the author's intention to destroy that mutual agreement entered into by writers and readers of realist works of fiction." This is how postmodern works of literature turn into a game between writers leaving breadcrumbs and readers following their traces while reading a text. In this manner, Barthelme's *Snow White* has two explicit uses of this strategy to remind readers what they read is fictitious.

Table 1. *Translation of the Self-conscious Comment on Copyright in Snow White*.

Target Text (TT)	Yazarlar Birliği'nin telif hakkı yasalarına ilişkin konularda Kongre karşısında yazarları gerektiği gibi temsil ettiğini düşünüyor musunuz? Evet ( ) Hayır ( ) (p. 63)
Source Text (ST)	Do you feel that the Authors Guild has been sufficiently vigorous in representing writers before the Congress in matters pertaining to copyright legislation? Yes ( ) No ( ) (p. 83)
Back Translation1 (BT)	Do you think the Authors Guild sufficiently represents writers before the Congress on matters pertaining to copyright legislation? Yes ( ) No ( )

The first example for this strategy (Table 1) is taken from the end of Part One, where there is a questionnaire of fifteen questions aiming to enhance readers' self-awareness about how they have

1 Back translations are provided by the author to make Turkish translator's decisions more comprehensible for foreign readers.

felt by reading the novel until then. In the TT, Hakan Toker (from now on Toker) has narrowed the meaning by removing the adjective "vigorous" (strong, active, robust) (Dictionary.com) from the TT. By doing so, the translator has reduced the potential impact of the author's flowery style but has made it easier to highlight and understand the message. It can be clearly stated that this is both a loss and a gain at the same time.

Table 2. *Translation of the Self-conscious Comment on Writer's Position in Snow White*.

TT	Ancak, ona kendi bölümünü, yazara övgüler düzülüp fiyatın belirtildiği arka kapağı zor okuttuk. (p. 81)
ST	But we made him read his part, the outer part where the author is praised and the price quoted. (p. 105-106)
BT	But we made him read his own part, the back cover where the author is praised and the price quoted.

The second example relating to this strategy (Table 2) is taken from a scene where Barthelme appraises himself before the readers by reminding them of the 'neglected' truth that a writer is the creator of a text. In the TT, Toker has chosen to translate "the outer part" as "back cover" (*arka kapak*) (Sesli sözlük) while the expression of "outer part" may refer to both front and back covers of a book in the ST. One may think that there is a semantic restriction in the TT; however, in Türkiye, there is a very common habit of stating the price and putting words of praise on the back covers of books published in the country in contrast to the inclinations of putting words of praise on the front covers of the books published abroad. This explicitly shows how such seemingly slight details may tend to create sharp differences from one culture to another.

Overtly transtextual strategies

Szigeti relates transtextual strategies with "[…] the actual appearance of one text in another" (1997, p. 144). For Szigeti (1997, p. 144), quotation, plagiarism, paraphrasing and direct referencing are the most common transtextual strategies that one can encounter in a postmodern text.

The first strategy under this category is quotation. Szigeti (1997, p. 146) underlines that quotation occurs in the form of "[…] borrowing of topoi from popular literature and parody." In *Snow White*, there are many implicit quotations that are used in the text without necessarily referring to who quoted them at what place and time.

Table 3. *Translation of the Wuote "Murder and create" in Snow White*.

TT	"Öldür ve yarat!" dedi Henry. (s. 9)
ST	"Murder and create!" Henry said, (p. 6)
BT	"Murder and create!" said Henry.

The first example for this strategy (Table 3) is from a scene of a court hearing where Henry says, "Murder and create!" (Barthelme, 1967 [1965], p. 6). There are no references to the owner of the quote in the ST. However, in the TT, Toker makes a direct translation of the line and attaches a footnote to mention that it is taken from a famous poem titled "The Love Song of J. Alfred Prufrock" by American poet T.S. Eliot with the addition of the colophon of the Turkish translation in which the poem was published in Türkiye. Despite the fact that the use of direct translation has

removed the implication on T.S. Eliot's quote, Toker's decision to put a footnote has increased the functionality of the TT and expanded its scope in the target context.

Table 4. Translation of the quote "Let the hundred flowers bloom" in *Snow White*.

TT	"Yüz çiçek açsın," dedi Pamuk Prenses. (p. 15)
ST	"Let a hundred flowers bloom," Snow White said. (p. 16)
BT	"Let a hundred flowers bloom," Snow White said.

The second example for this strategy (Table 4) is taken from a scene where Snow White asks Henry for a glass of water and utters the sentence "Let a hundred flowers bloom" (Barthelme, 1967 [1965], p. 16). Again, there are no references to the owner of the quote in the ST. Nevertheless, Toker has added another footnote to say that it was quoted by Mao Zedong in 1957 with some political background from the government of Mao in China. As for the translation strategy, Toker has inclined to direct translation once more but at least made the quotation available to the target reader by explaining it in a footnote. This has contributed to the apprehension of the reference that Barthelme implicitly used in the ST, which has increased the impact of the TT on the readership in return. The second strategy under this category is direct referencing. Szigeti (1997, p. 145) sees direct referencing as a motive of "[…] the deliberate anachronism of some of the explicit intertextual references." Such references strengthen the text's connection to previous texts, making it easier for the reader to relate to it.

Table 5. *Translation of the Quote from Apollinaire in Snow White*.

TT	"Meyveler için şükrederim ama çiçeklere dudak bükerim," demiş Apollinaire. (p. 30)
ST	"I praise fruit and hold flowers in disdain," Apollinaire said, […] (p. 35)
BT	"I praise fruit, but I cult my lip at flowers," Apollinaire had said.

In *Snow White*, there is one direct reference including the name of the owner of the quote. In a scene where the seven men are talking about how their days are passing by, Dan uses Apollinaire's line, "I praise fruit and hold flowers in disdain,' Apollinaire said, […]" (Barthelme, 1967 [1965], p. 30). In the TT, Toker provides a direct translation of the quote by using the word "but" (*ama*) (Sesli sözlük) instead of "and" (*ve*) (Sesli sözlük) as a negation between the sentences to intensify the negation, and adds the idiom of "curl one's lip" (Merriam-Webster) (*dudak bükmek*) (Sesli sözlük) that increases the emphasis on the feelings embedded in the ST. This decision helps the reader become more easily immersed in the emotional aspects of the TT while reading it.

Structural strategies

Szigeti positions structural strategies in close range of fictionality to say that they imply the fictional level of a text, reveal artificial depictions that are frequently seen in fiction and bring the opportunity to go deeper into representing people and objects (1997, pp. 152-154). In *Snow White*, Barthelme tends to bring forward over-detailing of certain elements such as colors and numbers, excessive use of conjunctions and alternative ending in the context of structural strategies with the aim of emphasizing the postmodern nature of the novel.

Table 6. *Translation of Excessive Details Regarding Colors in Snow White*.

TT	Sonra aldığı ders, kendisine söylendiği üzere ilk derse Açık Kadmiyum Sarısı, Orta Kadmiyum Sarısı, Açık Kadmiyum Kırmızısı, Alizarin Kırmızısı, Ultramarin Mavisi, Kobalt Mavisi, Viridian Yeşili, Fildişi Siyahı, Koyu Haki, Sarı Okra, Yanık Toprak ve Beyaz renk boyalarla geldiği Yağlıboya Resim I oldu. (p. 23)
ST	Then she studied Oil Painting I bringing to the first class as instructed Cadmium Yellow Light, Cadmium Yellow Medium, Cadmium Red Light, Alizarin Crimson, Ultramarine Blue, Cobalt Blue, Viridian, Ivory Black, Raw Umber, Yellow Ochre, Burnt Sienna, White. (p. 25)
BT	Then, the first class she took was Oil Painting I, whose first class she attended with colors such as Light Cadmium Yellow, Medium Cadmium Yellow, Light Cadmium Red, Alizarin Crimson, Ultramarine Blue, Cobalt Blue, Viridian Green, Ivory Black, Dark Khaki, Yellow Ochre, Burnt Umber, and White.

The first strategy under this category is over-detailing. This strategy is used in a scene where the classes that Snow White has taken at university are being introduced to the readers (Table 6). In the scene, the course that bears the name of *Oil Painting I* stands out with the very long list of the paints necessary to successfully complete it. While translating the sequence of colors, Toker has removed Raw Umber from the TT, turned Burnt Sienna into Burnt Umber and added Green next to Viridian while using color tones such as light and medium after the name of the color in the case of Cadmium Yellow and Cadmium Red. Furthermore, Toker has brought a new color to the palette with the addition of Dark Khaki. In this manner, Toker managed to create the overwhelming effect of the long list of colors without missing any colors and adding even more to the TT. This decision has contributed to the postmodern nature of the novel in return.

Table 7. *Translation of the Long Sequence of Conjunctions in Snow White*.

TT	Sonra elektrikli süpürgenin toz alma fırçasıyla kitapların tozunu aldı. […] Sonra ciltleri parmaklarını ve avucunu kullanarak sığıryağı ile yağladı. […] Ardından küflenmeyi engellemek için kitaplığa paradiklorbenzen dolu bir kese astı. Sonra fırını temizledi. […] Sonra Pamuk Prenses zorlu lekeleri çıkarmak için bulaşık teli kullanarak fırını temizledi. (p. 31)
ST	Then she dusted them with the dusting brush of the vacuum cleaner. […] Then she oiled the bindings with neat's-foot oil, applying the oil with the palm of her hand and with her fingers. […] Then she hung a bag containing paradichlorobenzene in the bookcase, to inhibit mildew. Then Snow White cleaned the gas range. […] Then Snow White cleaned the oven using steel wool on the tough spots. (pp. 37-38)
BT	Then she dusted the books with the dusting brush of the vacuum cleaner. […] Then she oiled the bindings with neat's-foot oil using her finrs and palm. […] After, she hung a bag filled with paradichlorobenzene in the bookcase, to inhibit mildew. Then she cleaned the oven […] Then Snow White cleaned the oven using steel wool to remove tough spots. (p. 31)

The second strategy under this category is the excessive use of conjunctions in a sequence of sentences. This strategy is used in a scene depicting a typical "resting" day of Snow White (Table 7). In the scene, Barthelme refers to the oppression of women in public and private spheres and

uses an almost endless sequence of conjunctions (then) to show the readers that a woman's responsibilities never end in both spheres. In the TT, Toker has used *sonra* (then) (Sesli sözlük) in exchange for all the conjunctions except for one sentence in which the conjunction is translated as *ardından* (afterwards) (Sesli sözlük). This decision of Toker not only disrupts the sequence of conjunctions, but also reduces the emphasis in the text, thus diminishing the sense of endlessness intended to be conveyed to the readership in the text.

Table 8. *Translation of Alternative Ending in Snow White*.

TT	Bu dünyanın kendisinde de var yanlış bir şey, prens temin etmeyi başaramadı. Hikayeye doğru bir son temin etmek için yeterince medeni olmayı başaramadı. (p. 101)
ST	And with the very world itself, for not being able to supply a prince. For not being able to at least be civilized enough to supply the correct ending to the story." (p. 132)
BT	There is something wrong with this world itself; it failed to supply a prince. It failed to be civilized enough to supply a correct ending to the story.

The third strategy under this category is the use of an alternative ending since "traditional realist fictions tend to respect the principle of the excluded middle, otherwise they would seriously decrease the plausibility of their fictional worlds" (Szigeti, 1997, p. 156). In *Snow White*, there is only one allusion of an alternative ending in a scene where Snow White lets her hair down from the window, waiting for someone to come and climb up her hair, but no one comes, so she goes inside her apartment (Table 8). In the scene, Barthelme criticizes the male gaze and eliminates the tradition of ending stories with a male savior, as found in classic fairy tales. In the TT, Toker makes a stronger emphasis on this idea than Barthelme with the repetition of the word *başaramadı* (failed) (Sesli sözlük) two times. In this way, the idea that this novel does not end as expected in other fairy tales and will have an alternative ending became firmly established in the readers' minds.

Linguistic strategies

Finding a strong correlation between fluency and readers' attention, Szigeti (1997, p. 159) argues that postmodern texts suggest a level of language that "[…] distracts us with an aggressive persistency from our attempts at 'making sense of it all". For Szigeti (1997, pp. 159-160), fluency is disrupted with various linguistic devices such as "[…] repetitions, conspicuous typographical devices, obtrusive lexical items, deliberately clumsy sentences, and […] abrupt change of focalisation." The first strategy under this category is repetition. Szigeti relates the use of repetitions with the implication of an element through an increased level of realism but underlines that such uses of language have the chances of ripping the attention of readers from the object of reading in a postmodern text (1997, p. 160). In *Snow White*, repetitions play an important role in emphasizing certain viewpoints or ideas and manipulating the reader in this way.

Table 9. *Translation of the Repetition of Bill's Tiresome in Snow White*.

TT	Bill Pamuk Prenses'ten bıktı. […] Bill bıktı Pamuk Prenses'ten. (s. 8)
ST	BILL is tired of Snow White now. […] Bill is tired of Snow White. (p. 4)
BT	Bill is tired of Snow White. […] of Snow White, Bill is tired.

The first example for this strategy (Table 9) is taken from a scene that expresses the idea of growing tired of beauty, challenging fairy tales that emphasize beauty as an aesthetic element

that should be seen and admired forever. In the ST, Barthelme repeats the sentence twice at the beginning and middle of the page; however, Toker makes a structural change in the second one, turning it into an inverted sentence. Although this decision contributes to the linguistic diversity of the text, it undermines the expected effect of repetitions, diminishing the postmodern nature of the novel in the target context.

Table 10. *Translation of the Repetition of "Rotten Bathroom" in Snow White*.

TT	Kokuşmuş banyoda ayakta durmuş, yeni duş perdesini inceliyorduk. […] Kokuşmuş banyoda ayakta duruyorduk, sekiz kişi, misafirimiz dahil. (p. 95)
ST	STANDING in the rotten bathroom, we regarded the new shower curtain. […] There were eight of us standing there in the rotten bathroom, including the visitor. (p. 123)
BT	Standing in the rotten bathroom, we were examining the new shower curtain. […] We were standing in the rotten bathroom, eight of us, including our visitor.

The second example for this strategy (Table 10) is from a scene where all the members of the seven men were standing cramped in their musky bathroom, questioning their life conditions and grave struggles for survival in the capitalist world that surrounds themselves. In the scene, Barthelme repeats the linguistic expression of "standing in the rotten bathroom" twice to imply their feeling of disgust with themselves for submitting to the system. In the TT, Toker provides a direct translation of the sentence without intervening in the meaning but uses a connotation of "regard" as *incelemek* (examine) (Sesli sözlük), which refers to the act of looking at something carefully. Therefore, there has not been a sharp change or distortion in the meaning; the use of the word "examine" has added an extra layer to the act of "regarding" in the source text.

The second strategy under this category is the use of typographical devices to get further emphasis on the text through typographical presentation (Szigeti, 1997, p. 160). In *Snow White*, Barthelme uses capital and italic words to direct readers' attention to certain thoughts and things and to emphasize them more clearly.

Table 11. *Translation of Capitalized and Italicized Elements in Snow White*.

TT	BABY BOW YEE (bebekler için domuz kuşbaşı ve Çin sebzeleri) (p. 17)
ST	BABY BOW YEE (chopped pork and Chinese vegetables) (p. 18)
BT	BABY BOW YEE (chopped pork and Chinese vegetables for babies)

The most obvious example for this strategy (Table 11) is from a scene where the seven men mention that they do baby food business in addition to window cleaning and list the baby foods that they produce. In the scene, Barthelme uses capital letters for the names of baby food products and shows the names of their ingredients with italic letters. In the TT, Toker repeats the same but adds the expression of *bebekler için* (for babies) (Sesli sözlük) to show that the products are truly "for babies." In this manner, the Turkish translation captures a more emphatic tone, showing the reader that what the seven men produced truly contained baby food ingredients.

The third strategy relating to the category of linguistic strategies is the use of obtrusive items by which "the text may suddenly switch to an eloquent register" (Szigeti, 1997, p. 160). In *Snow White*, Barthelme tends to include such lexical elements to surprise and bewilder the readers, and to impress upon them the idea that the use of certain words is not mandatory in certain situations.

Table 12. *Translation of the Obtrusive Item of "Fall" in Snow White*.

TT	"Batılı gençlerin çoğunun göğsü böyle içe çökük oluyor, sanki çocukken inek süsmüş gibi." (p. 21)
ST	"He has that sort of fallen-in chest many boys from the West have, as if a cow had fallen on him, in his early life." (p. 22)
BT	"Many Western boys have sort of fallen-in chests, as if they had been butted by cows when they were children."

The first example for this strategy (Table 12) is from a flight scene where a conversation takes place between a flight attendant and Clem, one of seven men. In the scene, Barthelme repeats the words "fallen-in" and "fallen on" in the text and creates a tongue-twister-like expression in the text. In the TT, Toker uses *çökük* (sunken) (Sesli sözlük) and *süsmüş* (butted) (Sesli sözlük) in exchange for "fallen-in" and "fallen on" respectively and loses the rhyming pattern in Turkish. However, Toker's choice of *süsmek*, which is not a very common word in official language and can be positioned as a vernacular element, creates strangeness in the readers' minds and adds a new layer to the postmodernist aspects of the novel in target context.

Table 13. *Translation of the Obtrusive Items of "Bed" and "Bend" in Snow White*.

TT	"Dur durak tanımadan beynimize işlenen bu dil yüzünden hep beraber batağa saplanıyor oluşumuza şaşmamalı…" "Ben yatağa saplanmıyorum," dedi Dan, "beni sayma." "Batağa saplanmak," dedi Henry, "yatak değil batak, bak gördün mü ben 'batak' deyince 'yatak' anlıyorsun, […]" (pp. 25-26)
ST	"It is no wonder we are all going round the bend with this language dinning forever into our eyes and ears..." "I am not going round the bed," Dan said, "not me." "Round the bend," Henry said, "the bend not the bed, how is it that I said 'bend' and you heard 'bed,' (p. 30)
BT	"It is no wonder we're all stuck in the bend together because of this language constantly dinning into our brains..." "I'm not stuck in the bed," said Dan, "don't count me in." "Stuck in the bend," said Henry, "not the bed not the bed. See, when I say 'bend' you understand 'bend.'"

The second example for this strategy (Table 13) is taken from a conversation between Dan and Henry, which results in a misunderstanding due to mishearing words. In the scene, Barthelme plays with the words of "bend" and "bed" to highlight the word-based misunderstanding between the characters and reveals their real perspectives on events and situations. In the TT, Toker focuses on these words and uses *batak* (mire, swamp, bog) (Sesli Sözlük) and *yatak* (bed) (Sesli sözlük) in exchange for "bend" and "bed" that perfectly recreate the meaning and effect Barthelme intended to convey in the ST. Hence, Toker has overcome the challenge of recreating the expressions whose meaning changes completely with a single letter in the TT, which is one of the utmost difficulties of translating postmodern texts into other languages.

Table 14. *Translation of the Obtrusive Item of "Horsewife" in Snow White*.

TT	"Ev katırı olmaktan bıktım usandım." (p. 35)
ST	"I am tired of being just a horsewife!" (p. 43)

BT	"I'm sick and tired of being a house mule."

The third example for this strategy (Table 14) is from a scene where Snow White compares the splendor of the past and the misery of her present life and looks back on the past with a sigh, thinking about her never-ending responsibilities. In the ST, Barthelme combines the words "horse" and "wife" and uses it instead of "housewife" to draw attention to women who are oppressed by the pressures and expectations of a patriarchal world. In the TT, Toker uses *katır* (mule) (Sesli sözlük) as an animal of the horse family to make a rhyme with *kadın* (woman) (Sesli sözlük) and recreates the meaning that Barthelme loaded into the word with his change in its structure. From this perspective, Toker has successfully reflected the semantic shifts arising from Barthelme's interventions in the structures of the words, thereby achieving to create the postmodernist aspects of the novel in the Turkish context.The fourth strategy under this category is the use of deliberately clumsy sentences as if "[…] the camera moves left to right and back, zooms in and out to focus on various parts of the picture, and then it even gives us two full 'stills'" (Szigeti, 1997, p. 161). In *Snow White*, Barthelme tends to use this strategy as a way to enhance the layers of meaning, emotion, and thought to give depth to the characters and enrich the narrative elements of the text.

Table 15. *Translation of the Deliberately Clumsy Sentence in Snow White*.

TT	Mademki, bir bakışla, bu esrarengiz esmer güzeli değişmesi gereken hayatını değiştirdi, biz de, tuhaf bir şekilde, kendimize ve buffalo müziğine açığız, ta ki noosferin kızıl cürufu aşkın acı keskinliğiyle her şeyi örtmek için çökene kadar. (p. 69)
ST	Now that, with a look, this mvsterious dark beautv has changed my life, which needed to be changed, we are, in a strange way, opened to ourselves, and to buffalo music, until the red slag of the nooisphere descends to cover evervthing with the salty finality of love. (p. 90)
BT	Now that, with a look, this mysterious dark beauty changed my life, which needed to be changed, we are, in a strange way, open to ourselves, and to buffalo music, until the red slag of the noosphere descends to cover everything with bitter sharpness of love.

The most obvious example for this strategy (Table 15) is taken from a scene where Fred, the leading singer of the rock band, laments about the past and excitedly talks about what he wants to do at present time and in the future. In the scene, Barthelme uses dense language, bringing together numerous metaphors to weigh down the meaning, which makes the text difficult to follow, and constructs the notion of the incomprehensibility of emotions, as a frequently used element in postmodern texts. In the TT, Toker follows the sentence structure and mirrors the exact positions of the elements of the sentence. However, in the last part, Toker resorts to the expression of *aşkın acı keskinliği* (bitter sharpness of love) (Sesli sözlük) for "the salty finality of love", as an expression that creates a meaning very different from what Barthelme refers to, yet one of similar complexity and emotional intensity. Thus, it can be suggested that Toker's decision serves to reinforce the claim that translators are the rewriters of the text.The last strategy relating to this category is the abrupt change of focalization. According to Szigeti (1997, p. 161-162), "the abrupt change from third-person to first-person singular at the end questions the status of the preceding text as a whole". In *Snow White*, Barthelme suddenly changes the speaker in the narrative and presents examples and aphorisms from other events and situations.

Table 16. *Translation of the Abrupt Change of Focalization in Snow White*.

TT	İnsanlar sahip oldukları hazineyi hayatları pahasına savunurlar. Planlama konusunda tam bir budalayım! (p. 118)
ST	For people who have a treasure, guard it with their lives. What a wonk I am, planning-wise! (p. 153)
BT	People will defend their treasure at the cost of their lives. I'm a complete fool when it comes to planning!

The most obvious example for this strategy (Table 16) is taken from a scene where Hogo, the huntsman, is ironically complaining about how inattentive he is compared to people who appreciate what they have. In the scene, Barthelme quickly shifts from a generalization about people to Hogo's subjective perspective. In the TT, Toker repeats the change in the focus but uses *budala* (idiot) (Sesli sözlük) for "wonk" (intelligent) (Cambridge Dictionary), resolving the irony in the sentence with the antonymy strategy. Therefore, Toker has been able to create the irony in the Turkish context despite having interfered with the meaning of the text in the TT.

Conclusion

Donald Barthelme stands as a pioneer of postmodern literature in terms of the unique stylistic features prevailing in his literary works. Barthelme's ability to construct new realms from distorted realities and to portray the tension of being perpetually helpless in the modern world helps to reflect the ordinary lives of the ordinary people in his fiction. This is closely related to Barthelme's belief in the failure of the modernist idea that people may overcome their existential troubles by cooperating with and standing by each other. Therefore, for Barthelme, there is no other way than using a multi-layered perspective to emphasize individualism and subjectivity that will enable the crystallization, at least to some extent, of the distinctiveness of thought processes. The unambivalent reflections of these postmodernist thoughts make his novel *Snow White* an appropriate example for analysis. In the novel, Barthelme perfectly directs his critiques to the immutability of human nature, despite having been torn apart by modernism and completely severed from the sense of self, reminding the readers through elements of fiction that every individual is unique, thus destined to suffer in the modernist world of small pleasures.

This study is an attempt to show whether the fictional realm of a pioneering postmodern writer like Donald Barthelme can be recreated through translation in other linguistic and cultural contexts by examining the Turkish translation of his novel *Snow White* in the light of Szigeti's postmodern literary strategies. Szigeti's categories such as overtly metafictional strategies, overtly transtextual strategies, structural strategies and linguistic strategies are all successfully reflected in the Turkish translation with Toker's authentic interventions in the textual recreation process. In the first category of overtly metafictional strategies, Toker has actively participated in meaning-making processes by bringing the translation closer to the Turkish cultural context and reflecting local knowledge and experiences that readers can empathize with in the TT. In the second category of overtly transtextual strategies, Toker's decisions to use footnotes to imply Barthelme's tendency to use quotations have helped to establish bridges specific to the fictional world between the reader and the author's trans-textual world. In the third category of structural strategies, Toker's addition of extra details to enhance the layered nature of the novel and his emphasis that there would be no alternative ending have also served to preserve the postmodern characteristics of *Snow White*, de-

spite his hesitations in the repetition of conjunctions. In the fourth category of linguistic strategies, Toker's inclinations to use repetitions, typographical devices, vernacular elements from the target culture, wordplays based on letter changes, and rhyming words have helped to 'almost' bring the target text close to the level of rewriting that could potentially contribute to the reader's emotional state while reading it. As a result of this study, it has been concluded that, within the context of postmodern literature, the act of translation takes the seemingly impossible process of literary creation one step further, transforming it into a practice of trans-creation, and once again disrupts the dichotomy of author and translator long debated in the history of literature.

Genişletilmiş Özet

Edebi eserlerinde hakim olan benzersiz üslup özellikleri dikkate alındığında, Donald Barthelme, postmodern edebiyatın öncülerinden biri olarak değerlendirilebilir. Barthelme'nin çarpık gerçekliklerden yeni edebi anlatılar inşa etme ve modern dünyada sürekli çaresiz olmanın gerilimini gerçekçiymiş gibi tasvir etme yeteneği, kurmaca eserlerinde sıradan insanların sıradan yaşamlarını başarılı bir biçimde yansıtmasına da yardımcı olur. Bu durum, Barthelme'nin, insanların işbirliği yaparak ve birbirine destek olarak varoluşsal sorunlarını aşabilecekleri şeklindeki modernist düşüncenin de başarısızlıkla sonuçlandığına dair inancıyla yakından ilgilidir. Bu nedenle, Barthelme'nin, bireyselliği ve öznelliği öne çıkarma yolunda, düşünce süreçlerinin özgün olduğu düşüncesini berraklaştırmaktan, bu yönde, çok katmanlı bir bakış açısı sunmaktan başka yolu yoktur. Bu doğrultudaki postmodernist düşüncelerinin somut yansımalarını içeriyor oluşu, Barthelme'nin Snow White adlı romanını bu çalışma için de uygun bir örnek haline getirir. Romanda Barthelme, modernizm tarafından parçalanmış ve benlik duygusundan tamamen koparılmış olsa bile, insan doğasının her halükarda değişmez olduğuna yönelik eleştirilerini mükemmel bir şekilde okura yansıtır; bunu yaparken, kurmaca unsurlarından da faydalanarak her bireyin benzersiz olduğunu, bu nedenle modernist küçük zevkler dünyasında acı çekmeye mahkum olduğunu bir kez daha okura hatırlatır. Bu hususta, Bu çalışma, Donald Barthelme'nin Snow White adlı eserinin Türkçe çevirisi özelinde, Barthelme gibi öncü bir postmodern yazara ait kurmaca dünyasının çeviri yoluyla başka dil ve kültür bağlamlarında yeniden yaratılıp yaratılamayacağı sorunsalını Szigeti'nin postmodern yazın stratejileri üzerinden göstermeyi amaçlamaktadır.

Szigeti'nin inceleme yöntemi, postmodernliğin yazınsal metinlerde yaratılış biçimlerini anlamlandırmak için fayda sağlayabilir. Szigeti, postmodern yazın stratejilerini, açıkça üstkurmaca stratejiler, açıkça metin-ötesi stratejiler, yapısal stratejiler ve dilsel stratejiler olmak üzere dört kategoriye ayırır. Szigeti'ye göre (1997, s. 142), açıkça üstkurmaca stratejiler, "[…] metnin kurgusallığıyla alakalı bilinçli yorum veya yansımalar" olarak tanımlanabilir. Açıkça metin-ötesi stratejiler "[…] bir metnin başka bir metinde fiilen görünmesi" ile ilişkilendirilebilir (Szigeti, 1997, s. 144). Szigeti (1997, s. 144), alıntı, intihal, yorumlayarak aktarma ve doğrudan gönderme stratejilerinin postmodern bir metinde karşılaşılabilecek en yaygın metin-ötesi stratejiler olduğunu belirtir. Szigeti, yapısal stratejileri de kurgusallığı anlamak için en iyi ipuçlarını sunan stratejiler olduğunu öne sürerek, bunların bir metnin kurmaca düzeyini okura gösterdiğinin, kurmacada sıklıkla görülen yapay tasvirleri belirginleştirdiğinin ve insanları ve nesneleri temsil etme konusunda daha derine inme fırsatı sunduğunun altını çizer (1997, s. 152-154). Son olarak, Szigeti (1997, s. 159), dilsel stratejiler söz konusu olduğunda, postmodern metinlerin "[…] agresif bir ısrarla, 'her şeyi anlamaya' yönelik çabalarımızdan bizi uzaklaştıran" bir dil düzeyini önerdiğini savunur. Szigeti'ye göre (1997, s. 159-160), postmodern metinler-

de, akıcılık, "[…] tekrarlar, göze çarpan tipografik unsurlar, yadırgatıcı sözcükler, kasıtlı olarak aksak kurulan cümleler ve […] aniden değişen odak noktası" gibi çeşitli dilsel araçlarla bozulur.

Yapılan inceleme sonusunda, Szigeti'nin açıkça üstkurmaca strateji, açıkça metin-ötesi strateji, yapısal strateji ve dilsel strateji gibi kategorilerinin, Toker'in metin yeniden yaratma sürecine yaptığı özgün müdahalelerle Türkçe çeviride başarıyla yansıtıldığı tespit edilmiştir. İlk kategori olan açıkça üstkurmaca stratejiler bağlamında, metnin çevirmeni Hakan Toker'in, çeviriyi Türk kültür bağlamına yaklaştırarak ve okurların erek metinde empati kurabilecekleri yerel bilgi ve deneyimleri yansıtarak anlam yaratma süreçlerine aktif olarak katıldığı gözlemlenmiştir. Açıkça metin-ötesi stratejiler kategorisinde, Toker'in, Barthelme'nin başka yazar ve eserlerden alıntı yapma eğilimini vurgulamak için dipnot kullanma kararı, okur ile yazarın metin-ötesi dünyası arasında kurgusal dünyaya özgü köprüler kurulmasına aracılık etmiştir. Üçüncü kategori olan yapısal stratejilerde, Toker'in bağlaçları erek dile çevirirken tekrar stratejisinden sapmasına rağmen, romanın katmanlı yapısını güçlendirmek için ek ayrıntılara yer vermesi ve bu romanda diğer postmodern eserlerden farklı olarak alternatif bir sonun olmayacağını vurgulaması, Snow White'ın postmodern özelliklerini erek kültür dizgesi bağlamında temsil etmeye de hizmet etmiştir. Son olarak, dilsel stratejiler kategorisinde, Toker'in, Barthelme'nin eserini erek dile çevirirken tekrarlardan, tipografik araçlardan, erek kültüre ait unsurlardan, harf değişimine dayalı kelime oyunlarından ve kafiyeli kelimelerden yararlanma eğilimi, erek metni "neredeyse" bir yeniden yazma düzeyine yaklaştırarak okurun okuma sırasında duygusal durumuna da katkıda bulunmuştur.

Bu çalışmanın sonucunda, postmodern edebiyat bağlamında çeviri eyleminin, görünüşte imkansız olan edebi yaratım sürecini bir adım daha ileri götürerek kültüre uyarlama pratiğine dönüştürdüğü, böylece tarih boyunca tartışılan yazar ve çevirmen hiyerarşisini bir kez daha bozduğu sonucuna varılmıştır.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

References

Achilles, J. (1982). Donald Barthelme's aesthetic of inversion: Caligari's come-back as Caligari's leave-taking. *The Journal of Narrative Technique 12*(2), 105-120.

Acı. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/ac%C4%B1-nedir-ne-demek/

Ama. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/ama-nedir-ne-demek/

Ardından. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/ard%C4%B1ndan-nedir-ne-demek/

Arka kapak. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/arka%20kapak-nedir-ne-demek/

Arrojo, R. (1998). The revision of the traditional gap between theory & practice & the empowerment of translation in postmodern times. *The Translator 4*(I), 25-48.

Aşk. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/a%C5%9Fk-nedir-ne-demek/

Bacchilega, C. (1997). *Postmodern fair tales: Gender and narrative strategies*. University of Pennsylvania Press.

Bandia, P. F. (2006). The impact of postmodern discourse on the history of translation. In G. L. Bastin, P. F. Bandia, (Eds.), *Charting the future of translation history* (pp. 45-58). University of Ottawa Press.

Barthelme, D. (1967 [1965]). *Snow White*. Atheneum Books.

Barthelme, D. (2009). *Pamuk Prenses, Yetişkinler için Postmodern Bir Roman* (H. Toker, Trans). Siren.

Başaramamak. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/ba%C5%9Faramamak-nedir-ne-demek/

Batak. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/batak-nedir-ne-demek/

Bebekler. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/bebekler-nedir-ne-demek/

Best, S., & Kellner, D. (1991). *Postmodern theory critical interrogations*. The Guilford Press.

Bowyer, S. (2018). The visible aspect of things: Towards a synchronic reading of Donald Barthelme. *European Journal of American Studies 13*(2), 1-17.

Budala. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/budala-nedir-ne-demek/

Chesterman, A. (1997). Translating between Aristotle and postmodernism. In A. Mauranen, T. Puurtinen, (Eds.), *Translation, acquisition, use 55*, 51-60.

Çöküк. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/%C3%A7%C3%B6k%C3%BCk-nedir-ne-demek/

Curl one's lip. (n.d.). In *Merriam-Webster*. https://www.merriam-webster.com/dictionary/curl%20one's%20lip

Delabastita, D, & Grutman, R. (2005). Fictional representations of multilingualism and translation. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies 4*, 11-34. https://doi.org/10.52034/lanstts.v4i.124

Domini, J. (1990). Donald Barthelme: The modernist uprising author(s). *Southwest Review 75*(1), 95-112.

Dudak bükmek. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/dudak%20b%C3%BCkmek-nedir-ne-demek/

Even-Zohar, I. (1979). Poly-system theory. *Poetics Today 1*(2), 287-310.

Fischer, M. (2016). Snow White wars: Adapting animation in Donald Barthelme's "Snow White". *Literature/Film Quarterly 44*(1), 34-47.

Gilman, Robert. (1992). Barthelme's fairy tale. In R. F. Pattison, (Ed.), *Critical essays on Donald Barthelme* (pp. 29-35), Macmillan Publishing Company.

İçin. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/i%C3%A7in-nedir-ne-demek/

İncelemek. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/incelemek-nedir-ne-demek/

Jameson, F. (1991). *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

Kadın. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/kad%C4%B1n-nedir-ne-demek/

Karakoç, T., & Yetkin Karakoç, N. (2014). The role of postmodern hybrid texts in translation-oriented text analysis

(TOTA) courses in translation didactics. Pr*ocedia - Social and Behavioral Sciences 141*, 70-73.

Katır. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/kat%C4%B1r-nedir-ne-demek/

Keskinlik. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/keskinlik-nedir-ne-demek/

Khomeriki, R. (2019). Problems of translating postmodern texts. *International Humanities Studies 6*(1), 27-38.

Koskinen, K. (2000). *Beyond ambivalence. Postmodernity and the ethics of translation*. Acta Universitatis Tamperensis 774. University of Tampere.

Ładyga, Z. (2010). Fatigue, indolence and the *There Is*, or, the temporal logic of collage in Donald Barthelme's *Snow White*. *European Journal of American Studies 5*(3), 1-23.

Littau, K. (1997). Translation in the age of postmodern production: From text to intertext to hypertext. *Forum for Modern Language Studies 33*(1), 81–96.

Lyotard, J. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington, B. Massumi, F. Jameson, Trans.). University of Minnesota Press.

McCaffery, L. (1975) Barthelme's *Snow White*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction 16*(3), 19-32.

Miller, J. (2011). *The writing process of Donald Barthelme* [Unpublished MA Thesis]. The Faculty of the Graduate English Program at the City College of New York.

Montresor, J. B. (1989). Sanitization and its discontents: Refuse and refusal in Donald Barthelme's "Snow White". *Studies in American Humor 7*, 74-84.

Morace, R. A. (1984). Donald Barthelme's Snow White: The novel, the critics, and the culture. *Critique: Studies in Contemporary Fiction 26*(1), 1-10.

Nicol, B. (2009). *The Cambridge introduction to postmodern fiction*. Cambridge University Press.

Parham, F. (2024). Translatability of postmodern features: A study of Donald Barthelme's short stories in Persian translation. *Translation and Interpreting Research 1*(1), 1-14.

Sonra. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/sonra-nedir-ne-demek/

Süsmek. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/s%C3%BCsmek-nedir-ne-demek/

Szigeti, A. (1997). Innovation and representation in postmodern fiction. *The AnaChronist 3*, 133-165.

Ve. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/ve-nedir-ne-demek/

Venuti, L. (2008). Translation, simulacra, resistance. *Translation Studies 1*(1), 18-33.

Vermeer, H. J. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen 23*(3), 99-102.

Vigorous. (n.d.). In *Dictionary.com*. https://www.dictionary.com/browse/vigorous

Warde, W. B. (1985). A collage approach: Donald Barthelme's literary fragments. *The American Journal of American Culture 8*(1), 51-56.

Wonk. (n.d.). In *Dictionary.com*. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/wonk

Yatak. (n.d.). In *Sesli sözlük*. https://www.seslisozluk.net/yatak-nedir-ne-demek/

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 91-106
DOI: 10.30767/diledeara.1819792 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Derleme Sözlüğü Bağlamında Av Kültürü

Hunting Culture in the Context of the Compilation Dictionary

Sinan YAMAN*

* Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tokat, Türkiye.
e-posta: sinan.yaman@gop.edu.tr
ORCID : orcid.org/0000-0002-6951-3432
ROR ID: ror.org/01rpe9k96

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
07.11.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
02.02.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Yaman, S., Derleme Sözlüğü Bağlamında Av Kültürü
Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 33, 91-106
doi.org/10.30767/diledeara.1819792

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Av, insanoğlunun çağlar boyunca beslenme, giyinme, barınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılama güdüsüyle gerçekleştirdiği bir faaliyetken zamanla ekonomik, sosyolojik, dinî ve ritüelistik yönler kazanarak kendine has bir kültür ortamı oluşturmuştur. Av faaliyetleri, ekonomik, sosyolojik, dinî, kültürel özellikler kazanarak gelişmiş ve Türk toplumunun geleneksel dünya görüşünde de önemli bir kavram hâline gelmiştir. Türk dilinin söz varlığını oluşturan önemli kaynaklardan biri olarak nitelenen ağızlarda av ve avcılığa dair pek çok unsur vardır. Buna göre çalışmada, veri kaynağı olarak Türkiye Türkçesi ağızlarının kayıt altına alınması anlamında yapılan kapsamlı çalışmalardan biri olan Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü temel alınmış ve çalışma bu örneklemle sınırlandırılmıştır. Araştırmada, öncelikle av ve avcılık faaliyetleri içerisinde zikredilen unsurlar belirlenmiş ve buna göre bir tarama yapılmıştır. Tarama neticesinde elde edilen veriler; av aletleri ve yöntemleri, avcı anlamındaki terimler, av yerleri, av tuzakları, av hayvanları, avda yardımcı hayvanlar, av kıyafetleri, avla ilgili eylemler, av çeşitleri, avda yardımcı unsurlar tematik başlıkları altında sınıflandırılmış ve değerlendirilmiştir. Bu verilerin kayıt altına alınmasıyla ağızlarda av ve avcılık temelinde ortaya konan söz varlığının oldukça geniş olduğu belirlenmiştir. Bu çalışmayla, Türk toplumunun av faaliyetlerine verdiği önem açığa çıkarılmış, ağızlardaki söz varlığından hareketle Türklerde av kültürünün yapısı, gelişimi ve dönüşümü ortaya konulmuştur.

Anahtar kelimeler: Anadolu ağızları, Avcılık, Avcılık kültürü, Derleme Sözlüğü, Türkçe.

Abstract

Hunting, an activity initially undertaken by humankind throughout the ages to fulfil basic needs such as nourishment, clothing and shelter, has acquired economic, sociological, religious and ritualistic dimensions, creating a unique cultural environment of its own. Hunting activities have developed, acquiring economic, sociological, religious, and cultural characteristics, and have become an important concept in the traditional worldview of Turkish society. One of the important sources that constitute the vocabulary of the Turkish language is dialects, which contain many elements related to hunting and hunting activities. Accordingly, the study is based on the Derleme Sözlüğü (Compilation Dictionary), one of the comprehensive studies conducted to record Turkish dialects in Turkey as a data source, and the study is limited to this sample. In the research, elements mentioned in hunting and hunting activities were first identified, and a survey was conducted accordingly. As a result of the screening, the data were classified and evaluated under the thematic headings of hunting tools and methods, terms referring to hunters, hunting grounds, hunting traps, hunted animals, animals used to assist in hunting, hunting clothing, hunting-related actions, types of hunting, and elements assisting in hunting. The recording of this data revealed that the vocabulary related to hunting and hunting activities in the oral tradition is quite extensive. This study has revealed the importance that Turkish society attaches to hunting activities and, based on the vocabulary in the oral tradition, has revealed the structure, development, and transformation of hunting culture among Turks.

Keywords: Anatolian dialects, Hunting, Hunting culture, Compilation Dictionary, Turkish.

Giriş

Avcılık, insanın yaşamını sürdürmesinde önemli bir rolü olan temel faaliyetlerden birisidir. Avcılığın ortaya çıkışının insanın temel ihtiyaçlarından olan beslenme ile ilgili olduğu söylenebilir. Beslenme yanında giyim, barınma vb. durumlar için de önemli olan av, insanın erken devirlerinden itibaren hayatında var olan önemli bir olgudur.

Erken devirlerde *toplayıcı* bir yaşam şeklini benimseyen insan, "Yenilebilir çeşitli meyve, mantar, tohum, kabuk vb. bitkisel ürünler ile böcek, kuş yumurtası, yumurta, bal, ölü hayvan ve balık gibi hayvansal ürünleri toplama yoluna gitmiştir" (Yaman, 2025, s. 621). *Homo Erectus* gibi bazı insan türlerinin çene yapısı ve fizyolojisindeki değişimler, bu insan türünü daha çok protein alma gereksinimi nedeniyle et açısından zengin bir diyete yöneltmiştir. Artan protein ihtiyacının yanında kolay toplanabilen yiyeceklerin az oluşu, iklim ve fizyolojik faktörler de toplayıcı bir yaşam süren *Homo Erectus* gruplarının *leşçilik* yapmalarına, dolaylı olarak da ilk av faaliyetlerini gerçekleştirmelerine olanak sağlamıştır. "Arkeolojik kalıntılar, hominidlerin, muhtemelen avlanmanın yanı sıra leş yiyerek en az 2,5 milyon yıl önce diyetlerine et ve diğer hayvan dokularını dâhil etmeye başladığını göstermektedir" (Lieberman ve Bramble, 2007, s. 290). Binford da benzer şekilde, "İlk insanların eti avlanarak değil, öncelikle leş yiyerek elde ettiğini" (1985) öne sürmüştür. Leşçilik ile avcılık arasında girift bir ilişki olduğu söylenebilir. Çünkü leşçilik, uygulanışı itibariyle *fırsat avcılığının* bir türü olarak değerlendirilebilir. Başta hayvan cesetlerini yemeyle başlayan leşçilik faaliyetlerinin zamanla yırtıcı hayvanları kovalayarak ellerinden avını almaya; sonrasında ise avcı/yırtıcı hayvanları taklit ederek düzenlenen basit avlara doğru evirildiği düşünülmektedir. Böylece, bitkisel ve hayvansal ürünler toplayarak yaşamını sürdüren topluluklar *avcı-toplayıcı* bir yaşam şekli sürdürmeye başlamıştır. Yapılan arkeolojik ile antropolojik çalışmalar neticesinde, "Homo cinsinin ilk olarak Afrika'daki devasa alanda geliştiğini ve avcı-toplayıcıların da ilk olarak orada ortaya çıktığı" (Groeneveld, 2016) belirtilmektedir. *Homo Erectus*'un Afrika'dan çıkarak dünyanın diğer bölgelerine yayılmasında, geliştirdiği avcı-toplayıcı temelli yeni yaşam şeklinin etkisi olduğu düşünülebilir. Modern insan olarak anılan *Homo Sapiens* ise özellikle avcılık taktikleri açısından kendinden önceki insan türlerinden ayrılır. Yeni av aletlerine, av taktiklerine, doyumsuz/orantısız bir av anlayışına sahip olan *Homo Sapiens*'in dünyaya yayılması, birçok canlı türünün neslinin tükenmesine sebebiyet vermiş ve av faaliyetlerine bakışı değiştirmiştir.

Avcılık, insanların erken devirlerinden günümüze kadar neredeyse kesintisiz bir şekilde sürdürdüğü bir faaliyettir. Türklerde de bu faaliyetlerin erken dönemlerden beri farklı şekillerde yapıldığı söylenebilir.

Türkçede *av* terimi, ölçünlü dilde "1. Karada, denizde, gölde veya akarsularda evcil olmayan hayvanları vurma veya yakalama işi; şikâr., 2. isim Bir hayvanın bir başka hayvanı yemek için yakalaması., 3. isim Bu yollarla yakalanan hayvan., 4. isim, mecaz Tuzağa düşürülen, kendisinden yararlanılan kimse." (TS, 2009, s. 147); avcılık terimi ise "1. Avcının yaptığı iş", 2. Avcı olma durumu." (TS, 2009, s. 149) olarak tanımlanmaktadır. Türkçede av terimi, beslenme ihtiyacı veya diğer nedenlerle insan, bitki, hayvan gibi canlı varlıkları başka bir canlıyı avlama/öldürme eylemi olarak düşünülmüştür. Ölçünlü dilde yapılan avcılık tanımındaki diğer özellikler, av eyleminin kavramsal alanını da genişletmektedir. Avlanma eyleminin kültürel ve toplumsal yönlere sahip olması da bu faaliyetlerin incelenmesinde çok yönlü bir bakış açısı gerektirir.

Türkler, tarih sahnesine çıkmalarından itibaren doğayla iç içe bir yaşam şeklini benimsemişlerdir. Bu yaşam şekline paralel olarak eski Türklerde insan ile doğa arasında yakın bir ilişki ve düzen oluştuğu söylenebilir. Avcılık, Türklerin günlük yaşamının şekillenmesinde belirleyici unsurlardan birisidir. Türklerde av faaliyetlerinin gerçekleşmesinin farklı sebepleri vardır. Tuncel, "Eski Türklerde avcılığın, avcılık faaliyetinin gerçekleştirilme amacına göre *besin, ticaret metası, prestij elde etme ve erginlenme* töreni, *ilaç,* ve *inanç-ritüel gerçekleştirme* sebebiyle gerçekleştirildiği" (2023a, s. 14) üzerinde durur. Bu sebeplere, avcılığın bireyleri *savaşa hazırlama* ve *eğlence* yönlerini de (Yaman, 2025, s. 622) eklemek mümkündür.

Eski Türklerde yapılan avcılık faaliyetlerinin en temel sebebi *besin elde etme*dir. Başlangıçta orman ile taygalarda yaşam sürdüren Eski Türklerin, ormanı merkeze alan ve temelde *avcı-toplayıcılığa* dayanan bir yaşam şekillerinin olduğu söylenebilir. Bu dönemde, Türklerin özellikle yaban hayvanlarını avladıkları arkeolojik verilerle ve diğer buluntularla da kanıtlanmıştır. Eski Türklerin avcılığa dayalı *orman merkezli* yaşam şeklinden *bozkır merkezli* yaşam şekline geçmesi ise bir dönüm noktasıdır. Bu geçiş, "Avcı-toplayıcılık uygarlığından yetiştiriciliğe; rengeyiği kültüründen at kültürüne" (Roux, 2013, s. 54) doğru olmuştur. Böylece başlangıçta av eti tüketen Türklerin, zamanla av etinin yanında yetiştirdikleri hayvanların etini de tükettikleri görülür.

Eski Türkler, av hayvanları ve bu hayvanlara ait farklı ürünleri *ticari meta* olarak kullanmışlardır. Bu dönemde konserve et, deri, kürk, kumaş ve keçe gibi hayvansal ürünlerin Türkler tarafından ihraç edildiği bilinmektedir. Türkler, ticari faaliyetlerini İpek Yolu ve *Kürk Yolu* adlı özel ticari güzergâhlarda yapmış ve bu yolları kontrol edebilmek için mücadele etmişlerdir. Özellikle *Kürk Yolu*nda, "Sincap, sansar, tilki, samur, kakım, kunduz, vaşak vb. hayvanların kürkleri ve bunlardan imal edilen eşyalar (sahtiyan, ceket-pantolon, ayakkabı, çizme vb.)" (Kafesoğlu, 1997, s. 313) Türkler tarafından satılmakta ve bunların birçoğu av hayvanlarından elde edilmektedir. Nitekim Diken, "Avcılık ve hayvancılık faktörleri, zamanla ziraat ve zanaat kollarının oluşumunda büyük etkilere sahip olmuştur" (2024, s. 162) diyerek avcılığın Türk iktisadi hayatındaki rolü üzerinde durmuştur.

Türklerde av, bir *prestij* unsurudur. Bir canlının canının alınması, avlanması çok zor bir hayvanın avı gibi durumlar toplumda erginlenme, statü ve kimlik kazanmayla ilişkilendirilir. Türklerde, çocukluktan 'erliğe' geçmenin yani *erginlenme*nin en önemli aşaması, çocuğun yalnız başına avlanmasıdır. Bu durumu Roux, "Çocuk gerçekleştirdiği büyük avla, ergenlik çağına girdiğini ispat etmiş, yetişkinlik adı alma ve evlenme hakkı elde etmiş olur" (1994, s. 182) diyerek açıklar ve başarılı bir avın kişiye sağladığı farklı ayrıcalıkları belirtir. Av eylemi, özü gereği tehlikeler içerir ve av, statü olarak yöneticilerin/soyluların gerçekleştirmesi gereken bir faaliyet olarak görülür. Avı başlatma, zararlı yırtıcı hayvanları, kutsal hayvanı (totem) avlama ayrıcalığı da soylulara aittir. Prestijle ilişkilendirilebilen bu durum, halk anlatılarında da tanıklanır. Eski Uygur dönemine ait Dantipali hikâyesinde, "Adın bir arığda altun önglüg körgeli körtle sığun bar erdi" (Bang ve Gabain, 1931, s. 31) ifadesi geçer. Burada *altın renkli geyik* olarak nitelenen canlı, sadece hükümdarın avlayabileceği bir prestij hayvanı olarak karşımıza çıkar.

Eski Türklerde, avlanan hayvanların uzuvları, bazı vücut parçaları ya da bu hayvanlardan elde edilen kemik, tendon, tırnak, tüy, vb. ürünlerin ilaç ve destekleyici takviyeler yapımında kullanıldığı bilinmektedir. Örneğin Eski Uygur tıbbında, "Süglün (sülün) eti, ḳarlığaç (kırlangıç) eti ve kürtüşteki keyikler (yabani hayvanların) eti" (Gürgan, 2013, ss. 89-90) gibi av hayvanlarının etlerinin farklı hastalıkların tedavisi amacıyla kullanıldığı bilinmektedir.

Türklerde av *savaşa hazırlığın* en önemli aşamalarındandır. Bu sebeple, daha küçük yaştan çocukların yetiştirilmesinde av önemli bir unsur olmuştur. Eski Türk topluluklarında, "Çocuklar çok küçük yaşta ata binmeyi öğrenmeden önce, koyunlara ya da iğdiş edilmiş koçlara bindirilmekte, yay gerebilmekte ve kuşlara, gelinciklere, büyük farelere ok atabilmektedirler; büyüdüklerinde beslenmeleri ve giyimleri için gerekli tilki ve tavşanları avlamaktadırlar" (De Groot, 1921, s. 3). Bu şekilde avlanarak büyüyen çocuklar erginlenmenin yanında silah kullanmada ve at binmekte de usta olurlar. Savaşsız dönemlerde, halkın savaşa her an hazır olması, ok-yay, mızrak, cida vb. silahları daha iyi kullanabilmesi için Türklerin avlar düzenledikleri görülür. Bayat'ın, "Sürek avlarının zamanla genç savaşçıların eğitim alanına çevrildiği de bir gerçektir" (2009, s. 6) ifadesi de bu durumu destekler niteliktedir. Avın *ritüelistik* bir yönü de vardır. Av hayvanı ile avcı arasında düşünüldüğünden daha girift bir ilişki bulunur ve avlanma eylemi, kutsal alanla kurulan ilişkinin bir parçasıdır. Kutsal kabul edilen hayvanın avlanması ya da avından kaçınılması, avın kurban edilmesi, avcının avladığı hayvanın ona ahirette hizmet edeceğine olan inancı, iyi bir av için dualar edilmesi ve çeşitli ritüellerin yapılması gibi durumlar avcılığın ritüelistik yönüyle alakalıdır. Avcının, avladığı hayvanın adını alması da onun gücünü kendisinde toplama arzusunun bir göstergesidir. "Boğayı avlayan erin *Boğaç*, kar leoparını avlayan erin *Aybars*, kaplan avlayan erin adının *Tonga* olması gibi örnekler bu düşünceyi destekler niteliktedir (Yaman, 2025, s. 625) ve ritüelistik bir yönü olan "er atı" alma ile ilişkilendirilir. Avın kutsallığının doğrultusunda, Türk toplumunda bir "av kültünün" varlığı da rahatlıkla düşünülebilir. Av etrafında oluşan çeşitli inanç, tabu ve uygulamalar av kültü bünyesinde değerlendirebilir. Türk kültüründe av, önemli bir *eğlence* aracı olarak da görülmüştür. Besin odaklı başlayan bu eylem zamanla dönüşmüş ve eğlence ile sporun bir arada görüldüğü bir sosyal yaşam faaliyeti hâline gelmiştir. Bayat, bunun sebebi olarak, "Sosyo-ekonomik kaygının artık ön planda olmamasını" (2009, s. 2) gösterir.

Konu

Türklerin yaşamında neredeyse kesintisiz bir şekilde devam eden avcılık faaliyetleri, kendine has bir kültür ortamı oluşturmuştur. Bu kültüre dair unsurlar da dilsel birimlerde kendine yer bulmuştur. Bu çalışmanın konusu, Türk toplumunun geleneksel dünya görüşünde önemli bir kavram olan av ve avcılığa dair kültürel birikimin Anadolu ağızlarındaki varlığının tespiti üzerinedir.

Amaç ve Önem

Temelde beslenme, giyinme, barınma gibi fizyolojik ihtiyaçları karşılama güdüsüyle gerçekleştirilen av faaliyetlerinin zamanla ekonomik, sosyolojik, ritüelistik ile dinî yönler kazandığı ve bir kültür dairesi oluşturduğu görülmektedir. Çalışmanın amacı, Türk toplumunda bir kültür dairesi oluşturan bu faaliyetin ağızlarda nasıl tanıklandığı ve kavramsallaştırıldığını ortaya koymaktır. Ağızlarda av ve avcılığa dair söz varlığı ögelerinin tespit edilmesiyle Türk toplumunun bu faaliyetle ilgili oluşturdukları kültür ve kültürün arka planı da gün yüzüne çıkarılacaktır.

Kapsam ve Sınırlılıklar

Çalışmada, veri kaynağı olarak Türkiye Türkçesi ağızlarının kayıt altına alınması bağlamında yapılan en kapsamlı araştırmalardan biri olan *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* (2009) temel alınmıştır. *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* kapsamında elde edilen verilerin hacmi doğrultusunda, bu eser dışında kalan diğer diyalektolojik yayımlar bu çalışmanın dışında tutulmuştur.

Yöntem

Çalışmada, av ve avcılık faaliyetleri içerisinde zikredilen unsurlar belirlenmiş ve buna göre *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* adlı eserde bir tarama yapılmıştır. Ortaya çıkan veriler, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılarak incelenmiştir. Bu incelemede veriler; *av aletleri ve yöntemleri, avcı anlamındaki terimler, av yerleri, av tuzakları, av hayvanları, avda yardımcı hayvanlar, av kıyafetleri, avla ilgili eylemler, av çeşitleri, avda yardımcı unsurlar* tematik başlıkları altında sınıflandırılmış ve değerlendirilmiştir.

*Derleme Sözlüğü'*nde Av Kültürü

Bu araştırmada, *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* (2009) adlı eser taranmış ve veriler bu doğrultuda tasnif edilmiştir. Tasnif aşamasında avcılık terimi olarak görülen dilsel birimler belirlenmeye çalışılmış ve bu doğrultuda on tematik başlık oluşturulmuştur. Bu başlıkların oluşturulmasında Tuncel'den (2023a) yararlanılmış ancak bu çalışmada olmayan çeşitli başlıklar tarafımızca tasnife eklenmiştir. Buna göre *Derleme Sözlüğü'*nde avcılık kültürünü yansıtan dil unsurları *av aletleri, ürünleri ve yöntemleri, avcı anlamındaki terimler, av yerleri, av tuzakları, avı yapılan hayvanlar, avda yardımcı hayvanlar, av kıyafetleri, avla ilgili eylemler, av çeşitleri, avda yardımcı unsurlar* olarak belirlenmiş ve dilsel veriler bu başlıklar altında sıralanmıştır.

Av Aletleri, Ürünleri ve Yöntemleri

Ağızlarda kullanılan av aletlerinin özelikleri dikkate alındığında aktif ve pasif avcılığa ait alet, yöntem ve ürünlerin kullanıldığı görülmektedir. Ancak dilsel malzemenin özellikle pasif avcılığa ait terimlerden oluştuğu belirlenmiştir. Aktif avcılığa dair terimlerin avın gerçekleştirilme yöntemi ve kullanılan araçlar temelinde üretildiği söylenebilir. Tuncel'de, eski Türklerde aktif avcılık faaliyetlerinde kullanılan terimleri *tüwek, üçleç* ve *ok* (2023a, s. 137) olarak sıralanmaktadır. Ağızlarda bu tarz faaliyette kullanılan terimler matara (II) [matıran, matra, matrak (I), matran] "Kalın ve uzun bir kamışa, uçları ok biçiminde iki üç çatallı bir demir parçası geçirilerek yapılmış, balık avlamakta kullanılan bir araç." (Antakya, Hatay) (DS IV, s. 3136), sempirek "1. Kuş avlamakta kullanılan ok, yay biçiminde ağaçtan bir çeşit araç." (Zonguldak) (DS V, s. 3582), çakmak (VI) "1. Tüfek, tabanca. (Amasya), 2. Çocukların kuş avlamak için yaptıkları yay." (Denizli) (DS II, s. 1046), tüftüfü "Kuş avlamaya yarayan, mermileri hızlı üflenerek fırlatılan bir çeşit tüfek." (Gaziantep) (DS V, s. 4006) şeklinde verilebilir. Ağızlarda aktif avcılıkta kullanılan bu terimlerin genellikle kuş avlamakta kullanıldığı *ok* ve *tüfek* araçlarından yararlanıldığı tespit edilmiştir. Bu terimler tanımlanırken araçlarla hangi av hayvanın avlanıldığı ve aracın yapıldığı malzeme ve özellikleri hakkında da detaylı bilgiler verilmektedir. Pasif avcılık, "Daha çok, "tuzak" adı verilen bir mekanizma ya da yöntem yardımıyla avlanmayı ifade etmektedir." (Tuncel, 2023a, s. 146) diyerek pasif avcılığın tuzak yöntemi aracılığıyla yapıldığı vurgulanmaktadır. Tuzak temelinde gerçekleştirilen bu av faaliyetleri, avı yapılan hayvanın yakalanılabilmesi için gerekli aletlerden ve oluşturulan coğrafi şartlardan yararlanılarak gerçekleştirilmektedir. Bu doğrultuda ağızlarda pasif avcılıkta *çeşitli tuzaklar* ve *ağ, süzgeç, aygıt, ip* vb. araçların kullanıldığı tespit edilmiştir. Av aletleri, ürünleri ve yöntemlerini belirten bu terimlerde avlanılan veya avlanılmak istenilen hayvanların *kuş* başta olmak üzere *balık, tavşan, tilki, balık türleri, sünger, keklik* olduğu belirlenmiştir.

*Derleme Sözlüğü'*nde av aletleri, ürünleri ve yöntemlerini belirten terimler ala (VIII) (DS I, s. 170) "Avcıların, av hayvanlarını yuvalarından çıkarmak veya çevrelerine toplamak için kullandıkları müzik aleti." (Adana), apuşka "Avcıların tüfeklerine dayanak yaptıkları bir metre boyunda,

ağaçtan yapılmış, açılır kapanır bir araç." (Amasya) (DS I, s. 291), arkıt (III) "Irmakta balık avlamaya yarayan, kelek şeklinde bir çeşit kayık." (Kırşehir) (DS I, s. 327), avgar "Bıldırcın avlamaya yarayan bir aygıt." (Sinop) (DS I, s. 381), dip ağı "Palamut vb. balıkları avlamak için denizin dibine atılan ağ." (İstanbul) (DS II, s. 1509), colba "Balık avlamak için iplikten koni şeklinde örülmüş bir çeşit ağ." (Yozgat) (DS II, s. 996), çakar (II) "Uskumru avlamağa yarayan bir çeşit ağ." (İstanbul), (DS II, s. 1042) çarpag "Balık avlamak için bir direğe eklenmiş küçük yuvarlak ağ." (Samsun) (DS II, s. 1082), çelti (I) "Derelerde balık avlamak için çubuklardan örülmüş bir tarafı açık, diğer tarafı kapalı bir çeşit tuzak." (DS II, s. 1127), çırpma (I) Üç veya dört oltanın bir araya getirilmesiyle yapılan balık avlama aygıtı. (Samsun) (DS II, s. 1190), çitme (II) [çitirmelik, çitirtme] "1. Pencere kafesi. (Denizli, Kütahya), 2. Kuş kafesi: Kuşu çitmeden uçurdu. (Muğla), 3. Kuş avlamak için kullanılan ince çubuktan yapılmış ökse." (Samsun) (DS II, s. 1247), çolgu (I) "Dinamitle balık avlarken suyun yüzüne çıkan balıkları toplamak için kullanılan tahta süzgeç." (Muğla) (DS II, s. 1263), çolun "Balık avlamak için bir sırığa geçirilmiş dört köşe kalbur." (Ankara) (DS II, s. 1297), çöten (I) "Balık avlamak için kullanılan sepet." (Giresun) (DS II, s. 1297), çuğla (I) [çuğlu (I)] "Balık avlamak için kullanılan uzun bir çubuğun ucuna bağlanmış koni şeklindeki ağ." (Isparta) (DS II, s. 1301), dadak (VII) "1. Tavşan ve tilki avlamak için bir gün önce yiyecek bırakılan yer. (Çankırı), 2. Yemle kuş avlama." (Adana) (DS II, s. 1318), dadamık (I) [dadamak, dadanak, dodamık] "1. Kuş, balık avlamak için av yerine konulan yem. (Düzce, Bolu, Gaziantep, Kahramanmaraş, Osmaniye, Adana), 2. Dağ hayvanlarını tuzağa düşürmek için konulan zehirli ya da zehirsiz yem." (Sivas) (DS II, s. 1318), eymece (I) "Ucuna hamur ya da et takılıp balık avlamak için kullanılan demirden yapılmış, yarım daire şeklinde bir çeşit olta."(Gaziantep) (DS II, s. 1824), gangala "Sünger avlanılan kayık." (Muğla) (DS III, s.1912), gerek (II) "Balık avlamak için suyun önüne gerilen set: Gerek kuralım da balık tutalım." (Muğla) (DS III, s. 1997), haylama "Ormanda avlanırken tavşan ve keklikleri saklandıkları yerden sopa ve taşla çıkarma." (Konya) (DS III, s. 2318), gargı (II) [garge, gargılık, gargı (I), garğılık] "Avcıların barut, saçma ve kapsül koydukları üç gözlü teneke ya da ağaç kap." (Afyon, Isparta, Burdur, Denizli, Ordu, Sivas, Konya, İçel, Muğla) (DS III, s. 1923), gırma (III) "1. Bir çeşit av tüfeği. (Isparta, Amasya, Ankara), 2. Avcıların saçma bulamayınca telden saçma şeklinde kestikleri parçalar. "(Afyon) (DS III, s. 2059), kantarkile [kantarma (IV)] "Avcıların tüfeğe barut koyma işinde kullandıkları bir ölçek." (Trabzon) (DS IV, s. 2628), künte (I)"Avcıların av astıkları ip." (Bursa) (DS IV, s. 3040), manduka "Avcılıkta av kaldırmak için kullanılan, uzun, kamış çubuk." (İstanbul) (DS IV, s. 3122),merez (II) "Avda, tazıyı yedekte tutmak için bir ucu tazının boynundaki tasmaya, bir ucu avcının bileğine bağlanan ip." (Van) (DS IV, s. 3170), kağırmak (III) "1. Keklik avlamak için başka bir keklik öttürmek." (Konya) (DS IV, s. 2595), kamalak etmek "Karlı havada keklikleri yorarak canlı avlamak." (Kahramanmaraş, Sivas) (DS IV, s. 2613), uzatma (I) "Palamut, uskumru avlamak için kullanılan ağ." (İzmir, İstanbul, Rize) (DS VI, s. 4055), biberiza "Yaprağı bibere benzeyen, dere kıyılarında yetişen, balık avlamakta kullanılan bir çeşit bitki." (Trabzon) (DS VI, s. 4460), yatı (III) "Kıyıdan denize uzatılan ve uskumrudan başka balıkları avlamakta kullanılan ağ." (İstanbul) (DS VI, s. 4202), üsküf (I) "Atmaca, doğan vb. avcı kuşun ayağına bağlanan bağ." (Çorum)(DS VI, s. 4075), tıluk "Uçucu av hayvanlarını avlamaya yarayan bir çeşit araç." (Adana)(DS V, s. 3915), tohum avı "Ekilen tarlaya tohum yemek için gelen kekliğin avlanması." (Elazığ)(DS V, s. 3947),tokara (I) "Akarsularda balık avlamaya yarayan, üçgen biçiminde çubuklardan yapılmış bir balık ağı." (İstanbul)(DS V, s. 3949), manyat "Barbunya, tekir vb. balıkları avlamaya yarayan ince delikli dip ağı." (Çanakkale, İstanbul, Giresun, Trabzon)(DS IV, s. 3127), matama "Keklik avlamak için yere dökülen samanla karışık yem." (Antakya, Hatay)(DS IV, s. 3136), molozma "Küçük

balıkları avlamak için kullanılan balık ağı." (Samsun, Ordu, Çanakkale, Giresun, Rize)(DS IV, s. 3204),nefel "Kuş avlamak için tuzak olarak kurulmuş ağ." (Rize)(DS IV, s. 3244), izmiririsi "Tavşan avlamaya yarayan iri saçma." (Trabzon)(DS IV, s. 2577), ölçek (II) [ölçefter (I)] "Avcıların kullandığı fişeğe, barut ve saçma koymaya yarayan araç." (Çanakkale)(DS V, s. 3331), kör sepet "Balık avlamakta kullanılan, çubuktan örülmüş, yumurta biçiminde bir çeşit sepet." (Edirne)(DS IV, s. 2969), koşma (I) "3. Avcıların tüfeklerini dayamak için yaptıkları çatal ağaç." (Erzincan)(DS IV, s. 2935), ördeksipisi "Avcıların avlayacakları hayvanları av yerine çekmek için kullandıkları bir müzik aracı." (Adana)(DS V, s. 3346), poş "Küçük derelerde balık avlamaya yarayan bir çeşit ağ." (Rize) (DS V, s. 3475), savla "1. Balık tutmakta kullanılan bir çeşit araç. (Kahramanmaraş), 2. Akarsuların önüne taşlarla örülen bent (balık tutmak için)" (DS V, s. 3556) olarak belirlenmiştir.

Avcı Anlamındaki Terimler

Ölçünlü dilde avcı terimi "1. Avı kendine iş edinen kimse: "Avcılar evsinler yapmışlardı ağaçlıkların arasında." - Ayla Kutlu., 2. sıfat Başka hayvanları yakalamakta usta olan (hayvan):Avcı kuş. Avcı kedi., 3. isim, mecaz Bir şeyi büyük bir istekle izleyen ve bulup ortaya çıkaran, tanıtan kimse: Yıldız avcısı." (TS, 2009, s. 149) şeklinde tanımlanmaktadır. Ağızlarda, av faaliyetini gerçekleştiren kimse anlamı temelinde ortaya çıkan terimler yanında, avlanılan hayvan adı ve failinin bu faaliyetteki durumu, eylemi üzerinden bir adlandırma yapılmıştır. Bu bağlamda avcı anlamında, *nişancı, balıkçı, silahsız avcı, avı gözleyen avcı* gibi terimler tespit edilmiştir. Bu terimlerden *avcu~avçı~havcı~ovçu,* Türk dilinin tarihî dönem metinlerinde itibaren tanıklanmakta ve ağızlarda fonetik varyasyonlarla varlığını sürdürmektedir. Balıkçı anlamında kullanılan *torcu* terimi, *Budacı İyi ve Kötü Kalpli Prens Masalının Uygurcası: Prens Kalyāṇaṃkara ve Pāpaṃkara Hikâyes*i'nde "Kuşçular, geyikçiler, özlüg ölürür ∴ tarıġ tarıyu balıkçılar, avcılar, torcu- " (Hamilton, 1998, s. 11) şeklinde geçmektedir.

Derleme Sözlüğü'nde avcıyı belirten terimler atgıcı (II)"Avcı, nişancı." (Hatay)(DS I, s. 368), avcu "2. Avcı." (Iğdır, Kars)(DS I, s.379), avçı "Avcı." (Iğdır, Kars)(DS I, s. 379), avlan "Avcı: Babam uçarcı avlanlardandır." (Burdur) (DS I, s. 389), havcı "Avcı." (İçel)(DS III, s.2310), oycu [ovçu, oyçu]"Avcı. "(Kars)(DS V, s.3302), baskıcı "1. Sürek avında yan taraftan giden avcı." (Tekirdağ)(DS I, s. 542), batancı "Av gözetleyen, av kaldıran silâhsız avcı: Batancılar avı kaldıramamışlar." (Ankara, Kırşehir)(DS I, s. 569),önekçi"Sürek avında avın çıkacağı yeri gözleyen avcı." (Muğla)(DS V, s. 3340), akfaşar "Balıkçılara verilen isim." (Muğla)(DS I, s. 148),torcu "Balıkçı." (Kars)(DS V, s. 3970) şeklindedir.

Av Yerleri

Av faaliyetinin gerçekleştirildiği mekânlar, avcıların statüsüne, avlanan hayvanın niteliğine, coğrafyaya ve iklime göre çeşitlenebilmektedir. Av yerlerinin seçilmesinde özellikle avcıların statü sahibi olmasıyla av, *soylu av* türüne dönüşmektedir. Eski Türklerde bu av yerleri "Kağan ve beylerin gerçekleştirdikleri soylu avları belli oranda düzenlenmiş ve avlama yasağıyla içerisinde bulunan vahşi hayvanların çoğalmasının sağlandığı bölgelerdir" (Tuncel, 2023a, s. 187) şeklinde bir işlev yüklenmektedir. "Oğuz beylerinin kendi arazileri dâhilinde "koru" denilen özel avlanma yerleri vardır" (Sümer, 1953, s. 2404). Bu tarz avlak bölgelerine Uygurlardan itibaren hükümdarlar için özel av köşkleri/sarayları da yapılmıştır. Bu tarz köşklerin yapılmasında, Uygurlara ait olan Por-Bajin bölgesindeki yerleşim için kullanılan "Etrafta bol av hayvanının olması, temiz dağ havası, gölde bol miktarda balık olması" (Çetin ve Erkal, 2025, s. 226) gibi unsurların etkili

olduğu söylenebilir. Benzer yapılar, Anadolu'da Selçuklu, Osmanlı ile Cumhuriyet dönemlerinde de inşa edilecek ve yöneticiler/soylular buralarda av partileri düzenleyeceklerdir. "Av köşkleri, av faaliyetlerinin ve yaban av hayvanlarının en yoğun olduğu bölgeye ve geniş araziler üzerine manzaranın hâkim olduğu yerlere yapılmışlardır" (Soy ve Şengül, 2026, s. 8). İlginç bir şekilde "av köşkü/sarayı" gibi *soylu* kullanımlara *Derleme Sözlüğü*'nde rastlanılmamıştır. Ancak ağızlarda, av yerlerini belirtmek için tarihî metinlerde de takip edebilirliği olan avlağ~avlak sözcüğünün kullanımı dikkat çekmektedir. Bu terim dışında av yerlerinin genellikle *tuzak, pusu kurulan yerler* olarak nitelendiği görülmektedir. Av hayvanının avlanılacağı mevsime, geçtiği yere göre avcıların bekleme, gözetleme ve geçit yerleri köme (III)"1. Keklik vb. kuşları avlamak için çalı çırpıdan yapılan, avcının gizlenmesine yarayan yer, barınak.", kurak (I) "2. Keklik avında avcıların gizlendikleri yer.", evsun "Avcıların keklik avlamak için taşlardan yaptıkları gözetleme yeri.", önese "1. Avcıların ördek bekledikleri yer.", oburmola "Kuşların avlanacağı geçit yeri.", evcik (III)"Keklik avlağı." şeklinde adlandırılmıştır.

Derleme Sözlüğü'nde av yerlerini belirten terimler, avlağ [avlağa -1, av oturağı, avsın (II)] "4. Avcıların avlarından gizlendiği yer." (Malatya, Tokat) (DS I, s. 389), bek (II) [bek avı, bekçilik, beki (VI)] "1. Avcının saklanıp av hayvanı beklediği yer, pusu." (İzmir, Balıkesir, Çanakkale, Zonguldak, Sinop, Samsun, Muğla), 2. Pusuda bekleyerek yapılan av: Bu gece tavşan bekine gideceğim., 8. Avcı kulübesi." (DS I, s. 600), avlak (II) [avlağı (II) -1, avlaq] "1. Av yeri, avı çok olan yer." (İzmir, Manisa, Balıkesir, Amasya, Tokat, Hatay, Niğde, Konya) (DS I, s. 389), bağlak (I) [boğlak] "1. Av hayvanlarının geçeceği yer, avlanma yeri. (Tokat, İçel), 2. Ormanlık ve kayalık yerlerdeki geçit." (Tokat) (DS I, s. 481), carık (V) "Keklik avlarken avcının arkasına saklandığı keklik resimli bez." (Bitlis) (DS II, s. 862), domuk "1. Avcıların kışın yaptıkları av bekleme yeri." (Bitlis) (DS II, s. 1553), efsin [efsün] "Avcıların avlarına görünmemek için çalı çırpıdan yapılan gizlenecek yer, pusu." (Hatay, Kilis, Gaziantep)(DS III, s. 1670), eneze (III) [enize (II)] "Av bekleme yeri, avcı kulübesi." (Edirne, Tekirdağ) (DS III, s. 1752), evsin (I) [evsik, evsil, evsim, evsün (II)] "1. Avlanırken, avcıların hayvanlardan gizlendiği yer, öneze." (Sinop, Gaziantep, Kilis, Hatay, Sivas, Adana, Mersin, İçel)(DS III, s. 1815), gime "Avcı kulübesi." (Kırklareli) (DS III, s.2078), göme (I) "Avcıların gizlenerek av bekledikleri yer." (Isparta, Muğla, Kıbrıs) (DS III, s. 2148),gume (I) "Avcıların pusu yeri." (İçel) (DS III, s. 2193), güme (I) [gümele] "1. Avcı kulübesi. "(Afyon, Isparta, Burdur, Denizli, Aydın, Manisa, Balıkesir, Çanakkale, Eskişehir, Tokat, Ankara, Muğla, Edirne, Tekirdağ)(DS III, s. 2222), oturum (III) [oturak (XII) -1] "Sürek avında avcıların av bekledikleri yer." (Konya, Adana) (DS V, s. 3300), ökse (V) "Avcı kulübesi." (Sinop) (DS V, s. 3328),kafa (IV) "Avcıların içine girip pusu kurdukları ağaçlık yer." (İstanbul) (DS IV, s. 2592), köme (III) [kömele (I), kömelti, kömü -2, küme] "1. Keklik vb. kuşları avlamak için çalı çırpıdan yapılan, avcının gizlenmesine yarayan yer, barınak." (Isparta), 2. Yırtıcı hayvanları avlamak için yapılan tuzak." (Sivas) (DS IV, s. 2957), kurak (I) "2. Keklik avında avcıların gizlendikleri yer. (Kayseri), 3. Tuzak olarak kullanılan evcil kekliğin kafesiyle konulduğu yüksek yer ya da ağaç." (Isparta, Denizli, İçel, Antalya) (DS IV, s. 3005),önek (II) "Sürek avında, avcıların av bekledikleri yer. (Muğla) (DS V, s. 3340), önse, önüze, öveze (II), özene, özenek] "2. Avcıların av beklemek için taş yığınlarından yaptıkları pusu, av bekleme yeri." (Isparta, Burdur, Denizli, Manisa, Kütahya, Sinop, Samsun, Konya, Mersin, İçel, Antalya) (DS V, s. 3344), örek (VII) "1. Kırda avcıların bildiği belirli yer, avlak." (Kahramanmaraş) (DS V, s. 3347), pines"2. Avcıların kırda kuş avlamak için bekledikleri küçük kulübe." (Adana) (DS V, s. 3457), pita (III)"Avcıların saklandığı yer." (Sivas) (DS V, s. 3465), tol (I) "8. Avcı kulübesi." (Konya) (DS V, s. 3953), tomik "Tilki avı için

yapılan avcı pusu yeri." (Bitlis) (DS V, s. 3958), örü (I) [örek (VII), ören (V), örene (II), örö, örüm (VI), örüş] "3. Avlanılacak yer, avlak." (Bolu) (DS V, s. 3353),evsin "Taşlardan yapılan avcı bekleme yeri." (Malatya) (DS III, s. 1816), evsun "Avcıların keklik avlamak için taşlardan yaptıkları gözetleme yeri." (Malatya) (DS III, s. 1815), güma"Avcıların tuzak kurdukları yer." (Afyon) (DS V, s. 2222), önese [öñezek -1, 2] "1. Avcıların ördek bekledikleri yer." (İçel) (DS V, s. 3340), ünek (II) [üneze] "Avcıların, av beklemek için çalı ve taştan yaptıkları kulübe." (İzmir) (DS VI, s. 4068), oburmola "Kuşların avlanacağı geçit yeri." (Kars) (DS V, s. 3263),evcik (III) [evcük (II)] "Keklik avlağı." (Elâzığ) (DS III, s. 1801) şeklinde sıralanmaktadır.

Av Tuzakları

Pasif avcılık, yöntemleri içerisinde av hayvanının çeşitli tuzaklarla yakalanması için oluşturulan düzenekleri karşılamaktadır. *Ölçünlü dilde tuzak* "Kuş veya yaban hayvanlarını yakalamaya yarayan araç veya düzenek; ağ (I), fak, komplo."(TS, 2009, s. 2015) olarak tanımlanmıştır. Ağızlarda *kuş, balık* başta olmak üzere çeşitli av hayvanlarının tuzak yöntemiyle avlanılmasını belirten terimler belirlenmiştir. Av hayvanlarının yakalanabilmesi için *tuzak, düzenek* veya *kapan* adı verilen yöntemler geliştirilmiştir. İnsanoğlunun eski çağlardan itibaren av hayvanlarını daha kolay ve sistematik avlayabilmesi için geliştirildikleri etkili yöntemlerden birisidir. Avcıların geliştirildiği bu tuzaklar, avcılık geleneğinde kendi içinde bir kültür dairesi de oluşturmuştur. Av tuzaklarının niteliği, zaman içindeki gelişimi, adaptasyonu gibi çok çeşitli parametreleri içermektedir. Örneğin Altay Türklerinde, av tuzaklarının kurulmasında ve işleyişinde bazı yasaklar ve gelenekler vardır. Ava bir şans vermek için gece tuzak kurulmaz ve av yapılmaz. Bu durum, "Avcılar gündüzleri avlanmakta veya tuzak kurmakta, geceleri ise avlanmak yasak olduğu için hep birlikte kamp yerinde kayçının icra ettiği destanı dinlemektedirler" (Türker, 2018, s. 260) şeklinde açıklanmaktadır.

Derleme Sözlüğü'nde av tuzaklarını belirten terimler, habban (II) "Kuş avlamak için kurulan bir çeşit tuzak." (Mardin) (DS III, s. 2246), fok "1. Fare kapanı. (Çanakkale, Gaziantep), 2. Kuş, tilki vb. hayvanları avlamak için kurulan tuzak." (Çanakkale) (DS III, s. 1875), cızak (II) "At kılından yapılmış, kuş avlamakta kullanılan tuzak." (Zonguldak) (DS II, s. 946), citek "Kuşları canlı avlamak için yapılmış tahta parmaklıklı tuzak." (Bayburt, Gümüşhane) (DS II, s. 986), avgun (IV) "Avcılıkta kuşlara kurulan tuzak." (Adana) (DS I, s. 381), kuzuluk (II) "Akarsuda balık avlamak için yapılan kamıştan tuzak." (İzmir) (DS IV, s. 3024), serpen (II) "Kuş avlamakta kullanılan bir çeşit tuzak." (Aydın) (DS V, s. 3592), sakgara "Balık avlamak için yapılan tuzak." (Kahramanmaraş) (DS V, s. 3521), yemlik (II) "Keklik avlamak için yapılan tuzak." (Muğla)(DS VI, s. 4245) olarak belirlenmiştir.

Av Hayvanları

Av faaliyetlerinin temel dayanağı insanoğlunun beslenme ihtiyacını gidermesidir. Ancak zamanla avı yapılan hayvanların beslenme yanında giyinmede, barınmada alet yapım malzemesi, ticaret sermayesi ve ilaç yapımında kullanmaya kadar birçok farklı alanda önemli kullanıldığı görülmektedir. Türk toplumunda avcılık, yukarıda zikredilen sebepler dışında Türklerin savaşçılık özellikleriyle bütünleşen bir faaliyete dönüşmesi gelenekselleşmesine katkı sağlamıştır. Türk toplumun savaşçı özelliklerinin açığa çıkmasında av faaliyetlerinde *ok, yay, at* gibi aletlerin kullanılması yanında "Türkler avcılığı savaşa hazırlayıcı bir vasıta ve bir ön tatbikat olarak uygulamışlar ve savaşlardan önce harp taklidi niteliğinde büyük sürgün avları" (Güven ve Hergüner, 1999, s. 35) şeklinde çeşitli faaliyetler düzenlemişlerdir. Eski Türklerde avı yapılar hayvanlar Tuncel'de,

"Yaşadıkları ortama ve kendilerini diğer canlılardan ayıran önemli özelliklerine göre; kara, hava ve deniz hayvanları" (2023a, s. 233) olarak üçe ayrılmaktadır. Ağızlarda kara hayvanları olarak *tavşan, domuz*; hava hayvanlarında *kuş türleri (keklik, sülün, karatavuk)*; su hayvanlarında *balık türleri (kayabalığı, palamut, kalkan)*belirlenmiştir. Avı yapılan ancak sözlükte av, avlanma girdileriyle birlikte verilmeyen hayvan adları çalışmanın hacminin ötesinde olmasından dolayı kapsam dışında tutulmuştur.

Derleme Sözlüğü'nde avı yapılan hayvanları belirten terimler, abur (VI)"Kekliklerin gelme zamanında ilk gelen keklikler." (Batman) (DS I, s. 34), ağaç öresi avı "Kâraca avcılığının bir çeşidi." (Antalya) (DS I, s. 81), alaca avı "Bir çeşit kara avı." (Antalya) (DS I, s. 176), ala avcılığı "Bir çeşit keklik tuzağı olan ala ile yapılan avcılık." (Konya) (DS I, s. 171), aladana "4. Yaz aylarında avlanan, sırtı renkli ve kılçıklı bir çeşit balık." (Ordu) (DS I, s. 181), dadanak"2. Hileye kapılarak avlanma yerine alışan keklik, sülün." (Adana) ala avcılığı "Bir çeşit keklik tuzağı olan ala ile yapılan avcılık." (Konya) (DS II, s. 1319),dikenli balık "Mayıstan temmuz sonuna kadar avlanan kırlangıç cinsinden bir balık." (Samsun) (DS II, s. 1486),carcar (IV) "Kışın avlanan boz renkli bir kuş." (Giresun) (DS II, s. 860), kömürkayası "Kayabalığı cinsinden hazirandan eylüle kadar avlanan, kara renkli bir çeşit balık." (Samsun) (DS IV, s. 2958), nezkit "Eti iyi, olta ile avlanan bir çeşit balık, mezgit." (Giresun) (DS IV, s. 3251), mavikanatkırlangıç "Karadenizde yaşayan ve mayıs ayından haziran sonuna kadar avlanan bir çeşit balık." (Samsun) (DS IV, s. 3138), tatala (II) "Sürü sürü gezen, keklik büyüklüğünde ve kışın çok avlanan bir çeşit kuş." (Çanakkale) (DS V, s. 3844), otlakbalığı "Ekim, kasım ayları dışındaki aylarda avlanan torik, palamut balıkları." (İstanbul) (DS V, s. 3296), oyguş "Av kuşu." (Kars) (DS V, s. 3302), karabakal [karabakkal, karabaştan, karabukal] "Serçegillerden, eti için avlanan siyah tüylü bir kuş, karatavuk." (Balıkesir, Bilecik, Bolu, Sakarya, Zonguldak, Çorum, Sinop, Samsun, Ankara, Edirne, Tekirdağ) (DS IV, s. 2638), aykırdakçı "1. Tavşan ve domuz avcılığında avı ürküten." (Burdur) (DS I, s. 422), başik "Tavşan avında kullanılan uzun bacaklı, çevik bir köpek, tazı." (Kırşehir) (DS I, s. 458), boğuk "Akşamdan ağa düşüp, kulak kapakları ağlara takılarak ölen kalkan balıklarına verilen ad." (İstanbul) (DS I, s. 730) şeklinde belirtilmiştir.

Ava Yardımcı Hayvanlar

Av faaliyetinin başlangıcı av hayvanlarının içgüdüsel olarak gerçekleştirdikleri avlardan geriye kalanlarla beslendikleri leşçilikle ilişkilendirilmektedir. Burada insanların beslenme gereksinimlerini av hayvanlarından sağlamaları yanında bu hayvanların insanlardan daha güçlü olmaları, koku ve hız gibi niteliklerle donatılmaları da dikkat çekmektedir. Bu özellikler insanların avlanma esnasında bu hayvanları yanlarında götürmelerini ve onlardan yararlanmalarını gerektirmektedir. Bu düşünceyle avcılar, avda çeşitli hayvanlar ehlîleştirmiş ve kullanmıştır. Bu hayvanlar avda, avcının avı belirlemesinde, yakalamasında ve taşımasında belirleyici olmaktadır. Yardımcı hayvanlar sahip oldukları özelliklerle avda yardımcı olmaktadır. *Şahin, doğan, atmaca* gibi yırtıcı/avcı kuşlar kuş avlamada yardımcı kuşlar olarak zikredilmektedir. Bunun yanında *kaz, keklik* ve *köpek* de ava farklı açılardan katkı sağlamaktadır. Ehlileştirilmiş olan bu avcı kuşlar, kuzu, keçi, yaban geyiği, tilki ve tavşan gibi farklı boyutlarda hayvanları kolaylıkla avlayabiliyordu. Bu güçlü ve ihtişamlı hayvanlar Türk boylarının simgesi olarak da dikkat çekmektedir. Bu simgeler ongun olarak adlandırılmakta ve Oğuz boyları bu yırtıcı güçlü kuşları simge olarak benimsedikleri görülmektedir (Mor, 2016, s. 79).

Derleme Sözlüğü'nde ava yardımcı hayvanları belirten terimler, **seyfi** "Şahine benzer bir çeşit avcı kuş." (Adana) (DS V, s. 3597), **seyfi** "Deliceden az büyük bir çeşit avcı kuş." (Çorum) (DS

VI, s. 4688), sungur (IV) "Doğana benzer bir çeşit avcı kuş." (Niğde) (DS V, s. 3698), terlan "Kartala benzer bir çeşit avcı kuş." (Iğdır, Kars) (DS VI, s. 4755), terlan "Sarı renkli, büyük pençeli, kartala benzer bir çeşit avcı kuş." (Kars, Ağrı) (DS V, s. 3894), pırlak (II) "Avcıların kuş avlamak için kullandıkları avcı kuş." (Çanakkale) (DS V, s. 3444), terempe "Eğitilerek kuş avında kullanılan atmaca, doğan vb. avcı kuşlar." (Sinop) (DS V, s. 3892), demeyhcil it "Avcıların küçük inlere sokmak için yanlarında taşıdıkları küçük köpek, zağar." (Bayburt, Kars) (DS II, s. 1416), miri (I) "Keklik avlamak için av yerine götürülen erkek keklik." (Erzincan) (DS IV, s. 3203), selme (I) "Saka gibi küçük kuşları tutmak için alıştırılmış, sopa üstüne bağlanmış avcı kuş." (Sinop) (DS V, s. 3579), vıyvıt "Serçeden biraz büyük, dere kıyısında avladığı balıkla geçinen bir kuş." (Ağrı) (DS VI, s. 4104), yabankazı [yabangazı] "1. Göllerde yabanıl olarak yaşayan, avlanan bir kaz çeşidi." (Isparta, Çorum, Samsun, Amasya, Trabzon, Artvin, Sivas, Muğla)(DS VI, s. 4114) belirtilmiştir.

Av Kıyafetleri

Avcılık kültüründe avcıların giydikleri veya tercih ettikleri kıyafetler genellikle dış etkenlere, tehlikelere karşı koruyucu nitelikte olmasına dikkat edilmiştir. Diğer yandan avcı kıyafetleri avcıların hızlı hareket edebilmesini önceleyecek rahat ve esnek kıyafetler olması da önemli görülmüştür. Ağızlarda tespit edilen avcı kıyafetlerinin soğuğa, suya karşı koruyan kıyafetler ve işlevselliği öne çıkaran avcı yeleği dikkat çekmektedir. Avcı kıyafetlerinde özellikle avı yapılan hayvanın niteliği de önem arz etmektedir. Balık avcılığında avcı kıyafetlerinin suya karşı dayanıklı olmaları ve genellikle ayak giyimi üzerine kıyafetlerin öncelendiği görülmektedir. Kara avcılığında ise zor iklim ve doğa şartları altında sağlam kalabilecek nitelikte kıyafetler tercih edilmektedir.

Derleme Sözlüğü'nde av kıyafetlerini belirten terimler bağır yeleği "Avcı yeleği." (Isparta) (DS I, s. 480), cible (III) "Karda avcıların ayaklarına giydikleri çubuktan yapılmış örgü." (Zonguldak) (DS II, s. 956), dalak (VI) "2. Çobanların ve avcıların kışın üşümemek için ayaklarına sardıkları deri." (Ankara) (DS II, s. 1336), tulum (I) "2. Avcıların gölde ıslanmamaları için giydikleri, çoğunlukla keçi derisinden yapılmış bir çeşit pantolon." (Edirne) (DS V, s. 3990) şeklinde belirtilmiştir.

Avla İlgili Eylemler

Türkçede *av* sözcüğüne getirilen isimden fiil yapım eki –la ile *avla-* fiili türetilmektedir. Bu fiil, ölçünlü dilde bütün av hayvanları için kullanılan bir eylemdir. Eski Türklerde avcılık faaliyetlerinin önemini ortaya fiillerden biri olan *ab ablamak*, *Kül İç Çor* yazıtı 9. satırında "*Süñüş bolsar çerig iter erti ab ablasar ermeli teg erti* "Savaş olduğunda askeri tanzim ederdi, av avladığında hızlı koşan at (?) gibiydi" (Tekin, 2000) şeklinde geçer. "Burada, *süñüş bol-* ve *ab abla-* koşutluğu önemlidir. Savaş ve avcılıkta yapılan eylemler birçok bakımdan (ata ustalıkla binebilme, ok atma, hedef vurma vb.) ortak olup avın savalar için hazırlık amaçlı bir eğitim alanı olduğuna da işaret eder" (Şirin User, 2007, s. 55) olarak açıklanmaktadır. Ağızlarda, av ve avcılık faaliyetinin gerçekleşme biçimini, bildiren *yaralamak, nişan almak, aldatmak, kaçmak, kovalamak* ve çeşitli tuzaklarla hayvanların yakalanmalarını ifade eden eylemler dikkat çekmektedir. *Keklik, domuz, balık, kuş* gibi av hayvanlarının nasıl avlanıldığıyla ilgili eylemler de belirlenmiştir.

Derleme Sözlüğü'nde avla ilgili eylemleri belirten terimler **avguş etmek** "Ava gitmek." (Erzurum) (DS I, s. 381), avkırtmak "2. Aldatmak, sezdirmemek, avlamak." (Denizli, Aydın, Muğla) (DS I, s. 386), avsıtmak [avsannaqmak, avsannamak, avsınlamak (III), çalaklamak (I) "Erkek do-

muz dışarı çıkan azı dişiyle, avcıya saldırıp bacaklarını yaralamak.” (Çanakkale) (DS II, s. 1049), ekeleşmek (III) “Av hayvanı avcıya yanaşmamak.” (Elâzığ) (DS III, s. 1693), bığırmak “Avcı tilki veya kurdu tuzağa düşürmek için tavşan gibi bağırmak.” (Kütahya, Elâzığ) (DS I, s. 662), kezlemek [kezilemek]“1. Avlamak için nişan almak.” (Balıkesir, Çanakkale, Amasya, Ordu, Niğde, Tekirdağ) (DS IV, s. 2781), küsküllemek “Kıyıda balık avlarken sırıkla taş aralarını karıştırmak. “(Giresun) (DS IV, s. 3051), oygruş elemek “Kuş avlamak.” (Kırşehir) (DS V, s. 3302), posta kurmak “Domuz, ayı vb. hayvanları avlamak için çevrelerini sarmak.” (Trabzon) (DS V, s. 3474), yılgın geçmek “Avcılıkta, iki ateş arasında kalan av, hızla uçarak kaçmak.” (Çanakkale) (DS VI, s. 4271), zağal olmak (I) “Av hayvanı, avcıdan kaçabilir ustalıkta olmak.” (Elbistan) (DS VI, s. 4343), yatağında avlamak “1. Hayvanı ininde, yuvasında bulunduğu sırada bastırıp avlamak.” (Niğde) (DS VI, s. 4201), boş bulunmak “1. Uyanık olmamak, aymaz durumda avlanmak.” (Afyon) (DS I, s. 381), süzmek (III) “Avcı nişan almak.” (Adana) (DS V, s. 3733), taraşmak “Sürek avında avcılar yayılarak yürümek.” (Mersin, İçel) (DS VI, s. 4742), kamalak etmek “Karlı havada keklikleri yorarak canlı avlamak.” (Kahramanmaraş, Sivas) (DS IV, s. 2613), kağırmak (III) “1. Keklik avlamak için başka bir keklik öttürmek.” (Konya) (DS IV, s. 2595) şeklinde belirtilmiştir.

Av Çeşitleri

Avcılık bir faaliyet olarak hem bireysel hem de toplu olarak yapılabilen ve çeşitli ilişkileri içeren bir eylemdir. Bu sebeple av faaliyetlerinin türleri de çeşitlilik göstermektedir. Avcılık, bir erginlenme, cezalandırma, ödüllendirme gibi çeşitli işlevleri de içermektedir. Ağızlarda av türleri olarak sürek avının ön plana çıktığı, diğer yandan balık avı ve avın ritüelistik yönünü bildiren terimlerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Derleme Sözlüğü’nde av çeşitleriyle ilgili eylemleri belirten terimler ön avı “Sürek avlarından önce uğur için yapılan ilk av.” (Antalya) (DS V, s. 3337), kol avı “1. Suyu çekildikten sonra derelerde ya da kaya diplerinde balık avlama. (Giresun), 2. Sürek avı.” (Antalya) (DS IV, s. 2908), dadandırık “Avlanacak hayvanları belirli bir yere alıştırarak yapılan avcılık.” (Adana) (DS II, s. 1319), süren avı “Her yanı tarayarak toplu halde yapılan av.” (Sakarya) (DS V, s. 3721) şeklinde belirtilmiştir.

Avda Yardımcı Unsurlar

Ağızlarda avda yardımcı unsurlar olarak av hayvanlarının tuzak veya kapanlara yönlendirilmesinde, çeşitli sesler çıkararak av hayvanlarının harekete geçirilmesinde, av esnasında av eşyalarının taşınmasında yardımcı olan kimseler olarak belirlenmiştir. Özellikle av hayvanlarının ürküterek harekete geçirilmesinde taklidi veya rahatsız edici seslerin çıkartılması ön plana çıkartılmaktadır.

Derleme Sözlüğü’nde avda yardımcı unsurlarla ilgili terimler aykırdakçı “1. Tavşan ve domuz avcılığında avı ürküten.” (Burdur) (DS I, s. 422), aylakcı, aylakçı [aylâcık] “4. Avcıların ağırlığını taşıyan tüfeksiz yardımcı.” (Elbistan) (DS I, s. 424), sürekci “2. Sürek avında hayvanları ürküterek avcıların önüne gelmesini sağlayan kimse.” (Afyon) (DS V, s. 3720), süremci“Av hayvanlarını ürkütüp avcının önüne süren kimse.” (Ankara) (DS VI, s. 4715), uhucu “Avda ses çıkararak hayvanları ürkütüp avcının önüne süren kimse.” (Yozgat) (DS VI, s. 4785), kıvcı“1. Sürek avlarında hayvanları ürkütmek için ses çıkaran kimse.” (Adana) (DS IV, s. 2850),kıv (II) “Sürek avında av hayvanlarını inlerinden çıkarmak için kol avcıların çıkardığı ses, kuru gürültü, bağırtı.” (Sivas, Adana) (DS IV, s. 2850),dilavı “Avcıların avı kendilerine çekmek için çıkardıkları taklidi sesler.”

(Antalya) (DS II, s. 1491),çak çak "Avcıların zağarları çağırmak için kullandıkları ünlem." (Uşak) (DS II, s. 1042) şeklinde belirtilmiştir.

Sonuç

İnsanoğlu, avcılık faaliyetlerini en temelde beslenme, giyinme, barınma, ticaret, ritüelistik gibi çok çeşitli sebeplerle gerçekleştirmiştir. Türk toplumu da tarih boyunca farklı yaşam şekillerine adapte olmaya çalışmış ve avcılık faaliyetleri bu esnada hep varlık göstermiştir. Türk toplumunun avcılık faaliyetleri yaşam şartlarındaki değişiklikler, teknoloji, iklim gibi faktörlere bağlı olarak güncellenmiş ve yeni unsurlarla kendini geliştirmiştir. Bu gelişim, avcılığa dair geleneksel bilgiler, inançlar ile ritüelleri de beraberinde getirmiş ve bir kültür ortamı oluşturmuştur.

Bu araştırmada, ağızlara ait kapsamlı eserlerden biri olan *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* adlı eser taranmış ve avcılık kültürüne ait dil unsurları tespit edilmiş ve değerlendirilmiştir. Ağızlarda tespit edilen avcılık faaliyetlerine dair terimler özellikle geleneksel avcılığa dair bilgileri içermesi açısından dikkate değerdir. Çalışmada avcılık terimleri *av aletleri, ürünleri ve yöntemleri, avcı anlamındaki terimler, av yerleri, av tuzakları, avı yapılan hayvanlar, avda yardımcı hayvanlar, av kıyafetleri, avla ilgili eylemler, av çeşitleri, avda yardımcı unsurlar* başlıkları altında incelenmiştir. Belirlenen bu on başlık altında avcılık terimleriyle ilgili ön bilgilerle terimlerin kullanıldığı yöreler verilmiştir. Bu başlıklarda belirlenen terimlerin sayıları sırasıyla, *av aletleri, ürünleri ve yöntemleri (47), avcı anlamındaki terimler (11), av yerleri (33), av tuzakları (9), avı yapılan hayvanlar (19), avda yardımcı hayvanlar (12), av kıyafetleri (4), avla ilgili eylemler (17), av çeşitleri (4), avda yardımcı unsurlar (9)* şeklindedir. Bu sayısal verilerde *av aletleri, ürünleri ve yöntemleri (47) ve av yerleri (33)* başlıklarında fazla terim olduğu; *av kıyafetleri (4), av çeşitleri (4)* başlıklarında ise tespit edilen terimlerin sayıca az olduğu belirlenmiştir. Ağızlarda belirlenen bu terimlerde görülen fonetik varyantlaşmalar, verilerin sayıca fazla olmasının sebepleri arasında gösterilebilir. *Çalışmada fonetik* varyantlaşmalarla ortaya çıkan terimler özellikle belirtilmiştir. Fonetik farklılık yanında terimlerin çeşitli anlam nüanslarıyla verildiği de *gözlemlenmiştir. Çalışmada*, göme (I) "Avcıların gizlenerek av bekledikleri yer." (Isparta, Muğla, Kıbrıs)(DS III, s. 2148), gume (I) "Avcıların pusu yeri." (İçel) (DS III, s. 2193), güme (I) [gümele] "1. Avcı kulübesi. "(Afyon, Isparta, Burdur, Denizli, Aydın, Manisa, Balıkesir, Çanakkale, Eskişehir, Tokat, Ankara, Muğla, Edirne, Tekirdağ)(DS III, s. 2222), köme (III) [kömele (I), kömelti, kömü, küme] "1. Keklik vb. kuşları avlamak için çalı çırpıdan yapılan, avcının gizlenmesine yarayan yer, barınak." (Isparta), 2. Yırtıcı hayvanları avlamak için yapılan tuzak." (Sivas) (DS IV, s. 2957) teriminde bu durum tanıklanabilmektedir.

Avcılık faaliyetlerinin çok yönlü olması ile zaman içerisinde kazandığı kültürel boyutları, avcılık kültürünü bir meslek folkloru bünyesinde incelemeye de imkân sağlar. Bu doğrultuda, av ve avcılık uğraşısına ait birçok kültürel unsurun dilde tanıklandığı da görülür. *Derleme Sözlüğü*'nde tespit edilen bu dil unsurları, Türk toplumun söz varlığında avcılık faaliyetinin önemini ve avcılık kültürünün ağızlara yansımasını ortaya koymaktadır. Bunun yanında geleneksel avcılık faaliyetlerine dair bilgi ve terimler de belirlenmiştir. Önceleri besin amaçlı gerçekleştirilen, ritüelistik yönü olan av faaliyetlerinin zamanla besin amacının yanında eğlence, birlikte vakit geçirme ve boş zamanı değerlendirme amacıyla da yapıldığı söylenebilir. Günümüzde yapılmaya devam eden avcılık faaliyetleri neticesinde bazı dil unsurlarının aktif olarak ölçünlü dilde de kullanıldığı, bazılarının ise eskicil öge olarak Anadolu ağızlarında yaşatıldığı görülmüştür. Anadolu ağızlarında avcılık ile ilgili olan eskicil terimlerin varlığı, bu kültürün köklü bir geçmişe sahip olduğunun göstergesidir.

Extended Abstract

Hunting is one of the fundamental activities that plays an important role in sustaining human life. It can be said that the emergence of hunting is related to nutrition, one of the basic human needs. Hunting, which is also important for clothing, shelter, etc., has been an important phenomenon in human life since early times. Although it is not known exactly when hunting activities began, there are different approaches regarding the reasons for its emergence. In this regard, there are approaches such as the necessity of eating meat as a result of changes in chewing habits due to human physiology; a method of demonstrating one's skills, reliability, and suitability for communal living within the family and community; and showing off to others or demonstrating generosity within the group.

There are also different approaches regarding the techniques first used in hunting activities. The most important of these are *endurance/long-distance hunting*, *trapping/passive hunting*, and *opportunistic hunting*. In addition to the increasing need for protein, the scarcity of easily gathered food, as well as climatic and physiological factors, enabled groups of *Homo Erectus*, who lived as gatherers, to scavenge and, indirectly, to engage in early hunting activities. It can be said that there is an intricate relationship between scavenging and hunting. It is thought that scavenging activities, which initially began with eating animal carcasses, gradually evolved into chasing predatory animals to take their prey from them, and later into simple hunts organized by imitating hunters/predatory animals. Thus, communities that gathered plant and animal products to make a living began to adopt a hunter-gatherer lifestyle. It can be said that this lifestyle has been continued in various forms among the Turks since the earliest times.

Since their emergence on the historical stage, the Turks have embraced a way of life intertwined with nature. Parallel to this way of life, it can be said that a close relationship and order existed between humans and nature among the ancient Turks. Hunting is one of the defining elements shaping the daily life of the Turks. In Turkish communities where hunting activities are prevalent, both individual and collective hunts are encountered. There are various reasons for hunting activities among the Turks: *food, trade goods, gaining prestige and coming-of-age ceremonies, medicine, performing beliefs and rituals, preparing for war*, and *entertainment*. Hunting activities, which have continued almost uninterruptedly in the lives of the Turks, have created a unique cultural environment. Elements of this culture have also found their place in linguistic units.

In this study, the work titled *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* (2009) was analyzed using documentation techniques, and the data was classified accordingly. Linguistic elements reflecting hunting culture in the *Compilation Dictionary* were determined as *hunting tools, products and methods, terms meaning hunter, hunting grounds, hunting traps, hunted animals, animals used to assist in hunting, hunting clothing, hunting-related actions, types of hunting, and elements used to assist in hunting*, and the linguistic data was listed under these headings. Under these ten headings, preliminary information about hunting terms and the regions where these terms are used are provided. The numbers of terms identified under these headings are, respectively, *hunting tools, products and methods* (47), *terms referring to hunters* (11), *hunting grounds* (33), *hunting traps* (9), *hunted animals* (19), *animals used to assist in hunting* (12), *hunting clothing* (4), *hunting-related actions* (17), *types of hunting* (4), and *auxiliary elements in hunting* (9). These numerical data show that the number of terms is high under the headings of hunting tools, products and

methods (47) and hunting grounds (33), while the number of terms identified under the headings of hunting clothing (4) and types of hunting (4) is low.

The multifaceted nature of hunting activities and the cultural dimensions it has acquired over time also allow for the study of hunting culture within the framework of occupational folklore. In this regard, it is evident that many cultural elements related to game and hunting are reflected in the language. These linguistic elements identified in the *Compilation Dictionary* reveal the importance of hunting activities in the Turkish lexicon and the reflection of hunting culture in the vernacular. In addition, information and terms related to traditional hunting activities have also been identified. It can be said that hunting activities, which were initially carried out for food and had a ritualistic aspect, have come to be performed not only for food but also for entertainment, spending time together, and making use of free time. As a result of hunting activities that continue to be carried out today, it has been observed that some linguistic elements are actively used in standard Turkish language, while others are preserved as archaic elements in Anatolian dialects. The existence of archaic terms related to hunting in Anatolian dialects is an indication that this culture has a deep-rooted history.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kısaltmalar

DS - *Türkçe Sözlük* (TDK, 2009).

TS - *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* (6 Cilt) (TDK, 2009).

Kaynakça

Bang, W. und Gabain, A. von (1931). *Türkische Turfan Texte V*. Berlin: Verlag der Akademie der Wissenschaften.

Bayat, F. (2009). "Sosyo-Ekonomik Bağlamlı Avdan Bozkır Eğlence Avlarına Geçiş". *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 1 (1), 1-11.

Binford, L. R. (1985). "Human Ancestors: Changing Views of Their Behavior". *Journal of Anthropological Archaeology*, 4 (4), 292–327, https://doi.org/10.1016/0278-4165(85)90009-1

Çetin, A., Erkal ve M. M. (2025). "Uygur Dönemine Ait Por-Bajin Bölgesinin Dinler Tarihi Ve Sanat Tarihi Açısından İncelenmesi". *Oksident* 7/2 (December2025), 223-234. https://doi.org/10.51490/oksident.1787272.

De Groot, J. J. M. (1921). *Die Hunnen der Vorchristlichen Zeit*. Berlin: Walter de Gruyter.

Diken, H. A. (2024). "Tarihî ve Kültürel Yönleriyle Eski Türklerdeki Halk Ekonomisi Faaliyetlerine Genel Bir Bakış". *HUMANITAS - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(23), 154-170. https://doi.org/10.20304/humanitas.1414689

Groeneveld, E. (2016). "Prehistoric Hunter-Gatherer Societies". *World History Encyclopedia*. Retrieved from https://www.worldhistory.org/article/991/prehistoric-hunter-gatherer-societies/

Gürgan, M. (2013). "İslam Öncesi Dönem Uygur Tıp Metinlerinde Bulunan Hayvansal Drog İsimleri". *Avrasya Terim Dergisi*, 1(2), 88-94.

Güven, Ö. ve Hergüner, G. (1999). "Türk Kültüründe Avcılığın Temel Dayanakları". *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(5), 32-49.

Hamilton, J. (1998). *İyi ve Kötü Kalpli Prens Öyküsü* (çev. Vedat Köken). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kafesoğlu, İ. (1997). *Türk Millî Kültürü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Lieberman, D. and Bramble, D. (2007). "The Evolution of Marathon Running: Capabilities in Humans". *Adis Data Information* BV. p. 288-290, https://doi.org/10.2165/00007256-200737040-00004

Mor, G. (2016). "Divanü Lûgati't Türk'te Kuş Adları Üzerine Bir İnceleme". *Researcher*, 4(2). 74–95.

Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* (çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: İşaret Yayınları.

Roux, J. P. (2013). *Türklerin Tarihi: Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl* (çev. Aykut Kazancıgil ve Lale Arslan-Özcan). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Soy M. ve Şengül S. (2026). "Selçuklu Mutfağı Av Etleri Ve Yemekleri". Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 34 (2), s. 1-17. https://doi.org/10.35379/cusosbil.1632855

Sümer, F. (1953). "Türklerde Avcılık". *Resimli Tarih Mecmuası*, 4/12, Haziran, s. 2404-2406.

Şirin User, H. (2007). "Runik Harfli Türk Yazıtlarında Av". *Dil Araştırmaları*, 1(1), 49-59.

TDK (2009). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

TDK (2009). *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* (6 Cilt). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tekin, T. (2000). *Orhun Türkçesi Grameri*. Ankara: Simurg Yayınları.

Tuncel, R. (2023a). *Eski Türkçede Avcılık Terimleri*. Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.

Tuncel, R. (2023b). "Eski Türk Avcılığının İnançsal ve Ritüelistik Boyutları". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* (11), 1122-1136. https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1262504

Türker, F. (2018). "Altay Türklerinde Avcılıkla İlgili Pratikler ve Efsanelerdeki Yeri". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi,* (45), 255-267.

Yaman, S. (2025). "Türk Atasözlerinde Av Kültürü". *Folklor Akademi Dergisi*, 8(3), 619-634. https://doi.org/10.55666/folklor.1731432

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 107-122
DOI: 10.30767/diledeara.1819812 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* Romanında Metinlerarasılık

Intertextuality in Mithat Cemal Kuntay's Üç İstanbul Novels

Fikri KULA*

* Dr. Öğr. Üyesi, Aksaray Üniversitesi, Sabire Yazıcı Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Aksaray, Türkiye.
e-posta: fkula32@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1010- 0251
ROR ID: ror.org/026db3d50

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
08 .11.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
02.02.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Kula, F., Mithat Cemal Kuntay'ın Üç İstanbul Romanında Metinlerarasılık *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 107-122
doi.org/10.30767/diledeara.1819812

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Özet

Metinlerarasılık, yirminci yüzyılın ikinci yarısında Batı kökenli bir edebiyat kuramı olarak ortaya çıkıp geniş yankı bulsa da uygulaması evrensel mahiyette olup çok daha eskilere dayanır. Metinlerarasılığın kuramsal çerçevesinin tam bir netliğe kavuşamaması ve kuramcıların farklı görüşler öne sürmesinin nedeni uygulama ve teori arasındaki zaman farkından kaynaklanır. Yazar ve eleştirmenler tarafından farklı yorumlar getirilse de metinlerarasılık postmodern yazının temel kuramlarından biridir. Metinlerarasılık, bir metinde yazara, metne ve okura bakan tarafı olması yönüyle çok katmanlı bir yapıya sahip olup metinler arasında etkileşimi ve çokseslilığı sağlayan temel unsurdur. Türk edebiyatının önemli isimlerinden Mithat Cemal Kuntay'ın okumaya merakı, zengin kütüphanesi, arşivci titizliğiyle araştırmalar yapıp belgeler toplaması ve bunları eserlerinde kullanma isteği eserlerinin çoksesli ve metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilecek bir yapıda olmasını beraberinde getirir. Yazarın İstanbul'un II. Abdülhamid, Meşrutiyet ve Mütareke dönemlerini gerçek olay ve şahıslardan hareketle kurguladığı Üç İstanbul romanında metinlerasılık, "kolaj-montaj", "alıntı" ve "gönderge" ile sağlanır. Bu çalışmada, Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanının kurgusunda yeri olan kaynaklar tespit edilerek metinlerarasılık yöntemleri açısından incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Mithat Cemal Kuntay, Türk romanı, İstanbul, Üç İstanbul, metinlerarasılık.

Abstract

Although intertextuality emerged as a literary theory of Western origin in the second half of the twentieth century and found widespread resonance, its application is universal and dates back much further. The reason why the theoretical framework of intertextuality has not been fully clarified and theorists put forward different opinions is due to the time lag between practice and theory. Although different interpretations have been made by writers and critics, intertextuality is one of the fundamental theories of postmodern writing. Intertextuality has a multi-layered structure in that it has a side that looks at the author, the text and the reader in a text, and is the main element that ensures interaction and polyphony between texts. Mithat Cemal Kuntay, one of the important names in Turkish literature, has a passion for reading, a rich library, and the meticulousness of archivists in researching and collecting documents, as well as his desire to use them in his works, all contribute to his works having a structure that can be evaluated in the context of polyphony and intertextuality. In the novel Üç İstanbul, in which the author fictionalizes the periods of Abdulhamid II, the Constitutional Monarchy and the Armistice in Istanbul based on real events and individuals, intertextuality is achieved through "collage-montage", "quotation" and "reference". In this study, the sources that have a place in the fiction of Mithat Cemal Kuntay's novel Üç İstanbul will be identified and examined in terms of intertextuality methods.

Keywords: Mithat Cemal Kuntay, Turkish novel, İstanbul, Üç İstanbul, intertextuality.

Giriş

Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* adlı eserinde metinlerarasılık (intertextuality) teorisinin Mikhail Bakhtin'in "söyleşimcilik" kuramının çerçevesinde "bir sözcenin başka sözcelerle ilişki halinde olmadan, belli oranda birbirlerini etkilemeden var olamayacağı görüşü[ne]" (Aktulum, 2000, s. 25) dayandığını belirtir. Bu görüşe göre her metin, yazarı bunu bilinçli olarak kurgulasın ya da kurgulamasın kendinden önceki metinlerle az ya da çok etkileşim hâlindedir. Julia Kristeva, Bakhtin'in bu görüşünden hareketle metinlerarasılık kavramını ortaya atar. Bakhtin'in görüşünü geliştirip metinlerarasılığı postmodern eleştirinin temeline yerleştiren Kristeva'ya göre "Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür" (Akt. Aktulum, 2000, s. 41). Metinler arasındaki ilişki, etkileşim, alışverişten doğan "çokseslilik" ve bir metnin diğer bir metinde dönüşümü ile sağlanan "alıntılar mozaiği" Kristeva'nın görüşünün özünü oluşturduğundan bu anlayışa göre metinlerarasılık olmadan metin yazımından da söz edilemez. Roland Barthes de Kristeva'nın görüşlerini benimseyip metinlerarası ilişkilerin bir sözcenin özellikleri ve anlamları bakımından başka metinlere göndermesi olduğunu ifade eder (Barthes, 1993, s. 126). Michael Riffaterre, Kristeva ve Barthes'in daha çok metin merkezli görüşünden farklı olarak metinlerarasılık kuramında okura önemli bir rol verip işlev yükler. Bu görüşe göre bir metindeki metinlerarası unsurlar okur tarafından fark edilemezse o metin tam olarak anlaşılamaz ve çözümlenemez. Okurun aktif bir rol oynadığı bu anlayışta "Bir metinde metinlerarasının varlığını algılayamamak, metnin yapısını tam olarak çözememek anlamına gelir" (Aktulum, 2000, s. 61). Laurent Jenny de metinlerarası ilişkileri daha somut bir düzleme oturtmak adına yaptığı tasnifleme çalışmaları ile dikkat çeker. Jenny'nin çabalarını geliştirip metinlerarası ilişkileri daha kapsamlı bir şekilde tasnif eden Gerard Genette'dir. Genette, birden çok metin arasındaki her türlü ilişkiye metinlerarasılık yerine "transtextualite" adını verir. Aktulum'un "metinsel-aşkınlık" (Aktulum, 2000, s. 82) olarak çevirdiği bu kavramı Gürsel Aytaç "metinaşımı" olarak ifade eder (Aytaç, 1999, s. 137). Metinlerarasılığı metinsel-aşkınlığın/metinaşımının içerisine dâhil eden bu görüşle Genette, kendinden önceki kuramcıların aksine metinlerarasılığın sınırlarını daraltmış olur. Tüm bu açıklamalardan sonra söylenebilir ki metinlerarasılık, yazar ve eleştirmenler tarafından tümüyle çerçevesi çizilip sistemleşememiş, yazar ve eleştirmenler tarafından farklı biçimlerde anlaşılmış olsa da postmodern yazının temel kuramlarından biri olmuştur.

1960'larda kullanılmaya başlanıp özellikle postmodern metinlerin çözümlenmesinde önemli bir rol oynayan ve "üstkurmacanın bir türevi" (Ecevit, 2001, s. 110) olarak değerlendirilen metinlerarasılık, bir edebiyat kuramı olarak yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkıp geniş yankı bulsa da uygulaması çok daha eskilere dayanır. Bir metnin kendinden önceki metinlerle iletişim ve etkileşimde olduğunu vurgulayan bu görüşe göre "Yalnızca 'yalnız-Âdem' bütünüyle söyleşimci yöntemden kurtulabilir." (Akt. Aktulum, 2000, s. 27.) Buradan hareketle etkileşim ve aktarımın asırlardan beri devam edegeldiğini ve metinlerarasılığın kuram olarak Batı kökenli olsa da uygulamada evrensel mahiyette olduğunu söylemek mümkündür. Ferhat Korkmaz da metinlerarası tekniğin Batı kökenli ve postmodern edebiyat kuramı olduğu algısına eleştirel bir dille şu şekilde yaklaşır:

"Türk ve dünya edebiyatında metinlerarası tekniğin yeni olduğunu öne sürmek ve bu tekniği sadece postmodern edebiyat kuramlarına özgü kılmak, edebiyat teorisi bağlamında pek çok soruna neden olabilmektedir. Çünkü iktibas, telmîh, irâd-ı mesel ve tazmîn gibi klasik belâgat ilminin öne sürdüğü edebî kavramları bir tarafa bırakmak gelenek ile modern/modern sonrası arasındaki bütün bağları ortadan kaldırmak anlamına gelir." (Korkmaz, 2017, s. 71-72)

Feyza Bulut, metinlerarasılığın kuramsal çerçevesinin tam bir netliğe kavuşamaması ve tasniflendirme ile anlamlandırmada yaşanan "karmaşa"nın nedenini uygulama ve teori arasındaki zaman farkına bağlar: "Bu karmaşa, kuramın uygulamasının eskiye; teorisinin ise yeniye dayanmasından kaynaklanmaktadır." (Bulut, 2018, s. 16). Bulut, kuramsal çerçevesinde her ne kadar netlik olmasa da metinlerarasılığın metne kazandırdıklarının önemli olduğunu vurgular. Ona göre metinlerarası ilişki, metne "yazar, metin ve okur" merkezli olmak üzere üç şekilde katkı sağlar. Metinlerarası ilişkiler bir metinde yazara, metne ve okura bakan tarafı olması yönüyle çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu yapıda yazar metnini kurgularken iç ve dış birçok etkileşim içerisindedir. Metnin içine dâhil edeceği unsurlar ve başka metinlere yapacağı göndermelerle eserinin niteliğini artırabilir. Bu noktada belirtilmeli ki metinlerasılık edebî metinler arasında olabileceği gibi farklı türden metinlerle etkileşim yoluyla da gerçekleşebilir. Böylelikle metin, yazarın mahareti oranında zengin ve derin katmanlardan oluşan bir yapı arz eder. Bu ilişki ve etkileşimde en aktif rolü üstlenenin ise okur olduğu söylenebilir. Çünkü yazarın maharetini ve metnin zenginliğini ortaya çıkaracak olan okurdur. Bu yönüyle okur, metinlerarası etkileşim ve aktarıma en çok katkı yapan unsurdur (Bulut, 2018, s. 12).

Aktulum, metinlerarası ilişkilerin uygulama yöntemlerini temelde "ortakbirliktelik ilişkisi" ve "türev ilişkisi" olmak üzere ayırıp iki tip yöntem olduğunu ifade eder. Bu yöntemlerin de "açık" ve "kapalı" bir biçimde yapılabileceğini vurgular. Alıntı ile göndergenin açık metinlerarasılık; gizli alıntı ile anıştırmanın ise kapalı metinlerarasık yöntemi olduğunu dile getirir. Yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm (travestissement burlesque) ve öykünmenin (pastiş) de türev ilişkisine dayanan açık metinlerarasılık biçimleri olduğunu belirtir. (Aktulum, 2000, s. 94). Ortakbirliktelik ilişkisine dayalı ve açık yöntemlerden olan alıntı, metinlerarasılık uygulamasında en çok kullanılan yöntemdir. Ayraçla yahut italik yazılarak başka bir metinden yapılan alıntıyla metinler arasında alışveriş sağlanmış olur. Göndergede ise doğrudan bir alıntı yapılmaksızın yazarın adına yahut yazdığı metnin başlığına değinip okuyucu o metne yönlendirilir. Ortakbirliktelik ilişkisine dayalı gizli yöntemlerden gizli alıntı (aşırma) ise "başkalarının düşüncelerini, uğraş vererek ulaştıkları düşünsel sonuçları kendisininmiş gibi gösterme çabasıdır" (Aktulum, 2000, s. 104). Anıştırma, alıntıdaki gibi ayraçla yahut italik olarak belirtilmeden ve kelimesi kelimesine alınmadan yapılan örtük ve gizli bir gönderme olarak ifade edilir. Türev ilişkisine dayanan yansılama (parodi), soylu veya ciddi olarak ele alınıp işlenen bir türdeki metnin konusunu değiştirip eğlenme ve alay etme esasına dayanır. Bu yöntemde "ana-metin ile gönderge-metin arasındaki ilişki konu düzeyinde" (Aktulum, 2000, s. 118) gerçekleşir. Alaycı (gülünç) dönüştürüm amacı bakımından parodideki gibi örnek metni eğlence için dönüştürmeyi ve yermeyi esas alsa da konu yerine biçeme yönelmesiyle parodiden ayrılır. Bu yöntemde ana metnin konusu aynı kalmakla birlikte "yeni bir biçemde yeniden yazmak" (Aktulum, 2000, s. 126) öne çıkmaktadır. Öykünme (pastiş) ise parodi ve gülünç dönüştürümden amacı bakımından ayrılır. Öykünmede alay, eğlenme ve oyun sözkonusu olmayıp ana metin "dil ve anlatım özellikleri" bakımından taklit edilir (Aktulum, 2000, s. 133). 1885 yılında İstanbul'da doğan Mithat Cemal Kuntay, Mekteb-i Hukuk'u bitirdikten sonra 1908 yılında Türkiye'nin ilk hukuk doktoru ünvanına sahip kişisi olur. (Kahraman, 2002, s. 379). Mezun olup bir süre hitabet dersleri veren Kuntay, daha sonra Adliye Nezareti'nde çeşitli görevlerde bulunur. Bir süre sonra da buradan kendi isteğiyle ayrılıp hayatının sonuna kadar noterlik yapar. Mithat Cemal'in edebiyata ilgi ve merakı küçük yaşlarda ailesi vesilesiyle başlar. Annesi Samiye Hanım, Namık Kemal'in *Cezmi* romanını oğluna okuyarak ona edebiyat zevkini aşılar (Ayvazoğlu, 2016, s. 11). Çocukluğunda edebiyata ilgi duyan Kuntay'ın ilk şiir denemeleri İdadi

zamanlarındadır. Sonraki dönemlerde şiir, roman, tiyatro, biyografi ve araştırma, fıkra ve makale, çeviri türlerinde eser veren Mithat Cemal Kuntay, sohbetiyle de döneminin sevilen simalarından olup çalıştığı noter dairesi edebiyatçıların toplandığı yerlerdendir (Akt. Akın, 2000, s. 1). Eserlerinde Türk edebiyatının iz bırakmış isimlerinden Namık Kemal, Yahya Kemal, Abdülhak Hâmid, Mehmet Âkif etkisi hissedilen Mithat Cemal'e en fazla şöhret kazandıran ve tek romanı olan eseri Üç İstanbul'dur. Bu çalışmada Mithat Cemal Kuntay'ın 1938'de yayımlanan ve İstambul'un tarihî dönemlerinden II. Abdülhamid, Meşrutiyet ve Mütareke yıllarını anlatan Üç İstanbul romanı metinlerarasılık bağlamında incelenecektir.

1.*Üç İstanbul* Romanında Metinlerarasılık

Mithat Cemal Kuntay, "bir muaşeret romanı" yazdığını, bunu yaparken yabancı konu ve kaynaklara gitmeyip her kesimini tanıdığı İstanbul insanını işlediğini, görmediği ve bilmediği hiçbir şeyi romanına dâhil etmediğini vurgular (Akt. Kudret, 1978, s. 414-415). Kuntay'ın bu ifadeleri onun "başka metinlerden olduğu kadar dış gerçeklikten beslenmiş" (Aktulum, 2018, s. 253) olduğunu kanıtlar niteliktedir. Romanı üzerine çok çalışıp, tarihî belge ve kaynaklardan yararlanan Kuntay arşivci olup, topladığı belgelerden olabildiğince faydalanması onun önemli bir özelliğidir (Akın, 2000, s. 20). Yazarın arşivciliği ve belgelerden yararlanma isteği, bazen romanının kurgusunu olumsuz şekilde etkileyecek boyuta ulaşıp metin içinde dipnotlar vermeye kadar uzanır. "Romancının 'tarihçilik' iddiası öylesine ağır basmaktadır ki, böyle eserlerde hiç de adet olmadığı üzere, yazar romanına yer yer dipnotlar koymaktan ve tarihî eserlere gönderme yapmaktan kendini alamamıştır." (Timur, 1991, s. 217-218). Romancının başka metinlere gönderme yapmaktan "kendini alamaması", eserinin çoksesli ve metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilecek bir yapıda olmasını sonucunu doğurur.

Cevdet Kudret, Mithat Cemal'in roman kişileri için yaptığı yerlilik vurgusunu eleştirir. Onun özellikle Stendhal hayranlığının bilinmesinden hareketle de ***Üç İstanbul***'da *Kırmızı ve Siyah* etkisinin olduğunu dile getirir:

"[R]omanın baş kişisi Adnan'ın yoksul bir genç olması, yükselme ve sınıf değiştirme tutkusuna kapılması, soylu ve zengin iki ailenin kızlarına özel ders vermesi onlarla duygusal ilişki kurması, bunlardan bir tanesine derin vurgunluğunun ölüm ânına kadar sürüp gitmesi ve ölüm sırasında meydana çıması, v.b bakımlarından, bu roman, Stendhal'in Kırmızı ve Siyah adlı romanıyle (tutkulu bir genç olan Julien Sorel'in kişiliği, Mme de Renal ve Mll de Mole ile ilişkileri, v.b) yakın bir benzerlik göstermektedir." (Kudret, 1978, s. 417).

Batılı yazarları takip edip eserlerini okuyan Mithat Cemal'in Stendhal hayranlığının yanı sıra kütüphanesinde Hugo ve Balzac'ın eserlerinin ciltler hâlinde bulunduğu bilinir (Ayvazoğlu, 2016, s. 16). Çok okuyup farklı türlerde metinler kaleme alan, çeviriler yapan Kuntay etkilenme konusunda dikkate değer ifadeler kullanır. "İntihal Meselesi" başlıklı yazısında Türk toplumunda nitelikli olan bir şeyde kabahat arandığını, Batı edebiyatında yazarların kendinden önceki sanatkârlardan etkilenmesinin normal karşılandığını belirtirken bizde ise etkilenmenin hemen intihal olarak değerlendirilmesine Fikret'in *Rübab-ı Şikeste* ve "Sis"e yönelik gelen eleştirilerden hareketle tepki gösterir (Akın, 2000, s. 355). Kuntay'ın bu sözleri kendisine yapılan eleştirilere de toplu bir cevap gibidir. Yazar, romanda Adnan'ın *Yıkılan Vatan* isimli eserini yazarken kullandığı "Bir iki satırını bir müelliften aldığı bu faslı Adnan, kendi ıstırabını anlatan bir adamın sevinciyle yazıyordu." (Kuntay, 2011, s. 30) cümlesiyle bu görüşünü kurgu düzleminde de ifade eder. Ro-

manını arşivci ve tarihçi titizliğiyle kaleme alan Mithat Cemal'in etkilenme hususundaki görüşlerinden hareketle eserinde metinlerarasılıkla yoğun bir ağ oluşturduğunu görmek mümkündür. Üç İstanbul romanında metinlerasılık, "kolaj-montaj", "alıntı" ve "gönderge" ile sağlanır.

Kolaj-Montaj

Metinlerarasılık ve çokseslilliğin oluşmasında önemli unsurlardan kabul edilen kolaj ve montaj, farklı metinlerden alınan parçaların bir araya getirilmesiyle sağlansa da "monte edilen nesnenin kompozisyona sağladığı anlamsal katkı, montajı 'kolaj'dan ayıran belirgin noktalardan biridir." (Sazyek, 2020, s. 203-204). Kolajda metne eklenen parça ile parçalılık sağlanırken montajda metnin anlam bütünlüğü sekteye uğramaz. Yazar, eserinde kullandığı montaj tekniği ile "kendi kültürel birikimini, anlamsal bir katkı kaynağı hâlinde devreye sokarak eserde kültürel, düşünsel bir, çok katmanlılık" (Sazyek, 2020, s. 204) oluşturma niyetindedir. Mithat Cemal, Üç İstanbul'da Sait Paşa'nın *Jurnal* adlı eseri üzerinden montaj tekniğine sıkça başvurarak dönemin hadiselerini gerçekçi bir şekilde anlatmaya çalışır.

Roman kişisi Adnan, "Yıkılan Vatan" isimli bir roman yazmak için çalışır. Romanı bastırırken kişi adlarını değiştireceği "Romanını bir gün Mısır'da bastırırken, bu fasıldaki vaka şahıslarının isimlerini değiştirecek, anasına ve kendisine başka adlar bulacak" (Kuntay, 2011, s. 13) ifadesiyle vurgulanır. Mithat Cemal'in Üç İstanbul'unda Adnan'ın kendi hayatından izler taşıması ve roman kişilerinin "bir bölümünü yakın çevresinden seçtiği kahramanlarla" (Yalçın, 2010, s. 658) oluşturması birbirini tamamlar niteliktedir. Bunun en iyi örneği, romanda şair Mehmet Raif adıyla yer alan karakterin Kuntay'ın çok sevdiği ve örnek aldığı Mehmet Âkif olduğu görüşüdür: "*Üç İstanbul* adlı romanının önemli birkaç karakterinden biri, Âkif'i örnek alarak çizdiği Şair Raif'tir." (Ayvazoğlu, 2016, s. 12). Eserde yer alan gerçek kişilerden biri de II.Abdülhamid'in Mâbeyin Müşiri olan, "İngiliz" ve "Büyük" lakaplarıyla da bilinen Eğinli Said Paşa'dır (Erkan, 2008, s. 574). Sait Paşa "Mâbeyn'de görevli olduğu sırada Midhat Paşa'nın sürgününü bizzat gerçekleştiren" (Çağlar, 2010, s. 135) kişidir. Bu sürgünü de "Osmanlı devlet ricalinde rastlanmayan" (Kaynar, 1986, s. 351) bir şekilde tuttuğu günlükte anlatır. Romanda Adnan, İngiliz Sait Paşa'nın o dönem sarayda tuttuğu günlüğü alıp okur ve bu günlüğün bazı bölümleri eserde aktarılır. Mithat Cemal, roman tekniği ve kurgusunu zayıflatma pahasına verdiği dipnotlar ile aktardıklarını kaynağa dayandırıp yazdıklarının gerçek olduğunu vurgular. Sait Paşa'nın günlüğünden bahsedilen yerdeki dipnotlarla eser hakkında şu bilgileri verir: "İngiliz Sait Paşa cülusunda Abdülhamit'in saray feriki oldu ve ilk günden itibaren Curnal diye bir defter tuttu; sarayın vakalarını günü gününe yazdı. Bu eser basılmadı." (Kuntay, 2011, s. 16). Romanın yazıldığı tarihte henüz basılmamış olan eser 2010 yılında Burhan Çağlar tarafından Latin harflerine aktarılarak yayımlanır. Romanın "Korkunç Komitacılar" başlıklı bölümünde, Adnan'ın evinde toplanan Moiz, Dilâver, Kadri, Raif, Dağıstanlı Hoca, İngiliz Sait Paşa'nın hatıralarını Adnan'ın sesinden dinlemeye başlarlar. Adnan'ın okuduğu ve Sait Paşa'nın jurnalinden alınan şu bölüm Mithat Paşa'nın azlolunmasını anlatır:

"2 Muharrem 1294 ve 24 Kânun-ı sani 1292 ve Şubat 1877, Pazartesi Bugün Sadrazam Midhat Paşa, sadaretten azlolunarak bairade-i seniyye vasıta-i acizanemle memalik-i şahaneden. teb'id olunması için İzzeddin vapur-ı humayuniyle İtalya'da Brendizi iskelesine gönderilmiştir. Nasıl teb'id olunduğunu berveçh-i zir beyan olunur. Midhat Paşa sadrazam olduktan sonra hilaf-ı me'mul ibtidaları zımni ve sonraları dahi aleni olarak evamir-i seniyye-i adaletkaraneye muhalefet etmeğe mütecasir oldu. Zat-ı şahane efendimiz cülus-ı humayunlarından beri gerek Midhat Paşa ve gerek

Mehmed Rüşdü Paşa hakkında: 'Bu adamlar vatan ve millete hizmet edemez, bunlar haindirler' deyu efkâr-ı şahanelerini beyan buyururlardı." (Kuntay, 2011, s. 128).

Sait Paşa'nın jurnalinden montaj tekniğiyle alınıp romana yerleştirilen bu bölüm dönemin hadiselerini gerçekçi şekilde yansıtmaktadır.

Toplananların araya girmesiyle sürekli bölünse de Adnan günlükte yazılanları yeniden okumaya başlar. Bu bölümde Sait Paşa'nın, Abdülhamid'in Midhat Paşa'yı azlinin ne kadar haklı gerçeklere dayandığını gerekçelendirmeye çalıştığı görülür. Sait Paşa, Mithat Paşa'nın Padişah'ın emirlerine uymadığını ve yönetim şeklini cumhuriyet olarak değiştirme düşüncesinde olduğunu şu cümlelerle ifade eder:

"Efendimizin haklı olduğunu berveçhiâti beyan olunan vukuat tasdik ve ispat eder. Evvela, Midhat Paşa şevket-meab efendimizin evâmir-i seniyyelerine adem-i itaatte bulunmağa cür'et etmiştir. Saniyen, Midhat Paşa'nın, memleket hakkında ne derece muzırr ve fasit bir âdem olduğu, daima cumhuriyet efkarında ve kendilerini üdebadan ve ahvâl-i âleme vakıf zan ve fikrinde bulunan birtakım süfelâ ve cühelâ ile görüşüp konağını sadrazam konağı değil, âdeta bir dârünnedve hey'etine koymuş olmasından istidlâl olunur. Çünkü müşarünileyh kendi efkârıyle mutabık efkârda birini görecek olsa derhal temha bir odada, münasebet olsun olmasın mükalemeyi saltanat-ı seniyye üzerine götürerek 'Hanedân-ı Osmâniye'den artık hayır gelmeyecek, cumhuriyete tahvil etmekten başka çare kalmadı' sözlerinde bulunmuş olduğu hadd-i tevâtüre varmıştır." (Kuntay, 2011, s. 129).

Günlük şeklinde yazılan metinden montajlanarak romanın kurgusuna eklenen bu bölümle Kuntay, o dönem yaşananları birinci ağızdan naklederek Abdülhamid yanlıları ve karşıtlarının hangi düşünce yapısında olduklarını da bir yönüyle yansıtmış olur. Sait Paşa'nın defterinde hatıralarını anlatması Sait Paşa'nın gözüyle yansıtılmış olsa da dönemin siyasi yapısı ve mücadelelerini anlamada önem arz eder. Mithat Cemal Kuntay; Abdülhamid, Meşrutiyet ve Mütareke dönemlerini gerçekçi bir bakış açısıyla vermeye çalıştığı için dönemin önemli eserlerinden sayılabilecek *Jurnal*'i, romanının önemli kaynaklarından biri olarak kullanır. O günlerde yaşananları geniş bir çerçevede anlatmak isteyen yazar, "Abdülhamit devrinin baskısını, aydınların psikolojik durumlarını" aktarır (Naci, 2007, s. 36). Sait Paşa'nın hatıralarından aldığı şu bölümle Abdülhamid, Mithat Paşa, Sait Paşa ve Mahmut Paşa gibi isimlerin alınan kararlar karşısındaki tavırlarını görmek mümkündür:

"'Midhat Paşa istiklaliyetini aldı, o sayede Murad'ı bermurad ederiz' mükâlemesinin vukuu münderiç olduğundan ve bu komiteden başka daha sâir mahallerde saltanat-ı seniyyenin aleyhinde komitelerin dahi mevcut ve bunların cümlesinin reisi Kemal Bey olduğu tahakkuk ettiğinden Midhat Paşa'nın azil ve nefyi aynı ferman hükmünü almıştır. Binaenaleyh işbu Pazartesi gecesi akşamdan beşe kadar zat-ı şâhane efendimiz, Mahmud Paşa ve Başkâtip ve âcizleri ile bir odada müzakereye iştigal ederek biz, işbu azil ve teb'id mes'elesini biraz müddetçik te'hir buyurulsun diye rica ve istirham ettikse de efendimizin ısrarı aynı kerâmat oldu; netice-i müzekerat Midhat Paşa'nın azliyle beraber Kanun-ı Esasi'nin yüz on üçüncü bendi ahkârnınca memalik-i şahaneden tard ve teb'idi maddelerinden ibârettir. Bu kararın hayyiz-i husule getirilmesi zımnında efendimiz bana şu evâmiri ferman buyurdu: 'Sabahleyin saat iki buçukta zabtiye müşiriyle beraber Midhat Paşa'nın konağına gidip mührü aldıktan sonra, Ahırkapı açığında hazır bulundurulacak İzzeddin vapur-ı humayununa gönderilmesi için zabtiye müşirine teslim kılınacak ve fakat ihtiyaten konağın civarında biraz asker ile zabtiye bulundurulacaktır.'

Gece saat altı raddelerinde zati şahane efendimiz beni harem-i humayuna celbedip Başmusahip ile Kahvecibaşı'nın, evvelki gün yani Pazar günü şehrin her tarafında, 'Eğer Midhat Paşa azlolunursa bilcümle ahali ayaklanıp mabeyn-i hümâyuna gelerek cebren yine sadrazam ettireceklerini işitmiş olduklarını' ve ağlayarak, 'Aman efendim, Midhat Paşa'yı azledecekmişsiniz. Sakın etmeyiniz, hâl pek fenadır' diye söylediklerini, efendimiz bana hem hikâye eyledi ve hem de akşarnki kararın sabahleyin icra olunmasını tekrar ve Mahmud Paşa'nın dahi mabeyn-i hümayuna gelip yatmasını ferman buyurdular." (Kuntay, 2011, s. 130-131).

Adnan'ın evinde toplanan komitacılar, Sait Paşa'nın jurnalinden Midhat Paşa'nın nasıl azledildiğini bütün ayrıntılarıyla öğrenirler. Sait Paşa, Midat Paşa'yı dairesine çağırıp orada mührünü alarak bir istimbot ile onu yurt dışına çıkaracak vapura göndereceğini, bu planın nasıl gerçekleştiğini ve yaşananları Abdülhamid'e anlattıktan sonra onun övgüsüne mazhar olduğunu günlüğünde âdeta gururla anlatır. Reşat Kaynar'ın "hukuk tarihimize de kaynak görevini yapmaktadır" (Kaynar, 1986, s. 358) dediği şu ifadeler montaj tekniğiyle romana dâhil edilir:

"(…) Birinci sözüm "Sadaret mührünü bendenize teslim etmeniz irâde-i seniye iktizasındandır" kelimesinden ibaretti. Bir yarım dakika kadar tevakkuf ettikten sonra, "Alınız" dedi; ben de alıp cebime koydum. Bunu müteakip, "Bir vakitten ötede beride saltanat-ı seniye aleyhinde tecemmü eden cem'iyet-i hafiyelerde bulunanlar zât-ı âlinizin konağına devam eden takımdan olduklarından bu hal hakkınızda tabii şüpheyi davet etti. Ve hatta dün akşam zabıta tarafından takdim olunan dört curnalın birinde zât-ı âlilerinizin ismi zikrolunmuş ve Kemal Bey'in hanesinde bulunanlar tarafından 'Midhat Paşa istiklaliyetini aldı, muradı bermurad ederiz deyu sözlerin tefevvüh olunduğu yazılmış olduğundan, eğerçi zâ-tı şâhane efendimiz, sizin doğrudan doğruya bu cemiyetlerde medhaliniz olduğuna inanmak istemedilerse de mademki ism-i âlinizi böyle şarahaten mezkûrdur, o halde hem nefs-i âlinizi vikaye etmek ve hem de memlekette bu makule ifsâdatın önünü almak için velinimet efendimiz zât-ı âlilerinizin memalik-i şahaneden bugün çıkmanızı ferman buyurdular ve bunun için işte İzzeddin vapur-ı hümayunu hazırdır' diyerek pencereden vapuru gösterdim. Bu ferman-ı padişahiyi işitir işitmez rengi kaçıp ve bir telaşa gelerek, 'Vallah, billah benim bu cemiyetlerden haberim yok; Allah bu çapkınların belasını versin; bu, Rusya parasıyla ve Halim Paşa'nın hud'asiyle vücuda gelmiş bir şeydir. Eğer beni buradan tard ve teb'it ederseniz alimallah memleket mahvolur, Beşikler körfezindeki donanma üç güne kadar buraya gelir; buraları iyi düşünmelidir' dedi. (…) Gerek burada ve gerek Avrupa'da memleketimizin bu müşkül zamanında işleri ben görürüm diye bir hüsn-i zan hâsıl olmuş olduğundan eğer ben buradan gidecek olursam memleket alim allah biter" dedi. Bak şu herifin sözlerine. Memleketi hal-i buhrana ilga eden kendisidir. 'Her neyse… Ben de, "Siz burada oturunuz. Ben gidip efendimize arz ederim' diyerek bahçeden mabeyne giderken efendimizi bahçeye nazır kapıda gezindiklerini görünce sür'atle gittim. 'Ne yaptın?' buyurdular. 'İşte efendim mühr-ı hümayununuz! diyerek mührü verdim. Sonra Midhat Paşa'nın istirhamını da arz ettim. "Bu olamaz; mutlaka gitmeli; bundan sonra bu adamı burada bırakmak daha ziyade tehlikeyi mucip olur. Al bu zaptiye curnalları da kendisine götür!' ferman-ı hümayunu sadır oldu. Midhat Paşa'nın yanına varıp, 'Şimdi İzzeddin vapur-ı hümayunu ile hareket etmeniz kat'iyyen ferman buyuruldu ve bu curnalları da efendimiz size' gönderdi, okusun da iyi anlasın buyurdular" dedim. İsmi olan curnali okuduktan sonra, "Haberim yok. Çapkınlar iftira etmişler!' deyip çehresinde renk gidip biraz telaş etti. 'Uşağınızı gönderiniz; çamaşır ve para vesair lüzumu olan eşyayı vapura götürsünler. Çünkü efendimiz her ne ve her kimi beraberinde götürmek istiyorsa götürsün buyurdular' dedim ve uşağı oraya celbettim. Vereceği evamiri kulağına söyledi ve arabasının dahi has ahurdan gitmesi içjn mezuniyet verdim.

Uşağı gittikten sonra "beni nereye göndereceksiniz" diye sual etmesi üzerine ben de 'Hudud-ı memalik-i şahaneden çıktıktan sonra siz nereye isterseniz oraya gitmeye me'zunsunuz; fakat Şıra en yakın olduğundan oraya çıkabilirsiniz' cevabını verdim. 'Oradan başka bir yere gitmek için vapur bekleyecek değil miyim? Öyle olduğu halde beni Rumlar içinde bırakmayınız; Marsilya uzaktır; Brindizi'ye çıkarınız' demesi üzerine: 'Hâk-i pa-yı şahaneye arzederim' dedim. 'Lakin benim emniyetim olan bir yaver daha isterim; çünkü emniyetim kalmadı; nefsime suikast ederler' demesi üzerine, 'Aman böyle bir cinayet hiç kimsenin hatırına gelmedi; bu söylediğiniz şey mümkünattan değildir' cevabını verdim. Muahharen kanepeden kalkıp biraz gezinerek pencereden birkaç defa denize doğru baktı ve bu veçhile iki dakika kadar mürur ettikten sonra 'Gitmeli ha?' dedi. 'Evet gitmeli! İki yaver ile iki çavuş sizi istimbot ile İzzeddin'e götürmek için iskelede bekliyorlar' cevabım üzerine 'Allah rahmet eylesin bu millete!' diyerek kapıdan çıktı. İstimbota bindirdim ve vapur-ı hümayuna gönderdim. Vapur dahi derhal hareket etti. Ben mabeyne avdetimde efendimiz kapı önünde mermerlik üzerinde gezinmekteydiler. 'Paşa ne yaptınız?' buyurdular. 'Efendim, vapur alıp hareket etti' cevabını verince efendimiz fevkalâde mahzuz oldular ve iltifat buyurdular.' (Kuntay, 2011, s. 132-136).

Adnan'ın okuduğu birkaç sayfalık bu bölüm, Abdülhamid'in Midhat Paşa'yı görevden alıp sürgüne gönderme vazifesini nasıl uzun uzun planlayıp daha sonra bu plan çerçevesinde hareket geçtiğini yansıtır. Sait Paşa'nın *Jurnal*'inden montaj tekniğiyle romana dâhil edilen bölümde, olayların birinci ağızdan aktarılmasıyla gerçekçiliğin sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir.

Alıntı

Metinlerarasılık uygulamasında en çok kullanılan yöntem olan alıntı, ortakbirliktelik ilişkisine dayalı ve açık yöntemlerden olup ayraçla yahut italik yazılarak belirtilir. Böylece alıntılanan sözlerin yazara ait olmadığı vurgulanmış olur. Alıntı "[b]ir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılar[r]" (Aktulum, 2000, s. 94). Başka bir metinden yapılan alıntıyla metinler arasında alışveriş sağlanmış olmakla birlikte yazar kendi görüşünü de açıklamış ve desteklemiş olur. Üç İstanbul romanında edebî ve felsefî metinlerden yapılan alıntılar eserin çok katmanlı yapısında etkilidir. Romanda farklı edebî metinlerden alıntılar bulunur. "Fuzulî'nin Anlatılamayan Beyti" başlıklı bölümünde Tapu Müdürü Senih Bey, dairede pek iş olmayan bir gün başkâtibine Fuzuli'nin bir beytini anlatmak ister. "Bu gamlar kim benim vardır baîrin başına koysan/Çıkar kâfir cehennemden güler ehl-i azâb oynar" beytini okuyan Senih Efendi, "Fuzulî'nin bu beyti bir âyet-i kerimeye telmihtir" (Kuntay, 2011, s. 287) diyerek şairin mısralarını açıklamaya girişse de daireye gelenler yüzünden sözü yarım kalır ve eşinin kendisini aldattığını öğrenince felç geçirir. Bu bölüm "Fuzulî'nin bu beyti defterhanede artık ebediyen anlatılmayacak." (Kuntay, 2011, s. 289) cümlesiyle sona erer. Mithat Cemal, hem Fuzuli'nin beytini alıntılayıp hem de buradan hareketle Allah'ın indirdiği âyetlere inanmayanların bir devenin iğne deliğinden geçmediği müddetçe cennete giremeyeceğinin ifade edildiği A'râf Sûresi 40. Âyete (Altuntaş&Şahin, 2011, s. 169) telmih yoluyla değinerek metinlerarasılığı sağlanmış olur.

Hidayet, konağında büyük bir iftar tertip eder. Misafirler iftar öncesi gelip çeşitli konularda sohbet ederler. Kalabalık, iftardan sahura kadar söyleşmeye, bazıları da tartışmaya devam eder. Filozof Haldun ile Habibullah arasındaki medeniyet münakaşası da bir hayli uzar. Filozof Haldun, tartışmayı bitirmek adına Bâkî'nin "Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş" (Küçük, 2015, s. 234) mısraını okur. Romanda Haldun'un ağzından yapılan alıntıyla metinlerarasılık sağlanmış olur.

Adnan ile Süheyla'nın edebiyat derslerinin birinde Süheylâ, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın eseri *Eşber*'i ezberden okumaya başlar. O esnada hayalinde Süheylâ'yı soyan Adnan, kızı öpmek ister. Süheylâ karşılık vermeyince bu durumu Süheylâ'nın naz yapması olarak yorumlayan Adnan, kıza yeniden yaklaşınca da Süheylâ bu olaydan daha birkaç gün önce kendisiyle evlenmeyi istemeyen adamın şu an karşısında kendisiyle alay ettiğini düşünerek âdeta sinir krizi geçirir. Süheylâ'nın sesinden dolayı konak ahalisi odaya koşar, komşular kapı pencereye çıkar. Adnan konaktan kaçarcasına gider. Akşam olunca odasında yalnız kalan Süheylâ, çok uzaklardan bir ud sesiyle birleşen "Sen bu yerden gideli ey saçı zer/Seni söyler bana dağlar, dereler…" şarkı sözlerini duyar. Güftesi Recaizade Ekrem'e ait olan bu şarkı, romana çokseslilik kazandıran unsurlardandır. Romanda geçen şarkılardan biri de güftesi Mehmed Sa'dî Bey'e ait olan "Telif Edebilsem Feleği" isimli şarkıdır. Senih Efendi, kızı Melahat'a udda bu şarkıyı çaldırır (Kuntay, 2011, s. 284).

Abdülhamid döneminin gerçeklerinden biri olan jurnal da romanda yer bulur. Sakallı Vasfi, Adnan'ı Maliye Nazırı'na jurnalleyerek menfaat elde etmek ister. Nazır üç gün tuttuğu Adnan'ı çıkarınca bu kez de Nazır'ı saraya jurnaller. Bundan dolayı kendisine Sivas'ta bir sancakta mutasarrıflık verilir. Sivas Valisi, Vasfi'nin hırsız olduğu gerekçesiyle onun azledilmesini ister. Abdülhamid'in Vasfi'yi hırsız ilan edip azletmesi dolayısıyla Sakallı Vasfi, Ziya Paşa'nın şu mısralarını söyler: "Derde uğrar kim sadakat etse elbet devlete/İstikamet mahz-ı cinnettir bu mülk-i millete!" (Kuntay, 2011, s. 328). Vasfi, devlete sadakat gösterip de karşılığında gördüğünü düşündüğü muameleyi Ziya Paşa'nın beytini alıntılayarak yansıtmış olur.

Mithat Cemal, edebî metinlerin yanı sıra çeşitli felsefî sözleri de alıntılayarak kurguda oluşturmaya çalıştığı unsurları destekler. Romanda Şair Raif'in sert mizacı Adnan'a göre hastalıklıdır. Raif, insanlarla bir arada olmayı sevmeyen, dostlarını her gün yeniden değerlendirip bir adamı dünkünden farklı görürse ondan uzaklaşan biridir. Raif'in durumu Marcus Aurelius'un "bugün meraklılarla, vefasızlarla, kaba, kıskanç, bencil kişilerle karşılaşacağım." (Aurelius, 2012, s. 40) cümlesine atıfla "Her sabah evinden çıkarken Marcus Aurelius gibi, 'Yine bugün sahte bir vekara, bir yalancıya, bir haksıza, bir akılsıza rastalayacağım' derdi." (Kuntay, 2011, s. 35) şeklinde alıntılanır. Raif'in Aurelius'tan farkı ise bu insanları mazur görmek yerine azarlamasıdır.

Meşrutiyet ilan edilince Adnan avukatlık yapıp gün geçtikçe zengin olur. Beyoğlu'nun meşhur terzilerine gidip kıyafet diktirir. Giyinip kuşandıkça yeni hâlini çok seven Adnan, terziden "nikbin" olarak ayrılır. Adnan'ın iyimser tavrı Epiktetos ile Spinoza'nın şu ifadeleriyle verilir: "Epiktetos gibi, 'İnsan isterse, karga bile fal-i hayırdır!' ve Spinoza gibi, 'Muvaffak olduğum için memnun değilim; memnun olduğum için muvaffakım!' diyordu." (Kuntay, 2011, s. 375). Yazar, bu sözleri alıntılayarak Adnan'ın ruh durumunu daha net vurgulamış olur. Abdülhamid döneminde Hidayet'in, Meşrutiyet'te Adnan'ın konağında toplanan kişiler Mütareke döneminde de sürekli Naşit'in konağında toplanır. Haldun sürekli İngilizleri ve medeniyet seviyelerini över. Bu duruma çıkışan Habibullah, İngilizlerin medeniyet adı altına diğer topluluklara zulmettiğini belirtip asıl medeniyetin Müslümanlık olduğunu ifade eder. Bu görüşünü kuvvetlendirmek için Voltaire'nin sözlerini referans kullanır: "'Müslümanlık medeniyettir" dedi, 'sen biliyor musun ki *Kur'an*'daki Yusuf'un kıssası Homeros'un Odysse'sinden çok yüksektir.' Sonra orta sesle: 'Bu benim lafım değil. Voltaire'nin fikri!.. Oku Voltaire'in *Kamus-ı Felsefi*'sini!.." (Kuntay, 2011, s. 610). Romanda vurgulanan ifadeler *Felsefe Sözlüğü*'nde şu cümlelerle verilir:

"Yusuf'un öyküsü, sadece bir merak ve edebiyat konusu olarak ele alınırsa, antik çağın bize kadar gelen en değerli anıtlarından biridir. Bütün doğulu yazarlara örnek olmuş gibidir; sonra

Homeros'un *Odysseia*'sından da dokunaklıdır, çünkü bağışlayan bir kahraman bizi öc alan bir kahramandan daha çok duygulandırır." (Voltaire, 1995, s. 128).

Mithat Cemal Kuntay bu bölümde Habibullah'ın görüşünü destekler mahiyette Voltaire'nin *Felsefe Sözlüğü*'ndeki ifadelerini metne taşıyarak romanının anlam dünyasının geniş olmasını sağlamıştır.

Romanda bir atasözü alıntısı kullanılarak da metnin anlamında zenginlik sağlanmaya çalışılır. Adnan, Sacit'e defalarca iyilik yaptığını ama onun kendisine kötülük etmeye devam ettiğini söyleyince Süheylâ da "Meşhur atalar sözüdür: İyilik et, kemlik görmek için." (Kuntay, 2011, s. 665) diyerek atasözüyle karşılık verir.

Gönderge

Alıntı gibi açık metinlerarası biçimlerinden olan göndergede tırnak içi yahut italik yazılarak başka metinden doğrudan alıntı yapılmayıp göndergede bulunulan metinden ya da yazarından ismen bahsedilirek okur bahsi geçen esere yönlendirilir (Aktulum, 2000, s. 101). Göndergeler yalnızca edebî metinler ya da yazarları ile değil, edebî metinlerdeki karakterler, tarihî ve efsanevî kişiler, dinî ve kutsal kitaplar vasıtasıyla da yapılablir. Üç İstanbul romanı, dünya edebiyatının birçok ismine, medeniyet tarihinde yeri olan birçok kaynağa çeşitli şekillerde içerisinde yer veren zengin bir eserdir.

