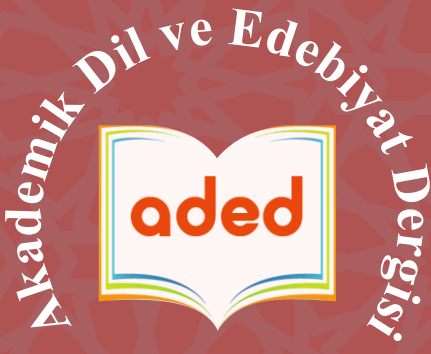




2017

ISBN: 2618-6349

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

CİLT | VOLUME

10

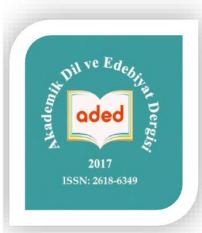
SAYI | ISSUE

2

AĞUSTOS | AUGUST

'26

32



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

BAŞ EDİTÖR/EDITOR IN CHIEF

Prof. Dr. Mehmet ÖZDEMİR
adeddergi@gmail.com

EDİTÖR KURULU/EDITORIAL BOARD

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

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

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

DİL EDİTÖRLERİ/LANGUAGE EDITORS

Öğr. Gör. Dr. Şule KANDEMİR
Öğr. Gör. Dr. Özgür ÇELİK



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi [TR Dizin](#), [EBSCO](#), [MLA](#), [ERIHPlus](#) ve [SOBIAD](#) tarafından taranmaktadır

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



YAYIN KURULU/EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Hacı İbrahim DEMİRKAZIK | Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi | TÜRKİYE
Prof. Dr. Marija ĐINĐIĆ | Sırp Bilimler ve Sanatlar Akademisi | TÜRKİYE
Prof. Dr. Gökhan TUNÇ | Anadolu Üniversitesi | TÜRKİYE
Doç. Dr. Edith Gülçin AMBROS | Viyana Üniversitesi | AVUSTURYA
Doç. Dr. Benedek PÉRİ | Eötvös Loránd Üniversitesi | MACARİSTAN

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

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

HAKEMLER / REFEREES

- Prof. Dr. Adem BALKAYA | Kafkas Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet İÇLİ | Batman Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet KARTAL | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Çulpan ZARİPOVA ÇETİN | Kafkas Üniversitesi
Prof. Dr. Erdem Can ÖZTÜRK | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Hanife Dilek BATİSLAM | Çukurova Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan YÜREK | Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. İbrahim TAŞ | Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Prof. Dr. İsrail BABACAN | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ | Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet NARLI | Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Metin EREN | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Muhammet KUZUBAŞ | Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa YENİASIR | Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Dr. Ramazan EKİNCİ | Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Prof. Dr. Selma BAŞ | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Soner Akpınar | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus KAPLAN | Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki Taştan | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet KAVAKLIYAZI | Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet KESKİN | Samsun Üniversitesi
Doç. Dr. Armağan ZÖHRE | Kilis 7 Aralık Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe Nur ÖZDEMİR | Trakya Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe YILMAZ | Karabük Üniversitesi
Doç. Dr. Bahar DERVİŞCEMALOĞLU | Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Deva ÖZDER | Karabük Üniversitesi
Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK | Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Esra SAZYEK | Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Esra YAVUZ ACAR | Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Faruk GÜN | Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Doç. Dr. Gürhan ÇOPUR | Ardahan Üniversitesi
Doç. Dr. İsmail Alper KUMSAR | Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Jale ÖZATA DİRLİKYAPAN | Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Kadri Hüsnü YILMAZ | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Kadriye HOCAOĞLU ALAGÖZ | Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Kazım ÇANDIR | Çankırı Karatekin Üniversitesi
Doç. Dr. Mihrican AYLANÇ | Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi

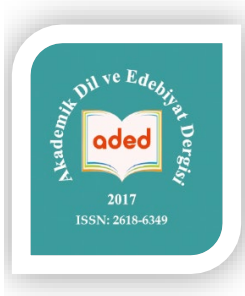
- Doç. Dr. Murat GÜR | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Musa DEMİR | Kırıkkale Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa Uğur KARADENİZ | Samsun Üniversitesi
Doç. Dr. Necmiye ÖZBEK ARSLAN | Yozgat Bozok Üniversitesi
Doç. Dr. Orhan KILIÇARSLAN | Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Özkan UZ | Munzur Üniversitesi
Doç. Dr. Öznur ÖZDARICI | Kırıkkale Üniversitesi
Doç. Dr. Sadık ARMUTLU | Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
Doç. Dr. Tolga ÖNTÜRK | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Selman YİĞİT | Gümüşhane Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali PULAT | Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali SERDAR | Özyeğin Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bülent SAYAK | Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülçin OKTAY | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Şişman | Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hasan HAYIRSEVER | Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hatice YILDIZ | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Havva ÖZER HAFÇI | Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim YILMAZ | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Latife ÖZCAN | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Merve BÜYÜKADA | Bayburt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Yasin BAŞÇETİN | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Müberra BAĞCI | Ege Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Faruk GÜLER | Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ümit ŞAHİN | Milli Savunma Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ASLAN | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Canan UĞURDAĞ | Hitit Üniversitesi
Dr. Ahmet Serdar ERKAN | Milli Eğitim Akademisi
Dr. Betül ÖZEN | Universidad Nacional De Colombia
Dr. Tuğçe MEÇ

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

DERGİ KÜNYESİ	i-iv
İÇİNDEKİLER	v-vii
ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES	
1	Alî Şîr Nevâyî'nin Farsça Kasideleri-VIII <i>Persian Qasidas of Alî Şîr Nevâyî-VIII</i> Ahmet KARTAL, Saniye ERASLAN KALELİ
2	Between Tradition and Modernity: Serialized Fiction and Narrative Transformation in Kaytâzzâde Mehmet Nâzım's Yâdigâr-ı Muhabbet (The Remnant of Love) <i>Gelenek ile Modernite Arasında: Kaytâzzâde Mehmet Nâzım'ın Yâdigâr-ı Muhabbet'inde Tefrika Roman ve Anlatısal Dönüşüm</i> Ahmet YIKIK
3	Türk Kültüründe Gaybı Anlama Çabaları: Fal Geleneği ve Bir El Falı Örneği Analizi <i>Efforts of Understanding the Unknown in Turkish Culture: The Tradition of Divination and an Analysis of a Palmistry Example</i> Aysun ÇELİK
4	Nâ'îlî'nin Şiirlerine Hikemî ve Felsefî Bir Yaklaşım <i>A Philosophical and Philosophical Approach to Nâ'îlî's Poems</i> Aysun SUNGURHAN
5	Ayfer Tunç'un "Dünya Ağrısı" Romanında Yas, Melankoli ve Benliğin Kırılganlığı <i>Mourning, Melancholia, And The Fragility Of The Self In Ayfer Tunç's Novel "Dünya Ağrısı"</i> Ayşe TEPEBAŞI
6	Süleyman Dürri'nin Câmi'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id'i (İnceleme-Metin) <i>Süleyman Dürri's Câmi'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id (Analysis-Text)</i> Bahir SELÇUK, Mehmet YÜKSEL
7	Bir Taşra Epiği Olarak Mustafa Çiftçi'nin Öykücülüğü ve Öykülerinde Karakterizasyon <i>Mustafa Çiftçi's Storytelling as a Provincial Epic and Characterization</i> Bilal DEMİR
8	Dijital Halk Anlatılarında Kültürel Çatışma: Capslerde Gelin Problemleri <i>Cultural Conflict in Digital Folk Narratives: Bride Problems in Memes</i> Cevdet AVCI
9	Klasik Türk Şiirinde "Berg-i Sebz" Tabiri Üzerine <i>On The Term 'Berg-i Sebz' in Classical Turkish Poetry</i> Eda TOK
10	Klasik Türk Edebiyatında Geleneğin Sürekliliği: Şeyh Gâlib'in Şiirlerine Yapılmış Tahmîsler <i>The Continuity of Tradition in Classical Turkish Literature: Tahmises of Sheikh Ghalib's Poems</i> Emrah GÖKÇE
11	Tamamlanmamış Meseleler ve Yarım Kalmış Aşklar: Behçet Necatigil'in Radyo Oyunlarında Zeigarnik Etkisi <i>Uncompleted Tasks and Unfinished Love Stories: The Zeigarnik Effect in Behçet Necatigil's Radio Plays</i> Esra YALÇIN
12	Nübüvvetten Fütüvvete: Burgazî ve Razavî Fütüvvetnâmelerinde Peygamber Kıssaları <i>From Prophethood to Futuwwa: Prophetic Narratives in the Futuwwatnames of Burgazi and Razavi</i> Fatih KOYUNCU

13	Bir Giysi Adının Kültürel Yolculuğu Yağlık/Cooluk Sözü Üzerine <i>The Cultural Journey of a Clothing Term: On the Word "Yağlık/Cooluk"</i> Fatma HOŞCA	822-833
14	Karlar Koşuşu Romanında Bir Kurgu Unsuru Olarak Nâzım Hikmet ve Şiiri <i>Nâzım Hikmet And His Poetry As A Narrative Element İn The Novel Kadınlar Koşuşu</i> Farız YILDIRIM	834-850
15	Taşlıcalı Yahya Bey'in "Âlem-i Hayret"i <i>Universe of Wonder of Taşlıcalı Yahya Bey</i> Fazile EREN KAYA	851-860
16	Klasik Türk Şiirinin Popüler Şehri: Yaşayan Bir Osmanlı Şehri Olarak Edirne <i>The Popular City of Classical Turkish Poetry: Edirne as a Living Ottoman City</i> Gülçiçek AKÇAY	861-881
17	Edimbilimsel Bir Değerlendirme: Türkçe ve Tatarca Nezaket İfadeleri <i>A Pragmatic Evaluation: Politeness Expressions in Turkish and Tatar</i> Gülşah YILMAZ	882-894
18	Oflu Bilâl Efendi'nin Manzum Hz. Yunus Kısası <i>Oflu Bilâl Efendi's Versified Story of Prophet Jonah</i> Hakan SÖNMEZ	895-936
19	Aziz Nesin'in Çizgi Romanları Üzerine Bazı Değerlendirmeler <i>Some Observations on Aziz Nesin's Comic Books</i> Hasan CUŞA	937-955
20	Türk Kültüründe At ve At Kurbanın Mitolojik Kökeni, Ritüel İşlevi ve Sembolik Sürekliliği Bağlamında Fenomenolojik Bir İnceleme <i>A Phenomenological Examination of the Mythological Origins, Ritual Function and Symbolic Continuity of Horses and Horse Sacrifice in Turkish Culture</i> İsmail ŞENESEN	956-977
21	Artvin'den Bir Köroğlu Türküsü: "Haykırdı Çıktı Meşeden" <i>A Köroğlu Ballad from Artvin: "Haykırdı Çıktı Meşeden"</i> Mehmet ÖZDEMİR	978-996
22	Melisa Kesmez'in Öykülerinde Çocuk Gözünden Aileye Bakış <i>A Child's Perspective on the Family in the Stories of Melisa Kesmez</i> Meliha TATLI	997-1009
23	Cırbına Cırlıatta Kus Buxatır Olonhosu'nun Tipolojik Yapısı <i>The Typological Structure of the Cırbına Cırlıatta Kus Buxatır Olonkho</i> Murat ERSÖZ	1010-1033
24	Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Fantastik/Korku Romanlarında Camille Flammarion Etkisi <i>The Influence of Camille Flammarion on the Fantastic/Horror Novels of Hüseyin Rahmi Gürpınar</i> Mustafa DERE	1034-1049
25	Arşiv Belgelerine Göre Kanuni Sultan Süleyman'a Sunulmuş Bazı Türkçe Manzumeler-II <i>Some Turkish That Had Been Presented To Suleiman The Magnificent According To Archival Documents-II</i> Nusret GEDİK	1050-1080
26	Âşık-Maşuk-Rakip Tiplerinin Tasavvufi Bağlamına Farklı Bir Bakış: Şiban Han Divanı Örneği <i>A Different Perspective on the Sufi Axis of the Lover-Beloved-Rival Types: The Example of Şiban Han's Divan</i> Olca KOCATÜRK	1081-1098

27	Siyasi Dilin Edebî Dili Müzik Aleti Üzerinden Etkilemesi: Azerbaycan ve Tar Örneği <i>The Influence of Political Language on Literary Language Through Musical Instruments: The Example of Azerbaijan and the Tar</i> Orhan BALDANE	1099-1117
28	Keloğlan'ın Hilebaz Kimliği ve Monomit Yapısı Üzerine Bir İnceleme <i>An Analysis of Keloğlan's Trickster Identity and Monomythic Structure</i> Serdar GÜRÇAY	1118-1131
29	Ta'lim-i Edebiyât Etrafında Gelişen Tartışmalar ve Sıra Dışı Bir Örnek Olarak Meyve-Çekirdek Meselesi <i>The Debates Surrounding Ta'lim-i Edebiyât: The Fruit-Seed Issue as an Unusual Case</i> Şule KIRLAROĞLU	1132-1150
30	Ebubekir Eroğlu'nun "Aldı Nesimi" Başlıklı Şiirinde Metinlerarası İlişkiler <i>Intertextual Relationships in Ebubekir Eroğlu's Poem "Aldı Nesimi"</i> Zafer ÖZDEMİR	1151-1165
31	Latife Tekin'in Para Gürültüsü Romanında Dijital Kapitalizmin Yansımaları <i>Reflections of Digital Capitalism in Latife Tekin's Novel Para Gürültüsü</i> Zehra ERGEÇ	1166-1181
32	Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçişin Mahfil Dergisindeki Şiirlere Yansımaları <i>Reflection of the Transition from the Ottoman Empire to the Republic in the Poems Published in Mahfil</i> Züleyha Nurgül ERTUĞRUL	1182-1209
33	Tarihi Türk Sözlüklerinde "Kuş" Adlarının Sözlükbirimsel Karşılaştırması <i>A Lexical Comparison of 'Bird' Terms in Historical Turkish Dictionaries</i> Ravza KAYGUSUZ	1210-1230



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Alî Şîr Nevâyî'nin Farsça Kasideleri-VIII

Persian Qasidas of Alî Şîr Nevâyî-VIII

Ahmet KARTAL

Prof. Dr. • Eskişehir Osmangazi Üniversitesi • İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
ahmetkartal38@gmail.com • <https://orcid.org/0000-0001-8563-1589> • <https://ror.org/01dzjez04>

Saniye ERASLAN KALELİ

Dr. Araş. Gör. • Eskişehir Osmangazi Üniversitesi • İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
saniyeeraslan.se@gmail.com • <https://orcid.org/0000-0002-0687-0707> • <https://ror.org/01dzjez04>

Atıf | Citation: Kartal, A.; Eraslan Kaleli S. (2026). Alî Şîr Nevâyî'nin Farsça Kasideleri-VIII. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 574-596.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955196>
<https://izlik.org/JA47ZC28EL>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 16.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Yazar Katkı Oranı Beyanı: Yazarların araştırmaya katkı payları %50'er oranla eşittir.

Fon Desteği: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 16.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The authors has declared no conflict of interest.

Author Contribution Statement: The authors contribution rate to the study is equal (50% each).

Funding Support: The authors has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Nevâyî'nin Farsça Dîvân'ı; gazel, müseddes, terkîb-bend, rûbâ'î, kî't'a, tarih, lugaz, muammâ, müfred, Molla Câmi için yazılan mersiye ile "Sitte-i Zarûriyye" isimli kasidelerden oluşmaktadır. Ayrıca Nevâyî'nin Türkiye'de bulunan Farsça dîvânının yazma nüshalarında yer almayan ve "Fusûl-i Erba'a" başlığını taşıyan dört kasidesi daha mevcuttur. "Fusûl-i Erba'a"; dört mevsimden söz eden "Seretân", "Hazân", "Bahâr" ve "Dey" isimli dört kasideden oluşmaktadır.

Nevâyî'nin Farsça kasidelerinin Türkçe tercümelerini ihtiva eden, Kâbil ve Taşkent neşirleri mukayese edilerek hazırlanan bu çalışmanın ilk dört tefrikasında, "Fusûl-i Erba'a"da yer alan kasidelere sırasıyla yer verilmiştir. Beşinci tefrikada "Sitte-i Zarûriyye"de yer alan "dîbâce" ile "Sitte-i Zarûriyye"nin ilk kasidesi olan "Rûhu'l-kuds", altıncı tefrikada ikinci kaside olan "Aynu'l-hayât" ele alınarak Türkçeye tercüme edilmiştir. "Sitte-i Zarûriyye"nin üçüncü kasidesi "Tuhfetü'l-efkâr", bir başka araştırmacı tarafından Türkçeye tercüme edildiği için bu seride ayrıca ele alınmamıştır. Yedinci tefrika, "Sitte-i Zarûriyye"nin dördüncü kasidesi olan "Kûtu'l-kulûb"un tercümesini ihtiva etmektedir. Bu sekizinci tefrika ise "Sitte-i Zarûriyye"nin beşinci kasidesi olan "Minhâcü'n-necât"ın Türkçe tercümesinden oluşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Nevâyî, Farsça Dîvân, kaside, Sitte-i Zarûriyye, Minhâcü'n-necât.

Abstract

Nevâyî's Persian Divân; It consists of ghazal, müseddes, terkîb-bend, rûbâ'î, kî't'a, history, lugaz, muammâ, müfred, elegy written for Molla Câmi and qasidas called "Sitte-i Zarûriyye". In addition, there are four more qasidas titled "Fusûl-i Erba'a", which are not included in the manuscripts of Nevâyî's Persian divan in Turkey. "Fusûl-i Erba'a"; It consists of four qasidas titled "Seretan", "Hazân", "Spring" and "Dey", which talk about the four seasons.

In the first four serials of this study, which contains the Turkish translations of Nevâyî's Persian qasidas and was prepared by comparing the Kabul and Tashkent editions the qasidas found in "Fusûl-i Erba'a" are presented in sequence. In the fifth serial, "dîbâce" in "Sitte-i Zarûriyye" and "Rûhu'l-kuds" the first qasidas of "Sitte-i Zarûriyye"; and in the sixth serial, the second qasidas, "Aynu'l-hayât", were translated into Turkish. The third qasida of "Sitte-i Zarûriyye", "Tuhfetü'l-efkâr", is not discussed separately in this series because it was translated into Turkish by another researcher. The seventh serial contains the translation of "Kûtu'l-kulûb", the fourth qasida of "Sitte-i Zarûriyye". This eighth serialization consists of the Turkish translation of "Minhâcü'n-necât", the fifth qasida of "Sitte-i Zarûriyye".

Keywords: Classical Turkish Literature, Nevâyî, Persian Divân, qasida, Sitte-i Zarûriyye, Minhâcü'n-necât.

Giriş

Nevâyî'nin Farsça Dîvân'ında, "Fusûl-i Erba'a" adı altında toplanan ve dört mevsimden söz eden "Seretân", "Hazân", "Bahâr" ve "Dey" başlıklı kasidelerin tercümeleri, bu çalışmanın ilk dört tefrikasında sırasıyla neşredilmiştir (bak. Kartal & Eraslan, 2022a; 2022b; 2023a; 2023b). Nevâyî'nin Farsça Dîvân'ında, bu kasidelerin dışında "Sitte-i Zarûriyye" adı altında toplanan altı kasidesi daha mevcuttur. Bu altı kasidenin baş kısmında manzum-mensur karışık olarak oluşturulmuş Farsça bir "dîbâce" de bulunmaktadır.¹ "Sitte-i Zarûriyye"nin "dîbâce"si ile tevhit içerikli ilk kasidesi "Rûhu'l-kuds" bu çalışmanın beşinci tefrikasında (Kartal & Eraslan, 2023c), naat içerikli ikinci kasidesi "Aynu'l-hayât" altıncı tefrikasında ele alınmıştır (Kartal & Eraslan, 2024a). Emîr Hüsrev-i Dihlevî'nin "Bahrü'l-ebrâr" ve Molla Câmi'nin "Lüccetü'l-esrâr" kasidelerine nazire olarak yazılan ve "Sitte-i Zarûriyye"nin üçüncü kasidesi "Tuhfetü'l-efkâr", Prof. Dr. Mehmet Atalay tarafından daha önce Türkçeye tercüme edildiği için bu seride söz konusu kasideye ayrıca yer verilmemiştir (bak. Atalay, 2022). Didaktik hüviyete sahip bir "akîde" kasidesi olan ve "Sitte-i Zarûriyye"de dördüncü kaside olarak bulunan "Kûtu'l-kulûb" ise bu serinin yedinci tefrikasında tercüme edilerek ele alınmıştır (Kartal & Eraslan, 2024b). Sekizinci tefrika olan bu çalışma, Minhâcü'n-necât'ın Türkçe tercümesini ihtiva etmektedir.

¹ Bu "dîbâce"de Nevâyî; önce Allah'a ve Hz. Muhammed'e, sonrasında ise dostu ve hamisi Sultan Hüseyin-i Baykara ile dostu ve mürşidi Molla Câmi'ye yaptığı çeşitli övgülerle söze başlar. Câmi'nin, kendisinden söz dizginlerinin yönünü nesirde "vâdî-i Türkî"den "savb-ı Fârsî"ye, nazımda ise "edâ-yı Türkâne"den "cânib-i lûgat-i Fûrs"e çevirmesini istediğini belirten Nevâyî; başlangıçta bu isteği yerine getirmeye fırsat bulamadığını ancak Sultan Hüseyin-i Baykara'nın da kendisine aynı şeyi emretmesi üzerine 902/1496-97 yılında bazı Farsça kasideler karaladığını ve böylece Farsça Dîvân'ının oluştuğunu belirtir.

1. Minhâcî'n-necât/ Tuhfetü'n-necât Kasidesi

Nevâî'nin bu şiiri, hem "Sitte-i Zarûriyye"nin "dîbâce"sinde hem de kasidenin başlığında "Tuhfetü'n-necât" olarak isimlendirilmiştir. Ancak kasidenin 135. beytinde şair, halkın düştüğü sapkınlıktan çıkıp Allah'ın lütfuyla kurtuluşa ermelerine rehber olduğu için kasidesine "Minhâcî'n-necât" (Kurtuluş Yolu) adını verdiğini dile getirmektedir.

Nevâî, bu kaside için "Sitte-i Zarûriyye"nin "dîbâce"sinde "*beşincisi Hz. Şehriyâr'ı methetme şerefine bağışlandı. Nimetine şükretmek ebedî saadeti gerekli kıldı ve devletine dua kılmak ebedî kurtuluşa sebep oldu. Bunun için bu kaside "Tuhfetü'n-necât" adı ile zinetlendi.*" (Kartal & Eraslan, 2023c: 1934) demektedir. Ayrıca şiirin başlığında, kasidenin Hakânî ve Enverî'nin (şiirlerine) tetebbu olup Sultan Hüseyin Mirzâ Baykara methinde olduğu ifade edilmektedir. Hâkânî, İmâm Nâsiruddîn İbrâhîm için "tahkîk", "mev'ıza" ve "hikmet" konulu 89 beyitlik mersiye yazmıştır. Nevâî de kasidesinin 129. beytinde dile getirdiği üzere, Hâkânî tarzında öğüt verici sözler söylemek ister ve Sultan Hüseyin-i Baykara'yı metheder.

Kaside, Hz. Âdem'in yaratılışını "hikmet" nazarıyla betimleyen beyitlerle başlar. Yüce yaratıcı, yaratılışın tilsimini tasarladığında o tilsima "hikmet" hazinesi gömmüştür. Allah'ın ilminden "Allame'l-esmâ"yı ilim sahipleri içerisinde en iyi bilen Hz. Âdem'dir. Göklerde ve yerde, insanlar ve cinler üzerine Hz. Âdem'e halifelik makamı verilmiştir. Melekler onun huzurunda saygıyla eğilmiş ancak şeytan buna muhalif davranarak Allah'ın kahrına uğramıştır. Ancak Allah'ın "Yaklaşmayın!" emrine rağmen Hz. Âdem ve yoldaşı Havvâ, şeytanın sözüne uydukları için nice yıllarını hem tövbe ve secde etmekle hem de gözyaşı dökmekle geçirmişlerdir. Böylesine yüce mertebeli bir insanın bile şeytanın hilesine kapılıp bir kez işlediği günahtan ötürü başına neler neler gelmiştir! İnsanoğlu, kendini Hz. Âdem ile Hz. Havvâ'nın evladı saymasına rağmen her an günah işlemekte ancak hiçbir zaman pişmanlık duymamaktadır. Putperestler kendi yaptıkları puta saygıyla kulluk ederken iman sahipleri Tanrı'ya kulluğun yerini hiçbir şeyin alamayacağını idrak edememektedir. Böyle bir nefis, *Kur'ân*'ın azametini de kavrayamamaktadır; bağışlanma dileyen Hz. Süleyman'ın daralan gönlünü de kıtalara hükmeden sultanları da beğenmemektedir. Böyle bir nefis, namazı gösteriş için kılmaktadır. Nevâî'ye göre putperestlik, böyle bir ibadetten daha hayırlıdır! Böyle bir nefis, zekat vereceği zaman cimrilik edip veriyormuş gibi görünmektedir. Nevâî'ye göre, kişinin malı ne kadar çok olursa olsun, ihtiyaç sahibine zekatı verilmeyen mal yok olmaya layıktır! Böyle bir nefis, orucu yeme içmeden tasarruf için tutmaktadır; hacca gitse Hicaz'daki malların ucuz veya pahalı oluşuyla ilgilenmekte ve kazanç sağlama umuduyla yollara düşmektedir. Böyle bir nefis, tüm bu kusurlarına rağmen kendini Gazâlî ve Kettânî'den üstün görmekte, Hâkânî gibi göstermeye çalışmaktadır. İnsan, tüm dünyaya hükmetse dahi bu geçici kudret karşısında kibre kapılmamalıdır. Şaire göre nefis, yiğit kimselerin köpeğidir. Ancak gerçek yiğitlik, hakiki mânâda Müslümanlıktır.

Nevâî, yukarıda kısaca söz edilen "hikmet" içerikli düşüncelerini 1-100. beyitler arasında ifade eder. 101-111. beyitlerde ise şair sözü kendine getirir ancak bu bölüm, "fahriye" yerine yazılmış tevazu ve dua içerikli bir hüviyete sahiptir. Nefsine köle olmuş insanı tasvir ettiği tüm sıfatları kendisine atfeden Nevâî, yaratıcıdan bağışlanma diler ve affına vesile olması için kendisinde samimi bulduğu üç hasleti dile getirir. Bunlardan birincisi, yüzlerce günah işlese bile bununla asla övünmemiş ve işlediği günahlardan pişmanlık duymuştur. İkincisi, Hz. Muhammed'in şeriatı üzere bir hayat sürmeye çalışmıştır. Üçüncüsü, Molla Câmi'nin hizmetinde çok kusuru olsa da Sultan Hüseyin-i Baykara için samimiyetle ettiği dualar Nisan yağmurundan daha fazla olmuştur. Şair, böylece sözü Sultan Hüseyin Mirzâ'ya getirir.

112. beyitten itibaren Sultan'ı çeşitli yönleriyle metheden Nevâî, nihayetinde Sultan'ı övme işinin kendisinin haddi olmadığını dile getirir. Nitekim Hassân b. Sâbit'in naati de Hz. Muhammed'i tam anlamıyla övememiştir. Ancak Nevâî, buna rağmen yine de Hâkânî tarzında öğüt verici sözler söylemek istediği için kasidesini yazdığını 129. beyitte belirtir. Şair, kendi söylemiyle, kasidesinin her bir beytine tamamı "hikmet"ten ibaret bir kitap yerleştirmiştir. Her bir beyiti, içine yüzlerce maden mücevheri gizlenmiş bir mücevher kutusu hâline dönüştürmüştür.

135. beyitte şair, kasidesine halkın düştüğü sapkınlıktan çıkıp Allah'ın lütfuyla kurtuluşa ermelerine rehber olduğu için “Minhâcû'n-necât” (Kurtuluş Yolu) adını verdiğini söyler. 136. beyitte “Fânî” mahlasıyla kendisine seslenerek artık susması gerektiğini ve susmanın hayırlı yol olduğunu ifade eder. Nitekim söz uzarsa insanı usandırır ve maksada ulaşmayı engeller. Kaside, 138. beyitte Sultan Hüseyin-i Baykara'ya uzun ömür duasıyla son bulur.

ستۀ ضروریہ

Sitte-i Zarûriyye

قصیدہ منہاج النجات تتبع خاقانی و انوری
² در حکمت و مدح سلطان حسین میرزای بایقرا

**Hakânî ve Enverî'nin (Şiirlerine) Tettebbuu³ Olan Hikmet ve
 Sultan Hüseyin Mirzâ Baykara Methi Hakkında Yazılan *Minhâcû'n-necât Kasidesi***

وزن: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

(هزج مثنیٰ سالم)

Vezin: mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün
(Hezec-i Müsemmen-i Sâlim)

زهی از شمع رویت چشم مردم گشته نورانی
 جهان را مردم چشم آمدی از عین انسانی

1. Yüzünün mum gibi parlak nurundan insanların gözleri aydınlandı, ne güzel! Sen, insanlığın gözbebeği/özü olduğun için bu dünyanın da gözbebeği oldun.

ملک را از پی آوردن خاک تو حمّالی
⁴ فلک را بهر طرح ملک ترکیب تو میدانی

2. Senin topraktaki ayak izini getirmek için melekler hamallık etti. Felek ise, senin yaratılışının düzenini kurmak için bir meydandır.
 [Kabil baskısı esas alınır: Feleğin, senin (yaratılış) terkinin mülkünü tasarlamak için (nasıl dönüp durduğunu/çabaladığını) bilirsin.

طلسم خلقت را دست قدرت کرده معماری
 در آنجا گنج حکمت از ملک بنهاد پنهانی

² Bu tercüme yapılırken Sançârekî tarafından yapılan Kâbil baskısı esas alınmıştır (Nevâyî 1395:27-33). Gerektiğinde İran'da dijital ortamda yayımlanan baskısına (bak. <https://ganjoor.net/fani/divan/ghaside/6ghaside/sh6>) müracaat edilmiş, Taşkent baskısının hem metin hem de tercüme kısmından da istifade edilmiştir (Rafiddinov vd., 2003: 248-268). Tercüme yapılırken yayımlar arasındaki farklılıklar da göz önünde bulundurulmuştur.

³ Farsça şiirde Timurlular döneminde Çağatay sahasında ortaya çıkan ve ilk defa Herât ekolü mensupları tarafından kullanılan “tettebbu” teriminin özünde, bir şairin üstünlük çabasına girmeden, beğendiği veya saygı duyduğu bir şairin şiiri gibi yazma gayreti vardır. Tettebbuda; beğenilip hayranlık duyulan bir şairin izinden giderek onun eda ve tarzına benzer söylem geliştirme düşüncesi dikkat çekmektedir. Tettebbu, her ne kadar bir nazire olmasa da diğer bedî kavramlar gibi nazire ile bağlantısı vardır (bak. Armutlu 2022).

⁴ “مى دانى” : Kâbil baskısında “مى دانى” şeklinde yer almaktadır.

3. Kudret eli, yaratılışının sır dolu tılsımını inşa etti; oraya hikmet hazinesini meleklerden bile gizlice yerleştirdi.

زَعْلُمُ اللّٰهَ بِهِ تَعْلِيمٍ شَرِيفٍ عِلْمِ السَّمَا

برآورده میان اهل دانش اسمِ پُر دانی

4. Allah'ın ilminden "Alleme'l-esmâ"nın (isimleri öğretmesinin) yüce öğretisiyle, ilim ehli arasında derin bilgi sahibi biri olarak namın yükseldi.

گاهی چل روزه طفلی گفته با پیران چل ساله

از علم ربّانی نکات و درس اسرار الیقین

5. Bazen kırk günlük bir çocukken bile, kırk yaşındaki pirlerle rabbânî ilimden gelen yakîn sırlarına dair dersleri ve nükteleri müzakere ederdin.

طیور گلشنِ علوی که قوت و طعمه‌شان ذکر است

به پیشست جمله پنهاند سر از بس خوش آلهانی

6. Azık ve rızıkları zikir olan ulvî gül bahçesinin kuşları (melekler), senin nağmelerinin o eşsiz güzelliği ve hoşluğu karşısında hep birden baş eğdiler/secde ettiler.

جز آن یک مرغِ وحشی کو به پیشست سر فرو نآورد

که در گردن فتادش طوقِ لعن از قهرِ یردانی

7. Bir tek o vahşi kuş (şeytan) müstesna, herkes senin huzurunda boyun eğdi; bundan dolayı onun boynuna İlahî kahırla bir tard edilme/ uzaklaştırılma halkası takıldı.

تو را در عالمِ مُلک و ملایک از ره رفعت

مسلم شد خلافت بر گروه انسی و جانی

8. Mülk ve melekut âleminde, insan ve cin topluluğu üzerindeki hilafet/halifelik makamı, yükselme yolu olması için sana teslim edilmiştir.

حریفِ خیره سر چون از سریرِ مُلک شد خارج

تو را hem سروی هم سرفرازی گشت ارزانی

9. Asi düşman/şeytan yeryüzü tahtından kovulduktan sonra, sana hem hâkimiyet hem de yücelik bağışlandı.

به نردت ذلّ خدّامی⁷ همه کزّویان را سر

از آن معنی که گشتی سر فراز از ظلّ سبحانی

10. İlâhî gölgenin himayesiyle başın yücelmeye devam ettiği için, bütün melekler başlarını sana hizmetkârlık zilletiyle eğmişlerdir.

ز تابِ کوثرِ می ساقیانِ بزمِ جاهت را

هزاران گل به رخ چون لاله‌زارِ باغِ رضوانی

⁵ Bakara suresi âyet 31'den nakis iktibas. Meali: "Ve Allah Âdem'e bütün isimleri öğretti..."

⁶ اسرار الیقین: İran ve Taşkent baskılarında "اسرار یقین" şekillerinde kayıtlıdır.

⁷ سر: Kâbil baskısında "شد" şeklinde kayıtlıdır.

11. İhtîşamlı meclisinin sâkîlerinin yüzleri, Kevser şarabının tecellisiyle cennet bağının lale bahçesini andıran binlerce gül gibi al al görünür.

فرمود⁸ نمودانم چه شد با آنکه حق لا تَقَرَّ بِهَا

گرفتی با رفیقت نکته آن دشمن جانی

12. Bilmem ne oldu ki Hakk'ın "Lâ tekrabâ/ (siz ikiniz) yaklaşmayın!" emrine rağmen, yoldaşın (=Havvâ) ile birlikte o can düşmanın (şeytanın) vesvesesine kapılıp sözünü tuttun!

چرا باید دو معصوم بهشتی را به یک افسون

شدن با آن کمالی زهد دو مردودِ عصیانی

13. O zühd ve takvalarının kemaline rağmen, nasıl oldu da iki masum cennet ehli, tek bir aldanişla isyana düşmüş reddedilmişler hâline dönüştü?

مگر زآن روز گندم سینه خود چاک زد زین غم

که از چه دشمنت فرمود ترکِ بنده فرمانی

14. Yoksa düşmanın buyruğuyla kulluğu/itaati terk ettiğin gün buğday, bu gam dolayısıyla kendi sinisini yardı mı/parçaladı mı?

چو دادی زلفِ حور از دست زآن دم روزگارت را

چو زلفِ حور شد هم تیره روزی هم پریشانی

15. Hurinin saç elinden çıktığından beri, senin günlerin de tıpkı huriye benzeyen güzellerin saç gibi karardı ve darmadağın oldu.

کان نوع آدمِ کامل ز باغ خُلد⁹ چه رسوایی است

شود در دشتِ غم سرگشته چون غولِ بیابانی

16. Böylesine kâmil bir insanın, cennet bahçesinden kovulup, gam çölünde bir çöl gulyabanisi gibi şaşkın ve başıboş dolaşması ne büyük bir rezilliktir!

سیه رویی و درگه راندگی و غربت و محنت

چه بود این جمله را باعث همین یک حظّ نفسانی

17. (Böyle bir) yüz karalığı, huzurdan kovulma, gurbet ve çile... (Acaba) bütün bunların sebebi neydi ki? (Aslında) sadece şu bir anlık nefsanî hazdı.

به چندین سالِ انابت کردن و رو بر زمین ماندن

جهان را غرقه در خون ساختن از سیلِ مژگانی

18. (Neticede Hz. Âdem'in) nice yılları; tövbe etmekle, secde etmekle, kirpiklerinden akan gözyaşı seliyle âlemi kana bulamakla geçti.

که دل ز افغانِ زارت مرغ و ماهی را به درد آمد

غلط گفتم که سنگِ خاره را زآن داغِ هجرانی

⁸ Bakara suresi 35. ayetten nakis iktibastır. Meali; "Ey Âdem! Sen ve eşin cennette oturun, orada istediğiniz yerden rahatça yiyip için ve şu ağaca yaklaşmayın; yoksa zalimlerden olursunuz" dedik."

⁹ "چو رسوایی است" İran baskısında "جو رسواییست" şeklinde kayıttır.

19. Senin (yani Hz. Âdem'in) o yakıcı ah u feryadın yüzünden, kuşlar ve balıkların bile yüreği yandı. Yanlış söyledim; o ayrılık acısının açtığı yaradan ötürü sert mermer bile acı çekip sızladı.

به هر نوعی که بُد باری قبول افتاد آن توبه
از استغنائی سلطانی¹⁰ که شد مردود چندین قرن

20. Her ne şekilde olursa olsun, sonunda o tövbe kabul edildi; oysa her şeyden müstağnî ve yüce olan Allah'ın huzurundan nice yüzyıllar reddedilmişti.

اصلی نبردندت¹¹ اگرچه سوی تخت و کشور
ولی مُلک جهان را یافتی حُکم جهانبانی

21. Her ne kadar Allah seni asıl tahta ve ülkeye (yani cennete) götürmemiş olsa da, dünya saltanatını elde ettin.

چُنان والی با رفعت که بودش آن همه مکنّت
به یک جرمش چهها آمد به پیش از مکرِ شیطانی

22. (Hz. Âdem) öyle yüce ve kudretli bir makam sahibiydi ki, şeytanın hilesiyle işlediği bir tek suç yüzünden başına neler geldi neler!

چه سان عرض نیاز آورد تا شد رفع آن عقده
به صد هول و هراسانی¹² پس آنکه بندگی کردی

23. (Allah'ın huzurunda) öyle bir arz ve niyazda/tövbede bulundu ki sonunda o düğüm çözüldü ve yüz türlü korku ve endişeyle kulluk vazifesini yerine getirdi.

تو ای غافل که بشمارای یکی خود را ز اولادش
کنی صد جُرم هر ساعت ولیکن بی پشیمانی

24. Sen ey gaflet içinde bulunan! Kendini o (günah işleyip sonra tövbe eden Âdem ile Havva)'nın evladı saymana rağmen her saat yüzlerce günah işliyorsun, ancak pişmanlık nedir bilmiyorsun!

نخستت هست این ظاهر که جز حق خالقى نبُود
¹³اساس دهر را ناظم بنای چرخ را بانی

25. Senin için ilk olarak, Hak'tan başka yaratıcının olmadığı açıktır! Dünyanın temelini tanzim eden ve feleği bina eden sadece O'dur!

بدین سان آفریننده تو نفست را گریننده
پرستش را که خاکت بر سر این نفسِ ظلمانی

26. Böylesine kudret sahibi bir Yaratıcın varken, sen nefsinin peşine düştün, iblise boyun eğdin. Böylece ibadetini bu karanlık nefse kurban ettin, sana yazıklar olsun!

¹⁰ "سال": İran ve Taşkent baskısında "سال" şeklinde kayıtlıdır.

¹¹ "تخت و": İran ve Taşkent baskısında "تخت و" şeklinde kayıtlıdır.

¹² "کردی": İran ve Taşkent baskısında "کردن" şeklinde kayıtlıdır.

¹³ "چرخ را بانی": İran baskısında "چرخ را بانی" şeklinde kayıtlıdır.

جهان روشن ز نور آفتاب اما تو چون خفاش

جسته کتمانى¹⁴ همه در پرده‌های شام ظلمت

27. Dünya, güneşin nuruyla aydınlık; ancak sen, bir yarasa gibi karanlık gecenin perdeleri arasında sıçrayıp gizleniyorsun.

زان سان که می‌ترسم¹⁵ زیون نفس کافر گشته ای

گویى لا اله الا الله از دنبال نثوانى¹⁶ که

28. Kâfir nefsine öyle bir kul olmuşsun ki, (ölüm anında) “Lâ ilâhe illallah/Allah’tan başka Tanrı yoktur!” demeye bile gücün yetmez diye korkuyorum.

آلهت لای لات آمد آله آنجا¹⁷ چو لا درلا

چه گنجایش پذیرد گرچه تو خواهی که گنجانی

29. Senin “lâ ilâhe” sözündeki “lâ”, eğer Lât putunun inkârını inkâr eden bir “lâ” hâline gelmişse, artık sen ne kadar Allah’ı kast ediyorum desen de, eğer kalbin şirkle doluysa o “lâ” seni kurtarmaz (yani bu söz Allah’a yer açmaz, bir fayda sağlamaz).

درون ذره سرگشته چون پنهان شود خورشید

میان قطره گندیده بحر آب حیوانی

30. Başiboş, sersem bir zerrenin içinde güneş gizlenebilir mi? Kokuşmuş bir damlanın içinde bengi su denizi hiç olur mu?

چه اسلام است این کر سُستی اش کفار اگر خندد

زین مسلمانی¹⁸ برو شاید که آخر شرم باید

31. Bu nasıl (adı olup uygulaması zayıf olan) İslam ki senin durumunun gevşekliği artık kâfirleri bile güldürüyor? Artık böyle bir Müslümanlığı bırak; çünkü bunun sonunda yüz kızarır, insan utanır.

آرد بندگی برجا¹⁹ صنم کیش خود تراشد بُتگر

صمد را بندگی نیکو ندانی کرد تا دانی

32. (Bak, dikkat et!) Putperest, kendi yontarak yaptığı puta bile kulluk görevini eksiksiz biçimde yerine getirmektedir. Eğer sen gerçek bilgeliğe sahip olsaydın, Tanrı’ya kulluğun yerini hiçbir şeyin alamayacağını idrak ederdin.

شهادت گرچه باشد بر زیانت لیک در تصدیق

مکدر کرده مرآت دلت را زنگِ نسیانی

33. Her ne kadar dilinde şehadet kelimesi yer alıyorsa da/dilin şehadet kelimesini söylüyor olsa da, onu tasdik etme yani iman etme noktasında kalbinin aynası gaflet/günah pasıyla kaplanmıştı.

¹⁴ “ظلمت شب”: İran ve Taşkent baskısında “ظلمت شب” şeklinde kayıtlıdır.

¹⁵ “گشته ای”: İran baskısında “گشته” şeklinde kayıtlıdır.

¹⁶ “که”: İran baskısında “چو” şeklinde kayıtlıdır.

¹⁷ “لاى لا”: İran baskısında “لا لا”; Taşkent baskısında ise “لاى لا” şeklinde kayıtlıdır.

¹⁸ “باید”: İran baskısında “اید” şeklinde kayıtlıdır.

¹⁹ “بُتگر”: İran ve Taşkent baskısında “بُتگر” şeklinde kayıtlıdır.

وجود پاکِ طاوسانِ قدسی آشیان را هم

نهی از روی عقلِ خود بُرون از حدِّ امکانی

34. Kudsî makamlarda barınan (ilahî âleme mensup olan) tavusların pak/temiz varlığını dahi, kendi aklının ölçüsüne göre imkân hududu dışında görürsün.

ولی بَهرِ ملونِ مرغِکی بازیگرِ چرخِی

معلقها زنی چون چرخِ تختانی و فوقانی

35. Ancak sen, hâlden hâle giren oyunbaz bir kuş gibi feleğin çarkında dönüp durur; aşağı ve yukarı felekler arasında taklalar atıp durursun.

²⁰کتابِ ایزدی کَرِ عظمِ پُشتش بر شکمِ چسبد

اگر یک حرفِ از آنِ بنوشته بر پُشتِ فلکِ مانِی

36. Allah kelamı olan Kur'ân, öyle yüce bir azamete sahiptir ki, onun sadece bir harfini yazıp feleğin/gök kubbenin sırtına koysan, o harfin ağırlığı feleği/göğü ezer, yere yapıştırır.

ز خفّتِ کاهِ برگی نَشُمِری هر حرفِ صوتش را

که باشد وقتِ کَهِگِلِ ساختنِ مُردورِ کُهدانی

37. (Sen) Kur'ân'ın her bir harfinden yükselen sesi, öylesine değersiz sayarsın ki, onu çamur harcı yapılırken kullanılan bir tutam saman yaprağı kadar bile hesaba katmazsın.

شهانِ ملّت و اعجازِ نَپْسندِی که نَپْسندند

کردن از ننگِ سلیمانی ²¹دعایِ رَبِّ هَبْ لِی

38. Onlar “Rabbim, beni bağışla!” duasını eden Süleyman Peygamber'in daralan (gönlünü) beğenmedikleri gibi sen de millete hükmeden ve harikulade olaylar gösteren sultanları beğenmedin.

ولیکن دانه پوسیده را از سُستیِ هَمّت

اگر خود دستِ یابی از دهانِ مورِ پستانی

39. Ancak himmetinin/gayretinin zayıflığı dolayısıyla, eğer eline bir fırsat geçerse, gidip karıncanın ağzındaki çürümüş bir taneyi bile almaktan çekinmezsin.

قیامتِ قامتِ خوبانِ شماری جَنّت و دوزخ

وصال و هَجَرشان گویی ز فرطِ ناقصِ ایمانی

40. (Sen) imanının eksikliğinden dolayı, güzellerin boy poslarını kıyamet, onlara vuslatı cennet, onlardan ayrı kalmayı ise cehennem olarak telakki ediyorsun.

زهی کوری به باغِ آفرینش کَرِ سرِ غفلت

فلک را نیلوفرِ دانی و طوبی را گیّه خوانی

41. Gafletin dolayısıyla yaratılış bahçesinde gökyüzünü bir nülüfer ve Tuba ağacını bir ot gibi görmek ne büyük bir körlüktür!

²⁰ شکم چسبد: İran ve Taşkent baskısında “زمین چسبد” şeklinde kayıtlıdır.

²¹ Sâd suresi 35. ayetten nakıs iktibasıdır. Meali: “Rabbim” dedi, “Beni bağışla; benden sonra hiç kimsenin ulaşamayacağı bir hükümlanlık ver bana...”

وجود خیر و شر زآن روی بر پایِ قَدَر بندى

که پایت را ز بندِ امر و نهی شرع برهانی

42. Dünyada var olan tüm hayır ve şerri kadere bağlıyorsun; ancak iş emir ve nehye geldiğinde, ayağını şeriatın bağından kurtarmaya çalışıyorsun!

آمد²² ولی در گردنت آن بند چون حَبْلُ الْوَرِيدِ

از گردن برون کردن به آسانی بُود دشوار

43. Ancak şah damarına benzeyen senin boynundaki o bağı boynundan kolayca söküp atmak zordur.

نمازی را که مأمور آمدی بهر عبودیت

و ارکانی²⁴ که در کردن نه ای معذور از آدابی

44. Kulluk için emrolunduğun namazı, adap ve rükünleriyle eda etmek zorunda olduğun için özür beyan etme hakkın yoktur.

به یادت ناپد ار آید کنی زآن سان که در بُردن

پسوزاند ملک را بال و پر از فرطِ نیرانی

45. İbadet senin aklına bile gelmez; gelse ve yapsan da öyle bir şekilde yaparsın ki hilenin ateşi meleklerin kanadını bile yakacak kadar yakıcı olur.

قبولِ عام را از مسجد آبی دیرتر بیرون

کز این مسجد گزینی خویر صد بار رُهبانی

46. Mescide geldiğinde insanların gözüne görünmek ve hoş görüsünü kazanmak için onlardan daha geç çıkarsın. Bu şekilde bir camide ibadet etmekten, putperestliğe (putların tapınıldığı bir tapınağa) girmek suretiyle putperestlik yapmak yüz kat daha hayırlıdır.

کند رُهبان به هر سجده وضوی پیش بت پُنگر

که تو بی غُشل پیش حقّ نهی بر خاک پیشانی

47. Bir bak, putperest her secdeden önce putun huzurunda abdest alır. Ancak sen, gusül abdesti almadan, Allah'ın huzurunda secde ediyorsun.

زکاتی را که خواهی دادگاهِ کیسه وا کردن

گیره بر بندِ کیسه افکنی هم بند همیانی

48. Zekât vereceğin zaman, (para) kesesinin ağzını açıyor gibi yaparsın; ancak o esnada, içteki asıl (para) kesesini daha sıkı bağlarsın.

نیاری بذل کرد از چل یکی هم صاحبانش را

گر اموالِ تو باشد جمله تالانی²⁵ چهل درچل

²² Kâf suresi 16. ayetten nakıs iktibastır. Meali: “Andolsun, insanı biz yarattık ve nefsinin kendisine fısıldadıklarını biliriz. Biz ona şah damarından daha yakınız.”

²³ Bushuar: Taşkent baskısında “دشوارت” şeklinde kayıtlıdır.

²⁴ Ar Adabı: İran ve Taşkent baskısında “ار آدابی” şeklinde kayıtlıdır.

²⁵ Çel der: İran ve Taşkent baskısında “چل در” şeklinde kayıtlıdır.

49. Sen malının kırkta birini, onun asıl sahipleri (olan yoksullara) vermiyorsan; malın kırk kere kırk kadar çok olsa da, onun tamamı talan edilmeye ve yok olmaya layıktır.

نداری روزه ماو صیام آن سان که حق فرمود

اگر داری بُود آن هم برای صرفه نانی

50. Ramazan ayı orucunu, Allah'ın emrettiği şekilde tutmazsın. Eğer tutarsan da, onu sadece ekmekten tasarruf etmek için tutarsın.

کجا نان ریزه ات موجود گردد ذره سان گر خود

گه افطار باشد قرص مهرت گردد خوانی

51. İftar vakti sofraya üzerine güneş kursu/yuvarlağı gibi olan ekmeğini koysan da, bir zerre kadar olsa bile senin (böldüğün) ekmek kııntısı nerede?

سجده را رنجه²⁶ نداری روزه ور داری نکردی

وگر کردی وضو را آب جو از خود نرنجانی

52. Oruç tutmuyorsun; oruç tutsan bile sıkıntıya katlanıp secde etmiyorsun. Eğer abdest alsan (bu sefer de) akarsu senin için eziyet olmasın istiyorsun.

وگر از غایت اسلام میل حج کنی ناگه

متاع مکه پُرسی از گرانی یا خود ارزانی

53. Eğer İslam'ın emri olduğu için hac görevini yerine getirme arzusu gönlüne düşse, Mekke'de bulunan malların/eşyaların pahalı mı yoksa ucuz mu olduğunu sorarsın.

اگر سود نکو امید باشد بار برپندی

در این حج فرق کی باشد در اسلامی و نصرانی

54. Eğer iyi bir kazanç sağlama umudun olursa, (işte o zaman) yükünü yüklenip yola çıkarsın. Bu (niyetle yapılan) hacda, İslami ya da Nasranî olması arasında nasıl bir fark olur?

وگر سود امید نفع نیکو باشد صد عُذر

ز خوف راه و کم سرمایگی و ضعف جسمانی

55. Eğer senin iyi bir kazanç elde etme umudun varsa, yolun tehlikesi, sermayenin yetersizliği ya da bedeninin güçsüz oluşu gibi yüzlerce sebep (senin için) bahane olmaz.

بُود ایمانت آن اسلامت این ای مؤمن مُسلیم

جز این هم کافریها باشد در پرده پنهانی

56. Ey iman eden Müslüman! Eğer senin imanının oysa İslam'ınki da buysa, şüphesiz bu perdenin ardında nice gizli küfürlerin saklıdır.

درشتی های چرخ بختد اندامی مگر زین سان

که ظاهر کرده از راه مجرّه شکل سوهانی

57. Kader çarkının zorlukları sana öyle bir endam bahşetmiş ki sanki sen Samanyolu'nun yolunu bile bir törpü gibi görüyorsun.

²⁶ نکردی: İran baskısında "نکرده" şeklinde kayıtlıdır.

ولی ز انصاف ناهمواری نفست اگر بینی

درشتی فلک با آن برابر هم نگردانی

58. Ancak sen nefsindeki olumsuzlukları/eğrilikleri insafla görürsen, feleğin oluşturduğu sıkıntıları onunla bir tutmaz, denk saymazsın.

بی مشکین غزالان حُلَّة کَتَّان بیارایی

ولی خود را فرون گیری ز غزالِی و کَتَّانی

59. Misk kokulu ceylanların/güzel kadınların peşinden koşmak için keten giysilere bürünürsün ancak buna rağmen hâlâ kendini **Gazâlî** ve **Kettânî** den üstün görürsün.

چو قارون گر دهد دست که سازی گنجها پنهان

نخواهی بهر آن در مُلکِ دنیا غیر ویرانی

60. Eğer sana fırsat verilseydi, sen de **Kârûn** gibi gizli hazineler biriktirirdin; ama o hazineler uğruna, dünya mülkünde viraneden başka bir şey istemezdin.

هزاران بت درون خرقه ات پنهان و افزونتر

نمایی خویش را در خارقِ عادت ز خرقانی

61. Senin (derviş) hırkanın içinde binlerce belki de daha fazla put gizlidir; ancak sen, olağanüstü hâller sergileyerek kendini tıpkı **Harakânî** gibi gösteriyorsun.

نپاشی در زمینِ دل به جز تُخمِ امل هرگز

چه سان اُمید برخوردن بود زین دانه افشانی

62. Gönül tarlana asla ümit/dünya arzusu tohumundan başka tohum saçmıyorsun. Sen bu tür tohum saçıp ekmekle nasıl bir ürün almayı umuyorsun ki?

نهی در مزرعِ جان خرمنِ حرص و هوس هر سو

که آتش اوفتد در خرمنِ ار این است دهقانی

63. Can tarlasının her tarafına hırs ve heves harmanları yığıyorsun. Eğer çiftçilik buysa, o harmana ateş düşsün!

در آن خرمن چو بحرِ قهرِ آتش زد نیارد کُشت

اگر ظاهر کند سیلِ سرشکت موجِ طوفانی

64. O harmana ateş denizi gibi kahrı düştüğünde artık (o harman) ürün vermez. Bundan sonra senin gözyaşların tıpkı tufan dalgası gibi aksa da bu ateşi söndürmeye yetmez.

فرشته فی المثل در شکی انسان گر شود ظاهر

نماید راهِ شیطان که جویی بهرِ مهمانی

65. Faraza bir melek, insan suretinde karşına çıksa; sen onu misafir etmeye kalkışsın, bu da senin şeytanlığını ortaya çıkarır.

دارى تا كنى مستش²⁷ لبالب راح ريحانیش

سرشته داروي بيهوشى اندر راح ريحانى

66. Onu sarhoş etmek için, onun reyhânî şarabını ağzına kadar dolduruyorsun. (Demek ki sen bu) reyhânî şarabın içine şuuru kaybettiren ilaç koyuyorsun.

فلک ایمن نماند از تو با این دیو فعلی ها

نمی ترسی ز قهر ایزدی ایمن چه سان مانى؟

67. Senin bu şeytani davranışlarından felek bile esenlik bulamaz/güvende kalamaz. Sen, bu fiillerinle Tanrı'nın gazabından hiç korkmaz mısın? Bu durumda nasıl emniyet içerisinde kalabilirsin.

گه اخذت بود سنگین کر استنجا شده رنگین

ز دست صاحب خون شکم لعل بدخشانی

68. Bazen eline aldığı taş istincadan dolayı renkli olmuşsa, (bil ki bunun sebebi) Bedahşan la'linden değil; karnının kanı dökülen sahibinin (=istinca edenin) elindendir.

به گاه بذل اگر خود قطره بولست از استغنا

چنان باشی که می باشی به عالم دُرّ عمانی

69. Sen cömertlik ettiğinde eğer senin verdiği şey bir damla idrar bile olsa, kibrinden dolayı sanki bütün dünyaya Umman incisi saçıyormuşsun gibi davranırsın.

به نفست گرچه فرعونى است ور پیدا شود فرعون

به خود نپسندی اندر خدمت او را غیر هامانى

70. Her ne kadar sen nefsine bir **Firavun** gibi davransan da, senin karşına gerçek (bir) Firavun ortaya çıksa, (işte o zaman sen) kendini onun hizmetindeki **Hâmân**'dan başka bir şey sanmazsın.

چه فرعون و چه هامان گر دهد دستت چنان خواهی

که صد فرعون و صد هامان تو را باشد به دربانى

71. Eğer **Firavun** ile **Hâmân** senin eline geçse, (şüphesiz sen) yüz Firavun ve yüz Hâmân'ın kendi kapıda kapıcılık yapmasını istersin.

نترسی موسى ار آید که از کوی سر فرعون

عصای سر کجش هر دم نماید لعب چوگانى

72. Eğer Hz. Mûsâ, Firavun'un köyünden çıkıp gelse, (sen yine de ondan) korkmazsın; çünkü onun (elindeki o) başı eğri asası, senin gözüne sadece (ucu eğri) çevgân gibi görünür.

نمودن در ید بیضا چو سایه از عصای او

فتد بر خاک از او آید به دفع سحر ثعبانى

73. Hz. Mûsâ'nın asasının gölgesi, sana "yed-i beyzâ" gibi görünür; ondan toprağa düşen o gölgeyi ise, su'ân/yılan büyüsunü bozan şey olduğunu zannedersin.

²⁷ ريحانیش: İran baskısında "ریحانش" şeklinde kayıtlıdır.

عروسِ ساحرِ چرخِ بُدْره‌ایِ کواکب هست

چو چشم از خوابِ غفلتِ وا کُنی کمپیرِ دندانی

74. Sen, feleğin büyüleyici gelinini, yıldızlara benzeyen inciler gibi görürsün; ancak gözlerini gaflet uykusundan açtığın zaman, geriye sadece yaşlı bir kadının (çirkin/çürük) dişleri kalır.

کُنی همچون عروسانِ جامه سرخ و زرد پُه باشد

بر مردان ازان پوشیده ها صد بار عریانی

75. Sen gelinler gibi kırmızı ve sarı elbiseler kuşanırsın; ancak erkeklerin huzurunda bu (tarz) giyinişindense yüz kez çıplaklık daha iyidir.

اگر پایان و بالای جهان آن تو شد یک سر

چون صبح خندانی²⁸ ز مغروری شعارِ خود مکن

76. Eğer dünyanın bütün inişli çıkışlı yönleri, tamamen senin denetimine girse bile, bu geçici kudret karşısında sakın gurura kapılıp kibirli bir tavır takınma. Tıpkı sabahın gülümsemesi gibi doğal ve içten ol.

زنان هر دم²⁹ که تا شامت به صد گریه فلک راند

ز پایانِ تو شلاقی ز بالای تو ایپانی³⁰

77. Öyle ki, felek her an akan yüzlerce gözyaşıyla vurduğu darbelerle seni sabahtan akşama kadar kovalar; aşağıdan bir tokat, yukarıdan bir yumruk vurarak seni acımasızca döverek hırpalır.

چه از لعل و دُرِ گوشت که چون گردون پی تادیب

بمالد گوش نتوانی که گوشِ خود بجنُبانی

78. (Bir gün) felek seni terbiye etmek için lâl ve incilerle süslenmiş (küpelерinin takılı olduğu) kulağını öyle bir çeker ki, artık kendi kulağını dahi oynatamaz hale gelirsın. O zaman lâl ve incilerle süslü küpelerden ne fayda!

کلامِ حق نیاید بر زیانت از ره تُدْرت

اگر صد ره تناورهایِ عشرت بر زیان رانی

79. Eğer diline yüzlerce kez zevk, safa ve eğlenceye dair sözler alırsan, Allah keliması (=Kur'ân) senin diline nadiren uğrar, belki de hiç gelmez.

ولی مصحف تو را رخسارِ شاهد باشد و در وی

پی زینت نهاده خالها آیاتِ قرآنی

80. Ancak senin için Mushaf, bir güzelin yüzü gibidir; onun içindeki ayetleri de yalnızca süs olması için konmuş benler sanırsın.

اگر پیشِ عزیزی یک درم داری پی آخذش

همه گر یوسفِ مصری بُد سازیش زندانی

81. Eğer bir aziz/saygın kimseden sadece bir dirhem alacağın olsa, borçlu kişi **Mısırlı Yûsuf** olsa bile o alacağın için sen onu zindana atarsın.

²⁸ مکن: İran ve Taşkent baskısında “کُنی” şeklinde kayıtlıdır.

²⁹ فلک هر صبح میراند: Kâbil baskısında “به صد گریه فلک راند” şeklinde kayıtlıdır.

³⁰ ایپانی: Kâbil baskısında “رمانی” şeklinde kayıtlıdır.

نَبَخْشِ یا رها نَدْهِ مَرُوت کرده گر صد ره

شَفَاعَتِ یا ضِمانی ات نَماید پیر کنعانی

82. Kenanlı Pir/Ya'kûb Peygamber senin için yüz defa şefaatte bulunsa ya da kefil olsa bile, yine de sen ne affeder ne de serbest bırakırsın.

مَحْتاجَتِ ³¹وگر گنجِ کسی پیشِ بُد او گشته

دهی گر حَبِّه اش ناری بخصلتِهایِ إحسانی

83. Eğer bir kişinin hazinesi senin elinde olsa, o kişi de sana muhtaç hale gelse, sen ona sadece tek bir zerre bile versen, bunu iyilikle değil; kızgınlıkla yaparsın.

کسی بر آسمانت گر رساند از ره تعظیم

اگر دست دهد او را دهی با خاک یکسانی

84. Eğer biri sana saygı gösterip seni göklere çıkarırsa, (hiç şüphesiz) senin eline eriştiği an/imkânın olduğu zaman (hiç çekinmeden) onu yerle bir edersin.

شَوِی آتش که صد سال از مجوسش روشنی بخشد

چو یک دم در وی افتد ضایعش سازد ز نیرانی

85. Sen öyle bir ateşsin ki, Mecûsî sana yüz yıl ateş vermiş olsa bile, o eğer bir an (gaflet edip o ateşin) içine düşerse, (hiç şüphesiz) sen onu (bütün) yakıcılığıyla yok edersin.

ز بس تارِ لباسِ آن چنان کسوت کنی خود را

که نی دمانی از وی فهم گردد نی گریبانی

86. Senin elbisenin iplikleri o kadar çok (ve karışık)tır ki, o ipliklerle kendine diktiğin elbiseden ne bir etek ne de bir yaka anlaşılır.

چو کَرَمِ فَرِ بصد رسوایی ات بیرون کشند از وی

که هم گورِ تو بوده هم کفن از عین پیچانی

87. İpekböceği gibi seni o (giysi) içinden yüz türlü rezillikle dışarı çekerler. Çünkü o, senin hem mezarın hem de kefenin olmuştur.

ز آن سان که گر میری ³²تنی از رشتۀ جان پرده ای

شَوِی بی پرده از بازیچه های چرخ گردانی

88. Sen, can ipliğinden öyle bir perde dokursun ki, öldüğünde dönen feleğin oyunları karşısında örtüsüz kalırsın.

گه مَی خوردن آنگه روح بازی با بتان کردن

یک فیضِ روحانی ³³بُود هر حظِّ نَفسانی بَرَت

89. Bazen şarap içmek, ardından put gibi güzellerle gönül eğlendirmek gibi ulaşılan her türlü nefsanî haz, (şüphesiz) senden ruhanî bir feyzi alıp götürür.

³¹ گشته: Taşkent baskısında "گشت" şeklinde kayıtlıdır.

³² پرده ای: Taşkent baskısında "پرده" şeklinde kayıtlıdır.

³³ بَرَت: Taşkent baskısında "بَرَد" şeklinde kayıtlıdır.

عجب نبود که روح مُرده و تو زنده نفسی

به جای فیض روحانیت بودن حظّ نفسانی

90. Senin ruhun ölmüş ve sen (sadece) nefsin için yaşıyorsun; ruhanî feyiz içinde olmak yerine, nefsanî hazlara dalıp onlara esir olmuşsun, bunda şaşılacak bir şey yok!

سیرتی گشته³⁴ سگ مردان بود نفس و تو از زن

سگ این نفسِ کافر آنت مردی این مسلمانی

91. Nefis, yiğitlerin köpeğidir; ancak sen, kadın tabiatlı olmuşsun. Bu kâfir nefis senin köpeğindir; (oysa gerçek) yiğitlik, (hakikî) Müslümanlıktır.

بر مردان ز مردی چون زنی دم چون سگ ایشان

سگت کرده ز محذولی نه بل کر فرطِ خذلانی

92. Mertlerin huzurunda mertlikten dem vurup da tıpkı bir kadın gibi davranırsan, onların köpeği hâline gelir/dönüşür, aşağılanırsın. Seni köpek hâline getiren şey sadece nasipsizlik değil; bilakis tam bir hüsrân ve zelilliktir.

تماشا بین که لافِ شیرمردی هم زنی از کثیر

بر فرازِ خنکِ جولانی³⁵ اگر چون یوز نشینی

93. (Bir) bak! Sanki şahlanan bir ata binmiş gibi davranarak aslanlık taslayıp kibirle yiğitlikten söz edersin, yani kendini aslan gibi göstermeye kalkışırsın.

گمانت اینکه آن خنگیست جولانی زیرِ ران³⁶

ندانی یوز از مرکب نباشد غیر پالانی

94. Sen (bindiğin) o miskin ve tembel atı şahlanıp dörtmala giden bir at zannediyorsun; oysa bu binek (atına) dizgin değil, sadece bir semer yaraştığını bilmiyorsun.

ز مئی تر دامنی وز بی خودی سازی گریبانِ چاک

مگر گشتت گریبانِ چاک ازین آلوده دامانی؟

95. Sen içtiğin şaraptan sarhoş olup iffetini kaybedip günaha bulaştığın için mi yoksa kendinden geçtiğinden dolayı mı yakanı yırttın? Yoksa o yaka, senin eteğinin kirliliğinden/günaha battığından mı yırtıldı?

نه تنها دامت تر شد بلايِ باده از بیرون

بلائی از درون هم باعثِ این گشت تا دانی

96. Sen sadece dışarıdan gelen şarap belasıyla günaha düşmedin; (belki) başına gelen belaların birinin de içindeki gizli belaların buna sebep olduğunu bilmelisin.

بدین سان دامنی تر هر طرف دامنِ کشان تا کی؟

پشیمانی³⁷ نخواهد گشت دامن گیر یک راهت

³⁴ از سگ: Taşkent ve İran baskısında “از زن” şeklinde kayıtlıdır.

³⁵ نشینی: Kâbil baskısında “شینى” şeklinde kayıtlıdır.

³⁶ گمانت این بود که آن خنک جولانی است در زیرت: Kâbil baskısında “گمانت اینکه آن خنگیست جولانی زیرِ ران” şeklinde kayıtlıdır.

³⁷ گیر یک راهت: Kâbil baskısında “گیرى ات يك ره” şeklinde kayıtlıdır.

97. Böyle eteği lekelenmiş/günaha batmış bir hâlde, eteklerini çeke çeke/savura savura her yöne gidip dolaşman ne zamana kadar sürecek? (Acaba) pişmanlık/tövbe yolu gelip senin eteğine hiç yapışmayacak mı?

تو را هر چند این گمراهی آمد از پدر میراث
نفسانی هم از وسواسی شیطانی³⁸ هم از اغوای

98. Her ne kadar bu azgınlık ve dalalet sana babandan miras olarak geçmiş olsa da; esasen senin bu hâlin hem nefsin azdırması, hem de şeytanın vesvesesiyle vücut bulmuştur.

و آنگه بازگشتت نیز مؤر وئی است³⁹ ولی لاخول
گویان به مهجوری و گریانی⁴⁰ ظلمنا رینا

99. Her ne kadar bu günahlar, sana babandan miras olarak geçmiş olsa olsa da, eğer sen “Lâ havle” diyerek Allah’a iltica eyleyip, “Zalemnâ Rabbenâ!” diyerek hicran içinde ağlarsan, işte o zaman bu günahlarından kurtulup arınırsın.

عجب نبود که صد چندین گنه را پاک شوید گر
شود ظاهر به روی بحر رحمت موج غفرانی

100. Eğer Allah’ın rahmet denizi üzerinde bir mağfiret dalgası zuhur ederse, böylesine yüzlerce günahın silinip temizlenmesi hiç de şaşırtıcı olmaz.

خداوندا منم آن بنده ظالم به نفس خود
که صد چندین که گفتم آیدم از نفسی ظلمانی

101. Ey Tanrım! Ben de kendi nefesine zulmeden bir kulum. Şimdiye kadar söylediklerimden yüzlerce kat daha fazlası bana kararmış nefsimden gelir.

اگر صد دوزخ دیگر بسازی بهر تعذیم
سزاوارم وگر هم بخشی ام هستت به آسانی

102. Eğer bana azap vermek için yüz başka cehennem yaratsan, ben o cehennemlerde yanmaya tamamen layığım. Ancak beni affetme lütfunda bulunursan, bu senin için kolaydır.

به صد چندین که گفتم قایلم اما سه کار از من
به درگاه تو هرگز نامد از بد سیرت و سانی

103. Ben söylediklerim gibi yüzlercesini de söylerim. Ancak benden üç şey senin huzuruna kötü huy ve davranış olarak asla gelmedi.

بگویم تا بداند خلق عالم زآنکه در پیش
به گفتن نیست حاجب زآنکه می دانم که می دانی

104. Bütün insanların bilmesi için söylüyorum. Bunu sana söylemeye gerek olmadığını biliyorum çünkü ben biliyorum ki sen zaten bunu biliyorsun.

³⁸ اغوای: Taşkent ve İran baskısında “غوای” şeklinde kayıtlıdır.

³⁹ لاقوة الا بالله العظیم sözünün ilk kelimesi.

⁴⁰ A'râf suresi 23. ayetten nakıs iktibastır. Meali “Dediler ki: “Ey rabbimiz! Biz kendimize zulmettik. Eğer bizi bağışlamaz, bize acımazsan mutlaka ziyan edenlerden olunuz!”

یکی آن بود کز من گرچه صد عصیان به فعل آمد

نکردم فخر جز با صد سیه رویی پشیمانی

105. Bunlardan biri şudur ki; her ne kadar benden yüzlerce isyan/günah sadır olsa da, onlarla asla övünmedim; aksine, yüzlerce yüzümün karalığından/işlediğim gūnahtan dolayı büyük pişmanlık duydum.

ز نفسم گر خطا آمد ولی از بیم کارم بود

ز افغان آتش افروزی ز مژگان اشک غلطانی

106. Eğer nefsimden kaynaklanan bir hata olduysa, (bu hatanın) ardından korkudan yaptığım davranışım, pişmanlık feryadından (gönlümde) ateşler tutuştu ve gözlerimden sürekli gözyaşları akıp döküldü.

رسولت آن شه ملت⁴¹ دگر یک آنکه در شرع

آل عدنانی⁴² گل ناپراهمی و فخر

107. Bir diğeri şudur ki ben, milletlerin sultanı, İbrahimî ateşin çiçeği ve Adnanî soyunun iftiharî olan (Hz. Peygamber'in) şeriatı üzerine oldum.

رسول ابیض و اسود امام یترب و بطحا

امید فاسق و فاجر شفیع سارق و زانی

108. Beyaz ve siyah tenlilerin peygamberi, Yesrib (Medine) ve Batha (Mekke)'nin imamı; fasık ve günahkârların umudu, hırsız ve zina yapanların şefaathçisi (Hz. Peygamber'in izi üzerindeyim).

به فعل ار قاصر افتادم ولی از روی صدق دل

همیشه بوده ام کامل ز توفیقاتِ رحمانی

109. Her ne kadar hal, hareket ve davranışlarımda kusur işlesem de, gönülden gelen samimiyet ve Rahmân'ın inayetleri sayesinde her zaman kemâl üzere oldum.