Romanda "komitacılar" olarak geçen Adnan ve çevresindekiler, Adnan'ın evinde toplanıp Sait Paşa'nın *Jurnal*'ini okurlar. Metnin Abdülhamid'in Mithat Paşa'yı azlettirmesinin anlatıldığı bölümünde Dilâver, Abdülhamid'e çok sinirlenip onu "haklayacak" bir fedainin çıkmamasından yakınır ve bir fedainin yakında çıkacağını vurgular. Onun bu sözlerinden hareketle fedainin kendisi olacağı düşünülür. Kısa boyu, zayıf vücudu ve çelimsiz yapısıyla Dilâver'e "Direklerarası'nın Donkişot'u" (Kuntay, 2011, s. 128) derler. Dilâver, şovalyeliğe soyunan hayalperest yapısıyla Cervantes'in meşhur roman karakteri Don Kişot'a benzetilerek gönderge yapılır. Adnan'ın okuduğu bölümlerden etkilenen Şair Raif, "Bu kadar temiz bir adam Mithat Paşa'yı nasıl sürer? Bunu da *Şehname* gibi nasıl yazar?" (Kuntay, 2011, s. 138) ifadelerini kullanır. Eserde Raif'in ağzından Firdevsî'nin ünlü destanı Şehname'ye göndergede bulunulur. Okunanlar ve konuşulanlardan hareketle Adnan ile Raif, Sait Paşa üzerinden Sultan Abdülhamid eleştirisine başlarlar. Raif, adını anmayıp "O" diye bahsettiği Abdülhamid için "deli" diyen Adnan'a katılmadığını belirtir. Raif'e göre tahttan indirilirse Abdülhamid "akıllanacaktır." Adnan ise Raif'e cevabını Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* romanından hareketle "Doğru düşünmüyorsun; bu adama hekim de deli der, hâkim de… Zaten bu Osmanlı hanedanı Dostoyevski'nin Karamazof ailesine benzer: İçlerinde dâhisi var, budalası var; sarhoşu, delisi var; katili, bestekârı, şairi var; ne ararsan var." (Kuntay, 2011, s. 139) Dostoyevski'nin ünlü romanı *Karamazov Kardeşler* bu bölümde bir gönderge metin olarak geçer. Bu bölümden anlaşılacağı gibi Sait Paşa'nın *Jurnal* adlı eserinden hareketle Doğu ve Batı'nın klasikleri romanda gönderge metin olarak yer bulur.

Sultan Abdülhamid eleştirileri sadece Mithat Paşa'yı azlettirmesi üzerinden değil *Buhari* hadis kitaplarını yaktırdığı söylentileri dolayısıyla da yapılır. "Senin Fatih'in torunu *Buharî*'yi geçende Çemberlitaş hamamının külhanına attırdı; hadisleri odunlar gibi yaktırdı" (Kuntay, 2011, s. 50) ifadeleriyle *Sahih-i Buhari* adlı önemli hadis eserine göndergede bulunulur.

Romandaki kişilerden biri de Abdülhamid'in Maliye Nazırı'dır. Paşa'nın Ramazan aylarında *Delâilülhayrat* okuduğuna dikkat çekilerek Şeyh Cezûlî'nin derlediği ve "tarikat evrrâdı olarak"

(Uludağ, 1994, s. 113) çok okunan *Delâilü'l-Hayrât* adlı salavat mecmuasına göndergede bulunulur. Bu ayrıntıyla Paşa'nın mütedeyyin bir kişilik olduğu vurgulanır. Paşa, kızına edebiyat dersi verecek bir hoca arar. Mithat Cemal'in hayatından izler taşıyan Adnan, romanın yazarı gibi Namık Kemal'i çok sever. Bu sevginin boyutunu anlatmak için Tolstoy'un çok sevdiği ve örnek aldığı Jean Jacques Rousseau'nun resmini boynundaki madalyonda taşımasından bahsedilerek Adnan'ın da bir zamanlar Namık Kemal'in fotoğrafını göğsünde taşıdığı vurgulanır. Adnan'ın, *Celaleddin Harzemşah*'ı kopya edip cebinde taşıdığı ifade edilir (Kuntay, 2011, s. 42). Edebiyatı seven ve Namık Kemal'e hayran olan Adnan'ın Maliye Nazırı'nın kızı Süheylâ'ya edebiyat dersleri vermesi kararlaştırılır. Ders verecek kişiyi iyice araştıran Paşa, Adnan'ın kızına *İktitaf* okutmasında bir sakınca görmez. Metinde adı geçen *İktitaf* adlı eser, Mehmet Ata'nın Galatasaray Sultanisi'nde okutulmak üzere hazırladığı ders kitabıdır (Sipahi, 2015, s. 90). Romanda bu eserin ismi zikredilerek göndergede bulunulur. Paşa'nın neler okuduğu ayrıntısı kızına okutulmasına izin vereceği eseri de göstermesi bakımından dikkate değerdir. Romanın "Bir Hasbihal" başlıklı bölümünde Adnan, planlandığı gibi Süheylâ'ya ders vermeye gittiği konakta, ders odasında kızın babası Maliye Nazırı'nın kendisini beklediğini görür. Paşa, Adnan ile edebiyat üzerine sohbet etmek ister. Ziya Paşa'nın "Terkib-i Bend" ile "Terci-i Bend"i hakkında olumlu değerlendirmelerde bulunur. Dönemin gençlerinden Tevfik Fikret'in naat ile Nef'î için yazdığı şiirleri beğendiğini ifade eder. Bunların yanı sıra birkaç gün önce Nuri Bey'in konağında "Sis" manzumesini dinlediğini belirtip Adnan'dan bu şiirin bir kopyasını ister. Adnan, Abdülhamid'e bağlı bir görevli olarak bildiği Paşa'nın bu isteğinden dolayı çok şaşırır. Romanın bu bölümünde Tevfik Fikret'in Hz. Peygamber'i övgü için yazdığı naat, Nef'î için yazdığı şiir ile İstanbul'u eleştirel bir tavırla çizdiği "Sis" manzumesi gönderge metin olarak yer alır. Paşa'nın dinî ve muhafazakar yapıdaki metinlere bakışının yanı sıra Fikret'in "Sis" manzumesine ilgi duyması çarpıcıdır.

Adnan, Maliye Nazırı'nın kızı Süheylâ'ya özel ders hocası olarak İktitâf okutmaya gider. Süheylâ, İktitâf okumaktan sıkılır ve başka metinler okumak istediğini dile getirir. Adnan, kızın edebiyat hususunda bilgisi olmadığını düşünüp onunla alay edecek şekilde konuşurken söz roman karakterlerine gelir. Süheylâ'nın Batılı bazı eserler hakkındaki "Kız, 'Ben' dedi, 'Haumais'i Madame Bovary'nin kendisine tercih ederim; Vautrin'i de Goriot Baba'ya…" (Kuntay, 2011, s. 118) görüşleri Adnan'ı şaşırtır. Süheylâ'nın ağzından Madame Bovary ile Goriot Baba eserlerine yapılan göndergelerle metinlerarasılık sağlanmış olur. Süheylâ'nın Batılı romanlar hakkındaki bilgilerine şaşıran Adnan, kızın teklifine razı olur ve Hâmid'in *Eşber* adlı eserini okumaya karar verirler. Romanın bu bölümünde Batı ve Türk edebiyatlarından eser isimleri zikredilerek metne çokseslilik kazandırılmıştır denilebilir.

Adnan, Moiz ve Tevfik Hoca, bir gün Beyoğlu'na randevuevine giderler. Sabaha karşı sarhoş hâlde evden ayrılırlar. Moiz, orada tanıdığı Polikseni ile evlenmeyi düşünür. Polikseni'den bahsedilirken *Sefiller*'in Rumca tercümesini okuduğu vurgulanarak Victor Hugo'nun meşhur eserine gönderge yapılır. Tevfik Hoca da sarhoşluğun etkisiyle bunca yıl gerçek hayatı öğrenemediğini, İsaguci ezberlemekle ömrünü heba ettiği dile getirir. Eserin bu bölümünde Furfûriyûs'un (Porphyrios), Aristo'nun *Kategoriler*'ine giriş mahiyetinde yazdığı metinden hareketle bu türde yazılan eserlere ortak ad olarak verilen İsaguci'ye gönderge yapılır (Bingöl, 2000, s. 488). Bir kadından hayat dersi almanın Aristo mantığını anlamak için çabalamaktan daha değerli olduğu Tevfik Hoca tarafından söylenir. Romanın birçok yerinde Batı edebiyatından önemli şahıslara ve onların eserlerine göndergede bulunulur. Adnan ile Erkânıharp Müşiri memleket meseleleri hakkında tartışırlar. Müşir memlekette nitelikli adam olmadığını söyleyince Adnan bu durumu isdibdada bağlar.

Müşir bunun üzerine, Rusya'da benzeri istibdadın içinden Tolstoy, Dostoyevski gibi kalemlerin çıktığını dile getirip Avrupa'da ve Amerika'da okunacak *Anna Karenina* niteliğinde bir eser yazıp yazmadıklarını sorar. Adnan ise, "'Fakat Tolstoy'un yazılarını Çarın karısı ağlayarak okuyordu. Tolstoy, *Sivastopol Hatıraları*'nı yazdığı vakit, Rusya'nın bu büyük çocuğu harpte kaza kurşunlarıyla ölmesin diye, Çar irade etti: Sivastopol'da askerlik eden Tolstoy'u cephe arkasına aldılar Paşa Hazretleri!'" cevabını verir. Adnan ile Müşir'in Tolstoy'a ve eserlerine göndergede bulunduğu bu bölüm dikkat çekicidir.

Eserde şehvet düşkünü olarak betimlenen Macide, eşi Senih Efendi'den göremediği ilgiyi başka erkeklerde arar. Aylardır "erkeksiz" kaldığı belirtilen Macide evde, Alexandre Dumas'ın *La Dame aux Camelias* romanını okur. Kendisini Marguerite Gautier'e, Süleyman'ı da Armand Duval'a benzeten Macide, eşine olan kızgınlığıyla beraber "elinde La Dame aux Camelias ile sokağa fırlamak, mahalleye haykırmak istiyordu: 'Orospuyum, fakat bu kitapta yeri olan gibi!..'" (Kuntay, 2011, s. 264) düşüncesine girer. Bu ifadelerle eşinden habersiz birçok erkekle beraber olan Macide, Türk romanına önemli tesiri olan *Kamelyalı Kadın* adlı eserin sokak kadını karakteri Marguerite'ye benzetilir. Alexandre Dumas'ın eseri Kuntay'ın romanında karakterlerin benzemesi şekliyle yer bulur. Romanda buna benzer şekilde evlilik dışı ilişkilerin ve şehvet düşkünlüklerinin başka metinlerden hareketle eleştirel bir dille yansıtıldığı dikkat çeker. Bir gün Adnan'ın bürosuna Nail'in eşi Fatma gelip kocasından dert yanarak ondan boşanmak istediğini söyler. Kocasını Sacit ile aldattığını, onun bunu bilmesine rağmen kendisini hâlâ boşamadığını söyler. Adnan'ın kadının adını sormasından sonra, asıl adının Fatma olmasına rağmen Sacit'in *Aşk-ı Memnu*'daki Bihter'den hareketle yirmi sene önce adını Bihter olarak değiştirdiğini vurgular (Kuntay, 2011, s. 598). Eşini aldatan güzel kadın Fatma'nın bu özellikleriyle Bihter'e benzetilmesi romandaki metinlerarasılık örneklerindendir. Bu örneğin yanı sıra, Süleyman'ın Adnan'a Hidayet'in *Naimâ Tarihi*'nin yalnızca beşinci cildini okuduğunu; "çünkü bu beşinci ciltte Kara Çelebi Aziz Efendi'nin uşaklarıyla halvet yaptığı açık açık yazılıydı." (Kuntay, 2011, s. 146) ifadeleriyle Süleyman'ın Hidayet'i eleştirip onunla alay etmek için *Naimâ Tarihi* adıyla bilinen esere gönderge yapılmış olur.

Eserde iki farklı metin yahut roman karakteri arasında benzerliklerin kurulması örneği Dante'nin *İlahi Komedya* ile Beccaria'nın *Cürümler*, *Cezalar* eserleri üzerinden de gerçekleşir. "Dante'nin *İlahi Komedya*'sıyla Beccaria'nın *Cürümler, Cezalar* adındaki kitabı arasında sıkı bir bağ vardır. Biri kanunu, biri doğmayı hırpaladı; bu iki adam iki canavarı öldürdü; biri cehennemi, biri idamı!" (Kuntay, 2011, s. 643).

Adnan, Macide'yi hamile bırakır. Macide çocuğu doğurmak istese de Adnan, çocuğu düşürmesi için Macide'ye baskı yapar. Macide bir süre sonra Adnan'a onun istediğini yaptığını söyler. Adnan bu habere çok sevinir ve kendisini François Coppee'nin *Mücrim*/*Suçlu* romanındaki hâkime benzetir: "kendini Coppee'nin *Mücrim* adlı romanında piçini mahkûm eden hâkimin yerine koyuyor, oğlunu bilmeyerek kanuna kurban veren babanın edebiyatlı vicdan azabı ile sokakta keyfinden koşar gibi yürüyordu." (Kuntay, 2011, s. 307). Kuntay, metinlerarsılık yoluyla *Mücrim* romanındaki hâkim ile Adnan arasında benzerlik kurar. Bu benzerlik romanın sonunda bir kez daha tekrarlanır. Hastalanmış ve artık ölüme yaklaşan Adnan, karısı Süheylâ'ya yakında romanını bitireceğini anlatır. Romanını hâkimin gayr-ı meşru çocuğunu idam ettirmesiyle bitireceğini söyleyince Süheylâ, "Ama Coppee'den aldın diyecekler." (Kuntay, 2011, s. 690) ifadeleriyle iki roman arasındaki benzerlik dolayısıyla kocasının eleştirilebileceğine dikkat çeker. Adnan ise "Ço-

cuksun Süheylâ. Hayat o kadar felaket dolu ki bir romancının kitabından musibet kopya etmeye lüzum yok." (Kuntay, 2011, s. 690) cevabıyla birçok sıkıntının olduğu dünyada insanların başına benzer hadiselerin gelebileceğini belirtir.

Romanda en dikkat çekici hususlardan biri Süheylâ'nın Freud okuyup etkisinde kaldığı kısımdır. Şezlongda uyuyakalan Süheylâ rüyasında Adnan'ın öldüğünü ve oğulları Salim'in doğduğunu görür. Birden büyüyüp yirmi beş yaşına gelen Salim tıpkı babası gibidir. Süheylâ oğlunu öper ve bundan kendini alamaz. Daha sonra uykudan uyanan Süheylâ görüklerinin bir rüyadan ibaret olduğunu anlar. Kalktığında kucağından düşen Freud kitabıyla birlikte okuyucuya bunun bir Freud göndergesi olduğu vurgulanmış olur. Bu husus romanda şu cümlelerle aktarılır:

"Salim hergün biraz büyüdükçe biraz daha babasına benzeyerek, dördüncü beş dakikada yirmi beş yaşına geldi. Ne kadar güzeldi. Süheylâ oğlunu öptü. Fakat öptüğü erkek birdenbire o kadar Adnan'dı ki dudaklarını emmeye başladı. Birdenbire utandı. Ürperdi. Fakat Salim, yirmi beş yıl evvel Süheylâ'ya ders veren Adnan kadar güzeldi. İki eliyle oğlunu göğsünden itiyordu; dudakları yine bir türlü Salim'in dudaklarından kopmuyordu.

(…)

Süheylâ birdenbire uyandı; şezlongdan yarı vücuduyla kalktı: Odaya Adnan giriyordu.

'Bu ne bitmez öğle uykusu Süheylâ? Akşam oldu iki gözüm.'

Süheylâ şezlongdan kalkarken kucağından bir kitap düştü. Adnan yerden aldı, karısına verirken kitaba baktı:

'Ooo…Freud'ü okuyordun demek?'" (Kuntay, 2011, s. 623).

Süheylâ'nın Freud'un görüşlerinden etkilendiği yansıtılan bölümde anne ile oğulun cinsel bir yakınlaşması vardır. Süheylâ ile Salim'in ensest yakınlaşmasında Freud'un *Oidipus Kompleksi* üzerinden belirttiği şekilde erkek çocuğun "annenin gözdesi olma" (Gürel;Muter, 2007, s. 556) isteği ve *Totem ve Tabu* kitabında "psikanalizin bize öğrettiği üzere, oğlan çocuğunun ilk cinsel nesne seçimi, ensest nitelikli bir seçimdir." (Freud, 2013, s. 76-77) gibi görüşlerinin etkili olduğu söylenebilir.

Sonuç

Mithat Cemal Kuntay'ın İstanbul'un tarihi dönemlerinden II. Abdülhamid, Meşrutiyet ve Mütareke yıllarını gerçek olay ve şahıslardan hareketle anlattığı Üç İstanbul romanında metinlerarasılık, "kolaj-montaj", "alıntı" ve "gönderge" ile sağlanır. Romanda en yoğun kullanılan metinlerarasılık tekniğinin montaj olduğu görülür. Mithat Cemal Kuntay, II. Abdülhamid'in Mâbeyin Müşiri olan ve İngiliz lakabıyla tanınan Sait Paşa'nın o dönem sarayda tuttuğu ve sonrasında *Jurnal* adıyla yayımlanan günlüğünü eserinde âdeta bir kaynak metin olarak kullanır. Mithat Paşa'nın sürgün edilmesinde önemli rol oynayan Sait Paşa, günlüğünde Sultan Abdülhamid'in bu kararı hangi gerekçelerle aldığını, kendisine bu görevi verişini ve görevi nasıl yerine getirdiğini tüm detaylarıyla anlatır. Romanda Adnan, İngiliz Sait Paşa'nın o dönem sarayda tuttuğu günlüğü alıp okur ve bu günlüğün bazı bölümleri eserde montaj tekniğiyle aktarılır. Mithat Cemal, roman tekniği ve kurgusunu zayıflatma pahasına verdiği dipnotlar ile aktardıklarını kaynağa dayandırıp yazdıklarının gerçek olduğunu vurgular. Yaşananlar Sait Paşa'nın gözüyle yansıtılmış olsa da dönemin siyasi yapısını anlamada önemlidir. Mithat Cemal Kuntay; Abdülhamid, Meşrutiyet ve Mü-

tareke dönemlerini gerçekçi bir bakış açısıyla vermeye çalıştığı için dönemin önemli eserlerinden sayılabilecek *Jurnal*'i roman kurgusunda önemli bir yere oturtur.

Yazarın romanında Doğu ve Batı edebiyatından birçok sanatkârdan ve eserden, dinî metinlerden alıntı yaptığı dikkat çeker. Üç İstanbul'un farklı bölümlerinde Fuzûlî, Bâkî, Abdülhak Hâmid, Namık Kemal, Recâizâde Mahmut Ekrem, Ziya Paşa, Mehmed Sa'dî gibi Türk edebiyatının önemli isimlerinin mısralarından doğrudan alıntılar yapılır. Bunun yanı sıra Batı düşünce tarihinde yer edinmiş isimlerden Voltaire, Marcus Aurelius, Epiktetos, Spinoza ve Victor Hugo'dan yapılan alıntılarla roman çok katmanlı bir yapıya ulaşır. Üç İstanbul'da sık kullanılan metinlerarası tekniklerden biri de göndergedir. Romanda Batı edebiyat ve düşüncesinden Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*, Victor Hugo'nun *Sefiller*, Gustave Flaubert'in *Madame Bovary*, Balzac'ın *Goriot Baba*, Dumas'ın *Kamelyalı Kadın/La Dame Aux Camelias*, Dante'nin İlahi Komedya, Beccaria'nın *Cürümler, Cezalar*, Coppée'nin *Mücrim/Suçlu*, Aristo'nun *Kategoriler* adlı eserleri ile Freud'ün görüşlerine çeşitli göndergeler yapılır. Batı kültür ve sanatının yanı sıra Türk ve İslâm dünyasının çeşitli edebî ve felsefî metinlerine de göndergelerde bulunulur. *Kur'ân-ı Kerîm*, *Sahih-i Buharî*, *Nâimâ Tarihi*, Furfûriyûs/Porphyrios'un İsaguci, Firdevsî'nin Şehnâme, Namık Kemal'in *Celaleddin Harzemşah*, Hâmid'in *Eşber*, Ziya Paşa'nın "Terci-i Bend" ile "Terkib-i Bend", Tevfik Fikret'in "Sis" ve Mehmet Ata'nın İktitaf eserlerine yapılan göndergelerle metnin anlam dünyası genişler. Üç İstanbul romanı metinlerarasılık bağlamında bir bütün olarak değerlendirildiğinde romanın dünya edebiyatının birçok ismine, medeniyet tarihinde yeri olan birçok kaynağa çeşitli şekillerde yer veren zengin bir eser olarak dikkat çektiği görülür.

Extended Abstract

Intertextuality is a literary theory that states that a literary work is directly or indirectly related to previous texts, to a greater or lesser extent. Intertextuality, which has an important place in postmodern literary theories, continues to have an impact on the literary world since its emergence in the 1960s. Intertextuality, which has a deep and multi-layered structure in terms of being suitable for evaluations towards the author, the text and the reader, is considered as the basic element that ensures the relationships and interactions between literary texts.

Mithat Cemal Kuntay was born in Istanbul in 1885 and passed away in his home city in 1956. Mithat Cemal Kuntay, who wrote works in the genres of poetry, novel, theater, biography and research, column and articles, and translation, was one of the popular figures of his time with his conversations, and the notary office where he worked was a place where literary people gathered. Although he wrote works in different literary genres, the work that brought him the most fame and is his only novel is Üç İstanbul. In his novel Üç İstanbul, Kuntay depicts the people of Istanbul, whom he says he has lived with for years and knows every segment of society. The author emphasizes that his work is based on reality by stating that he describes things he sees and knows in his novel. Kuntay's writing of his novel, using historical documents and sources he collected with the meticulousness of an archivist, and his occasional references to these documents and sources by giving footnotes in the work, not only increases the realism of the work but also enables the text to be evaluated in the context of intertextuality. In Mithat Cemal Kuntay's novel Üç İstanbul, where he narrates the historical periods of Istanbul such as Abdulhamid II, the Constitutional Monarchy and the Armistice years based on real events and individuals, intertextuality is achieved through "collage-montage", "quotation" and "reference".

It is seen that the most frequently used intertextuality technique in the novel is montage. Mithat Cemal Kuntay uses the diary of Sait Pasha, known as the Englishman and Marshal of the Court of Abdulhamid II, which was kept in the palace at the time and later published under the title *Journal*, as a source text in his work. Sait Pasha, who played an important role in the exile of Mithat Pasha, describes in detail in his diary the reasons why Sultan Abdulhamid made this decision, why he was given this task, and how he fulfilled it. In the novel, Adnan reads the diary kept by the Englishman Sait Pasha in the palace at that time, and some sections of this diary are conveyed in the work using the montage technique.

It is noteworthy that the author quotes many artists and works from Eastern and Western literature, as well as religious texts, in his novel. In different sections of Üç İstanbul, direct quotations are made from the lines of important names of Turkish literature such as Fuzûlî, Bâkî, Abdülhak Hâmid, Namık Kemal, Recâizâde Mahmut Ekrem, Ziya Paşa, Mehmed Sa'dî. In addition, the novel reaches a multi-layered structure with quotations from the important names of Western thought, such as Voltaire, Marcus Aurelius, Epictetus, Spinoza and Victor Hugo. One of the intertextual techniques frequently used in Üç İstanbul is the reference. Various references are made in the novel to works from Western literature and thought, such as Dostoyevsky's *The Brothers Karamazov*, Victor Hugo's *Les Misérables*, Gustave Flaubert's *Madame Bovary*, Balzac's *Father Goriot*, Dumas's *Lady of the Camellias/La Dame Aux Camelias*, Dante's *Divine Comedy*, Beccaria's *Crimes and Punishments*, Coppée's *Criminal/The Guilty*, Aristotle's *Categories*, and to Freud's views. In addition to Western culture and art, references are also made to various literary and philosophical texts from the Turkish and Islamic worlds. The text's semantics are expanded through references to the *Quran*, *Sahih-i Bukhari*, *Naima Tarihi*, Furfuriyûs/Porphyrios's İsaguci, Firdevsi's Şehname, Namık Kemal's *Celaleddin Harzemşah*, Hâmid's *Eşber*, Ziya Paşa's "Terci-i Bend" and "Terkib-i Bend," Tevfik Fikret's "Sis," and Mehmet Ata's İktitaf.

When the Üç İstanbul novels are evaluated as a whole in the context of intertextuality, it is seen that the novel draws attention as a rich work that includes many names of world literature and many sources that have a place in the history of civilization in various ways.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Aklın, N. (2000). *Mithat Cemal Kuntay, Hayatı Sanatı Eserleri*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler.* İstanbul: Öteki Yayınevi.

Aktulum, K. (2018). "Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği". *Bilig*(85), 233-256.

Aurelius, M. (2012). *Düşünceler* (4 b.). (Ş. Karadeniz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.

Ayvazoğlu, B. (2016). *1924 Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi* (4 b.). İstanbul: Kapı Yayınları.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. R.-S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bingöl, A. (2000). îsâgûcî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 22, s. 488-489). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Bulut, F. (2018). "'Metinlerarasılık' Kavramının Kuramsal Çerçevesi". *Edebî Eleştiri, II*(I), 2-19.

Çağlar, B. (2010). *İngiliz Said Paşa ve Günlüğü (Jurnal)*. (B. Çağlar, Dü.) İstanbul.

Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Emet Gürel, C. M. (2007). "Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması". *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(1), 537-569.

Erkan, D. (2008). Eğinli Said Paşa. *TDV İSlâm Ansiklopedisi* (Cilt 35, s. 574-575). içinde İstanbul.

Freud, S. (2013). *Totem ve Tabu* (13 b.). İzmir: İlya Yayınevi.

Halil Altuntaş, M. Ş. (2011). *Kur'an-ı Kerim Meâli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Kahraman, K. (2002). Mithat Cemal Kuntay. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (s. 379-380). içinde Ankara: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Kaynar, R. (1986). "Eğinli Said Paşa'nın Hatıratında, Midhat Paşa'nın Sadaretten Azli ve Memleketten Çıkarılması İle İlgili Açıklamalar". *Uluslararası Midhat Paşa Semineri* (s. 351-358). içinde Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Korkmaz, F. (2017). "Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine bir Araştırma". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*(Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı), 71-88.

Kudret, C. (1978). *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman II*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Kuntay, M. C. (2011). *Üç İstanbul* (11 b.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Küçük, S. (Dü.). (2015). *Bâkî Dîvânı* (3 b.). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Naci, F. (2007). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sazyek, H. (2020). *Roman Terimleri Sözlüğü -Roman Sanatından Yüz Terim-* (3 b.). Ankara: Hece Yayınları.

Sipahi, S. Ç. (2015). "Mehmet Atâ Bey'in İktitâf'ında Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi". *Millî Eğitim Dergisi*, *45*(205), 87-111.

Timur, T. (1991). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: Afa Yayınları.

Uludağ, S. (1994). Delâilü'l-Hayrât. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (s. 113-114). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Voltaire. (1995). *Felsefe Sözlüğü II*. (L. Ay, Çev.) İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Yalçın, M. (Dü.). (2010). *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 123-144
DOI: 10.30767/diledeara.1819864 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Yağmurun Ardındaki Hayal: Muhammed Abdulvelî'nin "Adı Özlem Olan Bir Şey" Adlı Hikâyesi

The Dream Behind The Rain:Muhammad Abdulwali's Short Story named Something Called Longing

Hüseyin YAZICI*

* Prof. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Arapça Öğretmenliği Programı, İstanbul, Türkiye.
e-posta: hyazici@fsm.edu.tr
ORCID: orcid.org/0000-0002-2480-2572
ROR ID: ror.org/04mma4681

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
08.11.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
06.02.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Yazıcı, M., Yağmurun Ardındaki Hayal: Muhammed Abdulvelî'nin "Adı Özlem Olan Bir Şey" Adlı Hikâyesi
Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 33, 123-144
doi.org/10.30767/diledeara.1819864

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Vatan özleminin yoğun bir şekilde işlendiği "Adı Özlem Olan Bir Şey" adlı hikaye, modern Yemen edebiyatının öncü isimlerinden Muhammed Abdulvelî (ö. 1973) tarafından kaleme alınmıştır. Yazar, 1955'te yükseköğrenim için Kahire'ye gitmiş, burada edebiyatın farklı türlerinde önemli bir birikim kazanmıştır. 1959'da sınır dışı edilmesinin ardından Abdulvelî, Moskova'da, Maksim Gorki Edebiyat Enstitüsü'nde iki yıl eğitim görmüştür. Toplumsal ve siyasal meseleleri ele alarak edebiyat dünyasında yeni ufuklar açmış; *el-Arḍ yâ Selmâ* (Toprak, ey Selmâ) ve *Şey'un İsmuhu el-Hanîn* (Adı Özlem Olan Bir Şey) adlı eserleriyle yalnızca Yemen edebiyatında değil, Arap edebiyatında da önemli izler bırakmıştır. *Şey'un İsmuhu el-Hanîn* adlı koleksiyonda yer alan aynı adlı öykü; göç, yabancılaşma, aidiyet gibi derin toplumsal olguları işlediği gibi bireyin varoluşsal sorgulamalarına dair de önemli bir derinlik taşımaktadır. Bu çalışma, mezkûr hikâyeyi postkolonyal edebi düzlemde ele alarak hikayenin modern Yemen edebiyatındaki yerini incelemeyi hedeflemektedir. Bu hikaye, tematik zenginliğiyle, insanın kendisini tanımaya yönelik bir bakış açısıyla edebiyatın evrensel meselelerle nasıl hesaplaştığını da ortaya koymaktadır. Çalışmada; metin çözümlemesi, karşılaştırmalı anlatı tahlili, bağlamsal ve tematik okumalar gibi yöntemler temel araştırma metodolojisi olarak kullanılmıştır. Bu makalede ulaşılan temel bulgu, Abdulvelî'nin modern Yemen öykücülüğünde anlatıyı, bireyin içsel dünyasına odaklanarak yeniden şekillendirmesidir. Ayrıca çalışmada, Türk edebiyatıyla yapılan karşılaştırmalarla anlatının evrensel boyutları daha görünür kılınmıştır.

Anahtar kelimeler: Muhammed Abdulvelî, Yemen, hikâye, göç, kimlik, Yemen edebiyatı.

Abstract

The short story "Something Called Longing", which strongly focuses on homesickness, was written by Muhammad Abdulwali (d. 1973), one of the leading figures of modern Yemeni literature. In 1955, he went to Cairo for higher education and gained important experience in different literary genres. After being deported in 1959, Abdulwali studied for two years at the Maxim Gorky Institute of Literature in Moscow. By dealing with social and political issues, he opened new paths in literature. With his works Land, Oh Salma and Something Called Longing, he left deep marks not only in Yemeni literature but also in Arabic literature. The story with the same title in the collection Something Called Longing discusses deep social themes such as migration, alienation, and belonging. At the same time, it shows strong depth in the individual's existential questions. This study examines the story within a postcolonial literary framework and aims to analyze its place in modern Yemeni literature. With its rich themes, the story also shows how literature deals with universal human issues through self-understanding. In this study, text analysis, comparative narrative analysis, and contextual and thematic readings are used as the main research methods. The main finding is that Abdulwali reshaped modern Yemeni short stories by focusing on the individual's inner world. Comparisons with Turkish literature also help to make the universal aspects of the narrative clearer.

Keywords: Muhammad Abdulwali, Yemen, short story, migration, identity, Yemeni literature.

Giriş

Yemen'de Kısa Öykünün Serüveni

Yemen'de öykü[1] modern manada olmasa bile 1939'dan sonra ele alınmaya başlanmıştır. 1887'de çıkan ve Yemen'de ilk gazete olma özelliğini taşıyan *San'a* dergisinde (İbrahim, 1977, s. 21) sadece günlük olaylarla ilgili haberler neşredilmiştir. 1926'da çıkan *el-Îmân* gazetesi ise idarecileri övmekle yetinmiştir. 1938'de yayımlanan ve Yemen basınının da başlangıcı kabul edilen (İbrahim, 1977, s. 22) ayrıca öykünün ilk hazırlık çalışmalarına öncülük yapmış olan *el-Hikmetü'l-Yemâniyye* gazetesi, özellikle edebî faaliyetlere ağırlık vermiştir. 14 Kasım 1939 tarihinde bu gazetede yayımlanan, Ahmed Hasan el-Berrâk'ın mutluluk temasını ele alan iki kişi arasındaki diyalogdan ibaret olan *Ene Saîd* (*Ben Mutluyum*) (İbrahim, 1977, s. 157) ve adı henüz tespit edilemeyen bir başka öyküsü, Yemen'de öyküye hazırlık safhasını oluşturan ilk çalışmalardır. Bütün yayın ve gayretlere rağmen *el-Hikmetü'l-Yemâniyye*'nin öykü tarihinde büyük bir rol oynadığı da söylenemez. Diğer taraftan Zeyd b. Alî el-Annân (d.1908-?), burada da adı geçen Ahmed Hasan el-Berrâk ve Yahya b. Hamûd en-Nehârî (ö.1961) gibi şahsiyetlerin bu tarz girişimleri modern öyküden uzak, vaaz ve öğüt üslubu içinde kaleme alınmış ancak edebî bir zemin hazırlamaları bakımından önemli sayılmıştır (İbrahim, 1977, s. 27). Yahya b. Hamûd en-Nehârî'nin *Keyfe Yudâfi'u'l-Filestîniyyûn an Vatanihim* (*Filistinliler Vatanlarını Nasıl Savunurlar?*) öyküsü de cihat temalı öykülere benzemektedir (İbrahim, 1977, s. 28).

Öykünün doğuşunda asıl kilit rolü, bazı tercüme öykülerin de yayımlandığı Aden'de 1940'ta basılan *Fetâtü'l-cezîre* adlı gazete oynamıştır.[2] 1940'lı yıllarda *Fetâtü'l-cezîre*, esasen okuyucuları toplumsal sorunlarla karşı karşıya getirmiş, bunları yaparken de öykü üslubuna yakın bir üslup kullanmıştır. 1940-1945 arasında bazı çeviri öyküler de dikkati çekmektedir. Ancak yine bu dönemde telif öykülere de ağırlık verildiğine tanık olmaktayız.

Hüseyin Sâlim Bâ Sadîk (ö.1996), 1940'lı yılların sonlarında öykü yazmaya başlamış ve öykülerini o dönemin mahallî gazete ve dergilerinde yayımlamıştır. Onun bu alanda *Eşi"a Harîriyye* (*İpeksi Işınlar*), *el-Curretü'l-Fıddiyye* (*Gümüş Testi) ve İnde Rahîli'l-Kamer* (*Ay Batarken*) adlı koleksiyonları bulunmaktadır. İlk koleksiyonun öyküleri ikinciye göre daha modern kabul edilmiştir. Daha teknik öykülerin bulunduğu bu koleksiyon, Yemen toplumunun gerçek hayatını romantizmin dili ile ele almıştır.

Hâmid Halîfe, Hamza Alî Lokman (ö. 1983), Muhammed Ali Lokman (ö. 1966), Muhsin Hasan Halîfe, Hâmid Halîfe Hassân vs. gibi şahsiyetlerle başlayan telif öyküler ve yanı sıra yine Muhammed Alî Lokman'ın eleştiri metodunu geliştirmesi, öykünün modern bir hüviyet kazanmasını hızlandırmıştır. Bu erken dönemde gerçekleşen sınırlı denemeler, estetik bakımından güçlü görünmemektedir, fakat1950'li yıllarda öykünün toplumsal ve siyasi bir hüviyet kazanmasına gidecek adımların alt yapısını oluşturmuştur.

1950'li yıllarda Aden'de pek çok dergi ve gazete, öykünün Güney Yemen'de hızla yayılmasını sağlamıştır. Gazetelerin öykü neşrinde rekabete girmeleri, öykünün gelişmesine ivme kazandır-

---

1 Yemen öyküsü hakkında ayrıntılı bilgi için bakılabilecek bazı kaynaklar: (İbrahim, 1977, s. 21-136); es-Sevr, 1983, s. 298-324); (Yusuf, 1985, s. 337-356); (el-Makâlih, 1999, s. 145-346); (Vâdî, 2001, s. 137-139); (Yazıcı, 2004, s. 153-163); (el-Hemedânî, 2006).

2 Gazete yayın hayatını 1967 yılına kadar sürdürmüştür.

mıştır. Bu dönemde Muhammed b. Saîd Misvât (ö. 1962), Abdullah Bâvezîr (ö. 2004), Ali Muhammed Abdu (ö. 2008), Muhammed Sâlih el-Mesûdî, Hüseyin Sâlim Bâ Sadîk (ö. 1996), Cafer Abdu Meyserî, Ahmed Şerîf er-Rifâî (ö. 1999) ve Salih ed-Dahhân (ö. 2012) gibi güneyde yaşayan pek çok öykücüye tanık olmaktayız. Bunlardan Salih ed-Dahhân'ın ilk öykü koleksiyonu olan Ente Şuyû'î (Sen Bir Komünistsin) adından da anlaşılacağı gibi siyasi bir başlık taşımaktadır. Öykülerde siyasi temaların ağır basışı, İngilizlere karşı verilen istiklal mücadelesinin bir sonucudur.

1950 yılından sonra birçok edebî yarışma düzenlenmiştir. en-Nahda dergisinin 1956'da düzenlediği müsabakaların birinde Muhammed Saîd Misvât'ın (ö.1962) Saîd el-Muderris (Öğretmen Saîd) ve Ahmed Mahfûz Ömer'in (ö. 2024) Murziatü'l-Etfâl (Sütanne) adlı öyküleri en iyi öykü ödülünü 1956'da kazanmışlardır.

Modern Yemen edebiyatının öncülerinden kabul edilen Ahmed Mahfûz Ömer'in Murziatü'l-Etfâl adlı koleksiyonu (1956) toplumsal problemleri tahlilî bir gözle ele almıştır (İbrahim, 1977, s. 38). Yemen Yazarlar Birliği'nin kurucularından birisi olan adı geçenin ikinci koleksiyonu3, şekil ve içerik bakımından geleneksel öykü tarzını andıran el-İnzâru'l-Mumezzek (Geçersiz İhtar) adıyla 1960'ta Aden'de yayımlanmıştır. Bu alanda başka koleksiyonları da olan yazarın Yâ Ehle Hâze'l-Cebel (Ey Bu Dağın Halkı) adlı hikâye kitabı (1978) Yemen öyküsünde önemli bir adım kabul edilmiştir. Bunun akabinde Sâlih ed-Dahhân'ın (ö. 2012) yukarıda da adı geçen Ente Şuyûî, Abdullah Sâlim Bâvezîr'in (ö. 2004) er-Rimâlu'z-Zehebiyye (Altın Kum, 1965), Sevratü'l-Burkân (Volkanın Patlaması, 1968) adlı koleksiyonları öyküyü siyasi bir araç olarak gören Ali Bazîb'in (d. 1934) Memnûu'd-Duhûl'u (Girilmez) ve daha bunlara benzer birçok çalışmada, öykü türünün yeni bir şekil aldığı ve geleneksel hikâye üslubundan sıyrılmaya çalışıldığı, bunun yanında siyasi bir temanın ağır bastığı görülmektedir.

1960'lı yıllardan sonra kurulan Tiyatro ve Öykü Kulübünün öykünün gelişmesinde büyük bir rol oynadığını burada belirtmeliyiz.

Yemen'de öykü alanında dönüm noktası diyebileceğimiz faaliyetler esasen 1960'lı yılların nesli tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu dönemden sonra siyasi içerikli temalar, eskisine oranla daha az işlenmiş ve bazı yazarlar, bu dar çerçeve içerisinde öykü kaleme almışlardır. Doğal olarak bu faaliyetlerde güneydeki İngiliz sömürgeciliği ile kuzeydeki geri kalmışlığın etkisi kendisini oldukça hissettirmiştir.

Bu dönemde yani 1960'lı yıllarda yazılan öykülerin hemen hemen hepsinde dönemin olayları hâkimdir.

Modern Yemen öyküsünün öncülerinden Abdullah Sâlim Bâvezîr (ö. 2021), gözlemlerinde mükemmel ve dikkatli bir tasvir göze çarpan, karakterlerini âdeta resmeden ve 1975 sonrası Yemen öyküsüne damgasını vurmuş olan nadir bir kişiliktir.

Bu arada ülkede meydana gelen siyasi olaylar, bu türün dünyaya açılmasını oldukça geciktirmiştir. Kuzey Yemen'in 1962 senesinde İmam Yahya'ya (ö. 1948), Güney Yemen'in ise İngiliz sömürgeciliğine karşı başkaldırısı (1963) ifade edildiği gibi ülkenin dünyaya açılmasını 19. asrın ortalarına kadar ertelemiştir. Bunun için de öykü alanında yapılan çalışmalar 1970'li yıllara kadar geleneksel üsluba dayalı olarak devam edegelmiştir. 1969 yılından itibaren Yemen basını önemli

3 Ahmed Mahfûz'un koleksiyonları için bkz. (el-Makâlih, 1999, s. 264-283)

merhaleler kat etmiş ve *Savtü'l Ummân* ve *el-Cundî*, *eş-Şi'r*, *el-Yemen* gibi dergiler öykü alanına önem vermişlerdir.

Bu tarihsel zenginlik içinde, modern Yemen öyküsünü ülke dışına taşıyan en önemli şahsiyetlerden birisi de Muhammed Abdulvelî'dir. 1939-1979 yılları arasında Yemen öyküsü genel olarak Arap dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Bir taraftan bu çalışmada bir hikâyesini tahlil ettiğimiz Muhammed Abdulvelî'nin (ö. 1973) yayınları, bir taraftan da Ahmed Mahfûz Ömer'in Kahire ve Beyrut'ta yapmış olduğu yayınlar, Yemen'de bu türe önemli bir ivme kazandırmıştır. Uzun bir süre Mısır'da yaşayan Muhammed Abdulvelî, burada Mısırlı edebiyatçılarla yakın bir ilişki kurarak onların sahadaki tecrübelerinden faydalanmıştır. Sosyal ve siyasal mevzuları işleyen yeni ve modern bir öykücünün habercisi ve Arap dünyasına açılan ilk eser özelliğini taşıyan *el-Ard yâ Selmâ* (Beyrut, 1966) ve *Şey'un İsmuhu el-Hanîn* (Beyrut, 1972) adlı koleksiyonlar yazarını, özellikle Yemen öyküsünü Arap âleminde önemli bir yere taşımıştır.

İlk öyküleri ve siyasi makalelerini *el-Yemenu'l-cedîde* adlı dergide yayımlamış olan Zeyd Mutî Demmâc'ın (ö. 2000), *Tâhiş el-Hûbân* (*Hûbân'ın Çılgını*, 1973) adlı eserinde yer alan *el-Askerî Zebehe'd-Decâc* (*Asker Tavuğu Kesti*) ve *el-Âidu Mine'l-Bahr* (*Denizden Dönen*) adlı öykülerinde halkın içinde dolaşan ve halkın birçok problemini siyasî temadan uzak bir şekilde tahlil etmeye çalışan ancak sonunda yine siyasî temaya yenik düşen bir öykücü olarak karşımıza çıkmaktadır[4] (İbrahim, 1977, s. 63-64).

1970'li yıllar aslında Muhammed eş-Şeybânî'nin (ö.2020) de ifade ettiği gibi hem yazım alanında hem düşünce bağlamında hem de temaların işleniş biçiminde bir devrim yaşamıştır. Zeyd Muti Demmâc, İbrahim el-Kâf, Muhammed Musennâ, Ahmed Ğâlib Curmûzî 70'li yılların ilk mümessilleridir.

1980'li yıllara bakıldığında[5], dönemin yazarlarının 70'li yıllardaki yazarlardan farklı bakış açılarına sahip oldukları görülmektedir. Bu farklılıkların başında yoğun bir şiirsel dil gelmektedir. Ancak daha önceki neslin sahip olduğu heyecandan yoksun oldukları ve daha az eser verdikleri de dikkati çekmektedir. Hatta 90'lı yılların nesli de onlardan daha çok eser vermiştir. Muhammed Saîd Seyf (ö. 2020), İzzuddîn Saîd, Abdurrahman Abdulhâlik Ali Bâzîb, Faruk Ali Nâsır, Edib Kasım, Muhsin Hasan Halife, Abdulmecid el-Kâdî ve diğer bazı şahsiyetler bu dönemin önemli simaları arasında yer almaktadır.

1990'lı yıllara geldiğimizde, son derece önemli çalışmaların kaleme alındığına tanık olmaktayız. Kuzey ve Güney Yemen'in birleşmesi sonucu meydana gelen siyasi gelişmeler ve bu gelişmelere paralel olarak ülkede dikkati çeken değişiklikler, içinde ifade özgürlüğü de olmak üzere özgürlük alanlarının genişlemesi, pek çok kültürel derginin çıkması ve en önemlisi de eskisine oranla daha yumuşak bir sansürün uygulanması doğal olarak öykü alanında önemli gelişmelerin meydana gelmesini kolaylaşmıştır. Üzerinde durmamız gereken bir nokta da 90'lı yıllarda pek çok kadın öykücünün bu alanda güçlü bir şekilde görülmesidir. Bu yılların en önemli bazı şahsiyetleri arasında şunları görmekteyiz: Buşra el-Maktarî, Muhammed Câzim, Abdunnâsır Mucelî, Mehâ Salâh (ö. 2024), Vecdî el-Ehdel, Semîr Abdulfettâh, Rayâ Ahmed, Ahmed Zeyn, Sâdık Ğânım, Abdulvâhid es-Sâmiî, Muhammed Osman, Hemdân Demmâc, Ervâ Osman.

4 (el-Makâlih, 1999, s. 157-166).

5 1988 senesinde basılan Kısas muhtâra Yemeniyye (Beyrut) adlı eserin içinde dönemin hikâye yazarlarına ait 42 hikâye seçmesi bulunmaktadır.

Netice itibariyle bu nesil de daha önceki nesiller gibi önemli bir iz bırakmadan yerlerini başkalarına bırakmışlardır. Bu neslin istenilen düzeyde eleştirilmemesi ya da eleştiri sanatının istenilen düzeyde olmaması doğal olarak onların çalışmalarını etkilemiştir. Diğer taraftan kendi alanlarında gözle görülür bir sıçrama da yapamamışlardır.

1990'lı yılların neslinden sonra kendinden emin, öykü alanında rahat kalem oynatabilen, kendi koleksiyonunu kendi imkânlarıyla bastırabilen, ülke içinde veya dışında yapılan toplantılara katılan, en iyiyi elde edebilmek için canla başla gayret gösteren, en önemlisi de çalışmalarının değerlendirilmesini talep eden bir nesil doğmuştur.

1950 senesinden 2007 yılına kadar yaklaşık 178 koleksiyonun kaleme alındığı Yemen'in bugününü ele alacak olursak Arap Baharı ile başlayan sorunlar ve daha sonra ülkenin içine düştüğü durum ister istemez bu faaliyetleri yavaşlatmıştır.

Yemen'de iç savaşların uzun bir zaman sürmesi, bağımsız sonrası dönemin özellikleri ve ülkenin Kuzey ve Güney diye bölünmesi ister istemez kısa öykünün arzu edilen düzeye gelememesinde önemli etkileri olmuştur. Diğer taraftan, ülkede yaşanan siyasal dönüm noktaları ve bölünmüşlük edebi çalışmalarda daha çok kimlik, aidiyet ve göç temalarının işlenmesine ön ayak olmuştur. Kısa öykü Yemen'de tabii olarak bir dönüşüm süreci yaşamıştır. Bu durum, hikayenin tema ve biçim olarak alacağı şeklin zeminini hazırlamıştır. Bu dönüşüm sürecinde tanık olduğumuz nitelik açısından yüksek edebi eserler, modern Yemen öyküsünü Arap dünyasına da taşıyan Muhammed Abdulvelî'nin ortaya koyduğu çalışmalarda görülmektedir. Nitekim, yazarın "Adı Özlem Olan Bir Şey" adlı hikayesi göç ve aidiyet temalarını önceleyerek yazarın nitelik açısından yüksek faaliyetlerine verilecek önemli çalışmalarından biridir. Arapça literatürde yazarla ilgili bazı çalışmalar yapılmıştır, ancak bu çalışmaların daha çok yazarın ideolojik tercihine yöneldiği[6], kaleme alınan metinlerin ise tematik çerçeve üzerinde odaklandığı dikkati çekmektedir. Yazarın bu makale ile ele aldığımız hikâyesinin anlatı yapısını, bireysel deneyim boyutu ile önceleyen çalışmalar az sayıdadır. Bu açıdan bakıldığında bu hikâyenin daha çok bireyin kimlik ve aidiyet sorununa odaklanan hem estetik hem de varoluşsal bağlamda işlenmesi hedeflenmektedir. Bu çerçevede yazarın edebi şahsiyeti üzerinde kısaca durulacak, akabinde de "Adı Özlem Olan Bir şey" adlı hikâye göç ve aidiyet temaları ön plana alınarak değerlendirilecektir.

Muhammed Abdulvelî'nin Hayatı

1940 senesinde Taiz yakınlarında bulunan el-Huceriyye bölgesinde dünyaya gelmiştir.[7] Muhammed Abdulvelî doğumundan on dört yaşına kadar Etiyopya'nın başkenti Adis Ababa'da ikamet etmiştir (Campbell, 1996, s. 908). Bunun sebebi babasının Yemen'in kuzeyinde 1930'ların ortalarından 1962'deki darbeye kadar faaliyet gösteren milliyetçi bir siyasi hareket olan Yemen Özgürler Hareketi'nin üyesi olması ve bu nedenle dönemin idarecisi İmam Yahya'nın baskıları sonucu kaçarak eşinin memleketi olan Adis Ababa'da ikamet etmek zorunda kalmış olmasıdır.

İlk eğitimini Etiyopya'da Yemenlilerin bir okulunda almıştır (Campbell, 1996, s. 908). Muhammed Abdulvelî'nin Yemenli olmayan bir anneden dünyaya gelmesi, cahil avam tabakasının

6 Mesela bazıları, Abdulvelî'nin bazı eserlerini ve hikâyelerini "Yemen'in toplumsal dertlerinin bir belgesi" olarak değerlendirirken burada sunulan çalışma, hikâyeyi "bireyin kimlik ve aidiyet sancılarını işleyen evrensel bir edebi metin" olarak değerlendirmektedir. (et-Tayyib, 2024, "el-mâddetü't-târîhiyye fî a'mâli Muhammed Abdülvelî", https://mazpress.com/art1277.html/)

7 Hayatı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Campbell, 1996, s. 908-909).

Abdulvelî'nin Yemen nesepli olmadığını ifade etmek için kendisine "mevlit" lakabı[8] takılmasına sebebiyet vermiştir. Muhammed Abdulvelî, bu durumdan oldukça rahatsızlık duymuştur. Bundan dolayı da köy hayatından nefret etmiş ve bir göçmen olarak Etiyopya'da yaşamak kendisine ağır gelmiştir. O sıralarda Etiyopya'da bir grup Yemenli göçmenin varlığından haberdar olmuş ancak onlar kendisi gibi ana vatanlarına dönmeyi asla düşünmemişlerdir. Abdulvelî'nin burada yaşadığı acı hatıralar, daha sonra kaleme alacağı eserlerde göç, aidiyet ve dışlanmışlık konularına özel bir ilgi gösterilmesinin en önemli sebeplerinden birisi olmuştur.[9]

14 sene gibi uzun bir süre gurbet diyarında yaşadıktan sonra ailesiyle 1946 yılında Yemen'e dönmüş ve döndükten hemen sonra da çocuk denecek yaşta yine ailesi tarafından evlendirilmiştir (Campbell, 1996, s. 908). Daha sonra eğitim için Kahire'ye giden Abdulvelî, 1955'te Ezher Üniversitesi'nde okumaya başlamıştır (Campbell, 1996, s. 908). Kahire'de 1956 senesinde tertip edilen Yemenli Öğrenciler Birliği'nin ilk kurucu toplantısına katılmış ve böylece birliğin kurucuları arasında yer almıştır. 3 yıl sonra komünizme intisap ettiği gerekçesiyle 24 öğrenciyle birlikte ülkeden kovulmuştur. Bunun üzerine Moskova'ya giderek Gorki Edebiyat Enstitüsü'ne girmiştir. 1959 senesinden 1962 yılına kadar burada eğitim almıştır. Ancak Yemen'de Mütevekkili Krallığı'na karşı 26 Eylül 1962 yılında başlayan devrim münasebetiyle okulunu yarıda bırakmış, ayaklananların saflarında yer almıştır. Mütevekkili Krallığı'nın devrilmesinden sonra Muhammed Abdulvelî, tamamen siyasete girmiştir. Tunus, Moskova, Berlin ve Mogadişu'da mevcut Yemen elçiliğinde farklı dönemlerde maslahatgüzarlık yapmış ve kısa bir süre için de Yemen Hava Yolları'nda müdür olarak görev almıştır. Hayatının son dönemlerinde devlet memurluğundan istifa ederek Taiz'de bir kitabevi açmıştır. Muhammed Abdulvelî, 1968 yılında bir yıl kadar hapis yatmış, 1972 senesinde de Kale Hapishanesi'nde zincire vurulmuştur. 3 Nisan 1973 senesinde Demokratik Yemen'de (Güney Yemen) meydana gelen ve içinde diplomatların da bulunduğu bir uçak kazasında 34 yaşında yanarak can vermiştir.[10] Daha sonra bu kazanın, iktidarın politikalarına muhalif olan büyükelçileri tasfiye etmek için düzenlenen bir suikast olduğu iddia edilmiştir. Adı, ölümünden yıllar sonra Yemen'de efsaneleşti, ancak ona dair maddi hiçbir iz kalmadı. 1995 yılında kızı Fatma, babasından bir anı, bir mezar ya da bir heykel bulmak için İsveç'ten Sana'ya geldi; ama babasından geriye sadece onu seven insanların hatıraları kalmıştı (el-Muqri, 2025).

Muhammed Abdulvelî'nin hayatının odak noktasını teşkil eden siyasi faaliyetleri esasen modern Yemen öyküsünde görülen anlatısal ve tematik değişime şekil veren bir alt yapı olarak değerlendirilmelidir. Bu açıdan bakıldığında Yemen'de gerçekleşen 1962 Devrimi sonrasında yaşanmış politik kırılmalar; göç, yabancılaşma, aidiyet ve baskı gibi temaları yazarın ön plana almasında hareket noktası olmuştur.[11]

Modern Yemen edebiyatının öncü isimlerinden olan Abdulvelî, siyasi söylemle arasına mesafe koyarak bu deneyimi bireyin iç dünyasına yükleyen estetik bir anlatıya evirmiştir. Yazarın

8 Burada "mevlit" bir doğum gününü değil, "doğum kökenini" ima etmektedir. Yemenli olmayan bir anneden doğan çocuklara, küçümseme amacıyla "mevlit" denmiştir. Bu, onların "tam Yemenli, tam Arap" olmadığını vurgulamak için kullanılmış bir toplumsal damgalamadır. Kısacası, Abdulvelî'nin annesinin Etiyopyalı olması, onu toplum gözünde "yarım Yemenli, yabancı kan taşıyan" bir çocuk haline getirmiş ve bu yüzden "mevlit" diye aşağılanmıştır.

9 Örneğin Salih ed-Dahhân ve el-Ard yâ Selma adlı eserlerinde göç ve aidiyet teması odak noktasıdır.

10 Bazı kaynaklarda Aden'de toplanan büyükelçiler konferansında bazı muhalifleri ortadan kaldırmak için bu kazanın planlı olarak düzenlendiği söylenmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (el-Muqri, 2025).

11 Örneğin Şey'un İsmuhu el-Hanîn adlı öyküde hareket noktası 1962 sonrası yaşananlardır.

zikredilmesi gereken bir diğer özelliği de aşırı ideolojik söylemlere eleştiri getirebilmesidir. Bu ve benzeri hususlar, modern Yemen edebiyatında başat bir rol oynamasının arkasında yatan en önemli sebeplerdendir.

Eserleri:

Hikâye koleksiyonları:[12] 1) *el-Ard yâ Selmâ* (*Toprak ey Selma*), Beyrut 1966. 2) *Şey'un İsmuhu el-Hanîn* (*Adı Özlem Olan Bir Şey*), Taiz 1972. 3) *Ammunâ Sâlih el-Umrânî* (*Salih Amcamız*), San'a 1978 (2. bs.). Bu eserin ikinci baskısına 2 piyes eklenmiş olup ölümünden sonra yayımlanmıştır. 4) *Reyhâne* (*Bir Fesleğen*) 2005. Bu eser yazarın ölümünden sonra yayımlanmıştır. Romanları: 1) *Yemûtûne Ğurebâ* (*Gurbette Ölürler*), Beyrut 1973. Bu roman yazarın en önemli romanı kabul edilmektedir. 2) *San'a Medîne Meftûha* (*Sana; Açık Bir Şehir*), San'a 1978 (2. bs).

Bu eserlerden *el-Ard yâ Selmâ* (*Toprak, ey Selma*), sahipsiz vatan toprağını Yemen kimliği ile yan yana getirip işleyen bir eserdir. Eserde özetle toprağı terk eden erkekler sadakatsizdir ama kadınlar sadakatlidir. Yazar, sadakatli olarak gördüğü kadınlar üzerinden kültürel bir uyanışa öncülük yapar. Yemen'in birlik içinde olmasını ayrıca dış müdahelelere karşı bütünlüğü ön plana alan bir eser olarak hafızalarda yer etmiştir.

Yazarın *Ammunâ Sâlih* (*Amcamız Sâlih*) adlı eserin merkezinde Salih adlı bir karakter vardır. Deli olarak da bilinen Salih, gençliğinde Yahudi bir kızla bir aşk yaşamış ve bu nedenle toplumda büyük bir tepki ile karşılaşmış ve bu nedenle de hapse düşmüştür. Eserde toplumun bu tutumu eleştirel bir bakışla irdelenmiştir.

Edebî Şahsiyeti

Ele aldığı meseleler dolayısıyla ilgi görmesi gereken Muhammed Abdulvelî'nin, Yemen'de hak ettiği değeri bulamadığı anlaşılmaktadır (el-Muqri, 2025). Onun hakkında pek çok çalışma kaleme alınmış olsa da bu eserler bugün dahi Arap okuruna bütünüyle ulaşamamıştır. Ayrıca mevcut çalışmaların çoğu titizlikten uzak olup, çeşitli yanlış bilgilerle doludur (el-Muqri, 2025).

Uzun bir süre Mısır'da yaşayan Muhammed Abdulvelî, burada Mısırlı edebiyatçılarla yakın bir ilişki kurarak onların edebî alandaki tecrübelerinden faydalanmıştır. Sosyal ve siyasal mevzuları içeren yeni, modern bir öykücünün habercisidir. Arap dünyasına açılan ilk eser olma özelliğini taşıyan *el-Ard yâ Selmâ* (Toprak, Ey Selmâ) ve *Şey'un İsmuhu el-Hanîn* (Adı Özlem Olan Bir Şey) adlı koleksiyonlarıyla Yemen öyküsünü özellikle Arap âleminde önemli bir yere taşımıştır.[13] İlk eserinde Yemen'de pek alışık olmadığımız toplumsal hafızanın dışladığı sorunları ele alarak dikkatleri üzerinde toplamıştır. Yemen öyküsünün en başta zikredilmesi gereken ismi Muhammed Abdulvelî, 1955 yılının ortalarından itibaren öykü yazmaya başladığında ülkenin ne kuzeyinde ne de güneyinde öykünün sanatsal ölçüleri henüz anlaşılır durumda değildi. Öykü, bu dönemde sadece siyasî sloganların ya da toplumun uğraşlarının veya müellifin kendi kültürünün bir anlatım aracıydı. Daha önce de ifade edildiği gibi Muhammed Abdulvelî'nin ortaya çıkışı ile öykü, yeni bir döneme ve mecraya girerek daha geniş kitlelere hitap etmeye başlamıştır. Aslında Muhammed Abdülvelî, bildiğimiz bir ideolojik akımın doğrudan mümessili değerlendirilmemelidir. Hakkında yapılmış çalışmalarda özellikle postkolonyal edebiyatın özne merkezli bir yaklaşıma benzeyen bir anlatı ile ön plana çıkmıştır. Döneminde yaşayan edebi şahsiyetlerin pek çoğunun siyasi söy-

12 Hikâyeleri ve diğer eserleri için bk. (Campbell, 1996, s. 909).

13 Edebi şahsiyeti için bk. (Badam, 2020) ve (Badam, 2022, s. 125-144)

lemlerle direkt bağlantılı oldukları dikkati çekmektedir. Buna karşın Abdulvelî, siyasal düşünceyi ikinci plana atarak bunu kişinin aidiyet sorunu ve vatan özleminden hareketle oldukça estetik bir anlatım tarzına evirmiştir. Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Muhammed Abdulvelî, Yemen öyküsünü bir ideolojik söylem tarzından çıkarıp estetik bir anlatım tarzına yükselten nadir bir kişiliktir. Dolayısıyla okuyucu, Muhammed Abdulvelî ile diğer yazarlar arasındaki üslup farkını idrak edecek bir seviyededir ve bir anlamda okuyucu pasif okuyucu olmaktan çıkmış aktif okuyucu haline gelmiştir. Artık öykü, sadece başkalarının sesini duyurmak, başkalarının düşüncelerini yaymak için yazılma yerine, insanın iç dünyasındaki dalgalanmalar, çatışmalar için de yazılmaya başlanmıştır. Muhammed Abdulvelî'de dikkati çeken önemli noktalardan birisi de şudur: Onun edebi şahsiyeti işlediği temaların yanı sıra bu temalarda kullandığı anlatım dili ile de ortaya çıkmaktadır. Öykülerinde yabancılaşma duygusu, sade bir üslup üzerinden dolaylı bir yolla sezdirilmektedir. Bu üslubu tercih etmesinin arkasında yatan sebep şudur: O siyaset ve toplumla ilgili meseleleri direkt bir biçimde anlatma yerine gereksiz anlatılardan uzak durarak estetik bir düzlemde ele almıştır.

33 sene gibi kısa bir ömür süren Abdulvelî hikâyelerinde (el-Muqri, 2025) ülkelerinden ayrılmış daha doğrusu ülkelerini terk etmiş Yemenli göçmenlerin hayatlarını, bunların geride bıraktıkları ailelerinin tarımla ve çocuklarla uğraşmalarını, en önemlisi de Yemenli göçmenlerin geriye dönmemelerini veya dönememelerini etkileyici ve sanatsal bir dille ifade etmiştir (Rûmiyye, 1987, s. 27-91). Diğer taraftan özellikle Etiyopya'daki Yemenli göçmenlerin çektikleri sıkıntıları küçük dükkânlarda çalışarak edindiği tecrübeler vasıtasıyla okuyucularına aktarmıştır. Bu yönüyle Faslı yazar Muhammed Şükri'ye (ö. 2003) öncülük ettiği kabul edilmektedir (el-Muqri, 2025).

Onun öykülerinde dikkat çeken bir konu da aşk konusudur. İki öykü koleksiyonunun bazı öykülerinde bu açıkça görülmektedir. Genç yaşında böyle bir konuyu kaleme almasına rağmen, içinde bulunduğu toplumun da gerçeğini düşünerek aşırıya kaçmamıştır. *İmrae İnde İmrae* (*Bir Kadının Yanında Bir Kadın*) ve *Sûku's-Sebt* (*Cumartesi Pazarı*) adlı öykülerinde konu hemen hemen aşktır. Muhammed Abdulvelî, daha sonra ikinci koleksiyonunda bu konuyu bırakarak asıl özlemini duyduğu konu peşinde koşmuştur ki bu da yalnızlıktır, derinlemesine ve derinliklerinde hissettiği yalnızlıktır. Bazı öykülerini hapiste iken yazmış olduğu üçüncü koleksiyonu *Ammunâ Sâlih*'te (*Amcamız Salih*) farklı bir üslup izlemiş ancak ana tema yine vatan sevgisi olmuştur (el-Makâlih, 1999, s. 164-165).

Muhammed Abdulvelî, Etiyopya'da yaşayan Yemenli göçmenlerle ilgili kaleme almış olduğu hikâyelerini küçük dükkânlarda çalışan insanların mekânla tesis ettiği ilişki üzerinden kaleme almıştır (el-Muqri, 2025). Bu öykülerinde yoksulların çocukların, gece hayatı yaşayan kadınların peşinden koşan erkeklerin yaşamlarından bölümler aktarmaktadır. Daha sonraları Faslı Muhammed Şükri'nin (ö. 2003) onun gibi cesur anlatılara öncülük ettiği görülmüştür. Netice olarak bu çalışma ile Muhammed Abdulvelî'nin edebi şahsiyeti ayrıntılı olarak ele alınmamış, makalenin konusu olan hikayeden hareketle tematik ve anlatısal bir çerçevede değerlendirilmiştir.

Hikâyenin Özeti

Hikâye, Yemen'in dağlık ve zorlu tabiat şartlarında özel araçla seyahat eden iki yakın arkadaşın sohbetleriyle gelişen bir anlatıdır.[14] Birinci tekil şahıs anlatımıyla kurulan hikâye, Amerika'da yaşamış ve yine Amerika'ya gitmek amacıyla Yemen'e gelmiş kişinin hem iç dünyasında hem de ha-

14 Hikâyede Amerika'dan gelmiş karakter için 1. kişi, Yemen'de ikamet eden karakter için II. kişi ifadesi kullanılacaktır.

yal dünyasındaki kırılmaları, ülkesinin değerlerine karşı yaşadığı yabancılaşma ve derin umutsuzluğunu konu edinir. Yemen ülkesindeki geri kalmışlık, yozlaşma ve savaşın geride bıraktığı çevre, göçün bir kaçış olarak değil varoluşsal bir arayış olarak değerlendirilmesine neden olur. Yemen'de mukim olan karakter ise özlem, aidiyet duygusu, toprakla içiçe olmak, kalış fikrinin temsilcisidir. İki karakterin seyahat boyunca tartıştıkları kaçış ile kalış, umut ile umutsuzluk, göç ile aidiyet hep çatışma halindedir. Karakterlerin iç dünyalarında bir tükeniş hikâyenin başından sonuna kadar mevcuttur. Hikâye mekânsal unsurlarla zenginleştirilmiştir. Ayrıca bu hikâye sadece bir göç anlatısı olarak değil bireyin kimlik, aidiyet ve varoluş problemlerini de içeren bir anlatıya sahiptir.

Hikâyenin Tahlili

Bu çalışmada hikâye, belirli bir edebiyat kuramına (post-kolonyalizm, Marksist eleştiri vb.) hapsedilmeden, analitik yani edebiyat literatüründe yaygın olarak kullanılan "tahlili" bir yaklaşımla ele alınmıştır.[15] Bunun arkasında yatan sebep, hikâyeyi tek bir teorik çerçeveye hapsetmekten ziyade, anlatı üzerinden hareketle tema, karakter ve tahkiye gibi etkenlerin işlevselliğini ortaya koymaktır. Dolayısıyla "yabancılaşma", "aidiyet" ve "varoluşsal sorgulama" gibi fenomenler, teorik bir tartışmaya sebebiyet vermesi için değil, hikâyenin anlam dünyasını açıklayıcı araçlar olarak kullanılmıştır. Bu çerçevede, hikâye ilk olarak başlık ve anlatım biçimi üzerinden değerlendirilerek tematik çözümlemeye zemin hazırlanmıştır.

Hikâyede "Adı Özlem Olan Bir Şey" gibi gizemli ama dramatik bir başlık kullanılmıştır. Aslında hikâyede anlatış tarzı da dramatiktir. Ancak Mehmet Kaplan'a göre ilmi eserlerde fikirler ve gerçekler böyle ortaya konulmaz (Kaplan, 2002, s. 216). Hikâyenin başlığında geçen "özlem" kelimesi hem fiziksel olarak bir mekâna, hem insanın geçmişine, daha doğrusu insanın kendi köklerine olan bağlılığının bir ifadesi olup hikâyede güçlü bir metafor olarak karşımıza çıkmıştır.

"Yol bir yılan gibi kıvrılıyordu, güneş ise kara bir bulutun ardında kaybolmuştu. Hafif bir çiseleme başlamıştı. Araba hızla ilerliyor, acı içinde yolun kıvrımlarıyla kıvrılıyordu" şeklinde kısa bir tasvirle başlayan hikâyede (Abdulvelî, 1986, s. 59) iki arkadaşın San'a şehrinin yüksek tepelerinden Tihâme Ovası'na doğru sürekli değişen coğrafi bir atmosferde özel araçlarıyla yapmış oldukları seyahat anlatılmaktadır. Bu esnada okuyucu göç, yabancılaşma, köklerine bağlılıkla ilgili çaresizlik, sürgün, aidiyet, kimlik gibi pek çok tema ile karşı karşıya kalmaktadır. Hikâyede karakterlerin adları verilmediğinden hikâye özetinde de belirtildiği gibi daha önce Amerika'ya giden ve ülkesine dönen kahraman için 1. kişi, Yemen'de ikamet etmekte olan için ise 2. kişi diye bir isimlendirme yapılmıştır.

Bilindiği gibi hikâyelerde karakterlere isim verilmezse bunlara "tip" denilmektedir. Tipin de toplum içinde yüzlercesi, binlercesi bulunmaktadır. Eğer isim verilirse bu durumda hikâye, bir kişinin hikâyesi anlamına gelmektedir. İsimsiz karakter temsili bir işlevdir. Buna bir başka ifadeyle "adsız kahraman tekniği" de diyebiliriz. Kahramana isim verilmemesinin arkasında okurun dikkatini bireysel kimlikten çok yaşanan duruma yöneltmek vardır. Bazen kahramanın herkesi temsil ettiğini göstermek amacıyla kişi simgesel bir değer kazanır ve bu anlatım izlenimci bir üslupla kurulur.

Yazar diyalogun baş kahramanları olan iki kişiye hikâyenin başında kendilerine eşlik eden bir üçüncü kişi olarak sessizlik metaforunu da eklemiştir:

15 Tahlili metin incelemeleri konusunda bkz. (Kaplan, 2024) ve (Kaplan, 2002).

"*Üçüncümüz ise sabahtan beri yağmurların yağdığı o kasvetli öğleden sonra San'a'dan ayrıldığımızdan beri bize eşlik eden sessizlikti*." "*Sessizliği bozmak istiyordum*." İfadesinden (Abdulvelî, 1986, s. 59) anlaşılacağı gibi başlangıçta kısa bir süre herhangi bir konuşmanın yapılmadığı hikâyede bu duruma "fırtına öncesi sessizlik" diyebiliriz. Diyebiliriz çünkü hikâyenin devamında daha önce Amerika'ya gitmiş 1. kişinin yoğun içsel sorgulamalarına tanık olmaktayız. Sürekli değişen hava şartlarında; kasvetli havada daha çok 1. kişinin iç dünyasında melankolik bir atmosfer hikâyenin başında hemen kendisini hissettirmektedir.

Amerika gibi çok gelişmiş 'rüyalar ülkesi'nden Yemen'e gelen 1. kişi yalnızlık ve ülkesine yabancılık duygusu, okurun bir süre onun gözleriyle hikâyeye bakmasına zemin hazırlamıştır. Mesela bu karakterin aşağıdaki ifadelerinde ülkesinde olmasına rağmen, her şeye yabancı bir gözle bakan, ülkesinin değerlerini, güzelliklerini kucaklayamayan, ne yapacağını bilemeyen, umudunu yitirmiş, çaresizlikten her şeyin anlamını kaybetmiş bir şahsiyetle karşı karşıyayız:*"Ne düşünüyorsun?» diye sordum. Bana baktı, gülümsedi ve başını salladı. "Hiçbir şey. Gerçekten önemli bir şey yok..." Bir süre sustu, bir sigara yaktı ve ardından konuştu: "Bu memleket, insandaki düşünme yetisini öldürüyor, duyguları köreltiyor. Zamanla da düşünceye açık beyin hücrelerinin işleyişini sona erdiriyor." Her gün uyuşuyoruz, aptallaşıyoruz, ölüyoruz."* (Abdulvelî, 1986, s. 59)

Tam bu noktada Necip Fazıl Kısakürek'in Sakarya Türküsü'nde dile getirdiği şu beyit ister istemez gözlerimizin önünde canlanmaktadır: "*Vicdan azabına eş, kayna kayna Sakarya; öz yurdunda garipsin, öz vatanında parya*!" (Kısakürek, 2011, s. 399)

Burada anlatılmak istenen bir gariplik durumu, bir paryalık halidir. Bu beyitlerde nasıl ki Necip Fazıl Kısakürek, milletin kendi ruhuna ve değerlerine uygun bir yönetim kademesinden yoksunluğu, millet ve yönetici tabakası arasındaki uyuşmazlığı anlatmışsa Muhammed Abdulvelî de bu minvalde hayata bakış tarzını bize karakteri vasıtasıyla aktarmaya çalışmıştır. Bir anlamda içinde yaşadığımız hakikatler hayatımızın ta kendisidir.

1. kişi sanki "*Niçin geldim buraya/niçin döndüm bu toprağa/dört bir yanı suyla çevrili/bu çorak adaya"* demişçesine (Lekesiz, 1999, s. 303) arkadaşı ona "*Ancak yakında geri döneceksin*" (Abdulvelî, 1986, s. 60) diyerek onu rahatlamaya çalışmaktadır. Demek ki seyahatin bu noktasına kadar uzun uzun Amerika rüyasından bahsedilmiştir. Ferit Edgü'nün "Dönüş" adlı hikâyesinde yer alan "*Geldiği yer bir ada; havasına dayanamadığı, iklimi sağlığına uygun olamayan ve her dönüşünde pişmanlık duyduğu bir yer. Yine de dönüp gelmiştir buraya; niçin ve neden geldiğinin bilincinde değildir*." şeklindeki ifadelerinde nasıl içsel bir tepki varsa tahlilini yapmaya çalıştığımız hikâyemizde de 1. kişinin kuvvetli içsel tepkilerinden olsa gerek arkadaşı ona yukarıdaki ifadeyi yani "*Ancak yakında geri döneceksin*" sözünü (Abdulvelî, 1986, s. 60) söyleme ihtiyacı duymuştur. Amerika'dan geldiğine pişman olan 1. kişinin hemen hemen bütün ifadelerinde köklerinden kopmuşluk kendini hemen göstermektedir.

Ferit Edgü'nün "Dönüş" adlı hikâyesinde yer alan "*Geldiği yer bir ada; havasına dayanamadığı, iklimi sağlığına uygun olamayan ve her dönüşünde pişmanlık duyduğu bir yer. Yine de dönüp gelmiştir buraya; niçin ve neden geldiğinin bilincinde değildir*." şeklindeki ifadelerinde nasıl içsel bir tepki varsa tahlilini yapmaya çalıştığımız hikâyemizde de Amerika'dan gelmiş 1. kişinin kuvvetli içsel tepkilerinden olsa gerek arkadaşı ona yukarıdaki ifadeyi yani "Ancak *yakında geri döneceksin*." sözünü söyleme ihtiyacı duymuştur (Abdülveli, 1986, s. 60). Her ne kadar "Adı Özlem Olan Bir Şey" adlı hikâye bir göç hikâyesi olarak değerlendirilse de biz

ağırlığımızı daha çok bireyin varoluşsal sorgulamasından yana koymaktayız. Aklımıza 'Varoluşsalın neyi sorgulanmaktadır?' diye bir soru gelebilir. Hikâye dikkatle okunduğunda kimlik, aidiyet ve vatan gibi kavramların sorgulandığı açıktır. Yemen'de mevcut toplumsal çelişkiler daha çok Amerika hayali ile yaşayan 1. kişi üzerinden verilmektedir. Kaldı ki hikâyenin içeriği bizi varoluşçuluk (Sartre, 2017) felsefesinde gördüğümüz "*Felsefenin akıl yürütmeleri, soru sormalarının karşısında anlamsızlık, boşluk, yabancılık, ümitsizlik*" (Lidar, 2023) gibi kavramlarla yüz yüze bırakmaktadır. Zaten Amerika'dan gelen 1. kişi de kendisini ülkesinde işe yaramayan bir iskelet gibi görmektedir. Camus'nün varoluşsal kavramının yansıra Edward Said'in sürgün kavramı da gözümüzün önündedir.

Hikâyede en önemli unsurlarından biri de Yemen'in geçmişine ve geleceğine, bugününe daha çok 1. kişinin gözüyle bakılmasıdır. Bu durum hikâyenin yapı bakımından en önemli bileşenlerinden birisidir (Kaplan, 2002, s. 208). Hikâyede zaman kavramı çok geniş değildir. İfade edildiği gibi San'a'nın tepelerinden Tihame Ovasına uzanan bir seyahat süresidir. Bu zamanı tam olarak tahmin edemiyoruz ama geniş bir zaman dilimi olmadığı da açık.

Hikâyenin başında dikkat çeken noktalardan birisi de 2. kişinin de kendi halkını Yemen'de kalmaya mahkûm edilmiş zavallılar olarak görmesidir. Hatta mezkûr karakter, arkadaşının umutsuzluğa düşmemesini istemiş çünkü onun kendisini kendileri gibi vatanına bağlayacak ailesinin, çocuklarının olmadığını; aksine uzun bir geleceğinin olduğunu söyleyerek Amerika'ya gitmesi için ona bir anlamda moral vermiştir. Bu arada "…ama biz" ifadesiyle kendilerinin de mutlu olmadığı sezdirilmekte; eksik bırakılan anlam, okuyucu tarafından metin içi ve durum bağlamı üzerinden tamamlanmaktadır. Bu da yazarın eksilti tekniğini kullandığını göstermektedir.

Karakterin yaşadığı öğrenilmiş çaresizlik (Güler, 2006) ve umutsuzluk, "Her gün uyuşuyoruz, aptallaşıyoruz, ölüyoruz" ve "Tek umut uzaklara gitmek" gibi tekrar eden ifadelerde açık biçimde somutlaşmaktadır (Abdulvelî, 1986, s. 59–63).

Psikolojide öğrenilmiş çaresizlik diye bir kavram vardır. Öğrenilmiş çaresizlik, bir bireyin belirli koşullar altında geliştirdiği psikolojik bir durumdur. Bu durum, genellikle birtakım faktörlerin bir araya gelmesi sonucunda ortaya çıkar. İşte bu hikâye de tekrar Amerika'ya dönme hayalleri kuran 1. kişinin bazı cümleleri bizi öğrenilmiş çaresizlik kavramına götürmektedir. Mesela "*Allah aşkına söyle bana, -dağlarda kurulu köylere işaret ederek- buralarda yaşayanlar insan gibi bir hayat mı yaşıyor?". "Yıllar önce, hatırlıyorum savaş devam ederken, neredeyse burada bizi öldürüyorlardı. Çıplak ayaklı, yırtık pırtık giysiler içinde bir grup insandı. Değerli olan tek şey tüfekleriydi. Allah aşkına, hayatın sonunun böyle insanların ellerinde bitmesi mi gerekiyor? Bunun için mi okuduk, bunun için mi seyahat ettik? Bunun için mi yeni bir dünya hayali kurduk? Bunun için mi mücadele edip bir şeyler inşa edeceğimizi düşündük? Kim için? Bunlar için mi? Seni bir altın liraya, bazen de hiçbir şey karşılığında satan insanlar için mi?" ifadelerinde (Abdulvelî, 2018) öğrenilmiş çaresizliğin/çaresiz kalmanın hemen hemen tüm belirtilerini görmekteyiz* (Güler, 2006).

Bu arada tekrar Amerika'ya gitmek isteyen 1. kişide gördüğümüz duygusal ve sosyal izolasyon, toplumuyla bağlantı kurma yetersizliği onu âdeta yalnızlığa itmiştir. Yalnızlık çekme nedenlerinden birisi de bekâr olmalarıdır. Bu da kahramanımızın durumunu ortaya koymaktadır. Kaldı ki arkadaşı da onu şöyle tarif etmektedir: *Ne içki içiyor ne de "kat" kullanıyordu. Evlenmemişti. Hayalleri yıllar önce parçalanmıştı." İnsan yaşadığı topraklarda meydana gelen farklı olaylar yüzünden ne kadar kırgın olursa olsun, ne kadar biçare olursa olsun ne kadar duygusal ve sosyal*

izolasyon yaşamış olursa olsun yine de göçmen/gurbetçi olarak gittiği topraklarda aklının arkada kalacağı bazı değerler onu mutlaka rahatsız edecektir. Necati Cumalı'nın 1956 yılında yayımlanan "Aklım Arkada Kalacak" adlı bir hikâyesi de (Karanfil, 2020, s. 225), 1950'li yıllarda yaşanan kentleşme, göç ve sanayileşme bağlamında yaşanan modernleşme süreçlerini, neden olduğu toplumsal değişmeler açısından değerlendirmektedir.

Hikâyemizde Yemen'de devrim olmadan önce Amerika'ya giden 1. kişi, burada görmüş olduğu gelişmişlik karşısında şaşkınlık yaşamasına rağmen zihninde ülkesine döndüğünde gerçekleştirmeyi düşündüğü büyük projeler kurmuştur. Ancak döndüğünde arkadaşı olması gereken 2. kişi, onun hayallerinin yıkıldığını söyler hatta onun hakkında kullandığı aşağıdaki ifadelerle biz, Amerika hayalleriyle yaşayan 1. kişinin tükenmişlik sendromu yaşadığını anlarız.

Bugünümüze bakacak olursak pek çok meslek sahibi zihninde yer verdiği ülkeye gitmek için uğraş vermektedir. Servet-i Fünuncular da 130 yıl önce Yeşil Yurt adını verdikleri bir hayalleri vardı (Akay, 2020, s. 371-396). Osmanlı Dönemi'nin çöküş döneminden kaçıp daha rahat edebilecekleri toprakların özlemi ile yaşadılar. Bu gitme isteğinin arkasında pek çok sebep vardı. Tıpkı Amerika hayalleri kuran hem fiziksel hem zihinsel hem de duygusal çöküntüyü yaşayan 1. kişinin aşağıdaki ifadeleri öne sürerek geldiği yere dönmek için yanıp tutuştuğu gibi…

"Biz burada gerçekten 20. yüzyılda mıyız? İnanamıyorum! Çevremdeki her şey, yanlışlıkla sayfalarını açtığım eski bir tarih kitabının parçasıymışız gibi hissettiriyor. Bu sayfalarda yaşamaya geri döndüm. Bazen Taiz, Hudeyde veya Sana'a'nın sokaklarında yürürken bir zamanlar Şikago'da olduğumu hatırlıyorum. Ama inanamıyorum! Hâlâ orada değil miyim? Birden kendi kendime soruyorum: Gerçekte neredeyim? Amerika'da mı, yoksa bu eski tarih sayfalarının ortasında mı? Çok şaşırıyorum… Her şey birbirine karıştı. Bana bakma, önüne bak! En azından burada ölmek istemiyorum. Eğer umutsuzsan, bu senin sorunun. Ama ben yakında oraya gideceğim." (Abdulvelî, 1986, s. 61)

Yazarın sık sık dinlendirme tasvirleri yapması okuyucuyu içsel bir dünyadan dışsal bir dünyaya çekmek içindir. Bu tasvirler de okuyucunun gözünde canlanacak bir tarzda anlatılmaktadır. Böylesi tasvirle hikâyede akıcılığı daha cazip hale getirmektedir. Âdeta bir resim gibi tasvir, bir dinlenme aracı olarak da değerlendirilebilir: *"Güldüm… Araba, dağlık bir virajdan çıktıktan sonra hızlandı. Yağmur önce hafifçe ardından şiddetli bir şekilde yağmaya başladı. Silecekler yavaş çalışıyordu, yağmur damlalarının camı delip yüzüme vurduğunu hissettim. Bu damlalar ferahlatıcı ve lezzetliydi. Elimi yağmura uzattım, gömleğim ıslandı, büyük bir mutluluk içindeydim. O sırada arkadaşım yanındaki pencereyi kapatıp sigarasını iştahla içmeye devam ediyordu."* (Abdulvelî, 1986, s. 60)

Yazarın sık sık tasvire başvurması ister istemez aklımıza tabii olarak bir soru getirmektedir. Neden sık sık tasvir?

Biliyoruz ki tahlil edilen bir metinde tahlil kadar tasvirin de büyük bir önemi bulunmaktadır (Kavcar, 1973, s. 137). Tasvirin yapılış şekline göre birkaç çeşidi vardır. Bunlardan birisi vak'ayı durdurarak uzun uzun yapılan tasvir, diğeri ise olayların arasında kısa kısa yapılan tasvirdir. Yazarın metinde yapmış olduğu tasvirler gayet sanatkârane olup sıkıcı, vak'ayı durduran cinsten, dikkati dağıtan türden değildir; okuyucuyu rahatsız etmez tam aksine Cahit Kavcar'ın da dediği gibi (Kavcar, 1973, s. 137) okuyucuyu eserin havasına sokan türdendir: "*O sırada araba yol alıyordu. Yağmur dört bir yanımızı sararken sağ tarafımızda her zamanki gibi heybetli ve görkemli duran*

Şuayb Peygamber Dağı bize ve yola belki de çok uzakta kaybolmuş olan Sana'a'ya küçümseyerek bakıyordu." (Abdulvelî, 1986, s. 60).

"*Araba hızla ilerlerken yağmur suyu üzerindeki lastiklerin sesi kulağımıza coşkulu bir melodi gibi ulaşıyordu. Önümüzde ise Beni Matar Dağları sıralanıyordu*." (Abdulvelî, 1986, s. 60)

Yazarın sık sık müracaat ettiği tasvirler arasında yer alan "kartal" simgesi birçok kültürde güç, otorite, cesaret ve özgürlük sembolüdür. Kartal, en güçlü yırtıcı kuşlardan biri olarak avlanma ve uçma konusunda olağanüstü yeteneklere sahiptir. Bu nedenle, kartal güç, kontrol etme, egemenlik ve zaferi simgelemektedir. Ayrıca bazı kültürlerde, kartal uzakları görebilme yeteneği nedeniyle bilgelik ve ileri görüşlülüğü sembolize etmektedir. Arap kültürüne bakacak olursak "kartal" Selahaddin Eyyubî döneminden itibaren Eyyubî Devleti'nin sembolüydü ve Arap zaferlerini simgeliyordu. Arap edebiyatı ve şiirinde pek çok anlamla ilişkilendirilmekte (Melikşâhî, 2025); bunlar arasında özgürlük, yücelik ve şan gibi kavramlar yer almakta ve Arap şairlerinin de bunları yücelttiği görülmektedir. Örneğin, bir şair geceleri yaptığı yolculuk sırasında tehlikelere karşı kararlılığını anlattığı beyitlerinde, bu kararlılığın, yoğun karanlıkta uçmaktan kaçınan bir kartalın azmini aştığını ifade etmektedir.

Hemen hemen her edebî eserin içinde, gizli ya da açık biçimde bir ideoloji ile buna bağlı bir dünya ve insan tasavvuru bulunduğu bilinmektedir (Kaplan, 2002, s. 164). İncelenen hikâyede bu ideolojik yönelim örtük bırakılmamış, ancak slogancı bir söyleme evrilmeden, karakterlerin ifadelerinde ve anlatının genel yapısı içinde estetik bir çehreye bürünmüştür. Nitekim Mehmet Kaplan'ın da belirttiği gibi, ideolojik bir arka planın varlığı sanat eserinin değerini kendiliğinden düşürmez; önemli olan, yazarın ele aldığı konu ve malzemeden ziyade, onu nasıl işlediği ve hangi yapısal bütünlük içinde sunduğudur (Kaplan, 2002, s. 164). Bu bağlamda Yemen insanı, burada da ifade edildiği gibi yazarın anlatısında "kartal" metaforuyla temsil edilmektedir.

Bir ara, 2. kişi 1. kişiye *"Korkma, sağ salim Hudeyde'ye*[16] *varacaksın. Ama gerçekten her şeyden vaz mı geçtin? Vatanı, özgürlüğü, geleceği, vicdanı… Hepsini bir anda mı?" diyerek yaşadığı hayal kırıklığını söyleme ihtiyacı duymuştur (Abdulvelî, 2018). İşte tam burada verilen cevapta; varlığın olduğu gibi anlatılması yerine sanatkârın iç dünyasının dışa vurumunu öne çıkaran, 1910'da Almanya'da ortaya çıkan, 1. Dünya Savaşı yıllarında gelişen ve 1920'lerin ortalarına kadar etkisini gösteren dışavurumculuğun (ekspresyonizm) en açık şeklini görmekteyiz (Kefeli, 2014, s. 150-151). Fatih Andı'nın da dediği gibi akımın özünde savaştan duyulan bunaltı ve bezginlik, huzursuzluk ve tedirginlik, bunun meydana getirdiği "yeni bir insan" arayışı yatar (Andı, 2025). Aşağıda ele alacığımız ifadelerde de tamamen yeni bir insan arayışı yatmaktadır:*

Sosyalizmin ağır bir eleştirisini yapan 1. kişi, onların yani solcuların sadece slogan attıklarını; daha doğrusu hiçbir anlamı olmayan kelimeleri bir araya getirip içi boş cümleler kurduklarını ifade etmektedir. Bütün bunları söylerken de alaycı bir gülümseme tavrı takınmaktadır. Elbette bu alaycı gülümseyişin arkasında sosyolojik bir neden yatmaktadır. "İstemli veya istemsiz olarak, damgalama ve hizaya getirme rolünü gerçekleştiren alay etme, Freud'un ifadesi ile medeni bir şiddet biçimidir" (Kılıç ve Yelda, 2020, s. 316). "Alay etme, toplumsal eşitsizliğin üretilmesinde gizli bir yeniden üretim stratejisi olarak görülebilir" (Kılıç ve Yelda, 2020, s. 316). Özgürlüğün öğreticileri dahi onları arkadan hançerlemiştir. Artık "vicdan" denilen kavramdan bahsetmenin

16 Yemen'in aynı adlı ilin merkezi olan liman şehri. Ülkenin başlıca dış ticaret limanıdır. Bir milyonun üzerinde nüfusuyla ülkenin dördüncü büyük kentidir.

zor olduğundan bahseden 1. kişi "vatan" kavramı konusunda oldukça sıkıntı yaşamaktadır. Karakterimize göre içinde yaşadığın mekânda bir şeyleri değiştiremiyorsan orası vatan değildir. Ona göre vatan; yeni ağaçlar yetiştirdiğin, sevgi verip karşılığını aldığın yerdir. Vatan burada değil, vatan ayrıca düşünülen şeylerin haykırılarak dile getirildiği mekândır; oysa Yemen'de bunlar şimdilik; biz buna bugünü de ekleyelim mümkün değildir. Yazarımızın vatanla ilgili görüşleri bize Lübnanlı filozof Cibran Halil Cibrân'ın şu sözünü hatırlatmaktadır: "*Yoksulun derdine çare bulmayan bir vatan, yerle bir edilmekten başka bir şeyi hak etmez*" (Cibran, 2021, s. 44). *Yazar, vatanın yaşanılan yer değil, çalışılan, emek verilen ve düşünülen yer olduğunu âdeta haykırmaktadır.*

Toplumsal eleştirinin mebzul olarak var olduğu hikâyede Yemen'in gelişmiş ülkelerin çok gerisinde kalması, siyasetin en ağır bir şekilde yozlaşması ve ülkenin siyasi bölünmüşlüğü esasen Muhammed Abdulvelî'inin karakterlerine söylettiği ama kendi düşünceleri olan ifadelerdir. Aslında yazarın hayatına baktığımızda kendisini devrim hayali kuran bir şahsiyet olarak değerlendirebiliriz. Ancak burada dikkatimizi çeken sol düşünceyi ya da sosyalizmi eleştiren en önemli cümle şu olmalıdır: "Solcuların anlam veremedikleri kelimeleri var sadece. Düşünsene, biri çıkıp babasına burjuva çürüğü diye lanet ediyor. Babası da sadece sigara satan küçük bir sandık sahibi. İşte böyle bölüyoruz ilericileri; bir grup budala ve serseri. Burada solcu oldular çünkü herhangi bir fikre ya da anlayışa sahip değiller. Hiçbir şeyleri yok… Hiçbir şey!" (Abdulvelî, 1986, s. 62)

Yazarın burada açık olarak söylemek istediği şey şüphesiz kalıplar içine sıkıştırılmış ideolojik söylemlerin, toplumun yaşamış olduğu sorunlara asla çare olamayacağıdır. Esasen hikâyenin iki kahramanı arasında bir anlamda yerellik (Karslı, 2023, s. 74-102) ve kozmopolit[17] bir çatışma da dikkati çekmektedir. Bir anlamda sağcı solcu çatışması diyebiliriz. Ülkesindeki solculuk kavramını ya da solculuğun esaslarını beğenmediğini aksine daha önce bir süre yaşamış olduğu orada (Amerika) gerçek solcu olduğunu, öğrencilerle birlikte solculuk davası uğruna mücadele ettiğini söyleyerek ana vatanı Yemen'de ise içlerine kapalı bir hayat yaşadıklarını ifade etmektedir. Yemen'de günlük besinin "yalan" haline geldiği gibi ağır bir ahlaki eleştiri de yapmaktadır.

Büyük umutlarla Amerika'dan Yemen'e dönen 1. kişi burada parti kurmayı, kitlesel faaliyetlerde bulunmayı, yaratıcı olmayı düşünmekte ancak böyle bir teşebbüste bulunduğunda kendisini delilerin ortasında bulduğunu ifade etmektedir. Metinde bir solcunun öz eleştirisine tanık olmaktayız. Shelley (ö.1822) tam da Fransız devriminin açtığı tarihsel parantezin kesin olarak kapandığı 1815 yılında artık bir anti-Jakobene dönüşmüş olan Wordsworth'a şöyle hitap ediyordu: "*… eskiden bir şeydin, şimdi o da değilsin" (Benlisoy, 2013) Yazara göre Yemen'de herhangi bir fikre ve anlayışa sahip olmayanlar hiçbir düşünceye, ilkeye sahip olmadıkları halede solcu oldular. 1. kişinin artık büyük bir bunalım yaşadığını şu ifadesinden anlıyoruz: "Bir gün biri, 'Yurtseverlik, alçağın son sığınağıdır,' dediğinde çok doğru söylemiş" (Abdulvelî, 2018). Bu söz burada yurtseverliğin çoğu kez politik bir maske olarak kullanılmasından ötürüdür. 2. kişi ise ona* "*Ama bütün bunlar umutsuzluk için bir gerekçe değil. Bir ya da iki kez, hatta on kez başarısız olman vazgeçmek veya kaçmak anlamına gelmez.*" diye cevap vermektedir (Abdulvelî, 1986, s. 63).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah romanında Ahmet Cemil*, ne zamandan beri büyük ümitlerle hazırladığı şiirlerini ateşe atıp yakar ve Yemen'de bir kaza kaymakamlığı alarak, annesiy-

17 Kozmopolit, evrenselliği savunan ve insanların aynı ahlak kuralları ile tek bir toplama ait olduğu anlamına gelmektedir. Sadece dünyanın tek bir toplum olduğu anlamını da taşımaktadır. İnsanlar arası farklılıkların göz ardı edilmesi ve herkesin eşit görülmesini anlatan bir kelimedir. (Appiach, 2017).

le birlikte, siyah bir gecede İstanbul'dan uzaklaşır (Tanpınar, 1977, s. 270-274). Tahlil etmeye çalıştığımız hikâyede de daha önce Amerika'da yaşayan 1. kişi, Yemen'den her an uzaklaşmak istemektedir (Uşaklıgil, 2024). Diğer taraftan *Sönmüş Hayaller* adlı romanının son bölümünü oluşturan "Mucidin Acıları" adlı kısımda bu karşılaşmada yenik düşen ve hayalleri sönen roman kahramanının taşraya dönüşünü anlatır. *Sönmüş Hayaller*'i okurken tahlil etmeye çalıştığımız hikâye ile bağlantı kurmamamız mümkün değildir.

Hikâyede flaşbek (geçmişe dönüş) sanatının sık sık kullanıldığına tanık olmaktayız. Elbette bu geri dönüşlerin arkasında da bazı nedenler yatmaktadır. Bir yazar, okuyucuların hikâyedeki güncel unsurları daha iyi anlamalarına veya bir karakter hakkında daha fazla şey öğrenmelerine yardımcı olmak için bu edebî tekniği kullanır. Hikâyemizden de anlaşılacağı gibi şimdiki zaman biraz ağır basmaktadır. Bunun için olsa gerek bu etkiyi azaltmak adına hem okuru rahatlatmak hem de hikâyeyi monotonluktan kurtarmak için yazar bu sanata müracaat etmiştir. Geriye dönüş tekniği, okurda merak uyandırma, karakterlerin ruhi ve fiziksel durumlarının daha iyi anlaşılmasında, olayların nedenlerinin açıklanmasında yazara önemli ölçüde yardım etmektedir. Aşağıdaki metne baktığımızda durumu açıkça görmekteyiz:

"*Biz burada gerçekten 20. yüzyılda mıyız? İnanamıyorum! Çevremdeki her şey, yanlışlıkla sayfalarını açtığım eski bir tarih kitabının parçasıymışız gibi hissettiriyor. Bu sayfalarda yaşamaya geri döndüm. Bazen Taiz, Hudeyde veya Sana'a'nın sokaklarında yürürken bir zamanlar Şikago'da olduğumu hatırlıyorum. Ama inanamıyorum! Hâlâ orada değil miyim? Birden kendi kendime soruyorum: Gerçekte neredeyim? Amerika'da mı, yoksa bu eski tarih sayfalarının ortasında mı? Çok şaşırıyorum. Her şey birbirine karıştı. Bana bakma, önüne bak! En azından burada ölmek istemiyorum. Eğer umutsuzsan, bu senin sorunun. Ama ben yakında oraya gideceğim." (Abdulvelî, 1986, s. 62)*

Hikâye, genel olarak birinci tekil şahıs anlatıcı (ben-anlatıcı/kahraman anlatıcı) üslubuyla kaleme alınmıştır ki bu, doğrudan yazarın değil, hikâye içindeki bir kahramanın bakış açısını işaret eder. I. şahıs zamirinin yoğun bir biçimde kullanılması hikâyeye öznel bir bakış açısı kazandırmaktadır. Anlatıcı sadece bir figür değil aynı zamanda bir sorgulayıcı olarak temelin en önemli iki taşından birini oluşturmaktadır. Yazarın üslubuna bakılırsa yukarıda da belirtildiği gibi hem melankolik,hem sorgulayıcı hem de felsefi bir atmosfer ağırlığını hissettirmektedir. Hikâyenin diyalogları son derece güçlüdür. Duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı 20. yüzyıl sanat akımı olan dışavurumculuğun (Ekspresyonizm) en güçlü cümlelerini görmekteyiz. Belki Muhammed Abdulvelî iyi bir expresyonist olarak edebiyat dünyasında yer almıştır dersek yanlış bir ifade kullanmış olmayız.

Hikâyede fiziksel ve duygusal olmak üzere iki tür göç dikkati çekmektedir. İnsanlar ruhsal göç, zihinsel göç, bedensel göç, duygusal göç vs gibi göçler yaşayabilir. Amerika hayali ile tutuşan 1. kişi Amerika'ya gidip orada hayatına devam etmesi aslında bedensel/fiziksel bir göçtür ama yine aynı karakterin asıl ülkesine Yemen'e döndüğünde içine düştüğü çaresizlik, yaşadığı yalnızlık bir duygusal göçtür. Tıpkı Servet-i Fünunculardaki (Su, 2019) içe kapanıklık, gerçeklikten kaçış, aşırı duyarlılık, hayal-hakikat çatışması ve hakikatin ağır basmasından duyulan üzüntü ile toplumdan kaçma arzusu Amerika hayali ile tutuşmakta olan 1. kişinin "*Tek umut uzaklara gitmek... Belki orada bir şeyler yapabiliriz" (Abdulvelî, 2018) ifadesinde kendini bulmaktadır*.

Yemenin tarihine bir göz attığımızda göç ve göçmenliğin oldukça sık yaşandığını görmekteyiz. O kadar çok göç hadisesi yaşanmış ki bu durum yazar "*Ülkemiz bize ait değil. Bu tarihsel bir gerçek." ifadesini söyle*tmek zorunda bırakmıştır (Abdulvelî, 1986, s. 63). Amerika hayali ile yanıp tutuşan 1. kişinin kendilerini başkalarının gazileri, kılıçları olarak değerlendirmekte hatta ülkenin inşasının kendileri için değil başkaları için olduğunu söylemektedir. Dağları dahi lanetli olarak gören karakter, onlara karşı biraz da intikam duygusu ile bunların ezilmesinin ve eritilmesinin gerekliliği üzerinde durmaktadır. Karakterin *"Çorak onlar; dağları çorak, akıllarımız ve duygularımız çorak" değerlendirmesinde (Abdulvelî, 1986, s. 63) yoğun bir umutsuzluk hissinin yansıması yatmaktadır. Cümlede güçlü bir metafor bulunmaktadır. Bu umutsuzluk sadece toprakla sınırlı olmayıp Yemenlilerin duygularını ve düşüncelerini de kapsamaktadır. Tükenmişlik hissi hem Yemen insanında hem de toprağında mevcuttur.*

"Biz Yemenlilerin kaderi göç etmek, hep göç etmek... Ülkemiz bize ait değil. Bu tarihsel bir gerçek... Zuyezen'in laneti bizi takip ediyor ve hep edecek. Biz başkalarının gazileriyiz, başkalarının kılıçları, başkalarının ülkelerini inşa edenleriz. Bu lanetli dağlar ezilmeli, erimeli çünkü sadece kendilerine benzeyen o kasvet ve boşluk dolu insanları koruyorlar. Çorak onlar, dağları çorak, akıllarımız ve duygularımız da çorak. Peki ne yapabiliriz? Devasa bir değirmen her şeyi yutuyor, yutuyor. Tek umut uzaklara gitmek... Belki orada bir şeyler yapabiliriz." (Abdulvelî, 1986, s. 63).

*"Kaçmayacağım ve vazgeçmeyeceğim. Ama sadece köklerime; oraya geri döneceğim... Orada belki bir şeyler yapabilirim" (Abdulvelî, 2018) ifadesi fikrî olarak bir çatışmanın yaşandığını göstermektedir. Bir yabancılaşmanın dışa vurumu olan bu ifade aynı zamanda Doğu mu Batı mı ikilemi arasında kalmış biraz da karar veremeyen bir şahsiyetin dışa vurumudur. Karar veremeyen bir şahsiyet diyoruz. Diyoruz çünkü karar veren insan ya mutludur ya da mutsuz. Oysa 1. kişi ne mutludur ne mutsuz! Diğer taraftan Yemen'de ikamet eden ve anlatıcı olarak da ifade edebileceğimiz şahsiyet, köklerine bağlı bir karakterdir ama o da içsel sorgulamalar yaşamaktadır. En önemlisi de ülkesindeki çaresizliğin her şeye rağmen farkındadır. 1. kişinin yaşadığı iç çatışma, sadece göç arzusundan değil; karar konusunda yaşadığı ikilem, aidiyet duygusunu kuramama ve sürekli erteleme hâliyle belirginleşir. Bu açıdan bakıldığında karakter, klasik bir "kararsız kahraman"dan ziyade, göçmen psikolojisinde sıklıkla tanık olduğumuz kimlik bunalımından kaynaklanan "*askıda kalmış benlik" durumunu temsil eder.

Hikâyede Amerika'ya giden ve orada büyük işler yapmış Bişâre Serhan'dan da bahsedilmektedir (Abdulvelî, 1986, s. 60). Onun Amerika'ya gidişi bir şans olarak değerlendirilmektedir. Eğer ülkesinde kalmış olsaydı o da diğerleri gibi öldürülmüş olacaktı.

Ülkesinde davası uğruna mücadele edenlerin öldürüldüğünü, bunların artık insanların hatıralarında dahi yer bulamadığını söyleyen 1. kişinin konuşmasında kullandığı aşağıdaki ifade bir başka sosyal sorunu dile getirmektedir (Abdulvelî, 1986, s. 63): **"***Burada fedakârlık bile bir suç. Gizlice yapılmış bir kürtaj gibi. Kürtaja katılmıyorum ya!"*

Yemen hikâyesi adına yeni bir sayfa değerlendirmesi yapabileceğimiz bu hikâye için bir milletin ruhunu yansıtan hikâye tanımını da yapabiliriz. Belki Yemen toprağının sessiz çığlığı ve belki de Yemen halkının hüzünle harmanlanmış yolculuğu arasında hayallerinin yıkıntılarında yol alan iki arkadaşın yol boyunca tanık oldukları manzaralar ve yazarın zaman zaman bunlarla ilgili kullandığı metaforlar, yüksek düzeyde bir kabiliyetin habercisi durumundadır: "Bombaların parçaladığı duvarlar korkunç bir gülümsemeyle bakıyordu" gibi (Abdulvelî, 1986, s. 63).

2. kişinin ifadelerinde 1. kişinin Yemen'de kalması konusunda tavsiye hatta belki de ısrarlarını görmekteyiz. Anlatıcıya göre o, vatanı için çok çalışıyor hem de başkalarından daha çok. Hatta Tihame Ovası buna şahittir. Yüzlerce su kuyusu açtı. Burada Muhammed Abdulvelî'nin kahramanlarına söyletmek istediği bir hakikati onun "San'a Açık Şehir" romanında karşımıza çıkmaktadır (eş-Şimirî, 2002): "Unutmayın bu toprak sizden asla ayrılmayacak, nereye kaçarsanız kaçın. O sizin bir parçanızdır, peşinizden gelir ve ondan kurtulamazsınız. Siz Yemenlisiniz; hangi toprakta, hangi gökyüzü altında olursanız olun." Ama şimdi o (1. kişi) göç edecek… Günün birinde lanet ettiği, dışarıdan yıkmaya çalıştığı ülkeye geri dönecek.

Hikâyede dikkatimizi çeken noktalardan birisi de eleştirel bir bakış açısı ile değerlendirdiğimizde yazarın Amerika hayranlığını abartılı ifadelerle anlatmış olmasıdır. 1. kişi aşksız bir insan görüntüsü vermektedir. Yakınmaları, değerlendirmeleri arasında "yeniden bahar olsa" temennisine yer verilmemiştir. Elbette tüm fikirler yazarın düşünceleridir. Yazarın "Tanrı Amerika'ya cömertliğini esirgememiş. Fırçasına tam bir özgürlük vermiş, yaratıcılığın sınırlarını zorlamış" ifadesi (Abdulvelî, 1986, s. 64) artık Yemen'in boş ve anlamsız olduğunu göstermektedir. Yani karakterlerden birisi Batı'ya hayran bir neslin temsilcisi olarak tanıtılmıştır. Amerika'daki her şeyin ama istisnasız her şeyin harika olduğu ama Yemen'in tozlu gri bir yer olduğu vurgusu doğduğu topraklara artık tahammülü olmayan birinin haykırışladır. Hele hele "Tanrım, her şeyden nefret ediyorum ama her şeyden! Artık katlanamıyorum. Bir süre daha burada kalırsam çıldırırım" cümlesi (Abdulvelî, 1986, s. 64) bize psikolojide "mutsuzluk hissi" kavramını hatırlatmaktadır; yani insanın kendini huzursuz, umutsuz ve karamsar hissetmesi durumudur. Daha önce de ifade etmiştik. Yazarın bir özelliği sık sık tasvir sanatına başvurmasıdır. Hikâyenin sonlarına doğru yazarın bu sanatı devam ettiği görülmektedir. Güzel sanatlarda tasvirin çok önemli olduğu bilinmektedir. Çünkü tasvir (Kavcar, 1973, s. 137), üstünde durulan ve anlatılan şeyin, okuyucu veya seyircinin gözleri önünde canlandırılmasını, somutlaşmasını sağlar ve sanat eseri ile seyirciyi veya okuyucuyu büyük ölçüde kaynaştırır: "*Karşımızda Minâha Dağı tüm ihtişamıyla yükseliyordu. Güneş, çevresindeki bulutlardan kurtulmuştu ama hâlâ solgundu. Dağların soğuğu bizi sarıyordu. Arabayı durdurup indim. Bölgeye sessizlik hâkimdi. Bölge Harâz Dağlarının tepelerinde yükseliyordu. Bu yüksek yerlerden, bir zamanlar Suleyhiler yükselmiş ve Yemen yemyeşil bir vaha olmuştu. Ama sonra yeniden kuraklığa dönmüş, artık başka Suleyhiler kalmamıştı. Ona baktım. Gözleri, dağları ve vadileri kucaklıyordu. Varlığın büyüklüğü karşısında küçücük görünüyordu. Gökyüzüne yakın asılı duran evler de aynı şekilde küçücüktü. Güneş, dağların ardında kayboluyordu." (Abdulvelî, 1986, s. 64):*

Yazarın hemen hemen her cümlesi üslubunu ve diğer taraftan hayata bakış tarzını okurun zihnine nakşetmektedir. Yazarın hikâyede iki karakteri bulunmaktadır. Bu karakterler birbirini destekler mahiyettedir.

"Peki, bugün Suudi Arabistan'a ya da Körfez ülkelerine göç eden herkes, vatanını terk eden bir kaçak mı sayılır?" sorusuna (Abdulvelî, 1986, s. 65) verilen "Beni onlarla karşılaştırma. Onlar kendileri, çocukları ve aileleri için bir lokma ekmek arıyorlar. Kendi ülkelerinde bulamadıkları bir işi bulmak için gidiyorlar. Ama ben farklıyım. Ben çalışıyorum, birçoklarının kıskandığı iyi bir maaşım var ve fena sayılmayan bir konumdayım. Yani iş için göç etmiyorum. İşte fark burada." şeklindeki cevaptan (Abdulvelî, 1986, s. 65) da anlaşılacağı gibi 1. kişinin göçünü hem "beyin göçü" hem de "savaşlar ve politik baskılar" göçü kategorisine sokabiliriz. Bilindiği gibi beyin göçü nitelikli insan gücünün daha çok az gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkelerden gelişmiş ülkelere yapılan göçe verilen isimdir.

Yukarıda hikâyenin varoluşçulukla ilgisinden kısaca bahsetmiştik. Sartre'ye göre insan eksik bir varlık olarak yaşar (Bozkurt, 1984, s. 138). Hikâyenin 1. kişisi eksik olan değerlerinin peşindedir. Varoluşsal bir sorgulamanın izindedir. Kaybettiği daha doğrusu sahip olamadığı değerin arkasından koşmak istemektedir. Kendisini Suudi Arabistan'a çalışmaya gidenlerle bir tutmayan 1. kişi, arkadaşının bu konudaki ısrarları karşısında olayı kabullenmiş gibi görünmekte fakat kendisini ülkesine bağlayacak hiçbir değerin kalmaması dolayısıyla asla geri dönmeyeceği üzerine vurgu yapmaktadır. Fakat bazı şeyler var ki insanoğlu buna karar veremez. Geri dönmeyeceği ısrarları karşısında kullanılan şu ifadeler aslında hikâyenin özünü oluşturmaktadır: **"***Bu, karar verebileceğin bir şey değil, sevgili dostum. Hepimizin derinlerinde adı özlem denilen bir şey var. Kaçarız, uzaklaşırız, etrafımızdaki her şeye lanet okuruz ama sonunda özlem galip gelir. Bir gün geri döneceksin, ne zaman bilmiyorum, ama orada kendini bulamayacaksın." (Abdulvelî, 1986, s. 66). Özlem denen şey, istediğimizden bizleri alıkoyar ve kendi yörüngesine sokar.* Özlem, asla bitmeyeceği gibi insanı özlem duyulan şeye itecektir.

Amerika'ya gitmenin de bir çözüm olamayacağını dile getiren yazar, 2. kişiye insanın ülkesinden kaçmak istediği yerde kendisini bulamayacağını vurgulamaktadır. "*Hepimizin derinlerinde adı özlem denilen bir şey var" cümlesi (Abdulvelî, 1986, s. 66) bizi özlem denen duygunun psikolojik temellerine götürmektedir. Özlem'in pek çok psikolojik nedenleri olduğu gibi, pek çok etkileri de bulunmaktadır. "Hepimizin içinde adı özlem denen bir şey var." Hakikati, insanın bir yere, bir şeye bağlanma ihtiyacını; geçmişe duyulan hasreti, sevgiyi öne çıkarmaktadır.*

James Hilton'un Kayıp Ufuk (1933) adlı bir eseri bulunmaktadır. Eser, Asya'da bulunan büyülü bir yerden bahsetmektedir. Çin'in derinliklerinde, insanların ölümsüzlüğün sırrını keşfettiği o kayıp yerden; o yeşil vadiden, o kayıp ufuktan uzaklaşıldığı anda yıllar insanın üzerine yığılır ve insan bir anda yaşlanmış, yıkılmış ve çirkinleşmiş bulur kendini. Bu karşılaştırmayı yapan Muhammed Abdulvelî, her şeye rağmen "Bizi onlara bağlayan bir kaderimiz var" diyerek (Abdulvelî, 1986, s. 66) insanın tarihinden, köklerinden kopmasının mümkün olmadığını dile getirmektedir. Yazara göre gerçek olan ve "gelecek" olan Yemen halkıdır. Ona göre tarihten, köklerinden kopanın geleceği de olmayacaktır. "Oradaki toprak, senin bedeninin hücrelerinde, zihninin hücrelerinde ve düşüncelerinin hücrelerinde yok" (Abdulvelî, 1986, s. 59). Yani yazara göre Amerika hayali kişiyi hayattan koparacak kadar tehlikelidir. Yazarın burada ifade etmek istediği hakikat Yahya Kemal Beyatlı'nın şu mısraının anlamında yatmaktadır: "Ne harâbiyim ne harâbâtiyim/ Kökü mâzide olan âtiyim."

*Yazarın 2. kişi kanalıyla söylemiş olduğu ve hikâyeyi başlığa da uygun bir şekilde bağlayan cümlesi yazarın iki karakterinden 2. kişiden taraf olduğunu gösterir. Her ne kadar diğer kahramanını uzun uzun konuştursa da sonuç olarak o tarafın değil bu tarafın yani ülkesinde ikamet eden yani 2. kişinin duygu ve düşüncelerini paylaşmıştır. "…kaçış ne kadar büyük olursa olsun, özlem her zaman daha büyüktür" cümlesinde (Abdulvelî, 1986, s. 67) yazarın hem üslubu hem de hayata bakış tarzını açık olarak görmekteyiz. Don Herold'un "Hiçbir zaman çıktığın kapıyı hızla çarpma, geri dönmek isteyebilirsin." sözü ile yazarın hikâyesinin sonunda ifade etmiş olduğu "Bana inan, orada her şeyi kaybedeceksin. Belki yarın pişman olmayacaksın, ama o gün hızla gelecek…" (Abdulvelî, 2018) sözü özlemle pişmanlığın son derece acımasız olduğunu göstermektedir. Yazarın hikâyenin sonunda söylemek istediği herhalde Albert Camus'ün "*Fırtınanın şiddeti ne olursa olsun martı, sevdiği denizden asla vazgeçmez" (Bezmen, 2024, s. 197) şeklindeki sözü olmalıdır.

Sonuç

Bu makale, Muhammed Abdulvelî'nin "Adı Özlem Olan Bir Şey" adlı hikayesinin modern Yemen öykücülüğünü ideolojik bir anlatı çerçevesinden estetik ve varoluşsal bir noktaya aktardığını ortaya koymuştur. Bu değerlendirme, Yemen öykücülüğünde göç ve içsel sürgün temasına estetik ve varoluşsal bir derinlik kazandırmaktadır. Hikâyenin temel bulgusu, iki önemli tema olan göç ve sürgünün sadece siyasal bir olgu olarak değil aynı zamanda bireyin kimlik, yabancılaşma ve aidiyet meselelerini de içine alan geniş bir yelpazede ele alındığıdır. Bu durum, metnin şekilsel dili ile şahsi deneyimler arasındaki kuramsal ilişkiyi daha sağlam kılmaktadır. Çalışma ayrıca, metnin tek bir kuramsal zemine indirgenemeyeceğini; Said'in "sürgün" kavramı ile Sartre ve Camus'nün "varoluşsal boşluk" temaları ile değerlendirilebileceğini göstermiştir. Bu yaklaşım, makalenin özgün katkısını göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında makale, Muhammed Abdülvelî'nin mezkûr hikayesini, sadece siyasi sürgünlük anlayışı ile değil, bireyin yaşadığı varoluşsal dalgalanmalar düzleminde ele alması açısından literatüre önemli bir katkı sunmaktadır. Gelecek çalışmalarda Muhammed Abdülvelî'nin eserlerindeki temaların (göç, aidiyet, yabancılaşma vs.) diğer Arap hikâyeleriyle mukayeseli incelenmesi önerilebilir. Sonuç olarak bu makale, sürgün temasının bireysel ve toplumsal boyutlarıyla birlikte nasıl kurgulandığını ortaya koymaktadır.

Extended Abstract

The newspaper *el-Hikmetü'l-Yemâniyye*, published in 1938, marked the earliest preparatory phase of the short story tradition in Yemen by giving particular attention to literary activities. During the 1950s, many newspapers and magazines published in Aden played a crucial role in the rapid spread of storytelling in South Yemen. Competition among these publications to feature short stories significantly accelerated the development of the genre. The most decisive transformation in Yemeni short fiction, however, was realized by the literary generation of the 1960s. Between 1939 and 1979, Yemeni literature gained increasing recognition in the Arab world. In this process, the works of Muhammad Abdulwali (d. 1973), alongside the publications of Ahmed Mahfuz Omar in Cairo and Beirut, provided strong momentum for the evolution of the Yemeni short story.

Muhammad Abdulwali, the author of the story examined in this study, occupies a central position in modern Arabic literature. Born near Taiz in 1940, he traveled to Cairo to pursue higher education. After studying there for three years, he was expelled in 1959 with twenty-four other students due to accusations of communist affiliation. Following this event, he moved to Moscow and studied at the Gorky Literature Institute between 1959 and 1962. When the revolution against the Mutawakkilite Kingdom of Yemen began on 26 September 1962, Abdulwali left his studies and joined the revolutionary movement. After the overthrow of the monarchy, he became actively involved in politics in South Yemen. His life ended tragically on April 3, 1973, when he died in a plane crash that also claimed the lives of several diplomats.

Despite his major contributions, Muhammad Abdulwali did not receive the recognition he deserved during his lifetime in Yemen. Nevertheless, his name stands at the forefront of the history of the Yemeni short story. When he began writing in the mid-1950s, the formal and thematic conventions of the short story were not yet fully established in either North or South Yemen. During his brief life of only thirty-three years, Abdulwali portrayed the lives of Yemeni migrants with striking clarity and emotional depth. Drawing on his own experiences working in small work-

shops, he vividly depicted the hardships faced by Yemeni immigrants in Ethiopia. While his early works frequently explored the theme of love, his later stories increasingly focused on loneliness, alienation, and inner conflict.

The story analyzed in this study, titled *Shay'un Ismuhu al-Hanin* (*Something Called Longing*, Beirut, 1986), is structured as a dialogue between two characters. Set in a mountainous region of Yemen, the narrative centers on a man who returns to his homeland and expresses profound disappointment and alienation upon witnessing widespread corruption and social decay. The second character, introduced as his close friend, articulates a contrasting perspective rooted in belonging, nostalgia, and the enduring influence of the land on human identity. Through their conversation, the two friends reflect on their shared past, abandoned dreams, and uncertain futures. Alongside these reflections, the story portrays Yemen's natural beauty, the scars of war, and the everyday struggles of survival. As a result, the narrative presents a melancholic and contemplative atmosphere shaped by themes of belonging, migration, hope, and despair.

Although *Something Called Longing* is often classified as a migration story, its core concern lies in existential questioning. The protagonist's return from the United States to Yemen, once imagined as a hopeful homecoming, becomes a source of deep personal disillusionment. His emotional state reflects not only physical migration but also an inner, psychological displacement. This sense of emotional migration mirrors Yemen's historical experience, where migration has been a recurring social reality. The frequent use of flashbacks in the story reinforces this theme by connecting past aspirations with present disappointment.

Narrated primarily in the first person, the story adopts a highly subjective perspective that allows readers direct access to the protagonist's inner world. The dense use of first-person pronouns strengthens the emotional intensity and reinforces the confessional tone of the narrative. At the same time, the dialogue-driven structure gives the story exceptional dramatic power, making philosophical reflection emerge naturally through conversation rather than exposition. The overall atmosphere is melancholic, introspective, and deeply philosophical.

In conclusion, Muhammad Abdulwali's *Something Called Longing* represents a significant milestone in Yemeni literature, particularly within existence-centered narratives. As a work shaped by postcolonial migration and the metaphor of longing, it reflects not only Yemen's internal fragmentation but also the broader condition of the modern Arab individual. Both thematically and stylistically, Abdulwali's work marks an important stage in the development of Arabic storytelling and secures his position as a foundational figure in the Yemeni short story tradition.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Abdulvelî, M. (1986). *Şey'un İsmuhu el-Hanîn*. Beyrut: Dâru'l-avde.

Abdulvelî, M. (2018). "Şey'un Ismühü'l-Hanîn Kıssa Kasîre". https://alantologia.com/blogs/3280/ (Erişim tarihi: 2025).

Akay, H. (2020). *Servet-i Fünun Estetiği*. İstanbul: Şule Yayınları.

Andı, F. (2025). "Ekspresyonizm/Dışavurumculuk". https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/ekspresyonizm_disavurumculuk (Erişim tarihi: 2025).

Appiach, K. (2017). *Kozmopolitizm*. Ankara: Nika Yayınları.

Badam, Z. (2020). *Muhammed Abdulveli'nin Roman ve Kısa Hikayeleri Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Badam, Z. (2022). "Yemen Edebiyatında Göç: Muhammed Abdulveli'nin Romanları". *Tezkire Dergisi,* S.81, 125-144.

Benlisoy, F. (2013) "Döneklik: "Eskiden Bir Şeydin, Şimdi O da Değilsin". https://yalansz.wordpress.com/2013/10/19/doneklik-eskiden-bir-seydin-simdi-o-da-degilsin/ (Erişim tarihi: 2025).

Bezmen, N. (2024). *Teo*. İstanbul: Doğan Kitap.

Bozkurt, N. (1984). "Jean-Paul Sartre'ın İnsan Anlayışı". *Felsefe Arkivi*, S.25, 133-167.

Campbell, R. (199). *Contemporary Arab Writers*. Beyrut: Beiruter Texte und Studien.

Cibran, H. (2021). *Tebessüm ve Gözyaşı*. İstanbul: Venedik Yayınları.

el-Hemedânî, A. (2006). *Ekâsîs Yemeniyye Muterceme*. San'a: Merkezu İbâdî li'd-Dirâsât ve'n-Neşr.

el-Makâlih, A. (1999). *Dirâse fi'r-rivâye ve'l-kıssati'l-kasîra fi'l-Yemen*. Beyrut: el-Muessesetü'l-Câmi'iyye li'd-dirâsât ve't-Tevzî.

el-Muqri, A. (2025). "Muhammed 'Abdülvelî el-kâtib el-Yemenî ellezî hukime ba'de mevtihî". https://www.majalla.com/node/325394 (Erişim tarihi: 2026)

es-Sevr, A. (1983). *Lemehât Mine't-târîh ve'l-Edebi'l-Yemenî Kadîmen ve Hadîsen*. San'a: Dâru'l-henâ li't-tibâa.

eş-Şimirî, S. (2002). "Rivâyet (Sana'a Medîneten Meftûhe) Menâzılât Fikriyye ve İhtisâb". https://www.nizwa.om/%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%B5%D9%86%D8%B9%-D8%A7%D8%A1-%D9%85%D8%AF%D9%8A%D9%86%D8%A9-%D9%85%D9%81%D8%AA%D9%88%D8%AD%-D8%A9-%D9%85%D9%86%D8%A7%D8%B2%D9%84%D8%A7%D8%AA-%D9%81%D9%83%D8%B1%D9%8A/ (Erişim tarihi: 2026)

et-Tayyib, B. (2024). "el-Mâddetü't-târîhiyye fî a'mâli Muhammed Abdülvelî". https://mazpress.com/art1277.html/ (Erişim tarihi: 2025).

Güler, B. (2006). *Çalışma Hayatında Öğrenilmiş Çaresizlik*. Ankara: Liberte Yayınları.

İbrahim, A. (1977). *el-Kıssatü'l-Yemeniyyetü'l-muasıra 1939-1986*. Kahire: Dâru'l-avde-Beyrut.

Kaplan, M. (2002). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (2024). *Şiir Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karanfil, N. (2020). "1950'ler Türkiyesi'nde Modernleşme Süreci Bağlamında Necati Cumalı'nın "Aklım Arkada kalacak" Adlı Hikayesi Üzerine Bir İnceleme". *İmgelem*, C.4, S.6, 225-244.

Karslı, Ö. (2023). "Yerellik Kavramını Tartışmak: İçerik, Sorunlar ve Öneri". *Felsefe Dünyası*, S.77, 74-102

Kavcar, C. (1973). "Romanda Tasvirin Psikolojik Rolü". *Türkoloji Dergisi*, C.5, S.1, 137-174.

Kefeli, E. (2014). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kılıç. G. ve Özen, Y. (2020). "Alay Etmenin Sosyolojik Yönü: Toplumsal Denetim, Damga ve Simgesel Şiddet Bağlamında Alay Etme". *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, C.10, 301-318.

Kısakürek, N. (2011). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Lekesiz, Ö. (1999). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Lidar, A. (2023) "Albert Camus, Varoluşçuluk ve Absürdizm". https://www.fikirtepemedya.com/edebiyat/albert-camus-varolusculuk-ve-absurdizm/ (Erişim tarihi: 2025)

Melikşâhî, C. (2025). "Bahâ Züheyr Ahmed el-Kaysî". https://altaakhi.net/2025/11/203178/ (Erişim tarihi: 2026)

Rûmiyye, V. (1987). "Muşkiletü'l-hicra fî a'mâli Abdilveli el-kasasiyye". *el-Yemenu'l-cedîd*, S. 6, 27-91.

Sartre, J. P. (2017). *Varoluşçuluk*. İstanbul: Say Yayıncılık.

Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2024). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Vâdî, T. (2001). *el-Kıssatu Dîvânu'l-Arab*. Kahire: Dâru'ş-Şurûk.

Yazıcı, H. (2004). *The Short Story in Modern Arabic Literature*. Kahire: GBO.

Yusuf, M. (1985). *el-Kıssatu fi'l-Vatani'l-Arabî*. Trablus: Hindâvî.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 145-163
DOI: 10.30767/diledeara.1820400 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Seyâhatnâme'de Üç Mizahi Benzetme İbaresi: Şam Cini, Bağdat Kösü, Malta Esirleri-Kâfirleri

Some thoughts on the three humorous metaphors used in Evliyâ Çelebi's Travelogue: Damascus Demon, Baghdad Drum, Maltese Captives-Infidels

Nilgün BÜYÜKER GÜNGÖR*

Öğr. Gör. Dr., Düzce Üniversitesi,
Rektörlük, Türk Dili Bölümü,
Düzce, Türkiye.
e-posta: nilgunbuyuker@duzce.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7109-007X
ROR ID: ror.org/04175wc52

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
09.11.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
17.02. 26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Güngör, N., B., Seyâhatnâme'de Üç Mizahi Benzetme İbaresi: Şam Cini, Bağdat Kösü, Malta Esirleri-Kâfirleri
Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 33, 145-163
doi.org/10.30767/diledeara.1820400

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi'nde standart sözlüklerde rastlanmayan, dönem metinlerinde de yaygın olarak kullanılmayan birçok kelime ve kelime grubu bulunmaktadır. Makalede söz konusu ibarelerden "Şam cini, Bağdat kösü, Malta esirleri-kâfirleri" ele alınmış ve bu ibarelerin metin bağlamındaki anlamları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Genellikle benzetme ve betimleme cümlelerinde mizahi bir işlev ve mübalağalı bir anlatımla "en çirkin", "en büyük" ve "en zalim"i simgeleyen bu ibarelerin tarihî, kültürel veya mitolojik zeminleri araştırıldığında elde edilen bilgiler, ima ve ironi içeren örtük anlam katmanlarının da var olabileceğini göstermiştir. Bu bağlamda, günümüz Türkçesinde kullanılan "Şam şeytanı[na dön-]" deyiminin, 17. yüzyıldaki "Şam cini[ne döneyaz-]" ibaresiyle ilişkili olabileceği ve "Şam cini" ibaresiyle Muaviye'ye tahkir amaçlı dolaylı bir gönderme yapılmış olabileceği ileri sürülmüştür. Ayrıca "Bağdat kösü" ifadesiyle genel olarak Bağdat'ta imal edilen köslerin değil, Bağdat seferinde kullanılan meşhur ve özel bir kösün kastedildiği; Malta'nın ise koyu Katolik şövalyeleri ve halkı nedeniyle 17. yüzyıl Osmanlı zihniyetinde zulmü ve zalimliği temsil ettiği belirlenmiştir. Bu çalışma, Evliyâ Çelebi ve *Seyâhatnâme* sözlüğü araştırmalarına sınırlı bir katkı sağlamanın yanı sıra dönemin edebî metinlerinde işlenmiş olması muhtemel "Şam-cin-şeytan-Muaviye", "Bağdat-kös", "Malta-esir, Malta-kâfir" ilgi ve ilişkilerine de dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Evliyâ Çelebi, Seyâhatnâme, Benzetme, Betimleme, Mizah, Deyimler, Şam şeytanı.

Abstract

In *Evliya Çelebi's Travelogue* there are numerous words and phrases that are not recorded in standard dictionaries and are rarely found in contemporary texts. This study examines the expressions "The demon of Damascus," "The drum of Baghdad," and "Captives/ infidels of Malta," aiming to reveal their meanings within the textual context. These expressions, often used in similes and descriptive sentences with a humorous function and exaggerated style, symbolize "the ugliest," "the greatest," and "the most cruel." Investigation into their historical, cultural, and mythological backgrounds indicates that they carry not only literal meanings but also implicit layers of irony and allusion. In this context, it is suggested that the modern Turkish idiom "to return to the demon of Damascus" may be related to the 17th-century expression "to turn to the jinnee of Damascus," with "jinne of Damascus" potentially serving as a veiled derogatory reference to Muawiya. Furthermore, the expression "Baghdad drum" refers not to drums generally made in Baghdad but to a famous, special drum used during the Baghdad campaign, while Malta, due to its staunchly Catholic knights and population, symbolized cruelty in the 17th-century Ottoman mindset. This study not only offers a limited contribution to research on Evliyâ Çelebi and his *Travelogue* lexicon but also draws attention to the possible interrelations of "Damascus–jinnee–demon–Muawiya," "Baghdad–drum," and "Malta–captives/infidels" as represented in contemporary literary texts.

Keywords: Evliyâ Çelebi, Seyâhatnâme (Travelogue), Simile, Description, Humor, İdioms, Damascus demon.

Giriş

17. yüzyıl Osmanlı dünyasında yaşayan, ömrünün yaklaşık üçte ikisini imparatorluk coğrafyasını ve komşularını gezmekle geçiren Evliyâ Çelebi [d. 1611- ö. 1685 (?)], kimi zaman -kendi ifadesiyle- tek başına, çoğu zaman ise bir devlet adamının himayesinde gerçekleştirdiği bu seyahatlerinde ziyaret ettiği yerler, karşılaştığı halklar, tanıştığı insanlar hakkında gördüğü, duyduğu, okuduğu, bildiği ve hatta düşünüp hissettiği hemen her şeyi bazen nesnel bazen öznel, bazen ciddi bazen komik, bazen gerçek bazen kurgusal, bazen planlı bazen plansız bir anlatımla not etmiş ve on ciltlik muazzam bir eser ortaya koymuştur: *Seyâhatnâme*. Bu hacimli eser, ne içeriği ne de üslûbu itibarıyla tek bir kalıba sokulabilmektedir. Ele aldığı unsurların çeşitliliği nedeniyle "türler arası" olarak değerlendirilen eser (Mengi, 2009, s. 281-291), aktardığı içeriğin mahiyetine bağlı olarak folklorik, ilmî, bedîî, resmî üslûbun özelliklerini bir arada sergileyebilmektedir (Buçukcu, 2023, s. 5-67). Abdülhak Hamit'in kendisi için söylediği "Benim bir üslûbum yoktur, esâlibim vardır." değerlendirmesinin Evliyâ için de geçerli olduğu pek âlâ söylenebilir (Tanpınar, 2003, s. 512).

Bir Osmanlı aydınının gözünden 17. yüzyılın panoramasını sunan *Seyâhatnâme*, bugün yalnızca Türk dünyası için değil; Orta Çağ dünya tarihi, kültürü ve coğrafyası için de asli kaynak niteliğindedir. Eser, Hammer tarafından 1814'te yazılan bir makaleyle "bütün Doğu yazmaları arasında en ilginç olan ve en mutlu eden" (1814/2009) şeklinde nitelenerek ilim âlemine tanıtılmasına rağmen Türk araştırmacıların dikkatini çekmesi görece geç bir dönemde gerçekleşmiştir.[1] 20. yüzyıl boyunca *Seyâhatnâme'*nin çeşitli ciltleri veya belirli bölümleri üzerine çok sayıda çalışma yapılmış; ama eserin bütün ciltlerini kapsayan güvenilir metin neşri, ancak 2007'de tamamlanabilmiştir.[2] Bu neşirden sonra *Seyâhatnâme'*yi bütüncül bir yaklaşımla ele alan müstakil çalışmaların belirgin biçimde arttığı gözlemlenmiştir (Dankoff ve Tezcan, 2012; Kılıç, 2015). Bununla birlikte mevcut literatür incelendiğinde çalışmaların daha çok tarih, halk bilimi, dil, mimarlık gibi alanlarda yoğunlaştığı; eserin edebî yönü, söz varlığı ve anlam dünyasına ilişkin incelemelerin ise görece sınırlı kaldığı dikkat çekmektedir.[3]

---

1 Nuran Tezcan ilgili konuda şu bilgileri vermektedir: "*Seyâhatnâme*'nin ilk basımları seçmelerden oluşur; bunlarda daha çok olağan üstü olayları anlatan kısımlar bir araya getirilmiştir (*Müntehabât-ı Evliya Çelebi*, I-IV, İstanbul 1259, 1262, 1279; Bulak 1264). Daha sonra başlayan neşir çalışmaları uzun bir sürece yayılmıştır: Evliya Çelebi Seyâhatnâmesi, I-VI, nşr. Ahmed Cevdet, İstanbul 1314-1318; VII-VIII, nşr. Kilisli Rifat, İstanbul 1928; IX, İstanbul 1935; X, İstanbul 1938). Ancak bu neşriyat yazmalar iyi seçilmediği, pek çok hata ve atlama içerdiği için ilmî açıdan problemlidir. Eserin tamamının güvenilir metin neşri Yapı Kredi Yayınları'nca gerçekleştirilmiştir." (Tezcan, 2009, s.16-19)

2 Nuran Tezcan, Yapı Kredi Yayını olarak da bilinen bu "güvenilir tam metin" için şu bilgileri vermektedir: "Bu yayın 1996 yılında Orhan Şaik Gökyay'ın tarafından hazırlanan ilk cildin (1. kitap) yayımlanması ile başlamıştır. Daha sonra İ. Gündağ Kayaoğlu'nun yönetiminde Zekeriya Kurşun, Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı'dan oluşan bir uzman ekip tarafından sürdürülmüş ve 1999'da 2. kitap yayınlanmıştır. Bunu 1999'da 3. kitap (Kahraman- Dağlı), 2001'de 4. kitap (Kahraman- Dağlı), 2001'de 5. kitap (Kahraman- Dağlı- Sezgin), 2002'de 6. kitap (Kahraman- Dağlı), 2003'te 7. kitap (Kahraman- Dağlı- Dankoff), 2003'te 8. kitap (Kahraman- Dağlı- Dankoff),2005' te 9. kitap (Dağlı- Kahraman- Dankoff) ve 2007' de 10. kitap (Kahraman- Dağlı- Dankoff) izlemiştir. 2006'da 1. kitap Dankoff, Kahraman ve Dağlı tarafından düzeltilerek yeniden basılmıştır. Robert Dankoff, 5. kitaptan itibaren metnin doğru okunmasında bilimsel danışmanlık yapmış, 7. kitaptan itibaren de yayına doğrudan katılmıştır." Daha detaylı bilgi için bk.: (Tezcan, 2011, s. 116-130). *Seyâhatnâme'*nin takriben 100 yıl süren neşir serüveninin sade özeti için ise bk.: (Türk Tarih Kurumu, 2020). İlaveten, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi bünyesinde yürütülen ve 2026 yılında ilk ürününü vermesi beklenen "Evliya Çelebi Seyahatnamesi Bilimsel Neşir Projesi (Ketebe)" için de bk.: https://evliyacelebi.fsm.edu.tr/Evliya-Celebi-Calismalari-Merkezi-Projeler---Seyahatnamenin-Yeniden-Nesri-KETEBE .

3 *Seyâhatnâme*'nin söz varlığını kavramsal boyutta semantik açıdan ele alıp kapsamlı bir şekilde açıklayan sözlük ve benzeri müstakil çalışmalardan bazıları şöyledir: Dankoff, R. (2004). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi Okuma Sözlüğü: Seyahatname'deki Eskicil, Yöresel, Yabancı Kelimeler, Deyimler.* çev. Semih Tezcan. İstanbul: Türk Dilleri Araştırma-

Seyâhatnâme'nin mensur dil ve edebiyatımızdaki yerini belirlemeye çalışan araştırmacılar, "inşa dili ile konuşma dilini bir arada kullanması, 17. yüzyıl konuşma dilini yazıya aktarması, sözlü kültürü yansıtması, halk kültürü ögelerini içermesi, meddah tarzı anlatımı benimsemesi, ansiklopedik nitelik taşıması, farklı türleri aynı bünyede buluşturması, hayal-hakikat veya gerçek-kurgu çatışmaları" gibi maddeleri öne çıkarırken eserin içeriğine dair bilhassa şu iki anahtar kelimeye vurgu yapmaktadır: *Mübalağa ve mizah*. Evliyâ Çelebi resmî kayıtlar, kent tarihi, padişah anlatıları gibi bölümlerde musahip ve çelebi kimliğini yansıtarak daha ciddi ve bedîî bir üslûbu tercih eder. Bununla birlikte bu üslûbun oluşturacağı yeknesaklığı kırmak, anlatıma çekicilik kazandırmak için yer yer nüktedan kişiliğini de metne dâhil eder ve aralara folklorik üslûpta güldürü ögeleri serpiştirir. Kurmaca ile kurmaca dışı arasında salınan, klişelerden uzak bu ara anlatılarda arifane şakalar, argo kullanımlar, ironik söyleyişler, söz cambazlıkları, grotesk tasvirler, karikatüristik benzetmeler ve hatta yer yer kara mizah ile hiciv de görülmektedir (Çakmak, 2024; Özay, 2012; Yıldırım, 2017). Bu makalede de *Seyâhatnâme*'nin bilgi aktaran ilmî yönünden ziyade, mübalağa ve mizah ekseninde şekillenen, abartıya ve güldürüye dayanan işte bu edebî yönüne sınırlı bir ölçekte değinilecektir.

Makalenin esas konusu *Seyâhatnâme*'nin daha çok "sergüzeşt, hikâye, menâkıb, latîfe, kıssa" gibi alt başlıklarla yer verdiği, olay örgüsüne dayalı, tahkiyeli anlatım özelliği gösteren metinlerinde benzetme ve betimleme yapılırken kullanılan alışılmadık ibare ve tabirlerdir. *Adana kabağı, Bağdat aslanı, Nahçıvan çeliği, Circe eşeği, Aristo aklı, Van lahanası, Mengerus fili, Ebu Müslim baltası, Selman-ı Pak köçeği, uluç adamı, Hacivat takkesi, bukalemun nakşı, Hüseyin Baykara demi, Semerkant ankası, Memi Şah mutfağı, Vakvak ağacının dibi, tin-i mahtum, altı kulaç baltası, uyku borusu, satranç nakşı, Cezayir dayısı, İskender davulu, Huşeng Şah nakkaresi, Cemşid zurnası* gibi Osmanlı Türkçesi metinlerinde yaygın biçimde rastlanmayan, standart sözlüklerde ve *Seyâhatnâme* sözlüklerinde (Dankoff, 2004; Buçukcu 2023) yer almayan bu ibareleri Evliyâ Çelebi niçin, hangi anlam ve özellikleriyle, hangi çağrışım alanları içinde metnine dâhil etmiştir? Bu ibarelerin dönemin kültür dünyasındaki karşılıkları ve Evliyâ'nın anlatımındaki yeri nedir? Bu ve benzeri sorulara verilecek cevaplar mevcut tek eseriyle tanımaya, anlamaya çalıştığımız Evliyâ Çelebi'nin çok yönlülüğünü, derin bilgi birikimini, kıvrak mizahi zekâsını ve karikatüristik hayal dünyasını yansıtan; edebî kişiliğinin ve üslûbunun inceliklerini, fark(lılık)larını ortaya koyan detaylar olarak da değerlendirilebilir. *Yer, şahıs, hayvan adları vb*. kullanılarak oluşturulan ve tespit edilebildiği kadarıyla sayıları yetmişe yaklaşan bu ibarelerin tamamının tek bir makalede değerlendirilmesi mümkün değildir. Bu sebeple çalışmada; hakkında müstakil bir incelemeye tesadüf edilemeyen, arka planına dair tarafımızdan görece detaylı bilgilere ulaşılabilen, Osmanlı metinlerinde klişeleşmemiş ve muhtemelen Evliyâ Çelebi tarafından üretilmiş veya sözlü kültürden nakledilmiş olduğu düşünülen, seyahatname yazarları arasında Evliyâ'nın ve eserinin fark(lılığ)

---

ları; Yerasimos, M. (2019). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Yemek Kültürü: Yorumlar ve Sistematik Dizin*. İstanbul: YKY; Buçukcu, Z. (2023). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nin I. Cildinde Üslûp Özellikleri ve Eserin I. Cildinin Bağlamlı Dizin-İşlevsel Sözlüğü*. Ankara: HBV Üniversitesi (Yayınlanmamış doktora tezi); Sağ Yener, Z. (2024). *Evliyâ Çelebi'nin Seyâhatnâmesi'nde Kavramsal Metaforlar*. İstanbul: FSM Vakıf Üniversitesi (Yayınlanmamış doktora tezi); Bakır, M. (2022). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Organ Adları*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi); Özay, Y. (2012). *Evliya Çelebi'nin Acayip ve Garip Dünyası*. Ankara: Bilkent Üniversitesi (Yayınlanmamış doktora tezi); Kurucu, İ. (2013). *Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesinde Anlatıcılar ve Anlatıcı Olarak Evliyâ Çelebi*. Kahramanmaraş: Sütçü İmam Üniversitesi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi); Peker, S. D. (2015). *Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi'nde Hayvanlarla İlgili Söz Varlığı*. Ankara: Gazi Üniversitesi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi).

ına dair ipuçları veren, kalıp söz olan veya olma potansiyeli taşıyan, metinde daha çok güldürü amacıyla kullanılan şu üç benzetme ve betimleme ibaresi örneklem olarak seçilmiştir: *1. Şam cini, 2. Bağdat kösü, 3. Malta esirleri-Malta kâfirleri*.

Yer adlarıyla kurulan ilgili ibareler, sadece bulundukları cümle ve bölüm bağlamı içinde değerlendirildiğinde günümüz okuru/ araştırmacısı açısından anlam bütünüyle aydınlanmayıp Evliyâ'nın o hep bahsedilen "sözcüklerle çizdiği karikatürler"inin bir bölümü silik kalmaktadır. Ancak *Seyâhatnâme*'nin tüm ciltleri taranarak yapılan bütüncül bir okuma, söz konusu ibarelerin metin içindeki işlevini ve çağrışım alanını belirgin hâle getirmekte; karikatürü tamamlamaktadır. Tabii bu işin ilk etabı, cümle kapısıdır. İkinci etapta tarihî ve kültürel kaynaklara başvurularak ibarelerin dayandıkları zemin ve muhtemel referans alanları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çünkü köken aydınlatıldıkça metinde yeni anlam katmanları açığa çıkabilmekte; müellifin kabiliyeti, bilgi birikimi ve donanımı daha net görülebilmekte; eserin edebî yönü daha iyi anlaşılabilmektedir. Mensur metinlerde sözün iki satırda tamamlanması gibi bir zaruriyet de olmadığı için açık biçimde kurulan benzetme ilişkileri nazım metinlerindeki örtük metaforların çözümlenmesine, anlam düzlemindeki müşküllerin giderilmesine katkı sağlayabilecek veriler sunmaktadır. Bu çerçevede makalede, söz konusu benzetme ve betimleme unsurlarının dayanakları, hangi saiklerle ve ne tür çağrışım alanları içinde oluşturuldukları tarihî kaynaklara başvurularak tespit edilmeye çalışılmıştır. Böylece bir yandan Evliyâ'nın sanatçı kimliği, entelektüel birikimi ve mizah anlayışı belirginleştirilmiş; diğer yandan 17. yüzyıl Osmanlı toplumunun kültürel kodlarına dair veriler değerlendirilmiştir. İbarelerin metin içindeki anlam katmanları netleştirilerek *Seyâhatnâme* sözlüğüne mütevazı bir katkı sunulması hedeflenirken yaygın biçimde karşılaşılmayan bazı benzetme ilgi ve ilişkilerine de dikkat çekilerek klasik Türk edebiyatı araştırmalarının hem nazım hem nesir alanına yönelik bütüncül okumalarına sınırlı da olsa veri sağlanması amaçlanmıştır.

1. *Seyâhatnâme*'de Yer Adlarıyla Kurulan Alışılmadık Bazı Mizahi Benzetmeler ve Anlam Dünyalarına Dair

1.1. "Şam Cini" İbaresinin Anlam Alanı ve Mizahî İşlevi

Tespit edilebildiği kadarıyla *Seyâhatnâme*'de üç yerde "Şam cinine döneyaz-" ibaresi geçmektedir (Evliyâ Çelebi, 2006a, s. 121; 2007, s. 143, 190). Metinde kabaca "çok çirkin olmak" manasını karşılayan bu ifade, aslında ürkütücü bir çirkinliği, insan suretinin dışında garip bir mahlûk, bir hilkat garibesi olmayı anlatmaktadır. Evliyâ Çelebi, "cüzzam hastalığına yakalanmış -gibi- yüzü gözü irinli yara bere içinde, yüzdeki kıl ve tüyleri (saç, sakal, kaş, kirpik vb.) dökülmüş, burnu düştü düşecek" diye tasvir ettiği üç kişinin bu aşırı çirkinlikleriyle neredeyse "Şam cini"ne döndüklerini söyler. Evliyâ, mübalağalı bu benzetme ve betimlemeleriyle aşırı cimadan, geneleve gitmekten ötürü cüzzam illetine yakalanan bu insanları gülünç ve küçük duruma düşürmekte, aslında onları inceden inceye mizahi bir dille hicvetmektedir.

Bu benzetme ve betimlemelerdeki *Şam-cin-çirkinlik* ilgisi dikkat çekicidir. Çünkü Şam, bugüne kadar klasik Türk edebiyatında kutsallığı, coğrafi güzelliği, postacı güvercinleri, ordusu, savaş aletleri, kumaşı, ticarî hayatı, gülü, mutfağı, mimarisi, ziyaret yerleri gibi birçok özelliği ile ele alınıp işlenmiş, klişeleşmiş türlü anlam ilişkileri kurmuşken *cin* ve *çirkinlik* ile birlikte belki de ilk kez burada anılmıştır.[4] Bilhassa "Şam cini" ibaresi için tarihî ve modern Türkçe, Farsça, Arapça

4 Bu hususta T.C. Kültür Bakanlığı alt yapısında sunulan e-kaynaklar ile Ulusal Tez Merkezindeki onlarca mensur eser (letayifname, risale vb.) taranmıştır. Ayrıca klasik Türk şiirinde Şam ve çağrışımları için bk.: Topal, A. (2012). "Klasik

sözlüklere bakılmış ise de ilgili herhangi bir maddeye tesadüf edilememiştir. Ancak bu ibare, akıllara günümüz Türkçesinde birçok kişi tarafından bilinen, bazı ağızlarda ise yaygın olarak kullanılan bir başka kalıp sözü getirmektedir: *Şam şeytanı[na dönmek]*. "Şam şeytanı" veya "Şam cini"nin kim ya da neyi karşıladığı ve bu ibarenin *Seyâhatnâme*'deki anlamıyla günümüzdeki kullanımının örtüşüp örtüşmediği sorularına cevap ararken elde edilen bilgi ve bulgular aşağıda özetlenmiştir:

TDK'nin yayımladığı sözlüklerde "Şam şeytanı" ibaresine rastlanmamaktadır. Benzer şekilde, çeşitli kişi ve kuruluşlar tarafından atasözü ve deyim niteliğindeki söz varlığını derlemek amacıyla hazırlanan modern sözlüklerde de bu ifadeye tesadüf edilememiştir. Yalnızca ağızlar üzerine yürütülen birkaç bilimsel çalışmada "Şam şeytanı" kayıt altına alınmış ve karşıladığı anlamlar için "Çok kurnaz ve uyanık olan kimse." (Güven, 2016, s. 43), "Başkalarını aldatan, hilebaz ve çirkin kimse." ("Sivas İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü", t.y.), "Çok açıkgöz, ancak güvenilmez kişi." (Gösterir, 2022, s. 199) açıklamalarına yer verilmiştir.[5]

Dönem metinlerde *dîv, şeytan, peri, cin* gibi varlık adlarının zaman zaman birbirinin yerine kullanıldığı görülürken gelenekte şeytan ve cinlerin saf ateşten yaratıldığına yönelik bir inancın varlığı da bilinmektedir. Dolayısıyla "Şam cini" ile "Şam şeytanı"nın aynı varlığı işaret ettiği rahatlıkla söylenebilir. İbare kanaatimizce günümüzde "cin"den "şeytan"a dönerken anlam genişlemesi de yaşamış, "çirkin, çok çirkin, yüzüne bakılamayacak kadar çirkin; ürkütücü çirkinlik" gibi anlamının yanında "kurnaz, uyanık, hilebaz, güvenilmez" anlamlarını da yüklenmiştir. Tarafımızdan yapılan metin taramalarında 17. yüzyıldan önce kullanımına rastlanmayan bu ibarenin halk dili/ kültüründen mi *Seyâhatnâme*'ye yansıdığı yoksa Evliyâ'nın muhayyilesinde şekillenerek daha sonra mı halk dil/ kültürüne intikal ettiğini kestirmek ise oldukça güçtür.

İbarenin ilk kez hangi metinde ve kim tarafından kullanıldığından ziyade, Şam'ın hangi anlam ilişkisi çerçevesinde "cin/ şeytan" ve "çirkinlik"le anıldığının tespit edilmesi daha işlevsel görünmektedir. Çünkü böyle bir tespit, ibarenin anlam katmanlarını ve çağrışım inceliklerini açığa çıkarırken genelde sosyolengüistik araştırmalara, özelde ise Evliyâ Çelebi portresinin oluşturulmasına sınırlı da olsa katkı sağlayacaktır. Metin ve ibare, bu açıdan değerlendirildiğinde cin veya şeytanın "çirkin(lik)"le ilişkilendirilmesi pek tabii ve anlaşılabilirdir; ama niçin başka bir yer değil de Şam bu örgüye dâhil edilmiştir? "Şam-cin/ şeytan-çirkinlik" üçlüsünü bir araya getiren dinî, mitolojik veya tarihî bir arka plan var mıdır? Bu ve benzeri sorulara cevap bulmak için kaynaklara bakıldığında ilk göze çarpan husus, Şam'ın tarih boyunca çeşitli dönemlerde cüzzam ve taun gibi salgın hastalıklarla birlikte anılması olmaktadır.[6] İslamiyet öncesi dönemlerden itibaren Araplar arasında

---

Türk Şiirinde Şam-ı Şerif". *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 48, 51-70.

5 İlaveten Erzincan, Çankırı ve Nevşehir ağzında da bir deyim olarak "Şam şeytanı"nın kullanıldığı bildirilmektedir. (Hazar, 2013, s. 51; Aksoy, 2004, s. 166; Yılmaz, (t.y.), erişim adresi: https://erzincankulturatlasi.com/atasozleri-ve-deyimler/) Evliyâ Çelebi'nin baba tarafından memleketi olan Kütahya'ya dair yapılan ağız çalışmaları da ilgili ibare için taranmış ise de herhangi bir ize tesadüf edilememiştir. Bk.: Öztürk, D. (2008). *Kütahya Emet Yöresi Ağzı: İnceleme, Metinler, Sözlük*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi); Aydın, N. (2008). *Kütahya Altıntaş Yöresi Ağzı: İnceleme, Metinler, Sözlük*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi); Yavaş, Ö. (2009). *Kütahya Aslanapa ve Yöresi Ağzı*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi); Biber, S. (2010). *Kütahya Gediz ve Yöresi Ağzı*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi); Ekici, F. (2019). *Kütahya Dumlupınar ve Yöresi Ağzı*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

6 "Hz. Peygamber'in de hadislerinde değinmiş olduğu taun hastalığı, Arapçada vebanın en çok görülen ve hıyarcıklı olarak adlandırılan türüne verilen isimdir. Amvas'ta ortaya çıktıktan kısa süre sonra Suriye ve Irak'a kadar yayılan

görülen ve bulaşıcı bir hastalık olan, bulaştığı kişilerde ciddi bedensel bozukluklara yol açan cüzzam, sözcük anlamı itibarıyla "elin kesilmesi, parmakların düşmesi"dir. Sözlüklerde "cüzzamlı, meczûm" için yapılan "Kötürüm hâle gelmiş, parmakları ve burnu düşmüş kimse." şeklindeki tanımlamalar da Evliyâ'nın "Şam cini" tasviriyle birebir örtüşmektedir. İlaveten, kaynaklar cüzzamlılar için bünyesinde ayrı bir bölüm bulunduran ilk bimarhanenin 707'de Şam'da kurulduğunu bildirmektedir (Palalı, 1993, s. 150-152). Yine taunun da[7] vücutta (bilhassa burun, kulak vb. bölgelerde) oluşturduğu irinli yaralarıyla Evliyâ'nın cüzzamlı tasvirini hatırlattığı söylenebilir. Bu veriler birlikte değerlendirildiğinde -Evliyâ'nın referansıyla- dönem zihniyetinde fizikî açıdan "en çirkin insan" algısının cüzzamlılarla somutlaştırıldığı ve cüzzamlılarıyla ün yapmış şehrin de Şam olduğu anlaşılmaktadır.

İkinci dikkat çeken husus ise Şam'ın sınırlarıdır. Şam ismi, eski dönemlerde bugünkü gibi bir şehri değil, "kıta"yı yani bölgeyi ifade etmektedir.[8] Sınırların şehir ölçeğinden çıkarak tarihsel derinliği son derece geniş bir bölgeyi kapsaması "Şam cini"ne atfedilen kimliğin izini sürmeyi de güçleştirmektedir. Zira yalnızca Ortadoğu'nun değil, dünya tarihinin en kadim kültür havzalarından biri olan bu coğrafya, dinî ve edebî metinlerde Habil-Kabil'den Harut-Marut'a, İbrahim'den Musa'ya, *Binbir Gece Masalları*'ndan modern zamanların kurmaca okült kitabı *Necromicon*'a kadar uzanan geniş bir yelpazede *cin, peri, şeytan* gibi metafizik varlıklarla; mucize, keramet, büyü, sihir gibi uygulamalarla insanoğlunun âdeta "olağanüstü"lük merkezidir.

Tarih boyunca Şam'ı olağanüstülük atıflarıyla zikreden bu geniş anlatı külliyatı içerisinde doğrudan "Şam cini/ şeytanı"nın kaynağı ve anlam çerçevesiyle irtibatlandırılabilecek metinler ise tespit edilebildiği kadarıyla şöyledir:

Kudüs'te doğduğu ve insanlarla cinlerden müteşekkil ordusuyla uzun yıllar bu coğrafyaya hükmettiği kabul edilen Hz. Süleyman'ın adı sıklıkla Şam ile birlikte anılmaktadır. Hatta bazı araştırmacılar Hz. Süleyman'ın emrine tâbi İfrit'e Sebe melikesi Belkıs'ın tahtını getirttiği mekânın Şam olduğunu bildirmektedir (Turan, 2018, s. 254). Yine zayıf görülen bir hadise göre de Hz. Süleyman'ın denizde bağladığı şeytanlar belirli bir sürenin dolmasının ardından insan suretinde ortaya çıkacak; bunların onda dokuzu Irak'a, onda biri ise Şam'a yönelecektir.[9] Öte yandan Hz. Muhammed'e iman eden cinlerden bir kısmının Şam'dan geldiğini bildiren ve cinlere dair tasniflerde "Şam cinleri"ni müstakil bir kategoride toplayan araştırmacılar da mevcuttur (Aydın, 2021, s. 311). Aynı şekilde, Mehdi'nin ve korkutucu çirkinliğiyle ünlü Deccal'in de Şam havzasında ortaya çıkacağına dair rivayetler bulunmaktadır (Çelebi, 2019, s. 69-72).

---

salgın, en çok Suriye toprakları üzerinde etkili olmuş ve aralarında sahabenin ileri gelenlerinin de bulunduğu on binlerce insanın ölümüne sebep olmuştur." (Cengiz, 2020, s. 129-150). Ayrıca İbn Kesir de bölgedeki çeşitli taun salgınlarından söz ederken 749 yılında geniş bir coğrafyaya yayılan taun sebebiyle Dımaşk şehri ve yakınlarında bir günde 300'den fazla insanın öldüğünü bildirmiştir (Varlık, 2011, s. 175-177).

7 "Eski kaynaklarda taunun belirtileri arasında koltuk altında, kulak arkasında, burun yanında ve vücudun yumuşak dokulu kısımlarında siyah, yeşil ve bozuk renkte, çok acı veren çıbanların çıkması, bunlardan kanlı irin akması ve kusma, kalp çarpıntısı, baygınlık gibi durumlar zikredilir." (Varlık, 2011, s. 175-177)

8 Hicaz'ın merkeze alınıp sağ (Yemen) ve sol (Şam) anlamlarında isimlendirildiğini bildiren kaynaklar; Suriye, Filistin, Lübnan ve Ürdün'ün "Bilâdü'ş-Şâm"ın sınırına dâhil olduğunu ve bu bölgenin en önemli merkezlerinden birinin -hatta pek çoğu başkentinin- Dımışk olduğunu söylemektedir (Şemseddin Sâmî, 1308, s. 2158-2160; Tomar, 2010, s. 311-315; Buzpınar, 2010, s. 315-320).

9 Eş-Şîrâzî, Abdullah b. Amr'dan; El-Ukaylî ve İbn Adiy ise Ebu Said el-Hudrî'den Hz. Muhammed'in böyle buyurduğunu rivayet etmiştir. (Es-Suyutî, 2017, s. 159-160)

Bu çerçevede en dikkat çekici bilgiyi ise *Acâibü'l-Mahlûkat* vermektedir. Eserde "1. Şâm'da demâmil çok olur.[10] 2. Perî Şâm'da çoktur. Ve yine derler ki dîvlerin reîsi Şâm'dadır, onun adı Erkâzib'dir ve perîlerin reîsi Hindistân'dadır, onun adı Nîkû-perest'dir." şeklindeki kayıt (Sarıkaya, 2010, s. 281, 386), hem bedensel hastalıklarla hem de metafizik varlıkların merkezi oluşuyla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Bu tasvir, Evliyâ'nın cüzzam illetine müptela, yüzü gözü çıbanlarla dolu ve burnu biçimsizleşmiş "Şam cini" betimlemesiyle birebir örtüşmektedir.[11] Geniş kültürel birikimi, yerli unsurların yanı sıra Hint, Acem ve Arap kültürlerine dair vukufiyetiyle temayüz eden çok yönlü bir musahip olan Evliyâ'nın, Doğu medeniyetlerine ait bu tür folklorik/ mitolojik bir malzemeyi işleyerek, yer yer karikatürize etmek suretiyle anlatımını renklendirmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Yukarıda temas edilen diğer ihtimaller dikkate alındığında "Şam cini" ile çoğul ve genel anlamda Şam cinlerinin değil, kötülüğü ve çirkinliğiyle ün kazanmış tekil bir varlığın kastedildiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda söz konusu figürün "İfrit" olması düşük bir ihtimaldir; çünkü İfrit klasik literatürde cinlerin en kötüsü, en kurnazı ve hatta reisi olarak anılmakla birlikte, Şam coğrafyasıyla kurduğu bağ son derece zayıftır. Buna karşılık Deccal'in Şam ile irtibatı oldukça kuvvetlidir; nitekim birçok âlim Deccal'in Şam'da ortaya çıkacağı inancı etrafında neredeyse ittifak hâlindedir. Ancak Deccal'in kaynaklarda "bir gözü kör veya tek gözlü, topal, kızıl, eşek üstünde, çok kıllı, kıvırcık saçlı" şeklindeki tasvirleri, Evliyâ'nın "kaşı kirpiği, saçı sakalı dökülmüş; burnu düşmüş, yüzü gözü çıbanlarla dolu" olarak betimlediği Şam ciniyle örtüşmemektedir. Öte yandan Hz. Süleyman ve bilhassa Mehdi, akla gelen ilk ihtimallerden olmakla birlikte bu şahsiyetlerin çirkinlik, kurnazlık, kötülük, hilekârlık gibi olumsuz niteliklerle anılmamaları "Şam cini/ şeytanı" ifadesinin onlara gönderme yaptığı ihtimalini büyük ölçüde bertaraf etmektedir.

1.1.1. "Şam Cini" İbaresinin Lakap Olma İhtimalinin Değerlendirilmesi

*Seyâhatnâme'*nin dikkatli okurlarının fark ettiği, bazı araştırmacıların da açıkça dile getirdiği üzere, Evliyâ Çelebi toplumsal eleştirilerini doğrudan ve açık bir itham diliyle değil; çoğu zaman kurmaca kurgular ve temsilî sahneler aracılığıyla dile getirmektedir.[12] Eleştireceği kişi ve olayla-

10 Düm(m)el [çok.: demâmil]: Büyük kan çıbanı, fronkül; çıban. (Tokaç ve Ağırman, 2022, s. 10)

11 Açıkçası *Kâmûsü'l-Muhit, Lugatname* gibi Arapça-Farsça sözlüklerden ve Türkçe kaynaklardan "Erkâzib" ismiyle veya "dîvlerin/ şeytanların reisi"nin Şam'da olmasıyla ilgili başkaca bir malumat tarafımızdan edinilememiştir. Özellikle *Kâmûsü'l-Muhit*'te cin-peri taifesine dair "Ev-zevbe'at, eş-Şiniknâk, Ez-zimzimet, Ezebb, Şeysaban, el-İsr, el-Aysecûr, el-Huşiyy, dahreş" gibi onlarca isim zikredilmekteyken bunlar arasında Erkâzib ve Nîkûperest'e rastlanılmamıştır. (Mütercim Âsım Efendi, 2013, 1: 441, 481; 3: 2178, 2179, 2793; 4: 3360, 4051; 5: 4640, 5020…)

12 Mesela zina hususunda iftiraya uğrayan bir dişi leylek hikâyesi (ve mine'l-acâib ibret-nümâ-yı temâşâgâh) ile dönemin kadınlarının erkek zihniyeti tarafından hiç sorgulanmadan cezalandırılmasını eleştirmekte, toplumun ahlaki değerlerini kurmaca bir metin aracılığıyla topluma yansıtmaktadır. (Evliyâ Çelebi, 2006b, s. 30; Özay, 2012, s. 161-163) Bu ve benzeri olayların dönemin toplumunda sıkça yaşanmış olması kuvvetle muhtemeldir; çünkü 17. yy. birçok araştırmacıya göre Osmanlı tarihinin kara deliğidir. Bu yüzyıl çeşitli kaynakların "selefî/ vahhabî, köktendinci, ahmak, bağnaz" olarak tanımladığı Kadızadelilerin devletin ana kurumlarıyla beraber dönemin sosyal ve dinî hayatına hâkim olduğu, ahlaki suçlarda en ağır cezaları vermesiyle ün yapan ve tartışmalara sebep olan kazasker Beyâzîzâde'nin gözde olduğu, niteliksiz yöneticilerin elinde devletin durakladığı bir dönemdir. 17. yüzyılda toplumsal cinsiyet, hoşgörü ve ihtida konusunda çok sert, yanlış ve tartışmalı kararlar alınmıştır. Mesela Osmanlı tarihinde "Abdullah Çelebi'nin karısı" olarak geçen ünlü dava bu dönemde yaşanmıştır: Müslüman evli bir kadının Yahudi bir erkekle zina ettiği iddiası sanıklar yargılanmadan sadece tanıkların ifadeleriyle doğru kabul edilmiş; kadına recm, erkeğe başın kesilmesi cezası verilmiştir. Silahdârın bile iftira dediği, tarihçilerin büyük bir hata olarak nitelediği bu olayda IV. Mehmed idama bizzat katılmış, 465 yıllık Osmanlı hükümranlığında zina yapan bir kadına recm cezası veren tek sultan olmuştur (Baer, 2016, s. 89-117).

rı gerçek zaman, mekân ve şahıs adlarıyla doğrudan ifşa etmek yerine; anlatımına biraz mizah, mübalağa ve karikatürize tasvirler ekleyerek söylemin sertliğini yumuşatır; eleştirisini dolaylı ve örtük bir biçimde, âdeta aynadan yansıtarak sunar. Evliyâ'nın bu tutumu "Şam cini" ibaresinin de imalı bir gönderme içerebileceğini düşündürmektedir. Yani görünürde olağanüstü bir varlığa, *Acaibü'l-Mahlûkât*'ta da bahsedildiği üzere Şam'da bulunduğuna inanılan cinlerin reisine atıf yapılıyor ve bu figür mübalağalı bir çirkinlik tasviriyle somutlaştırılıyor olabilir; ancak arka planda gerçekte yaşamış bir şahsın hicvedilmesi ihtimali göz ardı edilmemelidir. Bu açıdan hareketle, tarihte Şam bölgesiyle irtibatlı ve olumsuz bir imajla temayüz etmiş şahısların tespiti önem kazanmaktadır. Kaynakların işaret ettiği muhtemel adaylar tespit edilebildiği kadarıyla şöyledir: 1. Tarih boyunca önemli bir ticaret merkezi olan Şam'ın kurnaz tacirleri, 2. Ticaret için sık sık Şam'a giden Ebu Leheb, 3. Şam valisi Yezit, 4. Şam valisi Muaviye. Nitekim Talât Onay da "Şâmî" kavramını açıklarken şöyle demektedir: "Şamlı demektir. Tarih ıstılahlarından olarak Hz. Hüseyn üzerine ordu sevk eden Emevî hanedânına mensup olanlar ki, başta Muaviye ve Yezit gelir." (Onay, 2004, s. 449)

"Şam cini/ şeytanı" ibaresinin tekil oluşu, kurnazlıklarıyla ünlenen Şam tacirlerine topluca gönderme yapıldığı ihtimalini zayıflatmaktadır. Ayrıca *Seyâhatnâme*'de bu ibare zaten "kurnazlık"ı değil "çirkinlik"i vurgulamaktadır. Şam tacirlerinin topyekûn çirkinlikleriyle veya çirkin görüntüleriyle böyle bir ibarenin doğuşuna zemin hazırladığı düşünülemez.

İkinci ihtimale gelince; Kurân-ı Kerîm'de bile "Elleri kurusun!" denilerek lanetle anılan, Hz. Muhammed'in amcası ve en azılı düşmanlarından biri olan Ebu Utbe, babası tarafından kendisine verilen "Ebu Leheb (alev babası)" ismiyle "dumansız saf ateşten yaratıldığına" inanılan cin/ şeytan profiline uygun düşmektedir; ancak kaynaklarda onu Şam'a bağlayan güçlü bir rabıtaya veya "cin/ şeytan, Şam cini/ şeytanı" şeklinde niteleyen açık bir kayda tesadüf edilememiştir. Bu durumda "Şam cini/ şeytanı" ile Ebu Leheb'in kastedildiğini söylemek oldukça zordur.

Üçüncü ihtimal olarak Şam'da doğan, babası Muaviye'nin ölümünün ardından Şam'da hilafeti devralan; Kerbelâ olayında İslam âleminin büyük çoğunluğu tarafından asli kusurlu kabul edilen, bilhassa Şii/ Alevi toplumunca lanetlerle anılan Yezit vardır; ancak mevcut metin ve kaynaklarda Yezit'i de doğrudan "Şam cini/ şeytanı" şeklinde niteleyen veya bu ifadeyi çağrıştıracak herhangi bir kullanıma, imaya rastlanmamıştır. Metinlerde zulmün, zalimliğin, kötülüğün sembolü olarak anılan Yezit'in bizatihi isminin tahkir, küfür olarak kullanıldığı; Şam ile değil, genellikle Kerbela ile anıldığı görülmektedir. Bilhassa Şii/Alevi literatürde Yezit'e yöneltilen öfkenin büyüklüğü dikkate alındığında, onu yalnızca "Şam cini/ şeytanı" şeklinde tanımlamanın dahi yetersiz kalacağı söylenebilir.

Yezit'e duyulan öfke kadar büyük olmasa da İslam âleminde tenkit edilip tartışılan, bilhassa Şii/ Alevi literatürde tariz, tahkir ve nefretle anılan bir diğer isim de Yezit'in babası Muaviye'dir. Hz. Ömer zamanında Şam valisi, Hz. Osman zamanında Suriye genel valisi olan Muaviye, Hz. Osman'ın öldürülmesinin ardından, onun yakın akrabası sıfatıyla kanını dava etme şartıyla Şam halkından biat almıştır. İslam âleminde ilk büyük bölünmelere neden olan Muaviye'nin, Hz. Ali ile giriştiği malum mücadeleleri pek çok kez er meydanında kılıçla değil; çeşitli hile ve entrikalarla kazandığı yönünde anlatılar mevcuttur.[13] Nitekim bazı kaynaklarda "dühât-ı Arab"a dâhil edilip

13 Sıffin Savaşı'nda ağır bir yenilgi almak üzereyken mızrak uçlarına Kur'an sayfaları takarak anlaşmazlığı Allah'ın kitabının hakemliğinde çözmeye çağırması hatırlanabilir (Aycan, 2020, s. 330-332).

"siyasî bir deha" olarak övülmektedir.[14] Muâviye'nin portresi çizilirken kullanılan "asi, isyankâr, fitneci, hilebaz, entrikacı, yalan ve tatlı sözle kandıran, kurnaz, çok zeki" gibi nitelemeler onun şahsının "şeytan/ cin" metaforuyla ne denli bağdaştığını göstermesi açısından önemlidir.[15]

Mesnevî'deki bir hikâyede Azazil'in kandıramadığı kişi Muaviye'dir.[16] *Nehcü'l-Belâga*'da da Muaviye ve ona uyan Şamlılar şeytanlıklarıyla, şeytana uymalarıyla yerilirken Hz. Ali bir mektubunda Muaviye için "O, şeytanın ta kendisidir!" demiştir.[17] *Saltuknâme*'de Muâviye'nin cenkle çare bulamayınca Hz. Ali'yi hile ile şehit ettiği, sonra kendisinin de cüzzama yakalanarak öldüğü bildirilmiştir.[18] Alevi edebî geleneğinde de birçok kez Muaviye'nin çeşitli şeytanlıklarla anıldığı ve şeytana benzetildiği görülmekle birlikte onu doğrudan "Şam şeytanı" şeklinde niteleyen ilmî veya edebî bir kayda şimdilik rastlanmamıştır. Ancak sözlü kültürün dijital mecralara yansıyan örneklerinde bazı Alevi toplulukların "Şam şeytanı" ifadesiyle Muaviye'yi kastettiklerine dair veriler mevcuttur (Balkır, 2011; Evren, 2024). Muaviye'nin Şam'la kurduğu güçlü tarihsel bağ, menkıbelerde cüzzamla ilişkilendirilmesi, siyasi kişiliğine atfedilen kurnazlık ve entrika vurgusu ile İslam âleminin önemli bir kesiminde oluşan olumsuz imajı, onu "Şam cini/ şeytanı" tasavvuruna en fazla yaklaşan tarihsel şahsiyet olarak öne çıkarmaktadır.

Evliyâ'nın *Seyâhatnâme*'de birçok kez Muaviye'yi bir "lider" vasfıyla (ilk İslam donanmasını kurup adaları fethetmesi, İstanbul'u kuşatması, İslam devletinin sınırlarını genişletmesi vs.) abartıya kaçmadan objektif bir bakış açısı ile övdüğü; ancak Osmanlı'nın hemen her dönemde

14 Dühât-ı Arab: İslam siyasi tarihinde zekâ ve kabiliyetleriyle tanınmış dört (?) şahıs için kullanılan bir tabirdir. Siyasi deha olarak kabul edilen Muaviye de bunlardan biridir (Önkal, 1994, s. 18-19).

15 "Muâviye muhaliflerine anlayacakları dilden konuşarak yaklaşmaya çalışırdı. Nâdir yetişen bir diplomat, çevresini iyi tanıyan ve ileriyi gören bir idareci olarak hilim ve teennîyi ilke edinmişti; mecbur kalmadıkça kuvvete başvurmazdı. Düşmanlarının en ağır hakaretleri karşısında dahi kendini tutar ve soğuk kanlılığını korurdu. İhsanlarının fazlalığı dolayısıyla hayrete düşenlere bir savaşın bundan çok daha fazlasına mal olacağını, paranın iş gördüğü yerde konuşmaya, konuşmanın iş gördüğü yerde kırbaca, kırbacın iş gördüğü yerde kılıca ihtiyaç duymadığını söylerdi. 'Dilimle, Ziyâd'ın kılıcıyla kazandığı başarıdan daha fazlasını elde ettim.' derdi. İnsanlarla bağlarını koparmamak için âzami gayret gösterir ve özellikle kabile reislerine büyük önem verirdi. Onların üzerinde kurduğu nüfuz sayesinde oğlu için biat almakta zorlanmadı." (Aycan, 2020, s. 330-332).

16 Buradaki hikâyenin farklı dönem ve sahalarda varyantları da görülmektedir. Mesela Gelibolulu Âlî'nin benzer hikâyesindeki asli şahıs bir peygamberdir (Tökel, 2019, s. 23-37; Demircan, 2007, s. 143-153).

17 Hz. Ali'nin Ziyâd b. Ebih'e gönderdiği mektup şöyledir: "Duydum ki Muâviye aklını çelmek, kılıcını gedmek için sana mektup yazmış. Sakın ondan! O, Şeytanın ta kendisidir! Adamın önünden, sağından, solundan gelir; onu gafil avlamak, habersizce kapmak ister. (…)". İlaveten: Hz. Ali, Sıffin savaşının en şiddetli günlerinden birinde ashabına şöyle demiştir: "…Bu büyük siyaha (Muaviye'nin büyük ordusuna) saldırın ve şu kurulmuş çadıra (Muaviye'nin çadırı) doğru ilerleyin, ortasından vurun. Zira şeytan oranın bir köşesinde gizlidir. Sıçrayıp saldırmak için ellerini önde, dönüp kaçmak için ayaklarını geride tutmuş bir hâldedir." Hz. Ali'nin Muaviye'ye yazdığı bir mektupta da "…şeytan boğazına sarılmış, seninle emeline ulaşıp canına kanına girmiştir." ifadeleri yer almaktadır. (Seyyid Razî, 2013, s. 105, 376, 423). Yine Sıffin savaşında ve sonrasındaki diğer hutbe ve mektuplarda da Muaviye, Muaviye'nin ordusu ve Muaviye'ye biat eden Şamlılar "aldatılmış bir grup sapık", "iftiracılar" "inkarcılar", "asiler", "hilekâr", "yalancı", "şeytana yardım edenler", "şeytana itaat edenler", "şeytanın bayrağını yürütenler, sancağını dikenler" gibi ifadeler ve "yuları şeytanın elinde olması" "şeytanın sürülüp kovulması" gibi motiflerle anılmaktadır. Daha fazlası için bk.: (Seyyid Razî, 2013).

18 *Saltuknâme*'deki ilginç bir hikâyeye göre Muâviye, Vadî-i Hüseyin denilen bir bölgede Hz. Resûl'un uzak durulması gerektiğini söylediği bir kuyuya başını sokup bakar ve soktuğu anda Allah'ın emriyle cüzzam olur; hastalığına ilaç kâr etmez, derman bulunmaz ve bu dertle ölüp gider. (Ebü'l-Hayr-ı Rûmî, 1987, s. 209-211) Evliyâ Çelebi, Muaviye'nin "Şam'da lakva marazından" (yüz felci) öldüğünü bildirirken bu hususta araştırmalar Muaviye'nin "hastalık"tan ve bir ihtimal "dübeyle"den (bir çıban türü) öldüğünü, ama hastalığının tam olarak ne olduğunun bilinemediğini bildirmektedir. (Akkuş, 2012, s. 223-226; Evliyâ Çelebi, 2006c, s. 272)

uğraştığı "kızılbaş, şia, Safevî/ Acem" sorununu da çoğu kez Muaviye-Ali çekişmesine bağladığı görülmektedir. Muaviye'nin hatalı davranışlarda bulunmakla birlikte asla "kâfir", "fasık" olmadığını bildiren Sünni gelenekteki birçok âlim[19] gibi Evliyâ da geçmişte elim hadiselerin yaşanmış olduğunu kabul etmekte; ancak bu hususlarda artık kin güdülmemesi gerektiğini vurgulamaktadır (Evliyâ Çelebi, çev. 2006a, s. 32; 2006c, s. 273-274). *Seyâhatnâme*'deki bu halim selim, akilane açıklama ve yönlendirmeler Evliyâ'nın da en nihayetinde padişahın musahibi, paşaların himayesindeki bir devlet adamı olarak Muaviye anlatılarında ihtiyatlı davranıp mutedil bir yol tutmuş olabileceğini düşündürmektedir. Devlet patronajına bağlı bir müellifin, devletin "ötekileri"yle en temel noktada aynı görüşü paylaşsa bile, bunu alenen dile getirmesini beklemek beyhude bir ümit olsa gerektir.[20] Aynı ihtiyatlı tutum Yezit anlatılarında da hissedilmektedir. Yezit'i açıkça yüceltmez; fakat yergisini de çoğunlukla "duyduklarını aktaran" râvî kimliğiyle dolaylı şekilde yapar. Bu da onun üslûbunun ayırt edici yönlerinden biri olan mizah perdesi ardındaki örtük eleştiri yöntemini akla getirmektedir.[21] Nitekim, Muaviye ve Yezit'e dair rivayetler ironi merkezli bir okumaya tâbi tutulduğunda satır aralarında ince imalar ve gizli alay tonları sezilebilmektedir. Mesela bir hikâyede Muaviye'nin zekerini bir akrebin soktuğunu, hekimlerin çare olarak "Cimâ eyle!" dediğini, Muaviye'nin günaha girmemek için evlenerek bu tavsiyeye uyduğunu ve böylece akrebin zehrinden kurtulup sağlığına kavuştuğunu; ama bu zehirden doğan çocuğun Yezit olduğunu, Yezit'in de Kerbela'da sahabeleri yılan gibi sokup şehit ettiğini anlatır. Sünni gelenekte açık bir medhe mazhar olmayan Yezit'i -duyduğu veya kurguladığı bir hikâye bağlamında- zehirli bir hayvana benzeten Evliyâ'nın, "dühât-ı Arab" arasında anılan başarılı İslam lideri Muaviye için "Şam cini" nitelemesini bilinçli bir ironi unsuru olarak kullanmış veya halk arasında dolaşan bir lakabı metnine taşımış olması, mevcut verilerle kesin biçimde ispatlanamamakla birlikte ihtimal dâhilinde görünmektedir.

Özetle, mevcut veriler ışığında ilk kez *Seyâhatnâme*'de kullanıldığı tespit edilen ve "çirkin, çok çirkin, yüzüne bakılamayacak kadar çirkin kimse; ürkütücü çirkin(lik)" anlamlarında, küçük düşürme ve gülünçleştirme amaçlarıyla bir mizah unsuru olarak kullanılan "Şam cinine döneyaz-" ibaresi, günümüz Türkçesinde sınırlı bir kullanımla "Şam şeytanına dön-/ benze-" biçimine evrilerek deyimleşirken anlam genişlemesine uğramış ve "çok kurnaz, hilekâr, güvenilmez kimse" gibi anlamları da yüklenmiştir. Bu ifade *Seyâhatnâme*'de cüzzam illetine yakalanmış, burnu biçimsizleşmiş, yüzü gözü çıbanlarla dolmuş, saçı sakalı dökülmüş, insan suretinden çıkmış, çok çirkin kimseyi; canavar gibi ürkütücü bir çirkinliği tanımlarken bir benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. Evliyâ Çelebi, mümkün olabilecek en üst seviyedeki bu çirkin(liğ)i karikatüristik bir tasvirle meczumlarıyla ünlü Şam'a bağlamıştır. "Şam cini"nin en yakın ihtimalle ve en genel manada "Şam'ın meczumları" olduğu söylenebilir. Daha dar ve mitolojik bir yorumda ise Şam'da bulunduğuna inanılan dîvlerin reisine gönderme yaptığı düşünülebilir. Bununla birlikte Evliyâ'nın "Şam cini/ şeytanı" ifadesini arka planda tahkirî bir imaya dönüştürerek, şeytanlıklarıyla anılan;

19 Eşârî, Bağdadî, Nesefî, Pezdevî Ali'nin haklı, Muaviye'nin haksız olduğunu söylemekle birlikte yaşanan hadiseleri tevil ve içtihat ile yorumlamakta ve Muaviye'nin kesinlikle küfür ve fısk ile suçlanamayacağını bildirmektedir. (Demircan, 2007, s. 145)

20 Muâviye, Şiî ve Haricî topluluklarının tekfirle andığı bir isimdir. Sünnî toplulukların çoğunluğu ise onun Hz. Ali ile çekişmesini, meşru halifeye karşı çıkmasını hatalı bir davranış olarak kabul etmekle birlikte bu durumu bir içtihat hatası olarak değerlendirmektedir. Osmanlı da Sünnî İslam düşüncesini resmî ideoloji olarak benimsemiş bir devlettir. (Önal, 2018, s. 1258-1275)

21 Evliyâ'nın idarî ve askerî konulardaki eleştirilerini mizah ve kurmaca metin aracılığıyla nasıl yaptığına dair detaylı bilgi için bk.: (Özay, 2012, s. 32-111).

şeytan gibi asi, hilekâr, fitneci, kurnaz, yalancı, tatlı sözlü olarak tasvir edilen; Şam'la özdeşleşen, çirkin siyasetiyle İslam âleminde derin ayrışmalara sebep olan ve cüzzamdan ölen ünlü Şam valisi Muaviye'ye gönderme yapmış olabileceği ihtimali de göz ardı edilemeyecek ölçüde güçlü görünmektedir.

1.2. "Bağdat Kösü" İbaresinin Tarihî Arka Planı ve Mizahî İşlevi

Seyâhatnâme'de tespit edilebildiği kadarıyla üç yerde mizahi benzetme unsuru olarak "Bağdat kösü" ibaresi geçmektedir (Evliyâ Çelebi, 2006a, s.60; 2006c, s. 213; 2007, s. 451). Bunlardan birinde Kadir Gecesi Ayasofya'da ünlü bir şeyhin vaazını dinlemeye giden ihtiyar bir zatın haceti gelir ve karnı guruldamaya başlar. Evliyâ Çelebi, hıncahınç kalabalık içerisinde duyulan bu gurultuları, güldürme amaçlı "Bağdat kösü gibi gürlemeye başlar." şeklinde tasvir eder. İkincisinde müstahkem bir kaleden bahsederken yine mübalağalı bir benzetme ile kalenin mermer gibi sert taşlarının büyüklüğünü anlatmak için "kös-i Bağdâd-ı hâkâniyân kadar" ifadesini kullanır. Üçüncü olarak da fantastik ögelerle süslü bir hikâyede "İfritler Vadisi"ndeki mermer üzerinde tunçtan bir heykel gibi duran "kancık dîv"i tasvir ederken yine mizahi bir dille "Memeleri kös-i Bağdâd kadar vardır." demiştir. Bu benzetme ve betimlemelerden anlaşılan şu ki Evliyâ, bu ibareyi sesin yüksekliğini ve boyun/ ebatın büyüklüğünü mübalağalı bir şekilde anlatırken güldürme amaçlı kullanmaktadır. "Bağdat kösü", *Seyâhatnâme*'de "çok ses çıkarmak, aşırı gürültü yapmak, azami seviyede gürlemek; haşmetli ses" ve "çok büyük boyutta olmak, kocaman cüsseye sahip olmak, devasa ebat(lı)" vb. anlamlarını ifade etmek için bir benzetme unsuru olarak kullanmıştır.

Tasvirî anlatımda ifrat ve tefriti sevdiği bilinen Evliyâ, niçin yüksek ve tok ses çıkarmasıyla bilinen vurmalı herhangi bir çalgıyı, hatta salt "kös"ü değil de "Bağdat kösü"nü kullanmıştır? Bağdat kösü olarak bilinen tek ve özel bir kös mü vardır yoksa buradaki maksat Bağdat'ta üretilen kösler midir?; ikinci hâlde, Osmanlı döneminde kös üretiminde Bağdat hangi yönleriyle öne çıkmaktadır? Bu ve benzeri soruların peşine düşülüp ibarenin kökeni, dayandığı zemin aydınlatılmaya çalışıldığında karşılaşılan ilk bilgi şöyle olmuştur: "Kös: Deve veya fil sırtında taşınan büyük davullar. Bir tarafı çalınmak üzere deri gerilmiş düz, öbür tarafı ise mahrut (koni) şeklinde olurdu. En mükemmeli Bağdat'ta yapılırdı. (…)"(Sertoğlu, 2015, s. 297) Açıkçası Sertoğlu'nun kaynak göstermeden verdiği bu bilgi; tarafımızdan sözlük, seyahatname, tarih ve musiki ilmine dair farklı türlerdeki onlarca eserin "Osmanlı'da kös, kös yapımı; Bağdat'ta mehterhane, esnaflar (bilhassa dericilik, deve derisi, bakır üretimi vb.), sosyo-ekonomik hayat" eksenli okuma ve taramalarıyla teyit edilmeye çalışılsa da maalesef başarılı olunamamıştır. Ancak araştırmalar biraz daha yoğunlaştığında "Bağdat kösü"nün Bağdat şehrinde üretilen kösler gibi genel bir manadan ziyade özel bir mana taşıdığı açığa çıkmıştır.

Bu konuda elde edilen bilgiler ise özetle şöyledir: Vurmalı çalgıların en büyüğü ve dolayısıyla en çok ses çıkaranı köstür. Ebatlarına ve taşıyıcılarına göre fil, deve, at kösü gibi adlarla anılan kösler, birçok Doğu toplumunda olduğu gibi Türkler tarafından da -İslamiyet öncesi dönemlerden beri- farklı amaçlarla (savaş, göç, düğün, bayram, beşaret vb.) kullanılmıştır. Bilhassa Osmanlı zamanında büyüklüğüyle ve çıkardığı tok sesin azametiyle nam kazanmış kösler vardır: *Çaldıran, Mohaç, Zigetvar, Hotin seferlerine götürülen kösler.* Kaynaklar bugün İstanbul müzelerinde muhafaza edilen *Zigetvar kösü*nün yarıçapının takriben 130 cm, *Mohaç kösü*nün ise 125 cm olduğunu bildirmektedir.[22] İşte bu ünlü köslerden biri de 1638 yılında IV. Murad'ın Bağdat seferinde kul-

22 Kösler, çoğunlukla çift olarak kullanılan, tokmaklarla vurularak çalınan, -tek taraflı- üzerine çoğunlukla deve derisi

landığı *Bağdat kösü*dür. Bu ünlü köse dair bilgi veren en eski, asli kaynak yine *Seyâhatnâme*'dir. Evliyâ, önce Bağdat'taki mehterhâneyi "Mısır mehterleri faslından mükemmel fasıl ederler ve bir serhadde böyle mükellef mehterhâne yokdur." şeklinde över ve 40 kişilik bu mehter takımı tarafından kale içinde çalınan fasılların Şat nehrini aşarak Kuşlar ve İmam-ı Azam kalelerinden bile rahatça dinlenilebileceğini söyler. Sonra da "Ammâ bir mefret kös-i hâkânî vardır." diyerek buradaki devasa hakanî kösü anlatmaya başlar. Bu kösün çalındığında çıkardığı "velveleli, debdebeli" sesin Bağdat çöllerini aşacak kadar uzak mesafelerden işitildiğini, üç basamak merdivenle çıkılacak kadar büyük olduğunu, bakırdan yapıldığını ve tüm bu özellikleriyle Bağdat kösünün Rum, Arap ve Acem'de meşhur olduğunu bildirir (Evliyâ Çelebi, 2006c, s. 252).

1.3. "Malta Esirleri/ Malta Kâfirleri" İbaresinin (S)imgesel Anlamı ve Kültürel Çağrışımları

Seyâhatnâme'de Melek Ahmet Paşa'nın Sultan Ahmed'in yaşlı ve on iki evlilik geçirmiş dul kızı Fatıma Sultan ile evlendirildiği ve Paşa'nın, zifaf gecesinde "Sabaha dek benim o avrattan çektiğim elim azabı Malta üserâları çekmez!" diye serzenişte bulunduğu aktarılmaktadır (Evliyâ Çelebi, 2002, s. 74)." Bu mukayeseli benzetme-betimleme ibaresinde "Malta esirlerinden daha fazla acı çek-" kastıyla "had safhada acı çekmek, haddinden fazla sıkıntı çekmek; işkence görmek, zulüm görmek" vb. anlamlar ifade olunmuştur.

Evliyâ, Gekbeziyye kasabası (bugünkü Gebze) menzilini anlatırken de yakalandıkları şiddetli yağmurdan ötürü yaşadıkları zorluklar için "Hudâ Malta küffârına vermesin!" diyerek Malta kâfirlerini istiare yoluyla "düşman; en azılı, en büyük düşman" şeklinde anmaktadır (Evliyâ Çelebi, 2006b, s. 282). İlaveten, bir Müslümanın küçük bir taşkınlık sebebiyle "katledip kaybedildiği" -kefere halkına atıfla- Tırnovi (bugünkü Tırnova) kasabası için ve Müslümanların asla sevilmediği, itibar görmediği, ağırlıklarının bulunmadığı bir yer olarak nitelediği Atina kasabası için "Gûyâ Malta şehridir!" benzetmesini yapmaktadır (Evliyâ Çelebi, 2003, s. 86; 2005, s. 132). Benzer şekilde nüfusunun neredeyse yarısı Frenk olan İzmir'i de "Bir tarafıyla Malta gibi korkunç bir yer!" olarak anar; çünkü burada da bir Müslüman bir kâfire tokat vurmaya kalkışsa hemen katledilmektedir (Evliyâ Çelebi, 2005, s. 53). Söz konusu benzetmelerde Malta şehri ve sakinleri, Hristiyan Maltalılar özelinde, Müslümanlar açısından "en azılı, en korkunç, en zalim, en tehlikeli, en büyük" düşman tipini temsil eden bir imge olarak işlev görmektedir. *Seyâhatnâme*'de Malta'ya dair anlatıların sayıca fazlalığı da bu imgesel çerçevenin sürekliliğini göstermektedir. İlgili anlatılar tek bir mercek altında toplandığında "Malta kâfirleri" ifadesinin az sayıdaki örnekte Maltalı sivil Hristiyan halkı karşıladığı; ancak esas itibarıyla ve ağırlıklı olarak tüm Hristiyan dünyasında muteber ve kutsal kabul edilen koyu Katolik Malta şövalyelerini işaret ettiği açıkça görülmektedir.[23]

---

gerilmiş, bakır gibi bir madenden yapılmış, büyük ve derin bir kâse veya kazandan ibarettir. Kösler savaşta ordunun hareketini düzenler, askerleri coşturur, düşmanları gök gürültüsünü, yıldırımı andıran sesiyle ürkütür ve yıldırırdı. Barış zamanlarında da düğün, bayram, kabul merasimleri vb. vesilelerle vurulurdu. Bu yüzden *beşaret kösü, savaş kösü, göç kösü, hac kösü* gibi farklı adlarla anılırlar. Daha detaylı bilgi, minyatür ve çizim için bk.: (Sanal, 2002; Özaydın, 2007; Ögel, 2000; Uzunçarşılı, 1984; Güner, 2007; Sivrikaya, 2014).

23 Evliyâ'nın verdiği bir bilgiye göre Malta küffârı, Kudüs yakınındaki Beyt-i Sabastiyye adlı köyün kilisesinde taptaze duran Hz. Yahya'nın mübarek cesedini alıp Akka'ya getirmiş ve orada mücevher sanduka içine koyup onu kendilerine aziz edinmiştir; onun namıyla her diyarı yağmaladıkları için de bütün Hristiyan ulusları onlara riayet edip itibar gösterirmiş. Bu yüzden hâlâ Haçlı sancaklarında Yahyâ Nebî'nin Sencovan nâmıyla suretini yazıp taşırlarmış. (Evliyâ Çelebi, çev. 2006a, s. 63) Modern tarih araştırmaları da bu bilgileri doğrulamaktadır. Mesela Osman Öndeş, Malta Kuşatması'nı anlattığı eserinde şu bilgileri verir: "… hasta Hristiyan hacılara yardım ve bakım amacını bir şövalye tarikatına dönüştürmüş ve bu tarihten sonra 'Saint Jean Şövalyeleri', daha sonra 'Rodos Şövalyeleri' ve nihayet 'Malta

Malta'nın esirleriyle, kâfir askerleri ve sâkinleriyle Evliyâ'nın diline dolanmasının sebebi, dayanağı araştırıldığında ise elde edilen bilgiler şöyle özetlenebilir (Bostan, 2003; Turan, 1970; Öndeş, 2011; Kırval, 2013; Beşoğul, 2024; Bunting, 2024): 9. yüzyıldan beri Müslümanlarla Hristiyanlar arasında el değiştiren Malta adası, 1522'de Osmanlı tarafından Rodos'tan çıkarılan şövalyelerin üssü olmuştur. Malta şövalyeleri Akdeniz'de Müslüman hacılara, tüccar ve yolculara; bilhassa Türk gemilerine zarar vermeye başlamıştır. Kaynaklar 16. yüzyılda Malta'nın bir esir kampı hâlini aldığını, zindanlarında binlerce Müslüman esirin bulunduğunu, bunların dönem dönem inşaatlarda çalıştırıldığını yazmaktadır. İki yıllık Malta esaretinden İstanbul'daki büyüklerinin gönderdiği fidye ile kurtulan Baf Kadısı Macuncuzade Mustafa'nın anılarına göre Malta'daki esir zindanları cehennem kuyularına benzer, buradaki esirler "bacak bacağa dolaşacak" kadar çoktur, göz gözü görmez; "gassalın elindeki ceset"e benzeyen esirler, ayakları prangalı hâlde hendek kazmak, binalara taş-toprak taşımak, soyularak dövülmek gibi kahır ve mihnetle yaşamaktansa ölümü yeğlerler (Macuncuzade, 1970; 1996). Osmanlı 1540 yılından beri adaya türlü akınlar düzenlemiş, hatta 1565'te adayı kuşatmış; ama fethedememiştir. Dört ay süren, tarihteki en ünlü ve en kanlı kuşatmalardan biri olan, Avrupa'da "Osmanlı yenil(e)mez." algısını kıran, Osmanlı'ya ciddi prestij kaybı yaşatan ve Voltaire gibi düşünürlere bile "Hiçbir şey Malta Kuşatması kadar ünlü değildir." dedirten Malta kuşatmasının sebepleri için adanın jeopolitik öneminin yanında Malta şövalyelerinin elinde uzun yıllardır ağır şartlarda tutsak edilen ve kurtarılmak için Kanuni'den yardım isteyen Müslümanlar da gösterilmektedir.[24] Öyle ki dönemin ünlü Şeyhülislam'ı Ebussuud Efendi bile bu esirlerin kurtarılması için fetva vermiştir.[25]

16. yüzyılda Malta şövalyelerinin çok sayıda Müslümanı esir alarak onlara yönelik sert ve zalimane muameleleri, Osmanlı toplumunu alt tabakalardan üst yönetim kademelerine kadar derinden etkilemiştir. Nitekim bu yüzyılda Malta, İslam âleminin uzunca süredir kanayan yarası gibidir. Malta hem Hristiyan halkı hem de şövalyeleriyle birlikte dönemin Osmanlı toplumunda düşman(lığ)ın en uç noktası olarak etiketlenmiştir. 17. yüzyıla gelindiğinde ise bu elim hadisenin, en azından *Seyâhatnâme* özelinde, trajik bir unsur olmaktan kısmen uzaklaştırılarak mizahi bir çerçevede ele alınmaya başlandığı görülmektedir. Bununla birlikte "Malta esiri" ve "Malta keferesi" ifadelerinin, mazlum–zalim karşıtlığının en üst perdesinde anılmaya devam ettiği dikkat çekmektedir. Bu durum, Malta imgesinin kolektif bilinç düzleminde nasıl inşa edildiğini ve toplumsal bellekteki tramvatik izlerinin zamanla kısmen silikleşip değişerek dile, edebî metinlere- en azından *Seyâhatnâme*'ye- nasıl yansıdığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Öte

Şövalyeleri' adıyla anılmışlardır. Selahaddin Eyyubi'nin Kudüs'ü ele geçirmesi ve şövalyeleri kovması üzerine tarikat üyeleri önce Akka'ya, sonra Antakya'ya yerleşti. İnançlarına sıkı sıkıya bağlı olan Saint John Şövalyeleri yerleştikleri Antakya'dan kovulunca Filistin'e yakın olabilmek umuduyla 1291'de Kıbrıs'a yerleşti. 19 yıldan sonra Kıbrıs'ı da terk etmek zorunda kalınca 1309'da Rodos'u ele geçirdiler. Burada bir hastane kurup adayı bağımsız devlet gibi yönettiler." (Öndeş, 2011, s. 15-17).

24 Kanuni'nin kızı Mihrimah Sultan'ın süt annesinin de içerisinde bulunduğu gemi hacdan dönerken Şövalyeler tarafından ele geçirilip yolcular esir alınır. Mihrimah Sultan, süt annesiyle birlikte bu esirlerin kurtarılması için babasına baskı yapar. İlaveten vali, kadı, kızlarağası gibi önemli makam mevkideki birçok kişi de Malta'da esirdir; bunların köklü aileleri, nüfuzlu çevreleri ve yine birçok devlet adamı da Malta'daki esirlerin kurtarılmasıyla ilgili padişah üzerinde baskı kurar. (Beşoğul, 2024)

25 Esirlerin ve esir ailelerin vahim durumu Ebussuud'un cümlelerine şöyle yansımıştır: "Yalnız senin görülemeyen kılıcın, bu talihsizlerin ıstırap zincirlerini kıracak, gözyaşları hürriyet hasretiyle pınarlarından çağlayan, çığlıkları göklere yükselen Allah'ın müminleri senin sayende kurtulacaktır. Babasını özleyen çocuklar, karılar, kocalar ve ayrı düşmüş evlatlar seni bekliyor. Senin adaletin ve kuvvetin onların kini üzerine çökecek ve senin değişmez düşmanların o zaman yola gelecektir." (Öndeş, 2011, s. 78.)

yandan, klasik edebiyatımızın çoğunlukla zafer anlatılarıyla örülü olduğu, başarısızlıkla sonuçlanan hadiselerin ve Malta'ya dair anlatıların sınırlı biçimde yer aldığı düşünüldüğünde, Evliyâ Çelebi'nin bu olayı mizah dili aracılığıyla da olsa metnine dâhil etmesi dikkat çekicidir. Bu tercih, onun toplumla kurduğu bağın gücünü ve içinde yaşadığı toplumsal gerçekliği metne yansıtma konusundaki duyarlılığını ortaya koyan kayda değer bir göstergedir.

Sonuç

Bu makalede *Seyâhatnâme*'nin tahkiyevi nitelik taşıyan "sergüzeşt, lâtife, kıssa, hikâye, menâkıb" vb. başlıklı bölümlerinde benzetme ve betimleme bağlamında kullanılan; Osmanlı Türkçesi metinlerinde yaygın biçimde karşılaşılmayan ve standart sözlüklerde yer almayan, alışılmadık şu ibareler mercek altına alınmıştır: 1. Şam cini, 2. Bağdat kösü, 3. Malta esirleri-Malta kâfirleri.

Söz konusu ibareler öncelikle on ciltlik *Seyâhatnâme*'nin tamamında taranarak metin bağlamlarıyla birlikte tespit edilmiş; terkiplerin kuruluşunda etkili olan tarihî, dinî, mitolojik, kültürel vb. zeminler mümkün olduğu ölçüde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu ifadelerin metin içinde yüklendikleri anlam katmanları açıklanmış; benzetme ve betimleme ilişkisi çerçevesinde hangi ilgi ve çağrışım ağlarına dayandıkları belirlenmeye gayret edilmiştir. Bu inceleme sonucunda elde edilen verilerin, özelde *Seyâhatnâme* söz varlığına ve Evliyâ Çelebi'nin edebî yönünün anlaşılmasına; genelde ise klasik Türk edebiyatının (nazım ve nesir) anlam dünyasına ve Türkçe sözlük çalışmalarına sınırlı da olsa bir katkı sunabileceği düşünülmektedir. Bu makalede ulaşılan başlıca bilgi ve bulgular özetle şu şekildedir:

1. Evliyâ Çelebi, eserinde ürkütücü derecede çirkin olma hâlini üç ayrı yerde mizahî bir anlatımla ve karikatürize edilmiş bir üslupla ifade etmiş; bu bağlamda "Şam cinine döneyaz-" ibaresini kullanmıştır. *Seyâhatnâme'*deki bu ibare, kuvvetle muhtemel, günümüz Türkçesinde kullanılan "Şam şeytanına benze-" deyiminin kaynağıdır. Zaman içerisinde ibaredeki "cin" kelimesinin "şeytan"a döndüğü ve deyimin de anlam genişlemesine uğradığı anlaşılmaktadır. Nitekim *Seyâhatnâme*'de meczumlar gibi son derece ürkütücü bir çirkinliği ifade eden söz konusu kullanım, günümüzde Türkçesinde hilekârlık ve kurnazlık gibi anlamları da içeren daha geniş bir semantik alana yayılmıştır. Mevcut veriler ışığında, Şam'ı "çirkinlik" ve "cin" unsurlarıyla birlikte benzetme ve betimleme amacı doğrultusunda mizahi ve edebî bir söyleyişle anan ilk Türkçe metnin *Seyâhatnâme* olabileceği ileri sürülebilir. İbarede Şam şehrinin tercih edilme sebepleri üzerinde durulduğunda ise bazı tarihî ve kültürel arka plan unsurları dikkat çekmektedir: a) Şam'ın tarihsel süreçte cüzzam hastalığıyla anılan merkezlerden biri olması, b) Dönem toplumunda cinlerin reisinin Şam'da bulunduğuna dair yaygın bir inancın varlığı, c) Özellikle Şiî-Alevî gelenekte "Şam şeytanı" ifadesinin, hilekârlığıyla tanınan ve bazı rivayetlere göre cüzzam sebebiyle öldüğü belirtilen Şam valisi Muâviye için kullanılmış olabileceği; ayrıca Hz. Ali'ye atfedilen "O, şeytanın ta kendisidir!" şeklindeki nitelemenin bu lakabın oluşumuna zemin hazırlamış bulunabileceği ihtimali. Bu bilgiler, ibarenin yalnızca dilsel bir tasarruf olmadığını; tarihî, dinî ve kültürel çağrışım ağlarıyla beslenen çok katmanlı bir anlam dünyasına dayandığını göstermektedir.

2. "Bağdat kösü" ibaresi ile Bağdat'ta imal edilen köslerin değil; Bağdat seferinde kullanılan ve devasa boyutlarıyla, yüksek sesiyle Arap, Acem, Türk diyarlarında şöhret kazanan özel bir kösün kastedildiği anlaşılmıştır. Dolayısıyla söz konusu terkip, bir üretim yerini değil, tarihsel bir askerî hadise bağlamında ün kazanmış belirli bir nesneyi işaret etmektedir. Tarihî kaynaklarda Zi-

getvar kösü gibi ün kazanmış bazı örneklerin günümüze ulaştığı ve bugün müzelerde sergilendiği bilinmektedir. Buna karşılık, dönemin Türk askerî ve kültürel dünyasında önemli bir iz bıraktığı anlaşılan Bağdat kösü günümüze ulaşmamıştır. Mevcut veriler ışığında, bu kös hakkında görece ayrıntılı bilgi veren yegâne eserin de *Seyâhatnâme* olabileceği değerlendirilmektedir.

3. Dönem toplumunun zihniyet dünyasını ve kültürel algı kodlarını yansıtan "Malta kâfirleri" ve "Malta esirleri" kavramları, Evliyâ Çelebi tarafından sıkça kullanılmaktadır. Bu kullanım, Maltalıların, bilhassa Malta şövalyelerinin, Osmanlı Müslüman muhayyilesinde "en zalim düşman" tipolojisiyle özdeşleştirildiğini; Malta'ya esir düşmenin ise bir Müslümanın maruz kalabileceği "en büyük zulüm" biçiminde tasavvur edildiğini göstermektedir. Dönemin edebî hayatında Malta'ya ilişkin anlatı, imge ve ifadelere nadiren rastlanmasına karşın, Evliyâ Çelebi'nin eserinde Malta temasını ısrarla gündeme getirmesi ve travmatik nitelik taşıyan Malta hadisesini yer yer mizahî bir çerçevede işlemesi dikkat çekicidir. Bu tutum, onun anlatı stratejisindeki özgünlüğü ve üslubunun edebî derinliğini ortaya koyan önemli bir göstergedir.

Bu makalede yalnızca üç örneğine temas edilen ancak *Seyâhatnâme*'de çok daha fazla sayıda bulunduğu görülen alışılmadık ibare ve tabirler ile yaygın kullanıma sahip olmayan ilgi ve ilişki ağları, Evliyâ Çelebi'nin söz varlığının genişliği, benzetme dünyasının zenginliği, betimleme tekniğinin özgünlüğü yönünde değerlendirmeler yapmaya imkân tanımaktadır. Bu örnekler en genel çerçevede onun "edebî kimliği"ne dair sınırlı fakat dikkat çekici veriler sunmaktadır. Ayrıca söz konusu bulgular, Seyâhatnâme'nin dönemin sosyo-kültürel dünyasını yansıtan kapsamlı bir kaynak olduğu yönündeki yerleşik kanaati destekleyen mütevazı katkılar olarak değerlendirilebilir.

Extended Abstract

Evliyâ Çelebi's Travelogue contains numerous words, phrases, expressions, idioms, and concepts not found in standard dictionaries or commonly encountered in contemporary texts. This article examines the following unusual phrases and expressions derived from place names, used in the narrative sections of the Travelogue, such as "adventure, joke, story, tale" and other similarities, but not commonly encountered in Ottoman Turkish texts or standard dictionaries: *1. Damascus demon, 2. Baghdad drum, 3. Maltese prisoners-Maltese infidels*.

The main objective of this article is to answer questions such as who/ what is meant by these phrases; why are these place names combined with these concepts; and what are the meanings of these phrases in the text. To this end, the relevant phrases and expressions were scanned across the ten volumes of the *Travelogue*, and their textual contexts were identified. When the relevant texts were collected and evaluated under a single lens, it was observed that these three phrases were often used as humorous elements in similes and descriptions. Subsequently, any historical, religious, mythological, or cultural basis underlying these phrases was explored, and the meanings attributed to them were precisely determined and explained. The information and findings obtained in this article are summarized as follows:

1. Evliyâ Çelebi chose to portray frightening ugliness and extreme ugliness through humor in his work, using the caricatural expression "Şam cinine döneyaz-" (like turning into a Damascus genie). The three individuals described in the *Travelogue* as "monstrous, with their faces covered in purulent sores and bruises, as if they had contracted leprosy, their facial hair (hair, beard, eyebrows, eyelashes, etc.) had fallen out, and their nose was about to fall off," are ridiculed and humiliated by the remark, "They've almost turned into Damascus demons!" The phrase "Şam ci-

nine döneyaz-" in these exaggerated similes and descriptions is likely the source of the expression "Şam şeytanına benze-" (like turning into a Damascus demon) used in modern Turkish. As the word "genie" in the phrase became "demon," the idiom also experienced a semantic expansion. In the 17th-century Turkish "Travelogue," the phrase used to describe being frighteningly ugly, like a jinn, has now taken on connotations such as deceit and cunning. Considering the connotations the phrase has been given over the centuries, along the lines of "ugliness and deceit," one of the first concepts that comes to mind even today is undoubtedly the concept of "demon/ genie." However, the question of why Damascus is the city used in conjunction with "demon" is quite thought-provoking. The first literary Turkish text to mention Damascus with the words "ugliness" and "jinn" is most likely the "Travelogue". In seeking an answer to the question of why Damascus, rather than another city, was used in this phrase, the following information was found: a. Damascus was historically renowned for its leprosy. b. There was a belief in the society of the time that the chief of the jinn resided in Damascus. c. The "Demon of Damascus" may actually refer to Muawiyah, the founder of the Umayyad state. Muawiyah was the governor of Damascus. He has always been remembered with curses and insults, especially in Shia-Alawi communities, due to his rivalry with Ali and his attempt to outwit him. Ali himself has said, "He is the devil himself!" Additionally, some sources report that Muawiyah died of leprosy. Therefore, "the demon of Damascus" may have been Muawiyah's nickname.

2. It has been understood that the term "Baghdad kös (drum)" refers not to the *kös* (drum) made in Baghdad, but to a special type of *kös* used during the Baghdad campaign, renowned for its enormous size and loud sound throughout the Arab, Persian, and Turkish lands. Some historically famous *kös* (such as the Szigetvar kösü) are now exhibited in museums; however, the only surviving work that mentions the Baghdad *kös* in detail, which is understood to have left its mark on the Turkish cultural and martial world of the period, is most likely the *Travelogue*.

3. Two concepts reflecting the mindset and culture of the period were repeatedly used by Evliyâ: Maltese infidels and Maltese captives. Accordingly, the Maltese, especially the Maltese knights, were perceived as the "cruelest enemy" in the Muslim Ottoman society of the time, and being captured in Malta was perceived as the "greatest oppression" a Muslim could experience. While other literary figures of the period rarely wrote about how political adversities impacted social life, Evliyâ's reliance on the failed Malta campaign and the humor he derived from it is a detail that demonstrates Evliyâ's uniqueness.

These unusual phrases and expressions in the *Travelogue*, these uncommon interests and relationships, can be considered examples of Evliyâ's breadth of vocabulary, richness of metaphor, and distinctiveness of descriptive technique. They are a small demonstration of how the *Travelogue* is a unique treasure trove for the socio-cultural world of the period.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Akkuş, M. (2012). "Emevi Halifelerinin Ölüm Sebepleri". *İstem= İslâm Sanat, Tarih, Edebiyat ve Mûsıkisi Dergisi*. S. 20, 219-243.

Aksoy, Ö. A. (2004). *Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimler.* C. I-II. Ankara: TDK.

Aycan, İ. (2020). "Muâviye b. Ebû Süfyân" mad., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 30, 330-332, Ankara: TDV.

Aydın, Ş. (2021). "Kurân Ayetleri Bağlamında 'Cin' Algısı Hususunda Farklı Yaklaşımlar". *İhya= Uluslararası İslam Araştırmaları Dergisi*. S. 7/1, 289-320.

Baer, M. D. (2016). *Atmeydanı'nda Ölüm: 17. Yüzyıl İstanbul'unda Toplumsal Cinsiyet, Hoşgörü ve İhtida,* çev. Pınar Yanardağ. İstanbul: Küy.

Balkır, E. (2011, 13 Aralık). "Şam Şeytanı", *İştirakî Dergisi*, https://istiraki.blogspot.com/2011/12/sam-seytan.html (Erişim tarihi: 2025).

Beşoğul, Ç. (2018). "Malta Kuşatması ve Kuşatmanın Başarısızlıkla Sonuçlanmasının Nedenleri", ed. Ayhan Kuşçulu. *Erciyes Üniversitesi I. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi USBİK 31 Ocak-2 Şubat 2018: Tam Metin Kitabı*. 430-443. Kayseri. ISBN: 978-605-68298-1-9.

Bostan, İ. (2003). "Malta" mad., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 27, 539-542. Ankara: TDV.

Buçukcu, Z. (2023). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nin I. Cildinde Üslûp Özellikleri ve Eserin I. Cildinin Bağlamlı Dizin-İşlevsel Sözlüğü*. Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü: (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Bunting, T. (2024). "Siege of Malta [1565]". *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/event/Siege-of-Malta (Erişim tarihi: 2025).

Buzpınar, Ş. T. (2010). "Şam: Osmanlı Dönemi" mad., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 38, 315-320. İstanbul: TDV.

Cengiz, E. (2020). "Hz. Ömer Döneminde Meydana Gelen Amvas Taunu ve Etkileri". *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. S. 7/13, 129-150. Doi: https://doi.org/10.17050/kafkasilahiyat.663827 .

Cumbur, M. (1989). "Evliyâ Çelebi Bibliyografyasına Hazırlık". *Belleten*. S. 53/206, 381-400.

Çakmak, C. (2024). "Evliyâ Çelebi Mizahının İzahı". *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*. S. 23, 183-210. Doi: https://doi.org/10.16947/fsmia.1499472 .

Çelebi, İ. (2019). "Deccâl" mad., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 9, 69-72. Ankara: TDV.

Dankoff, R. ve S. Tezcan. (2012, Eylül). *An Evliyâ Çelebi Bibliography*. Academia.edu, 3. bs., https://www.academia.edu/4314391/AN_EVLIYA_%C3%87ELEBI_BIBLIOGRAPHY (Erişim 2025).

Demircan, A. (2007). "Mesnevî'de Geçen Muâviye-İblis Hikâyesi". *İstem= İslâm Sanat, Tarih, Edebiyat ve Mûsıkisi Dergisi*. S. 10, 143-153.

Ebü'l-Hayr-ı Rûmî (1987). *Saltuk-Nâme*. C. 1. hzl. Şükrü Halûk Akalın. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî (2006a). *Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi*. Kitap 1. hzl. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. ed. M. Sabri Koz. İstanbul: YKY.

Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî (2006b). *Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi*. Kitap 3, 2. bs. hzl. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. ed. M. Sabri Koz. İstanbul: YKY.

Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî (2006c). *Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi*. Kitap 4, 2. bs. hzl. Yücel Dağlı ve Seyit Ali Kahraman. ed. M. Sabri Koz. İstanbul: YKY.

Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî (2002). *Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi*. Kitap 6. hzl. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. ed. M. Sabri Koz. İstanbul: YKY.

Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî (2003). *Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi*. Kitap 8. hzl. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı ve Robert Dankoff. ed. M. Sabri Koz. İstanbul: YKY.

Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî (2005). *Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi*. Kitap 9. hzl. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman ve Robert Dankoff. ed. M. Sabri Koz. İstanbul: YKY.

Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî (2007). *Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi*. Kitap 10. hzl. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı ve Robert Dankoff. ed. M. Sabri Koz. İstanbul: YKY.

Evren, K. (2024, 12 Aralık). "Şam Şeytanları". *Yenigün*. https://kerimevren.com/sam-seytanlari/ (Erişim tarihi: 2025).

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi. (t.y.). "Evliya Çelebi Seyahatnamesi Bilimsel Neşir Projesi (Ketebe)", https://evliyacelebi.fsm.edu.tr/Evliya-Celebi-Calismalari-Merkezi-Projeler---Seyahatnamenin-Yeniden-Nesri-KETEBE (Erişim tarihi: 2025)

Gösterir, İ. (2022). *Çorum Yöresi Deyimleri Sözlüğü*. Çorum: Çorum Belediyesi Kültür Yayınları.

Güner, S. S. (2007). "Osmanlı Musikisi ve Mehter". *Karadeniz Araştırmaları*. S. 14, 101-130.

Güven, Ö. (2016). "Sivas İli Zara İlçesi Ağızlarında Kullanılan Deyimler Üzerine Bir İnceleme". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. S. 55, 35-50.

Hammer, J. v. (2009). "Türkçe Bir Seyahatnamenin İlginç Bulunuşu". *Osmanlı Araştırmaları= The Journal Of Ottoman Studies*. [Özel sayı], Prof. Dr. Muammer Kemal Özergin Hatıra Sayısı II. çev. Nuran Tezcan. (İlk yayımlanışı 1814). S. XXXIV, 223-230.

Hazar, M. (2013). "Nevşehir Ağzı Dil Bilgisi Bibliyografyası". *Diyalektolog*. S. 7, 39-62.

İmam Celaleddin Es-Suyutî. (2017). *Cinler Âlemi*. 2. bs. çev. Seyfullah Erdoğmuş. İstanbul: Mercan Kitap.

Kılıç, M. T. (2015). "Evliyâ Çelebi ve Seyahatname ile İlgili Türkçe Bir Bibliyografya Denemesi". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. S. 4/1, 245-282.

Kırval, L. (2013). "Osmanlı İmparatorluğu'nun 1565 Malta Kuşatması ve 16. Yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'ın Akdeniz Stratejisi". *Journal of ETA Maritime Science*. S. 1/2, 39-46.

Ma'cûncu-zâde Mustafâ (1970). *Macuncuzade Mustafa'nın Malta Anıları*, *Sergüzeşt-i Esiri-i Malta*. hzl. Fahir İz. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*. S. 18, 69-122.

Ma'cûncu-zâde Mustafâ (1996). *Sergüzeşt-i Esîrî-i Malta: Malta Esirleri*. hzl. Cemil Çiftçi. İstanbul: Kitabevi.

Mengi, M. (2009). "Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Bir Üslûp Özelliği Olarak Türler Arasılık". *Çağının Sıradışı Yazarı: Evliyâ Çelebi*. 281-291. ed. Nuran Tezcan. İstanbul: YKY.

Mütercim Âsım Efendi. (2013). *Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi*. C. 1-6. hzl. Mustafa Koç ve Eyüp Tanrıverdi. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Onay, A. T. (2004). *Mazmunlar ve İzahı*. İstanbul: Meb.

Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş, Türklerde Devlet ve Ordu Mehteri (Hunlardan Osmanlılara)*. C. 8. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Önal, R. (2018). "Osmanlı Coğrafyasında Sünnî Düşüncenin Resmî İdeoloji Olarak Benimsenmesi Üzerine Sosyo-Jeopo-Teolojik Analizler". *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*. S. 10/4, 1258-1275. Doi: https://doi.org/10.26791/sarkiat.462656.

Öndeş, O. (2011). *Malta Kuşatması: Kanuni'nin Amirali, Turgut Reis'in Son Seferi*. İstanbul: Timaş.

Önkal, A. (1994). "Dühât-ı Arab" mad., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 10, 18-19. İstanbul: TDV.

Özay, Y. (2012). *Evliyâ Çelebi'nin Acayip ve Garip Dünyası*. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi: Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü: (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Özaydın, A. (2007). "Nevbet" mad., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 33, 38-41. İstanbul: TDV.

Palalı, M. Z. (1993). "Cüzzam" mad., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 8, 150-152. İstanbul: TDV.

Sanal, H. (2002). "Kös" mad., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 26, 270-72. Ankara: TDV.

Sarıkaya, B. (2010). *Rükneddin Ahmed'in Acâibü'l-Mahlûkat Tercümesi: Giriş-Metin-Sözlük*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Sertoğlu, M. (2015). *Osmanlı Tarih Lügatı*. İstanbul: Kurtuba.

Seyyid Razî. (2013). *Nehcü'l-Belâğa: İmam Ali'nin (A.s.) Hutbeleri, Mektupları ve Hikmetli Sözleri*. 3. bs. çev. Kadri Çelik. İstanbul: Kevser Yayıncılık.

Sivas İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (t.y.) "Kalıplaşmış Sözler". https://sivas.ktb.gov.tr/TR-76029/kaliplasmis-sozler.html (Erişim tarihi: 2025).

Sivrikaya, S. (2014). "Selçukluların Dini ve Askeri Merasimlerinde Müzik Geleneği", *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu 27-30 Eylül 2010: Selçuklu Tarihi, Bilim ve Düşünce: Bildiriler.* Ankara: TTK Yayınları.

Şemseddin Sâmî. [1308 (1891)]. *Kâmûsu'l-'Alâm*. C. 3. İstanbul: Mihrân Matbaası.

Tanpınar, A. H. (2003). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tezcan, N. (2009). "Seyahatnâme". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 37: 16-19.

Tezcan, N. (2011). "Seyahatnâme'nin Genel Yapısı Önemli Yazmaları ve Baskıları". *Evliya Çelebi*. 116-130. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Tokaç, M. ve S. Ağırman. (2022). "Osmanlı Tıbbında Deri Hastalıkları Terminolojisi". *Anadolu Tıbbı Dergisi*. S. 1, 1-11.

Tomar, C. (2010). "Şam" mad., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 38, 311-315. İstanbul: TDV.

Topal, A. (2012). "Klasik Türk Şiirinde Şam-ı Şerif". *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*. S. 48, 51-70.

Tökel, D. A. (2019). *Divan Şairi Diyor ki*. İstanbul: Ketebe Yayınları.

Turan, M. (2018). "Süleyman Peygamber Kıssasında Anlatılan "Belkıs'ın Tahtı"nı Kimin Getirdiği Konusunun Kritiği". *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*. S. 10/1, 249-270. Doi: https://doi.org/10.26791/sarkiat.360091 .

Turan, Ş. (1970). "Rodos'un Zabtından Malta Muhasarasına". *Kanunî Armağanı*. 47-117. Ankara: TTK.

Türk Dil Kurumu. "Güncel Türkçe Sözlük". https://sozluk.gov.tr/ (Erişim tarihi: 2025).

Türk Tarih Kurumu. (2020). "Evliya Çelebi [1611-1685?]". https://ttk.gov.tr/evliya-celebi-1611-1685/ (Erişim Tarihi: 2025).

Uzunçarşılı, İ. H. (1984). *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilâtı*. Ankara: TTK.

Varlık, N. (2011). "Taun" mad., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 40, 175-77. İstanbul: TDV.

Yıldırım, A. (2017). "Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesine Göre 17. Yüzyıl İstanbul'unda Taklitçi Esnaf". *Sosyal Bilimler Dergisi= The Journal Of Social Science*. S. 16, 1-11. Doi: 10.16990/SOBIDER.3874.

Yılmaz, O. (t.y.). "Erzincan Yöresinde Kullanılan Atasözleri ve Deyimler". *Erzincan Kültür Atlası*. https://erzincankulturatlasi.com/atasozleri-ve-deyimler/ (Erişim tarihi: 2025).

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 165-182
DOI: 10.30767/diledeara.1821698 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Göstergebilimsel Bir Okuma ile Harnâme'nin Söylem Analizi

Discourse Analysis of Harname with a Semiotic Reading

Ruken KARADUMAN*

*Doç. Dr., Bayburt Üniversitesi,
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Bayburt, Türkiye.
e-posta: rukenkaraduman@bayburt.edu.tr
ORCID: 0000-0003-3059-9424
ROR ID: ror.org/050ed7z50

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
11.11.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
02.02.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Karaduman, R., Göstergebilimsel Bir Okuma ile Harnâme'nin Söylem Analizi *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 165-182
doi.org/10.30767/diledeara.1821698

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Göstergebilimin kurucusu kabul edilen Peirce'den itibaren metnin esas alındığı göstergebilimsel değerlendirme yöntemi metin çözümlemelerinde ön plana çıkmaktadır. Farklı disiplinlerin de ilgi odağı olan bu yöntemle metnin uzamı, bakış açısı, zamanı, izleği, dili çözümlenmeye çalışılmakta; böylece metnin derinliklerinde bulunan mesajların gün yüzüne çıkarılması mümkün olmaktadır. Göstergebilimsel çözümlemelerde metindeki anlam, parçalara ayrılır ve metaforlar, kodlar aracılığıyla söylem, anlatı ve temel yapının düzeni yeniden kurulur. Metin içi anlamsal ilişkilerin göstergebilimsel yöntemle irdelenmesi ile metnin çokanlamlı yapısının ortaya çıkması sağlanır. Harnâme, Şeyhî tarafından 15. yüzyılda kaleme alınmış hicviye türünde bir mesnevidir. Bu çalışmada 126 beyitlik bir eser olan Harnâme, göstergebilim çerçevesinde ele alınmış ve eser; anlamın kurulma, düzenlenme, iletim şekilleri üzerinden izah edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda göstergebilimsel temel kavramlar açıklanmış; metin, anlam kavşakları gösterilerek kesitleme işlemine tabi tutulmuş, kahramanlar, zaman, uzam açısından değerlendirilmiştir. Eşeğe dair göstergeler Türk atasözü ve deyimleriyle metinlerarasılık açısından incelenmiştir. Böylece metnin derin yapısında gizlenen anlamların gün yüzüne çıkarılması amaçlanmıştır. Eserde kahramanların ve uzamın sembolik değerlerinin söylem yapısı içinde etkin bir işlev yüklendikleri; kahramanların fiziksel ve ruhsal yapılarının doğal ve inandırıcı edimleriyle paralel tutuldukları görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, gösterge, mesnevi, Şeyhî, Harnâme

Abstract

Since Peirce, considered the founder of semiotics, the semiotic evaluation method, which focuses on the text itself, has come to the forefront in textual analysis. This method, which is also the focus of interest for various disciplines, attempts to analyze the text's space, point of view, time, theme, and language; thus, it becomes possible to bring to light the messages hidden within the text. In semiotic analyses, the meaning in the text is broken down into parts, and the discourse, narrative, and basic structure are reconstructed through metaphors and codes. By examining the semantic relationships within the text using the semiotic method, the polysemous structure of the text is revealed. Harname is a satirical mesnevi written by Şeyhi in the 15th century. This study examines Harname, a work of 126 couplets, within a semiotic framework, attempting to explain it through the methods of constructing, organizing, and transmitting meaning. In this context, fundamental semiotic concepts are explained; the text is subjected to a process of segmentation by showing its points of semantics; and the characters are evaluated in terms of time and space. Signs related to the donkey are examined intertextually through Turkish proverbs and idioms. Thus, the aim is to uncover the hidden meanings within the text's deeper structure. It is observed that the symbolic values of the characters and space play an active role within the discourse structure; and that the physical and psychological structures of the characters are kept parallel to their natural and believable actions.

Keywords: Semiotics, indicator, mesnevi, Şeyhi, Harname

Giriş

İnsan, duygu ve düşüncelerini aktarırken sosyo-kültürel yapının etkisiyle oluşan ortak bir dilsel sistem kullanır. Kültürel birikimin aktarılması için ihtiyaç duyulan bu ortak sistem, aslında bir göstergeler topluluğudur. Malzemesi dil olan her anlatı da bir göstergeler dizgesi olduğundan göstergebilim, metnin derin yapısındaki örtük anlamları çözümleme sürecinde bilhassa son dönemlerde sıkça kullanılan, önemli yöntemlerden biri haline gelmiştir.

Gösterge "kendisi dışında başka bir şeyin yerine geçen nesne, kavram ya da değer" (Kalelioğlu, 2020, s. 39) veya "kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb." (Rifat, 2020, s. 115) olarak tanımlanabilir. Göstergeler, bir nesnenin yerini tutarken yapısal açıdan farklı özellikler gösterir; ancak işlev bakımından benzer özellikler taşırlar. Göstergenin temel işlevi, bağlam içerisinde iletişimin gerçekleşmesini sağlamak üzere yerine kullanıldığı yani temsil ettiği kavram ya da nesneyi doğru biçimde belirtmektir (Kalelioğlu, 2020, s. 51). Zira göstergeler, metnin anlam evrenini yapılandıracak şekilde birbiri ile yoğun bir etkileşim içindedir.

Peirce'e (1965, s. 99-100) göre göstergenin anlamlandırılabilmesi için gösterge, yorumlayan ve nesne arasında bağlantı kurmak önemlidir. Nitekim yorumlama sürecinde, göstergeyi zihninde oluşturan yorumlayan ile gerçek dünyadaki karşılık olan nesne arasında bağlantı olmadığında anlamlandırma mümkün olmaz. Saussure, göstergenin fiziksel görüntüden ve çağrıştırdığı zihinsel bir yansımadan oluştuğunu söyler. Böylece fiziksel biçim ve zihinsel kavram birlikte dış dünyanın kavranış şekillerini teşkil eder. Saussure, bir gösteren ve gösterilenden meydana gelen göstergenin anlamı olan fiziksel bir nesne olduğu fikrindedir. Araştırmacıya göre gösteren, göstergenin algıladığımız imgesi iken gösterilen de gösterenin işaret ettiği zihinsel kavrama karşılık gelir (Fiske, 2014, s. 124–127). Bu bağlamda gösterenlerin anlatım düzlemini, gösterilenlerin ise içerik düzlemini oluşturduğu söylenebilir (Barthes, 2014, s. 47).

Dilbilim sözcüğü örnek alınarak türetilen göstergebilim "göstergeleri inceleyen bilim dalı" veya "göstergelerin bilimsel incelemesi (Rifat, 2019, s. 11) olarak ifade edilmektedir. Göstergebilim, yüzeysel bir ilk okumada hemen anlaşılmayan örtük (soyut) anlamları, dizgenin anlam çerçevesi içinde arar (Kalelioğlu, 2020: 51). Göstergebilim, anlamsal üretim olgusunu inceleyen ve yeniden yapılandıran bilimsel bir yaklaşım olarak gösterge dizgelerinin betimlenmek, göstergelerin bağlantılarını saptamak, anlamların eklemlenerek nasıl oluştuğunu bulmak, gösterge dizgelerini sınıflandırmak gibi amaçlarla epistemolojik, metodolojik, tümü kapsayıcı, tutarlı bir kuram olarak varlık gösterir (Rifat, 2020, s. 113-115).

Göstergebilim; dilbilim, insanbilim ve bilgi kuramı gibi birçok alanın sistemli etkileşiminin neticesinde ortaya çıkmıştır. Göstergebilim, kendi üstdilini dilbilimden istifade ederek oluşturmuş; felsefe, mantık, folklor alanlarından terimleri kullanmıştır (Kalelioğlu, 2020, s. 31). Bu üst dil anlamlar dünyasını, anlamlar ağını yeniden oluşturup sergilerken göstergebilimin nitel araştırma yöntemi ile de sosyal ve kültürel bağlamda dil kullanıcılarının oluşturduğu sosyal olaylar ele alınmaktadır (Rifat, 2018, s. 32).

Göstergebilim, dilbilgisel ve biçemsel düzenden ziyade metindeki anlam üretim süreci ile ilgilenir. Nitekim her metin yeni bakış açılarına göre yeniden anlamlandırılabilecek bir kaynak teşkil eder. Bir yazının metin olabilmesi için iletişim işlevini yerine getirmesi, başı ve sonu belli kapalı bir yapı oluşturması gerekir (Uçan, 2013, s. 37). Yapı ise biçim ve içerikten oluşmaktadır.

Bir anlatı metninin yapısı eylem, karakter, olay ve ortamdan oluşmaktadır. Göstergebilimde metin (gösterge dizgesi) ile metni üreten kişi (yazar) arasındaki ilişkiler, metnin üretildiği zaman ve uzam, metni üreten kişinin koşulları ve amaçları yani metnin yaratım koşulları değerlendirilmelidir (Rifat, 2018, s. 46). Bu doğrultuda XV. yüzyılda Şeyhî tarafından kaleme alınmış bir hicviye örneği olan Harnâme göstergebilim ölçütleri çerçevesinde ele alınmıştır. 126 beyitten oluşan eserin yazılış nedeni şöyledir: Germiyan'da tabip olarak çalışan Şeyhî, Çelebi Sultan Mehmed'in Karaman seferi sırasında Ankara'da rahatsızlanması üzerine sultanın yanına çağrılır. Tedavide başarı göstermesi kendisine Tokuzlu köyünün tımar olarak verilmesini ve sultanın özel tabibi payesini almasını sağlar. Böylece ilk "reisü'l-etibba" yani hekimbaşı unvanını da alan Şeyhî'nin, Tokuzlu köyüne giderken tımarın eski sahiplerince yolu kesilir. Eşyaları çalınan ve dövülen Şeyhî, bu durumu Harnâme adlı eseri ile bazı sembolik, örtük bir anlatımla sultana bildirir (Şentürk, 1999, s. 25). Bu nedenle alegorik bir özelliğe sahip olan eser, göndergeler dünyasının çeşitliliği bakımından dikkat çekici bir görünüm arz eder.

Harnâmenin göstergebilim açısından incelemesi

Birbiri ile ilişkili olaylar dizisi, anlatıcı, uzam ve zaman bir anlatının belirleyici öğeleridir. Anlatılarda genel olarak özne ile nesne arasındaki durumlar ve dönüşümler aktarılmaktadır. Bu durum ve dönüşümler, birbiriyle bağlantılı olaylar dizisindeki öznenin yaptığı veya maruz kaldığı edimleri belirtir (Kalelioğlu, 2020, s. 82). Dolayısıyla öncelikli olarak göstergebilim açısından incelenecek bir eserin kesitlere ayrılması önem arz eder.

Kesitleme işlemi anlam kavşaklarını gösterecek okuma biçimlerini saptamak için kullanılır. Bu şekilde kişilerin rolleri, davranışları, bu davranışların gerçekleştiği uzam ve zaman belirlenir. Metin içinde belli sahnelerin saptanmasıyla da metnin anlam kavşaklarına ayrılması mümkün olur. Böylelikle anlatımda kişilerinin belli bir zaman ve uzam bütünlüğü içindeki durumu belirginleşir. Yapısal öğelerden birinin değişmesiyle de yeni bir sahne ortaya çıkar. Sahneler arasındaki ayrım, sahnelerin geçirdiği dönüşümü ve anlamın düzenleniş doğrultusunu yakalamaya fırsat sunar (Rifat, 2018, s. 38). Kesitleme ölçütleri arasında şunlar gösterilebilir:

Basımsal ayrılığa göre kesitleme

Zamansal ayrılığa göre kesitleme

Uzamsal ayrılığa göre kesitleme

Kişi ayrılığına göre kesitleme

Mantıksal ayrılığa göre kesitleme

Harnâme'de bu kesitleme ölçütlerinden biri olarak tercih edilen mantıksal ayrılığa göre şu şekilde kesitleme yapılabilir:

1.Kesit:

Zor şartlarda çalıştırıldığı için oldukça zayıflamış ve yara bere içinde bir eşek vardır.

Eşek, bir gün sahibi tarafından serbest bırakılır ve gezinirken bir tarlada otlayan semiz ve güçlü öküzleri görür.

2.kesit:

Öküzlerin sağlıklı halleri, ses ve boynuzları eşeğin onlara özenmesine neden olur.

Eşek, şekilsel olarak birbirlerine benzemelerine rağmen öküzlerden neden bu kadar farklı olduğunu sorgulamaya başlar.

3. kesit:

Eşek, aklındaki sorulara yanıt aramak üzere yaşlı ve bilge bir başka eşeğin yanına gider.

Bilge eşek, öküzlerin buğday işledikleri için rızık sebebi olduklarını, kendisinin ise odun taşımak gibi bir işle ancak elindeki kadarına sahip olabileceğini anlatır.

4. kesit:

Eşek, bilge eşeğin yanından ayrıldıktan sonra gördüğü yeşil ekinlerle dolu bir tarlaya girer.

Tarladaki ekinlere zarar verir ve neşe içinde bağırıp çağırırken bu sesleri duyan tarla sahibi eşeğin olduğu yere gelir.

Adam, gördüğü manzara karşısında kendine hâkim olamaz ve eşeği önce döver; sonra da kulak ve kuyruğunu keser.

5.kesit:

Eşek can acısıyla oradan uzaklaşırken bilge eşekle karşılaşır ve ona durumunu: "Boynuz umdum kulaktan ayrıldım" şeklinde anlatır.

Genel bir değerlendirme ile bu kesitlemeye bakıldığında eşeğin başlangıçta zor şartlara rağmen bulunduğu duruma karşı bir başkaldırısı olmadığı görülmektedir; ancak o, daha sonra nelere sahip olabileceğini görüp kendini başkalarıyla mukayese içine girdiğinde bir dönüşüm yaşar. Bu dönüşüm, hikâyenin devinimi açısından önem arz eder. Asıl edimlerin yer aldığı olaylar zinciri bu şekilde başlar. Eşeğin başlangıçtaki durumunun değişimi, yani palandan kurtulup bir miktar rahat etmesi daha fazlasını istemesine yol açar. Başlangıç ve bitiş arasındaki değişimin esasını oluşturan bu değişim ise, karşılaştığı kişilerin edimleriyle şekillenir. Nitekim eşeğin sahibi tüm maceranın müsebbibi konumundadır. Onun hayatını zorlaştıran ve eziyet eden bu adam, eşeğin hak ettiğinden daha azıyla yaşamasına sebep olur. Eşeğin daha da zor duruma düşüren asıl olay ise bilge eşeğin mesajını tam olarak aktaramamasıdır. Bu, sabırsız ve akılsız eşeği kötü sonuna yaklaştırır. Öküzlerin kendisiyle aynı şekilsel özelliklerde olmasına rağmen talihi sembolize eden taç misali boynuzları da eşeğin kıskançlık duygusuna kapılmasına neden olmuştur. Dolayısıyla yine sağlıklı ve güçlü görünümleriyle öküzler, eşeğin kendisini onlarla mukayese ederek bir çıkmaza girmesinin ilk sebebi konumundadır.

Eşek göstergesi ve ilintili göstergeler

Her söylemin bir ideolojisi vardır ve söylem tercihleri üzerinden ben/ biz- öteki/ ötekiler kutupluluğu vurgulanır (Çoban, 2003, s. 69). Bu bağlamda kavram ve nesnelere dair göstergelerin söylemsel durumları değişiklik gösterir. Anlatıda anlatıcı, eşek; öküzler, eşeğin ve öküzlerin sahibi, bilge eşek olmak üzere 5 söylem kategorisinden söz edilebilir.

Harnâme'de kişiler öncelikle varoluşsal özellikleri ile sonra da verilmek istenen mesaja uygun edim ve işlevleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu yönüyle Harnâme, eşeğin betimlenmesi ile başlar. Bu betimleme eşek ile ilgili zayıflık, çaresizlik, açlık, yorgunluk, sağlıksız olma hâlini ifade eden göstergeleri içerir. Eşeğe dair göstergeler; anlatıcı, eşeğin kendisi, bilge eşek ve eşeğin sahibi bağlamında değerlendirilmelidir. Anlatıcıya göre değerlendirildiğinde eşek fiziksel özellikleri ve

durumuyla ön plana çıkmaktadır, eylemleri sınırlıdır. Eşek zayıf, tüyleri yüklerden dökülmüş, dudağı sarkmış, çenesi düşmüş, ufaldıkça ufalarak köpek artığı kadar kalmış bir varlıktır:

Bir eşek var idi za'îf ü nizâr
Yük elinden katı şikeste vü zâr

Gâh odunda vü gâh suda idi
Dün ü gün kahr ile kısuda idi

Ol kadar çeker idi yükler ağır
Ki teninde tü komamışdı yağır

Nice tü kalmamışdı et ü deri
Yükler altında kana batdı deri

Eydür idi gören bu sûretlü
Tan degül mi yürür sünük çatlu

Dudağı sarkmış u düşmiş enek
Yorılur arkasına konsa sinek

Toğranur idi arpa arpa teni
Gözi görince bir avuç samanı

Kargalar dirneği kulağında
Sinegün seyri gözi yağında

Arkasından alınsa palanı
San ki it artuğıydı kalanı (Timurtaş, 1981, s. 27-29)

Metinde eşeğin durumunu belirten göstergeler olumsuzdur ve toplumun kültürel kodlarında da eşek hemen hemen aynı göstergelere sahiptir. Zira "eşek sudan gelinceye kadar dövmek, eşek gibi (herhangi bir şeyi) yapmak, eşek derisi gibi" ifadeleri, eşeğin yük taşımak, tüyüyle değil de derisiyle bilinmek, yavaş hareket etmek, su taşımak gibi özelliklerine işaret eder. Harnâme'de de eşek göstergesi metnin başlangıcında "yük" ile özdeşleştirilmiş, eşeğin fiziksel durumu buna bağlanmıştır. O, sürekli olarak odun-su taşıma eylemleriyle ön plandadır ve bu eylemler onun var oluşunu şekillendirmiştir. Ayrıca eşek oldukça açtır, ölüme yakın görülmektedir ki kargalar kulağında, sinekler gözünün yağındadır; ancak onları kovamamaktadır. Bu noktada anlatıcının kullandığı göstergeler eşeğin edilgenliği, yetersizliği ve pasifliği üzerine yoğunlaşmıştır. Sırtına konan sinekten bile yorgunluk hissedecek derecede dayanıksız olan eşeğin dudak ve çenesinin düşmüş olması da bitkinlik göstergesidir.

Eşeğin kendine bakışı metinde öküzle karşılaştırmalı biçimde verilerek öteki durumundaki öküzler üzerinden söylemin ideolojisi de inşa edilmektedir. Miskin eşek hayranlıkla seyrettiği öküzleri; fiziksel, durumsal ve eylemsel olarak kendisiyle karşılaştırır. Göstergebilimde anlamın

öğeler arası benzerlik veya karşıtlık ilişkileriyle kurulabileceği belirtilir. Derin düzeydeki öğelerin karşılıklı tanımlanmasıyla anlamlamanın temel yapısı ortaya çıkar (Rıfat, 2018, s. 32). Derin yapı birbirine karşıt veya birbirini tamamlayan kavram çiftleriyle kurulurken metnin iletisi derin yapıyla sezdirilir (Akkoyun Koç, 2021, s. 25). Bu noktada eşeğin sinekleri kovmaya gücü yetmeyen (fersiz) gözlerine karşılık öküzlerin ateşli gözleri; zayıf, kan revan içindeki vücuduna karşılık onların gergin (dolgun) göğüsleri vardır. Diğer adı olan "uzun kulaklı"ya uygun şekilde onun başında göze çarpan fiziksel özelliği kulaktır. Öküzlerse bazısının ay gibi, kiminin halka halka yay gibi boynuzlarıyla görülmektedir. Eşeğin zayıflığını işaretleyen göstergelerine karşılık öküz göstergeleri "güç" ve "dayanıklılık" ile bağlantılıdır. Harnâme'de karşıt grup (diğerleri) olarak seçilen öküzler eşeğin zıttı göstergelerle şöyle betimlenmiştir:

Gördi otlakda yürür öküzler
Odlu gözler ü gerlü gögüzler

Sömürüp eyle yirler otlağı
Ki çekicek kılın tamar yağı

Boynuzı ba'zısınun ay bigi
Kiminün halka halka yay bigi

Böğrişüp çün virürler âvâze
Yankulanurdı tag u dervâze

Har-ı miskîn ider iken seyrân
Kaldı görüp sıgırları hayrân

Geh yürürler ferâgat u hoş-dil
Gâh yayla vü kışla geh menzil

Ne yular derdi ne gam-ı pâlân
Ne yük altında haste vü nâlân (Timurtaş, 1981, s. 28-30)

Boğa veya öküzlerin mitlerde de karşımıza çıkan kültürel değer göstergesi olan nitelikleri burada eşeğin bakış açısından yine değer ve yücelik ifade eden "odlu gözler, gerlü göğüzler, sömürüp yirler otlağı, çekicek kılın, tamar yağı, böğrişüp virürler âvâze yankulanurdı tağ u dervâze" gibi görüntüsel göstergelerle ifadesini bulmaktadır. Öküz veya boğa, mitolojik düşüncede çoğalmayı sembolize eden Ay Tanrı'nın yeryüzündeki simgesidir. Uygur menşe mitinde boğa ecdat devletin kurucusudur. Antropomorf boğa, Oğuz boylarında Oğuz Kağan'ın ve Uygurlarda Buka Han'ın simasında yeniden doğmuştur. Buryatlar ecdat boğaya Tanrıoğlu demiş ve ecdat boğa rolünde tasavvur edilen Buka-Noyon'un sıfatları Yer Ana'nın alametlerini tekrarlamıştır. Boğanın mitolojik Yer Ana ile bağlantısı kısmen de olsa Uygur mitlerinde korunarak saklanmıştır (Bayat, 2015, s. 184). Harnâme'de bilhassa vurgulanan boynuz-ay ilişkisi ise bu noktada metindeki öküzlere dair bir başka değer göstergesi şeklinde düşünülebilir.

Bunlarun başlarına tâc neden
Bizde bu fakr u ihtiyâc neden

Bizi gör arpa okı yây itdi
Bunlarun boynuzın kim ay itdi (Timurtaş, 1981, s. 32)

"Tac" ile "fakr u ihtiyac"; "biz" ile "bunlar" ifadeleri öküzler ile eşekler arasında karşıtlık ilgisi kurulmasına neden olan ifadelerdir. Yaratılışta şekil ve surette benzeyen eşek ve öküzler arasındaki en belirgin fark olarak vurgulanan boynuzlar, taç göstergesi ile sembolleştirilmiştir. Boynuz, ilk çağlardan itibaren eril bir sembol olarak güç ve bereket ile ilişkilendirilmiş, birçok kültür ürününde işlenmiştir. Boynuz, özellikle tarım toplumlarında kabul gören bereket mitini vurgulayan bir simgedir (Yemenicioğlu Negir, 2019, s. 20). Gökteki yıldızlar ise feleklerdeki gezegen ve yıldızların insanın mizacı ve kaderi üzerinde etkileri olduğu inancına dayalı olarak talih kavramının sebebi ve göstergesi olmaktadır. Bilhassa "gökde yok mudur bizim ıldızımız" sorgusu öküz-boğa denkliğinde "Boğa Takımyıldızı"nı işaret etmektedir. Gökyüzünde yıldızı olmayanın yeryüzünde de boynuzu olmayacağı düşüncesi, Türk kültüründeki kut anlayışının da göstergesidir. Nitekim gökte yıldızı olma durumu talihin göstergesidir. Astronomi ilmi açısından da eşek kayda değer değildir ki adına bir yıldız yoktur. Boğa Takımyıldızı ve tarım ilişkisi ise insanlığın ilk çağlarından beri görülen bir gösterge denkliğidir.

Yok mıdur gökde bizüm ulduzumuz
Ki olmadı yir yüzinde boynuzumuz (Timurtaş, 1981, s. 34)

Eylemsel göstergeler açısından bakıldığında eşeğin yük altındaki edilgen durumuna karşılık öküzler "otlakta yürüyen" durumdadır, özgürdür. Onun bir avuç saman için adeta kendinden geçen durumu, öküzlerin otlağı sömürüp yemeleriyle tezattır. Burada da özgürlük ve refah söz konusudur. "Yük altında (yüklü) eşek anırmaz" atasözündeki gibi eşeğin sessizliğine karşın öküzlerin sesleri dağlarda yankılanmaktadır. Yük göstergesi sessizlikle, yüksüzlük ve özgürce yürümekse ses çıkarmakla bağlantılıdır. Nitekim olayların sonunda eşeğin girdiği tarlada karnı doyunca müziğe başladığı, anırmasıyla öküz göstergesinin "sesi çıkmak" özelliğiyle özdeşleşmeye çalıştığı anlaşılır. Onlar gibi toktur, neşesi taşınca Neva-yı uşşak makamını tutturur, gitgide sesini yükseltir ve muhayyer makamda anırmayı sürdürür. Öküzlerin ses göstergesi "böğürmek", eşeğinki ise "anırmak"tır. Anlatıcı eşeği ve sesini "cihanın yüz karası sesli, eşek seslerinin en çirkini" olarak gösterir.

Başladı ırlayup çağırmaya
Anup agır yükin agırmaya

Pes idüp cûş içinde eşvâkı
Rast düzdi nevâ-yı uşşâkı

Çeker âvâze tiz ider perde
Hoş ser-âgâz ider muhayyerde (Timurtaş, 1981, s. 38)

Eşek göstergesinin kavram alanında kendi istediği değişikliği yapmaya çalışan miskin eşeğin çıkardığı kötü sesi duyunca gelen tarla sahibi bağırarak, döverek hıncını alamaz onun kulağını ve kuyruğunu keser. Böylelikle onu eşek yapan görsel göstergeleri yok eder. Miskin eşek, gözyaşı içinde kan dökerek, canı acıyarak kaçar ve bilge eşeğe rastlar. Yalvarıp inler, bu kez bilge eşeğe "Koca tilki gibi kurnaz ve

hilekâr eşek" diye hitap eder. Burada akılsız ve akıllı, isyankâr ve kabullenmiş arasındaki çatışma bilge eşeğin de hakir görüldüğü göstergelerle verilir. Bu noktada miskin eşek göstergesi de bir bakıma "topal eşek"e dönüşür. "Topal eşekle kervana katılmak" deyiminde gösterilen "yetki ve yeteneği olmaksızın önemli bir işe iştirak etmeye yeltenmek" anlamı eşeğin kavram alanına dair önemli bir göstergenin de topallık olduğunu ortaya koyar. Miskin eşek anlatıcının ifadesiyken şaşkın, sersem, topal eşek öznenin kendisine verdiği addır dolayısıyla da farkındalığı işaretler. Batıl isteyerek haktan ayrıldığını, boynuz umarken kulağından olduğunu, gam yükünü çeken tasa balçığına batmış haldeki "şaşkın sersem" topal bir eşek olduğunu söyler. Tek başınalık, ağır yük taşımak, arpaya muhtaç olmak gibi aslî eşek göstergelerine dönüş söz konusudur. Böylece mesnevinin başlangıç kısmına da dönülmüş olur:

Agaç elinde azm-i râh itdi
Tarlasını görince âh itdi

Bıçagın çekdi kodı ayrugını
Kesdi kulagını vü kuyrugını

Kaçar eşşek acıyurak cânı
Dökilüp yaşı yerine kanı

Yarmaru inleyü didi iy pîr
Har-ı rûbâh bigi pür-tezvîr

Bâtıl isteyü hakdan ayrıldum
Boynuz umdum kulakdan ayrıldum (Timurtaş, 1981, s. 38-40)

Metinde durumu işaretleyen göstergeler açısından öküzler besili, yüksüz ve yönetilmeyendir. Eşeğin tüysüz kalışına nispeten öküzler bir kılı çekilse yağ çıkacak kadar besilidir. Dertle eşleşen yular, gamla eşleşen palan ve yük, öküzlerde yoktur. Dolayısıyla hastalık ve ağlama, inlemeleri de yoktur. Bu göstergeler derdin kişiyi kontrol ettiğini, yükün kişiye gam verdiğini ve tüm bunların hastalık ve inlemeye neden olan bir kavram alanına sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Şekil olarak yaratılıştan öküzlerle "elde ayakta aynı olmak" noktasında aynı olduklarını düşünen eşek; ihtiyacın, yoksulluğun, besin yetersizliğinin kendi türünün şeklini ok ve yay hâline getirdiğini söyler.

Ne yular derdi ne gam-ı pâlân
Ne yük altında haste vü nâlân

Ki birüz bunlarunla hilkatde
Elde ayakda şekl ü sûretde

Bizi gör arpa okı yay itdi
Bunlarun boynuzın kim yay itdi (Timurtaş, 1981, s. 30)

Elde ayakta aynı olmak, dört ayaklı hayvanların göstergesidir. Bu göstergeyi farklı hâle getiren öküzlerin "başına taç giydirilmesi"dir. Edilgenlik göstergeleri eşeği yükler altına sokarken öküzlere taht, paye vermektedir; onlar "sultan tacı"na sahiptirler.Metnin alt yapısında ise halk arasındaki "Eşek hakir ve anlayışsız olsa da yük taşıdığı için azizdir" sözünün kendisine taht vermeyişini

sorgulayan "aziz" eşeğe karşın öküzün "sultan" olması öküzlerin özgürlük ve refah içinde oluşları, eşeklerin aşağı görülen, anlayışsız tabiatlarına rağmen değerli olmaları gereği üzerinden karşılaştırılır: Hükümdara (yönetene) karşı aziz (yönetilen). Bu kıyasa görsel göstergelerin yorumlanışı öncülük eder. Boynuzlar, dolayısıyla başın üstünde ne olduğu varlığın hiyerarşik konumunu belirlemektedir. Eşeğin varlığı daima güdümlü olmak durumundadır, öküzünki ise kendi sınırları dahilinde özgürdür. O halde yönetilmek pasif, sessiz, kabullenici olmayı işaretleyen göstergeleri; özgür olmak ve kendi kendini yönetmek ise aktif, sesini çıkaran, yalnızca işine bakan durumda olmaya dair göstergeleri içermektedir. Eserde eşek-zayıf, öküz-güçlü, eşek-aç, öküz-semirmiş denklikleri; boynuz-kulak, otlak-bir avuç saman, sultanlık-aziz olmak zıtlıkları ile yönetilen ve yöneten olmak bağlamlarındaki göstergelerdir. Mesnevide odun taşıma gibi kutsallık taşımayan bir eylem ile rızık sebebi olduğu için kutsallık atfedilen arpa ve buğdayı işleme eylemi yine bir karşıtlık olarak sunulmuştur. Buğday, insanlığın ekim sürecinin başlangıcı olan bitkidir. Kutsiyet atfedilen ekmeğin hammaddesidir. Pagan toplumlarda tanrılara sunulan kutsal bir yiyecek olan buğday, kadınla da özdeşleştirilip doğum, soy, verimlilik, bereket kavramlarına gönderme yapar. Türk- İslam kültüründe de anlam ve önemini koruyarak günümüze taşınırken birçok inanç ve ritüelin kaynağında yer almıştır (Altıer, 2022, s. 30). Harnâme'de buğday işleyen öküzlerin rızık sebebi olmaları; buna karşın eşeklerin odun taşıma gibi alalade bir işle meşguliyetlerine dair karşıtlık şöyle ifade edilir:

Ki öküzi yaradıcak Hallak
Sebeb-i rızk kıldı ol rezzâk

Dün ü gün arpa buğday işlerler
Anı otlayup anı dişlerler

Bizüm ulu işümüz odundur
Od uran içümüze o dûndur (Timurtaş, 1981, s. 34-36)

Mesnevideki bilge eşek; sınıf, zekâ, yaşanmışlıklar, kutsiyet açısından eşekten farklıdır. Ortak noktaları türlerinin aynı olması ve yük taşımışlıklarıdır. Bilge eşeğin göstergeleri seçkindir: *Eşeklerin en akıllısı, kavrayışlı, üst sınıftan ve zeki, yük altında yağları erimiş, çok çağlar görüp geçirmiş, Nuh'un gemisine giren şeytana kuyruğuyla yol göstermiş, Üzeyr'in eşeği dirilirken ona yatak sermiş, sesinin güzelliği ve ustalığından dolayı Mesih'in eşeğinin ona hürmet ettiği, kulağından kurtların çomağından aslanların korktuğu, ulu eşek, yüce kişi, akıllı, şeyh, ehil, fazıl, çözüm bulucu, müminlere yol gösterici menzillerine götürücü, Tanrı yolunu tutmuş kişilerin eşeği olma şerefine ermiş, soyu sopu hatiplere konu olmuş, ediblere nefesi hoş gelen bilge, büyük, pir…*

Sen eşekler içinde kâmilsin
'Âkil ü şeyh ü ehl ü fâzılsın

Anda k'slâh ide tapun şer u şûr
Har-i Deccâle diyeler ker u kûr

Menzil-i mü'minîne rehbersin
Merkeb-i sâlihîne mazharsın

Nesebündür mesel hatîblere
Nefesün hoş gelür edîblere (Timurtaş, 1981, s. 32)

Harnâme'de yaşlı olanla bilge olanı eşitleyen anlatımlar, bilge eşeğin ne kadar yaşlı olduğu üzerine betimlemeler ile hissettirilirken "Nûh, Üzeyr, Mesih" gibi telmih göstergeleriyle pekiştirilen bu anlatımlar eşeğe, bilge ve yaşlı olma özellikleri dışında bir nevi kutsallık atfedilmesi çağrışımı da oluşturur. Nûh'un gemisi ile ilgili rivayetlerde İblis'in hile ile gemiye girmesi esnasında bir eşeği kullandığı rivayetine rağmen (Bayrak Kaya, 2021, s. 136) eşek, gemiye binmek üzere seçilme şansını elde etmesi ve bir peygamberle birlikte zikredilmesi noktasında, önemli bir unsur olarak sunulmuştur. Kuran'da anlatılan Üzeyir kıssası şu şekildedir: Üzeyr, harâbe bir yurda varınca içinden "Allah burasını ölümden sonra nasıl diriltecek?" demiş. Allah da onu yüz yıl ölü bıraktıktan sonra diriltmiş ve "Burada ne kadar kaldın?" diye sormuş. O "Bir gün yahut bir günden az." demiş. Allah "Hayır, yüz yıl ölü kaldın. İşte yiyeceğine içeceğine bak, henüz bozulmamıştır. Bir de merkebine bak. Böyle yapmamız seni insanlara ibret nişânesi kılmamız içindir. Merkebin kemiklerine de bak, onları nasıl birleştirip yerli yerine koyuyoruz, sonra da onlara et giydiriyoruz." dedi. Bunun üzerine Üzeyir'in eşeğini tekrar diriltti (Pala, 2004, s. 191). Üzeyr peygamberin öldükten yüz yıl sonra diriltilmesi ve bu esnada gördüğü eşeğinin ölümü, ondan arta kalan kemikleri de Allah'ın kudretinin ve azametinin bir göstergesi olarak hem bu peygambere ve insanlığa ders verme amacına hizmet etmiştir (Kuran-ı Kerim, Bakara, s. 259). İsa'nın eşeği ise üzerine binip Kudüs'ü dolaştığı ve Mesih olarak mucizeler gösterip Allah inancını yayarken ona hizmet eden varlıktır. Eserde özellikle bilge eşeğin "hoş-nefes" olarak anılması, İsa Mesih'in nefesiyle ölüleri diriltmesi mucizesine yapılan bir gönderge olarak dikkat çekmektedir:

Çok geçürmiş zemâneden çaglar
Yükler altında sızırup yaglar

Nûh Peygamberün gemisine ol
Virmiş İblîse kuyrugıyla yol

Dir imiş ben döşedidüm döşegi
Dirilürken ölüp 'Üzeyr eşegi

Hoş nefesdür diyü vü ehl ü fasîh
Hürmet eyler imiş hımâr-ı Mesîh

Kurd korkar idi kulagından
Arslan ürker idi çomağından (Timurtaş, 1981, s. 32)

Bilge eşek açısından bakıldığında eşek göstergesi, olması gerekenden de fazlasına sahip olan hakir bir hayvandır. Eşek; bela bağına tutsak olmuş, cılız, hasta, dertli, yaptığı işler değersiz bir nesne olan odunla ilgili; bu yüzden kulak ve kuyruğu bile hak etmeyen bir varlıktır. Soyu sopu hatiplere konu olsa da eşeklerin en akıllısı da yük göstergesiyle iç içedir. "Şerefin sebebi sanma neseptir, eşrefin eşekten farkı edeptir." sözüne benzer şekilde mesnevideki iki eşeği ayıran göstergeler "toplumsal düzene, geleneklere uygun davranma" anlamıyla edeptir. Bilge eşek yaratılışı ve düzeni kabul etmiştir. Dinî göstergelerle iç içe verilen özellikleri, yük taşımak temel eyleminin üstüne ona kutsal özellikler verirken "Eşeğe altın semer de vursan eşek yine eşek" ifadesi, eşeğin hangi göstergelerle işaret edilirse edilsin değişmeyen doğasına işaret eder. Bilge Eşek "Tanrı yolunu tutmuş kişilerin eşeği olma şerefine ermiş" olsa da eşektir; eşek varlığının temel göstergelerini

kabul etmiştir. Ona göre öküzlerse; Allah'ın rızk nedeni olarak yarattığı, gece gündüz buğday dişleyen, aziz buğdaya sebep oldukları için onlara yücelik verilen, devlet tacının başlarına konduğu hayvanlardır. Rızık nedeni olmak öküzün, yük taşımak eşeğin göstergesidir.

Ki öküzi yaradıcak Hallâk
Sebeb-i rızk kıldı ol Rezzâk

Dün ü gün arpa buğday işlerler
Anı otlayup anı dişlerler

Çün bular oldı ol 'azîze sebeb
Virdi ol 'izzeti bulara Çalab

Tâc-ı devlet konıldı başlarına
Et ü yağ toldı iç ü taşlarına (Timurtaş, 1981, s. 32-34)

Metinde zevk ve sefanın göstergesi öküz; cevr ü cefânın göstergesi, bela bağına tutsak olmuş eşektir. Metinlerarasılık bağlamında Şeyhî'nin hayatıyla ilişkilendirildiğinde kendisine tımar olarak verilen köyün eski sahipleri eşeğin sahibidir. Zira sahibinin eşeği dövmesiyle tımarın eski sahiplerinin Şeyhî'yi dövmesi denktir.

Benem ol gam yükindeki har-ı leng
Gussalar balçıgında vâlih ü deng

Ne yüküm bir nefes giderici var
Ne biraz çekmegine yarıcı var

Har gedây-iken arpaya muhtâc
Gözedürem k'urıla başuma tâc

İster iken halâldan rûzî
Varın itdüm harâmîler rûzî

Ger tonuzlara olmaya buyruk
Âh gitdi kulag ile kuyruk (Timurtaş, 1981, s. 40)

Harnâme'de anlatısal sözdizim

Anlatısal söz dizim veya anlatı izlencesi, başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştıran temel dönüşümün gerçekleşme sürecidir (Rifat, 2018, s. 40). Anlatısal sözdizimde 4 aşama söz konusudur. Bunlar eyletim, edinç, edim ve yaptırım aşamalarıdır. *Eyletim*, gönderen ile özne arasındaki ilişkiye verilen addır. Gönderen, belli bir izlenceyi özneyi etkileyerek ve inandırarak uygulatmaya çalışır. Burada gönderici, inandırıcı bir edime; özne ise yorumlayıcı bir edime sahiptir ve aralarında eşit düzeyde bir ilişki söz konusudur. Temel izlence bu iki eyleyenin uzlaşmasına bağlı olarak şekillenir. Uzlaşmanın gerçekleşmesi durumunda yapılan anlaşmaya sözleşme adı verilmektedir. *Edinç* aşamasında, öznenin zorlama altında olsun veya olmasın aradığı nesneye ulaşmak için ön

koşul olarak bir yetenek elde etmesi gerekir. Burada özne, gereken yetenekleri yardımcı eyleyen aracılığıyla elde eder. *Edim*, amacını gerçekleştirirken önünde bir engelin kalmadığı ve aradığı nesneye ulaştığı evredir. *Yaptırım* ise öznenin ödüllendirildiği veya cezalandırıldığı, gönderenin yeniden belirerek öznenin edimini denetlediği evredir (Rifat, 2018, s. 96-97). Harnâme'de eyletim, eşeğin sırtından palanı alınarak serbest bırakılmasıdır. Eyletimde eşek, öküzleri görür ve onlara öykünerek aklındaki soruların cevabını bulmak üzere bilge eşeğin yanına gider. Burada öznenin eylemi yapmayı başka bir eyleyenin önerisiyle değil, kendi isteği ile üstlendiği görülür. Eserde eşeğin içinde bulunduğu zor koşullar ve öküzlere özentisi gönderen, işlemci olan eşeğin elde etmesi gereken rahatlık nesnedir. Mesnevide anlatı, özne ile nesnenin karşılıklı ilişkisine göre düzenlenip bir sonuca ulaşır. Eyletim aşamasındaki öznelerden biri olan bilge eşek, gönderen konumunda değer nesne olan öküzler gibi bir hayata kavuşmak isteyen özneyi yönlendirip bir bağ kurar. Özne yani eşek, gönderenin söz ve davranışlarının gerçekliğini araştırır, kendi bakış açısına göre değerlendirir, izlenceyi uygulama kararı alır. Öznenin edinç aşamasında öznenin gönderenin izlencesindeki eylemi gerçekleştirmek için bazı yeteneklere sahip olması gerekir. Bu yeteneklerle ilgili öznenin kendini sınama ve eksikliği kapama gayreti mevcuttur. Bu süreçte özne bir karar verir, sahip olmadıklarına ulaşmayı ister, fırsatı değerlendirmek üzere harekete geçer ve hakkı olmayanı almaya yeltenir. Burada öznenin değer nesnesi olan ve boynuzlarla sembolize edilen talihe yani ödüle sahip olma edimine engel olmaya çalışan zorlaştırıcı karşıt özne tarla sahibi olur. Harnâme'de üçüncü evre olan edimde, öznenin gerekli yetenekleri edinememesi "nesne"sine ulaşamamasına neden olmuş, böylece bir başarısızlık gerçekleşmiştir. Dördüncü evre olan yaptırımda ise öznenin edimi bu defa gönderen tarafından değil öznenin kendisince, gönderene karşı değerlendirilmiştir. Yaptırım aşamasında eşek, gördüğü bir tarlaya girip orada tarla sahibi tarafından cezalandırılmıştır. Öznenin cezalandırıldığı bu evrede eşek, sınamadan başarıyla çıkamamış, gönderen ise öznenin edimini denetlerken cezasına şahitlik etmiştir.

Görüntüsel düzey çözümlemesi

Yazar ve okur arasındaki yazınsal iletişimde bağlam Harnâme'deki olaylar zinciri, gönderici (yazar) Şeyhî, alıcı okur, kanal mesnevinin yer aldığı kitap, kod ise yazarın kullandığı dil yani Türkçedir. Mesajı anlamlandırmada oldukça önemli olan bu öğeler birbiri ile sıkı bir bağlantı içindedir. Söylemsel yapının öğeleri; anlatının tipleri (kişi), nerede (uzam) ve ne zaman (zaman) geçtiği hakkındaki betimleyici ayrıntılardan oluşur. Bu öğeleri bir tablo halinde şöyle göstermek mümkündür:

Tablo-1

		Görüntüsel özellikler	İzleksel özellikler
Kişi	Eşek	Zayıf, cılız, yük taşırken ağlayıp inleyen, keder ve sıkıntı içinde, yaralar içindeki vücudunda tüy dahi kalmamış, yük altında et ve derisi kana bulanmış, dudağı sarkmış, çenesi düşmüş, arkasına sinek konsa yorulacak halde, gözünün çapağında sineklerin dolaştığı, semeri üzerinde alınsa bir köpek ölçüsünde görünen zavallı, aciz durumda bir hayvan	Elindekilerle yetinmeyip kendinden üstün durumda olanları kıskanan ve sisteme aykırı hareket ettiği için cezalandırılan hırslı ve düşüncesiz kahraman
	Öküzler	Gözleri ateşli, gergin göğüslü, semiz, halka halka ay gibi boynuzlara sahip, sesleri ile dağ ve kale kapılarını dahi sarsabilecek güçte, yaylada ve kışlada konaklayan, gönlü rahat, işsiz güçsüz, yaradan, palandan ve iniltiden ârî	Rahat, semiz, otlaklarda yiyip içip keyif süren ve bu halleriyle eşeğin öykündüğü kahramanlar
	Bilge eşek	Anlayışlı, arif, akıllıca davranan, ulu yollu, görmüş geçirmiş, oldukça yaşlı, güzel sesli, becerikli, düzgün konuşan, iri yapılı, heybetli, olgun, yüksek mertebeli, kötülük ve karışıklığı düzeten, iyi kimselerin bineği olmuş, fazilet sahibi, bilge	Eşeğe yol gösterip verdiği tavsiyelerle eşeği doğru yola getirmeye çalışan kahraman
	Eşeğin sahibi	Acımasız, bir anda iyilik yapmaya karar veren	Acımasızlığıyla eşeğin içinde bulunduğu kötü duruma neden olan adam
	Tarla sahibi	Üzgün, hiddetli, cezalandırıcı	Öfkeli, eşeği önce dövüp sonra da kulak ve kuyruğunu kesen adam
Uzam	Tarla	Yeşermiş ekinlerin bulunduğu arpalarla dolu, eşeğin girip talan etmesi ile yalnızca kara topraktan ibaret kalan, eşeğin öküzlerin kıymet bulmasına neden olduğuna inandığı yeşil ekinlerle dolu cezbedici yer	
	Otlak	Öküzlerin beslendiği yer	
Zaman		Sabah akşam, bir gün	

Anlatı kişilerinin kahraman üzerindeki etkilerini belirli karşıtlık ilgileri içinde değerlendirmek mümkündür. "Olumlu-olumsuz", "hem olumlu hem olumsuz", "ne olumlu ne olumsuz" karşıtlıklarını mesnevinin temel kahramanı olan eşek açısından inlediğimizde tüm diğer kahramanların dolaylı veya doğrudan olumsuz bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Eşeğin hayatında akıl danıştığı bilge eşek de dâhil olmak üzere doğrudan olumlu etkisi olan bir anlatı karakteri yoktur. Eşeğin sahibi onu aç bırakıp fazlasıyla çalıştırmış, içinde bulunduğu zorlu durumun nedeni olmuştur. Öküzlerin rahat görünümleri ve sahip oldukları ise eşeğin üzerinde olumsuz bir etki bırakmıştır. Hatta akıl danıştığı bilge eşeğin dahi hem olumlu hem de olumsuz yönleri vardır; zira aslında bilge eşek, zorlu şartlar altında yaşamasına dair bir neden arayışında olan eşeğin sorunlarını çözmeye çalışırken açıklamalarıyla onu yanlış bir yola sürüklemiştir. Tarla sahibi de cezalandırıcı vasfıyla eşeğin hayatında olumsuz bir niteliğe sahiptir.

Uzam, "Bir anlatının söz diziminde yer alan anlatı izlencelerinin hareket alanını belirler. Uzamsal çeşitlilik anlatılarda yer verilen anlatı kişilerinin de bir uzamdan başka bir uzama geçişini, yani hareketliliğini sağlar." (Kalelioğlu, 2020, s. 107). Harnâme'de eşeğin gördüğü ilk tarla,

hırslı birinin ulaşmak isteyip de ulaşamadığı ideallerini temsil eden uzamdır. Bu birinci uzam, eşek açısından esenlik simgesidir. Eserde bilge eşeğin yanından ayrıldıktan sonra görülen yeşil ekinlerle dolu diğer bir tarla hikâyenin verdiği mesaj açısından oldukça önemli ikinci bir uzam olarak karşımıza çıkar. Aslında eşeğin gerçekçi olmayan, haksız idealleri onun varoluşuna ne kadar aykırı olsa da eşek, buğday tarlasına girerek bir paye ve değer kazanacağını zannetmektedir.

Eşek sahip olduğu eksiklik duygusundan kurtulmak için eksikliğin giderilme yollarını keşfettiğini düşündüğü esnasında bilişsel boyuttan eylemsel boyuta geçer. Bu noktada uzam da değişir ve kahramanın haklılığı bu yeni uzamda sona erer. Eserde olayların başladığı uzam olan tarladan sonra mesnevinin sonundaki buğday tarlasında hakkı olmayana sahip olmaya çalışan eşek, mağdur olma niteliğinden uzaklaşır. Özellikle taze ekinlerle dolu tarlayı kara tarlaya dönüştürmesi veya "ekinle kin tutma, ayaklama, dişleme" ifadesi ile verilen aç gözlülük ve kıskançlık mesajı bu duruma neden olur. Kahramanın baştaki mağduriyetinden kaynaklı olarak çareler aradığı düşünsel ve eylemsel süreç, düşüncesiz davranışlar nedeniyle yeni mağduriyetleri ortaya çıkarır:

Gezerek gördi bir gögermiş ekin
Sanki dutardı ol ekin ile kin

'Işk ile değdi girdi işlemege
Gâh ayaklayu gâh dişlemege

Eyle yidi gök ekini terle
Ki gören dir zihî kara tarla (Timurtaş, 1981, s. 38)

Ancak eksikliklerden zorluklardan bir çıkış yolu olarak görülen bu uzam eşeğin trajik sonunu hazırlamıştır. Eşeğin bu özelliği "taze ot görmüş eşek gibi" deyimiyle halk arasında yerini bulmuştur ve "iştahlı biçimde" anlamındadır.

Eşeğin tarlaya girişi üretimin ve emeğin değil iştahın göstergesidir. Tarlayı ayağıyla ezip ekini öylesine iştahla yer ki tarla çıplak kalır ve görenler "ne acayip ekilmemiş tarla" derler. Eşek bu aşamada istediği refaha erişmiş gibidir, çünkü o, öküzün uzamındadır. Diğer taraftan aynı uzam, kendisiyle surette bir yaratılmış diğer varlıkların talih sebebi durumundadır. Eşek, öküzlerle bağlamını denkleştirmeye çalışmışsa da öncelikle eyleyen farklıdır; eylemleri ise bağlama uygun değildir. Dolayısıyla tarla; bazıları için rızık ve şans sebebi, nimetlerle dolu, asude bir uzam iken bazıları için de bir cezalandırılma bölgesi konumundadır. Bu ise tarlanın göstergesel olarak dünya hayatını sembolize ettiğini düşündürebilir.

Bu tarladaki yeşil ekinler zamanı tamamlanmamış, erken yani olgunlaşmamış olmanın göstergesidir. Eşek de alması gereken dersi almamış olgunlaşmamış bir kahramandır. Dolayısıyla bu uzam metnin görünen ilk anlamıyla da örtük anlamıyla bağlaşıktır.

Harnâme'de zaman belirsizdir. Mesneviyi kahraman seçimiyle birlikte masalsı bir havaya sürükleyen belirsiz zaman, genel ifadelerle verilmiştir. Eserde "sabah akşam, bir gün" gibi kalıp zamansal kullanımlar söz konusudur. Anlatı, eşeğin bir gün serbest bırakılması ile başlar ve gün içindeki macerası söz konusu edilir. Harnâme'de zamanın tam olarak belirtilmediği, üzerinde durulmayan bir yapı unsuru olarak önemsizleştirildiği görülür. Zira anlatıdaki olay, verdiği mesajla her dönemde yaşanabilecek, insanın doğasına ait genel bir hali ve alınacak dersi imlemekte, bu nedenle olayın ne zaman yaşandığı ön plana çıkartılmamaktadır. Dolayısıyla Harnâme'de olayların

ne zaman olduğundan ziyade neden ve nasıl olduğu daha önemlidir. Mesnevideki zamansal olarak bildirilmeyen ancak bilge eşeğin yanından ayrıldıktan sonra şeklinde ifade edilen zaman, kahramanın değişim için harekete geçtiği ve sonucu belirleyen yapısıyla kırılmanın yaşandığı andır. Eşeğin haklılığı o zaman dilimi içinde sona erer. Kutsal olana yapılan saygısızlık, eşeğin sonunda başına gelecekleri hazırlamaya başlar. Böylece kutsala nasıl davranılması gerektiğine dair verilen mesaj, metnin derin yapısında sezdirilir.

Harnâme'de kullanılan "-di" görülen geçmiş zaman kipi, anlatıcının anlattığı olay ve durumlara tanık olduğunu belirten bir kiptir. Dolayısıyla bu kipin kullanımı, anlatılanların inandırıcılığını desteklemektedir. Ancak bu noktada eserde "di"li geçmiş zamanın kullanılması insan dışındaki varlıkların insan gibi davrandığı masalsı havada bir çelişki oluşturur. Görülen geçmiş zamanda yaşanamayacak türden olağanüstü olaylar mesnevide duyulan geçmiş zamanla yani "mış" ile anlatılmadığından derin anlam, bu zıtlık üzerinden yeni bir boyut kazanır. Burada anlatılan olayı yaşayan kahramanların aslında birer insan tipini veya sosyolojik gerçekliği işaret ettiği fikri zamansal kullanımlarla da belirginleşir.

Sonuç

Metin bir göstergeler bütünüdür ve göstergebilim, kısaca metin içi anlamsal ilişkileri inceleyen bir yöntem olarak ifade edilebilir. Göstergebilim, dildeki fark edilmeyen yapıları görünür kılarken sosyal yapının dile yansıma şekillerini de açıklamaya çalışır. Göstergebilimsel çözümlemelerde metindeki kişiler, zaman ve uzamın nasıl düzenlendiği, kişilerin olay örgüsü içindeki işlevlerinin ne olduğu, soyut ve derin düzeydeki yapıların nitelikleri incelenir.

Bu çalışmada göstergebilim kuramı çerçevesinde değerlendirilen Harnâme'nin temel izleği, zor şartlar altında yaşam mücadelesi veren bir eşeğin içinde bulunduğu şartların nedenlerini sorgulaması, sahip olduklarına rıza göstermeyip elindekileri de yitirmesi olarak tespit edilmiştir. Eşek, değer nesnesi olan boynuzlara ve onun ifade ettiği sembolik değerlere ulaşmaya çalışırken eserin temel anlatı izlencesi gereği kendi sonunu hazırlamış; eşeğin bilmediğini öğrenmesiyle macerası istenmeyen bir sona taşınmıştır.

Harnâme'de eşeğin içinde bulunduğu durumdan kurtulma mücadelesi ve bu esnada yanlış bir yol izlemesi sebebiyle elindekileri de kaybetmesi teması işlenirken çeşitli sembollerin kullanıldığını söylemek mümkündür. Eserde hemen her dönemin içtimai problemi olan adaletsizlik ve insanın sahip olduklarının kıymetini yeterince bilememesi mesajı sezdirilmiştir. Farklı toplumsal sınıflara mensup kesimleri temsilen anlatan bu mesnevide bilhassa seçilen kahramanlar, bu mesaja uygun sembolik birer değer taşımaktadır.

Harnâme'de akıllı olma ve akıl dışı eylemler gerçekleştirme noktasında karşıtlıklar üzerine kurulu bir anlatım söz konusudur. Bilge eşeğin aklı sembolize etme hususiyeti metinde yer yer vurgulanırken eşeğin onun karşıtı niteliklere sahip oluşu varsayımsal olarak olayın sonundaki eylemleri ile sezdirilmiştir. Eserde doğrudan kavramsal olarak belirtilmeyen karşıtlıklar, metinde anlamsal ve mantıksal boyutta yeni katmanların oluşmasını sağlamaktadır.

Mesnevide uzam ve kahramanların diğer oluşturucu özelliklerle birlikte bir uyum içinde olduğu görülür. Anlatının baş kahramanı olan eşeğin, öküzleri otlarken gördüğü tarla da hikâyenin sonunda içine dalıp zarar verdiği tarla da onun ruh halini, duygu durumunu, edimlerini ve hatta varoluşsal özelliklerini, yani hayatını oldukça olumsuz etkileyen uzamlardır. Eşeğin değişim ve dönüşümüne hizmet eden bu uzamlar, izlenceyi şekillendiren temel anlatı unsurlarından biri olur.

Tarla, öküz, buğday kavramları eserde kutsallık atfedilen ve bolluk, bereket, rızık kavramlarıyla eşleşen mesajlar taşır. Onlara karşı olumsuz edimler ise cezalandırılma sebebi olur.

Eserde olay örgüsünü mantıksal ve sözdizimsel olarak gerçekleştiren *özne*, eşek; *nesne* boynuzlar ve öküzün fiziksel özellikleri ile sembolize edilen talih ve rahatlık; *gönderen* eşeğin sahibi, *yardım eden* bilge eşek; *karşı özne* ise tarla sahibidir. Burada eşek, "hayvan dünyasındaki" akılsız, saf gibi özelliklerle donanmış bir özne iken karşı özne "insan dünyasında", öznenin izlencesini gerçekleştirmesine engel olan, ulaşmak istediği rahata ve esenliğe engel teşkil eden tarla sahibidir. Gönderen ise olayların müsebbibi, başlatıcısı konumundadır. Mesnevi onun yönlendirmesi ile başlar, onun bir işlevi veya yaptırımı olmadan sürer. Olaylar, eşeğin sahibi tarafından başlatılırken tarlanın sahibi tarafından neticeye ulaştırılır. Tarla, esenliğin yaşandığı simgesel bir uzamdır; ancak bu esenlikler diyarı, yanlış edimler neticesinde bir ceza ve ıstırap alanının da simgesel değerine dönüşür.

Eserdeki temel anlamsal yapıyı oluşturan karşıtlıklar, adalet/adaletsizlik veya talih/talihsizlik şeklinde karşımıza çıkar. Bu soyut, evrensel, temel ikilik sembolik kahramanlarla şekillenip metnin mesajına dönüşür. Bu ise derin düzeyde, içerik boyutunda sezdirilerek sunulur.

Extended Abstract

When conveying their feelings and thoughts, humans utilize a common linguistic system, shaped by the influence of sociocultural structures. This common system, necessary for the transmission of cultural heritage, is essentially a collection of signs. Because every narrative whose material is language is also a system of signs, semiotics has recently become a frequently used and important method for analyzing the implicit meanings within the deep structure of a text.

Semiotics makes invisible structures in language visible and also tries to explain the ways in which social structure is reflected in language.ishSemiotics makes invisible structures in language visible and also tries to explain the ways in which social structure is reflected in language. In semiotic analyses, how the characters, time and space in the text are organized, the functions of the characters in the plot, and the qualities of the abstract and deep-level structures are examined.

The main theme of Harnâme, which is evaluated within the framework of semiotics theory in this study, has been determined as the donkey, who is struggling to survive under difficult conditions, questioning the reasons for the conditions he is in, not being content with what he has and losing what he has.he main theme of Harnâme, which is evaluated within the framework of semiotics theory in this study, has been determined as the donkey, who is struggling to survive under difficult conditions, questioning the reasons for the conditions he is in, not being content with what he has and losing what he has. While the donkey was trying to reach the horns, which were the object of value and the symbolic values they represented, it prepared its own end due to the basic narrative plot of the work; and with its transition from not knowing to knowing, it brought its adventure to an undesirable end.

In the Masnavi, space and the heroes are seen to be in harmony with other constitutive features.e Masnavi, space and the heroes are seen to be in harmony with other constitutive features. The field that the donkey, the protagonist of the narrative, sees the oxen grazing in and the field that he invades and damages at the end of the story are spaces that greatly affectn the Masnavi, space and the heroes are seen to be in harmony with other constitutive features. The field that the donkey, the protagonist of the narrative, sees the oxen grazing in and the field that he invades and

damages at the end of the story are spaces that greatly affect his mood, emotional state, actions and even his existential characteristics, that is, his life. These spaces, which serve the change and transformation of the donkey, become one of the basic narrative elements that shape the program. The concepts of field, ox, wheat carry messages attributed to holiness in the work and corresponding to the concepts of abundance, abundance, sustenance. Negative actions against them will be the reason for punishment.

The subject who logically and syntactically carries out the plot in the work is the Donkey; the object is luck and comfort symbolized by horns; the sender is the donkey's owner, the helper is the wise donkey; and the counter-subject is the field owner.he subject who logically and syntactically carries out the plot in the work is the Donkey; the object is luck and comfort symbolized by horns; the sender is the donkey's owner, the helper is the wise donkey; and the counter-subject is the field owner. Here, the donkey is a subject ihe subject who logically and syntactically carries out the plot in the work is the Donkey; the object is luck and comfort symbolized by horns; the sender is the donkey's owner, the helper is the wise donkey; and the counter-subject is the field owner. Here, the donkey is a subject in the "animal world" with characteristics such as being mindless and naive, while the opposite subject is the landowner in the "human world" who prevents the subject from carrying out his plan and hinders the comfort and well-being he wants to achieve.

The oppositions that form the work's fundamental semantic structure emerge as justice/injustice or fortune/misfortune. This abstract, universal, and fundamental duality is shaped by symbolic characters and transformed into the text's message. This is presented at a deep level, implicitly, in the contextual dimension.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Akkoyun Koç T. (2021). *Dede Korkut Hikâyeleri'nin Söylem Çözümlemesi ve Kültürel Kimlik Öğeleri*. Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları.

Aktaş, Ş. (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Altıer, S. (2022). "Anadolu Türk Kültüründe Buğday/Başak ve Görsel Dile Aktarımı". *Kültür Araştırmaları Dergisi*, Sayı 12, 30-62.

Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven* çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bayat, F (2015). *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Bayrak Kaya, E. (2021). "Hz. Nuh Kıssası ve Nuh Tufanının Minyatür Sanatına Yansımaları". *Kesit Akademi Dergisi*, 7 (26), 111- 144.

Çoban, B. (2003). *Söylem ve İdeoloji*. İstanbul: Su Yayınevi.

Fiske, J. (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş* çev. Süleyman İrvan. Ankara: Pharmakon Yayınları.

Pala, İ. (2004). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Kalelioğlu, M. (2020). *Yazınsal Göstergebilim*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Timurtaş, F. K. (1981). *Şeyhî'nin Harnâme'si*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi

Peirce, S. C. (1965). *Philosophical Writtings Of Peirce*. New York: Dover Publications.

Rifat M (2018). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, M. (2019). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, M. (2020). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şentürk, A. A. (1999). *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uçan, H. (2013). *Dilbilim Gösterge Bilim ve Edebiyat Eğitimi*. Ankara: Hece Yayınları.

Yemenicioğlu Negir, E. (2019), "Cornucopıa Miti ve Çağdaş Yorumları". *Journal of Awareness*, 4/1, 19-30.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 183-196
DOI: 10.30767/diledeara.1832888 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

"From Silence to Anger": Silence and Anger as Modes of Resistance in debbie tucker green's *hang*

"Sessizlikten Öfkeye": debbie tucker green'in hang Oyununda Direniş Biçimleri Olarak Sessizlik ve Öfke

Nurten KAYA*

* Dr., Sivas University of Science and Technology, School of Foreign Languages, Sivas, Türkiye.
e-posta: nurten.celik@sivas.edu.tr
ORCID: 0000-0001-5885-1786
ROR ID: ror.org/05s32j989

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
30.11. 25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
02.02.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Kaya, N., "From Silence to Anger": Silence and Anger as Modes of Resistance in debbie tucker green's hang *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 183-195
doi.org/10.30767/diledeara.1832888

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Abstract

debbie tucker green's *hang* (2015) mainly deals with the emotional suffering wrought by the event of abuse. The black female character, who was abused by an unidentified man, shows her anger to articulate her suffering in the aftermath of abuse, as well as the deleterious impacts of an unspecified crime on her children and her husband. She expresses her discontent with the prolonged process of seeking justice through moments of silence. Her profound anger, coupled with active silences, operates to expose and confront both institutional practices and societal norms that stigmatize black females and the apathy towards cruelty in institutions and the contemporary world. In this respect, this essay seeks to examine tucker green's *hang* from a feminist standpoint, focusing on how silence and anger function as tools of resistance against injustices and inequalities. In order to clarify that emotions serve as a powerful instrument of empowerment, the intricate relationship between anger, pain, and feminism will be explored with references to Sara Ahmed's *The Cultural Politics of Emotion*. This essay also aims to explain how the play subverts the archetypal image of a victim, generally characterized as traumatized and silenced, by presenting the black female character who is empowered to challenge the prevailing discourses related to oppression and victimhood.

Keywords: anger; silence; black feminism; trauma; debbie tucker green; *hang*

Öz

debbie tucker green'in *hang* (2015) adlı oyunu, başlıca istismar olayının yol açtığı duygusal acıyla ilgilenir. Kimliği belirsiz bir adam tarafından istismara uğrayan siyah kadın karakter, istismarın ardından yaşadığı acıyı ve belirtilmeyen bir suçun çocukları ve kocası üzerindeki olumsuz etkilerini dile getirmek için öfkesini gösterir. Uzun süren adalet arayışından duyduğu rahatsızlığı, sessiz kaldığı anlarla dile getirir. Siyahi kadın karakterin derin öfkesi, aktif suskunluklarla birleşerek, hem siyah kadınları damgalayan kurumsal uygulamaları ve toplumsal normları hem de kurumlardaki ve çağdaş dünyadaki zulme karşı kayıtsızlığı ifşa etmeyi ve bunlarla yüzleşmeyi sağlar. Bu bağlamda, sessizliğin ve öfkenin adaletsizlik ve eşitsizliklere karşı bir direniş aracı olarak nasıl işlev gördüğünü ele alarak, bu makale tucker green'in *hang* oyununu feminist bir bakış açısıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Duyguların güçlenmeye yol açan bir araç haline geldiğini açıklamak için öfke, acı ve feminizm arasındaki karmaşık ilişki Sara Ahmed'in *Duyguların Kültürel Politikası* adlı kitabına değinilerek incelenecektir. Bu makale aynı zamanda baskı ve mağduriyetle ilgili yaygın söylemlere meydan okuma yetkisi verilen siyah kadın karakteri sunarak, oyunun travmatize edilmiş ve susturulmuş olarak temsil edilen kurbanın arketipal imgesini nasıl altüst ettiğini de göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: öfke; sessizlik; siyah feminizm; travma; debbie tucker green; *hang*

Introduction

debbie tucker green has established her reputation as "the leading black British playwright of the early twentieth century" with her plays that present powerful scenes of social isolation, gender subordination, political oppression, pain, grief, and loss (Goddard, 2015, p. 69). One of the key features of her plays is their acute portrayals of anger, generally directed by black female characters towards racism, gender oppression, global injustices, and the unequal distribution of power and rights. The fact that tucker green positions angry black females at the centre to raise political and social issues demonstrates that anger is politicized for the feminist critique of inequalities and injustices. Sara Ahmed propounds that within black feminism, anger is regarded as the force that empowers individuals to react against "the deep social and psychic investment in racism as well as sexism" (2004, p. 175). Anger transforms pain into a powerful feminist response: "Anger is creative; it works to create a language with which to respond to that which one is against, whereby 'the what' is renamed, and brought into a feminist world" (Ahmed, 2004, p. 176). Anger in tucker green's plays functions as a motivating tactic for resistance against the deep-seated discourse surrounding gender stratification in society and an effective means of coping with pain and grief mainly caused by gender and racial inequalities. In order to exemplify how anger operates, this essay will focus on *hang* (2015). The play mainly deals with the emotional suffering wrought by the event of abuse. The black female character, who was abused by a man, (he is most likely white since Three says that he has blue, blue eyes), articulates her suffering in the aftermath of abuse, as well as the deleterious impacts of an unspecified crime on her children and her husband. Her profound anger operates to expose and confront both institutional practices and societal norms that stigmatize black females and the apathy towards cruelty in institutions and the contemporary world. In this respect, this essay intends to examine tucker green's *hang* from a feminist standpoint and consider how anger functions as a tool of resistance against injustices and inequalities. In this respect, it aims to clarify that emotions serve as a powerful instrument that leads to empowerment. This essay also shows how the play subverts the archetypal image of a victim, usually characterized as traumatised and silenced, by presenting the black female character who is empowered to undermine the prevailing discourses related to oppression and victimhood.

Anger in debbie tucker green's *hang*

By placing the experiences of black female characters at the center, tucker green's plays connect the characters' personal pain with the larger political issues. As David Ian Rabey states, her plays are "purposely, politically, phenomenologically disruptive, insisting on identifying specific causal connections between what is personally experienced and the external social world" (2020, p. 211). Anger in *hang* stems from the interplay of personal and social narratives of injustice since the unnamed black protagonist grapples with deep grief following a horrendous attack and institutional injustices. The entanglement of personal experiences and political issues highlights how pain and anger are used to reveal Three's first-hand experience of injury and discrimination and uncover the marginalization, systemic suppression, and trauma that women endure within the entrenched power structures that perpetuate stigma against black females. Anger, which arises from emotional or physical suffering, emerges as a potent source to dismantle those unjust power structures. Thereby, the play brings pain and anger into the political sphere, highlighting the connections between emotional experiences and political contexts, which will be analyzed throughout the essay.

hang was first performed at the Royal Court Theatre Upstairs on 11 June 2015 and directed by debbie tucker green herself. A black woman, who has survived a horrifying crime perpetrated by an unidentified man at an unspecified time and location, is summoned to the government institution. During the meeting with the two officials, the black woman, named Three, will decide how the perpetrator will be punished. The black woman, through her eloquent yet rageful speech, recounts the long-lasting impacts of the assault on her children and husband. After a detailed explanation of available methods of execution, such as lethal injection, gas, firing squad, beheading and hanging, along with an overview of how each method works and affects the perpetrator, the black woman expresses her preference for hanging. Three opens a letter from her attacker, and a photo falls from the envelope, and she has to confront his blue eyes, and her hands tremble.

Although the characters' names are never disclosed in *hang*, the black character is identified as Three, and the officials are referred to as One and Two. As the text indicates, One (female) and Two (female or male) can be of any race but Three is female and black. In this respect, it is important to state that the playwright's decision to portray the characters as nameless may serve to universalize the victimized figures, presenting their suffering as a collective experience rather than an individual condition. The play takes place "nearly now", suggesting a setting in the near past or near future and is set in a dark and sparsely designed room that includes overhanging strip lights, a water cooler with plastic cups standing in the corner and meeting-room chairs (green, 2015, p. 2). The bare stage, devoid of props, and the unnamed characters draw the audience's attention to the poetic style and affective force of the dialogue between the characters.

In *hang*, tucker green employs overlapping dialogues with repetitions, breaks, and punctuation and her lines are elliptical and fragmented. tucker green's lines consist of active silences (she writes the names of characters without accompanying dialogue), allowing audiences to experience communication through the visuality of actors' performances. In tucker green's plays, active silences, which interrupt the flow of verbal interactions, heighten the emotional intensity of the moment and produce an ever-increasing effect to raise debates regarding the politics of race and gender. She also employs overlapping dialogue to create an intensifying effect and evoke powerful emotions (Aston, 2011, p. 196). In *hang*, the dialogues generate a sense of uncertainty since their meanings are layered with repetitions, interrupted conversations and carefully placed silences. This approach invites audiences to interpret what happened to Three since information is not presented explicitly. By focusing on what remains unsaid, audiences can gain a deeper understanding of Three's situation. Furthermore, tucker green's linguistic experimentation in *hang* positions the audience as witnesses to the emotional and psychological impacts of abuse, as well as the failure of empathy in the criminal justice system. Situating the audience as voyeuristic onlookers, tucker green's play enables them to transcend their habitual perceptions of gender and race; thus, they can develop new perspectives on the issues surrounding race and gender. Witnessing the damaging consequences of abuse on stage will prompt the audience to raise ethical questions about the lack of social responsibility and insufficient care that allow cruelty to persist. That is, tucker green's theatre "seeks to dis-ease her spectators into viewing the dehumanizing effects of an inability to care for 'others', locally and globally" (Aston, 2011, p. 184). In this respect, it is significant to argue that taking the audience out of their comfort zone to witness pain, grief, anger, and dehumanization "operates as an ethical and political trope that opens up the space for mobilizing a collective response-ability vis-**à**-vis the value of human life" (Fragkou, 2012, p. 23).

Although there is no concrete evidence that Three is treated differently due to her ethnicity, tucker green's positioning of the black female character at the centre of the play evokes Stephen Lawrence's case.[1] In this respect, *hang* addresses how institutional racism[2] subtly permeates the criminal justice system, substantially affecting the lives of marginalized individuals in negative ways. As Michael Pearce states, though tucker green did not explicitly indicate that she was influenced by the role of Doreen Lawrence in creating her character, a tight association can be established between Three and Doreen Lawrence (Pearce, 2020, p. 34).[3] The way tucker green portrays Three as the black woman who outbursts her rage stands in contrast to "the stoic image of Doreen Lawrence" widely disseminated by the media (Pearce, 2020, p. 35). In the play, Three's anger is verbally expressed. Three's "blisteringly incisive and furiously poetic speeches communicate the emotional complexity of her situation" (Pearce, 2020, p. 33). Three's rage is never translated into action but is visibly apparent in the slight tremor of her hands (green, 2015, p. 2). In *hang*, though Three is positioned as a victim, she shows her determination and strength in resisting against the system. Her resilience provides her with some relief from suffering and empowers her to step out of the state of helplessness and weakness associated with victimization (Pearce, 2020, p. 39). Three's rage acts as a constructive force that "excavates and exposes systemic racism camouflaged within the bureaucracy of western justice" (Pearce, 2020, p. 38). As Sara Ahmed points out, "[e]motions show us how histories stay alive, even when they are not consciously remembered; how histories of colonialism, slavery, and violence shape lives and worlds in the present" (2004, p. 202). In this context, the expression of irrepressible emotions such as anger and resentment positions Three as an "unwanted reminder of histories" of colonialism, slavery and racially motivated violence (Reid, 2018, p. 400). tucker green reimagines the racial dynamics surrounding the Stephen Lawrence case, situating it in the play's liminal space where the lines between fact and fiction, as well as past and present, are blurred. tucker green's centralization of black rage for

1 Stephen Lawrence, an eighteen-year-old black student, was murdered in an unprovoked racist attack by five young white youths in 1993 in South East London. Since the police failed to find enough evidence for the conviction, the attackers got away with murder. In response, Stephen's family initiated a private prosecution. As the family's spokesperson, Doreen Lawrence obdurately advocated for justice and publicly talked about the inequality experienced by the family, and eventually two of the five main suspects were convicted of murder in 2001 (Goddard, 2020, p. 113). In this respect, Neville's remarks "I would bring back hanging for something like this" resonate with the title of the play (Goddard, 2020, p. 121).

2 Six years after the tragic murder of Stephen Lawrence, Sir William Macpherson conducted an inquiry into the murder of Stephen Lawrence, the previous investigation, and the failed trial. In his report, Macpherson acknowledges the presence of institutional racism within the police force. Macpherson defines institutional racism in his report as "[t]he collective failure of an organisation to provide an appropriate and professional service to people because of their colour, culture, or ethnic origin" (6.34). He also states that institutional racism "can be seen or detected in processes, attitudes and behaviour which amount to discrimination through unwitting prejudice, ignorance, thoughtlessness and racist stereotyping which disadvantage minority ethnic people" (6.34).

3 There have been some noticeable similarities between Three and Doreen Lawrence, who struggled for eighteen years to bring her son's murderers to court. Like Doreen Lawrence, Three has two children, a boy and a girl. Three's husband does not accompany her; in the same manner, Doreen Lawrence's husband went to Jamaica to grieve his son's murder. When new developments emerged in Stephen Lawrence's case, the family confronted bureaucratic processes like Three in *hang*. Furthermore, some lines of Three evoke intimate feelings of the Lawrence family in relation to their suffering and grief, as well as the ongoing and damaging consequences of the traumatic event on Doreen and Neville's marriage and their children's lives. The Lawrence's responses to the murder are reflected in Three's expressions of anger and desire for justice and revenge. Additionally, there is a performative link between these two figures since the actor Marianne Jean-Baptiste, who played the role of Three in *hang*, took the role of Doreen Lawrence in the film *The Murder of Stephen Lawrence* (Pearce, 2020, p. 34-5).

the veiled critique of racist attitudes reveals gender inequality and injustice that cause pain and anger. The marginalized female character challenges racial prejudice and gender discrimination that stigmatize and traumatize black females.

Throughout the play, the black female character shows her discomfort caused by the attacker's actions and the suffering her family has endured, as well as her dissatisfaction with the workings of the criminal justice system. Throughout the first part of the play, One and Two make an effort to create a comfortable environment for Three, stating that the meeting "is about you and about you feeling as comfortable as we can make you feel" (green, 2015, p. 22). They offer her a hot drink, a glass of cold water, and to hang up her coat, but she refuses all of their offers. When One asks her to take a seat, she does not sit down, a situation that can be arguably read as a physical manifestation of her perseverance and tenacity. Only when One says that there are no special seating arrangements, does Three hesitatingly sit. In the conflict zone of encounter, Three shows "a precariously poised, self-consciously volatile coiled energy generated in reaction to, and intensified by, frustration at the entropic formality and studied politeness represented by One and Two" (Rabey, 2020, p. 193). Three's reactive attitude is further accentuated by her succinct and tense responses to One who asks her about how long her prosecution has continued:

One: … How have you been?

Three:

One: It's been a while.

THREE watches her.

couple of years isn't it, how have you been… keeping?

THREE says nothing.

Stupid question I know, but…

Three: Yeah.

Three:

One:

One: I know, I -.

No /I

Three: No. You don't know.

One: I can only imagine.

Three: No. You can't.

One: … I'm just (saying)… You do look surprisingly well considering all -.

Three: (dry) Thank you.

One: I'm not trying to be – and it, I know it sounds (wrong) but you do look well, considering, with all you've…

THREE *exhales slowly*. (green, 2015, p. 9)

Three's cold and responsive attitude reveals One's inability to empathize with her emotional weariness and the profound pain stemming from the horrifying act of abuse. Three articulates her edginess through moments of silence:

One: … Is your husband (coming)? I think you said he was- did you say he was on his way?

Three:

One: Are we… should I…? Is he going to …?

Three:

One: I don't want to – I mean it's fine if you want us to, need us to hang on for a while we're happy /to- (green, 2015, p. 5).

Three maintains her silence during her conversation with One, and concludes it with her straightforward response "He's not coming" (green, 2015, p. 5). One offers to arrange the meeting at a proper time since her husband is at work but Three remains silent. When One asks her if she needs somebody to support her and her friend Suzette is coming or not, she keeps silent again but eventually says that Suzette is not coming. The active silences, which are interwoven with voice meticulously, operate to disturb and unsettle the comfort of One and Two and reveal Three's discontent with the prolonged process of her case. In this respect, silences are a "surrogate language of the body" through which actors physically convey unsaid meanings to both other characters and the audience (Abram, 2014, p. 9). As Elisabeth Massana argues in her examination of the function of silences in *truth and reconciliation*, the silences in *hang* become "productive sites of meaning and ethical encounter between the play and the audience" (2020, p. 263). As Abram Nicola states, tucker green's silence is not merely "an aesthetic tic. The political weight of her plays is borne by her discomfiting insistence on failed communication" (2014, p. 11). Drawing upon this view, Three's purposeful silence can be read against the backdrop of the politics since Three's deliberate refusal to speak has the effect of sabotaging the comfort of the individuals, thereby undermining their coherence, autonomy, and sense of stability. Her silence also disrupts their unity with the system upon which the comfort of the privileged and the powerful is built. As Trish Reid states, Three is the embodiment of the subject that "willfully resist[s] the cultural imperative to follow gendered happiness scripts" (2018, p. 393)[4]. tucker green's impulse to give the abused voice through silence shows that silences can undermine the bureaucratic policies. Subjected to injuries and sanctions, Three sticks to her identity as a black female in the face of the official procedures that work to render her vulnerable, unequal and stripped of agency, autonomy, and rights. Hereby, Three's silence becomes a powerful site of expression, empowering her to confront authority and challenge discriminatory attitudes.

tucker green's treatment of silence in *hang* goes beyond the traditional feminist conceptualization of silence as a sign of weakness and passivity[5]. In the play, silence is a strategy to nurture

4 Trish Reid asserts that debbie tucker green is herself a resistant subject (2020, p. 47). tucker green defies established conventions by keeping her personal and artistic lives private. Additionally, neither the first letters of her name nor the titles of her works are capitalized. Her use of lowercase shows her determination to defy conventional approaches to the text, as well as her understanding that language is a construct that establishes a social value system, thereby shaping our perceptions of racism, sexism, and gender (2020, p. 47).

5 In critical pedagogy, anthropology, postcolonial studies, rhetoric and communication studies, silence is generally equated with passivity and powerlessness while voice is associated with agency and power. As Aimee Carrillo Rowe

Three's energy and determination to expose and undermine the power system that keeps individuals in a state of passivity and silence. In that regard, silence in the play can be perceived as "an indictment of a world in which failure to act amounts to condoning these issues [racial and gender injustices], failing to see, and thus colluding in the silence around them" (Goddard, 2015, p. 93). In this respect, it is significant to argue that tucker green's approach to silence underlines that silence is a potent tool of empowerment for black women in their struggle to liberate themselves from oppression and discrimination and to elevate the presence and visibility of black women in political and cultural landscapes.

In opposition to Three's active silences are positioned the silences of One and Two which reflect their discussion about the most appropriate timing for Three's husband, the unqualified coffee and drinks, and the automatic switch lights. Elisabeth Massana identifies this kind of silence as "(distr)active silence" and in her analysis of how silence is used in *truth and reconciliation*, points out that distractive silence "hint(s) towards the power structures and hierarchies that shape the characters" (2020, p. 264). In this regard, the distractive silences of One and Two signify their privileged positions and accordingly, instead of recognizing the crime as a violation of human rights, they perceive Three's suffering and pain as private and individual matters. Their perspective makes it impossible for them to truly empathize with her situation. As Mireia Aragay points out, they extend empathy "unidirectionally towards Three in a coercive exercise of narcissistic affective/emotional identification" (2021, p. 31).

The tendency of One and Two to follow bureaucratic procedures in order to enhance the satisfaction of the privileged prevents them from developing an empathetic bond with Three. Three defies the protocols, since role plays, extensive and intensive training are inadequate to handle the situation. She raises questions about how they role-play when explaining it to her children and how their performances reflect the genuine reactions and feelings of the family members. Three states that they lack imagination, courage and words and they cannot understand it through paperwork, courses or even mugs of Ikea tea. Additionally, she wonders what suggestions they have to soothe her inconsolable children, repair her spoiled marriage, and resolve the communication breakdown. Three, who lacks faith in the institutional procedures, steadfastly rejects One's attempt to identify with her suffering since One does not fully comprehend the underlying cause of Three's discomfort. One, who cheated on her husband, does not grasp the extent to which Three's family life and sexual relationship with her husband are negatively affected after the crime. Three expresses her anger towards One for finding time for intimacy despite her demanding job and other obligations, and for refusing to reflect on the negative repercussions of the crime, especially its impact on the sexual chemistry between Three and her husband. In a conversation between

and Sheena Malhotra state, the Western tradition, "reiterated from Aristotle to Audre Lorde", positions silence as "a site of reform and privileges voice as the ultimate goal of and means to achieve empowerment" (2013, p. 1). Recently, some scholars have questioned the binary thinking that aligns silence merely with oppression and outlined the divergent situations in which silence can be a source of empowerment for women. Silence functions as "a survival strategy" to deal with the trauma of war and rape (Parpart, 2010, p. 18), and in the society where gender-based violence prevails, silence can be a tactic for "building internal strength, negotiating survival" and for challenging oppressive norms (2010, p. 20). For instance, during the Balkan conflict, many women hid their experiences of rape, thus, they used silence as a powerful means to cope with the harsh judgments imposed by society (Parpart, 2020, p. 320). Jane Parpart argues that many African American women utilized silence to fight against the suffocating pressures of race, gender, and class (2020, p. 321). Thus, the various meanings and interpretations of silence demonstrate that in feminist praxis, silence can be reconsidered and revitalized in diverse and productive ways.

One and Three, Three exposes One's betrayal of her husband through a sexual affair with another man by using "the cruel materiality of language" (Inchley, 2020, p. 183). In fact, Three is unable to truly understand One's emotional state when One explains how difficult the divorce process was since her husband provided various reasons and different accounts of the events, including matters of fidelity and infidelity, throughout the divorce proceedings. Three only says how pressured it must be. Through the troubled interaction between One and Three, the play underlines the absence of empathy and sympathy among the female characters, thereby, demonstrating that the conventional understanding of female solidarity and sympathy is subverted[6]. The lack of sympathy among women is further supported by the distortion of Three's healthy, reciprocal, and mutually fulfilling relationship with Suzette due to her desensitization to Three's situtation. Some time after the crime, Suzette and Three stopped speaking about the event, and Three has lost a sister, an emotional situation that One cannot even imagine. The lack of bonding and solidarity among the female characters deserves nuanced critical attention, particularly considering that One is portrayed by the white actor Claire Rushbrook. In her essay about the solidarity among women, bell hooks propounds that racism constitutes an impediment to the female bonding (1986, p. 130). Hooks states that white females exploit and mistreat black women in their interactions and moreover, "[n]either process of interaction creates conditions where trust and mutually reciprocal relationships can develop" (1986, p. 131). In this regard, it is noteworthy to state that in the criminal institution where racism is covertly operating, One, who occupies a privileged position and adheres to the system, is incapable of fostering a mutually healthy and trustworthy relationship.

Three's deep distrust for the system becomes apparent when One and Two mention a significant development - a letter addressed to Three by her attacker. Challenging the transparency policy that has been role played by One and Two, Three questions whether the development can easily change her decision, whether it is imposed on her or will benefit her. Three vehemently explains the impacts of the crime on her traumatized children who have lost the ability to settle. Her children cannot settle in a school, in a class and in the house since their sense of security is distorted (green, 2015, p. 24). Her seven-year-old daughter's shaking can not be erased and her open-faced and open hearted nine-year-old son spends hours staring into nothing and he unceasingly screams at a high pitch until his voice runs out. Three reveals that she and her husband "have stopped fucking ever since" (green, 2015, p. 35). The developments presented in the name of transparency deeply affect a family's physical and mental health and their ability and concentration to study and work diminish, trust among family members is damaged, and communication within the family breaks down.

Three endures physical and psychological suffering as a result of the traumatic event; throughout the play, her rage is not displayed through overt actions; rather, it is seen as "a slight, nervous tremble in her hand(s) only" (green, 2015, p. 2). This bodily change, though not a disability, stems

6 The failure of feminist sympathy is also underscored in tucker green's play *stoning mary* in which Mary employs powerful poetic diction to criticize women who fail to march and sign a petition for a stay in her execution. She asks: What about the burn their bra bitches? /The black bitches/ The rootsical bitches/The white the brown bitches/The right-on bitches…/The bitches that love to march? /The bitches that love to study…/The lyrical bitches/ The educated bitches…/ The full-uppa-attitude bitches/The high-upsed rich list lady bitch-/Bitches/*whadafuckabout* them? (green, 2005, p. 62). Trish Reid states that the misogynistic word bitch is used purposefully by the playwright to "explode the illusion of a cross-cultural community of women" in the contemporary world fraught with the inequalities between the global north and the global south (2020, p. 46). In this respect, *stoning mary* stands out as an outstanding play in tucker green's oeuvre, challenging the notion that feminism is a unifying and consolidative movement.

from the impact of the unidentified event. The recurrent tremor in her hands becomes an apparent sign of the trauma that orients her thoughts and feelings. Three's shaking hands also "reflect, and give physical form to, her emotional state of rage that refuses to give into fear" (Pearce, 2020, p. 33). She testifies about pain, and her pain cannot be dissociated from her anger. Sara Ahmed states in her book *The Cultural Politics of Emotion* that the relationship between feminism and anger cannot be explained without considering the politics of pain (2004, p. 172). Pain is generally regarded as "a private and even lonely experience" (Ahmed, 2004, p. 20), yet the privacy of pain is "linked to the experience of being with others" (2004, p. 29). Expanding upon the duality of private and social aspects of pain, it can be argued that though experienced at the individual level, women's experiences of pain are foregrounded to universalize their suffering under patriarchal dominance. tucker green's employment of pain is informed by "the material and cultural histories of pain that both circulate among and are felt in individual bodies" (Inchley, 2020, p.186). The black female character experiences pain caused by the negative impacts of the tragic event and the bureaucratic system that overlooks her suffering and supports her attacker. In this respect, it is important to state that the play's narrative is layered with historical narratives of pain since Three's dialogues create a valuable space where the audience engage with the emotional experience of pain and reminisce on the historical struggles of women in the face of injustices and inequalities.