دگر در خدمتِ مخدوم تقصیرم اگر هر چند

نگنجد در زمین و آسمان از بس فراوانی

110. Bir diğeri ise şudur ki; **Mahdûm**'un (yani Molla Câmi'nin) hizmetinde (işlediğim) kusurlarım yere ve göğe sığmayacak kadar çok olsa da,

دُعایم از برای شه⁴³ ولیکن گوهر صدق و

فزون شد در بهار از قطر های ابر نیسانی

111. (Hüseyn-i Baykara) şahım için samimiyetle gönülden ettiğim dualarımın cevheri, bahar mevsiminde yağan Nîsan yağmurlarının damlalarından bile daha fazladır.

چه شه آن شه که نتوان گفت اندر طارم رفعت

چو خورشیدش نشد ثانی که خورشیدش بُود بانی

⁴¹ شرح : İran baskısında "شرح" şeklinde kayıtlıdır.

⁴² فخر : İran baskısında "خفر" şeklinde kayıtlıdır.

⁴³ صدق و : İran ve Taşkent baskısında "صدق" şeklinde kayıtlıdır.

112. Bu öyle bir hükümdardır ki, onun tıpkı gök kubbe gibi olan yüce mertebesi (asla) anlatılamaz. O, ikincisi/eşi benzeri olmayan bir güneş gibidir; çünkü (o, bizatihi) kendi güneşinin kurucusudur, ışığı kendinden olan bir güneş gibidir.

گه کشورستانی گوهرِ دُرُجِ عُمَرُ شیخی
دم صاحبِ قرانی اخترِ اوج تیمورخانی

113. Ülke(lerin) fetihleri zamanında, (Timur'un oğlu, Bâbü'r'ün babası) **Ömer Şeyh**'in mücevher sandığındaki (en değerli) cevherdir; Sâhibkırânlık anında, Timur hanlığının doruğundaki en parlak yıldızdır.

ابوالغازی شه عالی گهر سلطان حسین آمد
که آمد خان بن خان تا حریم یافت اُغلانی⁴⁴

114. Hem Yüce soylu hükümdar hem de Ebûlgazi lakaplı Sultan Hüseyin geldi. O, han oğlu han olup soyu (Hz. Nûh'un oğlu olup Türklerin soyunun geldiği) Yâfes'e dayanmaktadır.

خاقانی و شاهی ز عَزْوِ مَکَرمت تا یافتش
ز اِثِ سلطنت تا آدمش خانی و قَآنی

115. İzzet ve keremden dolayı onun ulaştığı yer hakanlık ve şahlıktır/şahlığı ve hakanlığı ta Yâfes'e kadar ulaşır; saltanat mirası ve hanedanlığı ise Hz. Âdem'e kadar varır.

زهی از روی رفعت پایۀ پَسَنَتِ فلکِ قَدَری
زهی از راه شوکت رتبه ذاتِ جهانبنانی

116. Senin en düşük merteben felekten daha yücedir, ne güzel; ne muazzam bir haşmet ki, zatının derecesiyle cihanı yönetir.

ز انجم کثرتِ خَیلتِ فزون از نسبتِ عقلی
ز گردون رفعتِ قدرتِ برون از حدِّ امکانی

117. Senin ordun, aklın alamayacağı şekilde yıldızlardan daha çoktur. Kudretinin yüceliği ise, felekten de öte imkân sınırlarını aşan bir seviyededir.

دَرَکِ دَقَّتِ مَغَزِ جِرد را مِیلِ مِبهوتی ز⁴⁶
نَطَقِ دِلکَشتِ ذِکْرِ مَلک را رَنگِ هِدیانی⁴⁷

118. Senin idrakinin derinliği ve inceliğini kavramaya çalışan akıl hayrete düşer. Gönül çekici sözlerinin karşısında meleklerin zikri ise sönük kalır.

بی سَنجیدنِ بر تو بودن کَفّه گردون را
بُود دو نیمه آرزُن پوست را آیینِ میزانی

119. Senin yüceliğini ve büyüklüğünü tartmak için gökyüzü terazisinin kefesi kullanılsa, bu (gökyüzü terazisinin kefesi) sadece bir darı tanesinin iki yarım kabuğu kadar olur (yani senin yüceliğini ve büyüklüğünü tartmaya hiçbir ölçü aleti yetmez).

⁴⁴ یافت اُغلانی: İran baskısında "یا فسو علانی" şeklinde kayıtlıdır.

⁴⁵ یافتش: Taşkent baskısında "یاقتش" şeklinde kayıtlıdır.

⁴⁶ ز: Taşkent ve İran baskısında "نه" şeklinde kayıtlıdır.

⁴⁷ ز: Taşkent ve İran baskısında "نه" şeklinde kayıtlıdır.

به نَزْدِ رَايِ پَاكْتِ هَم بَسِي رَوْشَن شَوْنَد از خود

به جَرَمِ مَه رَسَد قِيرِي به قُرْصِ مِهَرِ قَطْرَانِي

120. Senin temiz düşüncenin önünde, her şey kendiliğinden parlarsa, yine de senden ışık alır. Ay, kendi cismi sebebiyle siyah olur; güneşin kursu ise zift gibi kararır.

چو بهر شمسَه خَرگاوِ جَاهَت زُ رُوقِ جَوِينَد

نِيَاَدِ صَفْحَه خورشيدِ آنجا قَدَرِ كَمْسَانِي

121. Eğer senin yüce makam ve mevki çadırının şemsesi için altın varak ararlarsa, o yerde bizzat güneşin kendisi bile en düşük değeri kazanamaz.

بُودِ هَر دَوْرَه اِي رَا چَرخِ اعْظَمِ نَقْطَه مَرْكَزِ

⁴⁸ به قَصْرِ حَشْمَتِ چُون گُسْتَرَنَد اَطْبَاقِ سَلَانِي

122. Her devrin bir merkez noktası vardır; o devrin en büyük feleği, senin (dönemin merkez noktası olan o) haşmetli sarayının çevresinde dönen katmanlarını oraya yayar.

اَنَارِي بَاشَد از طَاسِ فَوَاكِهَ بَرَمِ جَاهَتِ رَا

قَضَا گر جَوَفِ گردونِرا كَنْدِ پُر لَعْلِ رَمَانِي

123. Eğer kader, göğün içini nar taneleri gibi kırmızı la'llerle doldurursa, bu, tıpkı senin ihtişamlı meclisinde bulunan meyve tepsisindeki bir nar gibi olur.

بُودِ چَرخِ دَگَرِ بَاشَد ⁴⁹ چو دَوْدِ آتَشِ قَهْرَتِ

شَرَارِ آنجا به بَهْرَامِي زُگَالِ آنجا به كِيَوَانِي

124. Senin kahr ateşinin dumanı bile bir başka âlem olur. Orada Behrâm ancak bir kıvılcım, Keyvân ise sadece bir köz olur.

بُتَانِ هَر سُو چُو اَنْجَمِ اَنْجَمَشِ چُون كِرَمِ شَبِّ تَابِ اسْتِ

چُو گَرْدِ مِهَرِ رَايْتِ مَائِلِ بَرَمِ شَبِستانِي

125. Eğer senin yüceliğinin güneşi gece meclisine yönelirse, puta benzeyen güzeller her tarafta yıldız gibi görünür, ancak onların parıltısı da sadece bir ateş böceği kadardır.

نَفَاذِ اَمْرِ رَا چُون بِشَكْنِي طَرْفِ كُلِّه نَبُودِ

⁵⁰ قَدَرِ رَا غَيْرِ مَأْمُورِي قَضَا رَا غَيْرِ هَامَانِي

126. Sen bir iş hakkında emir verdiğin zaman, hiç kimse külahı yana çeviremez (yani kimse o emre karşı duramaz); kader senin memurundur, kaza ise sadece bir **Hamân**'dır.

نَعْلِي كُھَنِ اَفْتَد ⁵¹ زِ خَنَكِ چَرخِ سِيرْتِ نِيْمَه

سَزْدِ كَايْنِ كُھَنَه گَنْبِدِ رَا كَنْدِ طَاقِي وِ اِيَوَانِي

127. Eğer soğuk tabiatlı feleğin cilvesinden, eski bir nalın yarısı yere düşecek olsa; bu eski dünya kubbesinin onu kendisine bir kemer ve bir eyvan yapması uygundur.

⁴⁸ سَلَانِي : Kâbil baskısında "شیلانی" şeklinde kayıtlıdır.

⁴⁹ قَهْرَتِ : İran ve Taşkent baskısında "مِهَرْت" şeklinde kayıtlıdır.

⁵⁰ هَامَانِي : Kâbil baskısında "حیرانی" şeklinde kayıtlıdır.

⁵¹ سِيرْتِ نِيْمَه : Kâbil baskısında "سیر هَمْتَت", Taşkent baskısında "سیر هم" şeklinde kayıtlıdır.

شہا مدح تو نبود حد من زان رو کہ ہر الکن

رسول اللہ را گفتن نیارد نعتِ حسّانی

128. Ey şah! Seni övmek benim haddim değildir; çünkü bu (aslında) her kekemenin durumu gibidir. Nitekim **Hassân**'ın naati bile Resûlullah'ı tam anlamıyla ifade edememiştir.

ولیکن داشتم طبع آزمایی را ہوس یک رہ

کہ گویم چند بیٹی موعظت در طورِ خاقانی

129. Ancak bir kereliğine de olsa edebî yeteneğimi deneme arzusu duyduğum için **Hâkânî** tarzında birkaç öğüt verici beyit söyleyeyim dedim.

نمی دانستم آن تا در چه رنگم رو دہد و اکنون

رسید از مبدأ فیض آنچه بنمودم سخن رانی

130. O işin yani övmenin bende nasıl tezahür edeceğini bilmiyordum; ancak şimdi ilahi lütuf kaynağından bana bir feyiz ulaştı ve söz/şiir söylemeye başladım.

مُسلّس ز ابتدای آفرینش تا بدین ساعت

سخن در یک قصیدہ راندم از روی سخن دانی

131. Yaratılışın başlangıcından bu ana kadar olan süreci, kesintisiz olarak bir kaside içerisinde, söz söylemeyi bilen bir şairin tarzında söyledim.

بہ ہر بیتش کتابی درج کردم سر بہ سر حکمت

بہ ہر یک درج پنهان ساختم صد گوہر کانی

132. (O kasidenin) her bir beytine, tamamı hikmetten ibaret olan bir kitap yerleştirdim. Her bir beytini, içine yüzlerce maden cevheri gizlenmiş bir mücevher kutusu hâline dönüştürdüm.

بیان حال خود ز انصاف کردم و انگہ اوصافش

بود ہم بہرہ گیرد از توجّہ های وجدانی

133. (Önce) kendi hâlimi insaflı bir şekilde anlattım, sonra onun vasıflarını dile getirdim. Belki de böylece vicdanî bir tavır sergileyen birileri bu sözlerden faydalanır.

چنان بیدار کردم اہل عالم را ازین گلبانگ

کہ ناید خوابشان تا حشر از اندوہ و پژمانی

134. Bu gülbangımla/yüksek haykırışımla, dünya halkını öyle bir uyandırdım ki bundan sonra keder ve pişmanlıktan dolayı kıyamet gününe kadar onların gözlerine uyku girmez.

گمراہی⁵² چو منہج شد نجاتِ خلق را از طی

نہادم نامِ منہاج النجات از لطفِ سبحانی

135. Bu (kaside), halkın (düştüğü) sapkınlık yolundan çıkıp kurtuluşa erişmesine bir yol/rehber olduğu için ben de Allah'ın lütfuyla ona **Minhâcü'n-necât** (Kurtuluş Yolu) adını verdim.

⁵² طی: İran ve Taşkent baskısında "تیہ" şeklinde kayıtlıdır.

سخن هر چند جان پرور بود خاموشی اولیتر

طریق اولی ار داری نگه ساکت شو ای فانی

136. Ey Fânî! Her ne kadar söz cana can katsa da, susmak daha hayırlıdır. Bundan dolayı eğer sen en hayırlı yolu izliyorsan sus!

همیشه تا که در عرض سخن گرچه بود قانع

مُمل اُفتد ادا مقصود را اُفتد چو طولانی

137. Söz her zaman ne kadar doyurucu şekilde söylenirse söylensin, eğer uzarsa, usandırır ve maksada ulaşmayı engeller.

بود طول حیات شاه چندانى که در عرضش

عطارد عاجز آید گر کند صد دور کیوانی

138. Sultanın ömrü öyle uzun olsun ki onun süresi karşısında Utarid, Keyvân gibi yüz devir tamamlasa bile onun ömrü karşısında âciz kalsın!

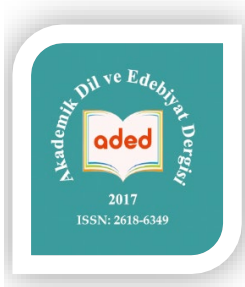
Sonuç

Bu çalışmaya konu edilen ve "Sitte-i Zarûriye"nin beşinci kasidesi olan "Tuhfetü'n-necât/Minhâcü'n-necât", Hâkânî'nin İmâm Nâsiruddîn İbrâhîm için yazılan "tahkîk", "mev'ıza" ve "hikmet" konulu kasidesine tettebbu olarak ve Sultan Hüseyin-i Baykara methinde kaleme alınmıştır. Nevâyî'nin kasidesi de tıpkı Hâkânî'nin kasidesi gibi "tahkîk", "mev'ıza" ve "hikmet" konuludur. Ancak Hâkânî'nin kasidesi İmâm Nâsiruddîn İbrâhîm için ağıt içeren bir hüviyete bürünürken Nevâyî'nin kasidesi Sultan Hüseyin için övgü içeren bir hüviyete bürünür. Hâkânî'nin kasidesi 89 beyitken Nevâyî'nin kasidesi 138 beyittir.

Nevâyî'nin bu kasideyi ne zaman yazdığına dair beyitler içerisinde hususen ifade edilen bir tarih yoktur. Ancak şair, kasideye verdiği ismi 135. beyitte dile getirir ve 136. beyitte "Fânî" mahlasını kullanır. Şairin kendi ifadesine göre bu kasidenin her bir beyti, tamamı "hikmet"ten ibaret bir kitap veya içine yüzlerce maden mücevheri gizlenmiş bir mücevher kutusu gibidir. Nevâyî'nin Türkçe şiirlerinde görülen kudret ve yetkinlik, Farsça yazılan bu kasidede de kendini göstermektedir.

Kaynaklar | References

- ‘Afîfî, Doktor Rahîm (1372). *Ferheng-nâme-i şî‘rî*. Si cild, Tehrân.
- Armutlu, S. (2022). Alî Şîr Nevâyî’nin Hâfız-ı Şîrâzî’nin gazellerine yazdığı “tetebbu”lar üzerine düşünceler. A. Kartal & S. Eraslan (Ed.), *Türk Dilinin Başçısı Alî Şîr Nevâyî -1* içinde (s. 95-115). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Atalay, M. (2022). Alî Şîr Nevâyî’nin Tuhfetü’l-efkâr adlı kasidesi. A. Kartal & S. Eraslan (Ed.), *Türk Dilinin Başçısı Alî Şîr Nevâyî-1* içinde (s. 130-147). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Dehhudâ, A. E. (1373). *Lugat-nâme*. C. 14, Muessese-i İntişârât-i Çâp-i Dânişgâh-i Tehrân.
- Enverî, H. (1382). *Ferheng-i bozurg-i sohen*. C. 8. Çâp-i devvom.
- İbn Manzûr (1419). *Lisânu’l-‘Arab*. Beyrut: Dâru’l-ihyâ’i’t-turâsî-l-‘arabiyye.
- Kartal, A. (2003). Alî Şîr Nevâî’nin Farsça Şiirleri. *Bilig*, 26, 147-180.
- Kartal, A. & Eraslan, S. (2022a). Alî Şîr Nevâyî’nin Farsça kasideleri-I. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(2), s. 415-436. <https://doi.org/10.34083/akaded.1151337>
- Kartal, A. ve Eraslan Kaleli, S. (2022b). Alî Şîr Nevâyî’nin Farsça kasideleri-II. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(4), 1102-1114. <https://doi.org/10.34083/akaded.1204445>
- Kartal, A. ve Eraslan Kaleli, S. (2023a). Alî Şîr Nevâyî’nin Farsça kasideleri-III. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(1), 1-17. <https://doi.org/10.34083/akaded.1268112>
- Kartal, A. ve Eraslan Kaleli, S. (2023b). Alî Şîr Nevâyî’nin Farsça kasideleri-IV. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(2), 773-789. <https://doi.org/10.34083/akaded.1328009>
- Kartal, A. ve Eraslan Kaleli, S. (2023c). Alî Şîr Nevâyî’nin Farsça kasideleri-V. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(3), 1927-1960. <https://doi.org/10.34083/akaded.1391440>
- Kartal, A. ve Eraslan Kaleli, S. (2024a). Alî Şîr Nevâyî’nin Farsça kasideleri-VI. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(2), 644-668. <https://doi.org/10.34083/akaded.1507831>
- Kartal, A., & Eraslan Kaleli, S. (2024b). Alî Şîr Nevâyî’nin Farsça Kasideleri-VII. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(3), 1159-1184. <https://doi.org/10.34083/akaded.1576016>
- Levend, Â. S. (1966). *Ali Şîr Nevaî II. cilt Divanlar 4 Türkçe, I Farsça Divan*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mu’in, Muhammed (1371). *Ferheng-i Fârsî*. Şeş cild, Çâp-i heştum, Çâphâne-i Sipîhr.
- Muhammed Pâdşâh (1346). *Ferheng-i muterâdifât ve istilâhât*. Çâp-i dovvom, Tehrân.
- Mütercim Âsım (2014). *el-Okyânûsu’l-Basît fî Tercemeti’l-Kâmûsî’l-Muhît Kâmûsu’l-Muhît Tercümesi*. (Haz. Mustafa Koç; E. Tanrıverdi), 5. Cilt.
- Nevâyî (1395). *Divân-i Emîr Nizâmüddîn Alî Şîr Nevâyî «Fânî»*. (be-tashîh-i Seyyid Abbâs Restâhîz-i Sâncârekî), Çâp-i evvel, İntişârât-i Emîrî.
- Rafiddinov, S. & Tacibayev, H. (2002-2003). *Mükemmel eserler toplamı: Farsça Divan*. 18-20. Ciltler, Özbekistan Fenler Akademisi Neşriyatı.
- Seyyid Muhammed Alî Dâ’iyü’l-islâm (1362). *Ferheng-i nizâm*. çâp-i dovvom, 5 cild, Tehrân.
- Steingass, F. (1975). *Persian-English dictionary*. Beirut: Librairie du Liban.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Between Tradition and Modernity: Serialized Fiction and Narrative Transformation in Kaytâzzâde Mehmet Nâzım's Yâdigâr-ı Muhabbet (The Remnant of Love)

Gelenek ile Modernite Arasında: Kaytâzzâde Mehmet Nâzım'ın Yâdigâr-ı Muhabbet'inde Tefrika Roman ve Anlatısal Dönüşüm

Ahmet YIKIK

Asst. Prof. Dr. • University of Cyprus • Faculty of Humanities • Department of Turkish and Middle Eastern Studies
yikik.ahmet@ucy.ac.cy • <https://orcid.org/0000-0002-5796-7058> • <https://ror.org/02qjrjx09>

Atıf | Citation: Yıkık, A. (2026). The Ottoman Turkish Press in Cyprus, Serialized Fiction, and the Making of Modern Turkish-Cypriot Literature: Kaytâzzâde Mehmet Nâzım's Yâdigâr-ı Muhabbet. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 597-611.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1876086>

<https://izlik.org/JA86CS26UG>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 29.01.2026

Kabul Tarihi: 11.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 29.01.2026

Date Accepted: 11.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Abstract

This article examines the role of serialized fiction in the transformation of narrative form and the emergence of literary modernity in late Ottoman Cyprus under British administration, focusing on Kaytâzzâde Mehmet Nâzım's *Yâdigâr-ı Muhabbet* (*The Remnant of Love*). Situating the novel within the late nineteenth-century print culture shaped by British rule, it briefly outlines the institutional conditions that enabled Ottoman Turkish publishing and approaches the text through a historical-literary and narratological framework as a transitional work between Eastern narrative traditions and the modern novel. The findings demonstrate that *Yâdigâr-ı Muhabbet* constructs a hybrid poetics: while drawing on conventional motifs and a meddah-like narrative voice, it simultaneously incorporates key features of modern narrative such as causality, chronological realism, epistolary structure, and scene-based representation. Rather than offering a descriptive summary, the analysis foregrounds how these formal elements reflect an ongoing process of narrative transformation, demonstrating that serialized fiction functioned as a crucial site of literary experimentation in which inherited narrative models were reconfigured within emerging forms. In this regard, the novel reflects not a delayed imitation of metropolitan literature, but a localized participation in a broader, multi-centered process of Ottoman modernity.

Keywords: Modern Turkish Literature, Turkish Cypriot Literature, serialized fiction, hybrid modernity, narrative transformation, *late Ottoman Cyprus under British administration*, Kaytâzzâde Mehmet Nâzım, *Yâdigâr-ı Muhabbet*

Öz

Bu makale, tefrika romanın anlatı formunun dönüşümünü incelemektedir. Ayrıca Geç Osmanlı döneminde, İngiliz yönetimi altındaki Kıbrıs'ta tefrika romanın edebî modernitenin ortaya çıkışındaki rolüne odaklanmaktadır ve bu inceleme özellikle Kaytâzzâde Mehmet Nâzım'ın *Yâdigâr-ı Muhabbet* adlı eseri üzerinden yürütülmektedir. Çalışma, romanı Britanya yönetimi tarafından şekillendirilmiş geç on dokuzuncu yüzyıl matbuat kültürü bağlamına yerleştirmektedir; bu bağlamda Osmanlı Türkçesiyle yayıncılığı mümkün kılan kurumsal koşulları kısaca ortaya koymakta ve metni Doğu anlatı gelenekleri ile modern roman arasında konumlanmış geçişsel bir eser olarak, tarihsel-edebî ve anlatıbilimsel bir çerçeve aracılığıyla analiz etmektedir. Bulgular, *Yâdigâr-ı Muhabbet*'in hibrit bir poetika oluşturduğunu göstermektedir: metin, geleneksel motifler ve meddahı andıran bir anlatıcı sesinden yararlanırken, aynı zamanda nedensellik, kronolojik gerçekçilik, epistolar yapı ve sahne temelli temsil gibi modern anlatının başlıca özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Betimleyici bir özet sunmak yerine bu analiz, söz konusu biçimsel unsurların süreklilik arz eden bir anlatı dönüşümü sürecini nasıl yansıttığını ortaya koymakta ve Geç Osmanlı döneminde, İngiliz yönetimi altındaki Kıbrıs'ta tefrika romanın önemli bir edebî deney alanı olarak işlev gördüğünü göstermektedir; bu bağlamda miras alınan anlatı modellerinin yeni formlar içinde yeniden yapılandırıldığını vurgulamaktadır. Bu bakımdan roman, merkez edebiyatların gecikmiş bir taklidi değildir; aksine Osmanlı modernitesinin daha geniş ve çok merkezli sürecine yerel bir katılımı temsil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı, Kıbrıs Türk Edebiyatı, tefrika roman, hibrit modernite, anlatısal dönüşüm, Geç Osmanlı döneminde İngiliz yönetimi altındaki Kıbrıs, Kaytâzzâde Mehmet Nâzım, *Yâdigâr-ı Muhabbet*

Introduction

To begin with, the second half of the nineteenth century marked a period of profound transformation for the Ottoman Empire, which was on the brink of collapse. During this time, Western colonial powers—particularly the British Empire—actively sought opportunities to expand their influence over Ottoman territories. In this regard, the Ottoman defeat in the Russo-Turkish War of 1877–1878 provided Britain with a strategic advantage. Under the pretext of protecting the Ottomans from Russia, Britain negotiated the Cyprus Convention, signed in Berlin on June 4, 1878, which transferred the administration of Cyprus from the Ottomans to Britain (Clark, 2020, p. 26; Hatay, 2021, p. 9; see also Orr, 2013, pp. 35–45). At this juncture, it is essential to emphasize the strategic significance of Cyprus. By the late nineteenth century, Britain had already secured Gibraltar, the Ionian Islands, Malta, and Aden. Furthermore, following the opening of the Suez Canal by France in 1869, Cyprus—located along the maritime route to India—gained immense importance for British imperial interests (Uçarol, 1978, pp. 32–33). Leasing Cyprus, albeit under the guise of a temporary arrangement, allowed Britain to consolidate its control over a critical point on the route to its colonies.

From a narratological perspective, as Peter Brooks (1984) argues, narrative meaning emerges through the organization of plot and the temporal unfolding of events—a perspective that proves particularly useful in the present context for analyzing transitional narrative forms situated between established traditions and emerging novelistic structures.

Consequently, the arrival of the British administration triggered contrasting reactions among the island's two major communities. The Orthodox Greek population welcomed the change, anticipating that Britain would eventually facilitate the union of Cyprus with Greece—a goal they openly expressed to British officials. Conversely, the Muslim Turkish community faced deep uncertainty and disappointment, fearing marginalization and a loss of status. With limited support from the Ottoman government, which was preoccupied with internal and external crises, Turkish Cypriots experienced growing anxiety about their future (Fedai & An, 2012, p. 4). As a result, these developments intensified political polarization between the two communities. Greek Cypriots, seeking to advance their Enosis (union with Greece) agenda both locally and internationally, began publishing newspapers to promote their cause. In parallel, the British authorities, aiming to disseminate administrative regulations and legitimize their rule, established an official gazette. In this context, the first printing press—Henry S. King and Co.—was set up in Larnaca in 1878.

The early development of the press soon led to the emergence of Ottoman Turkish-language publications. Among the first initiatives was the newspaper *Ümid (Hope)*, published in Larnaca in 1879. The paper was edited by Aleksan Sarafian and published through Henry S. King and Co. Although short-lived, *Ümid* represents one of the earliest attempts to establish a Turkish-language press on the island. Sarafian later continued his publishing activities with another newspaper, *Dik-el-Şark (The Rooster of the East)*, launched in 1889.

Following these early experiments, *Saded (The Issue)*, published in 1889 by Ahmet Emin Efendi, holds particular importance as the first Turkish-language newspaper produced by a Muslim Turkish Cypriot. Its emergence marks a transition from externally driven initiatives to locally grounded journalistic activity.

During this period, the first local newspaper, *Kipros/Cyprus*, a bilingual publication in Greek and English, appeared, followed by other Greek newspapers such as *Neon Kition (New Kitium)*, *Stasinós (Station)*, *Enosis (Union)*, *Horkatis (Peasant)*, and *Neon Ethnos ("New Nation")* (Ünlü, 1981, p. 10; Hadjiprodomou, 1990, p. 11). Notably, the choice of titles like *Enosis* and *Neon Ethnos* clearly reflected the ideological alignment of these publications with Greek nationalism. For nearly two decades, Larnaca remained the center of press activity before it shifted to Nicosia. However, the emergence of Ottoman Turkish newspapers in Cyprus took longer, primarily due to technical limitations: the absence of typesetting systems for Arabic script. This challenge was eventually overcome by importing the necessary equipment from Cairo and bringing in skilled personnel, including the Armenian master printer Minas Gregorian and three Turkish apprentices, to train local staff at the Government Printing Office (Colonial Office, 1888, pp. 132, 136, 138).

A more stable phase in this development was marked by the publication of *Zaman (Time)* in Nicosia in 1891, which demonstrated greater continuity than earlier newspapers and played a more sustained role in shaping both public discourse and literary practices. Thus, these efforts paved the way for the emergence of Ottoman Turkish press on the island, which would soon become a platform for serialized fiction and the beginnings of modern Turkish-Cypriot literature (Yıkık, 2020). In this regard, print culture not only enabled the circulation of information but also created the conditions for new literary forms—particularly serialized fiction—to reach readers and reshape narrative practices.

Within this developing print culture, serialized fiction emerged as a significant medium through which new narrative forms were introduced to readers. One of the most remarkable examples of this process is Kaytâzzâde Mehmet Nâzım's *Yâdigâr-ı Muhabbet (The Remnant of Love)*, widely regarded as the first novel written by a Turkish Cypriot author. The work was initially published in serialized form in local newspapers before being issued as a book, reflecting the close relationship between print culture and literary production in the period. Beyond its historical significance, the novel occupies a distinctive

position as a transitional text: while it draws on established Eastern narrative conventions, it also incorporates narrative techniques associated with the modern novel. This dual structure makes *Yâdigâr-ı Muhabbet* a particularly valuable work for examining how narrative forms were reshaped in the context of late Ottoman literary transformation.

Although *Yâdigâr-ı Muhabbet* has been recognized as a significant work in the history of Turkish Cypriot literature, existing scholarship has primarily focused on its historical position and bibliographic importance rather than its formal and narratological features. Studies by Fedai (2005, p. 209), Atun (2011, pp. 31–32; 2010, pp. 86–87), and Aylanç (2017, pp. 18–20) have provided valuable insights into the novel's place within the development of the Turkish Cypriot novel and have documented its publication history and thematic structure. However, the work has not been sufficiently examined in terms of its narrative form, its relationship to serialized fiction, and its role in the transformation of literary conventions. In particular, its hybrid structure and its position within the broader framework of Ottoman literary modernity remain underexplored. This article seeks to address this gap by analyzing the novel through a narratological and historical-literary lens, focusing on its formal features and its contribution to processes of narrative transformation.

Building on this framework, this article aims to examine *Yâdigâr-ı Muhabbet* in terms of its narrative form and its role in the transformation of literary conventions in Ottoman Cyprus. In doing so, it addresses the following research questions: How did serialized fiction contribute to the transformation of narrative form in Ottoman Cyprus? In what ways does *Yâdigâr-ı Muhabbet* negotiate between Eastern narrative traditions and modern novelistic techniques? To what extent can the novel be situated within a broader, multi-centered process of Ottoman modernity? Methodologically, the study adopts a historical-literary and narratological approach, combining close textual analysis with contextual examination of late nineteenth-century print culture. Rather than offering a descriptive reading, it focuses on the formal structures of the text in order to explore how narrative transformation operates within the work.

Methodology

This study adopts a historical-literary and narratological approach to examine the transformation of narrative form in Kaytâzzâde Mehmet Nâzım's *Yâdigâr-ı Muhabbet*. The analysis is grounded in close reading, focusing on formal aspects such as plot construction, temporality, narrative voice, and modes of representation, while situating these features within the broader context of late nineteenth-century Ottoman print culture, where serialized fiction played a crucial role in shaping literary practices. In line with narratological approaches that emphasize the interpretive significance of plot and temporal structuring (Brooks, 1984), the study examines how narrative coherence and meaning are produced through causal and chronological organization.

Drawing on key narratological concepts such as causality, mimesis, and narrative structure, the analysis identifies elements associated with modern novelistic form and considers them in relation to features inherited from Eastern narrative traditions, including motif-based storytelling and an interventionist narrative voice. The selection of *Yâdigâr-ı Muhabbet* as a case study is informed by its status as one of the earliest examples of Turkish Cypriot prose fiction and its initial publication in serialized form, which makes it particularly suitable for examining the intersection of print culture and narrative transformation. Through this integrated framework, the study aims to demonstrate how the novel reflects a hybrid mode of narrative construction within an ongoing process of literary change in the late Ottoman context.

1. The Early Period of the Ottoman Turkish Press in Cyprus (1879–1900)

At the outset, the first Ottoman Turkish newspaper in Cyprus was launched in 1879 by Aleksan Sarafian, an Armenian Ottoman subject who had fled Istanbul—fearing arrest for his pro-constitutional stance against Sultan Abdulhamid II (1876–1909)—first to Cairo and then to Larnaca. There he published *Ümid* (Hope). Nevertheless, the paper quickly encountered political headwinds: in its fourth issue Sarrafyan criticized Sultan Abdülhamid for transferring Cyprus to Britain, alleging that the Sultan, out

of fear of Russia, had effectively “bribed” the British with the island. As a consequence, the Sultan demanded that the British Administration suppress the paper, and *Ümid*—of which no copies survive—was closed after only four issues (Sophocleous, 2008, pp. 31–32). Taken together, this episode illustrates the pervasive censorship pressures faced by Ottoman Turkish newspapers in Cyprus during Abdulhamid’s reign.

By contrast, the earliest surviving Ottoman Turkish newspaper produced by a local Turkish Cypriot was *Zaman* (Time). To appreciate its emergence, one must consider the period’s acute socio-political anxieties. Turkish Cypriot intellectuals founded the paper to counter the vigorous Enosis (union with Greece) propaganda sustained by Greek Cypriot newspapers. Recognizing this urgency, they confronted substantial obstacles: a lack of printing infrastructure, limited journalistic experience, and scarce financial resources. In response, regulars of the *Osmanlı Kiraathanesi* (Ottoman Coffeehouse), a civic association, organized a community-wide fundraising campaign among Muslim islanders and invited Muzafferredin Galib, a young journalist from Istanbul, to guide the initiative.

Subsequently, the first Turkish printing house in Cyprus—*Zaman Matbaası*—was established in the Laleli district of Nicosia, and the inaugural issue of *Zaman* appeared on 21 December 1891. The proprietor was Hacı Derviş Efendi, a prominent local notable, and the editor-in-chief was Muzafferredin Galib. Under Galib’s editorial leadership, the newspaper urged the island’s Muslims to act in unity and address shared problems collectively. In addition, it reported on local affairs, kept readers informed about developments in the Ottoman and Islamic worlds, and disseminated information on Western commercial, scientific, and technological advances—thereby helping to lay the groundwork for modernization. Concurrently, *Zaman* engaged polemically with Greek Cypriot newspapers advocating Enosis, asserting that Cyprus was Ottoman property and ought to be returned by Britain. Through these interventions, Turkish Cypriots encountered systematic political discourse in print and began to articulate a shared communal identity—though, notably, they still referred to themselves primarily as “Muslims,” not “Turks,” in this period (Yıkık, 2019, pp. 136–139).

Crucially, *Zaman* featured a literary section that published both classical Ottoman poetry and prose, alongside works shaped by Tanzimat literary currents. Some pieces came from renowned Istanbul-based authors, while others were original contributions by Muzafferredin Galib and local writers. Above all, this section marked a milestone in Cypriot literary history by introducing the first novel to local readers: *Bir Bakış* (A Glance) by Muzafferredin Galib. The narrative—set among Istanbul’s elite—opens with two young protagonists who meet by chance at the gate of a Bosphorus mansion and fall in love at first sight. Yet, the novel remained unfinished when Galib left the island, compelled by his longing for Istanbul (Yıkık, 2021, pp. 25, 26, 73).

In terms of continuity, *Zaman* sustained publication for nearly nine years, reaching its 423rd issue on 2 September 1900—an exceptional longevity compared to contemporaneous titles Ünlü, 1981, pp. 33–34; Yıkık, 2019). By comparison, other Ottoman Turkish newspapers of the era—*Yeni Zaman* (New Time), *Kıbrıs* (Cyprus), *Kokonoz* (a satirical title; untranslatable as a single English word), *Akbaba* (Vulture), *Feryat* (Cry/Wail), *Sada-yı Kıbrıs* (The Voice of Cyprus), and *Maabir* (Crossings)—were short-lived due to financial constraints and censorship. Overall, during this formative phase of the Ottoman Turkish press in Cyprus (1879–1900), a total of eleven newspapers were published (Ünlü, 1981, pp. 33–34; Akcansoy et al., 2012, pp. 19–36). This development illustrates how early Ottoman Turkish newspapers in Cyprus not only functioned as vehicles of political communication but also served as platforms for the introduction of narrative forms that would later evolve through serialized fiction.

2. Authorial Context and the Formation of Narrative Practice

Kaytâzzâde Mehmet Nâzım (1857–1927) was one of the earliest literary figures to emerge from the developing Turkish Cypriot print culture of the late nineteenth century. After receiving his education at a local Rüştiye, he served as a civil servant in various administrative centers of the Ottoman Empire, including Chios, Adana, İzmir, Bursa, and Istanbul, before returning to Cyprus (Karakartal, 2019, p. 4; Kıbrıs Türk Edebiyatı, 1989, p. 41; Yılmaz & Okumuş, 1992, p. 39). His engagement with both provincial and imperial cultural environments played a significant role in shaping his literary outlook.

Nâzım first gained recognition through his contributions to the literary section of *Zaman*, where he published both classical Ottoman poetry and prose alongside Tanzimat-influenced works. Over time, his writings appeared in various periodicals and encompassed a wide range of genres, including poetry, prose, essays, plays, and serialized fiction (Efendi, 1993, pp. XI–XXXVII; Karakartal, 2019, pp. 41–43). This generic diversity reflects a transitional literary practice situated between established Ottoman forms and emerging modern genres. The circulation of Turkish-language newspapers beyond the island—to cities such as Istanbul, Cairo, London, and Paris—further suggests that Nâzım’s work was embedded within a broader transregional literary network (Colonial Office, 1884, p. 296).

A key step in this process can be observed in his serialized prose work *Adem-i İhtiyât* (*Lack of Caution*), published in *Yeni Zaman* in 1892. Structurally and thematically, the text remains closely aligned with Eastern narrative traditions, emphasizing moral instruction and motif-based storytelling. At the same time, its narrative construction and didactic framing reveal an emerging engagement with prose fiction as a literary form. In this respect, *Adem-i İhtiyât* can be seen as a transitional experiment that precedes Nâzım’s shift toward novelistic writing in *Yâdigâr-ı Muhabbet* (Wullschlager, 2000, pp. 16–17; Irwin, 2004, pp. 100–101; Yıkık, 2022).

This trajectory culminates in *Yâdigâr-ı Muhabbet*, first published in serialized form and later as a book, marking a decisive moment in the development of Turkish Cypriot prose. Rather than viewing this work solely in terms of its “first novel” status, it is more productive to understand it as part of an evolving narrative practice in which inherited storytelling conventions are reconfigured through the material and formal conditions of print culture (Fedai, 2005, pp. 269–279; Kaytâzzâde, 2004a; Atun, 2010, pp. 86–87).

3. Main Features of *Yâdigâr-ı Muhabbet*

When examining Nâzım’s first novel, one is immediately struck by the author’s technical competence—remarkable for a debut work. At first glance, the text might be categorized as a conventional late-Tanzimat romantic novel. Yet such a reading would overlook its hybridity. Written during a moment when Turkish literature was gradually distancing itself from Eastern narrative structures and adopting Western forms, *Yâdigâr-ı Muhabbet* embodies a subtle synthesis.

To begin with, it should be noted that the publication of newspapers—especially privately owned ones, which proliferated between 1861 and 1973—played a crucial role in bringing the first examples of the novel, a genre introduced into Ottoman Turkish literature from the West, to readers in serialized form (Tanpınar, 1988, pp. 249, 251; Ercilasun, 2013, pp. 13–15). According to Okay (2020, p. 71), the themes explored in these early novels predominantly revolve around love affairs, women, marriage, slavery, and education, indicating a literary field preoccupied with the sociocultural tensions of the period. As Finn (2003) notes, Near Eastern narrative traditions—most visibly in works like *The Thousand and One Nights* and in classical Islamic romances such as *Layla and Majnun* or *Khusrev and Shirin*—deeply shaped the earliest Turkish novels. These traditions often present characters, time, and space as indistinct or secondary; lovers dissolve into the identity of the beloved; action and causality remain muted; and truth emerges as a universal principle valid “always and everywhere.” The influence of Ottoman Divan literature is also evident in its emphasis on emotional intensification and heightened sensibility. As Finn observes, narratives frequently unfold through speeches and interior monologues, with little descriptive detail; characters resemble fixed figures of the Karagöz shadow play, more emblematic than psychologically developed (pp. 2–3; 116–117).

Similarly, Tanpınar (2016) underscores that features of Eastern narrative poetics are evident in the earliest Turkish novels. In particular, he argues that early novelists lacked a developed sense of imagination (*muhayyile*)—not as fabrication, but as the capacity to render fictional worlds experientially real (p. 58). Accordingly, the novelist must practice authorial self-effacement, avoiding intrusive commentary so that readers encounter events as if they unfold in real time. Nevertheless, because early writers approached the novel as an instrument of moral instruction, this mimetic effect was curtailed—a tendency discernible in Kaytâzzâde Mehmet Nâzım’s work under discussion as well. Moreover, Tanpınar diagnoses a further deficiency in Eastern storytelling, namely the paucity of psychological inquiry: introspection is largely neglected; narratives are organized around discrete incidents and do not

venture beyond topical constraints to probe human nature or the external world in depth. Consequently, character assumes an emblematic, rather than interiorized, form, and the diegesis privileges affective intensities over analytical description. Within this framework, what Tanpınar (2016, pp. 60–61) calls the “old psychology” centers on *şevk* and *hicran*—*ardor* and *heartbreak*. In this respect, the same affective economy also appears to underwrite Kaytâzzâde Mehmet Nâzım's *Yâdigâr-ı Muhabbet*. Taken together, these observations converge with broader assessments of the late Tanzimat novel, which maintain that, while imitative of the European novel, it nonetheless incorporates elements inherited from the *meddah* (public storyteller) tradition and from folk and heroic storytelling; accordingly, in both content and style it remains derivative—even apprentice-like—the chief cause, it is argued, being the absence of a robust sociohistorical framework (Seyhan, 2014, pp. 34–35). Moreover, Gürbilek (2016, p. 98) identifies a contradictory duality in these early novels that reflects the impasse between imitation and the aspiration to an original national literature. As Koçak (1996) argues in “*Kaptırılmış İdeal*” [*The Captured Ideal*], when the Ottoman Turkish writer turns to the representation of everyday life—that is, when daily experience enters fiction—the writer becomes confined to a locality deprived of ideals. At this point, it should also be emphasized that the Tanzimat novel largely centers the city, the transformations observed in urban life, the dualities produced by these changes, and the traditions that no longer have a place in this new social order and must therefore be revised or abandoned (Küçük, 2025, p. 79). In short, although the early novels exhibit deficiencies in psychological depth, they nevertheless provide a broad social panorama and contain significant clues regarding the social background and the spirit of the age. Finally, as Esen (2012, p. 103) also observes, narration in Tanzimat novels is not dramatic/showing but rather transmissive/interpreting: the reader is not afforded the opportunity to follow events in the course of their own unfolding; instead, the author directly reports the events and subsequently interprets them. According to Enginün (2012, p. 188), this feature—particularly evident in the novels of Ahmet Mithat Efendi—derives from the influence of traditional storytelling practices, especially the *meddah* tradition, which foregrounds an overtly present and interventionist narrator. Akyüz (n.d., p. 68) further argues that this narrative mode constitutes a deliberate literary and publication strategy designed to acclimate readers to a new genre operating with unfamiliar techniques.

Yâdigâr-ı Muhabbet unmistakably exhibits many of the narrative and structural features associated with early Ottoman-Turkish prose fiction. First serialized in the newspaper *Kıbrıs* and subsequently published in book form, the work participates in the broader tradition of nineteenth-century fiction disseminated through newspaper serialization. In terms of plot configuration, character construction, and thematic orientation, the novel maintains discernible continuities with Eastern narrative conventions, particularly in its reliance on motifs, emotional intensification, and a narrative voice reminiscent of the *meddah* tradition. Yet the text cannot be circumscribed within the parameters of a purely Eastern tale. Of particular significance is its incorporation of the principle of causality—arguably the constitutive logic of the modern Western novel—whereby events unfold according to recognizable chains of motivation and consequence. Nâzım further complicates this hybrid narrative structure by orchestrating an interplay between diegesis (classical narratio) and mimesis (classical imitatio), mobilizing summary, dialogue, and interior monologue in conjunction with a presenter-narrator figure that evokes older storytelling practices. By layering modern narratological techniques onto inherited modes of oral and manuscript-based narration, Nâzım produces a formally transitional yet aesthetically ambitious work that both engages with and reconfigures the literary horizons of its time. In sum, *Yâdigâr-ı Muhabbet* constructs a narrative texture that is simultaneously familiar—rooted in the expressive registers of traditional storytelling—and innovative in its adoption of emergent fictional strategies, making it a valuable site for examining the evolution of narrative form in late Ottoman and early modern Turkish literary culture.

3.1. Plot Structure and Narrative Configuration

Yâdigâr-ı Muhabbet can be approached in terms of its narrative construction and the ways in which plot functions within a developing novelistic framework. The narrative unfolds in Istanbul in 1890 and centers on Mucib, a young bureaucrat whose disciplined and morally restrained character places him at odds with his social environment. His colleagues' attempt to lure him into a world of excess reflects a

familiar moralizing motif inherited from earlier narrative traditions; however, the plot departs from this conventional pattern by refusing to transform the protagonist into a figure of moral decline. Instead, Mucib's resistance foregrounds individual agency, a feature more closely aligned with modern narrative construction.

A decisive shift in the narrative occurs with the introduction of the photograph of Nevber, which functions as the central catalyst for the development of the plot. While the motif of falling in love through visual representation is well known in Eastern storytelling traditions, its mediation through photography introduces a distinctly modern dimension. This moment not only initiates the romantic storyline but also marks a transition from a relatively static narrative structure toward a more dynamic chain of causally connected events.

Following this encounter, the plot develops through a combination of letters, mediated communication, and carefully staged meetings, all of which contribute to a gradual intensification of emotional and narrative tension. The epistolary exchanges between Mucib and Nevber play a particularly important role, allowing for the articulation of interior states and thus introducing a degree of psychological depth that moves beyond the more schematic characterizations typical of earlier narrative forms.

At the same time, the trajectory of the plot remains structured around themes of separation, delay, and missed union, culminating in Mucib's illness and death. This tragic conclusion reinforces the affective dimensions of the narrative while maintaining a coherent causal structure, in which each development follows from preceding events. In this respect, the novel demonstrates an emerging commitment to chronological continuity and narrative coherence, features that signal a departure from the episodic and loosely connected structures characteristic of traditional storytelling.

Consequently, the plot of *Yâdigâr-ı Muhabbet* can be understood not simply as a sequence of romantic events, but as an organized narrative system in which inherited motifs are reconfigured through techniques associated with modern prose fiction. The interplay between these elements reveals a transitional mode of storytelling, situated between established narrative conventions and the formal demands of the novel as a modern literary form.

3.2. Characterization and the Limits of Modern Subjectivity

Characterization in *Yâdigâr-ı Muhabbet* reflects a transitional stage between established narrative conventions and emerging modern forms. Rather than presenting fully developed psychological individuals, the novel tends to construct its characters through clearly defined moral and social functions. In this respect, figures such as Mucib and Nevber are shaped less as complex subjects with internal conflicts and more as representatives of certain ethical and emotional positions.

Mucib, as the central figure of the narrative, embodies a tension between restraint and emotional transformation. At the beginning of the novel, he is defined by discipline, rationality, and a clear rejection of both pleasure and romantic attachment. However, following his encounter with Nevber, his character undergoes a shift that is less psychological than symbolic, moving from indifference to excessive emotional attachment. This transformation, while central to the plot, is not explored through detailed interior analysis, but rather presented as part of a moral trajectory.

Similarly, Nevber functions primarily as an idealized figure, whose beauty and virtue serve as catalysts for Mucib's emotional and narrative development. Her role within the plot is less that of an autonomous subject and more that of a narrative focal point around which desire and loss are organized. Other characters, such as Mediha and Mucib's colleagues, are constructed as functional figures that facilitate the progression of events rather than as individualized personalities.

In this regard, the novel's approach to characterization remains closely aligned with earlier narrative traditions, where figures often serve emblematic or didactic purposes. At the same time, the inclusion of letters and interpersonal exchanges introduces limited moments of interiority, suggesting an emerging interest in subjective experience. Nevertheless, these elements do not develop into a fully realized psychological depth characteristic of later modern novels.

Characterization in *Yâdigâr-ı Muhabbet* can be understood as part of a transitional narrative structure, in which the move toward modern subjectivity remains incomplete. This partial transformation reinforces the hybrid nature of the text, situating it between inherited modes of representation and the evolving conventions of the novel as a modern literary form.

3.3. Spatial Representation and the Limits of Narrative Realism

The novel's spatial imagination is framed initially by the author's prefatory reflections, in which Nâzım asserts that anyone seeking happiness should reside in Istanbul, the imperial capital. He extols the city's beauty and highlights Çamlıca and Kağıthane as the most delightful spring promenades where residents traditionally gather for leisure (Kaytâzzâde, 2004b). Yet, despite this effusive praise, the narrative itself does not mobilize these celebrated districts as meaningful settings. Neither Çamlıca nor Kağıthane appears within the plot, and the novel's spatial world remains strikingly restricted compared to the ambitious geographical imagery of the preface. This gap suggests that Nâzım's evaluation of Istanbul may owe more to literary influence—notably that of Namık Kemal (2005) and Recaizade Mahmut Ekrem (2004), both of whom famously wrote about Çamlıca—than to sustained lived experience.

Instead, the novel constructs its spatial field through a series of localized, function-specific urban nodes in which events unfold. For instance, characters occasionally traverse the more fashionable districts of the city: Mucib and his friend Necmi visit Beyoğlu, where they unexpectedly encounter Sadi and Neşet and spend time walking together, a scene that signals youthful sociability as well as the semi-public modernity associated with this cosmopolitan district (Kaytâzzâde, 2004b, p. 147). Beyoğlu here functions not as an intricately rendered topography but as a shorthand for metropolitan encounter and chance social contact.

Other districts serve more domestic or gender-coded roles. Kadıköy, for example, appears primarily as the site of female mobility: Mediha and her mother return from Kadıköy after paying a household visit to Nevber and her family, reflecting the gendered conventions of Ottoman social life in which women's movement and sociability were often tied to intra-domestic visiting practices (Kaytâzzâde, 2004b, p. 150). Spatially, Kadıköy thus operates as a node of respectable, feminized social circulation.

A considerable portion of the plot is anchored in the shared domestic sphere, especially the gardens and interior spaces of the protagonists. When Nevber and her mother visit Mucib's family home, Mucib and Nevber find a moment of semi-privacy in the corner of the garden, where he holds her hand (Kaytâzzâde, 2004b, p. 154) and later kisses her on the cheek (Kaytâzzâde, 2004b, p. 156). These scenes render the garden as an emotionally charged micro-space that enables intimacy within socially monitored boundaries. Similarly, after Nevber's departure to Bursa, Mucib wanders daily through the same garden, tracing the paths she once walked, a gesture that transforms the garden into a repository of memory and longing (Kaytâzzâde, 2004b, p. 163). In this respect, the garden functions as a topography of affect, mapping desire, absence, and recollection onto physical space.

Beyond Istanbul, Bursa emerges as a secondary spatial anchor: Nevber travels there with her parents three days after the family's decision (Kaytâzzâde, 2004b, p. 169). Her stay in Bursa activates a new spatial tension in the narrative, as Mucib anticipates her return, waiting anxiously for letters and news (Kaytâzzâde, 2004b, p. 181). Bursa thereby becomes the place of physical separation and deferred reunion—an off-stage location that shapes the emotional temporality of the plot without being directly depicted.

The novel also includes brief but symbolically charged spatial allusions. On one occasion, the narrator evokes "the air of Kaaba of worry", an allusion to the Kaaba that overlays psychological anxiety with sacred geography, thereby infusing a quotidian emotional state with religious resonance (Kaytâzzâde, 2004b, p. 165). This moment exemplifies how the narrative occasionally mobilizes symbolic or sacred space to elevate internal sentiment.

Finally, the spatial itinerary culminates in a solemn public site: the funeral ceremony held in the Şehzadebaşı district (Kaytâzzâde, 2004b, p. 221). Unlike the novel's more intimate domestic scenes,

Şehzadebaşı functions as a civic and communal space, marking a transition from private emotional geographies to the shared rituals of collective life.

Viewed cumulatively, the novel's spatial strategies reveal a marked divergence between the expansive urban imaginary of the preface and the selective, functionally loaded, and often intimate spaces that shape the narrative itself. Rather than offering a panoramic or topographically detailed portrayal of Istanbul, the text privileges purpose-driven micro-environments—gardens that foster emotional revelation, districts that sustain sociability, and distant locales like Bursa that structure longing and deferred reunion. Through this prism, space emerges not merely as backdrop but as an active agent shaping affective experience, social custom, and narrative tempo. In this respect, *Yâdigâr-ı Muhabbet* constructs a spatiality less concerned with urban spectacle than with tracing the emotional and relational cartographies that define its characters' inner lives. Seen in this light, the spatial organization of the novel reflects a limited form of realism, in which locations function more as narrative devices than as fully developed environments.

3.4. Temporal Structuring and Chronological Realism

In the novel, temporal organization is constructed with a degree of realism that is usual for the more mature examples of late-nineteenth-century Ottoman fiction. From the very outset, the narrative anchors itself in a precisely dated historical moment—26 November 1890—a choice that immediately situates the events within a concrete present and underscores a commitment to chronological specificity (Kaytâzzâde, 2004b, p. 1). Moreover, the opening scene, depicting a snow-covered Istanbul morning beneath storm-heavy clouds, is enriched through a biblical intertextual reference likening the anticipated rainfall to a Noah-like flood, thereby integrating symbolic depth with temporal exactitude (Kaytâzzâde, 2004b, p. 1).

As the narrative progresses, temporal markers continue to appear with notable consistency, and together they sustain a clear linear chronology. The storyline unfolds over approximately five months, a duration that is repeatedly reinforced through explicit references made by the characters. For instance, Nevber's family is said to return from Bursa in one month, and it is further noted that six weeks have passed since their departure from Kadıköy (Kaytâzzâde, 2004b, p. 192). Similarly, the emotional trajectory between Mucib and Nevber is linked to her father's two-month stay in Manisa (Kaytâzzâde, 2004b, p. 191), while other moments record the elapse of eight days since the journey to Bursa (Kaytâzzâde, 2004b, p. 189) or the week-long wait for a letter (Kaytâzzâde, 2004b, p. 181). Additionally, temporal precision surfaces through shorter units of time—such as the three days before the journey to Bursa (Kaytâzzâde, 2004b, p. 169)—and through explicit weekday references like Thursday evening (Kaytâzzâde, 2004b, p. 153), Tuesday (Kaytâzzâde, 2004b, pp. 66–67), Friday (Kaytâzzâde, 2004b, p. 53), and Sunday morning toward the novel's conclusion. These repeated specifications of days and weeks allow the reader to trace the narrative's internal chronology with clarity.

Furthermore, the novel's temporal structure is reinforced by its epistolary dimension. Letters, appearing at various intervals—some bearing dates, others not—nonetheless function as markers that segment emotional and narrative rhythms, signaling shifts in mood, expectation, or relational distance (Kaytâzzâde, 2004b, pp. 136, 129, 122, 119, 89). At the same time, broader temporal frames are introduced through references to seasonal change, such as the arrival of spring (Kaytâzzâde, 2004b, p. 45), which situates the unfolding events against the backdrop of natural cycles.

In addition, temporal indicators remain closely intertwined with the routines of everyday life, including office conversations (Kaytâzzâde, 2004b, p. 22), visits to Bayezid Square (Kaytâzzâde, 2004b, pp. 79–80), and movement across different urban neighborhoods. By embedding temporal cues within these ordinary activities, the narrative cultivates a sense of lived, experiential time rather than an abstract chronology. Consequently, through its cumulative deployment of dated events, intervals, weekdays, letters, and seasonal shifts, the novel constructs a coherent and continuous temporal framework that not only guides the reader through the progression of the plot but also contributes significantly to the work's broader realist aesthetic through this layering of modern narratological techniques. This emphasis on

chronological continuity reflects an emerging sense of modern temporality, in which events are organized within a coherent and measurable time framework.

3.5. Narrative Techniques and Hybrid Narrative Form

At the threshold of the text, the preface functions as a deliberate paratextual frame that not only signals the work's ideological orientation but also shapes the horizon of its anticipated reception. This framing is deeply embedded in the intellectual climate of the Tanzimat period, which—as Okay (2020, p. 27) underscores—was profoundly influenced by Western currents of thought; rationalist, positivist, and materialist doctrines increasingly informed both literary production and broader cultural discourse. It is within this milieu that Nâzım positions himself. From the outset, he extends blessings to Sultan Abdulhamid II (1876–1909), portraying him as a sovereign committed to the advancement of science and education, and in doing so, he aligns his narrative with an emergent epistemic culture radiating from the imperial center to the provinces. This gesture situates the text not merely as a literary artifact but as a participant in the evolving configuration of knowledge, authority, and modernization in the late Ottoman world.

On one level, this rhetoric serves as a tactical alignment with officially sanctioned discourse—an attempt to pre-empt censure in a period marked by vigilant press surveillance. On another, it reflects a recognizable Tanzimat-inflected synthesis that couples religious commitment with Western-inspired rationalism. This ideological constellation further suggests the influence of the Young Ottomans, particularly Namık Kemal, with whom Nâzım maintained personal acquaintance and correspondence. As Moran (2013, p. 16) observes, the Young Ottomans regarded liberty, equality, and science as indispensable tools for elevating the declining Ottoman Empire to the level of European prosperity. In this respect, Nâzım's emphasis—restricted in the preface almost exclusively to “science” (fen)—appears to be a strategic narrowing, likely motivated by concerns over censorship, while nonetheless preserving the broader reformist ethos associated with Kemal's intellectual vision. Thus, the preface not only aligns the narrative with a reformist lineage but also frames the forthcoming text as a negotiation between tradition and modernity, orthodoxy and rational inquiry, state-sanctioned loyalty and Young Ottoman reformist sensibility.

In the same breath, the preface adopts the conventional authorial modesty of nineteenth-century Ottoman letters: Nâzım solicits the reader's indulgence for possible shortcomings and dedicates the book to contemporary intellectuals as well as to future generations. Thus, the work presents itself as both humble and aspirational, inscribing a didactic, transgenerational horizon of address. Concurrently, the preface unfurls idealized tableaux of Istanbul—Çamlıca's slopes, Kağıthane's blossoms, a spring palette of sensory plenitude—renewing a canonical trope of the capital as the political and cultural heart of the empire. Yet, beneath the descriptive sheen one detects a tacit self-portrait: rather than bluntly declaring a desire to relocate to the imperial center, the author vents his longing obliquely, allowing readers to hear aspiration in the pauses between praise. In this sense, the preface speaks with a human voice—guarded yet palpable—where the desire for the city doubles as a desire for participation in its intellectual life (Kaytâzzâde, 2004b).

Turning to the narrative proper, the novel deftly recasts Eastern narrative topoi through modern techniques. The well-worn motif—familiar from *The Thousand and One Nights*—of the inexperienced heir seduced by ill-disposed companions reappears only to be strategically revised. Here, Mucib's colleagues, envious of his promotion and salary increase to 400 kuruş, conspire to compromise him, exploiting his father's absence in Manisa to lure him into drinking parties (Kaytâzzâde, 2004b, pp. 52–53, 64, 191). Significantly, the plot refuses the classical arc of dissipation and ruin: Mucib resists, maintains moral agency, and thwarts their design. Here, ethical steadfastness—rather than cautionary collapse—becomes the moral fulcrum of this recast topos, aligning the novel's didactic charge with its modernizing ethos.

Equally telling, the text revisits the time-honored device of falling in love with an image, but channels it through technological mediation. In a pivotal scene, Mucib, rummaging through papers, encounters a photograph—“the picture of an extremely beautiful girl”—and feels “for the first time... a little

excitement in his heart” (Kaytâzzâde, 2004b, pp. 52–53). As is well known, in Turkish folk romance, visual encounter often initiates love; for example, in *Elif ile Mahmut Hikâyesi* (*The Tale of Elif and Mahmut*), Mahmut becomes enamored upon discovering Elif’s portrait in a cave (Alptekin, 1997, p. 212). However, Nâzım contemporizes the topos by substituting a photograph for a painted portrait, thereby harmonizing inheritance with modern media at a moment when photography had begun to circulate widely in the Ottoman world after the 1850s (Gökçek, 2012, p. 89). Thus, the scene stages a double movement: it preserves a beloved narrative trigger and reframes it through a Western technology, rendering tradition legible within a modern optic.

Moreover, the novel sustains a poetic intertext that threads classical Ottoman verse through epistolary and dialogic moments, letting lyric cadences voice affect where prose might fall short. At a threshold of encounter and separation, Mucib recites a couplet by Nefî (1572–1635), rendered in the English translation as: “*The heart-captivating behaviour of the beautiful girls caught hold of the girl’s skirt, and the ill-wishers intervened; once again the eyelashes commenced fighting like daggers in a manner befitting a drunkard.*” (Kaytâzzâde, 2004b, p. 80). In effect, this insertion of verse softens the generic transition to the novel, thickening the emotional texture with the mnemonic force of classical poetry while integrating the familiar sounds of the canon into a modern narrative form.

At the level of scene construction, the narrative exhibits a confident command of Western realist craft. A third-person narrator establishes precise coordinates of time and place and ushers us into vivid, behavioral scenes: a carriage ride from Şehzadebaşı to the Bâb-ı Âlî, routines of office life and collegial exchange, and itineraries across the city’s neighborhoods (Kaytâzzâde, 2004b). In dialogue, the narrator tactically recedes, permitting voices to unfold with minimal intrusion and creating the compelling illusion of overheard speech. In addition, letters occupy a significant structural and emotional function, allowing characters to articulate their inner worlds in the first person and to communicate psychological states that the third-person narrator only hints at indirectly (Kaytâzzâde, 2004b). The text repeatedly foregrounds the anticipation, absence, or reception of letters as crucial temporal indicators: a character has been waiting for a letter from Bursa for an entire week (Kaytâzzâde, 2004b, p. 181); “as arranged,” three days later they travelled to Bursa with his father (Kaytâzzâde, 2004b, p. 169); events occur “following the day of separation” (Kaytâzzâde, 2004b, p. 163) or “on Thursday evening” (Kaytâzzâde, 2004b, p. 153); and a brief allusion to the Kaaba (Kaytâzzâde, 2004b, p. 165) layers sacral temporality over quotidian time. Some letters appear without dates—such as Mucib’s undated message to Nevber (Kaytâzzâde, 2004b, p. 136) or Nevber’s similarly undated reply (Kaytâzzâde, 2004b, p. 129)—introducing intentional gaps that subtly destabilize chronological precision, while additional letters on pp. 119 and 122 reinforce the steady cadence of written communication. Through this interplay of epistolary media, temporal signals, and selective omissions, the novel orchestrates a dynamic rhythm of expectation and interiority that both structures chronology and deepens readerly empathy (Kaytâzzâde, 2004b).

Taken together, these techniques point to a hybrid narrative form in which traditional storytelling devices coexist with emerging features of modern prose fiction. The novel combines inherited motifs with practices such as scene construction, epistolary communication, and a more controlled narrative perspective. In this sense, *Yâdigâr-ı Muhabbet* reflects an ongoing process of narrative transformation, in which older forms are not abandoned but reconfigured within a developing modern framework (Kaytâzzâde, 2004b).

Conclusion

This article examines the role of serialized fiction in the transformation of narrative form and the emergence of literary modernity in late Ottoman Cyprus under British administration through a close analysis of Kaytâzzâde Mehmet Nâzım’s *Yâdigâr-ı Muhabbet*. In doing so, it set out to address three central questions concerning the function of serialized fiction, the interaction between narrative traditions, and the novel’s position within Ottoman modernity.

First, the analysis has demonstrated that serialized fiction played a crucial role in reshaping narrative practices in this context. As shown through the historical development of the press and its literary

sections, newspapers did not merely serve as vehicles of information, but also created a space in which new narrative forms could circulate and evolve. In this respect, serialization facilitated the gradual transition from oral and manuscript-based storytelling to more structured forms of prose fiction.

Second, the study has shown that *Yâdigâr-ı Muhabbet* negotiates between Eastern narrative traditions and modern novelistic techniques through a hybrid narrative structure. Elements such as motif-based storytelling, an interventionist narrative voice, and moral didacticism coexist with features associated with the modern novel, including causality, chronological continuity, epistolary communication, and scene-based representation. This coexistence reflects an ongoing process of narrative transformation rather than a complete rupture with earlier forms.

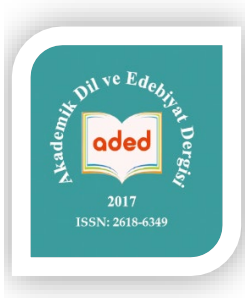
Finally, the findings suggest that the novel should be understood within a broader, multi-centered process of Ottoman modernity. Rather than representing a delayed or derivative imitation of metropolitan literary developments, *Yâdigâr-ı Muhabbet* illustrates how literary modernity was negotiated and articulated in a peripheral context through local conditions of print culture and narrative experimentation.

Taken together, these findings highlight serialized fiction as a key site of literary innovation in this milieu, where inherited narrative models were reconfigured within emerging forms of modern prose. In this sense, *Yâdigâr-ı Muhabbet* stands not only as an early example of the Turkish Cypriot novel, but also as a revealing case of how modern literary practices were shaped through processes of adaptation, hybridity, and transformation.

Kaynaklar | References

- Akcansoy, Y., & Mutluyakalı, C. (Eds.). (2012). *Kıbrıs Türk basın tarihi* [History of the Turkish Cypriot press]. Kıbrıs Türk Gazeteciler Birliği.
- Akyüz, K. (n.d.). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri: 1860–1892* [Main outlines of modern Turkish literature: 1860–1892]. İnkılâp Kitabevi.
- Alptekin, A. B. (1997). *Halk hikâyelerinin motif yapısı* [The motif structure of folk tales]. Akçağ Yayınları.
- Atun, S. (2010). *Kıbrıs Türk edebiyatı* [Turkish Cypriot literature]. Samtay Vakfı Yayınları.
- Atun, S. (2011). *Kıbrıs Türk romanı örneklemeli tarihçe* [A sample-based history of the Turkish Cypriot novel]. Samtay Vakfı Yayınları.
- Aylanç, M. (2017). *Kıbrıs Türk romanı eserler sözlüğü* [Dictionary of works of the Turkish Cypriot novel]. Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Yayınları.
- Brooks, P. (1984). *Reading for the plot: Design and intention in narrative*. Harvard University Press.
- Clark, T. (2020). *Kısa Kıbrıs tarihi* (E. Duru, Trans.). Say Yayınları. (Original work published as *A brief history of Cyprus*)
- Efendi, Kaytaz-zâde Nâzım. (1993). *Ruhî-Mecruh: Şiirler* [Wounded soul: Poems] (H. Fedai & B. Azgın, Eds.). KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Enginün, İ. (2012). *Yeni Türk edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyete (1839–1923)* [New Turkish literature: From the Tanzimat to the Republic (1839–1923)]. Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (2013). *Türk romanı ve hikâyesi üzerine* [On the Turkish novel and short story]. Dergâh Yayınları.
- Ekrem, R. M. (2004). *Araba sevdası* (S. Çağın, Ed.). Özgür Yayınları.
- Esen, N. (2012). Tanzimat romanında yazarın konumu. In N. Esen, *Modern Türk edebiyatı üzerine okumalar* (pp. 103–110). İletişim Yayınları.
- Fedai, H. (2005). *Kıbrıs Türk kültürü: Makaleler*. Samtay Vakfı Yayınları.
- Fedai, H., & An, A. (2012). *Örnekleriyle Kıbrıs Türk basın tarihi I (1891–1963)*.
- Finn, R. P. (2003). *Türk romanı (İlk dönem: 1892–1900)* (T. Uyar, Trans.). Agora Kitaplığı.
- Gökçek, F. (2012). *Küllerinden doğan Anka*. Dergâh Yayınları.
- Great Britain, Colonial Office. (1888). *The Cyprus Blue Book, 1887–1888*. Nicosia: Government Printing Office.
- Great Britain, Colonial Office. (1894). *The Cyprus Blue Book, 1893–1894*. Nicosia: Government Printing Office.
- Gürbilek, N. (2016). *Kötü çocuk Türk*. Metis Yayınları.
- Hadjiprodrömu, A. (1990). *Mass media in Cyprus*.
- Hakeri, B. H. (2000). *Kültürümüzde sanatçılar ve yazarlar sözlüğü*. Hakeri Yayınları.
- Hatay, M. (2021). *Kıbrıs'ın en uzun yılı*. Khorâ.
- Irwin, R. (2004). *The Arabian Nights: A companion* (2nd ed.). Tauris Parke Paperbacks.
- Karahan, A. (1954). *Nefî: Hayatı, sanatı, şiirleri*. Varlık Yayınları.
- Karakartal, O. (2019). Kaytâzzâde Mehmet Nâzım. In İ. Bozkurt & O. Karakartal (Eds.), *Kıbrıs Türk edebiyatı tarihi (1571–2017), Cilt II: Şiirler* (pp. 41–43). Kıbrıs Türk Edebiyatı Araştırma ve Tanıtma Projesi Yayını.

- Kaytâzzâde, M. N. (1993). *Rûh-ı mecrûh* (H. Fedai & B. Azgın, Eds.). KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaytâzzâde, M. N. (2004a). *Yâdigâr-ı muhabbet* (H. Fedai, Ed.). Akdeniz Haber Ajansı Yayınları.
- Kaytâzzâde, M. N. (2004b). *The remnant of love* (F. Memduh, Trans.). Akdeniz Haber Ajansı Yayınları.
- Kemal, N. (2005). *İntibah* (Y. Çelik, Ed.). Akçağ Yayınları.
- Koçak, O. (1996). Kaptırılmış ideal: *Mai ve Siyah* üzerine psikanalitik inceleme. *Toplum ve Bilim*, 70, 94–153.
- Küçük, D. A. (2025). *Türk edebiyatı: Orhun yazıtları'ndan Divan edebiyatına, Nâzım Hikmet'ten Tutunamayanlar'a*. Say Yayınları.
- Moran, B. (2013). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*. İletişim Yayınları.
- Okay, M. O. (2020). *Batılılaşma devri Türk edebiyatı*. Dergâh Yayınları.
- Orr, C. W. J. (2013). *İngiliz egemenliği altında Kıbrıs* (R. Halluma, Trans.). Galeri Kültür Yayınları.
- Seyhan, A. (2014). *Dünya edebiyatı bağlamında modern Türk romanı* (E. Irmak, Trans.). İletişim Yayınları.
- Sophocleous, A. C. (2008). *Ta Kipriaka Mesa Masikis Enimerosis* [Mass media in Cyprus]. Press and Information Office.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19uncu asır Türk edebiyatı tarihi*. Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (2016). Romana ve romancıya dair notlar. In *Edebiyat üzerine makaleler* (pp. 58–63). Dergâh Yayınları.
- Uçarol, R. (1978). *1878 Kıbrıs sorunu ve Osmanlı-İngiliz anlaşması*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ünlü, C. (1981). *Kıbrıs'ta basın olayı (1878–1981)*.
- Wullschlager, J. (2000). *Hans Christian Andersen: The life of a storyteller*. University of Chicago Press.
- Yıkık, A. (2018). A protagonist in Cyprus' Tanzimat literature: Kaytâzzâde Mehmet Nâzım. In B. Sagaster, T. Stavrides, & B. Hoffman (Eds.), *Press and mass communication in the Middle East* (pp. 151–170). University of Bamberg Press.
- Yıkık, A. (2019). Towards a modern Turkish Cypriot literature and a new identity notion. *Archivum Ottomanicum*, 36, 131–148.
- Yıkık, A. (2020). The Ottoman press as a political and literary platform in Cyprus between 1878–1900. *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes*, 50, 351–372. <https://doi.org/10.4000/cchyp.522>
- Yıkık, A. (2021). *Kıbrıs Türk edebiyatında ilk tefrika roman: Bir bakış*. Günce Yayınları.
- Yıkık, A. (2022). Kıbrıs Türk edebiyatında ilk tefrika hikâye: Kaytaz-zade Mehmed Nâzım'ın *Adem-i İhtiyat*'i. In L. A. Çanaklı & N. Abir (Eds.), *Rahim Tarım armağanı* (pp. 463–469). Emin Yayınları.
- Yılmaz, Z., & Okumuş, R. (1992). *Kıbrıs Türk şiiri*. Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Türk Kültüründe Gaybı Anlama Çabaları: Fal Geleneği ve Bir El Falı Örneği Analizi

*Efforts of Understanding the Unknown in Turkish Culture:
The Tradition of Divination and an Analysis of a Palmistry Example*

Aysun ÇELİK

Doç. Dr. • Hacettepe Üniversitesi • Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
aysuncelik@hacettepe.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0002-4734-1676> • <https://ror.org/04kwvgz42>

Atıf | Citation: Çelik, A. (2026). Türk Kültüründe Gaybı Anlama Çabaları: Fal Geleneği ve Bir El Falı Örneği Analizi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 612-630.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1955181>
<https://izlik.org/JA33SL33ZN>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 09.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 09.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

İnsanlık tarihi boyunca bilinmeyene duyulan merak ve belirsizliği kontrol etme arzusu, “kehanet” ve “fal” gibi pratiklerin doğmasına yol açmıştır. Bu pratikler arasında “fal”, Türk kültürü içerisinde büyük bir yaygınlık, çeşitlilik ve derinlik kazanarak günümüze kadar gelmiştir. Bilhassa 15. yüzyıldan itibaren Anadolu’da kaleme alınan fal metinleri; din, edebiyat, tıp, hukuk, folklor, psikoloji, sosyoloji, kriminoloji alanlarına dair bugüne önemli bilgiler taşımaktadır. Bunlardan el falı metinlerinde, avuç içindeki çizgilerden hareketle; kişinin şahsiyeti, sağlık durumu, yetenekleri, güçlü ve zayıf yönleri, geçmişi ve geleceği hakkında yorumlar bulunmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, el falına sadece batıl bir uygulama olarak değil; “kültürel bir metin” olarak da dikkat çekmektir. Araştırmanın temel materyalini, Hz. Ali’ye atfedilmesi bakımından dikkat çekici olan ve İhsân Rahmî tarafından hazırlatılarak 1913-14’te basılan “Bergüzâr-ı Hazret-i ‘Ali” adlı müstakil el falı metni oluşturmaktadır. Çalışmada, disiplinler arası bir yaklaşımla el falının fizyonomi, ilm-i kıyâfet ve ilm-i kef ile olan ilişkisine temas edilmiş, yaklaşık 100 yıl önce yazılan “Bergüzâr-ı Hazret-i ‘Ali” adlı eserin metninin analiziyle el çizgilerinin kişinin şahsiyetinden sağlık durumuna kadar geniş bir sahada çeşitli veriler sunan ve toplumsal kabullere dönüşen sembolik anlamlarına dikkat çekilmiştir. İncelenen eser, Türk kültüründe el falı geleneğinin Türkçe kaleme alınmış müstakil bir örneği, “yazılı bir belgesi” olması bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Türk kültürü, fal, kıyâfetnâme, el falı, ilm-i kef.