Anger requires an evaluation of pain since it can be viewed as an indicator of pain, shaped by our interpretations of what is happening around us; in this context, an expression of anger indicates that something is going wrong. Under any circumstances, it may be challenging to precisely pinpoint the connection between feelings of anger and what one stands against. However, the feminist perspective interprets rage as a catalyst for connecting personal responses to societal forces: "it [feminism] moves from anger into an interpretation of what one is against, whereby associations or connections are made between the object of anger and broader patterns or structures" (Ahmed, 2004, p. 176). Thus, feministic anger is not simply an individual response to the events or acts that provoke anger; it is also a reaction to the pervasive gender hierarchy that permeates all spheres of social life, establishing the dynamics of power relations surrounding race, class, and sexuality, and shaping the ways bodies are viewed and move in society (Ahmed, 2004, p. 176). From this standpoint, it is noteworthy to state that anger gives women the power to confront the pervasive racial and sexist discrimination they endure. Bell hooks claims that when anger is channeled productively, it does not result in pathological behaviour but rather becomes "a useful and constructive response to exploitation, oppression, and continued injustice" (1995, p. 26). In this respect, Three's anger is "a – not always legitimate – response to disturbing, traumatic, and violent events" (Reid, 2018, p. 399). Three's anger is activated as a productive force that divulges the inequality and injustice that underpin institutional hegemony and sustain the comfort of the privileged. Furthermore, Three's strong feelings such as anger, rage, and resentment can be interpreted as the empowering force "uncomfortably challenging social expectations that position the victimised (black) woman as the abject recipient of pain and suffering" (Aragay, 2021, p. 37). Three's body language and actions denote her sense of agency and "profound determination of her self-presentation" in the institution where she is seen as an outsider and her body is "circumscribed as being "out of place"" (Adiseshiah and Bolton, 2020, p. 83). Thereby, emotions are politicized in the play, establishing connections between the individual and society, as well as between emotional experiences and political contexts. At face value, tucker green's representation of rage seems to revive the stereotype of aggressive black women, reinforcing an ideological ratio-

nale for oppression (Pearce, 2020, p. 31). However, green's portrayal of black rage diverges from conventional archetypes through the character of Three, whose embittered monologues, combined with purposeful silence, create "a taut balance between moments of centrifugal and centripetal emotional force" (Pearce, 2020, p. 32). Three's fiery speeches motivate her, yet anger never overwhelms her since a moment of anger is followed by a moment of silent resistance. In *hang*, the verbal and embodied manifestations of Three's unruly feelings signify that as a black female, her body becomes the bearer of pain and trauma caused by imposed gendered and racial restrictions. After learning about different methods of execution, Three strongly believes that hanging the attacker is the most effective way to ensure justice. She signs the death warrant as her hands shake, a clear sign of her ongoing trauma, and later, Two stamps the legal paperwork. As Three openly states, her decision to punish the attacker is not "revenge nowhere near" (green, 2015, p. 60). The justice system, which is expected to ensure justice and protect the rights of individuals, failed to alleviate her suffering and restore her lost faith and warped sense of security. As Inchley keenly observes, her act of signing the paper "inscribes the release of the statutory machinery from any complicity with or responsibility for the histories and genealogies of racialized violence against women" (2020, p. 185). Towards the end of the play, One and Two inform Three about the letter that her assailant wrote to her and they are reluctant to read it for her. The fact that they open the letter earlier and know what is in it shows that they do not abide by legal procedures. Three furiously responds when they want her to take the letter to her home:

> **Three:** You want me to take that thing that he's
> written – written on into where we live, where
> we are, where my kids are – that thing that
> he's written with his, tone. His intonations.
> His accent. His breath, weight of his breath.
> His spit. His smell. His odour, his sweat, the
> weight of his sweat, his…
> Them fuckin blue blue eyes, his eyes in my…
> and it will be in his voice that I hear, that I
> hear it in that I read, that I read it in,
> because you wouldn't read it – no. No. (green, 2015, p. 67).

The vivid language used to describe the pyhsical state of the attacker recalls the moment of (probably) sexual abuse and visualizes the attack for the audience by referring to his 'intonations, accent, odour, sweat, spit, breath and blue eyes'. The offender's 'blue blue eyes' invite an interpretation of the play through the lens of racism since the crime signifies "the physical pinpointing of the black mother's body as a target of a white man's lust" (Inchley, 2020, p. 186). Thus, Three's physical body is objectified as the target and token of racialized and gendered violence. At the end of the play, Three reads the letter from her attacker, which only contains his apology. His apology creates a moment of suspense where her decision to punish the attacker hangs in the air, generating a sense of uncertainty among the audience about the implementation of restorative justice. Michael Billington observes in his review of *hang* that "the mind of character Three is rigorously made up, and only in the play's dying seconds do we see her fixity of purpose begin to crumble" (2015). The ending of the play does not offer emotional relief for Three, leaving the audience in a

state of limbo where the lack of resolution not only intensifies their sense of uncertainty and but also makes it challenging for them to experience cathartic release. On the one hand, the ambiguous ending offers an opportunity for redemption; on the other hand, it presents a possibility for retribution. This uncertainty, as Michael Pearce states, "provocatively and unapologetically plays into white fears of black empowerment and revenge for past injustices" (2020, p. 38).

Conclusion

tucker green's *hang* presents the emotionally compelling scenes where the black female character expresses her emotional and psychological suffering and confronts the lack of empathy and sympathy for human rights violations in the contemporary world. The black female character in the play assumes a public role to speak out about the experiences of all marginalized, suppressed, and traumatized women. That is to say, by delineating the black female characters who are antagonistic, opinionated, and unsubmissive, tucker green's plays "redress a historic lack of commanding black female protagonists on UK stages while simultaneously rewriting and revising gendered and raced discourses of victimhood" (Adiseshiah and Bolton, 2020, p. 3). In presenting challenging political issues on stage, tucker green moves beyond traditional theatrical norms to create her innovative style characterized by poetic language, thoughtfully placed silences, and profound emotional intensity. In the play, silences function to expose Three's deliberate attempts to disrupt the other characters' integration into the system. Emotions such as anger, rage, and resentment are grounded in the political contexts since Three's speech, marked by expressions of anger, serves both as a reaction to suffering and pain and as a tool to expose institutional practices and societal norms that stigmatize black females. Thus, the play's depictions of sexist discrimination through pointed dialogue and the tenacious and defiant black character engender an ethical encounter between the play and the audience, where they are led to meditate over the cultural practices that uphold and strengthen racial and gender-based norms.

Genişletilmiş Özet

debbie tucker green, toplumsal dışlanma, cinsiyet ayrımcılığı, politik baskı, acı, keder ve kayıp gibi temaları işlediği oyunlarıyla yirminci yüzyılın başlarında önde gelen siyahi İngiliz oyun yazarı olarak ün kazanmıştır. tucker green yalnızca değindiği konular ile değil, metin ve dildeki yenilikler ile de adından söz ettirir. tucker green oyunlarındaki, eksiltili dizeler, sürekli yinelemeler, üst üste binmeler ve sessizlik kullanımı ile geleneksel tiyatro anlayışını altüst eder. Dizeleri seyrek, parçalı ve minimal, diyalogları ise duraklamalar, kesintiler ve noktalama işaretleriyle örülüdür. tucker green'in oyunları aktif sessizliklerden oluşur ve seyirci ve aktörler arasındaki iletişim aktörlerin beden dilleri ile sağlanır. tucker green *hang* oyununda bahsi geçen dil özelliklerini ve aktif sessizliği kullanır. tucker geen'in *hang* oyunundaki dilsel yenilikleri, yargı kurumunda duygusal ve psikolojik istismar ve empati eksikliğinin etkilerini ortaya koyar. Seyirciyi gözlemci olarak konumlandıran tucker'ın oyunu, seyircinin cinsiyet ve ırkla ilgili alışılmış algısını aşmasını, böylece ırk ve cinsiyetle ilgili meseleleri farklı şekillerde görmesini sağlar.

tucker green'in oyunlarının en önemli özelliklerinden biri, genelde siyah kadın karakterler tarafından ırkçılık, cinsiyet baskısı, küresel adaletsizlikler, güç ve hakların adaletsiz dağılımına yöneltilen öfkedir. tucker green'in politik ve toplumsal sorunları gündeme getirmek için öfkeli siyah kadınları merkeze yerleştirmesi, öfkenin feminist eşitsizlik ve adaletsizlik eleştirisi için politikleştirildiğini gösterir. Sara Ahmed öfkeyi ırkçılığın ve cinsiyetçiliğin derin toplumsal yapılanmasına karşı tepki gösterme gücü olarak görür. tucker green'in oyunlarında öfke, toplumdaki

cinsiyet ayrımcılığı üzerine kurulu derin söylemlere karşı bir direniş taktiği ve cinsiyet ve ırk eşitsizliklerinden kaynaklanan acı ve kederle baş etmenin etkili bir yolu olarak işlev görür.

hang oyununda, büyük ihtimalle beyaz bir adam tarafından istismara uğrayan kadın, istismarın ardından yaşadığı acıyı ve zamanı ve mekanı belirtilmeyen bir suçun çocukları ve kocası üzerindeki olumsuz etkilerini dile getirmek için öfkesini gösterir. Three, suçun, yerleşme yetilerini kaybeden çocukları üzerindeki etkilerini anlatır. Güvenlik duyguları zedelendiği için çocukları okula, sınıfa ve eve yerleşemez. Yedi yaşındaki kızının titremesi geçmez, dokuz yaşındaki açık yürekli ve dürüst oğlu saatlerce boşluğa bakar ve sesi kısılana kadar aralıksız bağırır. Ana karakterin kurumda çalışanlara gösterdiği öfke her ne kadar bireysel olsa da, feminist bakış açısı öfkeyi, kişinin kendi tepkisini toplumsal güçlere bağlamasına aracı olarak yorumlar. Sarah Ahmed *Duyguların Kültürel Politikası* adlı kitabında, feminizmin öfkeden kişinin neye karşı olduğuna dair bir yoruma geçtiğini, böylece öfke nesnesi ile daha geniş kalıplar veya yapılar arasında çağrışımlar veya bağlantılar kurulduğunu iddia eder. Bu bağlamda, feminist öfke, öfkeyi ortaya çıkaran olaylara, eylemlere veya bir şeye karşı sadece bireysel bir tepki değildir. Feminist öfke toplumsal yaşamın tüm alanlarına nüfuz eden ırk, sınıf ve cinsellik gibi güç ilişkilerinin düzeylerini belirleyen cinsiyet hiyerarşisine bir tepkidir. Bu açıdan bakıldığında, öfkenin kadınlara yaygın ırksal ve cinsiyetçi ayrımcılığına karşı tepki gösterme dürtüsü ve enerjisi verdiğini belirtmek önemlidir.

Oyunda yalnızca öfke değil, sessizlikte bir direniş biçimi olarak kullanılır. Three olarak adlandırılan karakter, One ve Two isimli karakterlerin soruları karşısında sessiz kalır. Oyunda sessizlikler, Three'nin diğer karakterlerin sisteme entegrasyonunu bozma çabasını açığa çıkarır. Ayrıca, sessizlikler Three'nin istismarcı olayı kınamasını ve uzun süren cezalandırma sürecinden duyduğu hoşnutsuzluğunu gösterir. tucker green'in istismara uğrayanlara sessizlik yoluyla ses vermesi, sessizliklerin bürokratik politikaları baltalayabileceğini gösterir. Yaralanmalara ve yaptırımlara maruz kalan Three, kendisini savunmasız ve eylem özgürlüğünden, özerkliğinden ve haklarından yoksun bırakan resmi prosedürler karşısında siyah bir kadın olarak benliğini korur. Böylece Three'nin sessizliği, otoriteye ve ayrımcı tutumlara karşı koymasını sağlayan güçlü bir ifade ve eylem alanı haline gelir. Sessizlik, siyah kadınların baskı ve ayrımcılıktan kurtulma ve siyasi ve kültürel alanda görünürlüklerini artırma mücadelelerinde etkili bir güçlendirme aracıdır.

Özetle, öfke, hiddet ve kızgınlık gibi duygular politik bir arka plana sahiptir çünkü Three karakterinin öfkeli konuşması, acı ve ıstıraba bir tepki olduğu kadar, acı ve ıstıraba yol açan güç yapılarını ortaya çıkarmak için de bir araçtır. Sessizlik oyunda karakteri pasif bir konuma düşürmekten ziyade, ona sistemin aksaklıklarına karşı koymak için bir ifade alanı yaratır. Ayrıca, öfke ile harmanlanan sessizlik ana karakteri öfkeli siyah kadın figürü olarak görmemizi engeller çünkü oyunda öfke anlarını sessizlik takip eder. Oyundaki cinsiyetçi ve ırkçı ayrımcılığın diyaloglarla betimlenmesi ve sessizlik anları, seyircilerin ırkçı ve cinsiyetçi kurum ve normları destekleyen ve güçlendiren kültürel yapılar üzerine düşünmelerini sağlar.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

References

Abram, N. (2014). Staging the unsayable: debbie tucker green's political theatre. *Journal of Contemporary Drama in English,* 2 (12), 113-130.

Adiseshiah, S. and Bolton, J. (2020). 'change ain't fuckin polite, scuse my language': Situating debbie tucker green. *debbie tucker green: critical perspectives*. S. Adiseshiah and J. Bolton (Eds). Switzerland: Palgrave Macmillan, 1-19.

Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh UP.

Aragay, M. (2021). Feel and Think, Think and Feel: Complicating Empathy in debbie tucker green's *hang*. *Affects in 21st Century British Theatre: Exploring Feeling on Page and Stage*. M. Aragay, C. Delgado-Garcia and M. Middeke (Eds). Switzerland: Palgrave Macmillan, 21-42.

Aston, E. (2011). debbie tucker green. *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. M. Middeke, P.P. Schnierer and A. Sierz (Eds). London: Methuen Drama, 183-202.

Billington, M. (2015. 06. 17). Review of *hang*. *The Guardian*.

https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/17/hang-review-marianne-jean-baptiste-justice-capital-punishment (06.05. 2023]

Fragkou, M. (2012). Precarious Subjects: Ethics of Witnessing and Responsibility in the Plays of debbie tucker green. *Performing Ethos*, 3(1), 23-39.

Goddard, L. (2020). 'I'm a Black Woman. I Write Black Characters': Black Mothers, the Police, and Social Justice in *random* and *hang*. *debbie tucker green: critical perspectives*. S. Adiseshiah and J. Bolton(Eds). Switzerland: Palgrave Macmillan, 109-128.

_____. (2015). *Contemporary Black British Playwrights: Margins to Mainstream*. London: Palgrave Macmillan.

green, d. t. (2015). *hang*. London: Nick Hern Books.

_____ . (2005). *stoning mary*. London: Nick Hern Books.

hooks, b. (1995). *Killing Rage: Ending Racism*. New York: Henry Holt and Company.

_____. (1986). Sisterhood: Political Solidarity between Women. *Feminist Review,* 23, 125-138.

Inchley, M. (2020). sticking in the throat/keyword bitch: aesthetic discharge in debbie tucker green's *stoning mary* and *hang*. *debbie tucker green: critical perspectives*. S. Adiseshiah and J. Bolton (Eds). Switzerland: Palgrave Macmillan, 171-189.

Macpherson, W. (1999). *The Stephen Lawrence Inquiry*. London: Home Office.

Malhotra, S. and Rowe, A. C. (2013). Still the Silence: Feminist Reflections at the Edges of Sound. *Silence, Feminism, Power: Reflections at the Edges of Sound*. S. Malhotra and A.C. Rowe (Eds). London: Palgrave Macmillan, 1-22.

Massana, E. (2020). Cartographies of Silence in debbie tucker green's *truth and reconciliation*. *debbie tucker green: critical perspectives*. S. Adiseshiah and J. Bolton (Eds). Switzerland: Palgrave Macmillan, 257-275.

Parpart, J. (2020). Rethinking silence, gender, and power in insecure sites: Implications for feminist security studies in a postcolonial world. *Review of International Studies,* 46(3), 315-324.

_____ . (2010). Choosing silence: rethinking voice, agency and women's empowerment. *Secrecy and Silence in the Research Process*. R. Ryan- Flood and R. Gill (Eds). New York: Routledge, 15-29.

Pearce, M. (2020). Black Rage: Diasporic Empathy and Ritual in debbie tucker green's *hang*. *debbie tucker green: critical perspectives*. S. Adiseshiahand and J. Bolton (Eds). Switzerland: Palgrave Macmillan, 23-44.

Rabey, D. I. (2020). Jumping to (and Away from) Conclusions: Rhythm and Temporality in debbie tucker green's Drama. *debbie tucker green: critical perspectives*. S. Adiseshiah and J. Bolton (Eds). Switzerland: Palgrave Macmillan,191-213.

Reid, T. (2020). 'What About the Burn Their Bra Bitches?': debbie tucker green as the Willfully Emotional Subject. *debbie tucker green: critical perspectives*. S. Adiseshiah and J. Bolton (Eds). Switzerland: Palgrave Macmillan, 45-65.

_____. (2018). 'Killing Joy as a World Making project': Anger in the Work of debbie tucker green. *Contemporary Theatre Review*, 28 (3), 390 - 400.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 197-213
DOI: 10.30767/diledeara.1833488 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Selçuk Adının Kökeni ve Anlam Alanı: Onomastik Bir Değerlendirme

The Etymology and Semantic Field of the Name Selçuk: An Onomastic Evaluation

Kubilay FENER[*]
Fatma ÖZKAN[**]

[*] Arş. Gör. Dr., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bilecik, Türkiye.
e-posta: kubilay.fener53@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3291-4216
ROR ID: ror.org/00dzfx204

[**] Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, Türkiye.
e-posta: fatma.ozkan@hbv.edu.tr
ORCID: 0000-0002-2700-7785
ROR ID: ror.org/05mskc574

Makaleye her iki yazar %50 oranında katkı sunmuştur.
Both authors contributed 50% to the article.

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
01.12.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
23.02.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Fener, K., Özkan, F., Selçuk Adının Kökeni ve Anlam Alanı: Onomastik Bir Değerlendirme
Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 33, 197-213
doi.org/10.30767/diledeara.1833488

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Bir toplumda kişilere verilen adlar ve ad verme gelenekleri; o toplumun kültürü, dünya görüşü ve düşüncelerine ilişkin oldukça önemli veriler sunmaktadır. Buna karşın özel adlar, dil kullanıcıları için ilk bakışta çağrışımsız sözcükler olmasının yanı sıra sözlük anlamından ziyade referans değeri taşıyan birimlerdir. Bu bağlamda araştırmanın konusu, Türk tarihinde hem kadınlara hem de erkeklere verilen Selçuk adının onomastik açıdan incelenmesidir. Literatürde, Selçuk adının kökenine ilişkin ciddi anlamda fikir ayrılıkları olduğu ve konunun henüz çözüme kavuşturulamadığı görülmektedir. Nitekim Selçuk adı, uzun süreli hâkimiyet sağlamış bir Türk devletine ad olması nedeniyle pek çok yerli ve yabancı araştırmacının dikkatini çekmiş olmasına karşın konuya ilişkin ileri sürülen görüşlerin önemli bir kısmı dil bilimi açısından tutarsızlıklar içermektedir. Bu çalışmada, art zamanlı yaklaşımla Selçuk adının kökenine ilişkin yeni bir görüş ileri sürülecek, konuya dair mevcut görüşlerin neden kabul edilemeyeceği gerekçeleriyle ortaya konacak, ayrıca söz konusu adın Türk tarihindeki kavram alanı ve sosyo-kültürel önemi değerlendirilecektir. Makalede giriş bölümünün ardından literatür değerlendirmesi yapılacak, ardından hipotez bölümünde konuya ilişkin görüşlerimiz nedenleri ile birlikte açıklanacak ve sonuç bölümünde ise elde edilen bulgular araştırmacıların dikkatine sunulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Onomastik, köken bilgisi, Türk kişi adları, Selçuk, Selcen

Abstract

The names given to individuals in a society and the traditions of naming provide significant insights into that society's culture, worldview and ideas. In contrast, proper nouns are not only words that are non-evocative at first glance for language users, but also units that carry a reference value rather than a dictionary meaning. In this context, the focus of the study is the onomastic examination of the name Selçuk, which has been given to both women and men in Turkish history. It is striking that there are serious differences of opinion in the literature regarding the etymology of the name Selçuk and that the issue has not yet been resolved. The name Selçuk has attracted the attention of many researchers because it is the name of a Turkish state; however, most of the views put forward on the subject in the studies conducted contain inconsistencies from a linguistic point of view. In this study, a new view on the etymology of the name Selçuk will be put forward using a diachronic approach, the reasons why the views put forward on the subject cannot be accepted will be explained, and the conceptual field and socio-cultural importance of the name in Turkish history will be evaluated. Following the introduction, the article will provide a literature review, followed by a hypothesis section explaining our views on the subject and their reasons. The findings will then be presented to researchers in the conclusion section.

Keywords: Onomastics, etymology, Turkish person names, Selçuk, Selcen

Giriş

Kişi adları, bir toplumun kültürel, tarihî ve sosyal dokusunun en canlı yansımalarından biridir. Bir bireyin adı, kimlik etiketi olmasının ötesinde o kişinin ait olduğu aile, inanç sistemi, coğrafya ve zaman dilimi hakkında bilgiler taşımaktadır. Bu yönüyle adlar; toplumun değer yargılarını, moda akımlarını, politik eğilimlerini ve tarihî değişim süreçlerini anlamak için güçlü birer göstergedir. Adların dil bilimi açısından önemi, adlandırma eyleminin toplumsal veya kültürel bir tercih olmasının yanı sıra dilin yapısı, tarihî gelişimi ve anlam dünyasıyla doğrudan ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır. Özel adlar, bir dilin ses, biçim ve anlam özelliklerini yansıtan önemli veriler sunmakla birlikte dilin tarihsel katmanlarını, diğer dillerle etkileşimini ve kültürel değişimlerini ortaya koymaktadır. Bu nedenle adların dil bilimsel yönden incelenmesi, dilin iç dinamiklerini anlamak dışında o dili konuşan toplumun düşünme ve adlandırma biçimlerini çözümlemek açısından büyük önem taşımaktadır.

Dil biliminde adlarla ilgilenen bilim dalı onomastiktir. Onomastik terimi, Yunanca *onoma* (ad, isim) sözcüğünden gelmekte ve özel adların incelenmesi anlamına gelmektedir. Çeşitli bilim dalları gibi onomastik de farklı alt dallardan oluşmaktadır. Söz gelimi, kişi adları *antroponimi*, yer adları *toponomi*, ulus veya etnik grupları *etnonimler*, dil adlarını ise *glottonomi* incelemektedir. Çalışmaya konu olan *Selçuk* adı ise bu alt dallardan antroponiminin inceleme alanına girmektedir. Antroponiminin inceleme alanına giren adlar, dil kullanıcıları için ilk bakışta çağrışımsız sözcükler olarak kullanılmaktadır. Adların çağrışımsız olmasının nedeni, dilin iletişim işleviyle ilgili olmalıdır. Özel adlar, bir varlığı diğerlerinden ayırt etmeye yarayan dil göstergeleri olduğundan adların temel amacı bir anlam ya da çağrışım aktarmaktan ziyade iletişimde karışıklığı önleyerek belirli bir kişiyi, yeri ya da nesneyi işaret etmektir. Başka bir deyişle özel adların çağrışımsızlaşması, onların tanımlama ve ayırt etme işlevini daha etkin biçimde yerine getirmelerini sağlamaktadır. Bu doğrultuda, özel adların köken anlamlarıyla bağlarının koptuğunu söylemek mümkündür. Böylelikle ses dizisi, yapısal olarak ne kadar karmaşık veya anlamı ne kadar açık olursa olsun yalnızca bir işaretleyiciye dönmektedir.

Kişi adlarının toplum ve dil bilimi açısından önemine karşın Türk boylarının antroponimik yapısı ile ilgili araştırmaların yok denecek kadar az olduğu görülmektedir. Bu durumdan hareketle çalışmanın konusunu, Türkler için tarihî ve kültürel değeri olan Selçuk adının kökeni ve onomastik özelliklerinin incelenmesi oluşturmaktadır. Araştırmada, art zamanlı yaklaşımla *Selçuk* adı onomastik bağlamda değerlendirilecek, kökenine ilişkin yeni bir görüş öne sürülecek ve konuya ilişkin daha önce yapılmış akademik çalışmalar eleştirel bir gözle irdelenecektir. Makale, *Selçuk* adının dil bilimsel kökenini inceleyerek Türk ad bilimi literatürüne özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Araştırmada ilgili ismin etimolojik yapısı, fonolojik değişimleri ve kültürel bağlamları karşılaştırmalı olarak analiz edilecektir. Yöntem olarak hem tarihî dil bilimsel çözümleme (etimoloji-fonoloji ve morfoloji) hem de sosyo-kültürel yaklaşım uygulanacaktır. Bu sayede, *Selçuk* adının kökeni ve tarihî kullanımıyla ilgili alandaki mevcut eksiklikler giderilecek, aynı zamanda hem bireysel ad çalışmaları hem de Türk ad bilimi literatüründe tarihsel adların anlam ve kullanım süreçlerine dair daha sistematik bir anlayış sağlanacaktır.

Selçuklu döneminde tanıklanan şahıs adlarıyla ilgili köken bilgisi araştırmalarında, açık ve kesin bilgilere ulaşmak oldukça zordur. Nitekim Selçuklu dönemi kaynakları, devrin ilim ve edebiyat dilleri olan Arapça ve Farsçanın imla kurallarına göre kaleme alındığından, özellikle Türk isimleri açısından imla ve telaffuzu belirlemek neredeyse imkânsız hâle gelmektedir. İslâm Ansik-

lopesi'ne göre *Selçuk* adı Arapça ve Farsça kaynaklardaednilkeş "سلجوك، سلجك، سلچوق، سلجوق، سلجق" ecedas ,kılkışırak ub ikadnısalmi nıraldA .(463 .s ,9002 ,nıdyazÖ) ritşimlidedyak alralmızay ılkraf / anedrE / enedrE ,lanyE / lenİ ,şımaltuK / şımlatuK ,imileg zöS .ridliğed ilreçeg niçi imsi kuçleS azımışrak ad adnımızay nirelmisi eçkrüT ızab ednilkeş anterE / anatrE / anadrE / anetrE / enetrE ikadralkanyak iltişeÇ .(345 .s ,9102 ,ulğopukaY) ridetkemlibakıç relmisi ılfalithi uşunuko ev almi ayunok ev şumlo neden anısamkıç ayatro nınıralhazi isiglib nekök kişiğed ,ıralkılılkraf mızay ub elyinekök ninimsi *kuçleS* nadnay etÖ .ritşimçeg enünö ninisemneligres mutut rib nisek nikşili rib kiske ev ılatah nununok ad ısamamlıpay nadnıfarat relicmilib lid nıralamşılaç tucvem iligli .rıtşımça loy anısamnıla ele edlikeş

Literatür Değerlendirmesi

Marquart, XIII. yüzyıl Ermeni tarihçisi Kirakos'un *Selçuk* adını yazım biçiminden yola çıkarak ilgili adın Salçuk şeklinde olması gerektiğini belirtmiştir. Nitekim araştırmacıya göre Türk soy (kavim) adının bu telaffuzu, Arapça yazılış biçimi de (سلچوق) esas alınarak genellikle kabul edilmektedir. Buna karşın günümüzde yaygınlaşan ve yanlış olan *Selçuk* şeklini ise ilk kimin ortaya attığı bilinmemektedir (1914, s. 187). Marquart'ın konuya ilişkin verdiği bilgiler, kısa bir dipnotta geçmektedir. Dolayısıyla, böylesine derin ve zorlu bir meselenin elbette bu kadar kısa açıklamalarla gün yüzüne çıkarılması mümkün değildir. Öte yandan Rasonyi, araştırmacının görüşlerine karşı çıkarak bir Türk adının Türk kaynaklarında aranması ve mevcut isme ilişkin XIII. asır öncesinden daha erken tarihte yazılmış kaynakların dikkate alınması gerektiğini vurgulamıştır (1939, s. 377). Sümer de bu hususta, Marquart'ın düşüncelerine yakın bir şekilde Kaşgarlı istisna olmak üzere diğer bütün İslâm yazarlarının bu adı ittifakla سلچوق şeklinde yazmalarının gözden kaçmaması gerektiğini belirtmiştir. Birbirinden uzak coğrafyada yaşayan bu yazarlar, nasıl olup da adı aynı imlâ ile yazmışlardır? (1999, s. 131). Eldeki mevcut veriler ışığında Arap imlası ile yazılmış Türkçe bir sözcüğün telaffuzunu belirlemek, bizce bilimsel açıdan geçerli bir kriter değildir. Nitekim bazı isimlerin aynı kaynakta dahi farklı imlalarla yazıldığı görülmektedir. Söz gelimi *Selçuk* adı, XV–XVI. yüzyıllara ait Anadolu tapu tahrir defterleri ve vakıf kaynaklarında, bir sayfada Selcük (kef ve cim harfleri ile) biçiminde yazılırken, bir alt paragrafta Selcûḳ (kaf harfi ile) şeklinde kaydedilmiştir (Yakupoğlu, 2019, s. 543). *Dede Korkut* destanı da bu hususta önemli veriler sunmaktadır. Eserin Dresden nüshasında *Selçuk* ismi, 20.a'da سلجوك şeklinde kaydedilmişken 113a'da ise سلجك biçiminde yazılmıştır (Özçelik, 2016, s. 78; 450). Dolayısıyla söz konusu dönemde, günümüzdeki gibi standart bir imla aranmasının uygun olmayacağı kanaatindeyiz.

Barthold, *Selçuk* adının kökenine ilişkin doğrudan bilgi vermemekle birlikte ismin telaffuzuna dair önemli tespitlerde bulunmuştur. Araştırmacı, günümüzde *Selçuk* şeklinde telaffuz edilen ismin, Avrupa âlimleri tarafından Arap imlası esasında *Selçuk* biçiminde okunduğunu; Türkçenin ses uyumuna aykırı olan bu söyleyişin Avrupa tarih ilminde de yerleştiğini belirtmiştir. Öte yandan Türkçenin ses uyumunu bilen dil bilginlerinin bu hatayı düzeltmeye çalıştıklarını ve bu doğrultuda adı *Salcuk* ya da *Salcık* şeklinde yazdıklarını ifade etmiştir. Fakat araştırmacıya göre Türk metinleri esasında, bu kelimenin doğru söylenişi 'Selcük'tür. Nitekim bu telaffuza *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te, *Dede Korkut* destanında ve 950 senesi Sultan Süleyman döneminde adı bilinmeyen bir şairin manzumesinde rastlanmaktadır (2004, s. 92; ayr. bk. Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 813). Araştırmacının belirtilen görüşleri, *Selçuk* isminin ilk formlarına değinmek ve ismin telaffuzu konusunda bir belirsizlik olduğunu vurgulamak açısından önemlidir.

Selçuk adının kökenine ilişkin kapsamlı çalışma yapan araştırmacılardan birisi de Macar bilgini L. Rasonyi'dir. Araştırmacı, 19. ve 20. yüzyılın başlarında Pamir bölgesinde çalışmalar yapan Rus coğrafyacıların (Oşanin, Lipski, Finsterwalder vb.) raporlarında *Sel-lag*, *Sel-su*, *Seldi-lau*, *Sel-dara* gibi yer adlarının geçtiğini belirtmektedir. Bu adlardaki *sel* unsurunun Kırgızcada 'buz', *lau/tau* ögesinin ise 'dağ' anlamına geldiğini belirtmiştir. Rasonyi'ye göre bu tür yer adlarının varlığı, *Selçuk* adının kökeninde de aynı unsurların bulunabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Araştırmacı, eski Türklerde yer adlarının kişisel ad hâline gelmesinin yaygın bir gelenek olduğunu vurgulamıştır. Bu bağlamda *Selçuk* adı, *Sel-tau* (buz dağı) gibi coğrafi bir adla ilişkili olarak veya doğrudan doğa unsurlarına dayalı bir kökten türemiş olabilir. Araştırmacı görüşlerini güçlendirici delil olarak eski Göktürk kitabelerinin yanı sıra eski Macarlar ve Türkmenler ile Arap kaynaklarında bulunan *kürt* 'çığ' adı yahut *Karluk* ismi, Özbeklerdeki *buzlak* 'buz yığını' ve Kıpçaklardaki *kayan* isminin bu türden isimler olduğunu belirtmiştir. Netice itibariyle Rasonyi'nin konuya ilişkin görüşleri şu şekildedir: *Sel* 'buz'+ çük (küçültme eki) (1939, s. 377-384). Rasonyi'nin görüşleri, coğrafi verilerle dil bilimsel kanıtları esas alması bakımından değerli olmakla birlikte ismin kökenini açıklamak noktasında semantik açıdan yetersiz kalmaktadır. Nitekim tarihî bağlamda *Selçuk* adı, ağırlıklı olarak kadınlara verilmiştir. Bu doğrultuda, buz kavramıyla ilişkili bir ismin özellikle kadın adı olarak kullanılması, semantik açıdan uzak görünmektedir. Üstelik Sümer de Pamir bölgesinin Oğuzlara çok uzak olmasından yola çıkarak bu yer adının Pamir dağlarında değil, Seyhun boyları veya onun kuzeyindeki bozkırlarda aranması gerektiğini belirtmiştir (1999, s. 131).

Turan, *Selçuk* sözcüğünün telaffuzu, kökeni ve aynı kökten türediğini düşündüğü çeşitli isimler hakkında bilgiler vermiştir. Araştırmacıya göre Selçuk isminin aslı, *Salçuk* olmalıdır. Nitekim Türkçenin fonetik bir kural olarak kalın seslerden ince seslere doğru gelişimi düşünülürse, aslının *Salçuk* olduğu ve *Selçuk* şeklinin sonradan ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. İsmin asli şeklinin *Salçuk* olduğu yönündeki bir başka delil de Eski Türkçede *sal-* isim ve fiil kökü ile yapılmış birtakım isimlerin mevcudiyetidir: *Salcı, Salı, Salındı, Saltuk ve Salgur* (Salur). Bunun dışında *salçığ* sözcüğünün de bazı Türk lehçelerinde (Koybal ve Sagay) 'mücadeleci' manasına gelmesi, kuvvetli bir kanıt olarak kabul edilebilir (2009, s. 54). Turan'ın görüşleri, özellikle dil bilimsel anlamda problemlidir. Nitekim Türkçede kalın seslerden ince seslere doğru herhangi bir fonetik temayül söz konusu değildir. Eğer böyle bir eğilim söz konusu ise mutlaka örneklerle gösterilmelidir. Öte yandan araştırmacının özellikle belirttiği '*sal-* isim ve fiil kökü' ibaresi yine dil bilimsel açıdan doğru değildir. Burada, muhtemelen *sal-* fiil kökü kastedilmesine karşın böyle bir ifade biçimi yanlıştır. Gedikli ise *Selçuk* isminin ilk hecesinin ince olması ve ikinci unsurun küçültme eki olduğu için fiillere gelemeyeceğinden hareketle, Turan'ın görüşlerinin kabul edilemeyeceğini belirtmiştir (2011, s. 654).

Ögel, *Selçuk* isminin kökenine mitolojik ölçütler esasında yaklaşmıştır. Araştırmacıya göre Orta Asya kavimleri, dağdan şiddetli inen selleri daima kuvvet ve güçlülüğün bir sembolü olarak görmüştür. Bu doğrultuda sel unsuru, Türkler ve Moğollarda daima önemle göz önünde tutulan bir tabiat kuvvetidir. Bu nedenle sel, Türk mitolojisinde kendini sık sık gösteren bir motiftir. Araştırmacı, bu açıklamaların ardından *Selçuk* ismini (Sel+cik) şeklinde açıklayan Rasonyi ve diğerlerinin görüşlerine büyük bir önem verdiğini belirtmiştir (1993, s. 589). Ögel'in öne sürdüğü görüşlerden Rasonyi'nin fikirlerini benimsediği anlaşılmasına karşın araştırmacının düşüncelerindeki bazı genellemeler, bilimsel açıdan yanıltıcı olabilir. Nitekim Orta Asya kavimlerinin dağdan şiddetli inen selleri, daima güçlülüğün sembolü olarak görmesi, bize göre yanıltıcı bir genellemedir. Bu minvalde, bunların hangi kavimler olduğu belirtilmeli ve bilimsel delillerle desteklenmelidir. Ayrıca, tüm Orta Asya kavimlerinin bu şekilde düşünüp düşünmediği sorusu da akla gelmektedir.

Roux, konuya son derece itidalli yaklaşarak *Selçuk* isminin *Selçük* ya da *Salcuk* olabileceğini, semantik açıdan ise 'küçük sal, salcık' veya 'küçük sel, selcik' anlamlarını karşılayabileceğini belirtmiştir (2008, s. 202). Araştırmacının sunduğu veriler doğrultusunda, konudan tam emin olamadığı anlaşılmaktadır. Öte yandan ihtimal olarak belirttiği *Selçuk* isminin 'küçük sal' anlamından türediği fikri, dil bilimsel olarak ispat edilebilecek bir mahiyette değildir. Nitekim bu düşünce, Dukak'ın oğlu Selçuk'un salda doğduğu fikrine dayanmaktadır. Sal, ırmakları geçmek için yapılmış bir vasıta aracıdır. Türklerde doğum esnasında meydana gelen olay veya mekânı anımsatmak amacıyla isim verme geleneği mevcut bir durum olsa da böylesine bir görüşün kabul edilmesi, somut deliller olmayışı nedeniyle oldukça güçtür. Aynı zamanda ırmakları geçmek için kullanılan bir nesnenin çocuğa isim olarak verilmesi de en azından semantik içerik bakımından bir hayli zordur.

Sümer, çeşitli araştırmacılar tarafından öncelenen *Salçuk* şeklinden ziyade Kaşgarlı Mahmut'un Türk asıllı oluşu ve dil konusundaki yetkinliği nedeniyle *Selçük* biçimindeki imlasının kabul edilebilir olduğunu, aynı zamanda Rasonyi'nin ileri sürdüğü gibi *Selçük* isminin yer adı olabileceğini, ancak bunun coğrafi bilgiler itibariyle Pamir bölgesinden ziyade Seyhun boylarında aranması gerektiğini belirtmiştir. Bunun yanı sıra araştırmacı, Türk diline ait diğer eski kaynaklarda *sel* şeklinde bir kişi ismine rast gelinmediğini, bu durumda *Selçuk* adının, onun doğduğu yerin adı olabileceğini düşünmenin mümkün olduğunu da belirtmiştir. Bu doğrultuda *Selçük* adı, Karaçuk gibi bir dağ veya yörenin adı olabilir. Öte yandan araştırmacı, anlam bakımından Selçuk sözcüğünün Salçuk biçimine atıfta bulunarak "küçük sal" şeklinde de yorumlanabileceğini belirtmiş; ancak böyle bir adın verilebilmesi için kişinin salda doğmuş olması gerektiğini, fakat bu yönde herhangi bir delil bulunmadığından söz konusu görüşün ikna edici olmadığını dile getirmiştir (1999, s. 131). Dolayısıyla Sümer, ortaya kesin bir etimolojik görüş koymamakla birlikte mevcut görüşlerin olabilme ihtimalleri üzerinde durmuştur.

Erol, *Adlarımız* başlıklı çalışmasında *Selçuk* ismini Selç(i)ük madde başında incelemiştir. Araştırmacıya göre ilgili isim, *sel* isim kökünden {+ÇIK} küçültme ekiyle: *Selçik, Selçuk*: 'küçük sel' anlamında türemiştir. Öte yandan ilgili ismin asli şeklinin *Salçuk* olduğunu, bunun dışında Pelliot'un ismin *Selçug* biçimine 'mücadeleci' anlamı verdiğini de ifade etmiştir. Bu bilgilerin yanı sıra araştırmacı, alfabede bulunan seslerden yola çıkarak *Selçuk* şeklinin Acem, *Selcuk* biçiminin ise Arap telaffuzu olduğunu belirtmiştir (2010, s. 496). Söz konusu bilgiler doğrultusunda, Erol'un Selçuk ismini Arapça kökenli *sel* < (sayl) sözcüğü ile ilişkilendirdiği anlaşılmaktadır. Ancak bu görüşü, kabul etmek tarihî açıdan neredeyse mümkün değildir. *Selçuk* adının Arapça *sel* isim köküyle ilişkilendirilmesi, büyük oranda tarihî bilgi eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Nitekim tarihî bir kişilik olarak Selçuk, İslâm dinine mensup devletler ile gayrimüslim Türkler arasında sınır olan Cend şehrinde Müslüman olmuştur (bk. 1972, s. 62-63). Kendisinin adı Müslüman olmadan ve dolayısıyla Araplarla yakın temasa geçmeden evvel de Selçuk olduğundan ilgili sözcüğün Arapça *sel* ile ilişkilendirilmesi akla uygun gelmemektedir. Divitçioğlu'na göre de bu ismi 'küçük sel' olarak açıklamak imkânsızdır. Çünkü X. yüzyıl Oğuzları, Arapça *sayl* kelimesini bilemez (2015, s. 71).

Selçuk adının kökenine ilişkin en güncel çalışmalardan birisi Gedikli'ye aittir. Araştırmacı ilgili sözcüğün köken bakımından *silimek* fiilinin kökü olan *sil* 'temiz' isim köküne {+ÇIK} küçültme ekinin eklenmesiyle oluştuğunu belirtmiştir: *sil* 'temiz' + çük 'temizcik'. Kelimenin asli şekli *Silçük*'tür, daha sonra ise *Selçük* olmuştur. Anlam açısından ise manevi temizlik yani 'doğru, dürüst,

namuslu, sözünde duran' kavramları kastedilmektedir. Gedikli bu köke, *silig* sıfatı ve *silimek* fiilinden ulaştığını, Kaşgarî'de ise ilgili sözcüğün *sil kişi* 'yemek yemek istemeyen, yiyecekten tiksinen kimse' olarak geçtiğini belirtmektedir. Gedikli ardından öznel bir yorumla, az yemek yeme hadisesinin maddi ve manevi temizlikle irtibatlandırıldığını belirtmiştir. Tüm bunlardan yola çıkarak *sil* sözcüğünün kökeni 'temiz' anlamına gelmektedir (2011, s. 655-656). Gedikli'nin konuya ilişkin düşünceleri, Fatma Özkan'ın 'Selcen Adı Hakkında' başlıklı çalışmasından ilham alarak *silig* biçimine değinmesi bakımından önemlidir. Bununla birlikte *Selçuk* ismine köken olarak önerdiği *sil* biçiminin hapax legomenon olması ve belirtilen kökün Clauson'un sözlüğünde 'aşırı yiyip içmekten sakınan, kanaatkâr' anlamında tanıklanması (1972, s. 824) konuya şüpheyle yaklaşılmasını gerektirmektedir. Bu doğrultuda, 'aşırı yiyip içmekten sakınan, kanaatkâr' anlamlarının doğrudan temizlik ile bir ilgisi olmadığını belirtmek mümkündür. Az yemenin maddi ve manevi bir temizlikten ziyade sağlıkla ilgili olması akla daha uygun gelmektedir. Ayrıca *sil* sözcüğünün eski metinlerde doğrudan temiz anlamına gelen bir isim kökü olarak tanıklanmaması da ilgili görüşün kabul edilebilme ihtimalini zayıflatmaktadır. Tüm bunların yanı sıra araştırmacının belirttiği *sil* isim kökünden, Türk dilinde başka herhangi bir kişi adı türemiş midir? Eğer türemişse bunların gösterilmesi, ilgili kökün kişi adı olabileceği potansiyeli taşıdığını göstermesi bakımından önemlidir.

Kütük, 'Selçuklu Dünyasının Antroponimik Haritası' başlıklı makalesinde Selçuklu çağında ad verme hususunda eski Türk ananesinin mümkün olduğunca yaşatıldığını belirtmiştir. Araştırmacı bu çerçevede, Selçuklu çağında konulan Türkçe adların genellikle ek ve kelimelerden türetilmiş olduğuna dikkat çekmiştir. Bu doğrultuda, ekler arasında en yaygın kullanılan biçim birimlerden birisi {-ak} (yerine göre {-uk/-ük} ekidir. *Selçuk* ismi de bu ekle yapılmış isimlerden biridir: *Selç-uk* (2017, s. 149-150). Kütük'ün bu düşüncelerine katılmak dil bilimi açısından mümkün değildir. Nitekim böyle bir görüş öne sürülecekse, ilgili isme köken olduğu düşünülen selç biçim biriminin ne olduğu, tarihî gelişimi, nerelerde tanıklandığı ve anlam alanının da ele alınması gerekmektedir. Araştırmacı, bu tür içeriklere ilişkin herhangi bir bilgi vermeden sadece eki belirtmiştir Ayrıca yaptığımız incelemeler doğrultusunda, Türkçede **selç* şeklinde herhangi bir köke rastlanmamaktadır.

Püsküllüoğlu, *Seçilmiş Çocuk Adları Sözlüğü* başlıklı eserinde *Selçuk* ismini 'küçük sel; tezcanlı, evecen, hızlı; Selçuklulara adını veren Sultan Selçuk'tan' şeklinde anlamlandırmıştır (2013, s. 149). Araştırmacıya göre *Selçuk* adı, Arapça kökenli *sel* ismine Türkçe küçültme ekinin eklenmesiyle oluşmuştur. Püsküllüoğlu, böyle bir etimolojik görüş öne sürmesine karşın konuya ilişkin hiçbir bilimsel veri sunmamıştır. Ayrıca ilgili ada ilişkin tanıkladığı semantik içeriklerin hangi veri ya da eserlere dayandığına dair de bir bilgi vermemiştir. Bu tür popüler yayınlarda, bilimsel bir temele dayanmadan sunulan veriler toplum açısından yanıltıcı olabilir. Öte yandan Rasonyi, konuya ilişkin makalesinde Halil Edhem'in *Selçük* isminin anlamını 'geyik' şeklinde verdiğini belirtmiş, bununla birlikte kendisinin yaptığı tüm araştırmalara rağmen *Selçük* adının böyle bir anlama geldiğine ilişkin herhangi bir kanıt bulamadığını ifade etmiştir (1939, s. 380).

Nişanyan, *Selçuk* adının Türkiye'de kullanılan 174. en yoğun isim olduğunu ve 2000 sonrasında bu ismin çocuklara verilme oranının keskin bir şekilde düştüğünü belirtmiştir. Öte yandan *Selçuk* isminin eski Türk kaynaklarında çoğunlukla kadın adı olarak kaydedildiğini belirtmiştir (örn. Konya Selçuklularından Gıyaseddin Keyhusrev'in kız kardeşi Selçük Hatun; Akkoyunlu Uzun Hasan'ın eşlerinden Selçük Begüm; Çelebi Mehmet'in kızı Selçük Hatun'dur). Nişanyan'a göre Osmanlı devrinde ender görülen isim, 1910'lardan itibaren erkek adı olarak yaygınlaşmıştır. Köken bakımından ise Gedikli'nin öne sürdüğü görüşlerin Rasonyi ve Turan'ın düşüncelerine is-

tinaden daha kabul edilebilir ve tatmin edici olduğunu belirtmiştir (www.nisanyanadlar.com/isim/Selçuk). Bununla birlikte araştırmacı, hangi duruma istinaden Gedikli'nin düşüncelerinin daha makbul olduğuna yönelik ise herhangi bir açıklama yapmamıştır. Diğer taraftan Türk Dil Kurumunun kişi adları sözlüğünde, *Selçuk* adının Türkçe kökenli olduğu belirtilmiş ve 'güzel konuşma yeteneği olan, uz dilli' anlamlarına geldiği ifade edilmiştir (https://sozluk.gov.tr/).

Yaptığımız literatür incelemesinde, *Selçuk* ismine ilişkin karşılaşılan temel sorunlar şunlardır:

İsmin kökeni konusunda fikir birliği bulunmamakta ve çeşitli araştırmacılar farklı görüşler ortaya koymaktadır. Ancak bu görüşlerin çoğu, bilimsel dayanaklardan yoksun olup tatmin edici nitelikte değildir. İlgili ismin asli şekli, Arap alfabesinden kaynaklanan yazım güçlükleri nedeniyle sağlıklı bir biçimde tespit edilememektedir; bu durum araştırmacılar arasında anlaşmazlığa yol açmaktadır.

Hipotez

Selçuk adı, Türk kültür tarihinde yalnızca bir kişi adı olarak değil, bir soy ve devletin sembolü olarak da büyük önem taşımaktadır. İlgili ad, eldeki mevcut kaynaklar doğrultusunda ilk olarak Oğuz boyları arasında kullanılmış olup tarih sahnesine Selçuk Bey ile çıkmıştır. Oğuzlardan Kınık boyuna dayanan ve Selçuk Bey'den gelen soy, XI. yüzyılda büyük bir imparatorluğa dönüşmüş ve Büyük Selçuklu İmparatorluğu adıyla Türk-İslam medeniyetinin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu itibarla *Selçuk* adı, zamanla bir şahıs isminden öte devlet kurucu, öncü ve lider anlamlarını çağrıştıran bir kültürel simge hâline gelmiştir. Onomastik açıdan ele alındığında *Selçuk* ismi, Türk toplumunda tarihî kimlik bilinci ve köken aidiyetini yansıtan bir addır. Adın kullanımında ses estetiğinin dışında tarihî mirasa bağlılık duygusu da belirleyicidir. Özellikle Cumhuriyet dönemiyle birlikte yeniden canlanan tarihî ilgi, *Selçuk* adının modern Türk toplumunda millî ve tarihî çağrışımları güçlü bir erkek adı olarak yaşamasını sağlamıştır. Öte yandan Selçuk adını taşıyan bireyler, farkında olarak veya olmayarak Türk devlet geleneğini, Oğuz kültürünü ve Türk kimliğini temsil eden bir tarihî sürekliliği de yaşatmaktadır.

Konuya dair yapılan incelemeler doğrultusunda, *Selçuk* isminin kökenini şu şekilde açıklamak mümkündür: *silig* (isim tabanı) +çe (eşitlik eki) + *k* (< ök) (pekiştirme edatı). Bizi böyle düşünmeye yönlendiren başlıca etkenler, şu şekilde açıklanabilir: Silig sözcüğünün tarihî ve çağdaş Türk dillerinde tanıklanan semantik içeriği, ilgili sözcüğün nitelik ve anlam özellikleri bakımından *Selçuk* adına köken oluşturabilecek bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir.

Adlar, bireyleri ya da varlıkları diğerlerinden ayıran, akılda kalıcı ve olumlu çağrışımlar uyandıran nitelikte olmalıdır. *Kuran*'daki sözcüklerden ilham alınarak anlamı detaylı bir şekilde bilinmeden çocuklara verilen olumsuz adlar (örneğin Aleyna) müstesna, ismin kişinin kaderi üzerinde etkili olabileceği düşüncesinden hareketle, olumlu anlamlar ve çağrışımlar içeren adlar tercih edilmektedir. *Silig* sözcüğü, anlam alanı bakımından *Selçuk* ismine köken olabilecek bir potansiyele sahiptir. Nitekim ilgili sözcük, Türk dilinin tarihî ve modern değişkelerinde semantik olarak 'güzel, yakışıklı, temiz, iffetli, düz, doğru, pürüzsüz, mükemmel ve nazik' anlamlarını karşılamaktadır (Özkan, 1995, s. 909). Burada *silig* sözcüğünün kökenine ilişkin bir görüş öne sürülmeyecek, yalnızca *Selçuk* adının *silig* sözcüğünden türediği ispat edilmeye çalışılacaktır. Nitekim *silig* sözcüğünün kökeni henüz tam anlamıyla aydınlatılabilmiş değildir. Karamanlıoğlu, Reşit Rahmeti Arat'ın *silik* sözcüğüne tereddüt ve şüphe ile yaklaştığını belirtmiş, bununla birlikte kendisi ilgili sözcüğün Uygurcada mevcut olan *sili-* 'arınmak, temizlenmek' eyleminden türediğini ifade etmiştir (1966, s. 320). *Silig*/*silik* sözcüğünün kökeni henüz tam anlamıyla aydınlatılamadığından,

burada ilgili sözcük ad tabanı olarak kabul edilecektir.

Silig sözcüğünün Türk dilinin tarihî dönemlerinde görülen biçimleri, anlam alanı ve semantik değişimleri, *Selçuk* adının etimolojik gelişimini değerlendirebilmek açısından aşağıda sistematik bir şekilde ele alınmıştır:

İlgili sözcük, Orhon Yazıtlarından Köl Tigin yazıtının Doğu yüzünün 7. satırında *silik*[1] kız oğlın 'hanım olmaya layık kız evlatların' şeklinde geçmektedir. *Silig* sözcüğü, Uygurcada *silig/silik* şeklinde tanıklanmakta 'arı, temiz, pak, bakire' anlamlarında kullanılmaktadır (Câferoğlu, 1993, s. 135). Clauson, silig / silik (?) biçimini sil- fiilinden türemiş bir isim veya sıfat olarak tanımlamış ve bu sözcüğün 'temiz, saf, pürüzsüz' anlamlarında, hem gerçek hem de mecaz bağlamlarda kullanıldığını belirtmiştir. Araştırmacı, sözcüğün asıl biçiminin kesin olarak belirlenemediğini ancak silik şeklinin daha eski olabileceğini, ayrıca runik harfli metinlerde belirli bir işaretle gösterilmemiş olmasına rağmen, ikinci hecedeki ünlünün /ü/ olmasının muhtemel olduğunu ifade etmiştir. Ona göre Orta ve Modern Türkçe devirlerinde görülen sil*i:* biçimi, silig kelimesindeki son ünsüz -g'nin düşmesiyle ortaya çıkmıştır (1972, s. 826-827).

Silig sözcüğü, *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te 'zarif, temiz, yakışıklı ve güzel konuşan' anlamlarında tanıklanmaktadır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 824). *Kutadgu Bilig*'de *silig* sözcüğü oldukça sık bir şekilde kullanılmakta ve 'temiz, ince; nâzik, tatlı dilli' anlamlarını karşılamaktadır (Arat, 1979, s. 398-399). *Codex Cumanicus*'ta ilgili sözcük, *sili* şeklinde geçmekte ve '1. Temiz, saf (Barçalardan artuk arı sėni tabubtur hem sili); 2. Bakire ('Sili oglannıŋ kövsi boldı Tėŋrinin konuşı') anlamlarında görülmektedir (Argunşah ve Güner, 2015, s. 814). *Kitâbü'l-İdrâk Li-Lisâni'l-Etrâk* başlıklı eserde de *sili* sözcüğü, 'saf, temiz, iffetli, temizlenmiş' anlamlarında kullanılmıştır (Toparlı vd., 2007, s. 237). *Silig* sözcüğü, Çağatay Türkçesinde 'temiz, pak' anlamlarında geçmekle birlikte *Gülistan* tercümesinde ötümlü *silig* hâliyle, *Bedayi'ü'l Vasat* adlı eserde ise *silik* şeklinde ötümsüz olarak tanıklanmaktadır (Ünlü, 2013, s. 989).

Gülensoy, Türkçede '1. Üstündeki yazı veya resimler silinmiş olan, bozulmuş, aşınmış olan; 2. (mec.) kendini gösteremeyen, dikkati çekmeyen veya önemli veya belirli olmayan' anlamındaki *silik* sözcüğünü, Eski Türkçede tanıklanan *silik/silig* 'iffetli, namuslu, düzgün, temiz' anlamlarındaki sözcük ile ilişkilendirmiş ve ilgili sözcüğün kökenini '*silik* < **si:l-iġ* şeklinde vermiştir (2007, s. 781). Araştırmacının sunduğu etimolojik görüşler, henüz kesin biçimde kanıtlanmamış olmasının yanı sıra, Eski Türkçede 'iffetli, temiz' anlamına gelen bir sözcüğün hangi aşamalardan geçerek günümüzdeki kullanımlarını kazandığına ilişkin de bir açıklama içermemektedir. Sözcüğün özellikle anlam alanındaki bu farklılık, çağdaş Türkçedeki *silik* biçimi ile Eski Türkçe *silig* sözcüğünün aynı kökten geliyor olduğu görüşüne şüpheyle yaklaşılmasını gerekli kılmaktadır.

Anadolu ağızlarında, Eski Türkçe *silig* sözcüğünün farklı fonolojik varyantlarına rastlanmaktadır. Söz gelimi, *Derleme Sözlüğü'*nden elde edilen bilgilere göre Hatay çevresinde *silig* sözcüğü *silice* / *siliçe* biçimiyle 'temiz, tertemiz' anlamında kullanılmaktadır (2009, VI, s. 4698). Benzer şekilde, Narlıdere, Kastamonu, Birecik, Afşin, Reyhanlı, Amik Ovası Türkmenleri, Bünyan, Silifke ve birçok başka yerleşim biriminde *arı sili* sözü 'tertemiz, saf, iyi' anlamlarında derlenmiştir. Ayrıca Reyhanlı'da *arıca silice*, Afşin'de *ari silli* ve Batman yöresinde *ari sülli* biçimleri tespit edilmiştir (2009, I, s. 312-313).

1 Ercilasun, ilgili şekli Karamanlıoğlu'nun görüşlerine katılarak (1966, s. 320-322) *işilik* şeklinde okumuştur (2016, s. 508).

Sılu sözcüğü, Tatarcanın en kapsamlı sözlüklerinden *Tatar Tělěněŋ Aŋlatmalı Süzlěgě* başlıklı eserde '1. Güzel, zarif, alımlı ve ince yapılı. 2. Güzel kız (isim manasında)' şeklinde tanımlanmıştır. Aynı zamanda bu isimden türeyen *sılulanu* fiili de 'güzelleşmek, alımlı hâle gelmek, güzel bir kıza dönüşmek' anlamlarında yaşamaktadır. Yine aynı kökten türeyen *sıluluk* sözcüğü de 'güzellik, zarafet, alımlılık' karşılığında kullanılmaktadır (2019, s. 279). Tatarcada ilgili sözcüğün daha ziyade kadınlara yönelik bir semantik içeriğe sahip olduğu görülmektedir.

Silig sözcüğü, Kırgızcada *sılık* şeklinde yaşamakta ve '1. Düz, pürüzsüz. 2. Kırıtkan, kırılgan. 3. Nazik, nezaketli, zarif' anlamlarını karşılamaktadır. Öte yandan ilgili sözcüğün bulunduğu sözcük öbeklerine şu yapılar örnek olarak verilebilir: *s*ılık kişi 'nazik insan', *sılık coop* 'kibar cevap', *sılık söz* 'nazik söz'. Yine bu sözcükten türeyen *sılıktık* biçimi ise '1. Çıt kırıldımlık. 2. Nezaket, zarafet, incelik' anlamlarında kullanılmaktadır. Öte yandan Kırgızcada 'güzel' anlamında kullanılan *suluu* sözcüğü de mevcuttur. Bu sözcüğün kadın ve erkek ayırt edilmeksizin cinsiyet gruplarında kullanılabildiği görülmektedir: '*suluu kız* 'güzel kız'; *suluu katın* 'güzel kadın'; *suluu cigit* 'yakışıklı delikanlı'; *anday suluu* 'yazıyla tarif edilemeyecek kadar güzel, eşsiz güzel'. Kırgızcada işlek bir şekilde kullanılan *suluu* sözcüğünden türeyen *sulula-* 'güzelleştirmek, bezemek', *sululanma-* 'güzelleşmek', *sululuk* 'güzellik' gibi isim ve fiil görevinde kullanılan başka sözcükler de mevcuttur (Yudahin, 1985, s. 164; 180).

Eski Türkçe *silig* sözcüğü, Kazakçada *suluv* 'güzel, alımlı, yakışıklı' şeklinde karşımıza çıkmaktadır: *suluv äyel* 'güzel kadın'; *suluv jigit* 'yakışıklı erkek'. Bunun yanı sıra *suluv* isminden türeyen *suluvla-* 'güzelleştirmek, süslemek, bezemek' fiili ile *sululav* 'biraz yakışıklı, güzelce' şekilleri de mevcuttur (Koç, Bayniyazov ve Başkapan, 2019, s. 520). Madvaliev (2006–2008) editörlüğünde hazırlanan O'zbek Tilining İzohli Lug'ati'nde, ilgili sözcüğün *suluv* şeklinde karşımıza çıktığı ve 'güzel, hoş, alımlı, çekici' anlamlarında kullanıldığı görülmektedir. Bunların yanı sıra sözlükte *suluv qız* 'güzel kız', *suluv bahor* 'güzel bahar' şeklinde örnekler de tanıklanmıştır (2006-2008, s. 586). *Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü*'nde *silik* şeklinde belirtilen sözcüğün anlam anlamı 'düz, pürüzsüz, cilalı, parlamış' şeklinde verilmiştir. Öte yandan *çaçliri silik tarangan kiz* 'saçları düzgün taranmış kız; *silik muamile* 'yumuşak muamele, iyi ilişki' öbekleri de örnek olarak tanıklanmıştır (Necip, 2013, s. 353).

Baskakov ve İnkijekovo tarafından kaleme alınan *Hakassko-Russkiy Slovar'* başlıklı sözlükte, Eski Türkçe *silig* sözcüğü, *sĭlĭg* şeklinde tanıklanmakta ve şu anlamları karşılamaktadır: '1. Güzel. 2. İlginç, dikkat çekici. 3. Güzelce, güzel bir şekilde'. Bunun yanı sıra ilgili isimden türeyen *sĭlĭglen-* sözcüğünün 'birini ya da bir şeyi süslemek, güzelleştirmek; bir şeyi süslemek, (mecaz olarak) olduğundan daha güzel göstermek' anlamlarında kullanıldığı görülmektedir (1953, s. 188-189). Genel Türkçede kelime başındaki /s/ sesi, Başkurtçada /h/ olduğundan *silig* sözcüğü, çeşitli ses değişmeleri sonucunda Başkurtçada *hılıw* şeklinde tanıklanmaktadır. *Başkŭrt T/l/n/*ŋ Hüz̲l/*g/* başlıklı eserde, anılan sözcük 'dış görünüşü, boyu-posu mükemmel; güzel, zarif, alımlı' şeklinde tanımlanmış ve *hılıv y/g/t* 'yakışıklı delikanlı', *hılıw kız* 'güzel kız', *hılıw buy* 'zarif vücut' örnekleri verilmiştir. Tüm bunların yanı sıra Başkurtçada ilgili biçimin bir diğer anlamı ise 'kendinden yaşça küçük kız kardeş'tir. Aynı zamanda kendinden küçük bir kadına hitap sözü olarak da kullanılmaktadır (1993, s. 624).

Türk dilinin tarihî ve modern değişkelerinde *silig* sözcüğünden türeyen biçimlerin, 'güzel, yakışıklı, iffetli, nazik, hoş' vb. anlamlarında kullanıldığı ve içerik bakımından olumlu bir çağrışıma sahip olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, ilgili sözcüğün *Selçuk* adına kök olabilmesi semantik açıdan son derece uygundur.

Silig+çe+*k* (<ök) etimolojik yapısı, ses bilimi açısından *Selçuk* adının oluşumunu desteklemektedir. Yani bu yapının çeşitli ses olayları sonucunda *Selçuk* olması, Türkçenin ses bilimsel temayülleriyle uygunluk göstermektedir. Öte yandan ismin kökenine ilişkin belirtilen morfolojik olgular da sözcüğün bu yönde gelişim gösterdiğini desteklemektedir.

Gedikli, *Selçuk* ismine ilişkin makalesinde belirtilen ismin *silig*+çük şeklinden gelemeyeceğini, bu şekilde olsa 1100 sene önce kelimenin *siligçük* veya en azından *siliçük* şekline rastlanması gerektiğini belirtmiştir (2011, s. 658). Araştırmacının bu görüşlerine katılmak zordur. Nitekim mevcut tarihî vesikalarda, bir sözcüğün ilk kullanım biçimlerine rastlanması her zaman mümkün değildir. Yani ilgili sözcük, belirli bir forma girdikten sonra üzerine eklenen biçim birimlerle yeniden türeyebilir. Bu doğrultuda, *Selçuk* isminin kökeni doğrudan silig+çe ök birleşiminden ziyade silig biçiminin fonolojik değişim sürecinden sonra aldığı biçim birimlere dayandırılabilir. Söz gelimi *silig* > *siliġ* > *siliw* > *sili* şeklindeki bir fonolojik gelişmede sözcüğün son evrede bulunan hâline eşitlik eki ve pekiştirme edatının gelmesi mümkündür. Yani bir sözcüğün oluşması için eklerin mutlaka kök biçime eklenmesi gerekmez.

Selçuk ismine köken olduğunu düşündüğümüz bir diğer biçim ise {+çA} ekidir. Eşitlik eki, modern Türkçede eklendiği ad ile fiil veya cümlenin başka bir ögesi arasında karşılaştırmaya dayanan farklı niteliklerde eşitlik ilişkisi kurmaktadır. Başlıca işlevleri, nitelemede (vasıfta) eşitlik, benzerlik, miktar ve büyüklükte eşitlik, göreceli eşitlik ve karşılaştırma göstermektir (Korkmaz, 2017, s. 113). İlgili ekin, zamanla yapım ekine dönüşüp gibilik, benzerlik bildiren isimden isim yapma ekine evrildiği söylenebilir. Eski Türkçede oldukça işlek bir kullanıma sahip olan {+çA} eki, Eski Anadolu Türkçesi yoluyla Türkçeye uzanan gelişiminde ön sesinde hem tonlu hem tonsuz biçimler alarak {+CA} biçimine dönüşmüştür. Bunun yanı sıra isim çekim eki olarak bazı işlevleri kullanıştan düşmüş, kalıplaşma yoluyla çekim ekinden yapım ekine dönüşme özelliği de kazanmıştır. Bu nedenle ekin adlarda bir durum eki olarak kullanılışı, yazı dilimizde oldukça sınırlı kalmıştır (Korkmaz, 2017, s. 328-331). {+çA} eki, Eski Türkçede oldukça işlek bir kullanım alanına sahiptir. Gabain, ilgili ekin küçültme ve kuvvetlendirme bildirdiğini belirtmiştir (1995, s. 43). Araştırmacının görüşleri son derece değerli olmakla birlikte buradaki küçültme işlevinin sevgi değeriyle bağlantılı olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca ilgili ekten türeyen Türkçe adlar da söz konusudur. Söz gelimi *Saruca* ve *Tuğrulça* isimleri, eşitlik eki ile türeyen isimlere örnek olarak gösterilebilir (Sümer, 1999, s. 328; 333). İlgili ekin, Birce, Gökçe ve Gülce gibi modern Türkçe adlarda da kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla *silig* ismine eklenen {+çA} eşitlik eki, kuvvetlendirme ve sevgi bildirme (küçültme) işleviyle belirtilen isimlerin üzerine eklenmiştir.

Selçuk isminin kökenine ilişkin sunduğumuz etimolojik teklifin üçüncü biçimini 'ok' pekiştirme edatı oluşturmaktadır. İlgili biçim birim, tarihî metinler ile lehçelerde oḳ biçiminde bağımsız; oḳ/ök/-aḳ biçiminde kısmen kaynaşmış; -ḳ/-k formunda ise tamamen kaynaşmış ve ekleşmiş şekilleriyle kullanılmakta ve farklı kuvvetlendirme işlevleri üstlenmektedir (Korkmaz, 1962, s. 13-29). Bu ekten farklı olarak Türk şahıs adlarında çok sık kullanılan {+k} şeklinde bir küçültme eki de mevcuttur. Bu ek, Atilla'nın oğlu *Dengizik* isminin dışında Bulgar Türklerine ait *Esperük* ve *Omurtak* gibi isimlerde de görülmektedir. Bunların yanı sıra X. asırdan sonra tanıklanan kişi adlarında da bulunmaktadır: İneçük, Yegençük, Ilçük, Inalçuk, Bayançuk, Toyınçuk vb. Tanınmış halk isimlerinden *Beçenek* de buna örnek olarak verilebilir (Rasonyi, 1939, s. 380). İşlev açısından değerlendirildiğinde, *Selçuk* ismine köken olarak önerdiğimiz pekiştirme edatının bir bakıma küçültme eki olarak da kabul edilmesi mümkündür. Nitekim eski Türk adlarında, küçültme eki

kullanma geleneği yaygındır. Ancak bizim düşüncelerimize göre *silig* adı üzerine gelen {+çA} eşitlik eki, küçültme işlevi gördüğünden sona gelen {+k} biçim birimi küçültme eki olmaktan ziyade pekiştirici morfem olarak kabul edilmelidir.

Belirtilen bilgiler esasında, *Selçuk* isminin tarihî gelişimi şu şekilde gösterilebilir: *silig* > *siliġ* > *siliw* > *sili*. Batı Türkçesinde, Eski Türkçedeki söz içi ve söz sonu ötümlü /g/ sesinin düşme durumu, karakteristik bir fonolojik temayüldür. Belirtilen temayüle ilişkin Oğuz Türkçesinin birinci evresi olan Eski Anadolu Türkçesinde *aru* < *arıg*; *diri* < *tirig*; *katı* < *katıg*; *emek* < *emgek*; *yalan* < *yalgan* vb. örnekleri göstermek mümkündür (Özkan, 2017, s. 109). Öte yandan *silig* > *sili* değişiminin ardından kuvvetlendirme ve sevgi eki işlevindeki {+çA} eşitlik eki ve pekiştirme edatının eklenmesi ile şu şekilde bir fonolojik gelişimden bahsetmek mümkündür: *siliçe ök* > *silçe ök* > *sil*çük > *selçuk*. Burada kök hecede bulunan *sil* biçiminin günümüzdeki şekliyle nasıl *sel* biçimine dönüştüğü bahsi de aydınlatılmalıdır. Bize göre söz konusu ünlü genişlemesi, {+çA} eşitlik ekindeki geniş ünlünün etkisiyle ortaya çıkan gerileyici benzeşmeden kaynaklanmış olabilir.

Konuya ilişkin sunduğumuz fonolojik gelişim bağlamında yanıtlanması gereken bir diğer temel soru, önlük-artlık uyumuna uygun olan Silçük biçiminin günümüzde nasıl Selçuk biçimine dönüştüğü ve bu yeni formun uyum dışı kalmasının hangi etkenlerle açıklanabileceğidir. Düşüncelerimize göre *Selçuk* adı, Arap harfleriyle yazıldığında sondaki ön damak /k/ sesinin art damak /ķ/ biçimini alması, yani ilgili ünsüzün kalınlaştırıcı bir etki oluşturması sonucunda günümüzdeki biçime dönüşmüştür. Bununla birlikte, ismin içinde inceltici etkiye sahip likit ünsüz /l/ bulunması, formun tarihî Türk dilinde ince ünlü dizimiyle kullanıldığına işaret etmektedir.

Selçuk ismine köken olduğu düşünülen *silig* sözcüğü, Eski Türkçeden beri çeşitli şahıslara isim olmuştur. Ayrıca günümüz Türkçesinde bilinen *Selcen* ismi de aynı kökten gelmektedir. Aynı kökün farklı isimlerde görülebilmesi, bu biçimin *Selçuk* ismine de köken olabilecek potansiyel taşıdığına işaret etmektedir.

Silig ismini, kişi adı olarak Türk dilinin en eski yazılı belgeleri olan Orhon yazıtlarında tanıklamak mümkündür. Nitekim Köl Tigin yazıtı 33. satırda, *Yigen Silig Beg* ismi geçmektedir. Bundan *Silig* biçiminin Göktürkler döneminden itibaren kişi adı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. *Silig* ismi şahıs adı olarak Uygurlarda da tanıklanabilmektedir: *Silig Terken* ve *Silig Tigin* (Sümer, 1999, s. 53; 88). Aynı zamanda Radloff'un *Uigurische Sprachdenkmäler* başlıklı çalışmasında *Silü* şeklinde de bir kişi adının var olduğu belirtilmektedir (Câferoğlu, 1993, s. 135).

Selçuk adının kökeni üzerine düşüncelerimizi güçlendiren en önemli delillerden birisi *Selcen* ismidir. Özkan, 'Selcen Adı Hakkında' (1995) başlıklı çalışmasında konuya ilişkin şu görüşleri ortaya koymuştur: *Selcen* adı köken bakımından Türkçe *sulu* (<silig) +Farsça *can* isimlerinin birleşmesinden oluşmuştur. *Silig* sözcüğüne çeşitli Türk dillerinde rastlamak mümkündür. İlgili sözcük; sılı, sılu, sulu, suluu, suluv/suluw şekillerinde tanıklanmakta, semantik olarak 'güzel, yakışıklı, temiz, iffetli, düz, doğru, pürüzsüz, mükemmel ve nazik' anlamlarına gelmektedir. *Can* ise 'ruh, hayat, yaşayış ve gönül' anlamlarını karşılamaktadır (1995, s. 907-914). Bu doğrultuda, *Selcen* ve *Selçuk* isimlerinin aynı kökten türediğini ifade etmek mümkündür.

Mazıoğlu, 'Yûsuf u Züleyhâ Yazarı Sulı Fakîh'in Adı Sorunu' başlıklı çalışmasında *Sulu* kelimesinin 'taze, canlı, güzel, parlak, şerefli, namuslu' anlamlarına geldiğini ve bu sözcüğün de *Kutadgu Bilig*'deki örnekler doğrultusunda *suvluġ* biçiminden geliştiğini belirtmiştir. Ayrıca Özkan'ın 'Selcen Adı Hakkında' başlıklı makalesinde *sulu* ve *silig* kelimelerini birbirine karıştır-

dığını belirtmiş, *sulu* ve *sili* kelimelerinin her ne kadar anlam bakımından birbirine yakın iseler de kökleri ve yapılarının ayrı olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı, bu olgudan yola çıkarak *Selcen* adının anlamını ise 'arı kız, temiz kız' şeklinde vermiştir (1999, s. 175-176). Belirtilen görüşlerden Mazıoğlu'nun Sulı Fakîh'in adını Eski Türkçe *sub* > *su* köküne dayandırdığı ve Özkan'ın görüşlerine karşı çıktığı anlaşılmaktadır. Bize göre Özkan'ın görüşlerinde herhangi bir karışıklık söz konusu değildir. Nitekim Özkan'a göre *silig* sözcüğü fonolojik değişmelere uğramış ve Türk dilinin değişkelerinde *sulu, sılu, suluu, suluv/suluw* şekillerine dönüşmüştür. Bu açıklamanın dil bilimi bakımından veya Türkçenin fonolojik temayülü açısından herhangi bir yanlış yönü yoktur.

Mazıoğlu'nun *sulı* şeklinde tanıkladığı sözcüğe Tietze'nin sözlüğünde de rastlanmaktadır: *Sulu*: 'güzel', Kırgızca *sulu*, örn. *Göründi bî-behâ bir dâne lü'lü/ Sa'ādet ḳulzumından hūb u sulu* (Fahri 1974 [1367] no. 282) (2019, VII, s. 485). Ancak bize göre Sulı Fakîh'te geçen *Sulı* adı, Mazıoğlu'nun belirttiği gibi *su* (< sub) kökünden gelmemektedir. Kanaatimizce Sulı Fakîh'in adı da *silig* sözcüğünün günümüze ulaşmış şeklidir. Başka bir ifadeyle Sulı Fakih'in adının *silig* sözcüğünden geldiğini, ayrıca *Selçuk, Selcen/Selcan* ve *Sulu* adlarının kökteş olduğunu düşünmekteyiz. Eğer Mazıoğlu'nun belirttiği gibi ilgili sözcük su < Eski Türkçe sub sözcüğünden türemişse, su sözcüğünün bu anlamları nasıl kazandığı ve hangi anlam değişmelerinden geçtiği metinler üzerinden ortaya konulmalıdır. Ayrıca bu kökten türeyen başka şahıs adları da mevcut mudur? sorusunun tarihî vesikalarla cevaplanması gerekmektedir. Azericede *Sarı Gəlin* adlı halk türküsünde şu ifadeler geçmektedir: 'Saçın ucun hörməzlər, Gülü sulu dərməzlər' "Saçın ucunu örmezler; Gülü (çiçeği) güzelce/düzenli dermezler". Belirtilen Türk dilinde gül sözcüğü, genel anlamda çiçek türünü de karşılamaktadır. Bizim görüşümüze göre, Azerice'de tanıklanan bu sulu biçiminin insan yaşamı için vazgeçilmez olan su ile herhangi bir ilgisi yoktur[2]. Yine günümüz Türkçesinde 'cıvık' anlamında kullanılan *sulu* sözcüğe de mevcuttur. Öte yandan Mazıoğlu, Özkan (1995) tarafından öne sürülen görüşün neden geçerli olamayacağına yönelik hiçbir bilimsel veri ya da dayanak sunmamıştır. Dolayısıyla bize göre Sulı Fakih'in adındaki *sulı* ismi de *silig* sözcüğünden gelmektedir. Nitekim *silig* sözcüğü fonolojik olarak *sulu*, *sılı* veya *sılu* olabilmekte ve semantik yönden isim olabilecek bir nitelik taşımaktadır. Konuya ilişkin şu şekilde bir tarihî gelişimden bahsetmek mümkündür: *silig* > *siliġ* > *siluw* > *sılu* > *sulu*. Diğer taraftan Mazıoğlu'nun özellikle Karahanlılar döneminde görülen *Süli* adı ile Uygurcada Radloff'un *Uigurishce Sprachdenkmäler* başlıklı eserinde kaydedilen *Silü* biçimi üzerinde de durması gerekirdi (Caferoğlu, 1993, s. 135; Sümer, 1999, s. 132). Ancak çalışmada bu hususun gözden kaçtığı anlaşılmaktadır.

Türk dillerinde, Silig biçiminin fonolojik varyantlarının bazı destanlarda kahraman adları olarak kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin Başkurtlar arasında bilinen *Zaya Tülek* destanında, kahramanın uğruna mücadele ettiği su perisi olan sevgilisinin adı Hıw Hılıw ("Su güzeli")'dir. Yine çeşitli Türk destanlarında, kadın kahramanların sılı/sulu sözcüğüyle kurulmuş birleşik adlar taşıdıkları dikkat çekmektedir. Nitekim Kazak Türklerinin *Kozı Körpeş-Bayan Suluv* destanında kadın kahramanın adı Bayan Suluv, Uygur Türklerinin Çin Tömür Batır destanında ise Çin Tömür'ün sevgilisinin adı Mehtum Sulu'dur (Özkan, 1995, s. 910-911).

Selçuk adının tarihî belgelerde hem erkeklere hem de kadınlara verilmesi, bu ismin kadın ve erkeği ortak olarak niteleyebilen bir sözcükten türemiş olabileceğini düşündürtmektedir. Bu doğrultuda, silig

2 *Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti* başlıklı sözlükte, 'sulu' sözcüğünün bu anlamına yer verilmemiştir (bk. 2006 IV, s. 160). Ancak halk arasında oldukça yaygın bir şekilde bilinen bu türküde ilgili sözcüğün 'güzel, derli toplu' anlamı tespit edilebilmektedir.

sözcüğünün 'temiz, güzel, saf, pürüzsüz' biçimindeki kök anlamı, hem erkekleri hem de kadınları eşit biçimde niteleyebilmektedir. Türk tarihinde *Selçuk* adının hem kadınlara hem de erkeklere verildiği görülmektedir. Özellikle hanedana mensup kadınlar arasında bu ismin lakap, sıfat veya ad olarak verilmesi oldukça dikkat çekicidir. Başka bir ifadeyle *Selçuk* ismi haneden kadınları arasında yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Faruk Sümer de *Selçuk* adını, hanedana mensup prenseslerden birçoğunun taşıdığını belirtmiştir (1999, s. 132). 1276 yılında İlhanlılara gelin giden IV. Rükneddin Kılıç Arslan'ın kızı Selçûḳ Hatûn'dur. Osmanlı Devletinin ikinci kurucusu olarak bilinen Mehmet Çelebi'nin kızı, II. Murat Han'ın kız kardeşi ve Fatih Sultan Mehmet'in halasının adı da Selçuk Hatun'dur. Osmanlı padişahı II. Beyazıd'ın kızlarından birisinin adı Selçuk Hatun'dur. Aynı şekilde Uzun Hasan'ın ilk eşinin adı da Selçukşah Begüm olarak bilinmektedir. Tarihî vesikalarda ismin müennes hâle getirilerek Selçuka şeklinde veya ismin sonuna nispet eki getirilerek Selçukî biçiminde konduğu da görülmektedir. Hısnkeyf hâkimi Kara Arslan oğlu Nurettin Muhammed'in eşinin adı Selçuka'dır. Benzer şekilde 2. Kılıçarslan'ın kızının adı Selçukî veya Selçuka olarak geçmektedir. *Selçuk* adının kadınlara verildiğine dair birçok veri ve tarihî şahsiyet bulmak mümkündür (bk. Sümer, 1999; Erol, 2010, s. 496).

Selçuk adının tarihî olarak pek çok erkeğe verildiği de görülmektedir. İlgili isim, Selçuklu Devletine adını veren Dukak'ın oğlu Selçuk Bey dışında bir diğer Selçuklu sultanı Muhammet Tapar'ın (1105-1118) oğluna da verilmiştir. Sümer, kesin olmamakla birlikte Selçuk Bey'den sonraki hanedana ait ilk Selçuk adının Muhammet Tapar'ın oğlu Selçuk olduğunu belirtmiştir (1999, s. 601). Osmanlı şehzadelerinden üçünün adının Selçuk Sultan olduğu bilinmektedir (Gedikli, 2011, s. 651). *Selçuk* adının bunların yanı sıra pek çok kişi adında geçtiği görülmektedir (bk. Sümer, 1999). Bunların dışında günümüze daha yakın tarihlerde *Selçuk* isminin soyadı olarak da kullanıldığı göze çarpmaktadır. Osmanlı/Cumhuriyet döneminde, klasik müzik sanatçısı olan Münir Nurettin Selçuk buna örnek olarak verilebilir. *Selçuk* isminin günümüzde daha çok erkeklere verildiği görülmektedir. Bu durum belki de devleti yönetenlerin erkek olmasıyla açıklanabilir.

Yukarıda görüldüğü üzere, Selçuk adının hem kadınlara hem de erkeklere verildiği anlaşılmaktadır. İlgili ismin hem kadınlar hem de erkekler için kullanılabilmesi, içerik açısından her iki cinsiyet tarafından da olumlu karşılanabilecek ortak bir niteliğe sahip olması gerektiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Selçuk adına köken oluşturduğu düşünülen silig kökü, hem erkekleri hem de kadınları niteleyebilecek ortak bir anlam alanına sahiptir.

Sonuç

Kişi adları, bir toplumun dünya görüşü, kültürü ve yaşam biçimi bakımından oldukça önemli veriler sunmaktadır. İlgili duruma istinaden onomastik yönden ele alınan bu çalışmada, *Selçuk* adının kökeni detaylı bir şekilde incelenmiş ve Türk dilinin tarihî ve modern dillerindeki verilerden hareketle şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Selçuk adının kökeni meselesi, ilgili ismin tarihte iz bırakmış uzun süreli bir devletin adı olması nedeniyle yerli ve yabancı araştırmacıların dikkatini çekmiş ve konuya ilişkin birbirinden oldukça farklı görüşler öne sürülmüştür. Literatürde ismin kökenine yönelik ortaya konan görüşlerde, fikir birliğine varılamadığı, bilimsel açıdan tatmin edici bir görüş ortaya konmadığı ve konunun dil bilimi uzmanlarından ziyade farklı alanlardaki araştırmacılarca incelendiği belirlenmiştir. Hatta ilgili adın kökeni ve anlam alanına yönelik popüler kitaplarda da pek çok görüş ifade edildiği belirlenmiştir. Bu doğrultuda, elde edilen en önemli sonuçlardan birisi konunun mutlaka

uzmanları tarafından incelenmesi gerektiğidir. Nitekim çeşitli popüler kitaplarda, hiçbir bilimsel dayanağı olmadan ifade edilen fikirlerin toplumu yanlış yönlendirme olasılığı bir hayli yüksektir.

Selçuk adının yazılı olarak geçtiği ilk belgelerin Arap yazısıyla ve farklı imlalarla kaleme alındığı görülmektedir. Bu durum, ilgili adın telaffuz şeklini tam olarak belirlemenin önüne geçmesinin dışında konuya ilişkin kesin bir köken bilgisi önerisi sunmayı da engellemiş ve konunun karışık bir hâl almasına neden olmuştur. Bu durum sadece *Selçuk* adı için geçerli değildir. Ancak *Selçuk* adının imla yönünden aynı eserlerde dahi farklı şekillerde yazılması, isimlerin köken bakımından incelenmesinde imlanın belirleyici olmadığı izlenimi uyandırmaktadır. Türk dilinin tarihî ve modern dillerinde yapılan geniş incelemeler sonucunda, *Selçuk* adının köken bakımından *silig*+çe+*k* (<ök) yapısından türediği belirlenmiştir. Konuya ilişkin sunulan bu etimolojik görüş; fonolojik, morfolojik ve semantik yönden Türkçenin teamülleriyle uygunluk göstermektedir. Öte yandan *silig* sözcüğünün çeşitli fonolojik varyantlarının tarihî Türk dillerinde şahıs adı olarak kullanılması konuya ilişkin görüşlerimizi güçlendirmektedir. Bunun yanı sıra *silig* sözcüğünün semantik anlam alanının hem kadınlar hem de erkekler için uygun olması, *silig* kökünden türeyen *Selçuk* adının her iki cins için kullanılması durumunu da desteklemektedir. Bu durum, silig ile Selçuk arasındaki anlam ve kullanım alanı paralelliğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.Özel adlara yönelik genel çerçevede onomastik, dar çerçevede ise etimolojik çalışmaların son derece kısıtlı olduğu ve bu alanda azımsanmayacak bir boşluğun bulunduğu söylenebilir. Söz konusu alanlar üzerine, daha çok çalışmalar yapılması gerektiği anlaşılmaktadır. Nitekim kişi adları üzerine yapılan çalışmalar bir toplumun gelenekleri, görenekleri ve dünya görüşünü anlamak bakımından çok değerlidir. Türkler arasında tarihî olarak son derece yaygın bir şekilde kullanılan *Selçuk* isminin, 'temiz, güzel, iffetli' vb. anlam alanından türemiş olması, Türklerde bu tür manevi değerlerin ne kadar kıymetli olduğuna işaret etmektedir. Nitekim isimler, ilgili toplumun yaşam felsefesinden elde edinilen tecrübeler doğrultusunda ortaya çıkmaktadır.

Extended Abstract

The subject of this study is the examination of the etymology and onomastic characteristics of the name *Selçuk*, which has historical and cultural value for Turks. In this study, the name *Selçuk* will be evaluated in an onomastic context using a diachronic approach, a new view on its etymology will be proposed and previous academic studies on the subject will be critically reviewed. The study aims to make an original contribution to the Turkish onomastic literature by examining the linguistic etymology of the name *Selçuk*. The etymological structure, phonological changes and cultural contexts of the name in question will be analyzed comparatively. Both historical linguistic analysis (etymology-phonology and morphology) and a socio-cultural approach will be applied as methods. This will address existing gaps in the field regarding the etymology and historical usage of the name *Selçuk*, while also providing a more systematic understanding of the meaning and usage processes of historical names in both individual name studies and Turkish onomastics literature. Based on studies conducted on the subject, the etymology of the name Selçuk can be explained as follows: *silig* (name base) +çe (equality suffix) + k (< ök) (intensifying particle). The factors that lead us to this conclusion can be explained as follows:

1. The semantic field of the word *silig* as attested in historical and contemporary Turkic languages indicates that it possesses the potential to form the etymology of the name *Selçuk* in terms of the qualitative and semantic characteristics of the relevant word.

2. The etymological structure of *silig*+çe+*k* (<ök) supports the formation of the name *Selçuk* from a phonological perspective. In other words, the fact that this structure became *Selçuk* as a result of various phonological events is consistent with the phonological tendencies of the Turkish language. Again, the morphological facts mentioned regarding the origin of the name also support the development of the word in this direction.

3. The word *silig*, thought to be the origin of the name *Selçuk*, has been used as a name for various individuals since Old Turkic. Furthermore, the name *Selcen*, known in Turkish, also comes from the same origin. The fact that the same root can be seen in different names indicates that this form could also be the etymology of the name *Selçuk*.

4. The fact that the name *Selçuk* is given to both men and women in historical documents requires that this name derive from a word that can describe both men and women. In this regard, the root meaning of the word *silig*, 'clean, beautiful, pure, smooth,' can easily describe both men and women.

Personal names provide significant data regarding a society's worldview, culture, and way of life. In this study, which examines the etymology of the name *Selçuk* from an onomastic perspective, the following conclusions were reached based on data from historical and modern variations of the Turkic languages: It is observed that the earliest documents in which the name *Selçuk* appears in writing were composed in Arabic script and with different spellings. This situation not only prevents the exact pronunciation of the name from being determined but also hinders the proposal of definitive information regarding its origin, leading to confusion on the subject. This situation is not limited solely to the name *Selçuk*. However, given that the name *Selçuk* is spelled differently even within the same works, it appears that spelling is not a determining factor when examining the origins of names. Extensive studies on historical and modern variations of the Turkic languages have determined that the name *Selçuk* derives from the structure *silig*+çe+*k* (<ök). This etymological view presented on the subject is consistent with the phonological, morphological and semantic conventions of Turkish language. Furthermore, the use of various phonological variants of the word *silig* as personal names in historical Turkish languages strengthens our views on the subject. In addition, the fact that the semantic meaning of the word *silig* is suitable for both women and men also supports the use of the name *Selçuk*, derived from the etymon *silig*, for both women and men. It can be stated that onomastic studies in a general sense and etymological studies in a narrow sense are extremely limited, and that there is a significant gap in this field. It is clear that more research needs to be conducted in the areas mentioned above. Indeed, studies on personal names are very valuable in terms of understanding a society's traditions, customs and worldview. The fact that the name *Selçuk*, which has been historically used very widely among Turks, is derived from the meaning field of 'clean, beautiful, chaste', etc., indicates how valuable such spiritual values are to Turks. Indeed, names emerge in line with the experiences gained from the philosophy of life of the society concerned.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynaklar

Arat, R. R: (1979). *Kutadu Bilig III: İndeks,* hzl. Kemal Eraslan, Osman F. Sertkaya ve Nuri Yüce). İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Argunşah, M. & Güner, G. (2015). *Codex Cumanicus*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti. (2006). Bakı: Şərq-Qərb Nəşriyyatı.

Barthold, V. V. (2004). *Orta Asya Türk Tarihi -Dersleri-*, hzl. Hüseyin Dağ. Ankara: Çağlar Yayınları.

Baskakov, N. A. & İnkijekova-Grekul, A. İ. (1953). *Hakassko-Russkiy Slovar'*. Moskova: Ministerstvo kul'tury SSSR, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannykh i nasional'nykh slovarey.

Başkürt Tl/l/n/ŋ Hüzl/g/ I-II. (1993). Meskev: Rŭssiya Fender Akademiyahı Başqŭrtŭstan Ğilmi Üẕegl.

Câferoğlu, A. (1993). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Enderun Kitabevi.

Clauson, Sir G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*. Oxford: Clarendon Press.

Divitçioğlu, S. (2015). *Oğuz'dan Selçuklu'ya*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Erol, A. (2010). *Adlarımız: Şarkılarla Şiirlerle Türkülerle ve Tarihî Örneklerle*. İstanbul: Çağrı Yayınları.

Gabain, Von A. (1995). *Eski Türkçenin Grameri,* çev. Mehmet Akalın. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Gedikli, Y. (2011). 'Selçuk' Kişi Adının Köken ve Anlamı (Etimolojisi), ed. Zeki Dilek vd. *38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi), 10-15 Eylül 2007, Bildiriler: Dil Bilimi, Dil Bilgisi ve Dil Eğitimi*, c. II, 649-662. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

Gülensoy, T. (2007*). Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü I-II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ercilasun, A. B. (2016). *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*. İstanbul: Dergâh Yayınevi.

Ercilasun, A. B. & Akkoyunlu, Z. (2018). *Dîvânu Lugâti't-Türk: Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Karamanlıoğlu, A. F. (1966). Silik Sözü Üzerine. *Reşit Rahmeti Arat İçin* içinde (s. 320-322). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Koç, K., Bayniyazov, A., Başkapan, V. (2019). *Kazak Türkçesi-Türkiye Türkçesi Sözlüğü/Qazakşa-Turikşe Sözdik)*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Korkmaz, Z. (1962). "Türkçede oḳ/ök Kuvvetlendirme (İntensivum) Edatı Üzerine", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 9, 13-29.

Korkmaz, Z. (2017). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Kütük, A. (2017). "Selçuklu Dünyasının Antroponimik Haritası (Selçuklu Çağında Ad Koyma Geleneği Hakkında Bazı Tespitler)", *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 6, 147-180.

Madvaliev, A. (Ed.). (2006–2008). O'zbek Tilining İzohli Lug'ati: 80 000 dan ortiq so'z va so'z birikmasi. Toshkent: O'zbekiston milliy entsiklopediyasi.

Marquart, J. (1914). Über das Volkstum der Komanen, Osttürkische Dialektstudien. Berlin: *Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse* Neue Folge Band XIII, Nro. 1. 25-237.

Mazıoğlu, H. (2003). "Yusuf u Züleyha Yazarı Sulu Fakih'in Adı Sorunu", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 42 (1999), 169-176.

Necip, E. N. (2013). *Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü*, çev. İklil Kurban. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Ögel, B. (1993). *Türk Mitolojisi, 1. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Özaydın, A. (2009). "Selçuk Bey". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 36, 364-365, İstanbul: TDV Yayınları.

Özçelik, S. (2016). *Dede Korkut -Dresden Nüshası- Metin, Dizin- II Cilt*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Özkan, F. (1995). "Selcen Adı Hakkında", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 524, 907-914.

Özkan, M. (2017). *Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*. İstanbul: Filiz Kitabevi.

Püsküllüoğlu, A. (2013). *Seçilmiş Çocuk Adları Sözlüğü*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Rasonyi, L. (1939). "Selçük Adının Menşeine Dair", *Belleten*, 10, 377-384.

Roux, J. P. (2008). *Türklerin Tarihi: Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl*, çev. Aykut Kazancıgil & Lale Arslan Özcan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sümer, F. (1972). *Oğuzlar (Türkmenler): Tarihleri-Boy Teşkilâtı-Destanları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Sümer, F. (1999). *Türk Devletleri Tarihinde Şahıs Adları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Tatar Tělěněŋ Aŋlatmalı Süzlěgě 5. Cilt (C-T). (2019). (Red. A. E. Timerhanov). Kazan: Tatarstan Respublikası Fenner Akadĕmiyasĕ G. İbrahimov İsĕměndekĕ Tĕl, Edebiyat hem Sengat' İnstitutı.

Tietze, A. (2019). *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati: Yedinci Cilt S-Ş*, ed. Nurettin Demir & Emine Yılmaz. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.

Türk Dil Kurumu. (2009). *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, C. I-VI*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Toparlı, R., Vural, H. ve Karaatlı, R. (2007). *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Turan, O. (2009). *Selçuklular Târihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Ünlü, S. (2013). Çağatay Türkçesi Sözlüğü. Konya: Eğitim Yayınevi.

Yakupoğlu, C. (2019). "Anadolu'da Selçuklu Dönemi Şahıs Adlarının İmla Problemi", Ed. Mehmet Ali Hacıgökmen vd. *Selçuklu Tarihi ve Tarihçiliğinin Temel Meseleleri* içinde (s. 521-548). Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Yudahin, K. K. (1985). *Kirgizsko-russkiy slovar' / Kırgızça-Orusça Sözdük I-II*. Frunze & Moskva: Glavnaya redaktsiya Kirgizskoy Sovetskoy entsiklopedii / Sovetskaya Entsiklopediya.

İnternet kaynakları

Nişanyan, S. (2025.11.17). "Selçuk", https://www.nisanyanadlar.com/isim/Sel%C3%A7uk. (Erişim tarihi: 2025)

Türk Dil Kurumu. (2025. 11.17). https://sozluk.gov.tr/. (Erişim tarihi: 2025).

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 215-233
DOI: 10.30767/diledeara.1833755 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Namık Kemal'in Edebî Dünyasında Ahlaki Söylem: *İntibah*'ta Efendi-Köle Ahlakı ve Hınç Duygusu

Moral Discourse in Namık Kemal's Literary World: Master–Slave Morality and Ressentiment in Intibah

Ferhat UZUNKAYA*

* Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ardahan, Türkiye.
e-posta: ferhatuzunkaya@ardahan.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6100-0010
ROR ID: ror.org/042ejbk14

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
01.12.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
17.02.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Uzunkaya, F., Namık Kemal'in Edebî Dünyasında Ahlaki Söylem: İntibah'ta Efendi-Köle Ahlakı ve Hınç Duygusu *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 215-233
doi.org/10.30767/diledeara.1833755

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Bu makalede, Namık Kemal'in edebî dünyasındaki ahlak anlayışını, özellikle İntibah romanı üzerinden, Friedrich Nietzsche'nin "efendi-köle ahlakı" ve "hınç" (ressentiment) kavramları bağlamında incelenmektedir. Çalışma, Osmanlı modernleşme sürecinin doğurduğu etik gerilimleri, geleneksel ile nihilistik modern ahlaki yapılar arasındaki çatışma ekseninde ele almaktadır. İntibah'ta Mahpeyker, bireyci modernist ahlakın neden olduğu etik krizleri ve modernitenin hınç temelli, tepkisel ahlak anlayışını temsil eder. Bu ahlakın yol açtığı etik krizin hem faili hem de bu krizi olumsuzlayan bir tip olan Mahpeyker'in hıncı, kendi kendine bir değer üretemeyen ve kendi pozisyonunu karşısındaki üzerinden tanımlayan "kötü" kavramının temsili olan köle ahlakının tepkisel bir sonucudur. Buna karşılık Dilaşup geleneksel Osmanlı etik ideallerinin temsilcisidir. Geleneksel ve modernist ahlak anlayışları arasında bocalayan Ali Bey ise geçiş sürecindeki Osmanlı toplumunun yaralı bilincini yansıtan bir tiptir. Makalede, Namık Kemal'in bireyci modernist ahlakın yol açtığı etik çözülmeye karşı edebiyatı yalnızca estetik değil, aynı zamanda ahlaki ve toplumsal bilinç inşasına yönelik bir araç olarak kullandığı İntibah romanı, Nietzsche'nin efendi ve köle ahlakı kavramları çerçevesinde incelenecektir. Roman, karakterlerin değişen duygu dünyaları bakımından incelenecek; hınç duygusu ekseninde ise modernleşme ve nihilizm eleştirisi bağlamında değerlendirilecektir. Böylece, Namık Kemal'in modernist etik krizler karşısında ortaya koyduğu geleneksel ahlaki yapı ile bu yapının toplumsal bilinç inşasındaki rolü ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Namık Kemal, İntibah, Ahlak, Hınç, Efendi-Köle ahlakı

Abstract

This article analyzes Namık Kemal's understanding of morality in the literary world, especially through his novel Intibah, in the context of Friedrich Nietzsche's concepts of "master-slave morality" and "ressentiment." This study examines the ethical tensions arising from the Ottoman modernization process in terms of the conflict between traditional and nihilistic modern moral structures. In the novel, Mahpeyker represents the ethical crises caused by individualist modernist morality and the resentment-based, reactionary morality of modernity. As both the perpetrator of the ethical crisis caused by individualist modernist morality and a type that negates this crisis, Mahpeyker's resentment is a reactionary result of slave morality, which is the representation of the concept of "evil" that cannot produce a value for itself and defines its own position through the other. In contrast, Dilaşup is a representative of traditional Ottoman ethical ideals. Ali Bey, who vacillates between traditional and modernist ethics, is a character who reflects the wounded consciousness of the Ottoman society in transition. In this article, Namık Kemal's novel Intibah, in which he uses literature not only as an esthetic but also as a tool for the construction of moral and social consciousness against the ethical dissolution caused by individualist modernist morality, will be analyzed within the framework of Nietzsche's concepts of master and slave morality. The novel will be analyzed in terms of the changing emotional worlds of the characters and will be evaluated in the context of the criticism of modernization and nihilism on the axis of resentment. Thus, Namık Kemal's traditional moral structure despite modernist ethical crises and the role of this structure in the construction of social consciousness will be revealed.

Keywords: Namık Kemal, Intibah, Morality, Ressentiment, Master–Slave morality

Giriş

"Onların (garplıların) birtakım âsâr-ı nefiselerine taklit eder ve şark ve garbın fikr-i kemal ve bikr-i hayalini izdivaç ettirmeğe çalışırız."[1]

Namık Kemal

Aydınlanma, 17. ve 18. yüzyıllarda Batı'da akılcı düşünceyi merkeze alarak metafizikten arınmayı ve özgür düşünceye ulaşmayı amaçlayan bir dönüşüm sürecidir. Rasyonalizm ve pozitivizmin etkisiyle bireyin dünyayı anlamlandırma biçimi köklü bir şekilde değişmiş; bu süreç, Kant'ın "aklını kullanma cesareti" (Kant, 2019, s. 51) sözüyle özetlenmiştir. Rönesans ve Reform hareketleriyle dinî düşüncenin merkezi rolü zaten zayıflamışken Aydınlanma ile bu zayıflama köklü bir zihinsel dönüşüme evrilmiş; din, toplumsal yaşam üzerindeki etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. Ancak bu dönüşüm, özgürleşmenin yanı sıra aynı zamanda geleneksel kültürlerin, inançların ve aidiyet duygusunun kaybı gibi eleştirilen sonuçları da beraberinde getirmiştir. Özellikle bireysel özgürlükle birlikte toplumsal ve kültürel değerlerin zedelenmesine dair tartışmalar, Aydınlanma düşüncesine yöneltilen temel eleştiriler arasında yer alır (Touraine, 1995, s. 24).

Mitlerden kurtulma ve akıl yoluyla özgürleşme amacı güden Aydınlanma, zamanla "büyü bozumu" olarak adlandırılan bir dönüşüme uğramıştır. Bu kavram, Max Weber'in modernleşme sürecinde dünyanın büyülü ve mistik anlamlarından arındırılmasını ifade eden tanımıyla ilişkilidir. Aydınlanmanın bu ileri aşaması, aklın egemenliği altında insanın doğa ve topluma dair geleneksel, mitik ve metafizik açıklamalardan sıyrılarak, gerçekliği rasyonel düşünce ve bilimsel yöntemlerle anlamlandırma çabasını temsil eder. Ancak Theodor Adorno ve Max Horkheimer (2014, s. 10), *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserlerinde bu dönüşümün zamanla bireyi özgürleştirmek yerine yeni bir tahakküm biçimine mahkûm ettiğini savunurlar.

Böylesi bir yapıda, Nietzsche'nin "Tanrı öldü" ifadesi, Aydınlanma eleştirisinin merkezî nüvesini oluşturur. Bu ifade, Batı düşüncesinin ahlak, anlam ve değer gibi temel dayanaklarının geçerliliğini yitirmesinin simgesi hâline dönüşmüştür. Bu yeni düzen ise kuşkusuz kendine özgü yeni bir ahlak, anlam ve değer sistemi üretecektir.

Batı dışı toplumlar, modernleşme süreçlerinde bilimsel ve teknik ilerlemelerinin yanı sıra, Aydınlanmanın kendine özgü ahlak anlayışının etkilerini de hissetmiştir. Osmanlı İmparatorluğu da Batı'nın Aydınlanma ile yaşadığı bilimsel ve teknik dönüşümü gözlemleyerek modernleşme sürecini başlatmıştır. Namık Kemal, Batılılaşmanın getirdiği modernist ahlak anlayışı karşısında geleneksel ahlakı merkeze alır. "Geleneksel hikâye ve masal kahramanlarının büyücü yetkilerinden kaçınarak her günkü yaşantısının içerisinden seçilmiş kişilere bağlı konuları işlemeyi yeğ görmüştür. Özellikle, ilk olarak kişilerin duygu, tutku niteliklerini veren çizgileri incelemeyi denemiştir" (Dino, 2008, s. 25). Bu yaklaşımıyla edebiyatı estetik bir alan olmanın yanı sıra toplumu gözlemleme, duyumsama ve bilinçlendirme aracı olarak değerlendirmiştir.

Nitekim Namık Kemal, *Son Pişmanlık Mukaddimesi*'nde, edebiyatın ahlaka hizmet etmesi gerektiğini şu sözlerle vurgular: Gazetelerde bu mübahase üzerine bir varaka daha görüldü ki, güya iki tarafından re'yini tevfikan çalışır da ahlâkımızın tezhibini Ahlâk-ı Alâî ve Makamat-ı Harirî yolunda birtakım kitapların teksir ve tercümesine ta'lik ettikten sonra şimdi yazılan hikâyâttan ahlâk-ı

1 Namık Kemal, "Son Pişmanlık-İntibah", *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler* içinde, ed. Hakan Sazyek ve Esra Sazyek (Ankara: Akçağ Yayınları, 2019), 51.

milliyece bir hizmet husulü memul olmadığını söyler. Halbuki Ahlâk-ı Alâî kadar ciddi bir kitabı -velev ne kadar lisan-ı avamda yazılmış olursa olsun-okuyup ondan istifade etmek zaten terbiye görmüş adamların kârıdır.

Makamat-ı Harirî ise bilâkis ahlâkı ifsat eder. (Ebu Zeyd Sürucî'nin kadı huzurunda zevcesiyle geçen muhaveresini okusun) (Enginün ve Kerman, 2011, s. 161-162).

Namık Kemal, ahlaki öğretilerin ciddi nasihat kitaplarının yanı sıra halkın anlayabileceği biçimde kurgusal anlatılar yoluyla sunulması gerektiğini vurgular. Bu bağlamda "kendisi san'atla ahlâkı birleştirmek gâyesini güder" (Kaplan, 1948, s. 141) diyerek hikâye ve tiyatro eserlerinin hem eğitici hem de estetik açıdan değerli olması gerektiğini belirtir. Ona göre edebiyat, insan doğasını çözümlemeli; duyguları ve vicdanı harekete geçirmelidir.

Yine *Mukaddime-i Celal*'de, romanın amacını, şöyle ifade eder: "Romanda maksat, güzerân etmişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vakâyı-ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber- tasvir etmektir" (Enginün ve Kerman, 2011, s. 149). Bu yaklaşımıyla edebiyatı ahlaki bir rehber ve hem bireysel hem de toplumsal dönüşüm aracı olarak görür. Düşünceleri ve eserleriyle Osmanlı toplum yapısında köklü değişimlere katkıda bulunan Namık Kemal'in ateşli ve mücadeleci mizacı, onun hem bir fikir adamı hem de bir edebiyatçı olarak dönemin yenilik hareketlerine yön vermesini sağlamıştır (Korkmaz, 2007, s. 34).

Osmanlı'nın modernleşme sürecine yakından tanıklık eden Namık Kemal, bu süreci toplumsal düzenin inşasında ahlaki ve etik değerlerle birlikte düşünür. Ona göre Osmanlı'daki modernleşme sorunsalı, geleneksel ahlaki değerlerin korunması ve geliştirilmesi çerçevesinde ele alınmalıdır. Zira Namık Kemal'de din ve tarih duygusu çok kuvvetlidir (Kaplan, 2004, s. 161-162).

Ahlak kurallarına büyük önem veren Namık Kemal ne toplumun huzurunun ne de bireylerin birbiriyle olan ilişkilerinin bozulmasını ister (Reyhanoğulları, 2015, s. 213). Batı'da ortaya çıkan etik krizleri, modernliğin sorgulanması gereken yanları olarak değerlendirir. Bu doğrultuda "katı bir ahlâkçı olan" (Kudret, 1977, s. 95) Namık Kemal, Osmanlı modernleşmesini geleneksel değerlerle uyumlu biçimde yeniden anlamlandırmaya çalışır. Ona göre modernist bireyci ahlakın ürettiği "köle ahlakı"na karşı, toplumun değer üreten geleneksel ahlaki yapısı korunmalıdır. Nitekim "Namık Kemal, 'ben' etrafında akılla dış dünyadaki hadiseleri değerlendiren, aynı merkez etrafında akıl ile kurulmuş bir cemiyet düzeni isteyen, gelişmeye açık iradî insanı, bizi biz yapan değerlerle zenginleştirmeyi amaç edinen biridir" (Aktaş, 1993, s. 9).

Aydınlanmacı aklın eleştirisini merkeze alan Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü* adlı eserinde ahlaki değerlerin kökenine yönelik bir sorgulama yürütür. Ona göre ahlak tipolojisi, insanların "psikolojik" gelişimini tarihsel bir çerçevede inceleyen soy bilimsel araştırmanın uzantısıdır (Doğan, 2022, s. 12). Nietzsche, kitabın ilk denemesinde hınç (*ressentiment*) duygusunu ahlaki eleştirisinin merkezine yerleştirir. "İyi" kavramını *efendi ahlakı*, "kötü" kavramını ise *köle ahlakı* ile ilişkilendirir. Bu karşıtlık, efendi ve kölenin hayatı yaşama ve anlamlandırma biçimleri üzerinden açıklanır. Dolayısıyla, efendi ve köle ahlakı, farklı bilinç durumlarının ve varoluşsal konumlanmaların yansıması olarak değerlendirilir.

Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü*'nde iyi ve kötü kavramları üzerinden ahlakın soy kütüğünü inceler ve "iyi" kavramını efendi ahlakıyla ilişkilendirir. Ona göre iyi olanlar, "soylu, güçlü, yüksek konumlu, yüksek ruhluydular; kendilerini öyle duyuruyor ve öyle ortaya koyuyorlardı; eylemleri iyi, yani birinci sınıftı; tüm alçak ruhlu, bayağı ve ayaktakımı olanın zıddına" (Nietzsche, 2024, s.

43). Bu çerçevede efendi ahlakı, kendini "iyi" olarak tanımlayan ve bu iyiliği kendi içinden üretebilen bir değer sistemi üzerine kuruludur. Nietzsche'nin "mesafe pathosu" olarak adlandırdığı üstünlük duygusu, soyluların kendi varlıklarını sıradan ve bayağı görülenlere karşı kurmalarıyla biçimlenir. "İyi" kavramı, bu anlamda yararlılık ve güçle ilişkilendirilir; buna karşılık, "kötü", zayıf, değersiz ve aşağı görülene tekabül eder. Toplumsal ve dilsel değişimler sonucu bu kavramsal ayrım giderek daha belirgin bir hâle gelmiştir. Etimolojik olarak başlangıçta "iyi", soylu ve asil kimseleri tanımlarken, zamanla "bayağı", "kaba" ve "alçak" gibi sıfatlar "kötü" anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Böylece, "iyi" ve "kötü" arasındaki ahlaki ayrım, toplumsal statüler ve güç ilişkileri doğrultusunda şekillenmiştir. Nietzsche'ye göre, efendiler bu ayrıcalıklı konumlarını "doğruculuk" iddiası üzerinden pekiştirmiş; sıradan insanın yalancılığı karşısında kendi dürüstlüklerini bir soyluluk göstergesi olarak yücelterek ahlaki üstünlüklerini meşrulaştırmışlardır.

Bu makalede, Namık Kemal'in *İntibah* romanı, geleneksel ahlak ile nihilist modern ahlak arasındaki çatışmanın bir prototipi olarak merkeze alınacaktır. Çalışma, Osmanlı toplumunda modernleşmeyle ortaya çıkan yeni ahlak anlayışının duygular üzerindeki etkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda roman, ahlaki ve etik değerlere odaklanarak; hınç duygusunu, modernite ve nihilizm eleştirisi çerçevesinde nasıl işlediği açısından analiz edilecektir. Zira Namık Kemal'e göre "edebiyatın doğrudan doğruya insanların duygularını terbiye etmek" (Uçman, 2011, s. 223) gibi bir görevi olmalıdır.

Son Pişmanlık, *İntibah* yahut Sergüzeşt-i Ali Bey

"Gel ey fasl-ı bahârân mâye-i ârâm u hâbımsın
Enis-i hatırım, gam-ı dil-i pür-ıstırâbımsın"[2]

Namık Kemal

Namık Kemal'in "Son Pişmanlık" adıyla 1873-1875 yılları arasında Mağusa'da yazdığı *İntibah*, sonraki yıllarda kitabı inceleyen Maarif Nezareti tarafından, "İntibah-Sergüzeşt-i Ali Bey" şeklinde değiştirilerek, 1876 yılında yayımlanmıştır (Göçgün, 2009, s. 55).

İntibah, Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında toplumsal değişim ve dönüşüm süreçlerini yansıtan önemli bir romandır. Namık Kemal, bu eserinde modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan etik sorunları merkeze alarak bir ahlak problematiği etrafında derinlikli bir sorgulama yürütür (Polat, 2017, s. 1569). Mahpeyker, bireysel tutkuların toplumsal normların önüne geçtiği, etik değerlerin zayıfladığı bir modernist ahlak anlayışının temsilcisidir. Namık Kemal, bu tip aracılığıyla Batı'da yaşanan değerler krizini Osmanlı toplumu açısından bir uyarı olarak sunar. Mahpeyker'in manipülasyonları ve Ali Bey'in bu durum karşısındaki zaafları, modernleşme sürecinde Osmanlı toplumunun karşılaşabileceği ahlaki tehditlerin temsili olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, "bir terbiye dersi niteliğinde olan İntibah" (Aktaş, 2011, s. 8), modernleşme dönemine denk gelen toplumsal değişimlerin etik ve ahlaki boyutlarını tartışmaya açan bir yapıt olarak okunabilir.

Efendi ahlakı, Nietzsche'ci bağlamda evetleyici ve etkin bir özneyle özdeştir. *İntibah* romanında bu ahlakın en belirgin temsilcileri, Ali Bey'in babası ve annesi Fatma Hanım'dır. Her ikisi de hem toplumsal statüleri hem de sahip oldukları etik ve ahlaki değerler bakımından efendi ahlakını yansıtır. Geleneksel ahlaki yapıyı koruyan toplumsal düzenin taşıyıcısı olan bu figürler,

2 Gençlik gününün sabahı açılmaya başladı. Kargaşalık günleri geldi, belalar mübarek olsun. Namık Kemal, *İntibah* haz. Prof. Dr. Yakup Çelik (Ankara: Akçağ Yayınları, 2021), 20.

aynı zamanda Ali Bey'in hayatında yön gösterici ve biçimlendirici otoriteler olarak işlev görür. Bu yönleriyle, Namık Kemal'in savunduğu ahlaki yapının edebî düzlemdeki temsilcileri olarak konumlanırlar. Esra Kürüm (2021, s. 290), *İntibah*'ı bir siyasi roman olarak değerlendirirken bu iki figüre özel vurgu yapar; ona göre, "baba temsilini devletin kudretli zamanlarını imlerken, anne figürünü ise devletin ahlaki, örfi, toplumsal normlarını bünyesinde barındıran bir sembol olarak değerlendirir ve onu hayatı algılayışı biçimi bakımından Osmanlı Devleti'nin son dönemdeki toplumsal aynası olarak görür.

Baba her ne kadar romanın başında vefat etse de Tanpınar'ın ifadesiyle "baba kitap boyunca ana ve oğlu idare eder" (Tanpınar, 2003, s. 402). Bu tespitin işaret ettiği gibi, baba figürü fiziksel olarak metinden erken ayrılmış olsa da düşünsel ve ahlaki varlığıyla anlatı boyunca etkisini sürdürür. Fatma Hanım ise, yirmi beş yılık evliliği süresince eşinden öğrendiği hayat tecrübeleri ve onun sağduyulu yönlendirmeleri sayesinde olayları değerlendirme becerisi kazanmış, geleneksel bilgeliğin taşıyıcısı hâline gelmiştir. Bu yönüyle Fatma Hanım, geçmişin sesi ve geleneğin sürekliliğini temsil eden ahlaki bir otoritedir.

Tipik bir Osmanlı kadını olan Fatma Hanım, efendi ahlakına uygun bir yaşam sürdürmektedir. Eşinin vefatının ardından, geleneksel etik ve ahlaki değerleri oğluna aktarma sorumluluğunu üstlenir. Ali Bey'in geçmişle kurduğu bağ, artık annesi aracılığıyla devam etmektedir. Bu bağlamda Fatma Hanım, ahlak ve gelenek aktarıcısı olarak konumlanır. Oğlunu hem babasının ölümünün yol açtığı melankoliden hem de Tanzimat yeniliğinin beraberinde getirdiği etik ve ahlaki krizlerinden korumaya ve yönlendirmeye çalışır.

Soyluluğun bir göstergesi olarak "ağniyâ evlâdından" (s. 6) olan Ali Bey, yeni yetişen kültürlü neslin en yetenekli temsilcilerinden biridir. Birkaç yabancı dil bilmekte, babasından miras kalan saflığı ve nezaketi şahsiyetinde taşımaktadır. Bununla birlikte, sarı benizli, sinirli ve bağımlılığa eğilimli bir mizaca sahiptir. Merak duyduğu herhangi bir şeye tüm benliğiyle bağlanmakta, dünyayı unuturcasına kendini o şeye vermektedir. Babası da bu mizacını değiştiremeyeceğini bildiği için onu sürekli olarak eğitime yönlendirmeye çalışmış, böylece onun toplum için faydalı bir birey hâline gelmesini arzulamıştır. Ali Bey de babasının hayatta olduğu süre boyunca dersleriyle meşgul olmuş, düzenli bir hayat sürdürmüştür.

Babasının ölümü sonrası kalemde işe başlayan Ali Bey'in içinde düştüğü melankoliden kurtulabilmesi için onu Çamlıca'ya gitmeye teşvik eden Fatma Hanım, böylece oğlunun ruh hâlini dengelemeyi amaçlamaktadır. Ancak Ali Bey'in melankolik mizacı, Çamlıca'da Mahpeyker'i görmesiyle bambaşka bir doğrultuda şekillenir ve bu karşılaşma onun Mahpeyker'e âşık olmasına neden olur. Zamanla bu ilişkinin etkisiyle oğlunun ahlaki yapısında yaşanan değişimi fark eden Fatma Hanım, endişelenerek kaleme gider ve oğluyla ilgili bilgi edinmeye çalışır. Zira Ali Bey artık eve geç gelmekte, içki içmekte ve annesine karşı kayıtsız davranmaktadır.

Romanın dramatik aksiyonu, "muhteris, kindar, zâlim ve haz perver Mahpeyker ve afif, fedakâr ve sonuna kadar sâdık Dilaşup" (Tanpınar, 2014, s. 242) tipleri üzerinden şekillenir. "Ali Bey mutlak iyiyle mutlak kötü arasındaki çatışmada kötülükle iyilik arasında seçim yapması gereken dolayısıyla yaşayarak öğrenen ve böylece kısmen de olsa toplumsal gerçekle karşılaşan kişidir" (Gür, 2010, s. 576). Karşısında, iki farklı ahlaki ve kültürel düzeni temsil eden iki kadın figürü yer alır. Mahpeyker, Aydınlanma düşüncesiyle gelişen ve bireyi tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamdan bağımsız bir özne olarak gören modernist ahlak anlayışının bir temsilcisidir. Dilaşup

ise Namık Kemal'in savunduğu geleneksel ahlaki yapının idealize edilmiş örneğidir. Ali Bey'in bu iki kadın arasında yapacağı tercih, aynı zamanda Osmanlı toplumunun modernleşme sürecinde yaşadığı zihinsel ve kültürel çatışmayı da yansıtır. Geleneksel değerlerle modern kültür kodları arasında sıkışmış bir bilinç durumunu temsil eden Ali Bey hem geleneksel yapının bir ürünü hem de bireyci öznenin temsilcisi olma potansiyeli taşıyan bir tiptir. Bu ikilik, modernleşmeyle gelen yeni kültürel dairenin, geleneksel ahlaki yapılarla nasıl bir çatışma içinde olduğunu göstermesi bakımından son derece önemlidir. Nitekim, Ahmet Hamdi Tanpınar, *İntibah*'ı, "ahlaki bir tez ve tenkit romanı" (Tanpınar, 2014, s. 242) olarak değerlendirirken; Ömer Faruk Akün, *İntibah*'ın arka planında Namık Kemal'in aile ve ahlâk meselesini işleyen makalelerindeki görüşlerin bulunduğunu ifade eder (Akün, 2006, s. 373).

"Ahlakçı bir dünya görüşüne sahip olan Namık Kemal için Mahpeyker, savunduğu dünya görüşü içerisinde yer almaz" (Sevim, 2016, s. 94). Çünkü Mahpeyker, Osmanlı'nın modernleşme sürecinde yaşadığı geleneksel ahlak ahlayışı ile modernist ahlak anlayışı arasındaki çatışmayı somutlaştıran bir tiptir. "Bu bir anlamıyla, merkezden Tanrı'yı kaldırıp yerine insanı yerleştirmiş bir hayat tarzının edebiyattaki yansımalarıdır (Argunşah, 2006, s. 42). İnancın gündelik yaşam üzerindeki belirleyici etkisinin zayıfladığı, bireysel tutkuların toplumsal normların önüne geçtiği bir ortamda Mahpeyker, modernist ahlakın ahlaki boyutlarını yansıtan bir figür olarak öne çıkar. Karşısında ise Dilaşup yer alır; bu karşıtlık üzerinden romandaki ahlaki çatışma inşa edilir. Mahpeyker'in tepkisel hınç duygusu, sınıfsal gerilimlerden ve yeni modernleşme ile oluşan yeni toplumsal düzenin beraberinde getirdiği ahlaki dönüşümlerden beslenir. Bu duygu, Nietzsche'nin "köle ahlakı" (Nietzsche, 2024, s. 53) olarak tanımladığı, zayıfların güçlü olanlara karşı geliştirdiği içsel tepkilerle örtüşür. Mahpeyker'in dünyasında hınç, bireysel bir tepkinin yanı sıra etik krizlerin derinleştiği bir toplumda ortaya çıkan ideolojik bir duruş olarak önem kazanır.

Mahpeyker tipi, Osmanlı modernleşmesi sürecinde yaşanan etik ve ahlaki krizleri temsil etmesi bakımından son derece önemlidir. Modernist ve geleneksel ahlak normları arasındaki bu kriz, özellikle bireysel özerkliğin cazibesiyle, mevcut toplumsal düzene karşı bir tepki biçiminde ortaya çıkar. Mahpeyker'in hınç duygusu da bu düzene yönelik tepkiselliğin sembolik bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Bu durum hem bireysel hem de toplumsal düzlemde Tanzimat yeniliğinin beraberinde getirdiği ahlaki dönüşümün somut bir yansımasıdır. Söz konusu dönüşüm karşısında efendi ahlakının temsilcisi olan Fatma Hanım derin bir endişe duyar. Ali Bey'in en yakın arkadaşı Atıf Bey'in dayısı Mesut Efendi, Mahpeyker'in kim olduğunu ve Ali Bey'in bu ilişkiden nasıl kurtulabileceğini Fatma Hanım'a anlatır. Bunun üzerine Fatma Hanım, oğlunun böylesi bir kadınla birlikteliğine razı olmayıp tipik bir Osmanlı kadını olarak, ona edepli, namuslu, ahlaklı ve eğitimli bir eş aramaya başlar. Nihayetinde, Dilaşup'u eve getirerek Ali Bey'i Mahpeyker'den uzaklaştırmayı amaçlar.

Babasının ölümü, Ali Bey'in düşünce dünyasında derin bir kırılmaya yol açar ve içsel sıkıntılar yaşamaya başlar. Tecrübesiz bir genç olarak önce babasını, ardından da annesini kaybetmesiyle birlikte hayat karşısında bocalamaya başlar. Zira anne ve baba; onun geçmişle olan bağını temsil eden, ona tarihselliğini hatırlatan temel değerlerdir. Bu değerleri kaybeden birey, köklerinden koparak yönünü bulmakta zorlanır. Ali Bey de Tanzimat yeniliğiyle şekillenen kültürel ortamın bir yansıması olarak içinde yetiştiği geleneksel toplumsal değerlerden uzaklaştıkça bir benlik krizine sürüklenir.

Efendi ahlakının temsilcisi olan Fatma Hanım, Nietzsche'nin "daha alçak, daha alttaki bir düzene göre daha yüksek düzenin sürüp giden, egemen olan, temelli ve topyekûn duygusu olarak tanımladığı soyluluk ve uzaklık pathosunu" (Nietzsche, 2024, s. 43) Mahpeyker'e karşı devreye sokar. Fatma Hanım, toplumsal konumu ve ahlaki yapısı itibarıyla Mahpeyker'i gelini olarak kabul edilemez bulur; çünkü Mahpeyker, onun gözünde köle ahlakının bir temsilcisidir. Buna karşılık Dilaşup ise iffeti, ismet ve namusuyla efendi ahlakının ideallerine uygun bir figür olarak değerlendirilir ve Fatma Hanım açısından Ali Bey'e layık bir eş adayıdır. Efendi ahlakının bir mensubu olan Fatma Hanım, Ali Bey'in Mahpeyker'den uzaklaşıp Dilaşup ile evlenmesiyle huzura kavuşur ve bu evliliği oğlunun doğru yola yöneldiğinin bir işareti olarak görerek memnuniyet duyar. Ancak, Mahpeyker'in kurduğu entrikaya kanan Ali Bey'in Dilaşup'u köle pazarında satması hem bireysel hem de ahlaki düzlemde büyük bir çöküşü temsil eder. Bu trajik olaydan kısa bir süre sonra Fatma Hanım da vefat eder. Böylece, efendi ahlakının temsilcisi olarak anlatıda yer alan Fatma Hanım, tüm çabasına rağmen oğlunu geleneksel değerler ekseninde tutmayı başaramaz ve Ali Bey, kendi trajik yazgısına yenik düşer.

Önce babasının, ardından annesinin ölümüyle yaratıcı düş gücü sarsılan Ali Bey, zaten geçmişle ve toplumla bağ kurmakta zorlanan bir birey olarak Mahpeyker ve Dilaşup'tan sonra tamamen içkiye yönelir. Onu topluma ve toplumsal normlara bağlayacak değerlerin yokluğunu derinden hisseder. Ancak bu eksiklik, çocukluk döneminde babasından, gençlik yıllarında ise annesinden edindiği etik ve ahlaki eğitimle bir noktaya kadar dengelenir. Yine de nihayetinde Mahpeyker'in itirafı, Ali Bey'in trajik sonunu belirler ve roman bireysel çöküşle sonlanır.

Nietzsche, zamanla "iyi" kavramının yerini "berbat" ve "saf olmayan" gibi olumsuz anlamların aldığını belirtir. Bu ahlaki dönüşümü özellikle rahipler üzerinden açıklar; çünkü onlar fiziksel olarak güçsüzdürler ve bu güçsüzlük, içlerinde biriken nefreti büyüterek onları tinsel düzeyde zehirler. Hınç duygusunu özellikle "kötü" kavramının taşıyıcısı olan köle ahlakıyla ilişkilendiren Nietzsche, bu duyguyu ahlaktaki köle başkaldırısının sonucu olarak değerlendirir. Ona göre, "ahlakın kökleri güçsüzlerin güçlüler üzerindeki bu intikamcı güç istencindedir kölenin efendiye isyanındadır" (Newman, 2002, s. 121). Bu başkaldırı gerçekleştiğinde efendilerin temsil ettiği tüm değerler ve ahlaki düzen yıkıma uğrar; yerini sıradan bireyin ürettiği ahlaki normlar alır. Böylece köle ahlakı, efendi ahlakının yerine ikame edilen yeni bir değer sistemi hâline gelir. Zira Nietzsche'ye göre (2024, s. 53-54) soylu ahlak kendiliğinden, olumlayıcı bir "evet"ten doğarken; köle ahlakı bastırılmış eylemsizliğin ürettiği hınçla, dışa yönelmiş bir "hayır" üzerinden değer yaratan tepkisel bir ahlaktır. Namık Kemal'in "gençlere hayat tecrübesinin erken çağlardan itibaren kazandırılması lüzumu" (Akyüz, 1995, s. 76) düşüncesi doğrultusunda kaleme aldığı *İntibah*, Mahpeyker ve Dilaşup tipleri üzerinden yürüttüğü etik ve ahlaki sorgulamayla, Osmanlı toplumunun modernleşme sürecindeki değer krizlerini anlamaya yönelik önemli ipuçları sunar. Bu bağlamda Mahpeyker, bireysel tutkuların ve tepkisel duyguların toplumsal normlar ve ahlaki değerlerle nasıl çatıştığını gösteren bir figürken; Dilaşup, geleneksel Osmanlı düşün sisteminin idealleştirilmiş bir temsilcisidir.

Aşkın İki Yüzü: Mahpeyker ve Dilaşup

"Nasıl çıldırmadım hayretteyim hâlâ sevincimden
Lisânından seni sevdim sözün gûş ettiğim demler."[3]

3 Senin ağzından 'Seni sevdim.' sözünü işittiğim zamanlar sevinçten nasıl olup da çıldırmadığıma hâlâ hayret ediyorum. Namık Kemal, *İntibah*, 43.

Namık Kemal

Tanzimat Dönemi romanlarında aşk, yalnızca bireysel bir tema değil; toplumsal dönüşümün birey zihni üzerindeki hegemonik etkisinin görünür olduğu bir çatışma alanıdır. *İntibah*'ta bu çatışma, Ali Bey'in Mahpeyker ve Dilaşup arasında yaşadığı bocalaması üzerinden kurulan aşk, aynı zamanda ahlaki düzenin çözülüşü ile yeniden tesisi gibi dramatik bir taşıyıcı izleğe dönüşür.

Romanda Ali Bey'in aşkı deneyimleme biçimi, büyük ölçüde tecrübesizliğe dayanır. İyi eğitim almış bir genç olmasına rağmen, babasını erken yaşta kaybetmesi ve tek çocuk olarak büyümesi, onu sosyal ilişkilerinde kırılgan bir birey hâline getirmiştir. İlgi gösteren ilk kadın olan Mahpeyker'e âşık olan Ali Bey, aşkı bireyselliğini ifade edebildiği ve toplumsal normların baskısından uzaklaştığı bir özgürlük alanı olarak görür. Bu yönüyle Ali Bey, modernleşmenin etkisiyle şekillenen, bireyci duyarlılıklarla örülü yeni insan tipinin temsili olarak değerlendirilebilir.

Mahpeyker ise romanda pragmatizmin tezahürü olarak karşımıza çıkar. İnsani ilişkiler konusunda son derece yetkindir; bir erkekle nasıl iletişim kurulacağını ve onu nasıl etkileyeceğini iyi bilir. Bu becerisi, içinde bulunduğu yaşam koşullarının ve edindiği deneyimlerin bir sonucudur. Mahpeyker, aşkı fayda, zarar ve yönlendirici güdüler üzerinden değerlendiren pragmatik bir anlayışla kavrar. Nitekim, Ali Bey'i en başından beri aldattığının anlaşılması, onda duygusal bir kırılmayı ve içsel çalkantıları tetikler.

Ali Bey, derinlerde melankolik bir mizacın tutsağıdır:

Çünkü çocuk sarı benizli, ziyade asâbî, bununla beraber kanı da oynak bir şey olarak gördüğü hakîmâne terbiyelerin müşfikâne muamelelerin tesiriyle tabiatın netâicinden olan hiddetle galebe edebilir gibi görünse de o mizacın bir diğer neticesi olan inhimâk ve iptilâya esir olduğu hemen her hâlinden anlaşılırdı (s. 20).

Melankolik bir mizaca sahip olan Ali Bey'in Mahpeyker'den kolayca vazgeçemeyeceği açıktır. Mizacının getirdiği tutku ve hırs ile hareket eden Ali Bey, arzularının peşinden gitme eğilimindedir. Ancak romanda bu bireysel aşk, zamanla toplumsal normların belirlediği bir düzene evrilir.

Ali Bey'in yol göstericisi konumundaki annesi Fatma Hanım, oğlunun Mahpeyker'le olan ilişkisini kesin biçimde reddeder. Böylece aşk, bireysel bir duygu durumundan çıkarak, toplumsal normların belirlediği bir yapı içinde anlam kazanır.

Mahpeyker'den ayrıldıktan sonra Ali Bey, annesinin evine geri döner ve zamanla Dilaşup'a karşı ilgi duymaya başlar. Toyluğu ve tecrübesizliği nedeniyle Mahpeyker'den ağır bir hayal kırıklığı yaşamış, ona duyduğu güveni tamamen yitirmiştir. Bu süreçte annesinin sözünü dinleyerek daha sakin ve düzenli bir yaşam kurmaya karar verir. Modernleşmenin etkisiyle şekillenen bir birey olan Ali Bey için annesinin sesi, onu öz benliğine çağıran bir hatırlatıcı işlevi görür. Zira yazarın sözünü emanet ettiği Fatma Hanım, geleneksel değerlerin yeni toplumsal düzen içerisindeki temsilcisidir. Oğlunun bu yeni dünyada ahlaki ve etik açıdan savrulmasına sessiz kalmaz ve ona doğru yolu göstermek ister. Dilaşup, Fatma Hanım'ın geleneksel evlilik anlayışının bir sembolü olarak romanda yer alır. Güzel, terbiyeli ve namuslu bir kadın olarak tasvir edilen Dilaşup aynı zamanda eğitimlidir; okuma yazma bilir, piyano çalar ve naif kişiliğiyle Ali Bey'e karşı samimi bir sevgi besler. Osmanlı toplumunda evlilik, aile onuru ve toplumsal itibara dayalı değerler sistemi içinde şekillenir. Bu çerçevede Dilaşup'un sahip olduğu nitelikler, Fatma Hanım'ın gelin seçiminde önemsediği erdemleri yansıtır. Onun bu özellikleri, Dilaşup'u Fatma Hanım için ideal

bir gelin adayı hâline getirir. Ali Bey'in Dilaşup'a karşı beslediği hisler, Mahpeyker'e duyduğu duygulardan belirgin bir biçimde ayrılır. Mahpeyker'e olan aşkında bireysel özgürlük arayışı ve tutku ön plandayken Dilaşup'a duyduğu ilgi daha çok toplumsal normların belirlediği geleneksel yapının bir sonucudur. Bu nedenle Mahpeyker'e duyulan aşk ateşli, başkaldıran ve yakıcı bir niteliğe sahipken; Dilaşup ile kurulan ilişki daha dengeli, uyumlu ve düzenlidir. Bu karşıtlık, Namık Kemal'in ahlakçı bakış açısının romandaki yansımasıdır. Ali Bey, annesinin sesine kulak vererek ancak ahlaki temsiliyet taşıyan Dilaşup'u seçebilir. Çünkü Dilaşup, Namık Kemal'in ahlak temelli dünya görüşünün edebî düzlemdeki sembolüdür. Ancak modernist ahlak anlayışının bir sonucu olarak Ali Bey'i asıl cezbeden, aşkın yakıcı ve tutkulu doğasıdır. Mahpeyker'de ruhunu hareketе geçiren kışkırtıcı ve çekici yön bulurken; Dilaşup'ta bu yön uysallaşır ve toplumsal normlar tarafından disipline edilir. Dilaşup ile kurduğu ilişki ise daha çok ailevi, kurumsal ve toplumsal düzenin temsil edildiği yapı içinde anlam kazanır.

Ali Bey'e doğru yolu gösterme görevini üstlenen annesi Fatma Hanım, aynı zamanda onun geçmişle kurduğu yegâne bağı temsil eder. Geçmiş, yani kurallar ve kaideler toplamı, toplumsal birikimin bireye aktarıldığı bir deneyim alanıdır. Babasının erken ölümü, Ali Bey'in geleneksel değerlere ve etik kurallara uzaklaşmasına sebep olur. Bu durum, romanın iç yapısı açısından onun hata yapmasının bir öncülüdür. Ali Bey bu bakımdan hata yapmaya açıktır. Tanzimat'la birlikte ortaya çıkan yeni kültür kodlarıyla şekillenen bir dünyada yetişmiştir. Bu yeni yaşama biçimi, geçmişle bağ kuramayan bireyin yönünü yitirmesini ve hataya açık hâle gelmesini simgeler. Namık Kemal, baba figürünü ortadan kaldırarak modernleşmenin bireyde yarattığı savrulmayı görünür kılar; buna karşılık ahlaki düzenin yeniden tesisi için sözünü anne figürüne emanet eder. Böylece, toplumsal değerlerin taşıyıcısı olarak aile kurumunun belirleyici rolüne dikkat çeker.

Nitekim kültürel kimliği ve geleneksel değerleri temsil eden anne figürü, Ali Bey'in kararsız bilincini Mahpeyker'den uzaklaştırmak; onu masumiyetin, safiyetin ve aile kurumunun simgesi olan Dilaşup ile evlendirmeyi arzulamaktadır. Bu doğrultuda, Mahpeyker'den ayrıldıktan sonra Ali Bey, annesinin sözünü dinler ve eve, yuvaya ve köklere geri döner. Bu dönüş, Ali Bey'in ailesiz ve rehbersiz kaldığında yapacağı bireysel seçimlerin sonuçlarını göstermek ve Namık Kemal'in ahlakçı perspektifini vurgulamak amacıyla özellikle yapılandırılmıştır.

Romanda, Ali Bey'in Mahpeyker ile kurduğu ilişkide temel duygu kıskançlıktır. Mahpeyker ile kalıcı bir birliktelik kurmayı amaçlayan Ali Bey, kandırıldığını öğrendiğinde büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Bu kırılma, aşk ve sevgiye duyulan güvenin sarsılmasıyla sonuçlanır. Yaşadığı duygusal çöküntü ve öfke, onu daha güvenli ve ahlaki temellere dayalı bir ilişki arayışına sürükler; bu arayış da Dilaşup ile kurduğu yeni bağda somutlaşır.

İhanet ve Hınç: Mahpeyker'in Duygusal Dönüşümü

"İyd-i ekberdir şehid-i aşkına derse o mah
Bir nigâhrahm edip biçâre kurbanım mıdır?"[4]

Namık Kemal

İntibah'ta ihanet temi, Ali Bey ile Mahpeyker arasındaki güven ilişkisinin ihlaliyle ortaya çıkar. Ali Bey'in güvenini zedeleyen, etik beklentileri sönümleyen ve sonuçta ahlaki bir krize

4O Ay parçası kadar güzel sevgili, bana acıyarak bakıp da: "Bu çaresiz insan benim kurbanım mıdır?" derse onun aşkı için şehit olana en büyük bayramdır. Namık Kemal, *İntibah*, 147.

dönüşen ihanet kavramı, romanın merkezi temalarından birisidir. Mahpeyker'in geleneksel ahlaki değerlere karşı tutumu, aşk, emek ve empatinin araçsallaşması onun pragmatik dünya görüşünün neticesidir.

"Mehpeyker'e kıskançlık yüzünden çılgına dönen ve Machiavel'ci entrikalarla gerek sevdiği adamın gerekse rakibesinin mahvını hazırlayan ölümcül kadının prototipi olarak bakabiliriz. Düşmanı olduğu kadın ise Dilaşup gibi, kurban tipinin başka bir çeşididir. Birinci grup romanlarda bu tip, toplumun kurbanıyken ikinci grup romanlarda ölümcül kadının kurbanı olur" (Moran, 2012, s. 43).

Erkekleri hem maddi hem de duygusal çıkarları doğrultusunda yönlendirmesi, sadakati gereksiz bir bağlılık olarak görmesi ve aşkı araçsallaştırması, ihanetin roman içeresindeki serimlenmesinin ön koşullarıdır.

Ali Bey'in Mahpeyker'e duyduğu güven, ilk kez Çamlıca'da sarsılır. Mahpeyker'in bir erkekle konuşması Ali Bey'i çılgına çevirir. Mesut Efendi'nin vasıtasıyla Mahpeyker'in kimliğinin açığa çıkası ilişkiyi güven ve ihanet ekseninde çöküşe taşır.

Yine Abdullah Efendi ile görüşmeleri güven duygusunu zedeleyen romanda bir diğer önemli vaka halkasıdır. Ali Bey'i koruma gerekçesiyle görüşmeyi kabul eden Mahpeyker, yanlış anlaşılmalarla beslenen kıskançlık ve güven bunalımı romanda geri dönülmez bir yol açar. Ali Bey bu yoldan Dilaşup'a ulaşır. Mahpeyker'in kendisini ifade eden mektupları kayıtsız kalır ve Ali Bey ona aşağılayıcı bir mektup yazar. Ali Bey'in bu mektubu güven duygusunun ihanetle sarsıldığı bir noktada Mahpeyker'de hınç duygusunu geliştirir.

İntibah'ta "kötü" kavramının yapıştığı başat figür Mahpeyker'dir ve o, Nietzsche'nin tanımladığı anlamda köle ahlakının bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Çocukluğundan itibaren içine düştüğü kaderi kabullenmek zorunda olan Mahpeyker, içinde biriken öfke ve kırılganlıkla hareket eder. Satılarak küçük yaşta fuhuşa itilmiş olması, onun toplumsal anlamda dışlanmasına, bireysel anlamda ise derin bir travmanın öznesi hâline gelmesine neden olur. Bu travma, Nietzsche'nin sözünü ettiği biçimde, acının dışa vurulamadığı, doğrudan eyleme dönüşemediği durumlarda, hınç biçiminde içe yönelerek biriktirilir. Mahpeyker de fiziksel olarak güçlü olmadığı için, karşılaştığı tüm acılarla doğrudan mücadele edemez; bunun yerine hınç duygusuyla hareket eder ve intikam arzusu onun temel güdüsüne dönüşür. Bu noktada Mahpeyker, köle ahlakının üretim mekanizmalarını yani acıyı dönüştürüp güçlüye karşı ahlaki bir üstünlük kurma çabasını temsil eder.

Romanda her ne kadar olaylar Ali Bey'in etrafında şekilleniyor ve romanın merkezinde o varmış gibi görünse de asıl güçlü ve belirleyici tip Mahpeyker'dir. M. Orhan Okay (2018, s. 127), Namık Kemal'in Mahpeyker'i ahlaki olarak olumsuz bir figür, yani "kötü kadın" şeklinde konumlandırma çabasına rağmen, onun yazara adeta başkaldırarak kendi bireyselliğini ve iradesini ortaya koyduğunu belirtir.

Hınç duygusunun şekillendirdiği bir tip olan Mahpeyker, içinde yaşadığı toplumun kurbanı hâline gelmiştir ve bu kaderi değiştirme imkânına sahip değildir. Nietzscheci anlamda hınç, güçsüzlerin güçlüler karşısında geliştirdiği tepkisel bir değer yaratımıdır. Mahpeyker de toplumun onu dışlaması ve ahlaki olarak damgalaması karşısında bu dışlanmışlığı içselleştirir ve kendi eylemliliğini duygularının refakatinde inşa eder. Ali Bey'e karşı duyduğu öfke ve intikam arzusu, onun hınç duygusunun edebî bir tezahürüne dönüşür. Nitekim kendisini şu sözlerle ifade eder:

Evet, Bey'im, hakkımda ne söyledilerse belki azdır. Gayet terbiyesiz bir evde doğdum; orada büyüdüm. Daha yaşım on üçe varmadan akrabam benim namusumu satarak zenginleşmeye kalkıştılar (s. 68).

Mahpeyker'in eylemsizliği, onun güçsüzlüğünün doğrudan bir sonucudur. Güçlü olana karşı içten içe beslediği kin ve nefret, harekete geçme yetisinin eksikliği nedeniyle bastırılmış bir duygular yığınına dönüşür. Bu bastırılmışlık, Nietzsche'nin köle ahlakına atfettiği eylemsizliğe dayalı bir değer üretimini yansıtır. Mahpeyker, gücün karşısında eylemsizliğini ahlaki bir üstünlük gibi sunar ve güçlü olanın eylemliliğini, olumsuzlayarak ahlaki zemini tersyüz eder. Nietzsche'nin ifadesiyle "etik anlamındaki iyi ve kötünün tersyüz edilmesiyle yaratılırlar. Eyleyerek değil, eylemekten alıkoyarak yaratılırlar. Olumlayarak değil, yadsımakla başlayarak" (Deleuze, 2016, s. 151).

Bu durum, tam olarak köle ahlakının dünyayı algılama biçimini açıkça ortaya koyar. Mahpeyker'in konumu, köle ahlakına özgü karakteristik özellikleri yansıtarak onun eylemsizlik içinde varlığını sürdürmesini mümkün kılar. Güçsüzlüğünün bilincinde olan Mahpeyker, eylemsizliği ve yadsımayı bir tür direniş biçimi olarak benimser. Ancak bu eylemsizlik hâli, Ali Bey'in onu terk etmesiyle kırılır; Mahpeyker'in içsel hıncı harekete dönüşür ve köle, efendiye karşı başkaldırarak eyleme geçer. Mahpeyker'in tepkiselliği, onun olumsuzlayıcı mizacının bir yansımasıdır. Köle ahlakına sahip olan ruhu, dış dünyaya yönelmektense içe dönüktür; tepkilerini içsel bir yadsıma ve hesaplaşma biçimiyle ortaya koyar. Köle ahlakı, bireyin kendi yetersizliğini derinden hissederek efendiye karşı hınç ve öfke geliştirmesine neden olur. Bu öfke, efendinin özgüvenini sarsmayı, onun değerlerini itibarsızlaştırmayı ve nihayetinde onu cezalandırmayı amaçlayan bir içsel tepkidir.

Burada, Mahpeyker'in hınç duygusunun yalnızca bireysel bir başkaldırı niteliği taşımadığı, aynı zamanda düzeni ve yapıyı temsil eden uygulayıcılara yönelen toplumsal bir öfkeyi de içerdiği görülür. Köle ahlakı, yapısal bilince dayanan kolektif bir karşı çıkıştan ziyade, simgesel figürlere ve bireylere yönelen tepkisel bir tavırla şekillenir. Romanda Mahpeyker'in konumu da bu dar bakış açısının tipik bir yansımasıdır. O, toplumu ya da sistemi dönüştürmeye çalışan bir figür olmaktan çok, bireysel hıncını kişisel ilişkiler aracılığıyla ifade eden, yapının temsilcilerine karşı öfke geliştiren bir karakter olarak çizilir.

Mahpeyker'in hınç duygusu, çocukluğundan itibaren kötü yola düşmesiyle birlikte özellikle erkeklere karşı geliştirdiği intikam arzusuna dayanır. Ancak Ali Bey'in kendisine güvenmesi, Mahpeyker'in içsel dünyasında bir dönüşüm ihtimalini doğurur. Onu koruma içgüdüsüyle Abdullah Efendi'nin yanına gitmesi ise, tam tersine Ali Bey tarafından terk edilmesiyle sonuçlanır. Bu kırılma noktası, Mahpeyker'in yeniden köle ahlakının sarmalına hapsolmasına neden olur. Romanda bu durum şu ifadeyle dile getirilir: "Bu hareket üzerine Mahpeyker'in kâffe-i havassını maşûk-ı bî-vefâsından zalimâne bir intikam hissi istilâ eyledi" (s. 113).

Mahpeyker, köle ahlakının içsel dinamiğiyle şekillenen bir isyan başlatır. Bu isyan, Nietzscheci anlamda, güçsüzlüğün bir sonucu olarak efendiye karşı duyulan nefretin dışavurumudur. Mahpeyker, efendi ahlakını aşağılayarak kendisini güçlü hissetmeye çalışır; bu doğrultuda ötekini kendi seviyesine indirme stratejisine başvurur. Onun için bu "öteki", iffetli, masum ve itaatkâr yapısıyla Dilaşup'tur. Böylece Mahpeyker'in hınç duygusu yalnızca Ali Bey'e yönelmiş bireysel bir öfke olmaktan çıkar, aynı zamanda Ali Bey'in temsil ettiği ahlaki değer sistemine karşı bir başkaldırıya dönüşür. Ali Bey'den hakaret dolu bir mektup alan Mahpeyker, ondan intikam almaya karar verir. Hazırladığı plan doğrultusunda, ilk olarak Ali Bey'in kendisi yerine seçtiği

Dilaşup'u hedef alır. Efendi ahlakının izlerini taşıyan Ali Bey, bu ahlaki yapı sayesinde hayatını yeniden düzenlemiş, Mahpeyker'den ayrıldıktan sonra Dilaşup ile evlenerek toplumsal normlara uygun bir yaşam kurmuştur. Zira, Nietzsche'ye göre "soyluların çok kısa süreli (süreksiz) hafızaları vardır. Bu yüzden unutmak güçlü, sağlıklı ve yükselen fizyolojinin işaretlerinden biridir" (Ure, 2022, s. 29). Bu bağlamda, Ali Bey'in Mahpeyker'i geçmişte bırakıp yeni bir yaşam kurması, efendi ahlakının tipik bir yansımasıdır. Ancak Mahpeyker'in hıncı, Ali Bey'in temsil ettiği bu düzeni yaşamaya, efendi ahlakına ve toplumsal değerlere de yöneliktir. Bu nedenle Dilaşup'u yozlaştırarak Ali Bey'in kurduğu ahlaki düzeni sarsmayı ve onu bu düzenden koparmayı amaçlar. Ancak kendisini efendi ahlakıyla mukayese eden ve bu karşılaştırma sonucunda yetersizliğini fark eden Mahpeyker, fizyolojik olarak köle ahlakının bir temsilcisidir. Bu farkındalık, onda derin bir hınç duygusunu tetikler. Mahpeyker, bu duyguyla birlikte ötekini -yani Dilaşup'u- şeytanlaştırır ve olumsuzlar. Bu olumsuzlama süreci, onu "kötü kadın" figürü haline dönüştürür. Mahpeyker'in iç dünyasında başlayan bu dönüşüm, ilk olarak rakibi ile kendisini karşılaştırmasıyla belirginleşir. Dilaşup'un temsil ettiği saflık, masumiyet ve toplumsal kabul görmüş kadın kimliği karşısında, Mahpeyker kendi konumunu tehdit altında hisseder ve ona karşı yıkıcı bir tavır geliştirir.

Başlangıçta yalnızca ötekine yönelen köle ahlakı, zamanla hınç duygusunun etkisiyle aktif bir hâl alır. Bu duygunun yön verdiği Mahpeyker, Dilaşup'u kendi seviyesine indirmenin yollarını aramaya başlar. Böylece, Mahpeyker'in intikam arzusu Ali Bey'in şahsında temsil edilen efendi ahlakına ve bu ahlakın dayandığı tüm değerlere yönelmiş olur. Bu süreçte Mahpeyker, bireysel düzeyde başlayan hıncını, toplumsal ve ahlaki bir yapı karşısında yıkıcı bir tepkiye dönüştürür.

Mehpeyker bu cihette dahi Dilâşub'un derece-i ma-dûnunda bulunduğunu görünce hiddetinden ifrit kesilmeye başladı. Eğer rakibini kendinden değersiz bulmuş olsaydı ihtimâl ki Ali Bey'e olan gayzının birazını olsun gönlünde kendinden aşağı bir vücuda yer verdiği için hakarete münkalib olurdu. (s. 115).

Mahpeyker, rakibini kendisinden aşağıda görmüş ve köle ahlakının doğal bir sonucu olarak ona olumsuzlama yoluyla yaklaşmıştır. Hınç duygusunun etkisiyle, Dilaşup'u Ali Bey'in gözünden düşürmek için onu yalnızca hakkında söylenen sözlere ve söylentilere indirgemek ister. Bu indirgeme çabası, aslında bir itibarsızlaştırma stratejisidir. Mahpeyker, Dilaşup'u yozlaştırarak onu Ali Bey'in gözünde değersizleştirmeyi ve böylece kendi yaşadığı toplumsal dışlanmışlığı ona da yaşatmayı amaçlar. Bu süreç, Mahpeyker'in yalnızca kişisel bir intikam peşinde olmadığını, aynı zamanda efendi ahlakının temsil ettiği değerler bütününe karşı bilinçli bir saldırı başlattığını gösterir. Bu saldırı, köle ahlakının tepki ve yadsıma üzerinden kurduğu düzen bozucu niteliği açığa çıkarır:

Dilaşûb'da suret ve sîretçe mevcut olan birçok esba-ı rüchânın cümlesinden ziyade Mehpeyker'in hasedini tahrik eden iffetti. Binaenaleyh facire her şeyden ziyade biçâreyi ondan mahrum ederek kendi mertebesine tenzil etmeye ikdâm eyledi. (..) Bey'inden manevi bir intikam alır ve hem de pençe-i kahrında esir olduğu rakibini taaddiyât-ı mel'ünesinin tesirsizliği endişesiyle kendinden ziyade dâğdâr ederdi (s. 134).

Dilaşup'a karşı duyulan ve köle ahlakının bir tezahürü olan olumsuzlama, Mahpeyker'in onu kendi seviyesinin de altına çekme arzusunu körüklemiştir. Bu hınç duygusu, Mahpeyker'in entrikalarını yönlendirir ve Dilaşup'u itibarsızlaştırmak için harekete geçmesine neden olur. Bu süreç, Mahpeyker'in önce eve bohçacı kadınlar göndermesi ve ardından Dilaşup'u hamamda takip etme-

siyle serimlenir. Bohçacı kadınlar, Dilaşup'un Ali Bey'e yazdığı bir şiiri utanarak yırtışına tanık olur ve bu durumu Mahpeyker'e anlatırlar. Mahpeyker ise hamamda Dilaşup'un vücudundaki benlerini fark eder ve bu mahrem bilgiyi kullanarak planını devreye sokar: "Bir gün intikam… Bir kere intikam… Ondan sonra dünyanın altı üstüne gelsin" (s. 116).

Dilaşup'ta gördüğü temiz ahlak, Mahpeyker'in ona karşı duyduğu kin ve nefreti daha da derinleştirir. Köle ahlakının temsilcisi olan Mahpeyker, ötekini, -yani Dilaşup'u- şeytanlaştırarak onu hedef hâline getirir. Bu şeytanileştirme süreci, aynı zamanda efendi ahlakının yaşamı düzene sokan yapısına karşı bir başkaldırının da habercisidir. Nietzsche'ye göre hınç, "soylu değerlerin egemenliğine karşı büyük bir ayaklanmadır" (Nietzsche, 2020, s. 101). Bu ayaklanma, köle ahlakının tepkisel doğasında kök salan hınç duygusuyla ortaya çıkar ve mevcut değerler sistemine yönelik bir saldırı hâline gelir.

Artık Mahpeyker, Ali Bey'i bir "kanlı bir düşman" olarak görmektedir. Onun tarafından aşağılanmak, Mahpeyker'in iç dünyasında biriken öfkeyi besleyip giderek daha derin ve yıkıcı bir hınç duygusuna dönüştürür. Bu hınç, efendi ahlakının taşıyıcısı olan Ali Bey'e ve onun temsil ettiği değerler sistemine karşı yönelmiş bir intikam arzusudur.

Mahpeyker, Abdullah Edendi ile iş birliği yaparak bir plan hazırlar. Bu plan çerçevesinde, Dilaşup'un şiirini ve bedenindeki benleri başka erkeklere anlatarak, Ali Bey'in onu gözünden düşürmeyi amaçlar. Mahpeyker'in içsel nefreti, sonunda Dilaşup'u köle olarak satın alma noktasına kadar varır. Bu eylem hem bireysel bir hesaplaşmanın hem de değerler düzeyinde bir çöküşün göstergesidir. Bu plan ve Mahpeyker'in Dilaşup'u şeytani bir figüre dönüştürme çabası, köle ahlakının temel reflekslerinden birisi olarak karşımıza çıkar. Mahpeyker'in amacı, ötekini itibarsızlaştırarak onu kendi seviyesine indirmek ve böylece efendi ahlakına karşı bir zafer elde etmektir. Sonuçta, Dilaşup da Ali Bey'in gözünde Mahpeyker'in konumuna düşer; masumiyet ve saflık imgeleri yıkıma uğrar. Böylece, köle ahlakının olumsuzlama stratejisi ve şeytanlaştırma arzusu başarıya ulaşır. Artık Mahpeyker, hınç duygusunun nihai kaynağı olarak gördüğü Ali Bey'e yöneltir. Ahlaki zeminden kopan bu hınç, yerini kalıcı ve yok edici bir öfkeye bırakır.

Köle ahlakı, efendi ahlakının sunduğu tüm değerleri "kötü" olarak damgalar ve kendi zayıflığı ile güçsüzlüğünden kaynaklanan eylemsizliğin bir uzantısı olarak hınç duygusunu besler. Ancak bu hınç; sürekli, dolaylı ve tepkisel bir biçimde ortaya çıkar. Köle ahlakı, kendi varlığını efendi ahlakına karşı geliştirdiği olumsuzlama ve karşıtlık üzerinden tanımlar. Bu yönüyle, köle ahlakı başlı başına tepkisel ve bağımlı bir ahlaki duruşun ifadesidir.

Bu sürekli tepkisellik, Dilaşup'un devre dışı kalmasıyla birlikte doğrudan Ali Bey'e yönelir. Mahpeyker hem yaşadığı aşağılanmanın hem de toplumsal dışlanmışlığın yarattığı öfkeyle Ali Bey'den nefret eder ve ondan öç almak ister. İlk adımda, Ali Bey'in kendisi yerine tercih ettiği Dilaşup'u yozlaştırarak onu gözünden düşürür ve kendi seviyesine indirir. Zaten köle ahlakının temel özelliklerinden biri, Nietzsche'nin ifadesiyle, "onun daha akıllı, zeki ve ihtiyatlı" (Karatekeli, 2016, s. 188) olmasıdır; çünkü doğrudan eylem yerine dolaylı yollardan, entrika ve hileyle hedefe ulaşmayı tercih eder.

Mahpeyker, planın ikinci aşamasında bu kez Ali Bey'i tamamen ortadan kaldırmayı hedefler. Hınç duygusunun yönlendirdiği bu intikam arzusu, onu daha önce olduğu gibi doğrudan şiddetle hareket etmeye sevk eder. Bu doğrultuda tuttuğu Hırvat adlı bir katil aracılığıyla Ali Bey'in öldürülmesini ister. Böylece, köle ahlakının tepki odaklı doğası, fiziksel düzlemde bir yıkıma dönüşür.

Mahpeyker'in bu son eylemi, hıncın en uç formuna, yani yok etme arzusuna evrilmesini temsil eder.

Mahpeyker, işlediği fiilin uhrevi sonuçlarından zaman zaman korkuya kapılsa da içindeki derin hınç duygusu bu korkunun önüne geçer. Yer yer vicdani bir çatışma yaşasa da "gayzından çatlamak havfiyle karar-ı hatarnâkinden nükûl edeme(mez)" (s. 147). Bu durum, onun toplumsal ve ahlaki normlara tam anlamıyla bağlanamayışının ve köle ahlakı içinde kökleşmiş bir hınçla hareket etmesinin doğal bir sonucudur. Mahpeyker, hıncını doyurmak adına, "kan yalamakla mütelezziz olan sibâ-i vahşete bile istikrah verecek derecelerde bî-rahmane bir intikam daha almak tasavvuruna kalkış(ır)" (s. 148). Böylece, Mahpeyker artık kendi iç karanlığıyla beslenen, etik sınırları aşan bir hınç makinesine dönüşür.