Abstract

Throughout human history, the curiosity toward the unknown and the desire to control uncertainty have led to the emergence of practices such as “divination” and “fortune-telling.” Among these practices, “fortune-telling” has gained great prevalence, variety, and depth within Turkish culture and has survived to the present day. Especially since the 15th century, divination texts penned in Anatolia have carried significant information to the present day regarding the fields of religion, literature, medicine, law, folklore, psychology, sociology, and criminology. Among these, palmistry texts contain interpretations regarding an individual's personality, health status, talents, strengths and weaknesses, past, and future, based on the lines in the palm. The primary purpose of this study is to draw attention to palmistry not merely as a superstitious practice, but also as a “cultural text.” The fundamental material of the research consists of the independent palmistry text titled “Bergüzâr-ı Hazret-i ‘Ali”, which is remarkable for being attributed to Hz. Ali and was published in 1913-14, having been prepared by İhsân Rahmî. In the study, with an interdisciplinary approach, the relationship of palmistry with physiognomy, ilm-i kıyâfet (science of physiognomy/character reading), and ilm-i kef (palmistry) has been addressed. Through the analysis of the text of the work titled “Bergüzâr-ı Hazret-i ‘Ali”, written approximately 100 years ago, attention has been drawn to the symbolic meanings of hand lines that offer various data in a wide field -ranging from an individual's personality to their health status- and which have transformed into social acceptances. The work examined is important in terms of being an independent example of the palmistry tradition in Turkish culture penned in Turkish, and as a “written document”.

Keywords: Turkish culture, fortune-telling, kıyâfetname, palmistry, ilm-i kef.

Giriş

Hangi millete ve medeniyete mensup, hangi inanca ve inanışa sahip olursa olsun, insanoğlunun en temel müştereklerinden biri, bilinmeyeni, yani gaybı keşfetme merakıdır. Avcı-toplayıcı oldukları dönemlerden bu yana insanlar, meraklarını; yere, göğe ve kendilerine yöneltmişlerdir. Bu tutkulu merak, insanı; dinî ya da bîdinî birtakım ritüellere, makul ya da akıl dışı bazı uygulamalara sevk etmiştir. Bilimin, teknolojinin ilerlemesi ve tecrübelerin de derinleşmesiyle insandaki “keşfetme motivasyonu” katlanarak artmıştır. Birçok psikolojik ve sosyolojik problemin de nedeni olan “gelecek kaygısı”nın önüne geçmek isteyenler ve bilhassa kendi muradını merkeze alan bireyler, ilahî bir bilgiye erişerek kaderlerini değiştirmenin yollarını aramışlardır. Genel olarak “kehanet, fal, büyü” gibi adlarla karşımıza çıkan bu yollar, tutumlar ve tedbirler; niyete, talebe ve uygulama şekline bağlı olarak kendi içerisinde de çeşitlenmiştir. Uygulamalar isabet buldukça, bunları bireyden topluma yayanlar, müteakiben başkalarının da hayatlarını anlamaya ve onları kontrol altında tutmaya çalışmışlardır. Bu hedefin gereçlerinden biri olan “fal”, Türk halk inancı ve kültürü içerisinde, gaybı anlama çabasının bir ürünü olarak günümüze ulaşmış, yaygınlığını çeşitlenerek ve derinleştirerek korumaya devam etmiştir.

Fal, halkbilimi açısından batıl inançlar içerisinde, dinsel-büyüsel içerikli işlemler altında değerlendirilmektedir. Falın menşeinin Mezopotamya olduğu; Akadlar döneminde geliştiği, daha sonra bütün Asya ve Akdeniz bölgelerine yayıldığı öne sürülmektedir (Aydın, 1995, s. 135). Putperestlik devrinin kalıntıları olmaları ve sosyal bir bulaşıcı hastalık olarak nitelenmelerine (Duvarcı, 2001, s. 126) rağmen fal işlemleri, geçmişten bugüne, bütün dünya milletlerinin kültürlerinde bir biçimde kendisine yer bulmuştur.

Her millette ve medeniyette olduğu gibi, Türkler de gayba olan meraklarını gidermek için çeşitli fal uygulamalarına yönelmişlerdir. İslamiyet'ten önce Türkler arasında rüya ve trans yoluyla fal bakıldığı ve kehanette bulunulduğu, Şamanların yıldızlara bakarak kâhinlik yaptığı, yapılacak işler için uğurlu günleri tespit etmeye çalıştıkları bildirilmektedir (Duvarcı, 1987, s. 44). Bu yolla Türkler, "Gök Tanrı"nın göndereceği musibetlere karşı dua ederek ve kurban keserek tedbir alabileceklerini düşünmüşlerdir (Çulluhan, 2019, s. 8-9).

Eski Türkçede fal kavramı, "ırk" veya "tölge" kelimeleriyle karşımıza çıkmaktadır (Tekin, 2004, s. 30-31). Fal uygulayıcıları için "ırımçı"; koyun, sığır, at, geyik gibi hayvanların kürek kemiklerine bakarak geleceği okuyanlara "yağırncı", koyun tezeği, taş ve buna benzer tanelerle fal açanlara "kumalakçı" adı verilmiştir (Duvarcı, 1987, s. 12). Türk-Turfan metinlerinde görülen "ırklamak" kelimesi ile Altay-Kazan, Baraba, Teleüt, Uygur boylarında rastlanan ve "tefe'ül" karşılığında kullanılan "ırım" kelimesi de kök bakımından "ırk" ile ilgili olarak değerlendirilmiştir. *Oğuz Kağan Destanı*'ndaki bilge kişinin isminin "İrkül Ata" olması ve bu kelimenin de "ırk"la yani fallı ilgisinin olduğu iddiası (İnan, 1995, s. 151) Türk kültüründe falın eskiliğine dair önemli birer işaret olarak değerlendirilmektedir. Yine tahminen 930 yılında yazılan ve Uygurlar dönemine ait olan *İrk Bitig* de Türklerin fallı ilişkisinin eski ve yazılı bir delili olması bakımından önemli bir eserdir (Duvarcı, 2001, s. 119). Bunu takiben 11. yüzyılda Karahanlı Dönemi'nde *Dîvânü Lügati't-Türk*'te "ırk" kelimesinin "kehanet, fal, insanın içindeki gizli şeyleri ortaya çıkarmak" anlamında kullanıldığı görülmüştür (Suludere, 2022, s. 18). Aynı dönemde *Kutadgu Bilig*'de de "Muazzimler (efsuncular), Tüş Yorucular (rüya tabircileri), Yulduzçılar (müneccimler)" ile iyi ilişkiler kurulması gerektiğinin vurgulanması, 11. yüzyılda bu tür uygulamalara gösterilen alakanın ve itibarın bir diğer kaydıdır.

İslamiyet'le birlikte gerek dinî yasaklar gerekse psikolojik sonuçlarından çekinme nedeniyle fal uygulamaları devam etse de yapılan işlemlere "fal" adı vermekten imtina edilmiş; İslami bir hüviyete büründürmek ve toplumda meşru bir zemin bulmak amacıyla bu alandaki faaliyetler "ilim" başlığı altında anılmaya başlanmıştır. Böylece İslam sonrası Türk inanışlarında fal kültürü, "falnâme"lerin yanı sıra, yazılı olarak "tâli'nâme, tefe'ülnâme, ihtilâcnâme, yıldıznâme, kehânetnâme, melhame, kıyâfetnâme" gibi eserlerde kayda geçirilmiştir.

Osmanlı döneminde açık açık yapılmasa da hem bazı devlet yöneticilerinin hem de toplumdaki bazı bireylerin fallarla ilgili uygulamaların bizzat içinde olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı padişahlarından II. Mehmed için biri Farsça "Câm-ı Suhan-gü", biri Türkçe "Falnâme" adında, iki adet falnâme kaleme alındığı, şehzadelerden Cem Sultân'ın ise "Fâl-i Reyhân" adıyla bir falnâme tertip ettiği bilinmektedir. Bu da falın bazı biçimlerinin devlet otoritesi tarafından kabul gördüğüne işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir. Evliyâ Çelebi ise falcılığın "Falcıyân-ı Musavvirân" adıyla çarşılarında fal bakan bir esnaf teşkilatına dönüştüğünden bahsetmiştir. Dahası, "her kabilede bir büyücü, her aşirette bir Şaman bulunduğu" gibi (Uygun, 2005, s. 8-9) Osmanlı'da da çeşitli tartışmalara rağmen devlet içerisinde bir dönem müneccimbaşılık makamının dahi ihdas edildiği bilinmektedir.

İslamiyet'le birlikte Türkler arasında falın meşru bir şekli olan "tefe'ül" uygulaması dikkat çekmektedir. Tefe'ül; *Kur'ân*, *Hâfız'ın Dîvân'ı*, *Sa'dî'nin Gülistân'ı*, *Mevlânâ'nın Mesnevî'si* ve bazı ünlü şairlerin divanları ile *Ahmediyye*, *Muhammediye*, *Envârü'l-Âşıkîn* gibi (Çelebi, 1995, s. 139) dinî veya edebî kıymeti haiz bir kitaptan rastgele bir yer açarak, açılan yerde yazılanlardan bir mesaj çıkarmak demektir. Türkçe falnâmelerin çoğunun sebep-i telif bölümlerinde ise "Gaybı ancak Allah bilir." ayeti eklenerek, yazılan metindeki sakıncalar giderilmeye çalışılmaktadır. Hatta fala başlamadan abdest alınması, kibleye yönelinmesi, besmele çekilmesi, esma-i hüsnâ zikredilmesi; Ayete'l-kürsî, Fatihâ, İhlas, Nas, Felak gibi surelerin okunması, Hz. Peygamber'e salat ve selam edilmesi, Arapça dualara yer verilmesi de fala dinî

bir hüviyet kazandırma girişimi olarak görülmektedir (Uzun, 1995, s. 141). Diğer taraftan ilk kur'a falnâmesinin Ca'fer es-Sâdık'a atfedilmesi, yine Hz. Alî'nin ve İbni Arabî'nin de düzenlediği kur'a falnâmesinin olduğu iddiası (Suludere, 2022, s. 22), falın İslami kaynaklarını ve itibari dayanaklarını sağlamlaştırmak için ortaya konulan tutumlar olarak görülmektedir.

Görüldüğü üzere Türk kültüründe gaybı bilme, geleceği anlama çabası; her devirde ve zeminde karşılık bulmuştur. Bugünkü tespitlere göre Türkler “ağaç, aşık kemiği, at, ateş, bağırsak, bakla, balta, bina, buğday, bulut, çakıl, çay, defne, duman, el, el yazısı, göz, harf, hava, horoz, *I Ching* (Değişimler Kitabı adlı Çince antik bir kehanet kitabı), iskambil, kafatası, kahve, kap, kaplumbağa, karaciğer, karga, keçi, kemik, kristal, kitap, köpük, kulak, kumalak, kur'a, *Kur'ân*, kuş, kürek kemiği, lamba, mani, mum, ok, papatya, reml, rüya, rüzgâr, saç, sakız, sayı, soğan, su, tarot, tespih, tuz, tükürük, un, yaprak, yazı, yıldız, yüz, yüzük, zar” (Scognamillo & Arslan, 1999, s. 29-51; Dülger, 2006, s. 48-49) falları gibi en az altmış tür fal uygulamasına yönelmiş; yerine göre “şaman, kam, büyücü, bakıcı, efsuncu, sihirbaz, kâhin, tabirci, münecim, hoca, cinci, falcı” gibi isimlerle anılan “falcı”lara müracaat etmişlerdir.

1. “Beden Analizi” mi “Beden Falı” mı: Fizyonomi’den İlm-i Kıyâfet’e Beden Dili

İnsanın dış görünüşü ile iç dünyası arasında bir bağ kurma çabası, tarih boyunca iki düzlemde ilerlemiştir: Biri rasyonel gözlemlere dayalı “analiz”, diğeri ise sezgi ve inançla şekillenen “fal”. Bir tür batını ve gaybı bilme uğraşısı olarak ortaya çıkan “beden analizi”, insanın mikrokosmos olduğu düşüncesine dayanmaktadır ve bir kişinin fiziksel özelliklerine bakılarak yapılan karakter ve gelecek yorumlarını ifade etmektedir. Bu bağlamda beden; ruhun ve ahlakın dışı vurumu olan bir “ayna”, kişinin potansiyel yaşam çizgisinin işaretçisi olan bir “harita”, gizlenen niyetlerin fiziksel tezahürü olarak kabul edilen bir “ihbarcı” olarak değerlendirilebilir.

Fizyonominin millî kökeni tam olarak bilinmemekle birlikte, en az iki bin yıllık bir tarihi olduğu, başlangıç yerinin Mezopotamya toprakları olup Antik Babil Medeniyeti’ne dayandığı düşünülmektedir (Abuagla, 2021, s. 1756). Bununla birlikte, Çinlilerin de insanların yüz hatlarını okuyarak bunlardan çıkarım yaptıkları; eski Sümer, Akad, Mısır, Hint, İran kavimlerinin de beden analizi yaparak çeşitli öngörülerde bulundukları bildirilmektedir (Bozkurt, 2008, s. 5). Batıda ise beden analizinin antik Yunan’da yaygın olarak yapıldığı bilinmektedir. Bu analizler nedeniyle, bilhassa engelli bireylere şüpheyle yaklaşılmış; bu bireyler, kötülüğün habercisi olarak muamele görmüşlerdir. Ayrıca çirkin yüzü ve anormal görüntülü olan kişilerin de potansiyel suçlu olduğu düşünülmüştür (Bozkurt, 2008, s. 35-36).

Fizyonominin karşılığı, doğuda ve bilhassa İslam dünyasında; “ilm-i firâset” ve ilm-i firâsetin bir alt dalı olan “ilm-i kıyâfet” olarak karşımıza çıkmaktadır. İlm-i firâset; “bir şeyi sezmek, anlamak, varlık ve olayların iç yüzünü keşfetmek, ilham, keşf, sezgi, keskin idrak, kalp gözüyle görmek, gaybı görmek” olarak tanımlanmaktadır (Bozkurt, 2008, s. 14). Kıyâfet ilmi ise firâset ilminin bu geniş sahası içerisinde, daha ziyade beden unsurlarının özellikleri ve kişilik arasındaki ilişki üzerinde durmuştur. Arapça “kavf” kökünden türeyen kıyâfet ise, “iz sürmek, takip etmek, peşi sıra gitmek” anlamlarına gelir. Kıyâfet, terim olarak “kılık, bir şeyin dış görünüşü”, “şekil, suret”, bir kişinin giydiklerinin bütünü”, “ayak izlerinden yola çıkarak varlıklar hakkında bilgi veren ilim” anlamında kullanılmaktadır (Bozkurt, 2008, s. 25-26).

Kıyâfet ilmi, insanların fizikî özelliklerinden yola çıkarak kişilikleri ve kaderleri hakkında yorumlar getirdiği ve bir nevi kehanete bulunulduğu için, bu ilim falcılık olarak da değerlendirilmiş ve bu ilmin İslam açısından meşruluğu çoğu zaman tartışma konusu olmuştur. Bu ilmin geçerliliğini savunanlar Hz. Muhammed’in bu ilmi reddetmediğini, Hz. Alî ve Ca’fer-i Sâdık’ın da bu tür gizli ilimlere vakıf olduğunu (Bozkurt, 2008, s. 43) belirterek kıyâfet ilmine meşru dayanaklar ortaya koymaya çalışmışlardır.

Kıyâfet ilminin kitabı olarak kullanılan ilk Türkçe kıyâfetnâmeler, müstakil olmayıp nasihatnâme türündeki eserlerin içerisinde. Öyle ki Kutadgu Bilig’deki “hükümdarın ve vezirlerin vasıfları, iyi bir kadında bulunması gereken nitelikler, eş seçilirken, saraya görevli ve devlet adamı alınırken dikkat edilmesi gereken hususlar” başlıklı bölümler, kıyâfet ilmi içerisinde değerlendirilebilecek bilgileri içeren bölümlerdir. Yine Bedr-i Dilşâd’ın “Murâdnâme” adlı eserinde 40. bâbda yer alan bölüm de bilinen ilk

manzum kıyâfetnâmedir. Burada “Genç Erkek Hizmetçi ve Cariye Satın Almak” (Bozkurt, 2008, s. 43, 48-50) bahsinde köle veya cariye alırken fiziksel özelliklere, beden rengine bakılarak bir tercih yapılması tavsiye edilmektedir. İlk müstakil kıyâfetnâmenin ise “Fîrâset-nâme” adıyla Sarıca Kemal’e ait olduğu kaynaklarda zikredilmektedir. Ancak eser bugün elde değildir. Bilinen en meşhur ve itibar edilen kıyâfetnâmeler, 15. yüzyılda Hamdullâh Hamdî tarafından yazılan ve kendisinden sonra yazılanların çoğuna kaynaklık eden *Kıyâfet-nâme*’si ile 18. yüzyılda Erzurumlu İbrâhim Hakkı tarafından kaleme alınan *Marifetnâme*’nin içindeki bir bölümdür.

Kıyâfetnâmelerin halkın sosyal ve gündelik hayatında önemli bir yer tuttuğu gözlemlenmektedir. Öyle ki kıyâfetnâmeler; soy belirleme, asker ocaklarına asker alma, hukukta suçluyu tespit etme, memur alma, köle ve cariye seçme konularında birer rehber olarak kullanılagelmiştir. Bu durum, beden analizini diğer soyut fal türlerinden ayırarak ona gözleme dayalı, ampirik bir nitelik kazandırmıştır, denilebilir. Diğer taraftan hem fizyonomi hem de ilm-i kıyâfet disiplinleri; popüler kültüre ve halk inançlarına sızdığına, genellikle “fal” kategorisine itilmiştir. İnsanın geleceğine dair işaretler arama arzusu, analizi kehanete dönüştürmüştür. Çünkü analiz, olasılıklarla konuşurken, falın kesin yargılarda bulunması halk nezdindeki çekiciliğini artırmıştır. Aslında “İlm-i kıyâfet” eserlerinin önsözlerine baktığımızda, müelliflerin bu sanatın bir “fal” olmadığını, aksine Allah’ın yarattığı mahlukat üzerindeki hikmetleri okuma becerisi olduğunu ısrarla belirttiklerini görürüz. Ancak bu pratiklerin tarihsel serüveni, onları hem psikoloji ve antropoloji gibi bilimlerin öncüsü hem de gizemli ilimlerin bir parçası hâline getirmiştir. Bu bakımdan beden dilinin bir analiz mi yoksa bir fal mı olduğu sorusunun cevabını, yöntemler, yaklaşımlar ve sonuçlar belirlemektedir. Öyle ki bireylerden elde edilen veriler, bu bireylerin ve verilerin geniş coğrafyalarda, uzun yıllar boyunca takip edilmesi, sonuçların istatistiklerinin çıkarılması ve bunların sınıflandırılması, karakter bakımından belki bir insan tasnifine vesile olabilecek, böylece “fizyonomi” ve “ilm-i kıyâfet” olarak adlandırılan bu iki disiplin “fal şüphesi”nden kurtulabilecektir.

2. İlm-i Kıyâfet’ten İlm-i Keff’e: El Falı

El; çok anlamlı, evrensel, tarihsel, işlevsel bir unsur ve uzuvdur. El figürü; tarih içerisinde, mağara duvarlarında veya kaya üzerlerindeki temsillerinden dinsel ve büyüsel uygulamalara kadar özel ve kutsal bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan el figürüne kötü etkileri engelleyen, koruyan, bereket, şifa veren, uğur getiren anlamlar yüklenmiştir. Yahudiler, “Hameş Eli”, “Miriam Eli” (Hz. Musa’nın kız kardeşi) adlarıyla niteledikleri el resmini ya da figürünü, kötü etkilerden koruyucu bir “nazarlık” olarak duvarlara asmışlardır (Ersoy, 2000, s. 246). El figürü, Hristiyanlar arasında “Meryem Ana’nın eli” şeklinde karşımıza çıkmaktadır. İslam öncesi Türk kültüründe ise “Umay Ana Eli” olarak kutsallaştırılan el figürü; İslami kültürde, “yed-i beyzâ mucizesi” (Hz. Musa’nın eli), “Fadime/Fatma Ananın Eli” (Hz. Muhammed’in kızının eli), “Abbas’ın eli” (Hz. Muhammed’in amcasının eli), “hamse”, “pençe-i âl-i abâ” (Hz. Muhammed, Hz. Fâtıma, Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin’in eli) terimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Yine Türk-İslâm kültüründe; “Hızır, veli, derviş” gibi kutsal şahsiyetlerin elleri de çeşitli inanış ve uygulamalarda, “el almak”, “el vermek”, “el benim elim değil, Fatma Ana’nın eli” gibi deyimlerde de kendisini göstermektedir.

Kadim bir bilgi kaynağı ve kültür bakiyesi olan el falının ortaya çıkış öyküsü tam olarak bilinmemekle birlikte, Hintlilerin “samudrika” adını verdikleri el çizgilerini okuma sanatından doğduğu düşünülmektedir (Uygun, 2005, s. 39-40). El falının Çin’de, Tibet’te, İran’da, Mezopotamya’da, Mısır’da uygulandığı ve Eski Yunan’da da gelişme gösterdiği bildirilmektedir (Severn, 1996, s. 10-11). El falının -bu konudaki maharetleri nedeniyle- doğudan batıya çingeneler tarafından taşınmış olduğu düşünülmektedir (Scognamillo, 1975, s. 56). Önceleri insanın şahsiyeti hakkında bilgi edinmek için başvurulmuş el falı, daha sonraları gelecekte haber verme aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu şekilde farklı dillerde “chiromante, chirolgy, palmistry” isimleriyle de anılmıştır (Uygun, 2005, s. 39).

Kıyâfetnâmelerde de üzerinde durulan uzuvlardan biri olarak “el”, “ilm-i keff” başlığı altında incelenmektedir. İnsanların “eller”ini yani “avuç içleri”ni bilmek; onların geçmişlerini, geleceklerini, talihlerini bilmekle eş değer tutulmuş ve ayrıca insanların kaderlerinin avuç içinde gizli olduğuna inanılmıştır (Bulut, 2014, s. 191). Bu konuda *Kur’ân*’dan iki ayet de dayanak olarak gösterilmiştir.

Bunlardan ilki: “Herkes kendi şakilesine uygun işler görür.” (İsra 17/84) (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 311) mealindeki ayettir. Buradaki şakile kelimesinin “huy, mizaç veya kişinin görüntüsünü” ifade eden bir kelime olduğu değerlendirilmekte (Bulut, 2014, s. 14), dolayısıyla insanın şekli özelliklerinin yaptığı/yapacağı işlere delalet ettiği düşünülmektedir. Diğer ayet ise “O gün biz onların ağızlarını mühürleriz. Elleri bize konuşur ayakları da kazandıklarına şahitlik eder. (Yasin 36/65)” (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 489) mealindeki ayettir. Buna göre de ellerin insanı “ele veren” bir uzuv olduğu ve insanın yaptığı her şeyin ele yazıldığı değerlendirilmektedir. Öyle ki parmak izinin her insana özgü bir özellik olması ve âdeta “insanın barkodu” olarak görülmesinden dolayı, elin insana dair daha çok bilgi içerdiği düşünülmektedir.

İlm-i keff ya da Türkçedeki yaygın karşılığıyla el falı; elin şekline, elin içindeki çizgilere, parmaklara bakarak kişinin karakteri ve geleceği hakkında bilgi veren bir uygulamadır. Eldeki bütün unsurlar, şekline ve sıklığına göre gruplara ayrılmıştır. Temel çizgiler; “hayat”, “akıl” ve “kalp” çizgisidir. İkinci derece çizgiler; “kader”, “sağlık” ve “güneş” çizgisidir. Parmakların şekilleri ve parmak çizgilerinin renkleri, elin içindeki çizgilerin uzun veya kısa, ince veya kalın, düz veya kopuk olmaları ise değerlendirmeyi etkileyen temel faktörlerdir (Uygun, 2005, s. 14). El falında en önemli kısım, avuç içidir. El falına bakılırken genellikle sol el tercih edilmektedir. Bu tercih, sol elin kalbe daha yakın oluşu ile ilişkilendirilmektedir. Bir diğer inanişaya göre bunun nedeni; sol elin yazılan kaderi ve karakter özelliklerini; sağ elin ise bu karakterin ve kaderin kişi tarafından nasıl yönetileceğini göstermesidir. Bu nedenle el falına bakanlar, bazen sadece sol ele bakarken bazen de sağ elin sol elin “sağlamasını yapan” bilgiler içerdiği düşüncesiyle her iki elde de iz sürmüşlerdir.

El falına bakılırken gezegenlerin eldeki çizgileri etkilediğine inanıldığı için astroloji ile el falı arasında da yoğun ilişki kurulmuştur. Gezegenlerin kader yazıcıları olarak görülmesi, eski Mezopotamya uygarlıklarının inanişlarında, politeizm ve putperestlik inançlarında bazı gök cisimlerinin tanrı olarak kabul edilmesine dayanmaktadır. Elin şekli, bileğin biçimi, parmaklar ve özellikleri, eldeki tepeler ve çizgilerin yorumlanmasında gök cisimlerinin embriyodan itibaren etkili olduğuna inanılmıştır (Uygun, 2005, s. 42). Bu inanişaya göre, embriyodan itibaren doğacak birey üzerinde 1. ayda Satürn, 2. ayda Jüpiter, 3. ayda Mars, 4. ayda Güneş (Encausse, 1999, s. 109), 5. ayda Venüs, 6. ayda Merkür, 7. ayda Ay, 8. ayda tekrar Satürn, 9. ayda Jüpiter etkilidir (Uygun, 2005, s. 42-43). Bu bağlamda parmaklara da etkilendikleri gezegenlerin isimleri verilmiştir. Başparmağın Venüs’ün, işaret parmağının Jüpiter’in, orta parmağın Satürn’ün, yüzük parmağının Güneş’in ve küçük parmağın Merkür’ün etkisinde olduğuna inanılır. Bu parmakların altında bulunan eklemler ise el içine doğru belirgin bir yükseklik oluşturur. Bunlara “tümsek”, “tepe” ve “dağ” denilir. Bu tepelerin belirgin olması, kişinin o gezegenlerin temsil ettiği özellikleri taşıdığı anlamına gelmektedir.

El falının günümüzde sosyal medya ve sosyal mecralardaki popüler uygulamaları, “ilm-i keff” (el ayası ilmi) adıyla bilinen kadim bir birikimin ve uzun tecrübelerin yansımalarıdır. Dolayısıyla el falı konusunun tarihsel derinliğini ve meşruiyet zeminini kavramak için geçmişte kaleme alınmış nadir eserlerin incelenmesi büyük önem taşır. Bu bağlamda çalışmanın izleyen bölümünde; el falı geleneğinin dikkat çekici yazılı örneklerinden biri olan ve Hz. Alî gibi manevi bir otoriteye atfedilen “ilm-i keff” metni ele alınmıştır. Söz konusu eser, hem biçimsel özellikleri hem de barındırdığı sembolik anlamlar bakımından ayrıntılı olarak tanıtılıp analiz edilmiştir.

3. Yöntem

Bu çalışma, Türk kültüründe gaybı anlama pratiklerinden biri olan fal geleneği üzerinde durmakta ve bir el falı örneği olan “Bergüzâr-ı Alî”yi analiz etmektedir. Çalışma, tarihsel bir el falı metni olan Bergüzâr’ın içerdiği sembolik anlam dünyasını çözümlemek amacıyla nitel araştırma desenlerinden “doküman analizi” yöntemini benimsemiştir. Çalışmanın kuramsal çerçevesi, metnin sadece folklorik bir öge değil, aynı zamanda tarihsel bir “bilgi rejimi” olduğunu ortaya koymak adına metinler arası perspektifiyle kurgulanmıştır. Bu bağlamda, Bergüzâr’daki veriler, el falı literatüründe tarihsel ve küresel temsil kabiliyeti yüksek olan iki temel kaynakla karşılaştırmalı analize tabi tutulmuştur. Bunlar; Batı geleneğini ve modern el falının sistemleşme evresini temsil eden Cheiro (1897) ile bu sahada Türkiye’de öne çıkan Bulut’un (2014) el falı konusundaki kitaplarıdır. Bu karşılaştırmalı yaklaşım, incelenen eserin hem evrensel el falı

gelenekleri içindeki yerini belirlemek hem de Türk kültürüne özgü yaklaşımları belirgin kılmak amacıyla tercih edilmiştir.

4. Bulgular ve Tartışma

İnsanın belirsizliğe karşı tahammülsüzlüğü ve bilişsel kontrol arayışı, modern psikolojide hâlâ en merkezi konulardan biridir. Whitson ve Galinsky, bireylerin kontrol kaybı hissettikleri anlarda, belirsiz veriler içinden anlamlı örüntüler çıkarma eğiliminde olduklarını deneysel olarak kanıtlamış; örneğin batıl inançlar geliştirme gibi çeşitli yanıltıcı örüntüler ürettiklerini ortaya koymuşlardır (2008, s. 115). Tan ve diğerleri ise, falcılığın bilişsel bir başa çıkma mekanizması olarak işlev görebileceğini, öngörülebilirlik ve kontrol duygusunu besleyerek kaygıyı azaltabileceğini öne sürmektedir (2022, s. 2). Bu durum, belirsizliğin yarattığı kaygıyı yönetmek için başvurulmuş bir kontrol illüzyonu olarak değerlendirilebilir. Ve yine bu durum, bireyin yaşamın kaotik yapısı karşısında rasyonel bir güvenlik arayışı içinde olduğunu kanıtlar niteliktedir (Tan vd. 2022, s. 2-3). Kontrolün aranmasının ve sürdürülmesinin temel bir insan motivasyonu olduğu kabulünden hareketle; Bergüzâr'da el çizgilerinin birer “kader haritası” olarak kodlanmasını da tam olarak bu motivasyonun tarihsel bir dışavurumu olarak değerlendirebiliriz.

Bergüzâr; İhsân Rahmî tarafından “Mehmed Beg” adlı “ârif” bir kimseye ricayla hazırlatılan ve Hicri 1332/ Miladi 1913-14'te Mahmûd Beg Matbaası'nda “Bergüzâr-ı Hazret-i ‘Alî Kerremellâhu Vecheh İlm-i Ketf Esrâr-ı Dest” başlığıyla basılan küçük bir eserdir. Levha hüviyetinde tasarlanmış ve mukavva kapaklı bir kitabın içerisine katlanarak yerleştirilmiş olan bu tek sayfalık eserin başlığındaki “ilm-i ketf” (kürek kemiği ilmi) tabirinin, metnin içeriğiyle uyumsuzluğu göz önüne alındığında, “ilm-i keff” (el ayası ilmi) yerine sehven yazılmış olması muhtemeldir.

Bergüzâr'ın yazılış sebebi kısmında, bu ilmin Hz. Alî ile yüce bir ilim mertebesine eriştiği kaydedilmiştir. Fakat Hz. Peygamber'in damadı ve dördüncü İslam halifesi olan Hz. Alî'nin reml ve kur'aya dair bilgisinin bulunduğu (Uygun, 2005, s. 9) rivayet edilmekle birlikte; yaptığımız araştırmalarda, Hz. Alî'nin “ilm-i keff” ile ilişkisi hususunda herhangi bir veriye ulaşamamıştır. Ancak Melvin-Koushki, remil ve benzeri kehanet sanatlarının, İdris Peygamber gibi figürlere vahyedilmiş birer ilim olduğunu söylerken Hz. Alî'yi de “İslâmî okültizmin koruyucu azizi” olarak nitelemektedir (2018, s. 160). Avcı ise, Hz. Muhammed'in “Ben ilim şehriyim, Alî de onun kapısıdır” şeklindeki sözünün, Hz. Alî'nin “batını ilimleri bildiğine dair” bir dayanak oluşturduğunu söylemektedir (2004, s. 360-364). Bu bağlamda, el falı konusunda, bugüne kadar tahsil ve tecrübe edilen bilgiler, evrensel bir nitelik taşımasına rağmen, İhsân Rahmî'nin de ya duyduğunu aynen nakletmek ya da mezkûr ilmi, Hz. Alî'ye atfederek konuya dinî bir dayanak ihdas etmek veya Bergüzâr'a meşruiyet ve itibar kazandırmak istemesi olasıdır.

Bergüzâr, iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, eserin İhsân Rahmî tarafından tertip edilme sebebinin ve hikâyesinin anlatıldığı giriş bölümüdür. İkinci bölüm ise Mehmed Beg tarafından bir levha suretinde tanzim edilen el falı metnini ihtiva etmektedir. Dolayısıyla eserin mukaddimesinin yazarı İhsân Rahmî; ilm-i keff metnini ve şeklini hazırlayan ise Mehmed Beg namında “ârif” bir kimsedir.

Eser; İslâmî literatürde “ilm-i keff” adı verilen, elin, parmakların, el renginin, el içindeki tepelerin ve çizgilerin yorumlanmasını içeren bir tür “el okuması” yani bir “el falı” örneğidir.

Eserin mukaddimesi, el falı konusunda, devrin anlayışını ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir. İhsân Rahmî'nin burada verdiği bilgilere göre; eski halkların ve filozofların en az üç dört bin yıldır ilgiyle üzerinde durduğu bu ilim, Hz. Alî tarafından yüce bir fen mertebesine ulaştırılmıştır. İhsân Rahmî'nin ifadesiyle; diğer birçok ilim gibi, Doğu'dan Batı'ya geçen bu ilmin de Avrupalıların ve bilhassa İngiliz filozoflarının dikkatini çekmesinden sonra Müslüman Türklerle ilişkisi kesilmiş ya da kestirilmiştir (Bk. Bergüzâr, satır nu. 6-8). İhsân Rahmî'nin el ilmi gibi birçok ilmin Batılılar ve özellikle İngilizler tarafından tekelleştirildiğine dair sitemi, çağdaş bilim tarihçiliğinde de eleştirilen “bilimde Batı egemenliği (?)” tartışmasına da bir dayanak sayılabilir. Öyle ki Harding, postkolonyal dönem sonrası bilim ve teknoloji konusunda hazırladığı çalışmada ortaya koyduğu ve eleştirdiği üzere; “Batıya göre, bir tek bilim vardır ve bu bilimi üretebilecek tek bir toplum vardır, o da Batı toplumdur. Bu varsayımı yapanlar, diğer toplumların yetkin bilimler üretebileceğini veya modern bilimlere katkı sunabileceğini

kabul etmemektedir.” (2011, s. 6). Bu bakımdan Bergüzâr’ın mukaddimesi de sömürgeci bir bilgi paylaşımına karşı yerel bir “bilim savunması” niteliği taşıyor, diyebiliriz.

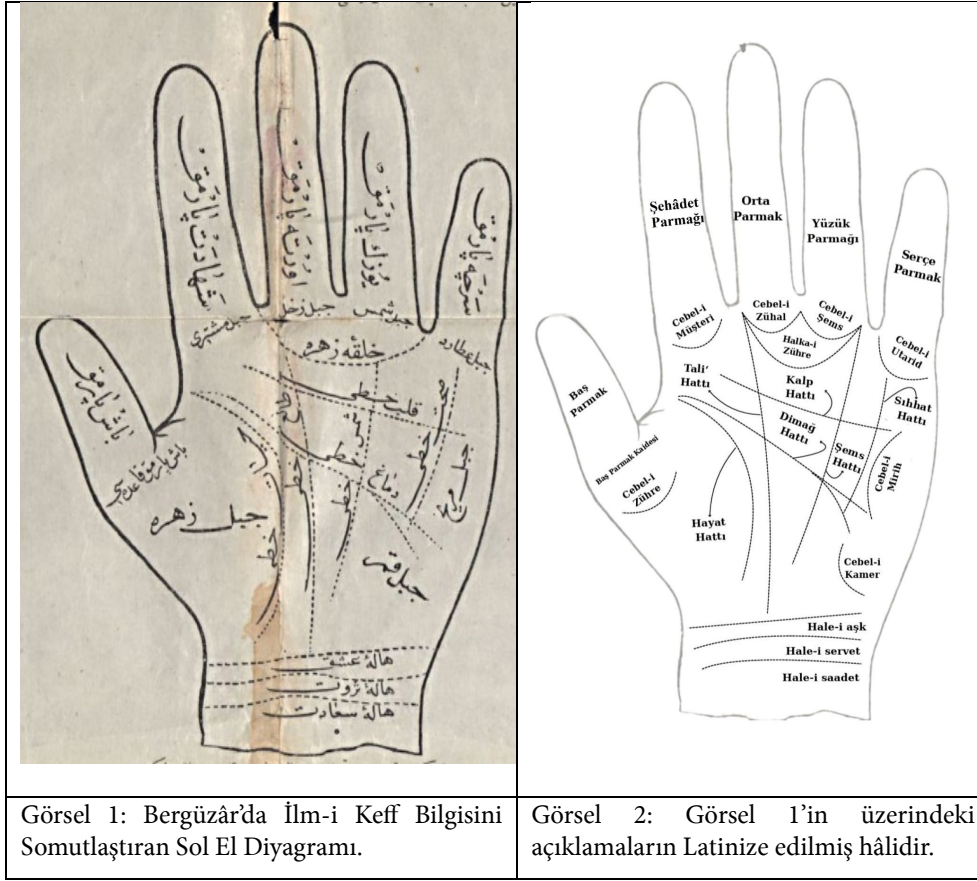
İşte bu ilmin ve şifahi bilgilerin unutulmaması ve gelecek nesillere emanet edilmesi için İhsân Rahmî, âlim ve ârif bir zat olarak tanıttığı Mehmed Beg’e müracaatla bu mübarek ilmin bir levha şeklinde tanzimini rica etmiştir. Mehmed Beg ise, o sıra, şeyhinin manevi işaretiyle sadece rüya tabiri ve ruhsal hastalıkların tedavisi ile meşgul olduğunu ve böyle bir talep için vakit ayıramayacağını söylemiştir. Bunun üzerine İhsân Rahmî; “Hz. Alî’nin bu mukaddes yadigârının kâfirlere, ecnebilere bırakılmaması gerektiğini” söyleyerek Mehmed Beg’i ikna etmiş ve Bergüzâr-ı Alî’yi hazırlatmıştır. Hazırlanan eseri alan İhsân Rahmî, “bütün din kardeşlerinin bu mübarek ‘Bergüzârı’ güzelce levhalayıp odalarına asmalarını, bunu bir rehber ve teselli kaynağı olarak görmelerini” öğütleyerek mukaddimeyi tamamlamıştır (Bk. Bergüzâr, satır nu. 9-14).

Eserin ana bölümü ise, Mehmed Beg tarafından hazırlanan ilm-i keff bilgisini ve sol el çizimi üzerindeki anlatımı içermektedir. Mürettep burada, ilm-i keffin dinî dayanağı olarak “Allah’ın eli, onların elinin üstündedir” (Fetih 48/ 10) (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 567) mealindeki ayeti göstermektedir. Zira Mehmed Beg’e göre; elden ve uzuvdan münezzeh olan Allah, bu tür mecazi ifadeleri insanların bazı manevi hâlleri anlamasını sağlamak için kullanmaktadır. Ve yine Mehmed Beg’e göre el; kuvvetin, kudretin, acizliğin, miskinliğin aynasıdır. Sol el ayası, parmaklar ve bilek; ruhun ve bedenın sıhhati ile kalp ve beyinin durumu hakkında bilgi vermektedir:

El, kuvvet, kudret, acizlik ve miskinliğin aynasıdır. Sol el ayası yüze dönük ve başparmak açık, diğer parmaklar bitiştilirse (Arap harfleriyle) “Allah” ismi, tamamen açık olursa “Âl-i Abâ” (Ehl-i Beyt) ve “beş zahiri ve batını duyu” ortaya çıkar. Ayakta dururken güneşe ve geceleyn ışığa yöneltilirse, ruhun beden iklimindeki seyir ve dolaşım vasıtası olan kan görünür. Bundan sağlık ve afiyetin, bedenın zarafet ve inceliğinin derecesi bilinir. Bileklerdeki nabızlar doktorların başvuru yeridir. Eldeki işaretler ve ruhanîyetler, tamamen beden iklimindeki gözlemlere denktir. Bedende ruhun karar kıldığı yer kalp ve beyin iken, elde bunların da birer benzeri vardır. Gözlem ve inceleme ile kalp ve beyindeki hisler ve tecelliler bir dereceye kadar keşfedilir. (Bergüzâr, satır nu. 15-33).

Mehmed Beg’in ilm-i keffin dinî dayanağı olarak ayetleri ve manevi sembolleri (Allah lafzı, Ehl-i Beyt) kullanması, pratiği basit bir gelecek tahmininden çıkarıp teolojik bir epistemolojiye oturtmaktadır. Yani âdeta bedenın ve elin ilahî bir metin gibi okunması, insan anatomisini kozmik bir haritaya dönüştürmektedir. Özellikle elin ışığa tutularak kanın ruhla ilişkilendirilmesinin; biyolojik bir verinin, manevi bir keşif aracına dönüştürülerek el falına hem tıbbi hem de teolojik bir derinlik kazandırılmak gayesine hizmet ettiğini söyleyebiliriz.

Aşağıda, Görsel 1’de, Mehmed Beg’in sol el ayasında tarif ettiği el analizi Bergüzâr’da çizildiği şekliyle sunulmuştur. Görsel 2’de ise, Görsel 1’in üzerindeki açıklamaların Latinize edilmiş karşılıkları tarafımızdan verilmiştir:



Bergüzâr'da, parmaklar; başparmak, şehadet parmağı, orta parmak, yüzük parmağı, serçe parmak olmak üzere tek tek ele alınmış, uzun, orta, ince oluşlarına göre yorumlanmıştır. Buna göre; başparmak, uzun ise kişi, isabetli fikir sahibidir. Orta uzunlukta ise kuvvetli ve bencil bir kimsedir. Kısa ve zayıf ise bu kişi, sabırsızdır ve şehvete düşkündür. Kısa, ince ve kaidesi dolgun ise de kişi şiddete meyilli, kötü ahlaklı ve kan dökücüdür:

Başparmak: Uzun ise doğru karar vermeye; orta uzunlukta ise güce ve bencilliğe; kısa ve zayıf ise; sabırsızlığa ve şehvete düşkünlüğe işarettir. Kısa ve ince olup fakat tabanı (kaidesi) çok dolgun ise; sahibinin öfke, şiddet ve kötü ahlak ile beraber adam öldürmeye meyilli olduğuna delalet eder. İşaret Parmağı: Uzun ise şan ve şöhrat hırsına; kısa ise acizlik ve tembelliğe, orta uzunlukta ise huy güzelliğine işarettir. Orta Parmak: Uzun ise zekâyâ, kısa ise aptallığa işarettir. Parmakların tamamı ince ise; hainliğe ve hırsızlığa; kadınlarda zarafetle karışık kin, haset ve fitneciliğe işarettir. Yüzük Parmağı: Uzun ise makam hırsına ve çok yönlü ustalığa; orta ise fesatlığa ve kibire; kısa ise sessizliğe ve biraz da anlayış kıtlığına işarettir. Serçe Parmak: Uzun ise zekâ ve yeteneğe; orta ise güzel konuşma yeteneğine; kısa ise işinde doğruluğa fakat anlayış kıtlığına delalettir. (Bergüzâr, satır nu. 37-22a).

Parmaklar bakımından diğer eserlerle kıyasladığımızda, Bergüzâr'da parmakların tek tek ele alındığı, örneğin uzun işaret parmağının, şan şöhrat hırsına delil olduğu ifade edilmektedir. Elfabede ise parmaklar tek tek değerlendirilmekle birlikte, "yapısı bozuk ve diğer parmaklarla uyum sağlamayan işaret parmağı kişiye özgü bir yapıyı sergilemektedir. Bunlar amacına ulaşmak için legal-illegal her türlü yola başvururlar. İhtilalcidirler." (Bulut, 2014, s. 115) şeklinde parmakların birbiriyle ilişkilerinin de göz önünde bulundurularak yorumlandığı görülmektedir. Cheiro'nun eserinde de "ilk iki parmağın boylarının birbirine yakın olması, tek adamli iktidar arzusuna işaret olarak kabul edilmiş, buna çarpıcı bir örnek olarak da Napolyon'un ilk iki parmağının anormal olduğu ve boylarının birbirine eşit olduğu" (1897, s. 54) dile getirilmiştir. Bergüzâr'da bu tür detaylar bulunmamaktadır. Bedensel oranların karakter özellikleriyle eşleştirilmesi, insanın dış dünyayı "ölçülebilir ve tahmin edilebilir" kılma arzusunun bir parçası olarak değerlendirilebilir. Mesela Bergüzâr'da başparmağın uzunluğuyla "isabetli fikir" veya

kısalığıyla “şehvet” arasında kurulan doğrudan bağ, anatomik formun karakteristik bir kapasite olarak okunmasına örnek sayılabilir.

Bergüzâr'da parmaklar anlatıldıktan sonra tırnaklar ve parmak başlarına geçilmiştir. Bunlar da uzun, dar, köşeli, zarif, yuvarlak, sivri, boğumlu, yassı oluşları ve renkleri yönüyle yorumlanmıştır:

Tırnaklar: Tırnak veya parmak uçları köşeli ve yuvarlak olursa; huy güzelliğine ve zekâyâ işaretler. Sivri ise; zarafet, hassasiyet ve tam bir kabiliyete delalet eder. Top top ve boğumlu ise; tam bir aptallığa işaretler. Çok yassı olursa; kötü alışkanlıklara ve geçimsizliğe delalet eder. Rengi kırmızı ise doğruluğa; pembe ise ahlak güzelliği ve zekâyâ işaretler. Rengi mat ise kötü düşüncelere ve nefsinin esiri olmaya; mavimsi ise hastalıklı olmaya delalet eder. Üzerinde küçük beyaz lekelerin şekilleri zarif ise; yeni elbise giymeye veya yeni bir dostluğa ve arzuya ulaşmaya işaretler. Çirkin, düzensiz ve bazen de çizgi çizgi ise; vücut ve sinirlerin rahatsızlığına, irsi hastalıklara işaretler. Uzun ve dar tırnak; ömrün azlığına, akciğer hastalığına işaretler. Sarı renklisi bir “kan” yani karaciğerin hastalıklı olduğunu, bombeli olması ise veremi gösterir. Tırnağı dört köşe ve parmağı zarif olan kadınlar; ilgi çekici ve pek beğenilen olurlar. (Bergüzâr, satır nu. 23a-38a).

Dikkat edilirse Bergüzâr'da, “Uzun ve dar tırnak: Ömrü az, akciğer hastası, verem” olarak nitelenirken Cheiro “akciğer ve göğüs hastalıklarına” işaret (1897, s. 59), Bulut ise “kalp, karaciğer ve özellikle akciğer, omurga hastalıklarına” delalet (2014, s. 89-90) olarak değerlendirmiştir. Bergüzâr, Cheiro ve Bulut arasındaki bu içeriksel paralellik, el falının tıbbi folklor ve medikal semiyoloji ile olan köklü bağını ortaya koymaktadır. Bashford, yirminci yüzyılın el falı uzmanlarını, beklenenden daha güçlü ve tuhaf kesişmeler gösteren kişiler olarak nitelemekte; el falını her türlü 'psikoloji' disipliniyle, anatomiyle, evrimsel biyolojiyle, zoolojiyle ve nihayetinde tıbbi genetik gibi bir dizi disiplin üzerinden analiz etmektedir. Ona göre, yirminci yüzyıl boyunca, insan eli, kalıcı olarak “anamlı” olduğunu kanıtlamıştır (2024, s. 125). Öyle ki Bashford, yirminci yüzyıl anatomistlerinin el desenlerini karşılaştırmalı olarak inceleyen bu alanı geliştirdiklerini ve avuç içi çizgileri ile genetik durumlar (Down sendromu gibi) arasındaki bağlantıların Lionel Penrose gibi genetikçiler tarafından on yıllarca araştırıldığını belirtir (2024, s. 131). Ayrıca Bashford, el falının bir kolunun fal olarak devam ettiğini bir kolunun da anatomi, tıbbi teşhis, psikiyatrik tedavi, genetik ve primatoloji tarihine girdiğini ifade etmektedir (2024, s. 169). Bu bakımdan Bergüzâr'da da tırnak ve parmak uçlarının şekli ile akciğer veya karaciğer hastalıkları arasında kurulan ilişki, elin “zihnin ve bedenin dışı vurulduğu bir saha” olarak görülmesi yönüyle oldukça ilgi çekicidir.

Bergüzâr'da, elin genel yapısının anlatıldığı bölümde el; uzun, kısa, geniş, büyük, sert, zayıf, yumuşak, küçük olarak tasnif edilerek değerlendirilmiştir. Örneğin, yumuşak ve küçük eli olanların ömrünün az olacağı kanaatiyle yine geleceğe dair bir hüküm verilmiştir:

Uzun ve güzel el: Cömertliğe, becerikliliğe, hükmetme gücüne ve cesarete işaretler. Kısa geniş el: Bedensel kuvvete, sanatçı anlayışına, az miktar kibir ve kine, ticaret ve mal hevesine, fikir sağlamlığına delalet eder. Büyük ve sert el: Tenasül uzvunun iriliğine, sevgide bağlılığa, zarıflığa; kulla örtülüyse anlayış noksanlığına işaretler. Sert ve zayıf ise inatçılığa, hasetçiliğe ve cimrilığe delalet eder. Damarlar çok belirgin ise uzun ömre, çalışkanlığa ve biraz da hırçnlık ile titizliğe işaretler. Yumuşak ve küçük el: Nezakete, kuvvet eksikliğine, cesaretsizliğe, kıskançlığa ve bazı kadınsı özelliklerle alışkanlığa; bazen de sefahate düşkünlüğe ve dolayısıyla ömrü azlığına delalet eder. (Bergüzâr, satır nu. 43a-46).

Parmakların altında bulunan tepeler/tümsekler/bombeler, Bergüzâr'da; dağ manasına gelen “cebel” kelimesi ve gök cisimleriyle adlandırılmış ve “Cebel-i Zühre, Cebel-i Müşteri, Cebel-i Zuhal, Cebel-i Şems, Cebel-i Utârid, Cebel-i Mirrih, Cebel-i Kamer” şeklinde sınıflandırılarak yorumlanmıştır:

“Cebel-i Zühre” (Venüs Tepesi): Oldukça geniş ve etli ise şehvet hevesine, tembelliğe; zayıf ve üzerinde ince çizgiler ve işaretler var ise âşık olmaya işaretler. “Cebel-i Müşteri” (Jüpiter Tepesi): Dolgunluğu kibirliğe, hırsla ve zulümlere; zayıflığı duygusuzluğa; üzerinde çizgi yok ise kalp huzuruna; yıldız var ise evlilikte mutluluğa delalettir. “Cebel-i Zuhal” (Satürn Tepesi): Dolgunluğu tembelliğe ve sessizliğe; dengeli olması ferasete ve sadeliğe; zayıf ve üzerinde çizgiler var ise sürekli bunalıma ve kötü talihe işaretler. “Cebel-i Şems” (Güneş Tepesi): Dolgunluğu dini hissiyatın yokluğuna; dengeli olması güzel sanatlara yeteneğe; zayıflığı yazarlığa işaretler. “Cebel-i Utârid” (Merkür Tepesi): Dolgunluğu yalancılığa ve hayasızlığa; dengeli olması iyiliğe; zayıflığı kabiliyetsizliğe; üzerinde çizgiler çok olursa hırsızlığa, cinayete ve bazen de siyasi felaketlere işaretler. “Cebel-i Mirrih” (Mars Tepesi): Dolgunluğu öfkeli yaradılışa ve kahramanlığa; zayıflığı bu durumun aksine; dengeli olması dindarlığa; üzerinde yıldız benzer bir işaret var ise silah kazasına işaretler.

“Cebel-i Kamer” (Ay Tepesi): Dolgunluğu ciddiyet yokluğuna; zayıflığı feraset noksanlığına; üzerinde ufak çizgiler varsa çok yolculuk yapmaya ve denizciliğe işaretler. (Bergüzâr, satır nu. 47-53).

Bulut, Elfabede; Cebelleri, “Venüs/Zühre; Jüpiter/Müşteri; Satürn/Zuhal; Güneş/Apollon; Merkür/Utarid; Mars/Mirrih, Ay tepesi/dağı (Bulut, 2014, s. 154-185) olarak tanıtmış; Cheiro ise “Venus, Jupiter, Saturn, Sun, Mercury, Mar, Luna mounts” olarak (1897, s. 63-65) isimlendirmiştir. Dikkat edilirse; el falına bakılırken gezegenlerin kader yazıcıları olarak görülmesi ve gök cisimlerinin embriyodan itibaren anne karnında etkili olduğu kabulüne bağlı olarak başparmağın Venüs’ün, işaret parmağının Jüpiter’in, orta parmağın Satürn’ün, yüzük parmağının Güneş’in ve küçük parmağın Merkür’ün etkisinde olduğuna inanılmıştır (Uygun, 2005, s. 42-45). Burada, parmakların burçlar ve gezegenlerle ilişkilendirilmesini makrokozmos ile mikrokozmos uyumuna dayandırmak mümkündür. Bu perspektife göre el, evrenin küçük bir kopyasıdır, denilebilir. Bergüzâr’daki parmak-gezegen eşleşmeleri de bedeni evrensel bir semboller sistemiyle bütünleştirerek, bireyi kozmik bir düzenin parçası olarak yeniden kurgulamakta olduğunu, böylece bedenin “okunabilir bir metne” dönüştürüldüğünü de ortaya koymaktadır.

Bergüzâr’da cebellerden sonra, el içindeki çizgiler hakkında bilgi verilmektedir. Bu çizgiler için eski el falı/ilm-i keff metinlerinde “hatt” kelimesi kullanılmaktadır. Bergüzâr’da, “Hatt-ı Hayât, Hatt-ı Tâli, Hatt-ı Şems, Hatt-ı Sıhhat, Hatt-ı Dimâğ, Hatt-ı Kalb” olmak üzere 6 ana çizgiden söz edilmektedir. Metinde; el çizgileri parlak, pürüzsüz, uzun ve noktalı olup olmamalarına göre yorumlanmış; bunlar da daha çok sağlık ve başarı konuları ile ilişkilendirilmiştir:

“Hatt-ı Hayât” (Hayat Çizgisi): Bilekten Venüs Tepesi’nin (Cebel-i Zühre) üzerine kadar parlak ve pürüzsüz devam etmiş ise uzun ömre ve sağlığa işaretler. Ömür süresi bu çizginin uzunluğuna; illetler ve hastalıklar ise üzerindeki pürüzlü noktaların varlığına bağlıdır. “Hatt-ı Tâli” (Kader/Talih Çizgisi): Bilekten başlayıp Satürn Tepesi’nde (Cebel-i Zuhal) biterse veya Jüpiter’e (Müşteri) yönelirse güç kaybına ve talihli bir yaşama; Ay Tepesi’nden (Cebel-i Kamer) başlar ve sönük olursa, kısıklığı oranında bahtın eksikliğine işaretler. “Hatt-ı Şems” (Güneş Çizgisi): Hayat Çizgisinden başlıyorsa birçok yeteneğe, Talih Çizgisinden başlıyorsa mutluluğa; üzerinde pürüzler varsa para ve rütbe yönünden felakete işaretler. “Hatt-ı Sıhhat” (Sağlık Çizgisi): Hayat Çizgisi ile birleşirse zayıflığa; birleşmeyip sadece yakından geçerse sağlamlığa alamettir. Çoğu elde belli olmaz; ne kadar kısa ise o kadar makbuldür. Pürüzlü ve düzensiz olması hastalığı gösterir. “Hatt-ı Dimâğ” (Akıl Çizgisi): Başlangıcı Jüpiter Tepesi’ne (Cebel-i Müşteri) yakın, parlak ve düzenli ise zekâyâ, büyük ve yüce işlerde olgunlaşmaya; pürüzlü ve dalgalı ise akli hastalıklara ve düşünce noksanlığına işaretler. “Hatt-ı Kalp” (Kalp Çizgisi): İşaret parmağı (şehadet parmağı) hizasından Mars Tepesi’ne (Cebel-i Mirrih) kadar derin, parlak ve düzenli devam ederse güzel kalbe, samimi sevgiye ve merhamete; parmaklardan uzakça ve biraz kısa ise inatçılığa ve aşırı şehvete; rengi solgun ise merhamet yokluğuna ve duygusuzluğa delalettir. Akıl ve kalp çizgileri başlangıçlarında birleşmiş iseler, sahibi ya pek bedbaht olur yahut sonunda intihar fikrine saplanır; ancak tevekkül ve metanetle bunun ve bu gibi kötülüklerin önünü almak mümkündür. (Bergüzâr, satır nu. 54-60).

Eserde hayat çizgisinin uzunluğu ve kısıklığı üzerine yapılan yorumlar, antropolojik açıdan insanın “ölüm kaygısını” somutlaştırma çabası olarak değerlendirilebilir. Örneğin Hatt-ı Hayât’ın uzunluğunu ölçmek, bu teorik çerçevede, kaçınılmaz sonun belirsizliğini “niceliksel bir veriye” dökerek yatıştırma çabası olarak düşünülebilir. Yani Bergüzâr’da da hayatın bir çizgiye hapsedilerek ölçülebilir kılınması, aslında bu kaçınılmaz sonu görsel bir denetime tabi tutma ve onu “binebilir” hâle getirerek evcilleştirme girişimi olarak değerlendirilebilir. Aynı şekilde akıl ve kalp çizgilerinin derinliği veya karmaşıklığı üzerinden yapılan karakter analizlerinde de Bergüzâr, kişinin içsel potansiyelini eldeki akıl ve kalp çizgilerinde “donmuş bir veri” olarak sunarak, dışsal bir “yazgı” ile içsel “mizaç” arasında bir köprü kurmaktadır.

Bergüzâr’da son olarak da ellerde az görülen çizgiler hakkında yorumlara yer verilmiştir. Nadir görülen sembollerin yorumlanması, bireye “istisnai bir kader” atfederek, kendi bedeni üzerinde “özel ve seçilmiş” bir anlam haritası kurmasına imkân tanımıştır, diyebiliriz. “Nadir” olarak ifade edilen bu çizgiler; “halka-i zühre, hâle-i aşk, hâle-i servet, hâle-i saâdet”tir. Bunlardan halka-i zühre, avuç içinde olup talihle ilgilidir, hâleler ise bilekte olup kalınlığı ve uzunluğu nispetinde iyi olarak yorumlanmaktadır:

“Halka-i Zühre” (Venüs Halkası): Nadiren görülür. Sağlıkla beraber aşırı şehvete ve talihin iyiliğine işaretler. Üzerinde yıldız belirirse bir cinsel hastalığa yakalanılacağını bildirir. “Hâle-i Aşk” (Aşk Hâlesi): Sevda ve

sevginin olgunluğunu gösterir. Ne kadar uzun ise sevdaya olan meyil o oranda fazladır. Cinselliğe meyilli olanlarda çoğunlukla bu çizgi çatallaşır. “Hâle-i Servet” (Servet Hâlesi): Bu da önceki (aşk hâlesi) gibidir. Her ikisi de kırk yaşına doğru belirsizleşirler. “Hâle-i Sa’âdet” (Saadet Hâlesi): Bu da aşk ve servet hâlesi gibidir. Derin ve uzun ise sahibinin ömrü mutlulukla geçer. (Bergüzâr, satır nu. 61-64).

Elfabe’de el çizgileri “hayat, kalp, kader, güneş, sıhhat, ilham, ay, evlilik, külli irade, nesil, seyahat çizgileri, venüs halkası, yükselen çizgiler, üçgenler” (Bulut, 2014, s. 199-313) olarak tafsilatlı biçimde tanıtılmıştır. Cheiro ise el çizgileri için “hayat, Mars, baş, kalp, kader, güneş, sağlık, sezgi, Venüs halkası, evlilik, üçgen, dörtgen, yıldız çizgileri” (1897, s. 79-139) tanımlarını kullanarak oldukça detaylı açıklamalarda bulunmuştur. Dolayısıyla el falı alanındaki bu iki önemli eserle kıyaslandığında da Bergüzâr’ın; detaylardan arındırılmış, konuya dair en temel bilgileri ve meselenin özünü sunan bir metin ve görsel olduğunu söylemek mümkündür.

Bergüzâr’a son verirken de Mehmed Beg, “eldeki işaretlerin ve geleceğe dair olumsuz yorumların mutlak olmadığını, insanın azim, irade ve doğru ahlakla her türlü fenalığı hayra dönüştürme gücüne sahip olduğunu vurgulayarak” insanın kader karşısındaki aktif rolünü ve ahlaki sorumluluklarını hatırlatmaktadır:

Ey saygıdeğer evlat: Yukarıda tek tek gösterilen işaretlerden hayra delalet edenler sizi memnun etsin; fenaliğe delalet edenlerinden de kesinlikle korkmayınız. Çünkü insan, çaba ve gayret ile kendine yönelen ve yönelecek olan fenalıkları iyiliğe dönüştürmeye muktedir. Size fena görünenin hayır, iyi görünenin ise bazen şer olarak ortaya çıktığı da vakidir. Bunun için kalpten tevekkül etmekten ve nefsi dizginlemekten geri durma. Din ve şeriat emirlerinde, güzel ahlak ve adalette daim ol. Kimsenin kalbini kırma, herkesin iyiliğini iste. Zamanın gidişatına uygun hareket ederek; sonu gelmez arzulardan, aşırı açgözlülükten şehvete düşkünlükten ve sefahatten sakın. Herkesi sev ve herkese kendini sevd. İşinle gücünle, boş zamanlarında ise ibadetle ve eserleri incelemekle meşgul ol. İşte bu fena dünyada o vakit biraz rahat ömür geçirir, belki de mutlu olursun! (Bergüzâr, satır nu. 66-69).

Bu bölümde, Mehmed Beg’in olumsuz işaretlere rağmen iradeyi vurgulaması, falın deterministik bir hapisaneden ziyade, bireyin kendi ahlaki sorumluluğunu hatırlatan bir “rehber” olarak kurgulandığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Bergüzâr, Osmanlı Türkçesinin son dönemine (Hicri 1332 / Miladi 1913-14) ait bir metin olması ve muhtevasının “ilm-i keff” olması sebebiyle, klasik edebiyatın mensur eserlerinin dil ve üslup özelliklerine sahiptir. Öyle ki metnin İhsân Rahmî tarafından yazılan mukaddimesi, “hamdele” ve “salvele” geleneğine uygun biçimde başlamış, secili ve özenli bir dille devam etmiştir. Örneğin “Hamd ü sipâs-ı *firâvân* ol âferinende-i kevn ü *mekân* olan Hüdâ-yı bî-*imtinân* hazretlerine olsun ki...”; “...bundan böyle ittihâdda *kâ’im* ve emr-i dîn ü şer’iatde *dâ’im*”...; “...evvel gelen kadîm *akvâm* ve hükemâ-yı zevî’l-*ihtirâm*...” gibi ifadelerde secilere yer verilmiştir. Metnin Mehmed Beg tarafından yazılan ve “ilm-i keff” bilgisini veren ana bölümü ise, okuyucunun rahatça anlayabileceği, daha doğrudan, talimat veren sade bir üslupla yazılmıştır. Bu durum, *Bergüzâr*’ın hem edebî bir itibara yaslanmak istediğini hem de bir “rehber” olarak ev duvarlarına asılmak ve halka ulaşmak gibi pragmatik bir hedefi olduğunu doğrulamaktadır.

Aşağıda, “Bergüzâr-ı Hz. Alî”nin transkripsiyonlu metni verilmiştir. Metinde, cümlelerin başında bulunan parantez içindeki sayılar, satır numarasına işaret etmek için kullanılmıştır. Metindeki noktalama işaretlerine sadık kalınmıştır.

5. “Bergüzâr-ı Hz. Alî”nin Transkripsiyonlu Metni

Bergüzâr-ı Hazret-i ‘Alî Kerremallâhu Vecheh

İlm-i Ketf Esrâr-ı Dest

(1) Hamd ü sipâs-ı firâvân ol âferinende-i kevn ü mekân olan Hüdâ-yı bî-*imtinân* hazretlerine olsun ki bizi ümmet-i Muhammedden olmak üzere halk ve mefâhîr-i dünyâ vü âhîretle mübeccel ve mübeşşer buyurdılar vâ-esefâ ki bizler (2) tarîka-i evliyâ vü şulehâdan mübâ’adette nice nice ‘ukûbât-ı mâddiyye vü ma’neviyyeye müsteħakk olduk bârî bundan böyle ittihâdda *kâ’im* ve emr-i dîn ü şer’iatde *dâ’im* olup cenâb-ı Hakkıñ mağfiretini ve ricâl-i devlet ve e’âzîm-i (3) ümmetiñ teveccühini celb ve meslek-i enbiyâ vü etkîyâyı kendimize rehber idinelim! Fakîr-i pür-takşîr bu nokta ve nükteyi der-pîş ile ehl-i imâna

mücib-i teyakkuḫ u intibāh olacak ve sā'ili taḥarrī iderken ḥatır-ı perîşânıma (4) bu Ber-güzâr-ı Şerîfî tanzîm itmek geldi çünkü insân ḥarekât ve sekenâtını bir esâsa ibtinâ itmez ise dâ'imâ buḥrândan kurtulamaz her şabâḥ yatağından kalkar iken o günki yapacağı göreceği işi bir (5) düşünüp bir üslûb-ı metîne rabṭ itmek güzel bir proğram kırmak o gice gördüğü ru'yaları ve elleriniñ eşkalini vücûdının aḥvâl-i 'umûmiyye ve derece-i kuvvet ü metânetini der-piş idüp aña göre işe (6) başlamak icâb itmez mi işte üç dört biñ sene evvel gelen kadîm aḳvâm ve ḥükemâ-yı zevî'l-iḥtirâm buraları düşünerek elleriñ tedkîkiyle keşf-i aḥvâle çalışmışlar ve Yunan-ı kadîm feylesofları da bunuñla ḥaylice (7) uğraşmışlar eñ nihâyet bunuñ bir fenn-i 'âlî derecesine işâl u ikmâli min ṭarafillâh cenâb-ı şâh-ı velâyet efendimiz ḥazretlerine naşib olmuş andan sonra da 'ulemâ-yı 'Arab andan istifâdeye koyulmuşlar ise de (8) vâ-esefâ ki fûnûn-ı sâ'ire-i İslâmiyye misillü bu da şarkdan ğarba intikâl ve Avrupalıların bi'l-ḥaşşa İngiliz ḥükemâsının eydî-i istifâdesine inḥişâr ile de büsbütün müberrâ ve bigâne kalmışdır gerçi ḥürriyyet-i (9) mübeccelemizden sonra buña dâ'ir ba'zı âsâr-ı nâfi'a görülmüş ise de mikdârının maḥdûdiyeti istifâdesini takşîr idiyor bunu nazar-ı diḳḳate alan bu 'abd-ı kem-biḳâ'a erbâb-ı faḫl u 'irfândan üstâd-ı muḥterem Meḥmed Beg Efendiye (10) mürâca'atle bir levḥa-i ber-güzâr tanzîmine delâletleri recâsını taşavvur ve derḥâl Serincebeg Yoḳuşında Tekselvi Soḳağındaki ikâmetgâhlarına 'azîmet itdim müşârun-ileyh ol ḥinde 'akâmete maḥkûm zürriyetden maḥrûm (11) bir derdmend ile meşḡûl idi hezâr recâ ve niyâz eyledim maḳâsıd-ı meşrû'amı kemâl-i süzişle izâḥ itdim evlâdım güzel söylersin faḳat faḳîr şeyḥim merḥûmıñ işâret-i ma'neviyyesiyle şimdilik ta'bîr-i ru'yâ (12) ve tedâvî-yi emrâz-ı rûḥâniyye ile meşḡûlüm vaktim nâ-müsâ'iddir bâ-ḥuşûş müsinn ü ma'lûlem buyurdılar nice idelim bu emr-i 'azîm ve yâdigâr-ı Murtaẓâyı küffâr u ecânibe mi bırakalım didim biraz te'emmül ve murâkabeden sonra (13) n'ola ğayret idelim bir hafta şabr it cevâbın virdiler fi'l-hâl bu şekl-i laṭîf ve yâdigâr-ı şerîfî tersîm ve tanzîm kıldılar gerekdir ki bi'l-cümle iḥvân-ı dîn bunu güzelce levḥalayup oṭalarına aşalar ara sıra 'atf-ı (14) nigâḥ ile medâr-ı tesellî ve rehber idineler ve mina'llâhi't-tevfîḳ! El-'abdu'z-ẓâ'îf İḥsân Raḥmî

(15) Ey ṭâlib-i esrâr-ı dest: Ma'lûmıñ ola ki Qur'ân-ı (16) 'azîmü's-şânda "yedullâhi fevka eydihim" buyurulmuş (17) Ḥaḳ Te'alâ ḥazretleri cemî' a'zâdan münezzeh ve müberrâ iken (18) maḥzâ kuvvet ü kudret-i şamedâniyyelerini kıllarına tefhîm (19) için zât-ı ulûhiyyetlerini şâhib-i yed gösterdiler el (20) kuvvet kudret ve 'acz u meskenetiñ âyinesidir şol el (21) ayası veche müteveccih ve açık olarak baş parmak (22) şola (?) parmağa ilşâḳ idilürse (23) "lafza-i celâl" bütün bütün açık olursa (24) "âl-i 'abâ" "ḥavâss-i ḥamse-i zâhire ve bâṭına" (25) rû-nümâ olur ka'imen şemse ve gice ziyâya tevcîḥ olunursa (26) rûḥuñ iklim-i bedendeki vâsıta-i seyr ü seyelanı olan (27) dem görünür bundan şıḥḥat ve 'âfiyetiñ nezâket ve letâfet-i (28) bedeniñ derecesi bilinür bileklerdeki nabızlar merci'-i (29) eṭibbâdır eldeki 'alâmât ve rûḥâniyât bi'l-cümle iklim-i bedendeki (30) müşâhedâta mu'âdildir bedende maḳarr-ı rûḥ kalb ve dimâḡ (31) iken elde bunların da nazîri vardır müşâhede ve tedkîkiyla (32) kalb ve dimâḡdaki ḥissiyyât ve tecelliyyât bir derece (33) keşf olunur şu kadar ki bu 'ilmde erbâbına mürâca'at (34) lâzım her görülen şey'e virilen ma'nâ velev bir kitâbda (35) bile yazılı olsa doğru degildir insân bu vâdide (36) çok def'a yañılır iyiyi fenâ fenâyı iyi görür

(37) "Baş parmak" uzunı işâbet-i re'ye i'tidâli (38) kuvvet ve ḥod-perestlige kışa ve za'îfî şabrın azlığına (39) şehvet-perestlige kışa ince faḳat kâ'idesi pek dolgun (40) ise şâhibiniñ ḥiddet şiddet ve sü-i aḥlâḳ ile berâber (41) sefk-i dimâya mâ'iliyyetine.