Mahpeyker, öteki dünyada karşılaşacağı cezanın ağırlığının farkındadır; ancak vicdanını bastırmak için aklına gelen her savunmayı kendisine tekrarlar ve hiçbirini dile getirmekte tereddüt etmez. Çünkü, "din, uzantısı olduğu ilkeleri iyi kötü saklar (ve özellikle kriz dönemlerinde hiç saklayamaz olur: olumsuz öncüllerin ağırlığı, intikam ruhu, hıncın gücü" (Deleuze, 2016, s. 152). Bu ifade, Mahpeyker'in içsel çöküşünü ve ahlaki sapmasını geleneksel inanç sistemlerinin çözülüşüyle belirginleşen bir modern ahlak krizinin ürünü olarak değerlendirmemizi sağlar. Mahpeyker'in intikam arzusu, kişisel bir kin ve nefretin yanı sıra köle ahlakının içselleştirdiği ve modernitenin çözülmüş değerler sistemi içinde güçlenen hınç duygusunun bir tezahürüdür.

Dilaşup, Mahpeyker'in evinde bir köle olarak yaşamaktadır; ancak içine sürüklendiği esaret, onu suskun kılmamıştır. Tesadüfen Mahpeyker'in kurduğu planı öğrenir. Mahpeyker, Ali Bey'in davet edileceği bir evde, Hırvat adlı kiralık katil aracılığıyla öldürülmesini tasarlamaktadır. Bu ölümcül plan karşısında Dilaşup, Ali Bey'i kurtarmak adına harekete geçer. Ali Bey'in yanına gider ve Mahpeyker'in kurduğu tuzağı haber verir. Ona, Mahpeyker'in kendisini öldürmeyi planladığını ve bir an önce polise başvurması gerektiğini bildirir. Ali Bey, Dilaşup'un uyarısıyla apar topar karakolun yolunu tutar. Ardında kalan Dilaşup ise, Ali Bey'in paltosunun altına gizlenir. Plan, tersine döner. Hırvat, karanlıkta Ali Bey sandığı Dilaşup'u sırtından bıçaklar. Mahpeyker'in hınçla örülmüş entrikalarının kurbanı olan Dilaşup, oracıkta hayata gözlerini yumar. Ali Bey geri döndüğünde, yerde yatan Dilaşup'un cansız bedeniyle karşılaşır.

Bu trajik sahneyi dolabın arkasından izleyen Mahpeyker, yıllardır içinde biriktirdiği hıncın doruğunda bile aradığı tatmini bulamaz. Bir anda dolabın arkasından çıkar ve içinde hiddet, tereddüt, korku, istediğini elde edememenin yarattığı hayal kırıklığı ve derin bir güvensizlik gibi şiddetli duyguların etkisiyle Mahpeyker, Ali Bey'in Dilaşup'a yönelttiği sadakatsizlik suçlamasının kendi kurduğu yalandan ibaret olduğunu itiraf eder.

Mahpeyker'in hınç duygusu, köle ahlakının bir tezahürü olup onun karakterine adeta yapışmıştır. Bu duygu, onun ruhunun en derinlerinde kök salmış ve intikamı içselleştirerek kendine özgü yeni bir ahlak anlayışı geliştirmesine neden olmuştur. Mahpeyker'in bu yeni ahlaki yaklaşımı, efendi figürlerinin ortadan kaldırılmasını ve onların temsil ettiği değerlerin yerine, sıradan bireyin -yani köle ahlakının- egemenliğini amaçlar. Bu ahlaki dönüşüm, toplumsal bir paradigma değişiminin göstergesidir. Nietzscheci perspektiften bakıldığında bu süreç, modernizmin hem bir nedeni hem de bir sonucu olarak şekillenir. Mahpeyker'in hınç duygusu, bir düzenin çöküşünü, efendi ahlakının yıkılışını ve yerine köle ahlakının ikamesini simgeler.

Romanda efendi ahlakının temsilcisi olan Ali Bey, Mahpeyker'in itirafları sonrasında çılgına döner ve Dilaşup'un sırtındaki hançeri alarak Mahpeyker'i kalbinden bıçaklar. Ancak bu eylem,

efendinin hınç duygusunu içselleştirerek harekete geçtiği anlamına gelmez. Çünkü, "efendi, coşkulu bir anilik içinde intikam alır" (Karatekeli, 2016, s. 188) Efendi ahlakı, hıncı sürekli besleyen ve onun kimliğinin merkezine yerleştiren köle ahlakından farklıdır. Efendi için intikam, anlık bir öfke ve taşkınlığın sonucudur.

Köle ahlakı ile efendi ahlakının hınç duygusunu hayata geçirme biçimleri arasında niteliksel farklılıklar bulunmaktadır. Efendinin unutma yetisi, onun hınç duygusundan kolayca sıyrılmasını mümkün kılar. Ali Bey'in Mahpeyker'i coşkulu bir anilik içinde öldürmesi de onun yaşamı düzene koyan içsel yapısının ve efendi ahlakının bir yansımasıdır. Bu eylem, Ali Bey'in hınç duygusunu kişiliğinin merkezine yerleştirmediğini aksine ani bir öfke patlamasıyla hareket ettiğini ortaya koyar. Böylece o, köle ahlakının hınçla tanımlanan karakterlerinden ayrılır ve efendi ahlakının temsilcisi olarak anlatıda yerini alır.

Ali Bey, Mahpeyker'i öldürerek efendi ahlakının köle ahlakının tepkiselliği karşısındaki üstünlüğünü ortaya koymuştur. Ancak bu yok ediş, yalnızca bireysel bir intikam eylemi olarak değerlendirilmemelidir. Mahpeyker, köle ahlakının toplumdaki bir temsili olarak varlık gösterir. Dolayısıyla onun ölümü, bireysel hesaplaşmadan çok, köle ahlakının barındığı hınç ve olumsuzlayıcı duyguların tasviyesi anlamına gelir. Bu bağlamda, Namık Kemal'in idealize ettiği toplum, efendi ahlakının egemen olduğu bir düzene dayanır. Bu düzende, köle ahlakının sembolü olan hınç duygusu olumsuzlanır ve dışlanır. Böylece *İntibah*, yalnızca bireysel bir trajediyi anlatmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal ahlakın yeniden inşasına yönelik bir model sunar. Roman, modernleşme sürecinde yozlaşan değerlerin karşısında efendi ahlakının ilkelerini koyarak ahlaki bir idealin izini sürer.

Sonuç

Osmanlı'nın modernleşme sürecini yakından takip eden Namık Kemal, Osmanlı'daki modernleşme sorunsalını geleneksel ahlaki değerlerin korunması ve geliştirilmesi üzerinden inşa etmeye çalışır. Bunun için de edebiyatı bir araç olarak kullanır. Dönemin önemli eserlerinden olan *Ahlak-ı Alâî*'nin ancak eğitim almış kişiler tarafından okunabileceğini, *Makamat-ı Harirî* gibi kitapların ise ahlakı düzelttiğini söylemenin yanlış olduğunu belirtir. Halka ulaşmanın edebiyatla mümkün olacağını düşünen Namık Kemal, edebiyatı aynı zamanda bir eğitim aracı olarak görür. Bu çerçevede, *İntibah*, modernist ahlak anlayışının toplumsal krizlere yol açan yapısını gözler önüne sererek geleneksel ahlak anlayışının ön plana alındığı bir romandır.

Romanın merkezinde yer alan Ali Bey ve Mahpeyker ilişkisi, efendi ahlakı ile köle ahlakı arasındaki çatışmanın birey üzerindeki çelişkili etkilerini anlamak açısından kritik bir çerçeve sunar. Ali Bey, geleneksel ahlak ile modernist ahlak anlayışı arasında sıkışan bir tip olarak Osmanlı toplumunun yaşadığı ikilemi temsil eder. O, yeni kültürel kodlarla şekillenen düşünceleriyle harekete geçse de bu çaba felaketle sonuçlanır. Namık Kemal'in ahlak temelli sorgulamalarının merkezi kişisi olan Mahpeyker, Nietzsche'nin köle ahlakı bağlamında değerlendirildiğinde toplum tarafından dışlanmış olmanın getirdiği hınç duygusunu içselleştiren ve bu duygunun güdümünde hareket eden bir tip olarak öne çıkar. Romanın finali, efendi-köle ahlakı çatışmasının en belirgin şekilde görünür olduğu andır. Hınç duygusunun refakatinde Dilaşup'un ölümü ve nihayetinde Ali Bey'in Mahpeyker'i öldürmesi, geleneksel ahlak anlayışının modernist ahlak ahlayışını ortadan kaldırması olarak okunabilir. Ancak burada Namık Kemal'in sunduğu yapı, yalnızca modernist ahlak anlayışının yok edilmesi değildir. Geleneksel etik değerler çerçevesinde ahlaki ve toplumsal düzenin yeniden inşa edilmesini öne sürer.

Ali Bey'in annesi Fatma Hanım ve Dilaşup karakterleri, bu düzenin idealize edilmiş temsilcileridir. Fatma Hanım, geleneksel Osmanlı ahlakının ve toplumsal normların koruyucusu olarak oğlunu modernist ahlak anlayışının etik krizlerinden uzak tutmaya çalışan bir tipken, Dilaşup Osmanlı toplumunun ideal kadın figürünü temsil eder. Mahpeyker'in ahlaki çöküşü ve hınç duygusuyla hareket etmesi ise onun modernist ahlak anlayışının bir yansımasıdır.

Sonuç olarak *İntibah,* yalnızca bireysel tutkuların ve ahlaki krizlerin anlatıldığı bir roman değil; aynı zamanda Osmanlı modernleşmesi sürecinde değişen toplumsal düzene yönelik ahlaki temelli çözüm önerileri sunan bir metindir. Roman, modernist ahlak anlayışının etik ve duygusal yönlerine dair önemli bir tartışma açarken Osmanlı'daki birey ve toplum üzerindeki etkilerini anlamak için kritik bir referans noktası oluşturur.

Extended Abstract

This article discusses the transformation of ethical values through a literary text by analyzing the novel Intibah by Namık Kemal, one of the founding thinkers of Ottoman-Turkish modernization in the Tanzimat period, within the framework of Friedrich Nietzsche's concepts of "master-slave morality" and "ressentiment." This study examines the moral crises that the Ottoman society faced during the modernization process in the context of value conflicts that emerged at the individual and social levels. It is emphasized that Namık Kemal positions literature not only as an esthetic field but also as a tool for the production of moral consciousness and social values.

The effects of modernization on Ottoman society were not limited to institutional or political transformations; it also radically affected the ethical attitudes and values of the individual. In this context, Intibah reveals the moral crisis of the individual through emotions such as love, betrayal and resentment. Mahpeyker, one of the characters of the novel, is a concrete representation of "slave morality" and resentment as defined by Nietzsche. Mahpeyker's individual tragedy is read not only as an ethical deviation but also as a reflection of the transformative and destructive effect of Tanzimat modernization on the individual. Her resentment is the product of a reactive position directed against an external authority on a moral ground that has lost its power and cannot produce value.

The character of Dilaşup, on the other hand, represents traditional Ottoman values and is characterized by virtues such as loyalty, innocence and chastity. Dilaşup's ethical stance prioritizes social responsibility over individual autonomy, showing that morality is shaped on a historical-social basis rather than an internal one. On the other hand, the character of Ali Bey is an intermediate figure who vacillates between these two contrasting moral structures and represents the wounded consciousness of Ottoman society in a transitional period. His dramatic confusion points to the state of emptiness and directionlessness created in the individual by the break with the traditional value system.

The article analyzes the emotional worlds of the characters in Intibah and the structural transformations behind their ethical choices based on Nietzsche's theoretical framework that associates "master morality" with subjects who have the power to create their own values and "slave morality" with individuals who have lost the power of action and can only create their own value by negating the other. In particular, Mahpeyker's resentment is not only an individual desire for revenge but also the product of a deep ontological rupture created by the feeling of social exclusion and humiliation. The central theme of Namık Kemal's novel, "moral decadence," is read not only through individual weaknesses or corruption but also through the epistemological and cul-

tural ruptures that Ottoman society faced in the process of modernization. In this context, Intibah has been evaluated as an ethical text that questions the moral dimension of modernization beyond being a novel of manners in the classical sense.

However, the study does not only focus on the content of the novel. It also discusses the capacity of literature to shape the emotional world of the individual and produce social consciousness. In this respect, Namık Kemal's literary production embodies both a cultural reaction to the modernization process and an alternative moral discourse. Therefore, the literature is constructed here not as a passive field of transmission, but as a field of critical possibilities.

Moreover, the study draws attention to how the emotional worlds of the novel's characters -especially resentment- are shaped by the historical and ideological contexts of the period. The affective states in the novel are analyzed not only as individual fluctuations but also as cultural manifestations of a society undergoing a radical transformation. Situating these emotional reactions within the framework of Nietzsche's critique of morality contributes to the understanding of how Tanzimat-era literature responded to the tensions of modernization. This approach also contributes to the field of emotion studies, which is becoming increasingly important in literary studies, and evaluates emotions as the main indicators of historical and moral transformation in the Ottoman context.

In conclusion, this study aims to reveal the relationship between literature and philosophy, the individual and society, and emotion and morality in a multi-layered manner by interpreting the moral transformations in modern Ottoman society through Nietzsche's theoretical framework through Namık Kemal's novel Intibah. The characters of the novel are considered not only as fictional figures but also as representations of the ethical ruptures created by modernization in the individual and society. In this context, the main thesis of the study is that the ethical transformations brought about by Tanzimat modernization lead to various conflicts in the emotional world of individuals and that Namık Kemal opens up the moral dimensions of this transformation for discussion through his novel Intibah.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Adorno, W. T ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Aktaş, Ş. (1993). "Namık Kemal ve İnsan", *Doğumunun Yüzelli Yılında Namık Kemal* içinde, 1-12. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

Aktaş, Ş. (2021). "Roman Hakkında", *İntibah* içinde, haz. Prof. Dr. Yakup Çelik. Ankara: Akçağ Yayınları.

Akün, Ö. F. (2006). "Nâmık Kemal", *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 32: 361-378. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkilâp Kitapevi.

Argunşah, H. (2006). "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,* 4/8: 23-100, erişim tarihi 14 Kasım 2024.

Deleuze, G. (2016). *Nietzsche ve Felsefe*, Çev. Ferhat Taylan. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Dino, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Doğan, İ. E. (2022). "Nietzsche, Hınç, Tinsel Yazgı", *Cogito,* 107: 8-18.

Enginün, İ. ve Kerman, Z. (2011). "İntibah Mukaddimesi", *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri -4- Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)* içinde, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Enginün, İ. ve Kerman, Z. (2011). "Mukaddime-i Celâl", *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri -4- Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)* içinde, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Göçgün, Ö. (2009). *Edebiyat ve Fikir Dünyamızda: Namık Kemal - Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler-,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Gür, İ. (2010). "İntibah Romanında Modern İnsan Arayışı", *Doğumunun 170. Yılında Uluslararası Namık Kemal Sempozyumu (20-22 Aralık) Bildiriler* içinde 571-578. ed. Orhan Kemal Tavukçu-Ali Tibe. Tekirdağ: Bizim Büro Basımevi.

Kant, I. (2015). *Seçilmiş Yazılar*, çev. Nejat Bozkurt. Bursa: Sentez Yayınları

Kaplan, M. (1948). *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.

Kaplan, M. (2004). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3-Tip Tahlilleri,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karatekeli, E. (2016). "Ahlâkın Soykütüğünde Hınç Duygusu", *Doğu Batı,* 77:181-192.

Korkmaz, R. (2007). "Yeni Türk Edebiyatına Giriş", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* içinde. 13-42. ed. Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayınları.

Kudret, C. (1977). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1*, İstanbul: Varlık Yayınları.

Kürüm, E. (2021). "Sergüzeşt-i Ali Bey Yahut Sergüzeşt-i Âli-i Osman Siyasi Bir Roman Olarak İntibah", *Türkiyat Mecmuası,* 31/1:281-299, erişim tarihi 1 Ekim 2024. DOI: 10.26650/iuturkiyat.796914

Moran, B. (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 - Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Namık Kemal. (2019). "Son Pişmanlık-İntibah", *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler* içinde (s. 47-56). ed. Hakan Sazyek ve Esra Sazyek. Ankara: Akçağ Yayınları.

Namık Kemal. (2021). *İntibah*. haz. Prof. Dr. Yakup Çelik. Ankara: Akçağ Yayınları.

Newman, S. (2022). "Hınç Siyaseti ve Gönüllü Kölelik Üzerine", çev. Bülent O. Doğan. *Cogito,* 107: 121-138.

Nietzsche, F. (2020). *Ecce Homo*, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu. İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2024). *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*, çev. Ahmet İnam. İstanbul: Say Yayınları.

Okay, M. O. (2018). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Polat, A. (2017). "Namık Kemal'de Ahlaki Kaygı Temelli Metinleştirme: İntibah ve Ahlâk-ı Alâi", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi,* 6/3: 1564-1573, erişim 14 Eylül 2024. https://doi.org/10.7884/teke.3948

Reyhanoğulları, G. (2015). "Namık Kemal ve Mehpeyker Bağlamında İntibah'ı Yeniden Okumak", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 8/36:209-216, erişim 25 Ekim 2024. DOI: 10.17719/jisr.2015369501

Sevim, G. (2016). "İntibah Romanında Yapı ve İzlek", *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 2/2: 73-97, erişim tarihi 12 Ekim 2024.

Tanpınar, A. H. (2003). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tanpınar, A. H. (2014). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Touraine, A. (2018). *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uçman, A. (2011). "Namık Kemal", *Tanzimat Edebiyatı* içinde, ed. İsmail Parlatır. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ure, M. (2022). "Hınç/Ressentiment", çev. Bülent O. Doğan, *Cogito,* 107: 19-48.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 235-250
DOI: 10.30767/diledeara.1876556 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın mütercim habitusunun *Mürebbiye*'ye etkisi

"The effect of Hüseyin Rahmi Gürpınar's translator habitus on his Mürebbiye novel"

Osman COŞKUN*

*Doç. Dr. Marmara Üniversitesi, İTBF Mütercim Tercümanlık Bölümü İstanbul, Türkiye.
e-posta: ocoskun77@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6803-3189
ROR ID: ror.org/02kswqa67

Yazarın çalışmasına ait hakemlik süreci devam ederken, dergimizdeki rolü askıya alınmış; böylece sürece erişimi engellenerek çift taraflı kör hakemlik ilkesi korunmuştur.

The author's role within our journal has been suspended while the peer review process of their submission is ongoing; thus, their access to the process has been restricted to ensure the integrity of the double-blind peer review principle.

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
29.01.26
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
03.03.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Coşkun, O., Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mütercim Habitusunun Mürebbiye'ye Etkisi
Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 33, 235-250
doi.org/10.30767/diledeara.1876556

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Bu çalışmada, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın mütercimlik faaliyetlerinin ve Batı edebiyatı ile kurduğu yoğun ilişkinin yazarlık kimliğine etkileri Mürebbiye romanı üzerinden ele alınmıştır. Edebî eserlerinin biçimlenmesinde gözlem gücü ve toplumsal duyarlılığın yanı sıra mütercimlik geçmişinin de etkisi olduğu gözlemlenmektedir. Araştırmanın kuramsal çerçevesinde öncelikle çeviri sosyolojisi ekseninde Pierre Bourdieu'nün habitus kavramı üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Habitus, kişinin geçmiş yaşantıları, toplumsal konumu ve edindiği deneyimler aracılığıyla inşa edilen, bir dizi kalıcı ve aktarılabilir algılama, düşünme ve eyleme şeması olarak tanımlanabilir. Yazarın mütercim habitusu, kendisinin ortaya koyduğu edebî eserlere çeşitli yönlerden katkı yapmıştır. Gürpınar'ın Emile Gaboriaux, Alfred de Musset ve Paul de Kock gibi yazarlardan yaptığı tercümeler, Vidinli Tevfik Paşa'dan aldığı Fransızca kitaplar ve Ahmed Midhat Efendi ile İkdam/Sabah gazetelerindeki mütercim-muharrirlik deneyimleri, yazarın edebî yönünü şekillendiren temel unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Gürpınar mütercim kimliğini, Mürebbiye romanında çeşitli yönleriyle işlemiştir. Romandan seçilen örnek ifadeler mütercim habitusuyla ilişkilendirilerek incelenmiştir. Çalışmada, çevirmen kimliğinin edebî üretimdeki rolü, çeviri sosyolojisi ekseninde tartışmaya açılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Hüseyin Rahmi Gürpınar, mütercim, habitus, Bourdieu, Mürebbiye.

Abstract

In this study, the impact of Hüseyin Rahmi Gürpınar's translation activities and his intensive engagement with Western literature on his identity as an author is examined through the novel *Mürebbiye*. It is observed that, alongside his power of observation and social sensitivity, his background in translation also played a significant role in shaping his literary works. Within the theoretical framework of the research, an evaluation is first conducted through Pierre Bourdieu's concept of habitus within the axis of the sociology of translation. Habitus can be defined as a set of durable and transposable schemes of perception, thought, and action, constructed through an individual's past life, social position, and acquired experiences. The author's translator habitus contributed to his literary production in various ways. Gürpınar's translations of authors such as Émile Gaboriau, Alfred de Musset, and Paul de Kock, the French books he obtained from Vidinli Tevfik Pasha, and his experiences as a "translator-author" (mütercim-muharrir) at the newspapers İkdam and Sabah alongside Ahmed Midhat Efendi are considered fundamental elements shaping his literary direction. Gürpınar incorporated his translator identity into his novel Mürebbiye through various aspects. Selected excerpts from the novel are analyzed in relation to his translator habitus. This study opens the role of the translator's identity in literary production to discussion at the intersection of the sociology of translation and translation history.

Keywords: Hüseyin Rahmi Gürpınar, translation, habitus, Bourdieu, Mürebbiye.

1. Giriş

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), Türk edebiyatında toplumsal meseleleri mizahi ve eleştirel bir üslupla işleyen önemli bir figürdür. Edebî eserlerinin biçimlenmesinde gözlem gücü ve toplumsal duyarlılığın yanı sıra mütercimlik geçmişinin de belirleyici olduğu ileri sürülebilir. Gürpınar'ın Batı edebiyatından yaptığı tercümeler ve Fransız romanlarına yönelik yoğun ilgisi, onun edebî tercihlerini, tematik odaklarını ve üslup eğilimlerini etkilemiştir (Göçgün, 1953: 254). Bu çalışmada, Gürpınar'ın mütercimlik geçmişinin yazarlığına yansımaları Pierre Bourdieu'nün habitus kuramı doğrultusunda incelenecektir. Amaç, çevirmen kimliğinin edebî üretimdeki rolünü hem tarihsel hem de sosyolojik bir perspektifle ortaya koymaktır. Bourdieu'nün habitus kavramı çeviribilim çalışmalarında sosyolojik bakış çerçevesinde sıkça ele alınan konulardandır. Tahir Gürçağlar (2013: 44) habitus kavramı sayesinde, sosyo-kültürel olgular ile farklı çevirmenlerin uyduğu (veya direndiği) çeviri normları arasında daha güçlü kavramsal köprüler kurulabileceğini ifade eder. Bogenç-Demirel (2014) çeviriyi Bourdieu sosyolojisiyle ilişkilendirerek, çevirmenleri ve çeviri süreçlerine katılan çoklu eyleyicileri ve bu eyleyicilerin çeviri ürününün ortaya çıkışında bireysel ve toplumsal düzeydeki etkilerini ele alır. Çeviri sosyolojisi Bourdieu'nun kavramlarıyla ele alıp, çeviriyi dilsel bir aktarımın ötesinde, toplumsal, kültürel ve ideolojik bir eylem olarak kavramsallaşmasını yorumlar. Bu görüşten hareketle çevirinin yalnızca dilsel bir faaliyet olarak değil, aynı zamanda toplumsal bir pratik olarak ele alındığını vurgular. Çevirmenlerin ve çeviri süreçlerinin toplumsal bağlamda nasıl konumlandığını açıklar. İnce ve Gündüz (2023) Pierre Bourdieu'nün habitus, alan, sermaye, doxa, simgesel şiddet kavramları üzerinden Lady Mary Wortley Montagu'nun *Mektuplar* adlı eserinin, Ahmet Refik tarafından Cumhuriyet döneminde yapılan ilk Türkçe çevirisi üzerinden sosyolojik bir incelemesini yapmıştır.

Yılmaz Kutlay (2015) Kıymet Erzincan Kına'nın *Alice Harikalar Diyarında/Aynadan İçeri* çevirisini Bourdieu'nün "habitus" kavramından yola çıkarak çevirmen kararlarını açıklamaya çalışmıştır. Çevirmenlerin kararlarını açıklarken yalnızca metin ve kültür odaklı paradigmaların yeterli olmadığını belirtmiş; çevirmenin kişisel tarihi, habitusu ve toplumsal konumunun da dikkate alınması gerektiğini vurgulamış; çevirmeni çeviri sosyolojisi içinde aktif bir özne olarak konumlandırmıştır. Gonne (2018) *Habitus Kavramı ve Çeviribilimdeki Yeri'*ni ele alan Gisella M. Vorderobermeier editörlüğünde hazırlanan *Remapping Habitus in Translation Studies* adlı eseri incelemiştir. Habitus'un artık çeviribilimde "deneme" aşamasını geçmiş, yerleşmiş bir kavram olduğuna atıfta bulunur. Metinde, Bourdieu'nün meşhur tanımına atıfta bulunularak çevirmenin geçmiş deneyimlerinin, eğitiminin ve sosyal konumunun, onun çeviri kararlarını şekillendiren içselleştirilmiş bir pusula olduğunu vurgulanır.

Özyurt'un (2024: 299-301) habitus değerlendirmesi ise çevirmen pratiğinin içselleştirilmiş kültürel şemalara nasıl dönüştüğünü ve bunun edebî tercihlere nasıl yansıdığını kavramsallaştırır. Habitusun çevirmen bağlamında nasıl okunabileceğini ve çevirmen pratiğinin kültürel şemalarla nasıl ilişkilendiğini tartışır. Özyurt'a göre habitus, çevirmenin tercihlerini, stilistik eğilimlerini ve alan içindeki konumunu açıklamada işlevseldir. Can (2023) Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Müreb-biye* romanındaki gülünç unsurları, Henri Bergson'un "gülme" kuramı çerçevesinde; biçimler, jestler ve devinimler odağında incelemiştir. Gürpınar'ın karakterlerini derinliği olmayan tiplere dönüştürerek ve onları zaafları üzerinden karikatürize ederek ahlaki bir ders vermeyi amaçladığını savunur. Romandaki gülmece; toplumsal normların dışına çıkan, mekanikleşen ve kendi bedeniyle çelişen karakterlerin devinimleri üzerinden ele alınmıştır.

Koçak (2016) Osmanlı Türk toplumunun Batılılaşma sürecinde önemli bir figür hâline gelen "Avrupalı mürebbiyeler" olgusunu tarihsel ve edebî bir perspektifle ele almaktadır. Mürebbiyelerin Osmanlı modernleşmesinde bir "aracı kurum" görevi gördüğünü savunur. Bu figürlerin, Batılı hayat tarzını doğrudan aile mahremiyetine soktuğunu; ancak ehil olmayan kişilerin (Anjel gibi) mürebbiye olarak seçilmesinin, toplumsal yapıda derin yaralar açtığını belirtmiştir.

Gürpınar'ın *Mürebbiye* romanı faklı yönlerden incelenmiştir. Tüzer (2011) ve İldeş (2021) eseri anlatının ve üslup bakımından ele alır. Muhaxheri ve Sezer (2019) romanı toplumsal ahlak bağlamında inceler. Alagöz (2018), Uçman (2014), Çelik (2013) eseri Batılılaşma ekseninde irdeler. Aytekin (2025) ve Kösteloğlu (2022) farklı eserlerle ile karşılaştırıp irdeler. Bunların yanında Oto (2024), Serdar (2007), Kanter (2021), Arslan (2024), Güzelce (2006) Gürpınar'ın eserleriyle ilgili faklı bağlamlarda araştırmalar yapmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın mütercim habitusunun yalnızca edebî kimliğinin oluşumuna değil, bireysel edebî üretimin özgünlüğüne ve yaratıcılığına yaptığı katkıyı *Mürebbiye* romanı üzerinden ortaya koyarak, çeviri sosyolojisi ile çeviri tarihi kesişiminde yeni bir tartışma alanı açmaktadır. Çalışmanın özgün yönü, Gürpınar'ın mütercimlik faaliyetlerini yalnızca edebî kimliğinin oluşum sürecinde bir arka plan unsuru olarak değil, aynı zamanda bireysel edebî üretimin doğrudan belirleyici bir faktörü olarak ele almasıdır.

2. Bourdieu'nün habitus kuramı

Pierre Bourdieu, 20. yüzyıl Fransız sosyolojisinin önde gelen ve geniş yankı uyandıran düşünürlerinden biridir. Habitus, simgesel şiddet ve toplumsal alan (field) gibi kavramlar etrafında geliştirdiği kuramsal çerçeve, sosyolojik yöntemin yeniden tartışılmasına yol açmıştır. Bourdieu'nun temel amacı, toplumsal ilişkilerin işleyişini belirleyen görünmez yapıları açığa çıkararak, bu ilişkilerin eleştirel bir perspektifle çözümlenmesini mümkün kılmaktır. Bu yaklaşım, sosyolojiyi yalnızca betimleyici bir disiplin olmaktan çıkarıp toplumsal eşitsizliklerin yeniden üretim mekanizmalarını teşhir eden ve dönüştürmeye yönelik eleştirel bir bilim olarak konumlandırır.

Pierre Bourdieu, habitus kavramına çeşitli tanımlar getirmiştir. En bilinen açıklaması *Le Sens Pratique*'te (1980: 88) yer alır. Ona göre, belirli bir toplumsal varoluş koşuluna bağlı olarak gelişen şartlanmalar, habitusları üretir. Habitus, süreklilik gösterebilen ve kuşaklar arası aktarılabilen eğilimler bütünüdür; aynı zamanda yapılandırılmış oldukları kadar yapılandırıcı işlev gören yapılardır. Bu eğilimler, bireylerin amaçlarının ve bu amaçlara ulaşma yollarının bilinçli olarak farkında olmalarını gerektirmeksizin, pratikleri ve düşünsel tasarımları nesnel olarak düzenleyen ve yönlendiren ilkeler olarak işler. Habituslar, herkesin yaşam koşullarına ve izlediği toplumsal yola göre değişiklik gösterir. Aynı sosyoekonomik statüye sahip bir grup insanın yaşam koşulları aynıysa, bu kimseler kısmen aynı habitusa sahiptirler (Jourdain ve Naulin, 2020: 43). Ritzer (2010: 530-532) sosyoloji kuramlarını ele aldığı çalışmasında Bourdieu ve farklı araştırmacılara atfen habitus kavramını açıklamıştır. Bu çalışmanın özeti olarak habitus ifadesinin on betimlemesini aşağıda sunulmuştur:

-Habitus, insanların sosyal dünyayla başa çıkmalarını sağlayan "zihinsel veya bilişsel yapılar"dır. İnsanlar, sosyal dünyayı algılama, anlama, takdir etme ve değerlendirme yoluyla içselleştirilmiş bir dizi şema ile donatılmıştır. İnsanlar, bu şemalar aracılığıyla hem pratiklerini üretirler hem de onları algılarlar ve değerlendirirler. Diyalektik açıdan, habitus, sosyal dünya yapılarının içselleştirilmesinin ürünüdür.

-Bir habitus, sosyal dünyada uzun süreli bir konumda bulunmanın sonucu olarak edinilir. Bu nedenle habitus, kişinin o dünyadaki konumunun niteliğine bağlı olarak değişir; herkesin aynı habitusu yoktur. Bununla birlikte, sosyal dünyada aynı konumda bulunanların benzer habituslara sahip olma eğiliminde oldukları görülmektedir.

-Herhangi bir bireyde tezahür eden habitus, bireysel tarih boyunca edinilir ve sosyal tarihte meydana geldiği belirli noktanın bir fonksiyonudur.

-Habitus hem kalıcı hem de aktarılabilirdir; yani bir alandan diğerine aktarılabilir.

-Habitus hem sosyal dünyayı üretir hem de sosyal dünya tarafından üretilir. Bir yandan habitus bir "yapılandırıcı yapı"dır; yani sosyal dünyayı yapılandıran bir yapıdır. Öte yandan, "yapılandırılmış bir yapı"dır; yani sosyal dünya tarafından yapılandırılan bir yapıdır.

-Bourdieu, habitusu "pratik tarafından oluşturulan ve sürekli olarak pratik işlevlere yönelik yapılandırılmış ve yapılandırıcı eğilimler sistemi" olarak tanımladığında pratiğin aracı işlevini ifade etmiştir. Pratik, alışkanlığı şekillendirme eğilimindeyken, alışkanlık da hem pratiği birleştirmeye hem de üretmeye hizmet eder.

-Habitus, insanların seçim yapmalarını ve sosyal dünyada kullanacakları stratejileri seçmelerini sağlayan ilkeleri sunar.

-Habitusun ve işleyişinin farkında olmasak da, kendini pratik faaliyetlerimizde gösterir; örneğin, yeme, yürüme, konuşma ve hatta burnumuzu silme şeklimizde.

Bu betimlemeler, ele alınan konunun kavramsallaştırması amacıyla ortaya konulmuştur. Gürpınar'ın mütercim kimliği ve batı edebiyatından okuma birikimi onun edebî üretim pratiğine katkı sağlamıştır. Yapmış olduğu mütercimlik faaliyetlerinin edebî üretime etkilerini tarihsel ve sosyolojik bağlamda açıklamak üzere *Mürebbiye* romanı üzerinde çeviri sosyolojisi ekseninde inceleme yapılmıştır. Bu yaklaşım çevirmen kimliğinin edebî üretimdeki rolünü çok boyutlu olarak değerlendirmeye olanak tanır.

3. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın mütercimlik geçmişi

3.1 Tercüme eserleri

Gürpınar'ın erken dönem edebî etkinlikleri, büyük ölçüde Fransız romanlarına ve polisiye/romantik türlere dayanır. Göçgün'ün (1953: 254) bibliyografik çalışması, Gürpınar'ın Emile Gaboriaux'dan *113 Numaralı Cüzdan* (1305), *Bir Kadının İntikamı* (1307), *Batinyollu İhtiyar* (1307); Arnold ve Jules Claretie'den *Paris'te Bir Teehhül* (1308); Alfred de Musset'ten *Frederick ile Bernerette* (1313); Paul de Kock'tan *Biçâre Bakkal* (1319*)* adlı eserleri Türkçeye kazandırdığını belgelemektedir. Bu tercümeler, Gürpınar'ın dilsel ve tematik repertuarını doğrudan beslemiştir.

3.2 Okur, gazetecilik ve kurumsal deneyimleri

Komşusu Vidinli Tevfik Paşa'nın armağan ettiği, aralarında doksan iki ciltlik Voltaire külliyatının da bulunduğu Fransızca eserlerden oluşan kütüphane, Gürpınar'ın Batı edebiyatına yönelimini pekiştirmiştir. Bundan sonra yerli romanlara neredeyse ilgi göstermemiştir. On sekiz yaşında yazdığı *Ayna* adlı romanın (1887) Ahmed Midhat Efendi'nin *Tercümân-ı Hakîkat* gazetesinde tefrika edilmesi ve sonrasında gazetenin maaşlı yazar kadrosuna alınması, Gürpınar'ın edebî çevresini ve çeviri faaliyetlerini kurumsal bir zemine oturtmuştur. 1894'ten itibaren *İkdam* ve *Sabah*

gazetelerinde mütercim ve muharrir olarak çalışması, onun çeviri pratiğini süreklileştirmiş; Nâfia Nezâreti Tercüme Kalemi'ndeki kâtiplik görevi ise kurumsal çeviri deneyimini sağlamıştır. II. Meşrutiyet'in ilanı üzerine memuriyetten ayrılarak tamamen edebiyata yönelmiştir (*TDV İslam Ansiklopedisi*, 14. Cilt, 324-326). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın profesyonel yaşamındaki mütercimlik faaliyeti, onun edebî üretim sürecini belirleyen temel bir habitus bileşenidir. Gürpınar, yalnızca bir hikâye anlatıcısı değil, aynı zamanda Batı ve Doğu kültürü arasında bir köprü kuran "kültürel aracı" (cultural mediator) kimliğiyle hareket eder.

4. *Mürebbiye* romanının analizi

Gürpınar'ın Batılı temaları tercih etmesi ve Batılı karakter tiplerini romanlarına taşıması, dönemin kültürel ihtiyaçları ve yazarın kişisel okuma-çeviri birikimiyle açıklanabilir. *Mürebbiye* romanında Batılı mürebbiye figürünün seçimi, yalnızca bir anlatı tercihi değil; aynı zamanda Osmanlı toplumunun Batılılaşma sürecine ilişkin gözlemler ve eleştirilerle bağlantılı bir tarihsel nedenselliğin ürünüdür. Bourdieu'nün habitus kavramı, Gürpınar'ın çeviri pratiği ve okuma birikiminin (ör. Voltaire külliyatı, Fransız romanları) edebî üretimdeki pratik yansımalarını açıklamada etkilidir. Özyurt'un (2024: 299-301) belirttiği gibi, çevirmen habitusu kültürel şemalar aracılığıyla edebî tercihlere dönüşür; Gürpınar'ın *Mürebbiye*'deki dilsel tercihleri, karakter inşası ve tematik odakları bu habitusun ürünleri olarak okunabilir. Aşağıda metinden alınan örnekler içerikle ilgili çeşitli habitus tanımlarıyla ilişkilendirilip incelenmiştir.

4.1. Sosyal dünyayı algılama ve içselleştirilmiş şemalar

Habitus, bireyin dünyayı algıladığı bir "bilişsel şema»dır. Birey, bu şemalar aracılığıyla dünyayı değerlendirir.

1. Örnek:

"Matmazel'in o hanedeki çocuklara mürebbiye tayin edildiği bir ay müddetten beri, gerek Şemi, gerek Sadri Beyler odada, sofrada, salonda, bahçede Anjel'e rastladıkça sevdalı baygın bakışla-rıyla 'aimer' ve 'adorer' fiillerinin bugün çocuklara öğretmiş oldukları gibi yalnız şimdiki zamanı değil, bütün geçmiş zaman, gelecek zaman ve şart kiplerini ve belki de hiç bir dilin fiillerinde bulunmayan her türlü gramer dışı garip zamanları göğüs geçirerek çekmişlerdi." (Gürpınar, 2020: 12).

Gürpınar önce metin içinde Fransızca verdiği ifadenin sonraki bölümlerde tercümesini verir:

"'Sevmek' ve 'perestiş' etmek fiillerinin gördüğümüz acayip şekilleri Dehri Efendi'nin … köyündeki yalısında bahçede yeşillikler içinde denize bakan bir kameriye içinde çekiliyordu." (Gürpınar, 2020: 14-15).

2. Örnek:

"Yemek sonrası mürebbiye ile bahçede buluştular. Beyinlerinde dereden tepeden söz oldu. Şemi tutuk tutuk cevaplarla kızı hayli eğlendirdi. Nihayet söz 'aimer' fiilinin çekim suretine dayandı. Anjel, gülümseyerek acayip bir tekdirle dedi ki:

'Ayıp değil Şemi Bey, sen çocuk, böyle lakırdı öğretti?'

'Niçin cevap vermez?'

'Korkuyorum Matmazel.'

'A ba! Ben 'antropofaj' adam yiyecek? Ben değilim canavar... Niçin korkar?' " (Gürpınar, 2020: 69).

3. Örnek:

"'Mademoiselle! Je suis amoureux deséspéré, ayez pitie de moi'cümlesinden başka Fransızca söze benzer bir şey bulamaz..." (Gürpınar, 2020: 87).

Aşağıdaki paragrafta yukarıda geçen ifadenin tercümesini verir: "Bu defa da 'Matmazel bir aşk-ı nevmidim. Bana merhamet ediniz.' suretinde tertip etmiş olduğu cümleyi pek manasız pek zelilâne bulur." (Gürpınar, 2020: 89).

4. Örnek:

"Amca Bey bir hafta kadar uğraşır. Birçok cümleler tertip eder, Nihayet onların içinden şu: 'Matmazel! Âşıkane ihtiramatımı tenezzülen kabul buyurursanız gülümle beraber kalbimi size takdim ederim.' mealinde olan: 'Mademoiselle! Sivous daignez agréer mes amoureux hommages, je vous offre mon coeur avec ma rose.' cümlesini pek beğenir..." (Gürpınar, 2020: 89).

Gürpınar, roman karakterleri üzerinden dili sadece bir iletişim aracı değil, bir sosyal çekim alanı olarak kurgular. 1. örnekte «sevmek» fiilinin (aimer) çekimi üzerinden yapılan oyun, dil bilgisinin sosyal hayata sızmış bir şemasıdır. 2. örnekte Anjel gibi bir karakterin "yamyam" yerine daha teknik ve Fransızca kökenli "antropofaj" kelimesini (kendi dilindeki karşılığıyla) kullanması, yazarın çeviri birikimini karakterin ağzına yerleştirmesidir. Yazar, karakterin yabancılığını pekiştirmek için ona Türkçedeki basit kelimeleri değil, Fransızca tınılı teknik kelimeleri söyletir. Bu, yazarın dünyayı bir "çevirmen gözlüğüyle" algıladığının ve karakterlerini de bu melez dil üzerine inşa ettiğinin kanıtıdır. 3. ve 4. örneklerde Şemi ve Amca Bey'in Fransızca cümle kurma çabası, onların "Batılılaşmış birey" olma arzularının (habituslarının bir parçası) pratiğe dökülmüş hâlidir. Karakterler üzerinden yapılan bu edebî kurgu yazarın mütercim geçmişinin izlerini taşır.

4.2. Yapılandırılmış ve yapılandırıcı yapı olarak dil

Habitus, sosyal dünya tarafından yapılandırılırken (eğitim, çevre), aynı zamanda o dünyayı yeniden yapılandırır.

1. Örnek:

"Matmazel! Kendinize 'fiy püblik' yani harcıâlem bir kız, bize, yani yazarlara da 'moralist' yani 'ahlakıyun' adını veriyorsunuz. Bu iki tavsifin bir arada söylenmesi iki zıt şeyi toplama gibi görülürse de bu iki sanata şimdiki moral noktasından bakılınca aralarında görülecek şey büyük bir uzaklık değil, aksine apaçık bir yakınlıktır." (Gürpınar, 2020: 33).

2. Örnek:

"Bu odada mürebbiyenin malı olarak, lavabo üzerinde bazı tuvalet edavatıyla karyolanın başucundaki büronun üzerine vaz' edilmiş fildişinden mamul bir 'krusifi' yani Hazret-i Mesih'in salibe gerilmiş olduğu musavver bir heykel..." (Gürpınar, 2020: 73).

3. Örnek:

"Kendinin en ziyade sevdiği ve uykusu kaçtığı gecelerde mütalaa eylediği '*Les Aventures d'un Garnizon*', '*Un Mari Trompe*', '*Les Amours du Lit*', '*Chevalier de foblas*' nev'inden olan kıymettar kitaplarını kimsenin göremeyeceği yerlere saklardı. Bu gizli kitaplardan 'Les Tableaux Vivants' yani 'Zi-hayat Levhalar' unvanlı bir tanesini çıkardı." (Gürpınar, 2020: 76). Gürpınar'ın mütercim habitusu, romanın nesneler dünyasını da etkiler. 1. örnekte metni kurgularken sadece olay anlatmaz;

bir çevirmen gibi kavramları kaynak dilden (Fransızca) alıp hedef dile (Türkçe) yerleştirir. "Moral" (ahlak) noktasına bakıldığında, ahlakı anlatan yazar ile ahlaksızlık olarak damgalanan karakter aslında aynı toplumsal gerçekliğin parçalarıdır. Bu, toplumun yerleşik, sorgulanmayan genel geçer doğrularına (doxa) karşı mütercim habitusu üzerinden yapılan bir saldırıdır. 2. örnekteki "krusifi" (haç) veya 3. örnekteki Fransızca kitap isimleri, yazarın çevirmenlik birikimiyle yapılandırdığı bir atmosferdir. Yazar, Fransızca terimleri verip hemen yanına Türkçesini ekleyerek (yani metin içinde bir nevi çeviri yaparak) okuyucunun zihinsel şemasını da Batılı bir perspektifle yeniden yapılandırır.

4.3. Kültürel sermaye ve yanlış anlama

Habitus, bir alanda sahip olunan sermayeyi (dilsel, kültürel) kullanma yeteneğidir. Sermaye yetersiz olduğunda "gülünçlük" veya "yanlış anlama" ortaya çıkar.

1. Örnek:

> "Evvela yerlere kapanırcasına resmi bir şekilde selam eyler, sonra hürmetle dizlerini yere dayayarak çiçekleri titrek elleriyle uzatıp öksüre tıkana:
>
> 'Mademoisellel si vous daignez agréer mes amoureux hommages, je vous offre mon coeur avec ma rose.' cümle-i Franseviyesini o kadar anlaşılmaz bir suret-i telaffuzla söyler ki mürebbiye kelimatın bazılarını yanlış anlayarak hemen bir kahkaha salıverip:
>
> 'Hakikaten bu hal pek şık efendim... Bana gönlünüzle beraber kamburunuzu takdim etmeniz size mahsus bir incelik midir?' demek olan şu:
>
> 'Ah vraiment, Monsieur, c'est trés chic ça! Est-ce une galanterie à votre façon que de m'offrir votre coeur avec votre bosse' cevabını verince Amca Bey bütün bütün şaşırır...
>
> Biri 'gülüm', diğeri 'kamburum' manasına olan Ma rose ile Ma bosse kelimeleri beynindeki fark-ı ma'na ve fark-ı telaffuzu külliyen seçemeyecek bir hale gelip her ne olursa olsun bir cevap vermiş olmak için:
>
> 'Oui, Mademoiselle! Je vous offre mon coeur avec ma bosse' sözlerini aptalca ağzından kaçırınca bu sönük maskaralık Anjel'in o kadar hoşuna gider ki oturduğu fıstık dalından koltuğun üzerinden yarı beline kadar arkasına sarkarak tepine tepine güler. Ciddi bir ilan-ı muhabbetten ziyade bir evda komedisine benzeyen şu yeni yolda kambur takdimi amca beyin muvaffakiyyet-i âşıkanesini yüzde doksan temin eder." (Gürpınar, 2020: 90-92).

2. Örnek:

> "Ertesi günü Türkçe ve Fransızca olarak şu tasdikname Anjel'e verildi. Üslubundaki ve sözlerindeki garipliklerden dolayı olduğu gibi yazıldı:
>
> Tasdikname Sureti
>
> Bâdî-i terkîm-i tasdikname oldur ki
>
> "Müddet-i medide beyt-i abd-i ahkari-de sul bü's-sahihül-fakir Vahip ve Nezahet nâmân eslihul lahuteâlâ iki tıfl-ı âlûde-ceh-li keştîgâh-ı irfana çekerek bila-te'fif-i meza-him onlara zebân-ı Fransevi talim eden vükela-yi kemalat-ı Garbdan daha nice nice akd-i küşâ-yı cevahir-i ilm ü irfan olan mürebbiye-i bi-bedel Matmazel Louise Anjel Dupree'nin bahr-i maarif-i beşeriyyede şinâ-ver bir duhter-i yektü, lâzime-i iffetçe bir dür-dâne-i bi-hemta olduğunu musaddık işbu varakpâre-i hüsn-i hâl mumâ-ileyha Matmazel yeddine ita kılındı.
>
> Fi... Sene...
>
> Bu tasdiknamenin Fransızca sureti de kelime kelime Türkçesi ile aynı olduğundan mürebbiye 'bahr-i maârifi beşeriyyede şinaver'*(*insanlık bilgisi denizinde yüzen) ibaresinin tercümesi olan 'Nageuse dans la mer des sciences humaines' gibi terkibata güldü. Hele 'lâzime-i iffetçe' kendinin 'bir dürdane-i bî-hemta' olması cümlesinin Fransızcaya bade't-tercüme peyda eylediği garâbet-i şîve ve müeddâdan ziyade bu hususta Dehri Efendi'nin aklına, insan sarraflığındaki kudret-i mümeyyizesine gülüp şaştı." (Gürpınar, 2020: 176-177).

1. örnekteki «Ma rose” (gülüm) ve «Ma bosse” (kamburum) karmaşası, habitus ile gerçeklik arasındaki uçurumun en ikonik örneğidir. Amca Bey, Fransızca dil sermayesine sahipmiş gibi davranır ancak habitusu bu dili “doğal” olarak üretmeye yetmez. 2. örnekteki ağdalı Osmanlıca tasdiknamenin Fransızcaya çevrildiğinde yarattığı gariplik (Nageuse dans la mer...), iki farklı habitus (Doğu-Batı) arasındaki algısal uyuşmazlığın sembolüdür. Dehri Efendi’nin hazırladığı, mot-à-mot çeviri tekniği ile oluşturulmuş (kelimesi kelimesine aynı) “Tasdikname”, çevirinin biçimsel eşdeğerliği sağlarken kültürel anlamı ve gerçeği nasıl çarpıtabileceğini (Mürebbiye’nin “dürdane-i bî-hemta” ilan edilmesi) ironik bir şekilde ortaya koyar. Bu örneklerde yazar, mütercim habitusu bağlamında kendi dil ve kültür sermayesini edebî pratiğe son derece ustalıkla işler.

4.4. Alan içinde mücadele ve çeviri pratiği

Bireyler, bulundukları “alan” (edebiyat, bilim) içinde stratejiler geliştirirler.

1. Örnek:

“Şimdi ben de alafrangalığa riayet etmeyip de kapıyı tık tık vurmadan içeriye girmiş olsam kızın ‹amour puroper’sini ‹şoke› etmiş olacağım... Amour puroper’sini şoke etmeye Türkçe nasıl deniyordu?

‘Onuruna dokunmak...’

‘Pardon Monşer Sadri! Birkaç akşamdır mütalaatım hep Fransızca olduğundan ‘ide’ler... Bak yine ‘ide’ diyorum... Fikirler zihnime o lisandan geliyor... Kızın onuruna dokunmuş olacağım.

(Bir acayip tarz ile başını sallayarak)

‘Onur’ pek o kadar ‘amur propr’ yerini tutmuyor... Fransızcadaki kuvvet başka. Neyse şimdi iki dili karşılaştıracak değiliz ya…” (Gürpınar, 2020: 199).

2. Örnek:

Dehri Efendi mürebbiye ile mühim bir bahs-i edebi açmış olduğundan durmayıp heyecanlı heyecanlı söylüyordu. Kendi burhan-ı ifadatından ya içeri girenleri, görmedi veya gördü de aldırmadı. Efendi Fransızca diyor idi ki:

“Andromaque ismindeki hailesinin ikinci perde ve üçüncü meclisinde ‘Racine, eşhas-ı vak’adan Hermione’a ‘Me voiyait-il de 1’oeil qu’il me voit aujourd’hui’ dedirtiyor. Halbuki gramer kavaidince bu mısra yanlıştır. (Yumruğuyla yazıhaneye vurarak) Çok büyük hata efendim... Çok büyük... Şive ve kavaid-i lisan muktezasınca Racine, o şöhre-i edeb “de l’oeil” ile “il me voit”in arasına bir “dont” kelimesi sıkıştırmalıydı ve yahut ki “du meme oeil qu’il me voit” demeliydi.”

Mürebbiye:

“Efendim buyurduğunuz suret fi’l-vaki muvafık-ı şive ve kaidedir. Racine’in buradaki hayası bahir... Fakat zaruret-i vezin ve kafiye var...”

Dehri Efendi (Galeyanla): “A benim canım!... A benim kızım! Zaruret-i vezin ve kafiye için mısraya bir kelime, bir hece, bir harf ilave etmek veya eksiltmek mazeretiyle şive-i lisanı alt üst etmek, sarf ve nahvi ayaklar altında çiğnemek reva mıdır?”

Bu bahis mübalağasız yarım saat sürdü. Yorgun vücut bizim üç zavallı hep ayakta duruyorlardı. Racine’in bundan iki yüz sene mukaddem ettiği bir hatanın bugün işkencesini kendileri çektikleri için Racine’e de yazdığı ‘Andromaque’a da deruni atıp tutuyorlardı. Hele zavallı Amca Bey safrası yana kaçmış salapurya gibi ağrıyan kalçası üzerine çarpıldıkça çarpıldı.

Anjel, efendinin buhran-ı edebisini teskin edecek cevaplar itasına gayretle bahsi biraz yatıştırdı. Nezahet “Fable de Fontaine’den dersini kıraata başlayarak:

“Un dragon gardait un tresor dans une profonde caverne” demeye kalmadan efendi oradan yine söze atılıp:

“Kız sen ‘dragon’ ne olduğunu biliyor musun? Pesatiri bir hayvandır...” diye bir bahis açarak bir çeyrek kadar da o vadide çene çaldı. Nihayet, karşısında yorgun, baygın, lerzan, hirasan bir halde bir saattir ayakta duran o üç kişi müsadif-i nazar-ı dikkati olarak Amca Bey’e hitaben sordu ki:

“Ne o? Hayrola birader?” (Gürpınar, 2020: 227-228).

3. Örnek:

"En mühim emrimi şimdi dinleyiniz... Paris 'heyet-i eşcariyyesi kongresine gönderilmek üzere Fransızca bir eser kaleme alıyorum. 'Akasya' ağacıyla Albizzia anthel minthica şeceri beynindeki münasebeti, karabeti, adeta sıhriyyeti arıyorum be herifler!... Siz yalnız koca bebekler... Sapır sapır trapezlerden dökülünüz. Yüzünüz, gözünüz, ağzınızı burnunuz hacamat olmuşa dönsün. Tetebbu, tefennün merakıyla bir defa şu kütüphanenin kapısından sakın içeriye bakmayınız..." Efendi akasya ile 'antel mentika'nın yetiştikleri ekalime, suret-i neşv-ü nemalarına, yekdiğeryle olan müşabehet-i esassiyyelerine, ahval-i nebatiyyelerine, hasılı menşelerine, büyük analarına, ağa babalarına dair o kadar tafsilata girişti ki müstem'lerde ne dinleyecek kulak ne ayakta duracak bacak kaldı... Getire getire neticeyi işte şuraya getirdi!

"Ben eserin kısm-ı azamını yazdım. Mabadını itmam etmek üzereyim. Amca Bey... Şemi siz ikiniz benim Fransızca yazdıklarımı Türkçeye tercüme edeceksiniz. Sadri Bey de tercüme müsveddelerini tebyiz edecek. Anladınız mı? (Yazıhanenin üzerinden bir yığın defter uzatarak) İşte yazıklarım bunlar. Haydi durmayınız. Burada mı çalışırsınız? Yoksa başka yerde mi? Baş başa verip işe şüru' etmeli... Bir hafta, nihayet on güne kadar tercümeyi de beyazı da isterim."

Ah keşke Dehri Efendi oğlunu falakaya yatırıp tabanlarına seksen sopa vura idi de böyle haremden tard ettikten sonra o kadar muzdarip bir zamanında başına bir de çekilmez tercüme belası sarmaya idi. İkisine mütercimlik, birine mübeyyizlik vazifesi tevcih edilen bu üç dertmend ellerinde defterler ile süklüm püklüm kütüphaneden çıktılar. Selamlık cihetinde bir odaya girdiler. Orta yerdeki masanın üzerine hokka, kalem gibi edevat-ı tahririyye ve birkaç lügat kitabı ihzar ettikten sonra Amca Bey Sadri'ye "Haydi gel bakalım albizya" dedi. Muhatabı da "Ben hazırım antil mentika" cevabını verdi. Dehri Efendi'nin bazen ettiği çocuklukları Vahip'le Nezahet bile yapmaz. Şemi Fransızca pek açık ibareleri bile zor anlar. Şimdi 'antil mentika'yı nasıl tercüme edecek? Mütercim muavini Amca Bey ise sevgilisi Anjele Frenkçe beyean-ı suziş için haftalarca uğraştı da netice-i karda yine gülünç olmaktan kurtulamadı. Burada mütercimlerin iktidarı kat'an mevzubahis değil. Tercümenin yapılması matlup. Çare yok. La-i-alc başlamalı. Bu çaresizliği bildikleri için Şemiyle Amca Bey defterin birinci babını açtılar. İlk cümleyi beş altı defa okuyup ağızdan tercüme ettikten sonra Şemi kalemi hokkaya batırıp şu suretle bi't-tercüme yazmaya başladı.

"Albiziya, Legumineuse-Mimosees familmyasından akasyanın pek komşusu bir ağaçtır."

Amca Bey gözlerini açıp bu ilk cümle-i mütercemeyi okuyarak:

"Olmadı. Tercümeyi böyle yapar isek mutlak ikimiz de falaka yeriz. Evvela 'Legumineuse-Mimosees' tabirini öyle aynen kullanmak olmaz. Onun lisanımızdaki mukabilini bulmalı. Saniyen 'familya' uymaz. Onu da değiştirmeli. Salisen efendi bize 'albiziya, akasyanın komşusudur demedi. Akrabasındandır, dedi. Komşuluk nerede? Akrabalık nerede? Gözünü aç yavrum!..."

Sadri bilgiçlik taslamak üzere söze karışarak:

"Siz de familyasından demeyiniz de ailesinden deyiniz. Amca Bey Sadri'ye:

"Sen sus canım. Ağaçların ailesi olur mu?

Sadri hiddetle:

"Akrabası olduktan sonra aile olmaz mı?"

Amca Bey lügatte 'famille' kelimesine bakarak:

"Hah işte nebatat hakkında olursa familya 'fasile' manasına geliyor. Onu bulduk. Şimdi 'Legumineuse'u arayalım..."

Şemi:

"Ona hiç bakma. 'Legume' sebze değil mi? Ona bir edat-ı bisbet ilave edip 'sebzevati' deriz."

Amca Bey:

"Olmaz çocuk. Dur... Bir defa da ona bakayım... (Bakarak) Hah ala... İşte onu da buldum. 'Bakli' yazıyor. O halde terkibimiz 'fasile-i bakliye' oluyor. Şimdi 'mimosees'a ne diyeceğiz.

Amca Bey Fransızcadan Türkçeye olan lügatlere bakar. O kelimeyi bulamaz. Sırf Fransızca lügate müracaat ederler. 'Mimosees'yi dicotyledone kelimesiyle tarif olunmuş bulurlar. Bu ikinci kelimeye bakarlar. Onu da hiç anlayamadıkları tabiratla müfesser görürler...

> Tutturdukları münakaşat bazen müşateme derecesine varır. Akşama kadar uğraştıkları halde yarım sahifeden ziyade tercümeye muvaffak olamazlar. Ondan da mana çıkar gibi değil...
>
> Akşamüstü Amca Bey "vay kalçam" diye masanın önünden kalkar. Akasyanın komşusuna da 'antil mentika'nın akrabasına da ağzına geleni atar tutar.
>
> O günü Şemi›yle Sadri ortadan açık hitaplarıyla söz söylerler ise de yekdiğerini muhatap ittihazıyla kelime-i vahide teati etmezler. Fakat bu 'antil mentika' tercümesi kendilerini her gün elim bir muvaceheye mecbur eder." (Gürpınar, 2020: 232-237).

1. örnekte, yazarın iki dil arasındaki eşdeğerlik sorununa olan mesleki hassasiyetini yansıtır. Karakterin "Türkçede ekspresyon bulamıyorum" ifadesi, Fransızcanın kavramsal derinliğinin veya modernliğinin üstün görüldüğü dilsel ideolojiyi ortaya koyar. Yazar, çevirmenin karşılaştığı "kayıp ve kazanç" sorununu diyalog düzeyinde dramatize eder. 2. örnekte Dehri Efendi'nin Racine üzerine yaptığı gramer tartışması, onun "edebiyat alanı"ndaki otoritesini ve bu alanın kurallarına olan bağlılığını (habitusunu) gösterir. Esasen, normatif çeviribilim tartışmalarına bir göndermedir. Dehri Efendi'nin "zaruret-i vezin ve kafiye" için "şive-i lisanı alt üst etme" eleştirisi, çevirmenin sanatsal kaygılar ile dilin yapısal doğruluğu arasındaki çatışmaya dikkat çeker. Yazar, metin analizi ve dilin derin yapısı hakkındaki çevirmenlik bilgisini karakter tartışmasına dönüştürmüştür. 3. örnekteki "antel mentika" (albizzia) çevirisi süreci ise tam bir çeviri sosyolojisi laboratuvarıdır. Karakterler, teknik terimlerin karşılığını ararken (fasile, bakli vb.), aslında kendi habituslarının sınırlarını zorlamaktadırlar. Çeviri işgücü ve çevirmenin statüsü konularına değinilir. Teknik metnin çevirisinin karakterler için "çekilmez tercüme belası" ve angarya olması, çevirmenin toplumsal alandaki düşük statüsüne karşı bir eleştiridir. Çeviri, ceza (falaka tehdidi) olarak görülür. Dehri Efendi'nin talimatı, bilimsel metinlerin çevirisinin zorluğunu ve bu süreçte kaynak ve hedef diller arasındaki terimsel eşdeğerlik arayışını (Legumineuse-Mimosees → fasile-i bakliye) somutlaştırır. Terminoloji yönetimi ve bilimsel çevirideki kaynak eksikliğini göz önüne serilir. Yazar, sadece sözlükleri değil, aynı zamanda tanımlayıcı metinleri de anlamada yaşanan zorlukları (mimosees'nin dicotyledone ile tarif edilmesi) gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır. Mesleki jargon sosyalleşme aracı olarak mizahi bir şekilde kullanılmıştır. Çevirmenlerin zorla çalıştığı bu durumda, yabancı terimler bir şakalaşma ve dayanışma dili hâline gelir (Amca Bey Sadri'ye "Haydi gel bakalım albizya" dedi. Muhatabı da "Ben hazırım antil mentika" cevabını verdi.). Yazar bulunduğu alanı yani edebî alanı yönlendirmede stratejiler kullanır. Bu stratejiler geçmiş yaşantılarında edindiği tecrübelerin tezahürü olarak görülebilir.

4.5. Habitusun somatik (bedensel) görünümü

Habitus kendini en pratik faaliyetlerde; konuşma şekli, öfke ve tepkilerde gösterir.

1. Örnek:

> "'Antil mentika' tercüme-i mübrimesi için üç kişi her gün birlikte bulunuyorlardı. Bu suretle güzeran olan üç dört gün sonra Amca Bey'in Şemi hakkındaki muamelesi külliyen tebeddül etti. O şimdi Sadri ile daha dost görünüyordu. Şemi bu tahavvüle bir mana veremedi. Amca ile enişte, Şemi›ye müstehziyane nazarlar atfettikten sonra birbirine bakıp gülüşüyorlardı. Şemi bazı geceler tahfif-i ye's için odasına müracaat ettikçe amcası: "Şimdi seni dinlemeye vaktim yok. Ben uyuyacağım." cevabıyla yeğeni kabul etmiyordu. Amcasının bu tahavvül-i muamelesine sebep nedir? (Gürpınar, 2020: 241-242).

2. Örnek:

> Aşçıbaşı Tosun'un bütün olup biteni hiçbir tarafını eksik bırakmadan anlattıktan sonra yine hala "ağzımdan laf alamazsın." diye sarhoşça iddialarda bulunduğu gecenin sabahı Anjel'in vefalı üç sevgilisi "antel mentika"yı çevirmek için masanın etrafında hazır bulundular. Şemi›nin çehresinden düşen bin parça oluyordu. Zavallı çocuk aşçıbaşının akşamki açığa vurduğu korkunç sırlar, o sırada içtiği rakının ertesi günkü mahmurluğu, uykusuz geçirdiği gecenin güç yıpratan ıstırabı tesiriyle tercüme etmek değil, birisi kendine ismini yaz demiş olsa im-

> lasının dahi yazılacağını hatırlamayacak bir hale gelmişti. O günkü tercüme çalışmasında amca bey, yeğeninin sayısız yanlışını çıkarıyordu. Her yanlışı alaylı sözlerle ihtar ederek amcayla enişte birbirlerine bakışıp ilkin manalı manalı gülümsüyorlar, sonra da ardı arası kesilmez kahkahalarla gülüyorlardı. Şemi, bu alayların birkaçına sabretti. Ötekiler bu insafsızca acı alayların arkasını kesmeyince çocuk ikisinin yüzüne de büyük ümitsizliğini gösterir keskin bir bakışla bakarak: «Şu ortadaki hokkayı alınca şimdi beyninizde paralarım. Bir kamburla bir evli herifin aşk düşkünlüğü benim hâlimden daha az mı gülünçtür? Güleceksenız aynaya bakınız da kendinize gülünüz. Benim yüzümde maymun oynamıyor ya.» diye öfkeli öfkeli söylenip tercümeyi elinden atarak odadan çıktı (Gürpınar, 2020: 261-262).

1. örnek, Bourdieu'nün "alan" ve "simgesel şiddet" kavramlarını, Gürpınar'ın kurguladığı o sancılı çeviri süreciyle birleştiren muazzam bir kesittir. "antil mentika" (albizzia) çevirisi, burada sadece teknik bir iş değil, karakterler arasındaki iktidar dengelerini değiştiren sosyal bir çarpışma alanıdır. Bourdieu'ye göre her alanın kendine has kuralları ve ödülleri vardır. Dehri Efendi tarafından bu üç kişiye zorla dayatılan "mütercimlik" görevi, ev içinde yeni ve yapay bir "tercüme alanı" oluşturmuştur. Normalde amca-yeğen-enişte olan bu kişiler, artık "mütercimler" ve "mübeyyiz" (temize çeken) olarak yeni bir hiyerarşiye girmişlerdir. "Tercüme-i mübrime" (kaçınılmaz/zorunlu çeviri), bu kişilerin günlük habituslarını (yaşam biçimlerini) askıya almış ve onları tek bir teknik hedefe kilitlemiştir. 2. örnekte Şemi›nin «çeviri belası» karşısında patlaması, bir zihinsel emeğin (tercüme) yarattığı fiziksel ve ruhsal yorgunluğun habitusu nasıl sarstığını gösterir. Çeviri faaliyeti burada sadece entelektüel bir iş değil, karakterlerin birbirine karşı konumlandığı bir iktidar mücadelesine dönüşmüştür. Mütercim habitusu yazarın karakterleri sunumundaki tüm davranış biçimini şekillendirmiştir.

4.6. Performans olarak habitus ve çeviri seçenekleri

Habitus, insanların seçim yapmalarını ve sosyal dünyada kullanacakları stratejileri seçmelerini sağlayan ilkeleri sunar.

1. Örnek:

> "Dehri Efendi 'Moliyer'in eserlerinden Les Precieuse Ridicules namındaki komedyayı vaka şahıslarından kadın ve erkek sedalarını taklit ile usta aktris ve aktör rollerini âdeta bir sahne üzerinde ifa eder gibi kendi kendine oynuyordu. Kitabı lisanımıza 'Udhûke-Perverân Nisvân' veya Zurefa-yı Acibe-i Zenân' suretlerinde tercüme edilebilir (Gürpınar, 2020: 123).

Bu örnekte "yüksek kültür» (Molière) üzerinden bir habitus sergilenirken; Dehri Efendi, Molière'in *Les Précieuses Ridicules* eserini taklitlerle kendi kendine oynar ve esere iki farklı Türkçe isim önerir: *Udhûke-Perverân Nisvân* veya *Zurefa-yı Acibe-i Zenân*. Dehri Efendi'nin Molière'i sadece okumayıp "aktörler gibi oynayarak" içselleştirmesi, Bourdieu'nün "bedenselleşmiş kültürel sermaye" (embodied cultural capital) dediği durumdur. Batı edebiyatına hakimiyet, onun ev içindeki entelektüel otoritesini (sembolik sermaye) pekiştirir. Seçilen eser olan *Gülünç Kibarlar* (Les Précieuses Ridicules), sosyal statü için sahte bir nezaket ve dille gösteriş yapanları eleştirir. Gürpınar'ın bu eseri seçmesi, aslında romanın genelindeki "alafrangalık budalalığı" eleştirisiyle örtüşen, habitus düzeyinde bir ironidir. Gürpınar, burada tek bir çeviriyle yetinmeyip iki farklı alternatif sunarak "mütercim tereddüdünü" ve zenginliğini yansıtır. Türk okuyucusuna Fransız edebiyatını kültürel çeviri yaparak tanıttığı görülür. Eser adlarının Türkçeye çeviri denemeleri (*Udhûke-Perverân Nisvân*, *Zurefa-yı Acibe-i Zenân*) yazarın çeviri pratiğinin bir parçasıdır. Bir çevirmenin zihnindeki "en uygun karşılığı bulma" süreci, metnin bir parçası hâline gelmiştir. Bu, yazarın çevirmenlik pratiğinin anlatı katmanına sızmış bir yansımasıdır. Sosyal hayatta mesleğini icra ederken kullanacağı stratejileri seçmelerini sağlayan çevirmen habitusuna sahiptir.

4.7. Gündelik dil pratiği ve görünür çevirmen

Habitus, bireyin içinde bulunduğu sosyal alanda (field) nasıl davranacağını "düşünmeden" bilmesidir.

1. Örnek:

Dehri Efendi tebessümle mürebbiyeye hitaben:

"Excusez mademoiselle leurs enfantillages. (Çocuklarını mazur görünüz Matmazel)"

Mürebbiye aynı tatlı tebessümle:

"Oh! Certainement monsieur. (Hay hay efendim...)" (Gürpınar, 2020: 230).

Verilen örnekte, Dehri Efendi, çocuklarının yaramazlığı için özür dilerken bile bu dili kullanarak, kendi habitusunun "alafranga" yönünü sergiler. Gürpınar, çok basit olan "Certainement" (elbette/hay hay) kelimesini bile parantez içinde tercüme eder. Bu, yazarın "mütercim habitusunun" ne kadar baskın olduğunu gösterir. Yazar, okuyucusuyla metin arasında sürekli bir köprü (çevirmen) olarak kalmakta, metnin "yabancılaşmasına" izin vermemektedir. Fransızca burada sadece bir dil değil, bir sosyal mesafe aracıdır. Türkçe konuşulabilecek bir yerde Fransızca nezaket kalıplarının seçilmesi, karakterlerin kendilerini konumlandırdıkları üst kültürel sınıfın bir gereğidir.

5. Dil, üslup ve tematik yansımalar

Gürpınar'ın tercümelere ve Fransız romanlarına olan yakınlığından kaynaklanan üslup izleri, *Mürebbiye*'nin anlatı dilinde ve karakter betimlemelerinde gözlemlenebilir. Romanın tematik örgüsü -aile, ahlak, Batılılaşma eleştirisi- Gürpınar'ın çeviri ve okuma birikiminin edebî dönüşümleri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda çeviri pratiği, yazarın hem biçimsel hem de içeriksel tercihlerini şekillendiren bir kaynak işlevi görmüştür. Gürpınar, karakterlerini "Fransızca konuşan/çeviren" özneler olarak kurgularken aslında Osmanlı aydınının kimlik inşasını betimler. Bir mütercim-yazar olarak bu sahneleri kurgulaması, romanın sadece bir olay örgüsünden ibaret olmadığını, aynı zamanda diller arası bir rekabet ve uyum alanı olduğunu kanıtlar.

6. Sonuç

Bu çalışma, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın mütercim habitusunun sadece bir yan uğraş olmadığını, *Mürebbiye* romanının yapısal, tematik ve dilsel dokusunu belirleyen temel bir "yapılandırıcı yapı" olduğunu ortaya koymuştur. Bourdieu'nün kuramsal çerçevesi ışığında yapılan inceleme sonucunda bazı çıkarımlar yapılmıştır. Çevirmen kimliğinin anlatıcı üzerindeki baskınlığı gözlemlenmiştir. Gürpınar, anlatısını kurgularken sadece bir romancı gibi değil, bir «kültürel aracı» (cultural mediator) gibi hareket etmektedir. Metin içerisinde Fransızca ifadelerin hemen ardından parantez içinde sunulan tercümeler ve teknik terimler (örneğin antropofaj, moralist, fiy püblik), yazarın mütercim habitusunun metne doğrudan müdahalesidir. Bu durum, anlatıcıyı metin ile okur arasında sürekli aktif olan bir köprü-çevirmen konumuna yerleştirir.

Romanın "antil mentika" (albizzia) çevirisi etrafında gelişen bölümleri, sosyal çatışma alanı olarak görülmüştür. Burada çeviri sadece dilsel bir aktarım değil, bir iktidar mücadelesi ve simgesel şiddet alanıdır. Karakterler arasındaki hiyerarşinin (Amca Bey, Şemi, Sadri) çeviri eylemi üzerinden yeniden kurulması, habitusun bedensel (somatik) tepkilerle (mahmurluk, öfke, alay) nasıl dışa vurulduğunu kanıtlar. Çeviri, burada bir entelektüel pratikten ziyade, karakterleri sosyal ve ruhsal olarak

yıpratan bir "angarya" veya "ceza" (falaka tehdidi) olarak sunulmuştur. Amca Bey'in *"Ma rose"* (gülüm) ile *"Ma bosse"* (kamburum) arasındaki trajikomik hatası, dilsel ve kültürel sermaye yetersizliğinin bireyi sosyal alanda nasıl gülünç duruma düşürdüğünü somutlaştırmıştır. Bu örnekler, Gürpınar'ın toplumsal alafrangalık eleştirisini dilbilimsel ve çeviribilimsel bir zemin üzerine inşa ettiğini göstermektedir. Dehri Efendi'nin Molière çevirisi üzerine sunduğu alternatifler *Udhûke-Perverân Nisvân* veya *Zurefa-yı Acibe-i Zenân*, yazarın çeviri sürecindeki "en uygun karşılığı bulma" sancısını karakterine devrederek metne özgün bir katman eklediğini kanıtlar. Bu, çevirmen habitusunun edebî yaratıcılığı besleyen bir stratejik ilke olarak işlev gördüğünün en net göstergesidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Nâfia Nezâreti Tercüme Kalemi'nden, kitap tercümeleri pratiğinden, Fransız edebiyatı okurluğundan oluşan mütercimlik serüveni, *Mürebbiye*'de bedenselleşmiş bir anlatı stratejisine dönüşmüştür. Bu çalışma, Türk edebiyatı tarihindeki yazar-çevirmen kimliğinin, edebî üretimin "ne anlatıldığından" ziyade "nasıl inşa edildiğini" belirleyen merkezi bir unsur olduğunu çeviri sosyolojisi ekseninde göstermeye çalışmıştır.

Çevirmen kimliğinin edebî üretimdeki rolü Bourdieu'nün habitus kavramı aracılığıyla irdelenmiştir. Bu kavram üzerinden yapılan değerlendirmeler, Gürpınar'ın mütercim habitusunun edebî eserlerine içkin bir biçimde yansıdığını ortaya koymaktadır. Yazar çeviri alanının kurallarını çok iyi bildiği için alanın kurallarını yaratıcı bir şekilde yeniden yorumlayıp edebî alan içinde kurgulamıştır.

Extended Abstract

This study investigates the profound influence of Hüseyin Rahmi Gürpınar's translation background on his authorial identity, utilizing his seminal novel *Mürebbiye (The Governess) as a primary case study. Moving beyond the conventional view of Gürpınar as merely a social critic or humorist, this research argues that his professional career in translation and his intensive engagement with Western literature served as a foundational "structuring structure" for his literary production. The theoretical framework is grounded in Pierre Bourdieu's sociology of translation, specifically employing the concept of habitus. Within this context, habitus is defined as a system of durable, transposable schemes of perception and action shaped by an individual's social trajectory and professional experiences. The study posits that Gürpınar's "translator habitus" was forged through three key channels: his active translation of French authors such as Émile Gaboriau, Alfred de Musset, and Paul de Kock; his immersion in Western thought via the extensive French library acquired from Vidinli Tevfik Pasha; and his institutional role as a "translator-author" (mütercim-muharrir) within the influential Ottoman press.*

Through a socio-linguistic analysis of selected excerpts from Mürebbiye, the research demonstrates how Gürpınar's identity as a translator permeates the novel's thematic and linguistic architecture. The findings reveal that the act of translation is not merely a background element in Gürpınar's work but a central mechanism that dictates narrative strategy, character construction, and the critique of Ottoman Westernization. By situating the role of the translator's identity at the intersection of translation history and sociology, this study offers a new perspective on how individual literary creativity is inextricably linked to the socio-cultural practices of translation.

This study reveals that Hüseyin Rahmi Gürpınar's translator's habitus was not merely a secondary occupation but a fundamental "structuring structure" that determined the structural, thematic, and linguistic fabric of the novel Mürebbiye. Through an analysis conducted in light of Bourdieu's theoretical framework, several key deductions have been made. Foremost among these

is the observable dominance of the translator identity over the narrator. In constructing his narrative, Gürpınar functions not only as a novelist but as a "cultural mediator." The translations and technical terms (e.g., "antropofaj", "moralist", "fiy püblik") provided in parentheses immediately following French expressions represent the direct intervention of the author's translator's habitus into the text. This dynamic situates the narrator as a "bridge-translator" who remains continuously active between the text and the reader.

The chapters revolving around the translation of "Antil mentika" (Albizzia) are characterized as fields of social conflict. In this context, translation is not merely a linguistic transfer but a site of power struggle and symbolic violence. The reconstruction of the hierarchy among the characters (Amca Bey, Şemi, Sadri) through the act of translation demonstrates how the habitus is manifested through somatic (bodily) reactions—such as hangovers, anger, and mockery. Translation is presented here as a "drudgery" or "punishment" (the threat of bastinado) that exhausts the characters socially and psychologically, rather than as a purely intellectual practice. Similarly, Amca Bey's tragicomic error between "Ma rose" (My rose) and "Ma bosse" (My hump) exemplifies how a lack of linguistic and cultural capital renders the individual ridiculous within the social field. These instances demonstrate that Gürpınar constructed his critique of Ottoman Westernization on a linguistic and translatological foundation.

Furthermore, the alternatives offered by Dehri Efendi for the translation of Molière ("Udhûke-Perverân Nisvân" or "Zurefa-yı Acibe-i Zenân") prove that the author adds an original layer to the text by transferring the professional "agony of finding the most appropriate equivalent" to his character. This serves as a definitive indicator that the translator's habitus functions as a strategic principle fuelling literary creativity.

In conclusion, Hüseyin Rahmi Gürpınar's translation journey—spanning from the Ministry of Public Works Translation Office to his practice of book translations and his deep readership of French literature—transformed into an embodied narrative strategy in Mürebbiye. This study has attempted to demonstrate, within the axis of the sociology of translation, that the author-translator identity in Turkish literary history is a central element determining "how the work is constructed" rather than merely "what is told."

The role of the translator's identity in literary production has been scrutinized through Bourdieu's concept of habitus. The assessments made through this lens reveal that Gürpınar's translator's habitus is inherently reflected in his literary works. Because the author possessed a profound mastery of the rules governing the field of translation, he was able to creatively reinterpret these rules and reconstruct them within the literary field.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Alagöz, H. F. (2018). Mürebbiye romanında doğu-batı çatışması: cinsiyetin imgesel görünümleri. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, *19*(19), 17-29.

Arslan, F. (2024). Kadınsı metinler, kadının değişimi: "Mürebbiye/Şıpsevdi/Billur Kalp"te otofeminen eğilimler. *The Journal of Social Sciences*, (43), 162-169.

Aytekin, B. (2025). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye'si ile Stefan Zweig'ın Mürebbiye'si üzerine karşılaştırmalı bir inceleme. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, *11*(2), 151-170.

Bourdieu, P. (1980). *Le Sens Pratique*, Minuit, Paris.

Bogenç-Demirel, E. (2014). Çevirinin Bourdieu Sosyolojisiyle yapılanan yüzü, Çeviri Sosyolojisi. Cogito, sayı: 76, 402-416 YKY.

Can, A. (2023). Mürebbiye romanında gülüncün kaynakları: Biçimler, jestler ve devinimler. *Türkbilig*, 2023/46: 183-194.

Çelik, M. (2013). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye ve Şıpsevdi romanlarında yanlış batılılaşma. *Journal of Turkology*, *23*(1), 27-36.

Güzelce, I. (2006). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında kadın tipleri ve kadın eğitimi unsuru*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye.

Gonne, M. (2018). Compte rendu de [Gisella M. Vorderobermeier, ed. *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam/New York, Brill/Rodopi, 2014, 235 pages]. TTR, 31(1), 237-243. https://doi.org/10.7202/1062556ar

Göçgün, Ö. (1953). *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Gaboriaux, E. (1305/1889). *113 Numaralı Cüzdan*. Çev. Hüseyin Rahmi. İstanbul: Matbaa-i Ebuzziyâ.

Gaboriaux, E. (1307/1891). *Bir Kadının İntikamı*. Çev. Hüseyin Rahmi, Dersaadet: Matbaa-i Amire.

Gaboriaux, E. (1307/1891). *Batinyollu İhtiyar*: Bir Polis Memurunun Hatıralarından. Çev. Hüseyin Rahmi. İstanbul.

Claretie, A., & Claretie, J. (1308/1892). *Paris'te Bir Teehhül*. Çev. Hüseyin Rahmi. Kitapçı Arakel, İstanbul.

İldeş, Ö. (2021). Hüseyin Rahmi [Gürpınar]'nin erken dönem romanlarında yapı, tema ve anlatım. *Edebi Eleştiri Dergisi*, *5*(1), 111-167.

İnghilleri, M. (2005). *Bourdieu and the sociology of translation and interpreting*. St. Jerome Publishing.

İnce, S., Gündüz, A. (2023). Tarihi yeniden kurgularken: Toplumsal bir eyleyici olarak Ahmet Refik ve Mektuplar çevirisi. *DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:10, Sayı:2, ss.296-325.

Jourdain, A, & Naulin, S. (2020). *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları* (*La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*). Çev. Öykü Elitez. İletişim, İstanbul.

Kanter, B. (2021). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında çirkinlik ve çirkinliğin temsil biçimleri. *Disiplinler Arası Dil Araştırmaları*, *3*(3), 1-16.

Kock, P. de. (1319/1903). *Biçâre Bakkal*. Çev. Hüseyin Rahmi. İkdam Matbaası, İstanbul.

Koçak, A. (2016). Osmanlı Türk toplumunun modernleşmesinde yeni bir model: Avrupalı mürebbiyeler. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, *1*(40).

Kösteloğlu, Z. (2022). Emile Zola'nın Nana eseri ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye eserleri üzerine karşılaştırmalı bir inceleme. *Kare*, (14), 77-97.

Meylaerts, R. (2008). Translators and (their) norms: Towards a sociological construction of the individual. *Translation and Interpreting Studies*, 3(1), 91-102.

Muhaxheri, N. M., & Sezer, A. (2019). Günah keçisi ve toplumsal arınma: Hüseyin Rahmi'nin Mürebbiye romanı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, *12*(27), 553-563.

Musset, A. de. (1313/1897). Frederick ile Bernerette. Çev. Hüseyin Rahmi. İkdam Matbaası, İstanbul.

Oto, E. D. (2024). Hüseyin Rahmi Gürpınar romanlarında batılı kadınlar. *Kesit Akademi Dergisi*, (12), 452-461.

Özyurt, S. B. I. (2024). Kültürel şema teorisi doğrultusunda çevirmen habitusuna bir bakış. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 29, 296-307. https://doi.org/10.30767/diledeara.1423916

Ritzer, G. (2010). *Sociological Theory*. University of Maryland, Eighth Edition, Mc Graw Hill.

Serdar, A. (2007). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında ahlak sorunsalı*. Yayımlanmamış doktora tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara, Türkiye.

Simeoni, D. (1998). The pivotal status of the translator's habitus. *Target*, 10(1), 1-39.

Tahir Gürçağlar, Ş. (2013). *Türkiye'de Çevirinin Politikası ve Poetikası 1923-1960*. Çev. Tansel Demirel. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (1996). Gürpınar, Hüseyin Rahmi. https://islamansiklopedisi.org.tr/gurpinar-huseyin-rahmi

Tüzer, İ. (2011). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Mürebbiye"sinin hallerinden anlatının unsurlarına. *Turkish Studies*, *6*(3), 1277.

Uçman, A. (2014). Alafrangalık sürecinde Hüseyin Rahmi'nin Mürebbiye romanı. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *4*(07), 41-50.

Wolf, M., & Fukari, A. (Eds.). (2007). *Constructing a sociology of translation*. John Benjamins.

Yılmaz Kutlay S. (2015). Kişisel tarihin bir ürünü olarak çevirmen habitusu. *International Journal of Language Academy*. Volume 3/1 Spring 2015 p. 428/437

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 251-270
DOI: 10.30767/diledeara.1818764 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Makber* Adlı Eserinde Kayıp ve Yas

Grief and Mourning in Abdülhak Hâmid Tarhan's Makber

İhsan SAFİ[*]
Saliha TUNÇ[**]

[*] Prof. Dr. Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Rize, Türkiye.
e-posta: ihsan.safi@erdogan.edu.tr
ORCID: 0000-0003-0659-2329
ROR ID: ror.org/0468j1635

[**] Arş. Gör. Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Rize, Türkiye.
e-posta: saliha.tunc@erdogan.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4859-3349
ROR ID: ror.org/0468j1635

Makaleye her iki yazar %50 oranında katkı sunmuştur.
Both authors contributed 50% to the article.

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
06.11.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
09.03.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Safi, İ., Tunç, S., Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Makber Adlı Eserinde Kayıp ve Yas *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 251-270
doi.org/10.30767/diledeara.1818764

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Özet

Yas, sevilen varlığın veya imgenin yitirilmesi sonucunda yaşanan acıya karşı içte gelişen insani bir tepki biçimidir. Sevilenin ölümünün kabullenilmesi, yas deneyiminin farklı aşamalarından geçmeyi zorunlu kılar. Zira, kaybın kabullenilmesi ve gerçekliğe dönüş ancak yas ile mümkündür. Yas süreci, egonun yitirilen sevgi nesnesinden ayrılmaya karşı direnç göstermesi, yitirilenin imgesinin hatırlamalarla canlandırılışı, ölüye kavuşma veya onunla bütünleşme arzusu, arayış, bekleyiş, öfke ve nihayetinde yaşama tekrar adapte oluşu içerir. Kaybın kabullenilmesi ve gerçekliğe dönüş ise yitirilenin hafızada yeniden konumlandırılmasını ve yeni bir sevgi nesnesine bağlanmaya hazır hâle gelinmesini sağlar. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın ölen eşi Fatma Hanım'ın ardından kaleme aldığı eseri Makber'de şair öznenin acısını içselleştirme süreci kaybı özleme, arama, öfke, isyan ve kabullenme aşamalarıyla yansıtılır. Ölü eşin imgesini sanat aracılığıyla ölümsüz kılıp ona bir vücut verme çabasıyla kaybı simgeleştirir. Ölüye ve mezara kendilerinde içkin bulunan değerlerin üstünde, yüce bir anlam kazandırır. Daha önce Makber'de ölüm ve ölü üzerine yapılan çalışmalarda kaybın şiire yansımaları psikanalitik açıdan yas çalışması süreci bağlamında değerlendirilmemiştir. Bu çalışmada ise Makber'de ölümün şair öznenin ruh dünyasına etkileri ve yas deneyiminin görünümleri söz konusu kuramsal yaklaşımla ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat Şiiri, Abdülhak Hamid Tarhan, Makber, Psikanaliz, Kayıp, Yas.

Abstract

Mourning is a psychological response that arises as a reaction to pain caused by the loss of a loved one or an idealized image. The acceptance of a loved one's death necessitates the passage through various stages of the mourning experience, as the acknowledgment of loss and the return to reality become possible only through the work of mourning. The mourning process involves the ego's struggle to detach from the lost loved one, the revival of their image through memory, the longing for reunion, and eventual adaptation to life. Accepting the loss and returning to reality allow the lost figure to be redefined in memory and open the way for new emotional attachments. In Abdülhak Hâmid Tarhan's Makber, written after the death of his wife Fatma Hanım, the poet's process of internalizing grief is reflected through the stages of longing, searching, anger, rebellion, and acceptance. Through the effort to immortalize the image of his deceased wife and give her a new form through art, he transforms the experience of loss into a symbolic expression. He attributes to the dead and the grave an exalted meaning that transcends their inherent value. In previous studies conducted on death and the deceased in Makber, the reflections of loss in the poem have not been examined from a psychoanalytic perspective within the framework of the mourning process. This study, however, explores the influence of death on the poet's inner world and the manifestations of the mourning experience in Makber through this theoretical framework.

Keywords: Tanzimat poetry, Abdülhak Hamid Tarhan, Makber, Psychoanalysis, Loss, Mourning.

1.Giriş

Yas, bir kayıp ile meydana gelen acı, özlem, isyan gibi duygulanımlar sonrasında libidonun (yaşamsal itki) yitirilenden ayrılarak özgürleşmesi ve yaşama tekrar adapte olması ile sonuçlanan uzun bir süreçtir. "Ölüm gerçek, ampirik bir boşluğa işaret ettiği için muhtemelen kaybın en açık ifadesi" (Leader, 2021, s.32) olması nedeni ile "yas" kavramı ölüm ile özdeşleştirilse de Sigmund Freud yasın ve melankolinin sadece sevilen bir varlığın ölümüne değil; "ülke, özgürlük, ülkü, vb. gibi insanın yerini almış olan bir soyut kavramın kaybına tepki" (2002, s.243) olduğunu da belirtir. Yaşamın tüm bağ ve konumlarında meydana gelebilen acılı bir süreci içeren yas, farklı inanç ve kültürlerde kaybın tanınmasını sağlayan ritüellerde ifade bulması açısından insanî ve evrensel bir duyumdur. Kişi veya toplumların yitirilenin anısı ile arasında bir "taahhüd" vardır. Bu durum, nesnenin simgeselde yitirildiğine dair bir kayıt oluşturmayı, ölünün anılmasını, anıtlaştırılmasını ve hafızaya kaydedilmesini gerekli kılar. Ritüeller ve anma törenleri ile yasın simgesele kaydedilmesi bireysel ve kolektif açıdan kaybın tanınmasını sağlar (Grigg, 2024, s.92). Kaybı simgeleyen her dışsal eylem, içsel acının ve gerçekliğin kabulünü destekler.

Yasın kesintiye uğraması nedeniyle yaşanan acı ve kederin bir süreç sonunda tamamlanamaması, yasın patolojik bir hâle dönüşmesine veya depresif-melankolik patolojiye yol açar (Özmen, 2020, s.56). Melankoli ve yas, kayıpla deneyimlenen büyük ve derin bir acının, yaşama karşı ilginin ve başka sevgi nesnelerine yönelme yetisinin yokluğu hususunda birleşse de melankoli; kişinin tüm insani etkinliklerini reddedişi, benliğini değersizleştirmesi, kendine suçlamalar yöneltip ceza beklentisiyle yaşaması ve egonun kayıptan kopamayışı ile yastan ayrılır (Freud, 2002, s.244). Bu bağlamda yas, doğal bir tepkiyken melankoli ise hassas ruhun patolojik eğilimini gösterir. Yas tutan öznenin durumunda "sonsuz acı halinin, ben'in oyulmasından ve kasılmalardan oluşan bu karışımın bir anıya dönüşmesinin bir savunma, yeniden canlanma" olduğu görülür (Nasio, 2007, s.15). Bu sürecin deneyimlenmesi ise yas çalışmasını gerektirir.

Yasın duygusal evreleri genel olarak acı, yitirilene bağlılık ve kaybı reddetme veya kaybın inkârı ile kabullenme süreçlerini içerir. Kübler-Ross ve Kessler, söz konusu sürecin kişinin kayba verdiği tepkiler açısından "inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabul" aşamalarından oluştuğunu belirtir. Bu evreler, hislerin tanımlanması ve anlamlandırılmasını sağlayan araçlar olsa da aşamalarının her kişide belirli bir sıra ile izlendiği veya deneyimlendiği görülemeyebilir (2014, s.7). John Bowlby da yetişkinlikte kayba verilen tepkilerin dört fazdan oluştuğunu belirtir ve o da her fazın tüm kişilerde sıralı ve kesin bir şekilde yaşanmadığını vurgular. Bowlby'a göre yas tepkileri, "hissizleşme, kaybedilen figürü özleyip arama, düzenin bozulması ve umutsuzluk, az çok yeniden düzen kurma" (2021, s.104-105) fazlarından oluşur. Tüm bu içsel deneyimler kaybın kabulü ile sonuçlanır.

Kişinin, kaybedilen soyut veya somut nesne karşısında kendi konumu ile yitirilenin yaşamındaki anlam ve yerini düşünüp tekrar tekrar hatırlaması yas tutmaya benzer bir davranış olup hatırlamaya karşı direnç ise yasın reddidir (Phillips, 2019, s.134). Kayıp nesneyi anımsatan her ayrıntıyı ve anıyı tekrar tekrar gözden geçirme, yas sürecindeki kişinin geçmişe ve kayba saplanmasını engeller. Yas deneyimi özne ve nesne ayrımını sağlar; egonun kayıp nesneden kopmasını, hayatın ve gerçekliğin kuruluşunu destekler (Özmen, 2020, s.23). Libidonun yaşanan acı nedeniyle kayıptan ayrılmaya direnç göstermesi yas çalışması boyunca devam ederken bu durum gerçekliğin kabulü ile sonlanır. Yas sürecinde, libidoyu nesneye bağlayan her şey tekrar tekrar gözden geçirilerek duygusal anlamda yüklü hâle getirilir ve süreç tamamlandığında, ego kayıptan ayrılıp yeni

bir sevgi nesnesini benimsemeye hazır hâle gelir (Freud, 2002, s.245). Sürecinin tamamlanması kişinin kaybı unutması anlamına gelmez; acı azalsa da kaybın hatırası varlığını yaşam boyu sürdürür (Grigg, 2024, s.89). Kayıp, daha önceki yitirilmişlerle birlikte ruhsallığa kaydedilir.

XIX. yüzyılın ilk yarısında romantizm ile edebiyata giren ölüm teminin etkilerini taşıyan nazım türünde eserler kaleme alan Hâmid, romantiklerin duyuş tarzından farklı bir yönelimle ölüm fikrini bireysel yaşantılarının ruhsallığında yarattığı etkiler ve şahsî düşünceleri ile birleştirir (Enginün, 1986: 50). Eski Türklere ait ilk örneklerden Tanzimat'a kadar Türk edebiyatında önemli bir yer tutan ölüm şiirlerinin muhtevası ve merkeze aldığı kayıp Abdülhak Hâmid Tarhan'ın şiiriyle birlikte "insan trajedisini meydana getiren bir problem"e dönüşür (Özer, 2001, s. 75). Mersiyelerde görülen ölüm karşısında sorgulamalardan uzak teslimiyetçi tavır, Abdülhak Hâmid'in şiirinde klasik yapısını yitirerek ilk defa bireysel ve felsefî bir boyuta ulaşır (Özer, 2001, s. 75). Hâmid'den önce Recaizâde Mahmut Ekrem'in ilk çocuğu Pirâye'nin ölümü için kaleme aldığı "Tahassür", oğlunun ölümünün ardından yazdığı *Nijad Ekrem*'de ölüm acısı karşısında çaresiz kalan şair, kadere teslim olarak acısını dindirmeye çalışır. Abdülhak Hâmid Tarhan ise varlık, hayat, ölüm, mezar vb. pek çok mesele üzerinden ölümün muhakemesini yapar. *Makber*'de şairin Allah'ı bizzat muhatap alıp sürekli sorular sorarak ölüm ile hayat arasındaki değişimi işleyişi, isyana ve yer yer inkâra ulaşan üslubu klasik mersiyelerde görülen sorgusuzluk ve tevekkül anlayışına yabancıdır (Parlatır, 1992, s.23). Bu değişimin ilk eseri olan *Sahra*'yla birlikte, dönemin şairleri eski tarzda şiir yazmayı zamanla terk edip Batılı tarza yönelirler. *Sahra*, şairin ayrılık ile ölümün iç içe geçtiği şiirlerinden oluşurken *Makber*'den önce kaleme alının *Garam*'da da birtakım felsefi sorgulamalar ve bunların şairin ruh dünyasında yarattığı huzursuzluk görülür (Tanpınar, 2013, s.524). *Sahra*'dan sonraki en büyük eseri *Makber*'olan şair, eserini ilk eşi Fatma Hanım'ın ölümü üzerine kaleme alır. Çift, 1872 yılında evlendiklerinde Hâmid 20, Fatma Hanım ise 13 yaşındadır. Evliliğinin on birinci yılında verem olan genç kadın 1883'te doktor tavsiyesi ile hava değişimi için Hâmid ile birlikte Hindistan'a gider. İki yıl sonra durumu ağırlaşınca Hindistan'dan ayrılmak zorunda kalırlar. Fatma Hanım 1885 yılında, henüz 26 yaşındayken vefat edip Beyrut'ta defnedilir.[1] Hâmid, eşinin ölümünün etkisi ile *Makber*, Ölü, *Hacle* ve *Bunlar Odur*'u yazar ve bu eserleri ile "Türk şiirinde ilk defa bir ölüm mitosu yaratır." (Özer, 2001, s.75). Tanpınar'ın deyimiyle, "o zamana kadar şiirinin büyük temi gibi gördüğü ölüm, hayatında tam hüküm süren bir realite olur. (...) Hâmid bundan sonra hiçbir zaman karısı ölmüş şair olmaktan çıkmayacak, acısını her vesile ile tazeleyecektir" (Tanpınar, 2013, s.494-495).

Makber'de[2] yitirilen eşin hatırası ve acısına[3] ölüm, ahiret, mezar, cennet vb. pek çok metafizik mesele dahil olur. *Makber*, bazı kıtaları ile klasik mersiyeye bağlı olmakla birlikte "ma'şerî olmak yerine daha ferdî ve müşahhas tarafları ile" eskiyle ilişkisinden ayrılır. Şiirin kişisel ve şahsî yönlerinden olan Fatma Hanım'ın nitelikleri, yirmi altı yıllık kısa yaşamı, faziletleri ve ölümü dolayısıyla şairin yas duygusunun ön plana çıktığı mısralar, şiirde yeniliğin odak noktalarıdır (Okay, 2014, s.134). Eser, büyük meselelerin yanı başında ilerleyen kaybın acısının şairde yarattığı sarsıntının görünümleri ile yas sürecinin ruhsallıktaki etkilerini yansıtır. Bu bağlamda şair öznenin

1 Fatma Hanım'ın hayatı ile ilgili bilgi için bk. (Sâfi, 2006).

2 Eser, 1939 yılında Sadi Irmak, 1944'te İsmail Hami Danişmend, 1982 ve 1997 yıllarında İnci Enginün, 2013'te Özge Şahin Uğurel tarafından yeni harflere aktarılmıştır. Eserin İhsan Safi tarafından yeni harflere aktarılıp, günümüz Türkçesine ve nesre çevrilmiş baskısı için bk. (Sâfi, 2024, s.1-327).

3 *Makber*'de Fatma Hanım'ın yeri hakkında geniş bilgi için bk. (Sâfi, 2018, s.153-180).

"dağınık bir tarzda bulunan ölümün darbesi altındaki haleti ruhiyesini, makber hakkındaki, ölüm hakkındaki telakkilerini, teselli arayışını, ölümü isteyişini, daha sonra hayata bağlılığını" ([Tansel], 1937, s.206) yas sürecinin psikolojik boyutları üzerinden değerlendirmek mümkündür. Ahmet Hamdi Tanpınar da " (...) biz *Garam*'da ölüm düşüncesiyle bu fikirlerin yan yana ve beraberce duruşlarını gördük. *Makber,* yaşanmış bir dramda bu yan yana yürüyen şeylerin birbiriyle kaynaşması, meselelerin ruh hâli şekline girmesidir." (Tanpınar, 2013, s.525) ifadesi ile *Makber*'de Hâmid'deki ölüm merkezinde gelişen metafizik düşünce ve felsefî meselelerle birlikte, kaybın ve yasın da psikolojik bir görünüme kavuştuğunu vurgular. Bu çalışmada Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Makber* adlı eserinde acının görünümleri yas çalışması bağlamında değerlendirilmiştir.

2.Yitirilenin İmgesine Bağlılık ve Kaybın İnkârı

Ruhsal bir deneyim olan yas, yitirilen sevgi nesnesinin artık var olmadığı gerçeğini içselleştirme sürecidir. Gerçeklik ilkesinin tanınması libidoyu kayıptan ayırarak nesnenin artık hayatta olmadığı iletisi verir. Bu durumun sağlayıcılarından biri, kaybın dilde ve simgeselde bir gösteren ile belirtilmesidir. Dolayısıyla da kaybın tanınmasını sağlayan temel unsurlardan biri, sevgi nesnesini yitirmenin ötesinde, onu "simgesel olarak gömmekle" ilişkili bir deneyimdir (Leader, 2021, s.109). Sevilen varlığın yok olduğunun somutlaştırılmış gösterenlerinden biri mezardır. Yas acısı ruhsallığa hâkim olduğunda "yaşamla ölüm arasına mezar gibi bir simge yerleştirilmediğinde, tekrarlayan bir döngünün içinde yaşam da yaşayan da boğulacak, yaşayan bu ölüm hastalığından asla kurtulamayacaktır." (Padar, 2017, s.39). Yas tutan kişiye, gerçeğin iletisini taşıması açısından yapılandırıcı etkisi dikkate alındığında denilebilir ki mezarlar, yaşayanın kayıp karşısındaki kendi konumunun bilincine ulaşmasını ve realiteyi kabullenmesini sağlar.

Abdülhak Hâmid Tarhan, *Makber*'in girişinde eşi Fatma Hanım'ın Beyrut'taki mezar taşında bulunan "Âh Ey Zâir" başlıklı yazıya yer vererek ölüye sanat aracılığı ile sembolik mezar inşa eder. Kaybı simgeleştiren kanıt olarak mezar taşının edebî esere taşınması "yaşanan hiçlik karşısında, yaşayan için sabitleyici bir işlev" (Padar, 2017, s.38) üstlenir. Fatma Hanım'ın ölümünden önceki hastalık süreci şairi ölüm hakkında düşünmeye ve kedere sürükler. Bu bağlamda yas ve keder, şairin dünyasında "öncelenmiş yas" biçiminde kayıp öncesi aşamada yaşanmaya başlar (Gül, 2016, s. 375). Fatma Hanım'ın ölümünün ruhunda yarattığı sarsıntı ile "Zemin kattaki bir odaya kapanarak kırk gün boyunca *Makber*'i yaza[n]" (Bezirci, 2000, s.55) şair, Beyrut'taki mezarı ve ölüyü esere taşıyıp şiir boyunca farklı imajlarla somutlaştırmak ister.[4] Mezar taşından alınan "İşte şu gördüğün yere Abdülhak Hâmid'in nûr-ı dîde zevcesi Fâtıma Hanım'ı gömdüler." (Abdülhak Hâmid, 1303, s.17) ifadesi ile ölünün somut kabrini işaret eder ve kaybı dile dökerek gerçekliği içselleştirmeye çalışır. Bu bağlamda *Makber,* şairinin ölü sevgiliye tekrar vücut veremese de sanatla edebî bir mezar kazandırma ve kaybın acısını dilde simgeleştirerek aktarma isteğinin bir ürünü olarak yorumlanabilir. Mezarın gerçeğine ve kaybın boşluğuna maruz kalan şair öznenin yitirilenin imgesine duyduğu derin bağlılık, onu yaşadığı acıyı ifade ve ölünün hatırasını ebedileştirme amacıyla sanata sevk eder. Mezar, şair öznenin bakışında soyut ve somut cephesiyle iki farklı anlam kazanır; kabir somut anlamı ile Fatma Hanım'ın ölümünün gerçeklikteki bir ifadesi iken *Makber* ise Fatma Hanım ile birlikte yitirilen tüm kendilik imgelerini içeren imgesel bir yapıdır.

4 Ömer Faruk Akün'ün Şehabettin Süleyman'dan aktardığı bilgiye göre Hâmid, Beyrut'ta *Makber*'i yazmak için yer altındaki bir odaya kapanır. Acısının çok yoğun olduğu bir gecede, kendisini avutmak için karşısına beyazlar içerisinde bir rakkase kadın çıkarırlar. (1959, s. 30).

Ruhsal mekanizmanın normal işleyişinde hoşnutsuzluk yaratan içsel ve dışsal gerilimlerin şiddeti haz ilkesi tarafından tahammül edilebilir hâle getirilir. Kişinin sevdiği bir varlıktan ölüm gibi bir deneyim ile ani kopuşu, haz ilkesinin koruyucu işlevini yitirmesine ve acıya neden olur (Nasio, 2007, s.28-29). Her kayıp, bilinçdışında bastırılmış hâlde bulunan ilksel terk edilme korkusu ile çaresizliğin arkaik duyumlarını yeniden canlandırır. Yaşamın ilk dönemlerinden itibaren ötekinin varlığına gereksinim duyma, yetişkinlik döneminin sevgi nesneleriyle kurulan ilişkilerde de etkilidir. Nesne ile bağın yitirilmesi tehdidi veya kaybı, anne ile kurulan ilksel bütünlüğün yitirilmesi acısının bilinçdışında yeniden deneyimlenmesine yol açar (Volkan, Zintl, 2010, s.23). Şair öznenin acılı bilinci, yaşamının pek çok anlam ve değerini kaybettiği hissi ile Fatma Hanım'ın ölümünü kendi için de bir son olarak görür. Duygularının derinliğini vurgurken tekrara dayalı söz sanatları kullanarak kaybın bilincine ulaşmaya ve acıyı tekrar tekrar dile getirerek yaşantıyı içselleştirmeye çalışır:

"Eyvâh ne yer ne yâr kaldı
Gönlüm dolu âh u zâr kaldı
Şimdi buradaydı gitti elden
Gitti ebede gelip ezelden
Ben gittim o hâk-sâr kaldı
Bir gûşede târ ü mâr kaldı
Bâkî o enîs-i dilden eyvâh
Beyrut'ta bir mezar kaldı" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.18)

Nesneye bağlılığın ve acının psişik görünümleri tekrara dayalı "gitti" ve "kaldı" redifleri ile dile getirilir. Ölümün imgelerinin söz sanatları ile yinelenerek vurgulanması, şair öznenin "bilhassa kendisini travmatize eden, dengesini bozan" (Mcgowan, 2018, s.34) kaybı tekrarlayarak içselleştirme çabasını yansıtır. Yokluğun kabullenilemez bilincine ulaşma çabasını "gitti" ifadesi ile vurgularken kaybın derin acısını ise "kaldı" redifi ile belirtir. Kaybın tekrarı Fatma Hanım'ı dilde "yalnızca kaybıyla var olan bir nesne" (Mcgowan, 2018, s.33) hâline getirir. Şair özne, "tezâd sanatı ile sevilen bir varlıktan ayrılışı, ölen insanla hayatta kalan insan arasındaki tezadı" (Çalışkan, 2005, s.151) vurgulayarak kaybı ve kendini trajik bir pozisyonda konumlandırır. Fatma Hanım'ın ölümünün "gitti" redifi ile tekrarı adeta "öznenin kayıp nesnesini yeniden üretip ona bu nesneye sahip olma imkânı" verir (Mcgowan, 2018, s.33). Ölüden geriye kalanlar; şairin ağlayıp inleyen gönlü, toprak içindeki ölü beden ve bir mezardır. Yitirilen ve kalanları dile getirme, kaybolan tüm konum ve duyguları belirginleştirir.

Sevgi nesnesiyle birlikte varlığını yaşama bağlayan her şeyi yitirdiği duygusuna kapılış, şair öznenin bilinçdışında yer alan kökensel kayba ve bu kaybı hatırlatan diğer kayıplara geri dönüşünün bir ifadesi olarak düşünülebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da belirttiği gibi ölümün şairin düşünce dünyasında ontolojik bir meseleye, dinî ve felsefî soruna dönüşmesinin temelinde *Makber*'den çok daha öncesine dayanan ölü ve mezar imgeleri etkilidir. Çocukluk yıllarında Çamlıca'daki köşklerinin bahçesinde bulunan boş mezar ile babası Hayrullah Efendi'nin Tahran'daki ani ölümü, şairin bilinçdışında ölü ve mezar imgelerinin ilk nüvelerini oluşturur. Bilinçte bastırılmış hâlde bulunan bu imgeler Fatma Hanım'ın kaybıyla birlikte ölüm ve ahirete dair sorgulamalarda ve kaybın acısını duyumsamasında yeniden belirir (2013, s. 499-500). Bu anlamda yitimin şair öznenin çocukluğunda kaybettiği sevgi nesnelerinin acısını da yeniden canlandırdığı düşünü-

lebilir. Mehmet Gül de Hâmid'in *Makber*'e yansıyan Fatma Hamın'ın kaybından duyduğu acının "çocukken babasını kaybetmenin verdiği hüznün ileriki yıllarda su yüzüne çıkmış daha ağır bir hali" (2016, s. 373) olduğunu belirterek yaşanan yas duygusunun geçmiş kayıplarla ilişkisini vurgular. Mezar, ölenin yokluğunun somut göstereni olsa da şair özne kaybı kabullenemez. Sevgili ile birlikte yitirdiklerini dile getirirken varlığının ancak onun varlığı ile mümkün olduğu iletisini verir. Ölüm karşısındaki tahammülsüzlük, imgelemde güzelliği ile yer eden sevgiliyi kaybedişin acısının şiir boyunca tekrarlanmasıyla vurgulanır:

"Derd oldu mukîm çâre gitti
Gûyâ vatanım kenâre gitti
Ben gurbet-i dâimîde kaldım
Bir türbe-i bî-ümîde kaldım
Ufkumdan o mâh-pâre gitti
Bir matla'-ı şeb-nisâre gitti
(...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s. 20).

Yasın uzun bir sürece yayılan işleyişi boyunca gerçekliğin idrakinde deneyimlenen ruhsal acının kaynakları arasında dış dünya ile bağların yeniden düzenlenmesi için kayba sürekli geri dönüş zorunluluğu ile acı nedeniyle bozulma ve çöküş tehlikesine maruz kalan iç dünyanın yeniden kurmasının gerekliliği vardır (Klein, 2023, s.443). Şair öznenin sevilenin ve kendinin ölümle sarsılan konumlarının aldığı yeni görünümü vurgularken kullandığı ifadelerde acıyı dile getirmek ve aynı zamanda gerçekliğe adapte olmak için "kaldım" ve "gitti" rediflerini tekrar döngüsü içerisinde kullandığı görülür. Acıyı yansıtan yinelemeler, kaybın sanat aracılığıyla yeniden gözden geçirilmesini ve adeta bir aktarıma dönüştürülmesini sağlar.[5] Dile getirilen kayıplar, şair öznenin Fatma Hanım ile birlikte yaşamının anlam dizgelerini de yitirdiğini gösterir. Zira yas, kişinin hayatının referans noktalarını, anlam ve düşünce üretimi sağlayan simgesel konumunu yitirip korunaksız kalışıdır (Özmen, 2020: 40). Şair özne, sevgili ile birlikte kurtuluş umudunu ve onunla özdeşleşen vatanını yitirmiştir. Sevgiliden geride kalan içsel boşluktaki acı, "daimi gurbet" ve "ümitsizlik türbesinde kalma" durumu ile vurgulanır. Travmatik kaybın bilincine ulaşma, kişinin sarsıcı bir şey yaşadığı mesajını başkasından dil yolu ile almasıyla mümkündür. Kayıp mesajı iletilmediğinde, kişide kaybı ret veya inkâr meydana gelebilir (Leader, 2021, s.82). Şair özne, sevgiliyi yitirdiğine inanamazken dilde kaybı simgeleştirmenin ve özneyi gerçeklik alanına çekmenin gerekliliği çevresinden gelir. "(...) Derler ki unut o âşinâyı / Gitti tutarak reh-i bekâyı (...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.18) mısraları ile Fatma Hanım'ın ölümünün çevresi tarafından beyanını vurgulayan şair özne, "(...) Sığsın mı hayâle bu hakîkat / Görsün mü gözüm bu mâcerâyı" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.18) mısralarında hakikati sevgilinin imgesinin yerine geçirmesinin gerekliliğinin bilincini yansıtır ama kayıptan kopamaz. "Dil âlemi istiyor diğer-gûn / Olsun diyorum ne varsa dil-hûn (...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.104) mısraları ile dünyayı acısına ortak kılma ihtiyacını yansıtır.

Güzelliği çeşitli sıfatlarla vurgulanan Fatma Hanım'ın sevilen imgesi, kaybın bilincine ulaşan şair öznenin zihnindeki yerini hasta, cansız ve toprak içindeki görünümüne bırakır. Ölünün değişimi, imgenin kabul edilemez bir dönüşümüdür. Ölü suret ve beden düşüncenin saplandığı acı kaynağı olarak travmatik bir görünümdür. Fatma Hanım'ın eski suretini yitirmesinden derin acı

5 *Makber*'de kaybın acısını yansıtan söz sanatlarının kullanımı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Çalışkan, 2005, s. 143-160).

duyan şair özne, ölü çehreyi şiir boyunca tekrar tekrar somutlaştırır. "(...) Gördüm yüzünü misâl-i zulmet (...)" veya "Gördüm yüzünü türâb içinde (...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.20) mısralarında da görüldüğü gibi imgenin değişimine dair zihinsel odaklar acının kaynaklarındandır. Görmek, sevilen çehrenin imgesinin yitimine maruz kalmaktır ve bu değişimin kabullenilemez oluşu "(...) Ölmek yaşamak ya can çekişmek / Râzıyız amân fakat değişmek (...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.25) mısralarıyla vurgulanır.

Acıya tepki, yaslı kişinin son bir savunma olarak kendini toparlaması, tüm gücünü yitirilenin ruhsal tasarımında yoğunlaştırması ile meydana gelir. Kaybedilenin imgesinin ölümüne izin verilmez; imge büyütülerek nesnenin yokluğu telafi edilmeye çalışılır. Bu süreçte ego kaybın imgesi ile özdeşleşir. İmge, egonun tüm enerjisini kendinde toplayarak acılı öznenin dış dünyaya ilgisinin geri çekilmesine neden olur (Nasio, 2007, s.39). Şair özne, sevileni ölüm öncesi hâli ile hatırlayıp yüceltse de ölümün beden ve suret üzerinde yarattığı değişimleri görmek, imgenin güzelliğini kesintiye uğratır. Güzelliğin hatırası ölü çehre tarafından bölünür ve bu durum şair öznede yoğun bir acı yaratır. Ölüye seslenip dirilmesini, kaybettiği güzelliğine yeniden bürünmesini ister:

"Çık Fâtıma lahddan kıyâm et
Yâdımdaki hâline devâm et
(...)
Güller gibi meyl-i ibtisâm et
Dâğ-ı dile çâre bul merâm et
Bir tatlı bakışla bir gülüşle
Eyyâm-ı hayâtımı tamâm et" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.19).

Çehrenin eski güzelliğine erişmesinin yanı sıra ölüden yaşamındaki eksikliğini doldurmasını ister. Ölüm, şair öznenin sevilen karşısındaki kendi konumunu yitirmesinin de nedenidir. Zira yas, yitirilenle birlikte kişinin kendine ait bir parçadan; kendi imgesinden ayrılma zorunluluğunu da içerir (Leader, 2021, s.128). Şair özne, sevilen ile birlikte kurdukları ortak yaşamın konumlarını da yitirmiştir. Mazinin özlenen tüm birlikteliklerini sıralayarak acısının kaynaklarını vurgular:

"Mâderle peder idik berâber
Biz râhat eder idik berâber
Tenhâ iki yâr idik cihânda
Bir ömr sürer idik biz ânda
Yek-zevk ü keder idik berâber
Her yolda gider idik berâber
Bak şimdi ne söylesem ölümdür
Biz böyle mi der idik berâber" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.78)

Ebeveynlik ve duygu ortaklığı üzerine kurulu yaşam konumları Fatma Hanım'ın ölümüyle yok olur. Şair özne, ortak imgeleri kaybetmenin acısını yaşar. Zira, "yas tutanın zihninde içselleştirilmiş nesnelerin duyguları da keder doludur." (Klein, 2023, s.449). Geçmiş, tüm güzellikleri ile acılı bir hatıraya dönüşürken şimdi ise ölümdür. Sanatının ilhamını da Fatma Hanım'ın varlığından aldığını vurgulayan özne, "(...) Şâirliği gayrı neyleyim ben / Olsun dilerim türâb şi'rim" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.29) mısraları ile yitirdiği kendilik imgelerinin yanına şairlik vasfını da

ekler. Nihayetinde acı ve karanlıktan kurtulmak için Allah'tan sevgilinin toprağında şehit olmayı dileyerek ölü ile bütünleşme arzusunu yansıtır. (Abdülhak Hâmid, 1303, s.35) Yaşamdan el çekme isteği ve acı içindeki hayatına tek başına devam etmenin gereksizliği düşüncesi (Kübler-Ross ve Kessler, 2014, s.21) şair öznenin benliğine hâkim olur. Varlığını anlamsız bulup hayatı ve ölümü sorgulayarak Tanrı'ya seslenir. Fatma Hanım'a dair hatırlamalarının sonu ölüme ulaşan şair özne, kabir üzerine düşünür. Tabut, ölümün ve yasın kaynağı, sembolleştirilmiş bir cisme dönüşür.

Yasın başarılı sonuçlanması için yitirilen ile ilişkinin her ayrıntısının gözden geçirilerek taşıdığı anlamın belirlenmesi ve kaybedilenin gelecekte artık yeri olmayan bir anıya dönüştürülmesi gerekir (Volkan ve Zintl, 2010, s.36). Geleceği karanlık gören şair özne, hatıralarına sığınarak teselli bulmak ister. Acıdan ve kayıptan kopmamak için dirense de geçmişe bağlılığı, geleceğin yaşanmasına karşı bir direnç değildir. Mazi, sevilenin tüm konumlarını yeniden gözden geçirip öldüğünü doğrulamasını sağlayan zamansal bir konumdur. Maziye tutunma, geleceği karanlık görme, geçmişin güzelliğine özlem ise henüz kaybı içselleştirememiş olan şair öznenin depresif duyumunun zamansal açıdan yansımasıdır:

"Mâzî olunur mu hiç ferâmûş
Mâzisiz olur bu hâl mağşûş
Mâzîyi anış ne hoş tesellî
Bir katrede nûr eder tecelli
Âtîde bütün zalâm eder cûş
Huşyârı kılar bu leyl bî-hûş
(...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.101)

Şair özne, maziden ayrılmayı reddederek gelecekle bağlarını koparma eğilimindedir. Mazinin bütün güzelliklerin ve aydınlığın konumlandığı özlem duyulan bir kesit olmasına tezat teşkil eden gelecekte karanlığın hâkim oluşu, şair öznenin depresif ruh hâlinin zamana yansımasıdır. Zira depresif durum, depresif anlatıcı veya anlatıda tam anlamıyla bir gelecek zaman tasavvuru bulunmaz (Frantzen, 2024, s.44). Hayat geçmişte kalmış, gelecekte konumlandırılması gereken tüm tasarılar yaşanıp kayıpla birlikte tükenmiştir.

Fatma Hanım'ın artık var olamayacağının bilinci şair özneyi kaybın inkârına sevk eder. Kaybın inkârı, ölünün öldüğünün reddi olmayıp sembolik bir anlam taşır. Yitirilenin yaşamdaki konumunu muhafaza etmesi beklentisi, onun o konumu bir daha asla doldurmayacağı gerçeğini kabullenememenin sonucudur (Kübler-Ross ve Kessler, 2014, s.8). Sorgulama, isyan ve acı döngüsünde çatışma yaşayan şair özne, Fatma Hanım'a yirmi altı yaşında ölmeyi yakıştıramaz ve ölüyü arayışa yönelir: "(...) Gördükçe temevvüc-i gubârı / Gönlüm gelecek sanır o yârı (...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.22) mısralarında ölünün topraktan çıkıp gelmesini beklediğini vurgular. Yaşamının onunla geçen zamanlarına dönüp ölüyü eski konumunda görmek ister:

"Kalbimde teessür-i zevâli
Feryâd ile şerh içün bu hâli
Geh avdet eder de makberinden
Evde onu bulmak isterim ben
(...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.22).

Yitirilenin evdeki konumunu ve kendi yaşamındaki boşluğunu yine onun varlığıyla doldurmak isteyen şair özne, sevgilinin mezarından ayrılıp eve döndüğünde onu canlı bir hâlde bulmayı arzulasa da gerçekliğe dönüş bu hayali dağıtır. Fatma Hanım'ın kaybı, şair öznenin dünyasında insanın kaçınılmaz hakikatinin büyük bir trajedi olarak yaşandığını gösterir. Şair özne, sevilenin yokluğunun bilinci ile ölüyü karanlıklar içinde kimsesiz, kendisini ise ona yabancı bir varlık olarak düşünmeye tahammül edemeyip kaybı inkâr eder:

"(...)
Yok ben bu tahavvüle dayanamam
Ben böyle hakîkate inanmam
Şiddetle bu benziyor muhâle
Bilmem niçin ağlarım bu hâle
(...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.24).

Sevilenin yok olduğunun bilincini vurgulasa da ölü karşısındaki konumunun ve onunla ilişkisinin değişimi düşüncesine tahammül edemeyen şair özne, hakikatin acısından kaçmak ister. "Bu noktada bilişsel düzeyde kayıptan şikâyet, bilinçdışı düzeyde keyfi, arzuyu ve varoluş imkânını ayakta tutar. Bilinçdışındaki keyif ve arzu, bilişsel alanda dert yanmayı ortaya çıkarır." (Şen, 2025, s.153). Hakikatin olanaksızlığı vurgusu, kaybı kabullenmenin neden olduğu acıdan kaçışın ifadesidir. Şair özne ölüme ve değişime tahammül edemeyeceği vurgusuyla kayba katlanamayacağını belirtse de Fatma Hanım ölmüştür. Nitekim, reddedilen "hakikat" vurgusu, kaybın kabulüdür. Şair özneyi ruhların ebediyete kavuşacağını vadeden ahiret inancı teselli etmez. O, "rûhun varlığını kabûl eder" (Bilgegil, 1959, s.36). fakat ölüyü somut hâlde, duyularıyla algılamak ister (Abdülhak Hâmid, 1303, s.38). Ölüm, Fatma Hanım'ı şair öznenin bilinçdışında erişilmesi imkânsız arzu nesnesi konumuna geçirir. Kayıp nesnenin varlığı, menfi bir algı yaratan gerçekliği kabullenilebilir kılar.

Acı duyumu, organizmanın sahip olduğu donanımlar aracılığıyla meydana gelir. Acıdan kaçınmanın bir yöntemi, kişinin kendi organizması üzerinde etki oluşturma çabasıdır. Bilincin geçici olarak hazza yönelişini sağlayan keyif verici maddelerin kullanımı, organizmayı etkileyerek acıdan kaçınmanın yollarından biridir (Freud, 2019, s.38). " Tamir edemez ser-i harâbı / Tahfîf hiç etmez ıztırâbı / (...) Mestim fakat âh neşe bulamam / Bilmem içerim nîçin şarâbı" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.76) mısralarında alkole sığındığını vurgulayan şair özne, eyleminin amacını bilmediğini vurgular. Sarhoşluk, neşe vermese de bilincini erteleyerek acıdan kaçışı destekler.

Kayba bağlılığın bir yönü yitirileni özleme, arama ve ona ulaşma isteğidir. J. Bowlby, yaslı kişinin gerçeği algılamaya başladığında kaybedilene yoğun özlem duyup yaşama yönelik tüm ilgisini yitirilene odaklayarak onu hiç kaybetmemiş gibi bekleme, özleme ve arama eğilimleri gösterdiğini gözlemler. Ölü sanki hiç ölmemiş, sağ kalanın yaşamındaki konumu değişmemiş gibi ona yönelik beklentiler bir müddet devam eder (2021, s.105). Bu durum, acıyı telafi etmek için kaybedilenin ruhsal imgesi veya anısına yapılan aşırı duygusal yatırımın bir sonucudur. Kayıp nesnenin imgesine yönelik yatırımın en nihai seviyesinde imge ruhsallıktan dışarı itilir ve acı, yerini yitirilenin sanrısına bırakır (Nasio, 2007, s.45). *Makber*'de de ölüyü arayış özlemin ifadesi olmakla birlikte şair özne, ölünün dirilmesini arzular. Bu arzu, yer yer acılı bir bekleyişle, bazen de ölünün sanrısal ve soyut bir biçimde hissedilişiyle vurgulanır. Kaybın imgesini somutlaştırmaya çalışan şair özne, sevgiliyi gördüğünü dile getirir:

"Ölmek mi denir bu hâle hâşâ
Karşımdasın işte sen ser-â-pâ
Kim der ki bugün hayâlsin sen
Bir sâika-i cemâlsin sen
(...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.47).

Şiirin bütünü dikkate alındığında Fatma Hanım'ın ölümünü kabul ve ret durumu tezatlı bir görünüm sergiler. "Öldün" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.47) tekrarları ile yitirilene bağlılığını ve acısını dile getiren şair özne, kaybı kabullenmek sevgi nesnesinden kopuşa neden olacağı için yer yer sanrılı bir biçimde ölüyü görüp güzelliğini över. Kapı kapalı olsa da ölü eve gelir; duvardan geçer, ayak sesleri duyulur (Abdülhak Hâmid, 1303, s.38). Fatma Hanım şair özneye tabiatta da görünür. Ölünün sanrısal varlığı, sembolik anlam dizgeleri ile tabiata yayılır. Nihayetinde tüm âlemi bir hayal, dolayısıyla da "hiç" ama Allah'ın kudretinin büyüklüğü ile dolu bir "hiç" olarak görüp ölümü tasdik eden şair özne, (Abdülhak Hâmid, 1303, s.57-58) yaratıcının kudreti karşısında kendi aczini idrak edip ölüye kavuşmanın tek yolunun ölmek olduğunu anlar.

3. Kayıp Karşısında Öfke ve İsyanın Görünümleri

Yas sürecinde kaybı telafi edemeyişle meydana gelen acı, kişide nefret ve öfkeye yol açabilir. Nefret duyulan, yaşamda ve ruhsallıktaki istikrarsızlık ile çöküş eğilimine bir tutarlılık kazandırmak için odağın yöneldiği bir hedeftir. Yakınını yitiren kişilerde öfkenin de aynı biçimde çevreye yöneltildiği görülür. Kişi aslında kayba duyduğu öfkeyi veya nefreti bir odak değişimi ile başkasına çevirirken bunu bilinçli yapmaz. Bir düşman yaratarak nefreti ya da öfkeyi ona aktarır (Leader, 2021, s.44). J. Bowlby da yas sürecinde öfke ve nefretin bilinçdışında kaybedilene yönelik olduğunu fakat başka bir kişi veya nesneye yöneltildiğini belirtir. Ölüye, kaybı dolayısıyla duyulan bilinçdışı öfkenin patolojik yas tutmada önemli etkileri bulunduğunu açıklarken bu tutumun normal yas ile uyumluluğu konusunda tereddüttedir (Bowlby, 2021, s.43). Hâmid'in diğer manzumelerinde kaderi kabulleniş hâkimdir fakat *Makber* ve *Ölü*'de kaderi sorgulama, isyan, haykırış ve teslimiyet ön plana çıkar (Bilgegil, 1959, s.26). *Makber*'de ölüme sebebiyet verenin Allah olduğu düşüncesi, öfke ve isyanını yaratıcıya yöneltilmesine neden olur. Şair öznenin Allah'a, ölüme, kadere ve tabiata yönelttiği öfkeli, isyankâr ve bazen de nefret dolu tutumu dikkat çeker. Fatma Hanım'ın ölümüne çare bulamayan şair özne, yitirmenin acısı ve boşluğu ile bir taraftan gerçeği kabullenirken diğer yandan ölüme izin verdiği için suçlamalarını Allah'a yöneltir:

"Yâ Râb öleyim mi neyleyim ben
Ayrı yaşayım mı sevdiğimden
Verdin bana böyle bir musîbet
Ettin beni düşmen-i muhabbet
Yâ bir kulu sevmiyor musun sen
Yâ böyle ölüm değil mi erken
Hiç bulmamak üzere gâib ettim
Mecnûn gibi ben onu severken" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.23).

Sevgilinin ölümünü Allah'ın verdiği bir musibet olarak gören şair özne, ona ulaşamayacağının bilincine varıp yaşadığı acılar nedeniyle yaratıcıyı suçlar. Öfke veya suçlama, kaybın travması ile

inkâra yönelen kişinin gerçekliği kabul etmeye başladığının göstergesidir (Volkan ve Zintl, 2010, s.31). Kayıptan bir zaman sonra yitirmeyi idrak ediş, acılı kişide özlem, ölümü reddetme ve yitirileni arayıp bulma arzusu uyandırır. Arayışın sonuçsuzluğu nedeniyle kayıptan sorumlu tutulanlara ve engellere karşı öfke yöneltilir (Bowlby, 2021, s.105-106). Şair özne, Fatma Hanım'ı kaybettiğini anladığında acıyı gerekçelendirmek için Allah'a birtakım sorular yöneltir.[6] Sualleri sevilenin yokluğundan ölüme, mezara, inanca ve ahirete uzanıp isyana varır. Sorularına cevap alamamak, şair özneyi "hayatın genel akışının dışına psikolojik buhran ve felsefi arayışın hâkim olduğu farklı bir metafizik boyuta yönlendirir." (Gül, 2016, s. 376). Hastalığın Allah'tan geldiğine inanç şair özneyi bu ölüme izin vermesi dolayısıyla yaratıcıya hesap sormaya ve maruz kaldığı acı nedeniyle inanç sarsıntısına sevk eder. "Etmez mi bu hâl câna tesîr / Kılmaz mı bu itikâdı tağyîr?" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.25) mısraları ile inancının değiştiğini vurgular. Ölümün ve acının failleri olarak gördüğü Allah'a ve kadere seslenir:

"Yâ Rabbi bu emri sen buyurdun
Ol savt-ı hazîn nedir duyurdun
Neydi ya o dest ü pâ-yı bârid
Bir böyle kazâ olur mu vârid" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.25)

Ölüm emrini veren ve acıyı duyuran Allah'tır. Ölünün soğuk ayaklarını hatırlamak, sürekli ölü bedenin görünümlerine geri dönen şair öznenin kaybı inkâr yoluna gitse de gerçekliğin bilincine ulaştığını yansıtır. Yas sürecinde öfkenin mantıklı bir gerekçesinin veya haklılık payının olması gerekmez. Kişi kayba neden olan duruma engel olamadığı için kendisine veya bir başkasına öfkesini yöneltebilir. Ayrıca yitirilenle birlikte ölememe, ondan ayrı bir yaşam sürme düşüncesi de öfkenin nedenlerindendir. Zira, yasta öfkenin belirginleştiği en önemli aşama kişinin kendini güvende, her şeye rağmen hayatta kalabilecek bir durumda hissetmesi ile yüzeye çıkar. (Kübler-Ross ve Kessler, 2014, s.11). Fatma Hanım'dan ayrı yaşayacağını anladığında tahammülsüzleşen şair özne, ahiret inancının kendisini sevgili ile birleştireceğini bilir fakat ölüme razı gelmez:

"(...)
Bildim sana vâsıl oldu cânân
Tekrar buyur fakat hayâtın
Can ver ona vermedinse dermân" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.33)

mısraları ile kaybın faili olarak gördüğü Allah'tan sevgiliyi diriltmesini ister ve bu talebe öfkeli bir isyan eşlik eder:

"(...)
Kâr etmedi verdiğim devâlar
Geçti yere ettiğim duâlar
Gördük seni ey Hakîm-i Mutlak
Ey hastalara veren şifâlar" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.34)

6 M. Orhan Okay, ilgili mısralar ve benzerlerinde görülen kadere veya Tanrı'ya sitem ve sual yöneltmenin Türk edebiyatına Batılılaşma döneminde Ziya Paşa'nın "Tercî-i Bend"i ile girdiğini ve Mehmet Âkif Ersoy'un şiirlerine kadar örnekleri verildiğini belirtir. Bk. (Okay 2003, s. 427).

Yasta öfkenin hedef bulmada sınırsız bir yönelim gösterdiğini belirten Kübler-Ross ve Kessler, kayba maruz kalan kişinin insanların yanı sıra Allah'a da öfkesini yansıtabileceğini vurgulayarak Allah'ın sevgi, kudret, merhamet vasıflarını sorgulamanın, kaybın gerçekten Allah'ın isteği olup olmadığını irdelemenin, kaderden bahsedilmesine yönelik tahammülsüzlüğün ve hatta inanç sarsıntısı yaşamanın Allah'a yöneltilen öfkenin yansımaları olduğunu belirtir (2014, s. 13). Şair öznenin Allah'ın "Şâfî" sıfatını Fatma Hanım'ın ölümü bağlamında sorguladığı görülür. Yaslı eş, dualarının kabul olmaması ve hastanın şifa bulmaması dolayısıyla sitemkârdır. Fatma Hanım'ı kurtaramadığı için kendine, ona şifa vermediği için ise Allah'a tepkilidir. "Gürdük seni" ifadesi, çaresizlik karşısında Allah'a yönelen sitemin öfkeye varan ifadelerinden birine örnektir. Şiir boyunca birçok sorgulama ve yakarışla birlikte Allah'a sitemi devam eden şair özne, yaratıcının merhametini sorgular:

"(...)
Cin duysa bunu kılardı is'âf
Şeytanlar ederdi belki insâf
Eylerdi eser bu sûz-ı nâle
Emvâca sehâibe cibâle
Ey sâhib-i kâinât lâkin
Sen bir nazar etmedin ihâle" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.56)

Tüm tabiatın ve yaratılmışların sevgilinin hâline acıyacağı fakat Allah'ın ona canını bağışlamadığı vurgusu, şair öznenin yaşadığı çaresizliğin ve aczin bir sonucu olarak isyana yöneldiğini gösterir. Cinler ve şeytanlar dahi hasta sevgiliye insaf edebilecek varlıklar iken Allah, sevgiliden merhamet nazarını esirgemiştir. Ahiret inancı, cennette kavuşma vaadi acılı eşi tatmin etmez. O, soyut bir hayâlin ruhundaki acıyı dindirmediğini dile getirip Allah'a sevgiliyi kendisine göstermesi için yalvarır (Abdülhak Hâmid, 1303, s.57). Sitem, öfke ve isyanını yaratıcıya yönelttiği hâlde kendi acizliğinin bilincindedir.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ı "ıstırap şairi" olarak tanımlayan Mithat Cemal Kuntay, onun kendinin ve insanlığın ölümlerinin yanı sıra mevcut olmayan ölüler için de acı çektiğini ifade eder (2006, s.165). *Makber*'de şair, ölü ve ölüm karşısındaki bu hassasiyetini kaybı telafi edememekten kaynaklanan acı dolu bir öfke ve nefret biçimde tabiata yansıtır. İnsan bedeninin toprağa ve tabiata karışması düşüncesi ile dehşete düşer. Sevgilinin ölü bedenin sarsıcı görüntüsünden hafızasını ayıramayarak tüm nefret ve öfkesini tabiata yöneltir:

"Allah belânı versin ey nehr
Ömrüm gibi sen de kahrol ey şehr
Vaktiyle aceb şu hâr-ı mûhiş
Bir kız mı idi bu hâle gelmiş
Düşmüş sana ey muhît-i pür-kahr
Ey gûr yok ey temevvüc-i zehr
Allah belânı versin ey mevt
Allah belânı versin ey dehr" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.74)

Sevgilinin toprağa karışması düşüncesi ile bir dikende adeta çürümüş genç bir kız gören şair

özne sarsılır. "Diken", "kahır" ve "zehir" ifadeleri acıyı yansıtan sembolik ifadeler olmakla birlikte nefretin dış dünyaya yayılımını sağlayan anlamlar yüklenir. İnsanın hakikatine, vücudun yokluğuna tahammül edemeyen şair özne tabiatın yanı sıra ölüme, dünyaya ve varlığa nefretini yöneltir. Tabiat ve kâinat şair öznenin intikam almak istediği bir düşman hedefe dönüşür.

Kaybı Kabullenme ve Gerçekliğe Yöneliş

Yas çalışması kaybı kabullenme ve yeniden yaşama adapte oluş ile sonlanır. Yitirilenin imgesinin her cihetiyle yeniden canlandırılması, acıyla birlikte yaşanan duygu yoğunluğu ile kaybın içselleştirilmesini sağlar. Bağ kurulan nesneden ayrılma serbest kalan libidonun özgürleşerek yeni bir sevgi nesnesine yönelebilmesini sağlar (Özkan, Baltacı 2020, s.323). Kayıp unutulmasa da yaşamın devamlılığı için yitirilenden vazgeçiş zorunludur. Bu aşama, kişinin tamamen iyileşmesi anlamına gelmeyip sevilenin fiziksel olarak yakında veya hayatta olmadığını kabullenmeyi, gerçeğin bu yeni biçimine alışarak yaşamayı içerir (Kübler-Ross ve Kessler, 2014, s.25). Kabulleniş ile acının şiddeti azalır ve kişi yaşamdaki diğer bağlılıklarına, yeni sevgi nesnelerine yönelir fakat kaybedilenin hatırası bellekte ömür boyu muhafaza edilir. *Makber*'in şair öznesi Allah'tan sevgilinin mezarında şehit olmayı dilediği sırada yaşama bağlanmasını sağlayan başka varlıkların da bulunduğunu hatırlar:

"Eyvâh cihanda vâlidem var
Nefsimde demek mücâhedem var
Derler ki onun safâsıyım ben
Bin derdine bir şifâsıyım ben
Derler ki Hüseyin ve Hâmidem var
Dünyâda demek ki fâidem var
(...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.36).

Fatma Hanım'ın ölüsü ile bütünleşmeyi isterken aile fertlerini hatırlayan şair özne, onların varlığının ölüm arzusu önünde bir engel teşkil ettiğini anlar. Kendisini hâlâ hayata bağlayan anlamların var olduğunu fark etme, şair özneye bir varlık amacı sunar.

İnsanın acizliğini görüp sevgiliye ahirette kavuşacağını kabul eden şair özne kayıptan hemen kopamaz. Zira yasta acı ve keder, yokluğun kabullenilmesi süreci boyunca farklı yoğunluklar gösterir. Sevilenin aniden yitirilen varlığına dair tasarımlara yapılan aşırı yatırımın zamanla geri çekilmesi, ölünün artık acı kaynağı olma niteliğini yitirişine kadar devam eder. Libidonun geri çekilişi kaybın ruhsallıktaki diğer temsiller arasında yer almasını, bağlılığın şekil değiştirmesini sağlar. Bu bağlamda kaybın içselleştirilmesi, yitirileni unutmak veya sevmeyi bırakmak olmayıp onunla ilişkinin yeniden düzenlenmesi, kayba karşı geliştirilen tepkili ve aşırı nitelikteki bağın yavaş yavaş çözülmesidir (Nasio, 2007, s.88). Şair özne, diğer sevgi nesnelerini düşünürken Fatma Hanım'ın hastalık günlerini ve ölü bedenini bir kere daha anımsamaktan kendini alamaz. Ölünün hatırasına her geri dönüş, duygu yoğunluğunun bir kısmının parçalanıp yok olmasını, kaybın zamanla kabullenilmesini sağlar (Leader, 2021, s.29). Yaşam ile ölü arasında kalan düşünce acının devamlılığını sağlarken aynı zamanda ölüm de kabullenilir:

"Gördüm ki kapandı ben o gözler
Hep zu'm u hayâldir bu sözler

Söyler gülerim bu ta‘ziyettir

Ağlarım susarım bu tesliyettir

(...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.44).

Şair özne, dile getirdiği her şeyin kendisine yönelik bir başsağlığı ve avuntu olduğunu vurgulayarak *Makber*'in kendi açısından kaybı tanıma ve içselleştirmeyi destekleyen bir işleve sahip olduğunu belirtir. Acıyı dile getirişte ve susuştaki duygusal tezat, sevgi nesnesine karşı tutumun yansımasıdır. "Normal yasta keder ile ıstırap arasında ortaya çıkan geçici mutluluk durumları manik özelliktedir ve içeride (idealleştirilmiş) mükemmel bir sevgi nesnesine sahip olma duygusundan kaynaklanır." (Klein, 2023, s.444-445). Fatma Hanım, sevilen imgesini şair öznede muhafaza eder. Kayıptan sonra dile getirilen tüm sözler, yitirilenin imgesini ve yaslı eşin duygulanımını yansıtan teselli ve taziye mısralarıdır. Şair özne, ilk mısrada sevgilinin öldüğünü kendine beyan eder. Ölü gerçek iken şiir/söz ise hayal; imgeye dayanarak acının yansıtıldığı bir alandır. Kayba dair tüm duygulanımlar şiir ile simgeleştirilirken acı, isyan ve ölümün reddi seviyesinden geri çekilir. Libidonun yitirilenden kopuş tam olarak gerçekleşmese de kaybı telafi edecek bir ikame arayışı görülür:

"İmkân bulamaz ya hiç bu sûret

İnsan bu ya ger olup da kısmet

Bir başka yüze güler isem ben

Zannetme bunu muhabbetimden

Bil kim sanadır o ‘arz-ı hasret

Ondan seni istemektir elbet

Me'lûf senin hakîkatinle

Eyler mi gönül mecâza rağbet" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.49).

Kayıptan sonra bir başka kadına bağlanma olasılığını düşünmesinden hareketle, şair öznede libidonun ölüden geri çekilmeye başladığı yorumu yapılabilir. Kayıptan sonra kendini yaşamda yeniden konumlandırma çabasına yönelir. "Artık birbirini tamamlayıcı roller oynayan çiftlerden biri değil, yalnız biridir. Benliği ve durumu bu yeniden tanımlama sadece kaybedilen kişiyi yeniden bulma ve eski durumu yeniden oluşturma umutlarından sonunda vazgeçmek anlamına geldiği için önemli ve bir o kadar da acı vericidir." (Bowlby, 2021, s.113). İkinci kadının ancak Fatma Hanım'ın ikamesi, hasretinin teskin edicisi olacağı inancı ölen eşe bağlılığın devam ettirilme çabasının sekteye uğramasından doğan suçluluğu yansıtır. Ölü unutulmamalı, bir başkasında yaşamalıdır. Şair özne kaybın yerini tutacak bir ikame düşüncesinin neden olduğu suçluluk duyumu ile bu ihtimalden uzaklaşır; ölünün hayalinin imgeleminden silinmesine razı olamaz. "(...) Allah için ölmesin hayâlin / Yaksın beni nûrdan zılâlin (...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.50) mısraları ile kayba tutunma isteğini vurgular. Yitirilenin imgesinin canlılığını muhafazasını dilese de bu bağlılığın ruhunda melankolik bir duyumun veya patolojik bir yasın tezahürü olmadığını şu mısralarda belirtir:

"(...)

Dünyâya demem temâyülüm yok

Cehlim bilirim tecâhülüm yok

Mechûl değil vazîfem ammâ

Gaybûbetine tahammülüm yok" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.50).

Yas, yaşamdan ebediyen geri çekiliş anlamına gelmez; gerçekliğin aşamalı kabulü acıdan uzaklaşmayı ve hazza yönelişi sağlar. Kayıptan sonra hayata adapte olma çabası, yaşama dair menfi bakışının değişimi ile belirginleşir. Yitirilenden sonra hayatta kalmak için gerekli olan direnci, kişinin kendine ve yaşama bağlılığı oranında kayıp nesneden ayrılarak yaşamını yeniden düzenlemesini sağlama yasın işlevlerindendir (Özmen, 2020, s.48). Şair öznenin "dünyaya temâyül"ünün bilincine ulaşması hayata tutunma arzusu taşıdığını gösterir. Yasın kayıpla tüm sevgi bağlarını koparmak olmayışı, ölüyü ebediyete taşıma isteği ile belirginleşir. Hayatın devam ettiğini kabullense de Fatma Hanım'ın yok olmasına tahammül edemez. Maziyi hatırlamak, Fatma Hanım'ın toprak altında cansız yattığını bilmek şair öznenin iç dünyasında bir boşluk açar. Sevilenin ölümünden sonra yaşamayı vicdana yaraşır bulmasa da ölüye bağlılığın sürmesinin yaşamdan geri çekilmek olacağının bilincindedir:

" (...)
Aksiyse bunun edince pîşe,
Hissetmedir ölmeyi hemîşe
Hem nefsi telef revâ değildir
Zîrâ o da bir şifâ değildir
(...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.51)

Acıya saplanmak ile hayata dönmek arasında istemsiz görünene şair özne yaşamı seçer. Nefsi öldürmenin kayba çare ve uygun olmayacağı görüşü ile gerçekliği kabullendiğini yansıtır. Acıya ve ölünün hayaline bağlılık, şair öznenin bakışının bir başka kadına meyli ile zayıflar; libido kendini kayıptan geri çekerek yeni bir sevgi arayışına yönelir:

"Ey çehre-i hüsn gülme âr et
Döndükçe sana ben istitâr et
Ey nûr gözümde durma ref' ol
Uğraşma kadın benime def' ol
Gördükçe beni hayâl-i yâr et
Alçaklığımı düşün firâr et
Lâkin ona pek şebâhetin var
Bir kerre daha bugün güzâr et" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.86)

İsmail Hami Danişmend'in aktardığı bilgiye göre Hâmid bu mısraları *Makber*'i yazarken uzaktan ilgilendiği güzel bir kadın için kaleme almıştır. (Tarhan, 1948, s.78). Ömer Faruk Akün de Süleyman Nazif'in bizzat şairden duyup naklettiği şu bilgiyi aktarır: Hâmid, "Çamlıca'da *Makber*'i yazarken onu meşgul eden ve *Makber*'deki bazı kitablara vesika olan uzun boylu kadın" ile ilgilenir. Akün, ayrıca Hâmid'in Beyrut dönüşünde Çamlıca'da yeniden evlenme düşüncesine kapıldığını fakat hatıralarında bu bilgilerden bahsetmediğini vurgular (Akün, 1959, s.30). Şiirde benzerlik açısından ikame bir nesne arayışı görülmekle birlikte bir başka kadına ilgi duyuş, şairin/şiir öznesinin kayıptan ayrılarak yeni bir sevgi nesnesi arayışına yöneldiğini gösterir fakat bir başkasına yönelme düşüncesi onda hayrete ve korkuya neden olur. Sevgilinin ölü imgesine tutunmak için ikame kadından uzaklaşmak ister: "(...) Ey aşk rezîl olur hayâtın / Eylerse o kabrden tebâüd" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.87) ifadeleri ile ölüye bağlılığını sürdürme çabasını belirtir. Bu durum,

suçluluğa karşı bir savunma biçimi olarak yorumlanabilir. Zira yaslı özne, tekrar yaşama dönüp hayattan keyif almaya başladığında kendini kayba ihanet etmiş gibi hissedebilir (Kübler-Ross ve Kessler, 2014, s.28). Yeni bir ilgiden duyduğu vicdan azabı, şair özneyi ölüm ve unutuluş üzerine düşünmeye sevk eder. Fatma Hanım'ın kabri dışında iki mezarı vardır; biri unutuluş diğeri ise şair öznenin kalbidir:

"Hep hâk değil mezâr-ı dilber
Nisyân olacak ikinci makber
Nisyân o esfel-i makâbir
Nisyân o maktel-i ekâbir
Bir diğeri de bu kalb-i muğber
Zirâ o da hâk ile berâber
(...)" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.97)

Şair özne, Fatma Hanım'ın hatırasını unutmak istememekle birlikte yaşamın ve ölümün hakikatini dile getirir. Ölünün unutulacak oluşundan acı duyar ve kalbin ölüye mezar olacağını vurgulayarak yitirilenin izinin daima ruhsallıkta kalacağını yansıtır. Tezatlı ruh hâli yaşam-ölüm, kabir-hayat, dünya-ahiret vb. meselenin yanı sıra ölü karşısındaki duygulanımlarına da hâkim olan şair öznenin bir yanı yaşamın güzelliklerini arzularken diğer yanı kaybın acısına gömülmekte ısrarcıdır:

" (...)
Hoştur bu mükevvenât yek-ser
Evvel daha hoştu bence lâkin
Mâzîsini bildiğim bu makber" (Abdülhak Hâmid, 1303, s.116)

mısralarıyla dünyanın tüm nimetlerinin bilincinde olmakla birlikte kabirdeki ölüyü daha cazip bulduğunu vurgular. Kainat, tüm güzellikleri ile var olsa da ortak bir mazi ile birlikte mezara gömülen ölüye bağlılığını sürdürmek ister.

Sonuç

Ruhsallıkta kayba karşı gelişen bir savunu olan yas, evrensel ve kurucu bir deneyimdir. Sevgi, inanç veya düşünce bağı kurulan somut ya da soyut bir nesnenin ruhsallıkta sarsıntı yaratan yitimi ile başlayan yas süreci, kayba maruz kalan kişinin acıya karşı geliştirdiği insani bir tepkidir. Kabullenme ve yitirileni anılaştırma ile sonlanan yas süreci, kaybın ruhsallıktaki etkileri ve acıya karşı verilen tepkiler açısından farklı duygu biçimlerinin yaşandığı sağlıklı ve doğal bir süreçtir. Bu bağlamda, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Makber* adlı eserinde kayıp karşısındaki ruhsal tepki, yas sürecinin aşamalarını yansıtır niteliktedir. Şair öznenin kaybın somut biçimi olan ölüm ve ölü karşısındaki değişken tutumları, yas sürecinin göstergelerini içerir. Yasta deneyimlenen duygusal tepki biçimleri, *Makber*'in şair öznesinin kayıp karşısındaki tutumlarını anlamlandırmada hareket noktası sağlar. Fatma Hanım'ın ölümü nedeniyle büründüğü ruh hâlini dile getirişinde yas sürecinin aşamalarını teşkil tepkilerin çoğunluğu gözlemlenir. Dolayısıyla öznenin kayıp karşısındaki tepkilerinin tahammül edilemez acılı bir hâl, kaybı özleme ve arama, yitirilenin imgesine bağlılık, kaybı inkâr, öfke ve kabulleniş etrafında yoğunlaştığı söylenebilir. Bu tepkiler şiirde kronolojik ve birbirinden keskin çizgilerle ayrı değildir; şair özne kaybın bilincinde olduğu hâlde ölüm, yokluk

ve mezar çevresinde yoğunlaşan düşünceleri yer yer kaybı reddedişle sonlanır. Yitirilene bağlılığın ve onu sanat aracılığıyla yaşatma arzusunun bir tezahürü olarak okunmaya müsait eserde Fatma Hanım özelinde insanın ölü ve ölüm karşısındaki trajik konumu ön plana çıkar. Kaybın bilincinde olsa da ölümü kabullenemeyen şair özne, mezarı şiire taşıyarak ölüye sanat aracılığı ile yeniden varlık kazandırmayı amaçlarken aynı zamanda kaybı simgeleştirerek gerçekliği içselleştirmeye çalışır. Ölü ile birlikte yaşanan mazinin güzelliklerinin, ortak yaşam imgelerinin kaybı dolayısıyla meydana gelen ruhsal boşluk, şair özneyi yitirileni yeniden bulma çabasına iter. Ölüme müdahale edemeyişi nedeniyle öfkesini Allah'a ve kainata yöneltir. Yaşama bağlılığı sağlayacak diğer sevgi nesnelerinin varlığının bilincine ulaşmak, şair öznenin suçluluk duygusuna kapılmasına neden olur. Acının ömür boyu sürmeyeceği, yaşamak adına hayatın zevklerine ve yeni bağlılıklara yönelmesi gerektiği vurgusunu taşıyan mısralarda ölüye karşı suçluluk hissi belirginleşir. Kaybın acısının çok boyutlu yansımalarını içeren eserde şair öznenin ruh hâlinin melankolik olduğu söylenemez. Tüm meziyetleri ve anılarıyla hatırlanıp yüceltilen Fatma Hanım'ın ölü varlığı, yaşamdan geri çekilişe neden olmaz. Şair öznenin ikame arayışında olduğunu vurgulasa da başka bir kadına yönelen dikkati, gerçekliğin kabulünü ve ölüye yapılan ruhsal yatırımın geri çekilişini gösterir. Fatma Hanım'ın hatırasını yaşatmak için mezardan kopmamayı arzulasa da ölü için unutulmanın bir kader olduğunun bilincindedir. Ölünün kabir ve unutuluş dışındaki bir mezarının da kendi kalbi olacağını belirten şair özne, kaybın ruhsallıkta izinin kalacağını vurgular. Kayıptan sonra her ne kadar acı ve suçluluk hissi verse de yaşamaya devam edileceği vurgusu, şair öznenin kendisini hayata bağlayan başka sevgi nesnelerinin varlığının bilincinde oluşu da yas sürecinin patolojik veya melankoliye dönüşen bir seyir göstermediğini yansıtır.

Extend Abstract

Mourning is a fundamental and inherently human psychological process that emerges as a complex emotional response to the profound pain and inner turmoil caused by the loss of a person, object, or abstract concept to which an individual has developed a deep emotional attachment. It represents the psyche's attempt to cope with and gradually adapt to the reality of separation, encompassing a wide range of affective, cognitive, and behavioral reactions aimed at reconciling the inner world of attachment with the external reality of loss. Through this process, the individual seeks to make sense of the absence, preserve the significance of the lost object within memory, and ultimately restore emotional equilibrium in order to reengage with life. Every loss in life causes suffering in proportion to one's attachment to what has been lost. The acceptance of loss and the return to reality become possible only through the work of mourning. Death, as the ultimate point of life, represents the tangible manifestation of the physical absence of a loved one. Accepting loss involves passing through specific stages that occur during the mourning process. The ego resists separation from the lost love object, and throughout the process leading to the resolution of this resistance, various psychological manifestations occur such as attachment to the image of the lost one, recollection of the deceased, even delusional beliefs in their continued existence, the desire for death as a means of reunion, the longing for fusion with the lost object, searching and waiting for the lost one's return, and directing anger toward the person or events perceived as causing the loss. The acceptance of loss and the return to reality enable the withdrawal of libido from the lost object, thus allowing the individual to become ready to form new emotional attachments. Abdülhak Hâmid Tarhan composed his work Makber in memory of his wife Fatma Hanım, whom he lost to tuberculosis. He reflects the pain of her loss through the stages of longing, searching, anger, rebellion, and acceptance. The poet vividly portrays the sorrow of his deceased wife and

the impact of this loss on his inner world in all its dimensions. Through art and thought, he seeks to immortalize Fatma Hanım. In the preface titled "Birkaç Perişan Söz" also known as "Makber Mukaddimesi", he emphasizes that the work was written for the eternity of a deceased being. By attempting to immortalize the image of Fatma Hanım through art and to give her a new form, he transforms the loss into a symbolic expression. He attributes to the dead and the grave an exalted meaning that transcends their inherent value. Having lost not only Fatma Hanım but also his own self-image reflected in her, the poetic persona resists severing his bond with the deceased. He directs his rebellion toward God and his resentment toward nature as an act of defiance against loss. The continual recollection of Fatma Hanım's presence, their shared past, and her beauty reflects the poet's effort to internalize the experience of loss. In addition to the paradise of the past, the poet repeatedly revisits the days of illness and the various images of the dead body, reconsider in detail all the emotions and memories associated with the loss. Although the poetic persona cannot fully accept the loss of Fatma Hanım, his recollection of his position in relation to other love objects in his life distances him from the desire for death. The emphasis on the continuation of life and the poet's eventual adaptation to it indicates that he does not succumb to a state of melancholy or complete detachment from existence; rather, it suggests that his painful experience will ultimately subside and the work of mourning will come to an end. Previous studies on Makber in the context of death and the deceased have not examined the reflections of mourning as a psychological response to loss from a psychoanalytic perspective. This study, however, explores the effects of death on the poet's inner world and the manifestations of the mourning experience in Makber through this theoretical framework.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Akün, Ö. F. (1959). *Makber'den Önce Abdülhak Hâmid'de Ölüm Temi*. İstanbul: İSAM Kütüphanesi T811.31. (Yayımlanmamış Doçentlik Tezi).

Bezirci, A. (2000). *Abdülhak Hâmit*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Bilgegil, M. K. (1959). *Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Mes'elelerden Allah I*. İstanbul: Osman Yalçın Matbaası.

Bowlby, J. (2021). *Kaybetme: Üzüntü ve Depresyon*. C. III. çev. Nur Nirven, Nüket Diner, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Çalışkan, A. (2005). "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Makber'inden Bazı Bendlerin Tahlili". *Ekev Akademi Dergisi*, S. 22, 2005, 143-160.