(42) "Şehâdet Parmak" uzunı hırş-ı şân (43) u şöhrete kışası 'acz u meskenete i'tidâli ḥüsn-i ḥulḳa.

(15a) "Orta Parmak" uzunı dirâyete kışası (16a) ḥamâkate parmakların 'umûmının birden incerek olması ḥıyânet (17a) ve sırḳate inâsda letâfetle memzûc-ı kîn ḥased ve mefsedete.

(18a) "Yüzük Parmak" uzunı hırş-ı câh (19a) ve hezârfenlige i'tidâli fesâd ve kibre kışası sükûtilik (20a) biraz da belâhate.

(21a) "Serçe Parmak" uzunı zekâ ve liyâkate i'tidâli (22a) nâṭıkaya kışası işinde doğrılığa fikrinde ğabâvete

(23a) "Ezfar" tırnak veyâ parmak başları köşelü (24a) ve yuvarlak olursa ḥüsn-i ḥulḳ ve zekâyâ sivri (25a) ise zaraḳet ḥassâsiyyet ve tamâmî-i kâbiliyyete ṭop ṭop (26a) ve boğumlu ise ğabâvet-i kâmileye pek yaşşı olursa sü'-i (27a) i'tiyâd ve geçimsizlige rengi kırmızı ise sıdḳ (?) penbe ise (28a) ḥüsn-i aḥlâḳ ve zekâyâ ṭonuk ise sü'-i efkâr (29a) ve maḥkûmiyyet-i nefse mâvimtırâḳ ise ma'lûliyyete dâldir (30a) üzerinde küçük

beyâz lekeler ekser gençlerde hele (31a) çocuklarda zühür ve nihâyet tırnağ ile berâber kesilür. (32a) Şekilleri zarîf ise yeñi elbise iktisâ'ına veyâ yeñi (33a) bir ülfet ve ârzûya nâ'iliyyete çirkîn gayr-ı muntazam ba'zen de (34a) çizgi çizgi ise vücûd ve sinirlerin râhatsızlığına irsî (35a) hastalıklara. "Uzun ve dar tırnağ" ömrün azlığını ağı (36a) ciger âfetini şarı renklisi bir kan ya'nî qaracigeriñ (37a) ma'lûliyetini kubbelenmiş veremi gösterir. Tırnağı dört (38a) köşe ve parmağı zarîf olan kadınlar teveccühmend ve pek (39a) maqbûl olurlar. Haftada bir def'a el ayda bir kere de ayak (40a) tırnaqlarını mutlakâ kesiniz bu destiñ ihmâli gayr-ı câ'iz (41a) bir hıfzu's-şihhasıdır. Pençşenbe günü ba'de'l-'aşr tırâş (42a) olmak ve tırnağ kesmek de eñ münâsib ve muvâfık zamânıdır.

(43a) "Uzun ve güzel el" şehâvet ve ma'rifetle nüfûz-ı hükümrânî ve şecâ'ate.

(43) "Kısa geniş el" kuvve-i bedeniyeye ve firâset-i hünermendîye az kibr ve kîne heves-i ticâret ü mâla (...) kalb ve metânet-i fikre

(44) "Büyük ve sert el" 'uzv-ı tenâsülün cesâmetine sebât-ı ma'habbete zurâfâlığa kıyl ile mestûriyyeti (...) ve nokşânî-i fehme sert ve za'îfligi 'inâd hased ve nekeslige damarlar pek âşikâr ise tûl-i 'ömr ve (45) çalışkanlığa biraz da hırçınlığa titizlige.

(46) "Yumuşak ve küçük el" nezâket fıkdân-ı kuvvet 'adem-i cesârete kıskanclık ve havâş-ı nisâ'iyyeniñ ba'zısıyla me'lûfiyete ba'zen de inhimâk-i sefâhat ve dolayısıyla kılet-i 'ömr.

(47) "Cebel-i Zühre" ziyâde vâsî' ve etliliği heves-i şehvânîye tenbel ve ten-perverlige za'îfligi bu hâllerin 'aksine üzerinde ince çizgiler ve işaretler var ise kemâl-i 'aşk ve sevdâya.

(48) "Cebel-i Müşteri" dolgunluğu tekebbür ve hırş ve mezâlîme za'îfligi duygusuzlığa üzerinde çizgi yok ise huzûr-ı kalbe yıldız var ise izdivâcda sa'âdete.

(49) "Cebel-i Zuhal" dolgunluğu bezginlik ve sükûtîlige i'tidâli firâset ve sâdegîye za'fiyeti hele üzerinde çizgiler de var ise buhrân-ı dâ'imî ve sû'-i tâlî'e.

(50) "Cebel-i Şems" dolgunluğu hissiyât-ı dîniyyeniñ fıkdânına i'tidâli şanâyî-i nefîseye meyl ve isti'dâda za'fiyeti kitâbete.

(51) "Cebel-i Utârid" dolgunluğu kızb ve hayâsızlığa i'tidâli eyûlige za'fiyeti kâbiliyyetsizlige bu cebelde çizgiler çok olursa sirkat cinâyet ba'zen de siyâsî felâketlere.

(52) "Cebel-i Mirrih" dolgunluğu hiddet-tab' ve kahramânlığa za'îfligi 'aks-i hâle i'tidâli dîndârlığa üzerinde yıldız beñzer bir işaret var ise silâh kazâsına.

(53) "Cebel-i Kamer" dolgunluğu 'adem-i ciddiyet za'fiyeti nokşânî-i firâset üzerinde ufağ çizgilerin mevcûdiyeti ziyâde yolculığa ve denizcilige işaret.

(54) "Haft-ı Hayât" bilekten Cebel-i Zührenin üstine kadar parlak pürüzsüz devâm itmiş ise tûl-i 'ömr ve şihhate delildir müddet-i 'ömr bu haftın tûline ve 'ilel ü emrâz da üzerinde pürüzli noktaların mevcûdiyetine tâbî'dir el-'ilmu 'indallâh.

(55) "Haft-ı Tâli" bilekten başlar Cebel-i Zuhalde biter veyâ Müşteriye meyl iderse fevt-i kudret zindeğî-i tâlî'e Cebel-i Kamerden başlar ve sönük olursa kışalığı nisbetinde nokşânî-i bahta.

(56) "Haft-ı Şems" mebd'eî Hayât Haftı ise hezârfenlik Tâli' Haftı ise bahtiyârlık üzerinde pürüzler varsa para ve rûtbece ziyâ'a ve bir günâ felâkete.

(57) "Haft-ı Şihhat" Haft-ı Hayâtla birleşirse za'fa birleşmeyüp sâdece yakından geçerse sağlamlığa 'alâmetdir ekser ellerde belli olmaz ne kadar kışa ise o kadar maqbûldür pürüz ve 'adem-i intizâmı hastalığı gösterir.

(58) "Haft-ı Dimâğ" mebd'eî Cebel-i Müşteriye qarîb parlak ve muntazam ise zekâ ve umûr-ı mu'azzama ve 'âliyede tekâmüle pürüzli ve dalğalı ise 'illet-i 'akliyye ve nokşânî-i tefekküre.

(59) "Haft-ı Kalb" şehâdet parmak hizâsından Cebel-i Mirrihe kadar derin parlak muntazam devâm iderse güzel kalbe şamimî ma'habbete merhâmete parmaklardan uzakça ve biraz kışaca ise ta'annüd ve farf-ı şehvete rengi şolgun (60) ise fıkdânî-i merhâmet ve duygusuzlığa. Dimâğ ve kalb hatları mebd'e'lerinde

birleşmiş iseler şâhibi ya pek bed-baht olur yahûd e'n-nihâye fikr-i intihâra şaplanur tevekkül ve metânetle bunuñ ve bu gibi fenâlıkların önini almak kâbildir.

(61) “Halka-i Zühre” nâdiren görünür şîhhatle berâber farṭ-ı şehvet ve kerem-i/germî-i (?) ṭālî'e işâretidir üzerinde yıldız belürirse zührevî bir hastalığa uğranılacağını bildirir herhâlde müdebbirâne hareket ve sefâhatden mübâ'adet gerekdir.

(62) “Hâle-i ‘Aşk” sevdâ ve maḥabbetiñ tekâmülünü gösterir ne kadar uzun ise meyl-i sevdâ o nisbetde ziyâdedir cinsiyete meyyâl olanlarda ekseriyâ bu çizgi çatallaşır.

(63) “Hâle-i Servet” bu da evvelki gibidir. Her ikisi de kırka doğru belürsüzleşürler

(64) “Hâle-i Sa'âdet” bunun medlûli de onlar gibidir derin ve uzun ise şâhibiniñ ‘ömri sa'âdetle geçer kısa ise o nisbetde bahtiyârlığı azalır ihtiyârlıkda artık diğer avuç içi çizgileri gibi bu da (65) kuvvetden düşer belki büsbütün nâ-bedîd olur.

(66) Ey muhterem evlâd: Bâlâda yegân yegân gösterilen ‘alâmâtıdan hayra delâlet idenler sizi memnûn itsün fenâlığa delâlet idenleriñden de kaç'ıyyen korkmayınız çünkü insân cehd ü ikdâm ile kendine teveccüh iden (67) ve idecek olan fenâlıkları eyüliğe tebdîle kâdirdir size fenâ görineniñ hayr ve iyi görineniñ ba'zen şer olarak zühûr itdiği de vâkî'dir bunun için tevekkül-i kalbî ve cebr-i nefsîden geri durma emr-i dîn (68) ü şerî'atde ve hüsn-i hulk u 'adâletde dâ'im ol kimseniñ kalbini kırma herkesiñ iyiliğini iste reftâr-ı zamâne tevfiğ-i hareketle tûl-i emel ve ifrâṭ-ı tama'dan inhimâk-i şehvet ve sefâhatden ictinâb it herkesi sev (69) ve herkese kendini sevdire işiñle gücünle boş zamânlarında 'ibâdet ve müṭâla'a-i âşâr ile meşğûl ol işte bu fenâ dünyâda o vakit biraz râhat 'ömr geçirir belki de mes'ûd olursuñ!

(70) Beşiktaş: Serince Beg Yokuşu: Tekselvî Soğağı 25 Numero Mehmed Beg

Der-sa'âdet: Maḥmûd Beg Maṭba'ası

Sonuç

Bilinen tarihiyle Türkler, hemen bütün milletlerde olduğu gibi, gayba olan meraklarını, “fal, kehanet, büyü ve melhame” gibi yollarla gidermeye çalışmışlardır. Ancak özellikle belirtmek gerekir ki Türk kültüründe “fal” kavramı, sadece bir eğlence unsuru değil, tarihsel süreçte devlet yönetiminden bireysel kararlara kadar geniş bir alanda “danışma”, “karar verme”, “teskin etme” mekanizması olarak işlev görmüştür.

Türkiye’de falcılık, 13 Aralık 1925’te yürürlüğe giren 677 numaralı “Tekke ve zaviyelerle türbelerin seddi...” ne dair kanunun birinci maddesinde yasaklanmasına ve bilimsel gelişmeler genel anlamda bu tür uygulamaların hükümlerini çürütmesine rağmen; falcılıkla iç içe olan tahmin yöntemleri günümüzde de çeşitli iletişim araçlarıyla ve kişiler aracılığıyla varlığını sürdürmektedir. Bir tür kişilik ve gelecek okuma uygulaması olan “ilm-i kef”e yani el falına gösterilen ilginin sebebi ise eldeki çizgilerin, işaretlerin doğrudan kişinin vücudunun bir parçası olması ve dolayısıyla kişinin sağlık durumunu, kaderini ve geleceğini yansıttığına inanılmasıdır. Nitekim parmak izlerinin kişiye özgü olması nedeniyle el, “insanı ele veren bir uzuv” ve hatta “kişinin barkodu” olarak nitelenmektedir. Dolayısıyla el çizgilerinin birer kader haritası olarak kabul edildiği bu gelenek, insanın kendi bedeninde yazılı olan “saklı bilgiyi” çözme girişiminin en somut örneklerinden biridir.

Osmanlı sahasında yazılan ve el falı niteliği taşıyan metinler, mensur veya manzum olarak, daha çok kıyâfetnâme metinleri içerisinde, muhtasar bilgilerle karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan “Bergüzâr”, Osmanlı dönemindeki Türk el falı geleneğinin müstakıl, yazılı ve görsel bir kaynağı olması bakımından, nadir bir örnektir. Zira mürettibin de belirttiği üzere, bu metin, özel bir çabayla ve sipariş üzerine kadim bilgilerden derlenerek hazırlanmıştır. İhsân Rahmî’nin, bu ilmin “kâfirlere, ecnebilere bırakılmaması gerektiği” düşüncesiyle eseri hazırlatmak istemesi, sadece bir ilmi koruma çabası değil; Doğu’dan Batı’ya geçen kültürel bilginin ulusal/manevi sınırlar içinde tutulması gerektiğine dair kültürel mirası koruma çabası olarak da değerlendirilebilir.

Bergüzâr, Cheiro’nun teknik detaycılığı ile Bulut’un kapsamlı tasnifi arasında, halkın anlayabileceği ve evlerinin duvarlarına asabilecekleri düzeyde bir “rehber metin” hüviyeti taşımaktadır. Bergüzâr-ı Ali’nin sebep-i telif bölümünde yorum ile birlikte verilen el görselinin ev duvarlarına asılmasının tavsiye edilmesi,

Türk halk kültürü geleneğinde ev duvarlarına asılan “Fadime ana eli”ni akla getirmektedir. Nitekim günümüzde hâlâ Anadolu’daki bazı köy evlerinin duvarlarına asılan ya da aksesuar olarak kullanılan “el figürleri”nin “bereket, şifa ve korunma” amacını taşıdığı bilinmektedir.

Eserdeki el unsurlarının Venüs, Jüpiter, Satürn, Güneş, Merkür, Mars, Ay gibi gök cisimleriyle yani astrolojiyle ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu da özellikle gezegenlerin ve gök cisimlerinin insan ve dünya üzerinde etkileri olduğu varsayımına dair halk inançlarının mahsulü olarak düşünülebilir.

Gelenekselden moderne doğru bir aktarım sürecinde olan el falı uygulamaları, rasyonel/dinî normlara rağmen, kendini yeniden yorumlama ve uyarlama yeteneğine sahip olarak; sosyal mekanlarda ve sosyal medya mecralarında aktif bir kültür olgusu olarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle karaktere, kadere ve geleceğe dair yorumlar barındırdığı için insanlar için bazen bir merak giderici, bazen bir çare, bazen de eğlence aracı olarak görülmeye ve kültür araştırmalarının yaşayan bir kaynağı olmaya devam etmektedir.

Bununla birlikte pek çok fal çeşidinin suiistimale/istismara açık bir alan olduğu muhakkaktır. Ancak bilhassa el falı metnindeki bilgilerin insan sağlığına dair bilgilerle eşleştirilmesi ve istatistiki bilgilerle desteklenmesi, bilimsel ve isabetli sonuçlara ulaştırma ihtimalini düşündürmektedir. Bu nedenle bu tür metinleri, “yerel bir folklor incelemesi” olmaktan çıkarp “küresel bir bilgi arkeolojisi” verisi olarak da değerlendirmeye ve dikkate sunmak gereklidir.

İşte tam da bu nedenlerden el falı, fallar içerisinde hep müstesna bir statüde tutularak, günümüzde ve gelecekte bilimin konusu olmaya devam edecek, toplumlardaki etkisini ve yaygınlığını sürdürecektir gibi görülmektedir.

Kaynaklar | References

- Abuagla, A. C. (2021). Antik Yunan ve Roma dünyasında fizyonomi: Tarihsel köken, bakış açısı ve yöntem. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 8(4), 1753–1772.
- Altuntaş, H., & Şahin, M. (2011). *Kur'an-ı Kerim meâli*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Avcı, S. (2004). "Ben ilim şehriyim Ali de onun kapısıdır" hadisi üzerine. *Marife*, 4(3), 355–364.
- Aydın, M. (1995). Fal. *İslam ansiklopedisinde* (Cilt 12, s. 134–138). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Bashford, A. (2024). The disenchantment of chiromancy: Reading modern hands from palmistry to genetics. *Past & Present*, 263(1), 125–169.
- Bozkurt, K. (2008). *Kıyâfet ilmi Türk edebiyatında kıyâfet-nâmeler ve Şabân-ı Sivrihisârî'nin Kıyâfetnâmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Dicle Üniversitesi.
- Bulut, M. A. (2014). *Elfabe*. Hayat Yayınları.
- Cheiro. (1897). *Cheiro's language of the hand*. Nichols & Co.
- Çelebi, İ. (1995). Fal. *İslam ansiklopedisinde* (Cilt 12, s. 138–139). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Çulluhan, S. (2019). *Fal ve kahve falıyla ilgili uygulamalara fenomenolojik bir yaklaşım* [Yüksek lisans tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Duvarcı, A. (1987). *Türkiye'de falcılık geleneği ile bu konuda iki eser, Falnâme-i Risale-i li Cafer-i Sadık ve Tefe'ül-nâme* [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Duvarcı, A. (2001). Halk kültürü uygulamalarından biri olan fal geleneğinin değerlendirilmesi. *Erdem Dergisi*, 13(37), 117–130.
- Dülger, E. (2006). *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'ndeki büyü, sihir ve falın halkbilim açısından değerlendirilmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Encausse, G. (1999). *Batılı gizemli geleneğinin astrolojik sırları* (E. Akısoy, Çev.). Ege Meta Yayınları.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve yorumları*. Zafer Matbaası.
- Harding, S. (Ed.). (2011). Beyond postcolonial theory: Two undertheorized perspectives on science and technology. In *The postcolonial science and technology studies reader* (s. 1–31). Duke University Press.
- İhsan Rahmi (1332). *Bergüzâr-ı Hazret-i 'Alî Kerremellâhu Vecheh İlmi Ketf Esrâr-ı Dest*. İstanbul: Mahmûd Beg Matbaası.
- İnan, A. (1995). *Tarihte ve bugün şamanizm, materyaller ve araştırmalar*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Melvin-Koushki, M. (2018). Persianate geomancy from Tûsî to the millennium: A preliminary survey. In *Occult sciences in pre-modern Islamic cultures* (s. 151–199). Orient-Institut Beirut.
- Scognamillo, G. (1975). *Geleceğinizin anahtarları*. Koza Yayınları.
- Scognamillo, G., & Arslan, A. (1999). *Doğu ve Batı kaynaklarına göre fal*. Karizma Yayınları.
- Severn, J. (1996). *El falı* (G. Elveren, Çev.). Kibele Yayınevi.
- Suludere, E. (2022). *Tarihi bir falnâme eseri ve falnâmelerin değerler eğitim açısından incelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Tan, X., van Prooijen, J. W., & van Lange, S. A. (2022). Positive fortune telling enhances men's financial risk taking. *PLoS ONE*, 17(9), s. 1-21.
- Tekin, T. (2004). *İrk Bitig (Eski Uyurca fal kitabı)*. Öncü Kitap.
- Uygun, A. (2005). *El falı* [Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.

- Uzun, M. (1995). Falnâme. *İslam ansiklopedisinde* (Cilt 12, s. 141–145). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Whitson, J. A., & Galinsky, A. D. (2008). Lacking control increases illusory pattern perception. *Science*, 322(5898), 115–117.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Nâ'ilî'nin Şiirlerine Hikemî ve Felsefî Bir Yaklaşım

A Philosophical and Philosophical Approach to Nâ'ilî's Poems

Aysun SUNGURHAN

Prof. Dr. • Kırıkkale Üniversitesi • İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
aysunsungurhan@hotmail.com • <https://orcid.org/0000-0003-1350-4075> • <https://ror.org/01zhwwf82>

Atıf | Citation: Sungurhan, A. (2026). Nâ'ilî'nin Şiirlerine Hikemî ve Felsefî Bir Yaklaşım. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 631-649.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1956091>

<https://izlik.org/JA73WG37DY>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 21.05.2026

Kabul Tarihi: 24.06.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 21.05.2026

Date Accepted: 24.06.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Klasik Türk şairleri, duygu ve düşüncelerini, çeşitli kaynaklardan beslenerek mensubu oldukları edebî geleneğin imkânları doğrultusunda sanatsal bir üslupla şiirlerinde dile getirmişlerdir. 17. yüzyıl şairlerinden Sebk-i Hindî'nin en önemli temsilcisi kabul edilen Nâ'îlî de çeşitli kaynakların yanı sıra İslâm hikmeti ve Antik Yunan felsefesinden beslenmiş; Osmanlı Devleti'nin her alanda karşılaştığı zorlukları, toplumsal bozulmayı ve kişisel sıkıntılarını, şiirlerinde dinî, tasavvufî, hikemî ve felsefî bir yaklaşımla sunmuştur. Nâ'îlî, klasik Türk şiirinde akıl ve mantığın timsali olarak anılan Antik Yunan filozofları Platon (Eflâtûn) ve Aristoteles (Aristô)'i özellikle kasidelerinde sadece bir benzetme unsuru olarak ele almamış; onların felsefî düşünce tarzlarını, kendi hikemî bakış açısını, belli ölçülerde şiirlerinde ifade etmiştir. Nâ'îlî, bazen de gazellerinde Platon ve Aristoteles üzerinden yaptığı benzetmelerle klasik Türk şiirinde alışlagelmiş sevgili ve âşık tipine farklı vasıflar yüklemiş, bilgi ve olgunluğu bir âşıklık sebebi olarak göstermiş; akla, bilgiye, bilgeliğe, erdeme verdiği değeri hissettirmiştir. Nâ'îlî, bu üslubuyla klasik Türk şiirine yeni bir söyleyiş tarzı, hikemî ve felsefî bir derinlik katmıştır. Bu çalışmada, *Nâ'îlî Divânı*'ndan hikmet ve felsefe kavramları, Antik Yunan filozofları Platon (Eflâtûn) ve Aristoteles (Aristô)'in geçtiği beyitler tespit edilerek temsili beyitler ışığında şairin, bu şahıslarla birlikte hikmet ve felsefe kavramlarını nasıl ele aldığı değerlendirilmiştir. Beyit değerlendirmelerinde klasik metin şerhi yöntemi uygulanmamıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı; Nâ'îlî; Platon; Aristoteles; Hikmet; Felsefe

Abstract

Classical Turkish poets expressed their feelings and thoughts in their poetry through an artistic style, drawing on various sources and working within the framework of the literary tradition to which they belonged. Nâ'îlî, considered the most important representative of the Sebk-i Hindî school among 17th-century poets, drew inspiration not only from various sources but also from Islamic wisdom and Ancient Greek philosophy; and presented the challenges faced by the Ottoman Empire in every sphere, social decay, and personal hardships in his poems through a religious, mystical, philosophical, and wisdom-based approach. Nâ'îlî did not merely treat the Ancient Greek philosophers Plato (Eflâtûn) and Aristotle (Aristô)—who are regarded as symbols of reason and logic in classical Turkish poetry—as mere metaphorical elements in his odes; rather, he expressed their philosophical modes of thought and his own philosophical perspective to a certain extent in his poetry. In his ghazals, Nâ'îlî sometimes employed metaphors drawn from Plato and Aristotle to imbue the traditional figures of the beloved and the lover in classical Turkish poetry with new qualities; he presented knowledge and maturity as reasons for falling in love, thereby conveying the value he placed on reason, knowledge, wisdom, and virtue. With this style, Nâ'îlî has introduced a new mode of expression and a philosophical depth to classical Turkish poetry. In this study, verses from the *Nâ'îlî Divan* that mention the concepts of wisdom and philosophy, as well as the Ancient Greek philosophers Plato (Eflâtûn) and Aristotle (Aristô), were identified; based on these representative verses, an assessment was made of how the poet addressed the concepts of wisdom and philosophy in conjunction with these figures. The classical method of textual commentary was not applied in the analysis of the verses.

Keywords: Classical Turkish Literature; Nâ'îlî; Plato; Aristotle; Wisdom; Philosophy

Giriş

Klasik Türk şairleri, kendi tarihi, kültürü ve edebiyatının yanı sıra Arap ve Acemlerin tarihi, kültürü ve edebiyatından, Yunan mitolojisinden, çeşitli dinî, tasavvufî kaynaklardan ve yerel malzemelerden vs. beslenerek şiirlerini kaleme almışlardır. Onlar, şiirlerinde duygu ve düşüncelerini, yaşadıkları dönemin siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullarını, kültürel özelliklerini, mensubu oldukları edebî geleneğin kendilerine sunduğu imkânlar doğrultusunda sanatsal bir üslupla dile getirmişlerdir. 17. yüzyıl şairlerinden, hayatı zorluklarla geçen, Sebk-i Hindî'nin en önemli temsilcisi kabul edilen Nâ'îlî (d. 1608-1611? - ö. 1666), bütün bu hususiyetleri şiirlerinde yansıtmaktadır. Ayrıca Nâ'îlî, *Divân*'ında sadece kişisel sıkıntılarını değil Osmanlı Devleti'nin her alanda karşılaştığı sorunları, toplumsal bozulmayı dinî, tasavvufî, hikemî hatta felsefî bir bakışla ele almıştır. Nâ'îlî'nin yaşadığı 17. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde dokuz padişah saltanat sürmüş; çok sayıda sadrazam ve vezir değişmiş; devlet teşkilatında ve toplumda bozulma ve isyanlar kendini göstermiş; sorunları çözmek adına yapılan girişimler ise yeterli olmamıştır (İsen & Kurnaz, 1992, ss. 157-161).

17. yüzyılda çok sayıda şair yetişmiş olmakla birlikte şiire kattıkları yenilikler bakımından hicivde Nefî (d. 1572? - ö. 1635), Sebk-i Hindî'de Nâ'î (d. 1608/11? - ö. 1666), hikemî tarzda Nâbî (d. 1642 - ö. 1712) öne çıkmaktadır. Mutasavvıf bir şair olmamakla birlikte dinî, tasavvufî unsurları şiirlerinde kullanan Nâ'î'nin bazen övgü ve yergide Nefî'nin yolundan gittiğini (İpekten, 1991, s. 43), beşerî aşkı ele alış şekliyle Bakî (d. 1526 - ö. 1600) ve Şeyhülislam Yahyâ (d. 1561 - ö. 1644)'dan etkilendiğini söylemek mümkündür (Kutluk, 1963, s. 279). Nâbî'nin insan, hayat ve toplumla ilgili konulara yer veren; dünyayı, varlıkların oluşumundaki sır ve hikmeti anlamaya (Mengi, 1987, s. 131) çalışan tavrı, Nâ'î'nin şiirlerinde de hissedilmektedir. Nâ'î için İpekten,

“Nâ'î'nin gazellerinde karamsar bir dünya görüşünün izlerini taşıyan, zamanı, bahtını kötileyen ‘hakimâne sözler’in söylendiği beyitler de vardır. Bunlarda hikmet söyleme, dünyayı küçümseme, her şeyden yakınma, öğünme ve öğüt verme şekillerinde, daha sonraları Nâbî'nin derleyip topladığı bir tarzın ilk belirtilerini görmek mümkündür:

Şehd-i visâlden hazer eyle sakim isen

İncinme cevri-i kahr-ı cefâyâ hakim isen

matla'lı 214. gazel bütünüyle bu tarzın öncüsüdür.” (1991, s. 50)

demektedir. “*Naili Divanı Sözlüğü [Bağlamalı Dizin ve İşlevsel Sözlük]*” adlı doktora tezinde Şenödeyici (2011, s. 464), Nâ'î'nin şiirlerinde “azımsanmaması gereken yoğunlukta” hikmete yer verdiğini belirtmektedir. Yasin Şen (2024, s. 70) de “Türk şiirinin irfanî ve hikemî tarafı sadece belli başlı şairlere münhasır değildir. Aşkın yanı sıra irfan ve hikmet, Osmanlı asırlarında gelişen Türk şiirinin ana temasıdır. Nâ'î'nin şiiri yorumlanırken de bunun göz ardı edilmemesi gerekir.” diyerek Nâ'î'nin şiirinin ilahî olanla bir ilişkisi olduğuna dikkat çekmektedir. İbrahim Kutluk ise Nâ'î'nin iyi bir öğrenim görmüş, tarikat eğitimi almış biri için söylediklerinin bilindik şeylerden ibaret olduğunu

“Naili'nin dine inancı sağlam ve bütündür, sonra toplum da, böyle düşünenlerden başkasını uygun karşılamadığından, toplumda yer vermediğinden, hayatına kıymasa bile, arasında yaşamasına hak tanımadığından, davranışlarına göz yummadığından, başka türlü düşünülemezdi. İşte şair de kendisini kapsıyan bu kayıtlar arasında, kendine göre bir dünya görüşü veya felsefesine sahip olmuştur. Yaşayan her insan, dünya ve ötesi hakkında, iyi kötü, doğru yanlış bir fikre sahiptir. Bu fikirler ne vakit üstün bir nitelik taşır ve ne kadar beşerileşirse o kadar önem kazanır, biz de ancak o zaman, bunu bir felsefî görüş sayarız... Kısacası diyeceğiz ki, Naili, sanatının en gelişmiş devrinde, diğer şairler gibi, müseddes, muhammes, terci' ve terki'ler yazmıştır. Bunlarda umumiyetle mutasavvifane bir edası vardır. Birtakım yüksek fikirler parlar. Bunları, bu tarzın bir özelliği diye kabul etmek daha doğru olur kanısındayım.” (1963, ss. 271-278)

sözleriyle belirtmiş ve “Onun için bazı kimselerin sandığı gibi Nâilî felsefî şiirin öncüsü değildir. Öncülük şöyle dursun bu alanda ona bir önem vermek, ne yazık ki, mümkün değildir. Dediğimiz gibi, söyledikleri hep söylenmiş düşünce ve mazmunlardır. Bunlara yeni hiçbir düşünce ilâve etmemiştir.” (Kutluk, 1963, s. 278) diyerek onun düşünce bazında diğer şairlerden hiçbir farkının bulunmadığına kanaat getirmiştir.

Klasik Türk şiirinde, Arap ve Acem şahsiyetlerinin yanı sıra Yunanî şahsiyetler oldukça önemli bir yere sahiptir (Yekbaş, 2010, s. 281). Nâ'î -her ne kadar filozof olmasa da- şiirlerinde, özellikle övgülerinde, Arap ve Acem şahsiyetlerinin dışında klasik Türk şiirinde akıl ve mantığın timsali olarak anılan Antik Yunan filozofları Platon (Eflâtûn) (M.Ö. d. 427 - ö. 347) ve Aristoteles (Aristô) (M.Ö. d. 384 - ö. 322)'i sık sık zikretmekte; yaptığı benzetme, mecaz ve hayallerle kendi hikemî bakış açısını, onların felsefî düşünce tarzlarını kısmen de olsa sunmakta; felsefe ve özellikle hikmet kavramına fazlaca yer vermektedir. Nâ'î, bazen de gazellerinde Platon ve Aristoteles üzerinden yaptığı benzetmelerle klasik Türk şiirinde alışlagelmiş sevgili ve âşık tipine farklı vasıflar yükleyerek bilgi ve olgunluğu bir âşıklık sebebi olarak göstermektedir. Nâ'î'nin hikmet ve felsefe bilgisi şiir üslûbunda, kendisinin de şiirlerinde dile getirdiği gibi etkin bir rol oynamaktadır. Bu bakımdan Nâ'î'nin dil ve üslûp özelliğini, sadece Sebk-i Hindî'ye dayandırmak; onun hikemî, felsefî bilgisini görmezlikten gelmek demektir.

Bu çalışmada, *Nâ'î Divanı*'ndan hikmet ve felsefe kavramları, Antik Yunan filozofları Platon (Eflâtûn) ve Aristoteles (Aristô)'in geçtiği beyitler tespit edilerek temsili beyitler ışığında şairin, bu şahıslarla birlikte hikmet ve felsefe kavramlarını nasıl ele aldığı değerlendirilmiştir. Beyit değerlendirmelerinde klasik metin şerhi yöntemi uygulanmamıştır. Burada çalışmayla ilgili altı çizilmesi gereken önemli bir husus, beyit değerlendirmelerinde klasik metin şerhi yönteminin uygulanmamış olmasıdır. Çalışma, bu yönüyle klasik metin şerhi kapsamındaki çalışmalara dâhil değildir.

1. Hikmet ve Felsefe

“Hükm etmek, yargıda bulunmak, iyileştirmek amacıyla menetmek, düzeltmek, ilm ve hilmet” anlamındaki Arapça “hükm/hukm” (Kutluer, 1998, s. 503; Koç, & Tanrıverdi, 2015, s. 2031; Topaloğlu & Çelebi, 2022, s. 143) mastarından gelen hikmet, din ve felsefe alanında kullanılan bir terimdir. Sözlüklerde hikmet, “c. Hikem; akl; âkillik, hakîmlik, bilgelik, aklî ilim, felsefe, felsefiyet; hakîm âdemin hâli, düşünme melekesinin itidâl hâlinde olması; olanı olduğu gibi bilmek; uygulama ile birlikte olan bilgi, tecrübe ile kazanılan doğru bilgi; söz ve davranıştaki isabet; tam isabet, her şeyi yerli yerine koyma; her şeyi yerli yerince yapma, her şeyin en mükemmeli; Tanrı’nın insanlarca anlaşılmayan amacı; fizik; Hakk’a uygun düşen söz; sözü yerinde söyleme; hakikat ve ahlâka müte’allik kısa söz, âdâb ve ahlâka müte’allik muhtasar söz, özlü söz, vecize; sebep, gizli sebep; illet ve kavî-i sahih; akıl da demektir. Çünkü o sahibini bilgisizlikten alıkoyar; sır, illet-i gâ’ibe, hafî, ma’nâ-yı hafî, levn; tasavvufî şiirler; mü’minin gâib ettiği cevherdir ki kimde tesâdüf eder ise ahza çalışır” (Uludağ, 1977, s. 242; Devellioğlu, 1986, s. 440; Şemseddin Sami, 1987, s. 555; Muallim Naci, 1995, s. 358; Toparlı, 2000, s. 642; Kara, 2003, s. 238; Türkçe Sözlük, 2005, s. 891; Kırkkılıç & Sancak, 2009, s. 358; Topaloğlu & Çelebi, 2022, s. 143) olarak tanımlanmaktadır.

Tasavvufî bir terim olarak hikmet “Eşyanın sırlarını öğrenmek, sonuçların sebeplerle irtibâtını anlamak, gereken şeyi gerekli şartlarıyla gerektiği gibi bilmek; insanın gücü oranında, dış âlemdeki (afâktaki) nesnelerin hakikatını olduğu gibi bilip, ona göre hareket etmesinden bahseden ilim; söz ve davranışta isâbetdir; ilmin tahkiki ve amelin itkânı, sağlamlaştırılmasıdır; bir şeyi yerli yerine koymanın, herşeye hakkını vermenin ismi”dir (Cebecioğlu, 1997, s. 360; Demirli, 2004, s. 222; Arpaguş, 2023, s. 380; Tek, 2025, s. 351).

Kur’ân-ı Kerîm’de hikmet sözcüğü, on yerde “kitap” kelimesiyle beraber olmak üzere yirmi kez, “mülk” kelimesiyle birlikte üç kez, “mev’iza, hayır, âyet” kelimeleriyle de birer kez geçmekte ve “Hikmetün bâliga” terkibiyle de bizzat *Kur’ân-ı Kerîm* kastedilmektedir. İslam düşünürleri hikmeti, *Kur’ân-ı Kerîm*’deki kullanılışından hareketle “Kur’ân-ı Kerîm’de emir ve nehiy kipleriyle geçen öğütler; anlayış ve ilim anlamında hüküm; nübüvvet; Kur’ân-ı Kerîm’in tefsiri ve Kur’ân-ı Kerîm” şeklinde anlamlandırmışlardır. Hikmet ile fıkıhî eşanlamlı gören bazı âlimler de olmuştur. Hadislerde hikmet, *Kur’ân-ı Kerîm*’deki anlamları doğrultusunda geçmekle birlikte Hz. Lokman’a ait olduğu düşünülen sözlerin veya özlü sözlerin ifadesi için de tercih edilmiştir (Kutluer, 1998, ss. 503-505).

İslam düşünürlerinden Fârâbî (d. 870 - ö. 950), hikmeti “En üstün ilimle en yüce şeyleri akletmek”; İbn Manzûr (d. 1232 - ö. 1311), “En değerli varlıkları en üstün bilgiyle bilmek”; Seyyid Şerîf el-Cürcanî (d. 1340 - ö. 1413), “Hikmet insanın gücü ölçüsünde nesnelerin mahiyet ve hakikatlerini bilmesidir” (Kutluer, 1998, ss. 503-504) ve Hakîm et-Tirmizî (d. ? - ö. 932), “Kalbin ilâhî sırlara vâkıf olmasıdır” (Kara, 1998, s. 519) olarak tanımlamaktadırlar.

İslam dünyasında tercüme faaliyetlerinin etkisiyle hikmet, daha çok “felsefe, felsefî ilim, aklî ilimler” olarak anılmaya başlanmış ve ahlakın temel faziletleri (secaat, iffet, adalet) arasında yerini almıştır (Kutluer, 1998, s. 506; Kaya, 1995b, s. 312). Arapça bir isim olan felsefe sözcüğünün aslı, Yunanca “Philo=Sevgi” ile “Sophia=Hikmet” kelimelerinin birleşiminden oluşan “hikmet sevgisi, hikmet arayışı; Allah’ın ahlakıyla ahlâklanmak. Beşerî gücün imkan sağladığı oranda, sonsuz mutluluğu elde etmek için Tanrı’ya benzemek.” anlamlamlarına gelen “filosofia/philosophy/philosophie”dır (Cebecioğlu, 1997, s. 268; Cevizci, 1999, s. 332; Kaya, 1995b, s. 311). Sözlüklerde felsefe için “Hikmet, hikmet bilgisi, filozofi; ilm-i hikmet, hikmet ve mârifet sevgisi; bir ilmin esaslı düsturları, bir bilimin veya bilgi alanının temelini oluşturan ilkeler bütünü; varlığın ve bilginin bilimsel olarak araştırılması; ilahîyyât ve tabî’iyyât ve ri’yâziyyât ve ahlâk ve mantık vesâir şu’abâtı olan ulûm-ı âliye mecmû’î; meşhur bir feylesofa âit husûsî bir meslek; bir filozofun, bir felsefe okulunun, bir çağın öğretisi; dünya görüşü; bir konuda soyut düşünüş; tabiat, huy ve mizaç sakinliği, rahatlık; musibete, felâkete sabretme, dayanma ve -Allah’tan geldiğine inanarak- boyun eğme; herkesin fikr-i mahsûsı; ” (Devellioğlu, 1986, s. 306; Şemseddin Sami, 1987, s. 1003; Muallim Naci, 1995, s. 574; Türkçe Sözlük, 2005, s. 687) denilmektedir. Felsefeye dair çeşitli tanımlar yapılmış olmakla birlikte genel kanaat “Bir dünya görüşü ve varlık hakkında genel bir teori; insanın yaşamını, değerlerini ve amaçlarını sorgulayan, bu alanda insan yaşamının ve eylemlerinin kendilerine dayanacağı genel ilkelerin bilgisi, hikmet bilgisi” (Kaya, 1995b, s. 311; Cevizci, 1999, s. 333; Parlatur, 2014, s. 447) olduğu yönündedir.

Tasavvufî sözlüklerde felsefeye dair “Beşerî takatın el verdiği ölçüde ebedî mutluluğu kazanmak için Tanrı’ya benzemek. ‘Allah’ın ahlâkı ile ahlâklanmak’ demek: ‘Bilenleri ihâta ve maddiyattan sıyrılma yönüyle ona benzeyiniz’ anlamına gelir. Sûfîler felsefeyi sefihlik sayar, ilahîyât konusundaki fikirlerine, özellikle akılcı

filozofların görüşlerine güler geçerler; sevgi ve tasfiye yoluna önem verdikleri için; aklı, felsefeyi, hakikata ulaşma konusunda sınırlı ve olgun kabul etmezler.” (Uludağ, 1977, ss. 187-188; Cebecioğlu, 1997, s. 268) şeklinde bilgiler verilmektedir.

Aristoteles öğretisinin takipçiliğini, İslam dünyasında Kindî (d. ? - ö. 866) başlatmıştır (Küken, 2001, s. 208). İlk İslam filozofu Kindî'ye göre felsefe, “Hikmet sevgisidir; insanın gücü yettiği ölçüde yüce Allah'ın fiillerine benzemesidir; ölümü istemektir; sanatların sanatı ve hikmetlerin hikmetidir; insanın kendini bilmesidir; insanın gücü ölçüsünde ebedî ve küllî olan varlıkların hakikatini, mahiyet ve sebeplerini bilmesi”dir. Kindî'nin tariflerinden birincisi felsefe kelimesinin etimolojisine; iki, üç ve altıncı tarifleri Platon'a, dördüncüsü Aristoteles'e; beşincisi Sokrates'e dayandırılmıştır. İslami literatürde Aristoteles'in “Felsefe varlık olarak varlığın bilgisidir” şeklindeki ontolojik tarifi, Platon'un “Felsefe insanın gücü yettiği ölçüde Allah'a benzemesidir” şeklindeki teolojik tarifi geniş ölçüde yer almıştır (Kaya, 1995b, s. 311).

İslam dünyasında düşünce hareketleri kelâm, tasavvuf ve felsefe olmak üzere üç ana kolda gelişmeye başlayınca hikmet, kelâm ilminde daha çok “gâiyyet” çerçevesinde, fıkhîta “şer'î hükümlerin vazedilişinde şâriin gözettiği amaçları” doğrultusunda, tasavvufta ise ilham yoluyla verilmiş bâtın bilgisiyse veya marifetle özdeşleştirilmiş şekilde ele alınmıştır (Kaya, 1995b, s. 312; Kutluer, 1996, s. 292; Kutluer, 1998, s. 506). İslam dünyasında “Dehriyye, Tabiatçılar, Meşşâilik, İhvân-ı Safâ, İşrâkîlik, Bağımsız Düşünürler” olmak üzere fikrî çeşitli felsefî akımlar ortaya çıkmış ve en yaygın etkiyi de Aristoteles doktriniyi esas alan Kindî, Fârâbî (d. 870 - ö. 950), İbn Sînâ (d. 980/81 - ö. 1037), İbn Rüşd (d. 1126 - ö. 1198) gibi ünlü filozofların yer aldığı Meşşâilik yapmıştır (Kaya, 1995b, ss. 312-315). Meşşâilik'in en önemli temsilcileri sayılan Fârâbî ve İbn Sînâ, İslam felsefesini geliştirip kurumuşturlardır. İbn Sînâ, felsefe terimini metafiziğin karşılığı olarak ele almış ve “İlk felsefe, Tanrı ile ilgili ilim, ilâhiyyât, aşkın hikmet, hikmet, son amacın ilmi, tabiat ötesinin ilmi” şeklinde tanımlamıştır (Durusoy, 1999, ss. 322-326).

Felsefenin “İlahî kaynaktan geldiğini; nebevî hikmetin bir yansıması ve yorumundan ibaret olduğunu” düşünen bazı İslam düşünürleri, Sokrat'ı “Zâhid”, Eflatûn'u “İlâhî”, Aristo'yu da “Peygamber” seviyesine yükseltmişlerdir (Kaya, 1995b, s. 312).

Eskiler, âlim ve hikmet sahibi kişilere “hakîm” (Cebecioğlu, 1997, s. 312; Kara, 1998, s. 519; Koç, & Tanrıverdi, 2015, s. 2031; İnce, 2015, s. 164) demişler ve Allah'ı da ilk hikmet sahibi olarak görmüşlerdir. Hakîm, *İstîlâhât-ı İnsân-ı Kâmil*'de “Öyle Allâh ki, hikmet sâhibidir. Ya'nî, kemâl-i ilm ve ihsân ve itkândan ibârettir. Dahi öyle Allâh ki hakîmdir. İ'tâ ve men', emr ve nehy, tedbir ve takdîr ettiği şey'lerin cem'isinde dahi küll-i şey'i yerli yerine vaz' edicidir. Dahi cemî' eşyânın halkını muhkem edicidir. Kulun bundan nasîbi, kuvvet-i ilmiyyesi tekmilde ahlâk-ı zemîmeden, dünyâya meylden ictinâb eylemektir. Dahi dünyânın zehârifine râğbetten nefsinı tezkiye eylemektir. Dahi Allâh Teâlâ'ya kurbiyyet icâb eden şey'lere iştigâl eyleye...” (Kara, 2003, s. 237) şeklinde geçmektedir. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*'nde “Sûfî, ârif. Dinî hükümleri uygulamada halka kolaylık gösterdiği hâlde kendisi titiz davranan âlim. Hakîmler peygamberlerin halefleridir. Nübüvvetten sonra hikmet gelir. Hikmet her hususta en mükemmeli ortaya koymaktır. Bazı mutasavvıflar hakîm unvanı ile anılırlar. Hakîm Tirmizî, Hakîm Ata gibi. Hakîm-i mutlak: Allah” (Uludağ, 1977, ss. 216-217) olarak ifade edilmektedir. Hakîm, “İşlerini sağlam yapan, işleri gereği gibi sağlam ve kusursuz yapan bilge kişi” (Kırkkılıç & Sancak, 2009, s. 280; Topaloğlu & Çelebi, 2022, s. 143) anlamına da gelmektedir.

2. Nâ'îlî'nin Şiirlerinde Hikmet ve Felsefe

Şiirlerinde sıklıkla “bîmâr, ham-şude, hüzâl, nizâr, za'f, zâr, zerd” (Şenödeyici, 2011, s. 12) sözcükleriyle kendisini niteleyen Nâ'îlî, döneminden, hayatın acılarından, yaşadıklarından, çaresizliğinden sıklıkla söz etse de hikmet ve felsefeye dair düşüncelerini sanatsal bir üslupla dile getirmiştir. Nâ'îlî'nin şiirlerini anlayabilmek için bir bilgi birikimine sahip olmak gerekmektedir. Bu bakımdan beyitlerde geçen kavramlar üzerinde durmalıdır. “Ey Nâ'îlî, susmak hikmetin özüdür ama üstat (şair) söyleyince de böyle (güzel) söylüyor.” diyen Nâ'îlî, şairlik gücüne vurgu yaparken susmayı “hikmetin özü” olarak değerlendirmektedir. Nâ'îlî'nin hikmeti, “sessizlik, susma” olarak ifade etmesi Yûsuf bin Hüseyin er-Râzî (d. ? - ö. 916)'nin “Hikmet amelle kazanılır ve hikmet sahibi olmanın alameti de sükût etmek, gerektiği kadar konuşmaktır” (Kara, 1998, s. 519) tanımıyla örtüşmektedir. Nâ'îlî'nin hikmeti, Yûsuf bin Hüseyin er-Râzî gibi tanımlaması İslam hikmetini bildiğinin bir göstergesidir.

Ey Nâ'îlî hâmuşî mahz-ı hikemdür ammâ

Eş'arı böyle söyler üstâd söyleyince (İpekten, 2019, s. 532)

Nâ'îlî, bir başka beytinde “Bizim düşüncemiz mantık, astronomi, matematik ve geometrinin ötesinde baştan ayağa hikmet ve adaptan ibarettir.” derken düşüncesinin tamamen hikmet ve edepten oluştuğuna, öteki âlemle ilgili olduğuna dikkat çekmektedir.

Mâverây-ı mantık u hey'et hisâb u hendese
Pây-tâ-ser hikmet ü âdâbdur endişemüz (İpekten, 2019, s. 401)

Tasavvufî anlayışa göre “Vücûd-ı Mutlak” olan Allah, “Kemâl-i Mutlak, Cemâl-i Mutlak, Hüsn-i Mutlak”tır. Allah’ın “aşk-ı zâtî” nedeniyle kendini görmek, göstermek isteyip âlemi yaratması, “Ben gizli bir hazine idim, bilinmeyi sevdim ve bu sebeple âlemi yarattım” (Öngören, 2011, s. 122) kutsî hadisine dayandırılmaktadır. İnsanın duyu organlarıyla ve akılla kavrayamayacağı varlıklara “gayb”, akıl ve duyularla anlayabileceği varlıklara “şehâdet” (Uludağ, 1977, s. 39; Cebecioğlu, 1997, s. 289) denilmiştir. Nâ'îlî de Kemâl-i Mutlak, Cemâl-i Mutlak, Hüsn-i Mutlak olan Allah’ın bir düzen içerisinde her yerde, her şeyde varlığını, birliğini, güzelliğini gösterdiğini, sevgilinin güzelliğini tasvir ederken “Allah, güzellik parçalarını yerli yerine koyup tertip etmiş; (fakat) hikmet şu ki nazın bedenine sığmamış” sözleriyle ifade etmekte ve Allah’ı hakîm olarak nitelendirmektedir. Tasavvufî anlayışta, Allah’ın isim ve sıfatlarıyla tecelli edip görünmesi “kesret”, görünenlerin hakiki bir varlığı olmadığını kavrayıp sadece Allah’ı görmeye “vahdet” denilmektedir. Allah, ezeli, ebedî; âlem ise fânîdir. Bütün âlemi kuşatan Allah’ın eşi, benzeri yoktur ve Allah’ı bir mekâna sığdırmak mümkün değildir.

Eczây-ı hüsnî ta’biye kılmış hakîm-i sun’
Hikmet budur ki kâlbüd-i nâza sığmamış (İpekten, 2019, s. 414)

“Ey Nâ'îlî, bu dünya panayırında hikmet, yedi mavi renkli gök kubbenin hangi hırkanın altından çıktığını bilmektir.” diye kendisine seslenen Nâ'îlî’ye göre insan; bir panayır yerinden farksız olan bu dünyada zaman geçirirken, yedi kat mavi renkli gök kubbenin altında yatan sır veya hikmeti çözmeye çalışmalı ve sorgulamalıdır. Nâ'îlî, bir panayır yerine benzettiği bu fânî dünyada insanın, kâinatın nasıl ve niçin yaratıldığını anlamasını, bilmesini, hikmet olarak değerlendirmektedir. Eskilere göre felek, iç içe girmiş dokuz çadır, kâse veya iç içe sıralanmış soğan kabukları gibidir (Şentürk, 1994, s. 135; Şentürk, 2020, s. 360). Batlamiyus sistemine göre, kâinatın merkezi, dünyadır ve dünyayı da dokuz felek çevrelemektedir. İlk yedi felekte Ay, Utarit (Tîr, Debîr-i Felek, Münâfık), Zühre (Nâhid), Güneş (Mihr, Şems), Merih (Behrâm), Müşteri (Bercîs, Kâdî-i Felek, Hatîb-i Felek), Zühâl (Keyvân) olmak üzere yedi gezegen bulunmaktadır. Hükemâ felsefesine göre sekizinci felek, Kürsi, dokuzuncu felek Arş’tır. Bütün felekleri saran dokuzuncu feleğe “Felek-i atlas, felekü’l-atlas, felek-i a’zam” (Pala, 1989, ss. 315-316; Şentürk, 1994, ss. 152-173) da denilmektedir. Nâ'îlî “heft tâs-ı nîl-gûn” ifadesiyle iç içe geçmiş yedi kat feleği ve “lu’bed-gâh, hırka” tabirleriyle de hokkabâzları/tasbâzları hatırlatmaktadır.

Bu lu’bed-gâhda ey Nâ'îlî bilmekdedür hikmet
Ne zir-i hırkadandur heft tâs-ı nîl-gûn peydâ (İpekten, 2019, s. 275)

Nâ'îlî, “Berây-ı Sultân Murâd Fâtih-i Bagdâd” başlıklı kasidesinde “Ey padişah, bir avuç toprağa hikmetle can verip adını insan koyan (Allah), padişah hazretlerini âlemin ruhu yapıp saltanat bedeninde ona adaletle can vermiş.” sözleriyle Sultan Murâd’ı överken insanın bir avuç topraktan yaratılmasını hatırlatmakta; Allah’ın hikmetinin her şeyi yapabilecek güç ve kudrette olduğunu belirtmektedir. Kur’ân-ı Kerîm’de ilk insan olarak kabul edilen Hz. Âdem ile ilgili olarak zikredilen ayetlerde Allah’ın onu “iki eliyle” topraktan yarattığı ve “ruhum” dediği varlık ilkesinden bir soluk üflediği “isimlerin tamamını” öğrettiği ve ona meleklerin secde etmesini istediği ifade edilmektedir (Kutluer, 2000a, s. 320).

Pâdişâhâ bir avuc hâki o kim hikmet ile
Eyleyüp kâbil-i cân nâminî insân etmiş
‘Âlemün rûhî edüp Hazret-i şâhenşâhı
Kâleb-i saltanata ma’deletin cân etmiş (İpekten, 2019, s. 87)

Nâ'îlî; zahitlerin görüntüde kaldıklarını, arifler gibi aşk ile hareket etmediklerini “Zâhid, sırtında kabiliyetin şerefendirilmiş kaftanı olan sofuların hırkasını görmesek hikmetini anlamazdık” diyerek dile getirirken gönlün hikmet sırlarıyla dolu olması gerektiğine, bu aşk yolunun zorlu bir yolculuk olduğuna dikkat çekmekte ve zahitleri görüntüde kaldıkları için eleştirmektedir. Tasavvufî anlayışa göre, Allah’ın insanda tecelli edeceği yer gönüldür. Allah’ın insanın gönlünde yer edebilmesi için gönlün masivadan arınması, terbiye edilmesi gerekmektedir. Mutasavvıflara göre bilgi, “ilm-i zâhir” ve “ilm-i bâtın (ilm-i hakikat, irfân)”

olmak üzere ikiye ayrılmakta; birisi akıl ile kitaplardan, diğeri gönül ile irfanla (sezgiyle) elde edilmektedir. “İlm-i bâtın” sahibi “ehl-i irfân, ehl-i hâl, ârif”; “ilm-i zâhir” sahibi “ehl-i şerî’at, ehl-i kâl”dir (Mengi, 2005, s. 32). Mutasavvıflar, Allah’a aşk ile ulaşılabilceğini düşündüklerinden “ehl-i kâl” olmanın karşındadırlar. Onlara göre “kâlde kalmak” ilahî hakikati kavrayamamak demektir. Klasik Türk şiirinde kâl ehli “zâhid”, hâl ehli “rind”dir. Vahdet yolunda ilerleyebilmek adına gam çekmek, sabretmek, nefsi yok etmek, iyi veya kötü başa gelen her şeye rıza göstermek, görüntüde kalmamak gerekmektedir.

Görmesek düşünâ zâhid anlamazduk hikmetin
Hil’at-ı teşrif-i isti’dâd olan peşmînenün (İpekten, 2019, s. 442)

Tasavvufta mecazdan hakikate giden bir yol olsa da Nâ’îlî, “Her gönlü saf olan kişi, mecaz güzelliğinin hakikatinden Allah’ın hikmetinin yaratıcılığını, kudretini mi anlasın” diyerek her saf, temiz gönlün Allah’ın hikmetini anlamasının mümkün olmadığını belirtmektedir.

Her sâde-dil hakikat-ı hüsn-i mecâzdan
İdrâk-i sun’-ı hikmet-i Hâlık mı eylesün (İpekten, 2019, s. 475)

İlâhî sırlara vakıf olmak ancak idrâk ile mümkündür. Bu doğrultuda İbn Sînâ, bilmeyi “idrâk” olarak tanımlamış ve bilmenin “zihnin soyutlama yapmasıyla başladığını” belirtmiştir (Durusoy, 1999, s. 323). Zihnin soyutlama yapması, dünya nimetlerinden uzaklaşmak demektir. Baştan ayağa tek düşüncesi “hikmet” ve “âdâb” olan Nâ’îlî de dünya nimetlerinden, makam ve mevkiden kendisini soyutlayamayanları “câhil” olarak nitelendirmekte; makam veya mevki ile övünmeyi doğru bulmamakta ve bunların hata yaptıklarını düşünmektedir.

Sen neşve-i idrâkûn ser-mâye-i ‘izzet bil
Câh ile ko câhiller âlemde vakûr olsun (İpekten, 2019, s. 477)

Kader, “Allah’ın bütün nesne ve olayları ezeli ilmiyle bilip belirlemesi; kaza, Allah’ın nesne ve olaylara ilişkin ezeli planını” (Yavuz, 2001, s. 58) gerçekleştirmesidir. Nâ’îlî’ye göre “Kader, ilahî hikmeti gizleyen bir perdedir ve bu perdenin ne perdecisi ne de arkasındakiler görünmektedir.” Tasavvufta Allah ile kul arasındaki engel olarak değerlendirilen zulmet (karanlık) ve nurdan binlerce perde vardır. Zulmânî perdeler, “Madde, menfaat, mal, mülk, nefis, şehvet”; nûrânî perdeler de “Allah’ın tecellileri”dir (Uludağ, 1977, ss. 419-420; Cebecioğlu, 1997, s. 577). Perde, görünen ile görünmeyeni ayıran, hakikati örten bir unsurdur ve kaza ilahî planın tecellisidir. İnsanların perdelenmiş hikmeti açık bir şekilde görebilmeleri oldukça zordur. Şaire göre, bu perdelerin ardındakileri kavrayabilmek, masivadan uzaklaşmaktan, Allah’tan başka her şeyi yok saymaktan, bilgelikle manevî olgunluğa erişmekten geçmektedir.

Kader ki perde-i halvet-serây-ı hikmetdür
Ne mâverâsî hüveydâ ne perde-dârî bedid (İpekten, 2019, s. 73)

Nâ’îlî, “Kavuşma nevrusunun zamanı olan güzellik gününün baharı, gönül Platon’unu deliliğin kıskanacağı zorluklarla dolu bir hâle sokar.” sözleriyle de temelde âşığın sevgilinin güzelliği karşındaki acizliğini anlatmak istemekte ve bu olağanüstü güzelliğin, tıpkı Platon gibi pek çok müşkülü çözme kabiliyeti olan gönlü, cinnet çıkmazına soktuğunu; kavuşmanın âşık için bahar gibi algılandığını dile getirmektedir. Beyte dinî-tasavvufî açıdan bakıldığında “hüsn” ile Hüsn-i Mutlak olan Allah’ın kastedildiğini, “dem-i nevrûz-ı vuslat” (kavuşma nevrusunun zamanı) tamlamasıyla da tekrar Allah’a dönüleceğinin hatırlatıldığını söylemek imkân dâhilindedir.

Felâtûn-ı dili pür-‘ukde-i reşk-i cünûn eyler
Bahâr-ı rûz-ı hüsnün kim dem-i nevrûz-ı vuslatdur (İpekten, 2019, s. 355)

Nâ’îlî, “Der-medh-i Vezîr-i a’zam Sâlih Paşa” ve “Der-medh-i Vezîr-i a’zam Ahmed Paşa” başlıklı kasidelerinde Sâlih Paşa’yı ve Fâzıl Ahmed Paşa’yı överken “hakîm-i zât” olarak nitelendirdiği Sâlih Paşa’nın vasıflarının şiirinde sihir etkisi yarattığını, bu duruma da filozofların ve şairlerin tanıklık ettiklerini “Senin varlığının vasıflarını anlatmanın nasıl bir büyü olduğunu aklın filozofları, ilimlerin mucize ustaları/şairler bile tanıklık etmektedir” sözleriyle belirtmektedir. Şair, Fâzıl Ahmed Paşa’nın kendisine yaptığı ihsanlardan, onun bilgeliliğinden ve vasıflarından söz ederken akılla hareket eden filozoflarla birlikte manaların filozofları olan usta şairlerin bu vasıfları yazmaya başlayacaklarını “Bundan sonra senin vasıflarını, anlam filozofları ve usta şairler yazmaya başlasın.” diyerek dile getirmektedir. Nâ’îlî’nin vahdet-kesret tezatlığı ve birlikteliği gibi aklın ve gönlün timsali olan kişileri bir arada anması ve söz konusu vasıfların herkes tarafından yazılacağını

ifade etmesi, asıl övülenin Allah olduğunu düşündürmektedir. Allah'ın "aşk-ı zâtî" nedeniyle yarattığı âlem de vahdet-kesret tezatlığını barındırmaktadır. Ayrıca Nâ'ilî'nin devlet adamlarını överken "feylesofân" sözcüğünü kullanması, akla, bilgelige vurgu yapması, Platon'un bireyde "aklın hâkim ve yönlendirici güç olduğu" (Cevizci, 1999, ss. 351-352) düşüncesini hatırlatmaktadır.

Vasf-ı zâtunda ne sihr etdüğüne şâhiddür
Feylesofân-ı hıred mu'cize-kârân-ı fûnûn (İpekten, 2019, s. 142)

Başlasun yazmaga evsâfunı şimden sonra
Feylesofân-ı ma'ânî şu'arây-ı kümmel (İpekten, 2019, s. 154)

Şair, "Ben de hikmetin karşısında hayranım ki yokluk, derviş-tabiatlı ile geçim derdinde olanları bir araya toplamış." diyerek filozofları aklın, şairleri de gönlün timsali olarak birlikte anmaktadır. "Akl-ı ma'âş", düşünce ile ölçülen bir nurdur. Bu idrak, alet ve vasıta ile olmaktadır ve küllî akla ait idrak şekillerinden sadece biriyle söz konusudur. Akl-ı evvelin (ilk akıl) yolu ise ona kapalıdır (Uludağ, 1977, s. 37). Bu bakımdan "Aşk ile zühdün kumaşı, bir yere gelmedikçe, hikmetin dokunduğu yerin nakşının anlaşılması mümkün değildir." Nâ'ilî'ye göre Allah'ın hikmeti ancak bu şekilde anlaşılabilir:

Hikmetinde ben de hayrânım ki yok cem' eylemiş
Meşreb-i 'irfân ile 'akl-ı ma'âş bir yere
Kâr-gâh-ı hikmetün nakşı bilinmez Nâ'ilî
Gelmedükçe 'ışk ile zühdün kumâş bir yere (İpekten, 2019, s. 534)

"Söz, Allah'ın ilhamıdır. Arifin konuşması, hikmetin özüdür; o, ne İlhanlıların astronomi kitabından ne de usturlaptan söz eder." diyen Nâ'ilî, maddeyle bağlarını koparan arifin sadece hikmetle ilgilendiğini ve sözlerinin hikmetin özünü barındırdığını söyler. Söz konusu beyitte usturlap akli ilmi, ilham ise nakli ilmi temsil etmektedir. Akli ilimler; fen, matematik ve felsefe gibi konuları kapsamaktadır (Kutluer, 2000b, s. 113). İlham ise Allah'tan kalbe doğmaktadır (Yavuz, 2000, s. 99). Bu bakımdan usturlap, sadece yıldızların yeryüzüne yükseklik derecesini ölçmek için kullanılan bir alettir ve bu alet, hikmete dair bir bilgiye sahip değildir. Böylece Nâ'ilî şiirlerinin alt yapısında ilahî aşkın, vahdetin yattığını ve şiirlerinde bilinmeyen âlemin sırlarını anlattığını dile getirir ve kendisine şiirlerinin Allah tarafından ilham yoluyla söyletildiğini belirtir.

Suhen ilhâm-ı Hakdur nutk-ı 'ârif lubb-ı hikmetdür
Ne zîc-i İlhanîden ne usturlâbdan söyler (İpekten, 2019, s. 336)

Nâ'ilî, düşünce dünyasının vasıflarını, şiirlerinde hikmetin olduğunu "Düşüncemiz, mananın (ve) gizli sırların özü, halis hikmetten oluşan çok acayip (bir) mecmua"dır diyerek ifade ederken hikmete, adalete, erdemli insan olmaya önem veren Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin "*Magz-ı Kur'ân*" olarak da bilinen "*Mesnevî-i Ma'nevî*"sini "*magz-ı esrâr-ı nihân*" tabiriyle hatırlatmaktadır.

Lubb-ı ma'nî mahz-ı hikmet magz-ı esrâr-ı nihân
Bü'l-'aceb mecmû'a-i kem-yâbdur endişemüz (İpekten, 2019, s. 401)

Nâ'ilî, "Der-medh-i Defterdâr İsmâ'il Paşa" başlıklı kasidesinde "Zamanında, Nâ'ilî gibi ilimlerin tümünü kuşatan bir bilgeydi; onun hünerleri/sanatları ise hikmetli sözlerin özünden ibaretti." sözleriyle İsmâ'il Paşa'yı överken kendisini tüm ilimlere hâkim bir bilge, ârif; şiirlerini de "hikmetli sözlerin özü" olarak nitelemektedir. Ayrıca "Sözün baştanbaşa hikmetlerin özülle dolu bile olsa, sakın safsatanın büyüyle oynayan/laf kalabalığı yapan bir hokkabaz olma." diyen Nâ'ilî, bu ifadesiyle şiir üslubu hakkında bilgi vermektedir. Ona göre söz/şiir söylerken laf kalabalığı yapmaktan kaçınmalı, sihirli söylemlerde bulunan bir laf cambazı gibi davranmamalıdır. Şairlik gücünü, yeteneğini Allah'a dayandıran, şiirlerinin alt yapısında ilahî aşkı işlediğini belirten Nâ'ilî'nin bu düşünce tarzı, Sebk-i Hindî'yle de uyumludur.

'Ahdünde Nâ'ilî gibi bir câmi'-i fûnûn
Kim lubb-ı lâyhât-ı hikemdür hünerleri (İpekten, 2019, s. 158)

Ser-â-ser olsa sözün lubb-ı lâyhât-ı hikem
Sakın müşâ'biz-i nîreng-i kıl ü kâl olma (İpekten, 2019, s. 515)

3. Platon/Eflâtûn (M.Ö. d. 427 - ö. 347)

Düşünce tarihinin ilk ve en büyük sistemin kurucusu olarak anılan Antik Yunan filozofu Atinalı Platon/Eflâtûn/Aristoklis, kaynaklarda “Gözü ideal dünyada olan, ebedî saadete ermenin aşk ve heyecanıyla yaşayan, bu dünyanın geçici değerlerine fazla önem vermeyen mistik biri” olarak tarif edilmektedir (Onay, 1992, s. 138; Olguner, 1994, s. 469; Cevizci, 1999, s. 686). Sokrates (M. Ö. d. ? - ö. 399)’in öğrencisi, Aristoteles’in hocası olan Platon, Mısır’da eğitim almış ve Yunanistan’a döndükten sonra “Akademi”yi kurmuştur (Olguner, 1994, s. 469; Cevizci, 1999, s. 28).

Bu dünyanın gerçek olmadığını, sadece görünüşlerden ibaret olduğunu düşünen Platon, insanların bu dünyada görünüşlerden hareket ederek, hatta zıtlarını görerek onların asıllarını, özlerini aradıklarını ve onlar hakkındaki gerçek bilgiyi hatırlamaya çalıştıklarını belirtmiştir (Olguner, 1994, s. 470; Cevizci, 1999, s. 687; Topakkaya, 2014, s. 281). İnsanın saadetine sınırlarını keşfetmeyi amaçlayan Platon’a göre, duyular aldatıcıdır ve hatırlamadan hareket ederek bilginin özünü tespit etmek gereklidir. Platon, bilgi bir hatırlama olayı ise önceden yaşanmış bir âlem olduğuna kanaat getirmiş ve buna “akledilir âlem, ideler âlemi”, yaşanan âleme de “duyulur âlem” demiş; meşhur mağara istiaresi ile açıklamıştır. Bu “ideler âlemi”ne ulaşmak, “ruhun bakışlarını” varlığın ve gerçeğin aydınlatıldığı yöne çevirmekten, ruhu bedenden ve bedenine sebebiyet verdiği engellerden korumaktan geçmektedir (Olguner, 1994, ss. 469-470; Cevizci, 1999, s. 688; Topakkaya, 2014, ss. 280-282). Platon’a göre ruhun iki unsuru vardır ve biri aşağıya, bu dünyaya; diğeri yukarıya, ideal âleme bakmaktadır. Ruhun ideal âleme bakan kısmı, kendi âlemine dönmek istemektedir ancak bu dünyaya dönük bulunan ruh, bu isteğe engel olmaktadır. Ruh, dünyanın ve dünyaya ait şeylerin aldatıcı birer gölgeden ibaret olduğunu bildiğinde ilahî âleme; iyilerin, kahramanların ve ilahî varlıkların mutluluk dolu âlemine dönecektir (Olguner, 1994, s. 472; Topakkaya & Karakaya, 2014, s. 246). Platon’un bu düşünce tarzı, İslam dünyasında oldukça etki yaratmıştır (Olguner, 1994, s. 474; Zavotçu, 2006, s. 149). Türk şiirinde Eflâtûn, Felâtûn olarak anılan Platon, akli, hikmeti, isabetli görüşü temsil etmiştir (Pala, 1989, s. 286; Tökel, 2000, s. 423; Şentürk, 2020, s. 30; Onay, 1992, s. 138).