Enginün, İ. (1986). *Abdülhak Hâmid Tarhan*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Frantzen, M. K. (2024). *Depresyonun Estetiği ve Politikası*. çev. Elif Kayurtar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freud, S. (2002). "Yas ve Melankoli (1917 [1915])", *Metapsikoloji*. çev. Emre Kapkın, Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları, 243-259.

Freud, S. (2019). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.

Grigg, R. (2024). "Unutma ve Hatırlama", *Lacan Depresyon ve Melankoli Hakkında Ne Dedi?*. ed. Derek Hook & Stijn Vanheule, çev. Pınar Garan, İstanbul: Axis Yayınları, 89-100.

Gül, M. (2016). "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Şiirlerinde Ölüm", *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* C. 6., S. 12., 371-384.

Klein, M. (2023). *Sevgi, Suçluluk ve Onarım ve Diğer Yazıları 1921-1945*. çev. Ayşe Tekşen, İstanbul: Alfa Yayınları.

[Kuntay], M. C. (2006). "Hâmid Hakkında", *Hâmidnâme*, hzl. İhsan Sâfi, İstanbul: Kutup Yıldızı Yayınları, 163-168.

Kübler-Ross, E., Kessler, D. (2014). *On Grief & Grieving: Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss*. New York: Scribner.

Leader, D. (2021). *Depresyon Yas ve Melankoli*. çev. Ayça Göçmen, İstanbul: Encore Yayınları.

Mcgowan, T. (2018). *Sahip Olmadığımız Şeyin Keyfini Sürmek: Psikanalizin Politik Projesi*. çev. Kemal Güleç, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Nasio, J.-D. (2007). *Aşk Acısı*. çev. Hatice Bakanlar, Canan Coşkan, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Okay, M. O. (2003). "Makber", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 27., 427-428. https://islamansiklopedisi.org.tr/makber (15.10.2025).

Okay, M. O. (2014). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Özer, E. E. (2001). "Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Poetikası ve *Makber*'deki Yenilikler", *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. C. 10., S. 10., 72-78.

Özkan, A., Baltacı, S. (2020). "Freud ve Lacan'ın Psikanalitik Kuramlarında Yastan Ayrışan Melankolik Özne", *Psikoloji Çalışmaları*. C. 40., S. 2., 317-333.

Özmen, E. (2020). *Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan: Yas, Melankoli ve Depresyon*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Padar, P. (2017). "Ölüm Hastalığı", *Neden Ölüm Dürtüsü*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 33-40.

Parlatır, İ. (1992). "XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri", *Türk Dili,* S. 481-482., 1-285.

Phillips, A. (2019). *Öyle ve Böyle: Yeni ve Seçilmiş Denemeler*. çev. İpek Şen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sâfi, İ. (2006). *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat: Abdülhak Hamid Tarhan*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Sâfi, İ. (2018). "Makber'de Fatma Hanım", *Necat Birinci Armağanı*. İstanbul: Berikan Yayınları, 153-180.

Şen, C. (2025). "Oğuz Atay'ın Eserlerinde Sahip Olunamayan Kaybın Arzusu: Kaybın Görüngüsü", *Hece*. S. 337, 148-173.

[Tansel], F. A. (1937). "Hamid ve Makber", *Ülkü Halkevleri Dergisi*. C. IX. S. 51. Ankara: Ulus Basımevi, 205-209.

[Tarhan], A. H. (1303/[1886]). *Makber*. nşr. Kitapçı Arakel, İstanbul: Matbaa-i A.K. Tozliyan İdâre-i Şirket-i Müretibiye Matbaası.

[Tarhan], A. H. (1948). *Makber*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Tanpınar, A. H. (2013). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. hzl. Abdullah Uçman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tarhan, A. H. (2024). *Makber-Günümüz Türkçesiyle*. hzl. İhsan Sâfi, İstanbul: BKY-Babıali Kültür Yayıncılığı.

Volkan, V. D., Zintl, E. (2010). *Gidenin Ardından*. çev. Işıl Vahip, Müge Kocadere, İstanbul: Oa Yayınları.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 271-296
DOI: 10.30767/diledeara.1832781 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Mirsâdu'l-ʿibâd'da "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" Meselesi: Manastırlı Besîm Efendi'nin Manzum Tercümesi

The Issue of "Hālat-i Hamse-i Ādamī" in Mirsād al-ʿIbād: Manastırlı Besim Efendi's Versified Translation

Nurgül KARAYAZI BAL*

* Dr. Öğretim Üyesi, Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Karabük, Türkiye.
e-posta: nurgulkarayazi@gmail.com.tr
ORCID: orcid.org/0000-0002-7067-2545
ROR ID: ror.org/04wy7gp54

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
30.11.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
10.03.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Bal, K., N., Mirsâdu'l-ʿibâd'da "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" Meselesi: Manastırlı Besîm Efendi'nin Manzum Tercümesi *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 271-296
doi.org/10.30767/diledeara.1832781

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Bu makale, Necmeddîn-i Râzî'nin şaheseri kabul edilen Farsça tasavvufî eseri *Mirsâdu'l-ʿibâd*'ın dördüncü bâbının dördüncü faslında yer alan "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" bahsinin, XIX. yüzyılda yaşamış divan kâtibi ve şair Manastırlı Besîm Efendi (ö. 1285/1868-69) tarafından aruzun remel bahrinin "Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün" kalıbı ve mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmış, 178 beyitten müteşekkil manzum tercümesini konu edinmektedir. Çalışmada söz konusu tercüme incelenmiş ve çeviri yazılı metni neşredilmiştir. Bu suretle Osmanlı döneminde tasavvufî metinlerin manzum tercüme geleneğine ve *Mirsâdu'l-ʿibâd* tercümelerine dair literatüre katkı sağlanması hedeflenmiştir.

Çalışmanın giriş bölümünde *Mirsâdu'l-ʿibâd*'ın muhtevası ve esere dair tercüme faaliyetleri değerlendirilmiş; inceleme kısmında Manastırlı Besîm Efendi ve manzum tercümesine ilişkin ulaşılabilen sınırlı bilgiler sunulmuştur. Ardından "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" bahsinin muhtevası kısaca ortaya konulmuş ve manzum tercüme; dil, üslup hususiyetleri ve tercüme yöntemi bakımından değerlendirilmiştir. Son bölümde ise metnin çeviri yazısı araştırmacıların istifadesine sunulmuştur. Manzum tercüme, şimdiye kadar tespit edilen mensur tercümelerden nazım şekli itibarıyla ayrılmasının yanı sıra varlık mertebelerini, ruh-beden ilişkisi çerçevesinde insanın yaratılışını, insanın varlık dairesindeki konumunu, onun Allah ve âlemle olan ontolojik ve epistemolojik münasebetlerini ele alan konusu açısından da tasavvufun temel meselelerinin özet hâlinde ele alındığı küçük bir mesnevi hüviyetindedir.

Anahtar Kelimeler: *Mirsâdu'l-ʿibâd*, Necmeddîn-i Râzî, Manastırlı Besîm Efendi, insanın beş hâli, varlık mertebeleri, manzum tercüme.

Abstract

This article examines the section titled "Hālat-i Hamse-i Ādamī" in the fourth chapter of the fourth section of Mirsād al-ʿIbād, the Persian Sufi work considered a masterpiece by Najm al-Din Rāzī, as interpreted by Manastırlı Besim Efendi (d. 1285/1868-69), who lived in the 19th century, using the "Fā'ilātün/Fā'ilātün/Fā'ilün" pattern of the remel meter and the mesnevi verse form. The study examines this translation and publishes the written text of the translation. In this way, it aims to contribute to the literature on the tradition of poetic translation of Sufi texts during the Ottoman period and on the translations of Mirsād al-ʿIbād. The introductory section of this study evaluates the content of Mirsād al-ʿIbād and the translation activities related to the work; the analysis section presents the limited information available regarding Manastırlı Besim Efendi and his verse translation. Following this, the content of the section on "Hālat-i Hamse-i Ādamī" is briefly outlined, and the verse translation is evaluated in terms of language, style, and translation method. The final section presents the transliteration of the text for the benefit of researchers. The verse translation differs from previously identified prose translations in its poetic form, and also, due to its subject matter—which deals with the levels of existence, the creation of man within the framework of the soul-body relationship, man's position within the realm of existence, and his ontological and epistemological relationships with God and the universe—it is a short mesnevi (narrative poem) that summarizes the fundamental issues of Sufism.

Keywords: Mirsād al-ʿIbād, Najm al-Din Rāzī, Manastırlı Besim Efendi, the five states of man, levels of existence, versified translation.

Giriş

Asıl adı Ebû Bekir Abdullah b. Muhammed b. Şâhâver b. Enûşirvân b. Ebî Necîb el-Esedî er-Râzî olan, Necmeddîn-i Dâye olarak da bilinen Necmeddîn-i Râzî (ö. 654/1256), XIII. yüzyıl tasavvuf düşüncesinin ve Kübreviyye tarikatının önde gelen temsilcilerinden biridir. Tarikat içindeki irşat faaliyetlerinden ziyade kaleme aldığı eserlerle tanınan Râzî; ayet ve hadislerle desteklediği felsefi izahları, Kur'ân ayetlerine hem zahirî hem de bâtını yaklaşımı[1] ile eserlerine kendine has bir derinlik kazandırmış ve şiirdeki kudreti ile de edebî muktesabatını ortaya koymuş bir müelliftir (Okuyan, 2006, s. 496; Necmeddîn-i Dâye, 2010, s. 12 dipnot nu. 2; Baltacı, 2011, s. 209; Necmeddîn Dâye, 2017, s. 83, 90). Müellifin en tanınmış eseri olan *Mirsâdu'l-ʿibâd mine'l-mebdeʾ ile'l-meʿâd*, İran'dan Orta Asya'ya kadar geniş bir coğrafyada büyük şöhret kazanmış[2] ve diğer Kübrevî müelliflerinin eserlerinden daha güçlü bir tesir bırakmıştır (Okuyan, 2006, s. 496). Siyasi kargaşa dönemleri nedeniyle yazımı gecikerek Kayseri'de başlayıp Malatya ve Sivas'ta son halini alarak Sultân Alâaddin Keykubâd'a sunulan, Anadolu'nun XIII. asırdaki ruhi ve içtimai durumuna dair en kıymetli kaynaklardan biri kabul edilen bu eser, aynı zamanda Kübrevî kültürünün Anadolu topraklarına taşınmasında da tarihî bir rol üstlenmiştir (Ateş, Örs, 2002, s. 24; Baltacı, 2009, s. 6, 54; Necmeddîn-i Dâye, 2010, s. 16; Kara, 2012, s. 246; Öztürk, 2014, s. 11; Necmeddîn-i Dâye, 2021, s. 30-31).[3]

Mirsâdu'l-ʿibâd konusu itibariyle insanın "Ben kimim, neyim, nereden geldim, nereye gidiyorum ve niçin yaratıldım? Maksadım ve maksûdum nedir?" gibi temel ontolojik sorularına cevap arayan ve manevi yolculuğun başlangıcından nihayetine uzanan süreci "cadde-i hakīkat" üzerinden tasvir eden bir irşat metni niteliğindedir (Baltacı, 2009, s. 53-54; Necmeddîn-i Dâye, 2010, s. 16; Necmeddîn Dâye, 2017, s. 91-93; Necmeddîn-i Dâye, 2021, s. 30-31).

Kütüphane kataloglarında tespit edilen nüsha sayısı dikkate alındığında, *Mirsâdu'l-ʿibâd*'ın Osmanlı dönemi boyunca hem sufi çevrelerde hem de devlet erkânı arasında ilgi gördüğü anlaşılmaktadır. Eserin beşinci bâbının ilk dört faslıyla benzerlik gösteren Sadreddin Mustafa Şeyhoğlu'nun (ö. 817/1414 [?])) Paşa Ağa b. Hoca Paşa adına kaleme aldığı *Kenzü'l-küberâ ve mehekkü'l-ulemâ*'sı[4] ile Ebu'l-Fazl Münşî eş-Şirâzî'nin Kanûnî Sultan Süleyman'a ithafen kaleme aldığı *Düstûru's-saltana*[5] adlı kitabının tercüme olup olmadıkları tartışmalıdır. II. Murad dönemi sufilerinden Kāsım b. Mahmûd Karahisârî (ö. 891/1486)[6] tarafından yapılan tercüme ise eserin

---

1 Râzî'nin müfessir kimliğine dair bir çalışma için bk. Okuyan, Mehmet (2001). *Necmuddin Dâye ve Tasavvufî Tefsiri*, Rağbet Yayınları.

2 Eserin dünya kütüphanelerinde çok sayıda yazma nüshasının bulunması, metnin tarihî süreç içinde geniş bir dolaşıma sahip olduğunu göstermektedir. *Mirsâdu'l-ʿibâd*'ın Farsça çeşitli baskıları yapılmış olup bunlar arasında Muhammed Emîn Riyâhî'nin sekiz yazma nüshaya dayanarak hazırladığı neşir öne çıkmaktadır (Tahran 1352/1973; 1365/1986; 1366/1987). Eser ayrıca başta Türkçe olmak üzere Çince ve İngilizce gibi farklı dillere de tercüme edilmiştir. bk. Necmeddîn-i Dâye, 2017, s. 95; Necmeddîn-i Dâye, 2021, s. 33; Algar, 1982.

3 Kübrevîliğin Anadolu'daki etkisiyle ilgili olarak ayrıca bk. Ocak, 2006, 431; Kartal, 2020, s. 840-841.

4 Eseri hazırlayan Yavuz konuyla ilgili olarak şöyle demektedir: "Bizce eser, iskeletini Necmüddîn-i Râzî'den almış, fakat Şeyhoğlu Mustafa'nın Germiyân ve Osmanlı saraylarında geçirdiği bir ömrün tecrübeleri ve müşahedeleri ile zenginleşmiş ve geliştirilmiştir. Bütün bunlar ortaya döküldüğü zaman eserin te'lîfî bir tercüme olduğu söylenebilir" (Şeyhoğlu Mustafa, 2013, s. 32. Ayrıca bk. Yavuz, 2010, s. 89). Konuyla ilgili farklı görüşlerin ele alındığı çalışmalar için bk. Toska, 2013, s. 231-241; Toska, 2018, s. 331-349.

Mirsâdu'l-ʿibâd'ın beşinci bölümünün kısmî bazı tadillerle ayrı bir kitap olarak derlenmesinden oluşan bu çalışmada da Şirâzî, Şeyhoğlu'nun *Kenzü'l-küberâ* adlı eserindeki tutumunu takip ederek eserin *Mirsâdu'l-ʿibâd*'la olan irtibatına temas etmemektedir" (Kavak, 2010, s. 27-28). Ayrıca bk. Gashim-zade, 2021, s. 30.

6 Karahisârî'nin tercümesinin fonetik ve morfolojik yapısı üzerine bir yüksek lisans çalışması yapılmıştır. bk. Çal,

tam tercümesidir.[7] Eski Anadolu Türkçesiyle kaleme alınan tercümede, sade bir dil kullanılmıştır. Farsça ve Arapça kelimelere yer verilmekle birlikte bu dillere ait kelimelerden müteşekkil uzun terkiplerin sayısı ise yok denecek kadar azdır. Farsça cümle yapısına fazlasıyla bağlı kalan Karahisârî'nin tercümesini "kırık tercüme" olarak değerlendirmek mümkündür (Kavak, 2010, s. 33). Birçok nüshası bulunan Karahisârî tercümesinin yanısıra muahhar bir tercümenin de Fâtih devrinin ileri gelen âlimlerinden Halvetî şeyhi Kâsım Çelebi (ö. 924/1518) tarafından II. Mehmed'e takdim edildiği bazı araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir (Öngören, 2000, s. 45; Örs, 2002, s. 26-27; Okuyan, 2006, s. 496; Necmeddîn-i Dâye, 2010, s. 26-28; Yılmaz, 2019, s. 512).[8] Eserin bugüne kadar tespit edilememiş bir diğer tam tercümesi, Milli Kütüphane Tokat İl Halk Kütüphanesi koleksiyonunda 60 Hk 186 numarada kayıtlıdır. Müellifi bilinmeyen ve Eski Anadolu Türkçesiyle kaleme alınmış olan bu tercümenin edebî değeri ile diğer tercümeler arasındaki konumu, eser üzerine yapılacak müstakil bir akademik inceleme ile ortaya konulabilecektir.

Eser üzerine modern dönemde de çeşitli çalışmalar yapılmıştır.[9] Eserin tam çevirisi Hakkı Uygur[10] ve Halil Baltacı[11] tarafından gerçekleştirilmiştir.

Mirsâdu'l-ʿibâd'ın Osmanlı müellifleri üzerindeki tesirine, farklı dönem ve türlerde kaleme alınmış birçok eserde de rastlamak mümkündür. Necmeddîn-i Kübrâ'nın (ö. 618/1221) müritlerinden Hâssî'nin (ö. 634/1236) halvete dair *es-Selve fî şerâiti'l-halve* adlı eserinin şerhli bir tercümesi olan Akşemseddin'in halifesi Abdurrahim Karahisârî (ö. 888-900/1483-94 arası) tarafından kaleme alınan *Münyetü'l-ebrâr ve gunyetu'l-ahyâr'*ına (Orhan, 2020, s. 690), XV. asırda yaşamış

A. (2008). *Kasım b. Mahmud Karahisari'nin İrşâdü'l-Mürid ile'l-Murâd fi Tercemeti Mirsâdi'l-İbâd (İnceleme-Metin-Dizin)*, Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

7 *İrşâdü'l-mürîd*, *İrşâdü'l-mürîdîn* ve *Murâdnâme* ismiyle kütüphane kataloglarında yer alan eser, A. Azmi Bilgin ve Fakirullah Yıldız tarafından tenkitli metni ortaya konularak neşredilmiştir. bk. Karahisârî, Kâsım b. Mahmûd. (2020). *İrşâdü'l-Mürîd İle'l-Murâd Mirsâdü'l-İbâd Tercümesi*. haz. A. Azmi Bilgin, Fakirullah Yıldız. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

8 Halil Baltacı ise Şeyh Kâsım Çelebi'ye atfedilen bu tercümenin sehven nisbet edildiği kanaatindedir. Konuya dair açıklaması şöyledir: "Öncelikle Kasım Çelebi'ye ait olduğu zikredilen tercümeyle ilgili bu bilgi Hüseyin Vassâf'ın *Sefine-i evliyâ* adlı eserinden nakledilmiştir ve bu konuda onu destekleyen başka bir kaynağa ulaşamadık. Önemli bir Halveti şeyhi olan Kasım Çelebi'nin böyle bir tercümesi olsaydı, muhtemelen kendisi hakkında bilgi veren kaynaklar bundan bahsederlerdi, Ayrıca görebildiğimiz kadarıyla kütüphanelerin veri tabanında da bu tercümeyle ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Buna göre ismi geçen tercüme ya zaman içinde kayboldu ya da Kasım b. Mahmud Karahisâri'nin tercümesi yanlışlıkla kendisine nisbet edildi. Bize göre ikinci ihtimal daha makul görünmektedir. Çünkü bazı kaynaklarda Şeyh Kasım Çelebi'ye Karahisâri nisbesi eklenmiştir. Ayrıca halifelerinden Şeyh Mehmed Muhyiddîn Efendi ile Halvetîliğin Ramazaniyye kolunun müessisi Şeyh Ramazanüddîn Mahfî Efendi'nin Karahisarlı olduğuna dair bilgiler mevcuttur. Tercümenin Mahmud b. Kasım Karahisâri yerine yanlışlıkla Şeyh Kasım Çelebi Karahisâri'ye nisbet edilmiş olabileceği ihtimalini hatırdan uzak tutmamak gerekir" (Necmeddîn-i Dâye, 2021, s. 34-35, dipnot nu. 93).

9 *Mirsâdu'l-ʿibâd*'ın beşinci bölümü İslâm düşünce geleneğinde siyâsetnâme literatürü içinde teşekkül eden eserlerle muhteva itibariyle paralellik göstermektedir. Bu bakış açısıyla eserin beşinci bâbı siyasetname metni olarak değerlendirilmiş, son yıllarda müstakil araştırmalarla da ele alınmıştır. bk. Necmeddîn-i Dâye. (2010). *Sûfî Diliyle Siyaset -İrşâdü'l-mürîd ile'l-murâd fî tercemeti Mirsâdü'l-ibâd-*. çev. Kâsım b. Mahmûd Karahisârî, haz. Özgür Kavak. İstanbul: Klasik; Necmeddîn Dâye. (2017). *Hüküm Sahiplerinin İzleyecekleri Yol Mirsâdü'l-İbâd Mine'l-Mebdei İle'l-Meâd'dan Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'a ve Osmanlı Sultanı II. Murad'a Sunulan Siyâsetnâme*. haz. Şefaettin Severcan. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

10 Necmuddîn-i Dâye. (2013). *Sûfîlerin Seyri Mirsâdu'l-İbâd*. trc. Hakkı Uygur. İstanbul: İlk Harf Yayınevi.

11 Necmeddîn-i Dâye. (2021). *Mirsâdü'l-İbâd mine'l-mebde' ile'l-meâd Başlangıçtan Nihayete Allah'ın Kullarının Yolu*. haz. Halil Baltacı. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Sinoplu bir şair olan Uşşâkî'nin 855 (1451-1452) yılında tamamladığı telif-tercüme eseri *Yenbû'-ı Hikmet*'ine (Yılmaz, 2018, s. 49 vd.), XVII. yüzyıl şairlerinden Feyzî'nin *Şem'ü Pervâne* isimli mesnevisine ve XVIII. yüzyılın tanınmış sufilerinden İsmail Hakkı Bursevî'nin (ö.1137/1725) *Rûhu'l-beyân* adlı eserine kaynaklık etmiştir (Tekin, 1991, s. 5-24 vd.).

Bu çalışmada, *Mirsâdu'l-ʿibâd*'ın dördüncü bâbının dördüncü faslında yer alan ve Âbidîn Efendi'nin ifadesiyle akılları hayrete düşüren bir mevzu olarak varlığın mertebeler hâlinde var olması, ruh ve beden ilişkisi ile insanın yaratılışı meselelerinin ele alındığı "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" bahsine dair Manastırlı Besîm Efendi tarafından kaleme alınmış manzum tercüme incelenmiştir. Söz konusu tercüme, mesnevi nazım şekli ve aruz vezniyle kaleme alınmış olması bakımından, şimdiye kadar tespit edilen mensur tercümelerden ayrılmakta; bu yönüyle *Mirsâdu'l-ʿibâd*'ın Osmanlı dönemindeki tercüme geleneği içerisinde farklı bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

Manastırlı Besîm Efendi ve Manzum Tercümesi

Hayatı, edebî kişiliği hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgiye ulaşılamayan Muhammed Besîm Efendi ismine, üçüncü dönem Melâmîliğinin kurucusu Muhammed Nûru'l-Arabî'nin *Vâridât* şerhini *Sirâcu'l-Gayb* adıyla tercüme eden Âbidîn Efendi (Zeynelâbidîn Efendi) (ö. 1292/1876) ile ilgili çalışmalarımız sırasında rastladık. Şu vakte kadar şairin, Âbidîn Efendi'nin *Dîvânçe*, *Kîsanâme* ve *Sirâcu'l-Gayb*; Muhammed Nûru'l-Arabî'nin *Letâ'ifü't-Tahkîkât fî Şerhi'l-Vâridât*, *Fürecü'n-Nukûş Şerhu Nakşu'l-Fusûs* eserlerine ayrıca *Tercümân-ı Ahvâl*'de "Manastır'dan Tahrîrât-ı Mahsûsa fî 17 Receb" başlığıyla yer alan haberden edinilen bilgiye göre 1864 yılında Sultân Abdülaziz'in tasvirinin Kazak Birinci Süvari Alayı'na hediye olunması münasebetiyle söz konusu hadiseye düşürdüğü tarih manzumeleri tespit edilmiştir.[12]

Âbidîn Efendi'nin şiirlerine nazire yazıp kendisinden muhabbet ve hürmetle söz ettiği Besîm Efendi'nin vefatı için kaleme aldığı târih kıt'ası, şairin kimliğine dair kısmi bilgiler ihtiva etmektedir:

Târīẖ-i vefât-ı lafẓī li-üstādinā Cenāb-ı Besīm ʿaleyhi'r-raḥmeti'r-raḥīm

Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün

1 Rūm İli vālīlerine ibtidā
Kātib-i dīvān idi Veysī-edā

2 Nergisī Rāġıb Ferīdūn neşrini
Görselerdi ėder idi iḳtidā

3 Şāʿir-i māhir idi Nefʿī hele
Vezn-ile aŋa ėderdi ilticā

4 Bu Besīm Efendi kim ẕātı anıŋ
Mevlevī meşreb olup ḥaḳk-āşinā

5 Naʿt-ḫᵛān-ıdı Ḥabīb-i Ekrem'iŋ
Şübhe yoḳ cürmini ʿafv eyler Ḫudā

6 Nāẓır-ı evḳāf iken bu şehre ol
Gitdi ʿĀbid terk ėdüp bezm-i fenā

12 Besîm Efendi'nin tespit edilen söz konusu şiirleri ayrı bir çalışmanın konusu olarak ele alınacaktır.

7 Biŋ iki yüz sekseni beş geçdi çün

İrciʿī[13] emri vürūd ėtdi aŋa (Dîvânçe, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. or. oct. 3491, vr. 32[a]).

Âbidîn Efendi'nin ifadelerinden edinilen bilgilere göre Rumeli valisi divan kâtipliği[14] yapan Besîm Efendi, şiirde ve nesirde mâhir bir şahsiyettir. Üslubu, şiirlerinden ziyade mensur eserleriyle bilinen, belagat kitaplarında "üslûb-ı müzeyyen" diye tanımlanan sanatlı nesrin en güzel örneklerini ortaya koyan Veysî (ö. 1037/1628) (Çaldak, 2020) tarzındadır. Nesirde klasik Türk edebiyatında sanatlı nesrin (inşâ) en önemli temsilcileri arasında kabul edilen ve Tanzimat dönemine kadar hep taklit ve takip edilen Nergisî (ö. 1044/1635) (Selçuk, 2013), XVIII. yüzyıl Osmanlı münşeât geleneğinde önemli bir yer tutan ve *Münşeât*'ı ile temayüz eden Râgıb Paşa (ö. 1176/ 1763) (Özel, 2016, s. 159) ve ilk Osmanlı padişahından III. Murad'a kadar gelen hükümdar mektuplarının suretlerini ihtiva etmekte olup bu sahada yazılmış eserlerin en büyüğü ve en mükemmeli kabul edilen *Münşeâtü's-selâtîn* adlı eseriyle tanınan Osmanlı devlet adamı Ferîdûn Ahmed Bey (ö. 991/1583) (Özcan, 1995, s. 396-397) ile nazımda hiciv ve kasideleriyle tanınan (Akkuş, 2006, s. 523) Nef'î ile aynı eda ve benzerlikte eserler kaleme alacak kudrettedir. Öyle ki Âbidîn Efendi'ye göre Besîm Efendi zikredilen şair ve nasirlerden daha üstün bir konumdadır zira onu görselerdi kendisine "iktidâ" ve "ilticâ" ederlerdi kanaatindedir.

Mevlevî-meşreb bir şair ve naat-hân olduğuna da işaret eden Âbidîn Efendi, bu arif zatın Manastır'da nâzır-ı evkâf iken 1285 (1868-69) yılında vefat ettiğini lafzî tarih ile bildirmiştir.

Besîm Efendi'ye ilişkin biyografik veriler son derece sınırlı olmakla birlikte, çalışmanın konusunu teşkil eden Mirsâdu'l-ʿibâd'ın dördüncü bâbının dördüncü faslında ele alınan "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" meselesine dair kaleme alınmış manzum tercüme, mevcut literatürde bugüne kadar tespit edilememiş; ayrıca söz konusu eser üzerine gerçekleştirilen akademik araştırmalarda bu tercümeye yönelik herhangi bir atıf yahut değerlendirmeye de rastlanmamıştır. Çalışmanın konusu olan söz konusu manzum tercüme, Âbidîn Efendi'nin istinsah ve tertip ettiği Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 3833 numarada yer alan *Mecmûatü'n-Nâdire*[15] isimli eserin 106[b]-113[b] varakları arasında der-kenâr kısmında dercedilmiştir. Âbidîn Efendi, tercümenin başında kırmızı mürekkeple yazdığı satırlarda şu açıklamaya yer vermiştir: "Rūm ili eyāleti vālīsi Paşa Ḥażretleriniŋ kātib-i dīvān-ı belāġat-ʿunvānı Medīne-i Manastır ḫānedānından Besīm Efendi Ḥażretleriniŋ ātiyü'ẕ-ẕikr kitāb-ı kerāmet-nişābdan tercemesine muvaffaḳ olduḳları risāle-i manẓūmeleridir. Kibār-ı meşāyıḫ-ı fiḫām ve eʿizze-i kirāmdan Necmeddīn-i Rāzī ḳuddise esrārahu Teʿālā ḥażretleriniŋ mü´ellefātından Fārisiyyü'l-ʿibāre Mirṣādu'l-ʿibād nām kitāb-ı maʿ-

13 "Dön!". Fecr, 89/28.

14 Besîm Efendi'nin Rumeli valilerinden Zekeriya Ahmed Paşa (ö. 1258/1842)'nın divan kâtipliğinde bulunduğuna işaret eden bir kayıt, yukarıda zikredilen *Tercümân-ı Ahvâl* (2 Şaban 1280, sayı 437, s. 2)'deki şu ifâdelerdir: "...Rûm İli müşîri esbak müteveffâ Zekeriyâ Ahmed Paşa (ö. 1258/1842)'nın dîvân kâtibi olup şimdi Manastır'da bulunan rif'atlü Besîm Efendi tarafından tanzîm...".

15 *Mecmûa*'da Besîm Efendi'nin kaleme aldığı bir başka tercümeye daha yer verilmiştir. Muhteşem-i Kâşânî'nin kaleme aldığı *Devâzdeh-bend-i Muhteşem* adıyla da bilinen Kerbela hadisesini konu alan terkîb-bendini Farsça tahmîs eden Refî'nin söz konusu manzûmesi Besîm Efendi tarafından Türkçe'ye tercüme edilmiştir. Tercüme mecmûanın 32[b]-44[b] varakları arasında der-kenârda yer almaktadır. Tercüme metninin yer aldığı yazma nüshada istinsah tarihi 25 Cemâziyelûlâ 1275 (31 Aralık 1858) olarak kaydedilmiştir. Murat Güneş tarafından bir makalede tanıtılan bu manzûm tercümede Besîm Efendi'nin ismi tespit edilemediği için "Devâzdeh-bend-i Muhteşem'in Refi' Tarafından Yapılmış Bilinmeyen Tercümesi" başlığıyla Türkçe tercümeyi kaleme alanın da Refi' olduğu kanaatine varılmıştır (Güneş, 2023, s. 225-261).

rifet-niṣābınıŋ merciʿ ve maʿād-ı mebḥaṣi evāḫirinde olan Ḥālet-i Ḫamse-i Ādemī mesʾelesi ḫayret-efzā-yı ʿuḳūl olmaġın terceme-i muḥarreresinden teberrüken ḳaleme alınan manẓūmesidir."

Âbidîn Efendi, mecmûasına Manastırlı Besîm Efendi'nin tercümesinden "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" bölümünü teberrüken dercetmesini bu bölümde anlatılan meselelerin akılları hayrete düşüren bir nitelikte olması ile açıklamaktadır. Bu durum, Besîm Efendi'nin Mirsâdu'l-ʿibâd'ın tamamını manzum olarak tercüme ettiği müstakil bir eser kaleme almış olabileceği ihtimalini gündeme getirmektedir. Ancak mevcut kütüphane kataloglarında Besîm Efendi adına bu mahiyette bir esere dair herhangi bir kaydın tespit edilememiş olması, söz konusu ihtimal hakkında kesin bir hükme varılmasını şimdilik mümkün kılmamaktadır.

Mirsâdu'l-ʿibâd'da "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" Bahsi

Edebî ve tesirli bir Farsça ile yazılan Mirsâdu'l-ʿibâd, bir mukaddime ile İslam'ın beş şartını temsil etmek üzere beş ana bölüm (bâb) ve insanı terbiye etmekte kırk (erbaîn, çile) sayısının hususiyyetine binaen kırk fasıl olarak tertip edilmiştir (Okuyan, 2006, s. 496; Karahisârî, 2020, s. 19; Necmeddîn-i Dâye, 2021, s. 31).

Eser, ruhların yaratılışı ile mülk ve melekût âlemlerinin fıtri başlangıcını ele alarak varlık düzeninin ontolojik çerçevesini ortaya koyan mebde' kısmı; insanın terbiye sürecini, seyr u sülûk mertebelerini, beşerî tavırlarla ruhani nurlar arasındaki ilişkiyi, ahlakın tebdilini, muhtelif ahval ile sıfatların dönüşümünü konu eden me'âş kısmı; enbiya ve evliyanın kanunları doğrultusunda sa'îd ve şakî nefislerin akıbeti değerlendirilerek insanın nihai yönelişini tasavvufî bir bakış açısıyla ele alan me'âd kısmı ile insanın üç hâli esası üzerine inşa edilmiş sistematik bir tasavvuf metnidir (Baltacı, 2009, s. 55-56; Necmeddîn-i Dâye, 2010, s. 18; Yıldırım, 2012, s. 170-171).

Râzî'nin söz konusu tasnifi, eserin ikinci, üçüncü ve dördüncü bâblarına tekabül etmektedir. Birinci ve beşinci bâblar ise bu sistematik çerçevenin dışındadır. Nitekim birinci bâb, mahiyet itibariyle giriş kısmını teşkil etmekte ve eserin telif sürecine dair açıklamalar içermektedir. Beşinci bâb ise muhtelif tâifelerin sülûk anlayışlarını ele alarak diğer bölümlerden ayrılan müstakil bir muhteva ortaya koymaktadır.

Besîm Efendi'nin manzum tercümesine konu olan "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" bahsinin ele alındığı kısım Mirsâdu'l-ʿibâd'ın dördüncü bâbının dördüncü faslındadır. Dördüncü bâb, saîd ve şakî nefislerin meâdı hakkındadır, dört fasıl içerir. Birinci fasıl, nefs-i levvâme olan zâlim nefsin meâdını; ikinci fasıl nefs-i mülhime olan muktesid nefsin meâdını; üçüncü fasıl, nefs-i mutmainne olan sâbık nefsin meâdını; dördüncü fasıl ise nefs-i emmâre olan en şakî nefsin meâdını açıklar.

En şakî nefs olan emmâre nefsin meâdının açıklandığı dördüncü fasılda, manzum tercümeye konu olan insanın beş hâletine dâir Râzî şu tespitlerde bulunmaktadır: İnsanın beş hâletinden birinci hâlet, adem/yokluk hâlidir. İnsanın Hakk'ın ilminde var olup kendi varlığından habersiz olduğu, henüz hâdis (sonradan olan) bir varlık olarak yaratılmadan önceki yokluk durumudur. İkinci hâlet, ruhlar âlemindeki varlık hâlidir. Ruhun henüz cisimler âlemine gelmeden önceki durumudur. Bu aşamada ruh, hiçbir vasıta olmadan ilahi huzurda doğrudan müşahede zevkini yaşar, ruhun temizliğinde bulduğu feyizden perdesiz olarak faydalanarak "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" hitabına "Evet" diyerek karşılık verir. Hak ile vasıtasız konuşma talihine erişir ve O'nun irâde, hayat, kelâm, semi', basar, ilim, kudret ve bekā gibi zatî sıfatlarını tanır. Üçüncü hâlet, ruhun bedene indirildiği varlık hâlidir. İnsan gayb ve şehadetin küllî ve cüz'î bilgilerine erişir, marifeti en yükseğe ulaştıracak aletlere sahip olarak Hakk'ın Rezzâk, Rahmân, Rahîm, Gaffâr, Settâr, Mün'im,

Muhsin, Vehhâb ve Tevvâb gibi sıfatlarını bilmiş olur. Dördüncü hâlet, ruhun bedenden ayrıldığı durumdur. Bu hâlet ölümü temsil eder. Ruhun bedenden ayrılması iki ana sebebe dayandırılır: Birincisi, cisimlerle birlikte bulunmasından dolayı kirlenen ruhun bedenden ayrılarak tedrîcî olarak bu kirlerden kurtulması, cismaniyete olan ünsiyet ve ülfetinin ortadan kalkmasıdır. Böylece aslî saflığına yeniden kavuşur. İkincisi ise, ruhun bedenle perdelenmeden ve beden zahmetine katlanmadan gaybî bilgilerin zevkini tatmasını sağlamaktır. Beşinci hâlet, ruhun bedene yeniden iade edilmesidir. Haşr yâni yeniden diriliş hâlidir. Bu son aşamada bedene zorluk veren her ne varsa çıkarılıp atıldığından, nurani ve latif bir hâle geldiğinden artık ruha rahatsızlık verecek hiçbir bulanıklık kalmaz. Ruh cismaniyet aletleriyle de zorlanmaksızın ruhani nimetlerin zevkini, marifet ve ilahi yakınlığı elde eder. "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" bahsinde, eserin farklı bölümlerinde daha önce temas edilen varlık mertebeleri ile insanın yaratılış sürecine dair meseleler, belirli bir tertip ve tasnif çerçevesinde yeniden ele alınmıştır. Bununla birlikte bu bölüm, söz konusu konuların basit bir tekrarı niteliğinde değildir; zira meseleler, ne mebde' kısmındaki uzun ontolojik izahların ne de me'âş bölümünde yer alan ayrıntılı ahlâkî tahlillerin bir tekrarı mahiyetindedir. Bilakis insan varlığının başlangıcından nihayetine uzanan beş merhaleli seyri, daha sistematik ve özlü bir çerçeve içerisinde ortaya konulmuştur.

Mevcûdâtın varlığının evvelini (mebde') açıklayan, beş fasıldan oluşan ikinci bâbda tercümeye konu olan bahisler daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır. İkinci bâbın birinci faslı ruhların yaratılışı, mertebeleri ve bilinmeleri; ikinci faslı melekût âlemleri ve dereceleri; üçüncü faslı çeşitli mülk ve melekût âlemlerinin zuhuru; dördüncü faslı insan bedeninin yaratılmasının başlangıcı; beşinci faslı ruhun insan bedenine indirilmesinin başlangıcı hakkındadır. Meâşı (dünya hayatı) beyan eden ve yirmi fasıl içeren üçüncü bâbın ilk iki faslı da konuyla bağlantılıdır. Birinci fasıl, insan ruhunun bedene indirilmesinden dolayı perdelenmesi ve bunun afetlerini; ikinci fasıl ruhun bedene indirilmesindeki hikmet ve faydaları açıklamaktadır.[16]

Manzum Tercümenin İncelenmesi

Mirsâdu'l-ʿibâd'ın dördüncü bâbının dördüncü fassında yer alan ve insanın beş hâli meselesini tasavvufî-irfanî bir çerçevede ele alan mensur bölüm, Besîm Efendi tarafından aruzun remel bahrinin "Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün" kalıbıyla nazma çekilmiş olup 178 beyitten müteşekkildir.

Bu bölümde söz konusu manzum tercüme, dil ve üslup hususiyetleri ile tercüme yöntemi bakımından değerlendirilmiştir:

Dil ve Üslup Hususiyetleri

Manzum tercümenin dilinde Arapça ve Farsça kelime ve terkipler ile tasavvufî terimler belirgin bir yer tutmakla birlikte, yer yer daha sade ve Türkçe ağırlıklı söyleyişlere de rastlanmaktadır. Türkçe fiil çekimleri ve bağlaçların kullanımı, manzumenin dilini açıklık ve anlaşılabilirlik açısından güçlendirmektedir. Mütercim-şâirin "ey dedem, ey ahî, ey hümâm, ey iki gözüm" gibi doğrudan hitaplara yer vermesi, anlatımın samimiyet ve tesir derecesini artırmanın yanı sıra didaktik yönü ağır basan bir üslup tercihi olarak görülmektedir. Ayrıca mütercimin bu tarz nida ve hitap unsurları ile muhatabı (dinleyici/okuyucu) metnin içine dahil ederek, dikkatinin mana etrafında yoğunlaşmasını istediği anlaşılmaktadır. Benzer şekilde "gör", "işit", "dinle", "fehm et", "anla"

16 Mirsâdu'l-İbâd'ın muhtevasına dâir söz konusu tespitlerde Halil Baltacı'nın hazırladığı tercümeden yararlanılmıştır. bk. s. 259-262.

gibi emir kipli ifadeleri kullanarak, vurgulamak istediği hususu kuvvetlendiren "cân kulağı ile işit" deyimini de beyitte zikrederek sözlerinin dikkatle dinlenilmesi, akılda tutulması ve üzerine düşünülmesi yönünde muhatabına telkinde bulunmaktadır:

Manẓarında āfitābıŋ ey dedem
Anları terk ėtseler ger ḫaylī dem
Aṣmasında ger mürebbīdir üzüm
Mevz olmaz aŋla ey iki gözüm
Cān ḳulaġıla işit fehm ėt bunı
Tā ki ecsāda ėrişmezden onı

Tercümede "idi", "imiş" ek-filleri ile "-a/-e" kip ekinin; "ile" vasıta ve "-ı/-i" belirtme hâli eklerinin redif olarak birkaç defa tercih edildiği görülmektedir. Bu tercihlerin metnin didaktik mahiyetiyle örtüştüğü, mütercimin telkin üslubunun bir tezahürü olduğu söylenebilir. Nitekim 158-163. beyitler "-mış idi" şeklinde müşterek bir redifle kaleme alınmıştır. Bu kullanım, metnin ses ve ahenk örgüsünü kuvvetlendiren bilinçli bir nazım tekniğine işaret etmektedir. Söz konusu geçmiş zaman eklerinin kullanımı ile muhatabını geçmişe yönelik bir tefekküre de davet eden mütercim, mananın zihinde yerleşmesini tahkiye üslubu ile de sağlamaya çalışmaktadır:

158 Rūḥı andan ṣoŋra ki ḳalmış idi
Ṣoḥbet-i ḳālıbda bulınmış idi
159 Maʿrifet ālātını ṭutmış idi
Hem tamāmen perveriş bulmış idi
160 Ḳālıbından ayrılup gitmiş idi
ʿĀlem-i ġayba revān olmış idi
161 Bunca müddet nīk-ḥāl bulmış idi
Terbiyet-bāb-ı kemāl bulmış idi
162 Levṣ-i cismānīyi maḥv ėtmiş idi
Feyż-i Ḥaḳ'dan behre-yāb olmış idi
163 Bunca erzāḳ u ṣafā bulmış idi
Kāmilen ḳuvvet daḫi almış idi

Tercümede vezin kullanımı genel olarak başarılı olmakla birlikte zaman zaman görülen vezin kusurları, metnin edebî bir kaygıdan ziyade muhatap (dinleyici/okuyucu) ve metin merkezli bir yaklaşımla kaleme alınmasından kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Mütercimin mananın idrakini sözün estetiğine kıyasla öncelediği görülmektedir.

Tercüme Yöntemi

Besîm Efendi, kaynak metnin kelime dağarcığına genel itibarıyla sâdık kalmakla birlikte ilgili kelimelerin müterâdiflerini de kullanılmıştır: "ibtidâ" yerine "evvel", "insân" yerine "âdemî", "safâ-yı rûhâniyyet" yerine "safvet-i rûhâniyyet", "mükâleme-i Hak" yerine "kelâmullâh", "bidâ-

yet" yerine "ibtidâ", "nihâyet" yerine "intihâ", "reng-i âhiret" yerine "reng-i ukbâyî" gibi. Mütercim-şairin kaynak metinde yer alan bazı kelimeleri ise niteleyici, açıklayıcı sıfatlarla kulllanarak lafzî bir nakilden ziyade tasavvufî muhtevaya uygun olarak metni zenginleştirdiği görülmektedir: "feyz" kelimesi "feyz-i Rabbâniyye", "hitâb" kelimesi "zevk-ı hitâb" şeklinde aktarılmıştır.

Tercümede kaynak metinden ayrılan, mütercime ait bazı tasarruflara da rastlanmaktadır. Giriş mahiyetindeki ilk 19 beytin ardından tercümenin esas konusunu teşkil eden insanın beş hâli meselesi "Tafsîlât-ı În Halât" başlığı altında ele alınmıştır.

Kaynak metindeki ayet, hadis ve kudsî hadislerin aktarımında mütercimin şiir dilinin imkânları çerçevesinde bir tavır benimsediği anlaşılmaktadır. Hadis metinleri kaynak metinde tam olarak zikredilirken, manzum tercümede ilgili hadislere iktibas ile yetinilmiştir:

Buyurılup çünki el-ervāḥ cenūd

İşte oldı bu delīl-i rū-nümūd

Âyet-i kerîmelerin beyitte tam metin hâlinde zikredildiği örneklerin yanı sıra kaynak metinde yer alan ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ "Sonra sizi öldürecek, sonra diriltecek" (Bakara, 2/28, Hac, 22/66, Rûm, 30/40) قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ "De ki: 'Onları ilk başta yaratmış olan diriltecek. O yaratmanın her türlüsünü bilir.'" (Yâsin, 36/79) ayetleri örneğinde olduğu gibi tercümede söz konusu ayetler zikredilmeyerek yalnızca "nice âyât" denilerek işaret edilmiştir:

Kaynak metinde zikredilen aşağıdaki ayetler ise tercümede yer almamaktadır:

وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِمْ مِنْ غِلٍّ "Biz onların kalplerinde kin namına ne varsa söküp attık." (A'râf, 7/43, Hicr, 15/47)

فَرِحِينَ بِمَا آتَيهُمُ اللهُ مِنْ فَضْلِهِ (Âl-i İmrân, 3/170)

Besîm Efendi kaynak metnin muhtevasına da genel itibarıyla sadıktır. Ancak ağaç-tohum sembolü ile yapılan şu tasvir Besîm Efendi'de de Karahisârî'nin tercümesinde de[17] bulunmamaktadır: "İnsan varlığıyla bir ağaca benzer, bu ağacın tohumu Hz. Muhammed (sav)'in tertemiz rûhudur ki 'Allah'ın ilk yarattığı benim rûhumdur" buyurmuştur. Tohumdan önce ağacın kökleri toprakta meydana gelir, sonra ağaç yeryüzünde yükselir daha sonra da meyve ortaya çıkar. Benzer şekilde, önce Hz. Muhammed (sav)'in rûh tohumundan melekût âlemi olan kökler meydana gelir, sonra bu köklerden hisler âlemi olan yeryüzünde cisimler ağacı ortaya çıkar. Cismâniyet ağacından hayvâniyet yaprakları belirir, sonra da kâinat ağacının dalında insan meyvesi meydana gelir" (Necmeddîn-i Dâye, 2021, s. 260).

İşaret edilen eksiltmeler dışında söz konusu manzum tercüme, Mirsâdu'l-ʿibâd'daki ilgili bahsin kâmil bir tercümesidir.

Tercümede kaynak metinden aktarıma bağlı olduğu düşünülen, vezin ve anlam açısından uyumsuzluk gösteren bir kullanım da dikkat çekmektedir:

ʿĀlem-i ervāhda nā-ḥāṣıl idi

Āletinsiz böyle nā-ḳābil idi [51. beyit]

beytinde "ʿĀlem-i ervāhda" ifadesinden önce "ki" yazılmıştır. Kaynak metinde konunun anla-

17 Karahisârî'nin tercümesi için bkz. Karahisârî, 2020, s. 368-374.

tıldığı kısımdaki ifade "ki der-âlem-i ervâh" (Necm-i Râzî, 1352/1973, s. 402) şeklindedir. Benzer şekilde

ʿĀlem-i ervāhda oldığı zamān

Çünki yoġdı müdrikeden bir nişān [70. beyit]

beytinde de yine "ʿĀlem-i ervāhda" ifadesinin öncesinde "ki" yazılıdır. Kaynak metindeki ifade "ki ân zevk der-âlem-i ervâh" (Necm-i Râzî, 1352/1973, s. 402) şeklindedir. Mütercim her iki örnek beyitte de kaynak metindeki bu bağlacı tercümesine aktarmıştır. Mütercim 111. beyitte ise kaynak metinde "ki" bağlacı yer almadığı halde (Necm-i Râzî, 1352/1973, s. 404) söz konusu kullanımı devam ettirmiştir.

Tercümenin yazılış tarihi bilinmemektedir, ancak kaydedildiği mecmûanın temmet kaydındaki tarih 1275 (1858-59)'tir: "Taḥrīren fī leyle-i ṣāliṣ cumādī ūlā li-sene ḫamse ve sebʿīn ve miʾeteyn ve elf min hicret-i ʿaleyhi ve şeref der-medīne-i Manastır".

Sonuç

Necmeddîn-i Râzî'nin şaheseri olarak kabul edilen, Farsça kaleme alınan Mirsâdu'l-ʿibâd, tasavvufî gelenekte telif edilen erken dönem eserleri arasında muteber bir yere sahiptir. Şeyhoğlu'nun (ö. 817/1414 [?])) *Kenzü'l-küberâ ve mehekkü'l-ulemâ*'sı, Ebu'l-Fazl Münşî eş-Şirâzî'nin Düstûru's-saltana'sı, Kāsım b. Mahmûd Karahisârî (ö. 891/1486)'nin *İrşâdü'l-mürid ile'l-murâd fi Tercemeti Mirsâdi'l-ʿibâd*'ı ve Halvetî şeyhi Kāsım Çelebi (ö. 924/1518)'ye atfedilen tercüme, Mirsâdu'l-ʿibâd tercümeleri olarak şu vakte kadar bilinen ve çeşitli çalışmalarla ele alınan eserlerdir. Bu çalışmada eserin bugüne kadar tespit edilememiş Milli Kütüphane Tokat İl Halk Kütüphanesi koleksiyonunda 60 Hk 186 numarada kayıtlı bir diğer tam tercümesine de işaret edilmiştir.

Mirsâdu'l-ʿibâd'a yönelik bu tercümeler, Osmanlı sahasında tasavvufî metin tercüme pratiğini dönemin dil ve üslup özellikleriyle birlikte değerlendirmeye imkân sağlayan önemli metinlerdir. Ayrıca eserin modern dönemde yapılan transkripsiyonlu neşirleri ve sadeleştirilmiş tercümeleri, Mirsâdu'l-ʿibâd geleneğinin günümüz araştırmalarındaki yerini ortaya koyması bakımından dikkate değerdir.

Bu çalışma ile Mirsâdu'l-ʿibâd'a yapılan kısmî bir tercümeden de söz etmek gerektiğine dikkat çekilmiştir. Âbidîn Efendi'nin istinsah ve tertip ettiği Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 3833 numarada yer alan *Mecmûatü'n-Nâdire* isimli eserin 106[b]-113[b] varaklarının der-kenârına kaydedilmiş Manastırlı Besîm Efendi (ö. 1285/1868-69)'nin kaleme aldığı manzum tercüme, klasik Türk edebiyatı sahasında 16. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan tasavvufî şerh ve tercüme çalışmalarının 19. yüzyıldaki bir devamı niteliğindedir. Ayrıca kaynak metnin kaleme alınışının üzerinden geçen 600 yüzyıla rağmen gördüğü teveccühe de bir delil mahiyetine sahiptir. Mirsâdu'l-ʿibâd'ın dördüncü bâbının dördüncü faslında ele alınan "Hâlet-i Hamse-i Âdemî" meselesine dâir Besîm Efendi'nin kaleme aldığı manzum tercümesi, yukarıda işaret edilen eksiltmeler dışında kaynak metindeki ilgili bahsin kâmil bir tercümesidir.

Besîm Efendi hakkında bilgilerimiz sınırlı olsa da "ehl-i kalem ve sâhib-i rakam" (Yurdakul, 2022) bir zat olup Farsça'ya ve şiir dilinin inceliklerine vukufiyetine tercümesi delil mahiyetindedir. Onun bu tercümesini "İşbu ḥālet aŋladılsun ṭālibe", "Ehl-i ḥāle böylece olsun ʿayān" ifadeleriyle tasavvuf yolundaki muhip, mürit ve sâliklere söz konusu eserdeki hakikatleri Türk dilinin incelikleriyle anlatmak gayesiyle kaleme aldığı düşünülmektedir.

"Hâlet-i Hamse-i Âdemî" bahsi; varlık mertebeleri, ruh-beden ilişkisi çerçevesinde insanın yaratılışı, insanın varlık dairesindeki konumu,onun Allah ve âlemle olan ontolojik ve epistemolojik münasebetlerini ele almaktadır. Bu yönüyle söz konusu bahis, tasavvuf düşüncesinin temel meselelerinin hülasası mahiyetindedir. XIX. yüzyıl bir geçiş dönemi olduğundan bu dönem metinlerinde ortak görülen bazı imla ve yazım hususiyetleri tercüme metninde de görülmektedir: Aynı kelimenin iki farklı şekilde yazılması (anı-onı), izâfet ekinin kelimeye bitişik yazılması (dāniş-i: dānişi), yine izâfet kesresinin atıf vav'ı ile gösterilmesi (istimrār-ı: istimrār-u), nazal n (ك) ile yazılması gereken kelimenin nun (ن) ile yazılması (öŋi: öni), "ḫāṣṣıyyeti" kelimesinin "ḫāṣṣıyyeti" yazımında görüldüğü gibi bazı seslerde imla karışıklıkları metinde dikkat çeken hususlardır. Eserin tamamına şâmil bir tercüme metninin varlığı şu ana kadar ki araştırmalarımızda tespit edilememiştir. Tercüme bu haliyle de şu ana kadar tespit edilen Mirsâdu'l-ʿibâd tercümeleri arasında manzum olarak kaleme alınışıyla müstesnadır. Her geçen gün yeni eserlerin tespit edildiği klasik Türk edebiyatı araştırmalarında Besîm Efendi'nin bu eserine de ulaşılmasının Mirsâdu'l-ʿibâd literatürüne ve manzum tercüme çalışmalarına büyük bir katkısı olacağı düşünülmektedir.

Çeviri Yazı Metin[18]

[106ᵇ] Rūm ili eyāleti vālīsi Paşa Ḥażretleriniŋ kātib-i dīvān-ı belāġat-ʿunvānı Medīne-i Manastır ḫānedānından Besīm Efendi Ḥażretleriniŋ ātiyü'ẕ-ẕikr kitāb-ı kerāmet-nişābdan tercemesine muvaffaḳ olduḳları risāle-i manẓūmeleridir.

Kibār-ı meşāyiḫ-ı fiḫām ve eʿizze-i kirāmdan Necmeddīn-i Rāzī ḳuddise esrārahu Teʿālā ḥażretleriniŋ mü´ellefātından Fārisiyyü'l-ʿibāre Mirṣādu'l-ʿİbād nām kitāb-ı maʿrifet-nişābınıŋ merciʿ ve maʿād-ı mebḥaṣi evāḫirinde olan Ḥālet-i Ḫamse-i Ādemī mes´elesi ḫayret-efzā-yı ʿuḳūl olmaġın terceme-i muḥarreresinden teberrüken ḳaleme alınan manẓūmesidir.

Fāʿilātün/Fāʿilātün/Fāʿilün
1 Ādemīniŋ diŋle var beş ḥāleti
Lāzım oldı işbu beşle ḳāmeti
2 İbtidāsı bu beşiŋ olmış ʿadem
Kim delīli *hel etā*[19]dır ey dedem
3 Yaʿnī iḳlīm-i ʿademde ādemī
Sāde maʿlūmiyyet imiş bir demi
4 ʿİlm-i Ḥaḳ'da bir vücūdı var imiş
Kendi bilmekde anı bīzār imiş
5 Anda bir nesne vėrilmiş kendüye
Ẕākir ü meẕkūr degilmiş kendüye
6 Hem bu oldı ḥāletiŋ ikincisi
ʿĀlem-i ervāḥda mevcūd olması

18 Metin aktarılırken vezin ve anlam gözetilerek bazı tasarruflarda bulunulmuştur. Bu gibi durumlarda metnin yazmadaki hâli dipnotta belirtilmiştir. Eklemeler köşeli parantez [ ], vezin gereği okunmaması gereken kelime veya sesler parantez ( ) içerisine alınmıştır. Metinde yer alan ayetlerin meali için https://kuran.diyanet.gov.tr/ sitesine başvurulmuştur.

19 hel etā: geçmedi mi? İnsan, 76/1.

[107ᵃ]

Buyurılup çünki *el-ervāḥ cenūd*[20]
İşte oldı bu delīl-i rū-nümūd
ʿAzm ėdince ādemī çün ez-ʿadem[21]
ʿĀlem-i ervāḥa başdıḳda ḳadem
Ḥāṣıl olmış bir vücūd-ı bī-ḳuṣūr
Kendi içün ġayr içün gelmiş şuʿūr
Dāniş-i[22] meftūrı olmış kendiniŋ
Ẕākir ü meẕkūrı olmış kendiniŋ
Ḥāletiŋ işte budur üçincisi
Ḳālıba rūḥuŋ taʿalluḳ ėtmesi
Bu müdelleldir Ḥaḳ(ḳ)'ın vaḥyi ile
Ve nefeḫtu fīhi min rūḥī[23] ile
Diŋle dördinci olan ol ḥāleti
Rūḥuŋ olmaḳdır ḳālıbdan[24] firḳati
Bu müdelleldir daḫi āyet ile
Külli nefsin *ẕā'iḳatü'l-mevt*[25] ile
Diŋle gel imdi beşinci ḥāleti
Ḳālıba ruḥuŋ gerekdir ʿavdeti
Bu da ṣābitdir nice āyāt[26] ile
Bilmiş olmasa da taḳrīrāt ile
Pes bu beş ḥālet hele insān içün
Bi'ż-żarūr oldı anı iẕʿān içün
Tā bilinsündi ṣıfāt u ẕāt-ı Ḥaḳ
Āferīnişde daḫi āyāt-ı Ḥaḳ

[107ᵇ]

Küntü kenz [27]esrārını ol Kirdgār
ʿĀleme hep eylesündi āşikār

---

20 "الأَرْوَاحُ جُنُودٌ مُجَنَّدَةٌ فَمَا تَعَارَفَ مِنْهَا ائْتَلَفَ وَمَا تَنَاكَرَ مِنْهَا اخْتَلَفَ" "Ruhlar saf saf dizilmiş ordular gibidir. Daha önce birbiriyle tanışanlar ülfet eder, tanışmayanlar arasında ihtilaf olur." Müslîm, Birr, 49/204, hadis nu. 2638a.

21 "ademden (yokluktan)."

22 Dāniş-i: Dānişi.

23 "Ona ruhumdan üflediğim vakit..." Hicr, 15/29, Sâd, 38/72.

24 ḳālıbdan: ḳalıbdan.

25 "Her can ölümü tadacaktır." Enbiyâ, 21/35; Ankebût, 29/57.

26 "…Sizi başlangıçta yarattığı gibi (yine O'na) döneceksiniz." Bakara, 2/28; Hacc, 22/66. "De ki: 'Onları ilk başta yaratmış olan diriltecek. O yaratmanın her türlüsünü bilir.'"Yâsîn, 36/79.

27 "Gizli hazine..". "Ben gizli bir hazîne idim; bilinmeğe muhabbet ettim; halkı bilinmem için yarattım." kudsî hadisinden kısmî iktibâs yapılmıştır. Aclûnî, Keşfu'l-hafâ, II, 191, nu. 2016.

Tafṣīlāt-ı Īn Ḥālāt

Ḥāletiŋ evvelkisi idi ʿadem
ʿĀlem-i ervāḥa başṣa çün ḳadem
Ẓāhir ola anda insāna vücūd
Kendi varlıġına ėrişe şühūd
Tā bile kim ṣoŋradan oldıġını
Aŋlaya ol kendünüŋ neydügini[28]
Ṣāniʿi içün ḳıdem taḥṣīl ėde
Bunda ʿirfānıŋ düzüp tekmīl ėde
Diŋle tafṣīlin ikinci ḥāletiŋ
Ḥāżır ėt bilmeklik-içün āletiŋ
ʿĀlem-i ervāḥda lāzım(ı)dı vücūd
Tā ki olmaḳsız aŋa çeşm-i şühūd
Cān ḳulaġıla işit fehm ėt bunı
Tā ki ecsāda ėrişmezden onı
Vāsıṭa olmaḳsız ola āşikār
Ṣafvet-i rūḥāniyetde Kirdgār
Feyż-i Rabbāniyyesinde bī-ḥicāb
Müstefīż olup bula ẕevḳ-ı ḫitāb
Çün *elest bi-Rabbiküm*[29] emrin tamām
İstimāʿa bula istiḥḳāḳ-ı tām
Hem cevābı-çün *Belà*[30]nın ẕevḳına
Nā´il ola anda Ḥaḳḳ'ın luṭfına

[108ᵃ]

Eyleyince anda taḥṣīl-i merām
Vāsıṭa olmaḳsızın Ḥaḳ'la kelām
Bunda daḫi bile Rabb-i ʿİzzet'i
Bula dürlü ẕevḳ u şevḳ u leẕẕeti
Ẕātına maḫṣūṣ ṣıfāt-ıla bile
Aŋlayup da fehm ü idrāk eyleye
Cisme gelmezden ḳadem-i ādemī
ʿĀlem-i ervāḥda olmaḳ bir demi

28 neydügini: ne idügini.

29 "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" A'râf, 7/172.

30 "Evet."

35 İşbu meẕkūrāt içündür bilmiş ol
Ṭuymamışsın anı da işitmiş ol
36 Ẓāhir olmazdan öŋi[31] eşbāḥda
Bir vücūdı olmasa ervāhda
37 Görmez idi ādemī bir mekremet
Ḥāṣıl ėtmezdi ḥaḳīḳī maʿrifet
38 Ėrse daḫi bu cesedle ṣafvete
Varmaz-ıdı feyż-i rūḥāniyyete
39 Vuṣlat olmaz idi ol Allāh ile
Mükrim olmazdı kelāmullāh ile
40 Ol toḫum lāzım gerekdir ibtidā
Dānesin vėrmiş ola tā intihā
41 Gel ki tafṣīl ėt üçünci ḥāleti
Aŋlaşılsun ādemiŋ māhiyyeti
42 İşbu ḥālet aŋladılsun ṭālibe
Rūḥ taʿalluḳ eylemekdi ḳālıba
43 Tā kemālāt ile taḥṣīl eyleye
Maʿrifet ālātını ala ele

[108[b]]

44 ʿĀlem-i ġayb u şehādet mülkine
Hem de külliyyāt u cüz´iyyātına
45 Ola vāḳıf cümle ol *illā* ile
Geşt ėde kesb ėtdigi rāyāt ile
46 Cümleyi hep anlar ile fehm ėde
Ḥażret-i Rabb-i Vedūd'ı cezm ėde
47 Rāzıḳ u Raḥmānlıġın Ġaffārlıġın
Hem Raḥīmiyyet ile Settārlıġın
48 Münʿim ü Muḥsinligin Vehhāblıġın
Luṭf u iḥsān-ıla hem Tevvāblıġın
49 Cümleyi işbu ṣıfātlarla bile
İşbu ḥāletde özi Ḥaḳ'la ṭola
50 Bir maḳāma hem de rūḥ varmış ola
Çoḳ ʿacā´ibler görüp bilmiş ola
51 (Ki) ʿĀlem-i ervāhda nā-ḥāṣıl idi
Āletinsiz böyle nā-ḳābil idi

31 öŋi: öni.

52 Vuṣlat-ı ẕāt-ı Ḫudāvendī gibi
Keşf-i esrār hem de menendi gibi
53 Hem tecellī hem taṣarruf hem şühūd
Ceẕbe-i[32] ṣınf-ı maʿārifle vürūd
54 Her birinden şemmesin ėtdik beyān
Ehl-i ḥāle böylece olsun ʿayān
55 Ėdelim dördüncinin tafṣīlini
Bitmiş olsun ehl-i dil tekmīlini
56 Ḳālıbından rūḥuŋ idi firḳati
Gör Ḫudā'nıŋ bunda neydi[33] ḥikmeti

[109[a]]

57 Bu ḳażiyye iki vech-ile olur
Birine şol ṣūret ile girilür
58 Bunca telvīṣāt[ı] rūh ecsāmdan
Ḳazanup ekdārdan ālāmdan
59 Firḳat-ile andan ol gitmek gerek
Anı tedrīc-ile terk ėtmek gerek
60 Bir de istimrār-ı[34] ān u vaḳt-ıla
Mā´il idi cisme ünsiyyet ile
61 Zā´il olmaḳlıġla vara rāḥata
Dāḫil ola bāġ-ı rūḥāniyyete
62 İşbu maʿnā aṣfiyā ḥaḳḳındadır
Rūh-ı pāk-i etḳıyā ḥaḳḳındadır
63 Muḳtedā-yı faẓl u dānişdir bular
Hem ḥulāṣa āferīnişdir olar
64 Zaḥmetinden ḳālıbıŋ rūḥ baʿde-mā
Ḳurtılup bulmaḳ içün feyż ü bahā
65 Ol ṣıfāt-ı midḥati kim bī-riyāb
Eylemişdi ḳālıbından iktisāb
66 Anlar ile vara ḳurb-ı ʿizzete
Ola nā´il nice dürlü niʿmete
67 Oldur ikinci vecihden ḥikmeti
Ḳālıbından rūḥuŋ olmaḳ firḳati

32 Ceẕbe-i: Ceẕbe-i vü.

33 neydi: ne idi.

34 istimrār-ı: istimrār-u.

68 Rūḥ ḳālıb mülkinde ḳalmışken mekīn
Müdrike ālātı olmışken muʿīn

[109ᵇ]

69 Ġaybdan nice maʿārif iḫtiżār
Ėtmiş-idi daḫi ẕevḳ-ı bī-şumār
70 (Ki) ʿĀlem-i ervāhda oldıġı zamān
Çünki yoġdı müdrikeden bir nişān
71 Ol nevʿ-ile olmamışdı ẕevḳ-yāb
Āleti olmaḳsız olmaz behre-yāb
72 Çün ḳālıbsızlıḳda da bulmaḳ içün
Ol gibi bir zevḳ ile ṭolmaḳ içün
73 Bu olınca işte rūḥuŋ niyyeti
Pes bedenden lāzım oldı firḳati
74 Ġālib oldı ẕevḳ-ı rūḥāniyyeti
Gerü ḳaldı şevḳ-ı cismāniyyeti
75 Çünki cismānī olan ẕevḳ u sürūr
Hep ḥicāb ardından ėtmişdir ẓuhūr
76 Ḳālıbınsız olacaḳ ẕevḳ u ṣafā
Bī-ḥicāb olmaḳlıḳ ėder iḫtiżā
77 Gelme gitme böyle teşrīfāt ile
Ẕevḳ-ı dīger oldı bī-şübhāt ile
78 Lāzım oldı bunda bir temṯīl ola
Emr-i tefhīmi zihī tekmīl ola
79 Şol aġaçlar kim zemīne dikile
Mīvesiniŋ içi dışı yėnile
80 Yaʿnī zerdālū gibi engūr-veş
Terbiye ėtse aġacında güneş
81 Tā kemālin bulup olmış olsalar
Anları bir bir varup düşürseler

[110ᵃ]

82 Manẓarında āfitābıŋ ey dedem
Anları terk ėtseler ger ḫaylī dem
83 Mevz olup engūr zerdālū daḫi
Perverişle ḳurıdılsa ey aḫī
84 Ṭaʿm-ı ẕevḳī başḳa ḥālet kesb ėder
Vaḳt [ü] ān geçdikçe ḳıymet kesb ėder

85 Gerçi aġaçları üzre bī-riyāb
Perverişler eyler idi āfitāb
86 Līk eşcārındaki ḫāṣṣıyyeti[35]
Ṭıynetiniŋ iḳtiżāsı ḥāleti
87 Bir ruṭūbetden degil idi berī
Olmış-idi bir ḥumūżet mużmeri
88 Münḳaṭıʿ olduḳda anlardan şecer
Bī-mezāḥim oldı ḳaldı bī-keder
89 Müstaḳil ėtdi güneş terbiyesin
Nice başḳa ẕevḳı taḥṣīl ėtmesün
90 Līk lāzım idi evvelden şecer
Olmasa olmazdı böyle muʿteber
91 Olmasaydı bu şecerler ibtidā
Ḥāṣıl olmazdı bular da intihā
92 Aşmasında ger mürebbīdir üzüm
Mevz olmaz aŋla ey iki gözüm
93 Ol maḳāma vuṣlat eyler ėrmesi
Lāzım oldı aşmasından inmesi

[110ᵇ]

94 Bu neviʿce mīveler-veş perveriş
Lāzım oldı rūḥa da öyle reviş
95 Ẓāhir olmaḳlıḳda bulsundı revāc
Gelmiş-idi ḳālıba bi'l-iḥtiyāc
96 ʿĀlem[i] ḳālıbda vaḳtiyle görüp
Perverişlerle kemālātıŋ bulup
97 Ṣemerelik menziline ėrişe
Nice ḫoş[36] evṣāf ile memdūḥ ola
98 Ṣābitü'l-aḳdām iken fevḳu'l-beşer
Ėtmiş iken yaʿnī ḳālıbda maḳar
99 Terbiye ėtmişse anı bī-şümār
Āfitāb-ı manẓar-ı perverdigār
100 Ḳālıbıŋ ol iḳtiżāsı ṭıyneti
Andaki mużmer olan ḫāṣṣıyyeti[37]

35 ḫāṣṣıyyeti: ḫāṣṣıyyeti.
36 ḫoş: ḥoş.
37 ḫāṣṣıyyeti: ḫāṣṣıyyeti.

101 Zaḥmet-i ebr-i enāniyyet aŋa
Perde olmaḳda bulınmış cā-be-cā
102 Hem-daḫi ġaybiyye ʿilm-i bī-ḥisāb
İktisāben olmış-idi ẕevḳ-yāb
103 Līk ṣıfāt-ı ḳālıbīde yār idi
Bir ruṭūbetle ḫumūżet[38] var idi
104 Anlarınsız bulamaz idi ṣafā
İster idi ki bula fevz ü bahā
105 Şimdi rūḥuŋ lāzım oldı mīvesi
Ḳālıb-ı eşcārdan ayrılması
106 Bir ṭaraf olduḳda ḳālıb zaḥmeti
Şems-i Ḥaḳḳ'ın ėre fevz ü nuṣreti
107 Anı bir müddet daḫi mefṭūr ėde
Pīşegāhında[39] ḳoyup manẓūr ėde

[111ᵃ]

108 Şems-i luṭf-ı Ḫālıḳ-ı[40] kevn [ü] mekān
Terbiyet[41]-baḫş ola bir nice zamān
109 Bir de ḳālıbda iken ol nāzenīn
Nice manẓūrāta olmışdı ḳarīn
110 Tā kemālāt-ile insāniyyete
Ėrmiş-idi nice zevḳ u niʿmete
111 (Ki) ʿĀlem-i ervāḥıŋ iken sā´ili
Olmamışdı ol naẓarlar ḳābili
112 Bilmiş-idi neydügin[42] ẕāt u ṣıfāt
Līk bilmezdi nedir şān-ı memāt
113 Yaʿnī ki Ḥaḳḳ'ıŋ Mümīt oldıġını
Bilmemişdi ol ṣıfat neydügini
114 Mümkin olmaz ʿārif olmaḳlıḳ aŋa
Vāsıṭa olmaḳsızın merk ü fenā
115 Ḫāletiŋ oldur beşinci ṣadreti
Ḳālıba rūḥuŋ gerekdir ʿavdeti

38 ḫumūżet: ḥumūżet.
39 Pīşegāhında: Bīşegāhında.
40 Şems-i luṭf-ı Ḫālıḳ-ı: Şems-ü luṭf-u Ḫālıḳ-u.
41 Terbiyet: Tertibet.
42 neydügin: ne idügin.

116 Ol sebebden ki kemālāt andadır
Ḫāṣṣ-ı insān-çün kerāmāt anda[dır]
117 Şāhid ü ġaybında iki ʿālemiŋ
Ḥükm ėden oldur ḫilāfetle hemīn
118 Her dü ʿālemde olan bunca niʿam
Ḥāżır olmış anıŋ içün bī-seḳam
119 Buy(u)rılupdur çün aʿdedtu li-ʿibād
Hem de *lā ʿaynun reʾātle*[43] oldı yād

[111ᵇ]

120 Böyle teşrīfāt ile hem-vār olur
Bu tenaʿumlarla berḫūrdār olur
121 Bu tenaʿumlar(la) iki nevʿicedir
Baʿżı rūḥī baʿżı cismānīcedir
122 Ol ki cismānīcedir bil ey hümām
Ālet-i cismānīsiz ėtmez ḳıyām
123 Vāsıṭa olmaḳsız ālet arada
Öyle niʿmetler bulınmaz ṣırada
124 Pes bu taḳdīr üzre cismāniyyeyi
Ḳālıb-ı dünyāvī-i fāniyyeyi
125 Ḥaşr ėderler reng-i ʿuḳbāyī ile
Reng-i nūrānī ile bāḳī ile
126 Gerçi bu ṣūret ile ḳālıb olur
Bu ṣıfatlar līk hep sālib olur
127 Ḫāk ü āb u bād u āteş oldılar
Dört ʿanāṣırdan ʿibāret geldiler
128 Eyleyince ḳālıb-ı dünyā ḳıyām
Bu ʿanāṣırla düzilmişdi tamām
129 Āb ile ḫāk bu iki melbūs idi
Kim baṣar idrāk ėder maḥsūs idi
130 Ḳālıb-ı dünyāda ġālib geldiler
Çünki maḥsūsāta ṭālib geldiler
131 Nār u bāddan hem de ḫis meslūb idi
Ḳālıb-ı dünyāca da maġlūb idi

43 "hiçbir gözün görmediği." Hadis metni şöyledir: أَعْدَدْتُ لِعِبَادِي الصَّالِحِينَ مَا لَا عَيْنٌ رَأَتْ، وَلَا أُذُنٌ سَمِعَتْ، وَلَا خَطَرَ عَلَى قَلْبِ بَشَرٍ Buhârî, Tefsîru sûre (32), 65/302, hadis nu. 4780. "Ben salih kullarıma hiçbir gözün görmediği, hiçbir kulağın işitmediği, hiçbir beşer kalbine gelmeyen nimetler hazırladım."

132 ʿĀlem-i uḫrāda hem bu ḳālıbı
Bu ʿanāṣırdan düzüpdür ṣāḥibi

[112ᵃ]

133 Ġālib ėtmiş aŋa nār u bādı hem
Eylemiş maġlūb ḫāk ü ābı hem
134 Çünki nār u bād olmışdı laṭīf
Ḫāk ü ābıŋ ikisi daḫi kesīf
135 ʿĀlem-i dünyā keṣāfet ʿālemi
ʿĀlem-i ʿuḳbā leṭāfet ʿālemi
136 Mü´miniŋ ḳalbindeki bugünki nūr
Rūz-ı ferdāda ėder şeksiz ẓuhūr
137 Ṣūrete ġālib olup te´ṣīr ėder
Ṣāḥibin tafżīl ėder tenvīr ėder
138 Niteki buy(u)rıldı yesʿā nūruhum
Beyne eydīhim ve bi eymānehum[44]
139 İşbu maʿnālar bütün ẓāhir olur
Nūr-ı diller farḳ ile bāhir olur
140 Buy(u)rılupdur yevme tebyaḍḍu vücūh
Hem ʿaḳabincesi *tesveddu vücūh*[45]
141 Nūr-ıla ṭoldı ḳālıb bī-irtiyāb
Çün leṭāfet eylemişdir iktisāb
142 Kesb ėdince böyle nūrı hey´eti
Ber-ṭarafdır ġayrı rūḥa zaḥmeti
143 Ol ki andan zaḥmet eylerdi velūd
Ġıll ü ġışden her ne ise hest [ü] būd
144 Nezʿ ėdüp ṭaşra getürmişler anı
Pāk-i[46] bir āyīne-i bī-kīneyi

[112ᵇ]

145 Cevherinden cezb ėder diḳḳat ile
Ḫoşça[47] ṣūret giydirir ṣanʿat ile
146 Her ne varsa anda ḫākden pür-keder
Ṭaşra eyler anı ol ṣāḥib-hüner

44 " [O gün mümin erkeklerin ve mümin kadınların] ışıklarının önlerini ve çevrelerini aydınlattığını görürsün." Hadîd, 57/12.

45 "Bir gün ki nice yüzler ağaracak, nice yüzler de kararacaktır." Âli İmrân, 3/106. vücūh: vücūd.

46 Pāk-i: Pāke.

47 Ḫoşça: Ḥoşça

147 Āb-gīne şūy-kim pür-ṣāf olur
Ġıll ü ġışsız sādece şeffāf olur
148 Reng-i vāḥid ẓāhir ile bāṭını
Görinür tā ẓāhir ile bāṭını
149 İşte ḳālıbda olur öyle münīr
Yevme tublà[48] āyetidir ḫoş ḫabīr
150 Hem ḥadīṯinde buyurmışdur Resūl
Cān ile dille anı eyle ḳabūl
151 Cennet ehliniŋ leṭāfetden yaŋa
Görinür ilikleri ser-tā-be-pā
152 Ḥaşr ėderler bu leṭāfetle anı
Bu şefāʿat bu ṣafāvetle anı
153 Cümlesinden tā sekiz cennetlerin
Ḥaẓẓıŋ istīfā ėder niʿmetlerin
154 Hem tevellüd ėtmez andan bir keder
Ki ėde tā rūḥ ile seyr [ü] sefer
155 Yaʿnī görmişken bu dürlü niʿmeti
Vėrmeye rūḥa şeḥāvet zaḫmeti
156 Hem ṣıfāt ḥaḳḳındaki Muḥyīligi
Bilmez idi bulmasaydı ḥayligi
157 Ṣūret-i ḥay vāsıṭa olmaḳsızın
ʿĀrif olmaz idi aŋa ansızın

[113[a]]

158 Rūḥı andan ṣoŋra ki ḳalmış idi
Ṣoḥbet-i ḳālıbda bulınmış idi
159 Maʿrifet ālātını ṭutmış idi
Hem tamāmen perveriş bulmış idi
160 Ḳālıbından ayrılup gitmiş idi
ʿĀlem-i ġayba revān olmış idi
161 Bunca müddet nīk-ḥāl bulmış idi
Terbiyet-bāb-ı kemāl bulmış idi
162 Levş-i cismānīyi maḥv ėtmiş idi
Feyż-i Ḥaḳ'dan behre-yāb olmış idi

48 "[Gizlenenlerin] ortaya döküldüğü gün.." Târık, 86/9.

163 Bunca erzāḳ u ṣafā bulmış idi
Kāmilen ḳuvvet daḫi almış idi
164 Bu kemālāt ile rūḥ oldı dü-tā
Gönderirler ʿālem-i ḳālıba tā
165 Ālet-i cismānīyi ala ele
Memleketlerde taṣarruf eyleye
166 Ol taṣarruf ola külliyyet ile
Mālikiyyet hem de mülkiyyet ile
167 Gel beru ālāt-ı cism olmaḳsızın
Ḥāceti ol külfete ḳalmaḳsızın
168 Vāsıṭasızlıḳ maḳāmında daḫi
Ḥaẕẕın istīfā ėder bil ey aḫī
169 Nice rūḥānī tenaʿʿumlar ile
Ne muʿaṭṭarlu tenessümler ile

[113ᵇ]

170 *Maḳʿad-ı ṣıdḳ*[49] ile ʿindiyyet bula
Maʿrifet zevḳı bula ḳurbet bula
171 Birbirini hīçden iġfāl ėtmeye
Hem de ẕerre deŋlü işġāl ėtmeye
172 Ne cisim rūḥı işinden dūr ėde
Ne de rūḥ cismi işinden dūr ėde
173 Bu maḳāmda bende ile hem Ḫudā
Beyniniŋ farḳı şu olmışdur şehā
174 Fiʿl-i ʿabde ālet oldı vāsıṭa
Fiʿl-i Ḥaḳḳ'ı şöyle bil bī-vāsıṭa
175 Bu memālikde ne taṣrīfāt ki var
Her ne cinsinden ki bī-ḥadd ü şümār
176 Ḥükmini Ḥaḳ hep aṣāletle ėder
Ḳul niyābetle ḫilāfetle ėder
177 Bu işāretler [de] yeter çoġ u az
Keşf-i esrār-ı Ḫudā olmaz mecāz
178 Şimdiye dek bunları bilmiş bilen
Bilmemişdir yine bilmez bilmeyen

49 "doğruluğun hâkim olduğu bir ortam." Kamer, 54/55.

Extended Abstract

Najm al-Din Razi, also known as Najm al-Din Daya (d. 654/1256), was one of the leading representatives of 13th-century Sufi thought and the Kubrawiyya order. Known more for his writings than for his guidance activities within the order, Razi is an author who has given his works a unique depth with his philosophical explanations supported by verses and hadiths, his both apparent and esoteric approach to the verses of the Qur'an, and who has also demonstrated his literary skills with his power in poetry. The author's most renowned work, Mirsād al-ʿIbād, gained great fame across a wide geographical area stretching from Iran to Central Asia and left a stronger impact than the works of other Kubrawi authors. It also played a historical role in bringing Kubrawi culture to Anatolia. Mirsād al-ʿIbād is a guidance text that seeks answers to fundamental ontological questions about humanity and describes the process from the beginning to the end of the spiritual journey Şeyhoğlu (d. 817/1414 [?]) Kanz al- Kubarāʾ, Abū al-Faḍl Munshī al-Shīrāzī, Düstūr al-Salṭana, Qāsim b. Maḥmūd al-Qarāhisārī (d. 891/1486), Irshād al-Murīd ilā al-Murād fī Tarjamat Mirsād al-ʿIbād, and the translation attributed to the Halveti sheikh Qāsim Çelebi (d. 924/1518) are known as the Mirsād al-ʿIbād translations and have been examined in various studies to date. Another complete translation of the work, which has not been identified until now, is registered at the Milli Library Tokat Provincial Public Library under number 60 Hk 186. The literary value of this translation, whose author is unknown and which was written in Old Anatolian Turkish, and its difference from other translation works can be determined through academic research on the work. This study examines the verse translation by Manastırlı Besim Efendi of the chapter "Hālat-i Hamse-i Ādamī" which deals with the concepts of existence in stages, the relationship between soul and body, and the creation of man, as described by Ābidīn Efendi as a subject that astounds the mind. This verse translation is included in the marginal notes of the work titled Mecmūatü'n-NÀdire, numbered 06 Mil Yz A 3833 in the National Library Manuscript Collection, which was copied and compiled by Ābidīn Efendi, between pages 106b-113b. It differs from previously identified prose translations due to its use of the mesnevi poetic form and the Aruz meter. Mirsād al-ʿIbād is considered a unique example within the translation tradition of the Ottoman period. We find no information in the sources about the life and literary personality of Muhammad Besim Efendi. However, from the statements of Ābidīn Efendi, who recorded the date of the poet's death in his Divançe, we learn that he served as the secretary of the Rumeli governor and was skilled in both poetry and prose. The Mevlevi-style poet was also a naat singer. He passed away in Manastır in 1285 (1868-69). Besim Efendi's poetry translation is generally faithful to the source text. It is written in the "Fā'ilātün/Fā'ilātün/Fā'ilün" pattern of the remel meter and in the mesnevi verse form. The total number of couplets in the translation is 178. The subject of the translated text is, in general terms, the five states of man. The first state is non-existence (non-being); the second state is existence in the realm of spirits; the third state is the attachment of the spirit to the mold (body); the fourth state is the separation of the spirit from the body; and the fifth state is the return of the spirit to the body. Each of these states is then discussed in detail. To date, our research has not identified a complete translation of the work. Even in its current form, this translation is unique among the identified translations of Mirsād al-ʿIbād in that it is written in verse.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

"Manastır'dan Tahrîrât-ı Mahsûsa fî 17 Receb". *Tercümân-ı Ahvâl*, 2 Şabân 1280, S. 437, 2.

Âbidîn Efendi (Âbid). *Dîvânçe*. Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. or. oct. 3491, vr. 32[a].

Akkuş, M. (2006). "Nef'î". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, İstanbul, 523-525.

Ateş, A. (1945). "Hicrî VI-VIII. (XII-XIV.) Asırlarda Anadolu'da Farsça Eserler", *Türkiyat Mecmuası*, C. VII-VIII, Cüz II, 94-135.

Baltacı, H. (2009). *Necmüddîn Râzî Hayatı, Eserleri ve Tasavvufî Görüşleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı Tasavvuf Bilim Dalı, Doktora Tezi.

Baltacı, H. (2011). "Necmeddîn Dâye'nin Bahru'l-Hakāik Adlı Tefsirinde İbâdetlere Dâir Bazı İşârî Yorumlar". *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 10, S. 20, 193-210.

Çal, A. (2008). *Kasım b. Mahmud Karahisari'nin İrşâdü'l-Mürid ile'l-Murâd fi Tercemeti Mirsâdi'l-İbâd (İnceleme-Metin-Dizin)*, Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Çaldak, S. (2020.23.11). "Veysî, Üveys Çelebi, Üveys b. Mehmed" https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/veysi-uveys-celebi-uveys-mehmed (Erişim tarihi: 29.11.2025).

Gashim-zade, B. (2021), *Necmeddîn-i Dâye'nin Siyasete Dair Görüşleri*, İbn Haldun Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Güneş, M. (2023). "Devâzdeh-bend-i Muhteşem'in Refî' Tarafından Yapılmış Bilinmeyen Tercümesi". *Şarkiyat Mecmuası - Journal of Oriental Studies*, 43, 225-261.

Kara, M. (2012). "Osmanlı Anadolusundaki Tasavvufî Hareketlilik ve Hacı Bayrâm-ı Velî". *Hacı Bayrâm-ı Velî Uluslararası Sempozyum 14-16 Aralık 2012 Ankara*. Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi, 232-247.

Karahisârî, Kâsım b. Mahmûd. (2020). *İrşâdü'l-Mürîd İle'l-Murâd Mirsâdü'l-İbâd Tercümesi*. haz. A. Azmi Bilgin, Fakirullah Yıldız. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Kartal, A. (2020). "Anadolu Selçukluları Döneminde Kültür ve Edebiyat", *Prof. Dr. Vahit Türk Armağanı, İstanbul: Kesit Yayınları*, 807-878.

Kavak, Ö. (2023). "Osmanlı Türkçesine Tercüme Edilen Siyaset Düşüncesi Eserlerinin Tercüme Usul ve Tasarrufları". *Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, C.-S. 64, 1-45.

Köprülü, M. F. (1943). "Anadolu Selçuklu tarihi'nin yerli kaynakları". *Belleten*, VII (27), Temmuz, 379-485

Mecmûatü'n-Nâdire. Ankara Millî KütüphaneYazmalar Koleksiyonu, 06 Mil Yz A 3833, vr. 106[b]-113[b].

Necmeddîn Dâye. (2017). *Hüküm Sahiplerinin İzleyecekleri Yol Mirsâdü'l-İbâd Mine'l-Mebdei İle'l-Meâd'dan Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'a ve Osmanlı Sultanı II. Murad'a Sunulan Siyâsetnâme*. haz. Şefaettin Severcan. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Necmeddîn-i Dâye. (2010). *Sûfî Diliyle Siyaset -İrşâdü'l-mürîd ile'l-murâd fî tercemeti Mirsâdü'l-ibâd-*. çev. Kâsım b. Mahmûd Karahisârî, haz. Özgür Kavak. İstanbul: Klasik.

Necmeddîn-i Dâye. (2021). *Mirsâdü'l-İbâd mine'l-mebde' ile'l-meâd Başlangıçtan Nihayete Allah'ın Kullarının Yolu*. haz. Halil Baltacı. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Necm-i Râzî. (1352/1973). *Mirsâdu'l-ibâd*. haz. Muhammmed Emîn Riyâhî. Tahran, Tahran : Büngah-ı Terceme ve Neşr-i Kitab.

Necmuddîn-i Dâye. (2013). *Sûfîlerin Seyri Mirsâdu'l-ibâd*. trc. Hakkı Uygur. İstanbul: İlk Harf Yayınevi.

Ocak, A. Y. (2006). "Selçuklular ve Beylikler Devrinde Tasavvufî Düşünce", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi 1 (Sosyal ve Siyasal Hayat)*, ed. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Okuyan, M. (2001). *Necmuddin Dâye ve Tasavvufî Tefsiri*, Rağbet Yayınları.

Okuyan, M. (2006). "Necmeddîn-i Dâye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, İstanbul, 496-497.

Orhan, A. T. (2020). "Anadolu'da Tasavvufun Yerelleşmesi: Abdurrahim Karahisârî ve Münyetü'l-ebrâr ve gunye-

tü'l-ahyâr İsimli Eseri Örneği". *Eskiyeni*, S. 41, 679-702.

Öngören, R. (2000). *Osmanlılar'da Tasavvuf: Anadolu'da Sûfîler, Devlet ve Ulemâ (XVI. Yüzyıl)*, İstanbul: İz Yayıncılık.

Örs, D. (2002). "Necmuddîn-i Râzî: Hayatı ve Eserleri". *Nüsha*. Y. II, S. 6, 19-34.

Özcan, A. (1995). "Feridun Ahmed Bey". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 12, İstanbul, 396-397.

Özel, H. A. (2016). "Koca Râgıb Paşa'nın Münşeât'ı ve Tarihî Ehemmiyeti". *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 25, S. 4, 159-172.

Öztürk, Ö. (2014). *Tasavvuf Geleneğinin Osmanlı Siyasî Düşüncesinde Tezâhürü*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Felsefe ve Din Bilimleri Bilim Dalı, Doktora Tezi.

Selçuk, B. (2020.26.11). "Nergisî, Mehmed" https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nergisi-mehmed (Erişim tarihi: 29.11.2025).

Şeyhoğlu Mustafa. (2013). *Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ: Büyüklerin Hazinesi Âlimlerin Mihenk Taşı*. haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Tekin, G. A. (1991). "Feyzî Çelebî'nin Şem' ü Pervânesi". *Journal of Turkish Studies- Türklük Bilgisi Araştırmaları*, Fahiz İz Armağanı II, C. 15, 1-157.

Terceme-i Mirsadü'l-İbâd. Milli Kütüphane, Tokat İl Halk Kütüphanesi, 60 Hk 186.

Toska, Z. (2013). "Dönemini Yansıtan Bir Eser: Kenzü'l-Küberâ". *Sultan Yıldırım Bayezid Han ve Dönemi*. ed. Sadettin Eğri, Bursa: Gaye Kitabevi, Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, 231-241.

Toska, Z. (2018). "Tasavvufnâmeden Siyasetnâmeye: Mirsâdü'l-İbâd'ın Türkçe Versiyonlarını 'Telîf-Tercüme' Açısından Yeniden Okumak I". *Journal of Turkish Studies: Türklük Bilgisi Araştırmaları*, C. 49, Saliha Paker Armağanı II Meslektaşları, Öğrencileri ve Dostları Tarafından Sunulan Yazılar, 331-349.

Yavuz, K. (2010). "Şeyhoğlu". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 39, İstanbul, 88-89.

Yılmaz, H. (2019). "Books on Ethics and Politics: The Art of Governing The Self and Others at The Ottoman Court", *Treasures of Knowledge: An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/3-1503/4)*, Volume I: Essays, MS Török F. 59; Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Keleti Gyűjtemény (Oriental Collection of the Library of the Hungarian Academy of Sciences). Belçika: Brill, 509-526.

Yılmaz, K. (2018). *Uşşâkî'nin Yenbû-ı Hikmet Adlı Eseri (İnceleme-Metin)*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslâm Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Yıldırım, N. (2012). "Fars Edebiyatında Tasavvuf Konulu Kahramanlık Anlatıları". *Şarkiyat Mecmuası*. S. 21, 149-177.

Yurdakul, İlhami (18.12.2022). "Kâtip". Türk Maarif Ansiklopedisi. https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/katip/#yazar-1 (E.T. 26.02.2026).

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 297-311
DOI: 10.30767/diledeara.1707557 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Constructing Self-representation through Translation of Children's Animations

Animasyon Çocuk Filmleri Çevirisi Aracılığıyla Öz-Temsil İnşa Etmek

Sevcan YILMAZ KUTLAY*

* Assoc. Prof. Dr. Marmara University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Translation and Interpreting, İstanbul, Türkiye.
e-posta: skutlay@marmara.edu.tr
ORCID : orcid.org/0000-0002-7841-3513
ROR ID: ror.org/02kswqa67

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
27.05.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
11.03.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Kutlay, Y., S., Constructing Self-representation through Translation of Children's Animations
Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 33, 297-311
doi.org/10.30767/diledeara.1707557

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Abstract

Animated films have an indirect role especially in the education of children as one of the tools in the field of public pedagogical space, which shape social cognition. Through the discourses in these films, children can unwittingly construct ideas about identity, social roles and social norms. Self-representation and self-perception of children who identify themselves with fictional characters can be shaped through discourses in these films. The translation of animated films, which have a high number of viewers worldwide, into Turkish helps the international circulation of these discourses and international cultural planning. There has been a breaking point from modernism to postmodernism after 2000 in the discourses of these films. It is thought that the discourses have differentiated and new discourses which value cultural differences and human rights have been introduced after this breaking point. However, they still serve international cultural planning in the long run. Critical discourse analysis can be used to examine the production and consumption processes of the discourses in these films with their socio-cultural dimensions. This article aims to examine how children's self-representations can be shaped through the translation of children's animated films which include postmodernist discourses through critical discourse analysis.

Keywords: animations, discourse analysis, translation, self-representation.

Öz

Toplumsal bilişi şekillendiren kamu eğitim alanı araçlarından biri olarak animasyon filmleri özellikle çocukların eğitiminde dolaylı bir role sahip olmuştur. Bu filmlerdeki söylemler aracılığıyla çocuklar farkında olmadan kimlik, toplumsal roller ve toplumsal normlar hakkında fikir sahibi olabilir. Kendilerini kurgu karakterlerle özdeşleştiren çocukların öz-temsil ve benlik algısı, animasyon çocuk filmlerindeki söylem aracılığıyla şekillenebilmektedir. İzleyici sayısı dünya genelinde oldukça yüksek olan animasyon filmlerinin Türkçeye çevrilmesi söz konusu söylemlerin uluslararası dolanımına ve uluslararası kültürel planlamaya yardımcı olmaktadır. Bu filmlerin söylemlerinde 2000 yılından sonra modernizmden postmodernizme geçilen bir kırılma noktası yaşanmıştır. Bu kırılmadan sonra, söylemlerin farklılaştığı ve kültürel farklılıklara ve insan haklarına daha çok değer veren yeni söylemlere yer verildiği düşünülmektedir. Ancak uzun vadede halen uluslararası kültürel planlamaya hizmet etmektedirler. Eleştirel söylem çözümlemesi söz konusu filmlerdeki söylemlerin üretim ve tüketim süreçlerini sosyo-kültürel boyutlarıyla incelemek için kullanabilir. Bu makale, postmodernist söylemlere yer veren çocuk animasyon filmlerinin çevirisi aracılığıyla çocukların öz-temsillerin nasıl şekillenebileceğini eleştirel söylem çözümlemesi ile incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: animasyon filmleri, söylem çözümlemesi, çeviri, öz-temsil.

Introduction

It is accepted that language and thought are interrelated. Discourses can be neatly planned projections of the social cognition and thought systems in languages. The discourses in fairy tales, stories, animated films and books can be tools of socialization, manipulation and culture planning in public pedagogical space. Being one of the pioneers of critical discourse analysis, Norman Fairclough (1989, 1995) claims that language is a social practice just like our other repeated social actions. He has a framework including three levels of analysis, namely description, interpretation and social analysis. Considering language as a social practice, he focuses of language usage in context. He highlights the role of context in the production and reception of discourse with the second and third levels of his framework. In this article, the discourses in the animated films will be analyzed with the framework of Fairclough to show how these discourses can shape children's construction of self-representation. In the first part of the article, the theoretical framework will be drawn with the help of Fairclough and discussions about self-representations in social sciences. The case study is based on the paradigm shift from modernist discourse in Disney films to the postmodernist discourses in Dreamworks Company.

1. The Role of Discourse in Self -representation

Social scientists discuss the relation between language and thought for years. Discourses can function as tools of culture planning and identity construction. Members of societies build their prejudices towards others through discourses they have been exposed during their socialization period. Additionally, individuals are not totally independent while they are constructing their self-representation and self-esteem. This part of the article will focus on the model of critical discourse analysis by Norman Fairclough to draw a theoretical framework for the article. Starting from the text, he expands the limits of discourse to the ideological power relations and socio-cultural factors determining the features of texts. In this article, the framework of Fairclough will be used to analyze how animated films affect the self-representation of children. The paradigm shift from modernist discourses to postmodernist and multicultural discourses in these films will try to be explained as well.

1.1. Language as a Social Practice:

Norman Fairclough considers discourse "language as a social practice" and focuses the "language in context" by studying socio-cultural conditions and power relations in discourse analysis. Fairclough (1989, 1995) has a framework of three dimensions for discourse analysis stemming from sociolinguistics. The first dimension is called "description" which involves text analysis (verbal and/or visual). The second one is "interpretation" (discursive practice or processing analysis, i.e. production and reception of subjects) and the last one is "explanation" dimension which focuses on social analysis of the case and socio-cultural and ideological circumstances around the discourse (social practice) (Janks, 2005, p. 99). Fairclough tries to describe "language practice" rather than the abstract competence or potential of language (2001a, p. 5). He claims that language practice is determined socially rather than individually (Fairclough, 1993, p. 63). According to him, "text lies at the bottom, which is the result of the interaction since both the process of production and the process of interpretation relies on context" (Fairclough, 1992, p. 93). As it clearly highlighted in this quotation, text cannot be interpreted on its own without looking into its contextual and socio-cultural dimensions.

Critical Discourse Analysis highlights social variables such as social setting and social relationships between participants (Janks, 2005, p.100). Sociolinguistics can help describe these features; however, it cannot be enough to depict power relations (ibid). Thus, three dimensional model of Fairclough includes the link between language and society. According to Fairclough, "linguistic phenomena are social" and "social phenomena are linguistic", and this requires analyzing of social conditions of the production and reception of a specific discourse (ibid). The context of the discourse can range from the exact environment of the language usage to the institutions and the society at all (Fairclough, 2001a, 20-21 in Janks, 2005, p.109). Power relations and hegemony occupy a critical position in the context. Fairclough defines hegemony as "a way of theorizing change in relation to the evolution of power relations which allows a particular focus upon discursive change, but at the same time a way of seeing it as contributing to and being shaped by wider processes of change" Fairclough (1993, p. 92). The hegemony affects both the production and the reception of the discourse. In discourse analysis, hegemony can be studied through the order of discourse", which means "a network of social practices in its language aspect" (Fairclough, 2003, p. 24). These elements (such as nouns, adjectives, sentences, styles and genres) can determine linguistic variability by creating potential areas of exclusion in particular areas of daily life (Fairclough, 2003, p. 24). Critical discourse analysis aims to show how linguistic structures can change depending on changing relationships of power in social institutions of a society (Fairclough, 2001a, p. 25). Thus, analyzing the language use and linguistic elements is not enough for CDA but the study of socio-cultural structures and orders of discourse is a must. By doing so, we can help increase rising of consciousness for the relation between exploitative social relations and language (Fairclough, 1989, p. 4).

1.2. **Self-representation as a Discursive Concept:**

Through history, the question of being has been a critical discussion. Each human asks who I am to oneself from time to time. Childhood and teenager period are critical times of life for individuals. The concept of self is constructed through facing with the foreign. By doing so, one can compare and contrast oneself and realize the outstanding features of oneself. Family, religion, school life, friends and/or media can affect the individual's path to self-concept. Psychologists and sociologists have spent considerable amount of time on the concept of self and its construction. Self is in between these two disciplines. Social psychology is one of the branches which focus on self. It was sometimes interchangeably used with self-esteem or self-evaluation (Rosenberg, 1979). Self-evaluation and self-esteem can be parts of self, but it is more than them. Social psychology divides self-esteem into two categories: efficacy-based self-esteem and worth-based self-esteem (Gecas & Schwalbe, 1983). First one indicates one's inner self-esteem in terms of efficacy and the second one is for outer self-esteem depending on others' ideas (Stets and Burke, 2000).

Individuals occupy some positions in the society and join into social groups as members. Thus, identity theories in social psychology also highlight role identities. Social scientists analyze "the processes involved in social identity formation, activation, and motivation" (Abrams & Hogg, 1990; Turner et al., 1987). There are two lines: role identity theory and social identity theory; however, researchers try to merge them into each other (Stets & Burke, 2000). The main dilemma of self is that it is both individualistic and social at the same time. Sociologist Pierre Bourdieu combines them with the concept of habitus with a holistic approach. Bourdieu defines habitus in different ways: "'a product of history', a 'system of continuous and transferable predispositions', 'structured but also structuring structure', 'generative principle of regulated improvisations', 'embodied history

transformed in nature and therefore forgotten as history' (Bourdieu, 1994, p. 63; Bourdieu, 2000, p. 21, 22, 158; Bourdieu, 2006, p. 88-107)." Bourdieu thinks that individuals express themselves to the society (externalization of the internality) but also they internalize social cognition as a part of themselves (internalization of the externality) (for further information: Yılmaz Kutlay 2015). He stresses that "the world shelters and contains me, but I also shelter it in my thought" (Bourdieu, 2000, p. 27). Because of this role of society in the formation of self, sociology of self has appeared as a new branch of sociology. With the effects of (late) capitalism, individualization has gained popularity and the exposition of the self has emerged as a need of daily life. Nowadays, individuals show a conscious effort to highlight their self-representation especially through social media. Additionally, postmodernism has deconstructed the idea of a unitary, essential and independent self (Callero, 2023). A notion of unitary self was the perception of the European Enlightenment. Taking subject as a divided entity and self, postmodernism emphasizes the role of discourses in creating self-representations. Historical and institutional formations of discourses shape social cognition of societies and self-representations of individuals. In Bourdieu's conceptual framework, it is related to "field"s, which can be defined "as structured spaces of positions which the acting subjects occupy according to the principles of differentiation and distribution of resources or capital which they possess" (Bourdieu, 1994, p. 64; Bourdieu, 2000, p. 157) (for further information Yılmaz Kutlay 2015).

2. Self-Representation in Children's Animations

Language has a critical role in public pedagogical space, and fairy tales, stories, animated films and books are tools of socialization. Children and teenagers form their concept of self and relate themselves with the others though these kinks of tools in addition to peers. Affecting the public pedagogical space, entertainment and popular culture is an indirect way of education. Lugo (2009) claims that discourse in animated films provide children and adults a reinforcement of their ideologies and social roles. These films can function as non-academic instructors facilitating enculturation. Currently, media has emerged as an "educational force in regulating the meanings, values, and tastes that set the norms, that offer up and legitimate particular subject positions—what it means to claim an identity as male, female, white, black, citizen, noncitizen" (Giroux 1999, p. 2-3 in Lugo, 2009, p. 166-7). Media culture has gained an authority and legitimacy for teaching roles, values, and ideals (ibid.). Tools of public pedagogical space such as media shape the social cognition of individuals about how to think, act and what to like and value. Especially children who are in the process of identity construction can be affected by media in terms of conceptualizing themselves and the world around them. Additionally, they can learn what to buy and consume.

2.1. Modernist Discourse vs Postmodernist Discourse in Animated Films:

As a significant member of media culture, Disney keeps a mediating role in the construction of mainstream narratives. Walt Disney Pictures is the property of ABC, which owns television companies, cable channels, radio stations, book publishers, and film companies Touchstone, Miramax, Pixar Animation Studio, and Marvel Entertainment (Yıldız, 2012, p. 75). The first feature-length animated film of the Disney Company, which is one of the giants of the cartoon and animated film industry, was *Snow White and the Seven Dwarfs*, released in 1937. Disney products were mostly based on fairy tale adaptations at that time. The fairy tale genre was preferred 'both in terms of presenting the "roles" desired to be conveyed to the audience and in terms of offering many by-products that can be consumed in the "market"' (Bostan & Kırel, 2018, p. 8). Disney reinterpreted European classical fairy tales and became the second largest media conglomerate in the

United States; however, the content of sexuality, violence and racism in these tales were still there (Yıldız, 2012, p. 74). Throughout the history, Disney characters have become a common culture of last century because its characters are available all around the world extending borders. However, this is not the same in terms of discourses as the one in the past. According to Bostan and Kırel, Disney narratives can be divided into three main periods: the classical period (1937-1959), the transitional period (1989-1998) and the postmodernist period (1999 and later) (ibid).

In terms of the representation of women, Disney princesses differentiate from one period to the other as quoted below:

> Classical period: "the representation of the stepmother or witch, who tries to seize power and is eventually punished for her wickedness, as opposed to the idealized woman with her domestic, domestic and beautiful princesses" (Bostan & Kırel, 2018, p. 8)
>
> Transitional period: "princesses as characters who push the boundaries set for them in various ways" (ibid.)
>
> Postmodernist period:" princesses as characters who have gained their freedom, who sometimes want to start their own business and sometimes oppose the institution of marriage" (ibid.)

It can be deduced that products of Disney experienced the paradigm shift from modernism to postmodernism like all social and cultural products have done. Especially in the classical period, representation of women is portrayed through gender roles showing women passive, illogical and irrationally over-emotional (Jimenez, 2022, p. 5). Women's appearance is a complementary of these roles. For instance, attractive and intelligent women are described beautiful (ibid. 8). The four primary female roles in the Disney films can be categorizes as below:

> Women's appearance is more valuable than their mental capacity. If they are not attractive, they remain unmarried.
>
> Women are helpless creatures who need the protection of the male hero.
>
> Women are bound to marry and do housework and take care of children.
>
> (Jimenez, 2022, p. 20-21).

In the postmodernist period of Disney, *Entangled* (2010), *Brave* (2012), *Frozen* (2013) and *Moana* (2017) include rebellious female characters deconstructing the notion of classical princess. However, it can be discussed whether Disney preferred this to create a new discourse the sake of public or to catch wider audience by following the trends (Bostan & Kırel, 2018, p. 13). It should not be underestimated that Disney can have financial stakes related to the production and consumption of commodified ideas. The postmodernist attempts of Disney can be superficial and insincere because it preserves its dominant position of cultural reproduction even though they change the framework and add multicultural elements into their films. For instance, characters can be called still a princess even though they are brown, ginger or black nowadays. The films still have traces of Eurocentrism claiming the superiority of the western characters. It can be discussed whether Disney has left the Eurocentric depiction of other cultures and anti-feminist portrayal of women. Disney itself accepts and apologizes that it depicted other nations in an offensive way, which is going to be analyzed in the following part of the article. In the classical period of Disney, characters from other nations were described as threatening, deceitful and morally insufficient. According to Bostan and Kırel,

"While some may opt to see recent heroines (Esmeralda, Pocahontas, and Mulan) as independent and more aggressive compared to the older more subdued images of Cinderella, these traits are in fact contained in the realization of the final typical romance that must re-instate the dominance of the male character" (2018, p. 11, translation is mine). As it is seen, animated films still continue help reproduce discourses determining hierarchy, legitimation and discrimination. However, there is a paradigm shift from modernism to postmodernism with the products of *Dreamworks Company*. Currently, *Dreamworks* is a more popular company of animated films compared to Disney. As a turning point, *Shrek* movie of *Dreamworks*, which is the biggest competitor of *Disney*, is a direct criticism deconstructing the discourses in the narratives of Disney. In *Shrek*, the protagonist is a giant, green ogre instead of a handsome prince. There are two princes in the movie: a coward one sending Shrek to save the princess and the handsome but evil one. Shrek and the princess make fun of previous fairy tales icons such as Peter Pan, Snow White, Fairy Lady and the wolves. It is a deconstruction leading to alienation in the audience, which is quite postmodernist. In both the films of *Disney* and *Dreamworks*, there is a focus on individuality but with different perspectives. While *Disney* highlights that "individuality is an innate value that is embedded in the character", *Dreamworks* "individual success comes not from fate but from choices" (Booker, 2009, p.53 in Bostan & Kırel, 2018, p.10). In previous *Disney* films, the characters are generally noble or socially important figures. However, *Dreamworks* gives place to ordinary figures such as ogres with no family and no money as it is seen in Shrek. It should not been ignored that "the popularity gained by Shrek and the postmodern features of its narrative played an important role in the modernisation of *Disney*" (Bostan&Kırel, 2018, p.6). *Dreamworks* started a paradigm shift of discourses in animated films and by doing so it indirectly forced *Disney* to change its discourses even if it is on surface.

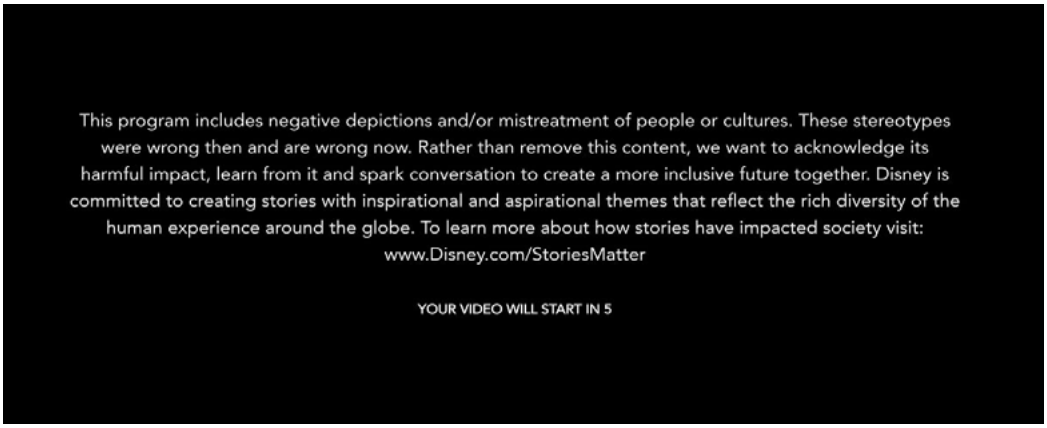
To understand the paradigm shift in animated films, reminding the common features of postmodernist and postcolonial discourse can be helpful. Emerging after World War II, postmodernism criticizes the principles of Modernism and Enlightenment (Yılmaz Kutlay, 2021, p. 168)". As opposed to the linearity and unity of the structuralist literary texts, postmodern literature is a new discursive strategy based on heterogeneity, fragmentation, interdiscursivity, and multiculturalism (ibid.). "In postmodern literature, there is no single narrative but intertextuality of narratives and the aim is not giving meaning or deducing meaning from narratives but creating a play and parody of meanings" (Yılmaz Kutlay, 2021, p. 168). Postmodernist texts try to empower readers instead of the authority of the author as the meaning determiner" (ibid).

In *The Empire Writes Back*, Ashcroft et. al define postcolonialism in a wide way "to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day," due to the prolonging nature of imperialism even after the independence of the colonized countries (1989, p. 2). In addition to political conquests, the subject construction in colonial discourse shape self-representation of individuals (Yılmaz Kutlay, 2021, p. 171). Eurocentrism describes colonized cultures as examples of lower races in need of rescue of a civilized Europe (ibid.). As the discursive tool of colonialism, eurocentrism constructs "a binary opposition of civilized-savage, educated-ignorant, male-female, scientific-exotic, rational-sensual, adult-child, moral-immoral" (Yılmaz Kutlay, 2021, p. 171). Postcolonialism aims to use discourse and translation as a tool of decolonizing.

2.2. Examples of Discourses Children's Animations:

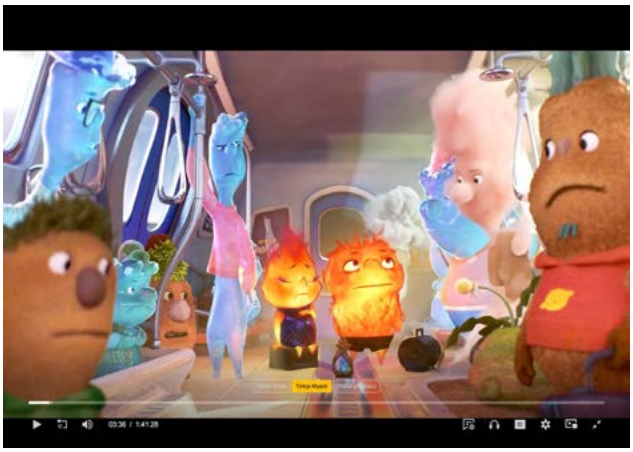
As it is pointed in the previous part of the article, *Dreamworks* started a paradigm shift from modernism to postmodernism in children's animated films. By doing so, *Disney* was indirectly

forced to change its discourses not to lose their audience. To give an example, Disney currently has added a disclaimer in the beginning of Aladdin as below:



Picture 1: Disney's Disclaimer in the Beginning of Aladdin[1].

Disney admits their stereotypical depictions and negative representations of other cultures with this disclaimer. It explains the reason why offensive parts have not been removed by saying that we learn from this harmful experience to build a more inclusive future together. However, if the officials removed these parts, there could be few left in that movie because Aladdin is a movie which is based on orientalist discourse. *Disney* also recommends people to visit their website to read about their content called "Stories matter". The postmodernist and multicultural paradigm of our age forces *Disney* to behave like that vice versa it can be protested or have difficulty to find audience. As opposed to the previous stereotypical representations of other cultures, *Disney* underlines multiculturalism and criticizes Eurocentric discourses in its new films. For instance, *Elemental* tells the love story of an unlikely couple, namely Ember (from fire community) and Wade (from water community) in a city where residents of fire, water, land and air communities live together.



1 N.a. https://news.sky.com/story/disney-warns-viewers-about-racist-stereotypes-in-classic-films-on-streaming-service-12105375, accessed on 04.04.2025.

Picture 2: Fire Family in the Subway in Elemental.[2]

There are four communities of four elements referring to different cultures. In the film, the negative reactions against the fire community are criticized and presented as wrong behaviors. As another example, in *Zootopia*, there are again animal communities such as predators and preys who live in peace and harmony. The bunny wants to be a police officer. However, there are still prejudices such as preys cannot be a cop. She struggles with these doxas. The following quotation is like the slogan of the film *Zootopia*: "Why does anyone get to tell you what you can do in your life?".

Picture 3: Judy Hopps in Zootopia[3].

To point out the critical discourse, in one scene a predator animal calls the bunny "cute" as a compliment. However, she reacts by saying that "A bunny can call another bunny cute, but when other animals do it, it's a little...". It is an intertextual reference to "n" word in English for black people. Zootopia is an egalitarian place for all animals. The singer Gazelle says that "Zootopia is a unique place. It's a crazy, beautiful, diverse city, where we celebrate our differences". This highlights the multiculturalism in the city. Also, the bunny Juddy Hops explains her dreams as below: "When I was a kid, I thought Zootopia was this perfect place where everyone got along and anyone could be anything. Turns out, real life's a little bit more complicated than a slogan on a bumper sticker. Real life is messy. We all have limitations. We all make mistakes. Which means, hey, glass half full, we all have a lot in common. And the more we try to understand one another, the more exceptional each of us will be. But we have to try. So no matter what kind of animal you are, from the biggest elephant, to our first fox."

This discourse is a reference to postmodernist discourses underlining heterogeneity and the demand of respect for the differences. Not fate but decisions and differences can shape our self-rep-

2 N.a. https://movies.disney.com/e https://movies.disney.com/elementallemental, accessed on 18. 03.2025.

3 N.a. https://movies.disney.com/zootopia-2, accessed on 30. 03.2025.

resentation. For criticizing the discourses against it, there is a line by the character Chief Bogo as follows: "Life isn't some cartoon musical where you sing a little song and all your insipid dreams magically come true. So let it go".

As another example for the representation of other cultures, *Encanto* is about a Latin family with gifted members with super powers except the main character Mirabelle. Different from the princesses of *Disney*, she is dark with short, curly hair and she wears glasses. Mirabelle doesn't have any magical powers. Sometimes, she feels different and lonely but in the end she accepts herself as she is and becomes happy with herself, in other words her self-representation.

Picture 4: Encanto[4].

One of her sisters is Isabella, who has a masculine voice and body. Her talent is her physical strength. In her song, the lyrics tell the audience the self-representation of Isabella as follows:

I'm the strong one, I'm not nervous
I'm as tough as the crust of the earth is (okay?)
I move mountains, I move churches
And I glow 'cause I know what my worth is (course, I mean, hey, where are you going?)

I don't ask how hard the work is
Got a rough, indestructible surface
Diamonds and platinum, I find 'em, I flatten 'em
I take what I'm handed, I break what's demanded, but
Under the surface
I feel berserk as a tightrope walker in a three-ring circus
Under the surface
Was Hercules ever like: Yo, I don't wanna fight Cerberus?

4 N.a. https://www.disney.com/encanto, accessed on 30.03.2025.

Under the surface
I'm pretty sure I'm worthless if I can't be of service
A flaw or a crack, the straw in the stack
That breaks the camel's back
What breaks the camel's back it's

Pressure like a drip, drip, drip that'll never stop, woah, oh
Pressure that'll tip, tip, tip till you just go pop, woah, oh, oh, oh
Give it to your sister, your sister's older
Give her all the heavy things we can't shoulder
Who am I if I can't run with the ball?
If I fall to

Pressure like a grip, grip, grip, and it won't let go, woah, oh
Pressure like a tick, tick, tick, till it's ready to blow, woah, oh, oh, oh
Give it to your sister, your sister's stronger
See if she can hang on a little longer
Who am I if I can't carry it all?
If I falter
Under the surface
I hide my nerves and it worsens, I worry somethin' is gonna hurt us
Under the surface
The ship doesn't swerve as it heard how big the iceberg is
Under the surface
I think about my purpose, can I somehow preserve this?
Line up the dominoes, a light wind blows
You try to stop it tumbling, but on and on it goes

But wait
If I could shake
The crushing weight
Of expectations, would that free some room up for joy?
Or relaxation?
Or simple pleasure?
Instead, we measure
This growing pressure
Keeps growing, keep going
'Cause all we know is

In these lyrics, Isabella complains about the pressure of the expectations of society. Even though she is strong, it is so hard to be strong all the time. Additionally, there is family pressure. All the members of *Encanto* family but especially their *Abuela* (Grandmother), the leader of the family, can be so strict about the responsibilities towards the family. Generally *Disney* depicts non-European people as dedicated to their families rather than their own wishes. As another example of a main character from non-European cultures, *Moana* presents the people of Motunui. Sea is her passion and she likes sailing. In the film, it is said that "Sometimes our strengths lie beneath the surface … Far beneath, in some cases." Also, when she talks to another character, she says "Okay, first, I'm not a princess, I'm the daughter of the chief" and she adds "I am self-taught"[5].

Picture 5: Moana[6].

Moana's physical appearance is not like *Disney* princesses but with muscles. She has dark curly hair and her she is well-built. It is interesting that even though she lives in an island tribe and she is not a princess in traditional sense in previous *Disney* movies, she is still the daughter of the chief. So, she can be thought functionally a princess. *Disney* still creates characters that are in the central position in their communities. So, it is debatable that whether they have changed from scratch or they use the trendy multiculturalist, postmodernist discourses for sugarcoating.

Conclusion

Public pedagogical space is an informal area of education. Individuals are exposed to different oral and written discourses in this area such as media products. Among these media products, animated films have a critical role in shaping the social cognition of the youth, especially children, who associate themselves with their favourite characters. Disney occupied a central position in this market last century. However, after the millennium, *Dreamworks Company* has appeared as a strong competitor due to its postmodernist discourse in its films. Compared to *Disney*, *Dreamworks* has included more female characters and more multicultural elements. New projection of female characters is based on the current gender related discussions of our age. They are not like domestic princesses in the need of a male hero but strong individuals acting with their own will.

5 N.a. https://news.disney.com/moana-quotes, accessed on 01.04.2025.

6 N.a. https://news.disney.com/moana-quotes, accessed on 01.04.2025.

The plot design of the new films highlight the propositions such as “being different is acceptable”, “we do not have to be perfect”, and “there is not one normal”. There are no more heroes but real life like characters with deeds and faults. Thus, as the main audience of these animated films, children are exposed to discourses with a postmodernist representation and their self-representation is affected by these discourses. Translation is the tool which helps these films and, so their discourses transfer to other languages and cultures. Translation of animated films enables constructing a common, postmodernist self-representation in children all around the world.

Genişletilmiş Özet

Medya araçları ve ürünleri hem yazılı hem sözlü söylemler aracılığıyla izleyicilere kimlikler ve toplumsal roller hakkında bir tür gayri resmî eğitim veren bir otorite ve meşruiyet kaynağı olarak işlev görebilmektedir. Toplumsal bilişi şekillendiren kamu eğitim alanı araçlardan biri olarak animasyon filmleri çocukların eğitiminde dolaylı bir role sahiptir. Bu filmlerdeki söylemler aracılığıyla çocuklar farkında olmadan (toplumsal) kimlik, toplumsal roller ve toplumsal normlar hakkında fikir sahibi olabilmektedir. Kendilerini kurgu karakterlerle özdeşleştiren çocukların öz-temsil ve benlik algısı filmlerdeki söylem aracılığıyla şekillenebilmektedir. Maruz kaldıkları toplumsal kimlik ve rolleri örnek alarak öz temsillerini inşa edebilmektedir.

Dil ve düşüncenin birbiriyle ilişkili olduğu kabul edilmektedir. Söylemler, dillerdeki sosyal biliş ve düşünce sistemlerinin düzgün bir şekilde planlanmış izdüşümleri olabilir. Masallar, hikayeler, animasyon filmleri ve kitaplardaki söylemler, günlük toplumsal hayatta sosyalleşme, manipülasyon ve kültür planlama araçları olarak işlev görebilmektedir. Eleştirel söylem çözümlemesinin öncülerinden biri olan Norman Fairclough (1989, 1995), dilin tıpkı tekrarlanan diğer toplumsal eylemlerimiz gibi toplumsal bir pratik olduğunu iddia eder. Fairclough’un yöntemsel çerçevesi, betimleme, yorumlama ve toplumsal çözümleme olmak üzere üç çözümleme düzeyini içeren bir çerçeveye sahiptir. Dili toplumsal bir pratik olarak ele alarak dilin bağlam içinde kullanımına odaklanır. Çerçevesinin ikinci ve üçüncü düzeyleri ile söylemin üretimi ve alımlanmasında bağlamın rolünü vurgular. Bu makalede, animasyon filmlerindeki söylemler Fairclough’un çerçevesiyle analiz edilerek, bu söylemlerin çocukların öz temsil inşasını nasıl şekillendirebileceği gösterilecektir. Çocuk animasyon filmleri sektöründe merkez konuma sahip olan *Disney* şirketi geçen yüzyılda sektörde norm belirleyici bir role sahipti. Ancak milenyumdan sonra Dreamworks Şirketi, filmlerindeki postmodernist söylemi nedeniyle güçlü bir rakip olarak ortaya çıkmıştır. Bu da animasyon filmlerinin söylemlerinde 2000 yılından sonra modernizmden postmodernizme geçilen bir kırılma noktası yaşanmasını tetiklemiştir.

Disney ile karşılaştırıldığında *Dreamworks* daha fazla kadın karaktere ve daha fazla çok kültürlü öğeye yer vermiştir. Kadın karakterlerin bu yeni temsili, çağımızın cinsiyetle ilgili güncel tartışmalarına dayanmaktadır. Onlar bir erkek kahramana muhtaç evcimen prensesler gibi değil, kendi iradeleriyle hareket eden güçlü bireylerdir artık. Yeni filmlerin olay örgüsü tasarımı, farklı olmanın kabul edilebilir olduğu, mükemmel olmak zorunda olmadığımız, tek bir normalin olmadığı gibi önermeleri öne çıkarmaktadır. Artık kahramanların yerine gerçek hayatta olduğu gibi eylemleri ve hataları olan sıradan karakterler vardır. Böylece, bu animasyon filmlerinin ana izleyicisi olarak çocuklar postmodernist bir temsil içeren söylemlere maruz kalmakta ve benlik temsilleri bu söylemlerden etkilenmektedir. Buna rağmen *Disney*’in postmodernist girişimleri yüzeysel ve samimiyetsiz görülerek eleştirilmektedir; çünkü çerçeveyi değiştirse ve filmlerine çok kültürlü unsurlar eklese bile Disney kültürel yeniden üretimdeki baskın konumunu korumaktadır. Örneğin,

günümüzde karakterler kahverengi, kızıl ya da siyah olsalar bile hala prenses olarak adlandırılabiliyor. Disney'in klasik döneminde, diğer uluslardan karakterler tehditkâr, hilekâr ve ahlaki açıdan yetersiz olarak tanımlamaktaydı. Günümüzde doğrudan bu şekilde bir tasvir olmasa bile filmler hâlâ batılı karakterlerin üstünlüğünü iddia eden Avrupa merkezciliğin izlerini taşımaktadır. Disney'in diğer kültürlerin Avrupa-merkezci temsili ve kadınların anti-feminist temsilini bırakıp bırakmadığı tartışma konusudur. *Alaaddin* filminin girişinde çıkan uyarı ibaresinde Disney'in kendisi de diğer ulusları saldırgan bir şekilde tasvir ettiğini kabul etmekte ve özür dilemektedir. Disney diğer kültürlere ilişkin basmakalıp tasvirlerini ve olumsuz temsillerini kabul etmiştir. Rahatsız edici kısımların neden kaldırılmadığını ise *bu zararlı deneyimden birlikte daha kapsayıcı bir gelecek inşa etmek için ders çıkarıyoruz* diyerek açıklamak yoluna gitmektedir. Ancak yetkililer bu kısımları tamamen çıkarmış olsalardı, *Alaaddin* oryantalist söylem üzerine kurulu bir film olduğu için o filmden geriye çok az şey kalabilirdi. Günümüzde söylemlerin farklılaştığı ve kültürel farklılıklara ve insan haklarına daha çok değer veren yeni söylemlere yer verildiği iddia edilmektedir. Çağımızın postmodernist ve çokkültürlü paradigması *Disney*'i böyle davranmaya zorluyor, aksi takdirde protesto edilebilir ya da izleyici bulmakta zorlanabilir. Ancak uzun vadede animasyon filmleri halen uluslararası kültürel planlamaya hizmet etmektedirler.

İzleyici sayısı dünya genelinde yüksek olan animasyon filmleri söylemlerin uluslararası dolanımına ve uluslararası kültürel planlamaya aracılık etmektedir. Çeviri, bu filmlerin ve dolayısıyla söylemlerinin diğer dillere ve kültürlere aktarılmasına yardımcı olan bir araçtır. Animasyon filmleri farklı dillere çevrilerek küresel ölçekte çocuklarda ortak, postmodernist bir benlik temsilinin inşa edilmesinde kullanılabilir. Eleştirel söylem çözümlemesi söz konusu filmlerdeki söylemlerin üretim ve tüketim süreçlerini sosyo-kültürel boyutlarıyla incelemek için kuramsal bir çerçeve sunabilmektedir. Bu makale, postmodernist söylemlere yer veren çocuk animasyon filmlerinin çevirisi aracılığıyla çocukların öz-temsillerin nasıl şekillendiğini eleştirel söylem çözümlemesi ile incelemeyi amaçlamaktadır.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

References

Abrams, D., & Hogg, M. A. (Eds.). (1990). *Social identity theory: Constructive and critical advances*. New York: Springer-Verlag Publishing.

Ashcroft, B., G. Griffiths & H. Tiffin. (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.

Asimaki, A. & G. Koustourakis. "Habitus: An Attempt at a Thorough Analysis of a Controversial Concept in Pierre Bourdieu's Theory of Practice". *Social Sciences*. Vol. 3, No. 4, 2014, pp. 121-131. doi:10.11648/j.ss.20140304.13.

Booker, M. Keith. (2010). *Disney, Pixar, and The Hidden Messages of Children's Films*. California: Abc- Clio.

Bostan. A.D. & S. Kırel. (2018) "Postmodern Dönem Disney Prenses Anlatılarında İnşa Edilen Kadın Temsilinin Moana Örneği Üzerinden İncelenmesi", *TRTAKADEMİ*, ISSN 2149-9446, Cilt 03, Sayı 05, Ocak 2018, 7-26.

Bourdieu, P. (2006). *The sense of practice*. Athens: Alexandreia.

Bourdieu, P. (2000) *Practical Reason: On the Theory of Action*. Athens: Plethron.

Bourdieu, P. (1994). *Texts of Sociology*. Athens: Delfini.

Callero, P. L. "The Sociology of the Self", *Annual Review of Sociology*, 2003, Vol. 29 (2003), Annual Reviews Stable. pp. 115-133.

Gecas, V., & M. L. Schwalbe. (1983). "Beyond the looking-glass self: Social structure and efficacy-based self-esteem". *Social Psychology Quarterly*, 46(2), 77–88. https://doi.org/ 10.2307/3033844.

Fairclough, N. (2001a). "Critical Discourse Analysis as a Method in Social Scientific Research", in R. Wodak & M. Meyer (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*. London, UK: Sage Publications.

Fairclough, N. (1993). "Critical Discourse Analysis and the Commodification of Public Discourse", *Discourse and Society*, 4, 133-168. https://doi.org/10.1177/095792659300 4002002.

Fairclough, N. (1992a) *Discourse and Social Change*. Cambridge, UK: Polity Press.

Fairclough, N. (1992b) Discourse and Text: Linguistics and intertextual analysiswithin discourse analysis. Discourse and Society, 3(2): 193-217.

Fairclough, N. (1989) *Language and Power*. London, UK: Longman.

Freeman, E. (2005). Monsters, Inc.: Notes on the Neoliberal Arts Education. *New Literary History*, 36, 83-95.

Giroux, H. A. (1999). The Mouse That Roared: Disney and the end of innocence. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

Janks, H. (2005). "Language and the design of texts". *English Teaching: Practice and Critique*. December, 2005, Volume 4, Number 3.http://education.waikato.ac.nz/research/files/ etpc/2005v4n3art6.pdf pp. 97-110.

Jimenez, S. (2022). *The Representation of Women in Disney Animated Films*. Theses/ Capstones/Creative Projects. 181. Bachelor of Arts. Thesis of Sociology. https://digitalcommons.unomaha.edu/university_honors_program/181

Lugo, C.R. & M. K. Bloodsworth-Lugo. "Look Out New World, Here We Come"?", *Cultural Studies Critical Methodologies*, Volume 9 Number 2, April 2009. Sage Publications, pp. 166-178.

Rosa, J. ". (2017). "Discourse, Linguistic Production, and Subjectivity: Disney-fying Language". *Taboo: The Journal of Culture and Education*, 10 (2). https://doi.org/10.31390/taboo.10.2.14

Rosenberg, M. (1979). "Components of Rosenberg's self-esteem scale". *Conceiving the self*. New York Basic Books.

Stets, J. E., & Burke, P. J. (2000). "Identity theory and social identity theory". *Social Psychology Quarterly*, 63(3), 224–237. https://doi.org/10.2307/2695870.

Stets, J. E. & P. J. Burke. *A Sociological Approach to Self and Identity*, Department of Sociology, Washington State University, Chapter for Handbook of Self and Identity, Mark Leary & June Tangney (Eds), New York: Guilford Press. Turner, J. C., Hogg, M. A., Oakes, P. J., Reicher, S. D., & Wetherell, M. S. (1987). *Rediscovering the social group: A self-categorization theory*. Oxford: Basil Blackwell.

Yıldız, H. (2012). "Canlandırma Filmleri ile İdeoloji Aktarımı: Shrek Disney'e Karşı". *Akdeniz İletişim Dergisi*. pp. 69-85.

Yılmaz Kutlay, S. (2015). "Kişisel Tarihin Bir Ürünü Olarak Çevirmen Habitusu". *International Journal of Language Academy*, Volume 3/1 Spring, 428/437, ISSN: 2342-0251

Yılmaz Kutlay, S. (2021). "A critical discourse analysis of the novel White Teeth and its translation". *Kuramdan Uygulamaya Çeviri Odaklı Çözümlemeler*, Uysal, Nazan Müge (ed.), Nobel Akademik Yayıncılık, pp.163-184.

N.a. https://news.sky.com/story/disney-warns-viewers-about-racist-stereotypes-in-classic-films-on-streaming-service-12105375, accessed on 04.04.2025.

N.a. https://movies.disney.com/e https://movies.disney.com/elementallemental, accessed on 18.03.2025.

N.a. https://movies.disney.com/zootopia-2, accessed on 30.03.2025.

N.a. https://www.disney.com/encanto, accessed on 30.03.2025.

N.a. https://news.disney.com/moana-quotes, accessed on 18.03.2025.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 311-326
DOI: 10.30767/diledeara.1869719 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

İbrahim Mardînî'nin Türkçe Siyaset Risalesi: Âdâbu'l-Mülûku Zebân-ı Türkî-i Rûm Üzere Anlatmak

İbrāhīm al-Mardīnī's Turkish Treatise on Politics: Explaining Ādāb al-Mulūk in the Zebān-i Turkī-i Rūm

Elmin ALİYEV*

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Bilim Tarihi Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
e-posta: elminaliyev@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3369-6863
ROR ID: ror.org/0488q6085

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
22.01.26
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
13.03.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Aliyev, E., İbrahim Mardînî'nin Türkçe Siyaset Risalesi: Âdâbu'l-Mülûku Zebân-ı Türkî-i Rûm Üzere Anlatmak *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 311-326
doi.org/10.30767/diledeara.1869719

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Osmanlı siyaset düşüncesinin az bilinen metinlerinden birine odaklanan bu makalenin konusunu, İbrahim b. Ahmed el-Mardînî'nin (ö. 1015/1606-1607'den sonra) Âdâbu'l-mülûk ve'l-hükkâm adlı Türkçe risalesi oluşturmaktadır. Çalışmada, risalenin yazma nüshası hem kodikolojik özellikleri hem de müellifin kimliği bağlamında ele alınmış; Sultan I. Ahmed devrinde (1603-1617) kaleme alınan risale ile Musul kadılığı görevinde buluna müellifine dair tarihsel veriler sistemleştirilmiştir. Makale, Âdâbu'l-mülûk'un muhteva ve kurgu bakımından Kınalızâde Ali Çelebi'nin Ahlâk-ı Alâî adlı eserine dayandığını ortaya koymakta; bu eserin özellikle ikinci ve üçüncü bölümlerinden bazı kısımların telhîs edilerek müstakil bir risale formuna dönüştürüldüğünü göstermektedir. Bu bağlamda metin, klasik telif geleneği içinde ihrâc/istihrâc ve intihâb yöntemleri çerçevesinde değerlendirilmekte; anakronik bir intihal kavramsallaştırmasının sorunlu olacağı vurgulanmaktadır. Ayrıca çalışmada, risalenin "zebân-ı Türkî-i Rûm" vurgusu üzerinden dil-siyaset ilişkisi analiz edilmekte; Mardînî'nin bilinçli Türkçe tercihi, Osmanlı entelektüel kimliği ve siyasal meşruiyet söylemi bağlamında tartışılmaktadır. Sonuç olarak Âdâbu'l-mülûk, Ahlâk-ı Alâî geleneğine eklemlenen, ancak kapsamı daraltarak hükümdarlık âdâbına odaklanan ve dönemin siyasal-toplumsal meselelerine eleştirel göndermeler içeren bir siyasetnâme örneği olarak konumlandırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İbrahim Mardînî, Kınalızâde, Âdâbu'l-mülûk, Ahlâk-ı Alâî, Osmanlı siyaset düşüncesi, hükümdarlık âdâbı.

Abstract

This article focuses on one of the lesser-known texts of Ottoman political thought: the Turkish treatise *Ādāb al-mulūk wa al-ḥukkām* by İbrāhīm b. Aḥmad al-Mardīnī (d. after 1015/1606-1607). The study examines the manuscript copy of the work in terms of its codicological features and the author's identity, systematizing the available historical data regarding both the treatise -composed during the reign of Aḥmad I (1603-1617)- and its author, who served as the judge (qādī) of Mosul. The article demonstrates that in terms of content and structure, *Ādāb al-mulūk* is based on Qinalizāda 'Alī Chalabi's *Akhlāq-i 'Alāī*, particularly showing that certain sections of its second and third chapters were abridged and transformed into an independent treatise. In this context, the text is evaluated within the classical tradition of composition through the methods of *ikhrāj/istikhrāj* (derivation) and *intikhāb* (selection), and it is emphasized that an anachronistic conceptualization of *plagiarism* would be problematic. The study also analyzes the relationship between language and politics through the treatise's emphasis on "zebān-i Turkī-i Rūm" (the Turkish language of Rum), discussing al-Mardīnī's conscious preference for Turkish within the framework of Ottoman intellectual identity and political legitimacy discourse. Ultimately, *Ādāb al-mulūk* is positioned as an example of a political treatise that aligns with the *Akhlāq-i 'Alāī* tradition while narrowing its scope to focus specifically on the ethics of rulership and incorporating critical references to the political and social issues of its time.

Keywords: İbrahim al-Mardīnī, Qinalizāda, *Ādāb al-mulūk*, *Akhlāq-i 'Alāī*, Ottoman political thought, etiquette of rulership.

Giriş

Osmanlı siyaset düşüncesi, İslam siyaset teorisinin klasik mirasını devralmakla birlikte bu mirası özgün tarihsel, toplumsal ve kültürel koşullar içinde yeniden yorumlayan zengin bir literatür üretmiştir. Bu literatürü oluşturan eserler, bir yandan ideal yönetim ilkelerini ve yönetici tipini tanımlarken diğer yandan mevcut siyasal düzenin sorunlarına dolaylı veya doğrudan eleştiriler yönelten normatif metinler olarak işlev görmüştür. Bu yönüyle söz konusu eserler, yalnızca teorik bir siyaset anlayışını değil, aynı zamanda yazıldıkları dönemin siyasal ve toplumsal gerçekliğini de yansıtan tarihsel belgeler niteliği taşımaktadır. Osmanlı siyasetnâme literatürü üzerine yapılan çalışmalar, çoğunlukla belirleyici bir konuma sahip kanonik metinlere odaklanmaktadır. Buna karşılık, aynı geleneğe eklemlenen ancak sınırlı dolaşıma sahip olmuş, müellifi hakkında biyografik kaynaklarda bilgi bulunmayan veya müstakil bir telif mi yoksa başka bir eserin telhîsi mi olduğu belirlenmemiş metinler görece ihmal edilmiştir. Oysa bu tür eserler, Osmanlı entelektüel dünyasının süreklilik ve dönüşüm dinamiklerini anlamak bakımından en az kanonik metinler kadar önemli veriler sunmaktadır.

Bu makalenin konusunu oluşturan İbrahim b. Ahmed el-Mardînî'nin *Âdâbu'l-mülûk ve'l-hükkâm* adlı Türkçe risalesi, Osmanlı siyaset düşüncesinin söz konusu "gölge alanında" kalan metinlerinden biridir. Günümüze yalnızca tek bir yazma nüshasıyla ulaşan bu risale hem müellifi hem de telif amacı bakımından sınırlı veriye sahip olmakla birlikte, içerdiği kavramsal çerçeve, dil tercihi ve kaynak kullanımı sayesinde dönemin siyasal düşünce iklimine farklı bir bakış açısıyla ışık tutmaktadır.

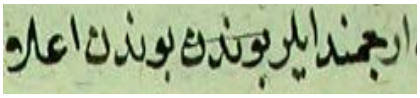
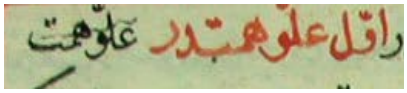
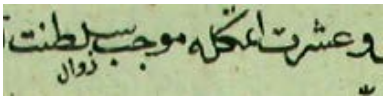
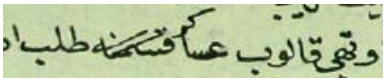
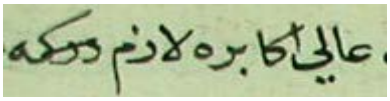
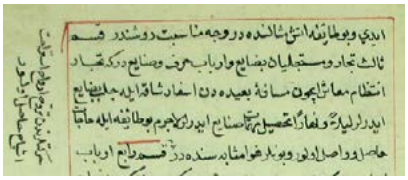
Makalenin amacı, bazı güncel çalışmalarda atıf yapılan (Kaplan, 2013) *Âdâbu'l-mülûk*'u yazma eser kültürü ve düşünsel bağlamı çerçevesinde ele alıp, Osmanlı siyaset düşüncesi literatüründeki yerini tespit etmektir. Bu çerçevede öncelikle risalenin yazma nüshası ve müellifi ele alınacak; ardından eserin *Ahlâk-ı Alâî* ile ilişkisi, telif yöntemi ve muhtevası ayrıntılı biçimde analiz edilecektir. Son olarak, risalede öne çıkan Türkçe vurgusu üzerinden dil-siyaset ilişkisi tartışılarak Mardînî'nin bilinçli dil tercihi, Osmanlı entelektüel kimliği ve siyasal meşruiyet söylemi bağlamında değerlendirilecektir. Böylece *Âdâbu'l-mülûk*'un, Osmanlı siyasetnâme geleneği içerisinde hem süreklilik hem de sınırlı bir özgünlük alanı sunduğu ortaya konulacaktır.

1. *Âdâbu'l-Mülûk*'un Yazma Nüshası ve Müellifi

1.1. Risalenin Yazma Nüshası

Türkiye ve dünya kütüphanelerinde yapılan taramalar sonucunda risalenin günümüze gelen sadece bir nüshası tespit edilmiştir. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ne kayıtlı (Fatih 3660, vr. 1b-16a) bir mecmua içerisinde muhafaza edilen ve toplam 16 varaktan oluşan bu nüsha 201x143-153x91 mm ebadında olup Nesih hatla yazılıdır. Kataloglama sırasında sonradan konduğu anlaşılan varak numaraları 10 varakta bir kaydedilmiştir. Herbiri 19 satır olarak düzenlenen sayfalarda reddâde (Erünsal, 2007, s. 515) kullanılmıştır. Kırmızı çerçeveye alınan ana metin, siyah mürekkeple yazılmış, bölüm adlarının yanı sıra *hikâye*, *nazım* ve *rübai* gibi başlıklar ise kırmızı mürekkeple belirtilmiştir. Yine önemli görülen ibareler, sınıflandırmalar, bölüm başlıkları ve ayetler kırmızı -kimi zaman da siyah- çizgilerle vurgulanmış, bazı mısraların arasındaki boşluklara kırmızı noktalar konmuştur. Nüshanın birkaç varağı (örn. 11a-11b) onarım görmüş ve yıpranmış sayfalardaki bazı ifadeler farklı bir hatla tamamlanmıştır. Bununla birlikte hem mevcut reddâdedelerden hem de içerikten hareketle eksik sayfaların bulunmadığını ifade etmek mümkün-

dür. Öte yandan telif/istinsah sürecinde hatalara yer verildiğini, hatta tekrar eden bazı kelimelerin müellif/müstensih veya nüshayı inceleyen üçüncü bir şahıs tarafından çizildiğini belirtmek gerekir (**Tablo 1**).

	vr. 3b.
	vr. 4a.
	vr. 5a.
	vr. 9a
	vr. 10a
	vr. 12a.

Tablo 1. *Âdâbu'l-mülûk* nüshasında rastlanan tashih işlemleri.

Bu ve benzeri müdahelelere rağmen elimizdeki nüshanın imla hataları ve içerikteki tutarsızlıklar bakımından ciddi bir tashih sürecinden geçirilmediği yüksek bir olasılıktır. Mesela; "sebt kıldım nikû sıfatlarını" (doğrusu: sebt kıldım nîkû sıfatlarını) kelimelerdeki imla yanlışlarına, "'ilm-i hükûmet ve eyâlet ve ahkâm-ı siyâset-i vilâyet" (doğrusu: 'ilm-i hükûmet-i eyâlet ve ahkâm-ı siyâset-i vilâyet) ve "erkân ve devlet ve a'yân-ı saltanat" (doğrusu: erkân-ı devlet ve a'yân-ı saltanat) tamlamalar ile bağlaç kullanımındaki yanlışlara, "hikmet-i 'ilmiyyeden mahzâ kavâ'id-i siyâset-i müdün" (doğrusu: hikmet-i 'ameliyyeden mahzâ kavâ'id-i siyâset-i müdün) ise içerikle ilgili yanlışlara örnek olarak zikredilebilir. Ferağ kaydında isim, yer, tarih vb. bilgiler yer almadığı için *Âdâbu'l-mülûk*'un mevcut nüshasının müellif hattı olduğuna dair kesin bir yargıda bulunmak zordur. Hatta mecmuada yer alan diğer iki eserin imla özellikleri ile tensih bilgilerinin bu ihtimali zayıflattığı dahi söylenebilir. Söz konusu eserlerden ilki (vr. 16b-35a), Veysî mahlaslı Osmanlı divan şairi Üveys b. Mehmed'in (ö. 1037/1628) *Vâkıanâme*'sidir (Altun, 2011). *Hâbnâme* adıyla da bilinen eser, 1017/1608'de kaleme alınmış olup Sultan I. Ahmed'e (ö. 1026/1617) sunulmuştur. Osmanlı siyasetnâme literatürü içerisinde 'teselli rüyaları' (Özgül, 2004, s. 19) nitelemesiyle konumlandırılan eser, bu yönüyle 'özgün' bir ıslahatname (Coşkun, 2003) örneği olarak gösterilebilir. İkinci eser (vr. 35b-125a), Lâmiî Çelebi'nin (ö. 938/1532) tasavvufî ahlâk konulu çeşitli hikâyelerden oluşan *İbretnâme*'sidir (Kut, 2000, s. 370-371). Bu eser bir siyasetnâme değilse de

siyasi nasihatnâme bağlamına uygun hikâyelerden ötürü mecmuadaki diğer eserlerle dolaylı bir ilişkiye sahiptir. Benzer imla özelliklerine bakılırsa mecmuada yer alan her üç eserin aynı kalemden çıkmış olması kuvvetle muhtemeldir. *Âdâbu'l-mülûk* ve *Vâkıanâme* risalelerinin sonuna tarih düşülmezken *İbretnâme*'nin istinsah kaydında müstensih ismi, yer ve ay belirtilmeden 1060/1650 yılında tamamlandığı not edlmiştir. Bu da demek oluyor ki *Âdâbu'l-mülûk*'un elimizdeki nüshasının, 1060/1650 yılında veya öncesinde yapılan bir istinsah olma ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır. Mecmuanın 1b ve 125a varaklarına basılan "es-Seyyid İbrâhim 1202" yazılı mühre gelince 1202/1787 yılında hazırlanması dolayısıyla bunun *Âdâbu'l-mülûk*'un müellifine veya mecmuanın muhtemel müstensihine ait olmadığı kesindir (**Resim 1**).

Resim 1. *Âdâbu'l-mülûk* nüshasının ilk yaprağı ve mühür ayrıntısı.

1.2. Meçhul Müellifin Ben-Anlatısı

Osmanlı dönemindeki entelektüel çevrelere ışık tutan biyo-bibliyografik kaynaklarda *Âdâbu'l-mülûk*'a ve müellifine ilişkin herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Bu bağlamda malumat alabileceğimiz yegâne kaynak, risalenin günümüze ulaşan yazma nüshasıdır. Nitekim besmelenin hemen öncesinde yer verilen "Risâle şerîfe fî Âdâbi'l-mülûk ve'l-hükkâm te'lîf-i Mevlânâ İbrahim Efendi b. Mevlânâ Ahmed Efendi el-Mardîn[î] el-Kâdî bi-Musul" kaydı (Mardînî, Fatih 3660, vr. 1b) eser ismine ilaveten müellifin ismi, künyesi, nisbesi ve vazifesi konusunda da birincil kaynak niteliğindedir. Nitekim risalenin isminin *Âdâbu'l-mülûk ve'l-hükkâm* olduğunu ve Musul kadılığı yapan İbrahim b. Ahmed el-Mardînî tarafından kaleme alındığını bu kayıttan hareketle öğreniyoruz. Sebeb-i telif kısmı da dahil olmak üzere risalenin metin içerisinde ve ferağ kaydında mezkûr bilgileri teyit eden ifadelere ne yazık ki rastlanamamaktadır. Bununla birlikte aşağıdaki pasaj müellifin yaşadığı döneme ve Osmanlı bürokrasisinden olduğuna dair ipuçları içermektedir (Mardînî, Fatih 3660, vr. 2a-2b): Lâkin avâyık-ı rûzgâr ve alâyık-ı leyl ü nehâr ol meramın neyline mâni olur idi; tâ ki sâl-i ferhunde-i hamse aşere ve elf vâsıl oldu, nihâl-i âmâl-ı meserret-meâl katarât-ı emtâr-ı mevhibet-i rabbânî ile sîrâb ve riyâz-ı emânî reşeât-ı yenâbî-i feyz-i sübhânî birle şâdâb olup azîmü'l-kadr ve'ş-şân, sâhibu'l-cûd ve'l-ihsân, mefharü'l-ekâbir ve'l-ekârim, müstecmi-'i cemî'i'l-mehâmid ve'l-mekârim, kutb-i felek-i devlet ü ikbâl, merkez-i dâire-i saâdet ü

iclâl, mâlik-i memâlik-i adl ü dâd, sâlik-i mesâlik-i rüşd ü sedâd, Ankâ-i Kâf-ı devlet-i câvidânî, şehbâz-ı kulle-i rif'at-i kâmrânî, neyyir-i evc-i ser-bülendî, bedr-i âlî-mikdar-ı ercümendî, menba-ı insaf ü adalet, ma'den-i eltâf-ı sahâvet, hâvi-i hısâl-ı hamîde, câmi-i sıfât-ı pesendîde, bâis-i emn ü emân-ı âlemiyân, mûcib-i itmi'nân-ı kulûb-ı âdemiyân, mazhar-ı envâr-ı hüda, saâdetli ve himmetli Şeref Paşa hazretlerinin südde-i seniyye-i sipihr-âsâ ve atebe-i 'aliyye-i felek-fersâlarına ki melce-i fuzalâ-i enam ve merci-i umerâ ve hükkâmdır, şeref-i intisab ile istis'âd bulup halka-i hizmetlerini derkûş gâşiye-i mülâzemetlerini berdûş eden ibâd-ı ihlâs-nihâd ve memâlik-i sâdıku'l-i'tikâdları silkine muntazam oldum… Sebeb-i telif kısmında yer alan bu metinden açıkça anlaşıldığı üzere risale, 1015/1606-1607 yılında, dolayısıyla da Sultan I. Ahmed (ö. 1026/1617) döneminde kaleme alınmıştır. Buradan hareketle müellifin XVI. yüzyılın son çeyreğinde doğduğu ve medrese eğitimi gördüğü tahmin edilebilir. Nitekim Şeref Paşa adıyla atıf yaptığı ve kimliği meçhul bir devlet adamının mülâzemetinde bulunduğunu ve risaleyi bir bakıma kendisine ithafen yazdığını vurgulamaktadır (Mardînî, Fatih 3660, vr. 2b):

Çünki perverde-i keremleriyüz // Sıdkıle hâdim-i haremleriyüz

Hubb-ı mevrûsi âşikâr itdüm // Kalemden şükr nisâr itdüm

Eyledim şerh menkıbetlerini // Sebt kıldım nîkû sıfatlarını

Şunu da belirtmeliyiz ki mensur ve manzum olarak sunulan bu ve benzeri ifadeler, risale müellifi Mardînî'nin kendisi tarafından ve bizzat kendisi hakkında serdedilmesi hasebiyle sebeb-i telif kısmına farklı bir statü kazandırmaktadır. Son yıllarda öne sürülen kavramsallaştırmaya istinaden genel olarak "ben-anlatısı" şeklinde tanımlanan bu statü, *Âdâbu'l-mülûk* özelinde "kısmî ben-anlatısı" olarak tavsif edilebilir (Karahasanoğlu, 2023, s. 18-23).

2. Türkçe Siyasetnâme Örneği Olarak *Âdâbu'l-Mülûk*

2.1. Risalenin Kaynağı: *Ahlâk-ı Alâî*

Âdâbu'l-mülûk'un dîbâce kısmında risaleyi kaleme alma motivasyonu, ithaf ettiği kişi ve telif tarihi gibi bilgilere yer veren Mardînî, doğrudan kullandığı kaynaklara dair herhangi bir malumat aktarmamaktadır. Bununla birlikte eski filozof ve âlimlerin siyaset konusunda pekçok eser yazdığını henüz risaleye başlarken vurgulamakta, kimi konuları anlatırken başvuru kaynağı intibaı uyandıran isim ve eserlere atıf yapmaktadır. Örneğin yöneticide bulunması gereken *isâbet-i re'y* becerisinin biri fıtrî diğeri ise tecrübe ve deneyimlerle kazanılmış olmak üzere iki kısma ayırır. İkinci kısmın geliştirilmesinde "'âyine-i ahvâl-i mülûk-ı mâziyye ve rûznâme-i havâdis-i eyyâm-ı sâlife" niteliğindeki tarih ve ahbâr kitaplarının mutâlaasının özellikle önemli olduğunu vurgular. Bu kitaplardan en faydalısının ise Firdevsî'nin (ö. 411/1020 [?]) *Şehnâme*'si olduğunun altını çizer (Mardînî, Fatih 3660, vr. 5b-6a). Risalede işlediği konular hakkında -adeta tarih kitaplarına yönelik yaklaşımını pekiştirecek biçimde- otuz civarında hikâye aktarır ve bazılarında İbnü'l-Esîr (ö. 630/1233), Ebû Şâme (ö. 665/1267), İbn Hallikân (ö. 681/1282) ve İbnü'l-Cevzî (ö. 654/1256) gibi düşünürlere isim zikrederek atıf yapar (Mardînî, Fatih 3660, vr. 13a). Yine farklı bağlamlarda Türkçe ve Farsça beyitlere yer verir ki bunların en azından bir kısmının alıntı olması kuvvetle muhtemeldir. Tüm bunlar risalenin ilgili literatür ışığında hazırlandığına dair makul bir gerekçe olarak görünse de yapılan içerik analizi tek bir eseri işaret etmektedir. Mardînî'nin imada dahi bulunmadığı bu eser, Kınalızâde Ali'nin (ö. 979/1572) Osmanlı dönemi felsefî ahlak literatürünün en etkili telifi olarak kabul edilen *Ahlâk-ı Alâî*'sidir. İlerleyen sayfalardaki karşılaştırmalardan da görüleceği üzere *Âdâbu'l-mülûk*, *Ahlâk-ı Alâî*'nin "İlm-i Tedbîrü'l-Menzil" adlı ikinci kitabının

"Siyâset-i Melik ve Âdâb-ı Mülûk" başlıklı sekizinci bâbı ile "İlm-i Tedbîrü'l-Medîne" başlıklı üçüncü kitabından bazı bölümlerin özetlenmesi sonucunda oluşturulmuştur. Ayrıca risaledeki hikâyelerin *Ahlâk-ı Alâî*'de aynen aktarılması, yukarıda bahsi geçen kaynakların doğrudan değil, Kınalızâde üzerinden alıntılandığı ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

2.2. Risalenin Muhtevası

Âdâbu'l-mülûk metni farklı başlıklar altında düzenlenmişse de başlıklandırmalar arasındaki hiyerarşi yeterince belirgin değildir. Risalenin başına *dîbâce* veya *mukaddime* şeklinde bir kayıt düşülmediği gibi bâbları içeren üst bölümler de *kitab, kısım*, *makale* vb. kelimelerle tavsif edilmemiştir. Tarafımızdan kısm-ı evvel olarak adlandırılan bölümün girişinde hükümdarda bulunması gereken yedi özellik zikredilirken sonuncusu unutulmuş ve akabinde birinci özelliğin anlatımı "bâb" ifadesine yer verilmeden başlıklandırılmıştır (Mardînî, Fatih 3660, vr. 4a). Müellifin zımnen kabul ettiği bu nüansları köşeli paranteze almak suretiyle risalenin genel içeriğini şöyle sıralamak mümkündür:

[Dîbâce] (1b-3a)

[Kısm-ı Evvel]: Der Zikr-i Âdâb-ı Mülûk ve'l-Hükkâm (3a-10a)

[Bâb-ı] Evvel: 'Ulüvv-i Himmet (4a-5b)

İkinci Bâb: İsâbet-i Re'y (5b-6a)

Üçüncü Bâb: 'Azm ü Gayret (6a-8a)

Dördüncü Bâb: Sabr-ı Şedâ'id ve Tahammül-i 'Azâ'im-i Havâdis (8a-8b)

Beşinci Bâb: Ganî Olmak (8b-9a)

Altıncı Bâb: Asker-i Muvâfık ve Etbâ-ı Mutî' (9a-10a)

Yedinci Bâb: 'Ulüvv-i Neseb ve Şeref-i Haseb (10a)

[Kısm-ı Sânî]: Tedbîr-i Medîne (10a-11b)

[Kısm-ı Sâlis]: 'Adâletin Şurût ve Erkânı (11b-14a)

[Kısm-ı Râbi']: Ahvâl-i A'dâ vü Düşmen Bilmek (14a-15a)

[Kısm-ı Hâmis]: Nüdemâ ve Mukarreb Olanların Âdâbı (15a-16a)

Dîbâce: Mardînî'nin *Ahlâk-ı Alâî* metnine bağlı kalmadan kurguladığı tek bölüm olan dîbâce, *hamdele-salvele* (vr. 1b-2a) ve *sebeb-i telif* (vr. 2a-3a) başlıkları üzerinden taksim edilebilir. Hamdele-salvele kısmında dikkat çeken husus müellifin *berâat-i istihlâl* sanatını anımsatacak terkip ve telmihlere yer vermesidir. Malum olduğu üzere *berâat-i matla'*, *hüsn-i ibtidâ*, *hüsn-i iftitâh* gibi isimler de verilen *berâat-i istihlâl*, amaç ve içeriğe uygun kelime ve deyimlere başvurmak suretiyle esere güzel bir üslûpla başlama sanatıdır (Hacımüftüoğlu, 1992, s. 470; Arslan, 2021, s. 283-318). Mardînî, hamdele-salvele kısmında yer yer uygulayabildiği bu sanatı, eserin yazıldığı tarihin ve ithaf edildiği yöneticinin zikredildiği sebeb-i telif kısmına nisbeten daha başarılı biçimde yansıtmıştır. Yine bu kısımda Türkçe manzumelerin yanı sıra Farsça beyitlere de yer verilmiştir:

Pâdişâhî ki pâdişâhân-râ // Pâdişâhî zi-feyz-i ni'met-i ûst

Ser-firâzân-ı tâc-dârân-râ // Kerden cân be-tavk-ı minnet-i ûst

Kısm-ı Evvel: Der Zikr-i Âdâb-ı Mülûk ve'l-Hükkâm: Risalenin en uzun iki kısmından ilkini oluşturan bu bölüm yukarıda da belirtildiği üzere *Ahlâk-ı Alâî*'nin "İlm-i Tedbîrü'l-Menzil" adlı ikinci kitabının "Siyâset-i Melik ve Âdâb-ı Mülûk" başlıklı sekizinci bâbından özetlenmiştir.