4. Nâ'îlî'nin Şiirlerinde Platon/Eflâtûn

“Der-sitâyîş-i nihâl-i sebze-zâr-ı siyâdet serv-i cûybâr-ı sa’âdet umde-i zümre-i evlâd-ı Nebî zübde-i âl-i Resûl-i izzî serîr-i izz ü şerefî emîr-i ser-bülendi Hazret-i Sun’î-zâde” başlıklı kasidede kalemi çeşitli şekillerde tarif ederken Nâ'îlî, Platon’u anmaktadır. Beyitte Platon’a, hikmet sahibi olmanın alametlerinden sayılan “suskunluk” vasfı yüklenmekte; özellikle aklın bir çözümsüzlük ve belirsizlik karşısında, susmak zorunda kalışı ifade edilmektedir. Tasavvufta, zaruret bulunmadıkça konuşmamak, az konuşmak, susarak hakikati kavramaya çalışmak, düşünmek için susmak esastır ve bundan dolayı da başlangıçta müritlere sükût dersleri verilmiştir (Uludağ, 1977, s. 481). Bu suskunluk dersini tamamlayıp hâl diliyle konuşmaya başlayan Hak âşığının artık söze de ihtiyacı kalmadığı için aşkını, suskunluğun diliyle bütün dünyaya haykıracaktır. Suskunluğu felsefî bir söylem biçimi olarak ele alan Taşdelen, özellikle metafizik konular söz konusu olduğunda felsefenin “derin susku sularına gömüldüğünü”

“Susku, sözü bitirir mi yoksa yeni bir konuşma mı başlatır? Sustuğumuz zaman, konuşmayı bitirmiş mi oluruz, yoksa asıl konuşma o zaman mı başlar? Eğer susku da bir konuşma tarzıysa, felsefî bir söylem biçimi olarak ortaya çıkma durumu söz konusu olabilir... ‘Varlık yoktur, varsa da bile bilinemez, bilinse de başkalarına bildirilemez’... Platon felsefesinde de suskunun engin kıyıları görünmeye başlar. Soru, cevap bulamadan geri döndüğünde, düşünme sözü bitirdiğinde, susku, yeni yolları, yeni yolculukları esinler.” (2016, ss. 75-78)

şeklinde dile getirmektedir. Platon, dilin ötesinde şekillenmiş bir bilgidir bahsetmiştir. Bu bilgi ise idealize edilmiş felsefî bilgidir ve dilsiz, varlığın özüne ait bir bilgidir (Topakkaya, 2014, s. 208). Platon, hakikati bulmaya yönelik olmayan her türlü konuşmayı da yersiz görmüş ve retoriğe açıkça karşı çıkmıştır (Topakkaya, 2014, s. 214). Platon’a göre üslûp niteliksel bir özellik olduğu için bazı eserlerde vardır, bazılarında ise yoktur (Babacan, 2012, s. 21). Nâ'îlî, “Der-sitâyîş-i Nihâl-i Sebze-zâr-ı Siyâdet Serv-i Cûybâr-ı Sa’âdet ‘Umde-i Zümre-i Evlâd-ı Nebî Zübde-i Âl-i Resûl-i ‘İzzî Serîr-i ‘İzz ü Şerefün Emîr-i Ser-bülendi Hazret-i Sun’î-zâde” başlıklı kasidesinde kalemi, çeşitli şekillerde tarif ederken “Konuşmasan da divitin hokkasının içindeki Eflâtun’sun; suskunsun ama sessizliğin bile dünyada etki yaratıyor.” diyerek Platon’u “hum-ı devât” tamlamasıyla divit hokkasının içinde henüz yazmaya başlamamış suskun bir kalem ile birlikte anmakta ve her ikisi arasında ilgi kurmaktadır. Şair, “bî-nutk, hâmûş, lâl” sözcükleriyle Platon’un dil konusundaki çizdiği felsefî tavrı, tarzı; “ideler âlemi”ne ulaşma arzusunu; İslam dünyasında sûfî gibi algılandığını da düşündürmektedir. Ayrıca Nâ'îlî, küp anlamına gelen “hum” (Onay, 1992, s. 208) ile şekil

itibariyle hokka ve Arap alfabesinin “nûn” harfi arasında ilgi kurmaktadır. “Nun” ve kalemin birlikte anılması da *Kur’ân-ı Kerîm*’in Kalem suresini hatırlatmaktadır. Bu surenin ilk yedi ayetinde “Nûn. Kaleme ve (kalem tutanların) yazdıklarına andolsun ki (Resûlüm), sen -Rabbinin nimeti sayesinde- mecnûn değilsin. Hiç şüphesiz senin için bitip tükenmeyen bir mükâfat vardır. Ve sen elbette yüce bir ahlâk üzeresin. Hanginizde delilik olduğunu yakında sen de göreceksin, onlar da. Doğrusu Rabbin, kendi yolundan sapan kişiyi en iyi bilendir, hidayete erenleri de en iyi bilen O’dur.” denilmektedir. Tasavvufta “Mahlukata ait suretlerin, hal ve vasıflarıyla, özet olarak nakşolunmuş haline” (Cebecioğlu, 1997, s. 562) “nûn” denir. Kaşanî “nûn” harfi için “özet bilgi” (Demirli, 2004, s. 562) der. “Kalem” ise ayrıntılı ilim demektir (Uludağ, 1977, s. 298, s. 413; Demirli, 2004, s. 562). Platon da ruhunu kuşatan beden içinde zaman zaman suskuyu tercih etmiştir. Günümüz araştırmacıları tarafından klasik Türk şairlerinin Platon’u küp anlamına gelen “hum” sözcüğü ile birlikte anarken Diyojen ile karıştırdıkları ileri sürülse de bu doğrultuda yapılan benzetmelerin Platon’un mistik kişiliğinden, görüşlerinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Bî-nutk velî humm-ı devât içre Felâtûn
Hâmûş velî velvele-endâz-ı cihânsın (İpekten, 2019, s. 182)

“Der-medh-i Sâhib-i fazîlet Şeyhü’l-islâm Mehmed Bahâyî Efendi” başlıklı kasidesinde Nâ’îlî, “Onun meclisinde bir kez sessizlik dersi alan Eflâtûn gibi şuurlu ve Aristo gibi iş bilir olur.” derken “Kavrama, anlama, anlayış, hissetme, duyma, bilinç” (Devellioğlu, 1986, s. 1201; Türkçe Sözlük, 2005, s. 1875; Kırkkılıç & Sancak, 2009, s. 942; Parlatır, 2014, s. 1588) anlamlarına gelen “şu’ûr” sözcüğüyle Platon’u; “iş bilir, işinin ehli” (Kanar, 2000, s. 887) anlamlarına gelen “kâr-dân” sözcüğüyle birlikte Aristoteles’i zikretmekte ve bu tanımlamalarıyla onların felsefi yaklaşımlarını düşündürmektedir.

Bir kerre meclisünde alan ders-i hâmûş
Ristôy-ı kâr-dân u Felâtûn-şu’ûr olur (İpekten, 2019, s. 179)

Klasik Türk şiirinde Eflâtûn; sıklıkla aklın, bilginin timsali olarak anılsa da Nâ’îlî, aklın aşk karşısındaki çaresizliğini “Lüzumsuz akıl, aşk Eflatun’unun meclisine vardığında binlerce utanç ve mahcubiyetle (sana) suskunluk gelmedi mi?” diyerek ifade ederken bu geleneğin dışına çıkmakta ve Platon’u “Felâtûn-ı aşk” tabiriyle anmaktadır.

Varınca bezm-i Felâtûn-ı ‘ışka ‘akl-ı fuzûl
Hezâr şerm ü hacâletle lâl gelmedi mi (İpekten, 2019, s. 548)

Nâ’îlî, “Biz, aşk hikmetini, bilgisini, Eflâtûn mektebinden/felsefesinden öğrenmiş divaneleriz; aşk, kabiliyetsiz gönlümüzün ve aklımızın belasıdır.” sözleriyle Platon’un Yunanistan’da kurduğu Akademi’sini hatırlatmakta; kendisini onun mektebinde okumuş bir âşığa benzetmekte; aşkı, akla ve gönle dert ve bela getiren, perişanlığa sebebiyet veren bir duygu olarak nitelendirmektedir. Buradaki aşk, ilahî aşktır. Tasavvufta vahdete giden yol, akıl ve zahiri bilgiden değil gönül ve aşktan, bâtinî bilgiden geçmektedir. Aklın perişan olmasının sebebi de budur. Nâ’îlî, perişanlığa aklı dâhil ederek Platon’un felsefi anlayışına gönderme yapmaktadır. Platonâ göre, “Delilik Tanrı sayesinde, akıllılık ise insan sayesinde açığa çıkar” ve delilik, “Birisi insani olan ve sebebi yine insandan kaynaklanan, diğeri ise Tanrı’nın sebep olduğu delilikle insanın normal durumdan çıkması hali”dir. Platon, Tanrı’nın sebep olduğu deliliği “görenin büyülenmesi, rahibin büyülenmesi, şairin büyülenmesi, âşığın büyülenmesi” olmak üzere dörde ayırmış ancak bu ayrımların tanrısal olana yolculuğu kolaylaştırmadığını da belirtmiştir (Topakkaya, 2014, s. 127).

Mecnûn-ı Felâtûn-sebak-ı hikmet-i ‘ışkız
‘İşk âfet-i ‘akl u dil-i nâ-kâbilümüzdür (İpekten, 2019, s. 180)

Platon, “ousia” olarak tanımladığı gerçek varlığa, algıyla değil akılla ulaşılabileceğini düşünmüş (Topakkaya & Soyak, 2014, s. 14) fakat bunu akılla, bilgiyle gerçekleştirememiş; çözümsüzlük içerisinde kalmıştır. Nâ’îlî de vahdet-kesret arasında geliş gidiş yaşadığını; dünya ile bağını koparamadığını, hep akıl ve gönül arasında kaldığını dile getirirken vahdet yolundaki başarısızlığını “Eflâtûn mektebinden aşk dersi” almaya bağlamakta ve aşk özellikle ilahî aşk söz konusu olduğunda kendisi ile Platon arasında bir ilgi kurmaktadır. Nâ’îlî’nin bu ifadelerinden Platon felsefesini okuduğunu, bildiğini, etkilendiğini söylemek mümkündür. Nâ’îlî, vahdet yolunda divane âşık iken birdenbire kesrete düştüğünde, masivaya kapıldığında, aklın Platon’u kendisine “kabiliyetsiz bir öğrenci” olarak vermesinden incindiğini “Ben kendimden habersiz bir deli, divane âşık iken akıl, Eflatun’u bana kabiliyetsiz bir öğrenci olarak vermekle beni incitti.” diyerek söylemektedir.

Ben özümden bi-haber mecnûn iken virdi hırâş
'Akl edüp şâgird-i nâ-kâbil Felâtûnî bana (İpekten, 2019, s. 278)

Nâ'î, "Kendilerine mürşit arayanlar aşk ile dehşete düşmüş görünsün; Eflâtûn'u arayanlar ise suskun görünsün." diyerek tekrar Platon'u suskunluk ile anmakta; tasavvufta bir mürşidin yol göstericiliğiyle müritlerin aşk ile ilerlediklerini; akıl ile hareket edenlerin ise bu yolda çaresizlik içinde suskun kaldıklarını dile getirmektedir. Sözlük anlamı itibariyle dehşet, "şaşkınlık hâli, donakalma" demektir. Tasavvufta dehşet, aniden görülen maşukun heybetinden âşığın aklının başından gitmesi, ne yapacağını bilmez bir hâlde kalmasıdır. Bu hâlde kendinden geçmiş kimseye de "medhûş" (Uludağ, 1977, s. 138) denilmiştir.

Mürşid-talebân 'ışk ile medhûş görünsün
Cûyây-ı Felâtûn ise hâmûş görünsün (İpekten, 2019, s. 480)

Platon, çocuk ve gençlerin eğitime oldukça önem vermiş ve çocukların eğitim sürecini yaşına ve sahip oldukları özelliklere göre üç döneme ayırmıştır. Birinci dönem temel eğitim jimnastik, müzik vs. ilgilidir ve bu temel eğitim çocuklara, gençlere verilmektedir. İkinci dönem mantık, matematik gibi entelektüel yeteneklerle ilgilidir ve yaş aralığı 20-30'dur. Son dönemde diyalektik eğitim söz konusudur ve yaş aralığı 30-35'dir. Birinci dönemde akli eğitmek ve nefsi terbiye etmek amaçlanmıştır. Çocuk ruhu henüz olgunlaşmadığından onda zevk, coşku, sevinç gibi duygular ön plandadır. Bireyin yapması gereken ise duygularını akıl ile kontrol etmek, doğru ahlaki erdemlere ulaşmak ve aklın hâkimiyetini ruha yaymaktır. Platon çocuk eğitiminde şımarıklığa ve lakaytlığa asla yer vermemiştir (Topakkaya, 2014, ss. 230-231). Nâ'î, "Akıl, o Eflâtûn olgunluğundaki çocuğu görünce onun yaradılışındaki yeteneğe, kabiliyete, anlayışlılığa, zekiliğe hayran (âşık) olmuş." derken sevgiliye, "olgunluk, kabiliyet, yetenek, anlayışlılık, zekilik" gibi vasıflar yüklemekte ve âşıklığın akıl tarafından gerçekleştirildiğini dile getirmektedir. Nâ'î'nin bu söylemi, klasik Türk şiirinin alışlagelmiş aşk anlayışına, sevgili, âşık tipine, beğeni ölçütlerine uymamaktadır. Klasik Türk şiirinde sevgilinin her türlü güzelliğine hatta cefasına tutulup kalan gönüldür ve âşıklık söz konusuyken akıl devre dışı kalır. Nâ'î'nin aklın sevgilinin saçına, kaşına, gözüne, yanağına değil de olgunluğuna, bilgeliğine, zekiliğine âşık olduğunu dile getirmesi bilgiye, bilgeliğe, olgunluğa, erdeme verdiği değeri göstermekte ve bu düşünce tarzıyla da diğer şairlerden ayrılmaktadır.

Hired meftûn-ı isti'dadı olmuş
Görüp ol tufl-ı Eflâtûn-kemâli (İpekten, 2019, s. 563)

Nâ'î, beşerî aşkı anlattığı şiirlerinin alt yapısında sıklıkla ilahî aşkı, vahdet-i vücûd anlayışına dayandırarak vahdet-kesret boyutunda işler. Tasavvuf söz konusuyken sevgilinin güzellik unsuru olan saç, kesreti (masiva), yanağı vahdeti temsil eder. Ancak vahdeti temsil eden yanağı yaklaştırmak kesreti temsil eden saç ile mümkündür. Kısacası vahdete giden yol kesretten geçmekte ve âşık kesretin altında yatan vahdete yaklaştıkça kendinden geçmektedir. Nâ'î, "Akıl, senin saçınla akli karıştırıcı bir yakınlık kurdu; deliliğin meziyetleri Felâtûn'u perişan etti." derken kesretin timsali saç ile Platon'un dünyayı sadece görünüşlerden ibaret olarak algıladığı "duyulur âlemi"ni ve "Deliliğin meziyetleri Felâtûn'u perişan etti" ifadesiyle asıl âlem olarak adlandırdığı "ideler âlemi"ne bir Hak âşığı gibi ulaşma çabasını, çözümsüzlük içinde kalışını hatırlattığını söylemek bile ihtimal dâhilindedir. Tasavvufta delilik, Hak âşıklarının Allah'tan başka bir şey düşünmemeleri, ilahî aşk ile kendilerinden geçmeleri; mecnûn, divâne, meczûb görünmeleridir (Uludağ, 1977, s. 124).

Oldı zülfüne hired hire-dimâg-ı ülfet
Kıldı âşüfte Felâtûnî mezâyây-ı cünûn (İpekten, 2019, s. 468)

Nâ'î, Yahyâ Efendi'ye yazdığı "Der-medh-i Yahyâ Efendi" başlıklı kasidesinde, "Ey adaletsiz işler yapan/zâlim, âlemin bir böyle Platon tabiatlı üstadı varken sana da minnet etmek neden?" diye sorarken bir önceki beyitten hareketle "bîdâd-kâr" sözcüğüyle devlet idaresinde gücünü sofuluktan yana kullanıp adaletten yana olmayanlara seslendiğini söylemek mümkündür. Bilindiği gibi adalet, İslam tasavvufunda ahlakın dört temel faziletlerinden biridir. Ayrıca bu dünyanın Platon tabiatlı Şeyhülislam Yahyâ gibi bir üstadı varken zalimlere, adaletsizlere minnet etmeye değmeyeceğini düşünen Nâ'î, "Ey zamanın tabibi, bir gün şarabın meziyeti, sofuluk hastalığı illetine çare bulmaz mı?" diyerek bu durumun son bulmasını istemektedir. Beyitte Platon'un gerçek görmediği ve "duyulur âlem" diye adlandırdığı dünya algısına, gerçek kabul ettiği "ideler âlemi"ne, devlet idaresindeki kişilerin adaletli, bilgili, zeki olması gerektiği konusundaki görüşlerine bir çağrışım da söz konusudur. Platon, Akademi okulunu iyi devlet adamları yetiştirmek amacıyla kurmuştur. O, ahlaki ve iyi kılan bilginin eğitimle açığa çıkarılabileceğine inanmış ve ahlaki açıdan iyi

eğitilmiş insanlarla devletin, herkesin mutluluğu arasında bir bağ olduğunu düşünmüş; *Devlet* diyalogunda da “adalet” kavramının devlet ve toplumda nasıl uygulanabileceğine dair görüşlerini açıklamıştır. Ona göre iyi bir eğitim bireyin kendinde adaleti sağlaması demektir. Adaletsizliği ortadan kaldıracak tek şey eğitimidir (Topakkaya, 2014, ss. 228-229; Topakkaya & Şahin, 2014, ss. 160-161).

Ey tabîb-i rûzgâr olmaz mı bir gün çâre-sâz
‘İllet-i bîmâr-ı zühde bâdenün hâsiyyeti

Sana da minnet neden var iken ey bidâd-kâr
‘Âlemin bir böyle üstâd-ı Felâtûn-fîtnatı (İpekten, 2019, s. 226)

5. Aristoteles/Aristô (M. Ö. d. 384 - 322)

Stagiralı Aristoteles, İslam dünyasında en önemli etkileri olan Antik Yunan filozoflarından (Cevizci, 1999, s. 74; Topakkaya & Soyali, 2014, s. 21; Zavotçu, 2006, s. 30). Müslümanlar, fonetik zaruretlerden kaynaklı Aristoteles’i “Aristûtâlîs, Aristâtâlîs, Aristâlîs, Aristû, Aristô, Ristô” gibi farklı imlalarla yazıp okumuşlar; şöhretinden, mantık disiplininin kurucusu olmasından, ilimleri sistematize etmesinden, Makedonya Kralı Filip’in oğlu İskender’i yetiştirmesinden dolayı “El-hakîm, el-feylesûf, sâhibü’l-mantık, el-muallimü’l-evvel, cihan imparatorunu yetiştiren üstat” türünden ünvan ve sıfatlarla anılmışlardır (Kaya, 1991, ss. 375-376; Tökel, 2000, ss. 415-420; Şentürk, 2016, s. 348).

Aristoteles, Atina’ya tahsile giderek Platon’un Akademi’sine katılmış, onun en seçkin öğrencisi olmuş, zamanla onu felsefî anlayışı bakımından da eleştirmiş; sonraları Atina’da “Lykeion” (lise) adını verdiği okulunu kurmuştur (Kaya, 1991, s. 375; Cevizci, 1999, s. 75). Derslerini öğrencileri arasında dolaşarak verdiğinden onun felsefe ekolüne Peripatos (el-meşşâî: yürüyen) adı verilmiştir (Kaya, 1991, s. 375). İslam felsefesinde Aristocu felsefeye “yürüyerek ders verenler” manasında “Meşşâîlik” denilmiştir (Cevizci, 1999, s. 587).

Keskin zekâsı ve eleştirici karakteriyle çağının bilinen bütün ilimlerini sistemleştiren Aristoteles, başta mantık olmak üzere ilmin bütün disiplinleriyle ilgilenmiş ve birçok eser kaleme almıştır (Kaya, 1991, s. 375; Cevizci, 1999, s. 74). Aristoteles’in mantığı, akıl yürütmelere, kanıtlamaya ve kıyasa dayanmaktadır (Çiçekdağı, 2016, s. 57). Aristoteles, klasik Türk edebiyatında aklın temsilcisi olarak anılmaktadır (Zavotçu, 2006, s. 30; Şentürk, 2016, s. 348).

6. Nâ’îlî’nin Şiirlerinde Aristoteles/Aristô

Fârâbî’ye göre âlemi kuşattığı farz edilen en dıştaki felekten en aşağıda yer alan dört unsura kadar kâinatta boşluğa yer yoktur (Kaya, 1995a, s. 149). Nâ’îlî de Fârâbî’nin bu görüşüne ve sudûr teorisine telmih yaparak maddeden arınan hâlis kişilerin bu yükseliş seziyle gerçekleştirerek fenâ makamına ulaşabildiklerini; buna karşın heyûlânın bir madde olmasından kaynaklı bunu yapabilmemesinin mümkün olmadığını “Bunda yokluk makamının samimi kişisi, Allah’tan başka her şeyi yok sayar; felsefenin bilgeliği, görünümleri (heyûlâyı) ispat etmeye yetmez.” sözleriyle dile getirmektedir. Kâşânî’ye göre heyûlâ, “Bir şeyin kendisinde ortaya çıkan şeye göre adı”dır (Demirli, 23004, s. 571). Aristo felsefesinin İslam dünyasına geçmesinden sonra Arapçaya giren ve kullanılmaya başlanan felsefî bir terim olarak “heyûlâ”, genellikle Aristo’nun “madde-sûret” teorisi doğrultusunda kullanılmış ve âlemin yaratılışına ilişkin tartışmalara sebebiyet vermiştir (Karadeniz, 1998, s. 294; Yavuz, 1998, s. 296). Aristoteles, heyûlâyı “Tamamen belirsiz, cisme ârız olan değişmeyi kabul edici kuvve hâlinde bir cevher” olarak tanımlamış ve bu cevherin var oluşuna da “sûret” demiştir. Aristocu ve Yeni Eflâtûncu anlamıyla heyûlâ, İslam felsefesinde Kindî’yle birlikte ele alınmaya başlanmıştır. Heyûlâyı “Sûretleri taşıyan, edilgin, cevherî güç” olarak tanımlayan Kindî, özellikle duyulur (mahsûs) âlemi temellendirirken başvurmuş ve metafizik âlemi, duyularla algılanmayan, heyûlâsı olmayan varlıklar alanı olarak değerlendirmiş; bunun da ancak akıl ile bilinebileceğini ifade etmiştir. Fârâbî de Tanrı-varlık ilişkisini sudûr teorisiyle yorumlamış ve bütün kâinatı hiyerarşik bir düzen içerisinde ele almıştır. Sudûr teorisinde ilk varlık olan Allah, her şeyin kaynağıdır. Allah hem akıl hem akleden hem de akledilendir. Allah’ın kendi zatını bilmesi, varlığın ondan çıkmasına sebep olmuştur ve ondan “ilk akıl” çıkmıştır. “İlk akıl”ın Allah’ı düşünmesinden “ikinci akıl”, ortaya çıkmıştır. “İkinci akıl” da özü dolayısıyla mümkün varlıktır. Bu iniş güneş sistemindeki gezegenlerin sayısınca devam etmiş ve ay küresinin akli olan “faal akıl”da son bulmuştur. Onuncu “faal akıl”, ay altı âlemindeki her türlü oluş ve bozuluşun sebebi sayılmıştır. Fârâbî varlıkları sınıflandırırken en üstte bulunan en mükemmel olan Allah’tan başlayarak basitlik ve mükemmelliğin en alt seviyesinde bulunan heyûlâyı (ilk madde) kadar inmiştir (Kaya, 1995a, ss. 150-151). Fârâbî’ye göre heyûlâ,

“Sûretleri kabul etme istidadıdır; bilfiil var olmak için sûrete muhtaç”tır. Sûretler de heyûlâdan bağımsız var olmadıkları gibi bunlar birbirlerinin de varlık sebebi değildirler. Heyûlâ, “Sûreti kabul edip cismani cevher hâline gelince sıcaklık, soğukluk, kuruluk ve yaşlık gibi tabii keyfiyetleri” kabul etmekte; böylece “ustukussât” denilen dört basit unsuru kendisinde gerçekleştirmekte ve bunlardan da madenler, bitkiler ve hayvanlar meydana gelmektedir (Karadeniz, 1998, s. 294). Kaynağını Plotin’den alan ve Farâbî tarafından sistemleştirilen sudûr teorisi, İslam ve Latin Orta Çağ filozofları üzerinde etkili olmuştur. Muhyiddin İbnü’l-Arabî’nin vahdet-i vücûd anlayışında varlık mertebelerinin nazariyesini oluştururken Fârâbî’nin sudûr teorisinden esinlendiği düşünülmüştür (Yakıt, 1993, ss. 46-47; Kaya, 1995a, s. 157; Taş, 2021, s. 332). Tasavvufta gerçek bilgiye, hakikate, fenâ (yokluk) makamına ulaşmak Allah’tan başka her şeyi yok saymaktan, maddeden arınmaktan, manevî bilgidir. Bu makama ulaşmış kişilerde benlik yok olmakta sadece Allah kalmaktadır. Aristo felsefesi, maddî âlemin temellerini esas almakta ve maddeden hareket ederek varlığı ispat etmeye çalışmaktadır. Tasavvufî açıdan bu durum masivadan, kesretten kopamayışın bir göstergesidir. Nâ’îlî, felsefenin varlık ispatı çabasıyla fenâ makamına erişemeyeceğini söylerken felsefenin varlığı açıklamaya, İslam tasavvufunun ise masivadan sıyrılarak hakikate ulaşmaya çalışmasına dikkat çekmekte; felsefeciler ile sûfiler arasındaki farkı dile getirmektedir. Nâ’îlî, “felsefe, heyûlâ, isbât” sözcükleriyle İslam felsefesini, Aristo’nun “madde-sûret” teorisini bildiğini hissettirmektedir.

Muhlis-i ehl-i fenâ nefy-i sivâdur bunda
Hikmet-i felsefe isbât-ı heyûlâ sığmaz (İpekten, 2019, s. 373)

Nâ’îlî, “Ben, şiirin mühendisi Nâ’îlî’yim; divit kuyusu (hokkası), Aristo’ya benzeyen şairlik tabiatıma uyanışın gözlem yeridir” derken şairlik tabiatını Aristo’ya, kendisini nazım mühendisine, hokkasını da rasat kuyusuna benzetmektedir.

Ben Nâ’îlî mühendis-i nazmam çeh-i devât
Ristô-yı tab’ıma rasad-ı intibâhdır (İpekten, 2019, s. 327)

Küken’in, Farâbî’nin üslubu ve düşünce yapısı hakkında

“Farabî’nin Aristoteles’in felsefe metodu ve öğretimi ile ilgili bir eser kaleme alması onun yöntemini benimsemesi anlamına da gelir. Bu bağlamda felsefenin herkese değil ancak felsefe öğrenmeye layık olanlara öğretilmesini sağlamak amacıyla Aristoteles’in üslubu gibi kapalı yani zor anlaşılacak bir tarzda anlatılması gerektiğini bildirir. Bu metot sayesinde öğrencinin öğrenmeye yetenekli olup olmadığı anlaşılacağı gibi aynı zamanda öğrencilerin zihinleri yorularak onların zor olan konuları daha iyi anlamaları gerçekleştirilmiş olur. Bir başka ifadeyle söyleyecek olursak felsefe bir düşünce disiplini gerektirdiğinden öğrencilere bu özelliğin kazandırılmasını amaçlamaktadır.” (2001, s. 251)

şeklinde verdiği bilgiler, Nâ’îlî’nin kendisini neden “Aristo tabiatlı” bir şair olarak nitelendirdiği konusuna bir nevi açıklık getirmektedir. Nâ’îlî’nin şiirlerini, ilk bakışta anlamak, altta yatan manaları çözmek oldukça zordur. Nâ’îlî’nin kapalı söyleyişi, temsil ettiği Sebk-i Hindî’nin de bir özelliğidir. Ancak felsefeci, akılcı Aristoteles ile kendi üslubu arasındaki benzerliklere dikkat çeken Nâ’îlî, kapalı söyleyişini ve bunun nedenini Aristoteles’e, hikmet ve felsefe bilgisine dayandırmakta; okuyuculara şiirlerine nasıl yaklaşılması gerektiği konusuna dair bilgi vermektedir. Nâ’îlî, “Şiirin mühendisi Nâ’îlî’yim” derken Aristo gibi akıl ve mantıkla hareket ederek büyük bir titizlikle, simgelerle, ölçüp biçerek şiirlerini kaleme aldığını belirtmektedir. Sözlük anlamı itibarıyla “mühendis”, “Her nesneyi endaze ile mesâha eden bennâ ve kârîz. Mecârisin takdir eden kişiye mühendis derler; hendese (geometri bilen)” (Devellioğlu, 1986, s. 853; Kırkkılıç & Sancak, 2009, s. 689) demektir. Hendese, “Riyâzî ilimlerin şekil ve cisimler arasındaki ilişkileri inceleyen dalı, geometri”dir ve kelimenin aslı ölçme anlamına gelen “endâze”dir. Zamanla uygulamalı geometriye “misâhâ”, kuramsal geometriye de “hendese” denilmiştir (Süveysî, 1998, s. 196). Fazlhoğlu, Osmanlı medreselerinde Teftâzânî (d. 1322 - ö. 1390)’nin *Şerhu’l-Makâsıd*, Cürçânî (d. 1340 - ö. 1413)’nin *Şerhu’l-Mevâkıf*, Ali Kuşçu (d. ? - ö. 1474)’nin *Şerhu’t-Tecrid* gibi kelâma dair okutulan eserlerin önemli geometrik bilgiler içerdiğini ve bu eserlerin

“Öklid geometrisinin problemleri teoremlerinin farklı kelâmî iddiaları ispatlamak için kullanılması geometrinin felsefî kelâm açısından ele alınmasını sağlamıştır. Ayrıca isbât-ı vâcib gibi diğer kelâmî-felsefî çalışmalarla mantıkî-tasavvufî metinlerin açıklanmasında da geometrik bilgilerden faydalanılmıştır. Bunların yanında ‘enmûzec’ türü eserlerin hendese bölümlerinde önemli bazı geometrik teoremlerin incelendiği görülmektedir... Semerkant okulu mensubu Ali Kuşçu’nun er-Risâletü’l-fethiyye fi’l-hey’e, Cemşid el-Kâşî’nin Süllemü’s-semâ ve Bahâeddin Âmilî’nin Teşrihu’l-eflâk adlı eserleri, içerdikleri

astronomi bilgileri yanında geometri ve trigonometri konularını da işlemişlerdir. Ayrıca Osmanlı döneminde kullanılan Zic-i İlhânî, Zic-i Uluğ Bey, Zicü İbnî-ş-Şâtır vb. ziclerin mukaddimelerindeki geometrik-trigonometrik bilgiler ve bu ziclere Osmanlı âlimlerinin yazdığı şerhler konuya olan ilginin devamını sağlamıştır.” (1998, s. 201)

“Enmûzec türü kitaplarda bu ilmin bazı meselelerinin ele alınması yanında kelâm kitaplarının kategori bahislerinde de mesâhanın dayandığı temel kavramlar hakkında felsefî tahliller yapılır. Mesâhaya dair eserlerde verilen kurallarla örnekler hevâî ve Hindî hesap sistemlerinde daha çok lafzî/sözel yahut harfî/rakamî çerçevede açıklanmakta, bunların çizimleri de metinlerin içerisinde veya sayfa kenarlarında verilmekteydi. Özellikle Osmanlı döneminde muhasebe ve divan kâtiplerinin kaleme aldığı eserlerde gittikçe notasyon ve sembolleştirmenin geliştiği ve XVIII. yüzyılda belirli bir seviyeye ulaştığı söylenebilir.” (2004, s. 262)

şeklinde nerelerde, ne amaçla ve nasıl kullanıldığına dair önemli bilgiler vermektedir. Bu bağlamda maden kâtipliği yapan Nâ'îlî'nin mesleği gereği bu bilgilere vâkıf olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Nâ'îlî, şiir âlemini Aristo'nun yetiştirdiği ülkeleri fetheden İskender gibi ele geçirdiğini, Aristo'nun ruhunun da kendisini desteklediğini, doğruladığını “Ben o şiir âleminin ülkeler açan İskender’iyim ki Aristo’nun ruhu, dikkatle teyit etmiştir.” diyerek karalara, denizlere hükmeden büyük hükümdar İskender ve Aristo ile kendisi arasında ilgi kurmakta; şairlik alanındaki başarısıyla, bilgisiyle övünmektedir. Yedi yaşından itibaren Aristoteles’in ilmî terbiyesiyle yetişen, on beş yaşında tahta çıkan İskender, dönem filozoflarının düşüncelerine daima önem vermiştir (Pala, 1989, s. 507). Nâ'îlî, Aristoteles’in İskender’e hocalık yaptığını hatırlatırken kendisine de şairlik alanında yol gösterdiğini söylemektedir.

Ben ol İskender-i kişver-güşây-ı âlem-i nazmam
Ki te'yîdinde olmuş rûh-ı Ristô ihtimâm üzre (İpekten, 2019, s. 174)

Nâ'îlî, “Ben o sözün yüceleşinin Hürmüz’üyüm ki sözlerim, anlam bilgeliğinde aklın timsali olan Aristo’yu bile susturur.” sözleriyle akıllı, bilgiyi temsil eden, retorik’in temellerini atan Aristo’yu bile susturduğunu belirtme, şairlik alanındaki kudretiyle övünmekte, kendisini Hürmüs’e benzetmektedir. Yunanlılarda “Zeus”, Romalılarda “Jüpiter”, İslam geleneklerinde İdris Peygamber olarak adlandırılan Hürmüs/Hermes, “Bircis/Bercis, Erendiz, Sakıt, Müşteri” olarak da bilinen altıncı felekteki gezegendir. Batı’da Olimp dağında oturarak tabiat olaylarına hükmeden güçlü bir tanrı olarak kabul edilmiş ve tahtının önünde hayır ve şerri içinden çıkardığı iki fiçinin bulunduğu bir insan suretinde tasvir edilmiştir. Doğu’da ise feleğin kadısı, hatibi anlamına gelen “Kâdî-i Felek, Hatîb-i Felek”tir. Minyatürlerde sağ elinde kılıç, sol elinde yay tutan, ata binmiş veya rengarenk kumaşlardan elbise giymiş bir erkek suretinde betimlenmiştir. Hürmüs, en parlak yıldızlardan biridir. Sarı renkte bir yıldız olmasından ötürü hararetli, kuru, sıcak, mutedil tabiatlı kabul edilmiş ve “Sa’d-ı Ekber” (büyük uğurlu) sayılmıştır. Hürmüs’ün etkisi altında doğanların terbiyeli, utangaç, iyi ve yumuşak huylu, zarif, alçak gönüllü, cömert, düzgün ve güzel söz söyleme yeteneğine sahip, talihli ve mesut kişiler olduklarına inanılmıştır (Şentürk, 1994, s. 164; Şentürk, 2023, s. 92). Göğe yükselerek bütün ilimleri oradan aldığı kabul edilen Hürmüs’ün felsefenin kurucusu olduğu düşünülmektedir (Şentürk, 2023, s. 92). Nuh Tufanı’ndan sonra Hürmüs’ün gökten aldığı bilgilerle Babil şehrini yeniden kurduğu ve bir mağaraya gizlediği ilimlerin Belinus tarafından Aristoteles’e, ondan da Büyük İskender’e verildiği rivayet edilmektedir (Şentürk, 2023, s. 92). Nâ'îlî de Aristoteles’i anarak bunları hatırlatmakta; kendisini Hürmüs’e benzeterek bütün bu vasıflara sahip olduğunu, felsefe bildiğini ifade etmektedir.

Ol Hürmüs-i me’âric-i nutkum ki sözlerüm
Ristoy-ı akıllı hikmet-i ma’nîde lâl eder (İpekten, 2019, s. 32)

Nâ'îlî, “Kasîde-i Sûriyye Der-sitâyîş-i Vezîr-i A’zam Hezâr-pâre Ahmed Paşa” başlıklı kasidesinde Hezâr-pâre Ahmed Paşa’yı överken Aristoteles ile onun arasında zekâ ve bilgi bakımından bir kıyaslama yapmakta ve “Eğer fesahat ilminde Aristo (bile) olsaydı; tahmini yanlış, düşüncesi sakat, görüşü hatalı olurdu.” sözleriyle mantığın kurucusu, her konuda eser kaleme alan, Retorik’i yazan Aristo’yu yetersiz göstermektedir.

Olursa eger fenn-i fesâhatde Aristo
Tahmîni galat fikri sakat re’yi hatâdur (İpekten, 2019, s. 120)

“Der-medh-i Vezîr-i a’zam Ahmed Paşa” başlıklı kasidesinde Nâ'îlî, “Sen Aristo gibi yönetmesini bilen komutanların doğru halefisin; ilk aklın soyunun haremının ışık saçanı, kılavuzusun.” sözleriyle Ahmed Paşa’yı, Köprülü ailesini, Aristo gibi isabetli, sağlam görüş ve fikirleri olan iyi yöneticiler olarak yüceltmekte; “Sen de onların” halefesin tabiriyle Fâzıl Ahmed Paşa’nın babası Köprülüzâde Mehmed Paşa’ya işaret

etmekte; “akl-ı evvel” ibaresiyle de Ahmed Paşa'nın bu ailenin devam ettiricisi olduğuna değinmektedir. Ayrıca Nâ'îlî, “şebçerâğ” benzetmesiyle ölümsüzlük suyunu zulumat ülkesinde aramaya giden İskender'in karanlığı aydınlatması için Hızır'a verdiği mücevher veya bayrağı (Pala, 1989, s. 5) hatırlatmaktadır.

Halefû's-sıdk-ı müşîrân-ı Aristo-tedbîr
Şeb-çerâğ-ı harem-i dûde-i 'akl-ı evvel (İpekten, 2019, s. 153)

Nâ'îlî, Veziriazam Mehmed Paşa'yı bir kasidesinde överken onu “Aristo tabiatlı” olarak nitelendirmektedir. “Kalemiyye der-medh-i Defterdâr Hattât Mehmed Paşa” başlıklı kasidesinde kalem ile Aristo'nun aynı dili konuştuklarını söyleyerek Aristo için “hikmeti süsleyen” tabirini kullanmakta; “Der-medh-i Vezîr-i a'zam Fâzıl Ahmed Paşa İbn-i Köprülü” başlıklı kasidesinde Fâzıl Ahmed Paşa'yı överken Aristo ve İskender'i “iş bilir, işten anlar; İskender'e yakın, İskender gibi” ifadelerle zikretmektedir.

Zihî vezîr-i Aristo-meniş ki sözlerinin
Nizâm-ı devlete her harfi bir kitâb olmuş (İpekten, 2019, s. 147)

“Ne hoş ne güzel Aristo tabiatlı vezir, devlet düzenine her harfi bir kitap olmuş.”

Sezâ degil mi husûsâ bu denlü ta'rife
Ki hem-zebân-ı Aristo-yı hikmet-ârâdur (İpekten, 2019, s. 161)

“Bilhassa hikmeti süsleyen Aristo ile aynı dili konuşan (kalemi), böyle tarif etmek yakışmaz mı?”

Gösterdi halka şevket-i Dârâyı rûzgâr
Ristoy-ı kâr-dân u Sikender-rehîn ile (İpekten, 2019, s. 201)

“Zaman, halka Dârâ'nın ihtişamını, işi bilen Aristo ve İskender'in rehberliğiyle gösterdi.”

“Der-sitâyiş-i nihâl-i sebze-zâr-ı siyâdet serv-i cûybâr-ı sa'âdet umde-i zümre-i evlâd-ı Nebî zübde-i âl-i Resûl-i izzî serîr-i izz ü Şerefîn emîr-i ser-bülendi Hazret-i Sun'î-zâde” başlıklı kasidesinde Nâ'îlî, kaleme hitaben “Âriflerin meclisine gelsen Bercis ve Aristo'sun, ehil olmayanlara yakın olsan hiçbir şey bilmezsin.” diyerek kalemin, cahillerin elinde bir anlam ifade etmeyeceğine sadece bilgi ile anlam kazanacağına vurgu yapmaktadır.

Gelsen 'urefâ bezmine Bercîs ü Aristo
Nâ-ehle karîn olsan eger hiç ne-dânsın (İpekten, 2019, s. 182)

“Der-sitâyiş-i Re'isü'l-küttâb Şâmîzâde” başlıklı kasidede Şâmîzâde'nin devlet makamındaki gerekliliğine “Tıpkı İskender'in yüceliği için Aristo'nun gerekliliği gibi o şerefli kişi devletin olmazsa olmaz sebebidir.” diyerek dikkat çeken Nâ'îlî, Aristo'nun büyük hükümdar İskender'in hocası olduğunu ve yüceliğinin Aristoteles sayesinde gerçekleştiğini dile getirmektedir. Fârâbî'ye göre varlık hakkında, “zorunludur, mümkündür” şeklinde sadece iki ifade kullanılabilir. Özü itibarıyla zorunlu varlığın (vâcibü'l-vücûd) bir an için yok sayılması mantıkî bir imkânsızlığa yol açmakta ve varlığın oluşumunu, genel varlık planındaki düzen ve meydana gelen birçok olayı izah edilemez hâle getirmektedir. Mümkün varlık ise özü itibarıyla zorunlu olmayandır ve onun yokluğu genel varlık düzenini bozmamaktadır. Ancak mümkün varlıkların da bir sebebi bulunmakta ve bunlar da varlıklarını başkasından almaktadırlar (Kaya, 1995a, s. 154). Nâ'îlî de Fârâbî'nin bu görüşünü, İskender-Aristoteles benzetmesiyle vermektedir.

Devletün elzem-i esbâbıdur ol zât-ı şerîf
Lâzım-ı şevket-i İskender ise Ristâlîs (İpekten, 2019, s. 223)

Sonuç

17. yüzyıl şairlerinden ve Sebk-i Hindî'nin en önemli temsilcilerinden olan Nâ'îlî, öncelikle Arap ve Acemlerin tarihî, kültürü ve edebiyatından, çeşitli dinî, tasavvufî kaynaklardan ve yerel malzemelerden faydalanmakla birlikte özellikle duygu ve düşüncelerini, yaşadıklarını, döneminin siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullarını, kültürel özelliklerini, İslam'ın hikmet ve felsefesinden, Antik Yunan filozoflarının felsefî görüşlerinden beslenerek şiirlerinde kendi hikemî bakış açısıyla işlemiştir. Nâ'îlî, klasik Türk şiirinde akıl ve mantığın timsali olarak anılan Antik Yunan filozofları Platon (Eflâtûn) ve Aristoteles (Aristô)'i, övgü veya yergilerinde sadece bir

benzetme ve mecaz unsuru olarak ele almamış; onların felsefî düşünce tarzlarını yaptığı farklı benzetme, mecaz ve hayallerle belli ölçülerde ifade etmiştir.

İslam dünyasının hikmet anlayışı üzerinde, Antik Yunan felsefesinin etkili olduğu bilinmektedir. Nâ'îlî de *Dîvân*'ında Yunan felsefesinden beslendiğini, şiiirlerinin alt zemininde Antik Yunan filozoflarının düşünce tarzlarının yattığını özel ad ve kavramları kullanarak hissettirmiştir.

Mutasavvıf bir şair olmamakla birlikte dinî, tasavvufî unsurlara şiiirlerinde yer veren Nâ'îlî, özellikle ilahî aşk yolundaki başarısızlığını, vahdet-kesret arasındaki geliş gidişini anlatırken suskunluğu tercih eden, Tanrısal şiiiri ve deliliği üstün tutan, bu dünyanın gerçek olmadığını düşünen Platon ile kendisi arasında ilgi kurmuştur. Şairlik alanındaki başarısından, kudretinden, dil ve üslup özelliklerinden söz ederken ise Nâ'îlî, genellikle aklı, bilgiyi, mantığı esas alan, retoriğin kurallarını belirleyen Aristoteles ile kendisi arasında benzerlik olduğuna vurgu yapmıştır.

Nâ'îlî şiiirlerinde sıklıkla Platon'u "akl, aşk, âşüfte, bezm, bî-nutk, cünûn, dil, fitnat, hikmet, hâmûş, hum, isti'dâd, kemâl, lâl, meclis, mecnûn, meftûn, rûşd, sadr, sebak, şâgird, şu'ûr, tıfl, üstâd, zamîr-sûz" sözcükleriyle tenasüp oluşturacak şekilde sadece aklın timsali olarak değil bir aşk, gönül ehli gibi ele almış ve özellikle onun mistik kişiliğine dikkat çekmiştir. Ayrıca Nâ'îlî, şiiirlerinde Platon'un ruh, varlık, mekân, eğitim, dil ve siyaset ile ilgili felsefî görüşlerine yer vermiştir.

Nâ'îlî, Aristoteles'i şiiirlerinde sıklıkla "akl, fıkır, fenn, fesâhat, hikmet, İskender, istidlâl, kâr-dân, kitâb, meniş, nutk, reşid, re'y, söz, suhen, tahmîn, te'yid, zebân" sözcükleriyle anarak aklın, bilginin, ileri görüşün, tedbirin, retoriğin, mantığın timsali olarak söz konusu etmiş; İskender'in hocası olmasını, kapalı üslubunu, madde-suret teorisini hatırlatmıştır.

Nâ'îlî, akıl ve mantıkla hareket ederek anlaşılması zor, kapalı bir üslupla hikmet barındıran mantıkî-tasavvufî şiiirler kaleme aldığını, simgesel dil kullandığını; bu üslup özelliğinin de Aristoteles, hikmet ve felsefe bilgisinden kaynaklandığını dolaylı olarak dile getirmiş; şiiirlerindeki manaların sembollerden yola çıkılarak çözülebileceğini, şiiirlerinin mantıkî-tasavvufî nitelikte olmasından ötürü felsefî yaklaşımları gerektiğini ima etmiştir.

Geçmişte ve günümüzde Nâ'îlî'ye dair yapılmış bazı çalışmalar dışında genellikle Nâ'îlî'nin hikemî, felsefî söyleyiş tarzı göz ardı edilmiş; şairliği ve şiiir özellikleri sadece Sebk-i Hindî'ye dayandırılmış; diğer Sebk-i Hindî şairleri veya klasik Türk şairleri gibi değerlendirilmiş; şiiirlerinde hikmet ve felsefeye dair bir alamet bulunmadığı, bilindik şeyleri tekrardan öteye gidemediği, bir yenilik katmadığı belirtilmiştir. Oysaki Nâ'îlî, hikmet ve felsefeye İslam düşünürleri gibi yaklaşmış; *Dîvân*'ında sadece kişisel sıkıntılarını değil Osmanlı Devleti'nin her alanda karşılaştığı zorlukları ve toplumsal bozulmayı, dinî, tasavvufî, hikemî hatta felsefî bir bakış ile ele almış; İslam düşünürlerinin, Platon ve Aristoteles'in görüşlerini, kendi hikemî bakış açısıyla birleştirerek şiiirlerinin derinliğinde işlemiş; dünyayı, dönemi, hayatı, insanı bir hakîm ve felsefeci edasıyla sorgulamıştır.

Nâ'îlî, az olmakla birlikte gazellerinde Platon ve Aristoteles üzerinden yaptığı benzetmelerle klasik Türk şiiirinde alışlagelmiş sevgili ve âşık tipine farklı vasıflar yüklemiş; bilgi ve olgunluğu, bir âşıklık sebebi olarak göstermiş; bir nevi akla, bilgiye, bilgeliğe, erdeme verdiği değere dikkat çekmiştir.

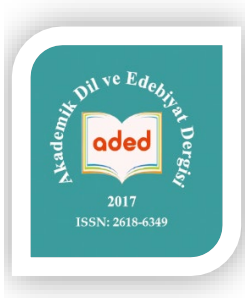
Nâ'îlî, bütün bu dil ve üslup özellikleriyle kendi döneminde klasik Türk şiiirine yeni bir söyleyiş tarzı; kısmen de olsa hikemî, felsefî bir derinlik katmıştır.

Kaynaklar | References

- Arpaguş, S. (2023). *İsmâîl Rusûhî Ankaravî minhâcû'l-fukarâ mevlevî âdâb ve erkânı & tasavvufî istilâhları*. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Babacan, İ. (2012). *Klâsik Türk şiirinde sebk-i Hindî (Hint üslûbu)*. Akçağ Yayınları.
- Cebecioğlu, E. (1997). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. Rehber Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Çiçekdağı, C. (2016). Aristoteles'te mantık kavramı ve temel akıl yürütme çeşitleri. *MSKU Eğitim Fakültesi Dergisi MSKU Journal of Education*, 3(1), 55-63.
- Demirli, E. (2004). *Abdürrezzak Kâşânî tasavvuf sözlüğü letâifü'l-a'lâm fî îşarâtı ehli'l-ilhâm*. İz Yayıncılık.
- Devellioğlu, F. (1986). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Aydın Kitabevi.
- Durusoy, A. (1999). İbn Sinâ (felsefesi). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (20. Cilt, ss. 322-331) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Fazlıoğlu, İ. (1998). Hendese (Osmanlı dönemi). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (17. Cilt, ss. 199-208) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Fazlıoğlu, İ. (2004). Mesâha. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (29. Cilt, ss. 261-264) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İnce, A. (2015). *Ni'metullâh Ahmed lûgat-i Ni'metu'llâh*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İpekten, H. (2019). *Nâ'îlî-i Kadîm Dîvânı*. 28 Şubat 2026 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/67155.naili-i-kadim-divanipdf.pdf?0> adresinden erişildi.
- İpekten, H. (1991). *Nâilî hayatı sanatı eserleri*. Akçağ Yayınları.
- İsen, M. & Kurnaz, C. (1992). XVII. yüzyıl divan edebiyatı. *Türk Dünyası El Kitabı*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Kanar, M. (2000). *Farsça – Türkçe sözlük*. Deniz Kitabevi.
- Kara, İ. (2003). *Tasavvuf İstîlâhları literatürü ve Seyyid Mustafa Râsim Efendi'nin ıstîlâhât-ı insân-ı kâmil'i*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kara, M. (1998). Hikmet (tasavvuf). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (17. Cilt, ss. 518-519) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Karadeniz, O. (1998). Heyûlâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (17. Cilt, ss. 294-295) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kaya, M. (1991). Aristo. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (3. Cilt, ss. 375-378) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kaya, M. (1995a). Fârâbî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (12. Cilt, ss. 145-162) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kaya, M. (1995b). Felsefe. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (12. Cilt, ss. 311-319) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kırkkılıç, A. & Sancak, Y. (2009). *Ahterî-i kebir Ahterî Mustafa efendi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Koç, M. & Tanrıverdi, E. (2015). Hukm. *Vankulu lûgati Vankulu Mehmed Efendi*. (2. Cilt, s. 2031) içinde. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

- Koç, M. & Tanrıverdi, E. (2015). El-hakîm. *Vankulu lügati Vankulu Mehmed Efendi*. (2. Cilt, s. 2031) içinde. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Kur'ân-ı Kerîm ve açıklamalı meâlî* (1993). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kutluer, İ. (1996). Gâiyyet. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (13. Cilt, ss. 292-295) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kutluer, İ. (1998). Hikmet. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (17. Cilt, ss. 503-511) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kutluer, İ. (2000a). İnsan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (22. Cilt, ss. 320-323) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kutluer, İ. (2000b). İlim. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (22. Cilt, ss.109-114) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kutluk, İ. (1963). Nâilî-i Kadîm'in sanatı ve kişiliği. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, (20), 269-305.
- Küken, G. (2001). *Ortaçağ'da eğitim felsefesi*. Alfa Yayınları.
- Mengi, M. (1987). *Divan şiirinde hikemî tarzın büyük temsilcisi Nâbî*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Mengi, M. (2005). *Eski Türk edebiyatı tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Muallim Naci (1995). *Lugat-ı Naci*. Çağrı Yayınları.
- Olguner, F. (1994). Eflâtun. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (10. Cilt, ss. 469-476) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Onay, A. T. (1992). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı* (Haz. Cemal Kurnaz). Akçağ Yayınları.
- Öngören, R. (2011). Tasavvuf. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (40. Cilt, ss. 119-126) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. (II Cilt). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parlatır, İ. (2014). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Yargı YŞayınevi.
- Süveysi, M. (1998). Hendese. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (17. Cilt, ss. 196-199) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Şemseddin Sami (1987). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şen, Y. (2024). *Şiiri böyle söyler üstâd Türk edebiyatında Nâ'îlî-i Kadîm mektebi*. DBY Yayınları.
- Şenödeyici, Ö. (2011). *Naili divanı sözlüğü [bağlamli dizin ve işlevsel sözlük]*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şentürk, A. A. (2016). Aristo. *Osmanlı şiiri kılavuzu*. (1. Cilt, s. 348) içinde. DBY Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2020). Felek. *Osmanlı şiiri kılavuzu*. (4. Cilt, s. 360) içinde. DBY Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2020). Eflâtun. *Osmanlı şiiri kılavuzu*. (4. Cilt, s. 31) içinde. DBY Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2023). Hürmüs. *Osmanlı şiiri kılavuzu*. (7. Cilt, s. 92) içinde. DBY Yayınları.
- Şentürk, A. A. (1994). Osmanlı edebiyatında felekler, seyyare ve sabiteler (burçlar). *Türk Dünyası Araştırmaları*, 90, 131-180.
- Taş, N. (2021). Sudûr nazariyesini savunan ilk dönem İslam filozoflarının kötülük problemi bağlamında

- başvurdukları temel kavramlar. *Akademik Platform İslami Araştırmalar Dergisi*, 5(2), 327-350.
<https://doi.org/10.52115/apjir.948264>
- Taşdelen, V. (2016). Felsefî bir söylem biçimi olarak susku. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (70), 75-84.
- Tek, A. (2025). *Tasvuvî terbiyenin mertebeleri menâzilü's-sâirîn şerhi Abdürrezzak Kâşânî*. Dergâh Yayınları.
- Topakkaya, A. & Karakaya, E. (2014). Ruh kavramı bağlamında Platon-Aristoteles karşılaştırması. *SistematiK Felsefe Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Topakkaya, A. & Soyalı, F. (2014). Varlık felsefesi bağlamında Platon-Aristoteles mukayesesi. *SistematiK Felsefe Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Topakkaya, A. & Şahin, Ö. (2014). Siyaset felsefesi bağlamında Platon-Aristoteles karşılaştırması. *SistematiK Felsefe Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Topakkaya, A. (2014). Dil felsefesi bağlamında Platon-Aristoteles karşılaştırması. *SistematiK Felsefe Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Topakkaya, A. (2014). Eğitim felsefesi bağlamında Platon-Aristoteles karşılaştırması. *SistematiK Felsefe Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Topakkaya, A. (2014). Estetik ve sanat felsefesi bağlamında Platon-Aristoteles karşılaştırması. *SistematiK Felsefe Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Topakkaya, A. (2014). Mekân kavramı bağlamında Platon-Aristoteles karşılaştırması. *SistematiK Felsefe Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Topaloğlu, B. & Çelebi, İ. (2022). *Kelâm terimleri sözlüğü*. İSAM Yayınları.
- Toparlı, R. (2000). *Ahmet Vefik Paşa lehce-i Osmânî*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tökel, D. A. (2000). *Divan şiirinde mitolojik unsurlar*. Akçağ Yayınları.
- Türkçe sözlük* (2005). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uludağ, S. (1977). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Marifet Yayınları.
- Yakıt, İ. (1993). *İbn Sînâ felsefesi ve ortaçağ Avrupasındaki etkileri*. Ötüken Yayınları.
- Yavuz, Y. Ş. (1998). Heyûlâ (kelâm). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (17. Cilt, ss. 295-296) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yavuz, Y. Ş. (2000). İlham. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (22. Cilt, ss. 98-100) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yavuz, Y. Ş. (2001). Kader. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (24. Cilt, ss. 58-63) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yekbaş, H. (2010). Divan şiirinde Yunanî şahsiyetler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(15), 281-300.
- Zavotçu, G. (2006). *Divan edebiyatı kişiler – kişilikler sözlüğü*. Aydın Kitabevi Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Ayfer Tunç'un "Dünya Ağrısı" Romanında Yas, Melankoli ve Benliğin Kırılğanlığı

Mourning, Melancholia, And The Fragility Of The Self In Ayfer Tunç's Novel "Dünya Ağrısı"

Ayşe TEPEBAŞI

Dr. Öğr. Üyesi • Karabük Üniversitesi • Safranbolu Türker İnanoğlu İletişim Fakültesi • Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
aysetepebasi@karabuk.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0003-4921-3202> • <https://ror.org/04wy7gp54>

Atıf | Citation: Tepebaşı, A. (2026). Ayfer Tunç'un "Dünya Ağrısı" Romanında Yas, Melankoli ve Benliğin Kırılğanlığı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 650-667
<https://doi.org/10.34083/akaded.1956602>
<https://izlik.org/JA29DU64MP>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 20.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 20.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Melankoli, Antik Yunandan günümüze uzanan süreçte farklı disiplinlerin ilgi alanına giren ve anlamı zamanla değişerek genişleyen bir kavramdır. İlk dönemlerde "kara safra" ile açıklanan bu durum, Orta Çağ'da ruhsal durgunluk ve isteksizlikle ilişkilendirilmiş; Rönesans'ta yaratıcılıkla birlikte düşünülmüş, modern dönemde ise daha çok ruhsal bir çözülme hâli olarak ele alınmıştır. Freud'un "Yas ve Melankoli" çalışması, kavramın kuramsal sınırlarını belirginleştiren temel metinlerden biridir. Freud'a göre melankoli, kayıp nesnenin benlik içinde yarattığı yıkımla ortaya çıkar ve öznenin kendine yönelen suçlamalarıyla derinleşir. Modern Türk romanında melankoli, bireyin iç dünyasına odaklanan anlatılarda sıkça karşılaşılan bir izlektir. Ayfer Tunç'un *Dünya Ağrısı* romanı, bu yönüyle dikkat çeken metinlerden biridir. Eserde "dünya ağrısı" bir suç deneyiminin ardından benliğini korumakta zorlanan bireyin yaşadığı iç çözülme üzerinden verilir. Yasın tamamlanamaması, anlatı ilerledikçe melankolik bir duruma dönüşür; geçmişle kurulan ilişki, kesintili ve huzursuz bir hatırlama biçimi içinde sürer. Bu çalışmada roman, yas ve melankolinin oluşum süreçleri dikkate alınarak psikanalitik bir çerçevede incelenmiştir. Metin çözümlemesinde bastırma, suçluluk ve rüya gibi unsurlar merkeze alınmış; değerlendirmelerde Freud'un yanı sıra Kristeva ve Borgna'nın yaklaşımlarından da yararlanılmıştır. İnceleme sonucunda Mürşit'in melankolik yapısının, bastırılmış suç deneyimi ve buna eşlik eden iç yönelimlerle kurulduğu görülmüş olup bireysel hafıza ile toplumsal unutmaya arasındaki gerilimin anlatıda belirleyici bir rol oynadığı anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı, Ayfer Tunç, Melankoli, Yas, Psikanaliz, Benlik

Abstract

Melancholia is a concept whose meaning has expanded and transformed across different disciplines from Ancient Greece to the present day. Initially associated with "black bile," melancholia was linked to spiritual stagnation and passivity in the Middle Ages, associated with creativity during the Renaissance, and later interpreted in modern thought as a form of psychological disintegration. Sigmund Freud's Mourning and Melancholia is regarded as one of the foundational texts defining the theoretical framework of the concept. According to Freud, melancholia emerges through the destruction caused by the lost object within the ego and deepens through the subject's self-directed accusations. In modern Turkish fiction, melancholia frequently appears in narratives centered on the individual's inner world. Dünya Ağrısı is one of the notable examples in this respect. In the novel, "world pain" is presented through the inner collapse experienced by an individual struggling to preserve his sense of self after a traumatic act of violence. As mourning remains unresolved, it gradually transforms into a melancholic structure, while the past continues to persist through fragmented and uneasy acts of remembering. This study examines the novel within a psychoanalytic framework by focusing on the processes of mourning and melancholia. Elements such as repression, guilt, and dreams are placed at the center of the analysis, while the approaches of Freud, Kristeva, and Borgna are used as the main theoretical references. The findings reveal that Mürşit's melancholic structure is shaped through repressed guilt and inward withdrawal, and that the tension between individual memory and collective forgetting plays a decisive role in the narrative.

Keywords: Modern Turkish literature, Ayfer Tunç, Melancholia, Mourning, Psychoanalytic, Self

Giriş

Melankoli, kayıp deneyimi karşısında ortaya çıkan ruhsal tepkileri açıklamak üzere farklı disiplinlerde ele alınmış köklü bir kavramdır. Modern edebiyatta bireyin iç dünyasını merkeze alan anlatıların yaygınlaşmasıyla birlikte melankoli, psikolojik bir durumun ötesinde varoluşsal bir deneyim olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Kavramın kökeni Antik Çağ'a uzanır. Beden sıvıları kuramı çerçevesinde açıklanan melankoli, Hippocrates tarafından "kara safra"nın fazlalığıyla ilişkilendirilir. Bu yaklaşımda melankoli, bedensel bir dengesizliğin ruhsal düzlemdeki yansıması olarak kabul edilir. İlk Çağ'da kimi zaman ayrıcalık göstergesi olarak kabul edilen melankoli, Orta Çağ'da belirgin bir dönüşüm geçirerek dinsel bir çerçevede ele alınır. Dante'nin melankolik bireyleri "kavrayışın hayrını yitirmiş kederli deliler" (Kristeva, 2009, s. 16) olarak tanımlaması ve onları cehennem ehli arasında göstermesi bu yaklaşımın çarpıcı örneklerinden biridir. Bu dönemde tembellik, umutsuzluk ve iç kapanma gibi duygularla ilişkilendirilen melankoli, ruhsal bir hâl olmanın ötesinde ahlaki ve dinsel bir sapma olarak da değerlendirilir.

Rönesans’la birlikte melankoliye yüklenen anlam değişir. Kavram, olumsuz bir hastalık olarak görülmekten uzaklaşarak düşünsel derinlik ve yaratıcı üretimle ilişkilendirilir. Özellikle sanatçı ve düşünür figürüyle özdeşleşen melankoli, üretkenliğin bir kaynağı olarak değerlendirilir. Bu doğrultuda melankoli, bireyin iç dünyasındaki kırılmaları ve çatışmaları yaratıcı bir potansiyele dönüştüren bir hâl olarak yorumlanır.

Aydınlanma Çağı’nda dinsel ve metafizik açıklamaların yerini akıl, deneyim ve insan doğası merkezli yaklaşımlar alır. Bu dönemde melankoli, Tanrı’dan uzaklaşmanın ya da ahlaki bir sapmanın sonucu olarak görülmek yerine, bireyin zihinsel ve duygusal işleyişiyle ilişkilendirilen bir olgu hâline gelir (Teber, 2022, s. 223). Böylece melankoli, giderek daha seküler ve bilimsel bir perspektif içinde açıklanır.

19. yüzyıldan itibaren melankoli, bireyin içsel çatışmaları ve çözümleyemediği kayıplarıyla birlikte düşünülür. Ruhbilimin gelişmesiyle birlikte kavram, depresyonla ilişkili bir durum olarak tanımlanır ve psikolojinin temel inceleme alanlarından biri hâline gelir. Psikolojinin bir bilim dalı olarak kurumsallaşmasıyla birlikte melankoli, rastlantısal gözlemlerle değil sistematik biçimde incelenmeye başlanır. Bu alandaki temel açıklamalar psikanalizin kurucusu Sigmund Freud’un görüşleri etrafında şekillenmiştir. Freud’un 1917 yılında yayımlanan “Yas ve Melankoli” başlıklı makalesi, yas ve melankoliyi birbirine yakın iki ruhsal deneyim olarak ele almıştır. Bu iki deneyimin benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyan Freud, aynı zamanda kendisinden sonraki ruh bilimciler için temel bir referans noktası oluşturmıştır.

Freud’a göre yas, “sevilen bir kişinin ya da onun yerine konmuş vatan, özgürlük, bir ideal vb. gibi soyut bir değerın kaybedilmesine gösterilen bir tepkidir” (2021, s. 10). Bu süreçte birey, kaybedilen nesneyle kurduğu bağı aşamalı olarak geri çeker ve benliğini yeniden düzenler. Yas sürecinde yoğun acı ve içe yönelme görülse de öznenin gerçeklikle bağı bütünüyle kopmaz; kaybın kabullenilmesiyle birlikte benlik yeni bağlar kurabileceği bir alan kazanır (Freud, 2021, s. 10). Dolayısıyla yas, tamamlanabilir bir süreçtir.

Freud, melankoliyi yasın işleyişinden hareketle açıklar. Her iki durum da nesne kaybıyla başlar; ancak bazı durumlarda yas süreci sonlandırılmaz ve yerini melankoliye bırakır (2021, s. 10). Bu durumda belirleyici olan, kaybın kendisinden çok benliğin bu kayba verdiği tepkidir. Nitekim dış dünyaya ilginin azalması, sevmeye kapasitesinin zayıflaması ve etkinliklerin engellenmesi her iki hâlde de görülür. Buna karşılık melankolide benlik saygısı belirgin biçimde zedelenir. Freud bu durumu “benlik saygısının, özgüvenin zayıflaması” olarak ifade eder ve melankoliyi yastan ayıran temel unsurun bu benlik yıkımı olduğunu vurgular (2021, s. 10). Bu ayrım, yasın nesneye yönelen ve zamanla tamamlanabilen bilinçli bir süreç olmasına karşılık, melankolinin özneyi kendi benliğine karşı çeviren daha yıkıcı bir mekanizma olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Melankolinin kayıp deneyimi de yasla benzerlik gösterir; ancak burada kayıp çoğu zaman manevi niteliktedir. Nesne fiilen ortadan kalkmamış olmasına rağmen özne için sevgi nesnesi olarak yitirilmiştir. Bu nedenle Freud, melankolinin “bilincine varılmamış bir nesne kaybı” ile ilişkili olduğunu belirtir (2021, s. 11). Kaybın adlandırılmaması, onun benlik içinde işlemeye devam etmesine yol açar. Bu süreçte ego giderek yoksullaşırken melankolik birey, kendisini değersiz, başarısız ve ahlaken aşağı bir varlık olarak görür. Kendine yönelttiği suçlamalar ve özeleştiriler geçmişe yayılır ve zamanla kalıcı bir kendilik algısına dönüşür. Bu sebeple melankoli, sıradan bir yas süreci olmaktan çok “patolojik bir yas süreci”dir (2021, s. 17). Bu ayrım, melankolinin geçici bir kayıp tepkisi olmaktan çok, kendini besleyerek süreklilik kazanan ve öznenin bütün benlik algısını yeniden biçimlendiren bir yapıya dönüştüğünü açığa çıkarır.

Freud’un çizdiği bu çerçeve, kaybın benlik üzerindeki yıkıcı etkisini açıklasa da kaybın neden dile getirilemediği sorusunu yeterince aydınlatmaz; bu noktada Kristeva’nın yaklaşımı tamamlayıcı bir kuramsal zemin sunar. Julia Kristeva, Freud’un melankoli anlayışını genişleterek bu sürecin kökenini ilksel ve adlandırılmayan bir kayıpla ilişkilendirir. (2009, s. 11–12). Kristeva’ya göre bu kayıp dil yoluyla simgeselleştirilemediği için yas içe çöker; özne kendini değersizleştirir ve dünyadan libidinal olarak çekilir. Bu açıdan melankoli, anlamın çöküşü, dilin yavaşlaması ve zaman algısının bozulmasıyla birlikte

ilerleyen bir "yavaş ölüm" deneyimine dönüşür (2009, s. 36–41). Melankolik özne, kaybını adlandıramadığı için onu simgesel düzene aktaramaz; bu durum dilin yavaşlamasına, söylemin tekrarlar etrafında dolaşmasına ve anlatının döngüsel bir yapı kazanmasına yol açar.

Kristeva'nın özellikle vurguladığı noktalardan biri melankoli ile dil arasındaki ilişkidir. Melankolik öznenin söylemi doğrusal ilerlemez; tekrarlar, kesintiler ve döngüsel yapılar dilde belirginleşir. Bu nedenle melankolinin dili, belirli bir hedefe yönelen bir anlatıdan çok aynı noktaya geri dönen bir yapıya sahiptir. Kristeva'nın "monoton melodi" ve "kendini yineleyen ritim" (2009, s. 47–50) olarak tanımladığı bu yapı, dilin akışını kesintiye uğratarak öznenin içine kapandığı sessizliği görünür kılar.

1. Melankoli ve Edebiyat İlişkisi

Melankoli, doğrudan gözlemlenebilen ya da ölçülebilen bir ruh hâinden çok, öznenin iç dünyasında hissettiği ve dile getirmekte zorlandığı bir deneyimdir. Gündelik dil, bu karmaşık yapıyı ifade etmekte çoğu zaman yetersiz kalır. Edebiyat, imge, sembol ve metaforlar aracılığıyla bu deneyimi dile getirme imkânı sunar. Melankoliyle yakın bir ilişki kuran edebiyat, onu salt bir tema olarak kullanmaz, estetik ve anlatısal bir mesele olarak da ele alır (Edinsel, 2021, s. 5). Edebî metinlerde melankoli kimi zaman yaratıcı süreci besleyen bir güç, kimi zaman karakterin ruh hâlini belirleyen bir durum, kimi zamansa metnin genel atmosferini şekillendiren bir izlek olarak ortaya çıkar.

Geleneksel anlatıdan farklı olarak modern edebiyat, odağını bireyin iç dünyasına yöneltir. Bu yönelim, melankolinin estetik bir anlatı nesnesi olmasını sağlar. Klasik anlatılarda toplumsal değerler ve dışsal olaylar ön plandayken, modern anlatı bireyin içsel çatışmalarına, yalnızlığına, parçalanmış benliğine ve dünyayla kurduğu kırılğan ilişkiye odaklanır. Bu özellikler melankoliyi edebî metnin önemli tematik unsurlarından biri hâline getirir. Modern anlatının parçalı, kesintili, iç monolog ve bilinç akışına dayalı anlatım teknikleri, melankolinin karmaşık ve çoğu zaman adlandırılmayan yapısının çözümlemesine de imkân tanır.

Melankolinin edebî metinde bu denli işlenebilir olması, edebiyatın psikolojiyle kurduğu köklü etkileşimden bağımsız düşünülemez. Edebiyat ve psikoloji, odağına "insanı" alan iki disiplin olarak derin bir etkileşim içindedir. Her iki alan da insanı bir bütün olarak ele alarak onun davranışlarının, duygularının ve içsel çatışmalarının kökenlerini anlamlandırmaya çalışır. Yarattığı karakterlere ruhsal bir derinlik kazandırmak isteyen edebiyat, psikolojinin sunduğu kavramsal unsurlardan beslenirken; psikoloji de insan ruhunun karmaşık yapısını çözümlemek için edebî metinlerin sunduğu zengin vaka örneklerinden faydalanır. Bu etkileşim, psikanalizin insan ruhunu bilinçle sınırlamayan ve belirleyici olanın bilinçdışı süreçler ile bastırılmış arzular olduğunu ortaya koyan yaklaşımıyla daha belirgin hâle gelir (Yılmaz, 2024, s. 15). Bu bakış açısı, ilerleyen bölümlerde Mürşit'in ruhsal dünyasının psikanalitik yöntemle çözümlemesine de zemin hazırlar.

Edebiyat ile psikolojinin bu karşılıklı beslenme ilişkisi, psikanalitik okumayı metin çözümlemesinde ayrıcalıklı bir yöntemle dönüştürür. Psikanalitik okumanın edebiyat incelemelerinde önemli bir yöntem olarak kabul edilmesiyle birlikte metnin sadece anlatılan olaylar üzerinden değil, dolaylı biçimde ortaya çıkan bilinçdışı unsurlar üzerinden de değerlendirilebileceği anlaşılmıştır. Anlatıda kullanılan rüyalar, tekrarlar, sessizlikler ve iç monologlar, metnin psikanalitik açıdan incelenmesine imkân tanırken edebî metni de ruhsal süreçlerin sembolik düzeyde yeniden üretildiği bir alana dönüştürür. Terry Eagleton'a göre psikanalitik eleştiri, edebî metnin görünen anlamının ardındaki gizli dinamikleri açığa çıkarmayı amaçlar; metni bilinçdışı arzuların ve bastırılmış anlamların bir ürünü olarak da ele alır (2022, s. 189). Bu görüş, psikanalitik okumanın keyfî bir yorumdan ziyade, metnin anlam katmanlarını çözümlemeye yönelik sistemli bir yöntem olduğunu gösterir (Şahin, 2023).