Mardînî burada "hâkim" kelimesiyle işaret ettiği yöneticiyi, tüm işlerin yönetimini üstlenen ve insanların durumlarını düzene sokan kimse (*müdebbir-i cemî-'i umûr ve nâzım-ı ahvâl-i cumhûr*) olarak tavsif eder. "Hani rabbin meleklere, 'Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım' demişti." ayetinin (Bakara 2/30) işaret ettiği üzere âlemin nizamı ve insanların idaresi onun isabetli görüş ve kararlarına (*re'y-i sâ'ib ve fikr-i sâkıb*) bırakılmıştır. Yöneticiliği Allah'tan gelen yüce bir armağan ve büyük bir hediye olarak nitelendiren müellif bu nimetin mutluluğuna erişen kimsenin mülkünün kâim ve devletinin dâim olması için uyması gereken üç temel ilkeyi zikreder. Bir yöneticiyi *halîfetullah* ve *zıllullah* konumuna taşıyan bu ilkeler; Tanrı'ya şükran duyulması, reayaya karşı adaletin gözetilmesi ve işlerin düzene konması hususunda Hz. Peygamber'in şeriatına uyulmasıdır (Mardînî, Fatih 3660, vr. 3b). Mardînî, filozoflara (*hükemâ*) göre göre sultan, hâkim ve hakanlarda bulunması gereken yedi özellikten bahseder; (i) ulüvv-i himmet, (ii) isâbet-i re'y, (iii) azm ve gayret, (iv) zorluklar karşısında sabr ve tahammül, (v) zenginlik, (vi) uygun asker ve itaatkâr hizmetkarlar, (vii) uluvv-i neseb ve şeref-i haseb şeklinde sıraladığı bu özelliklerin tamamını birinci kısmın bâbları olarak anlatır (Mardînî, Fatih 3660, vr. 4a-10a).

Kısm-ı Sânî: Tedbîr-i Medîne: Bu bölüm, *Ahlâk-ı Alâî*'nin "İlm-i Tedbîrü'l-Medîne" üst başlığını taşıyan üçüncü kitabından (Kınalızâde, 2014, s. 970-982) özetlenerek oluşturulmuştur. Kınalızâde gibi Mardînî de hükümdarın devlet yönetimindeki rolünü yönetici-devlet ve tabip-beden analojisi üzerinden kurgulamaktadır. Bir tabibin, bedenin hastalıklarını teşhis edip ilaçla müdahele ettiği gibi yönetici de devletinin mizacını iyi gözlemleyip sosyal, adlî ve siyasî olumsuzluklardan kaynaklanan denge bozukluğunu önlemeli, düzeni korumalıdır. Zira ülkenin sağlığı işlerin itidal üzere yürütülmesi, hastalığı ise itidalden sapma sonucunda oluşan karışıklık ve düzensizliktir (Mardînî, Fatih 3660, vr. 10a-b).

Ahlâk-ı Alâî	**Âdâbu'l-Mülûk**
Risâle-i Ahlâk-ı Alâ'î'den İlm-i Tedbîrü'l-Medîne Beyânındadır	***Tedbîr-i Medîne Beyânındadır***
Sâbıkan zikr olundu ki pâdişâh-ı kâmil tabîb-i hâzık gibidir ve re'âya cesed gibidir. Ve tabîbe lâzımdır ki emrâz-ı beden kaçtır ve alâmâtı ve esbâbı nedir ve ilâcâtı nice olur bile. Kezâlik pâdişâha dahi lazımdır ki mizâc-ı memleketin sıhhati -ki hadd-i i'tidâlde olmasından ibarettir- nedir ve marazı -ki i'tidâlden i'tilâle ve insılahtan ihtilâle hurûc etmektir- ne ile olur ve yine i'tidâl-i aslî ve insılâh-ı hakîkisine ne tedbîr ile rücû' eder ma'lûmu ola.	*Mahfî olmaya ki hâkim-i kâmil tabîb-i hâzık gibidir. Re'âyâ ve berâyâ cesed gibidir. Ve tabîbe lâzımdır ki emrâz-ı beden nicedir ve alâmât-ı istîbânı nedir ve ilâcı nedir bile. Kezâlik hâkime dahi lâzımdır ki mizâc-ı memleketin sıhhati -ki i'tidâlde olduğudur- nedir ve marazı -ki i'tidâlden ihtilâle hurûc eylemekdir- ne ile olur ve yine i'tidâl-i aslîsine ne tedbir ile rücû' edip vâkıf ve muttali' ola.*

Kısm-ı Sâlis: 'Adâletin Şurût ve Erkânı: *Âdâbu'l-mülûk*'un en uzun ve önemli iki bölümünden ikincisi olan bu kısmın kaynağı *Ahlâk-ı Alâî*'nin üçüncü kitabıdır (Kınalızâde, 2014, s. 982 vd.). Burada öncelikli olarak adaletin şartlarını sıralayan Mardînî, listenin başına toplumu oluşturan dört zümre arasındaki eşitliğin sağlanmasını yerleştirir. Ona göre bu zümreler, bedendeki dört unsur mesabesindedir. Dört unsurun dengesizliği bedenin mizacının bozulmasına yol açtığı gibi (i) kalemiye, (ii) seyfiye, (iii) ticaret ve sanat erbabı ve (iv) çiftçilerden oluşan dört zümrenin dengesiz dağılımı da âlemdeki bozulmaya sebebiyet verir:

Ahlâk-ı Alâî	Âdâbu'l-Mülûk
Evvel ehl-i kalem ki ulemâ vü kuzât ve küttâb u hüssâb ve etibbâ vü şu'arâ ve müneccimler ü mühendislerdir. Ve bunlar âb menzilesindedir, zîrâ ilm hayât-ı ervâha mü'eddîdir; âb hayât-ı eşbâha mü'eddî olduğu gibi. "Ve ca'alnâ mine'l-mâ'i kulle şey'in hayyin."	*Kısm-ı evvel ehl-i kalem[dir] ki ulemâ vü kuzât ve küttâb u hüssâb ve etibbâ vü şu'arâ ve müneccim ü mühendislerdir. Bunlar anâsırdan âb menzilesindedirler. Zira ilm hayat-ı ervâha mûcibdir; âb hayât-ı eşbâha mûcib olduğu gibi.*
İkincisi ehl-i şemşîrdir ki ümerâ vü bahâdırlar vü sipâhîlerdir ki darb-ı şemşîr ve isti'mâl-i kemân u tîrle sâha-i mülk ü dîni a'dâ-yı küfr-kîş ü bid'atâyînden hıfz u hirâset ve suğūr u etrâf-ı memleketi müte'addiyân-ı bî-insâftan zabt u himâyet ederler. Eğer bu tâyifenin leme'ân-ı şemşîri olmaya, âlem zalâm-ı dalâlette esîr ü giriftâr olurdu. Ve eğer âb-ı tîğleriyle bâğ-ı memleket sîrâb olmaya, hîç kes şecere-i emn ü emândan berhûrdâr olmaz idi. Bu tâyife ateş misâlindedir, vech-i münâsebet rûşendir.	*Kısm-ı sânî ehl-i şemşîrdir ki umerâ vü sipâh ve bahadırlardır; darb u şemşîr ve isti'mâl-i kemân u tîr ile sâha-i mülkü a'dâ-i dalâlet-nehâddan hıfz u hirâset ve etrâf-ı memleketi müte'addiyân-ı bî-insâfdan zabt u himâyet ederler. Eğer bu tâyifenin âb-ı tîğleriyle bâğ-ı memleket sîrâb olmaya, hiç kes şecere-i emn ü emândan ber-hûrdâr olmazidi. Ve bu tâyife ateş misalindedir; vech-i münasebet rûşendir.*
Üçüncü tâyife-i tüccâr u müsteclibân-ı bizâyi' ve erbâb-ı hiref ü sanâyi'dir ki intizâm-ı ma'âş için tüccâr mesâfe-i ba'îdeden esfâr-ı şâkka ile celb-i bizâyi' ederler. Ve erbâb-ı hiref leylen ve nehâran tahsîl-i mühimmât-ı sanâyi' ederler. Ve hâcât-ı halk hâsıl ve murâdât-ı herkes kendiye vatanında iken vâsıl olur. Ve bu tâyife havâ gibidir ki hareketinden terevvuh-ı ervâh ve istirâhat-ı eşbâh hâsıl olur.	*Kısm-ı sâlis tüccar ve müstecliyân-ı bedâyi' ve erbâb-ı hiref ü sanâyi'dir ki tüccar intizâm-ı ma'âş için mesâfe-i baîdeden esfâr-ı şâkka ile celb-i bedâyi' ederler; leylen ve nehâren tahsil-i mühimmât-ı sanâyi' ederler. Lâ cerem bu tâyife ile hâcet hâsıl u vâsıl olur ve bunlar hava mesabesindedir; hareketlerinden terevvüh-i ervâh [ve] istirâhat-ı eşbâh hâsıl olur.*
Dördüncü tâyife zirâ'at-gerler ve ekincilerdir ki hafr ü hars-ı arâzî-yi mezâri' ve ta'mîr-i ziyâ' ve inşâ-yı cennât ü kürüm ile hâktan envâ'-ı hubûb ve şecer ü tâkden asnâf-ı simâr -ki mergûb-ı kulûbdür- tahsîl edip akvât-ı nâsı hâsıl ve envâ'-ı semerâtı "Ve fâkihetin mimmâ yetehayyerûne" muktezâsınca halka vâsıl eylerler. Ve kâsib-i hakîkî bunlardır ki sarf-ı evkât edip hâk-i siyahten tahsîl-i akvât ederler. Ve sâyir tavâyif kesb-i gayrı tenâvül ve eşyâ-yı meksûbe-i gayrı aralarında idâre vü tebâdül ederler. Ve bu tâyife turâb gibidir ki menâfi'-i cümle bunlardan hâsıl u nâbit olduğundan gayrı her kişi bunların yüzün basıp bunlara depme vurur; yine anlar kâyim ü sâbittir.	*Kısm-ı râbi' erbâb-ı zirâ'attır ki ta'mîr-i ziyâ' ve inşâ-i cennât u kürümile hâkden envâ-'ı hubûb ve esnâf-ı simâr [çıkarırlar] ki mergûb-ı kulûptur. Bu tâyife dahi turâb gibidir.*

Mardînî, dört unsurdan *su*ya benzettiği kalem erbabını (âlim, kadı, kâtip, muhasebeci, doktor, şair, müneccim ve mühendisler) ruhun canlılığının, diğer üç zümreyi ise bedenin canlılığının önkoşulu olarak konumlandırır. Bunlardan, din ve devleti düşmanlardan koryarak zulmü önleyen ordu mensupları *ateş*, insanların ihtiyaçlarını karşılamak için çalışan ticaret, sanat ve meslek sa-

hipleri *hava*, ziraat ürünlerini halka ulaştıran çiftçiler ise *toprak* mesabesindedir (Mardînî, Fatih 3660, vr. 11b-12a). Bu zümrelerin ülkedeki yayılımının nicelik ve nitelik açısından dengeli olması gerektiğini belirten Mardînî, adaletin tesisine yönelik diğer iki şartı yine *Ahlâk-ı Alâî*'den ödünç aldığı ifadelerle açıklamaktadır. Buna göre zümrelerin dengeli dağılımını takip eden ikinci şart, bireylerin sahip olduğu fıtrî yönelimlerin yönetici tarafından dikkate alınmasına dayanmaktadır. Nitekim insanlar bu bağlamda beş guruba ayrılır: (i) Tabiat itibarıyla iyi olan ve iyilikleri başkalarına sirayet edenler; (ii) tabiat itibarıyla iyi olan, ancak iyilikleri başkalarına sirayet etmeyenler; (iii) tabiat itibarıyla ne iyi ne de kötü olanlar; (iv) tabiat itibarıyla kötü olan, ancak kötülükleri başkalarına sirayet etmeyenler; (v) tabiat itibarıyla iyi olan ve iyilikleri başkalarına sirayet etmeyenler. Esasında, felsefî ahlâk düşüncesinin en eski tartışmalarından birini, yani insan tabiatının iyiliği ve kötülüğü sorununu işaret eden bu taksimin izini Antik döneme kadar geri götürmek mümkündür (Özturan, 2021, s. 203-237). Bir noktadan sonra içinden çıkılması zor bir polemik haline gelen tartışmaların XVI. yüzyıl Osmanlı ahlâk ve siyaset literatürü cephesinde canlı olduğu görülmektedir (Yılmaz, 2023, s. 217-224). Tevarüs ettiği tartışmaların teorik zeminini daha ziyade Nasîruddin Tûsî'nin (ö. 672/1274) *Ahlâk-ı Nâsırî*'si ile Celâleddin Devvânî'nin (ö. 908/1502) *Ahlâk-ı Celâlî*'si üzerine inşa eden Kınalızâde, bir yöneticinin farklı tabiatlara sahip insanlarla nasıl davranması gerektiğine dair önerilerini, tarih kitaplarından aldığı hikayelerle somutlaştırmaya çalışır (Tûsî, 1373, s. 101-106; Devvânî, 1393, 63-72; Kınalızâde, 2014, s. 988-998). Mardînî ise teorik düzlemde herhangi bir açıklamaya tabi tutmadığı meseleyi birkaç hikâye ile örneklendirip doğrudan üçüncü şarta geçiş yapar. Hatta yöneticinin ihsan ve iyilikler konusunda *istihkâk*ı öncelemesini gerektiren sonuncu şartı diğer iki şartın tezahür alanı olarak değerlendirdiği bile söylenebilir ki bu hususa ilerleyen sayfalarda temas edeceğiz.

Kısm-ı Râbi': Ahvâl-i A'dâ vü Düşmen Bilmek: Bu bölüm, *Ahlâk-ı Alâî*'nin üçüncü kitabından özetlenmiştir. Kınalızâde devlete gelebilecek kötülükleri önlemek adına sultanın bilmesi gereken hususlardan bahsederken düşmanın durumundan haberdar olmanın önemini özellikle vurgulamakta, konuyu çeşitli hikâyelerle ayrıntılandırmaktadır (Kınalızâde, 2014, s. 1010 vd.). Aynı şekilde Mardînî de konunun ehemiyetine dikkat çekmiş, fakat söz konusu hikâyelerden sadece ikisine değinmekle yetinmiştir (Mardînî, Fatih 3660, vr. 14a-15a):

Ahlâk-ı Alâî	Âdâbu'l-Mülûk
Ve ahvâl-i düşmeni dahi bilmek pâdişâha mühimm-i azîmdir. Ve niçe pâdişâhların düşmen ahvâlini bilmemek sebebiyle tâc u tahtı berbâd oldu. Ve düşmenin turuk-ı mekâyid ü efkâr ve ârâ-yı hafiyyesini muttalî' olup kendi fikr ü re'yini ketm eyleye. Ve Ebû Müslim-i Horâsânî -ki Devlet-i Mervâniyye'de sâbitü'l-esâs ve rif'at ü ulüvvde fark-ı Farkadeyn'e mümâs idi- zîr ü zeber edip Âl-i Abbâs'ı -ki humûl u inzivâda idiler- mesned-i hilâfete geçirdi.	*Ve dahi selâtîn ve hükkâma lâzımdır ki ahvâl-i düşmeni bileler. Niçe padişahlardan ahvâlini bilmedikleri içün tâc u tahtları berbâd olmuştur. Ve düşmenin turuk-ı mekâyid ve ferîbine ve re'y-i hafîsine muttalî' olup ve kendi re'y ü fikrini mehmâ emken ketm eyleye. Ebû Müslim-i Horâsânî -cezm ü azm ile mevsuf ve kitmân-ı sırr ve ittilâ'-ı sırr-ı hasm ile ma'rûf olmakla*

Ahlâk-ı Alâî	Âdâbu'l-Mülûk
Hazm u azmle mevsûf ve kitmân-ı sırr ve ıttılâ'-ı sırr-ı hasmla ma'rûf idi (…) Ve bi'l-cumle za'f u kıllet-i duşmene mağrûr olmanın mazarratı bî-hadd ve bu hatadan meslûb u menkûb olmuş mülûk u ümerâ bî-addir.	*Devlet-i Mervâniyye'de sâbitü'l-esâs ve rif'at ü ulüvvde fark-ı Farkadeyn'e mümâs idi- zîr ü zeber edip Âl-i Abbâs'ı -ki humûl u inzivâda idiler- mesned-i hilâfete geçirdi. Ve bi'l-cumle za'f u kıllet-i duşmene mağrûr olmanın mazarratı bî-hadd ve bu hatadan meslûb u menkûb olmuş mülûk u ümerâ bî-addir.*

Kısm-ı Hâmis: Nüdemâ vü Mukarreb Olanların Âdâbı: Risalenin bir bakıma hatime kısmı yerine geçen bu bölümün, *Ahlâk-ı Alâî*'nin üçüncü kitabından özetlenerek oluşturulduğu açıktır. Yöneticinin hizmetinde bulunan kimselerin uymaları gereken özel âdâb ve usul bulunduğunu vurgulayan Kınalızâde, bu âdâba riayet etmenin zorluğuna dikkat çekmiş ve hizmetkar için "akl-ı kâmil ü tâmm ve riyâzet ü isti'dâd-ı temâm" şeklinde üç önkoşul belirlemiştir. Akabinde uyulması gereken yirmiden fazla kuralı tarih kitaplarından aktarılan hikayelerle birlikte sıralamıştır (Kınalızâde, 2014, s. 1034 -1046).

Ahlâk-ı Alâî	Âdâbu'l-Mülûk
Selâtîn-i İzâmın ve Ümerâ-yı Kirâmın Nüdema vü Mukarreblerinin ve Etbâ' u Eşyâ'ının Âdâb u Rüsûmu Beyânındadır *Ma'lûm ola ki hidmet-i selâtîn edenlere âdâb u rüsûm-ı mahsûsa vardır ki sâyir halâyıkla sohbet ü hidmet rüsûmuna mugâyirdir. (…) Ve ri'âyet-i âdâb-ı hidmet-i selâtîn emr-i azîm ve kâr-ı sa'bdır. Akl-ı kâmil u tâmm ve riyâzet ü isti'dâd-ı temâm gerek. Hatta ba'z-ı meşâyıh-ı tarîkat demişler ki "Bir kimesne -ki hidmet-i selâtîn etmiş olmaya- âdâb-ı sülûku ri'âyet etmeğe kâdir olamaz."* *(…) Ve dahi hidmet ü kurbet-i selâtîn hatar-nâktır (…) Ve Şeyh Sa'dî demiştir ki "Pâdişâhlar gâh olurlar ki selâmdan incinirler ve gâh olur ki bir duşnâmla hil'at verirler."* *Fakir eydurin (…) ednâ hatâlara azîm cezâlar ederler. Ve dahi kendiler elem ü ukûbet nedir görmemişlerdir, emr ettiklerini heyyin ü cuz'î sanırlar.*	*Nüdemâ vü Mukarreb Olanların Âdâbı Beyânındadır* *Ma'lûm ola ki hizmet-i selâtîn edenlere âdâb u rüsûm-ı mahsûsa vardır ki sâyir halâyıkla sohbet ü hizmet rüsûmuna mugâyirdir. Ve ri'âyet-i âdâb-ı hizmet-i selâtîn emr-i azîm ve kâr-ı sa'bdır. Akl-ı kâmil [ü] tâmm ve riyâzet ü isti'dâd-ı temâm gerektir. Hatta ba'z-ı meşâyıh-ı tarîkat demişler ki "Bir kimesne -ki hizmet-i mülûk ile ve mülûke hizmet etmiş ola âdâb-ı sülûku ri'âyet etmeğe kâdir olur."* *Zira tekarrüb-i selâtîn hatar-nâktır. Şeyh Sa'dî hazretleri buyurmuş ki "Pâdişâhlar gâh olur ki selâmdan incinirler ve gâh olur ki duşnâm ile hil'at bağışlarlar." Ve hem onlar ukûbet ve mihnet görmemişler küll-i cefâyı cüz'î sanarlar ve ednâ hatâlara azîm cezâlar ederler.*

Kınalızâde'nin önkoşulunu olduğu gibi aktaran Mardînî, sadece Sultan II. Bâyezid (ö. 918/1512) ile alakalı hikâyeye yer vermekte, hizmetkarların uyması gereken edep kurallarını bir

paragrafta özetlemektedir. Burada Kınalızâde'nin ateş-yönetici benzetmesine özellikle vurgu yapan Mardînî, tıpkı ateşe duyulan ihtiyaç gibi insanoğlunun yöneticiye de muhtaç olduğunun, fakat yöneticiyle olan ilişkinin yakıcılığının unututlmaması gerektiğinin altını çizer. Hemen akabinde de söz konusu ilişkide itidalin gözetilmesini önerir (Mardînî, Fatih 3660, vr. 15a-16a).

3. Dil-Siyaset İlişkisi ve İstihkâk Meselesi

Buraya kadar anlatılanlar, bir taraftan *Âdâbu'l-mülûk* ile *Ahlâk-ı Alâî* arasındaki yakın benzerliği ortaya koymakta, diğer taraftan ise haliyle *Âdâbu'l-mülûk*'un özgünlüğü sorununu gündeme getirmektedir. Yüzeysel ve anakronik bir nitelemeyle "intihal teşebbüsü" iddiasına kadar ileri götürülmesi bile mümkün olan bu sorunun, klasik dönem telif geleneğine ve dönemin problemleriyle bağlantılı içerik analizine dayalı makul bir zemine oturtulması gerekir. Başka bir ifadeyle, sorunun salt formel benzerlik düzleminde ele alınması sadece *Âdâbu'l-mülûk*'u değil, İslam ahlak ve siyaset düşüncesiyle ilgili literatürün büyük bir kısmını "basit tekrar" mesabesine indirgeyecektir. Dolayısıyla ilgili literatürü oluşturan eserlerin; müellifin ilmî, psikolojik ve siyasi kimliği, dönemin sosyo-politik ve ekonomik şartları vb. haricî faktörler ile eserin kavram dağarcığı, öne çıkarılan meseleler, satır aralarındaki vurgular gibi dahilî faktörler fonunda bütüncül bir değerlendirmeye tabi tutulması elzemdir.

Böyle bir bakış açısıyla üzerinde durulması gereken iki hususun biri *Âdâbu'l-mülûk* ile *Ahlâk-ı Alâî* arasındaki benzerliğin, ikincisi ise farklılığın mahiyetidir. XVI. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Osmanlı entelektüel çevrelerinde kült bir eser haline gelen *Ahlâk-ı Alâî*'nin çeşitli kısımlarının ihrâc/istihrâc edildiğine veya bölümlerinin müstakil kitap olarak çoğaltıldığına dair örnekler mevcuttur (bkz. Süleymaniye YEK, Tercüman 115; Hacı Beşir Ağa, 199; Hüsrev Paşa 287). *Ahlâk-ı Alâî*'nin Osmanlı düşünce tarihindeki önemine veya ihrâc/istihrâc çalışmalarına dair kapsamlı bir tahlilinin bu makalenin sınırlarını aştığı açıktır. Bunu dikkate alarak, kısa ve etkili bir açıklama olması hasebiyle, *Ahlâk-ı Alâî* üzerine yazılan bir eserin (Milli Kütüphane, 3660) dîbâcesindeki ifadeleri zikretmekle yetineceğiz:

(…) efdalü'l-müteahhirîn cemâlü'l-İslâm ve'l-müslimîn Kınalızâde Fuzûlî Ali Çelebi merhûmun *Ahlâk-ı Alâî* ile müsemmâ kitabı mütalâa olunup (…) gâyet mühim olan yerleri kimi bi-aynihî elfâzı ile kimi ma'nâ vü fehvâsı ile istihrâc olunup müstakil bir cerîde vaz' olundu (…)

Anonim bir müellif tarafından kaleme alınan ve içeriği bakımından bir yönüyle *şerh* diğer yönüyle ise *telhîs* özelliği taşıyan bu çalışmanın konumuz açısından önemi "ihrâc/istihrâc" (*derleme*) işleminin hem lafız hem de anlam çerçevesinde yapıldığını tescillemesidir. Mesele *Âdâbu'l-mülûk* özelinde somutlaştırılırsa, Mardînî'nin bu risalesi *ihrâc/istihrâc* veya *intihâb* mantığıyla oluşturulan bir tür *telhîs* şeklinde değerlendirilebilir.

Bu noktada Mardînî'nin, *Ahlâk-ı Alâî*'deki hangi pasajı hangi bağlamda alıntılayacağı konusunda özel bir tasarrufta bulunduğu ve müstakil bir risale olarak tanıttığı çalışmasını kaynak eserden farklı bir kurgu içerisine oturtmaya çalıştığı dikkate alınmalıdır. Öyle ki Kınalızâde *amelî hikmet*in tüm alanlarını (*tedbir-i nefs*, *tedbîr-i menzil* ve *tedbir-i müdün*) kuşatan kapsamlı bir eser yazmayı amaçlarken Mardînî, *Miftâhu's-seâde*'deki *amelî hikmet* tasnifinde tamamlayıcı bir siyaset disiplini olarak konumlandırılan *âdâbu'l-mülûk* ilmine (Taşköprülüzâde, 1968, c. 1, s. 403-415) odaklanmıştır. Taşköprülüzâde'nin bu tasnifinde siyaset bilimi (*ilmu tedbîri'l-müdün*) "liderlik çeşitlerini ve yönetim türlerini, siyasal ve toplumsal grupları ve bunların durumlarını bilmeyi sağlayan bir bilim" şeklinde tanımlanır. Buna göre yönetim türlerinden sosyal yapılanmalara ve

yönetici ile yönetilenlerin uyması gereken kurallara varıncaya kadar devlet mekanizmasıyla ilgili tüm meselelerin *hikemî* gerekçeleriyle birlikte açıklanması siyaset biliminin alanına girer. Fakat bu alandaki bazı siyasi grupların durumları, (i) hükümdarlık âdâbı, (ii) vezirlik âdâbı, (iii) muhtesiplik âdâbı ve (iv) orduyu yönetme âdâbı olarak adlandırılan tamamlayıcı ilimler tarafından özel bir incelemeye tabi tutulur (Arıcı, 2020, s. 18).

Âdâbu'l-mülûk bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, siyasi rejim tartışması ve devlet/ülke sınıflandırmaları, devlet başkanının yönetime gelişinin biçim ve şartları, yöneticiye başkaldırmanın cezası, paranın kontrolü, sevgi türleri ve toplumsal düzenin inşasındaki rolü gibi konulara değinilmemesi bilinçli bir tercih olarak tebarüz etmektedir. Bir diğer ifadeyle Mardînî, Kınalızâde'nin ideal siyasi yönetimin, dolayısıyla da âdil bir düzenin üç temel şartı olarak zikrettiği "şeriatı gözeten kanun" (*nâmûs-ı şâri*/*nâmûs-ı rabbânî*), "haksızlığı önleyen insan yönetici (*hâkim-i mâni*/*hâkim-i insânî*) ve "düzen için faydalı para" (*dînâr-ı nâfi*/*dînâr-ı mîzânî*) ilkelerinden (Kınalızâde, 2014, s. 270-272, 838) sadece ikincisini mercek altına almış, diğer ilkeleri doğrudan konu edinmemiştir.

Mardînî'nin bu bilinçli yaklaşımının *Âdâbu'l-mülûk* ile *Ahlâk-ı Alâî* arasındaki en önemli benzerlik olarak görünen "zebân-ı Türkî-i Rûm" vurgusuna dahi yansımıştır. *Keşfü'z-zünûn*'da (ö. 1067/1657) kendisinden önceki tüm ahlak müelliflerinden daha üstün bir konuma yerleştirilen (Kâtib Çelebi, 1941, c. 1 s. 37) Kınalızâde'nin *Ahlâk-ı Alâî*'si, dönemin siyasi ve entelektüel eliti tarafından sadece amelî hikmet konulu bir eser hüviyetiyle değerlendirilmemiş, "Osmanlı kültürünün dil, ahlak, kültürel formasyon ve devlet inşası yönündeki en yetkin ifadesi" (Yılmaz, 2014, s. 97) olarak telakki edilmiştir. *Ahlâk-ı Alâî*'nin bu üne kavuşması, sahip olduğu üç temel özellik üzerinden izah edilmektedir. Birincisi, içinde bulunduğu düşünce hayatını farklı şekillerde besleyen felsefi-kelami, tasavvufî, fikhi ve edebi gelenekleri meczetmesi; ikincisi, ahlaki erdemlerle donanmış ideal devlet ve toplum düşüncesini Osmanlı tecrübesi çerçevesinde somutlaştırması; üçüncüsü ise bu tecrübenin dilinin "Türkî-i Rûm" olduğunu ilan etmesidir (Yılmaz, 2014, s. 100).

Kaleme aldığı risalenin amaç ve kapsamına da bağlı olarak Mardînî'nin, *Ahlâk-ı Alâî*'ye atfedilen bu üç özellikten ilkiyle fazla ilgilendiği söylenemez. Diğer iki özelliğe gelince bunlardan Türkî-i Rûm faktörünün, sebeb-i telif kısmında özellikle vurgulandığı görülür:

Zemâir-i erbâb-ı basâire pûşîde değildir ki uzamâ-i enâm ve umerâ-i hükkâm fırkasından olan erbâb-ı mecd ü ihtirâm ve ashâb-ı izz [ü] ihtişâma vâcib ve mühimdir ki ilm-i hükûmet-i eyâlet ve ahkâm-ı siyâset-i vilâyetden âlim ve habîr ve icrâ-yı ahkâmda mütenebbih ve basîr ola; tâ ki kâffe-i enâm ve havâss u avâm bisât-ı râhatta fâriğü'l-bâl ve mehd-i istirahatta muntazamu'l-ahvâl olup sebeb-i âbâdân-ı bilâd ve mûcib-i teveccüh-i kulûb-ı ibâd ola. Lâ-cerem fenn-i mezkûrda esâtîn-i hükemâ ve selâtîn-i ulemâ telif-i kütüb-i şerîfe ve tasnîf-i zeber-latîfe ile sahâyif-i leyl ü nehârı rakam-zede-i kilk-i kalem-i latâif-nigâr edip tedkîkat-ı ilmiyye ve tahkîkat-ı hikmet-i ameliyyede dakika fevt etmemişlerdir. Çün bu bâbda tahrîr olunan kütüb-i mütekaddimîn ve müteahhirîn ve kütüb-i tevârihde mestûr olan evzâ-ı selâtîn-i pîşîn ve etvâr-ı havâkîn-i bâ-temkîn manzûrum olurdu, hâtır-ı fâtıra endîşe ve hâtıra olurdu ki zebân-ı Türkî-i Rûm üzere bir risâle-i matbûa merkûm ola idi ki hikmet-i ameliyyeden mahzâ kavâid-i siyâset-i müdün ve âdâb-ı mülûka şâmil ola idi.

Bu satırlarda risaleyi kaleme alma gerekçesini ortaya koymaya çalışan Mardînî, devlet yönetimi ve siyaset bilgisinin hükümdarlar ve idareciler için zorunlu ve hayati bir anlam taşıdığını vurgulamakla işe koyulur. Halk kesimlerinin huzur ve güven içinde yaşaması ve şehirlerin bayındır hâle gelmesi için toplumun saygın kesiminden olan yöneticilerin siyaset kuralları konusunda bilgi,

tecrübe ve basiret sahibi olmaları önkoşuluna dayandırır. Bilge kişilerin ameli hikmet konusunda bu saikle kaleme aldıkları titiz ve değerli eserleri, yine eski hükümdarlar hakkında tarih kitaplarında anlatılan hikayeleri bir süre incelediğini, en nihayetinde de genel olarak siyaset bilimi, özelde ise hükümdarlık âdâbına dair Türkçe bir siyaset risalesi yazmaya yöneldiğini ifade eder (Mardînî, Fatih 3660, vr. 2a). Mardînî, kaynak olarak kullandığı Kınalızâde'ye doğrudan atıf yapmasa da paragrafın son cümlesinin *Ahlâk-ı Alâî*'den *istihrâc* edildiği açıktır. Dahası, Osmanlı döneminde tercüme edilen siyaset eserlerinde farklı Türkçe vurgularına rastlanmakla birlikte (Kavak, 2025) görebildiğimiz kadar doğrudan "zebân-ı Türkî-i Rûm" terkibi kullanımı sadece bu iki eserde mevcuttur. Kınalızâde'nin Türkçe eser yazma motivasyonu veya *Ahlâk-ı Alâî*'ye yüklenen misyona yukarıda değinmiştik. Mardînî ise Türkî-i Rûm tercihinin sebebini açıklamamaktadır. Buna risalenin dilinin "Türkî-i fasîh" kapsamına girdiği de eklenirse durum, *Ahlâk-ı Alâî*'deki dil yaklaşımının yaygınlık kazanmasıyla açıklanabilir. Fazlıoğlu'nun tabiriyle buradaki Türkçe vurgusu hiçbir pratik hedef güdülmeksizin yalnızca Türkçe dil bilincine dayanmaktadır (Fazlıoğlu, 2003, s. 157). "Rûm" kaydı ise risalenin başından sonuna olumsuzluk örneği olarak zikredilen Kızılbaşlar'ın dilini, müellifin dil bilincinin dışında tutmak için konmuş olmalıdır. Nitekim benzer bir yaklaşımı Safevî cinahında da görmek mümkündür. I. Şah Abbas'ın (ö. 1038/1629) kitabdârı Sâdıkî Bey Afşar'ın (ö. 1018/1609) *Mesnevî*'sinin Türkçeye tercümesinden bahseden mektubu bu bağlamda iyi bir örnek teşkil etmektedir (Sadiq Bey Efşar, 2012, s. 38). Nitekim I. Şah Abbas kendisinden *Mesnevî*'yi Türkçeye tercüme etmesini istemiş o da hükümdara "Çağatay fusehâlarının", "Rum bulegâlarının" ve "Kızılbaş mütekellimlerinin" üslup ve ıstılahlarına göre hazırladığı üç farklı çeviri örneği göndermiştir (Küpeli, 2019, s. 68).

Öte yandan Mardînî'nin Türkçe dil bilincinin -en azından Kınalızâde'de olduğu gibi bütün yönleriyle- ideal devleti temsil ettiğini söylemek zordur. Kınalızâde bu dili Kânûnî Sultan Süleyman'ın (ö. 974/1566) şahsında zirveye taşıdığı erdemli yönetimle özdeşleştirmektedir. Aynı yaklaşım, sosyo-politik uzantısı olan her alanda İklîm-i Rûm'u eşsiz bir konuma yerleştiren Celalzâde Mustafa (ö. 975/1567) gibi diğer siyaset yazarlarında da görülebilir (Celalzâde, Fatih 3521, vr. 87a-88b). Buna karşın Mardînî, Kânûnî hakkında bir tek hikâye bile aktarmaz, dahası *Âdâbu'l-mülûk*'un satır aralarına *Âsafnâme* (Lütfi Paşa, 2018) ile yaygınlık kazanan ıslahat risalelerini anımsatan bazı cümleler serpiştirir (Mardînî, Fatih 3660, vr. 13b-14a):

Delîl-i aklî dahi zâhirdir ki menâsıb-ı âliye ve merâtib-i sâmiye nâ-ehllere tevcîh ve gayr-ı müstahaklara tefvîz olunmaktan dîn ü devlete halel ve dîn-i millete zarar ârız olur ki tedâriki nâ-makdûr ve telâfîsi gayr-ı müyesser olur. Husûsan fî zemânînâ hâzâ müstahak olanlara ihânet ve nâ-ehllere ri'âyet cahillere i'ânet ve fâzıllara hakaret ederler. Ahz-ı hedâyâ ve tuhaf ettikden sonra her ne murâd olunsa husûle mevsûl olur.

Görüldüğü üzere Mardînî, bir kimsenin hak ettiği mansıptan mahrum bırakılmasının veya hak etmediği tevcihatla ödüllendirilmesinin din ve devlet işleri açısından telafisi zor sorunlara yol açacağını vurgulamakta, akabinde ise *Ahlâk-ı Alâî*'nin en azından ilgili sayfalarında bulunmayan ifadelerle devlet mekanizmasına önemli bir eleştiri yöneltir.

Sonuç

İbrahim b. Ahmed el-Mardînî'nin *Âdâbu'l-mülûk ve'l-hükkâm* adlı risalesini Osmanlı siyasetnâme literatüründeki yerini belirlemeyi yönelik bu çalışmada, 1015/1606-1607 tarihli risale müellifinin Musul kadılığı görevinde bulunduğu tespit edilmiştir. *Âdâbu'l-mülûk*'un dikkat çeken

en önemli özelliklerinden biri, muhteva bakımından *Ahlâk-ı Alâî* adlı eseriyle yakın benzerliğidir. Daha açık bir ifadeyle risale, *Ahlâk-ı Alâî*'nin ikinci ve üçüncü bölümlerinden bazı kısımların telhîs edilmesi suretiyle oluşturulmuştur. Modern anlamda bir "intihal" olarak nitelendirilemeyecek bu durum, klasik İslam ilim çevrelerinde yaygın olarak uygulanan ihrâc/istihrâc ve intihâb yöntemleri çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bir telif pratiğine işaret etmektedir.

Mardînî, *Ahlâk-ı Alâî*'nin *amelî hikmet* çerçevesini daraltarak yalnızca hükümdarlık âdâbına odaklanan müstakil bir siyasetnâme üretmiştir ve bu tercih, metni salt bir özet olmaktan çıkarmıştır. Kınalızâde'nin ele aldığı siyasal rejim tasnifleri, devlet başkanının meşruiyet zemini, para ve sevgi teorileri gibi kapsamlı meseleler bilinçli biçimde dışarıda bırakılmış; bunun yerine doğrudan iktidar pratiğiyle ilgili konular öne çıkarılmıştır. Özellikle istihkâk ilkesine dair yapılan vurgular, liyakatsiz kişilere mansıp tevcihi ve rüşvet gibi olgulara yönelik açık eleştiriler, metnin yalnızca ideal bir siyaset tasavvuru sunmakla kalmadığını; aynı zamanda kendi döneminin idarî sorunlarına dolaylı bir müdahalede bulunduğunu göstermektedir. Bu bağlamda *Âdâbu'l-mülûk*, Osmanlı ıslahatnâme literatürüyle kesişen bir duyarlılık taşımaktadır.

Risaleyi özgün kılan bir diğer boyut, "zebân-ı Türkî-i Rûm" vurgusudur. Mardînî'nin yaptığı bilinçli Türkçe tercihi, Osmanlı entelektüel kimliğinin dil üzerinden inşasına katılan bir söylem olarak okunabilir. *Ahlâk-ı Alâî*'de derin katmanları bulunan Türkî-i Rûm anlayışı, *Âdâbu'l-mülûk*'ta daha dar bir çerçevede pekiştirilmiştir. Böylece risale, yalnızca hükümdarlık âdâbına dair uygulamaları değil, aynı zamanda dil-siyaset ilişkisini de gösteren bir metin hâline gelmiştir.

Extended Abstract

This study examines the Turkish political treatise *Ādāb al-mulūk wa al-ḥukkām* written by İbrāhīm b. Aḥmad al-Mardīnī, a relatively little-known work within the corpus of Ottoman political thought. The article aims to determine the place of this treatise within the Ottoman *siyāsatnāme* (mirror-for-princes) tradition by analyzing its manuscript copy, the identity of its author, and the intellectual context in which it was produced. Furthermore, the study investigates the textual sources and conceptual framework of the work, particularly its relationship with Qinalizāda 'Alī Chalabi's *Akhlāq-i 'Alā'ī*, and evaluates the treatise within the framework of the classical Islamic tradition of scholarly composition.

Ottoman political thought inherited the classical legacy of Islamic political theory but reinterpreted this legacy within its own historical, social, and cultural context. The literature that emerged in this framework, especially the *siyāsatnāme* genre, functioned not only as theoretical texts describing the ideal ruler and the principles of just governance, but also as normative works reflecting the political and social realities of their time. However, modern scholarship on Ottoman political thought has generally focused on canonical works, while texts with limited circulation, anonymous authorship, or uncertain originality have received less attention. Al-Mardīnī's *Ādāb al-mulūk wa al-ḥukkām* represents one of these overlooked works, surviving today in only a single manuscript copy.

Library surveys have shown that the treatise survives in a single manuscript preserved in the Süleymaniye Manuscript Library (Fatih 3660) within a miscellany consisting of several texts. The manuscript contains sixteen folios written in *naskh* script and exhibits typical codicological features of Ottoman manuscript culture, including page layout, rubrication with red ink, and the use of catchwords. Although certain orthographic mistakes and corrections are present, the manu-

script appears to be largely complete. Since the colophon does not include information regarding the copyist or date of copying, it is difficult to determine whether the manuscript represents the author's autograph. Nevertheless, considering the copying information of other works within the same miscellany, it is likely that the manuscript was copied around the mid-seventeenth century. The introductory note of the treatise identifies its author as İbrāhīm b. Aḥmad al-Mardīnī, who served as the *qādī* (judge) of Mosul. Statements found in the section explaining the purpose of the composition indicate that the work was written in 1015/1606–1607 during the reign of Sultan Aḥmad I. In this section, the author expresses his loyalty to a statesman named Sharaf Pasha and suggests that the treatise was written partly in dedication to him. These passages also provide valuable insights into the author's social and bureaucratic position, functioning as a form of autobiographical "self-narration." A close textual analysis reveals that *Ādāb al-mulūk* is largely based on Qinalizāda 'Alī Chalabi's famous work *Akhlāq-i 'Alā'ī*. In particular, several sections of the second and third books of *Akhlāq-i 'Alā'ī* appear to have been summarized and reorganized into a separate treatise. This resemblance should not be interpreted as plagiarism in the modern sense. Within the classical Islamic scholarly tradition, the practice of compiling, abridging, and reorganizing earlier works through methods such as *ikhrāj*/*istikhrāj* (derivation) and *intikhāb* (selection) was both common and legitimate. Al-Mardīnī follows this tradition by narrowing the broader framework of practical philosophy found in *Akhlāq-i 'Alā'ī* and producing a shorter treatise focused specifically on the ethics and etiquette of rulership.

The content of the treatise is organized under several thematic sections addressing the moral and administrative responsibilities of rulers. Among the topics discussed are the essential qualities required of a ruler, the maintenance of balance and order within the state, the conditions of justice, the necessity of being informed about enemies, and the ethical conduct expected from those who serve in proximity to the ruler. The concept of justice occupies a central position in the text. According to the author, society is composed of four principal groups -scholars and administrators, military elites, merchants and artisans, and farmers- and the stability of the state depends on maintaining a balanced relationship among these groups.

Another noteworthy aspect of the treatise is its emphasis on the phrase "*zebān-i Turkī-i Rūm*," referring to the Turkish language of the Ottoman lands. Al-Mardīnī highlights the importance of composing works on governance and political knowledge in Turkish and deliberately chooses Turkish as the language of his treatise. This emphasis can be interpreted as part of the broader intellectual trend in which Ottoman scholars increasingly adopted Turkish as a language of scholarly and political expression. At the same time, the treatise contains critical remarks regarding administrative practices of the period, particularly concerning the appointment of unqualified individuals to high offices and the prevalence of bribery. These criticisms suggest that the work does not merely present an ideal model of governance but also indirectly addresses the administrative problems of its own time.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynaklar

Altun, M. (2011). *Hâb-Nâme-i Veysî*. İstanbul: MVT Yayınları.

Arıcı, M. (2020). "Osmanlı Ulemâsının Siyasal Bilimler Tasavvuru: Taşköprülüzâde ve Kaynakları Bağlamında Bir İnceleme". *Taşköprülüzâde'de Dil, Ahlâk ve Siyaset*. ed. İhsan Fazlıoğlu, İbrahim Halil Üçer. İstanbul: İlem Yayınları.

Arslan, S. (2021). "Hamdele-Salvele'nin Dili: Telifte Yetkinlik Aracı Olarak Berâ'etu'l-İstihlâller", *Osmanlı Araştırmaları*. S.57, 283-318.

Celalzâde, M. (Fatih 3521). *Mevâhibü'l-hallâk fî merâtibi'l-ahlâk*. Süleymaniye YEK.

Devvânî, C. (1393). *Ahlâk-ı Celâlî*. thk. Abdullah Mesudi Arani. Tahran: İntişârât-i İttilaat.

Erünsal, İ. (2007). "Reddâde". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Ankara: TDV Yayınları. XXXIV, 515.

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

Hacımüftüoğlu, N. (1992). "Berâat-i İstihlâl". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara: TDV Yayınları. V, 470.

Kaplan, Y. (2013). *Osmanlı Siyaset Düşüncesinde Adalet*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilmler Enstitüsü (yayınlanmamış doktora tezi).

Karahasanoğlu, S. (2023). "Niçin Çıkıyoruz?" *Ceride*. C.1, S.1, 5-23.

Kâtib Çelebi (1941). *Keşfü'z-zunûn an esâmî'l-kütübi ve'l-fünûn*. hzl. Şerefettin Yaltkaya, Rifat Bilge. İstanbul: Maarif Matbaası.

Kavak, Ö. (2025). *Siyaseti Türkçe Düşünmek: Siyaset Düşüncesi Eserlerinin Osmanlı Türkçesine Tercümeleri (1362-1807)*. İstanbul: Klasik.

Kınalızâde, Ali Çelebi (2014). *Ahlâk-ı Alâ'î: Kınalızâde'nin Ahlâk Kitabı*. haz. Mustafa Koç. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Kut, G. (2000). "İbretnâme". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Ankara: TDV Yayınları. XXI, 370-371.

Küpeli, G. (2019). "Savaşçı Bir Sanatkârın Kaleminden Safevî Sarayındaki Müzehhib ve Nakkaşlara Dair Notlar". *Akdeniz Sanat Dergisi*. C.13, S.24, 63-81.

Lâmiî Çelebi. *İbretnâme*. İstanbul: Süleymaniye YEK, Fatih 3660, vr.35b-125a.

Lütfi Paşa (2018). *Kanunlar Işığında Yönetim İlkeleri: "Âsafnâme"*. haz. Asım Cüneyd Köksal. İstanbul: İlke.

Özgül, M. K. (2004). *Türk Edebiyatında Siyasî Rûyâlar*. Ankara: Hece Yayınları.

Sadig Bey Efşar (2012). *Türkçe Mektublar (Transfoneliterasiya ve Fotofaksimile)*. Bakü: Elm ve Tehsil.

Taşköprülüzâde, Ahmed (1968). *Miftâhu's-seâde ve misbâhu's-siyâde fî mevzûati'l-ulûm*. thk. Kamil Bekri, Abdulvehhab Ebunnur. Kahire: Dâru'l-Kutubi'l-Hadîsiyye.

Tûsî, Nasîruddin (1373). *Ahlâk-ı Nâsırî*. thk. Mücteba Minovi, Alırıza Haydari. Tahran: İntişârât-i Hârizmî.

Veysî. *Vâkıanâme*. İstanbul: Süleymaniye YEK, Fatih 3660, vr.16b-35a.

Yılmaz, C. (2003). "Osmanlı Siyaset Düşüncesi Kaynakları ile İlgili Yeni Bir Kavramsallaştırma: Islahatnâmeler". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. C.1, S.2, 299-338.

Yılmaz, H. (2014). "Kınalızade Ali Efendi ve Osmanlı Kültürel Kimliği". *Uluslararası Kınalızâde Ailesi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Isparta: SDÜ İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Yılmaz, H. (2023). *Hilafeti Yeniden Düşünmek: Osmanlı Siyaset Düşüncesinde Tasavvufî Dönüşüm*. İstanbul: İletişim.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 327-344
DOI: 10.30767/diledeara.1823575 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Testing the Binding Hierarchy on Turkish Complement Clauses: A Cognitive Grammar Approach

Bağlama Hiyerarşisinin Türkçe Tümleç Yantümceleri üzerinde Sınanması: Bilişsel Dilbilgisi Yaklaşımı

Taylan AKAL*

* Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dilbilimi Bölümü, Ankara, Türkiye.
e-posta: takal@hacettepe.edu.tr
ORCID: 0000-0002-8740-7908
ROR ID: ror.org/04kwvgz42

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
14.11. 25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
17.03.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Akal, T., Testing the Binding Hierarchy on Turkish Complement Clauses: A Cognitive Grammar Approach
Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 33, 327-344
doi.org/10.30767/diledeara.1823575

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Abstract

Cognitive linguistics formularizes grammar by the semantic characterizations of symbolic structures. Sentential complexity is studied through forming a resemblance between the structures of noun phrases and clauses. A clause is considered to reflect a layering of semantic functions. The embedded clause plays a subordinate role determined by the main clause. In that respect, complementation is among the study areas of cognitive grammar perspective. Givón (1980)'s "Binding Hierarchy" classifies verbs into main categories and determines a scale the top level of which is composed of verbs specifying dependent complements, while the verbs at the bottom specifying higher independence. The present study analyzes the universality of Givón's "Binding Hierarchy" by testing Turkish verbs in complex sentences with complement clauses. For that aim, Kornfilt (2007)'s evaluation on -mA and -DIK markers in constructing complex sentences is taken as the indicator of dependence/independence of complementation in Turkish. At the end of the study, it is observed that Givón's "Binding Hierarchy" is also functional in Turkish. The verbs on top of the scale form less independent complementation while the ones at the bottom form higher independency from the main verb. This outcome may be considered as a support for the validity of the "Binding Hierarchy" cross-linguistically.

Keywords: cognitive linguistics, binding hierarchy, complement clauses, cognitive grammar, embedded structures

Özet

Bilişsel dilbilim dilbilgisini sembolik yapıların anlambilimsel nitelemeleriyle formülleştirir. Karmaşık tümceler ad öbeği ve tümcecik yapısı arasında benzerlik kurularak çalışılır. Tümceciğin anlambilimsel işlevlerin bir eşdüzeylemesini yansıttığı düşünülür. İçeyerleşik tümceciğin, ana tümce tarafından belirlenmiş yan bir işlevi vardır. Bu bağlamda tümleç yantümcesi kurulumu bilişsel dilbilimin çalışma alanları arasındadır. Givón (1980)'in "Bağlama Hiyerarşisi" eylemleri ana kategorilere ayırır ve en üst seviyesini oluşturan eylemlerin bağımlı tümleçler seçerken, en alt seviyesini oluşturan eylemlerin de serbestliğe sahip tümleçler seçtiğini öne süren bir ölçek belirlemiştir. Mevcut çalışma, Givón'un "Bağlama Hiyerarşisi"nin evrenselliğini Türkçe eylemleri tümleç yantümceleri içeren karmaşık tümce yapılarında sınayarak incelemektedir. Bu amaçla, Kornfilt (2007)'nin karmaşık tümce kurulumunda -mA ve -DIK ekleri üzerine olan değerlendirmesi Türkçe tümleç yantümcelerinin bağımlı/bağımsız olma durumunun belirleyicisi olarak kullanılmıştır. Çalışma sonunda, Givón'un "Bağlama Hiyerarşisi"nin Türkçe için de işlevsel olduğu gözlemlenmiştir. Ölçeğin en üst seviyesinde bulunan eylemler daha bağımlı tümleç yantümceleri kurarken, en alt seviyedekiler ana eylemden daha fazla bağımsız tümleç yantümceleri kurmaktadır. Bu sonuç, "Bağlama Hiyerarşisi"nin farklı diller bağlamında geçerli olabileceğini destekleyici niteliktedir.

Anahtar sözcükler: bilişsel dilbilim, bağlama hiyerarşisi, tümleç yantümceleri, bilişsel dilbilgisi, yantümce yapıları

Introduction

Cognitive grammar is part of the broader domain of cognitive linguistics, which belongs to functionalist tradition. Cognitive grammar approach is strongly functional stating that the two basic functions of language are symbolic and communicative/interactive. It is commonly accepted that cognitive grammar is derived from functionalist tradition in understanding language. Croft and Cruse (2004) indicate that syntax is studied under the title "construction grammar" in cognitive linguistic approach. Grammatical constructions in the mentioned grammar model are composed of form and meaning pairings, which are partially arbitrary. Syntactic constructions have corresponding general rules of semantic representations; thus, those constructions are in essence symbolic units. It is further stated that the symbolic link between form and conventional meaning in construction grammar is internal to a construction.

Langacker (2007) states that in the approach of cognitive linguistics towards grammar noun and verb are the most elemental categories. At both prototype and schematic levels, they stand for two opposites in terms of their semantic characterizations. This means that a noun profiles a thing, and a verb profiles a process. In that respect, the grammar is composed of combinatory patterns to assemble symbolically complex expressions out of simpler ones. It is further indicated by Langacker (2007) that cognitive grammar utilizes the traditional descriptions related to semantic and grammatical composition as a matter of categorization. The term constituency is not regarded as essential and fundamental. Through the cognitive grammar perspective, the important information attested to grammar is not formulized in constituency, but it is represented in the semantic characterizations of symbolic structures and how these structures are interconnected.

As closing up the introduction section on how grammar is evaluated through cognitive linguistics perspective, it will be beneficial to refer to Nesset (2009)'s brief summary. It is stated in Nesset (2009) that both Chomskyan generative linguistics and cognitive grammar are mentalist in orientation regarding language as a cognitive phenomenon although they differ in many respects. The major point of variation is that, in Chomskyan tradition, language is an autonomous module of the mind, while cognitive linguistics tries to define language as an integral component of cognition.

How is sentential complexity defined in cognitive grammar?: In Langacker (1991) it is proposed that there are resemblances between the internal structure of a noun phrase and a clause. Just like a noun phrase, a clause also shows a layering of semantic functions. In terms of clausal structure, main clauses are fully grounded while complement clauses show kinds of semantic elaboration. It is further described by Langacker (1991) that while the main clause is the head, which provides its profile to the holistic organization of a multiclausal expression, the profile of the embedded clause is suppressed by the main clause. For instance, in sentence 1 below, the designated process is "*knowing*" not "*leaving*" due to the fact that the main clause is determining the profile:

1. I know she left.

This means that the role of the embedded clause is to fulfill the subordinate relationship expressed by the main clause rather than presenting an independent object of thought by itself. Achard (2007) states that the study of the complex structures formed with complementation in a cognitive linguistic framework aims at putting forward the relationship between the main verbs and the distribution of particular complement forms. This may be interpreted as follows: a cognitive grammar model on complementation puts the semantic properties attested to the main verb into a major

position in determining the distribution of complementation types in a complex sentence structure. Garcia-Miguel (2007) further explains how grammatical categories are examined through cognitive linguistic perspective stating that grammatical structures have conceptual and experiential basis, and the conceptual basis of clauses is represented in the conceptualizations of actions and events. This is also strongly supported by Givón (1995), which proposes that the semantic features of the main verb are effective in determining the distribution of complementation. In the following section, Givón's proposals and the classification of verbs in determining the complementation they take are given.

Givón's binding hierarchy: Givón (1980) states that there are systematic interdependencies between the syntactic structure of the complements and the semantic structure of complement-taking verbs. Givón (1980:338) specifies three parameters in order to designate the degree of independence of the subordinate event relating to the main event:

i. The degree to which the agent/subject/topic marking of the embedded clause reflects the markings in independent/main clauses;

ii. The degree to which independent-clause tense-aspect modality marking of the verb is preserved in the embedded clause;

iii. The presence or degree-of-presence of predicate raising of the complement clause verb onto the main verb, i.e., the degree to which the complement verb is lexicalized as one word with the main verb.

Elaborating Givón's parameters, Achard (2007) implements the following items 2 and 3:

2. I know that she came.

3. She wants me to come back.

It is stated by Achard (2007) that in item 2, the subject of "come" is nominatively marked and the verb retains tense-aspect-modality (TAM) markers just like in an independent clause. However, in item 3, the subject is in accusative and the embedded verb lacks TAM markers. These signal the fact that the event has a lesser degree of independence in comparison to the main verb "want". It is concluded by Achard (2007) that the lacking verbal markings on the subordinate verb reflects the increasing dependence on the main verb, and further indicated that this is in harmony with the syntactic nominalization of complementation cross-linguistically.

Achard (2007) states that Givón (1980, 1990)'s binding hierarchy proposes an isomorphism between the semantics of the verbs, which take complements and the syntax of the verb+complement constructions. The binding force of the main verb is equated with the form of the complement; and further organizes the scale as the *manipulative verbs such as "cause, make,* and *force" located at the top, while at the bottom there are cognition utterance verbs such as "know". One important factor that is presented is the "emotional factor" involved in certain verbs. It is indicated that the emotional factor provides an additional dimension to the hierarchy, and may have the potential of manipulating the scale in the reverse direction. With the addition of the emotional factor, Achard (2007) defines the scale as follows: the manipulative implicative verbs "make, have, cause" occupy the top. This stage is followed by the non-implicative and increasingly emotion-encoding verbs such as "tell, ask, want".* After that *emotion-encoding cognition verbs such as "regret" occupy a lower position; and finally, at the lowest point of the scale there exist non-emotive cognition verbs such as "know". It is stated by Givón (1980:37) that the* syntactic coding of

the complement clauses of verbs is largely predictable from their position on the scale. The higher a verb is on the binding scale; the less would its complement tend to be syntactically coded as an independent/main clause. For instance:

4. Chris made Pat cry.

The main verb in sentence 4 is *"made" which is at the top of the scale. It occurs with the logical subject of the subordinate* verb raised in the position of object of the main verbs. The subordinate verb is in *infinitive form. It can*not occur with a finite complement since the subordinate event lacks the independence required to be coded that way. When a finite complement follows the same main verb, the structure renders ungrammatical as shown in 5 below:

5. *Chris made that Pat cried.

On the contrary, when a verb such as *"know",* which is at a lower position on the scale is followed by a finite complement, it is not problematic *as shown in item 6:*

6. I know that she came yesterday.

In accordance with the above-mentioned classification of verbs into a binding hierarchy, the aim of the present study is to test if the given scale classifying main verbs in terms of determining the dependency/independency of the complement they take will also work for Turkish. In the previous literature, the topic of complementation has widely been studied in Turkish. However, the present study will try to develop a different perspective, which has not been implemented beforehand, i.e., it will aim at adopting a cognitive grammar perspective to observe whether Givón's hierarchy of binding centering the main verbs in determining the structural features of the following complementation will operate in Turkish, or not. For that aim, the above-mentioned classification of verbs will be analyzed in Turkish complex sentence structure. But before the analysis section, a brief overlook on the structural features of complementation in Turkish will be given in the following section.

Complementation in Turkish: Göksel and Kerslake (2005) examine the complementation issue in Turkish under the heading "noun clauses". Referring these structures as noun clauses is widely adopted in the literature since they are observed in NP positions (Aarts, 2006). Göksel and Kerslake (2005) define noun clauses as subordinate clauses that function within a larger sentence and having the same functions with noun phrases realized in two types as finite and non-finite. Finite version is defined as having a structure identical to a full sentence, while non-finite one is formed with either of the following subordinating suffixes *-mAk, -mA, -DIK, -(y)AcAk, or -(y) Iş*. Item 7 is an example of the structure with a finite complement clause, while item 8 is with a non-finite one:

7. Üniversite-ye gid-e-yim isti-yor.
   university-Dat go-Opt-1sg want-Impf
   S/he wants [me to go to university].

8. Konu-yu iyice anla-mak gerek.
   topic-Acc thoroughly understand-Vn necessary
   "One has to understand the topic thoroughly."

(*Adopted from Göksel and Kerslake, 2005*)

In relation to what is proposed by Göksel and Kerslake (2005) on finite and non-finite realizations of the embedded clauses, it may be stated that in item 7, the complement clause may stand as an independent sentence on its own, but in item 8 the complement clause cannot stand as an independent sentence.

Kornfilt (1997) also uses the term noun clause in order to isolate the clauses, which act differently from relative and adverbial clauses. It is indicated by Kornfilt (1997) that nominalization markers alongside with nominal agreement and case markers mark noun clauses in Turkish. Apart from the syntactic placement of the noun clauses as subject and object, they are classified according to the embedded verb suffixes, which are called by Kornfilt as "factive nominal" realized with -DIK", and "action nominal" realized with "-mA" as shown below in items 9 and 10 respectively[1]:

9. (ben) Ahmed-in öl-düğ-ün -ü duy-du-m
I Ahmed-Gen die-FNom-3sg -Acc hear-Past-1sg
"I heard that Ahmet died."

10. (ben) Ahmed-in öl-me-sin -i iste-me-z-di-m
I Ahmed-Gen die-ANom-3sg -Acc want-Neg-Aor-Past-1sg
"I wouldn't have wanted for Ahmet to die."

(*Adopted from Kornfilt, 1997*)

Kornfilt (1997) also states that semantics play an important role in the choice of factive and action morphology on the embedded verb. Due to the contextual variation, infinitive, which is a variant of the action nominal can be in variation also with the factive nominal. See 11 and 12 below:

11. lütfen pencere-yi aç -mağ -ı unut-ma!
please window-Acc open-Inf-Acc forget-Neg
"Please, don't forget to open the window!"

12. lütfen pencere-yi aç -tığ -ın -ı unut-ma!
please window-Acc open-FNom-2sg-Acc forget-Neg
"Please, don't forget that you opened the window!"

(*Adopted from Kornfilt, 1997*)

Csato (2009) analyzes complement clauses in Turkish through two markers as -mA and -DIK, although indicating that subjunctors in Turkish are not just these two suffixes (-yAcAk, and -yIş are also applied in complement clause formation). In her study, while specifying morphosyntactic properties of Turkish complement clause, Csato refers to Stassen (1985)'s typology of complement clauses. It is stated that Stassen (1985, in Csato, 2009) introduces the notions de-ranking and ba-

1 In Kornfilt (2001), factive nominalized clause is also labelled as *indicative, while action nominal is marked as non-factive subjunctive*.

lancing. While de-ranked verb, which may lack some or all of the following features - *tense, mood* or *agreement*; a balanced verb form is inflected for *tense, mood* and *agreement*. So, a balanced form can exist in an independent declarative clause because it is an indicative verb form, but a de-ranked verb form cannot exist in independent declarative clauses. Csato (2009) further refers to Cristofaro (2005)'s classification of complement clauses of utterance predicates as: balanced: s-like construction (the predicate resembles main clause predicate); de-ranked: clause-like forms (the verb form is non-finite); and third, balanced/de-ranked mixed type. It is indicated that Cristofaro (2005) defines Turkish as belonging to the balanced/de-ranked mixed type of classification. However, Csato (2009) proposes that Turkish does not fit into this categorization, but fits into a typical de-ranking type. Csato (2009) states that in selecting the subjunctors (-DIK and -mA), semantics of the main predicate plays a major role, and tries to reveal the nature of these semantic factors. At the center of the mentioned semantic explanation, Csato evaluates Kiparsky and Kiparsky's factive vs. non-factive predicate analysis and asserts that it is not compatible with Turkish predicates. For instance, the following mismatch between the type of the subjunctor and the verb is given by Csato as the non-factive predicate *tahmin et* "suppose" may select -DIK (factive), but does not select -mA (non-factive) as shown in 13 and 14 below (*see Csato (2009) for further examples*):

13. Herkes-in hoşlan-dığ-ı-nı tahmin ed-iyor-um.
everybody-Gen enjoy-Part-Poss3Sg-Acc suppose-Pres-1Sg
"And I suppose that everybody enjoyed it."

14. Herkes-in hoşlan-ma-sı-nı tahmin ed-iyor-um.
everybody-Gen enjoy-Inf-Poss3Sg-Acc suppose-Pres-1Sg
"And I suppose that everybody enjoyed it."

(Adopted from Csato, 2009)

So, Csato (2009) proposes that it is not possible to define the English factive/non-factive predicates and the divergence formed by -DIK and -mA suffixes in Turkish in a similar way further indicating that Turkish -DIK complement clauses express a proposition with possible truth value, while complement clauses formed with -mA relate a predication without any possible truth value, and presents two lists of predicates each of which is mostly compatible with one of these two complement clause markers noting that the lists suggest tendencies based on frequency patters, not imposing any rules of use (*See, Csato (2009) for the detailed list*).

The dependency of complementation and the issue of finiteness in Turkish: Koptjevskaja-Tamm (2009) states that through a generative perspective finiteness is considered to be a feature of a functional category, which independently projects, and the manifestation of finiteness is only a subordinately reflected on the verb. Bianchi (2003) discusses the issue through the perspective of temporal interpretation proposing that while in nonfinite clauses the temporal interpretation and the logophoric center are determined by another clause, finite clauses are independent on this respect. For the same matter, Kornfilt (2007) states that "finiteness" as a term has been used in morphological, syntactic and semantic senses in studying languages through generative framework; and the term is a way of defining clauses displaying propositional independence. Further, as it is indicated, still the issue of finiteness attested to an embedded clause is a question of a challenging inquiry.

In the mentioned study, Kornfilt mainly concentrates on two morphemes; factive (indicative) nominalizations with -DIK, and non-factive (subjunctive) nominalizations with -mA. Some common features of these two markers are specified as; the subjects of the embedded clauses formed with these markers are in genitive case, the embedded verbs have possessive agreement morphology, and tense, aspect, and modality markers on the embedded verbs are replaced by nominalization morpheme. More importantly, both of these two types are shown to be finite in relation to binding and NPI (negative polarity item) licensing criteria. At this point, Kornfilt (2007) proposes that -mA differs from -DIK in terms of opaqueness in relation to the temporal independence from the main clause, and indicates that while -mA nominalizations are dependent on the main clause temporally, -DIK nominalizations are independent of the main clause; further adding that the issue of finiteness may be labelled via temporal marking as a secondary marking along with agreement morphology. However, it should be noted that the implication put forward by Kornfilt (2007) as complement clauses based on -DIK are finite, and the ones with -mA are non-finite is criticized by Csato (2009) as being non-convincing. As given above, the issue of finiteness of embedding has been analyzed through various perspectives and defined adopting a variety of approaches in the literature. In relation to the aims of the present study, Kornfilt (2007)'s perspective in correlating the temporal dependence/independence of the embedded clause with the complement clause marker will be adopted. As it has also been stated in the above-given sections, the present study aims at analyzing the complementation in Turkish through a different perspective, i.e., a cognitive linguistic approach, which will basically test Givón's binding hierarchy of verbs. With that aim, the present study tries to understand if the mentioned hierarchy would also work for Turkish, and as a result will contribute to the crosslinguistic literature on cognitive linguistic description of complementation.

The following section includes the analysis of Givón's binding hierarchy on Turkish. The verbs that will be analyzed are scaled adopting Givón's hierarchy and classification of verbs.

Analysis of Givón's binding hierarchy on Turkish complementation: Givón's "Binding Hierarchy" proposes that the form of the complement is affected by the binding force of the main verb. The organizational structure of the hierarchy is as follows: the manipulative implicative verbs like *make, have* and *cause* is at the top; in the second place come the non-implicative and increasingly emotion-encoding verbs like *tell, ask* and *want*; the third place is occupied by emotion-encoding cognition verbs such as *regret*, and finally non-emotive cognition verbs, such as *know* are located at the bottom. Givón (1980) states that it is possible to predict the syntactic nature of the complement clauses out of the scale that is specified in the mentioned binding hierarchy. The syntactic nature is formulized in the appearance of the embedded clause as an independent one. The higher a verb is on the scale, the less likely it would appear as an independent clause as given in Table 1 below:

Table 1. *The Binding Hierarchy of Verbs*

least likely to appear as an independent clause
1. manipulative implicative verbs
2. non-implicative and increasingly emotion-encoding verbs
3. emotion-encoding cognition verbs
4. non-emotive cognition verbs
most likely to appear as an independent clause

Since the main aim of the present study is to find out whether Givón's binding hierarchy works for Turkish complementation, the scale will be analyzed via the application of various verbs in Turkish fitting into the classification of the verbs in the above-given classification. In specifying the dependence and independence of the complement clauses in Turkish, Kornfilt (2007: 314-316)'s dependence/independence distinction of the embedded clauses through the use of different embedded clause markers will be adopted. Turkish complex sentences will be formed with the main verbs belonging to every category in Givón's binding hierarchy, and each main verb will be tested with implementing both -DIK and -mA clause markers in the embedded clause to observe whether they form acceptable sentences or not. In analyzing Givón's binding hierarchy in Turkish, the main verbs that are implemented in the present study are selected from the classifications of Givón (1980) and Lawal (1990)[2].

The sentence structures that will be implemented in the study are as follow:

NP1 - NP2 - NP3 - Embedded Verb - Main Verb

NP1: main clause subjec

NP2: embedded clause subject

NP3: object of the embedded clause

Embedded Verb: marked with either -DIK or -mA

Main Verb: selected in harmony with Givón's binding hierarchy classification

In order to provide coherence, in each of the sentences that is analyzed, NP2 is formed as the subject of the embedded clause, and it is followed by an NP object (NP3) in the embedded clause. Since Givón's binding hierarchy puts the correlation between the semantic properties of verbs (subcategorization features and argument selection) and the grammatical formation of complementation in the center of the proposal, the sentences that are analyzed in the present study follow a similar pattern in terms of the distributions of argument structures of the main and embedded verbs as detailed above.

2 Lawal (1990)'s semantic classification of verbs are as follow: *cognition verbs: know, see, forget, remember utterance verbs: say, promise, announce, ask; propositional attitude verbs: believe, think, be certain, agree; comment verbs: regret, be important, be good, be necessary; desire/emotion verbs: want/like, expect, hope, be afraid, be happy; manipulation verbs: make, let, order, persuade, request; aspect/modality verbs: begin, finish, stop/cease, leave/stop; immediate perception verbs: see, hear, watch*

Manipulative implicative verbs: Manipulative implicative verbs occupy the first place in Givón's binding hierarchy. Verbs like mak*e*, *have* and *cause* belong to this classification. In order to observe the formation of complex structures formed with these types of main verbs in Turkish, item 15, which is formed with the main verb *sebep olmak* (to cause) may be examined[3]:

15. Kaleci takım-**ı**-nın gol ye-me-si-ne sebep oldu.
Goalkeeper team-3Sg.Poss-Gen concede-Inf-Poss-Dat cause-Past-3Sg
"The goalkeeper caused his team to concede."

As it is seen above, when the complex structure is formed with the subjunctor *-mA*, which is labelled as non-finite by Kornfilt (2007), the sentence is well-formed. This is in harmony with Givón's proposal. A higher a verb on the scale, the less likely it is to be realized with a finite complement. If the same main verb is tested with finite *-DIK* as given in 16 below, it is seen that the structure is ill-formed:

16. *Kaleci takım-ı-nın gol ye-diğ-i-ne sebep oldu.
Goalkeeper team-3Sg.Poss-Gen concede-Part-Poss-Dat cause-Past-3Sg
"*The goalkeeper caused his team to concede."

To enhance the analysis, another verb that will be tested belonging to the manipulative class is *to persuade*. In Lawal (1990)'s semantic classification of verbs, to persuade is stated to be a kind of manipulation verb. In items 17 and 18, the main verb "*ikna etmek*" (to persuade) in Turkish is tested with complementation formed with *-mA* and *-DIK* consecutively:

17. Öğretmen öğrenci-si-ni ders çalış-ma-ya ikna etti.
Teacher student-3Sg.Poss-Acc lesson study-Inf-Dat persuade-Past-3Sg
"The teacher persuaded her/his student to study."

18. [4]*Öğretmen öğrenci-si-ni ders çalış-tığ-ı-na ikna etti.
Teacher student-3Sg.Poss-Acc lesson study-Part-Poss-Dat persuade-Past-3Sg
"* The teacher persuaded her/his student to study."

Item 17, which is formed with -mA is well-formed while 18, that is constructed with -DIK is ill-formed. As it has previously been mentioned, in specifying the dependence/independence of the complement clause structure, Kornfilt (2007)'s assumption on the dependence of complementation formed with *-mA* to the main verb, and the independence of complementation constructed with *-DIK* from the main clause is adopted in the present study. So, when items 15 and 17 are compared to items 16 and 18, it seems like the first grouping of Givón's proposal seems to be com-

3 Since the correspondences of the English verbs like "may" and "have" are implemented morphologically via the causative *-DIr, and -t (Kornfilt, 1997) suffixes in Turkish, the structure that is tested in the main study is formed with the nominal predicate sebep olmak (to cause)*.

4 For some speakers of Turkish, item 18 may sound grammatical. However, when it is considered acceptable, the interpretation that is obtained is totally different, meaning "*make someone believe*."

patible with the manipulative implicative verbs like "*sebep olmak*" (to cause) and "*ikna etmek*" (to persuade) in Turkish. These types of verbs fit into the topmost level in Givón's binding hierarchy, which states that the higher the verbs in the hierarchy, the less independent the complement structure becomes.

Non-implicative and increasingly emotion encoding verbs: In Givón's binding hierarchy, the *non-implicative and increasingly emotion encoding* verbs come in the second place. Since the scale is a continuum, this level is expected to be consisted of main verbs, which are majorly considered to form complementation closer to the less independent end of the scale, however not as rigid as the top level. The verbs *ask, want,* and *tell* are stated to be in this category. These verbs are represented with the following Turkish counterparts respectively; *talep etmek (to ask), istemek (to want), and söylemek (to tell)*. In item 19, the nominal main predicate *talep etmek (ask)* is tested:

19. Öğretmen öğrenci-si-n-den ödev-i ver-me-si-ni talep et-ti
Teacher student-3Sg.Poss-Abl homework-Acc submit-Inf-Poss-Acc ask-Past-3Sg
"The teacher asked her/his student to submit her/his homework."

In item 19, the main predicate *talep etmek* (to ask) is compatible with the marker -mA, which is classified by Kornfilt (2007) as forming a dependent structure to the main clause. When the same main predicate is used with the -DIK marker, it is not an acceptable sentence in Turkish as given in 20:

20. * Öğretmen öğrenci-si-n-den ödev-i ver-diğ-i-ni talep et-ti
Teacher student-3Sg.Poss-Abl homework-Acc submit-Part-Poss-Acc ask-Past-3Sg
"*The teacher asked her/his student to submit her/his homework."

The same observation can also be obtained through the application of another verb *istemek* (to want). When it is used with -mA, the outcome is grammatical, however when it is used with -DIK, it is ungrammatical as shown in 21, and 22 respectively:

21. Öğretmen öğrenci-si-n-den ödev-i ver-me-si-ni iste-di
Teacher student-3Sg.Poss-Abl homework-Acc submit-Inf-Poss-Acc want-Past-3Sg
"The teacher asked her/his student to submit her/his homework."

22. * Öğretmen öğrenci-si-n-den ödev-i ver-diğ-i-ni iste-di
Teacher student-3Sg.Poss-Abl homework-Acc submit-Part-Poss-Acc want-Past-3Sg
"*The teacher asked her/his student to submit her/his homework."

So far, the first two main predicates that are tested seem to be in harmony with the properties of the verbs fit into the second level of the scale, which are closer to the less-independent complementation formation. The following verb that will be analyzed is *söylemek* (to tell).

23. Öğretmen öğrenci-si-nin ödev-i ver-diğ-i-ni söyle-di
Teacher student-3Sg.Poss-Gen homework-Acc submit-Part-Poss-Acc tell-Past-3Sg
"The teacher told that her/his student submit the homework."

In item 23, it is seen that the non-implicative and increasingly emotion-encoding main verb *söylemek* (to tell) is compatible with the marker -DIK, which is considered to form independent complementation from the main clause. This observation is an apparent divergence from the first two main verbs tested for the second stage in the scale. Although it seems like to pose a differentiation, it actually does not create an exception. On the contrary, it supports the proposal pointing to the fact that the binding scale of Givón is a scale of a continuum. So, the second stage of the continuum is already expected not to be as rigid as the first stage because the direction of the scale is heading towards the more independent formation of complementation. In line with this, the grammatical use of the marker -DIK provides a support for the tendency approaching towards the bottom end of the hierarchy.

Moreover, there is also an interesting observation obtained when the same verb *söylemek* (to tell) is used with -mA as given in 24 below:

24. Öğretmen öğrenci-si-nin ödev-i ver-me-si-ni söyle-di
Teacher student-3Sg.Poss-Gen homework-Acc submit-Inf-Poss-Acc tell-Past-3Sg
"The teacher told her/his student to submit the homework."

As it is seen, when the main verb *söylemek* (to tell) is formed with the complement clause marker -mA, the sentence that is derived is also grammatical. However, when the interpretation of the sentence is examined thoroughly, it is clear that the meaning that is obtained is not the same with the meaning when the same main verb *söylemek* (to tell) is implemented with the marker -DIK. When it is used with -DIK, the derived interpretation is "giving information about some event, i.e., telling, or saying", however, when it is used with -mA, the interpretation is "giving orders, or instructing something to be done". Since the mentioned interpretation is a feature compatible with the first level of the binding hierarchy, which is the class of manipulative verbs[5], it seems coherent that the main verb *söylemek* (to tell) with the related meaning can be constructed with -mA. It has been shown above that the manipulative verbs are compatible with -mA marker in Turkish.

So far, for the second level of the binding hierarchy, the specified verbs seem like to pose an outcome in harmony with the distributions in the hierarchy. When *talep etmek (ask),* and *istemek* (to want) are compatible with -mA, which is an indication of dependence to the main verb, *söylemek* (to tell) is compatible with -DIK. Additionally, the verb *söylemek* (to tell) is also compatible with -mA, however, this usage of the verb creates a different interpretation. Overall, as the binding hierarchy of Givón is a continuum, the observations gathered so far seem like to be in harmony with the dependency/independency proposal for Turkish.

Emotion-encoding cognitive verbs: The third level in the hierarchy is *emotion-encoding cognitive* verbs. According to Achard (2007), the verb "regret" is a major example of this level in Givón's hierarchy. So, the verb *pişman olmak* (to regret) in Turkish will be tested followingly[6]:

5 According to Lawal (1990)'s semantic classification, the manipulation verbs are " make, let, order, persuade, and request".

6 Sentences 25 and 26 are formed without an embedded clause subject (NP2) following one of the reviewers' suggestions proposing that the subject of the main and embedded clauses of the verb pişmak olmak (to regret) should be

25. Öğretmen pro ödev-i ver-diğ-i-ne pişman ol-du
Teacher Ø homework-Acc assign-Part-Poss-Dat regret be-Past-3Sg
"The teacher regretted that s/he assigned the homework."

The main verb *pişman olmak* (to regret) is used with -DIK marker in 25 and the sentence is well-formed. In item 26 below, the same main verb is formed with the marker -mA and the derived structure is not acceptable in Turkish:

26. *Öğretmen pro ödev-i ver-me-si-ne pişman ol-du.
Teacher Ø homework-Acc assign-Inf-Poss-Dat regret be-Past-3Sg
"*The teacher regretted that s/he assigned the homework."

As it is seen above, the main verb *pişman olmak* (to regret), which belongs to the third level of the binding hierarchy, is compatible with -DIK marker, while it is not with marker -mA. The third level, labelled as *emotion-encoding cognitive* verbs, is closer to the bottom level of the hierarchy, which indicates a tendency towards a greater dependency of the complement clause structure. The observation on the Turkish main verb *pişman olmak* (to regret) gathered through 25 and 26 seems to be compatible with the hierarchical order since the -mA marker indicates dependency on the main verb while -DIK is a signature of the independency. Although the only verb that is defined as an *emotion-encoding cognitive* verb is "regret" by Achard (2007), it would be beneficial to expand the analysis by testing another verb. In that respect, Rhee (2001)'s description on the development of cognitive verbs into desiderative markers will be implemented. According to Rhee (2001) humans tend to think about the thing they want. In the same study, it is shown that in the language of Lahu (Matisoff, 1991 in Rhee, 2001), the verbs of cognition are grammaticalized into a desiderative marker relating the wishes. Moreover, it is also stated that in Korean, nominal expressions formed with "thinking" like *ka-l sayngkak* (go-Adn thought) are synonymous with "a desire to go". In accordance with this, in the present study the verb *to think (düşünmek*), which is originally classified as a cognition verb will be analyzed under the third level *emotion-encoding cognitive* verbs in the following examples:

27. ?Öğretmen öğrenci-si-nin ödev-i ver-me-si-ni düşün-dü
Teacher student-3Sg.Poss-Gen homework-Acc submit-Inf-Poss-Acc think-Past-3Sg
"?The teacher thought about her/his student's submitting the homework."

In item 27, the main verb *düşünmek* (to think) is formed with the marker -mA in the embedded clause verb and the structure sounds odd even though it may be not be marked as totally ungrammatical unlike item 26. Nevertheless, the same marker caused either ungrammaticality or oddness when it is used with the main verbs that belong to the third level (emotion-encoding cognitive verbs) in Givón's binding hierarchy. It is also necessary to observe the outcome when the same main verb is constructed with marker -DIK as given in item 28 below:

28. Öğretmen öğrenci-si-nin ödev-i ver-diğ-i-ni düşün-dü
Teacher student-3Sg.Poss-Gen homework-Acc submit-Part-Poss-Acc think-Past-3Sg

the same.

"The teacher thought that her/his student submitted the homework."

As it is seen, the sentence is also grammatical when the *emotion-encoding cognitive* verb *düşünmek* (to think) is formed with the marker -DIK in Turkish. Overall, when the emotion-encoding cognitive verbs *pişman olmak* (to regret), and *düşünmek* (to think) are examined together, it is seen that the first verb is compatible with -DIK marker (see item 25), while it is not with -mA (see item 26). -DIK marker is evaluated to form more independent structures from the main verb and the observation supports this assumption since it is a verb that belongs to the third level of the continuum, which shows a direction towards a greater independence from the first to the fourth level. However, when the second verb *düşünmek* (to think) belonging to the same level is examined, it is observed that it is compatible with both of the markers as seen in items 27 and 28. Even though, this may seem like to pose a problem for the hierarchy of binding, it may be explained in the framework of the binding hierarchy assumption since the hierarchy is actually a continuum, which is essentially a matter of degree beginning with the first level (higher dependency) ending with the fourth level (higher independency). So, it is certainly understandable that one of the verbs in the third level to form grammatical sentences with both of the markers since the third level is not expected to show signs of an absolute strictness in terms of the compatibility of the verbs and the markers. A further supportive outcome is that the findings of the analysis on the third level verbs show a pattern favoring the use of marker -DIK in both of the verbs, on the other hand for the marker -mA, only one of the verbs forms a well-formed structure. This is a clear indication of the fact that continuum works for Turkish.

Non-emotive cognition verbs: At the fourth level of Givón's binding hierarchy, *non-emotive cognition* verbs are located. These verbs are expected to form the end of the scale signaling the formation of complement clauses that are potentially more independent from the main verb. Achard (2007) states that the verb "to know" belongs to this class in Givón's binding hierarchy. So, the counterpart of the same verb in Turkish bilmek (to know) is going to be tested in the following lines beginning with sentence 29:

29. Öğretmen öğrenci-si-nin ödev-i yap-tığ-ı-nı bil-iyor
Teacher student-3Sg.Poss-Gen homework-Acc do-Part-Poss-Acc know-Prog-3Sg
"The teacher knows that her/his student has done the homework."

As it is seen in 29, the sentence is well-formed when the main verb *bilmek* (to know) is used with the complement clause marker -DIK. However, when the same construction is formed with -mA, the outcome is not acceptable as shown in item 30:

30. *Öğretmen öğrenci-si-nin ödev-i yap-ma-sı-nı bil-iyor
Teacher student-3Sg.Poss-Gen homework-Acc do-Inf-Poss-Acc know-Prog-3Sg
"*The teacher knows that her/his student has done the homework."

These observations are in accordance with what is expected from the direction of the binding hierarchy, as towards the lower end of the scale, the independence of the complement clause increases, which is understandable with the availability of the marker -DIK and the unavailability of the marker -mA with the main verb bilmek (to know) that belongs to the fourth category of the binding hierarchy of Givón. To test this observation further, another cognition verb hatırlamak

(to remember) from Lawal (1990)'s semantic classification will be implemented in Turkish in the following items:

31. Öğretmen öğrenci-si-nin ödev-i yap-tığ-ı-nı hatırlı-yor
Teacher student-3Sg.Poss-Gen homework-Acc do-Part-Poss-Acc remember-Prog-3Sg
"The teacher remembers that her/his student has done the homework."

In item 31 it is seen that the cognitive main verb hatırlamak (to remember) is compatible with the embedded clause formed with the marker -DIK. However, when the same main verb is formed with the marker -mA attached on the embedded verb the structure is not acceptable as shown in 32 below:

32. *Öğretmen öğrenci-si-nin ödev-i yap-ma-sı-nı hatırlı-yor
Teacher student-3Sg.Poss-Gen homework-Acc do-Inf-Poss-Acc remember-Prog-3Sg
"*The teacher remembers that her/his student doing the homework."

The compatibility pattern for the cognitive main verb *hatırlamak* (to remember) is the same as the formerly given cognitive verb *bilmek* (to know), both of which belonging to the fourth degree of Givón's binding hierarchy, that is considered to be at the bottom of the scale showing the highest degree of independence.

As the above-presented analysis shows, Givón's binding hierarchy, which proposes that the main verb may determine the dependence/independence of the complementation, also works for Turkish complementation. In the hierarchy, manipulative implicative verbs form the topmost level, which marks the dependency of the complementation. The verbs *sebep olmak* (to cause), and *ikna etmek* (to persuade) are examined in the related level and it is observed that they are compatible with the -mA marker attached on the embedded verb, while they are not with the marker -DIK. The -mA marker is considered to be forming dependent complementation on the main verb temporally (Kornfilt, 2007). At the second level (non-implicative and increasingly emotion encoding verbs), *talep etmek* (to ask), *istemek* (to want), and *söylemek* (to tell) are examined. The analyses of these verbs show that both *talep etmek* (to ask) and *istemek* (to want) form well-formed structures with marker -mA on the embedded verb, while they cause ill-formed ones with -DIK. However, the third verb *söylemek* (to tell), which is in the same group is compatible with -DIK. This seems like to create a contrast, but in fact this outcome is in harmony with the property of the hierarchy since it indicates a continuum from top to the bottom level. Due to the fact that this level comes in the second place, it is well expected to observe such variation. But still the tendency is towards the dependency level with the outnumbered compatibility with marker -mA in comparison to -DIK. When the verbs *pişman olmak* (to regret) and *düşünmek* (to think), which belong to the third level in the hierarchy (emotion-encoding cognitive verbs), are examined, it is observed that both of the verbs are compatible with the marker -DIK. This outcome poses a contradictory finding with the analysis gathered out of the previous two levels. This is an expected outcome since the continuum is towards the tendency for the complementation being independent from the main verb. As mentioned beforehand, the clause marker -DIK is proposed to form independent embedded clauses from the main verb temporally (Kornfilt, 2007). It is also observed that when the verb *düşünmek* (to think) is used with the marker -mA, even though it did not cause ungrammaticality (see item 27), the derived structure sounds odd. The verb *pişman olmak* (to regret), which is also at the

same level, formed a totally unacceptable structure with the marker -mA as expected. The fourth level of the hierarchy is composed of non-emotive cognitive verbs. The verbs *bilmek* (to know) and *hatırlamak* (to remember) are analyzed in relation to this level. It is observed that both of these verbs are compatible with complementation that are formed with marker -DIK, while they are not compatible with marker -mA. This observation is totally in harmony with Givón's binding hierarchy since the bottom level of the hierarchy signals the highest level of independency of the complement clause. As mentioned earlier, in the present study, the embedded clauses formed with -DIK marker are considered to be independent from the main verb temporally following Kornfilt (2007), while the opposite is valid for complementation formed with -mA.

The overall look on the analysis shows that Givón's binding hierarchy proposed for English main verbs determining the dependence/independence values of their complements also works for Turkish complementation. This may signal some sort of a support for the universality of a cognitive linguistic approach to complementation issue through the analysis of Turkish data.

Conclusion

The present study tests if Givón's binding hierarchy of verbs also works for Turkish. The mentioned hierarchy groups main verbs into four levels in terms of their semantics as *manipulative implicative* verbs at the top, followed by *non-implicative and increasingly emotion encoding* verbs in the second level, *emotion-encoding cognitive* verbs in the third place and finally *non-emotive cognitive* verbs occupying the bottom level. It is stated that this continuum reflects a structural trait (a potential dependence/independence of the embedded clause) of the complementation the verbs take. The higher a verb is in the binding hierarchy, the less independent its complement clause becomes; and the lower a verb is in the hierarchy, the more independent its complement clause is selected. In determining the dependence/independence of the complement clause structures in Turkish, Kornfilt (2007)'s classification on the temporal independence of the clauses formed with the clause markers -DIK, and -mA is adopted in the present study. According to this classification, the complement clauses formed with -mA are considered to be dependent on the main clause temporally, while with -DIK nominalizations are independent from the main clause in the same respect. The results of the analysis suggest that the verbs examined in the present study display a pattern that broadly resembles the tendencies predicted by Givón's binding hierachy as while the main verbs located at the upper levels of the hierarchy allow complementation with the marker -mA (indication of higher dependence onto the main verb) to a higher degree, towards the lower end of the scale the use of marker -mA turns into the stronger compatibility with the use of the marker -DIk (indication of higher independence from the main verb).

On the basis of these observations, it may be suggested that Givón's binding hierarchy, which correlates the semantic event integration of verbs and the grammar of complementation could also provide similar outcomes for Turkish case. This outcome may be interpreted as a support for the universality of Givón's binding hierarchy of verbs in the relation of complementation and may contribute to understanding the issue of complementation by implementing a cognitive linguistic approach.

As a final remark, it should be indicated that the findings reported here should be interpreted with caution. The dataset examined in the study is relatively limited and the sentence structures that are analyzed follow a constant pattern in order to provide the semantic integrity (the subca-

tegorization frames of the verbs, and the semantic relationships among the arguments selected by the verbs) among the tested items; so, it should be noted that the well/ill-formedness of the sentences analyzed may be challenged when they are formed with different structural organizations.

Genişletilmiş *ö*zet

Bu çalışma, Givón (1980)'in geliştirdiği "Bağlama Hiyerarşisi"nin Türkçedeki tümleç yantümcelemesini açıklayıp açıklayamayacağını Bilişsel Dilbilgisi çerçevesinde incelemektedir. Bilişsel Dilbilgisi, tümce yapısının incelenmesinde işlevselci ve anlamsal bir yaklaşımı benimser. Bu bağlamda, Givón (1980)'in Bağlama Hiyerarşisi karmaşık tümcelerde ana eylemlerin anlamsal özelliklerinin aldıkları yan tümcelerin sözdizimsel olarak bağımlı ya da serbest yapıda olmasını belirlediğini öne sürer. Mevcut çalışma, bu hiyerarşinin Türkçe için de işlevsel olup olmadığını incelemektedir. Türkçede tümleç yantümcelerinin yapılandırılması betimleyici ve kuramsal açılardan sıklıkla çalışılmış olsa da konunun bilişsel dilbilimin dilbilgisi yaklaşımı bağlamında ele alınması Türkçe tümleç yantümcelerinin çalışılması üzerine yeni bir değerlendirme sunma potansiyeline sahiptir. Langacker (1991, 2007)'e göre Bilişsel Dilbilgisi yaklaşımında dilsel yapılar, biçim ve anlamın simgesel eşleşmeleridir; adlar varlıkları, eylemler ise süreçleri örnekler. Bu nedenle tümce yapısı, yalnızca sözdizimsel bir düzenlenmeden ziyade kavramsal organizasyonun bir yansımasıdır. Bilişsel dilbilgisinde tümce karmaşıklığı, ad öbeklerinde gözlemlenen anlamsal katmanlaşmaya benzer şekilde, olayların kavramsal bütünleşmesini yansıtır. Ana tümce, genel olayın profilini sunarken, yan tümce bu olayı ayrıntılandırır ya da genişletir. Bu nedenle yantümceleme, katı bir sözdizimsel iç içelikten ziyade anlamsal bütünleşme açısından değerlendirilir. Givón (1980, 1990), ana ve yan tümceler arasındaki anlamsal bütünleşme derecesini onların sözdizimsel gerçekleşme biçimleriyle ilişkilendiren evrensel bir "Bağlama Hiyerarşisi" öne sürmüştür. Üç ölçüt, yan tümcenin ana eyleme olan bağımlılığını belirler: (i) özne işaretlemesinin benzerliği, (ii) zaman–kip–görünüş biçimlerinin korunma derecesi ve (iii) yüklemin birleşme düzeyi. Bu ölçütlere göre, eylemler hiyerarşide şu şekilde sıralanır: en üstte *yönlendirici/sezdirici eylemler*, ikinci seviyede *sezdirici olmayan ve artan derecede duygu bildiren eylemler*, ardından *duygu-kodlayan biliş eylemleri* ve en alt seviyede ise *duygu belirtmeyen biliş eylemleri* bulunur. Hiyerarşide üstte yer alan eylemlerin, tümleç yantümcelerini daha bağımlı biçimlerde aldıkları ve hiyerarşinin üstten alta doğru derecelendirerek en altta yer alanların bağımsız yantümceleri tercih ettikleri öne sürülür. Türkçede tümleç yantümceleri, genellikle adlaşmış tümcecikler biçiminde karşımıza çıkar ve çekimli ya da çekimsiz olabilir (Göksel & Kerslake, 2005). Bu yapılar genellikle -mA veya -DIK biçimbirimleriyle oluşturulur. Kornfilt (1997, 2007), bu iki türü sırasıyla eylem adları (-mA) ve olgusal adlar (-DIK) olarak ayırır ve hangi ekin kullanılacağının ana eylemin anlamsal özelliklerine bağlı olduğunu belirtir. Kornfilt'e göre -mA ekiyle kurulan yan tümceler zamansal olarak bağımlı, -DIK ekiyle kurulanlar ise bağımsız yapılardır. Bu ayrım, mevcut çalışmada Givón'un bağlama hiyerarşisinin Türkçede sınanabilmesi için ölçüt olarak kullanılmıştır. Araştırmada, Givón'un "Bağlama Hiyerarşisi"ne göre gruplandırılan Türkçe ana eylemler, -mA (bağımlı) ve -DIK (bağımsız) biçimbirimlerinin eklendiği yantümcelerle karmaşık tümceler oluşturularak, bu tümcelerin Türkçe için kabul edilebilirliklerinin incelenmesi üzerinden "Bağlama Hiyerarşisi"nin Türkçe için işlevsel olup olmadığı tartışılmıştır. Çalışmada birinci düzey *yönlendirici/sezdirici eylemler* için «*sebep olmak"* ve "*ikna etmek",* ikinci düzey *sezdirici olmayan ve artan derecede duygu bildiren eylemler* için *"talep etmek"*, "*istemek"* ve "*söylemek",* üçüncü düzey *duygu-kodlayan biliş eylemleri* grubu için *" pişman olmak"* ve "*düşünmek"* ve son olarak dördüncü düzey *duygu belirtmeyen biliş eylemleri* için de *" bilmek"* ve "*hatırlamak"* ana eylemle-

ri kullanılmıştır. Çalışmada analiz edilen tümceler örnekler arası uyumun sağlanması ve dilbilgisel uygunluk konusundaki yorumlamayı değiştirecek farklı bir etkinin söz konusu olmaması için aynı sözdizime sahip olacak şekilde kurgulanmıştır. Bu bağlamda her tümce *ana tümce öznesi (ad öbeği) - yantümce öznesi (ad öbeği) - yantümce nesnesi (ad öbeği) - yantümce eylemi - ana tümce eylemi* dizgisine sahiptir.

Analiz sonucunda gözlenmektedir ki, dört farklı gruba ayrılmış olan hiyerarşinin tüm düzeylerinde elde edilen Türkçe veriler, Givón'un "Bağlama Hiyerarşisi"yle örtüşmektedir. Hiyerarşinin üst basamaklarındaki eylemler ana eyleme daha bağımlı (-mA ekli) yantümceleri; alt basamaklardakiler ise tümcenin ana eyleminden daha bağımsız (-DIK ekli) bir yapıya sahip olan yantümceleri tercih eder. Bu durum, ana ve yan olaylar arasındaki anlamsal bütünleşmenin tümleç yantümcesinin biçimini belirlediğini göstermekte ve Givón'un İngilizce için önerdiği modeli Türkçede de doğrulamaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma, eylem–tümleyici ilişkilerini açıklamada Givón'un öne sürdüğü anlamsal–sözdizimsel bağlantıların Türkçe için de geçerli olabileceğini göstermektedir. Bulgular, insan bilişinin olayları kavramsallaştırma biçiminin, dillerin sözdizimsel yapılarında evrensel örüntüler oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Her ne kadar elde edilen sonuçlar tutarlı bir örüntü gösterse de belirtmek gerekir ki, mevcut çalışmada incelenen örnek sayısı sınırlı olduğu için bulgular ön sonuçlar olarak değerlendirilmelidir. Daha geniş veri kümeleriyle yapılacak araştırmalar, bu evrensel bilişsel ilkelerin Türkçe gibi eklemeli dillerde nasıl biçimlendiğini daha ayrıntılı biçimde açıklayabilir.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

References

Aarts, B. (2006). Subordination. In Encyclopedia of Language and Linguistics. *Elsevier, 248-254*.

Achard, M. (2007). *Complementation*. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. ed. D. Geeraerts, and H. Cuyckens. New York. Oxford University Press, 139-169.

Bianchi, V. (2003). *On finiteness as logophoric anchoring*. *Temps et point de vue/Tense and point of view*. ed. J. Guéron and L. Tasmovski. Nanterre: Université Paris X, 213–245.

Croft, W. & Cruse, D.A. (2004). *Cognitive linguistics*. *Cambridge*. *Cambridge University Press*.

Csató, É. Á. (2009). *Two types of complement clauses in Turkish*. Turcology in Mainz / Turkologie in Mainz Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 107-122.

Garcia-Miguel, J., M. (2007). *Clause Structure and Transitivity*. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics,* ed. D. Geeraerts, and H. Cuyckens. New York. Oxford University Press, 753-781.

Givón, T. (1980). The Binding Hierarchy and the Typology of Complements. *Studies in Language* 4 (3), 333-377. https://doi.org/10.1075/sl.4.3.03giv

Givón, T. (1995). Functionalism and Grammar. Amsterdam: John Benjamins.

Göksel, A. and Kerslake, C. (2005). *Turkish: A Comprehensive Grammar. London, UK*. *Routledge*.

Koptjevskaja-Tamm, M. (2009). Review of the book *Finiteness: Theoretical and empirical foundations*. ed. I. Nikolaeva. *Folia Linguistica*, 43(1), 213-249. doi: FLIN.2009.006

Kornfilt, J. (1997). *Turkish*. *London and New York*. *Routledge*.

Kornfilt, J. (2001). *Functional projections and their subjects in Turkish clauses*. *The verb in Turkish*. ed. E. E. Taylan. John Benjamins Publishing Company, 183-212.

Kornfilt, J. (2007). *Verbal and nominalized finite clauses in Turkish*. *Finiteness: Theoretical and empirical foundations* ed. I. Nikolaeva, 305-332.

Langacker, R. W. (1991). Foundations of cognitive grammar. vol.2. Descriptive application.

Stanford, CA: Stanford University Press.

Langacker, R. W. (2007). *Cognitive Grammar*. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. ed. D. Geeraerts, and H. Cuyckens. New York. Oxford University Press, 139-169.

Lawal, A. (1990). *Verb serialization in Yorùbá and Givón's binding hierarchy*. ed. J. Hutchison and V. Manfredi, 7. Berlin, Boston: De Gruyter. 209-218. Mouton.

https://doi.org/10.1515/9783110884906.209

Matisoff, J. A. (1991). *Areal and universal dimensions of grammaticalization in Lahu*. ed. E. C. Traugott and B. Heine, 2. John Benjamins Publishing Company. 383-454.

Nesset, T. (2009). Ronald W. Langacker, Cognitive Grammar: A basic introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008. Pp. x+562. *Journal of Linguistics*, *45*(2), 477–480. doi:10.1017/S0022226709005799

Rhee, S. (2001). Grammaticalization of verbs of cognition and perception. *Studies in Modern Grammar*, *24*, 111-135.

Stassen, L. (1985). *Comparison and Universal Grammar*. Oxford: Blackwell.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 345-366
DOI: 10.30767/diledeara.1820995 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

Olay Hikâyelerinde Çözüm Türleri

Resolution Types in Classically Structured Event Stories

M. Halil SAĞLAM*

* Doç. Dr. Siirt Üniversitesi, Sosyal Bilgiler ve Türkçe Eğitimi Bölümü, Siirt, Türkiye.
e-posta: mhalil.saglam@gmail.com
ORCID: orcid.org/0000-0001-7557-7021
ROR ID: ror.org/05ptwtz25

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
10.11.25
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
17.03.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Sağlam, M., H., Olay Hikâyelerinde Çözüm Türleri *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 345-366
doi.org/10.30767/diledeara.1820995

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

Klasik yöntemlerle kaleme alınan olay hikâyeleri, kurgulama tekniği açısından serim, düğüm ve çözüm olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden her biri, hikâyenin bütünlüğü içinde metne estetik bir değer katmakla birlikte, eserin özgün yapısına ve işlevsel özelliklerine de katkı sağlamaktadır. Hikâyelerin serim bölümünde okuru olay örgüsüne hazırlayan yer, zaman, karakter ve temel çatışma unsurları tanıtılırken; düğüm bölümünde olay örgüsünün çatışma boyutu detaylandırılmakta, çözüm bölümünde ise olay örgüsü okurda duygusal ve estetik bir etki bırakacak biçimde sonlandırılmaktadır. Bu çalışmada, hikâyelerin söz konusu üç bölümü yapısal ve işlevsel özellikleri bakımından sınıflandırılmış; ancak çalışmanın kapsamı ve odak noktası dikkate alınarak yalnızca çözüm türleri örneklendirilmiştir. Araştırmanın temel amacı, hikâye türünün en belirleyici unsurlarından biri olan çözüm bölümünü, yapısal ve tematik açıdan sınıflandırarak yeni bir kuramsal çerçeve ortaya koymaktır. Araştırma kapsamındaki hikâyeler, araştırmanın kavramsal çerçevesine katkı sağlayacağı düşünülen hikâyeler arasından amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, hikâyelerin "kapalı", "açık uçlu", "şaşırtıcı", "döngüsel", "didaktik", "simgesel" ve "karma" çözüm türleriyle sona erdiği tespit edilmiştir. Tespit edilen bu türler, çözüm bölümünün yalnızca olay örgüsünü sonlandıran yapısal bir bölüm olmadığını, aynı zamanda okurda şaşkınlık, estetik heyecan, merak ve zihinsel etkileşimi harekete getiren birer anlatım biçimi olduğunu göstermektedir. Çalışmanın sonunda, hikâyelerin serim ve düğüm bölümlerinin de çözümde olduğu gibi türlerine göre sınıflandırılarak incelenebileceği önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hikâye, çözüm bölümü, tematik, işlevsel, inceleme.

Abstract

Classically written event-based short stories consist of three structural components: introduction, development, and resolution. Each of these parts not only contributes to the aesthetic unity of the story but also enhances its structural integrity and functional depth. In the introduction, the author presents the setting, time, characters, and the central conflict that prepare the reader for the plot; in the development, the elements of conflict are elaborated; and in the resolution, the plot is concluded in a way that leaves an emotional and aesthetic impact on the reader. In this study, the three parts of short stories were examined in terms of their structural and functional characteristics; however, considering the scope and focus of the research, only resolution types were exemplified. The main objective of the study is to establish a new theoretical framework by classifying the resolution section, which is one of the most defining elements of the short story genre, from both structural and thematic perspectives. As a result of the analyses, it was determined that the stories end with one of the following resolution types: closed, open-ended, surprising, cyclical, didactic, symbolic, or hybrid. These findings demonstrate that the resolution section is not merely a structural component that concludes the plot but also a narrative form that evokes surprise, aesthetic pleasure, curiosity, and intellectual engagement in the reader. The study further suggests that future research may examine the introduction and development sections of short stories according to their respective types.

Keywords: Short story, resolution sectıon, thematic, functional, analysis

Giriş

Geleneksel anlatım teknikleriyle kurgulanan hikâyelerin en önemli yapısal özelliği serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşan bir yapıya sahip olmalarıdır. Bu yapısal bölümler anlatının ritmini belirlerken aynı zamanda metnin estetik ve işlevsel başarısında da belirleyici rol oynar. Hikâye edici metinlerdeki "serim, düğüm, çözüm" bölümleri temelde Aristoteles'in *Poetika* adlı eserine dayanır. Aristoteles *Poetika*'sında her tragedyanın düğüm (desis) ve çözüm (lusis) bölümlerinden oluştuğunu belirtir. Yunan filozofa göre "Çoğu yapıtın dışında, kimi yapıtın da içinde bulunan olaylar, düğümü oluştururlar; bütün geri kalan olaylar ise, çözümü" (Aristoteles, 1987, s. 51). Aristoteles'in tragedyaların yapısal özelliklerini açıklarken kullandığı bu ifadelere göre metnin düğüm bölümünü düğüm, sonuç bölümü ise çözüm kavramlarını karşılar (Aristoteles, 1987, s. 53). Antik Yunan tiyatrosunun yapısal özelliklerini açıklamak amacıyla kullanılan bu kavramlar, zamanla genişletilerek yalnızca tragedyalarda değil, tüm hikâye edici metinlerde olay örgüsünün incelenmesinde başvurulan bir modele dönüşmüştür. Aristoteles'in tragedyalarda iki aşamalı olarak sunduğu kurgu modeli, sonraki yüzyıllarda özellikle modern anlatı kuramlarında "serim" bölümünün eklenmesiyle üç aşamalı bir yapıya dönüştürülmüştür. Klasik roman ve hikâyelerde sıklıkla kullanılan bu üçlü yapı, anlatının zamansal ve işlevsel ilerleyişini düzenleyen temel anlatı aşamaları olarak kabul edilir. Klasik anlatılarda serim, düğüm ve çözüm bölümleri aracılığıyla olay örgüsü yapısal bir bütünlük içinde sunulur ve anlatının iç mantığı korunur. Bu yapısal bölümler, yalnızca olayların dizilişine değil, aynı zamanda nedensellik ilişkileriyle birbirine bağlanmasına da imkân tanır. Seymour Benjamin Chatman (1980, s. 67), bu üçlü yapının özellikle anlatının zaman ve olay düzeni bağlamında işlevsel bir kompozisyon olduğunu belirtir. Chatman'a göre, anlatının başı, ortası ve sonu; rastlantısal bir sıralama ile değil, serim, düğüm ve çözüm kavramlarıyla karşılanan bilinçli bir sıralamayla meydana getirilir.

Hikâye edici metinlerin yapısal çözümlemelerinde genellikle metinlerin yer, zaman ve şahıs kadrosu gibi temel unsurları incelenmektedir. Bu alanda yapılan çalışmalarda daha çok Şerif Aktaş (1991), Mehmet Tekin (2015) ve Nurullah Çetin gibi roman tahlili konusunda teorik bilgiler geliştiren araştırmacıların kaynaklarından yararlanıldığı görülmektedir. Ancak farklı bir tahlil metodu olarak Mehmet Kaplan'ın Hikâye Tahlilleri adlı eserinde uyguladığı çözümleme tekniği dikkat çekicidir. Mehmet Kaplan uyguladığı tahlil metodunda hikâyeleri sadece yapısal unsurlarıyla değil aynı zamanda yazıldıkları dönem, yazarın hayat hikâyesi ve metnin tematik unsurlarıyla birlikte ele almıştır. Kaplan, geliştirdiği tahlil metodunda hikâyelerin yapısal ve tematik özelliklerini merkeze alarak hikâyelerin ortaya çıktığı tarihi, sosyal ve psikolojik süreci de değerlendirmeye almıştır. Mehmet Kaplan, bu yönüyle klasik tahlil yönteminden ayrılarak metni yazıldığı dönem, içerik ve yazar bağlamında ele alan çok katmanlı, bütüncül bir okuma modeli geliştirmiştir. Yapılan literatür taramasında hikâye edici metinlerin tahliline yönelik bu türde sınırlı sayıda çalışma tespit edilmiştir.

Bu çalışmada hikâye edici metinlerin serim, düğüm ve çözüm bölümlerini dikkate alarak farklı bir tahlil metodunun uygulanabileceği ortaya konulmaktadır. Çalışmanın temel amacı, hikâye türünün en önemli bölümlerinden biri olan çözüm bölümünü yapısal ve tematik açıdan incelemek üzere kuramsal bir çerçeve önermektir. Bu amaçla çalışmada serim, düğüm ve çözüm bölümleri yapısal ve işlevsel açıdan sınıflandırılmıştır. Verilen teorik bilgiler çerçevesinde sadece çözüm bölümü hikâye örnekleri ile açıklanmıştır. Yapılan bu çalışma ile edebiyat bilimi açısından hikâye tahlil tekniklerine kuramsal katkı sunulması; Türkçe eğitimi açısından ise öğrencilerin metin

inceleme, kurmaca yapısını kavrama ve eleştirel okuma becerilerinin geliştirilmesine yönelik kuramsal ve uygulamalı bir örneklem oluşturulması hedeflenmektedir.

Çalışma nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi ile gerçekleştirilmiştir. Doküman analizi, yazılı ve görsel belgelerin sistematik biçimde incelenmesini sağlayan bir yöntemdir (Karasar, 2016).

Araştırmanın örneklemini Samim Kocagöz'ün "Motor", Refik Halit Karay'ın "Köpek" ve "Eskici", Sabahattin Ali'nin "Kağnı" ve "Sırça Köşk", Ömer Seyfettin'in "Kaşağı", "Falaka" ve "Pembe İncili Kaftan" Ahmet Ümit'in "Dilin Kemiği", Mustafa Kutlu'nun "Beyhude Ömrüm", Peyami Safa'nın "Anadolu'da Bir Gece", O. Henry'nin "Son Yaprak" ve Gogol'un "Burun" adlı hikâyeleri oluşturmaktadır. Söz konusu hikâyeler, araştırmanın kavramsal çerçevesine katkı sağlayacağı düşünülen hikâyeler arasından seçilmiştir. Dolayısıyla araştırmanın sınırlılığı amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme, nitel araştırmalarda araştırmacının önceden belirlenmiş ölçütlere göre bilgi açısından zengin ve araştırma problemiyle doğrudan ilişkili örnekleri seçmesini sağlayan bir örnekleme stratejisidir (Palys, 2008, Büyüköztürk vd., 2024, s. 92). Bu kapsamda çalışmada yer verilen hikâyeler, belirlenen çözüm türlerini (kapalı, açık, döngüsel, simgesel, didaktik vb.) karşılayabilecek nitelikteki metinler arasından seçilmiştir.

Araştırmada, farklı dönem ve anlatım tarzlarını yansıtan bu hikâyeler aracılığıyla çözüm bölümlerinin yapısal ve tematik çeşitliliğini ortaya koymak hedeflenmiştir. Çalışma, bu örneklerle sınırlandırılmış olup çözüm türlerinin Türk ve dünya edebiyatındaki farklı bağlamlardaki görünümünü tartışmaya açmaktadır. Yapılan açıklamalarda hikâye örneklerinin sona bağlanma biçimi, çözüm türleri ve okur etkisi üzerinde durulmuştur. Hikâyelerin çözüm bölümlerine odaklanarak kullanılan yöntem, hikâyelerdeki hem yapısal hem de tematik bütünlüğün korunmasını sağlamıştır. Araştırmada öncelikle serim, düğüm ve çözüm türleri kavramsal boyutlarıyla izah edilmiş; sonrasında araştırmanın ana konusu olan çözüm türleri hikâye örnekleri ile açıklanmıştır. Çalışmada her çözüm türü için iki hikâye örneği verilmiştir. Verilen örneklerde hikâyelerin çözüm bölümüne odaklanılmış, tür adlarına göre hikâyelerden alıntılar yapılmıştır. Çalışmanın örneklendirmeler bölümüne geçilmeden önce hikâyelerin yapısal bölümleri hakkında bilgi verilecektir.

Kavramsal Çerçeve

Anlatım Teknikleri Bakımından Hikâye Türleri:

Edebî türler tarihsel süreç içinde toplumsal, estetik ve düşünsel değişimlere paralel olarak biçimsel ve içeriksel dönüşümler geçirmiştir. Hikâye türü de bu gelişimden bağımsız değildir. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren kısa anlatı türü olarak belirginleşen modern hikâye, Batı edebiyatındaki teknik yenilikler ve anlatı anlayışındaki kırılmalar doğrultusunda farklı yönelimler kazanmıştır. Geleneksel tasniflerde modern öykünün iki temel anlatım tarzı etrafında şekillendiği belirtilir (Kolcu, 2011). Bu iki anlatım tarzı, Fransız yazar Guy de Maupassant'ın temsil ettiği olay hikâyesi ile Rus yazar Anton Pavloviç Çehov'un (2016) temsil ettiği durum hikâyesidir. Ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkan modernist estetik anlayış, hikâye türünde yalnızca muhtevada değil, tematik ve yapısal dönüşümler meydana getirmiştir. Bu dönüşümle birlikte olay ve durum hikâyesi tasnifi dışında kalan; klasik dramatik yapıdan bilinçli biçimde uzaklaşan, anlatı yapısını deneysel biçimde kuran bir üçüncü yönelim ortaya çıkmıştır. Bu nedenle hikâye türünü anlatım teknikleri bakımından üç başlık altında değerlendirmek daha kapsayıcı bir çerçeve sunacaktır:

A. Modernist Hikâye

Modernist hikâye klasik olay örgüsüne dayalı anlatım anlayışını dönüştüren; nedensellik zincirini gevşeten, zaman ve mekân algısını parçalayarak bireyin bilinç dünyasını merkeze alan anlatım biçimidir. Modernist kısa hikâye üzerine kapsamlı bir çalışma yapan Head (1992), modernist hikâyenin klasik "tek etki" ve "bütünlük" anlayışına karşı, biçimsel uyumsuzlukları ve deneysel yapıyı öne çıkardığını belirtir. "Modern" terimi, çağdaş anlamından ziyade geleneksel anlatıdan ayrılan ve Batı'da 19. yüzyılda ortaya çıkan "kısa öykü" (küçürek öykü) adlı kurmaca türü karşılamak üzere kullanılmıştır. Bu tür; Amerika, Fransa, Rusya ve İngiltere gibi ülkelerde doğmuş, gazeteciliğin etkisiyle gelişmiş ve hem küçük hacme sahip oluşu hem de belirli bir determinist çizgiyi izlemesi bakımından geleneksel hikâyeden ayrılmıştır (Yivli, 2016, s. 87). Türk edebiyatında modern öykünün klasik döneminin sınır sonu genellikle 1950 yılı olarak kabul edilir (Yivli, 2016, s. 91). 1950 kuşağı ile birlikte öykümüz, gözlemden iç gözleme yönelmiş; özne edilgen konumdan çıkarak etken bir konuma evrilmiştir. Bu dönemde dikkat dış gerçeklikten iç gerçekliğe çevrilmiş, bireyin varoluşsal sorgulamaları anlatının merkezine yerleşmiştir (Dirlikyapan, 2007, s. 183). Vüs'at O. Bener, Ferit Edgü, Leyla Erbil, Bilge Karasu ve Demir Özlü gibi yazarlar, öyküde klasik gerçekçilik anlayışını dönüştürerek iç monolog, bilinç akışı ve çok katmanlı anlatı tekniklerini kullanmışlardır.

Modernist Öykünün Temel Özellikleri

1. Olay, dramatik yükselme ve kesin çözüm üretmekten ziyade bilinç durumlarını açığa çıkaran bir araç hâline gelir
2. Parçalanmış zaman kurgusu: Kronolojik ilerleyiş yerine geriye dönüşler, çağrışım zincirleri ve bilinç temelli zaman kullanımı görülür
3. İç dünya merkezli anlatım: İç monolog, bilinç akışı ve psikolojik çözümleme ön plandadır.
4. Dilin şiirselleşmesi ve imge yoğunluğu: Anlatı dili yer yer şiire yaklaşır; metafor, sembol ve çağrışım ağı genişler.
5. Açık uçlu veya epifanik son: Çözüm bölümü çoğu zaman kesin kapanış sunmaz; anlam okurun katılımıyla tamamlanır (Head, 1992; Dirlikyapan, 2007).

Modernist öykücülük, postmodern anlatı biçimlerinin ortaya çıkışıyla birlikte varlığını sürdürmüş; ancak gerçeklik anlayışı bakımından farklılaşmıştır. Modernistlerde gerçeklik inancı ve gerçeği özgün hâliyle yansıtma çabası belirginken, postmodern anlatıda gerçeklik yerini kurmacanın bilincine bırakır. Modernist yazar dili bilgiye ulaşmanın aracı olarak görürken; postmodernist anlayışta dil, artık kesin temellere dayanan bir temsil aracı değildir. Postmodern metinlerde belirsizlik, ironi, oyun, parodi ve pastiş ön plana çıkar; gerçek ile kurgu arasındaki sınırlar bulanıklaşır (Bolat, 2014). Modernistlerin merkezî ve tutarlı bilgi arayışı, postmodernistlerde yerini çoğul, dağılmış ve şüpheci bir bilgi anlayışına bırakır. Böylece modernist öykücülük, klasik anlatıdan kopuşun ilk evresini temsil ederken; postmodern öykü bu kopuşu daha radikal bir estetik düzleme taşımıştır.

B. Olay Hikâyesi (Maupassant Tarzı Hikâye): Temel bir çatışma etrafında gelişen, başkahramanın yaşadığı olayların belirli bir neden-sonuç zinciriyle aktarıldığı hikâyelerdir. Bu tür hikâyelerde olay örgüsü, giriş-gelişme-sonuç biçiminde klasik bir yapıya sahiptir ve okuyucuda merak uyandıracak bir dramatik gerilim oluşturur. Olay hikâyelerinin en güçlü örneklerini Guy de Ma-

upassant vermiştir; bu nedenle bu hikâyelere "Maupassant tarzı hikâye" denilmektedir (Korkmaz vd., 2014). Olay hikâyesinde olay ön plandadır; tema, kişi, zaman ve mekân gibi unsurlar, olayın etkili biçimde aktarılmasına hizmet eder. Olayın akışı genellikle kronolojik sıraya göre verilir. Anlatıcı çoğunlukla hâkim bakış açısına sahiptir. Bu türdeki hikâyelerde kahramanların sosyal, ekonomik ve psikolojik yönleri, olay örgüsüyle birlikte detaylı biçimde yansıtılır. Olay hikâyenin temel özellikleri şu şekilde özetlenebilir (Çetişli, 1989).

1. Olay örgüsü belirgin bir başlangıç, gelişme ve sonuç bölümünden oluşur.

2. Yapıdaki bütün unsurlar olayın sunumuna hizmet eder.

3. Olaylar merkezi bir kahraman etrafında gelişir.

4. Hikâye genellikle şaşırtıcı ve beklenmedik bir sonla biter.

5. Sosyal temalar güçlü biçimde işlenir.

6. Kahramanlar özenle seçilmiş karakter veya tiplerdir.

7. Genellikle orta sınıf insanları temsil eden kahramanlar kullanılır.

8. Mekân-insan ilişkisi belirgin biçimde yansıtılır.

Türk edebiyatında Halit Ziya Uşaklıgil, Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay ve Reşat Nuri Güntekin olay hikâyesinin başlıca temsilcileri arasında sayılabilir.

Olay hikâyelerinin kurgu yapısı incelendiğinde genellikle metinlerin serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluştuğu görülmektedir. Başlangıçta olay örgüsünün tanıtıldığı, ardından çatışma unsurlarının derinleştiği nihayetinde çözüme ulaştığı bu yapı, hem yazarın olayları düzenli bir yapı içinde aktarmasını kolaylaştırmakta hem de okurun metni anlamlandırmasına yardımcı olmaktadır.

B.1. Serim Bölümü (Exposition): Hikâye edici metinlerde olayların geçtiği yer, zaman ve karakterler hakkında temel bilgilerin verildiği bölümdür. Serim bölümünde, olay akışında rol alacak unsurların dikkatle ve etkili bir biçimde sunulması gerekmektedir. Geleneksel hikâyedeki ana karakterler genellikle serim bölümünde tanıtılır. Karakterlerin sosyal, fiziksel ve psikolojik özelliklerine dair ilk ipuçları bu bölümde verilir. Bu tanıtım, okurun karakterlerle özdeşim kurabilmesi için önemlidir. Olay örgüsünün geçtiği zaman dilimi ve mekân da genellikle serim bölümünde ortaya konur. Serim bölümündeki yer ve zamana dair betimlemeler okurun olayların akışındaki bağlamı kurmasına imkân tanır. Serim bölümü aynı zamanda hikâyenin kurgusal akışını başlatan ve planlayan bir yapıyı temsil eder. Bu nedenle hikâyelemede serim bölümü, yalnızca sade ve basit bir açıklama olmamalı; gelişme ve sonucu hazırlayan, okurun dikkatini çeken ve ilgisini canlı tutan nitelikler de taşımalıdır (Özdemir ve Binyazar, 1969, s. 115). Okurun anlatılarla ilk temas ettiği bölüm serim bölümleridir. Dolayısıyla serim, yalnızca metnin yapısal bir parçası değil, aynı zamanda okurun ilgisini belirleyen bir unsur olarak önemli bir yere sahiptir. Serim bölümü okurun ilgisini çekecek bir üslupla kurgulanmışsa okurda metnin tamamını okuma heyecanı doğar. Bu nedenle serim bölümünün niteliği, okurun metne yönelik ilgisinin artmasında ya da azalmasında doğrudan etkili olabilir. Serim bölümünde yer, zaman ve kişiler hakkında açık ve ilgi çekici bilgiler olmalıdır. Hikâye edici metinlerde kişiler, metnin inandırıcılığı ve anlaşılabilirliği açısından özelliklerine göre dikkatlice tanıtılması gerekir. Ayrıca olay örgüsünde rol alan ana karakterlerin davranışları ve konuşmaları, önceden belirtilmiş kişilik özellikleriyle tutarlılık göstermelidir. Serim bölümünde anlatının bağlamını kurmak adına yer ve zaman unsurlarının da açık bir şekilde

belirtilmesi gerekmektedir. Hikâye edici metinlerde serim bölümleri farklı anlatım teknikleriyle ortaya konur.

B.1.1. Durağan Serim: Yer, zaman ve şahıs kadrosuyla ilgili olarak bilgilendirici yönü ağır basan bir başlangıç türüdür. Bu tür serimlerde olaylarla ilgili olarak siyasal, kültürel, tarihi ve coğrafi açıklamalar yapılır ve kurmacanın arka planı hakkında bilgi verilir.

B.1.2. İlerleyen Serim: Yer, zaman ve şahıs kadrosu ile ilgili bilgilerin aşamalı olarak açıklandığı serim türüdür. Hikâye unsurları ile ilgili merak edilen sorulara doğrudan yanıt verilmez; ancak olay örgüsünün hissedilmesi sağlanır.

B.1.3. Devingen Serim: Hikâye girişinde olayların sonunun veya ortasının anlatıldığı bölümdür. Bu tür hikâye girişlerinde, yer, zaman ve karakter bilgisi önceden sunulmaz; okur, kahramanlarla özdeşleyim kurarak kendisini anlatının içinde bulur.

B.1. 4. Şaşırtıcı Serim: Okuru şaşırtmayı hedefleyen kısa giriş türüdür. Bu tür girişlerde okurun dikkatini ana temadan farklı yöne çekecek bir üslup kullanılır. Anlatım okuru düşündürücü ve kaygılandırıcı bir duraklama işlevi görür. Okurda şaşkınlık duygusu uyandırılarak hikâye ilgi çekici hale getirilmeye çalışılır.

B.1.5. Özgün Serim: Yazarların alışılmışın dışında kendilerine özgü bir üslupla kaleme aldıkları bir giriş türüdür. Özgün serimde kısa, sarsıcı ve ironik ifadelerle okurda şaşkınlık ve hayranlık duygusu uyandıran etkileyici bir üslup benimsenir.

B.1.6. Simgesel Serim: Hikâyenin giriş bölümü doğrudan olay, yer, zamana veya karakter tanıtımıyla başlanmak yerine, hikâyenin ana temasının ve kahraman psikolojisinin sembolik objeler, imgeler, metaforlar veya soyut betimlemelerle açıklandığı bir giriş türüdür. Bu giriş türünde, somut bilgiden çok duygusal ve fikirsel çağrışımlar söz konusudur. Simgesel serimlerde üslubun sanatlı ve edebî olmasına özen gösterilir.

B.1.7. Karma Serim: Birden fazla serim türünün anlatı içinde eş zamanlı olarak kullanıldığı, hem biçim hem anlam düzeyinde derinlikli ve çok boyutlu bir başlangıç türüdür. Karma serimlerde okur, yalnızca olay veya karakterle değil, aynı zamanda anlatının dili, yapısı ve alt temalarıyla da karşılaşır. Serim, klasik yapının sınırlarını aşar; alışılmadık bir biçimde ilerlerken sembolik göndermeler metne çok katmanlı bir giriş sağlar.

B.2. Düğüm Bölümü: Hikâyelerde serim bölümünü izleyen düğüm bölümü, olayların detaylandırıldığı, aksiyon kazandığı ve okurun dikkatinin yoğunlaştığı merkezi aşamadır. Anlatının bu bölümünde karşıt tematik güçlerin mücadelesi olumlu olaylardan olumsuz olaylara veya olumsuz olaylardan olumlu olaylara bir geçiş vardır. Aristo'nun "Peripetie" olarak adlandırdığı bu bölüm, serimin kapandığı düğümün başlandığı bir aşamayı temsil eder. Tzvetan Todorov hikâye edici metinlerdeki bölüm geçişlerini denge kavramıyla açıklar. Todorov'a göre, her hikâye olumlu ya da olumsuz bir denge durumuyla başlar; ancak bu denge, bir olay ya da olaylar dizisi sonucunda bozulur. Düğüm bölümü ise bu bozulan dengeyi yeniden kurma çabası olarak metindeki kırılma noktasını ifade eder (Todorov, 1995). Metinlerde dengeleyici ve bütünleştirici bir yapının oluşturulabilmesi için bölümler arası geçişi sağlayan küçük anlatıların işlevsel biçimde kullanılması gereklidir.

Okur, bu bölümde serim kısmında elde ettiği bilgilerden yola çıkarak kurmaca dünyasının içine girer ve metinle duygusal veya düşünsel bir bağ kurar. Kıran ve Eziler Kıran, bu durumu

şöyle açıklar: "Okuyucu hikâyenin içine girdikçe bu dünyayı canlandırmaya başlayarak yazarın sergilemeye çalıştığı, kendisinin de beklediği kurmaca evrene katılır: Heyecanlanır, sıkılır, üzülür, bekler, kızar…" (Kıran ve Eziler Kıran, 2007, s. 73–74). Bu tür duygusal bağ kurma süreci, okurun metne olan ilgisini sürdürmesi açısından önemlidir. Özdemir ve Binyazar da düğüm bölümünün okurda uyandırdığı ilgi ile ilgili şu bilgileri verir: "Her eylemin bir doğuş kaynağı vardır. Başlangıç bölümünde hikâyeye yön verecek olan bu ögelerin ustaca sergilenmesi gerekir. Başlangıç bölümü aynı zamanda bir dağıtma noktasıdır… Bu yoğunlaşma okurda meraktan doğan bir gerilim meydana getirir. 'Şimdi ne olacak? Biraz sonra ne gelecek?' gibi sorular, bu gerilimi ayakta tutar" (Özdemir ve Binyazar, 1969, s. 115).

Düğüm bölümünde olayların sunuluşu ne kadar ilgi çekici ve başarılıysa, anlatının da okur üzerindeki etkisi o denli güçlü olur. Bu nedenle yazarın başarısı, düğüm bölümünde oluşturduğu gerilim, merak ve olay örgüsünün derinliğiyle doğrudan ilişkilidir. Hikâyelerde düğüm bölümü, tematik açıdan çeşitli türlerde farklı özellikler gösterir ve bu farklılıklar anlatının gerilim yapısını zenginleştirir.

B.2.1. Çatışma Odaklı Düğüm: Bu düğüm türü, hikâyenin karşıt tematik güçler arasındaki çatışmasının belirginleştiği ve yoğunlaştığı aşamayı ifade eder. Düğüm bölümündeki çatışma, karakterler veya olaylar arasındaki ana gerilim kaynağı olarak işlev görür. Bu durum, okurda merak uyandırarak hikâyeyi okuma motivasyonu sağlar.

B.2.2. Aksiyoner Düğüm: Olayların anlık ve hızlı geliştiği, hareketin ve dinamizmin ön planda olduğu düğüm biçimidir. Olaylar dramatik sahneler ve yoğun diyaloglarla desteklenir.

B.2.3. Psikolojik Düğüm: Karakterlerin sevinç ve kaygılarının, duygusal çalkantılarının, iç çatışmalarının ve zihinsel karmaşalarının ön plana çıkarıldığı düğüm türüdür. Psikolojik düğüm tahlil paragrafları, bilinç akışı teknikleri, iç monologlar veya karakterin ruhsal değişimiyle anlatılır.

B.2.4. Şaşırtıcı Düğüm: Hikâyede beklenmeyen durumların, gelişmelerin ve sürprizlerin sunulduğu düğüm türüdür. Okurun tahminlerini alt üst edecek ve varsayımlarını sarsarak bir üslup kullanılır.

B.2.5. Karmaşık Yapılı Düğüm: Olayların karmaşık bir hale geldiği, çözülmesi gereken sorunların artarak çoğaldığı düğüm türüdür. Karmaşık düğümde karakterler, sorunlar ve olaylar birbirine dolanır.

B.2. 6. Devingen Düğüm: Karakterlerin duygu, düşünce ve eylem dönüşümleri üzerine kurgulanan düğüm türüdür. Özellikle yuvarlak karakterler etrafında gelişen olayların anlatıldığı hikâyelerde kullanılır.

B.2.7. Etkileşimli Düğüm: Hikâye karakterlerinin diyaloglarını ve etkileşimlerini yansıtan düğüm türüdür. Bu düğüm türünde karakterler arasındaki ilişkiler, gerilim ve çatışmalar doğrudan diyaloglar aracılığıyla yansıtılır. Diyalogların gerçekçi, anlam yüklü ve çatışmayı derinleştiren biçimde kurgulanması, etkileşim odaklı düğümün etkisini artıran temel unsurlardandır.

B.2.8. Karma Düğüm: Farklı düğüm türlerinin aynı metin içinde eşzamanlı olarak kullanıldığı düğüm türüdür. Hikâyenin düğüm bölümünde anlatılan olaylar, yapılan tasvirler ve tahliller aynı anda çatışma unsurlarını ve karakterlerin devingen durumlarını yansıtıyorsa bu tür bir bölümün çok katmanlı düğüm özelliğini göstermiş olur.

B. 3. Çözüm Bölümü: Hikâye edici metinlerin son halkasını oluşturan çözüm bölümü, yalnızca olayların sona erdiği şekilsel bir unsur değil; aynı zamanda okurun ruh dünyasında izler bırakmayı hedefleyen ve tematik bütünlüğü sağlayan derinlikli bir anlatı aşamasıdır. Hikâyenin serim bölümünde anlatılmaya başlanan olaylar, düğüm bölümünde geliştirilerek detaylandırılır ve çözüm bölümünde de nihayete erer. Ancak burada söz konusu olan son, sadece şekilsel bir son değil; aynı zamanda okurda bıraktığı duygusal etkiyle çok katmanlı bir kapanışı da ifade eder. Dolayısıyla, hikâye edici metinlerin temel unsurlarından biri olan çözüm bölümü yalnızca olayların sonuçlandığı yer değil; aynı zamanda okurun zihinsel ve duygusal sürecinin tamamlandığı, kimi durumlarda da devam ettiği anlatı aşamasını temsil eder (Kıran ve Eziler Kıran, 2007). Hikâyenin çözüm bölümünde, okurun merak ve dikkatle takip ettiği olay örgüsü sonuca ulaşır. Yazar bu bölümü, okurun beklentilerini karşılayan bir sonla tamamlayabileceği gibi, bilinçli olarak hayal kırıklığı, şaşkınlık ya da çoklu yorumlara açık bir yapı içinde de kurgulayabilir. Özellikle klasik hikâyelerde çözüm bölümünün çoğu zaman okurun yorumuyla tamamlanması beklenen anlam boşlukları içerdiği dikkat çekmektedir. Edebî ve estetik açıdan değer taşıyan başarılı bir çözüm, okur üzerinde duygusal bir etki bırakır ve onu sürekli hikâyenin sonucu konusunda düşündürür. Hikâyelerde çözüm bölümünün estetik bir değer taşıması ve okurun ilgisini çekebilmesi için belirli özellikler taşıması gerekir. Çözüm bölümünün taşıması gereken özellikler aşağıda maddeler halinde sıralanmıştır:

1. Çözüm bölümü serim ve düğüm bölümleriyle yapısal uyum içinde olmalıdır.
2. Çözüm bölümü hikâyelerdeki temel çatışma unsurlarını ya açık uçlu bırakmalı veya okura yorum alanı tanınmalıdır.
3. Çözüm bölümü hikâyenin ana teması ile ilişkili olmalı, hikâyenin açık veya örtük mesajlarına dolaylı veya doğrudan gönderme yapmalıdır.
4. Çözüm bölümü hikâyenin ana unsurunu odağına almalı ve okuru bu unsur üzerinde düşündürmelidir.
5. Çözüm bölümü, okurda sarsıcı, düşündürücü veya duygusal bir iz bırakmalıdır. Bu etki, şaşırtıcı bir son, trajik bir kapanış ya da metaforik bir çözüm biçiminde olabilir.
6. Çözüm bölümünde üslup tutarlı ve akıcı olmalı ifadeler metinlerarasılığa imkân tanımalıdır.

Başarılı bir hikâye yazarı hikâyenin serim ve düğüm bölümlerini olduğu gibi çözüm bölümünü de yukarıda belirtilen ölçüler içerisinde kurgular. Çözüm bölümü okurun tahmin ettiği bir sonla bitebileceği gibi olağanüstü şaşırtıcı bir sonla da bitebilir. Eğer anlatı alışılmışın dışında, beklenmedik bir sonla bitecekse bile, okur bu sonuca kurgusal ipuçlarıyla yönlendirilmelidir (Aktaş ve Gündüz, 2004, s. 78). Kurmaca metinler; mutlu son, trajik son, acı, ama umut taşıyan son, düşündürücü veya açık uçlu son gibi farklı biçimlerde tamamlanabilir. Bazı anlatılarda ise çözüm bölümü, klasik anlamda bir kapanış sunmaksızın, okurun zihninde bir boşluk ya da yorum alanı bırakarak da sona erebilir (Kıran ve Eziler Kıran, 2007, s. 93-94). Bu tür sonlar, özellikle modern ve postmodern kurmacalarda tercih edilmekte, okur bu şekilde hikâyenin aktif bir unsuru haline getirilmeye çalışılmaktadır.

Hikâyelerin çözüm bölümleri yapısal ve işlevsel özelliklerine göre şu şekilde sınıflandırılabilir.

B.3.1. Kapalı Çözüm: Bu tür çözümde olay örgüsü tamamen çözümlenmiş, çatışmalar sona erdirilmiş ve okura kesin bir son sunulmuştur. Olay örgüsünün sonunda okurun zihninde merak edebileceği hiçbir konunun kalmaması ve bütün merak edilen unsurların açık ve net bir şekilde tamamlanmasıdır (Carroll, 2007).

B.3.2. Açık Uçlu Çözüm: Hikâyenin belirgin bir sonla değil, bilinçli bir belirsizlikle sona erdirildiği bir çözüm türüdür. Açık uçlu çözümlerde olaylar veya karakter çatışmaları doğrudan çözümlenmez; bunun yerine okurun merak edeceği ve kaygılanacağı bir üslupla sonlandırılır. Edebi kuramlar içinde alımlama kuramına uygun bir üslup içeren açık uçlu çözüm geleneksel hikâye edici metinlerin sunduğu kesinlik ve kapanış düşüncesini sorgular. Kuramın en önemli temsilcileri arasında bulunan Wolfgang Iser'e göre "bir edebiyat yapıtının anlamı metnin içinde hazır bir şekilde bulunmaz, metindeki bazı ipuçlarına göre okur tarafından okuma süresinde yavaş yavaş kurulur" (Iser, 1971, akt. Moran, 2012, s. 241). Yazar okurla metin arasında kuvvetli bir bağ kurmak için her şeyi söylemez; okurun tamamlaması gereken boşluklar ve belirsizlikler bırakır. Okur metindeki boşlukları doldurdukça ve metni anlamlandırdıkça bir çeşit estetik haz alır. Alımlama kuramında metinlerin anlamı, okurla metin arasındaki etkileşimde, özellikle de metnin bilinçli olarak bıraktığı boşluklar aracılığıyla ortaya çıkar (Kolcu, 2011). Hikâye edici metinlerin sonlarında bırakılan belirsizlikler ve boşluklar da tam anlamıyla bu noktaya işaret eder. Okurun beklentisiyle metnin sunduğu belirsizlik arasındaki gerilim, metni anlamlı kılan temel etkendir. Bu tür metinler okurun merakını canlı tutar ve okuru uzun süre etkisi altına alır. Alımlama kuramının en önemli temsilcileri arasında bulunan Umberto Eco, Açık Yapıt adlı eserinde (2016), estetik değere sahip metinlerin anlamının sınırlı olmadığını, bu tür metinlerin okur tarafından yorumlanması gerektiğini savunur. Roland Barthes (2006) benzer biçimde, metnin sonunda okurun yorumuna açık anlam boşluklarının olması gerektiğine inanır. Öte yandan, Gerard Genette (2011) tahkiyeli anlatımların söylem yöntemi hakkında yaptığı çalışmalarında çözümün işlevsel bir kapanışla birlikte önceki anlatı düzeyleriyle yapısal bir uyum içinde olması gerektiğini vurgular.

B.3.3. Şaşırtıcı Çözüm: Olay örgüsünün beklenmedik biçimde ve çoğu zaman okurun öngörüsünü sarsacak şekilde sonlanmasıdır. Gerilim öğeleriyle güçlendirilmiş bu çözüm türü, anlatının etkileyiciliğini artırmayı amaçlar.

B.3.4. Döngüsel Çözüm: Hikâyenin serim bölümünde anlatılan yer, zaman, şahıs kadrosu veya olay örgüsünün çözüm bölümünde tekrar anlatılmasıdır (Kıran ve Eziler Kıran, 2007). Döngüsel çözüm "bazen bu döngü, *Kahramanın Yolculuğu* gibi klasik hikâye yapılarında görüldüğü üzere mecazi bir "eve dönüş" şeklinde gerçekleşir. Erin Morgenstern, *Gece Sirki* (2012) adlı romanında bu sonu kullanır. Kitapta, gezici bir sirkte iki sihirbaz arasındaki düello anlatılır. Roman "Sirk, habersiz gelir" cümlesiyle başlar ve aynı cümleyle sona erer (Morgenstern, 2012, s. 5, 512). Kitabın başlangıç cümlesi okurda bir merak duygusu, sondaki cümle ise umut duygusu uyandırır. Ayrıca, "Morgenstern daha sonra okurun sirke yaptığı ziyaretin ikinci tekil şahıs anlatımını tamamlamak için birkaç sayfa daha kullanır ve romanı başladığı bakış açısıyla bitirir" (How To End A Story, 2024). Döngüsel çözüm bir çember metaforuyla tanımlanabilir. Başlangıçta tasvir edilen mekân veya anlatılan bir olay hikâyenin sonunda tekrar edilerek metne döngüsel bir yapı kazandırır. Döngüsel çözümde okur, olayların gelişip yine başlangıç şartlarına veya duygularına dönmesiyle belirli iki zaman ve mekân aralığında varoluşsal bir sınırlılık yaşar. Metnin sonuna tematik veya yapısal bir tekrar sağlandığında metne klasik sonlardan farklı biçimde estetik bir değer katılmış olur.

B.3.5. Simgesel Çözüm: Hikâye sonlarının doğrudan, mantıksal ve fiziksel olarak değil onun yerine simgesel, sembolik, çağrışımlı ve çok anlamlı imgelerle tamamlandığı çözüm türleridir**.** Hikâye okuru düşündüren, yorumlamaya açık ve estetik değeri olan mecazlı ifadelerle tamamlanır. Bu tür çözüm türlerinde okurun sezgisel ve eleştirel yorum yeteneğinin geliştirilmesi hedeflenir.

B.3.6. Didaktik Çözüm: Geleneksel anlatılarda en sık kullanılan çözüm türüdür. Okura belirli bir davranış biçimi kazandırmak veya bir değer yargısını kavratmak için kaleme alınan hikâyelerin sonu genellikle didaktik çözümle biter.

B.3.7. Karma Çözüm: Hikâye sonlarının eş zamanlı olarak farklı anlamalara gelecek şekilde yorumlanabileceği çözüm türüdür. Bu türde, hikâyenin son bölümü tek bir çözüm kalıbıyla sınırlanamayacak kadar zengin, çok boyutlu ve aynı zamanda çok anlamlıdır. Metnin çözüm bölümü hem tematik düzeyde hem de yapısal anlamda birden fazla çözüm türünün özelliklerini gösterir niteliktedir.

C. Durum Hikâyesi (Çehov Tarzı Hikâye): Durum hikâyesi, bir olayın aktarımından ziyade, insanın belli bir ruh hâlinin, yaşantısının veya sıradan bir hayat kesitinin yansıtıldığı hikâye türüdür (Macit ve Soldan, 2005). Bu anlayışın edebiyattaki en önemli temsilcisi, Rus yazar Anton Pavloviç Çehov (1860–1904) olduğu için bu hikâye tarzı "Çehov tarzı hikâye" olarak adlandırılır. Bu tür hikâyelerde belirgin bir olay örgüsü, dramatik çatışma veya çözüme ulaşan bir sonuç bulunmayabilir. Anlatının merkezinde, hayatın doğallığı ve gündelik yaşantının sade bir kesiti yer alır. Yazar, olağanüstü olaylardan ziyade, sıradan insanların küçük anlarına, ruhsal bunalımlarına, duygu değişimlerine ve iç konuşmalarına odaklanır. Böylece hikâye, dışsal olaylardan çok, karakterlerin iç dünyalarını ön plana çıkarır. Durum hikâyeleri genellikle açık uçlu metinlerdir; okur, anlatılanı zihninde tamamlamaya yöneltilir. Yazar, hikâyeye çoğu zaman olay akışını yönlendirmek yerine gözlemci bir tavırla karakterlerin düşünce ve duygularını yansıtmaya çalışır. Anlatım, diyaloglar, iç monologlar veya kısa betimlemeler aracılığıyla ilerler. Bu nedenle durum hikâyeleri, olay hikâyelerine kıyasla daha psikolojik, içsel ve betimleyici bir nitelik taşır (Korkmaz vd. 2014). Durum hikâyelerinde amaç, okuyucuda bir merak duygusu değil, bir atmosfer, bir duygu yoğunluğu ve insana dair bir farkındalık uyandırmaktır. Çehov tarzı hikâyenin Türk edebiyatındaki önde gelen temsilcileri arasında Memduh Şevket Esendal, Sait Faik Abasıyanık, Tarık Buğra, Samim Kocagöz, Halikarnas Balıkçısı ve Necati Cumalı yer almaktadır.

Bulgular: Hikâye Örnekleriyle Çözüm Türleri

1. Kapalı Çözüm: Samim Kocagöz'ün "Motor" adlı hikâyesi kapalı çözüm türüyle tamamlanmış bir hikâye örneğidir. Hikâyede Türk köylüsünün ilk defa traktörü kullandığı dönemde yaşadığı sosyal ve bireysel maceralar anlatılır. Hikâye Yusuf Ak'ın bir traktöre sahip olmak için verdiği mücadele üzerine kurgulanmıştır. Yusuf, traktör almak için bankaya kredi başvurusuna gider. Banka müdürü gereken ön ödemenin yeterli olmadığını söyler ve Yusuf'un artık yaşlı olduğunu ve traktöre çok da ihtiyacının olmadığını söyleyerek onu traktör almaktan vazgeçirir. Yusuf köye, tarlasına, oğlunun yanına gider. Bu arada oğlu büyük bir zorluk ve sıkıntı içinde çift sürmektedir. Yan tarlada ise Komşu Mustafa'nın oğlu Mehmet, tarlalarını hiç zorlanmadan traktörle sürmektedir. Yusuf'un oğlu, Mehmet'ten tarlasını sürmesi için yardım ister, ancak Mehmet onu aşağılayarak bu isteğini reddeder. Yusuf ve oğlu bu kaba davranışa çok sinirlenir. Ertesi gün Yusuf tekrar kredi başvurusu için müdüre gider ve gereken ön ödemeyi vererek traktörü almayı kafasına koyduğunu kesin bir dille ifade eder. Müdür, Yusuf'un ısrarı karşısında gereken işlemleri yapar. Hikâye Yusuf'un traktör alma isteğinin sebebini açıklamasıyla son bulur: "Sende hiç evlat var mı müdür bey? Müdür 'iki'cevabını verdi. Allah bağışlasın. Bende yedi tane vardı. Kimi anasının karnında öldü, kimi doğduktan sonra. Bir tek oğlan kaldı elimde. Bu işin ucunda tarla elimden gitse bile oğlumun hatırını yıkamam. Çalışsın ödesin. Hadi hoşça kal" (Kocagöz, 1954, s. 62). "Motor" hikâyesinin sonunda, Yusuf kararını açık biçimde bildirmiş, okura yorum alanı bırakmamıştır. Dolayısıyla hikâye kapalı çözüm türünün bir örneği olarak gösterilebilir.

Refik Halit Karay'ın "Köpek" hikâyesinde Osman, uzun süre önce memleketinden ayrılmış ve Lübnan'da kaçak olarak yaşamaya çalışmaktadır. Gurbet hayatında hayat mücadelesi veren Osman kâğıttan yaptığı çiçekleri ve tabakları satarak geçimini sağlamaktadır. Bir gün yine işe giderken peşine bir köpek takılır. Osman, köpekle aynı kaderi yaşadığını düşünerek onu yanına alır. Köpek, Osman'ın yanında kaldıktan sonra çok daha sağlıklı ve bakımlı olur. Köpek de ilk defa bir insan tarafından sevilip değer görmüştür. Lübnan'da kaçak olarak yaşayan Osman bir gün jandarmalar tarafından yakalanır. Jandarmalar Osman'ı eline bir ip bağlayıp uzun uzun yürütürler. Köpek de arkadan Osman'ı takip eder, onu yalnız bırakmaz. Sınıra geldiklerinde Osman'ı dipçik darbeleriyle sınır dışı ederler ne var ki köpeğin onunla beraber gitmesine izin vermezler. Hikâyenin sonunda Osman'ın sınır dışına gönderilmesinden sonra köpeğin başına ne geldiği açıkça dile getirilmiştir: "Sonra döndü döndü, kıvrıldı; ıslak burnunu karnının tüyleri arasına gömdü ve yaşlı gözlerini daima kovucu, 'Hoşt!' deyici olarak tanıdığı- dünyaya son bir usanç içinde yumdu" (Karay, 2009, s. 59). Hikâye, köpeğin ayrılık sonrası başına gelenler açısından kapalı çözüm örneğidir. Çünkü köpek sahibinin ayrılığına dayanamayıp kederinden ölmüştür. Okurun onunla ilgili bir merakı bir beklentisi ve öngörüsü kalmamıştır.

2. Açık Uçlu Çözüm: Sabahattin Ali'nin **"**Kağnı" hikâyesi gizemli, belirsiz bir sonla biter. Savrukların Hüseyin köyde Sarı Mehmet'i bir tarla meselesi yüzünden öldürür. Ölenin sadece yaşlı annesi vardır. Köy halkı, olayı örtbas etmek ister; imam ve köyün ileri gelenleri yaşlı kadına davacı olmaması için baskı yapar. Kadın, oğlunun acısını bastırarak susar ve şikâyetçi olmaz. Mevlüt Ağa, kadına un, şeker ve keçi göndererek onu ikna etmeye çalışır. Ancak olay daha sonra dışarıdan biri tarafından savcılığa ihbar edilir. İki jandarma köye gelir, ifadeler alınır ve nihayet ceset mezardan çıkarılarak adli tıbba gönderilmek üzere kasabaya taşınır. Hikâyenin sonunda, yaşlı kadın oğlunun kurtlanmış cesedini kağnıya yükler, öküzleri önüne katar ve gece karanlığında tek başına yola çıkar. Hikâyenin çözüm bölümünde köylü kadının oğlunun cesedini taşıyan kağnının arkasından nasıl gittiği tasvir edilir: **"**Kağnı, taşlara çarptıkça, üzerinde bağlı ölüyü iki tarafa fırlatarak ve yükselip alçalan uzun, yanık gıcırtılar çıkararak ve ay ışığının altında ve gecenin sessizliği içinde arkasında hafif bir toz bulutu bırakarak, ağır ağır kendi bildiğine ilerliyordu" (Sabahattin Ali, 2019, s. 13). Hikâyenin çözüm bölümünde yer alan bu tasvir, metnin somut olaylar açısından sona erdiğini gösterse de olaylar sonrası yaşanan belirsizlik açısından devam ettiğini gösterir. Çilekeş annenin kaderi belirsizdir. Ölecek midir? Kasabaya ulaşacak mıdır? Ulaşırsa orada neyle karşılaşacaktır? Okurun beklediği adalet gerçekleşecek midir? Adalet için verilen çaba sonuç verecek midir? Toplumsal yapıda bir dönüşüm olacak mıdır? Bütün bu sorular, hikâyenin sonunda cevapsız kalır ve yazar bu boşluğu okurun sezgisine bırakır.

Açık uçlu çözüm hikâyesinin bir başka örneği Ömer Seyfettin'in "Kaşağı" adlı hikâyesidir. Hikâyenin anlatıcı kahramanı, ailesiyle birlikte içinde bir ahırın da bulunduğu dere kenarındaki bir çiftlik evinde yaşamaktadır. Anlatıcı kahramanın babası otoriter ve baskıcı; annesi ise yaz aylarında çocuklarını çiftlikte bırakıp İstanbul'daki ailesinin yanına uzun süre kalmak üzere giden ilgisiz bir karakterdir. Anlatıcı kahraman ve kardeşi Hasan'ın çiftlikteki en büyük keyifleri atlarla ilgilenmek ve ahırda tımar edilen atları izlemektir. Atların tımar edilmesine merak salan anlatıcı kahraman bir gün çiftlikte çok değer verilen kaşağıyı izinsiz alarak atlar üzerinde denemek ister; ancak tımar esnasında kaşağı kırılır. Babasından korkan çocuk, suçu kardeşi Hasan'ın üzerine atar. Hasan, masum olduğunu söyleyip suçlamayı reddetse de katı yürekli babası buna inanmaz. Otoriter baba, Hasan'ı sert bir üslupla azarlar ve onu çok sevdiği atlardan uzaklaştırır. Masum çocuk evden dışarı çıkmama cezası almıştır. Hasan, uğradığı haksızlık karşısında içine kapanır, psiko-

lojik bunalıma girer ve sonunda hastalanarak hayatını kaybeder. Hikâye anlatıcı kahramanın itiraflarıyla son bulur: "Sabaha kadar yine gözlerimi kapayamadım. Hava henüz ağarırken Pervin'i uyandırdım. Kalktık. Ben içimdeki zehirden azabı boşaltmak için acele ediyordum. Fakat heyhat, zavallı mâsum kardeşim, o gece ölmüştü. Sofada çiftlik imamıyla Dadaruh'u ağlarken gördük. Babamın dışarı çıkmasını bekliyorlardı" (Ömer Seyfettin: 2023, s. 15).Hikâyenin sonunda birçok belirsizlik ve anlam boşluğu vardır. Anlatıcının iç dünyasında neler yaşadığı aktarılırken sonrasında nasıl bir ruh haline evrildiği, netlik kazanmamıştır. Ayrıca Hasan'ın ölümünden sonra aile içinde neler yaşandığı, babanın oğlunun ölümüne sebep olmasından dolayı suçluluk duygusuna kapılıp kapılmadığı veya anlatıcı kahramanın suçunu itiraf etmesinden dolayı babasının ona nasıl davrandığı cevapsız kalmıştır.

3. Şaşırtıcı Çözüm: Ahmet Ümit'in **"**Dilin Kemiği**"** hikâyesi, şaşırtıcı çözüm türüne örnek bir metindir. Hikâyede haber spikerleri arasında yaşanan mesleki yozlaşmaya karşı işlenen planlı bir cinayet anlatılır. Hikâye derin bir ahlaki sorgulama içeren ve dramatik biçimde sonlanan ve okuru şaşırtan bir sürprizle çözümlenir. Başkomiser Nevzat ve yardımcısı Ali, televizyonda canlı yayında aniden ölen genç ve şımarık bir VJ'in ölümünü araştırırlar. Hikâyenin serim bölümünde cinayet planının bir parçası olan zehirli kahveyi kimin hazırladığı ve bardakların nasıl karıştığı gibi şüphe uyandıran konulara odaklanılır. Okurun zihninde cinayeti kimin işlediğine dair bir tahmin bu bölümde belirir. Ancak çözüm bölümünde hiç beklenmedik biçimde yaşlı ve kibar eski sunucu Tahir Tahtacı'nın bu cinayeti bilinçli ve planlı bir şekilde işlediği ortaya çıkar. Okurun güvenini kazanmış bir karakterin katil olarak ortaya çıkması, üstelik cinayeti mesleki hırsından dolayı işlemesi hikâyenin beklenmedik bir şekilde bitmesine sebep olmuştur. Hikâyenin sonunda katilin yaptığı açıklamalar şaşırtıcıdır: "Başka seçeneğim yoktu. Gözlerimin önünde bütün hayatımı adadığım değerler yok olup gidiyordu. Buna daha fazla katlanamazdım. Sunuculuk mesleğinin ayaklar altına alınmasına göz yumamazdım. Beni çoktan unutan vefasız kamuoyuna, ölmeden önce bu konudaki görüşümü etkili bir şekilde duyurmalıydım. Ve bu toplumu etkileyebilecek yol cinayetti. Çaresizlik içinde bu cinayeti işledim. Daha iyi bir yolu olsaydı inanın onu denerdim" (Ümit, 2003, s. 64).

Mesleki hırsları uğruna genç meslektaşını öldüren Tahir Tahtacı, hikâyenin sonunda soğukkanlı bir katile dönüşerek olay örgüsünün seyrini dramatik şekilde altüst eder. Tahir Tahtacı genç bir spikeri işinde liyakatsiz gördüğü için acımasızca öldürmüştür.