2. Melankolik Bir Anlatı Olarak Dünya Ağrısı

Ayfer Tunç, 1989'dan itibaren kaleme aldığı eserlerle çağdaş Türk edebiyatında kendine özgü bir anlatı dünyası oluşturmuştur. Roman, öykü, senaryo ve otobiyografik metinleriyle çok yönlü bir yazarlık profili ortaya koyan yazar, çağdaş bireyin sevgisizliğini, yalnızlığını, aidiyetsizliğini, aile içi çatışmalarını, ölüm ve fanilik gibi varoluşsal sorunları merkeze alan metinler üretmiştir. Yazar, kurmaca dünyasını gündelik hayatın görünmez ayrıntıları üzerine inşa eder. Roman ve öykülerinde karakterleri, anlatıyı

ilerleten figürler olmaktan çok geçmişleri, travmaları ve içsel çatışmalarıyla birlikte ele alan sanatçı, bu yaklaşımıyla araştırmacılara psikanalitik çözümlemeye elverişli metinler sunar.

Ayfer Tunç'un anlatı dünyasında gündelik hayat sıradan akışıyla yer alır. Handan İnci'nin ifadesiyle, "Ayfer Tunç edebiyatının can damarı 'hayat'ın kendisidir. Üzerinde çok da düşünmeden yaşadığımız gündelik hayat, Ayfer Tunç için her inişinde yeni bir hikâyeye çıktığı maden kuyusu gibidir" (2017, s. 9). Tunç, metinlerinde karakterleri olduğu gibi aktarmaz; onları geçmişleri, travmaları, içsel çatışmaları ve bastırılmış duygularıyla ele alır. Metinlerini kaleme alırken sadece dış gözlemlerden faydalanmayan sanatçı, kendi deneyimlerini de kullanarak anlatıyı şekillendirir. İnci'nin belirttiği gibi Ayfer Tunç'un edebî anlayışı "görülenin" aktarımının yanı sıra "yaşananın" metne dâhil edildiği bir yapıya dayanır (2017, s. 9). Söz konusu bu özellikler Tunç'un eserlerinin okurda yabancılaşma hissi uyandırmasına engel olur. Kendi hayatından izler bulan okur, aynı zamanda başkalarının hayatlarına da tanıklık eder.

Anlatıya dayalı eserlerinde aşk, ölüm ve yalnızlık gibi temaları ele alan sanatçı, yalnızlığı sıradan bir izlek olarak değil, bireyin varoluşunu gerçekleştirmesinin önkoşulu olarak ele alır. Yazar, yalnızlık ve aşkı iç içe geçmiş izlekler hâlinde sunar. Eserlerinde aşk teması, bir yandan bireyin yalnızlığını sağaltırken, diğer yandan onun bu duyguyla yüzleşmesine olanak sağlar. Tunç'un eserlerinde öne çıkan bir diğer izlek, merhamet ve vicdan kavramları etrafında şekillenen etik duyarlılıktır (İnci, 2017, s. 13). Yazar, bu temaları dramatik bir gösteriye dönüştürmeden anlatının doğal yapısı içinde sunar. Murat Gülsoy'un da ifade ettiği gibi, "Ayfer Tunç'un yazarlığı hiçbir zaman sadece insanların dramatik hikâyelerini anlatmaktan ibaret olmamıştır. İçinde yaşadığı coğrafyanın kaderi her zaman temel meselelerinden biri olmuştur" (2017, s. 22). Bu ifade, Ayfer Tunç'un karakterlerinin bulunduğu coğrafya ve toplumsal koşullara göre şekillendiğini yansıtır. Nitekim Burcu Şahin (2017) de *Dünya Ağrısı* romanını yas ve melankoli kavramları etrafında ele almıştır; bu çalışma ise söz konusu okumayı mekân ve baba figürü gibi ek eksenler üzerinden genişleterek daha kapsamlı bir psikanalitik çözümleme sunmayı amaçlamaktadır.

Eserlerinde bireyin iç dünyasına odaklanan Ayfer Tunç, karakterlerini çoğunlukla suçluluk, utanç, bastırılmış duygular ve kayıp sonrasında yaşanan travmalar üzerinden kurgular. Bu karakterlerin geçmişle kurdukları problemlili ilişki, geri dönüşler, tekrarlar ve iç monologlar aracılığıyla belirginleşir. Yazar, eserlerinde hayatla ve varoluşla sorun yaşayan bireylerin iç dünyasını merkeze alır. Bu kişiler çoğu zaman içlerinde büyük bir boşluk duygusu taşır; ancak bu eksikliği adlandıramaz ya da kaynağını belirleyemezler. Böylece karakterlerin ruhsal yapısı, Freud'un melankoli tanımıyla benzerlik taşır. Freud'un tanımıyla örtüşen bu yapıda melankoli, tanımlanamayan bir kaybın benliğe yönelmesiyle şekillenir. Benlik saygısında belirgin bir düşüşün olduğu bu süreçte yoksullaşan benlik, kendine karşı suçlayıcı bir dil geliştirir. Tunç'un bazı karakterleri de benzer biçimde, kaynağını tam olarak adlandıramadıkları bir eksiklik duygusuyla yaşar. Topluma ve kendine yabancılaşan bu karakterlerde yalnızlık derinleştikçe içe kapanma, kendini suçlayıcı bir söylem geliştirme ve yaşamla kurulan bağın zayıflaması gibi melankolinin tipik belirtileri görülür. Bu özellikler, Ayfer Tunç'un eserlerinin psikanalitik ve melankolik okumalar için elverişli bir yapıya sahip olduğunu düşündürür.

Ayfer Tunç'un bireyin iç dünyasına odaklanan anlatı anlayışı *Dünya Ağrısı* romanında daha da belirgin hâle gelir. İlk baskısı 2014 yılında yayımlanan roman, İç Anadolu'da¹ adı verilmeyen bir kasabada bulunan bir otelde geçer. Anlatı zamanı olarak kış mevsiminin seçildiği eserde ritim yavaş ve ağırdır. Tunç'un diğer romanlarına göre daha içe dönük olan bu romanda, başkarakter Mürşit'in yaşadığı iç sıkıntısı ve hayata karşı sergilediği sessiz direnç anlatının merkezinde yer alır. Kendisine dayatılan meslek, evlilik ve aile rollerini benimseyemeyen Mürşit, dış dünyayla bağı zayıf ve geçmişle sürekli hesaplaşan bir karakterdir. Bu özellikler, onun "melankolik özne" olarak değerlendirilmesini mümkün kılar.

1 Ayfer Tunç'un romanda kullandığı tek somut yer adı Maraş'tır. Yazarla yapılan bir röportajda, romanda olayların geçtiği yerin açıkça belirtilmediği; metindeki unsurların ise İç Anadolu'daki herhangi bir şehre işaret ettiği ifade edilir (İnci, 2014, s. 313).

Eserlerinde birey ve toplumu bir bütün olarak ele alan yazar, Mürşit'in içsel sıkıntısını varoluşsal sebepler, çocukluk deneyimleri ve linç gibi kolektif travmalar ile ilişkilendirir. Böylece Mürşit'in hissettiği kişisel melankoli, tarihsel ve toplumsal bir bağlam içinde anlam kazanır. *Dünya Ağrısı*, Ayfer Tunç'un romanları arasında bireyin ruhsal çözülüşünü en yoğun biçimde işleyen metinlerden biridir. Yazarın önceki romanlarında daha geniş bir biçimde ele alınan toplumsal meseleler, aile içi çatışmalar ve aidiyet sorunları bu romanda daha sınırlı bir çerçevede incelenir. Tek bir karakterin iç dünyasına yoğunlaşan romanda, olay örgüsünden ziyade karakterin içsel deneyimleri ve ruhsal çözümlemeleri öne çıkar. Bu özellikler, *Dünya Ağrısı*'nı Tunç'un romanları içinde melankolinin en güçlü biçimde işlendiği metinlerden biri hâline getirir.

Dünya Ağrısı'nda melankoli, bireysel bir ruh hâli ya da geçici bir duygu durumu olarak ele alınmaz. Yavaş tempo, tekrarlanan gündelik rutinler, bireyin suskunluğu, yalnızlığı ve eylemsizliği melankoliyi besler. Anlatının bütününe yayılan melankoli, tematik bir izlek olmanın ötesine geçerek ritmi, dili ve sessizliği belirleyen temel bir öğeye dönüşür. Kitaba adını veren "dünya ağrısı" kavramı, bireysel bir iç sıkıntısından ziyade varoluşun bütününe yayılan melankolik bir hâli simgeler. Dünya ile kurulan problemli ilişkinin sonucu olarak ortaya çıkan bu ağrının dindirilmesi mümkün değildir. Romanda bu çaresizlik, "Dünyada dünya ağrısını dindirecek bir yer var mı? Yok. Dünyanın kendisi ağrı" sözleriyle dile getirilir (Tunç, 2014, s. 237). Buradaki "dünya ağrısı" ifadesi Jean Paul tarafından kavramsallaştırılan "Weltschmerz" terimi ile doğrudan ilişkilidir. Weltschmerz her ne kadar Türkçeye "sebepsiz keder" olarak çevrilmiş olsa da "aslında bireyin idealleri ile yaşadığı dünyanın gerçekliği arasındaki onarılamaz mesafeden doğan varoluşsal bir huzursuzluğu ifade eder" (Lidar, 2023, s. 4184). Romanın merkezindeki Mürşit karakteri, Weltschmerz'in bireysel düzlemde somutlaştığı bir öznedir. Onun yaşadığı "dünya ağrısı", somut bir kayıptan çok bastırılmış suçluluk, kendi olamama duygusu ve vicdanla kurduğu problemli ilişkinin bir sonucudur. Bu nedenle Mürşit'in kederi, nesne kaybından çok ideal olandan uzaklaşmanın ve özgür iradenin yitirilmesinin yarattığı eksilme duygusundan beslenir.

3. Melankolik Bir Öznenin İnşası: Mürşit

Dünya Ağrısı romanında melankoli, Mürşit'in ruhsal dünyasında somutlaşan bir varoluş biçimi olarak kendini gösterir. Romanda başkarakterin hissettiği dünya ağrısı, belirli bir nesne kaybından çok geçmişte yaşanan travmatik bir deneyimin ve bastırılmış suçluluğun sonucudur. Mürşit'in çocukluk döneminde tanık olduğu ve içinde yer aldığı linç girişimi onun benliği üzerinde silinmeyen bir iz bırakır. Bu travma, Freud'un melankoli kuramında vurguladığı biçimde öznenin benliğiyle kurduğu ilişkiyi zedeler ve onu giderek içe kapanan melankolik bir özneye dönüştürür.

Mürşit'in melankolisi çocuklukta yaşanan linç olayının yarattığı travmayla yakından ilişkilidir. Linç sırasında eline aldığı beyaz sivri bir taşla hamalı kör eden karakter, bu olaydan sonra kendisini "normal bir insan" olarak göremez. Linç olayından sonra kendisiyle yüzleşmek yerine vicdanını susturmayı seçen Mürşit'in bu tutumu, kendi ahlaki bütünlüğüyle kurduğu bağı zedeler. Yazar, karakterin işlediği bu suçu bilinçli olarak nasıl bastırıldığını şu sözlerle ifade eder: "O an beyrinde bir şalter indi çünkü yaşadığı o an otuz küsur yıl boyunca unutulmak üzere hafızasının dehlizlerine kaçıp saklandı" (Tunç, 2014, s. 310). Bu durum, unutmadan çok suçun bastırılarak hafızanın derinliklerine itilmesiyle ilgilidir. Rüya, tekrarlar ve içe kapanma gibi davranışlar aracılığı ile geri dönen bastırılmış duygular, Mürşit'in kaybı anlamlandıramamasına ve yas sürecini tamamlayamamasına neden olur.

Mürşit'in hissettiği olumsuz duygular, kaybın açık biçimde tanımlanamadığı melankolik yapıyla aynı doğrultudadır. Giorgio Agamben'in melankoliye dair şu tespiti bu yapıyı açıklayıcı niteliktedir: "Melankolide nesne ne mal edilebilir ne de kaybedilir; aksine aynı anda hem sahip olunur hem de kaybedilir" (2007, s. 260). Mürşit, işlediği suçun doğurduğu suçluluk duygusunu benliğinden uzaklaştıramaz. Geçmişle bağını koparamayan, bugüne ise tam olarak uyum sağlayamayan Mürşit, arada kalmışlık duygusuyla mutsuz, huzursuz ve yalnız bir hayat sürer. Suçu ile vicdanı arasında kalan Mürşit, hissettiklerini anlamlandırmakta güçlük çeker. Bu "sıkışmışlık" duygusu, onun dünyaya ait olamama hissini derinleştirir. Nitekim Mürşit, Freud'un tanımladığı biçimde, kaybın nesneye değil benliğe yöneldiği melankolik bir özneye dönüşür.

Benliğin bu içe çöküşü, Mürşit'in kendisine karşı giderek sertleşen bir suçlama dili geliştirmesine neden olur. Kendini "normal olmayan bir adam" olarak tanımlayan Mürşit, çevresindeki insanların hayatını kararttığını ve onların sırtlarında ağır bir yük olduğunu düşünür. Onun içinde bulunduğu bu melankolik hâl, Freud'un sözünü ettiği "benlik yıkımı"yla örtüşür. Nitekim romanda "Bir süredir neşe yutucu biri olduğunu düşünüyordu; yüzünde etrafındaki neşeyi çekip yutan bir kara delik var sanki..." (Tunç, 2014, s. 16) ifadesi, Mürşit'in kendisini neredeyse bir kusur gibi algıladığını yansıtır. Hayatının çürüdüğünü, benliğinin kendisini terk ettiğini ve yaşamın değersizleştiğini düşünen Mürşit, kendi varlığını ailesine yapılmış bir haksızlık gibi algılar. Anlatıcının "Hayatının tamamı, hatta varlığın öncesi bile ailesine yaptığı bir haksızlık gibi görünüyor gözüne" (Tunç, 2014, s. 23) sözleri bu algıyı açık biçimde yansıtır. Karısı ve çocukları ona karşı açık bir suçlama yöneltmemesine rağmen Mürşit kendisini onların "hayatlarını karartan bir gölge" olarak görür ve "evdeki mutsuzluğun sorumlusu" olarak yine kendini suçlar (Tunç, 2014, s. 20). Bu suçlayıcı bakış, melankolik öznenin kendisini çevresine zarar veren bir varlık olarak algılamasıyla paralellik taşır.

Romanda Mürşit, kendi olamamanın acısını derinden hisseden bir karakter olarak kurgulanır. Okuyucu, roman boyunca onun adeta dermansız bir hastalığa yakalanmış olduğu izlenimine kapılır. Borgna'ya göre melankoli, "ruhun çektiği tarifsiz ve keskin bir acıdır. Fiziksel bir hastalık gibi görünmese de benliği içten içe kemiren bir varoluş ağrısıdır" (2023, s. 43-44). Romanda bu ağrı "Ruhu kanser oldu çoktan ama ölemiyor" (Tunç, 2014, s. 23) sözleriyle dile getirilir. "Ruhun kanser olması" ifadesi, melankolinin sıradan bir duygu durumu olmadığını da düşündürür. Yazar "kanseri" metaforunu kullanarak benliği içten içe tüketen ve onun iyileşmesine izin vermeyen melankoli ile bedeni yavaş yavaş ölüme götüren kanser hastalığı arasında bir benzerlik kurar.

Mürşit'e göre dünya da tıpkı onun ruhu gibi hastadır. "Dünya hasta, biz de bu dünyaya mahkûm edilmiş hastalarız" (Tunç, 2014, s. 217) cümlesi, onun dünyaya bakışını açık bir biçimde yansıtır. Kendisi ve dünyayla kurduğu bu olumsuz ilişki, onu giderek derin bir yalnızlığa sürükler. Ait olduğu aileye ve içinde yaşadığı topluma yabancı hisseden Mürşit, kendisini diğer insanlardan farklı görür. Ona göre "normal" insanlar haz veren hayaller kurarken, onun zihninde sadece acı veren düşünceler dolaşır. Bu yabancılaşıma duygusu romanda açık biçimde dile getirilir: "Sanki evine çok uzaktan, dünyanın dışında bir yerden bakıyordu; bu aşırı sevinci, tuhaf heyecanı anlamıyordu. Mutluluğu yaşama yeteneği olmayan, insan formunda bir yabancı madde olduğunu düşündü o an. Buruşturulmuş bir kâğıt, kurutulmuş bir odun parçası, paslanmış işleyen bir motor gibi bir şey, böyle ruhsuz, hissiz, hareketsiz." (Tunç, 2014, s. 35). Bu duygu yalnızca Mürşit'e özgü değildir; Madenci de benzer bir ağırlığı taşır. "Madenci ve ben ve bizim gibiler dünyanın derdi denen soyut, tarifsiz bir yükü çekmeye yazgılıyız" (Tunç, 2014, s. 142). Bu ifade, melankolik öznenin kendisini dünyaya ait hissedememesini ve dünyayı daha çok "başkaları için kurulmuş" bir düzen olarak algılamasını açık biçimde ortaya koyar. Mürşit'in bu yükü "soyut ve tarifsiz" olarak tanımlaması, Freud'un melankoliye ilişkin: "Yasta özne neyi kaybettiğini bilirken, melankolide kaybettiği şeyi tanımlayamaz" (2021, s. 11) tespitiyle örtüşür.

Melankoli çoğu zaman bireyin düşünce ve duygularını paylaşmaktan uzaklaşıp içine kapanmasına yol açar. Bu içe kapanma hâli, Mürşit'in gündelik yaşamına da açık biçimde yansır. Roman boyunca neredeyse hiç hareket etmeyen Mürşit, yaşamını otel ile ev arasındaki yaklaşık iki yüz metrelik dar alanda sürdürür. Şehri ve oteli sevmediği hâlde ne gençliğinde ne de yetişkinlik döneminde burayı terk edebilir. Babadan kalan otel neredeyse bir viraneye dönüşmüş olmasına rağmen onu değiştirecek gücü ve isteği kendinde bulamayan Mürşit'in yaşamı ev ile otel arasında sıkışıp kalır. Bu mekânsal daralma, melankolik öznenin dünyayla kurduğu ilişkinin de giderek sınırlandığına işaret eder. Gaston Bachelard'a göre mekân, "insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biri"dir ve aynı zamanda "insan ruhuna ilişkin bir analiz aleti" olarak işlev görür (2008, s. 37, 29). Mürşit'in içinde bulunduğu dar ve giderek işlevini yitiren mekânlar, onun içe kapanan ruh hâlini ortaya koyar.

Roman boyunca Mürşit, insanlarla iletişim kuracak gücü kendinde bulamaz; eşiyile, çocuklarıyla ve oteldeki çalışanlarla neredeyse hiç konuşmaz, sorulara dahi karşılık vermek istemez. Giderek dünyadan

uzaklaşan, temel ihtiyaçlarını karşılamakta zorlanan Mürşit, yemek, yemek gibi en basit eylemleri bile, kendisini hayata bağlayacağı düşüncesiyle reddeder: "Yiyeceği her lokma sanki onu hayata bağlayacakmış gibi geliyor, oysa bağlanmak istemediği şey hayat" (Tunç, 2014, s. 55). Bu, melankolide sıkça görülen yaşam enerjisinin tükenmesi, eylemsizlik ve dış dünyayla kurulan bağın zayıflamasıyla ilişkilidir.

Melankolik öznenin yaşamla kurduğu ilişkinin en belirgin özelliklerinden biri eylemsizliktir; bu eylemsizlik, öznenin dış dünyayla kurduğu bağın giderek zayıflamasıyla ortaya çıkar. Eugenio Borgna'ya göre melankoli, bireyi derin bir keder duygusuna sürüklemekle kalmaz, onu kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkiden de koparır. Dolayısıyla melankolik özne çoğu zaman kendisini "canlılar arasında bir ölü, ölümler arasında da bir canlı" gibi hisseder (2023, s. 92). Bu ifade, melankolik öznenin ne yaşama tam olarak katılabildiğini ne de ondan bütünüyle kopabildiğini sergiler. Mürşit'in hissettiği yoğun keder ve huzursuzluk bu çerçevede anlam kazanır. Hayattan duyduğu derin yorgunluk ve yabancılaşmaya rağmen ölümü kurtuluş olarak görmeyen Mürşit, eyleme geçecek gücü de kendinde bulamaz. Mürşit'in "Ben kıpırdamıyorum" (Tunç, 2014, s. 229) sözü, onun yaşam ile ölüm arasında kalmış ruh hâlini ve çaresizliğini yansıtmaları bakımından önemlidir. Mürşit'in içinde bulunduğu ruh hâli, melankolinin zamana ve varoluşa ilişkin boyutlarını da açığa çıkarır. Borgna'ya göre melankoli, "özneyi şimdiki zamanın içinde donmuş bir sonsuzluğa hapseder"... "Tek bir âna sıkışan özne için geçmiş ile gelecek arasındaki süreklilik kırılır" (2023, s. 141-143). Bu ifade, melankolik öznenin zamanla kurduğu ilişkinin bozulduğunu ve öznenin süreklilik duygusunu yitirerek tek bir âna hapsedildiğini açığa vurur. Mürşit'in hayata ve zamana uyum sağlayamamasının temel nedenlerinden biri de bu zamansal sıkışmadır. Bu sıkışma hâlinde çıkamayan Mürşit için gelecek anlamını yitirir.

Mürşit'in bu melankolik ruh hâlini çocuklukta yaşadığı travmaya ve bunun sonucunda hissettiği suçluluk duygusuna bağlamak yeterli değildir. Bu aynı zamanda onun varoluşuyla da ilgilidir. Mürşit "Beni böyle ağır ağır bitiren şey, hamurumdaki melaldir..." sözleriyle içinde taşıdığı kederin sonradan yaşanan olayların sonucu olmadığını, varoluşunun bir parçası olduğunu dile getirir (Tunç, 2014, s. 81). Buradaki "hamur" vurgusu, kederin Mürşit'in benliğine sonradan eklenmediğini, aksine onun varlığının kurucu bir bileşeni olduğunu ortaya koyar; bu noktada keder, geçici bir ruh hâli olmaktan çıkarak süreklilik kazanan bir duyguya dönüşür. Dolayısıyla Mürşit'in melankolisi, psikolojik bir dürtü olmanın yanı sıra ontolojik bir nitelik de kazanır.

3.1. Suç, Bastırma ve Rüya

Suç, bastırma ve rüya, öznenin geçmişle kurduğu ilişkinin temel bileşenlerini oluşturur. Bastırılan içerik bellek içinde varlığını sürdürürken, rüyalar bu içeriğin dolaylı biçimde ortaya çıktığı bir alan olarak işlev görür. Bu üçlü yapı, Mürşit'in melankolik ruh hâlinin anlaşılmasında belirleyici bir rol oynar. Mürşit'in yaşantısında suç, bastırma ve rüya birbirini izleyen ve birbirini besleyen bir süreç olarak ortaya çıkar. Bu sürecin başlangıcı, yaklaşık otuz yıl önce, suçluluğu kesinleşmemiş bir hamalın ölümüyle sonuçlanan linç girişimine dayanır. Bu olay sırasında elindeki beyaz ve sivri taşla hamalın gözünü çıkaran Mürşit, bu travmatik deneyimi unutmaya çalışır. Bu suçun yarattığı vicdani yükü taşıyamayacağını anlayan Mürşit, suçu unutabilmek için hafızasında bir "şalter indirdiğini" ve o anıyı "beynin dehlizlerine kaçırdığını" (Tunç, 2014, s. 310) söyler. Mürşit'in bu davranışı Freud'un bastırma kavramıyla açıklanabilir. Freud'a göre bastırma, rahatsız edici bir ruhsal temsili ortadan kaldırmaz, onun bilinç alanına çıkmasını engelleyerek bilinç dışında varlığını sürdürmesine neden olur (2016a, s. 6-13). Bu doğrultuda Mürşit, suçunun bilinç alanına çıkmasını engelleyerek kendini korumaya çalışsa da söz konusu içerik bilinç dışında varlığını sürdürür.

Uzun yıllar bilinç dışında varlığını koruyan suç, kasabada yaşanan benzer bir linç girişimiyle yeniden harekete geçer. Mürşit'in sadece şahit olduğu bu linç girişiminde bu kez hamalın yerini Peynirci alır. Genç bir kadını öldürdüğü iddia edilen Peynirci'ye yönelen şiddet, Mürşit'in bastırarak uzaklaştırdığını düşündüğü hatıralarını tetikler ve travmatik bir biçimde geri dönmesine neden olur. Freud'un ifade ettiği üzere bastırılan içerik, uygun koşullarda yeniden görünür hâle gelir (2016a, s. 6-13). Bu olayla

birlikte bastırılmış suçun temsili olan Cumhuriyet², saklandığı yerden çıkarak Mürşit'in rüyalarına girer: "Cumhuriyet rüyasına ilk defa 9 Eylül gecesi, sabaha karşı girdi... 9 Eylül gecesi polisler peynirciyi yakaladılar" (Tunç, 2014, s. 74, 77). Bu sahne, Mürşit'in suçluluk duygusunun belleğin tetiklenmesiyle yeniden yüzeye çıktığını sergiler. Yaşanan bu durum, bastırılmış suçun bilinçdışı düzeyde nasıl varlığını sürdürdüğünü ve uygun koşullarda nasıl yeniden ortaya çıktığını göstermesi bakımından önemlidir.

Roman, bastırılmış bir suçun bilinçdışı düzeyde geri dönüşünü imgeleyen bir rüya sahnesiyle başlar. Mürşit'in geçmişini henüz bilmeyen okur, onun rüyasına giren ve ona "unuttun mu?" diye soran şeytani bir Cumhuriyet figürüyle karşılaşır. Bu figürün kim olduğu ise ancak romanın sonlarına doğru açıklık kazanır. Peynirci olayından sonra ortaya çıktığı anlaşılan bu figür, rüyalar aracılığıyla neredeyse her gece Mürşit'le iletişime geçer. Rüyalarda giderek canavarlaşan bu figür "vücudu zehirli dikenlerle kaplı" ve "gözleri cehennem andıran korlarla dolu" (Tunç, 2014, s. 9) bir varlık olarak tasvir edilir. Freud'a göre rüyalar, bastırılmış duygu ve arzuların dolaylı biçimde ortaya çıktığı bir alan olup, rüya içeriği çoğu zaman sansürlenmiş ve simgesel bir yapıya sahiptir. Bu nedenle rüya, bastırılan bir arzusun kılık değiştirmiş bir doyumunu olarak değerlendirilir. (2016b, s. 249-326). Gustav Jung ise rüyayı, bilinçdışının kendi dinamikleriyle işleyen bir üretim alanı olarak ele alır. Ona göre insan, bilinçdışı süreçler aracılığıyla kendiliğinden semboller üretir ve bu üretim rüyalar yoluyla açığa çıkar. Bu bakış açısı, rüyaların sadece gizlenmiş içeriklerin geri dönüşünü değil, henüz bilinç düzeyine ulaşmamış anlamların dışavurumunu da içerdiğini düşündürür (2009, s. 19). Bu iki yaklaşım birlikte değerlendirildiğinde, Mürşit'in rüyalarında beliren Cumhuriyet figürü hem bastırılmış suçluluğun geri dönüşü (Freud) hem de bilinçdışının sembolik üretim gücünün bir yansıması (Jung) olarak okunabilir.

Cumhuriyet'un insan dışı ve korkutucu bir varlık olarak Mürşit'in rüyalarına girmesinin en önemli sebebi, bastırılan içeriğin rüya yoluyla biçim değiştirerek geri dönmesidir. Rüyaların sembolik ve anlaşılabilir oluşunun sebebi ise Freud'a göre bilinçdışında yer alan bastırılmış içeriklerin doğrudan ortaya çıkmasını engelleyen bir mekanizma olan "rüya sansürü"dür. Bu nedenle rüyalar, açık ve anlaşılır bir anlatım yerine bozulmuş, parçalanmış ve dolaylı ifadelerle ortaya çıkar; bastırılmış içerik, "anlaşılabilir mırıltılar" biçiminde kendini gösterir (2016b, s. 230-233). Bu durum, rüyanın doğrudan bir anlatım değil, simgesel ve örtük bir dil aracılığıyla işlediğini gösterir (Çetindaş, 2021, 2860). Mürşit'in rüyalarında karşılaştığı Cumhuriyet figürünün insan olmaktan çok gözlerinden ateş çıkaran bir yaratığa benzemesi ve Mürşit'in anlamakta zorlandığı mırıltılar çıkarması, bastırılmış suçun simgesel düzlemde yeniden ortaya çıktığını gösterir.

Kasabada yaşanan Peynirci olayı, bastırılmış bu içeriğin yeniden harekete geçmesine neden olur. Bu olayın ardından Mürşit'in bilinçdışında taşıdığı suç, rüyalar aracılığıyla görünürlük kazanır. Cumhuriyet figürünün rüyalarda tekrar eden biçimde ortaya çıkması, bu suçluluğun süreklilik kazandığını kanıtlar. Kimliği roman boyunca açık biçimde belirlenmeyen bu figürün adı da bu kolektifliği destekler niteliktedir; "Cumhuriyet", tekil bir kişiyi değil toplumu çağrıştıran figürün linç kültürünün kolektif boyutuyla özdeşleştirir. Bu yönüyle Cumhuriyet, bireysel suçluluğun ötesine taşarak hissedilen suçluluk duygusunun simgesel bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Akyıldız, 2017, s. 25). Cumhuriyet'un kimliksizliği, Mürşit'in suçunu tek bir kişiye değil, toplumun geneline mal ederek bastırma çabasının bir uzantısı olarak da okunabilir.

Peynirci olayı, Mürşit'in iç dünyasında belirgin bir kırılma yaratır. Bu olay, bastırıldığı suçlulukla kurduğu mesafeyi zayıflatır; Madenci ile kurduğu ilişki ise bu suçun dile getirilebildiği bir alan açar. Bu karşılaşma, aynı zamanda Mürşit için bastırılmış içeriğin söze dökülebildiği bir eşik anlamı taşır. Yıllardır kimseyle konuşmayan ve kendini adeta otelin içine kapatan Mürşit, Madenci ile kurduğu dostluk sayesinde bastırıldığı duygularla yüzleşme imkânı bulur. Zamanla aralarında güçlü bir bağ oluşur; neredeyse her gece birlikte rakı sofrası kurarlar. Alkolün etkisiyle Mürşit'in bilinçdışına ittiği suçluluk duygusu ve susturduğu vicdanın sesi açığa çıkar. Bastırılmış olanın dile getirilmiş olması Mürşit'in kısa süreliğine de olsa katarsis yaşamasına imkân tanır. Bu durum anlatıcı tarafından şu sözlerle dile getirilir:

"Bütün bunlar, rüyalarının zehirlenmesi yani, hep o genç Madenci'nin yüzünden. Onunla arkadaş olduğundan beri zihninde her gün yeni bir kuyu açılıyor sanki, işlediği ne kadar günah varsa hepsi yıllardır gömüldükleri derinliklerden çıkıyor" (Tunç, 2014, s. 11). Bu cümlede yer alan "kuyu" imgesi, uzun süre bastırılmış olan duyguların katmanlı biçimde geri dönüşünü simgeler. Geçmişin derinliklerinden çıkan her bir günah, Cumhur'un kılığına bürünerek Mürşit'in rüyalarını zehirler. Böylece rüyalar, onun bastırıldığı suçla yüzleştiği bir alan hâline gelir.

Bu içselleşmiş suçluluk, Mürşit'in bellekle kurduğu ilişkiyi de belirler. Romanda bellek, iyileştirici bir unutmama alanı olmaktan çok, geçmişin kapanmayan izlerini sürekli yeniden üreten bir ruhsal alan olarak kurgulanır. Kasabada yaşanan ve suçluluğu kesinleşmemiş bir hamalın linç edilerek öldürülmesi, kasaba halkı tarafından zamanla sıradanlaştırılıp unutulur. Mürşit ise bu yükü taşımayı sürdürür. Olayı unuttuğunu, hatta o anı zihninin derinliklerine gömdüğünü düşünür; ancak rüyaları onu bu gerçekle yeniden karşı karşıya getirir. Bu durum romanda şu sözlerle dile getirilir: "Hafızası insanın düşmanıdır. Unuttum, kurtuldum sanırsın ama öyle bir şey yok. Yaşanmıştan kurtulmak yok" (Tunç, 2014, s. 12). Kötülüğün sıradanlaştırılması ve unutmanın bir tür zorunluluk hâline gelmesi ise "Hayatta kalmak istiyorsan unutacaksın, başına gelenleri sineye çekeceksin, başka yolu yok!" (Tunç, 2014, s. 196) sözleriyle vurgulanır. Mürşit bu kolektif unutmanın parçası olamaz; işlediği suç belleğinde varlığını sürdürür. Geçmişin sürekli geri dönmesi ve unutmanın mümkün olmaması, onda adını koyamadığı bir huzursuzluk yaratır. Bu huzursuzluk, melankolik öznenin nedenini tam olarak açıklayamadığı içsel bir sıkıntıya karşılık gelir. Borgna'nın "psişik hüznün" olarak tanımladığı durum, Mürşit'in yaşadığı bu hâli açıklamak için uygun bir çerçeve sunar. Ona göre bu hâl, "dayanılmaz bir insani sıkıntı ve hiçbir yanılısına tanımayan bir mutsuzluk"tur. Umutsuzluğun eşlik ettiği bu deneyimde melankolik birey, acıdan kurtulamayacağı düşüncesiyle kendini sürekli suçlar (2023, s. 54). Karakterin yaşamdan geri çekilmesi, eylemsizliğe sürüklenmesi, kendine yönelen suçlayıcı bir söylem geliştirmesi ve içinde bulunduğu durumdan çıkamayacağına dair derin bir umutsuzluk taşıması, Borgna'nın tanımladığı "psişik hüznün" ile örtüşür.

Mürşit'in yaşadığı bu psişik hüznün hâli, suçluluğun yarattığı sürekli huzursuzlukla birlikte geçmişe ait bastırılmış anıların rüyalar aracılığıyla geri dönmesiyle derinleşir. Bu durum, melankolik öznenin zamanla kurduğu ilişkinin de bozulmasına yol açar. Julia Kristeva'ya göre melankolik özne için zaman doğrusal biçimde ilerlemez; geçmiş sürekli şimdiye sızar ve özne aynı duygusal sahnede takılı kalır (2009, s. 77-78). Mürşit'in rüyaları, bu zamansal donukluğun ve içsel tekrarın en görünür biçimlerinden biridir. Çocuklukta işlediği suç, yaşı elliye geçmiş olmasına rağmen etkisini yitirmez; bu nedenle onun için ilerleyen bir "bugün"den söz edilemez. Zaman, ileriye doğru akan bir çizgi olmaktan çıkar; geçmişin sürekli geri döndüğü, suçluluğun yinelendiği kapalı bir döngüye dönüşür. Bu döngü içinde Mürşit, geçmişten kopamadığı gibi şimdiyle de sağlıklı bir ilişki kuramaz.

3.2. Anlatmak, Hatırlamak ve Katarsis: Madenci Figürü

Freud'a göre yasın iyileştirici bir sürece dönüşebilmesi için kaybedilen nesnenin birey tarafından kabullenilip adlandırılması gerekir. Melankolide kayıp nesnenin yerine yeni bir nesnenin konulamaması ve kaybın özne tarafından kabul edilememesi iyileşme sürecini askıya alır. Somutlaştırılamayan kayıp, benliğin içine çekilir ve özne, ayrıştıramadığı bu durumun suçluluğunu kendi üzerinde taşımaya devam eder (Freud, 2021, s.12-13). Melankolik özne için iyileşmenin ilk ve en zor adımı, bastırılmış olanın dile getirilmesi; başka bir ifadeyle kaybın ve suçun anlatılabilir hâle getirilmesidir.

Dünya Ağrısı'nda Mürşit'in melankolisini belirleyen temel unsur, çocuklukta işlediği suçu zihninin derinliklerine gömerek bir tabu hâline getirmesi ve yıllarca kimseyle paylaşmamasıdır. Bu suç, belleğin karanlık noktalarına itilmiş sıradan bir anıdan çok, benliğin merkezine yerleşmiş, adlandırılmayan ve kabul edilemeyen bir kayıp olarak varlığını sürdürür. Linç olayından hemen sonra işlediği günahı zihninde "küçük bir haşhaş tohumu kadar" (Tunç, 2014, s. 311) küçülttüğünü düşünen Mürşit, unutmanın sağladığı geçici rahatlığı yaşasa da adını koyamadığı ve yazarın "sebepsiz keder" olarak nitelendirdiği dünya ağrısını hayatı boyunca taşımaya devam eder.

Zihniyle adeta oyun oynayan Mürşit, yaşadığı kederi "sebepsiz" bir duygu gibi algılayarak kaybettiği soyut nesnenin yeniden görünür hâle gelmesinden korkar. Geçmişe ilgili konuşmaktan çekinen Mürşit,

susarak iyice içine kapanır. Mürşit'in bu hâli, melankolik öznenin kayıpla kurduğu ilişkiye işaret eder. Kristeva'ya göre melankolide temel sorun, kaybın dile getirilememesidir. Melankolik özne bu sebeple suskunluğa çekilir ve dil öncesi bir alanda sıkışıp kalır (2009, s.24-25). Mürşit'in yıllarca konuşmaması da bu kaybın dile getirilememesinden kaynaklanır.

Mürşit'in uzun süredir sürdürdüğü sessizlik, Madenci ile kurduğu arkadaşlıkla ilk kez kırılır. “Bir yanının anlatmak isterken öbür yanının unutmaya çalıştığını fark etmesi” (Tunç, 2014, s. 110), Mürşit'in bastırıldığı geçmiş ile kurduğu çelişkili ilişkiyi ortaya koyar. Anlatma ihtiyacı, bastırılmış olanın bilinç düzeyine çıkma eğilimini temsil ederken; unutmaya arzusu, bu içeriği yeniden bastırma çabasını yansıtır. Bu karşıtlık, melankolik öznenin bilinç ile bilinçdışı arasında yaşadığı gerilimi yansıtır. Madenci'nin yüzündeki kederde kendisinden bir parça bulan Mürşit, yıllarca kimseyle paylaşmadığı iç dünyasını ilk kez ona açar. İki karakter arasında kurulan bu bağ, anlatının yönünü değiştirir. “Yüzyıllarca susmuş da nihayet acısını çıkarıyormuş gibi anlatıyor. Şükran'ı nasıl harap ettiğini anlatıyor mesela, yıllardır evinin yabancı olduğu, çocuklarına karşı sevgisizlik olmayan ama anlatması güç bir uzaklık hissettiğini ya da babasının ölüm yıldönümlerinde Atlantik'e gidip cebindeki son parayla tanımadığı insanlara rakı ısmarladığını, her gece babasına ölmekte geç kaldığı için küftüğünü. ... Anlattıkça içi boşalıyor, sonra boşalan yeri yoğun bir keder dolduruyor” (Tunç, 2014, s. 11). Mürşit'in ifadelerinden, Madenciyle konuştuğu için kısa süreliğine de olsa rahatladığı ancak bu durumun çok uzun sürmediği anlaşılır. Kederi varoluşunun ayrılmaz parçası olarak kabul eden Mürşit için melankoli, süreklilik kazanan bir ruh hâline dönüşür.

Mürşit'in günahını Madenci'ye anlatması, romanda kısmi bir katarsis anı olarak kurgulanır. Bu anlatma eylemi, suçluluğu ortadan kaldırmaz ancak yaklaşık otuz yıl boyunca sessizliğe gömülen suç ilk kez dile gelir. Anlatmanın kendisini bütünüyle suçluluktan kurtarmayacağını bilen Mürşit, sırrını kendisini anlayabilecek biriyle paylaşmanın, yıllardır sırtında taşıdığı yükü hafifleteceğini düşünür. “Anlatmakla günahından kurtulamayacağını biliyor; ama sır olmaktan çıkarsa belki Cumhur'dan kurtulur, rüyaları temizlenir” (Tunç, 2014, s. 110). Madenci figürü, romanda melankolik yasin çözülmeye başladığı bir eşik olarak ortaya çıkar. Madenci ile Mürşit'in hayata bakışı birbirine benzese de Madenci, Mürşit'in aksine kötülükle yüzleşmeyi göze alır. Karısını çocukluğundan beri istismar eden ve ölümüne neden olan babasını öldürerek kötülüğün üzerinin örtülmesine izin vermemesi, onun toplumun çoğu zaman görmezden geldiği ve sıradanlaştırdığı şiddete karşı bir duruş sergilediğini gösterir. Madencinin bu güçlü ve cesur tavrı, yıllardır bastırıldığı suçla yüzleşmekten korkan Mürşit'e cesaret verir ve onun yaklaşık otuz yıldır sürdürdüğü melankolik sessizliği kırmamasını sağlar. Bu yönüyle Madenci, bastırılmış olanın dile gelmesini mümkün kılan *aracı figür* olarak değerlendirilebilir.

Hayatın içinde ama ondan kopmuş, adeta yaşayan bir ölü gibi varlığını sürdüren melankolik özne için bir başkasına seslenmek, donmuş zamanı kısa süreliğine de olsa kırabilen nadir imkânlardan biridir. Borgna'nın “yaşayan hayatın ölüleri” (2023, s. 114) olarak tanımladığı melankolikler çoğu zaman bu imkânı hiç yakalayamaz. Bu bağlamda Mürşit, yıllarca bir sır gibi sakladığı suçu Madenci'ye anlatarak geçici bir rahatlama hisseder. Mürşit'i dinleyen ve suçuna tanıklık eden Madenci, onun geçmişte takılı kalmış ruh hâlini bugüne taşır. Madenci figürü bu rolüyle romanda melankolinin sona erdiği bir noktadan çok, dönüşüme uğradığı bir eşiği temsil eder. Mürşit'in benliğine işleyen dünya ağrısı bütünüyle ortadan kalkmaz ancak artık tamamen adsız da değildir. Freud'un da belirttiği gibi yasin sağlıklı bir biçimde atlatılabilmesi için kaybın bilinçli olarak kabul edilmesi gerekir (Freud, 2021, s. 23–24). Aksi durumda kayıp, bilinç düzeyinde işlenemez ve özne bu kaybı benliğin içine çekerek melankolik bir yapıya sürüklenir. Bu süreçte bastırılan içerik, açık bir yas çalışmasına dönüşemediği için suçluluk duygusu süreklilik kazanır.

Mürşit'in uzun yıllar boyunca bastırıldığı suç dile getirmesi, bu kapalı yapının kırılmaya başladığını işaret eder. Suçun adlandırılması ve anlatılması, onun bilinçdışı alandan bilinç düzeyine taşınmasını sağlar. Bu durum, melankolik yasin çözülmesini mümkün kılar; özne kaybı ve suçluluğuyla ilk kez yüzleşir. Bu yüzleşme, bastırılmış içeriğin dile gelmesini sağlayarak suçluluğun içe yönelen yıkıcı etkisini zayıflatır.

3.3. Baba Figürü, Otorite ve Bastırılmış Nefret: Melankolinin Oidipal Zemini

Freud'a göre baba figürü, çocuğun ruhsal gelişiminde yasa koyucu ve sınır belirleyici temel otoriteyi temsil eder. Oidipal süreçte baba, çocuk için hem önemli bir özdeşim nesnesi hem de onun arzu ve isteklerini sınırlayan engelleyici bir güç olarak merkezi bir rol oynar (Freud, 2011, s. 71–85). Bu süreçte babaya karşı gelişen ancak ifade alanı bulamayan öfke ve rekabet gibi duygular bastırılır; bastırılan bu duygular ise benliğe yönelerek suçluluk ve kendini cezalandırma eğilimine dönüşür (Freud, 2011, s. 110–115).

Dünya Ağrısı'nda Mürşit'in babayla kurduğu ilişki, roman boyunca örtük bir çatışma biçiminde sürer. Babasının Mürşit üzerindeki otoritesi, onun babasına karşı duyduğu öfkeyi bastırmasına ve maruz kaldığı baskıyı içselleştirmesine yol açar. Babasıyla sağlıklı bir baba-oğul ilişkisi kuramayan ve susarak onun otoritesine boyun eğen Mürşit, hayalini kurduğu hayatı yaşayamaz. Kendi olma imkânı babasının otoritesi tarafından sürekli sınırlandırılan Mürşit, yaşadığı hayal kırıklıklarıyla giderek sessizleşirken içine çekilen benliği zamanla melankolik bir hâl almaya başlar. Mürşit'in babasıyla kurmuş olduğu bu sessiz ve otoriter ilişki, onun melankoliye yatkın ruhunu besler.

Romanda baba figürü güçlü, rekabetçi ve otoriter bir erkek modeli olarak sunulur. Şehrin en iyi otelini işleten baba hem ekonomik hem de simgesel gücü elinde tutar. Mürşit ise çocukluğundan itibaren babası tarafından küçümsenen, yetersiz hissettirilen bir oğuldur. Babasının ona sürekli "serserilik etme, adına layık ol, kardeşlerine yol göster" (Tunç, 2014, s. 19) demesi, bu baskıyı açıkça ortaya koyar. Sözlük anlamı "rehber, kılavuz, önder, hak ve hakikate erişme yolunda müritlerine örnek olan, onları irşat eden, rehberlik eden kimse, şeyh"³ anlamlarına gelen Mürşit isminin baba tarafından seçilmiş olması, çocuk üzerinde erken yaşta ağır bir ideal benlik beklentisi oluşturur. Baba, oğlunu bu ismin temsil ettiği konuma hiçbir zaman layık görmeyerek Mürşit'in kalıcı bir yetersizlik duygusuna kapılmasına yol açar. Bu isim seçimi, yalnızca babanın kişisel beklentisiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda otoriteyi kuşaklar arasında aktaran simgesel bir yükü de taşır. Tunç, baba-oğul arasındaki bu gerilimi şu sözlerle dile getirir: "Süreklilik arıyoruz, süreklilik de soyu sürdürmektir; içgüdüsel, canlının doğasıdır. Ama aynı zamanda devamlılığımız olan çocukta kendimizin de görünür olmasını, bizden olan çocuğun bizim verdiğimiz bir şekle sahip olmasını istiyoruz" (İnci, 2014, s. 313). Çocuğun bu "şekle" uymaması, ilişkiyi sevgiden uzaklaştırarak baskı ve hayal kırıklığına dayalı bir çatışma alanına dönüştürür. Bu nedenle Mürşit için aile, aidiyet hissi sunan bir sığınak olmaktan çıkıp, özgürlüğünü kısıtlayan ve melankolisini besleyen kronik bir yüke dönüşür. Roman boyunca doğduğu eve ve aileye kendini ait hissetmeyen Mürşit, özellikle babasına karşı bastırılmış bir öfke duyarken aynı zamanda ailesinin huzurunu bozduğu düşüncesiyle derin bir suçluluk hisseder. Bunun sonucunda zaten melankolik bir ruh hâline sahip olan Mürşit, sevgi ve nefret arasındaki bu çatışmayı çözümleyemediği için suçlama ve nefretini kendi benliğine yöneltir.

Babası tarafından beğenilmeyen, takdir edilmeyen ve neredeyse bir hayal kırıklığı olarak görülen Mürşit, zamanla kendisini "başarısız bir oğul" olarak tanımlamaya başlar. Hayatını değiştirmek ve kendini gerçekleştirmek isteyen Mürşit'in İstanbul'da felsefe bölümünü kazanması bile babası tarafından küçümsenir. Bu küçümseme, onda kalıcı bir değersizlik duygusu bırakır. Mürşit, kendi ifadesiyle babası için "büyük bir hayal kırıklığıdır" (Tunç, 2014, s. 67). Babasının sürekli eleştiren ve yetersiz bulan bakışını zamanla içselleştiren Mürşit, bu olumsuz bakışı kendi benliğine yöneltir. Mürşit, içselleştirdiği baba otoritesinin etkisiyle kendi iç sesi tarafından yargılanan ve benliğini yetersizlik algısı etrafında kuran bir özneye dönüşür.

Babasına yönelik öfkesini doğrudan dile getiremeyen Mürşit, bu duyguyu dolaylı ve çelişkili biçimlerde ifade eder. Babasının ölüm yıldönümlerinde Atlantis'e gidip cebindeki son parayla tanımadığı insanlara rakı ısmarlaması ve her gece babasına "ölmekte geç kaldığı" için küfretmesi, bastırılmış nefretin dışavurumudur (Tunç, 2014, s. 11). Freud'a göre babanın ölümünü dilemek, oidipal çatışmanın bastırılmış bir kalıntısıdır; ancak bu dilek bilinç düzeyine çıktığında yoğun bir suçluluk duygusuyla dengelenir (2011, s. 110–115). Mürşit'in bir yandan babasının felçli hâlde ölmesini dilemesi, diğer

yandan bu düşünce nedeniyle kendinden nefret etmesi, bu ambivalansın bir sonucudur. Rüyalarında babasını otelin enkazı altında kalmış hâlde görmesi, bastırılmış öfkenin bilinçdışı düzeyde geri dönüşünü sergiler. Babasını doğrudan öldüremeyen Mürşit, bu ölümün kazalar ya da doğal afetler sonucu gerçekleşmesini rüyalar aracılığıyla dolaylı biçimde arzular (Tunç, 2014, s. 294). Sevgi ile nefretin iç içe geçtiği bu yapı, Freud'un melankoli tanımıyla aynı çizgide buluşur; zira melankolide ambivalans çoğu zaman bastırılmış olana dayanır (2021, s. 23). Mürşit'in babasına yöneltilmediği öfkenin kendi benliğine dönmesi, bu çatışmanın suçluluk duygusu üzerinden sürmesine yol açar.

Babanın Mürşit üzerindeki otoritesi hem duygusal hem de mekânsal düzeyde hissedilir. Babadan devralınan otel, çözülememiş oidipal çatışmanın somut karşılıklarından biri olarak öne çıkar. Mürşit için ev, otel ve yaşadığı şehir giderek bir tür hapishaneye dönüşür; bu mekânlar, ona bir özgürlük alanı sunmaktan çok babasının baskısını hatırlatır. Böylece mekânlar, Mürşit'in bilinçdışında otorite ve zorlanmanın simgesel karşılıkları hâline gelir. Onun otele karşı geliştirdiği kayıtsızlık, basit bir ilgisizlikten çok bastırılmış bir tepkinin dolaylı ifadesidir. Baba ile oğul arasındaki çözülememiş gerilim, Mürşit'in kendi oğluya kurduğu ilişkide yeniden ortaya çıkar. Oğlu Özgür'ü dedesinin "ruhsal kopyası" olarak görmesi (Tunç, 2014, s. 41), bu çatışmanın kuşaklar boyunca sürdüğünü de ortaya koyar.

Dünya Ağrısı, melankoliyi yalnızca bireysel bir ruhsal çöküş olarak değil, bastırılmış baba nefreti, çözülememiş oidipal çatışma ve içselleştirilmiş otorite gibi etmenlerle birlikte ortaya koyar. Mürşit'in hayata tutunamaması, zayıf bir kişilik olmasından ziyade baba figürünün temsil ettiği otorite karşısında duyduğu suçluluk ile bastırılmış öfkenin sonucudur. Bu baskı, zaten kırılğan olan benliği daha da zayıflatır ve onun melankolik ruh hâlini derinleştirir. Böylece Mürşit'in melankolisi, kişisel bir zayıflıktan çok bastırılmış öfke ve suçluluk duygusunun etkisiyle şekillenen bir hâle dönüşür.

3.4. Melankolinin Mekânsal Katmanları: Otel, Taşra ve Dünya

Edebi eserlerde mekân, sadece olayların geçtiği fiziksel bir zemin değildir. Anlatının kurucu unsurlarından biri olan mekân, zaman ve olay örgüsüyle birlikte işleyerek karakterlerin iç dünyasını yansıtan, ruh hâllerini açığa çıkaran ve anlam katmanlarını derinleştiren bir yapıdır. Bu yönüyle mekân, edilgin bir arka plan olmaktan çıkar; karakterlerin deneyimlerini biçimlendiren ve duygusal atmosferi belirleyen etkin bir unsur hâline gelir. Mekânda meydana gelen her değişim, tek başına fiziksel çevreyi etkilemez, aynı zamanda anlatı kişilerini ve olayların seyrini de etkiler; metnin anlam katmanlarını dönüştürür (Narlı, 2002, s. 15). Bu bakış açısı, mekânı eylemlerin geçtiği bir arka plandan çok, anlatının anlam üretim sürecine dâhil eden bir unsur olarak konumlandırır.

Nitekim Narlı'nın da vurguladığı gibi, "mekânların dinsel, sosyal, kültürel, sanatsal hatta siyasal kimlikleri vardır ve bu kimliklerin imgesel ve simgesel içerikleri, onlarla ilişkide olan insanların kimliklerinin oluşmasında önemli etkilere sahiptir" (Narlı, 2014, s. 78). Mekân, fiziksel sınırların ötesine geçerek bireysel ve toplumsal deneyimlerin izlerini taşıyan bir anlam alanına dönüşür. Yaşanan ve düşlenen deneyimler zamanla mekânla iç içe geçer; bu süreçte mekân, birikmiş hatıraların ve çağrışımların taşıyıcısı hâline gelir. Böylece hem bireysel hem de kolektif belleğin kurulduğu ve yeniden üretildiği bir zemin olarak işlev kazanır. Mekânın bireysel ve kolektif belleğin kurucu bir unsuru olduğu bu yaklaşım, Marc Augé'nin "yok-mekân" kavramı ile birlikte yeniden düşünülmeyi gerektirir. Augé'ye göre yok-mekânlar, bireye kalıcı bir aidiyet sunmayan; anonimlik, yersizleşme ve kimliksizleşme deneyimlerini öne çıkaran geçici kullanım alanlarıdır (Baştürk, 2015, s. 138). Bu tür mekânlar, bireyin kendisini bir geçmişe ya da kolektif bir belleğe bağlamasını zorlaştırır; kalıcılıktan çok geçiciliğin belirleyici olduğu sentetik alanlar olarak öne çıkar. Bu yaklaşımdan hareketle *Dünya Ağrısı*'nda merkezi bir mekân olarak kurgulanan otel, her ne kadar kişisel bir geçmişe sahip görünse de Mürşit için aidiyet üretmeyen, aksine süreksizlik ve kopuş duygusunu derinleştiren bir ara mekân hâline gelir.

Dünya Ağrısı'nda Mürşit'in melankolik ruh hâli, romandaki mekânlar aracılığıyla daha belirgin hâle gelir. Romanın merkezî mekânı olan otel, onun benliğinin, suçluluğunun ve içe çöküşünün mekânsal karşılığıdır. Babadan devralınan ve hiçbir zaman gerçek anlamda sahiplenilemeyen bu yapı, tamamlanmamış yasların ve bastırılmış hatıraların taşıyıcısına dönüşür. Otelin bakımsız ve durağan

görünümü, karakterin iç dünyasındaki donuklukla paralellik taşır. Mürşit'in içinde bulunduğu ruh hâli, mekânı algılayış biçimini de belirler. Romanda mekân ile karakter arasındaki bu paralellik şu sözlerle ifade edilir: "Mekânı ona benziyordu kısacası. Onun gibi dağınıktı, tanımsızdı" (Tunç, 2014, s. 28). Yazar, oteli tasvir ettiği bölümlerde sık sık "karanlık, solgun ve yıpranmış" gibi simgesel nitelik taşıyan imgelere başvurur. Yapı, çoğu zaman siyah ve koyu tonlarla, köhne ve yoksul bir görünüm içinde sunulur. Bu nitelendirmeler, otelin fiziksel durumunu betimlemekle kalmaz; aynı zamanda Mürşit'in ruhsal hâlini de yansıtır.

Romanda otel, yıkık ve harap bir hâlde tasvir edilir. Buna rağmen Mürşit, oteli yenilemez ya da onarmaz. Bu kayıtsızlık, melankolik öznenin eylemsizlik ve içe kapanma hâliyle ilişkilendirilebilir. Zamanının büyük kısmını burada geçirmek zorunda olan Mürşit için otel aynı zamanda dünyayı temsil eder. Dünyayı bir mutsuzluk mekânı olarak algılayan Mürşit, bu mekânı güzelleştirmek istemez. Çocukluğundan itibaren yaşamının her evresine eşlik eden otel, onun belleğinde hüznün ve kederin süreklilik kazandığı bir alan olarak yer eder (Güllük, 2025, s. 270). Bu yapı, Mürşit'in geçmişle kurduğu travmatik ilişkinin mekânsal bir simgesidir. Otel geçimi sağlayan bir unsur olarak görmeyen Mürşit, burayı babasının onu hapsettiği bir mekân olarak düşünür. Ona göre otel, özgürlüğü engelleyen ve hayatı sınırlandıran bir yapıdır: "Otel gidememektir, gelip gidenleri kıskanmaktır. Henüz çocuk olduğu halde, uçsuz bucaksız bir dünya üzerinde kendine verilen ömrün dört katlı bu taş binada sona ereceği fikri onu öldürüyordu. Bodrum katın tuğla duvarlarını saran, ıslak bir kadife, hatta daha beteri, ölmüş bir hayvanın soğuk kürkünü andıran yosunların kendisini de sarıp çürüteceği korkusundan kurtulamıyordu" (Tunç, 2014, s. 294). Bu ifadeler, Mürşit'in oteli basit bir mekân olarak değil, hayatını kuşatan ve çürüten bir alan olarak algıladığını sergiler. Nitekim romanda geçen "taş kafesten bir istikbal" (Tunç, 2014, s. 293) ifadesi, bu algının neticesidir. Burada "taş" metaforu yapının sert ve değiştirilemez niteliğinin "kafes" ise kapatılma ve özgürleşememe duygusunun sembolik bir temsildir.

Romanda Mürşit'in babasından devraldığı otel, maddi bir miras olmanın ötesinde içselleştirilmiş bir otoritenin ve bastırılmış nefretin hatırlatıcısıdır. Baba figürünün temsil ettiği otoritenin somutlaştığı bu mekân, Mürşit için giderek ağırlaşan bir yüke dönüşür. Hayatla kurduğu bağ zayıflayan Mürşit, bu yükün altında ezilir. Otelin baba ile oğul arasındaki ilişkide taşıdığı anlam, şu sözlerde açık biçimde dile getirilir: "Birbirleri için mecburiyet olan baba oğul, birbirlerinin cezası haline geldi. Mürşit babasının eseri olan oteli işletmek zorunda kaldı, babası da eserinin Mürşit için hiçbir değeri olmadığını acıyla izledi" (Tunç, 2014, s. 68). Bu sözler, otelin baba ile oğul arasındaki çatışmanın ve suçluluğun somutlaştığı bir ceza mekânına dönüştüğünü kanıtlar.

Romanda Mürşit'in olumsuz bir bakışla yaklaştığı mekânlardan biri de taşradır. Otel bireysel melankoliyi simgelerken, taşra kolektif bir kötülük alanı olarak öne çıkar. Linç kültürü, suskunluk ve ahlaki körlük gibi olguları içinde barındıran bu çevre, Mürşit'in karamsar ruh hâlini besleyen toplumsal bir zemin oluşturur. Romancı, taşrayı bireyin kendini gerçekleştiremediği ve var olma imkânlarının giderek daraldığı kapalı bir alan olarak kurgular. Nurdan Gürbilek'in belirttiği gibi taşra, merkezden uzak bir yer olmanın ötesinde, "merkezin sürekli hissedildiği ancak ona hiçbir zaman ulaşamayan bir mesafede yaşama hâlidir" (2021, s. 55). Bu mesafe, bireyde eksiklik, sıkışmışlık ve yetersizlik duygularını derinleştirir. Geçmiş travmalarla kuşatılmış ve hayatını istediği gibi kuramamış bir öznenin burada sıkışması, bu mekânın da otel gibi simgesel bir hapis haneye dönüşmesine yol açar (Cem, 2017, s. 94). Taşra, romanda bireyin kendini eksik ve sınırlı hissettiği bir yaşam alanı olarak öne çıkar; merkeze duyulan özlemle merkezden dışlanmışlık duygusu arasında sıkışan bu konum, Mürşit'in kendi hayatına dair algısını da doğrudan şekillendirir. Gürbilek bu ikircikli konumu aynı çalışmasının ilerleyen bir bölümünde şu sözlerle özetler: "Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Onu ufuk açan da onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir..." (Gürbilek, 2021, s. 57). Bu yaklaşım, taşrada yaşayan bireyde sıkışmışlık duygusunun ve kaçma arzusunun nasıl şekillendiğini açıklar. *Dünya Ağrısı*'nda Mürşit'in deneyimi de bu doğrultuda okunabilir. Üniversite için İstanbul'a giden ve kısa süre de olsa büyük şehir hayatını deneyimleyen Mürşit, babasının hastalığı nedeniyle kasabaya dönmek zorunda kalır. Bu zorunlu dönüş, onun hem baba figürüyle hem de yaşadığı yerle kurduğu gerilimi derinleştirir. Taşra bu aşamadan sonra onun için fiziksel bir çevre olmanın ötesinde unutamadığı geçmişin, ailevi yükümlülüklerin ve gerçekleşmemiş hayallerin biriktiği bir alana dönüşür.

Mürşit'in bulunduğu mekânlara karşı olumsuz duygular geliştirmesi, mekânın yalnızca bir arka plan olmadığını; karakterin dünyayla kurduğu ilişkiyi belirleyen etkin bir unsur olduğunu gösterir. Romanlarda mekân, olayların geçtiği bir sahne olmanın ötesinde, karakterlerin dünyayı algılama biçimlerini ve hareket alanlarını şekillendiren bir yapıdır (Sağlık, 2002, s. 147). Bu çerçevede *Dünya Ağrısı*'nda taşra, bireysel özgürlük alanlarını daraltan bir zihniyet rejimi olarak öne çıkar (Kafaoğlu-Büke, 2017, s. 39). Romanda taşra şu sözlerle betimlenir: "Bütün yeşilliği Et Meydanı'na dikilmiş ve bir türlü büyümeyen birkaç fidanla kenar mahallelerdeki boş arsaları bürüyen otlardan ibaret olan, ufukları kararmış, parksız, kelebeksiz, arkadaşsız bu şehre ve tel tel dökülen bu sefil otele tatil yapmaya gelecek değiller." (Tunç, 2014, s. 110). Mürşit için, tıpkı otel gibi, yaşadığı çevre de karanlık, yoksul ve umutsuz bir atmosfer taşır. Bu atmosfer, onun hareket alanını daraltır ve melankolik ruh hâlini besler.

Mürşit'in otelden taşraya uzanan bakışı, dünyayı algılayış biçimiyle örtüşür. Onun için dünya, kötülüğün sıradanlaştığı ve aidiyet duygusunun yitirildiği bir yerdir. Romanın son sayfalarında yer alan "dünya bir uçurumdur" ifadesi, bu algının nesnel bir gerçeklikten çok melankolik öznenin deneyimi içinde kurulduğunu ortaya koyar. Uçurum, fiziksel bir mekândan ziyade geçmişle yüzleşmenin yarattığı derinliği taşıyan varoluşsal bir metafora dönüşür. Pehlivan'ın kızının kendini bu uçurumdan atması ve Madenci'nin hikâyesini yine bu uçurumun dibinden anlatması, imgenin rastlantısal olmadığını gösterir; her ikisi için de uçurum, geri dönüşü olmayan bir eşiği, itirafın ya da yıkımın gerçekleştiği sınır bir alanı temsil eder. Mürşit'in Madenci'ye günahını anlatarak yaşadığı kısmi katarsis de bu bakımdan kendi uçurumunun kıyısında gerçekleşen bir yüzleşme anı olarak okunabilir; roman, uçurumu yalnızca bir düşüş imgesi olarak değil, yüzleşmenin de mümkün olduğu eşiksel bir mekân olarak kurar. Bu çerçevede romanda yer alan otel, ev ve taşra gibi mekânlar, melankolik öznenin ruh hâlini yansıtan bir arka plan olmaktan çıkar; onu kuran ve derinleştiren temel unsurlar hâline gelir.

Sonuç

Bu çalışmada Ayfer Tunç'un *Dünya Ağrısı* romanı, melankoli kavramı ekseninde psikanalitik ve felsefi bir çerçevede incelenmiş; melankolinin eserin bütününe yayılan kurucu bir estetik ilke olarak işlediği tespit edilmiştir. Sigmund Freud'un "Yas ve Melankoli" metninde tanımladığı benliğin yoksullaşması, öz-suçlama ve cezalandırılma beklentisi; Julia Kristeva'nın melankoliyi dilin, anlamın ve zaman algısının çözülmesiyle ilişkilendiren yaklaşımı; Eugenio Borgna'nın melankolik özneyi umutsuzluk ve eylemsizlik üzerinden değerlendiren düşünceleri, romanın anlatı yapısı ve Mürşit karakteriyle birlikte okunmuştur.

İnceleme sonucunda *Dünya Ağrısı*'nda melankolinin geçici bir duygu durumu olmadığı, başkarakterin varoluşunu belirleyen kalıcı bir ruh hâli olduğu görülmektedir. Mürşit'in sessizliği, eylemsizliği ve gündelik hayatla kurduğu kopuk ilişki, Freud'un melankolide benliğin kendi üzerine yönelttiği saldırganlıkla örtüşür. Kristeva'nın "kara güneş" metaforuyla tanımladığı melankolik yapı ise dilin işleyişini aksatarak özneyi suskunluğa iter. Bu durum, roman boyunca belirleyici bir rol oynar; nitekim Mürşit'in kaybını adlandıramaması ve bunun yerine kendi benliğine yönelttiği suçlama, çalışmanın başlığında vurgulanan benliğin kırılma durumunun doğrudan bir görünümüdür.

Romanın melankolik yapısı, karakter çözümlemesinin dışında rüyalar, baba figürü, anlatma eylemi ve mekânsal düzenlemeler gibi farklı katmanlar aracılığıyla da açığa çıkar. Mürşit'in rüyaları, bastırılmış suçun geri dönüşünü ve öznenin bilinçdışıyla kurduğu gerilimli ilişkiyi yansıtır. Madenci figürü, bu suçun dile gelmesiyle ortaya çıkan kırılma alanı oluşturur. Baba figürü etrafında şekillenen oidipal gerilim ise Mürşit'in benliğinde içselleştirilmiş otorite ve bastırılmış öfke üzerinden melankolinin önemli kaynaklarından biri hâline gelir. Böylece roman, bireysel melankolinin sadece içsel bir duygu olmadığını; aile, toplum ve bilinçdışı süreçlerin kesişiminde ortaya çıkan çok katmanlı bir yapı sunduğunu gösterir.

Mekânsal düzen de bu yapının önemli bileşenlerinden biridir. Otel, içe kapanmış benliğin ve tamamlanmamış yasin mekânsal karşılığı olurken taşra; linç kültürü, suskunluk ve kolektif şiddetin üretildiği bir toplumsal zemin niteliği kazanır. Bu iki mekân, bireysel ve toplumsal düzlemlerde işleyen melankoliyi birbirine bağlayan bir yapı kurar. Romanda otel, ev ve taşra gibi mekânlar, melankolik

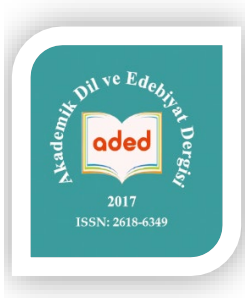
öznenin ruh hâlini yansıtan ve aynı zamanda onu kuran temel unsurlar olarak kurgulanır. Romanın merkezinde yer alan "dünya ağrısı" kavramı ise Jean Paul tarafından kavramsallaştırılan Weltschmerz ile ilişkilidir. Eserde "sebepsiz keder" olarak adlandırılan bu hâl, gerçekte nedensiz değildir; bireyin dünyayla kurduğu onarılamaz ilişkinin, taşra yaşamının tek sesliliğinin, kolektif suskunluğun ve bastırılmış suçluluğun bir sonucudur.

Sonuç olarak *Dünya Ağrısı*, melankoliyi bireysel bir zayıflık olmanın ötesinde, toplumsal kötülük karşısında duyarlılığın ve vicdanın yarattığı varoluşsal bir kırılma olarak ortaya koyar. Melankoliyi bireysel, toplumsal ve varoluşsal boyutlarıyla ele alan eser bu yönüyle, modern Türk romanı içinde özgün bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Kaynaklar | References

- Agamben, G. (2007). Kayıp nesne. *Cogito: Melankoli*, 258–261.
- Akyıldız, O. (2017). Ayfer Tunç'un romanlarında dışarıda kalanların temsili. İçinde H. İnci (Ed.), *Edebiyat hayatının 25. yılında Ayfer Tunç* (ss. 25–32). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Bachelard, G. (2008). *Mekânın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baştürk, M. (2015). Anayurt Otel ve Dünya Ağrısı'nda otel imgesi. *Folklor/Edebiyat*, 21(83), 131–144.
- Borgna, E. (2023). *Melankoli* (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cem, T. (2017). Ayfer Tunç'un yazarlığında kelebek makamında derin dokunuşlar. İçinde H. İnci (Ed.), *Edebiyat hayatının 25. yılında Ayfer Tunç* (ss. 91–96). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Çetindaş, D. (2021). Psikanaliz, rüya ve roman. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(4), 2859–2915. <https://doi.org/10.34083/akaded.1022796>
- Eagleton, T. (2022). *Edebiyat kuramı: Giriş* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Edinsel, S. (2021). Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirlerinde melankolinin görüngüsü (fenomenolojisi) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Freud, S. (2011). *Haz ilkesinin ötesinde; ben ve id* (A. N. Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2016a). Bastırma ve bastırılanın geri dönüşü (O. Kasap, Çev.). İstanbul: Telos Yayınları.
- Freud, S. (2016b). *Rüyaların yorumu* (S. Budak, Çev.). İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Freud, S. (2021). *Yas ve melankoli* (L. Uslu, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Güllük, D. (2025). Patetik bir mekân kurgusu olarak otel: Dünya Ağrısı ve otel odaları. *Turcology Research*, 83, 267–274. <https://doi.org/10.62425/turcology.1564261>
- Gülsoy, M. (2017). Klasik anlatının sınırlarında Ayfer Tunç deneyleri. İçinde H. İnci (Ed.), *Edebiyat hayatının 25. yılında Ayfer Tunç* (ss. 19–24). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Gürbilek, N. (2021). *Yer değiştiren gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İnci, H. (2014). *Ayfer Tunç'la karanlıkta kelimeler*. İstanbul: Can Yayınları.
- İnci, H. (2017). Ayfer Tunç edebiyatına 25 maddelik girizgâh. İçinde H. İnci (Ed.), *Edebiyat hayatının 25. yılında Ayfer Tunç* (ss. 9–15). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri* (A. N. Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Kafaoğlu-Büke, A. (2017). Taşra ağrısı. İçinde H. İnci (Ed.), *Edebiyat hayatının 25. yılında Ayfer Tunç* (ss. 39–42). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Kristeva, J. (2009). *Kara güneş: Depresyon ve melankoli* (N. Demiryotan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lidar, V. (2023). Dünya Ağrısı ve Uyuyan Adam romanlarında Weltschmerz durumu. *International Smart Journal*, 8(64), 4178–4188. <https://doi.org/10.29228/smryj.70688>
- Lugatim. (t.y.). Mürşit. Erişim tarihi: 23 Mart 2026, <https://lugatim.com>
- Narlı, M. (2002). Romanda zaman ve mekân kavramı. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(7), 91–106.