Amerikalı yazar O. Henry'nin "Son Yaprak" hikâyesi şaşırtıcı çözüm örneği olarak dikkat çeker. Hikâye, New York'un Greenwich mahallesinde yaşayan Sue ve Johnsy'in dostluk ve fedakârlık üzerine kurulan duygusal ilişkilerini anlatır. Johnsy sonbaharda yakalandığı zatürre nedeniyle hastalanır ve ruhsal bir çöküntü içine girer. Yaşamdan umudunu kesen Johnsy, her gün pencere kenarından görebildiği sarmaşık yapraklarını saymakta, sarmaşıktan eksilen her bir yaprakla kendi ömrü arasında ilişki kurmaktadır. Johnsy, eksilen her bir yaprak gibi ömür günlerinin de gün geçtikçe azaldığına ve her geçen gün ölüme yaklaştığına inanmaktadır. Sue, tükenmişlik sendromu yaşayan Johnsy'yi hayata bağlamaya çalışsa da bunda başarılı olamamaktadır. Genç kızların yaşlı alt komşuları ressam Behrman, Johnsy'nin durumunu öğrenince, sarmaşığın göründüğü duvara harika bir yaprak resmi çizer. Resim gerçeğinden ayırt edilmeyecek kadar ustalıkla yapılmıştır. Hasta Johnsy, gerçek bir ağaç yaprağı sandığı bu yapraktan ilham alarak her geçen gün hayata daha tutunur ve iyileşme sürecine girer. Fakat bu sırada iyi kalpli yaşlı ressam zatürreye yakalanır ve kısa bir süre sonra ölür. Ressam soğuk bir kış gününde iki gün boyunca yaprak resmini çizmek

için uğraşmış, zayıf bedeni soğuğa karşı dayanamadığı için bu sırada zatürre hastalığına yakalanmış ve ölmüştür. Okur, genç kıza umut veren yaprağın gerçek bir yaprak değil usta bir sanatçının fırçasından çıkan resim olduğunu çözüm bölümünde Sue'nin anlatımıyla öğrenir: "Sana bir şey söylemem lazım beyaz fare, Bay Behrman hastanede zatürreden ölmüş, hastanede sadece iki gün kaldı, kapıcı onu odasına geldiği ilk gün bulmuş, giysileri, ayakkabısı sırılsıklam ve buz gibiymiş, bu berbat gece boyunca nerede olduğunu bilmiyorlar, sonra hala yanan bir fener bulmuşlar, bir de merdiven... Yerinden sürüklenerek çekilmiş, sonra oraya buraya dağılmış fırçalar ve üzerinde yeşil ve sarı rengi boya olan resim paleti... Ve pencereden bak hayatım, duvarın üzerindeki son yaprağa bak, o kadar rüzgâra rağmen onun niçin hiç düşmediğini, kopmadığını merak etmedin mi? Ah hayatım, o yaprak Behrman'ın başyapıtıydı: Son yaprak düştüğü gün duvara senin için bir yaprak resmi çizmişti" (Henry, 2014, s. 140).

Hikâyenin çözüm bölümünde okuru şaşırtan ikinci bir konu yaşlı ressamın ölüm sebebidir. İyi kalpli fedakâr ressam, yağmur ve fırtınaya rağmen gece boyunca çalışmış hasta kızın ümitle sarılacağı bir yaprak çizmiştir. Fakat bu sırada zayıf bedeni zatürreye yakalanmış, bu hastalık ölümüne sebep olmuştur. Bu beklenmedik trajik son, okuru şaşırttığı gibi hikâyenin okur üzerindeki etkisini arttırmıştır.

4. Döngüsel Çözüm: Ömer Seyfettin'in "Falaka" hikâyesi kurgulama tekniği açısından döngüsel bir çözüm örneği sunan bir olay hikâyesidir. Hikâyenin başlangıcı ile sonu arasında tematik ve duygusal bir döngü kurulmuştur. Hikâye "Çocukluk hatıralarından" başlığıyla açılır ve anlatılan hatırayla ilişki şu cümlelerle tamamlanır: "Şimdi ben kimi hapşırırken görsem pek küçükken yaptığım bu tuhaf muzipliği hatırlarım. Gülümserim. Kalbimde belirsiz bir acı sızlar. Benim sebebime hocalıktan kovulan, ihtimal aç kalan bu aksakallı, fakir ihtiyarın zavallı hayali karşıma dikilir. Zaman geçtikçe hafifleyecek yerde, daha ziyade ağırlaşan bir vicdan azabı duyarım. Fakat… Fakat, bunun gibi, hayattaki her gülünç şeyin altında görünmez bir facia yok mudur?" (Ömer Seyfettin, 2007, s. 67). Bu ifadeler, serim bölümünde çocukluk mekânında başlayan olayın şimdiki zamandaki anlatıcı bilinciyle yeniden yaşanması anlamına gelir. Hikâye zaman bakımından dairevi bir yapıya sahiptir: çocuklukta başlayan olay, yetişkinlikte hatırlanarak tamamlanır. Dolayısıyla anlatı mekânsal, zamansal ve duygusal olarak başlangıç noktasına geri döner."Falaka"da bu tekrar, hatırlama eylemi aracılığıyla kurulmuştur. Anlatı başladığı çocukluk sahnesine doğrudan dönmez; fakat o sahneyi bilinç düzeyinde yeniden üretir. Böylece hikâye "anlatıcı bilinci" ekseninde kapanan bir çember oluşturur.

Peyami Safa'nın *"Anadolu'da Bir Gece"* adlı hikâyesi, anlatıcının Anadolu yolculuğu sırasında tanık olduğu bir olaydan hareketle kurguladığı, gerçekçi gözlemlerle örülmüş bir anlatıdır. Hikâye, "Bu çocuğa Anadolu'da rastladım" (Safa, 1980, s. 328) cümlesiyle başlar, "O günden sonra, Anadolu konuşulduğu zaman, bu küçük arabacıyı anarım. Onun yanık, esmer yüzünde siyah, parlak gözlerinde, destani kahramanlığımızın izlerini bulur, azametli mazimizin gururunu duyardım." (Safa, 1980, s. 333) cümleleriyle de sona erer. Hikâyenin serim bölümünde anlatıcı, Anadolu'da karşılaştığı on üç ond ört yaşlarındaki bir arabacı çocukla yaptığı yolculuğu ve bu süreçte tanık olduğu cesaret dolu anları aktarır. Çocuğun zor şartlar altında bile metanetini koruması, Anadolu insanının direnişçi ve gururlu karakterini temsil eder. Bu olay örgüsü, hikâyenin sonunda anlatıcının çocuğu yeniden hatırlamasıyla anlam bakımından kapanır. Başlangıçta "rastlama" fiiliyle somut bir karşılaşma olarak sunulan olay, çözümde "anımsama" fiiliyle soyut bir belleğe dönüşür. Dolayısıyla serimde anlatılan tanıklık, çözümde duygusal bir hatırlamaya dönüşerek an-

latıyı dairesel bir biçimde tamamlar. Bu yönüyle metin, Kıran ve Eziler Kıran'ın (2007) tanımladığı biçimiyle "serim bölümünde anlatılan kişi veya temanın çözümde yeniden ortaya çıkarak metne çember biçiminde bir bütünlük kazandırması" anlamındaki döngüsel çözüm yapısını sergiler. Peyami Safa, bu teknikle hem olay örgüsünü kapatır hem de anlatının duygusal eksenini "kahraman Anadolu çocuğu" etrafında yeniden örerek metne tematik bir birlik kazandırır.

5. Simgesel Çözüm: Dünya edebiyatının seçkin yazarı Gogol'un "Burun" hikâyesi simgesel çözüm türünün en güzel örnekleri arasındadır. Hikâyenin ana kahramanı Binbaşı Kovalev bir sabah burnunun nasıl olduysa yüzünden ayrılıp kaybolduğunu fark eder. Kovalev'in burnu ilginçtir ki bir insan gibi sokaklarda resmî kıyafetle dolaşmakta ve kiliseye gitmektedir. Binbaşı Kovalev uzun süre burnunun peşine düşer. Onun yaşadığı sosyal çevrede burun vücudun diğer organlarından farklı olarak bireye sosyal statü kazandıran değerli bir organdır. Kovalev, kayıp burnundan ümidini keseceği sırada esrarengiz biçimde tekrar burnuna kavuşur. Fakat hikâye boyunca Kovalev'nin burnunun nasıl kaybolduğu ve nasıl tekrar dönüp yüzünde belirdiği açıklanmaz. Gerçek hayatın bütünüyle dışında akıl ve mantık kurallarına aykırı bir konu üzerine kurgulanmış "Burun" aslında bütünüyle simgesel bir değer taşır. Hikâyede burnun kaybolması fiziksel bir olay gibi anlatılsa da aslında kişinin kimlik, sosyal statü ve birey olarak değer görme kaygısını simgeler. Hikâyede burnun üst düzey bir devlet memuru gibi davranması, sosyal hayatta bürokratik yapının birey üzerinde kurduğu baskıyı yansıtması açısından dikkat çekicidir. Binbaşı'nın burnunu yitirmesi ve sonrasında uzun süre ona ulaşamaması, kendi benliğini yitirmesine ve unvanının aslında ona hükmettiğine işaret eder. Burun, özellikle 19. yüzyıl Rus toplumunda insanın sosyal kimliği ve görünürlüğüyle eşdeğer tutulur. Toplumda ayrıcalıklı sınıf olan "memurların dünyasında her bir simgenin önemi büyüktür. Çünkü simgeler memurun içine dâhil olduğu 'kast'ı temsil eder" (Bilecen, 2014, s. 63). Nitekim hikâye de bu kast sisteminin eleştirisi üzerine kurgulanmıştır. Hikâye olayların bir sonuca bağlanması yerine, şaşkınlık ve merak hissi uyandıracak şekilde sona erer. Hikâye sonunda burun bir metafor olarak kullanılıp asıl verilmek istenen mesaja vurgu yapılır: "Aslına bakacak olursanız, yukarıda birincisi, ikincisi diye sıralamaya başladığımız şıkları çoğaltıp üçüncüsü, hatta dördüncüsü diye uzatıp gidebiliriz... Kabul etmek gerekir ki pek çok yerde pek çok anlamsızlıkla karşılaşıyoruz... Öte yandan, şöyle derinlemesine düşünecek olursanız, apaçık belli ki bu işin içinde bir iş var ve de bütün bunların bir anlamı... Kim ne derse desin, dünyada bu türden şeyler oluyor, çok seyrek de olsa oluyor" (Gogol, 2010, s. 62).

Gogol, hikâyenin bu çözüm bölümüyle gerçek hayatta yaşanılan her tuhaflığın ardında çözülmesi gereken bir simgenin olduğunu belirtmiş olur. Bu da hikâyenin simgesel çözüm türüyle bitirildiğinin açık bir göstergesidir.

Simgesel çözümün bir başka örneği Mustafa Kutlu'nun "Beyhude Ömrüm" adlı hikâyesidir. Hikâye, Gülpaşa Çavuş'un oğlu adıyla tanıtılan bir çiftçinin, babasından kalan ıssız ve bakımsız bir tarlayı verimli ve bereketli bir bahçeye dönüştürmek için verdiği mücadeleyi anlatır. Başkahraman, köydeki birçok engellemelere, dedikodulara, özellikle de muhtarın sert düşmanlığına rağmen kararlılıkla çalışır ve sonunda hayal ettiği bahçeyi kurar. Ancak bu defa ailesi ile ilgili farklı sorunlar ortaya çıkar: "Oğulları büyükşehre göç eder, baba ocağı ıssız kalır ve eşi birden hastalanarak hayata veda eder. O da yalnız ve yaşlı bir kimse olarak ömrünün geri kalanını bütün hayatını geçirmiş olduğu bu köyde tüketir. Bu vakitlerde köy artık eski zenginliğini ve canlılığını kaybetmiş vaziyette tasvir edilir. Hemen herkes buradan uzaklaşmıştır. Gençler ve ticaret yapanlar, sevdalılar ve meraklılar şehre göçmüştür" (Turna, 2015, s. 201).

Hikâyenin sonunda, ihtiyar çiftçi büyük emeklerle kurduğu bahçede çalışırken ayağını kırarak ölür. İhtiyar çiftçi bahçede yaralandığı anda yardımına koşacak hiç kimseyi bulmaz. Üstelik hava karanlık ve aşırı soğuktur. Acılar içinde kıvranan ihtiyar, üstüne yağan karlar altında donarak can vermiştir. Hikâye bu şekilde trajik bir sonla biter. Hikâyede "sırasıyla insanın dünyaya gelişi, buradaki macerası ve bu dünyadan göçüşü tahkiye yoluyla anlatılır" (Beşenk, 2013, s. 15). Hikâyenin çözüm bölümünde kahramanın içinde bulunduğu zor şartlara rağmen hayata ve tabiata güzel tarafından bakarak huzur bulduğu görülür: "Kar hızlandı. Mübarek ne güzel de dökülüyor. Yüzüme gözüme konuyor. Bunlar kar tanesi mi yoksa gökten beyaz meyve çiçekleri mi dökülüyor. Her yan karanlık ve soğuk. Peki, ben niçin bir bahar bayramına bakıyorum. Ne zaman açıldı bu çiğdemler, nerden çıktı bu nevruz? Kuzular oynaşıyor kırlarda, kızlar yemlik topluyor. İşte kuş sesleri ve bu da Islak Kaya'dan fışkıran pınar. (…) Aman Allah'ım ne güzel, ne güzel. Yağsın durmadan yağsın ve örtsün üstümü bu çiçek kokuları, neredeyim ben?" (Kutlu, 2007, s. 122). Kahraman yıllarca uğraş verdiği ne var ki bir türlü aradığı huzuru bulamadığı bahçede ölürken belki de ilk kez tabiatı bir huzur atmosferi içinde resmeder. Yazar, hikâyenin çözüm bölümünde her insanı doğal olarak ürküten ölüm temasını doğrudan vermek yerine, tabiat unsurları ve pastoral imgelerle dolaylı ve çok katmanlı biçimde verir. Bu bağlamda, son sahne simgesel çözüm tekniğinin estetik bir örneği olmuştur. Anlatımda kar, arınma, sonsuzluk, huzur ve teslimiyeti simgeler.

6. Didaktik Çözüm: Ömer Seyfettin'in "Pembe İncili Kaftan" hikâyesi Muhsin Çelebi'nin şahsında onurlu bir insanın taşıması gereken vasıfları anlatmak üzere kurgulanmıştır. Dolayısıyla hikâye didaktik çözüm türünün bir örneği olarak gösterilebilir. Osmanlı padişahı Yavuz Sultan Selim, İran şahının Osmanlı elçilerini küçük düşürmesi üzerine, devletin onurunu koruyacak bir elçi arar. Bu görevi kendi isteğiyle üstlenen Muhsin Çelebi, bütün varlığını satarak görkemli bir kaftan yaptırır ve Osmanlı vakarını temsil etmek için İran'a gider. Şah İsmail'in karşısında hiçbir taviz vermeden padişahını ve devletini en yüksek vakar içinde temsil eder. Dönüşünde hiçbir ödül beklemeden mütevazı bir hayata döner; kalan ömrünü fakirlik içinde ama onurla sürdürür. Hikâyenin çözüm bölümünde, yazar olayın dramatik yönünü tamamladıktan sonra, kahramanın yaşamını sade fakat anlamlı bir erdem tablosu olarak sunar. Hikâyenin çözüm bölümünde, yazar olayın dramatik yönünü tamamladıktan sonra, kahramanın yaşamını sade fakat anlamlı bir erdem tablosu olarak sunar. Metnin sonunda yer alan şu cümleler bu bakışın en açık ifadesidir: "Fakat eski zengin Muhsin Çelebi, bu kaftan için girdiği borçları verip çiftliğini, mandırasını, îradlarını rehinden kurtaramadı. Elçilikten yâdigâr kalan atı ile murassâ takımını satıp Kuzguncuk'ta minimini bir bahçe aldı. Onu ekip biçti. Çoluğunun çocuğunun ekmeğini çıkardı. Ölünceye kadar Üsküdar pazarında sebzevatçılık etti. Pek fakir, pek acı, pek mahrum bir hayat geçirdi. Ama yine ne kimseye boyun eğdi, ne de bütün servetini bir anda yere atmakla gösterdiği fedâkârlığa dair gevezelikler yaparak boşu boşuna pohpohlandı!" (Seyfettin, 1974, s. 93).Hikâyenin bitiş türü sosyal ve kültürel değerlerle örülmüş bir didaktik bitiş örneğidir. Yazar, Muhsin Çelebi'nin şahsında Türk toplumunun ideal ahlaki tipini inşa eder: Vatanı için her türlü fedakârlığı göze alan, karşılıksız hizmet eden, tevazu sahibi, kanaatkâr ve onurlu birey. Seyfettin'in anlatıcı sesi, olay örgüsünü tamamladıktan sonra karakterin hayat hikâyesini toplumsal bir ahlak öğretisine dönüştürür. Bu yönüyle hikâye, didaktik çözüm türüne örnek teşkil eder; çünkü son bölümde olay, yalnızca bireysel bir kaderin tamamlanmasıyla değil, erdem, görev bilinci ve tevazu gibi kültürel değerlerin yüceltilmesiyle anlam kazanır.

Refik Halit Karay'ın "Testi" adlı hikâyesi didaktik çözümle sona erer. Hikâyede yazarın Lübnan'da geçen sürgün hayatı sırasında, bir köylü gencin testiden su içerken boğazına eşek arısının

kaçması sonucu yaşadığı ölümcül tehlike anlatılır. Hikâye, okuru, kırsal kesimde yaşayan insanların cehaleti ve zorlu hayat şartları konusunda düşündürür. Hikâyede anlatılan olaya göre Lübnan köylerinde ilginç bir su içme âdeti vardır. Susayan köylüler su ihtiyaçlarını dudaklarını testiye değdirmeden içmeye çalışmaktadırlar. Köylerde su bardağı kullanılmamaktadır. Köylülerden bir genç de testiden su içerken gırtlağına eşek arısı kaçmış ve ciddi bir ölüm tehlikesi yaşamıştır. Yazar, ertesi gün aynı testiden hiç çekinmeden su içen bir başka genci görünce şaşkınlık duymuştur. Hikâyenin sonunda bu şaşkınlığını "Emin olunuz, bütün bildiğimiz hayvanların içinde en ihtiyatsız ve en ibret almazı insandır" cümleleriyle dile getirir (2009, s. 31*).* Refik Halit, hikâyenin bu çözüm bölümüyle birlikte, sadece gözlemlediği bir olayı değil, insan doğasının ders almaya karşı olan kayıtsızlığını da sorgulamış olur. Böylece hikâyede bireysel olarak şahit olduğu bir olaya evrensel bir mesaj katarak didaktik bir çözümle sonuçlandırmış olur. Yazar, sosyal gerçeklilikle kaleme aldığı hikâyesinde özellikle eğitim düzeyi düşük Orta Doğu toplumlarında sağlık ve hijyen gibi temel konuların bile hâlen yeterince önemsenmediğine dikkat çeker.

7. Karma Çözüm: Sabahattin Ali'nin Sırça Köşk adlı hikâyesi, toplumdan kopmuş, asalak bir sınıfın halkın saflığından ve cehaletinden yararlanarak onları şatafatlı ve eğlenceli hayatlarına nasıl alet ettiklerini anlatan çok katmanlı bir hikâyedir. Hikâye yazar anlatıcının sosyal eleştirileriyle biter. Bu sosyal eleştiri simgesel bir değer taşır: "İhtiyarlar çocuklarına ondan bahsederlerken, şu nasihati vermeyi unutmazlarmış: Sakın tepenize bir sırça köşk kurmayınız. Ama günün birinde nasılsa böyle bir sırça köşk kurulursa, onun yıkılmaz, devrilmez bir şey olduğunu sanmayın. En heybetlisini tuzla buz etmek için üç beş kelle fırlatmak yeter" (Sabahattin Ali*,* 2022, s. 87)*.*

Hikâye, doğrudan bir toplumsal öğüt ile sona ermektedir. Yukarıdaki son cümle, hem ahlaki hem de siyasal bir mesaj taşır. Hikâyenin çözüm bölümünde geçen "Sakın tepenize bir sırça köşk kurmayınız." ve "en heybetlisini tuzla buz etmek için üç beş kelle fırlatmak yeter" ifadeleri simgesel bir anlam taşır. Halka dağıtılan dili, gözü ve kulağı çıkarılmış keller aslında dilsiz, düşüncesiz ve sağır bırakılan halkı simgeler. Halk iktidarın oyunlarıyla gerçeği görmez, anlamaz ve anlatmaz hale getirilmiştir. Sabahattin Ali köşke üç beş kelle fırlatmak metaforuyla "gönüllü veya zorunlu kulluktan kurtulup birey olmak ve kaybedilen bilinci yeniden kazanmak için birilerinin kendini feda etme riskini alması gerektiğini ifade eder" (Yiğitoğlu, 2021, s. 191). Görüldüğü gibi "Sırça Köşk", didaktik ve simgesel çözüm türlerinin birlikte kullanıldığı bir hikâye örneğidir. Hikâye, didaktik yönüyle okuru sosyal ve siyasal sömürüye karşı uyanışa çağırır, simgesel yönüyle okurun eleştirel ve estetik düşünme becerisini geliştirir.

Olay hikâyesi türünün en önemli temsilcilerinden biri olan Guy de Maupassant, "Gerdanlık" adlı hikâyesi hem açık uçlu, hem şaşırtıcı, hem de didaktik bir son kullanarak karma bir çözüm örneği sunar. Maupassant, bu hikâyede sıradan bir olay örgüsü üzerinden insanın içsel zaaflarını, toplumsal statü arayışını ve ahlaki değerlerle çatışmasını ustalıkla işler. Hikâyenin başkahramanı Mathilde Loisel, zenginlik ve gösterişli bir yaşam arzusuyla dolu bir karakterdir. Eşi Bay Loisel, bir devlet memuru olarak mütevazı şartlarda yaşamasına rağmen, eşini mutlu etmek için elinden gelen her türlü fedakârlığı gösterir. Bir gün çalıştığı bakanlık tarafından düzenlenen görkemli bir baloya davet edilen çift için bu davet, Mathilde açısından bir hayalin kapısı olur. Ancak Mathilde, baloya uygun bir elbisesi ve mücevheri olmadığını söyleyerek katılmak istemez. Bunun üzerine eşi, elbiseyi alabileceğini, fakat takı olarak zengin arkadaşı Bayan Forestier'den bir gerdanlık ödünç almasının uygun olacağını belirtir. Mathilde, arkadaşından aldığı ışıltılı gerdanlığı takarak baloya katılır ve gecenin dikkat çeken kadını hâline gelir. Ancak gece sonunda gerdanlığı kaybet-

tiğini fark eder. Çaresizlik içinde aramalarına rağmen kolyeyi bulamazlar ve aynı görünüme sahip yeni bir gerdanlık satın almak zorunda kalırlar. Bu borcu ödeyebilmek için çift, on yıl boyunca ağır bir yoksulluk içinde yaşar. Yıllar sonra Champs-Élysées'de tesadüfen karşılaştığı Bayan Forestier'e tüm gerçeği anlatan Mathilde, onun şu sözleriyle sarsılır: "Ah zavallı Mathildeciğim, benimkisi yalnız bir taklitti. Olsa olsa yalnız beş yüz frank eder" (Maupassant, 2005, s. 152). Bu diyalog, hikâyenin üç yönlü bir çözüm sunduğunu ortaya koyar: "açık uçlu", "şaşırtıcı" ve "didaktik". Açık uçluluk, metnin sonunda Bayan Forestier'in Mathilde'e yeni bir gerdanlık verip vermediğinin belirsiz bırakılmasından kaynaklanır. Şaşırtıcı yön ise, olayların beklenmedik biçimde sonuçlanmasıdır. Okur, Mathilde'in tüm çabasının ve çektiği sıkıntıların boşuna olduğunu öğrenir. Böylece Maupassant, güçlü bir ironi aracılığıyla okurun adalet duygusunu sarsar. Öte yandan, öykünün didaktik yönü, ahlaki bir mesajın açık biçimde verilmesinde kendini gösterir. Maupassant, bireyin toplumsal statü tutkusu ve gösteriş merakı karşısında dürüstlüğün yüceliğini vurgular. Nitekim Atmaca ve Yalçın'ın da belirttiği üzere, "Hikâye dürüstlüğün ne kadar gerekli bir erdem olduğunu göstermektedir; Mathilde arkadaşına gerçeği söylemiş olsaydı, kolyeyi kolayca değiştirebilecek ve bu kadar sene yoksulluk çekmeyecekti" (Atmaca ve Yalçın, 2020, s. 188). Bayan Forestier'in de olayı olduğu gibi anlatması, Mathilde'nin za'fından yararlanmaması eğitsel mesaj içerir. Sonuç olarak "Gerdanlık", hem sağlam olay örgüsü hem de ahlaki bir dersle bitişi bakımından Maupassant'ın olgun dönem olay hikâyeciliğinin özgün bir örneği olarak değerlendirilebilir. Yazar, sade bir anlatım formu içinde gerçeklik, ironi ve etik mesajı bir araya getirerek, edebiyatta didaktik çözümün klasik modelini oluşturmuştur.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada klasik hikâyelerin temel yapısını oluşturan serim, düğüm ve çözüm bölümleri tür özelliklerine göre sınıflandırılmıştır. Çalışmada örneklendirmeler çözüm türleriyle sınırlı tutulmuştur. Yapılan değerlendirmeler sonucunda "kapalı çözüm", "açık uçlu çözüm", "şaşırtıcı çözüm", "döngüsel çözüm", "simgesel çözüm", "didaktik çözüm" ve "karma çözüm" adı altında yedi çözüm türü belirlenerek bu türler Türk ve dünya edebiyatının seçkin ikişer örneği ile desteklenmiştir. Araştırma kapsamında hikâyelerin çözüm bölümlerine bakıldığında her birinin farklı yapısal ve tematik özellikler gösterdiği ortaya çıkmıştır. Her bir çözüm türü, yazarın anlatı stratejisini, bakış açısını ve okurla kurmak istediği ilişkiyi yansıtan bilinçli bir tercihin sonucudur. Bu nedenle çözüm türlerinin, hikâye yazma sürecinde kurgu inşasında stratejik bir rol üstlendiği söylenebilir. Çözüm analizlerden elde edilen bulgulara göre "kapalı çözüm", klasik gerçekçi anlatıların tamamlayıcı bir unsuru olarak kesinlik ve kapanış hissi oluşturmaktadır. "Açık uçlu" çözüm, okuru aktif yorumlayıcı konuma getirerek metne çokanlamlılık kazandırmaktadır. "Şaşırtıcı çözüm", beklentilerin dışına çıkan final yapısıyla hem okurun zihinsel dikkatini diri tutmakta hem de anlatıda dramatik yoğunluğu artırmaktadır. "Döngüsel çözüm", hikâyenin başı ile sonu arasında hem şekilsel hem de tematik bir kapanış sunmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen hikâyelerde döngüsel çözümlerin özellikle hatıralar üzerine kurgulanan hikâyelerinde kullanıldığı dikkat çekmektedir. "Simgesel çözüm", semboller, metaforlar ve çok katmanlı simgeler aracılığı ile hikâyenin anlam derinliğini ve estetik değerini arttırmaktadır. "Didaktik çözüm", okura hikâyeden çıkarılabilecek sonuçları verilmek istenen mesajları sunmaktadır. Karma çözüm, birden fazla çözüm türünün iç içe geçtiği hikâyelerde hem yapısal hem de tematik zenginlik sunmakta; okura hikâyeyi farklı açılardan değerlendirme imkânı tanımaktadır. Elde edilen verilere göre özellikle karma çözümler, hikâyenin hem sembolik hem de estetik düzeyde yorumlanmasına imkân verirken, metnin okurun üzerindeki etkisini arttırmaktadır. Çalışmadan çıkan bir diğer sonuca

göre hikâyelerin çözüm bölümleri sadece biçimsel bir kapanış unsuru değil aynı zamanda metnin duygusal, düşünsel ve estetik boyutlarını derinleştiren işlevsel bir yapıya sahiptir. Ayrıca hikâyelerdeki çözüm bölümleri serim ve düğüm bölümleriyle hem yapısal hem de tematik açıdan sıkıca birbirine bağlıdır. Serim bölümünde kurgulanan tematik yapı ve karakter altyapısı, düğümdeki çatışma ve gelişmelerin yönlendirmesiyle çözüm aşamasına taşınır. Dolayısıyla hikâyelerin üç temel yapısının tür özelliklerine göre bir bütün halinde incelenmesi metinlerin edebî niteliğini ortaya koyması açısından önemlidir.

Çalışmada hikâyelerin sadece çözüm bölümleri hikâye örnekleri ile açıklanmıştır. Farklı bir çalışmada hikâyelerin serim ve düğüm bölümleri de tür özelliklerine göre incelebilir. Yapılan bu tür çalışmalar özellikle ortaöğretim ve üniversite düzeyi metin tahlillerine farklı bir bakış açısı getirebilir.

Sonuç itibariyle bu çalışmada geliştirilen tür sınıflandırması, kesin ve son biçimi verilmiş bir model olarak değil; gelecekte yapılacak araştırmalarda geliştirilebilir, çeşitlendirilebilir ve sınanabilir bir kuramsal çerçeve önerisi olarak sunulmuştur. Bu yönüyle çalışma, olay hikâyelerinin çözüm bölümlerini biçimsel ve tematik bakımdan sınıflandırmakla kalmayıp, Türk hikâyeciliğinde çözüm kurgusu üzerine yeni bir tartışma ve değerlendirme alanı açmayı da amaçlamaktadır.

Extended Abstract

This study demonstrates that a different analytical method can be applied by considering the exposition, rising action, and resolution sections of narrative texts. The primary objective of the study is to propose a theoretical framework for examining the resolution section, one of the most important sections of the story genre, from a structural and thematic perspective. For this purpose, the exposition, rising action, and resolution sections are classified structurally and functionally. Within the framework of the theoretical information provided, only the resolution section is explained with story examples. This study aims to make a theoretical contribution to story analysis techniques in literary studies and to create a theoretical and applied sample for developing students' text analysis, comprehension of fictional structure, and critical reading skills in Turkish language education. The study was conducted using document analysis, a qualitative research method. Document analysis is a method that enables the systematic examination of written and visual documents.

The research sample consists of Samim Kocagöz's "Motor", Refik Halit Karay's "Köpek" and "Eskici", Sabahattin Ali's "Kağnı" and "Sırça Köşk" Ömer Seyfettin's "Kaşağı", "Falaka" and Ömer Seyfettin's "Pembe İncili Kaftan", Ahmet Ümit›s "Dilin Kemiği" Mustafa Kutlu's "Beyhude Ömrüm" O. Henry's "Son Yaprak" and Gogol's "Burun", Peyami Safa's *"Anadolu'da Bir Gece"* These stories were selected from among those deemed to contribute to the conceptual framework of the study. Therefore, the study's limitations were determined by purposive sampling. Purposeful sampling is a sampling strategy in qualitative research that allows the researcher to select examples rich in information and directly related to the research problem according to predetermined criteria. In this context, the stories included in the study were selected from texts that could meet the specified solution types (closed, open, circular, symbolic, didactic, etc.).

An examination of the solution sections of the stories within the scope of the research revealed that each exhibited distinct structural and thematic characteristics. Each solution type is the result of a conscious choice reflecting the author's narrative strategy, perspective, and the relationship

they wish to establish with the reader. Therefore, it can be said that solution types play a strategic role in constructing the plot during the story writing process. Findings from the solution analyses indicate that the "closed solution," as a complementary element of classical realistic narratives, creates a sense of finality and closure. The "open-ended" solution, by placing the reader in an active interpretive position, adds polysemy to the text. The "surprise solution," with its final structure that defies expectations, both maintains the reader's mental attention and increases the dramatic intensity of the narrative. The "circular solution" offers both formal and thematic closure between the beginning and end of the story. It is noteworthy that in the stories examined within the scope of the research, circular solutions are particularly used in stories constructed around memories. The "symbolic solution" enhances the depth of meaning and aesthetic value of the story through symbols, metaphors, and multilayered icons. The "didactic solution" presents the intended messages to the reader, revealing the conclusions that can be drawn from the story. The multilayered solution offers both structural and thematic richness in stories where multiple types of solutions are intertwined, allowing the reader to evaluate the story from different perspectives. According to the data obtained, mixed solutions, in particular, allow the story to be interpreted on both symbolic and aesthetic levels, while enhancing the text's impact on the reader. Another conclusion from the study is that the resolution sections of the stories are not only a formal closure element but also possess a functional structure that deepens the emotional, intellectual, and aesthetic dimensions of the text. Furthermore, the resolution sections of the stories are closely interconnected with the exposition and rising action, sections, both structurally and thematically. The thematic structure and character structure constructed in the exposition section are carried to the resolution stage, guided by the conflicts and developments at the rising action, Therefore, examining the three basic structures of the stories as a whole according to their genre characteristics is important for revealing the literary quality of the texts.

In this study, only the resolution sections of the stories are explained with story examples. A separate study could also examine the exposition and rising action of the stories according to their genre characteristics. Such studies could bring a different perspective to text analysis, particularly at the secondary and university levels.

In conclusion, the genre classification developed in this study is presented not as a definitive and finalized model, but as a theoretical framework that can be developed, diversified, and tested in future research. In this respect, the study not only classifies the resolution sections of event stories formally and thematically, but also opens up a new discussion on resolution construction in Turkish storytelling.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Aktaş, Şerif (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemelerine Giriş*. İstanbul: Akçağ Yayınları.

Aktaş, Ş. ve Gündüz, O. (2004), *Yazılı ve Sözlü Anlatım: Kompozisyon Sanatı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Aristoteles (1987). *Poetika*. çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Barthes, R. (2006). S/Z**,** çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Beşenk, G. (2013), "Mustafa Kutlu'nun 'Beyhude Ömrüm' Adlı Eserinde 'Toprak İmgesi'. *3 Aylık Edebiyat Düşünce Dergisi*. 1, 15-20.

Bilecen, T. (2014), "Gogol'un "Burun'undan Cevdet Kudret'in 'Kulak'ına Memurluk Halleri". *Folklor/Edebiyat*. 20.78.2, 61–69.

Bolat, A. (2014). "Modernist Öykü Postmodernizm Sızdıran Öyküler: Tanrı Beni Görüyor mu?" *Mavi Yeşil Dergisi*. 6-11

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2024). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Pegem Akademi.

Carroll, Noel (2007), "Narrative Closure". *Philosophical Studies*. 135, 1–15. DOI 10.1007/s11098-007-9097-9

Chatman, Seymour Benjamin (1980), *Story And Discourse: Narrative Structure İn Fiction And Film*. Ithaca: Cornell University Press.

Çetişli, İ. (1989). *Memduh Şevket Esendal İnsan ve Eser*. Doktora Tezi, Elâzığ: Fırat Üniversitesi.

Çehov, A. (2016), "Âciz" *Anton Çehov'dan Seçme Hikâyeler.* **çev. Şaban Özüdoğru,** Ankara: MEB Yayınları, 153-157.

Dirlikyapan, Jale Ö. (2007). *Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, İstanbul: Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış doktora tezi.

Eco, Umberto (2016), *Açık Yapıt*. çev. Tolga Esmer, İstanbul: Can Yayınları.

Genette, G. (2011), *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Gogol, N. (2010), "Burun", *Bir Delinin Hatıra Defteri*. 39-62, *çev.* Mazlum Beyhan, İstanbul: İşbankası Yayınları.

Head, D. (1992). *The Modernist Short Story: A Study İn Theory And Practice*. Cambridge University Press.

Henry, O. (2014), "Son Yaprak", *Noel Hediyesi: Seçme Öyküler.* s. 130-140, *çev.* Leyla Özcengiz, İstanbul: Remzi Kitabevi,

How To End A Story: The 6 Ways All Stories End, (2024), https://blog.reedsy.com/how-to-end-a story/, Erişim tarihi:20.08.2025

Iser, Wolfgang (1971), Indeterminacy And The Reader's Response İn Prose Fiction", *Aspects Of Narrative Narrative*. s. 1-45 Ed. J. Hillis Miller, Columbia UP. New York.

Kaplan, M. (2016), *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karasar, N. (2016), *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Bilimsel İrade, Algı Çerçevesi İle Kavramlar – İlkeler – Teknikler*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Karay, R. H. (2009a), "Eskici", *Gurbet Hikâyeleri: Yeraltında Dünya Var*. s. 14- 19, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Karay, R. H. (2009b), "Köpek", *Gurbet Hikâyeleri: Yeraltında Dünya Var*. s. 55-59, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Karay, R. H. (2009c), "Testi", *Gurbet Hikâyeleri: Yeraltında Dünya Var*. İstanbul: s. 27-31. İnkılap Kitabevi.

Kıran, Z. ve Eziler K., Ayşe, (2007), *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Kocagöz, S. (1954), "Motor", *Cihan Şoförü*. s. 52-62, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Korkmaz, R.; Argunşah, Hülya; K., Ali İhsan; İslam, Ali Kemal; Gariper, Cafer; Gündüz, Osman; Özcan, Tarık; Apaydın, Mustafa; Sınar, Ali; Şengül, Abdullah. (2014). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839–2000)*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Kolcu, A. İ. (2011), Öykü Sanat. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları,

Kutlu, M. (2007), *Beyhude Ömrüm*. İstanbul: Dergâh Yayınları,

Macit, M. ve Soldan, U. (2005). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Maupassant, Guy de (2005). "Gerdanlık", *Madam Tellier'in Evi*. çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Bordo-Siyah Klasik Yayınlar.

Moran, B. (2012), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Morgenstern, E. (2012), *Gece Sirki*. çev. Sevinç Tezcan Yanar, s. 139-150. İstanbul: Pegasus Yayınları.

Ömer S., (2023), "Kaşağı", *Ömer Seyfettin'den Seçme Hikâyeler,* s. 9–15, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ömer S. (2007) "Falaka", Ömer Seyfettin'in Bütün Eserleri 2. s. 59-67, Haz. Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ömer S., (1974), "Pembe İncili Kaftan", *Ömer Seyfettin Seçme Hikâyeler I* s. 78-93, *İstanbul*: MEB Yayınları.

Özdemir, E. ve binyazar, Adnan (1969), *Yazmak Sanatı: Kompozisyon*, İstanbul: Varlık Yayınevi.

Palys, T. (2008), "Purposive sampling" *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. s. 697-698, Ed. L. M. Given, Sage: Los Angeles.

Sabahattin A. (2019), "Kağnı", *Kağnı-Ses Hikâyeler*. s. 9-13 İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sabahattin A. (2014), "Sırça Köşk", *Sırça Köşk*. s. 136-141. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Safa, P. (1980). "Anadolu'da Bir Gece", *Hikâyeler*. S.328-333, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tekin, M. (2022), *Roman Sanatı*. *Romanın Unsurları*, İstanbul:Ötüken Yayınları.

Todorov, T.. (1995), *Yazın Kuramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turna, M. (2015), "Beyhude Ömrüm Hikâyesine Bir Bakış". *International Journal of Language Academy Volume*. 3(1). 199.209.

Ümit, A. (2003), "Dilin Kemiği", *Şeytan Ayrıntıda Gizlidir*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 59-64.

Yalçın, P., ve Atmaca, E. (2020). Çeviri Stratejileri ve İşlemleri Açısından Maupassant'ın "La Parure" Öyküsünün Türkçe'ye Çevirilerinin İncelenmesi, *International Journal Of Languages' Education And Teaching*, 8 (3). 187-199.

Yiğitoğlu, M. (2021). "Sosyolojik Eleştiri" *Edebiyat Yazıları II Eleştiri Kuraları ve Metin Tahlilleri*. s.185-195, Ed. Ulaş B. ve Enser Y., İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.

Yivli, O. (2016). "Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)". *Erdem*, 70, 85-103

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies
Sayı/Issue: 33 - Spring 2026, 367-388
DOI: 10.30767/diledeara.1865861 | **ISSN:** 1308-5069 **E-ISSN:** 2149-0651 Araştırma Makalesi / Research Article

"Geçiş Kuşağı" Şairlerinden A. Halim Uğurlu'nun Hayatı, Poetikası ve Şiirlerine Dair Bir İnceleme

A Study On The Life, Poetıcs, And Poems Of A. Halim Uğurlu, One Of The "Transıtıonal Generatıon" Poets

İbrahim ÖZTÜRKÇÜ*

* Dr. Öğretim Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Burdur, Türkiye.
e-posta: ibrahimozturkcu1980@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9545-9786
ROR ID: or.org/04xk0dc21

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
18.01.26
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
17.03.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Atıf/Citation: Öztürkçü, İ., "Geçiş Kuşağı" Şairlerinden A. Halim Uğurlu'nun Hayatı, Poetikası ve Şiirlerine Dair Bir İnceleme *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 33, 367-388
doi.org/10.30767/diledeara.1865861

Hakem Değerlendirmesi:
İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme.
Çıkar Çatışması:
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek:
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Peer-review:
Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest:
The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support:
The author declared that this study has received no financial support

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies
The articles published in our journal are published as open access under the CC-BY-NC-ND license.
tded.org.tr | 2025

Öz

1940 sonrası, Türkiye'de köyden kente göç sorunu başta olmak üzere toplumsal yapıda ve sosyo-ekonomik değişimde önemli bir eşiktir. Bu yıllarda mevsimlik işçilerle başlayan iç göç meselesi kültür-sanat ve edebiyata yeni bir soluk ve bakış açısı getirmiştir. 1940-1960 yılları arasında Garip Akımı sonrası şiire başlayıp kendine özgü toplumcu şiir anlayışını inşa eden şairlerden biri de her anlamıyla Türk töresine ve geleneğine sadık bir muhitte doğup büyüyen A. Halim Uğurlu'dur. Abbas Sayar, Rüştü Onur, Celal Sılay, Cahit Irgat, Coşkun Ertepınar, İlhan Gecer, Özdemir Asaf gibi çağdaşı şairler arasında bulunmasına rağmen literatürde pek tanınmayan Uğurlu, şiire Necip Fazıl Kısakürek'in teşvikiyle Büyük Doğu çevresinde başlamıştır. Aruz ve hece vezinleriyle yazdığı ilk dönem şiirlerinde şekil ve tema bakımından eskiye bağlı görünen şair, 1970 sonrasında çağdaş imgeleme varan şiirleriyle yeni bir poetik açılım sergilemiştir. Edebiyatımızda daha çok Türk destan, kültür ve geleneğinden kopmadan Anadolu insanının duygularını yansıtan, evrensel insan sevgisini öne çıkaran şiirleriyle tanınmıştır. Büyük Doğu Mektebi'nden yetişen amatör ve tanınmış birçok şair arasında Necip Fazıl'ın şiir kitabına (Asya Baharı) tek önsöz yazdığı şair de Halim Uğurlu'dur. Bu makalede 1940 sonrası şiir başlayıp Türk dili, tarihi ve kültürü ekseninde "toplum ve insan merkezli" şiirini zaman zaman şekil ve tematik açıdan değiştiren, 1970'de TRT Tek Şiir Başarı Armağanı'nı kazanan Halim Uğurlu'nun hayatı, eserleri, poetikası, Türk edebiyatındaki yeri tespit edilerek onun şahsında İsmet Zeki Eyüboğlu gibi bazı yazarlarca işaret edilen "Geçiş Kuşağı" dönemi tartışmaya açılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Geçiş Kuşağı, şiir, poetika, Halim Uğurlu.

Abstract

In Turkey, the period after 1940 marks a significant turning point in social structure and socio-economic change, particularly regarding the issue of migration from rural areas to cities. As spokespeople for their time and urban life, writers who embraced social realism became symbols of progressive, realistic, and libertarian literature, guiding society towards good and beauty. A. Halim Uğurlu, who began writing poetry after the Garip Movement between 1940 and 1960 and developed her own unique understanding of social realism, is one of the poets who was born and raised in an environment deeply rooted in Turkish traditions. Although Halim Uğurlu was among contemporary poets such as Abbas Sayar, Rüştü Onur, Celal Sılay, Cahit Irgat, Coşkun Ertepınar, İlhan Gecer, and Özdemir Asaf, he is not well-known in literary circles. Uğurlu began writing poetry in the Büyük Doğu circle, encouraged by Necip Fazıl Kısakürek, and published her first poems in this magazine. Influenced by Necip Fazıl, his early poems, written in both Aruz and Hecce meters, are traditional in terms of form and theme. After 1970, however, he exhibited a new poetic opening with poems that incorporated contemporary imagery. In Turkish literature, he is best known for her poems that reflect the sincere feelings of the Anatolian people without deviating from Turkish epics, culture, and traditions, and that highlight universal love for humanity. This article aims to present the life, works, and poetic understanding of Halim Uğurlu, who won the TRT Single Poem Achievement Award in 1970, with new information.

Keywords: Turkish Literature, Transition Generation, poetry, poetics, Halim Uğurlu.

Giriş

Her milletin edebiyatı, muhtelif tesirler altında gelişir. İçinden çıktığı toplumun tarihî, politik, kültürel ve sosyo-ekonomik gelişmeleriyle sıkı bir etkileşim içinde bulunan edebiyat, aynı zamanda döneminin koşullarına da ayna tutar. Dünyadaki sanat ve fikir hareketleri, siyasî ve ekonomik gelişmeler, diğer milletlerin kültür ve edebiyatını dolaylı veya doğrudan etkiler (Hisar, 2009, s. 155). Edebiyat tarihçileri, farklı eğilimleri yansıtan edebî dönemleri isimlendirirken bu kriterleri de hesaba katarlar. Tanzimat Fermanı, II. Meşrutiyet'in ilanı, Balkan Savaşları, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı gibi toplumsal dönüşümlere yol açan büyük olaylar yanında küresel ekonomik buhranlar da, ulusları etkileyen başka bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ancak küresel ölçekteki büyük travmaların her ulustaki etkisi bir olmayabilir. Örneğin 1940 sonrası Türkiye'de kapitalist yapıya geçişin hızlandırdığı kentleşme olgusu, Batıdaki örneklerine kıyasla aynı koşullar ve aynı nedenlerle gerçekleşmemiştir. Sosyal düzenin içinde ekonomik tabanın belirlediği her üst yapı gibi edebiyat da toplum hayatının maddi üretim tarzlarıyla, ekonomik ilişkileriyle bağlantılı bir sistemin parçasıdır. Karşılıklı etkilerle oluşan bu gelişim süreci, bazı araştırmacılarca edebiyatın hayattan doğup yine hayata dönmesi olarak nitelendirilir (Çankaya, 1972, s. 469-470).

Kenan Akyüz, sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlere paralel olarak 1923'ten sonraki Cumhuriyet devrini kapsayan Türk edebiyatını, şu üç bölümde tasnif edip inceler:

"1- Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan İkinci Dünya Harbi'nin başladığı tarihe kadarki ilk dönem (1923-1939).

2- İkinci Dünya Savaşı'ndan 27 Mayıs hareketine kadar olan ikinci dönem (1939-1960).

3- 27 Mayıs Darbesi'nden 12 Eylül 1980 Darbesi'ne kadarki üçüncü dönem (1960-1980)."

(Akyüz, 1988, s. 599)

Akyüz'e göre 1940-1950 senelerinde, ilk belirtileri 1930'dan önce başlayan ve birinci dönem boyunca Nâzım Hikmet'in etrafında, çok küçük bir grup tarafından yürütülen sosyalist şiirde büyük bir gelişme görülür (Akyüz, 1988, s. 604). 1950-1960 dönemi Türk edebiyatında "köyün keşfi ve edebiyatçıların köye yürüyüşü" olarak özetlenebilir. Diğer bir deyişle Demokrat Parti döneminde köy, kente yürürken (göç) edebiyat da köye doğru yönelir. Köy Enstitülü yazarlarla köyü yakından tanıyan yazarların birbiri ardı sıra ürün vermeleri de bu döneme rastlar. Şiirde ise 1940'lı yılların Garip Hareketi'yle (Birinci Yeni) taban tabana zıt "İkinci Yeni Akımı" bu yıllarda doğar. Orhan Veli ve arkadaşlarının başlattığı edebiyat ortamına hâkim anlayış olan söyleyişteki rahatlık, yerini şiir dilini zorlamaya, Cemal Süreya ve Edip Cansever gibi Marksist görüşle gerçeküstücülüğü sentezleyen şairler vasıtasıyla da anlaşılabilirlik yerini anlamca kapalılığa, somut da yerini soyuta bırakır. Munis Faik Ozansoy, Mehmet Çınarlı, Gültekin Samanoğlu gibi şairlerin başını çektiği *Hisarcılar*, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin, Ataol Behramoğlu, Eray Canberk gibi ikinci kuşak toplumcular, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu gibi Türk-İslam mistizmiyle orijinal şiirler yazan şairler de bu dönemde isimlerinden söz ettirir (Yücel, 2002, s. 50).

1909-2008 yılları arasında yayımlanan şiir dergileri arasında 110 dergiyi inceleyen Mehmet Can Doğan, modern Türk şiirinin gelişim sürecindeki etkileri, büyük savaşlar ve sosyal olaylar yerine mecmualar üzerinden okumaya çalışmıştır. Doğan, kalabalıklar arasında kaybolan kaliteli dergilerin ve buralarda "sözün ince kumaşından şiirler devşiren" şairlerin izini sürerken bu tahlil sürecini "Şairler Mezarlığı" tanımlamasına sığdırır (Doğan, 2008, s. 7-19). Türkiye'de 1940 sonrası gittikçe

artan siyasal baskı ve ardından gelen siyasî, sosyal, ekonomik ve kültürel değişimler, birçok şair ve yazarın toplumsal gerçekliğe yaslanmasını sonuç verirken 1940-1960 yılları arasında Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı, Cahit Külebi, Necati Cumalı, Orhan Arıburnu gibi edebiyatta kendisine yer edinen şairlerle birlikte Attila İlhan, Sunullah Arısoy, Metin Eloğlu, Edip Cansever, Ercüment Uçarı, Arif Damar, Muzaffer Tayyip Uslu, Rüştü Onur, Celal Sılay, Cahit Irgat, Baki Süha Edipoğlu, Coşkun Ertepınar, İlhan Gecer, Fethi Giray, Ömer Faruk Toprak, Özdemir Asaf gibi dönemin genç şairleri de dergi ve mecmua ekseninde Can Doğan'ın işaret ettiği "şairler mezarlığı"nda dikkat çeken isimlerdir. Millî Edebiyat dönemi şairleri ile Cumhuriyet dönemi şairlerini değişik temayüller içinde barındıran bu dönemde Türk şiiri çok hareketli, renkli ve dinamik bir görünüştedir. Bu dönemde varlığını idrak etmesine rağmen, sadece birkaç ansiklopedi ile antolojilerde ve bazı dergi sayfalarında ismine rastlanan şairlerden biri de Halim Uğurlu'dur. Bu itibarla Uğurlu, Garip Akımı ile İkinci Yeni gibi "iki devir arasında sıkışıp kalan" şahıslardan biridir. İsmet Zeki Eyüboğlu'nun bu dönem şairlerini tarif için kullandığı "Geçiş Kuşağı" tabiri de bu arafta kalmışlığı simgeler (Eyüboğlu, 1999, s. 127). Ahmet Güner Sayar da babası Abbas Sayar ile birlikte Halim Uğurlu'yu "eski kültürün değerleriyle yoğrulmasına karşın" eskiyi tam olarak bilemedikleri, yeniyi de yeterince öğrenemedikleri için "Ara Kesit" grubuna dâhil eder (Sayar, 2003, s. 18). Bu isimlendirmeler, geniş tahlile muhtaç olmakla birlikte edebiyat tarihinde yeni bir tasnif sahasına kapı açabilir. Literatürde Garip Akımı sonrası Necip Fazıl'ın teşvikiyle *Büyük Doğu* muhitinde şiire başlayıp eskiye bağlı kalarak kendine özgü Anadolu merkezli ve toplumcu bir şiir anlayışı inşa etmeye çalışan Halim Uğurlu, edebiyatımızda aruz ve hece vezinleriyle yazdığı yer yer başarılı şiirleriyle dikkate değer bir yer tutar. Türk tarih, kültür ve geleneğinden aldığı ilhamla insan sevgisi ağır basan şiirleri, Anadolu duyarlılığını yansıtır. Ancak bu özelliklerine ve 1970 yılında "Tek Şiir" dalında TRT'den ödül almasına karşın akademik ve ilmî çevrelerde hak ettiği ilgiyi görememiş, sanatına ve eserlerine dair yeterli inceleme yapılmamıştır. Bu tespitlerden yola çıkarak makalemizde, hakkında edebiyat tarihi kitaplarında sınırlı bilgiler bulunan Uğurlu'nun hayatı ve sanatı merkeze alınarak şiiri, poetikası, eserleri incelenecek, Türk edebiyatındaki yerine yönelik birtakım sonuçlara ulaşılacaktır.

A. Halim Uğurlu'nun Hayatına Genel Bir Bakış

Abdülhalim Uğurlu'nun hayatına dair bilgiler, genellikle devrin gazete ve mecmualarıyla genel biyografi kaynakları sayılan antoloji, ansiklopedi, röportajlar ve dostlarının hatıralarıyla sınırlıdır. Bu kaynaklara göre şair 10 Mart 1926'da Konya'nın 145 km güneyindeki Hâdim kazasına bağlı Taşkent nahiyesinde doğar. Babası bir dönem Taşkent'te belediye başkanlığı da yapmış olan maliye memuru Kâmil Bey, annesi ile Zeynep Hanım'dır (Uğurlu, 1968, s. 2). Şair, bir röportajında annesini "Annem olağan mektuplarını bile ölçülü, uyaklı (manzum) yazan bir Anadolu kadını" şeklinde tarif ederek şairlikteki ilham kaynağına işaret eder. Doğduğu yeri "dışa açılmayan az gelişmiş bir bölge" olarak nitelendirirken yetiştiği coğrafyayı da "dil, töre ve bilinç olarak tümüyle eski Türk geleneklerini saklayan bir toplum" şeklinde tanımlar (Uğurlu, 1990, s. 12). Diğer bir yazısında Konya'ya dair atfettiği "Türk tarihiyle yoğrulmuş şehir" sıfatı, milliyetçi bir ailede ve çevrede yetiştiğini gösterir (Uğurlu, 1968, s. 2). Yine bu bağlamda zikrettiği,

"Ben rakım 1670 metrenin çocuğu
Ki bakınca görürsün yüzümden Oğuzların ululuğunu"

dizeleri, ailesinin Oğuzların bir kolu olarak Taşkent'e gelip yerleşen ilk Türklerden olduklarına dair bir vurgudur (Sayar, 2003, s. 23). Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını, Toros sıradağlarının çöle dönüştüğü Taşkent'te bin bir zorlukla geçirir. İlk tahsilini de Taşkent'te tamamlar. Yaşadığı

çevrede Konya'ya okumak için gençlerin gönderilmesi onun kuşağına rastlar. 1941 yılında Konya'da ortaokula başlar. Liseye aynı şehirde başlamasına karşın tahsilinin devamı için İstanbul'u tercih eder. Bu tercihte okumak kadar, büyük bir şehrin imkânlarından faydalanarak çalışma arzusu da vardır. Şairin müzisyen oğlu Tuluyhan Uğurlu, babasının 18 yaşında, ülkenin şartları gereği ezilen ve yabancılaşan insanların feryadını temsil eden "Arabesk" bir dönemde İstanbul'a gittiğini söyler. Babasını henüz öğrenciyken kaybeden Halim Uğurlu, kendi ifadesiyle "hayata karşı geçinebilmek için öğrencilikte başlattığı küçük ticaret çalışmaları"nı ömrü boyunca sürdürür (Uğurlu, 1990, s. 12; Uğurlu, 2015, s. 23). 1945 yılında yükseköğrenim için İstanbul Edebiyat Fakültesi Felsefe bölümüne kaydolur ve bu fakülteden 1950 yılında mezun olur. Ekonomik sıkıntılarını bertaraf etmek amacıyla birtakım ticarî girişimlerde bulunur. Gömlek toptancılığı, otelcilik, gazetecilik ve kâğıt ticareti yapar, okul kurar (Uğurlu, 1990, s. 12). Tahsili süresince *Tasvir, Son Telgraf* ve *Yarın* gibi gazetelerde çalışır, 1950'li yıllarda Yeşildirek civarında bir gömlek atölyesi kurarak seri üretime geçer. 1960'ların başında ise otel işletmeciliğine başlar. On yıl sonra da Cağaloğlu'nda toptan kâğıt alım-satım işleriyle, kâğıt ticareti ile uğraşır (Sayar, 2003, s. 24).

Şairin biyografisinde trajedisini besleyen dikkat çekici talihsiz olaylardan en önemlisi, 1968 yılında yeğenini kaybetmesidir. Kaynaklarda pek zikredilmeyen ve kendisini gençlere adamasına sebep olan o hadise şöyledir: 1968 yılı Temmuz ayı ortasında Teknik Üniversite Talebe Yurdu'ndaki öğrencilerin İstanbul'da kargaşaya sebep olması nedeniyle toplum polisi, sabah karşı yurdu basıp kendisine karşı koyan ve henüz uyanmayan öğrencileri coplarla döver, altısı ağır olmak üzere elli üç öğrenci yaralanır. Talebelerden birkaçı aldığı ağır darbeler nedeniyle Şişli Hastanesi'ne kaldırılırken bir emniyet amiri ile üç polis de hastanelik olur (Bilgi, 1968, s. 1). Dönemin matbuatında öğrencilerin savcılık önündeki perişan halleri ve 29 saat nezaret altında tutulduktan sonraki vaziyetleri açık şekilde görülmektedir (*Cumhuriyet*, 19 Temmuz 1968, s. 1). Bu gelişmeler üzerine 20 Temmuz Cumartesi günü Beyazıt'taki Hürriyet Meydanı'nda toplanan öğrenciler, Amerika ve emperyalizm karşıtı miting düzenlerken Bakanlar Kurulu da acilen toplanarak protesto olaylarını görüşür (*Cumhuriyet*, 21 Temmuz 1968, s. 1).

Polise, İTÜ Öğrenci Yurdu'nu basma emrini veren dönemin İç İşleri Bakanı Faruk Sükan hakkında gensoru verilmesi gündeme gelir (*Cumhuriyet*, 22 Temmuz 1968, s. 1). Olayların Konya'ya sıçradığı bir dönemde polisin öğrenci yurduna yaptığı baskın sırasında ağır yaralanan ve İlkyardım Hastanesi'nde 8 gün boyunca komada kalan Hukuk Fakültesi öğrencisi Vedat Demircioğlu 24 Temmuz Çarşamba günü sabaha karşı ölür. Bunun üzerine İstanbul Üniversitesi ve İTÜ'ye mensup öğrenciler vilayete doğru protesto yürüyüşü düzenlerken toplum polisi, her defasında cop kullanarak gençleri dağıtır. İstanbul'da Beyazıt-Çemberlitaş-Türbe ve Cağaloğlu semtleri savaş alanına döner. Hadiseler üzerine 49 kişi nezarete alınır (*Cumhuriyet*, 25 Temmuz 1968, s. 1). Olayı yatıştırmak amacıyla Vedat Demircioğlu'nun naaşı, gizlice Konya'ya gönderilirken 25 Temmuz Perşembe sabahı Rektör Ekrem Şerif Egeli, Hukuk Fakültesi Dekanı ve diğer katılımcılar üniversite bahçesinde bir tören düzenler. Konuşmalardan sonra öğrenciler, Türk bayrağına sarılı sembolik bir tabutu Atatürk Anıtı önüne getirirler. (*Cumhuriyet*, 26 Temmuz 1968, s. 1). Morg müdürlüğü, Vedat Demircioğlu'nun otopsi raporunu savcılığa verirken baskın sırasında çeşitli yerlerinden ağır şekilde yaralanan gencin travma sonucunda öldüğünü yazar (*Cumhuriyet*, 27 Temmuz 1968, s. 1). Dönemin Başbakanı Süleyman Demirel, sıkıyönetim ilan etmezken İstanbul ve Ankara'da protesto mitingleri uzun süre devam eder. Talihsiz bir şekilde öldürülen Vedat Demircioğlu'nun şair Halim Uğurlu'nun yeğeni olduğu 8 Ağustos 1968 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yazdığı fıkra ile gün yüzüne çıkar. Gazetede şairin trajedisine işaret eden yazısının başlığı "Yeğen'im Vedat

Demircioğlu"dur (Uğurlu, 1968, s. 2). Dayısı Halim Uğurlu gibi Vedat da Hadim ilçesinin Taşkent bucağındandır. Halim Özuğurlu ise ölen gencin amcasıdır. Yoksul ve geri kalmış bir dağ kasabasının binlerce çocuğundan biri olan Vedat'ın ölümü, o dönem Türkiye'deki sağ-sol çatışmalarının acı bir örneği olarak kayda geçer (Hasırşapkalı, 1968, s. 8).

Halim Uğurlu'yu derinden sarsan ve bir "aile faciası" olarak sürekli ruhunu yaralayan bu talihsiz olay, kendisini gençlerle ilgilenmeye, spor organizasyonlarına sevk eder. Bu amaçla 1970 yılından itibaren gençliğin profesyonel olarak güreş çalışmalarını organize eder. 1970 yılında Bulgaristan ve İsveç'te düzenlenen Serbest ve Greko-Romen güreş takımlarını yarışmalara hazırlar, antrenman ve çalışma sisteminin iyileştirilmesine çalışır. Federasyon başkanlığını Mehmet Akzambak'ın üstlendiği 1970-73 yılları arasında Güreş Federasyonu'nda ikinci başkanlık görevini de üstlenir. Spor dışında kültür ve sanat muhitlerinde kendisine yer edindikten sonra Halim Uğurlu, sanatkâr dostlarıyla sosyal, edebî ve kültürel derneklerde de aktif rol alır. Üyesi olduğu Türkiye Turizm Yazarları ve Gazeteciler Derneği'nin 1975'te genel sekreteri olur (Sayar, 2003, s. 24).

Uğurlu, 13 Eylül 1975'te UNESCO'ya bağlı FIJET Örgütü içinde bulunan Balkan ülkeleri Turizm Yazarları ve Gazetecileri Kongresi'ne katılmak üzere Yugoslavya'ya gider. (Nesin, 1976, s. 26) Aynı yıllarda şair, aralarında Hakkı Gümüştaş, Mehmet Kemal, Neriman Hikmet, Rasih Nuri İleri, Nevzat Üstün, İrfan Yalçın, Tahir Abacı, İ. Günay Dal, Kerim Korcan, Mehmet Önder, Kandemir Konduk, Pars Tuğlacı, Süleyman Yağız, Mehmet Türkkan, Nezih Coş gibi yazarların bulunduğu ve başkanlığını da Aziz Nesin'in yaptığı Türkiye Yazarlar Sendikası'na üye olur. Onun katılımıyla sendikanın üye sayısı 117'ye yükselir (Sülker, 1977, s. 486). Sendika bünyesinde Halim Uğurlu, TYS'nin Sanatseverler Derneği ile ortaklaşa düzenlediği kitap fuarlarında imza günlerine de katılır. Uğurlu, 1979 15-23 Eylül günlerinde ise Paris ve Montpelier'de toplanan Uluslararası Yazarlar Federasyonu FIJET'in yirmi beşinci genel kuruluna katılır (Yalım, 1979, s. 320; *N.V. Edebiyat Yıllığı,* 1979, s. 43).

Uğurlu, sonraki yıllarda da aktif olarak sendika faaliyetlerine devam eder. 1981-82 yıllarında ise derneğin başkanlık görevini ifa eder. Gençlere faydalı olmak adına giriştiği spor organizasyonları, sendika ve dernek merkezli faaliyetler ise sosyal endişelerinin bir tezahürüdür. Geçim sıkıntısı sebebiyle giriştiği ticarî faaliyetleri bir kenara bırakılırsa Uğurlu'nun hayatının merkezinde şiir, en önemli sanatsal meşgaledir. Uğurlu, 1946'dan sonra başta *Büyük Doğu* olmak üzere *Edebiyat Dünyası (1949), Türk Basın Birliği (1963-1969), Papirüs (1969), Güney (1965-1972), Yansıma (1972), Türk Dili (1972-1973), Detay, Şiir Okulu, Karşı, Son Çağ, Soyut, Sesimiz, Türk Dili Dergisi (1990-2000)* dergilerindeki şiir ve yazılarıyla tanınır. Uğurlu'nun Yücel Yayınları'ndan çıkan 96 sayfalık *Gökağrı* kitabında geçen "Anadolu Acısı" adlı şiiriyle "Tek Şiir" kategorisinde TRT 1970 Başarı Ödülü'nü kazanması, sanatında yeni bir aşamadır. Seçici Kurulu Orhan Asena, Oktay Akbal, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Doğan Hızlan ve Suut Kemal Yetkin'den oluşan bu yarışmada şiir kitabı dalında büyük ödül Tahsin Saraç (*Direnme*) ve Mehmet Aydın'a (*Özgürlüğe Açılan Eller*) verilir. Tek şiirde ise Halim Uğurlu dışında Mehmet Bozkurt, Mehmet Taner, Halil Uysal, Cengiz Bektaş, İsmet Sezer, Tekin Sönmez, Nurten Çelebioğlu ödül kazanan kişilerdir (1971, s. 16-20). Şair, 25 Aralık 2001'de 78 yaşında İstanbul'da vefat eder.

Halim Uğurlu'nun Matbuattaki İlk Şiirleri ve *Büyük Doğu* Mektebi'ne Girişi

Doğduğu muhit itibariyle milliyetçi bir geleneğe sahip olan Halim Uğurlu, Taksim Erkek Lisesi'nin son sınıfında Türkçü mahfillere gönderdiği âşıkâne şiirlerle dikkatleri üzerine çekmeye

başlar. Şiire heveslendiği bu ilk denemeleriyle şairlik yeteneğini, zamanın tanınmış şairleri huzurunda çeşitli dergilerde sınar. Sahip ve neşriyat müdürlüğünü Orhan Seyfi Orhon'un yaptığı, yazı heyetinde Faruk Nafiz Çamlıbel, Midhat Cemal Kuntay, Halide Nusret Zorlutuna gibi dönemin önemli isimlerinin bulunduğu *Çınaraltı* dergisi bunlardan biridir. Uğurlu, dergiye "Aşk" başlıklı şiirini gönderdiğinde henüz 17 yaşında bir gençtir. Mecmuanın 89. sayısında ismine rastladığımız Uğurlu'nun "Konuşmalar" bölümünde şiirinin tahlili yapılır ve "vezin gidişine takılarak kelimeleri gelişi güzel kullandığı" yönünde bir eleştiriye tabi tutulur. O tarihlerde millî ve muhafazakâr bir çizgide, vezinli kafiyeli âşıkâne şiirler yazan şairin bazı mısraları ahenk bakımından dikkate değerdir. Bununla birlikte manzumelerinde tuhaf sayılabilecek acemilikler ve noktalar da göze çarpar:

"Rüzgârla açar sevgisi coşkun o gönüller,

Doldurmadadır ruhlara kıpkırmızı tüller" (*Çınaraltı,* 1943, s. 2)

mısraları onun gençlik çağındaki temayülünün bir yadigarıdır. Henüz kelimelerin zevkine ve müzikalitesine tam varamadığı için ağır aksak işleyen şiirleriyle bir arayış içerisindedir. Yahya Kemal vadisinde kaleme aldığı aruz vezniyle yazılmış bu rindane şiire getirilen eleştiriler o dönemde şöyledir:

"Birinci mısrada ya *sevgisini* olmalı yahut da *gönüller* yerine *gönüllerin* demeli. İkinci mısradaki *'ruhlara kıpkırmızı tüllerin doluşu'* garip. Bir ameliyat manzarası hatırlatıyor. Yaralara fitil diye konan gazlar göz önüne geliyor. Hoş bir şey değil.

Yâdınla kanatlandı Boğaz'dan o kayıklar

diyorsunuz. 'Şeyh uçmaz, müridi uçurur!' diye meşhur bir söz vardır. Burada: 'Kayık uçmaz, onu şairler uçurur!' diyebiliriz. 'Zayyolmada' İstanbul şivesine uygun değildir, 'zayi olmada' deriz. 6 beyitten ibaret bu manzumenin beş beyti 'ler' ile bitiyor. Bu da iyi değil."

(*Çınaraltı,* 6 Haziran 1943, s. 2)

17 yaşında bir genç için biraz alay havasında -muhtemelen mecmua sahibi Orhan Seyfi tarafından- yapılmış bu kısa tahlil, genç şairin hevesini kırmış olmalı ki *Çınaraltı* dergisinde bir daha imzasına rastlanmaz.

Halim Uğurlu'nun şiire olan tutkusunun ömür boyu sürmesinde, buna ek olarak şiir serüveninde mistik duyuşlarının somutlaşmasında ilk kıvılcım Necip Fazıl'dan gelir (Sayar, 2003, s. 23). Büyük bir şairden aldığı cesaretle Uğurlu, 1946'dan sonra *Büyük Doğu*'da şiirlerini birer birer neşretmeye başlar. İlk şiirlerinden olan "Nedamet" (1946), "Tahteşşuur" (1947), "Ürperti" (1947), "Mutlak Fikri" (1948), "Neden Sonra" (1948) manzumeleriyle o da üstadı Necip Fazıl gibi "öteleri kurcalamak isteyen, metafizik ve mistik pırıltılara ulaşmak için çabalayan" genç bir şair kimliğine bürünür. "Nefs Muhasebesi" başlığı altında *Büyük Doğu*'da "Gençliğin Çığlığı"nı seslendiren Kısakürek, o dönem derginin her sayısında 100 gence söz hakkı verir. Derginin kapağından da anlaşılacağı üzere Necip Fazıl'a göre bu çığlığın manası, "İman İstiyorum!"dur. Bu bağlamda 1947 yılında 100 gence yöneltilen üç soru şunlardır:

"1- Ruhunuz, gerçek ideal noktasından doyurulmuş, tatmin edilmiş midir?

2- Ruhunuzda din iştiyak ve hasretini taşıyor musunuz?

3- Muhitinizi maneviyat bakımından büyük bir inkılâba muhtaç görüyor musunuz?"

Gençlerin ruhundaki mistik cevheri ve dinî temayülü ortaya çıkarmayı amaçlayan bu sorulara cevap veren 100 gençten biri de o tarihte Edebiyat Fakültesi talebesi olan Halim Uğurlu'dur. Genç şair, üç soruya da birer kelimeyle "Asla, Bittabi, Pek Tabii" cevaplarını verir (*Büyük Doğu,* 1947, s. 1, 13).

Büyük Doğu'nun gelecek vaat eden yüzlerce ismi arasında dikkat çeken Halim Uğurlu adı, bir yıl sonra 1948'de derginin yazar kadrosunda görülür. Uğurlu, bu dönemde henüz bir arayış içindedir. Şiirinde aruzdan heceye, Yahya Kemal'den Necip Fazıl vadisine geçişin izleri görülmeye başlar. Örnek olarak derginin 13 Şubat 1948 tarihli 80. sayısında çıkan "Neden Sonra" şiirinde Necip Fazıl duyuşu ve üslubu belirgindir:

"Yıllarca sebepsiz beni cezbeden
Türlü gaileden geçmişim artık.
Ben ki, her seferin bitim yerinden
Başlayan yollara düşmüşüm artık…

Denizler, sahralar, tufan, içimde:
İsim verilmemiş isyan, içimde:
Can evimden vuran derman, içimde
Bir ulu diyardan aşmışım artık…

Boynumda gönlümün bunca vebali
Kimlere şerh edem bu garip hâli?
Senelerce dolan bir kap misali,
Her türlü zerremden taşmışım artık.

Savrulup cenubun kızgın yelinde,
Beyitler gibiyim âşık dilinde…
Bir ağu tasını canan elinde,
Son damlasına dek içmişim artık…"

Uğurlu, 1948, s. 11)

Halim Uğurlu'da Necip Fazıl Etkisi

1946 yılından itibaren Halim Uğurlu'nun hayat görüşü, şiirde kelime seçimi ve poetik duruşunda Necip Fazıl tesiri sezilir. Bu etkide Necip Fazıl'ın aksiyoner ve gençlere ilham aşılayan tarafı öne çıkar. Orhan Okay'ın tespitiyle şair kimliğinin yanında birçok özelliğiyle Türk edebiyatında adından söz ettiren Necip Fazıl'ın diğer bir özelliği de yayıncılığıdır. Büyük Doğu Mektebi'ni kuruncaya kadar çeşitli dergi ve gazetelerde yazılarını ve şiirlerini neşreden Kısakürek, 1936'da *Ağaç* dergisini çıkarır, 1943'te ise savaş yıllarının ortasında *Büyük Doğu*'yu neşretmeye başlar. Siyaset, sanat ve fikir ağırlıklı bu dergide Necip Fazıl'ın mutlak otoritesi göze çarpar. 2 Mayıs 1948'e kadar 87 sayı devam eden dönemde devri içinde önemli olan birçok isme rastlamak mümkündür. Bunlar arasında Türk edebiyatının sembol şahsiyetleri kadar amatör isimler de dikkat çeker. "Yazmaya devam edin, daha güzel şiirlerinizi bekleriz." denilen kişilerden başka "şair olmuş veya olamamış" bazı isimler şunlardır: Recep Bilginer, Halim Uğurlu, Şükran Gün-

gör, Bekir Sıdkı Erdoğan, Metin Erksan, İsmail Gerçeksöz, Ayhan Hünalp, Sabih Şendil, Mustafa Şerif Onaran ve Sadettin Çulcu… Okay'a göre bunlar arasında pek çok şiir gönderdiği halde her seferinde beğenilmeyen veya arada bir takdir edilip gönlü okşananlar da bulunur. Bir süre sonra amatörler arasında bir iki kişi şiir kitabı çıkarmaya muvaffak olur ki Halim Uğurlu da bunlardan biridir. Diğerlerini ise şöyle sayabiliriz: Mustafa Şerif Onaran, Recep Bilginer, Cevdet Atmaca, Mehmet Önder, Sabih Şendil, Ayhan Hünalp, Ümit Yaşar Oğuzcan, Sadettin Çulcu, Ercüment Uçarı, İbrahim Minnetoğlu ve Abdullah Öztemiz (Okay, 1994, s. 177-181).

Bu şahıslar arasında tespit edebildiğimiz kadarıyla Necip Fazıl'ın kitabına önsöz yazdığı tek isim Halim Uğurlu'dur. Halim Uğurlu'nun ilk kitabı *Asya Baharı* (Şiirler) adıyla 1950 yılında İstanbul'da yayımlanır.[1] Kitabın önsözünü de Necip Fazıl kaleme alır. Kısakürek kendisini "Büyük Doğu vesilesiyle tanıdığı genç şairler" kategorisinde şu sözlerle tanıtır ve takdim eder:

"Şiirle beraber her şeyin yahut her şeyle beraber şiirin ayağa düştüğü bir zevk iklimi içinde sivrisinek bulutları gibi esen genç heveskârlar yığınından Halim Uğurlu, daha ilk görünüşte kendisi ayırt edici bir şahıs ve söz edasına sahipti. Çünkü, kendi yaşındaki bir şiir tecrübesine göre, misilsiz bir orijinalite unsuru olarak mısra, şekil ve nizama bağlı kalmıştı." (Kısakürek, 1950, s. 3)

Necip Fazıl gibi Cumhuriyet devri Türk edebiyatında şiirleriyle, yayın-neşriyatıyla kendisine özgü bir yer edinen şairin, genç heveskârlar arasında Halim Uğurlu'yu ayrı bir kategoride değerlendirmesi şüphesiz önemlidir. Bu satırlar, şiirde ustalığı tescil edilmiş bir edebiyatçının talebesine olan tesirlerini de aksettirir (Sayar, 2003, s. 22). Kısakürek'in dikkat çektiği hususlardan biri, Uğurlu'nun "modaya uymayıp şiir disiplini içinde" kalabilmesidir. *Kaldırımlar* şairi burada "mide gurultusu, mahalle çocukları kalabalığı" gibi nitelendirmelerle dönem eleştirisi yapar, bir taraftan da genç şaire yol gösterir ve bu vadide kalıcı olabilmenin şifrelerini ona söyler. Bunlar arasında "kendi varlığını olduğu gibi arz edecek tek unsur olan *şekil*in rahatsız yatağına uzanıvermek kahramanlığından" kaçınmasıdır. Necip Fazıl'a göre bu, "üstün şiir disiplini"dir. Bundan kaçınmak demek, "hiçlik bestekârı *kaos*'un ufuklarına düşmek demektir. Hâlbuki Halim Uğurlu, daima benliğinde "*kozmos*"dan bazı izler ve ölçüler muhafaza ederek bu başarıyı elde etmiştir (Kısakürek, 1950, s. 3).

Necip Fazıl'ın 2 sayfalık Halim Uğurlu şiirine yönelik teşvikkâr ifadeleri arasında daha çok şairlikte kalıcı olmanın nitelikleri sıralanmıştır. Halim Uğurlu, bunlara kulak verebildiği, Necip Fazıl'ın ifadesiyle de "sermayesini çok vaitkâr bir kumbarada biriktirdiği" sürece bir gün, "fakirlerin fakiri edebiyat çarşısında büyük ikrazlarda bulunacak bir nemaya" mazhar olabilecektir. Kısakürek, onun bu gelişim potansiyelini, "rahimde doğup geliştikten sonra büyüyüp güzelleşen, daha sonra müstesna bir şahsiyet örneğini heykelleştiren" bir çocuğa benzetir. Gerisini Allah ve onun verdiği nasiple Halim Uğurlu gösterecektir. Necip Fazıl, "milyonlar içinde tek kişiyi seçen işkenceli şiir imtihanını geçmenin yolunu" ise çalışmakta gösterir (Kısakürek, 1950, s. 4).

Necip Fazıl'ın bu şekilde iltifatına mazhar olan Uğurlu, ilk eseri *Asya Baharı*'nda bir çöl gecesi kadar saf ve berrak düşüncelerini, "Kâriime" şiiriyle okuyucularına hasreder. Bu düşünceler, aynı zamanda "Vecd hâli kadar sancılı, Tanrı fikri kadar derin"dir (Uğurlu, 1950, s. 5). Kitapta 6+4 hece vezniyle yazılan "Akis" şiiri, "Ahmet Haşim'in necip ruhuna" ithaf edilirken bazı şiirlerinde aruz vezninden henüz vazgeçmediği görülür. Necip Fazıl'ın da bahsettiği üzere şekil bakımından

1 Uğurlu, A. Halim. (1950). *Asya Baharı (Şiirler)*. İstanbul: Berksoy Basımevi, 32 s.

şiirler sağlam ve düzenli bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte "Merhale", "Doğuş", "Aşk" şiirlerinde Yahya Kemal etkisi göze çarpar. Genel olarak "metafizik düşünce" ön plana çıkarken şairin şarkı formunda ve biçim olarak farklı denemelerde bulunduğu da görülür ("Ateş Düştü", "Eski Bahara Dair", "Bir Anlık Unutma" gibi). Necip Fazıl'ın ilk dönem şiirlerini andıran "Güzellik Senfonyası", "Kaybolan Mevsim", "Tahtelşuur", "Mevsim Geceleri", "Mutlak Fikri", "Kader ve Hayat", iki kıtalı ve dikkat çekici vurgularla biten şiirlerdir (Uğurlu, 1950, s. 5-32). Bu ilk kitabındaki şiirlerinde kelime seçiminden kaynaklanan ufak tefek pürüzler henüz giderilmiş değildir. Fakat şiirinde bir tekâmül izi sezilir. Sonraki yıllarda *Büyük Doğu*'da başka tahlil ve denemeleri de yer alır. "İnsanlara Dair" başlığıyla incelemeler-etütler yazar (Uğurlu, 1954, s. 7). *Büyük Doğu* ile başlayan şairlik ve yazarlık serüveni, *Diriliş* dergisinde de devam eder. Sezai Karakoç'un çıkardığı derginin ilk sayısında bir yazı ile *Diriliş*'e dâhil olduğu görülür (Uğurlu, 1966, s. 39).

Halim Uğurlu'nun Necip Fazıl ile yollarının kesişmesinde dost grubunun rolü büyüktür. Genç şairler ve yazar adayları 1940'lı yıllarda Beyoğlu'nun eğlence dışında bir de Necip Fazıl'ın şiir meclislerini mesken tutarlar. Ahmet Güner Sayar'a göre babası Abbas Sayar ile dostlarının arasındaki ortak duyguyu perçinleyen kişi Necip Fazıl'dır ve Anadolu'nun farklı yörelerinden İstanbul'a savrulan bu gençlerin ortak noktası şiirdir. Beyoğlu'nun içki âlemleri ise şiirin yedeğinde kalan dostluklarını uzun soluklu kılar. Kimi okumak kimi de hem okuyup hem çalışmak zorunda kalan bu şiir tutkunu gençler için Necip Fazıl, sanat ve edebiyatta itici bir güç olur. Onlara bu yolu açan kişi ise Necip Fazıl ile ailece tanışan, onun sağ kolu konumunda olan Doğan Nail Altuncuoğlu'dur (Sayar, 2002, s. 58; Sayar, 2003, s. 21). Altuncuoğlu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden tanıdığı yetenekli gençleri *Çile* şairine götürerek onları, Kısakürek'in evinin müdavimi yapar. Sonrasında onun vasıtasıyla bu halkaya Abdülhalim Uğurlu, İsmet Zeki Eyüboğlu, Ahmed Nadir Caner, Mustafa Tatlısu [Müftüoğlu], Gülahmedoğlu Azmi katılır. Ahmet Güner Sayar'a göre sağ-sol çatışmasına açılan bu yıllar, yazarların herhangi bir bilimsel araştırmaya dayanmadan bir gecede Marksist olduğu senelerdir. Abbas Sayar'ın oğlu hatıralarında babasının yakın arkadaşları arasında "Marksist rüzgâra kapılmayan" iki ismi örnek gösterir. İlki Marks'ı ve sosyalist düşünceyi hakkıyla tetkik eden Muvaffak Şeref'tir, diğeri ise kendisini sosyalizmin büyüsüne, moda rüzgârlarına kaptırmayan şair Halim Uğurlu'dur (Köksal, 2015, s. 129-130, 134).

Necip Fazıl, bu genç yeteneklere -yukarıda zikrettiğimiz önsözde olduğu gibi- şiirin doğasını, iç kurgusuyla musikisini anlatmak yanında onların yazdığı şiirleri dinler, yerine göre müdahalede bulunur. Daha da önemlisi Necip Fazıl, bu şiirlerin *Büyük Doğu* mecmuasında yayımlanmasına ön ayak olarak kitaplaşmasını sağlar. Bu bağlamda Halim Uğurlu'nun ilk şiiri de 1946'da aynı dergide çıkar.[2] Abbas Sayar'ın ilk şiir kitapçığı *Gönül Sandalı* (İstanbul 1946) ile Halim Uğurlu'nun *Asya Baharı* (İstanbul 1950), Necip Fazıl'ın onayı ile basılır. Bunlara daha sonra yine Abbas Sayar'ın *Sere Serpe*'si (İstanbul 1955) ile Gülahmedoğlu Azmi'nin *Yemin* (İstanbul 1952) kitapları da eklenir. (Sayar, 2003, s. 22)

Ahmet Güner Sayar'a göre Halim Uğurlu'nun ilk şiirlerinde görülen mistisizm, doğrudan Necip Fazıl etkisidir. Bir ilmihal Müslümanı olmamasına rağmen İslamiyet'le önüne açılan kapıya yönelmesinde ve mistik boyutu yakalamasında Necip Fazıl'la yaptığı sohbetlerin tesiri vardır. Bu sohbetler sayesince öncelikle Taşkent'te duyduğu, doğru-yanlış Tanrı adına, din adına söylenenleri kritiğe tabi tutar. Necip Fazıl'ın genç şairlerle sohbeti Halim Uğurlu'ya felsefe tahsiline ek olarak başka

2 Uğurlu, Halim. (1946). "Nedamet", *Büyük Doğu*, S. 11, Ocak, 16.

bir ufuk açar. Bu bağlamda Muzaffer Uyguner'in "Uğurlu, insana tasavvuf açısından yaklaşmaktadır." hükmü, bu tesire işaret eder. Sayar, Uğurlu'nun tasavvufî, hatta vahdet-i vücut temayüllerini yansıtmasına "Mutlak Fikri", "Yalnız", "Mevlâna" şiirlerini örnek gösterir (Sayar, 2003, s. 24-25).

Ahmet Güner Sayar, hatıralarında Necip Fazıl'ın sadece şiir vadisinde değil, siyasî açıdan da Uğurlu'yu etkilediğini zikreder. Gerek Necip Fazıl etkisiyle kapıldıkları Mayıs 1950 seçimlerindeki İnönü karşıtlığı gerekse sosyalizme göz kırpan tavırlarında tutarlı bir özümseme yoktur. Sosyalizmle ezberci bir bağlantı kuran Halim Uğurlu ve dostları, o tarihlerde Beyoğlu'nda Peremeci Sokak'ta bulunan Bacı Meyhanesinde bazen de Asmalımescit'teki Nil Lokantasında Türkiye'nin ekonomik gelişmelerini masaya yatırmaktan geri durmaz. Sayar'a göre bütün bu eğilimler, Necip Fazıl'ın efsanelere dayanan görüşlerinin bir yansımasıdır. (Sayar, 2003, s. 22-23). Bununla birlikte Ahmet Güner Sayar'ın o döneme ve babasına dair bazı dair tahlilleri, Ender Sayar tarafından *Türk Edebiyatı* dergisinde eleştirildiği göz önünde bulundurulmalıdır (Sayar, 2003, s. 36-39).

Halim Uğurlu'nun Edebî ve Kültürel Çevresi: İsmet Zeki Eyüboğlu ve Muzaffer Buyrukçu'ya Göre "Geçiş Kuşağı"

Halim Uğurlu'nun edebî çevresini şekillendiren ana merkez Necip Fazıl Kısakürek'tir. O günlerin önemli tanıklarından biri olan İsmet Zeki Eyüboğlu'nun 2005 yılında yayımlanan anılarında "Geçiş Kuşağı" adını verdiği bu genç şairlere dair ilginç tespitler vardır.

Eyüboğlu'nun hatıralarındaki önemli duraklardan biri, 1950'li yıllarda Abbas Sayar'ın Cağaloğlu'ndaki Ankara Caddesi'nde Âsâr-ı İlmiye Kütübhanesi'nin yanında bulunan küçük basımevidir. Burası hem bir iş sahası hem de genç şairlerin buluştuğu hareketli bir edebiyat mahfilidir. Abbas Sayar orada bir taraftan işini sürdürür, akşam olunca da günlük kazancını Beyoğlu meyhanelerinde tüketir. O tarihlerde Sayar'ın çevresindeki edebiyatçılar arasında İsmet Zeki Eyüboğlu, Niyazi Enes Kâhyaoğlu, Halim Uğurlu, Doğan Nail Altuncuoğlu, Ahmet Nadir Caner, Azmi Güleç (Gülahmedoğlu), Fikret Tanyılmaz, Türkan Altuncuoğlu gibi isimler vardır. İsmet Zeki Eyüboğlu'na göre yazarın basımevi bir mahfil hâlini almış uğrak bir yerdir ve basım işleri dolayısıyla çevresi daha da genişler (Eyüboğlu, 1999, s. 126). Salâh Birsel de anılarında yukarıda zikri geçen dost grubunun 1950'lerde özellikle Nisuaz'a "dadandıklarını" söyler ve bu isimlere bir de *Yapı* dergisini çıkaran İsmail Ali Sarar'ı ekler (Birsel, 1981, s. 99).

Eyüboğlu'na göre Yozgat'tan gelmesine karşın Abbas Sayar ve çevresindekiler "İstanbul'un karanlık, büyülü, sisli yerlerini seven, yayla güneşinin sıcaklığından kaçan, yaşam mutluluğunun yorucu bir çalışmadan sonra içki sofrasında bulacağını uman" kişilerdir. Bunlar "konuşurken Anadolulu, gülerken Anadolulu, eğlenecek yerleri seçerken eski Bizans gemicilerini hatırlatan" tiplerdir. "Geçiş Kuşağı" adını verdiği bu edebî mahfilin algı dünyası, arada kalmışlığı Eyüboğlu'nu tespitiyle şöyledir:

"Kimi akşamları birlikte, kimi akşamları da ayrı gider, Beyoğlu'nun umulmadık bir yerinde, bir içki masasında karşı karşıya gelirdik. Hepimiz İstanbul'da Anadolu'yu yaşayan kimselerdik. Yine hepimizin şiirle, yazınla ilgisi vardı. Bir yanımız eski, bir yanımız yeniydi o içki masalarında. Bizden yaşlılar Osmanlı eğitimi görmüş, bizden gençler Cumhuriyet döneminin özgürlüğü içinde geleceğe umutla bakan kimselerdi. Demokrat Parti'yle başlayan, çok partili yaşamın çalkantıları içinde yüzüyorduk, bir 'geçiş kuşağı'ydık. Kalemi elimize aldığımızda yeni, kadehi kaldırdığımızda eskiydik. Ne olacaktık, kimden yana dönecektik kesin değildi. Çoğumuz yeniyi, çağdaş olanı seviyorduk, ancak evlerimizde egemen anlayış Osmanlıdan büsbütün kopmamış, kopamamıştı. Bizim için önemli bir sorundu bu. Dine bağlı değildik, ancak büsbütün saygısızca davranmayı da

düşünmüyorduk. Kadeh kaldırırken Kur'an'dan ayetler okuduğumuz geceler az değildi. Arkadaşlarım bana kızar, sonra kızdığının yersizliğini söyler, geçmişe saygı duymanın gereğini vurgular, biraz sonra söylediğinin karşıtını yapmakta sakınca görmezdi…" (Eyüboğlu, 1999, s. 127)

Eyüboğlu'nu destekleyecek nitelikte babası Abbas Sayar ile Halim Uğurlu'yu "Ara Kesit" sınıfına dâhil eden Ahmet Güner Sayar, bu tasnifinin gerekçesini eski ve yeni arasında kalmışlıkla ve ikisini de yeterince hazmedememekle açıklar. Kafaları "muğlak ve müphem" olan bu nesil, evde-çevrede "din ve geleneğin şekillendirdiği Osmanlı sübjektivizmini, sokaktaki Cumhuriyet'in üstüne gittiği maddi-objektif bilgi" ile birleştirememiştir. Sayar'a göre bu yazar grubu yeterince dünyaya açılamadıklarından edebiyatla meşguliyet onlar için bir kaçış, şiir de sığınılacak bir liman olmuştur. Teselliyi içki masalarında bularak "tütsülenen kafaları ile ruhî kıpırdanmalarını, aşk yolunda düş kırıklıklarını şiirde yakalamayı tahayyül ettikleri musikiyle aşmayı" denerler. Bunlara ek olarak ilk gençlik yıllarını ikmal ettikleri çevrede evin safiyetinden ve çevrenin bireyin üzerine akıttığı boğucu sıkıntıdan merkeze, İstanbul'a gelişin yarattığı şaşkınlık ve tedirginlik ile birlikte ekonomik sıkıntılarla boğuşurlar. Ortak noktaları ise "içki ve şiir"dir. Sayar, bu sıfatları taşıyan nesil içerisinde sadece "sohbetlerinin tiryakisi olduğu" Halim Uğurlu'yu "saf, samimi ve yüksek ahlaklı bir Anadolu evladı, hesap ve kitap adamı, dengeli şahsiyet, güzel insan, akılcı" özellikleriyle hatırlar. Arada kalmışlığını ise "O, iki tarafa da yar olamayan, birisi için diğerini feda edemediği için maliyeti ağır, sınırları kendi içinde kapalı bu iki alan içerisinde bocalıyordu." cümlesiyle özetler (Sayar, 2003, s. 18-20).

Abbas Sayar ve arkadaşlarının Beyoğlu dışında bir araya geldiği mekânlardan biri de Sirkeci'deki İstasyon adlı meyhanedir. Beyoğlu, Abbas Sayar ve çevresi için yalnız eğlenmek, içmek değil, biraz da toplumu, insanları anlama-tanıma yeri, bir nevi okul mahiyetindedir. Bu atmosferde içki Eyüboğlu'na göre "insanın bir eldiven gibi içini dışına çeviren, gizlemek istediği yanını açığa çıkaran, saklısını sergileyen" bir ritüeldir (Eyüboğlu, 1999, s. 127-132).

Değişik iş çevrelerinden gelme tanıdıkların uğrak yerlerinden biri olan Abbas Sayar'ın basımevinde sık sık buluşan Halim Uğurlu, Doğan Nail Altuncuoğlu ile Sayar'ın ortak tarafı o yıllarda şiirdir. Sayar'ın şiirlerinde duygusallık, Halim Uğurlu'nun şiirlerinde ise düşünce ön plandadır. Bu zümre içerisinde Necip Fazıl'la ailece tanışan ve onun çevresinden pek ayrılmayan Doğan Nail, şiir yazarsa da ozan olmayı pek sevmeyen bir tip olarak Eyüboğlu'nun hatıralarında yer alır. O dönemin genç şairleri zaman zaman Sultanahmet çevresindeki kahvehane ve kıraathaneleri de mesken tutar. Çoğunlukla Karadeniz Kıraathanesi, Bahar Pastanesi ile Sultanahmet Meydanı'na inen Divanyolu üzerinde olmak üzere üç toplantı yerleri vardır. İsmet Zeki, hatıralarında Adliye Kıraathanesi'nin müdavimleri arasında Halim Uğurlu, Doğan Nail Altuncuoğlu, Hadi Bey, Emin Torunoğlu, Yaşar Çimen'i, Necip Fazıl'ın etrafını saran gençler olarak zikreder. Eyüboğlu'na göre bunların hepsi "meteliksiz kimseler"dir. Necip Fazıl'la olan yakınlıkları da düşünce birliğine değil, şairin ününe, gençler üzerindeki etkisine dayanmaktadır (Eyüboğlu, 2002, s. 52-53).

Muzaffer Buyrukçu'nun 1976 yılına ait günlüklerinde de Halim Uğurlu'nun edebî çevresine dair bilgiler mevcuttur. Buyrukçu'ya göre bu çevrenin ortak özelliği, "toplumdaki sınıfların çelişkilerini, sömürü mekanizmasının işleyişini, sosyalizmin teori ve pratiğini inatla öğrenmeye çalışan", ağır başlı, saygılı gençlerden oluşmasıdır. O tarihlerde Buyrukçu'nun zikrettiği isimler arasında Halim Uğurlu dışında Metin Eloğlu, Edip Cansever, Halil İbrahim Bahar, Necati Tosuner, A. Rahim Balcıoğlu, Günel Altıntaş, Subutay Hikmet, Adnan Günay, Mustafa Demir vardır (Buyrukçu, 1977, s. 20-22). Hatıralarda memleket meselelerinden çok kendi aralarında bir kültür

atmosferi inşa eden bu grup içerisinde Halim Uğurlu, "Metin Eloğlu'nun, Edip Cansever'in yakın arkadaşı, bütün yürüme şekillerini deneyen bir usta; dünyaya iyice yerleşmiş, nice kuralları, nice alışkanlıkları eskitmiş bir bilge" olarak karşımıza çıkar (Buyrukçu, 1977, s. 22). Bunlara ek olarak Buyrukçu'nun tespitiyle Uğurlu, "uzaklardaki sorunlarla kavga eden, uzaklardaki sorunların aktüelden daha ilginç, daha yaşamla dolu olduğunu duyurmaya çalışan biri"dir ve tavırlarında iliklerinde duyduğu belirgin bir tedirginlik sezilir (Buyrukçu, 1977, s. 24). Gerek Eyüboğlu'un gerekse Buyrukçu'nun anlattıkları, Necip Fazıl'ın himayesindeki *Büyük Doğu* Mektebi'ndeki Halim Uğurlu portresinden biraz farklıdır. Ancak her ikisinin de işaret ettiği üzere, Halim Uğurlu grup içerisindeki arkadaşlarından prensipleri, duyuş ve sezişi itibariyle ayrılmaktadır.

Halim Uğurlu'nun entelektüel çevresi sonraki yıllarda farklı kesimleri kapsayacak şekilde genişler. Halim Uğurlu, tramvay sahanlığını andıran Beyoğlu'ndaki Lambo'yu mesken tutan Orhan Veli, Mücap Ofluoğlu, Leylâ Erbil, Ercüment Behzad Lâv, Nuri İyem, Fikret Ürgüp, Abbas Sayar, Rıfat Ilgaz gibi şair ve yazarların arasındadır. Ahmet Güner Sayar'a göre bu grubun gece hayatı "bütün görkemiyle" 1958'e kadar sürer. Önce Halim Uğurlu'nun sonra Ahmet Nadir Caner'in evlenmesi ile bu birliktelik ilk yarasını alır. Artık ekonomik imkânları da el vermeyen şair dostlar, Abbas Sayar'ın Yozgat'a dönmesiyle tamamen çözülür (Sayar, 2003, s. 21). Uğurlu'nun hangi duygu ve tercihlerle dünya görüşü bakımından tamamen zıt sayılabilecek bu insanlarla ve edebî gruplarla farklı tarihlerde bir araya geldiği dikkate değer bir noktadır. Şairin piyanist ve besteci oğlu Tuluyhan Uğurlu (doğ. 1965) bu tezadı, babasının entelektüel çevresindeki farklı dünyalara mensup arkadaşlarının "Türkiye sevdalıları" olmalarıyla izah eder. Ona göre bu yazar grubunun ortak paydası, vatan sevgisidir ve bu özellik, onların farklılıklarını bertaraf edecek kadar güçlüdür. Bu bağlamda Tuluyhan Uğurlu, babasının dost halkasındaki isimler arasında özellikle Necip Fazıl, Edip Cansever, Sabahattin Kudret, Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı zikreder (Uğurlu, 2018, s. 20-21).

Halim Uğurlu'nun Eserleri, Poetik Düşünceleri ve Şiirlerine Dair Bir Tahlil

Halim Uğurlu, ilk şiirlerini 1940'lı yılların ortasında *Çınaraltı, Yenilik, Edebiyat Dünyası* ve *Büyük Doğu* dergilerinde yayımlar (Sayar, 2003, s. 24). *Asya Baharı* (1950) ile başlayan şairlik vadisindeki eserleri ömrünün sonuna kadar *Değişim (1967)*[3], *Gökağrı (1970)*[4], *Zamanların Dili (1974)*[5], *Türk'e Destan* (1974)[6], *Kan Su Kesince* (1979)[7], *Kıyamet Çiçekleri* (1988)[8], *Sözcüklerde Uyanmak* (2000)[9] kitaplarıyla devam eder (Karaalioğlu, 1982, s. 581; Sayar, 2003, s. 26). Uğurlu'nun şiir dışında bir merakı da resimdir, vakit buldukça soyut ve figüratif suluboya resim çalışmaları yapar (Uğurlu, 1990, s. 12). Tuluyhan Uğurlu, annesinin de piyano çaldığını, yeteneğini fark ederek kendisini alıp Cemal Reşit Rey'e götürdüğünü söyler ki Uğurlu ailesi, bu itibarla müzik ve resimle son derece ilgilidir (Uğurlu, 2013, s. 23).

3 Uğurlu, A. Halim. (1967). Değişim. İstanbul: Minnetoğlu Yayınevi, 46 s.

4 Uğurlu, Halim. (1971). Gökağrı. İstanbul: Yücel Yayınları, 92 s. Kitabın ön kapak deseni Metin Eloğlu'na, arka kapaktaki resmi de Orhan M. Arıburnu'na aittir.

5 Uğurlu, Halim. (1974). Zamanların Dili. İstanbul: Yeryüzü Yayınları, 110 s.

6 Uğurlu, Halim. (1974). Türke Destan. İstanbul: Yeryüzü Yayınları, 191 s.

7 Uğurlu, Halim. (1979). Kan Su Kesince. İstanbul: Yeryüzü Yayınları, 144 s.

8 Uğurlu, Halim. (1988). Kıyamet Çiçekleri. İstanbul: Yeryüzü Yayınları, 95 s. Kitabın ön ve arka kapak resimleri Metin Eloğlu'na aittir.

9 Uğurlu, Halim. (2000). Sözcüklerde Uyanmak. İstanbul: Aksoy Yayıncılık, 88 s.

Seyit Kemal Karaalioğlu'na göre Uğurlu, yirmi yaşlarında değişik imajlarla düşünceyi kamçılayan yeni ve taze bir deyişle şiir hayatına başlar (Karaalioğlu, 1982, s. 581). Lise yıllarından itibaren şiiri bir meşguliyet hâline getiren Halim Uğurlu için bu uğraş sadece neşir maksatlı bir meşgale değil, düşünce eksenli bir zihin faaliyetidir. "Bilerek bir tek sözcükte bile sanattan ödün vermedim." diyecek kadar sanat ve şiir tutkusunu ortaya koyan Uğurlu, sanat değeri taşımayan sözcüklerden özellikle kaçınır. Bunu şiir sanatına olan "saygı ve vurgunluğunun" bir gereği sayar. 1975 yılında *Şair ve Yazarlarımız Nasıl Yazıyorlar?* başlığıyla dönemin şairleri arasında kısa bir araştırma yapan Ahmet Köklügiller ve İbrahim Minnetoğlu'na Halim Uğurlu, şiir yazma serüveninde zorlanmadığını, olayların ve zamanın etkilerini biriktirerek yazdığını söyler. Şiire farklı bir anlam yükleyen Uğurlu, "potada eriyen etkilerin en belirgini bilincine ve diline yansırken geceleri başucunda, bahçede çalışırken, sokakta, otobüste, çatıda, kısacası her yerde yanında daima bir kâğıt ve bir kalem bulunduracak kadar" şiirle haşir neşir olur. Bu bağlamda Uğurlu, ilginç bir örnek verir ve *Gökağrı* kitabındaki "Sinan Zamanı" adlı şiirini Selimiye Camii'nin üçüncü şerefesinde yazdığını söyler (Köklügiller- Minnetoğlu, s. 361).

Ahmet Güner Sayar, özel hayatında "hesap ve intizam adamı" olan Halim Uğurlu'nun şiirde de aynı ölçü ve tartıya riayet ettiğini, şiirlerinde özentili bir âhenk arayışının içerisinde olduğunu, bu yüzden de kelimeler üzerine titizlikle eğildiğini söyler. Sayar'a göre Uğurlu, serbest vezinde inşa ettiği şiirlerinde zoru başarırken elinde cetvel kalem varmış gibi kelimeleri bir kuyumcu hassasiyeti içerisinde dizelerdeki yerlerine teslim eder. Bu yolla şiirin musikisini kendi şair ruhuyla yakalama arzusu ile kelimeleri onun emrine vermek ister. Sayar, şiirde düzen ve âhenk peşinde koşan Uğurlu'nun "Hey aklım/ Hey sarıldığım tek silahım" dizelerini bu görüşüne delil olarak sunar (Sayar, 2003, s. 19-20).

Şiirle arasında gizemli ve metafizik bir ilişki bulunduğu anlaşılan Uğurlu'yu mısra ile buluşturan küçük tesadüfler ve ipuçlarıdır. O, sanatın gereğini, fonksiyonunu ve koşullarını göz önünde tutarak bu seçimi yapar. Yalnız şair, burada akıl ve bilgiyi devre dışı bırakmaz. Şiir için özel bir zaman dilimi seçmeyen Uğurlu, şiirin emek işi olduğunun farkındadır. Bu amaçla, ev ahalisine ve şiirden anlayanlara yazdıklarını okumayı bir alışkanlık hâline getirir. Uğurlu'ya göre şiir, siyasî ve güncel meselelerin çok ötesinde ve üstündedir. Şiir, siyasetten değil, siyaset şiirden ölümsüzlük tohumlarını almalıdır. Sanatçı bu bağlamda devrimci ve araştırıcıdır. Sanatçının görevi, "muştucu ve çığır açıcı" olmaktır. Bu bağlamda Uğurlu, içkinin bir şaire ilham vermeyeceğini savunur. "İçki sevmem. İçtiğim zamanlarda bir şeyler yazdığımı çok sanmışımdır. Bugüne dek içki bana tek dize getirmedi." diyen şair, alkol almadan yazamayan şairlere şaşırır. Ona göre bilincin bütün/açık olmadığı bir zamanda hiçbir şey faydalı olmayacağı gibi şiir de yazılamaz, anlamın tartışılmazlığı ortadayken aklı bir köşeye iterek şiir vücuda getirilemez (Köklügiller- Minnetoğlu, s. 361-363).

Şairin *Asya Baharı* ve *Değişim* kitaplarından sonra Yücel Yayınları şiir dizisinin üçüncü kitabı olan *Gökağrı*, 46 şiirden oluşan 92 sayfalık bir kitaptır. Kısa şiir eğilimini bu kitapta da sürdüren Uğurlu, genellikle sade Türkçeye yaslanan kısa ve kolay söyleme yolunu tercih eder (Selim, 1972, s. 69). *Gökağrı*'ya kadar daha çok eskiye bağlı bir şair görünümünde olan Uğurlu, bu kitabıyla birlikte şiirini daha özenle inşa etmeye çalışır (Çetin, 1972, s. 80). Bu yıllarda ilk şiirlerine damgasını vuran mistisizmden uzaklaşarak gerçekçi, toplumcu-milliyetçi şiirler yazar (Sayar, 2003, s. 24).

İkinci Yeni'nin şiir kapalı, günlük dilden uzak, cümle yapısını bilinçli olarak bozan gerçeküstü motifleri ve imgelerine karşın Halim Uğurlu, toplumsal dil çizgisinden sapmayarak Anadolu duyarlılığını şiirinin merkezine yerleştirir. *Zamanların Dili* kitabındaki "Özümleme" şiirinde Anadolu'yu varlığın ve şiirin kaynağı olarak ilan eder:

"Yaralı bir kartaldır Anadolu

İçime tüneyen

Şiirimi ve kendimi acısından özümlediğim" (Uğurlu, 1974, s. 9)

Aynı kitapta yer alan "Bir Sevdadır Anadolu" şiiri de aynı duyarlılığı yansıtır (Uğurlu, 1974, s. 52-53). Sayar'a göre Halim Uğurlu, sabırla kozmik âlemini işlerken Anadolu insanına kapılır. Anadolu-Türk insanına olan bu susuzluk onu Türk milliyetçiliğine iter. *Türke Destan* kitabı, bir taraftan 1960'larda ideolojik zemindeki tartışmalara cevap mahiyetinde iken diğer taraftan onda tarihten süzülüp gelen Türk anlayışını aksettirir (Sayar, 2003, s. 27). Bu bağlamda *Türk Dili* dergisinde neşrettiği "Kim" şiiri, onun poetikasını ve ilhamını devşirdiği Anadolu coğrafyasına tutkusunu yansıtan ideal bir örnektir. Şiirde "ANADOLU" kelimesinin büyük harfler yazılması da milliyetçi eğilimlerinin tezahürdür. Şiirde geçen

"…ANADOLU'mu ve kim duymuş benim gibi

Pençe pençe kır çiçekleri kanında

Suskun yanardağ görünümlü insanını"

dizeleri, şairin hem Anadolu topraklarına hem de insanına olan sevgisine ayna tutar. Bununla birlikte "Türk köylüsü" de şiirlerinde ısrarla vurgulanan ögelerdendir. Şiirini Türk tarih ve destanlarına yaslayan şair, arkaik sayılabilecek bazı kavramları da şiir diline sokar. Örnek olarak "*Borza"* (yeni yemişe duran körpe ağaç), "*ulga"* (cinlere karışmış insanın ruhsal durumu), *"Bezil"* (yalçın kayaların varılmaz yerleri, seki), *"Cehir"* (bir bitkiden elde edilen tatlı yeşil boya) kelimeleri, şairin bu türden eğilimlerini yansıtır (Uğurlu, 1972, s. 256).

Halim Uğurlu'nun poetik görüşlerinde Anadolu kadar toplum da merkezdedir. Ona göre "Şiir ve onu kuran dil toplumsal bir sonuçtur. Toplumu yoğurmak, ışıtmak, devrimci, yenilikçi, özgürlükçü olmayı sağlamak içindir. Hak arama bilincine ulaştırmak içindir." Bunlara ek olarak Uğurlu, şiiri bir söz sanatı olarak görür (Uğurlu, 1990: s. 13-14). *Sözcüklerde Uyanmak* kitabında bu düşüncesini şöyle açıklar:

"Şiir, özdilinin sevgisiyle yeşeren, en geniş anlamıyla devrimci, kendine özgü kurgusu ve tekniğiyle sulanan, geçmişten geleceklere bayraklar açan, mekânın-zamanın ve insanın erişilmez gizli bestesini ve çığlığını duyan ve yeni yorumlara, çağrışımlara ulaştıran ve her tür konuyu kapsayan bir söz sanatıdır." (Uğurlu, 2000, s. 94)

Görüldüğü üzere Uğurlu, şiire çok geniş anlamlar yükler. Uğurlu'ya göre şiirin "gizemli soluğunun sarmalamadığı bir şey" yoktur. Bu itibarla şiir, çoğu kez "var olanın da ötesindeki yaratan, biçim veren, ufuklar açan ışıklar ve imgelemler bütünü"dür. Şiir de müzik gibi "insanoğlunun erişebileceği sonsuz yeni evrenleri, gelişmeleri kurcalayan, çağıran, özünde yoğuran, hiçliğin ensesinde ipeksi bir kırbaç gibi şaklayan ve kendini var kılan utkular yumağı"dır (Uğurlu, 2000, s. 94). Uğurlu, şiire "doğanın, hayatın ve insanlığın özünü kuran sayılı ögelerinden en etkini" gözüyle bakar (Uğurlu, 1971, s. 98).

Özellikle 1970 sonrası şiirlerinde özgünlüğünü yakalamak adına bir arayış içerisine giren Uğurlu, doğudan batıya bütün insanlığı kuşatan duygulara yer verir. Serbest vezni kullanarak şiiri bir kurala bağlı kılmayan bir anlayışa geçer. Uğurlu böylece şiiri, sınırsız bir özgürlük içerisinde her şeyi kapsayacak itici bir güç olarak kullanır. Buna karşılık bireyselliğin göz ardı edildiği meselelerde topluma açılır; orada memleketçi, milliyetçi olur (Sayar, 2003, s. 24). *Yansıma* dergisin-

deki "Umarım" şiiri bu tema etrafında örülen duyguların tercümanıdır. Şair, dünyaya açılan ara sokaklarda dolaşır. Yine aynı sayıda yayımlanan "Sabahtan Başlamak" şiiri, dünya denizinde bütün yaratılmışlara can şenliği sunan ve sonsuz bir sevgiyi armağan eden hislerle doludur. Uğurlu'nun şiirini besleyen esas unsurlar, Türk destanları, Türk halk motifleri, yer yer tasavvufî ögelerdir. Gerek kitap adlarında gerekse şiirlerinde unutulmuş Türk deyimlerinden sıklıkla faydalanır. Türk destan ve inancının bir gereği olarak gerek kitap adlarında gerekse şiirlerinde "gök" imgesine sıkça yer verirken yeni kelimeler de türetir. *Soyut* dergisinde yayımladığı "Yaşadıkça" şiirinde geçen "gökyeli", "gökıslığı" bu türdendir (Uğurlu, 1974, s. 46).

Halim Uğurlu, *Asya Baharı* şiir kitabıyla sanat çevrelerinde gördüğü ilgi üzerine farklılaşan evren ve insanı merkeze alan *Değişim (1967)* kitabını yayınlar. *Gökağrı (1970), Zamanların Dili (1974)* adlı şiir kitaplarından sonra Cumhuriyet'in 50. Yılında yeğeni Vedat Demircioğlu'nun anısına ithaf ettiği *Türke Destan* ile *Kan Su Kesince*'yi neşreder. Duygudan çok düşüncenin ağırlık bastığı şiirlerinde dönem dönem biçim ve içerik değişikliği göze çarpar. Şiir kitabına "*Değişim*" adını vermesi de bu anlayışın bir yansıması sayılabilir. Destan formundaki *Türke Destan*'da girişe bir açıklama koyma gereği duymuştur ki bu, şiire yüklediği misyonu açıklamak isterken saf şiirden uzaklaşmasına neden olmuştur. "Açıklama" başlıklı o bölüm şöyledir:

"Bu kitapta, yarı Tanrı, yarın İnsan bir canlıyla birlikte oldum. O'nu teninin ısısından, ruhunun titreşimlerine kadar benliğimde yaşadım. O, bazan insan, tümüyle insan, hatta insandan beri, bazı zamanlarda, aklımın ve duyularımın tavanlarını sarsan masalsı bir ibrişimler demeti, bir Tanrı kesildi. Biçimi, boyutları anlamı, tarihi ve geleceği birbirine karıştırıp tutuşturduğu ateşler çemberiyle döndü döndü ve göğü sayısız yerlerinden biçen bir çığlıkla bana dedi ki:

Sığar bir ulus bile şiire

Yansısın ulusun şiirinde

Ey can elması

Ey göklerin ışığıyla kül olan elmas." (Uğurlu, 1974, s. 7).

Şairin mistik eğilimlerinin bir yansıması olan bu satırlar dışında şiir kitabında "Hızır Mıydı Kimdi Bilmem Bir Ozan Geldi Yanıma" başlıklı telapatik sayılabilecek şiirler de vardır (Uğurlu, 1974, s. 37-40). *Türke Destan*'da şair bütün bir Türk coğrafyasını kucaklayan ve Turan ülküsüne yakın duran bir çağrışımla şiirlerini yazmıştır. Attila, Mete, Malazgirt, İstanbul'un fethi, Alparslan, Fatih Sultan Mehmet gibi tarihi dönüm noktaları kadar "Düşler İçinde" şiirinde olduğu gibi eski Türk adet ve dinlerini işleyen tematik şiirler de vardır.

"KADIN BAŞTACIDIR TÜRK'TE

TOPLUM AĞACIDIR TÜRK'TE"

veya

"HAKANIN BUYRUĞU GEÇER KATUNLA

GEÇERLİ KATUNUN SÖZÜ HAKANLA" (Uğurlu, 1974, s. 73-75).

şeklinde Türk'ün törelerini kutsayan bölümler dikkat çekicidir. Şair, bu tarihî vaka, şahıs ve toplumsal gelenekleri "Anadolu Parça Parça", "Batıdan Doğan Güneş", "El El Anadolu", "Yeni Bir Baş", "İki Başlı Yılan" şiirleriyle Millî Mücadele'ye ve Mustafa Kemal Paşa'ya bağlar (Uğurlu, 1974: 93-140). Kurtuluş Savaşı'nda mücadele eden "orduların başları" diye nitelendirdiği di-

ğer ordu komutanlarını da şiirinde yâd eder (Uğurlu, 1974, s. 141-144). Cumhuriyet'in 50. yılı dolayısıyla devrimleri ve ortak ülküyü terennüm eden şair, kitabının sonuna "Sonsuza Yürüyen Bir Ulusun Marşı" başlığıyla 50. Yıl Marşı koyar (Uğurlu, 1974, s. 166-167).

Uğurlu'nun şiirindeki olumsuz tarafı kelime seçimidir. Örneğin *Yansıma* dergisindeki "gök tutuşur üstümüzde" şiirinden geçen "dinelsin beni/giyinsin beni/gönensin beni/dirilsin beni" mısraları, eski Türkçe merakıyla ses ritmini zedeleyen ve şiirinin kalitesini düşüren bir unsur olarak göze çarpar (Uğurlu, 1977, s. 37). Kafiyeyi ve nazım şekillerini önemseyen şiirden daha serbest şiir diline kayan şairin zamanla kelime seçiminde de eski özenini yitirdiği görülür. "Evler" şiirinde kullandığı

"Kimlerin evleri bu evler

Pörsür her şeyle

Pörsür ve eskir

Dünyalı bir dille akladığım" (Uğurlu, 1979, s. 50).

"pörsür ve eskir" kelimeleri kafiye itibariyle bu özensizliğin bir yansımasıdır. Her kıtada görülen kafiye kaygısının yerini de son dizelere aktarılmış uyaklar alır. "Uzun Savaşlar" şiiri, 1970'li yıllardan genel şiir temayülüne kayışın izlerini taşır (Uğurlu, 1979, s. 53-55). Genel olarak şair, millî ve Anadolucu tavrından taviz vermezken memleket sevdasını her fırsatta dile getirmeyi ihmal etmez. Hasan İzzettin Dinamo, *Kan Su Kesince*'nin neşri münasebetiyle neşrettiği yazıda şairin kitabının başındaki "bilgece insancıl" bir prologa dikkat çeker. Dinamo'ya göre Halim Uğurlu, Uzak Doğu'dan başlayan efsane yürüyüşün büyük destanını yazdıktan sonra bile onun düşlerin arkeolojik dünyasına kazınmış rölyeflerini dizelerinde kullanarak sürekli bunalımının panoramasını çizer (Dinamo, 1979, s. 4). Aynı kitaptaki *Dipnot* şiiri üzerinden Dinamo'nun Uğurlu'nun poetikasına dair tespiti ise şöyledir:

"Halim Uğurlu, birey ve us olarak kişinin özellikle şairin çevresiyle, dünyayla, evrenle, evrenlerle yapmakta olduğu didişmeyi şiirleştirmekte ya da şiir diliyle lakonik olarak anlatmaya çalışmaktadır." (Dinamo, 1979, s. 4)

Uğurlu'nun "Türk destanı şairi" olma eğilimi, Dinamo'nun da dikkatini çeker. Büyük destanın etkisini etinde, kanında, canında duyan şair, büyük bir çabadan sonra bile yalnız kaldığını görerek üzülür. Bu destan, aynı zamanda gecikmiş bir coşkunluğun destanı olduğundan çevresinde çokça seyirci, alkışçı bulamaz ve bu durum şairi düş kırıklığına uğratır. O destanın mesajları boşlukta kalmış olsa bile, "insan denizinde ilerleyen ak insanlık gemisine binince", şairi yine evrenin güzel yerlerinde geleceğin mutluluğuna doğru alıp götürür. Şu dizeler Uğurlu'nun sembollerle dile getirdiği duygularını yansıtır:

"Yabancı, hep yabancı

Her şeyle ve kendiyle

Bir destan şairi kalır yalnız

Masallar dökmeciği yüreğiyle…" (Dinamo, 1979, s. 4)

Uğurlu, Türk destanları üzerinden tüm insanlığı kuşatacak barışçıl ve mutlu bir dünya tasavvurunu şiirlerinde sunar. Ancak bu saadet, öncelikle Anadolu topraklarında yeşermelidir. *Kan Su Kesince*'nin ikinci bölümünde manifestik bir nitelik taşıyan

"…Anadolu ulu ağaçlar gibidir

Gövdesi karanlıkta dalları güneştedir" (Uğurlu, 1979, s. 109)

dizeler, şairin ilham kaynağını oluşturan ana mihverin "Anadolu" olduğunu gösterir. Bu şiirlerde özellikle "ana, çocuk, ışık, tanyeri, karanlık" imgeleri belirgin bir şekilde vurgulanır. Uğurlu'nun şiirine ilham kaynağı ögelerden biri de "köy" imgesidir. "Dipnot" şiirinde "sonsuz acı külleriyle çevrelenen" Anadolu'da her anayı öz annesi, her babayı öz babası gibi gören bir hayal gücüyle şair, köyleri bireysel tarihinin merkezine koyar (Uğurlu, 1975, s. 355-357).

1979 yılında şair, *Kan Su Kesince* şiir kitabını Yeryüzü Yayınları'ndan neşreder. Bu yıllarda artık edebiyat muhitlerinde ve kültürel bellekte Uğurlu, kendisinden fazlasıyla söz ettirmeyi başarır. Hasan Hüseyin, bu şiir kitabı üzerine yazdığı yazıda şairi "Aklın görünmez kanadından şiir süzen ozan", "aklın zamanda dönüştüğü çizgide ürperen ozan" olarak tarif eder (Doğan, 1980, s. 59). Uğurlu, şiir kitaplarının bazısında ilk sayfalara poetikasını yansıtan dize ya da kısa açıklamalar koymuştur. *Zamanların Dili* kitabındaki "Şiir"i iki dizeye sığdırır:

"Sonsuz bir inceltmedir hayatı şiir

Ki ne varsa sevginin ürettiği" (Uğurlu, 1974: 5)

Kan Su Kesince'de ise girişte şu dizeler göze çarpar:

"Sonsuz karlar yağan bir ülkedir şiir yazmak

Sonsuz ağustoslarla nişanlı" (Uğurlu, 1979: 7)

Şairin şiir vasıtasıyla bilinçli bir değişim ve dönüşüm tasavvuru her kitabında fark edilir. Kaynağını Türk tarih ve medeniyetinden alan, bireyselden evrensele uzanan ideal toplum arayışı, poetikasının vazgeçilmez tarafıdır. 1980 sonrasında daha çok serbest vezinle şiirler yazan Halim Uğurlu, tematik olarak Anadolu coğrafyası ve kültüründen bu yıllarda da kopmaz. *Kıyamet Çiçekleri* kitabının girişindeki "Şiir" başlıklı dörtlükle şiirinin beslendiği kaynağı yine coğrafya ile ilişkilendirir:

"Bir ülkedir şiir

Türkiyem gibi

Sorunlar sevdalar ateşler içinde

Bahçesinde kıyamet çiçekleri" (Uğurlu, 1988, s. 5)

Bu yıllarda sanat felsefesini "Sanatçı görevini bilmeli ve savaşını vermelidir. İyiyi, güzeli, doğruyu halka anlatmalıdır. Sanatçı halkı eğitmelidir. Halka inmek yerine halkı kendi düzeyine çağırmalıdır." şeklinde pragmatist ve faydacı bir anlayışa yaslandırır. Aruzdan heceye, daha sonra serbest nazıma yönelir. Her şiirinde ve kitabında kendisini yenileme ve geliştirme çabası görülür (Karaalioğlu, 1982, s. 581). 1986 yılında *Karşı* adlı dergide yayımladığı "Coğrafyam" şiiri, onun şiirindeki tematik eğilim kadar poetikasına da ışık tutar. Şiirde aynı kucaklayıcı ve milliyetçi duygularla ilham kaynaklarını gözler önüne serer. Anadolu kadının Türkçe konuşan dudakları, şiirine sözcük üreten gözleri, coğrafyamızı çizen gezegen elleri, tüm evrene serilen ve bayram yerlerini andıran saçları, nikâh çağlarından bir kalıntı olan gülüşleri şairin esin membaıdır:

"Sen konuşurken dudakların

Orta Anadolu'dan bir köçekçe

Şiirime sözcük üreten gözlerin
Duruluğundan bildim dili Türkçe
Ellerin, acayip bir gezegen ellerin
Benim coğrafyamı çizdikçe
Saçların o sürekli bayram yerleri
Tüm evrenimize serildikçe
Gülüşün nikâh çağlarından bir kalıntı
Bize ince ince selam söyledikçe" (Uğurlu, 1988, s. 25)

Şairin ölümünden önce neşrettiği son kitabı *Sözcüklerde Uyanmak*'ta Türk tarihi, Türkçe, insan ve doğa sevgisine ek olarak modern kent insanın tedirginliği öne çıkar. "Kaos", "Başkaldırı", "Korkular Yumağı", "Deprem", "Bittim", "Koyu Kızıllığında Yaşamın" şiirlerinde toplumsal huzur arayışını tema olarak seçer. Diğer kitaplarında olduğu gibi dizelerinde sık sık "bin yıl" vurgusuyla Anadolu ve Türk medeniyetinin devamı olarak Türkiye'yi görür. "Göklerle Ortak Tarihimizden" şiiri bu algının ideal örneği sayılabilir (Uğurlu, 2000, s. 44). Yunus Emre şiirlerinden ilhamla ve çağdaş bir yorumla yazdığı "Bana Seni Gerek Seni" şiirinde (Uğurlu, 2000, s. 39-42); eski Türkçe kelimelere olan merakını yansıtan "us, sevi, şol, sanı, şavkan, töre" gibi sözcüklerin sıkça kullanımı dikkat çekicidir. Yunus, onun şiirlerinde Anadolu ve Türkçe sevgisinin simgesi olarak karşımıza çıkar. "Usumuza Gün Çavıyor Boyuna" (Uğurlu, 2000, s. 38) şiiri ise okuyucuya kelime seçimlerinden kaynaklanan pürüzlerin henüz giderilmediği izlenimini verir. "Sevi yöşüdü bataklıkta yitip gitti", "Derken biçem tükendi/Toprak sançtı zaman esridi…" gibi şiirlerin müzikalitesini bozan bazı dizelere ve kafiyelere rastlanır ki bu da genel olarak onun şiirindeki problemlerin temel sebebidir.

Sonuç

Edebiyat tarihi kitaplarında sıkça rastlanan temel problemlerden biri, edebî dönem sınıflandırmaların kuşatıcı bir nitelikten uzak olmasıdır. Belirli bir dönem, vaka, şahıs, edebî grup ekseninde yapılan tasnifler, yeterince kuşatıcı olmadığından birçok şair ve yazar, çerçevenin dışına çıkmakta, Türk edebiyatındaki yerini ve değerini hak ettiği şekilde bulamamaktadır. Garip Akımı ile İkinci Yeni arasında sıkışıp kalan, ancak bazı ansiklopedi ve antoloji sayfalarında karşımıza çıkan "Geçiş Kuşağı" da "tasnif dışı" olarak nitelendirebileceğimiz isimleri bünyesinde barındırır. Halim Uğurlu özelinde incelediğimiz bu grubun varlığına bazı hatırat kitapları ve dönemin tanıkları işaret etmektedir. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında 1940 sonrası Garip Akımı'nın tesirinin yoğun hissedildiği yıllarda Necip Fazıl Kısakürek etrafında toplanan genç şairlerden biri olan Halim Uğurlu (1926-2001), ilhamını Anadolu insanı, Türk tarih, dil ve töresinden alan isimlerden biridir. Lise yıllarında başladığı şiir tutkusunu, Doğan Nail Altuncuoğlu vasıtasıyla tanıştığı Necip Fazıl'ın teşvik ve telkinleriyle geliştirmiştir. İlk şiir kitabı *Asya Baharı*'nın önsözünü de *Çile* şairi yazmış, böylece *Büyük Doğu* muhitinde yetişen genç şairler arasında Kısakürek'in iltifatına mazhar olarak üstadına ilk şiirlerini tescil ettirmiştir. Uğurlu haricinde *Büyük Doğu*'nun edebî ve kültürel şemsiyesi altında bulunan isimler arasında İsmet Zeki Eyüboğlu, Abbas Sayar, Niyazi Enes Kâhyaoğlu, Doğan Nail Altuncuoğlu, Ahmet Nadir Caner, Azmi Güleç (Gülahmedoğlu), Fikret Tanyılmaz, Türkan Altuncuoğlu, Ahmed Nadir Caner, Mustafa Tatlısu [Müftüoğlu] gibi kişiler de mevcuttur. İsmet Zeki Eyüboğlu'nun "Geçiş Kuşağı", Ahmet Güner Sayar'ın "Ara Kesit" şeklinde nitelendirdiği bu neslin ortak noktaları şiirdir. Geçinmek için çeşitli işlerde çalışan bu

gençlerin o yıllarda Necip Fazıl'ın evi dışında müdavimi oldukları yerler, Beyoğlu meyhaneleri veya Sultanahmet çevresindeki kahvehanelerdir. Uğurlu'nun katıldığı edebî mahfiller, düşünce ve tercihleri bakımından farklı dünyalara mensup kişileri bünyesinde barındırmakla birlikte çeşitlik arz eder. Bu eğiliminde onun "insan sevgisi"ni esas alan karakterinin etkili olduğu söylenebilir.

Halim Uğurlu'nun entelektüel hayatının merkezinde Necip Fazıl olduğu gibi şiirindeki esin kaynağı Yunus Emre ile birlikte odur. İlk kitabı *Asya Baharı*'nda Yahya Kemal etkisi de sezilen şairin 1946'dan itibaren *Büyük Doğu*'da intişar eden "Nedamet" (1946), "Tahteşşuur" (1947), "Ürperti" (1947), "Mutlak Fikri" (1948), "Neden Sonra" (1948*)* isimli manzumelerinde Necip Fazıl etkisi görülür. O da Necip Fazıl gibi ilk kitabındaki her manzumesinde "öteleri kurcalamak, görünenin ötesindeki pırıltılara ulaşmak isteyen" bir metafizik açılım sergiler.

Halim Uğurlu'nun ilk şiirlerinden itibaren tekâmül arayışını sürdürdüğü, hemen her kitabında biçim ve form değişikliğine yöneldiği görülür. Aruz dışında heceyle de şiirler yazan şair, sonrasında serbest vezinde karar kılar. *Asya Baharı* (1950) ile başlayan, daha sonra "bireyselden evrensele" evrilen şairlik yolundaki eserleri ömrünün sonuna kadar *Değişim (1967)*, *Gökağrı (1970)*, *Zamanların Dili (1974)*, *Türk'e Destan* (1974), *Kan Su Kesince* (1979), *Kıyamet Çiçekleri* (1988), *Sözcüklerde Uyanmak* (2000) adlı şiir kitaplarıyla devam eder. *Gökağrı* kitabında geçen "Anadolu Acısı" adlı şiiriyle "Tek Şiir" kategorisinde TRT 1970 Başarı Ödülü'nü kazanması, sanatında yeni bir eşik sayılır. Bu tarihten itibaren ilk şiirlerine damgasını vuran mistisizmden uzaklaşarak gerçekçi, toplumcu-milliyetçi şiirlerle yeni bir poetik açılım sergiler. İkinci Yeni'nin şiir kapalı, günlük dilden uzak, cümle yapısını bilinçli olarak bozan gerçeküstü motifleri ve imgelerine karşın Halim Uğurlu, toplumsal dil çizgisinden sapmayarak Anadolu duyarlılığını şiirinin merkezine yerleştirir. Uğurlu'nun *Asya Baharı*'ndan başlayarak son kitabı *Sözcüklerde Uyanmak*'a kadar tematik açıdan Türklük ülküsünden, Türkçe, insan, doğa ve Anadolu sevgisinden vazgeçmediği görülür. Çağdaşı şairler arasında kendisini öne çıkaran poetik gücü de buradan gelir. Uğurlu şiiri, siyasî ve güncel meselelerin çok ötesinde ve üstünde tutar. Ona göre sanatçı bu bağlamda devrimci ve araştırıcıdır. Sanatçının görevi ise muştucu ve çığır açıcı olmaktır. Bu bağlamda Uğurlu, şiire toplumsal açıdan geniş anlamlar da yükler. Şiir, çoğu kez "var olanın da ötesindeki yaratan, biçim veren, ufuklar açan ışıklar ve imgelemler bütünü"dür. Bu özellikleriyle metafizik bir açılım da sergileyen Halim Uğurlu, son dönem şiirlerinde modern kent insanın tedirginliğini öne çıkarır. Türklük coğrafyasını ve Anadolu insanını önceleyen şiir dünyası, zamanla evrensel insanı ve şehir yaşamını da içine alır. Şiirde kendisine özgü bir sesin ve Türkçenin peşinde koşan Halim Uğurlu'dan yola çıkarak varlığını tartışmaya açtığımız "Geçiş Kuşağı" da ortak noktaları şiir olan bir grup şairin Garip Akımı ile İkinci Yeni arasında sıkışmışlığına işaret eden bir tasnif niteliğindedir.

Extended Abstract

One of the main problems frequently encountered in literary history books is that the classifications of poets and periods are far from an encompassing character. Classifications based on specific periods, events, individuals, or literary groups are not sufficiently comprehensive, causing many poets and writers to fall outside these frameworks and fail to find their rightful place and value in Turkish literature. Halim Uğurlu (1926-2001), one of the young poets who gathered around the "*Büyük Doğu"* magazine and Necip Fazıl Kısakürek during the years when the influence of the "Garip Akımı" was strongly felt in Turkish literature of the Republican era after 1940, is one of those who drew inspiration from the people of Anatolia, Turkish history, language and traditions. His passion for poetry, which started in his high school years, developed with the encouragement

of Necip Fazıl, whom he met through Doğan Nail Altuncuoğlu, and gained Kısakürek's admiration with the preface he wrote for his first poetry book, "*Asya Baharı"*. The common thread among Halim Uğurlu, Abbas Sayar, Doğan Nail, and their friends -whom İsmet Zeki Eyüboğlu describes as the "Transitional Generation" and Ahmet Güner Sayar as the "Intermediate Section"- is poetry.

Necip Fazıl is at the center of Halim Uğurlu's intellectual life, and he is the source of inspiration in his poetry together with Yunus Emre. Like Necip Fazıl, he exhibits a metaphysical expansion in every poem in his first book, "wanting to tamper with the beyond, to reach the sparkles beyond the visible".

It is seen that Halim Uğurlu has been searching since his first poems and has turned to form and form change in almost every book. The poet, who also wrote poems in syllabic meter in addition to Aruz meter, later settled on free verse. Thematically, he places the people of Anatolia and universal love for humanity at the center of his poetry, drawing inspiration from Turkish history and traditions. Her poetic journey, which began with "*Asya Baharı"* (1950), continued until the end of her life with the poetry books "*Değişim" (1967)*, "*Gökağrı" (1970)*, "*Zamanların Dili" (1974)*, "*Türk'e Destan"* (1974), "*Kan Su Kesince"* (1979), "*Kıyamet Çiçekleri"* (1988), and "*Sözcüklerde Uyanmak"* (2000). Winning the TRT 1970 Achievement Award in the "Single Poem" category with his poem "*Anadolu Acısı"* can be considered a new milestone in his art. From this date onwards, he moved away from the mysticism that characterized his early poems and exhibited a new poetic opening with realistic, social-nationalist poems. In contrast to the closed, everyday-language-detached, and surrealistic motifs and imagery of the "İkinci Yeni's poetry, which consciously distorts sentence structure, Halim Uğurlu, without deviating from the social language line, places Anatolian sensibility at the center of her poetry. The most noticeable flaw in her poetry is the discontinuity stemming from her archaic word choices, which disrupts the musical rhythm of her poems. From his first book, "*Asya Baharı"* to his latest "*Sözcüklerde Uyanmak"*, Halim Uğurlu consistently remains thematically committed to the ideal of Turkishness and his love for Anatolia. His poetic strength, which sets him apart from his contemporary poets, stems from this commitment. According to Uğurlu, poetry transcends and goes far beyond political and current issues. In this context, the artist is revolutionary and investigative, and freedom in art has its limits. With these characteristics, Halim Uğurlu stands out as an ideal example among contemporary poets and in Turkish literature, placing the people of Anatolia and the geography of Turkishness at the center of her poetics. The "Transition Generation", the existence of which we have discussed in Turkish literature based on Halim Uğurlu, is a classification that points to the fact that a group of poets whose common point is poetry is stuck between the "Garip Akımı" and the "İkinci Yeni".

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles."

Kaynakça

Akyüz, K. (1988). "Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı". *İslâm Ansiklopedisi*, C. 12, 597-627.

Bilgi, A. (1968). "Çatışmalarda 53 Öğrenci 4 Polis Yaralandı". *Cumhuriyet*. S. 15794, 18 Temmuz, 1.

Birsel, S. (1981). *Ah Beyoğlu, Vah Beyoğlu*. İstanbul: Karacan Yayınları.

Buyrukçu, M. (1977). "Günlük". *Soyut*. S. 105, Temmuz, 20-33.

Çetin, G. (1972). "Yeni Yayınlar". *Türk Dili*. S. 247, 1 Nisan, 80.

Dinamo, H. İ. (1979). "Kan Su Kesince". *Politika*. S. 2247, 9 Eylül, 4.

Doğan, M. H. (1980). "1979 Yılında Şiir". *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1980*. İstanbul: Kardeşler Matbaası, 59.

Doğan, M. C. (2008). *Türkiye'de Şiir Dergileri: Şairler Mezarlığı*. Ankara: Hayal Yayınları.

Eyüboğlu, İ. Z. (1999). *Anılar*. İstanbul: Pencere Yayınları.

Eyüboğlu, İ. Z. (2002). *Öğrenciler*. İstanbul: Pencere Yayınları.

Çankaya, E. (1972). "Şiirimizde Toplumsal Değişiklik". *Yansıma*. S. 11, Kasım, 469-470.

Hasırşapkalı, M. (1968). "yol sıra gidip çay sıra dönenler". *Forum*. S. 346, 1 Eylül, 8.

Hisar, A. Ş. (2009). *Kitaplar ve Muharrirler-III*. Haz. Necmettin Turinay. İstanbul: YKY.

Karaalioğlu, S. K. (1982). *Resimli Türk Edebiyatçılar Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.

Köklügiller, A.- Minnetoğlu, İ. (t.y.). *Şair ve Yazarlarımız Nasıl Yazıyorlar?* İstanbul: Minnetoğlu Yayınları.

Köksal, E. (2015). "Ahmed Güner Sayar ile Abbas Sayar Üzerine Söyleşi". *Türk Dili*. S. 763, 127-135.

Okay, M. O. (1994). "Sanat ve Edebiyat Dergisi Olarak Büyük Doğu", *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl*. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 176-183.

Nesin, A. (1976). "1975 Yılı Edebiyat Takvimi". *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976*. İstanbul: Tekin Yayınevi, 26.

Sayar, A. G. (2023). "Beyoğlu'nda Bir Mistik: Abbas Sayar". Röp. M. Nuri Yardım. *Türk Edebiyatı*. S. 349, Kasım, 58-64.

Sayar, E. (2023). "Abbas Sayar Röportajındaki Yanlışlar". *Türk Edebiyatı*. S. 354, Nisan, 36-39.

Sayar, A. G. (2003). "Necip Fazıl Kısakürek Çevresinden Bir Şair: Baba Dostum A. Halim Uğurlu". *Türk Edebiyatı*. S. 361, Kasım, 18-28.

Selim, M. (1972). "yarın için". *Yansıma*. S. 2, Şubat, 68-69.

Sülker, K. (1977). "Sendikamızdan Haberler". *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1977*. İstanbul: Tekin Yayınevi, s. 486.

Uğurlu, H. (1946). "Nedamet". *Büyük Doğu*. S. 11, 11 Ocak, 16.

Uğurlu, A. H. (1948). "Neden Sonra". *Büyük Doğu*. S. 80, 13 Şubat, 11.

Uğurlu, A. Halim. (1950). *Asya Baharı (Şiirler)*. İstanbul: Berksoy Basımevi.

Uğurlu, A. H. (1954). "İnsanlara Dair". *Büyük Doğu*. S. 8, 25 Haziran, 7.

Uğurlu, H. (1966). "Bir Işık Uzatmak". *Diriliş*. S. 1, 1 Mart, 39.

Uğurlu, A. Halim. (1967). *Değişim*. İstanbul: Minnetoğlu Yayınevi.

Uğurlu, H. (1968). "Yeğen'im Vedat Demircioğlu". *Cumhuriyet*. S. 15814, 8 Ağustos, 2.

Uğurlu, H. (1971). *Gökağrı*. İstanbul: Yücel Yayınları.

Uğurlu, H. (1972). "Kim". *Türk Dili*. S. 244, 1 Ocak, 256.

Uğurlu, H. (1974). *Zamanların Dili*. İstanbul: Yeryüzü Yayınları.

Uğurlu, H. (1974). *Türke Destan*. İstanbul: Yeryüzü Yayınları.

Uğurlu, H. (1974). "Yaşadıkça". *Yansıma*. S. 67, Şubat, 46.

Uğurlu, H. (1977). "Gök Tutuşur Üstümüzde". *Yansıma*. S. 99, Ocak, 37.

Uğurlu, Halim. (1979). *Kan Su Kesince*. İstanbul: Yeryüzü.

Uğurlu, H. (1988). "Coğrafyam". *Karşı*. S. 5, Eylül-Ekim, 25.

Uğurlu, Halim. (1988). *Kıyamet Çiçekleri*. İstanbul: Yeryüzü Yayınları.

Uğurlu, H. (1990). "Şiir Ezilmiş Toplumlarda İsyanın Dilidir". *Şiir Okulu*. S. 1, Kasım, 12-14.

Uğurlu, Halim. (2000). *Sözcüklerde Uyanmak*. İstanbul: Aksoy Yayıncılık.

Uğurlu, T. (2015). "Söyleşi". Röp. Y. Bulduklu-Ö. Alkan. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Bülteni*. S. 8, Temmuz-Aralık, 23-24.

Uğurlu, T. (2018). "Kudüs'te Hz. Ömer Çizgisine Dönülmeli". Röp. H. Sena Kartal-Beytullah Çakır. *Lacivert*. S. 44, Mart, 20-21.

Yücel, M. S. (2002). *Genel Türk Tarihi* 9 "Menderes Dönemi (1950-1960)". Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 25-56.

İmzasız Yazılar

(1943). "Konuşmalar: Bay Halim Uğurlu". *Çınaraltı*. S. 89, 6 Haziran, 2.

(1947). "Nefs Muhasebesi". *Büyük Doğu*. S. 64, 23 Mayıs, 1, 13.

(1968). "İstanbul'da Dün Gece 32 Genç Tevfik Edildi". *Cumhuriyet*. S. 15795, 19 Temmuz, 1.

(1968). "Hükümet Protesto Olaylarını Görüştü". *Cumhuriyet*. S. 15797, 21 Temmuz, 1.

(1968). "İTÜ Yurduna Girme Emrini Faruk Sükan'ın Verdiği İddia Ediliyor". *Cumhuriyet*. S. 15798, 22 Temmuz, 1.

(1968). "Komadaki Genç Öldü Ve…". *Cumhuriyet*. S. 15801, 25 Temmuz, 1.

(1968). "Sokak Savaşı". *Cumhuriyet*. S. 15802, 26 Temmuz, 1.

(1968). "Morg Raporu Savcılığa Verildi". *Cumhuriyet*. S. 15803, 27 Temmuz, 1.

(1971). "TRT Ödülleri". *Dost*. S. 77, Mart, 16-20.

(1979). "Türkiye Yazarlar Sendikası Şenlik Düzenledi", *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1979*. İstanbul: Özal Matbaası, 43.

Batı Seyahat Edebiyatında Osmanlı'nın İnşası: Batı Seyahat Edebiyatı ve Macfarlane'in Gözünden Osmanlı Dünyası

Taner TUNÇ*

* Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Afyonkarahisar/Türkiye,
e-posta: tanertunc87@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4632-1059

Gönderilme Tarihi / *Received Date*
01.02.26
Kabul Tarihi / *Accepted Date*
10.03.26
Yayım Tarihi / *Publication Date*
21.03.2026

Batı seyahat edebiyatı, uzun yıllar boyunca tarih, coğrafya ve etnografya gibi disiplinlerin tamamlayıcı bir alanı olarak değerlendirilmiş; bu metinlerin üretildiği zihinsel çerçeve ve yüklendikleri ideolojik yönelimler çoğu zaman ikincil bir mesele olarak görülmüştür. Oysa özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa merkezli bilgi üretim süreçlerinin hız kazanmasıyla seyahatnameler, yalnızca ziyaret edilen coğrafyaları betimleyen metinler olmanın ötesinde, Batı'yı merkeze alan hiyerarşik bir dünya tasavvurunun inşasında önemli rol üstlenmiştir. Muhittin Doğan tarafından kaleme alınan Batı Seyahat Edebiyatı ve Charles Macfarlane'in Gözünden Osmanlı Dünyası isimli eser, bu yaklaşımdan hareket ederek Charles Macfarlane örneği üzerinden Osmanlı dünyasının Batılı metinlerde hangi temsil biçimleriyle kurulduğunu tartışmaya açmaktadır. Bu bağlamda araştırmacının "Sunuş" kısmında belirttiği üzere iki farklı zaman diliminde kaleme alınan dört ciltlik bu seyahat anlatısı, yalnızca bireysel gözlemlerden ibaret olmayıp 19. yüzyıl Avrupa'sının düşünsel iklimini, kültürel hiyerarşilerini ve Doğu'yu temsil etme biçimlerini yansıtan "bir çağın zihniyetinin aynası" (s. 11) olarak değerlendirilmektedir.

Eserin ilk bölümünde seyahat edebiyatının doğası ve tarihsel gelişimi özellikle Batı'nın Doğu (İslam/Osmanlı) dünyasına yönelik bakışındaki dönüşüm çerçevesinde ele alınmaktadır. Bilinmeyene yönelik merakla şekillenen ve bireyin kendini ve dünyayı sorgulamasına imkân tanıyan seyahat olgusu, kişisel anlatıların yanı sıra sosyal bilimler için önemli bilgi kaynakları olarak seyahatnameleri ortaya çıkarmıştır. Gerçeklik ve kurmaca arasında "sınırları esnek ve çok katmanlı bir melez anlatı alanı" (s. 36) olarak seyahat edebiyatı, Batı'nın Doğu'yu algılama ve temsil etme biçiminde belirleyici olan kültürel kalıpları ve ideolojik ön kabulleri de bünyesinde taşır. Bu noktada seyahat edebiyatı, Edward Said'in oryantalizm kuramıyla ilişkilendirilerek okunmuş; Doğu'nun egzotik, geri kalmış, irrasyonel ve durağan olarak tasvir edilmesinin, Batı'nın kendisini akılcı, ilerlemeci ve üstün bir konumda kurma çabasıyla doğrudan ilişkili olduğu gösterilmiştir. Bu genel çerçeve ve tarihsel süreç içerisinde belirginleşen bakışla Charles Macfarlane'in 1827 ve 1847 yıllarındaki Osmanlı seyahatleri, Tanzimat dönemindeki reform umutlarının sınırlılığını ve "Boğaz'ın hasta adamı" olarak Osmanlı'nın çözülme sürecine Batı'nın stratejik ilgisini yansıtan önemli tanıklıklar sunmuştur. Bu yönüyle seyyahın anlatıları bireysel izlenimleri aşarak gözlem raporları hüviyeti kazanmıştır: "Yazarın iki seyahati boyunca sergilediği tavır, sıradan bir gezginin

ötesinde, mensubu olduğu Birleşik Krallık'ın çıkarlarını titizlikle gözeten bir temsilci profilini andırır. Metinleri sadece gözlem notları olmayıp; askerî, siyasi, dinî ve ekonomik alanlarda potansiyel fırsat ve zaafların dikkatle tespit edildiği, stratejik nitelikli raporlar hüviyetindedir. Yazar, ülkesine karşı duyduğu sadakati satır aralarına nüfuz ettirerek Osmanlı coğrafyasında gözlemlediği her aksaklık ve olası imkânı bir istihbarat ciddiyetiyle analiz etmiş; bu verileri dolaylı yollardan kendi hükümetinin dikkatine sunmaya hazır bir tutumla kayıt altına almıştır" (s. 48-49).

Eserin merkezinde yer alan Charles Macfarlane incelemesi ise çalışmanın en özgün ve dikkat çekici kısmını oluşturur. İkinci bölümde Macfarlane'in başta İstanbul olmak üzere Edirne, Tekirdağ, İzmir, Manisa, Bursa, Kütahya, Bilecik gibi Osmanlı şehirlerine dair tasvirleri ayrıntılı biçimde ele alınmakta; seyyahın bu şehirlerde gözlemlediği sosyo-kültürel hayat, idari yapı ve fiziksel çevreye ilişkin değerlendirmeleri metin merkezli bir okumayla incelenmektedir. Bu çözümlemeler, Batı'nın kendi medeniyet anlayışını merkeze alan bakışının Macfarlane anlatısında nasıl yeniden üretildiğini görünür kılar. Özellikle İstanbul ve Edirne örneklerinde belirginleşen, şehirlerinin dış görünüşleri ile iç toplumsal yapıları arasındaki ihtişam-sefalet karşıtlığı; Türk/Müslüman nüfusun geçirdiği demografik dönüşüm ve buna eşlik eden sorunlar; idari ve ahlaki yozlaşma; ekonomik ve sanayi alanındaki yapısal aksaklıklar; eğitim kurumlarında gözlemlenen gerileme ile arkeolojik mirasın tahribi ile genel kültürel kayıtsızlık anlatının temel izlekleri olarak öne çıkar. Çalışmada ayrıca Macfarlane'in Osmanlı Devleti'ni reformlara muhtaç ve kendi iç dinamikleriyle dönüşüm gerçekleştiremeyen bir yapı olarak tasvir etmesinin, dönemin Britanya siyasal çıkarlarıyla doğrudan ilişkili olduğu özellikle vurgulanır. Bu yönüyle söz konusu bölüm, Macfarlane seyahat anlatısının sadece tasvir edici metin olmadığını; aynı zamanda ideolojik bir söylem taşıdığını ve seyyahın adetâ yarı-resmi bir gözlemci konumunda belirdiğini açıkça ortaya koyar.

Çalışmanın "Osmanlı Kurumsallığı: Sultandan Reformlara Uzanan Süreç" başlıklı üçüncü bölümde, II. Mahmut ve Sultan Abdülmecit dönemlerindeki reform çabaları, bu süreçteki yapısal tıkanıklar ve kurumsal yozlaşma ele alınmaktadır. Eserin eleştirel derinliğini belirgin biçimde arttıran bu bölüm, Doğan'ın seyahat edebiyatını tarafsız bir gözlem alanı olarak değil, güç ilişkileriyle iç içe geçmiş bir temsil pratiği olarak ele alması sayesinde teorik tutarlılığını önemli ölçüde güçlendirmiştir. Bu bağlamda Macfarlane'in II. Mahmud'u "zalim, despot ve gaddar bir figür" (s. 118) olarak tasvir ederken onun Doğu despotu ile reformcu yönü arasındaki geçişe özellikle odaklandığı; Sultan Abdülmecid dönemini ise reform söylemiyle sunulan "vitrin" ile toplumsal ve idari "gerçeklik" (s. 124) arasındaki mesafenin daha da derinleştiği bir dönem olarak değerlendirilir. Özellikle Tanzimat Fermanı'nın taşrada büyük ölçüde kâğıt üzerinde kalan vaatlerinin vurgulanması, seyyahın öne çıkardığı sorunlar manzumesinin belirgin bir parçası hâline gelir. Doğan, eleştirilerin Avrupa kamuoyuna yöneltilmiş dolaylı bir çağrı niteliği taşıdığı tespitini dile getirerek Macfarlane anlatısının ideolojik yönünü bir kez daha görünür kılar: "Macfarlane'ın anlatımında en çarpıcı vurgu, Müslümanların Hristiyanlara karşı doğal bir merhamet ya da adalet duygusu besleyemeyeceği yönündedir. Ona göre, Müslüman idareciler ne kadar reformist görünmeye çalışırlarsa çalışsınlar, içlerinde taşıdıkları "kâfire karşı kin" duygusu, gerçek bir dönüşümün önünde aşılmaz bir engeldir. Bu nedenledir ki Tanzimat'a dair olumlu algılara karşı Avrupalı okuyucularını uyarırken, Osmanlı'nın "çiçeklerle süslenmiş bir bahçe" görüntüsüne aldanılmaması gerektiğini, bu bahçenin toprağının gayrimüslim kanıyla sulandığını edebi ve eleştirel bir üslupla dile getirir" (s. 125).

Eserin "Bir Aradalığın Gerilimi: Osmanlıda Kimlikler Arasında Gündelik Hayat" başlıklı son bölümü, çalışmanın ideolojik çözülme yönünün en açık biçimde görünür hâle geldiği kısımlardan biridir. Bu yönüyle seyyahın gözünden Osmanlı toplumu; Türkler, Çerkezler, Rumlar, Ermeniler, Yahudiler, Bulgarlar ve İzmir'deki Levantenler gibi farklı etnik ve dinî unsurların bir arada yaşadığı ancak bu çoğulluk içinde derin toplumsal gerilimlerin ve belirgin hiyerarşik ayrımların varlığını koruduğu bir yapı olarak sunulur. Batı'nın Osmanlı toplumunu parçalı ve çatışmalı bir bütün olarak kurgulama eğilimini yansıtan tasvirler, çok kültürlü Osmanlı toplumsal yapısını sorunlu ve sürdürülemez olarak sunan bir söylemi beslemektedir. Bu yönüyle bölüm, söz konusu anlatıların Batı kamuoyunda Osmanlı'ya dair belirli algıların oluşmasına nasıl katkı sağladığını düşündürmesi bakımından önem taşır. Araştırmacı, burada seyahat edebiyatının masum bir tür olmadığını; aksine güç ilişkileri, temsil pratikleri ve ideolojik yönelimlerle iç içe geçmiş bir söylem alanı olduğunu çarpıcı biçimde ortaya koyar. Bu bağlamda özellikle Rumlar, çalışkanlık, ahlaki bütünlük ve medeniyete yatkınlık gibi niteliklerin yanı sıra ekonomik ve eğitim alanlarındaki başarıları üzerinden olumlu bir biçimde öne çıkarılırken; bölümün ana eksenini oluşturan Türkler, çoğunlukla tembellik, kadercilik, yönetsel yetersizlik ve ahlaki çözülme gibi olumsuz niteliklerle tasvir edilmektedir. Türklerin anlatı boyunca olumlu anlamda vurgulanan nadir özelliklerinden birinin Anadolu insanına atfedilen misafirpervelik olduğu belirtilmektedir: "Tüm maddi yoksunluklara ve kıt kanaat geçim şartlarına rağmen, Anadolu'nun kadim kültürel dokusunda yoğrulmuş Türk köylüsü, misafirperverlik geleneğini her daim muhafaza etmiştir. Bu misafirperverlik, yalnızca bir toplumsal alışkanlık değil; aynı zamanda derin bir ahlaki ilkenin ve inanç temelli bir sorumluluğun tezahürüdür. Bir yabancıya ikramda bulunmak söz konusu olduğunda, sahip olduğu sınırlı imkânlara aldırmaksızın sofrasını açan köylü, cömertliğini içtenlikle ve karşılıksız biçimde sunar. Bu tutum, dünyevî kazançtan ziyade onur, haysiyet ve inançla ilişkili bir davranış biçimi olarak değerlendirilmelidir" (s.162).

Çalışmanın "Sonuç" kısmı Charles Macfarlane'in Osmanlı İmparatorluğu'na dair gözlemleri genel bir değerlendirmeye tâbi tutulurken, bu tür metinlerin ideolojik arka planı da görünür kılınmaktadır. 19. Yüzyılın ilk yarısında yirmi yıl arayla yapılan seyahatlere ilişkin gözlemlerin "zamanın genel geçeri olan Oryantalist söylemin izlerini" (s. 200) belirgin şekilde taşıdığını vurgulayan Doğan, seyyahın anlatısı boyunca taraflı bir tutum benimsediğine dikkat çeker. Macfarlane'in 19. Yüzyıl Osmanlı dünyasının idari, toplumsal ve ekonomik krizlerini ayrıntılı biçimde görünür kılarken, bu krizleri Batı'nın müdahalesini ve üstünlüğünü meşrulaştıran bir çöküş anlatısı içinde sunduğunu belirtir. Araştırmacıya göre bu anlatı, Osmanlı'yı karanlık ve derin bir "barbarlık panoraması" (s. 217) olarak resmederek seyahat metninin edebî sınırlarını aşmasına ve ideolojik bir yönlendirme işlevi kazanmasına yol açmaktadır. Bu yönüyle Macfarlane'in seyahat yazıları, "keşif edebiyatı" (s. 216) kapsamında değerlendirilmeyi de mümkün kılmaktadır.

Batı Seyahat Edebiyatı ve Charles Macfarlane'in Gözünden Osmanlı Dünyası, Batı seyahat metinlerinin üretildiği tarihsel, ideolojik ve zihinsel bağlamları dikkate alan dengeli yaklaşımı ile öne çıkan bir çalışmadır. Seyyahın gözlemleri yalnızca aktarılan bilgiler düzeyinde kalmayıp bu bilgilerin işaret ettiği kültürel kodlar, güç ilişkileri ve ideolojik yönelimler çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu yönüyle eser, polemikçi bir zeminden uzak, akademik ölçülülüğe sahip bir eleştiri zemini sunar. Doğan'ın akademik ciddiyeti korurken okurla mesafeyi arttırmayan dili, teorik çerçeve ile metin çözümlemeleri arasında kurduğu dengeli yapı ve sunduğu kapsamlı arka plan, çalışmayı hem alanla yeni tanışan okurlar hem de konuya hâkim araştırmacılar için erişilebilir ve işlevsel kılmıştır. Bununla birlikte bazı bölümlerde betimleyici alıntıların yoğunluğu, analitik yo-

rumların görece geri planda kalmasına yol açmaktadır. Gelecek baskılarda alıntı-yorum dengesinin sıkılaştırılması, çalışmanın eleştirel iddiasını daha görünür kılacaktır. Ayrıca buradan hareketle Macfarlane'e ait gözlemlerle aynı dönemde Osmanlı coğrafyasını konu alan diğer seyyahlara ait izlenimlerin mukayese edilmesi dönemin genel söyleminin belirginleşmesini de sağlayacaktır.

Macfarlane üzerinden Batı'nın Osmanlı'yı hangi zihinsel kalıplar içerisine yerleştirdiğini gösteren bu çalışma, oryantalizm, seyahat yazıları ve Osmanlı'nın Batı'daki temsiline dair araştırmalar için dikkate değer ve güvenilir bir başvuru kaynağı olma niteliği taşımaktadır.