- Narlı, M. (2014). Mekân, hafıza ve edebiyat. *Türk Dili (Mekân-Hafıza-Edebiyat Özel Sayısı)*, 1074, 1–128.
- Sağlık, Ş. (2002). Kurmaca âlemin kurmaca sözcülerinden romanda zaman–mekân–tasvir. *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, 65–66, 130–163.
- Şahin, B. (2017). Uçurum denilen bataklıkta hafızaya ve dünyaya saplanma: “Yas ve melankoli”. İçinde H. İnci (Ed.), *Edebiyat hayatının 25. yılında Ayfer Tunç* (ss. 125–130). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Şahin, V. (2023). *Edebiyat kuramı ve eleştiri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Teber, S. (2022). *Melankoli: Normal bir anomali*. İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Tunç, A. (2014). *Dünya ağrısı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Yılmaz, Ü. (2024). *Ayfer Tunç'un roman ve hikâyelerindeki kişilerin psikanalitik açıdan incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Giresun Üniversitesi, Giresun.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Süleyman Dürri'nin Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id'i (İnceleme-Metin)

Süleyman Dürri's Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id (Analysis-Text)

Bahir SELÇUK

Prof. Dr. Fırat Üniversitesi • İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
bahirselcuk@firat.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0001-9915-3100> • <https://ror.org/05teb7b63>

Mehmet YÜKSEL

Doktora Öğrencisi • Fırat Üniversitesi • Sosyal Bilimler Enstitüsü • Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
mehmetyk68@gmail.com • <https://orcid.org/0009-0009-5935-6961> • <https://ror.org/05teb7b63>

Atıf | Citation: Selçuk, B. ve Yüksel, M. (2026). Süleyman Dürri'nin Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id'i (İnceleme-Metin). *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 668-691.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955424>
<https://izlik.org/JA38DN27AA>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 20.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Yazar Katkı Oranı Beyanı: Birinci yazarın araştırmaya katkı oranı %60, ikinci yazarın katkı oranı %40'tır.

Fon Desteği: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 20.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The authors has declared no conflict of interest.

Author Contribution Statement: The first author contributed 60% to the study, while the second author contributed 40%.

Funding Support: The authors has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

İlm-i ahkâm-ı nücûm, gök cisimlerinin konum ve hareketlerinden yola çıkarak yeryüzündeki hadiseleri yorumlayan Osmanlı ilmî geleneğinin önemli alanlarından biridir. Bu alanda kaleme alınan risaleler, astrolojik hükümler yanında dönemin terminolojisini, teknik nesir dilini ve tasnif anlayışını yansıtan kaynaklardır. Bu çalışmada, 19. yüzyılda “Müneccim-i Sâni” olarak görev yapan Süleyman Dürri'nin *Câmi'ü'l-Kavâ'id ve Netâyiciü'l-Fevâ'id* adlı risalesinin incelenmesine ve çeviri yazılı metnine yer verilmiştir. Müellifin hayatı, eserin muhtevası, dil ve üslup özellikleri ile astrolojik terminolojisi değerlendirilmiş; gezegenler, burçlar, evler, seferler, hastalıklar, hava olayları ve padişahın hâline ilişkin hükümler incelenmiştir. Metindeki teknik kavramlar Osmanlı Türkçesinin Arapça ve Farsça unsurlarla şekillenen ilmî nesir dili içinde açıklanmış, ahkâm literatürüne özgü hüküm ve yorum kalıpları gösterilmiş, metne dayalı bir terimler sözlüğü hazırlanmıştır. Ayrıca Atatürk Kitaplığı'nda kayıtlı nüshanın çeviri yazılı metni araştırmacıların istifadesine sunulurken geç dönem Osmanlı astroloji literatürüne metinsel bir katkı sağlanmıştır. Makale, teknik bir ahkâm risalesini filolojik açıdan görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Astrolojisi, Süleyman Dürri, Câmi'ü'l-Kavâ'id, İlm-i Ahkâm-ı Nücûm, Metin Neşri, Terminoloji.

Abstract

İlm-i ahkâm-ı nücûm, which interprets terrestrial events on the basis of the positions and movements of celestial bodies, constitutes an important field within the Ottoman scholarly tradition. Treatises written in this field are valuable sources that reflect not only astrological judgments but also the terminology, technical prose, and classificatory approach of their period. This study presents an analysis and a transliterated edition of Câmi'ü'l-Kavâ'id ve Netâyiciü'l-Fevâ'id, a treatise by Süleyman Dürri, who served as “Müneccim-i Sâni” in the nineteenth century. It examines the author's life, the content of the work, its linguistic and stylistic features, and its astrological terminology, with particular attention to judgments concerning planets, zodiac signs, houses, journeys, illnesses, weather phenomena, and the condition of the sultan. The technical concepts in the text are explained within the framework of Ottoman Turkish scholarly prose shaped by Arabic and Persian elements; the formulas of judgment and interpretation characteristic of the ahkâm literature are identified; and a text-based glossary of terms is provided. Furthermore, by making available to researchers the transliterated text of the manuscript preserved in the Atatürk Library, the study offers a textual contribution to the literature of late Ottoman astrology. The article ultimately aims to bring a technical ahkâm treatise into scholarly view from a philological perspective.

Keywords: Ottoman Astrology, Süleyman Dürri, Câmi'ü'l-Kavâ'id, İlm-i Ahkâm-ı Nücûm, Text Edition, Terminology.

Giriş

İlm-i nücûm, gök cisimlerinin hareketleriyle yeryüzündeki hadiseler arasında ilişki kurma çabasından doğmuş; kadim medeniyetlerin rasat ve yorum gelenekleriyle şekillenerek İslam dünyasında tercüme faaliyetleri, kelâm, felsefe ve tasavvuf gibi ilmî alanlarla temas içinde yeniden üretilmiştir. Bu gelenek içerisinde gök cisimlerinin matematiksel ölçüm ve konumlarını konu edinen *ilm-i hey'et* ile bu hareketlerin yeryüzündeki olaylara etkisini yorumlayan *ilm-i ahkâm-ı nücûm* birbirini tamamlayan iki alan olarak değerlendirilmiştir. Ahkâm literatürü, yıldız ve gezegenleri kozmik nizamın okunabilir işaretleri olarak ele alırken bu hükümlerin zanni karakteri İbn Haldun gibi düşünürler tarafından özellikle vurgulanmış, böylece alana ait bilgiler dinî ve ilmî çerçevede tartışılmıştır (Fehd, 2000, s. 124-125; Levend, 1984, s. 198; Zorbacı, 2025, s. 336).

Osmanlı ilmî ve kültürel dünyasında ahkâm-ı nücûm, Batlamyusçu evren tasavvuru temelinde şekillenmiş; seyyare, burç, kırân, sa'd ve nahs gibi kavramlarla örülen teknik bir terminoloji geliştirmiştir. Batlamyus'un yer merkezli evren modeline göre dünya, evrenin merkezinde sabit durmakta; Ay, Güneş, gezegenler ve burçlar feleği ise onu iç içe geçmiş küreler hâlinde çevrelemektedir (Aydın ve Aydın, 1992, ss. 202–204). Bu sistemde gök cisimlerinin farklı tabiat ve etkilere sahip olduğu kabul edilmiştir. İki veya daha fazla seyyarenin aynı burçta bir araya gelmesini ifade eden kırân ile gezegenlerin ve bunların etkileşim konumlarının uğurlu veya uğursuz kabul edilmesini belirten sa'd ve

nahs kavramları, yeryüzündeki hadiseler hakkında hüküm vermenin temel dayanakları arasında görülmüştür (Kam, 1998, s. 115-116; Unat, 2022, s. 436).

Bu kozmolojik ve terminolojik çerçeve, klasik Türk şiirinin mazmun dünyasında da felek, seyyare ve burçlarla ilgili geniş bir sembolik alan meydana getirmiştir. Bu sembolik düzen içinde Güneş padişah; Ay onun veziri, Merkür kâtibi, Venüs çalgıcısı ve Mars seraskeri olarak düşünülmüş; Jüpiter feleğin kadısı ve hatibi, Satürn ise hazinedarı sayılmıştır (Canım, 2016, ss. 432-433). Gök cisimlerinin kişileştirilmesine dayanan bu anlayış, yalnızca şiirdeki teşbih ve mazmunlarla sınırlı kalmamış; tahkiyeye dayalı metinlere de yansımıştır. *Mihr ü Mâh* ve *Mihr ü Müşterî* mesnevilerinde Mihr, Mâh ve Müşterî başkahraman olarak yer alırken Utârid, Zühre, Keyvân, Zühal, Nâhid ve Behrâm gibi gök cisimlerine ait adlar da çoğunlukla ikinci derecedeki kahramanlara verilmiştir (Bilgin, 2020, ss. 28-29). Gelibolulu Mustafa Âlî ve Cebrî'nin *Mihr ü Mâh* mesnevilerinde olaylar gökyüzünde geçmekte ve gök cisimleri doğrudan anlatı kişilerine dönüşmektedir. Kıyâsî ve Zarîfî'nin eserlerinde ise olay örgüsü yeryüzünde kurulmakla birlikte kahramanların adları gök cisimlerinden ve coğrafi unsurlardan seçilmiştir (İçli, 2014, ss. 612-613). Böylece astronomi ve ahkâm-ı nücûm terminolojisi, bu mesnevilerde yalnızca bir teşbih ve mazmun kaynağı olarak kalmamış; alegorik anlatının kişi kadrosunu ve kurgusal yapısını şekillendiren başlıca unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Ahkâm-ı nücûmun kültür ve edebiyattaki bu yansımalarının yanı sıra Osmanlı devlet teşkilatında da kurumsal bir karşılığı bulunmaktadır. XV. yüzyılın sonları ile XVI. yüzyılın başlarında ortaya çıkan müneccimbaşılık müessesesi, takvim ve rûznâme hazırlamanın yanında cülus, sefer, savaş ve elçi kabulü gibi önemli devlet işlerinde “eşref-i sâ‘at” tayin etmek suretiyle teknik astroloji bilgisini saray bürokrasisinin uygulamalarına dâhil etmiştir (Aydüz, 2006, s. 2-3).

Bu terminolojik ve kurumsal sürekliliğin geç dönem Osmanlı astroloji literatüründeki dikkat çekici örneklerinden biri, 19. yüzyılda yaşayan Süleyman Dürri'nin *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id* adlı risalesidir. 1236'da (1820-21) Şumnu'da doğan Dürri, müderris Tayyib Efendi'nin oğlu olup medrese eğitiminin ardından Hâcegânlık rütbesi, Tophâne-i Âmire Mektupçuluğu ve Mektûbî-i Sadr-ı Âlî Hulefâlığı gibi bürokratik görevlerde bulunmuştur (Mehmed Süreyya, 1996, s. 424; Fatin Davud, t.y., s. 130; Şemseddin Sâmî, 1891/1996, C. 3, s. 2139). Risalenin girişinde kendisini “Müneccim-i Sâni” olarak tanıtan müellifin bu unvanı biyografik kaynaklarda açıkça kaydedilmemekle birlikte metindeki bilgiler ve dönemin müneccimbaşılık kronolojisi onun bu görevi Sultan Abdülmecid devrinde icra etmiş olabileceğini düşündürmektedir (Dalkırdan, 2019, s. 37-38).

Dürri'nin Farsça-Türkçe manzum sözlük türündeki *Güher-rîz* adlı eseri onun dil alanındaki yetkinliğini gösterirken *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id* riyâziye ve nücûm sahasındaki birikimini ortaya koymaktadır (Selçuk ve Algül, 2015, s. 135). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Yazmalar Koleksiyonu'nda Bel_Yz_K.001036/01¹ numarasıyla kayıtlı tek nüsha üzerinden incelenen bu risale, müellifin ifadesiyle “kütüb-i mu‘tebereyi tettebbu ederek” hazırlanmış teknik bir derleme ve terminoloji metnidir. Metinde görülen “min Kitâbeti't-ta'lim”, “min Kifâyeti't-ta'lim” ve “min Ebî's-Şükr el-Mağribî” gibi atıf kalıpları, eserin köklü bir ilmî geleneğin kavramlarını 19. yüzyıl Osmanlı Türkçesine taşıdığını göstermektedir.

Bu risalenin incelenmesi birkaç bakımdan önem taşımaktadır. Öncelikle *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id*, şimdiye kadar müstakil bir metin neşrine ve filolojik değerlendirmeye konu edilmemiştir. İkinci olarak eser, geç dönem Osmanlı Türkçesinde ahkâm-ı nücûm terminolojisinin nasıl kullanıldığını, Arapça ve Farsça kaynaklı kavramların Türkçe cümle yapısı içinde nasıl işlediğini gösteren somut bir örnektir. Üçüncü olarak risale, müellifin “Müneccim-i Sâni” unvanını doğrudan metin içinde zikretmesi ve “kütüb-i mu‘tebere”ye dayalı bir derleme yöntemi izlemesi bakımından Osmanlı müneccimlik geleneğinin 19. yüzyıldaki devamlılığını belgelemektedir. Bu nedenle çalışma, yalnızca bir yazma metni çeviri yazıya aktarmakla kalmamakta aynı zamanda geç dönem Osmanlı ilmî nesrinde teknik astroloji dilinin söz varlığı, cümle yapısı ve tasnif anlayışı hakkında yeni veriler sunmaktadır.

¹ Süleyman Dürri, *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id*, Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar, Bel_Yz_K.001036/01.

Süleyman Dürri'nin söz konusu risalesini dil, üslup, metin neşri ve astrolojik terminoloji bakımından incelemeyi amaçlayan çalışmanın ilk kısmında eserin dil ve üslup özellikleri, hüküm bildiren cümle yapıları ve temel teknik terimleri değerlendirilmiştir; ikinci kısmında ise Atatürk Kitaplığı'ndaki nüshanın çeviri yazılı metni araştırmacıların istifadesine sunulmuştur. Böylece çalışma, geç dönem Osmanlı ahkâm-ı nücum literatürüne ait bir metni filolojik açıdan tanıtmayı ve teknik astroloji terminolojisinin klasik Türk dili ve edebiyatı araştırmalarındaki görünürlüğüne katkı sağlamayı hedeflemektedir.

1. *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyiciü'l-Fevâ'id*'in Metinsel ve Terminolojik Analizi²

1.1. Dil ve Üslup Özellikleri

Süleyman Dürri'nin *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyiciü'l-Fevâ'id*'i, 19. yüzyıl Osmanlı ilmî nesrinin yapı ve muhteva özelliklerini yansıtan teknik bir ahkâm metnidir. Sanatlı ve süslü nesir örneklerinden farklı olarak risalede, astrolojik hükümleri aktarmaya yönelik açık, kural bildirici ve açıklayıcı bir dil tercih edilmiştir. Metinde Arapça ve Farsça unsurlarla şekillenen terim varlığı, klasik Osmanlı Türkçesinin söz dizimi içinde düzenli bir biçimde kullanılmış; gezegenler, burçlar, evler, açılar ve hesaplama usullerine dair kavramlar belirli bir tasnif anlayışıyla sunulmuştur.

Metnin cümle yapısındaki en belirgin özellik, gök cisimlerinin konumları, kavuşumları, evlerdeki yerleri ve birbirleriyle kurdukları açılı ilişkilerine bağlı olarak oluşan şart-cevap düzenidir. Müellif, belirli bir gezegen konumunun yeryüzündeki muhtemel karşılığını aktarırken “eger”, “kaçan”, “ammâ”, “ve dahı”, “hâssaten”, “pes imdi” ve “siyyemâ” gibi bağlaç ve edatlarla birbirine bağlanan uzun cümleler kurar. Bu kullanım, risalenin ihtimale dayalı olmakla birlikte hüküm bildiren anlatım tarzını belirginleştirir.

Risalenin kural koyucu dili özellikle cümle sonlarındaki yüklem tercihlerinde görülür. “Delîldir” kesin bir işaret veya güçlü bir hüküm bildiren yerlerde; “dâldir” gösterge niteliğindeki durumlarda; “ihtimâldir” ise gerçekleşmesi mümkün görülen sonuçları ifade etmek için kullanılır. Mesela “...feth ve bir memleketi kabz u zabt edip... delîl-i seferdir” (vr. 9b/2-6) ifadesinde hüküm kesinlik kazanırken, “...burc-ı münkalibede olmak sefere dâldir” (vr. 10a/5-6) cümlesinde gösterge değeri öne çıkar. “...tâbistânda ise ziyâde isiler olup ihtimâldir ra'd u berk u gubâr ola...” (vr. 21a/11-12) örneğinde ise muhtemel meteorolojik sonuçlar ihtimal düzeyinde verilir.

Hüküm bildiren yapı, şart-cevap kalıplarında daha açık biçimde izlenir. “Eger sehmü'l-mülk Müşterî ile mukâbil ve Şems Zühal ile menhûs ve Kamer, Mirrîh ile menhûs olursa delîl-i nekbet-i 'azîmdir” (vr. 15b/10-12) cümlesinde birden fazla göksel şart, “delîldir” hükmüyle sonuca bağlanır. Benzer biçimde “Kaçan tesyîr-i devletin intihâsı sevâbitden bir nahs-ı kâtı' kevkeb ile kırân eylese...” (vr. 14b/11-16) örneğinde zamana ve dönüşüme bağlı bir şart yapısı kurulmuştur. Müellif, kimi yerlerde “ve eger ... olsa” kalıbıyla sıralı ihtimaller üretir; böylece farklı gezegenlerin değişen konumlarına göre devlet adamları, seferler, hastalıklar veya hava olayları hakkında ardışık hükümler verir.

Metnin teknik dili, İslam ilim geleneğinde bilginin sınırlarını hatırlatan dinî ve kalıplaşmış ifadelerle de desteklenmiştir. Müellif, astrolojik hükümlerden sonra “Allâhu a'lem” (vr. 28a/14) ve “va'llâhu'l-hâdî ilâ sebîli's-savâb” (vr. 8b/4) gibi ibarelere yer vererek bu hükümleri mutlak bilgi iddiasından uzak tutar ve nihai iradenin Allah'a ait olduğunu vurgular. Böylece risale, ahkâm-ı nücum terminolojisini geleneksel dinî söylemle birlikte kullanan geç dönem Osmanlı ilmî nesrinin dikkat çekici örneklerinden biri hâline gelir.

1.2. Astrolojik Terminoloji ve Kavramsal Harita

Câmi 'ü'l-Kavâ'id, içerdiği teknik söz varlığı bakımından âdeta bir astroloji sözlüğü niteliğindedir. Metnin terminolojisi temelde Arapça kökenli kavramsal kelimelerden ve Farsça kurulan izafet yapılarından oluşur. Bu kelimeler sadece yıldız adlarından ibaret olmayıp konum, açılı, kozmik mesafe, uğur derecesi ve hesaplama yöntemlerini içeren geniş bir kavram alanını kapsar.

² Bu çalışmanın kapsamı, risalenin dil ve üslup özellikleri, terminolojisi, metin düzeni ve çeviri yazı neşriyle sınırlandırılmıştır. Bu nedenle gezegen konumları ile idari yapı arasındaki ilişkiler, padişah ve devlet tasavvuru, astrolojik hükümlerin siyasi ve düşünsel arka planı ayrıntılı biçimde ele alınmamıştır. Söz konusu meseleler, eserin Osmanlı devlet düşüncesi ve kozmoloji anlayışı bağlamındaki yerini merkeze alan müstakil bir incelemeyi gerektirecek genişliktedir.

Aşağıdaki tablo, metinde geçen en temel teknik kavramları, bunların filolojik anlamlarını ve metindeki işlevlerini göstermek üzere hazırlanmıştır:

Tablo 1: *Câmi 'ü'l-Kavâ'id* Risalesi Metne Dayalı Terminoloji Sözlüğü³

Teknik Terim	Filolojik / Teknik Anlamı	Metindeki İşlevi ve Bağlamı	Metinden Örnek
Kevâkib/Seyyâre	Gök cisimleri; özellikle hareketli gezegenler.	Astrolojik hükümlerin temel gösterge unsurlarıdır.	"...cümle kevâkib-i seyyâre tahte'l-arz olsa..." (vr. 5a/6)
Sa'd/Nahs	Uğurlu, olumlu / uğursuz, olumsuz etki.	Gezegenlerin ve zamanın niteliğini belirleyen temel karşıtlık.	"...eger sa'd nâzır olursa düşmenlerin dostluğuna..." (vr. 29b/12); "...Şems bile terbi'-i nahseyn ile menhûs olmak..." (vr. 5b/10)
Kırân	İki veya daha fazla gök cisminin kavuşumu.	Büyük hadiseler, siyasal değişimler ve kırılmalar için başlıca gösterge.	"...sehmü's-sa'âde ile bir kevkeb-i sa'd tâli' de yâ sâbi' de kırân eylese..." (vr. 7a/17-7b/1)
Tâli'	Yükselen burç; olay veya doğum anında doğu ufkunda yükselen derece.	Astrolojik hesabin ve hüküm çıkarma sürecinin başlangıç noktası.	"Sehmü's-sefer tâli' de olmak seferiñ tedârik ve soñra ferâğata delildir." (vr. 11b/4)
Beyt/Buyût	Astrolojik haritadaki on iki ev veya alan.	Sefer, hastalık, çocuk, düşman, mal gibi konuların tasnif edildiği bölümler.	"...Müşterî dahı beyt-i şânide..." (vr. 7a/6); "...beyt-i sâbi' de ki hâne-i a'dâdır..." (vr. 7b/13-14)
Sehm/Sihâm	Belirli hesaplamalarla elde edilen pay, hisse veya astrolojik nokta.	Sehmü's-sa'âde, sehmü's-sultân, sehmü's-sefer gibi özel hüküm alanlarında kullanılır.	"...sehmü's-sa'âde ile bile olup sehmü's-sultân ve sehmü's-şerefile.." (vr. 8a/14-15)
İttisâl	Bir gezegenin başka bir gezegene yönelmesi veya onunla açi ilişkisi kurması.	Hükümün gerçekleşme yönünü, zamanını ve etkisini belirlemede kullanılır.	"...Zühre ile ittişâli olmak..." (vr. 2b/14)
Tesyîr	Haritadaki göstergelerin belirli zaman ölçülerine göre ilerletilmesi.	Geleceğe yönelik yıllık veya dönemsel tahminlerde başvuru tekniklerinden biridir.	"...tesyîr-i devletin intihâsı şevâbitden..." (vr. 14b/11)
Mukâbele/Terbi'	Karşıt açı / kare açı.	Çoğunlukla çatışma, zorluk veya nahs etkilerin ortaya çıkış biçimini gösterir.	"Müşterî ile mukâbil..." (vr. 6b/1-2); "Zühâl ile Mirrîh terbi' eylese..." (vr. 6b/17)
Tahte's-şu'â'	Bir gezegenin Güneş ışınları altında kalarak görünürlüğünü ve etkisini kaybetmesi.	Gezegenin zayıflaması, hükümünün örtülmesi veya etkisinin azalması anlamında kullanılır.	"tahte's-şu'â'dan ba'id olsa..." (vr. 2a/8); "...şâhib-âşir tahte's-şu'â olsa..." (vr. 5a/4)

1.3. Metnin Kaynakları ve Metinlerarasılık İlişkisi

Süleyman Dürri'nin risalenin önsözünde yer verdiği "kütüb-i mu'tebereyi tetebbu ederek" ifadesi, *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyici'ü'l-Fevâ'id* in şahsî gözlemlere dayalı popüler bir kehanet metni olmaktan ziyade, önceki astroloji ve astronomi birikimini derleyen teknik bir sentez eseri olduğunu göstermektedir. Metin boyunca tekrarlanan atıf kalıpları da bu durumu destekler. "Câmi'-i Şâhî", "Min Bâri'i'l-ahkâm", "Min Rubâ'i'l-ahkâm", "Min Ebî's-Şükr el-Mağribî", "Min Kifâyeti't-ta'lim", "Min Mecmû'ati Mücerrebe", "Min Mîrim Çelebi" ve "Nakl min Kitâbeti't-ta'lim" gibi formüller, eserin geniş bir kaynak ağına yaslandığını ortaya koymaktadır.

Bu atıflar, metnin Antik Yunan-Helenistik astroloji mirasından İslam astrolojisinin temel kaynaklarına, Merâğa matematik okulundan Osmanlı astronomi geleneğine uzanan çok katmanlı bir birikimle ilişkili olduğunu göstermektedir. "Rubâ'i'l-ahkâm" ifadesi Batlamyus'un Tetrabiblos geleneğine; "Bâri'i'l-ahkâm" Ali b. Ebî'r-Ricâl'in ansiklopedik astroloji metnine; Ebû Şükr el-Mağribî'ye yapılan göndermeler Merâğa çevresindeki matematiksel astroloji birikimine; "Kifâyeti't-ta'lim" ve "Mecmû'ati Mücerrebe" gibi kayıtlar ise hem öğretici metinlere hem de tecrübeye dayalı pratik hüküm derlemelerine işaret eder (Aydın ve Aydın, 1992, ss. 202-204; Dizer, 1989, ss. 387-388; Fazlıoğlu, 2002, ss. 476-477; Müftüoğlu,

³ Terimlerin kavramsal karşılıkları Rıdvan Canım'ın (2006), Agâh Sırrı Levend'in (1984) kaynakçada künyeleri verilen çalışmalarından hareketle oluşturulmuştur.

1999, ss. 474-475; Kutluer, 2011, ss. 271-273). Mîrim Çelebi'ye yapılan atıflar ise Dürri'nin Osmanlı astronomi ve tencîm geleneğiyle kurduğu süreklilik bağımlı belirginleştirir (Fazlıoğlu, 2020, ss. 160-161).

Câmi 'ü'l-Kavâ'id, Arapça ve Farsça üzerinden şekillenen klasik astroloji terminolojisini 19. yüzyıl Osmanlı Türkçesi içinde yeniden düzenleyen sentezleyici bir metindir. Risalede kullanılan atıf formülleri, yalnızca kaynak gösterme işlevi taşımaz; aynı zamanda metnin ilmi otoritesini, teknik dilini ve gelenek içindeki konumunu belirleyen temel metinlerarasılık unsurları olarak da dikkat çeker.

1.4. Dinî İbareler, Dua Kalıpları ve Bilginin Sınırını Gösteren İfadeler

Câmi 'ü'l-Kavâ'id, teknik astroloji terminolojisinin yanı sıra dinî ibare ve kalıp ifadeleri de yoğun biçimde kullanır. Metnin besmele, hamdele ve salve ibareleriyle başlaması, klasik telif geleneğine bağlılığını gösterirken padişah ve hanedan için kullanılan “Medda'llâhu zılâlehu ilâ yevmi'l-kıyâm” ve “e'azzallâhu ensârehu ilâ yevmi'l-kıyâm” gibi dua kalıpları, eserin Osmanlı saray bürokrasisiyle ve gelenekle kurduğu ilişkiyi yansıtır. Bunun yanında “İsti'mâl eden ihvân-ı safâ hayr ile yâd edeler” gibi ifadeler, müellifin okuyucudan hayır dua talep ettiği klasik yazma eser üslubunun devamı niteliğindedir. Risalede yer verilen ayet iktibasları ve dinî ibareler, astrolojik hükümlerin İslami çerçeve içinde sunulmasını sağlar. Yâsin 38, gök cisimlerinin hareketlerini ilahî takdir ve nizam fikriyle ilişkilendirirken; Bakara 249, savaş ve sefer hükümlerinde nihai zaferin Allah'ın iznine bağlı olduğunu vurgular. En'âm 59 ise gayb bilgisinin Allah'a ait olduğunu hatırlatarak metindeki astrolojik tahminlerin kesinlik iddiasını sınırlar. Bu çerçevede “Allâhu a'lem”, “Va'llâhi veliyyü't-tevfîk fî külli hâlin refîk”, “mina'llâhi't-tevfîk” ve “mina'llâhi'l-i'âne” gibi kalıplar, ahkâm-ı nücûm hükümlerinin mutlak bilgi olarak değil, ihtimale dayalı yorumlar olarak sunulduğunu gösterir. Böylece Dürri, hüküm bildirici bir metin kurarken İslâmî düşüncenin bilgi ve kader anlayışına bağlı kalır.

2. Risalenin Yapısal ve Tematik Eksenleri

Süleyman Dürri'nin *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyici'ü'l-Fevâ'id* adlı risalesi, klasik İslam astroloji el kitaplarının sistematüğını 19. yüzyıl Osmanlı dünyasına taşıyan tematik ve işlevsel bir ahkâm metnidir. Müellif, gök cisimlerinin konumlarını teorik bir bilgi alanı olarak değil; padişahın hâli, devlet düzeni, savaş, sefer, iktisadi durumlar, olağanüstü hadiseler ve pratik hükümlerle ilişkili bir yorum sistemi olarak ele almıştır. Eser, astrolojik bilgiyi Osmanlı saray ve yönetim kültürünün ihtiyaçlarıyla buluşturan ansiklopedik bir risale niteliğindedir.

Risalede ele alınan konular ve anlatılan hususlar, şu şekilde tasnif edilebilir:

İslâm Pâdişâhının Hâlleri

Risalenin ilk ve en dikkat çekici bölümü, padişahın sıhhati, saltanatının kuvveti ve devletin genel düzenine dair hükümleri içerir. Güneş, neyyirler, onuncu ev/âşir ve tâli gibi unsurlar hükümdarın otoritesiyle ilişkilendirilir. Olumlu gezegen konumları padişahın devlet ve haşmetinin artışına; Zühâ ve Mirrîh gibi naht kabul edilen gezegenlerin sert açıları ise hastalık, öfke, fitne veya siyasal kriz ihtimallerine işaret eden göstergeler olarak yorumlanır.

Savaş ve Çarpışma Göstergeleri ile Düşmanların Hâlleri

Bu bölümde devletin düşmanları, savaş ihtimalleri ve askerî hareketlerin sonucu göksel göstergeler üzerinden değerlendirilir. Klasik astrolojide savaş ve şiddetle ilişkilendirilen Mirrîh'in hareketleri, yedinci ev/sâbi, terbi ve mukâbele gibi açıları; düşman kuvvetleri, taarruz zamanları ve zafer ihtimali açısından yorumlanır. Böylece askerî hadiseler, gezegenlerin konumu ve birbirleriyle ilişkileri üzerinden hükme bağlanır.

Sefer Hükümleri

Sefer hükümleri, uygun zaman seçimi anlamına gelen ihtiyârât anlayışıyla yakından ilişkilidir. Bu bölümde seferin uygunluğu, yolculuğun akıbeti ve karşılaşılabilecek engeller özellikle Kamer'in diğer gezegenlerle ilişkisi üzerinden tayin edilir. Kamer'in hangi gezegenden ayrıldığı ve hangisine yöneldiği, yani munsarîf ve muttasıl olma durumu, seferin yapılması veya ertelenmesi konusunda belirleyici kabul edilir.

Pahalılık-Ucuzluk Hükümleri ve Ticaret Durumları

Risalenin iktisadi içerikli bölümlerinde fiyat hareketleri, bolluk, kıtlık, ticaret ve tarımsal üretim gibi konular astrolojik göstergelerle açıklanır. Müşterî gibi sa'd kabul edilen gezegenler bolluk ve ucuzlukla; olumsuz gezegen konumları ise gılâ, kıtlık ve piyasa darlığıyla ilişkilendirilir. Bu bakımdan metin, göksel işaretleri yalnızca siyasal değil, ekonomik hayatla da bağlantılı biçimde ele alır.

Olağanüstü Hadiselerin Gösterge Noktasına Dair Hükümler

Bu bölümde ani krizler, doğal afetler, salgın hastalıklar, aşırı soğuklar veya kuraklık gibi olağanüstü durumlar "Sehmü'l-havâdis" adı verilen özel hesaplama noktası üzerinden değerlendirilir. Güneş, Satürn ve Ay'ın konumlarıyla ilişkilendirilen bu nokta, metinde devletin ve toplumun karşılaşılabileceği beklenmedik hadiselerin işareti olarak kullanılır.

Ay'ın Menzilleri ile Gezegenlerin Astrolojik Evlerdeki Etki ve Kuralları

Risalenin son kısmında Ay'ın menzilleri ve yedi temel seyyarenin astrolojik evlerdeki etkileri ele alınır. Güneş, Ay, Zühal, Müşterî, Mirrih, Zühre ve Utârid'in on iki ev içindeki konumları; devlet, şahıslar, sefer, hastalık, ticaret ve çeşitli gündelik hadiseler açısından yorumlanır. Bu bölüm, metnin hüküm bildirici yapısını tamamlayan ve astrolojik terminolojinin pratik kullanımlarını gösteren önemli bir kısımdır.

3. Benzer Metinlerle İlişkisi ve Ayırt Edici Yönleri

Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id, Osmanlı Türkçesiyle kaleme alınmış teknik ahkâm-ı nücûm metinleriyle konu, terminoloji ve hüküm kurma yöntemi bakımından ortak özellikler taşımaktadır. Bu eserlerden biri, Hüseyin b. Sefer tarafından 1622 yılında istinsah edilen *Tercüme-i Ahkâm-ı Nücûm*'dur. Söz konusu eserde gezegenlerin kırânları, sa'd ve nahs durumları, terbi' ve mukâbeleleri, yıl tahvili, astrolojik evler, hastanın iyileşme ihtimali ile padişah ve düşmanın hâli ayrı bâblar altında ele alınmıştır (Aksoy, 2019, ss. 2263–2266). Bu başlıklar, *Câmi 'ü'l-Kavâ'id* deki gezegenler, burçlar, evler, hastalıklar, seferler, düşmanlar ve padişahın hâline ilişkin hükümlerle önemli ölçüde örtüşmektedir.

Müneccimbaşı Mehmed Çelebi'nin *Usûl-i Ahkâm-ı Sâl-i Âlem* adlı eseri de ahkâm takvimi hazırlama yöntemini açıklaması; kırânları, gezegenlerin burçlardaki durumlarını, padişah ve farklı toplum tabakalarının hâllerini, savaşları, salgınları, kıtlık ve bolluk ile hava olaylarını değerlendirmesi bakımından *Câmi 'ü'l-Kavâ'id* e yaklaşmaktadır (Kars ve Çelen, 2023, ss. 377–380). Bununla birlikte *Usûl-i Ahkâm-ı Sâl-i Âlem*, ahkâm takviminin hazırlanmasında izlenecek yöntemi öğreten bir usul eseri niteliğindeki *Câmi 'ü'l-Kavâ'id*, farklı meseleler hakkında kullanılabilecek astrolojik hükümleri konu başlıkları altında toplayan bir derleme görünümündedir.

Benzer bir yapı, 1725–1726 tarihli *Ahkâmü'l-Küllîyye 'alâ Tahvîl-i Sini'l-Âlem*'de de görülmektedir. Bu eserde gök cisimlerinin tabiatları, konumları ve kırânları üzerinden hanedanların ve hükümdarların durumu, savaşlar, salgınlar, doğal afetler, hava olayları, kıtlık, bolluk ve fiyatlar hakkında hükümler verilmektedir (Kundakçı ve Gürsu, 2022, ss. 324–326). Her iki eserin siyasi, askerî, iktisadi ve meteorolojik hadiseleri teknik astroloji kuralları çerçevesinde değerlendirmesi, aynı ahkâm geleneğine bağlı olduklarını göstermektedir.

Câmi 'ü'l-Kavâ'id'in ayırt edici yönü, ele aldığı konuların daha önceki ahkâm metinlerinde bulunmamasından ziyade, bu mirası 19. yüzyıl Osmanlı Türkçesi içinde yeniden düzenleme biçiminde aranmalıdır. Metinde "Min Rubâ'i'l-ahkâm", "Min Bâri'i'l-ahkâm", "Min Ebi's-Şükr el-Mağribî", "Min Kifâyeti't-ta'lim", "Min Mirim Çelebi" ve "Nakl min Kitâbeti't-ta'lim" gibi kaynak gösterme kalıplarının kullanılması, müellifin farklı ahkâm kaynaklarından yaptığı aktarımları görünür kıldığını göstermektedir. Eserin sehm hesaplarını, evleri, gezegenler arası ilişkileri ve siyasî, askerî, tıbbî ve meteorolojik hükümleri bir araya getirmesi de ona kapsamlı bir başvuru metni niteliği kazandırmaktadır.

Eserin melhame ve ahkâm takvimi gibi yakın metin türleriyle de ilişkisi bulunmaktadır. Melhamelerde doğa olayları, astronomik ve meteorolojik olgular ile rüyalarla hareketle geleceğe ilişkin hükümler çıkarılmakta astrolojik kaynaklardan da yararlanılmaktadır (İlhan, 2020, ss. 447–449, 464). Bu nedenle

melhame ile ahkâm risalesi arasında kesin bir sınırdan çok, yöntem ve düzenleme farkından söz edilebilir. Benzer şekilde *Câmî 'ü'l-Kavâ'id*, hüküm üretme amacı bakımından ahkâm takvimlerine yaklaşmaktadır. Ancak ahkâm takvimleri her yeni yıl için hazırlanarak padişaktan başlayıp farklı toplumsal tabakaların hâlleri ve yıl içinde meydana gelmesi beklenen olaylar hakkında hükümler içerirken *Câmî 'ü'l-Kavâ'id*'in belirli bir yıla bağlı olmayan hükümleri konu başlıkları altında toplaması, eseri yıllık ahkâm takvimlerinden ayırmaktadır (Büyüker Güngör, 2024, ss. 183–184).

4. Câmî 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyici'ü'l-Fevâ'id'in Çeviri Yazılı Metni

Çeviri yazı metni kurulurken eserin 19. yüzyıla ait dil ve imlâ özellikleri korunmuş; dönemsel ses ve şekil bilgisi unsurları mümkün olduğunca metne yansıtılmıştır. Okumayı kolaylaştırmak amacıyla başlıklar ve varak numaraları belirginleştirilmiş, satır numaraları gösterilmiştir. Metinde geçen âyet-i kerîmeler, Arapça ibarelerin anlamları ve gerekli açıklamalar dipnotlarda verilmiştir.

[1b] (1) Bi'smi'llahi'r-raḥmāni'r-raḥîm

(2) El-ḥamdu li'llāhi Rabbi'l-ālemîn ve's-şalātu ve's-selāmu 'alā seyyidinā Muḥammedin (3) ve ālihi ve şāḥbihi ecma'in, **ammā ba'd** bu kitābın mü'ellif[i] müneccim-i şānī Süleymān (4) Dürri ki ba'zı kütüb-i mu'tebere tettebbu' olup aḥkām-ı külliyye lāzım olan (5) aḥkāmı bu risālede cem' edip ismini **Câmî 'ü'l-kavâ'id ve Netâyici'ü'l-fevâ'id** diyü müsemma eyledim. İsti'māl eden ihvān-ı şafā ḥayr ile (7) yād edeler. “*Va'llāhi veliyyü't-tevfîk fi külli ḥālin refîk*”⁴.

Aḥvāl-i Pādîşāh-ı (8) İslām Medda'llāhu zılālehu ilā yevmi'l-kıyām⁵.

Vaktā ki Şems-i tālî', sāl (9) yā füşûluñ 'āşirinde yā neyyirü'n-nevbe re'sile bir maḥalde olup ḥāşşaten (10) burc-ı şerefinde ḥuşûşān derece-i şerefinde vāki' olsa yā Şems-i neyyirü'n-(11)nevbe olup niṭāk içinde şā'id ve derece-i şerefinde vāki' ve (12) derece-i şerefine nāzır olsa Allāhu a'lem **ḥāl-i** pādîşāh-ı İslām **[2a]** (1) *e'azzallāhu enşārehu ilā yevmi'l-kıyām*⁶ bu sāl-i ḥuceste-me'āl ü ferḥunde-(2)akvâlde zāt-ı melekîyyü's-sıfātîleri gāyet şihḥat u kemâlde ve 'unşur-ı laṭîf-i (3) sa'âdet-simātı nihāyet kuvvet ü i'tidâlde olup âfîtab-ı devlet (4) ü saltanatları teşā'üdde ve māh-tāb-ı ḥaşmet ü şalābetleri tezāyüdde (5) ola. Derece-i 'āşirîñ müstevlisi yā şāḥib-'āşir-i Şems olup (6) Müşterî yā Zühre ile yā sehmü's-sa'âde yā sehmü'l-ğayb yā sehmü's-(7)sultān yā sehmü's-şeref derece-i 'āşirde bile olup ammā ihtirākda (8) belki taḥte's-şu'a'dan ba'id olsa yā intihā tālî-i velādet yā cülüs (9) kaḡı burcda ise ol burcun şāḥibi veted-i sābi'de kaḡiyyü'l-hāl (10) olup sehmü'l-ğayb ile muḡarîn ve Şems daḡı bunlara meveddet nazarı (11) ile nāzır olsa yā tavālî-i mezkûreniñ kaḡısında olursa (12) neyyir-i nevbe Müşterîyle ma'en vāki' olup şāḥib-'āşire meveddetle nāzır (13) olsalar ammā Şems re'sile ma'en bulunsa ḥāl-i hüma bunları şihḥat (14) u selāmetde olup aḥvāl-i mülk ü devlet ve umûr-ı mu'azzamāt-ı saltanatında (15) şā'ib-i tedbîr ve 'ālî-tedārikler eyleyip vüzerā-yı Āşaf-nişān ve ümerā-yı (16) devlet-unvān ve sâ'ir a'yân-ı erkān nazar-ı ināyetleri bî-gāye ve himmet-i (17) vālā-nehmetleri bilā-nihāye olup ser-dārlara iltifāt u ināyetler ve def'-i **[2b]** (1) ref'-i a'dā-yı bed-re'ye ihtimām ü diḡḡatler eylemelerine ve daḡı intihā tālî-i (2) hümayunlarıñ devr-i Şems olup sehmü's-şeref yā sehmü'l-ğayb ile (3) yā sehmü's-sa'âdet yā sehmü's-sultān-ı meveddet nazarın eylemek yā Şems (4) şerefinde veya beyninde ve şāḥib-devr-i Müşterî yā Zühre olup (5) Şemsin şerefinde yā kendi ḡānelerinde yā şereflerinde ve sāl-i Hudā (6) sa'dınıñ birisi ile kendi ḡānelerinde olmak pādîşāh-ı (7) İslāmın 'ulüvv-i saltanatına ve bizā-at-ı devlet ü sa'âdetine ve ḡiss (8) ü ḡuşûl-i âmāline dāll olup ekşer evḡāt umûr-ı saltanat ve tedārik-i (9) memleketde daḡıḡ fıkrlar ve iḡdām ve şāfi tedbîrler ihtimām edip (10) şıyt u şadā-yı şevket ve meḡābetleri taraf-ı 'āleme münteşir olup emvāl-i (11) memleket ve ḡāşılāt fevḡa'l-ḡad olmaḡa neyyirü'n-nevbe-i Şems olup (12) kendi ḡānesinde olup ḡāşşaten Müşterî yā Zühre ile daḡı olsa (13) ekşer evḡātda mesrûr-ı'l-hāl ü mer'etü'l-bāl olmalarına teşlîş cihetinden (14) Zühre ile ittişāli olmak ḡāşşaten pādîşāh-ı Rûmuñ tezāyüd-i devlet (15) ü sa'âdetine ve ḡātır-ı şerîfleri şād-kām ve mizāc-ı laṭîfleri (16) şihḡat ü selāmetde ber-devām olmasına delildir ammā neyyirü'n-nevbe-i (17) Kamer olup Şems yā Zūḡāl ile 'adāvet nazarıñ eylese ba'zı **[3a]** (1) ehl-i fesād-ı eşirrä ve bed-nihād zāḡir olup bir sebebdan mübārek (2) ḡātırlarına nev'an inḡıbāz tāri olmaḡa delildir ve daḡı Şems (3) ve şāḥib-i 'āşir mes'ele-i Ābide vāki' olup birbirine nāzır olsa(4)lar yāḡūd 'āşir burc-ı Ābî olup Zühre yā Müşterî 'āşir-

⁴ “Her durumda başarıya ulaştıran ve yardım eden Allah'tır.”

⁵ “Allah onun gölgesini kıyamet gününe kadar devam ettirsin.”

⁶ “Allah, onun yardımcılarını kıyamet gününe kadar yüceltsin.”

i neyyirü'n-nevbe (5) ile muttaşıl olsa deryâda ve deryâ kenârlarında şayd u şikâr (6) etmelerine ve gemilere zînet etdirüp ba' zı ulu şular geçmelerine (7) ve envâ'-ı devlet ü sa' âdet yüz göstermesine ve dağı intihâ tâli'-i (8) hümâyûnlarda şâhib-Zühre yâ Müşteri olup birbirlerini hâne(9)lerinde vâkı' olmak ve sehmü'l-veled yâ sehmü'z-zafer yâ sehmü'l-ğalebe (10) yâ sehmü'n-naşara yâ sehmü's-sultân-ı ' âşire hâşşaten burc-ı şânide (11) olmak dâldir. Pâdişâhın ' ömr-i şerifleri imtidâd üzre olup (12) erkân-ı devlet ve a' yân-ı hâzret hakkında iltifât ü ' inâyetler buyurup (13) eṭrâf-ı memâlik-i kâhirden olan ' asâkir-i manşûr u muẓaffer ve a' dâ-yı (14) devlet-i kâhire mahzûl u makhûr olmasına ve dağı neyyir-i nevbe kendi (15) hânesinde Zühâl ve Mirrihle meveddet nazarın edip hâşşaten Müşteri (16) yâ Zühre ile vâkı' olsa umerâ ve erbâb-ı silâh u ehl-i bikâ' (17) ve kılâ'a ' inâyet ü himmetler edip ğazâ vü cihâda rağbet ve icthâdlarına [3b] (1) ve ba' zı kılâ' vü hişârlar ta' mîrlerine emr-i şerifleri vârid olup (2) ve bu sâl içinde a' dâ-yı müşevveşü'l-aḥvâlden ba' zısının itâ' at (3) ü inkiyâdına dâldir ve şâhib- ' âşir Müşteri olup on ikinci (4) yâ yedinci hânedeki re's yâ Zühre ile bile olup hâşşaten muttaşıl (5) olsa ve Kâmeriñ yâ Mirrihiñ şâhib-tâli' yâ şâhib- ' âşir Zühre (6) ile ma'en ' âşirde sehmü'l-ğayb yâ sehmü's-sa' âde ile meveddet (7) nazarın eylese bu sâlin dâhlinde a' dâ-yı devletden ba' zı muṭî' (8) ü münkâd olup şıyt u şadâ-yı ' âdâletleri ve ṭumṭurâk-ı şevket (9) ü mehâbetleri eṭrâf-ı ' âleme münteşir olmasına ve zümre-i ümerâ-yı (10) nâmvarda ba' zı ser-dârlarda ve erbâb-ı sâhḥ u cihâda nazar-ı (11) ' inâyet ve vufûr-ı semtleri muḳârin olup ğazâ vü cihâd taḥrîş (12) ü terġib etmelerine (naḳl min ḥâşiyeye) tâli'-i taḥvîl-i leyde Müşteri (13) ile nazarı ola irtifâ'-ı devlet ü intişâr-ı şadâ-yı mehâbetle (14) **ve eger** tâli'-i taḥvîl rûzî olup Mirriḥ kavîyyü'l-hâl ve hâne-i Müşteride (15) ve Müşteri dağı kendi hânesinde olup Şemsiñ dağı bu ikisine (16) birden nazarı ola pâdişâh a' dâ üzerine ḳudret ü ḳuvvet bulup (17) memleketini ve re' âyâsını zabṭ etmege delildir (**Naḳl min Kitâbeti't-ta' lîm**)

[4a] (1) Delâ'il-i ğazab ve melâlet ü inḥirâf-ı mizâc-ı sultân

Her bâr ki taḥvîl-i (2) seneniñ ' âşiri yâ pâdişâha müteâllik olan tâli'lerin ' âşiri (3) mes'ûd ile terbi' olsa delîlü's-selâṭinde ğâyet iyidir. Pâdişâ(4)hın ḳuvvet ü ḳudret ve ruḥşat u sa' âdetine ammâ Zühâlden menḥûs (5) olsa a' dâsından ğuşşa vü melâletine Mirriḥden menḥûs ızṭırâb (6) ve ḥayretine hâşşaten şâhib- ' âşir muḥterik dağı olsa ḥasta olmasına (7) tâli'lerden birisinde şevâbiteden Mirriḥ ü Zühâl tabî' atlarından bir naḥs-ı (8) kevkeb hâne-i Mirriḥden Şemsle muḳârin veyâ ' adâvet nazarın (9) eylese ḥâṭır-ı şeriflerine ğazab u ḥiddet ve ba' zılara ' itâb (10) u siyâset ve ba' zı yerleri neḥb u ğâret buyurmalarına delildir. (11) Şems Zühâl ile terebbüd eylese ğazab u ' itâbına mebsûṭ-ı mülûk-ı (12) melâletine her vaḳt ki cüz ü kırânda yâ tâli'-i sâl-i kırânda ḥusûf-ı (13) küllî olup ve tâli'-i ḥusûf-ı cüz'-i kırân yâ kûsûf yâ tâli'-i (14) sâle kırân kendisi olsa yâ ikisinden birinde naḥseyn (15) yâ ikisinden biri Zenbile menḥûs olsa mülûk u selâṭinde (16) envâ'-ı melâlet ve marâz u ḥayret ve esbâb-ı devletde inḳıbâz-ı (17) ḥâṭıra ve zaḥmete delildir. (**Min Leṭâifü'l-kelâm**). **Sehmü'd-ḍarbü'l- ' unḳ** [4b] (1) Kâmeri Mirriḥden ebeden ıḣḳât eyleyip bâḳîyi şâmin ile cem' (2) olundukda sehm-i ḍarbü'l- ' unḳ olur. Kıtâl ile dağı tesmiyye olunur. (3) İntihâ-yı tâli' ü delâlet ve intihâ-yı cüz'-i kırân ve intihâ-yı cülûslar (4) taḥte'l-arz kırân eyleseler eger Müşteri ile bile olursa (5) müte'allikât-ı Müşteriye cânib-i sultândan ğazab u ḥiddet belki (6) helâk u ' uḳûbet ola ve eger ' Uṭarid bile olsa mensûbât-ı (7) ' Uṭarid "*ve kıs ' alâ ḥazâ*" *Şems*" ol burûcâta taḥvîl cinsinde (8) menḥûs hâşşaten Zühâl ile terbi' eylese pâdişâhın za' f (9) u ḳuvvetine ve marâz ü melâletine belki dağı ziyâdeye delâletine ammâ (10) sa' d ile terbi' eylese ğâyet iyidir. Ve dağı Şems taḥvîlâtın (11) şânisinde ammâ tâli' de yâ ' âşirde olup mes'ûd dağı (12) nâzır olsa iyidir. Ammâ menḥûs vâkı' olsa ızṭırâb (13) u melâletine hâşşaten ki pâdişâha müte'allik tâli'lerin şânisinde (14) olup menḥûs dağı ola ziyâde ızṭırâb u ḥayret ve ḳuvvet (15) ü melâletine ammâ mes'ûd olsa iyidir. Pâdişâha müte'allik (16) olan tâli'-i intihâların tâli' yâ ' âşir-i Mirrihle menḥûs (17) olsa ızṭırâb u ḥayretine ammâ su'ûd ile olsa ḳuvvet [5a] (1) ü rif' atine dâldir. (**Min Mecmû'a**) Taḥvîl-i senede Zühâl ve Mirriḥ tâli' in (2) burc-ı ' âşirinde olsalar yâ şâhib-i ' âşir muḥterik-i marâz u nekbetine (3) ve menḥûs yerine mes'ûd olsa yâ şâhib-i ' âşir mes'ûd olsa (4) şıḥḥat u sa' âdetine **eger** şâhib- ' âşir râci' ve taḥte's-şu' â olsa (5) fenâ ammâ müstakîm olup ' aynile meveddet nazarın eylese laṭîfdir. (6) Yâ şâhib-tâli' in Zühâle ' adâveti olup yâ cümle kevâkib-i seyyâre (7) taḥte'l-arz olsa mülûk u selâṭiniñ zebûnluğuna ve inḳılâb (8) u za' f u ızṭırâb ve eṭrâf-ı ' âlemde fitne vü cidâl ve ḍarb-ı kıtâl (9) vukû' na ve ḥin-i taḥvîlâtta Müşteri ile Zühreniñ derece-i ' âşire (10) nazarı olmak ğâyet iyidir. Ammâ nazar-ı meveddet iyidir. Ammâ nazarı (11) olmamak veyâ menḥûs-ı ' âşire duḥûl eylemek yâ ' adâvet nazarı ile (12) ' âşire nâzır olmak veyâ naḥseyn Şemsiñ şâmininde yâ şâni (13) ' âşiresinde vâkı' olmak delîl-i

⁷ "Buna göre (diğerlerini) kıyas et."

menfa'at-i kuvvet-i mülûkdur. Eger (14) Zenbile Zühâl yâ Mirrih hîn-i tahvilde 'âşire mecâsid eyleseler (15) mülûka ve 'âmme-i halâyika yaramaz olup harb u kıtâl ve ceng [ü] cidâl (16) vâki' ola ammâ mes'ûd ile yâ re'sile mecâside eylemek iyidir. (17) Mülûka ve 'âmme-i nâsa ve hîn-i tahvilde delâ'il-i melik-i sâminde [5b] (1) yâ sâdisde nahseynden birisi ile 'adâvet nazarı eylemek (2) yâ bu ikisinden biriniñ şâhibi ile münâzara eylese delîldir, (3) havf u hîrâs-ı mülûka, dağı hîn-i tahvilde Şems şâhib- tâli' olup (4) şâhib- 'âşir dağı muhterik olsa mülûka havf vardır. Rağbetden ki (5) mazarratına cür'et ederler ve dağı zühür-ı devlet ki hüruc-ı 'Osmân (6) şâhiddir. Menhûs olmak kavî-i naḥs ile nekbete delîldir ve dağı (7) kırân-ı nahseyñ pâdişâha müte'allik olan tâli' in şerefinde vâki' (8) olmak ḥâşşaten şâhib-şeref-i nahseyne dağı nâzir olmak eger (9) burc-ı sâniide ise şebât nekbete ve münkalibde ise tiz geçmege ve zû-(10) cesedeynde ise miyâne-ḥâle intihâ yâ Şems bile terbi'-i (11) nahseyñ ile menhûs olmak delîldir. Nekebât ve dağı tâli'-i sâlde (12) Zühâl ḥâdi-i 'âşerde vâki' olmak şâhib- 'âşiriñ şâhib-pencümle (13) yâ heştümle bir kevkeb muttaşıl olmak yâ bir muhterik kevkebe ittışâl eylemek (14) nekebât-ı mülûka delîldir. Her gâh ki Zühâl pâdişâha müte'allik tâli' de (15) tahvil sene-i tâli' lerinde Şems olduğı burcuñ 'âşirinde (16) yâ ḥâdi 'âşeresinde vâki' olsa müddet-i devlet sâlhâ-yı şugrâ miqdârı tamâmca olmağa delîldir. Ve eger sâbi' de vâki' [6a] (1) olsa sâlhâ-yı şugrânın nısfı miqdârı ola ve eger sâminde (2) olup Müşteri sâniide olsa yine tamâm olmasına dâldir. (3) **Ve eger** Şemsiñ teşlişinde olup Müşteri dağı Şemsiñ ḥâdi-i (4) 'âşerinde olsa bu dağı tamâmdır. Ve Zühâl Şemsiñ sâdisinde (5) olup Mirrih ile terbi' eylese tamâmına delîldir. (**Min Kifâyeti't-ta'lim**) (6) Sehmü'l-melik ü ḥudâvendi ikisi dağı vetedde olsa müddet-i kırân-ı (7) 'âzım miqdârı ola ve eger sehm vetedde olmayıp şâhibi vetedde (8) olsa müddet-i kırân evsaḥ kadar ola ve eger ikisi bile (9) vetedde olsa kırân-ı aşğar müddeti miqdâr olmağa delîldir. (10) (**Min Kifâyeti't-ta'lim**). Delil-i melikü't-tahvil senede muhterik olsa (11) tahkik ol iklîmiñ melikine meveddet yâ nekbet erişe ammâ muhterik (12) olmayıp tahte's-şu'â olsa gayb u melâlet ve eger bir sa'd (13) kevkeb olsa delil-i melike sehmü'l-melike nazar eylese âfâtdan selâmetine (14) delîldir. Cirm-i Mirrih yâ Zühâl semâya erişse yâ delil-i sultân ile (15) muḳâbele yâ muḳârin olsa yâ delil-i sultân muhterik olsa (16) delil-i nekebât-ı sultândır ve dağı tesyir-i Şems yâ derece-i 'âşir (17) yâ derece-i delil-i sultân nahseynden biriniñ derecesine erişse [6b] (1) rif' atden düşmege delîldir. (**Min Câmî-i Şâhi**). Sehmü'l-melik Müşteri (2) ile muḳâbil ve Şems Zühâlden ve Kâmer Mirrihden menhûs olmak (3) delil-i nekbet-i 'âzımedir. (**Min Kifâyeti't-ta'lim**). Delil-i mâlik 'âşiriñ (4) şâhib yâ sâmin ile yâ Şems ile derece-i vâhidedir cem' olsalar (5) 'âşiriñ şâhib-sâmini delil-i melik ile Şems muḳâbele yâ terbi' (6) ile nazar yâ kırân eylese bundan mâ'adâ şâhib-i ḥuṭûtdan (7) birinde olup râci' ü muhterik ve mağribî vü ḥâbiṭ olsa delil (8) vaḳt-i müddet-i melikdir. (**Min Mecmû'a**). Şems ile Müşteriñiñ fesâdı (9) 'Irâḳ u Efrenc meliklerinden bir ulusunuñ ḥorluğuna ve zelil[i]ğine (10) delîldir. **Eger** Şemsiñ fesâdı Zühâl ile olursa melik-i (11) Hindî âfetine ve eger Zühre ile olursa melik-i Hindî âfetine (12) ve eger 'Uṭârid ile olursa mülk-i maşriḳ âfetine ve eger Kâmer (13) ile olursa cemi' yerde mülûk u re'âyânın âfetine delîldir. (14) (**Min Ebi's-Şukri'l-Mağribî**) ve dağı Ḥamelde yâ Esedde küşûf vâki' (15) olsa bu burclara mensûb olan şehirlerin mülûkunuñ mevtine (16) delîldir. Ḥâşşaten ki tâli' ü 'âşir menhûs ola eger mizânda (17) olup Zühâl ile Mirrih terbi' eylese Zühâliñ ihtirâkı beyninde [7a] (1) mülûka mevt vâki' ola ve Zühâl ile Müşteri bir ayda râci' olup (2) Mirrih dağı ric'at eylese delîldir, fevt [ü] mevt melike ve tağayyür-i (3) devlete (**Min Ebi's-Şukr**). **Ve mina'llâhi't-tevfik mâla müte'allik aḥvâldir**. (4) Tâli'-i tahvil[l]erde şâhib-sâni yâ şâhib-sehmü's-sa'âde 'arz-ı (5) şimâli şâ'id ü zâ'id olup felek evcinde ve felek tedvirinde (6) şâ'id ü zâ'idü's-seyr dağı olmak ve Müşteri dağı beyt-i sâniide kendi (7) ḥaddinde ve felek evcinde yâ tedvirinde şâ'id ü zâ'idü's-seyr (8) olmak ve şâhib-sâni şâhib-tâli' ile meveddet cihetiyle muttaşıl (9) olmak delîldir, ḥâşilât-ı memâlik firâvân ve ḥazâ'in-i 'âmire âbâdân (10) olmasına ammâ şâhib-tâli' şâhib-sâniide 'adâvetle muttaşıl (11) olsa mâl cehd ü zaḥmetle ve sa'y u kesb ile ele gire (**Min ḥâşiyetihi**) (12) **Zühre** ve sehmü's-sa'âde mâl u ğinâ onda kavî şâhidlerdir. Pes (13) birbirine meveddet cihetiyle muttaşıl olsalar delîldir, vefret-i mâla (14) ve vüs'at-i ma'îşete. Eger bu ittışâller vetedde olup burc-ı sâniye(15)de olsa mâla 'ale'l-ittışâl şebât u izdiyât üzre ola (16) ammâ burc-ı münkalibde olsa gâh nokşân ve gâh ziyâde ola (17) **sehmü's-sa'âde** ile bir kevkeb-i sa'd tâli' de yâ sâbi' de kırân [7b] (1) eylese yâ evtâdda nazar-ı meveddet ile muttaşıl olsa mâl ḥazâ'in ifrâṭ ile (2) ziyâde olup ḥedâyâ vü peşkeş ile gelmesine ammâ naḥs-i kevkeb ile (3) muḳârin veyâ muttaşıl olsa isrâf u itlâf ve 'abeş yerlere zâyî (4) olmasına delîldir. Ve gerek ol sa'd yâ naḥs olan kevkeb-i seväbitden (5) olsun gerek seyyâreden olsun sehmü's-sa'âde-i sâniide yâ 'âşirde yâ ḥâdi-i 'a-(6)şerede olsa mâl tiz ele gire ve eger şâhib-(7) sa'at-i sâniide olsa mâl ziyâde ola Zühâl ü Müşteri sehmü's- (8) sa'âdeniñ teşliş yâ tesdisinde olup ve mizâc-ı Zühâl (9) ol nazarda kavîter olsa mâl mîrâş cihetinden yâ bir ümîd (10) etmedigi maḥalden ḥâşıl ola ve eger nahseyñ sehmü's-sa'âdeniñ (11) ḥâdi-i 'âşerinde yâ neyyireyniñ

biriniñ hādī-i ‘aşerinde olsa (12) māl zulmden hāşıl ola (Min Kifāyeti’t-ta’lim ve mina’llāhi’l-i’āne). (13)

İtā’at u inkıyād-ı a’ dā Şāhib-‘aşir Müşterī beyt-i sābi‘ de (14) ki hāne-i a’ dādır Zühre yā sehmü’s-sa’āde ile muttaşıl olmak (15) yā şāhib-sābi‘ intihā-yı tāli‘-i hümāyūnuñ biriniñ ‘aşirinde (16) yā tāli‘ inde Müşterī yā Zühre ile muttaşıl hāşşaten Kamer dağı şerefi (17) burcunda olup bunlara nāzır olsa yā intihā-yı tavālī‘ den [8a] (1) biriniñ şāhib-sābi‘ i Müşterī ile muķārın ve cāmi‘ yā tāli‘-i (2) mezkūreden biriniñ sāl-ḥudāsı Müşterī beyt-i ‘aşirde vāki‘ olsa (3) yā şāhib-sābi‘ Müşterī olup Zūhal ile meveddet cihetinden (4) nāzır yā şāhib-sābi‘ re’s ile bile olup şāhib-‘aşire (5) muttaşıl sābi‘-i tāli‘ de yā ‘aşirde yā şāhib-‘aşir şāhib-(6) sābi‘ de meveddet ile laṭif yerde ola lākin⁸ be-her-hāl-i Kamer hāne(7)sinde yā şerefinde bunlara muttaşıl olmak gerekdir. Zirā Kamer şerefinde (8) olduğı hinde merdüm-i mülūkdur. A’ dā-yı devletden bir meşhūr melik(9)zādeye dāldir. Bu cümle şevāhid-i mes’ūda delālet ider. (El-‘ilmü ‘ind(10)a’llāhi te’ālā) **A’ dā-i melik-i** devletden bir şeh-zāde-i buzurgvār pādīşāh melik-i (11) nām-dār[a] itā’at u inkıyād edip dergāh-ı ‘ālem-penāha gelmesine ve hāşılāt-ı (12) memālik ve aḥvāl-i ḥazā’in-i ‘āmiri ābādān olmasına ve eger Kamer burc-ı ābide (13) olsa deryādan gelmesine ve eger ğarīb burclarda olsa ma’lūmdur (14) intihā-yı tāli‘-i hümāyūnlarda Şems beyt-i hāmide sehmü’s-sa’āde ile bile (15) olup sehmü’s-sultān ve sehmü’s-şerefile meveddet yüzünden nāzır yā sehmü’s-(16)sa’āde beyt-i hāmide sehmü’s-sa’āde olup Zühre Müşterī Kameriñ (17) beyt-i hāmisi sehmü’s-sa’ādeye ittişāleri olmak ve kamer sehmü’s-sa’āde [8b] (1) ile beşinci hānede olup Müşterī yā Zühre yā sehmü’s-sultān (2) ile tenāzür eylese meveddetli ba’zı elçiler ve muḥbir dergāh-ı destgāha (3) tuḥfet-i hedāyā ile gelmelerine ve ḥazā’in-i ‘āmiri ābādān olmasına (4) “*va’llāhu l-hādī ilā sebīlū’s-şavāb*”⁹ mevt ü helāk-ı a’ dā şāhib-(5) sābi‘ taḥte’s-şu’ā olup yā intihā-i tāli‘lerden biriniñ şāhib-(6) sābi‘ taḥte’s-şu’ā olup hāşşaten naḥsile ‘adāvet nazarıñ (7) eylese yā taḥte’s-şu’ā olan kevkebe ittişāli olsa yāḥūd (8) Mirriḥ ile Zūhal sābi‘ de şānī-i ‘aşerde vāki‘ olup yā şāhib-(9) sābi‘ kendi hānesinde muḥterik olup ḥuşūşān Mirriḥle ‘adāvet (10) nazarıñ eylese yā beyt-i şānī-i ‘aşerde muḥterik olsa yā şāhib-(11) şānī-i ‘aşer muḥterik olsa yāḥūd Müşterī intihā-i cüz’-i kırān yā tāli‘-i (12) sāl-i kırān yā şevābitden bir naḥs kātī‘ kevkeb ile hāne-i ‘adūda muķārın (13) olsa yā Zūhal tāli‘-i hümāyūndan ğayrīden biriniñ ikinci hānesiniñ (14) derece-i merkezinde vāki‘ olsa beyt-i şānī-i ‘aşerde naḥseynden birisiyle (15) vāki‘ olsa ol burc u kevākibe müte’allik memālikde vāki‘ a’ dā-yı (16) devletlerden yā şāhib-memleket olanlardan bir meşhūrunuñ helākına (17) veyā giriftārılığına delīldir. Ve şāhib-i sābi‘ ‘Uṭarid olup taḥte’s- [9a] (1) şu’ā olsa hāşşaten Mirriḥ ile ‘adāvet nazarın dağı eylese a’ dā-yı (2) devletden bir ma’rūf aḥer kimesne elinde helāk ola “*demmera’llāhu te’ālā*”¹⁰ (3).

Fevā’id-i mühimme der-ḥuşūş-ı pādīşāhī tāli‘ sene vü fuşūlde hāne-i (4) rābi‘ tāli‘ ‘add olunup beyt-i hāmisi şānī ve sādīs şāliş ü sābi‘ (5) olur ki pādīşāhıñ a’ dāsı hānesidir. Ve hāne-i tāsi‘ tāli‘ iñ (6) sādīsı olur ki hāne-i sefer-i pādīşāhdır sehmü’s-sefer dağı bundan (7) alınır ve tāli‘ yerine beyt-i ‘aşir ile cem‘ olunup sehmü’s-sefer-i sultān (8) olur. Pes imdi tāli‘ iñ ‘aşirini yā rābi‘ ni yā sābi‘ ni bu vech ile (9) tāli‘ tutup aḥkām irād edesiz meşelā tāli‘-i rābi‘ olduğı taḥdīrce (10) şāmini beyt-i ḥarf u meveddet a’ dā-yı devletdir tāli‘ iñ hādī-i ‘aşeri (11) vāki‘ olur “*veķıs ‘alā ḥazā’l, va’llāhu a’lem bi’s-şavāb*”¹²

Aḥvāl-i sefer-i (12) pādīşāh-ı encüm-sipāh ya’nī delālet ü cülūs u devlet ü Mirriḥ ki kevkeb-i (13) seferdir intihā-yı tevālī‘-i hümāyūndan biriniñ şālişinde veyā tāsi‘ inde hāşşaten (14) burc-ı munḳalib yā zū-cesedeynde vāki‘ olup Zūhal ile ‘adāvet (15) nazarın eylese yā Kamer Mirriḥ ile yā Mirriḥ sehmü’s-sefer ile muķārın olsa (16) gerek meveddetle gerek ‘adāvetle illā meveddetle olıcaḳ sefer serī‘ān olmağa (17) delīldir. **Yā Kamer ki kevkeb** sefer-i neyyirü’n-nevbe olsa delīldir, pādīşāhıñ [9b] (1) sefer ü cihād icthādına ve a’ dā-yı bed-ra’ydān ba’zı ḳāl’ u ḳam’ (2) edip ve ba’zı ḳılā’ u ḥişārları fetḥ ve bir memleketi ḳabz u zabṭ (3) edip yā şāhib-vilāyet olanlardan birisi itā’at u inkıyād (4) etmesine delā’il-i sefer tevālī‘-i meşhūreniñ beyt-i tāsi‘ i (5) ve ‘aşiri ve şāhibleri ve burc u Kamer u Şems beyt-i seferde olmak (6) delīl-i seferdir. Bu delā’il-iñ beyt-i tāsi‘ de ittişāli vü nazarı yā beyt-i (7) tāsi‘ de yā şālişde olmaları delīl-i sefer-i pādīşāhīdir. Ve suḳūṭı (8) seferiñ olmamasına delīldir. “*Mine’l-ḥakīm elkübāyi’s-sa’īd Ebi’l-(9)Ḥasen Kūşyār bin Leyyān bin bā-Şehrī el-cebelī*” Şemsiñ beyt-i (10) tāsi‘ e yā şāhibine

⁸ Lākin kelimesi iki defa yazılmıştır.

⁹ “Bizi doğru ve sevaplı yola yönlendiren Allah’tır.”

¹⁰ “Allah Teālā onu yüceltsin/korusun.”

¹¹ “Buna göre (diğerlerini) kıyas et.”

¹² “En doğrusunu Allah bilir.”

ittişâli gerek meveddetle gerek 'adâvetle (11) hâşşaten tâli' yâ 'âşirden suķûtu ve burûc-ı münkalibede vukû' u (12) veya şâhib-tâsi' in Şemse yâ şâhib-'âşire ittişâli (13) yâ Kâmere ittişâli ve sehmü's-seferiñ be'ülde ittişâli delil-i seferdir. (14) Ve şâhib-i 'âşeriñ yâ Şems beyt-i şâlişine yâ şâhibine ittişâli (15) yâ şâhib-şâlişin Şemse ve şâhib-'âşere ke-zâlik Kâmeriñ bunlara (16) ittişâli olmak pâdişâhiñ seferine delildir. Hâşşaten ki Kâmer vetedde (17) olmaya belki sâķıt yâ zevâlinde ola delildir, kavî sefere, Şâhib-[10a](1)tâli' in şâhib-tâsi' e yâ şâlişe yâ şâlişinde olan kevkebe (2) ittişâli hâşşaten kırân yâ tâsi' de ve şâlişde vâķi' olması (3) yâ şâhib-tâsi' yâ şâliş evtâddan birinde ve hâşşaten neyyirü'n-nevbe (4) olsa yâ Mirrih hâşşaten tâli' de olması ve şâhib-tâli' burc-ı (5) münkalibede olmak sefere dâldir. Ammâ burc-ı şânide olmak 'adem-i (6) seferdir. Ve tâli' -i burc-ı münkalib şâhib-sâ' at daķı 'Uṭarid (7) yâ Zühre olup hâşşaten 'Uṭarid huşûşân Mirrihde ola delil-i (8) kavîdir. Kâmer bir sa'd kevkebe muttasıl olmak ve şâhib-tâli' müstakîmü's-(9)seyr olup evtâddan sâķıt olmak hâşşaten beyt-i tâsi' de (10) yâ şâlişde vâķi' olmak ve Mirrih şâhib-tâli' yâ şâhib-sâ' at (11) olup hâşşaten seri' ü's-seyr huşû[ş]â evâķir-i burcda siyyemâ vetedde (12) vâķi' kavî delildir. Ve şâhib-sâbi' beyt-i tâli' müstakîmü'l-hâl (13) olmak ve Kâmer beyt-i seferde yâ kavî olan kevâķibden bir kevkeb hâne-i (14) seferde olmak ve şâhib-tâli' in Kâmer ile hüdâvend-i beyt-i sefer (15) ile birbirine ittişâli olmak şâhib-i tâsi' yâ tâli' yâ Mirrih (16) tevâli'-i hümâyûnlardan biriniñ şâhibine muttasıl olmak delil-i sefer-i (17) pâdişâhidir. Bu tâli' in şâhibleri evtâddan sâķıt olsalar [10b] (1) sefer murâdca olmağa delildir. Ve illâ fe-lâ intihâ' ve tâli' -i hümâyûnlardan (2) biriniñ şâhib-tâsi' i kendi hânesinde vâķi' olsa yâ tevâli'-i (3) mezkûrdan biriniñ şâhibi sa'd olup şâhib-i tâsi' e yâ şâ(4)lişe yâ Mirrih evtâddan sâķıt olsa delil-i sefer-i pâdişâhdır. (5) **(Min Câmî-i Şâhi)**. Şâhib-tâli' evtâdda olup tâli' ile (6) beyt-i şâliş yâ beytinde vâķi' bir kevkeb ile münâzara eylemek ve daķı (7) sehmü's-sefer tâli' de yâ tâsi' de yâ şâlişde olmak ve şâhib-(8)sâ' at yâ tâli' in iṣnâ' aşeriyyesi tâsi' de olmak ve şâhib-(9) tâli' yâ şâhib-sâ' at yâ Kâmer olduķu burcuñ şâhibi müstakîm (10) ve zâ'idü's-seyr olup evtâddan sâķıt hâşşaten 'âşir ile 'ârib (11) mâ-beyninde veyâ tâsi' veyâ şâlişde vâķi' olmak ve delâ'il-i sultândan (12) biri tâli' leriñ birinde olup şâhib-sâbi' e muttasıl olmak delil-i (13) sefer-i pâdişâhdır. Şems ve şâhib-beyt-i Şems tevâli' in birinde (14) beyt-i tâsi' de yâ şâlişde olmak pâdişâhiñ ve 'âmme-i nâsiñ sefer (15) ü hareketine delildir. **(Min Bâri'i'l-Aḥkâm)**. Hâşşaten ki 'âşer-i Şems ola (16) ve beyt-i tâsi' de vâķi' olup yâ beyt-i tâsi' e yâ şâhibine muttasıl (17) olsa sefere delildir. Eger meveddet ile nâzır olursa ihtiyâr ile sefere [11a] (1) gide va'llâhu a'lem **sefer olmasına ve te'hîre ve ta'vîķına** delâ'il-i sefer ki (2) tâsi' ve şâliş u 'âşer şâhibleri ve neyyirü's-şübütüdür. Her ķanģısı ise (3) seri' ü's-seyr olsa bir miķdâr zamâna degin te'hîrine râci' ise (4) tâ ḥayr u ta'vîķına hâşşaten ki burc-ı şâbit olup şâhibleri burc-ı şâbitde (5) ola tâ ḥayr u ta'vîķına kavî delildir. Siyyemâ şâhibleri Zühâl olup (6) seyri baṭı ola **eger** delil-i sefer-i Zühâl olup seri' ü's-seyr ise sür'at-i (7) sefere ammâ tûl dirâz olmasına baṭı olursa ol seferde ziyâde (8) eglenmege Kâmer nuḥûsa yâ su'ûddan bir baṭiü's-seyr yâ râci' olan kevkebe (9) muttasıl olsa hâşşaten ikisi daķı burc-ı şâbitde ola ve şâhib-tâli' (10) ve tâsi' burc-ı şâbitde hâşşaten vetedde olsa ve şâhib-sâ' at Zühâl (11) olup hareketi baṭı olsa delil-i sefer olan kevkeb râci' olmak şâhib-(12)râbi' e muttasıl olmak 'adem-i delildir. **(Min kifâyeti't-ta'lim)**. Neyyirü'n-nevbe tâli' (13) leriñ râbi' inde olmak hâşşaten ki neyyirü'n-nevbe Şems ola pâdişâhiñ (14) memleketinden sükûtuna delildir. **(Min Kifâyeti)**. **Eger** sâķıt hânelerde olursa (15) re'âyâdan dür olmasına bu ḥükm tâli' -i nehârı olursa Şemsiñdir (16) delili olursa Kâmer ki remz-i eṣcâr-ı eṣmâr şâhib-i tâli' ve Kâmer veted-i râbi' inde (17) bir kevkebe muttasıl olmak yâ tâli' -i menḥûs olmak menḥûsuñ iķtirânı yâ ḡayrı [11b] (1) ile **(Min Mîrim Çelebi)** ve daķı Kâmer tâli' leriñ râbi' inde vâķi' yâ şâhib-i (2) râbi' e muķârin yâ muķâbil yâ terbi' an nâzır yâ şâhib-tâli' râbi' -i tâli' de (3) yâ 'âşir veyâ tâsi' de vâķi' olsa 'adem-i sefere delildir. **(Min (4) Kaşrânî)**. Sehmü's-sefer tâli' de olmak seferiñ tedârik ve soñra feraġâta (5) delildir. **(Min Câmî-i's-Şâhi)** Kâmer yâ şâhib-tâli' bir kevkebile evtâdda (6) yâ ḥâdi 'âşer yâ ḥâmise muttasıl olsa sefere delildir. **(Min Mîrim (7) Çelebi)**. Kâmer Şemsten munşarîf olup Zühâle muttasıl yâ Zühâlden munşarîf (8) olup Şemse muttasıl olsa yâ Mirrihden munşarîf olup Zühreye (9) muttasıl yâ Zühreden munşarîf olup Mirrihe muttasıl olsa 'adem-i (10) seferdir. **(Min Kaşrânî)**. Şâhib-tâli' tâli' de hâşşaten burc-ı şâbitde (11) olsa 'adem-i seferdir. Elbette **(Min Câmî-i Şâhi)** ḥin-i taḥvilde şâhib-(12) tâli' şâhib-tâsi' den yâ şâhib-tâsi' şâhib-i tâli' den munşarîf (13) olmak 'adem-i seferdir ve kavî delildir. **(Min Câmî-i Şâhi)**. Delâ'il-i (14) sefer 'âşirde olsa sefere tedârik daķı olursa sefer (15) olmaya. **(Min Kaşrânî)**. Ḥin-i taḥvilde Kâmer Zühâle terbi' de yâ muķâbeleden (16) muttasıl olup Zühâl vetedde olsa 'adem-i seferden **(Min Kaşrânî)** (17) **seferiñ keyfiyyet ü zaḥmet ü sühûletine ve menfa'at ü mazarratına**. Eger şâhib-[12a](1)tâli' sâbi' de yâ şâminde olsa delil-i seferdir, ammâ zaḥmet ile (2) ve meşâķķat ile ola hâşşaten ki şâhib-tâli' naḥs ola ve Mirrih (3) tâli' de olsa ke-zâlik sefer meşâķķat ile ola ḥin-i taḥvilde Kâmer (4) menḥûsa muttasıl olmak delildir, sefer fesâdına.

Ammā su‘ūda muttaşıl (5) olsa kuvvetine Kamer Mirriḥe ‘adāvetle nāzır olup ve Mirriḥiñ ṭālī‘e (6) nazarı ola ve ṭālī‘ beyt-i Zūḥal olup şāhib-beyt-i vetedde ola (7) ve şāhib-ṭālī‘ iñ şāhib-tāsi‘e ittişālī terbi‘e yā muḳābele (8) cihetinden olsa sefer zahmet ü meşakkatle ola. İzṭırārī (**Min** (9) **Ḳaşrānī**) ammā meveddetle nāzır olsa sefer ḥattā rızāyile gökcek (10) ola (Min şemerihī) şāhib-ṭālī‘ tāsi‘e evtāddan nāzır olsa (11) sefer ṭūl-ı dırāz olmasına ṭālī‘ iñ muḳābelesinde bir sa‘d kevkeb (12) olup şāhib-ṭālī‘e daḥī muḳābele eylemek seferiñ gökçekliğine (13) ‘aksi olursa ‘aksi olmağa delildir. Delā’il-i sefer sa‘d olmaḳ (14) sefer murādca olmağa ve şafā-yı ḥātırla ‘avdete naḥs olmaḳ ‘aksine (15) delildir. Sehmü’s-sa‘āde yā ikisi daḥī beyt-i tāsi‘e yā sehm-i sefer (16) evtādda olmaḳ delildir. Keşret-i sefer ü menfa‘ate sa‘ādet miḳdārı (17) ya‘nī biri beyt-i tāsi‘de olup ve biri aña meveddet nazarı ile nāzır olmaḳ [**12b**] (1) izdiyād-ı menfa‘ate delildir. Neyyireyn ü şāhib-ṭālī‘ sehmü’s-sa‘āde (2) ve şāhib-cüz’ ü ictimā‘ yā istiḳbāl-i evtāddan sāḳıṭ olsa(3)lar sefer murādca ola ba‘zısı sāḳıṭ olmamaḳ miyāne-hāle (4) delildir. **Eger** şāhib-tāsi‘ kendi ḥānesinde yā şerefinde yā müşelleşesinde (5) mes‘ūd olup sehmü’s-sefer daḥī ṭālī‘ iñ tāsi‘inde ve şālisinde (6) olup ḥāşşaten mes‘ūd olsa sefer fā‘ideli vü ḡanīmetli olup (7) naḥs ola ḥilāfına ola (**Min rubā‘i’l-ahḳām**) beyt-i sefer-i sa‘d (8) olup Müşterī anda vāḳi‘ yā mes‘ūd olsa sefer nāfi‘ ü gökcek (9) olup ammā muḥterik ü sāḳıṭ olsa iyi degildir. Zūḥal ü Mirriḥ beyt-i (10) tāsi‘de olsa ol seferden ḥayr yokdur. Delil-i sefer rāci‘ olsa (11) delildir sür‘at-i rücu‘a murād ḥāşıl olmadan ammā bir rāci‘ kevkebe (12) muttaşıl olsa ḥuşūl-ı murād ola rücu‘a delildir. (**Min cāmi‘-i şāhī**). (13) Mirriḥ vetedde olup neyyirinden birine meveddetle nāzır olsa taḥḳıḳ-i (14) sefer a‘dā ile ḥārebe etmek için ola (**Min rubā‘i’l-ahḳām**). Sāhib-(15)ṭālī‘ burc-ı ḥayvānide menḥūs olsa ol seferde uğrudan (16) ve ḥarāmiden ḥavf u ḥaṭar ola **eger** naḥs-ı Mirriḥ olursa ammā burc-ı (17) mā‘ide olsa gehī seferde ḡarḳ olmaḳdan ḳorḳu vardır. **Eger** burc-ı [**13a**] (1) arzide olursa ṭobraḳdan ve yerde biten nesnelerden ḥavf (2) vardır. **Eger** burc-ı mā‘ide olursa ihtilāf-ı ṭabī‘ata havādan (3) ya‘nī ḥastalıklardan ve ‘āzzeden ḥavf ola **eger** burc-ı nārīde (4) olsa āteşden ve iḥrāḳdan ve ıssıdan ve güneşden ve düşme[n]den (5) ḳorḳu vardır. (**Min cāmi‘-i şāhī**). Delā’il-i seferiñ ekşeri burc-ı mā‘ide (6) olsa delildir deryā seferine ve ulu şular gecmege ve burc-ı arzide (7) olsa ḳuru seferine ve burc-ı ḥayvānide olsa ol sefer rākib (8) olalar ammā burc-ı āteşide olsa ehl-i sefer ekşer rāci‘ ola (9) (**Min Rubā‘i’l-ahḳām**). Beyt-i tāsi‘e yā beyt-i şālīş burc-ı ābī olursa (10) sefer deryāya yā sevāḥil-i baḥre yā ulu şular yanına olmaḳ ile (11) delildir. Ḥāşşaten ki şāhibleri Kamer burc-ı ābide olsa **ve eger** burc-ı (12) ḥākide olsalar sefer-i berre delildir. Burūcāta mensūb olan (13) şehrlere nazar olunup ḥükm oluna delā’il-i seferiñ ekşeri ‘arabī (14) olursa sefer cānib-i ḡarba, şimālī olursa cānib-i şimāle, (15) cenūbī olursa cānib-i cenūba, şarḳī olursa cānib-i şarḳa (16) ya‘nī şüret-i zāyīcede ṭālī‘den ‘āşire dek rub‘-ı şerefi ‘āşirden (17) sābi‘e dek rub‘-ı cenūbī sābi‘den rābi‘a dek rub‘-ı ḡarbī rābi‘den [**13b**] (1) ṭālī‘e dek şimālīdir. (Min kifāyeti’t-ta’līm). Sehmü’s-sefer ḳanḡı rub‘da (2) olursa sefer ol cānibde ola. Sehmü’s-sefer ‘āşirde olursa (3) ‘adū sebebiyle olup şiddet ü zahmet çekile (**Cāmi‘-i Şāhī**). (4) Şāhib-ṭālī‘ ve Kamer Şems ile ittişālī olsa sefer sulṭān ile ola (5) Zūḥal ile ittişālī olsa pīrlar ü ednā kimesneler ile ola Müşterī (6) ile olursa ulular ü şerīfler ü bezirḡānlar ile ola Zūhre (7) ile olursa ‘avretler ü cāriyeler ile ola ‘Uṭarid ile olursa (8) kātibler ile ola **eger** Şems ile şāhib-tāsi‘ beyt-i tāsi‘ yā şālīşde (9) olsa pādīşāh ile ‘asker bile olup sefer-i ‘āmm olmağa (10) delildir. Ḥāşşaten ki şāhib-tāsi‘ Kamer olup Şems ile me‘an ola (11) Müşterī ile şāhib-i tāsi‘ beyt-i tāsi‘de olsalar sefer vüzerā (12) ile ola. Mirriḥ ile olsa ümerā ile ola. Ve bi’llāhi’t-tevfīḳ (13)

Aḥḳām-ı delā’il-i sefer-i vüzerā-yı ‘izām yüz merreniñ seferleri (14) beyt-i tāsi‘ ü ḥādi ‘aşer ve sehmü’s-sefer ve şāhibleri ve neyyireyn (15) ü Müşterī ve bu delā’il-iñ beyt-i tāsi‘e ittişālī yā şāhibine (16) nazarıdır. Vaḳtā ki ṭālī‘lerden birinde merkez ḥādi ‘aşer şāhibi (17) Müşterī olup beyt-i tāsi‘e yā şāhibine ittişālī ola gerek. [**14a**] (1) Meveddetle gerekse ‘adāvetle yā şāhib-tāsi‘ iñ Müşterīye ittişālī (2) ola ve Kamer ki kevkeb-i seferdir bunlar muttaşıl olsa delildir. Bu ṭā’ife(3)niñ seferine ammā Müşteriniñ vech-i meşḥūr üzre nazarı beyt-i şālīşde (4) yā şāhibine olsa delildir. Sefer-i ḳarībe ve daḥī bu kevkebiñ ḥareketleri (5) serī‘ olursa seferleri serī‘ ola. Baṭī olursa bir zamān te’ḥīr (6) oluna, rāci‘ olursa gidilmeye va’llāhu a‘lem bi’s-şavāb.

Delil-i vaḳt-i (7) sefer ḳaçan iki delil cem‘ olsalar vaḳt-i sefer ya‘nī şāhib-tāsi‘ (8) tāsi‘de yā şāhib-şālīşde yā Kamer bunlarıñ birinde olsa yā (9) ṭālī‘de bir delil ol delile vara yā bir delil bir delilden ṭālī‘e vara (10) yāḥūd Kamer iki delile erişe ya‘nī şāhib-şālīş veyā şāhib-(11) tāsi‘e veyā şālīşde yā beyt-i

tâsi'e erişe yâ şâhib-ṭâli' yâ şâhib-(12)tâsi'e yâ şâhib-tâsi' yâ şâhib-ṭâli'e erişe yâ Kamer tâsi'e (13) yâ şâhib-tâsi' ile meveddet nazarın eylese delil-i vakt-i seferdir. "*Zâlike (14) taḳdırü'l-'azîzi'l-'alîm*"¹³.

Tevâlüd ü tenâsül-i pâdişâh vakta ki müstevlî (15) 'âşir yâ şâhib-'âşir Zühre olup beyt-i 'âşiriñ hâmisinde (16) vâki' olsa ol senede pâdişâhiñ tevâlüd ü tenâsülü vâki' olup mevlüd-i mübârek ü mes'ûd olmağa delildir. "*Yef'alu'llâhu mâ yeşâ'* [14b] (1) *ve yehkumu mâ yurîd*"¹⁴.

Hâl-i şeh-zâdegân-ı 'âli-bahtân intihâ-i ṭâli'-i hümayûnlar(2)da Şems hâmisde ki beytül-evlâddır re's ile me'ân vâki' olup (3) yâ sehmü's-sultân yâ sehmü's-sa'ade yâ sehmü's-şeref yâ sehmü'l-ğayb (4) meveddet cihetiyle ittishâli olmak şeh-zâdegân-ı civân-bahtlarıñ (5) ṭâli'-i mes'ûdları kuvvetde ve mizâc-ı şerîfleri şihhat u selâmetde olup (6) dâ'imâ muğtenim ü mesrûr ve daḥl-ı 'âtiyet-i pâdişâhiyle manzûr (7) olmalarına delildir. Ammâ beyt-i hâmisî şâhib-tahte's-şu'a olmak (8) yâ nahseyñ yâ şevâbitden bir naḥs-ı kâti' kevkeb-i hâmisde olmak mizâc-ı (9) şerîflerine fi'l-cümle ḥarâret ü ıztırab müstevlî olmasına ammâ (10) Müşteri yâ Zühreniñ bunlara ittishâli olur yine tîz mündefi' olmasına (11) delildir. Kaçan tesyîr-i devletiñ intihâsı şevâbitden bir naḥs-ı kâti' (12) kevkeb ile kırân eylese mülk-i müte'allikâtıñ yâ ziyâde bâm-dâr (13) olanlardan vüzerâ veyâ muḳarrebân ve a' yân-ı devletden biriniñ mevtine (14) yâ 'azl u ḥavfına ve daḥı seyyâreden bir kevkeb ki ḥin-i taḥvîl-i seneden (15) delil-i devletden olan burc-ı intihâya erişe ol yılda ol (16) kevkebiñ mensûbâtından 'izâmîñ mevtine delildir. Ve intihâ tesyîr-i (17) delil-i devlet Zühâl ile kırân eylese pîrlerden ve yaşlı kimselere [15a] (1) mevt veyâ nikbet erişe **ve eger** Müşteri olsa vüzerâ vü kuzât (2) ve a' yân u muḳarrebân olmasına **ve eger** Mirriḥ ile olsa ümerâ vü ehl-i (3) salâh ulularına **ve eger** Şems ile olsa hândân-ı mülûkuñ ulularına (4) **ve eger** Zühre ile olsa ulu ḥâdimlere ve ḥâtûnlara **ve eger** 'Uṭârid (5) ile olsa ehl-i dîvân u erbâb-ı kalem ulularına **ve eger** Kamer ile (6) olsa kapı ḥalkından vesâ'ir nâsdan olmalarına

Delâ'il-i aḥvâl-i (7) ḥarb u kıtâl ve ḥuşûmet ü cidâl kıtâle dâll olan Mirriḥ ü 'Uṭârid (8) ve nuḥûset-i neyyireynden imdi çün tevâlî'den birinde şâhib-ṭâli' (9) yâ şâhib-sâbi' yâ Kamer-i zeneb ile mücâsede eylese yâ şâhib-ṭâli' (10) şâhib-sâbi'e yâ şâhib-sâbi' şâhib-ṭâli'e muḳâbil yâ terbi' ile (11) nâzır olsa ḥâşşaten ki Mirriḥ daḥı iki sene 'adâvetle nâzır olsa (12) yâ Mirriḥ evtâdda kavîü'l-hâl olsa ḥâşşaten ki râci' ola siyyemâ (13) burc-ı nârîde olsa delil-i ḥarb ü kıtâldır. Ṭâli' de olsa re'âyâ (14) katli çok çok ola bu cümleden eşeddir. **Ve eger** Şemsiñ Mirriḥ ile (15) ya'nî Şemsiñ Mirriḥe ittishâli ḥâne-i Mirriḥden yâ şeref yâ ḥad yâ (16) müşellese yâ vechinden ola her kaḡsı ise maḳbûl olmak budur ammâ (17) beytinde ve şerefden ḡayrısı kavî degildir. İllâ meger ki ikisi yâ daḥı [15b] (1) artıḡı ḥânede cem' olmuş olsa ol vakt kavî olur maḳbûliyet (2) cihetinden ittishâl olacaḡ olursa daḥı kavî olup ziyâde (3) kıtâle sehmü'l-ḥarb vetedde ḥâşşaten burc-ı nârîde olup Mirriḥ ile Zühâl (4) 'adâvet eylese kırân yâ muḳâbele yâ terbi' gibi ammâ nazar-ı meveddetle (5) olursa 'aksi ola Mirriḥ sehmü's-sa'ade yâ şâhibi ile (6) yâ sehminiñ birisi ile vâki' olsa ḥarb-i kıtâle ve kanlar dökûlmek (7) çok ola Mirriḥ râbi' de olup tedbîrini Zühâle def' eylese diyâr-ı (8) 'Arabda ḥarb ü kıtâl ve kanlar dökûlmek ve mevt çok ola ve ol (9) diyârıñ mülküne daḥı ḡavf vardır. (**Min Câmî'-i Şâhi**). Kûsûf u ḡusûf (10) delil-i ḥarb ü helâkdir. **Eger** sehmü'l-mülk Müşteri ile muḳâbil ve Şems (11) Zühâl ile menḡûs ve Kamer Mirriḥ ile menḡûs olursa delil-i nekbet-i (12) 'azîmdir. **Eger** ṭâli'-i sâl veyâ ṭâli'-i ictimâ' ve istikbâlde Zühâl Mirriḥ (13) ile muḳârin yâ muḳâbil yâ terbi'an nâzır olsalar ammâ nazar-ı meveddet ile (14) olursa 'aks ola ol sâl yâ ol mâh ḥarb u kıtâl ekşer (15) olup ve 'asâkiriñ ekşeri katl olunup ve üzerlerine ḥarb u kıtâl (16) ziyâde şa'b olup müfsidler kavî ve merdûmler anlarıñ şerrinden (17) emîn olmamasına delildir. Ḥâşşaten ki nazar-ı 'adâvetle evtâddan [16a] (1) nâzır ola **ve eger** sehmeyn 'adâvet ve Mirriḥe meveddetle nâzır olsalar (2) ol yıl onlar ortasında ḥarb u kıtâl çok ola ammâ iki 'asker (3) muḳâbil ve muḳârin olup ceng olmaḡ vâki' olmaya lâkin ba'zı ehl-i (4) fesâdîñ şerrinden kenârda emîn olmayalar ammâ ikisine daḥı 'adâvetle (5) nâzır olsalar iki 'asker rû-be-rû buluşup ceng ola **eger** Mirriḥ (6) Şemse 'adâvetle nâzır olsa etrâf-ı memleket müfsidler şerrinden (7) emîn olmayıp yollar ḥarâmiden emîn olmayıp leşker etrâf-ı âleme (8) perâkende olmasına delildir. **Eger** cümlesiniñ bir bir nazarları 'adâvet (9) üzre olursa etrâf-ı âlemde ḥarb u ḡasâret ve katl u ḡâret (10) çok olmağa delildir. Sehmü's-şulḡ ile sehmü'l-kıtâl Mirriḥ ile bile (11) burc-ı nârîde olmak fitne-yi 'azîme delildir. (**Min Mecmû'a**) Ḥin-i taḥvîlde (12) muḳâbele-i nahseyñ delildir, ḥarb vâktidir. Ḥâşşaten ki muḳâbele evtâddan (13) ola burc-ı munḡalibede daḥı kavîdir. (**Min Letâ'ifi'l-kelâm**). Ḥin-i (14) taḥvîlde Mirriḥ tahte's-şu'a' olup ḥâşşaten vetedde ve burc-ı munḡalibede (15) olmak delildir. Ḥarb u fitne Mirriḥ şâhib-ṭâli' olup hubûtunda (16) yâ vebâlinde yâ

¹³ "İşte bu, Azîz ve Alîm (olan Allah)'ın takdiridir (ölçüsüdür / koyduğu yasadır)." (Yâsin, 38)

¹⁴ "Allah dilediḡini yapar ve dilediḡi şeye hükmeder."

burc-ı sâkıtta râci' olmak ve bir hâl ile Mirrihe bir (17) sa'd-ı kevkeb nâzır olmamak katl ü sirkat-i keşire ve fitne vüü harb kâ'im [16b] (1) olmağa delildir. Nahseyin ü Müşteri hîn-i tahvilde dağı bile bir burcda (2) vâkı' olsa ve o yıl ol burca müte'allik olan bilâddan harb (3) u kıtâlden Mirrih şâhib- tâli' olup zeneble bir mevzi'-i redide bile (4) olmak veyâ 'Utarid râci'-i tahte's-su' â' dağı olmak harb u kıtâle (5) ve sefk-i dimâ'a delildir. **(Min Ebi's-Şükri'l-Mağribi)** Mirrih şâhib-(6)tâli' yâ şâhib-sâbi' in terbi'inde olsa harb u adâvet-i muhâribin (7) müsted ola ve sehmü'l-harbin biri Mirrih ile muķarin olup yine (8) ol sehm şâhib-tâli' yâ şâhib-sâbi'e dağı muķarin olsa (9) ziyâde harb u kıtâle delildir. Sehmü'l-harb tâli' de olsa harb (10) tâli' -şâhib kablinden ola sâbi' de olsa haşm kablinden ola (11) sehm-i Mirrih burc-ı şâbit olsa huşumet ü harb ikisinin arasında (12) dâ'im ola hâşşaten ki Zühâl dağı burc-ı şâbitde olsa munķalibde (13) olsalar tiz mündefi' ola hâşşaten ki Mirrih seri' ü's-seyr ola Müşteri (14) ile olsa mâ-beynlerinde harb olmaya. **(Min Câmî-i Şâhi).** Eger Mirrih (15) yâ sehm burc-ı zü-cesedeynde ola harb u kıtâl tekrâr ola **eger** Mirrih (16) seri' ola bağıu's-seyr olursa bağı ola harbin izdiyadı (17) Mirrih ķadrde nürda 'aded ü hisâbda zâ'id veyâ keşirü't-tâli' burclarda [17a] (1) vâkı' ve 'arz-ı şimâli olmak harbin izdiyadına delildir. 'Aksi (2) noķşânına ve harbin iştihâdının delili Mirrih eflâkinde ve ufķunda (3) ve ufķ-ı şerefde şâ'id veyâ re'sile mecâsid olmakdır. Hubûtunda ve ufķ-ı (4) ğarbda zeneble mucâsid olmak 'aksdir ki "[Kem] min fi'etin ķalîletin¹⁵ ğalebet (5) fi'eten keşireten bi-izni'llâh¹⁶.

Mekân-ı harb u zamân-ı harb sevâbitden bir kevkeb (6) nahseyin mizâclı ola virân ve ķalb-i 'akreb ü ķalbü'l-esed gibi (7) hâşşaten mübtez dağı ola tâli' de yâ 'âşirde yâ Mirrih ile me'an (8) vâkı' olmak fitne vü harb ol hinde zâhir olmağa delildir. Ve zamân-ı (9) harb tâli' -i kırânın yâ burc-ı kırânın intihâsı yâ tâli' -i senenin (10) tesyiri cirm-i Mirrihe erişdiği vaķt olur hem ol burcuñ (11) şehirlerinde olur ve dağı çün Mirrih veted-i tâli' e yâ 'âşire erişe (12) yâ tâli' -i senenin yâ fuşul yâ ictimâ' yâ istikbâlin derecesi (13) vaķti bu delâ'il ile olur nażar edesin. Zühâl ile Mirrihin (14) muķabele ve terbi' ine ne miķdâr derece vardır. Her derece on iki (15) gün her iki buçuk derece berây-ı farz edip ne miķdâr olursa (16) hesâb edip huşumet ol miķdâr günde olur diyesin (17) "Ve 'indehu mefâtiḥü'l-ġaybi"¹⁷ "Lâ-ya'lemu'l-ġaybe illa'llâh"¹⁸

Delâ'il-i ğalebe vü zafer [17b] (1) Mirrih harb u kıtâl u fitne tâli' in ķanğı rub'unda olursa (2) ol rub' ehl-i ğalib olur ke-zâlik şarkî mağribi cenûbî şimâli (3) burclarında ķanġısında olursa ol burc ehli ğalib gele **meşelâ** (4) şâhib-harb-i maşırık Zühâl ve şâhib-harb-i mağrib Mirrihdır. Pes (5) hîn-i kıtâlde Zühâl şarkî olursa ğalebe vü zafer şark ehliniñdir ve (6) eger mağribi olursa ğalebe vü zafer mağrib ehliniñdir. **(Min Mecmû'a)** (7) Şâhib-sâbi' şâhib-şâmine muttasıl olmak a' dâniñ helâkine (8) delildir. Hâşşaten ki muttasıl olan naḥs ola **(Min Rubâ'i'l-aḥkâm)** (9) Şâhib-şânî 'aşer yâ sâbi' -i vetedden zâ'il olsa pâdişâh a' dâsına (10) zafer bula **(Min Ebi's-Şükri)** Tâli' senede şüret-i zâyicede Mirrih (11) 'âşir ile râbi' beynindeki tâli' cânibinde vâkı' olsa a' dâ (12) üzerine hücum edip varanıñdır ve **eger** sâbi' cânibinden olursa (13) nuşret haşmıñdır. Mirrih on iki hânede intihâ-i cüz' ü kırân (14) yâ intihâ tâli' -i sâl-i kırân ile olsa a' dâniñ ve ezdâdiñ (15) nikbete ve şâhib-devlet olanıñ feth ü nuşretine ve kuvvetine delildir. (16) Zühâl keşirü'l-meṭâli' yâ keşirü'l-evlâd olan burcda olsa yâ kavîl-i (17) leyde Kâmer Zühâl ile muttasıl ve nehârde Şems Zühâl ile muttasıl olsa [18a] (1) pâdişâhın 'askeri ziyâde çok olmağa delildir. **Eger** burc-ı şâbitde (2) evtâddan birinde olsa pâdişâh harbde şâbit-ķadem ola tahvillerde (3) Mirrih ihtirâķ ile menḥûs olsa pâdişâha 'âşî ednâ kimseler (4) pâdişâh 'askeri üzerine kavî ola katl-i fâhişde mâ-dâm ki Mirrih (5) Müşteri ile muttasıl olmaya anlar kavî olmağa delildir. **(Min ebi's-Şükri'l-(6)Mağribi)** Eger Mirrih vetedde olup burc-ı şâbitde ola harbin vaķti (7) bir yıla dek olmaya **eger** munķalibde olup vetedden sâķit dağı (8) ola bir günde **eger** Mirrih za'ifü'l-hâl olursa harb u kıtâl dâ'im (9) olmağa **eger** kavî ve ḥayyizinden ya'nî gecede fevķa'l-'arz ola harb (10) u kıtâl dâ'im olmağa delildir. Ve dağı Mirrih kendi nûru ile 'azîm (11) rûşen görünse harb u kıtâl bi'l-muvâcehe ola **eger** nûru gizli (12) ve bârik görünse harb mekr ü ḥile ile olmağa delildir. Va'llâhu (13) a'lem.

Delîl-i ḥurûc-ı ḥârici Şems tahvîl-i sâlde Mirrihe muttasıl (14) olup Zühâlin bunlara nażarı olmak ḥavâric ziyâde olmasına (15) hâşşaten memleket içinde re'âyâdan zuhûr etmesine ve şâhib-tâli' (16) ictimâ' yâ istikbâl muķaddem-i naḥs olsa ziyâde ḥârici ḥurûc (17) ede. **Eger** Şems Mirrih ile terbi' yâ muķabele eylese hâşşaten Mirrih [18b] (1) burc-ı munķalibde ola ḥârici ḥurûc ede. **Eger** Mirrih sâl-

¹⁵ Metinde "keşiretin" şeklindedir.

¹⁶ "Allah'ın izniyle büyük bir topluluğa galip gelen nice küçük topluluklar vardır." (Bakara, 249)

¹⁷ "Gaybın anahtarları O'nun yanındadır." (En'âm, 59)

¹⁸ "Gaybı yalnızca Allah bilir."

hudâ (2) olup râci' dağı olsa hâşşaten derece-i hubûṭunda yâ vebâlinde (3) yâ burc-ı sâkıṭda olup hiçbir sa' diniñ nazarı oña olmasa memleket (4) içinde 'adûlar hareket edip harb u fitne kıparmağa muḳâbele nahşeyn (5) olup Mirriḥ dağı sehm-i sultân ile kırân eylese havâric hareket ede. (6) Ve dağı intihâ-yı tesyir-i tâli' cirm-i Mirriḥe yâ şu'â' Mirriḥe erişse (7) bir şâhib-devlet üzerine hârici hüruc etmege delildir. **(Min Kifâyeti't-(8) ta' lîm)** Ebu İshâk İbrâhîm bin Yaḥyâ Zerkalî buyurur ki Mirriḥ mevzi' -ı (9) kuvvetde yâ beyt-i şerefde yâ huzûzât-ı berrinde olup Zühâle ile ittîşâli (10) olsa hâriciniñ kuvvetine ve zaferine **ve eger** Mirriḥ za' yîf mevzi' de (11) olup mes'ûd bunun üzerine kavî olsa Mirriḥ Zühâle ile meveddet (12) nazar eylese hârici üzerine belâ vü nikbet olmağa delildir. **Eger** Mirriḥ (13) tâli' de olup menḥûs dağı olsa hârici hüruc edip ol (14) hâriciden nikbet ü feẓâḥat erişmesine **(Min Câmî' i Şâhî)** taḥvîl-i senede (15) dâ'im bir kevkeb Mirriḥe nâzır olsa eger burc-ı nârîde olursa maşrîḳ (16) cânibinden eger hevâ'iden olursa mağribden eger arâziden (17) olursa cenûbdan eger mâ'iden olursa cânib-i şimâlden **[19a]** (1) zühûr ede. **(Min Rubâ' i'l-aḥkâm)**

Aḥvâlü'l-'abîd ve'l-harâm tevâlî' -i (2) beyt-i sâdisiñ müstevlîsi yâ şâhib-sâdis Zühre yâ Müşterî olup (3) hâşşaten 'âşirde vâkı' siyyemâ menḥûs olmaya bunlarıñ aḥvâlî iyi (4) olup efendileri katında mertebeleri refî' ve bunlar dağı efendilerine (5) muṭî' ü münkâd olmağa delildir. Ammâ beyt-i sâdisiñ müstevlîsi yâ şâ(6)hib-Mirriḥ olup hâşşaten râci' siyyemâ Şems ile terbi' eylese yâ şâhib-(7)sâdis Mirriḥ yâ Zühâle olup Şems ile muḳâbele olsa elem ü ser-gerdân(8)lıklarına ve 'inâd u ser-keşliklerine ve ba' zı bende-i giriftâr olmalarına neyyirü'n-(9)nevbe beyt-i sâdisiñ müstevlîsi yâ şâhibi olsa temerrüd ü 'inâdlarına (10) hâşşaten ki Zühâle 'âşirde ola kuvvet bulmalarına ammâ Zühâle râci' ise (11) giriftâr u ḥayretlerine Mirriḥ beyt-i sâdisde olup su'ûduñ nazar-ı meveddetleri (12) olmamak belki 'adâvet ile nazar eylemek bu tâ'ifeniñ efendilerine (13) ḥidmet etdikleri kimesneler zararî erişip efendileri bunlarıñ (14) sebebinden guşşa vü melâlet çekmelerine, yâ Ḥafîz.

Hâl-i Ten-dürüsî (15) **ve Bîmârî vü Vebâ** tâli' -i sâl u fuşûlden muḳaddem şâhib-tâli' cüz' ü (16) ictimâ' veyâ istikbâl ve Kamer nuḥûsdan biri olursa ol sene (17) emrâzdan sâlim ola dübb-i tâli' -i sâl u tâli' -i ictimâ' yâ istikbâl **[19b]** (1) muḳaddem ve Kamer menḥûsdan pâk olup sa' de muttaşıl yâ bir sa' d (2) kevkeb bunlara muttaşıl ve neyyireyn veyâ nevbe bunlara nâzır olsa bu sâl (3) emrâz u vebâ ve mevt fecâdan ḥavf olmaya ammâ şâhib-tâli' u Kamer (4) cüz' ü ictimâ' yâ istikbâl-i muḳaddem yâ tâli' -i ictimâ' yâ istikbâl-i (5) muḳaddem menḥûs olsa bu yıl vebâ vü emrâz ü mevt ekşer ola hâşşaten (6) ol burca mensûb şehirlerde şâhib-tâli' yâ şâhib-ictimâ' yâ (7) istikbâl-i muḳaddem şâhib-sâmine muttaşıl olsa o yıl vebâ ve menḥûs-ı (8) emrâz u mevt ile **eger** şâhib-sâdisde olsa mevt az ola (9) ve ḥîn-i taḥvilde Müşterî zenebile mevzi' -i redîde olsa ulularıñ (10) mevtine **eger** Müşterî muḥterik olsa vüzerâniñ ve kuẓâtıñ ve ulularıñ (11) helâkine delildir. **(Min Mecmû' atî Mücerrebe)** Zühâle tâli' iñ sâmininde olsa (12) 'âmme-i nâsiñ ḥaseneligine delildir. **Eger** ol burc-ı müzekker olursa (13) erkekde ve illâ dişide şâhib-tâli' dört rub' uñ ve ictimâ' (14) yâ istikbâl-i muḳaddemiñ şâhib-tâli' leri şâhib-sâdisde muttaşıl (15) ve Kamer menḥûs olsa vebâ vü ba' zı emrâz ola şâhib- tâli' şâhib-(16)sâmine muttaşıl olup Kamer menḥûs olursa mevt keşir ola ḥîn-i taḥvilde (17) Mirriḥ râci' olsa taḡûn olmağa delildir.

Hâlü'l-ezmine ve'l-[20a](1)**hevâyâ** Taḥvîl-i seneviyye fuşûlden muḳaddem olan ictimâ' yâ istikbâl(2)liñ tâli' ine ve şâhibleriniñ mevzi' lerine nazar eylesin **eger** Zühâle (3) ol tâli' iñ yâ şâhib-tâli' iñ evtâdından yâ huzûzatdan birinde (4) bulunsa hevânîñ taḡyirine ve fesâdına ve zamânîñ ihtilâfına delildir. (5) **Eger** Zühâle yerine Mirriḥ olsa isi eyyâmıda ise ziyâde isiler (6) ve şavuk vaktinde ise şavuklar noḳşânına **eger** Müşterî yâ Zühre yâ (7) Kamer evtâdda olup burc-ı hevâyide olsa yeller esmege delildir. Siyyemâ (8) menḥûs olursa hevânîñ fesâdına ve muẓır yeller esmesine delildir. (9) **Ve eger** fevka'l-'arz menḥûs olursa gökde maḥûf 'âlâmetler (10) zühûruna ve taḥte'l-'arz olsa zelzele olmasına **(Min Mecmû' atî Mücerrebe)** (11) cüz' i ictimâ' derece-i râbi' de olup hâşşaten râbi' burc-ı âbî olsa (12) ba' zı yerler şudan ḥarâb olmasına siyyemâ şol yerler ki deryâ kenârı (13) ola veyâ şular kenârları ola. 'Uṭârid ol âbî burcda zeneble olsa (14) çeşmeler şudan noḳşânına ve sefâyinüñ ḡarḳ olmasına delildir. İḥtirâḳ-ı (15) 'Uṭârid müselleşe-i âbîde olsa deryâda sefâyinüñ âfetine ve şulariñ (16) keşretine tâli' -i taḥvillerde 'Uṭârid veted-i râbi' de burc-ı mâ'ide hâşşa (17) Ḥûtda vebâl ü hubûṭ burcıyla Zühâle zenebile menḥûs olmaḳ **[20b]** (1) sevâḥil-i baḥrde yâ ulu şular kenârında ba' zı yerde zelzele yâ ḥasf-ı (2) zemîn olmasına ve sefâyinüñ helâkine ve ba' zı mevâzi' de ifrât ile (3) seller olup şudan çok yerler ḥarâb olmasına tevâlî' de (4) mübtez olan kevkeb mâ'î ya'nî Zühre vü 'Uṭârid ü Kamer olup ve burc-ı (5) mâ'ide olup tâli' e nazar-ı kavîsi olsa yâ bir mâ'î kevkeb (6) mübtez olan kevkebe nâzır olsa ol ḥinde bârân u ra' d (7) u berḳ ola **ve eger** mübtez olan kevkeb bâdî olup burc-ı hevâ'ide (8) olsa yeller ola **ve eger** mübtez olan

kevkeb nārī olup burc-ı nārīde (9) olsa ba‘zı yerlerde iḥrāk olup yıldırım u ṣihāb ola ammā (10) kevkeb tūrābī olup ṭevālī‘ den biriniñ veted-i rābī‘ de olsa ḥāṣṣaten (11) ki rābī‘ burc-ı tūrābī olup siyyemā ‘Uṭārid daḥı anda ḥuṣūṣan Kāmer (12) daḥı bile vāḳī‘ olsa zelzele vü ḥasfīñ vuḳū‘ una delildir.

Ḳā‘ide-i (13) ruṭūbet ruṭūbet kevkeblerinden biri Zühre vü ‘Uṭārid ü Kāmer gibi ṭālī‘-i (14) sālde yā ṭālī‘-i ictimā‘ yā istiḳbāl-i muḳaddeme müstevlī olsa (15) ḥāṣṣaten ṣāḥib-ṭālī‘ daḥı olsa ruṭūbet menāzilden vāḳī‘ olsa (16) ol sene yā ol faṣl yā ol icitmā‘ yā istiḳbāl bārān ekṣer (17) ola müstevlī olan kevkebiñ ‘arż-ı ṣimālī ve ol menziliñ cenūbu [21a] (1) olursa eṣeri erişmeyince olmaz **eger** ikisiniñ daḥı ‘arżı (2) müttefiḳ olsa eṣeri muḳaddem erişir. (**Min Ḥāṣiye**)

Aḥkām-ı sehmü’l-(3)ḥavādiş dā‘im taḳvīm-i Şems taḳvīm-i Zühalden gidip bāḳī taḳvīm-i (4) Kāmer ile cem‘ edesin ḥāşılı sehmü’l-ḥavādiş olur sehmü’l-ḥavādiş (5) ḥāne-i Zühalde vāḳī‘ olsa ḥāṣṣaten Zühāl daḥı anda olup Zühāl ile (6) muḳārin olsa zemistānda o gün ziyāde şovuklar ve toñlar u ḳarlar (7) ola ve ammā tābistānda ise ziyāde ḳuraḳ ola **eger** ḥāne-i Müşterīde (8) yā Müşterī ile me‘an yā nāzır vāḳī‘ olsa hevānıñ şafāsına ve riḃāh-ı (9) laṭife esmesine delildir. **Ve eger** Mirrīḥ ḥānesinde yā Mirrīḥ ile (10) muḳārin yā nāzır olsa ziyāde şovuklar u bulutlar u zulmetler (11) ve tünd yeller ola tābistānda ise ziyāde isiler olup ihtimāldir (12) ra‘d u berk u ḡubār ola **ve eger** ḥāne-i Şemsde vāḳī‘ yā Şems ile muḳārin (13) yā nāzır olsa ziyāde isiler ve ḳuraḳlar ola **ve eger** ḥāne-i Zührede (14) vāḳī‘ yā Zühre ile muḳārin olsa bulutlar olup yağmurlar yağma(15)sına **ve eger** ḥāne-i ‘Uṭāridde vāḳī‘ ‘Uṭāridde muḳārin yā nāzır (16) olsa hevānıñ ızṭırāb-ı taḡayyürüne ve ḳavī yellere vü ḡubāra delildir. (17) **Ve eger** ḥāne-i Kāmerde vāḳī‘ yā Kāmer ile muḳārin yā tenāzür eylese yağmura [21b] vü sellere eyler vakti ise (1)

Aḥkām-ı sehmü’s-sa‘āde ṭālī‘-i sāl (2) yā fuşülde burūc-ı ābīde olsa şovuklar u yağmurlar ziyāde (3) olup burc-ı nārīde olsa şiddet-i germ-ābe ve ba‘zı mevāzī‘ da (4) ḥarīḳ vuḳū‘ una bā-dīde olsa bād esmege ḥākīde binā vü ‘imāretler (5) çok olmasına delildir. (**Min Mecmū‘ati Mücerrebe**) her sehm ki mes‘ūd ile (6) tenāzür eyleye neng sehmī ise ol nesne ḳavī çok olur (7) nuḡūs ile tenāzür eylese za‘f u noḳṣān üzre ola.

Aḥkām-ı (8) Kevākib-i Seyyāre der-Buyūt-ı İṣnā ‘Aşer, Zühāl der-ṭālī‘ delildir, (9) ‘āmmē-i nāsda belā vü zarar ekṣer olup ve nā-gāḥ bir āfet-i ‘aẓīm ḡam (10) u ḡuṣṣa vāḳī‘ olacaḳ ḥādişē-i ḡarībeniñ zühūrına ḥāṣṣaten (11) diyār-ı maşrıḳda ve eṭrāf-ı bilād-ı Hinde vāḳī‘ olmasına. Ve ehl-i bāzārıñ (12) kesb ü bāzārı menfā‘at olup metā‘iñ kesādına ve eṭ‘imeniñ (13) ḳilletine ve fesādına ve ba‘zı emrāzıñ vuḳū‘ una delildir. **Zühāl der-Şānī** (14) Delildir bāzārıñ kesādına ve bir miḳdār merg-i ‘āmm olmasına (15) ve pādişāhdan yā mensūbātdan ‘āmmē-i re‘āyā ziyāde rencide olmalarına. (16) **Zühāl der-Şālīs** delil ba‘zı ‘ibādet-ḥānelerīñ ḥarābına ve keşret-i (17) zühūr-ı müdde‘iden ızṭırāb-ı dīn ü mezhep ḥuṣūṣunda ṭul-dirāz [22a] (1) seferlere ve ḥuṣūmetler olmasına. **Zühāl der-rābī‘** delil ba‘zı (2) ‘imāretiñ taḥrībine ve mezārī‘iñ seylden āfetine ve zelzeleniñ (3) keşretine ve cāsūsıñ ve rusülün giriftār-ı ḡayretine¹⁹. **Zühāl der-(4)-sādis** delildir ḥuddām u cevārī vü ‘abīd kısmıñ aḡvālī (5) ḥurde olup efendilerinden zulm u ta‘addī çekmelerine ve baḳı (6) narḡlarıñ tefāvütüne ve ebnā-yı sebīlīñ ḥarāmī vü uğrulardan (7) ızṭırāb u ḡayretine ve ihtimāldir bir ‘aẓīm bāzırgānıñ bunlar(8)dan āfetine. **Zühāl der-sābi‘** delildir eṭrāf-ı ‘ālemde ‘asākır (9) ḡareket ü cem‘iyyet edip ḡarb u ḳitāle mübāderet ve ceng (10) ü cidāl edip ‘avām beyninde ḥuṣūmet-i şerīre vü münāna‘āt-ı (11) keşire ve endūh u iftirāk ve şürekā vü ezvāc arasında firāk (12) u ṭalāk ekṣer olup a‘dānıñ ḡalebe vü ḳuvvetine ve pīrleriñ marāz (13) u mevtine ve ba‘zı eṭ‘imeniñ ‘izzetine. **Zühāl der-şāmin** delil (14) meşāyihīñ süst olmasına ve ulu cānevārıñ mevtine ve ricālden (15) burūdet emşālī ‘arızınıñ keşretine ve emlāk u esbābıñ (16) ḡasāretine. **Zühāl der-tāsi‘** delildir dīn ü mezhep sebebinden (17) ḳitāl u cidālīñ keşretine ve müdde‘ileriñ ḡurūcu ve ḡasāretinden [22b] (1) ve ‘avāmıñ ḡarāma meyl ü raḡbetine ve ṭul-dirāz seferler olup (2) zaḡmet ü meşāḳḳat çekilmesine ve yollarıñ fesādına **Zühāl der-‘āşir** (3) pādişāhıñ ve ulularıñ zulm ü cevri sebebinden re‘āyā yerlerinden (4) perākende olmalarına ve ḳorḳu vü ḡamlarına ve ba‘zı yerlerde düşmen (5) belirip ‘askeriñ ḡareketine ve eṭ‘imeniñ bir miḳdār pahālī olmasına (6) ve ekinleriñ fesādına. **Zühāl fi’l-ḡādī ‘aşer** pādişāhıñ ‘adl (7) u inşāfına ve vilāyetden ba‘zı ḡarāc mālī zāyī‘ olmasına (8) ve pāzārıñ kesādına ve ḡāmīle ḡatunların zaḡmet ile vaż‘-ı (9) ḡamline. **Zühāl fi’l-şānī ‘aşer** marāz ḡastalıklar ve ḡayvānātda mevt (10) çok olup ve çok düşmen zühūrına ve mevtine zarar gerekdir. Eger (11) bir sa‘d ile mutṭaşıl olsa ‘adāvetiñ zevāl u za‘f-ı helākine. (12).

¹⁹ Sayfa kenarına “nüshada ḡāmis yokdur” ibaresi düşülmüştür.

Ahkâm-ı Müşterî der-hanehâ-yı isnâ 'aşer hanehâ, Müşterî der-tâli' (13) pâdişahî'n ve ulularî'n 'adl u inşâfına ve şöhetler olup (14) e'tîmenî'n firâvânlığına ve ucuzluğuna ve halkî'n ahvâlî muntazam (15) olup ednâ kimesnelere 'âlî-himmetler olunup ümîdler hâşıl (16) olmasına. **Müşterî der-şânî** tüccâr ve ehl-i pâzârî'n kârî iyi (17) olmasına ve mâllarî'n ziyâde olup ve ulularî'n hazâ'in-i emvâlî [23a] (1) ziyâde olmasına ve ni' metlerî'n keşretine ve ulu bâzîrgânî'n zuhûr (2) etmesine ve hâşş u 'âmmin yemek ü içmek sebebinden hâlleri hoş (3) olmasına. **Müşterî der-sâliş** mescidler ü 'ibâdet-hâneler ma' mûr olmasına (4) ve yollarî'n emînliğine ve tüccâr u misâfirlerî'n selâmetine ve ba' zı yakîn (5) yerlerde sefer olmasına. **Müşterî der-râbi'** nebâtât [u] gallât iyi olup (6) ammâ ahîr-i sâlde ba' zı e'tîme bahâlî olup ve halkî'n şon işleri (7) iyi olup ve makâmîlarında ba' zı muķîm olup ahvâlleri ahsen (8) olmasına. **Müşterî der-hâmîs** tevâlûd ü tenâsülün keşretine ve ekşerî (9) erkek olmasına ve halkî'n hüsn-i ma' âşa meyli ve 'ayş [u] 'işret (10) ola ve 'âmmin selâmetle gelmesine ve iyi haberler ve tuhfe vü hedâ(11)yâlar gelip halkî'n şâd olmasına. **Müşterî der-sâdis** 'illetler (12) vü hastalıklara ammâ ekşer şîhhat bulmasına ve mevt-i ficâdan halk (13) emîn ola ve hayvânâtta mevt çok ola ve hayrât u hasenâtdan (14) halkî'n kesilmesine. **Müşterî der-sâbi'** ezvâc u şürekâ miyânında (15) muvâfaķat u müşâreket çok ola ve 'amm u hâşşî'n ekşeri muşâhib (16) u muvâşelet ile ve emînlikler ve iyi 'amelleri zâhir olup ve sene (17) ortasında bir iyi nesne zâhir ola ve narhları'n ucuzluğuna [23b] (1) ve e'tîmenî'n keşretine. **Müşterî der-şâmin** mevt-i fehâ zâhir ola (2) vüzerâ vü 'ulemâya hâzer vardır. **Müşterî der-tâsi'** yollarî'n emînliğine (3) ve misâfirlerî'n şîhhat u selâmetine ve iyi sefer olup ol seferden (4) sürûrlar hâşıl ola ve tüccâr u bâzîrgânî'n ziyâde birbirlerine muvâfaķat (5) u muhabbet üzre olmalarına **Müşterî der-'âşir** mülûk u selâtin (6) ve 'ulemâ vü kuẓât vesâ'ir olur ahvâlî iyi olup ekşeriya pâdişâ(7)hdan iltifât u menfa'at görmelerine ve nâsî'n huẓûr-ı sürûrlarına (8) ve e'tîmenî'n keşretine ve arpa vü buğdây ziyâde olup ucuzluğuna (9) **Müşterî der-hâdî** 'aşer ulular ve erbâb-ı dîvân u erbâb-ı kalem ahvâlî (10) iyi olmasına ve halkî'n murâdları huşûlüne **Müşterî der şânî-'aşer** (11) ba' zı ehl-i 'ilm tâ'ifesi mâ-beyninde 'adâvet u huşûmet zâhir (12) olmasına va'llâhu a'lem

Ahkâm-ı Mirrîh der-hanehâ-yı isnâ 'aşer, Mirrîh (13) fi'l-tâli' delildir, halk arasında şerr ü belâ zâhir olup evlerinden (14) taşraya gelmesine ve nâ-haķ yere kanlar dökülüp ve pâdişâh tarafından (15) re'âyaya zulm ü cevr olmasına ve huşûmetler çok olup ve ba' zı (16) düşmenler zâhir olup 'asâkirî'n hareketine ve ba' zı yerlerde iħrâķ (17) olmasına ve şuya ğarķ olmasına ve ba' zı kılâ' muhâşara olmasına [24a] (1) **Mirrîh der-şânî** ekşer halkî'n mâl u mülkü helâķ olup uğrudan (2) ve harâmîden nice mâllara ziyân işâbetine ve ba' zı sibâ' u bahâyim (3) kısmına helâķ vukû'una ve yakîn yerde hareket ü sefer olmasına (4) ve ol hareketden melâlete **Mirrîh der-sâliş** uğrular u harâmîlerden (5) yolcularî'n ve kârbânlarî'n ahvâlleri tebâh olmasına ve yollarî'n (6) kesilmesine ve karındaşlar arasında 'adâvet ü huşûmet zâhir (7) olmasına **Mirrîh der-râbi'** harb u kıtâl ve şâ'ika olup ba' zı (8) yerde düşmen belirip ehl-i salâh olanlarından ba' zılarının helâķine (9) ve ba' zı yerlerî'n oda yanmasına ve Mirrîhe mensûb olan yerlerde (10) tâ'un zâhir olup halkî'n ıztırâblarına ve issilerden ekinlere (11) âfet ermesine ve fitne ü fesâda **Mirrîh der-hâmîs** hâmile hatunlarî'n (12) zahmetine vü zararına ve rahmlerinde 'illet zâhir olup iki yüzlü dört (13) elli zâ'idü'l-'uẓv veled zuhûra gelmesine ve sıbyânî'n hastalığına (14) ve ekşer halk hatunlara tâlib olmasına ve korkulu vü yalan haberlerî'n (15) zuhûruna **Mirrîh der-sâdis** türlü hastalıklar zâhir olup (16) ba' zı kimselerî'n helâķine ve ba' zı e'tîme kıymetli olmağa ve kullarî'n firârına ve ğam u ğuşşalarına küçükler miyânında ma'şiyet çok [24b] (1) olmasına ve yüksek yerlerden düşmek veyâ atından zarar ermege (2) ve ķul u cârîye çok helâķ olmağa **Mirrîh der-sâbi'** (3) halk miyânında teferruķa ziyâde olup harâm nesne çok zâhir (4) olup ve harâma meyli halkda çok ola **Mirrîh der-şâmin** yollarda (5) uğrular u harâmîler peydâ olup misâfirlere zarar erişdirip mâlları (6) vü kumâşları yağma olunmağa ve halkî'n üzerine ba' zı korkular (7) zâhir olmasına ve ba' zı tüccâra hasâret vâķi' olmasına ve halkî'n (8) meyli vü hırşî harâma ziyâde olmasına **Mirrîh der-tâsi'** yollarda (9) kârbânlar ve uğru vü harâmîler olup mâllarına zarar erişe ve havf (10) u haţar ve seferler çokluğuna ve ol seferden fâ'ide hâşıl olmaya (11) ve ba' zı halk harâma mâ'il ola ve hindîlerde hıyânet ve 'ulemâ vü kuẓât (12) ve ehl-i 'adl u inşâfda hıyânet zâhir ola **Mirrîh der-'âşir** ba' zı (13) 'askerler hareket kıla ve ehl-i silâh anlarî'n üzerine hücum etmeleri ile (14) ve bunlardan ba' zılarının terâķķisine ulularda cevr ü zulm ziyâde (15) olup bu sebebden ba' zı yerde fitne ve nâ-haķ kanlar dökülmesine (16) eger mes'ûd olursa belâ vü meşâķķat az ola **Mirrîh der-hâdî** (17) 'aşer vüzerâ ve ba' zı ulular ahvâlî yaramaz olmasına ve ba' zı [25a] (1) yerlerde harb u kıtâle ve kanlar dökülüp ve hamli olan hatunlarî'n (2) helâķine ve harâc mâlî ziyâde olmasına **Mirrîh der-şânî** 'aşer misâfirlerî'n (3) şon ahvâlî yaramaz olmasına ve ba' zı ehl-i silâh ve 'adûlar peydâ (4) olmasına ammâ zafer bulmalarına ve ba' zı uğrular u harâmîlerî'n habsine (5) ve ba' zıları depelenmege.

Ahkām-ı Şems der-hānehā-yı isnā ‘aşer, Şems (6) der-ṭālī’ mülük u selātın küt u sa‘ādetine ve uluların mertebe vü manşib(7)ları ziyāde olmasına ve ḥazā’in ü emlāk izdiyādına ve düşmen elinden (8) ve ba‘zı vilāyetler alınmasına **Şems der-ṣānī** ma‘aşında ve mälları helāk (9) olmasına ve emvāl u ḥazā’iniñ ziyade ḥarc olunmasına ve mälların (10) naḡş u kesrīne **Şems der-ṣālīḡ** mülük u re‘āyā vesā’ir ḥalkā (11) iḡsānlarına ve ḥalkın meyli ḥaḡ üzre olup şavāb işler (12) işlemesine ve emīnliklerine ve bir yerden naḡl u hareketleriniñ keşretine (13) **Şems der-rābī’** delildir selātiniñ re‘āyāya nazar u ‘ināyetlerine fevḡ(14)a’l-ḥad olup ve şefḡat u ‘atıfetleri lā-yü‘ad ve ba‘zıları maḡzar-ı (15) ‘avātıf-ı şehriyāri olup ‘āfiyet ḡalleri gökçek ola **Şems der-(16) ḡāmis** mülük u selātiniñ ziyāde feruḡlarına ve a‘yānıñ lehv (17) ü ṡarab ve ‘ıyş [u] ‘işretine raḡbetlerine ve me’müllerı mevḡı‘-ı ḡuşūle vāşıl [25b] (1) ve cümle murādları ḡaşıl olmasına **Şems der-sādis** kulüb-ı mülük (2) u selātine re‘āyā ve berāyā veyā taḡt-ı ḡükümetinde olan erāzil (3) u ednā kimselerden yā bir āḡer sebebdan ḡiddet ü ḡaḡab ve melālet (4) ü ta‘ab müstevlī olup ṡev[ā]ş ü mevāşī ecelinden ziyāde ḡızān (5) vāḡı‘ olmasına **Şems der-sābī’** re‘āyā vü berāyā mülük u ‘uzmādan (6) zulm u ta‘ab ve ba‘zılar maḡzar-ı ḡışm u ḡaḡab olup ḡaḡş u ‘āmm (7) arasında ḡuşūmet ü muḡālefet olmasına **Şems der-ṡāmin** delildir, (8) mülük u ḡükkāmın rütbe vü cāḡlarına re‘āyā ve taḡt-ı yedlerinde olan (9) kimseler sebebinden noḡşān-ı ṡārī ve ba‘zısına cānib-i pādīşāḡiden (10) ziyāde ḡavf vāḡı‘ olmasına eger naḡsdan birine nāḡır olsa (11) ḡavfdan emīn olmalarına ve ümerānıñ zulm ü cefāsı keşretinden (12) re‘āyā vü ‘avām dil uzadıp bed-nām olmalarına **Şems der-tāsi’** (13) delil sulṡān mekānından naḡl u hareket ü sefer ve ṡaraf-ı āḡere ḡüzere (14) eyleyip feth-i fütūḡ ḡaşıl ve cümle murādlarına vāşıl ve küt (15) u sa‘ādetleri ziyāde ve dā’imā sürür u şafāda olup intīşār-ı (16) şadā-yı meḡabetine ve dīn-i İslāmın kuvvet ü rif‘atine **Şems der-(17) ‘āşir** delil pādīşāḡ-ı ‘ālem-penāḡıñ ziyāde kuvvet ü ‘azimet-i sa‘ādetine [26a] (1) ve memālik izdiyādına ve a‘dādan ba‘zısının itā‘at ü inḡiyādına **Şems (2) der-ḡādī ‘aşer** delildir mülük u selātiniñ re‘āyāya iḡsān-ı (3) ‘adāletine ve a‘dāları üzerine feth ü nuşretine ve müfsid ü bed-baḡtlar (4) menḡub u maḡḡūr ve ululardan ümīd ü sürür ḡaşıl olmasına **Şems (5) der-ṡānī ‘aşer** mülük u ‘āmm ḡalkın ḡayretine ve ma‘āşlarının ‘izzetine (6) ve fā’ideleriniñ kılletine.

Ahkām-ı Zühre der-hānehā-yı isnā ‘aşer, Zühre (7) der-ṡālī’ delildir, ḡaḡş u ‘āmmeniñ beyninde ḡüsn ü mu‘āşeretine raḡbet (8) ve velīme vü ziyāfet ve lehv ü ṡarabda keşret ve ni‘met bir miḡdār kılet olup (9) murādlar ḡaşıl olup ve ba‘zı nās naḡl ü sefere mā’il olmalarına (10) **Zühre der-ṡānī** delildir, mülük u ḡükkām refāḡiyyetde ve ḡalk ḡuzūr-ı (11) rāḡatda zevḡ ü şevḡ ü ‘izzetde ceḡd-i ma‘āş ve kesb-i kārları (12) vüs‘atde ve mīve ü envā‘-ı ni‘am keşretde ola **Zühre der-ṡālīḡ** delildir, (13) ḡalkın bī-iḡtiyār fā’idesiz seferleri ekşer olup ṡabī‘atları (14) zehāb u iyāba mā’il ve bāṡıl a‘male ḡariş ü ḡā’il olup (15) yolların emn ü rāḡat ve misāfirleriñ şıḡḡat u selāmet ve tüccār u ehl-i (16) bāḡārın ḡāḡ ziyān ḡāḡ menfa‘atine **Zühre der-rābī’** delildir, ḡaḡş (17) u ‘āmin ṡabī‘atları ve tezvīc ü tenḡīḡine ve rüy-ı zibā ve tezvīce ḡariş [26b] (1) ve ḡābil ü maḡām tezyīn ü bisāṡa raḡıḡ u mā’il olup ‘āfiyyet (2) ḡalleri gökçek olmasına **Zühre der-ḡāmis** delildir, erbāb-ı ‘işret (3) ü erbāb-ı şevḡ ü maḡabbetiñ sürür u feraḡına ve tevālūd ü tenāsülün keşretine (4) ve ḡāmile ḡatunların āsān üzre ḡalāsına ve civān-ı sāde-(5)rüyānıñ ḡüsn-i ḡāline ve ḡaḡş u ‘āmin lehv ü ṡarabına ḡariş (6) ve iştīḡāline ve ḡaber-i laṡīfıñ keşretine **Zühre der-sādis** delildir, (7) ḡavātiniñ ve cānlarıñ marāzına ve eger mes‘ūd ise şıḡḡatlerine (8) ve ‘ibādın ḡüsn-i ḡāline ve cevārī vü ḡayvānātın keşretine ve ṡabāyi‘iñ (9) anlara raḡbetine ve nisānıñ ziyāde ḡayretine **Zühre der-sābī’** delildir, (10) ‘uḡūd-ı enḡiḡa ve ziyāfet ü cem‘iyyetiñ keşretine ve ḡavātın ü huddāmın (11) şafā vü sürürlerine ve eger menḡūs olursa ezvācın ‘inād (12) u muḡālifine **Zühre der-ṡāmin** delildir, ḡenḡ ḡatunlarda marāḡ u mevte (13) ve erbā[b-ı] ṡarab [u] lehvin ḡā’f u zilletine ve ḡaḡş u ‘āmin ma‘işete (14) ‘usrete ve ba‘zıların melāletine **Zühre der-tāsi’** delildir, nāfi‘ (15) seferlerde keşret ve yollarda emn ü rāḡat ve misāfirinde şıḡḡat (16) ve diyār-ı ḡarbdan marāḡ u mevte ziyāde olmasına **Zühre der-‘āşir** (17) delildir, ḡüddām u ḡavātın-i mu‘azzama ve erbāb-ı lehv ü ṡarab aḡvālī [27a] (1) kuvvetde ve mertebeleri rif‘atde olup mülük u selātın mesrūr (2) şādān ve keşret-i māl u ḡedāyā-yı vāridından ḡazīne-i ‘āmir ābā(3)dān olmasına **Zühre der-ḡādī ‘aşer** delildir, ḡaḡşlāt-ı memālik-i (4) maḡrūsā firāvān ve ḡazā’in-i āmir ābādān ve tüccārın menfa‘ati (5) ziyāde ve ‘āmm-i ḡalkın kār u kesbleri ḡuşāde olmasına **Zühre (6) der-ṡānī ‘aşer** delildir, erbāb-ı menāşib ‘azl ü neḡbet ve cānib-i (7) pādīşāḡdan ḡavf u ḡaḡşet ve şürekā vü ezvācdan firāk-ı ṡalāk (8) ola eger mes‘ūd olursa mā-beynlerinde muvāḡaḡat ve düşmenlerde (9) miḡr ü şefḡat ziyāde olup ḡoḡ ḡullar āzād olmasına va’llāhu (10) a‘lem.

Ahkām-ı ‘Uṡārid der-hānehā-yı isnā ‘aşer, ‘Uṡārid der-ṡālī’ (11) delildir, mutaṡarrıfān-ı emvālın kārı iyi olmasına ve erbāb-ı aḡlām (12) u şā’irān u ṡabībān u müneccimānıñ aḡvālī mutavassıṡ olup (13) ekşer-i nās ‘ilm ü ḡesāba mā’il ve erācīfıñ keşret üzre olmasına (14) **‘Uṡārid der-ṡānī** delildir, ‘ulemāda ‘izzet

ve erbâb-ı 'ilm ü kalemde câh-ı (15) rütbet ve tüccâr u ehl-i bâzârda güşâyış ve kesb-i kârda menfa'at (16) ve e't'imede vuķûf ve nâsıñ māl u ma'âşda keşret ve ħalâyıkıñ (17) râhatına 'Uṭārid der-şālîş delildir, misâfir ü risâlâtta ketb [27b] (1) ve 'Uṭārid bâbında endüh u melâlet ve tüccâr u ehl-i bâzârda kesâd-ı (2) metâ' ve fâ'izde nedret vuķû'una 'Uṭārid der-râbî' me'külât (3) u meşrûbâtta nedret ü çâr-pâda âfet ve nebâtât u ħubûbâtta (4) tavassuṭ ve māl-ı nihânî âşikâre olup mülûk u kibârda hırş (5) mîvelerde kıllet ve māl ü ma'âşda vefret ve nâsda sūr u ziyâfet (6) ħıttân-ı şıbyân vuķû'una 'Uṭārid der-ĥâmis delildir, miyân-ı (7) nâsda tevâlüd ü tenâsül ve keşret-i erâcif ve rüsûlân ve kâsıdân (8) vürûduna ve pâdişâhlardan birbirlerine mürâsele ve mükâtebe (9) vürûd-ı ħaberhâ-yı dürüst ve ħalâyıkıñ civân u nisvâna tâlib (10) ve lehv ü taraba râğıb olmalarına 'Uṭārid der-sâdis delildir, (11) miyân-ı nâsda bîmâr u 'illet mizâc ve gulâmân u kudekânda tebâhî (12) ĥâl ü renc ü melâl ve peder ü mâdere ħayret ü infî'al vuķû'una (13) 'Uṭārid der-sâbî' delildir, ba'zı yerlerde aĥbâr-ı kâzibeniñ (14) vürûduna ve miyân-ı nâsda fışk u fücûr ve zinâ vü livâtaya meyl (15) ü râğbetlerine ve merdümân muĥâsebâtta ħuşûmet ve mekr ü ġadr (16) ve dehâķin ü debîrânda endüh u melâl ve ru'ûd u berķ ve emtâr (17) vuķû'una 'Uṭārid der-şâmin delildir, ba'zı bâzîrgân u nâm-dârânda [28a] (1) keder ü elem ve mevt-i fücâ' ve ehl-i dîvân ve e'tfâl ü dervîşân u fûrû-[t]enânda (?) (2) envâ'-ı ĥastelik u helâk u nekbet erîşmesine 'Uṭārid der-tâsî' (3) delildir, ekşer-i nâs 'ulûm-ı ri-yâziye mâ'il ve nücûm u hesâb ve felsefiye (4) ziyâde râğbetlerine ve ta'bir-i rüyâya muķayyed olmalarına ve sefer ü ticâret-i (5) ħalâyıkıñ ziyâde râğıb olmalarına 'Uṭārid der-âşîr delildir, erbâb-ı (6) kalem ve muĥâsibân u mutaşarrıfân emvâliñ ĥâl ü ħayr mâllarına ve müneccimân (7) u tabîbânîñ ĥüsn-i ĥâl ħayr-ı âmâllerine 'Uṭārid der-ĥâdî 'aşer (8) delildir, erbâb-ı 'ilmde mücâdele vü mübâĥaşe ve miyânlarında câh u rütbet (9) ve emânet ü diyânet ve ħalâyıkda revâc-ı kâr ve tüccâr ü ehl-i bâzârda (10) zevķ ü sūrûra ve enķihada vefret ve me'külât u meşrûbâtıñ tavassuṭuna (11) 'Uṭārid der-şânî 'aşer delildir, 'ummâl u mutaşarrıfân u küttâb ve ehl-i (12) ma'rifde tebâhî-ĥâl ve miyân-ı ħalâyıkda münâza'a ve baĥş ü cidâl ve düzdân (13) u ħarâm-zâdegânda za'f u zevâl ve bed-kârlarda aĥz u 'uķûbet (14) ve ĥabs-ı ĥaķâret mişillü aĥvâl vuķû'na, va'llâhu a'lem.

Aĥkâm-ı Kâmer der-(15)ĥânehâ-yı işnâ 'aşer, Kâmer der-tâli' delildir, 'âmme-i ĥalkıñ kârı ve aĥvâli (16) iyi olmasına ve bir yerden bir yere ve bir 'amelden bir 'amele ve ġurbete düşmege (17) ve sefer iyiligine vüzerânîñ ve ulularıñ 'izzeti vü şerefi vü manşıbı ziyâde [28b] (1) olmasına ve ednâ kimseler ve alçaķ yazıcılar ve resûller ve peykler aĥvâli (2) gökçek olmasına ve kumâşıñ ve iyi libâslarıñ ve ibrişimiñ bahâsı kıymetde (3) olmasına **Kâmer der-şânî** delildir, tüccâr ü ehl-i kesbiñ aĥvâlleri iyi olmayıp (4) mâlları helâk olmasına ve murâdları ĥâşıl olmamasına **Kâmer der-şālîş** (5) delildir, ba'zı ĥalkıñ sa'y u hırş-ı ilâhî seferler eylemek ziyâde olmasına (6) ĥac seferi ve ġazâ seferi gibi ve 'ulemâ vü fuķahânîñ aĥvâli iyi olup (7) tabî'atları dîn ü diyânete mâ'il olmasına **Kâmer der-râbî'** delildir, ĥalkıñ (8) şâdlığına vü sūrûruna ve alıp vermege ĥarîş olmalarına ve hediyyeler (9) ele girmesine ve ba'zı ucuzluklara **Kâmer der-ĥâmis** delildir, ĥatun(10)larıñ ekşer kıız toġurmasına eger tâli' rûzî olursa ve eger baş (11) olursa erkek olmasına ve 'âmme-i ĥalkıñ birbirisiniñ kârlarında (12) mu'âvenetleri olmasına ve hedâyalar gelmesine **Kâmer der-sâdis** delildir, (13) ĥasteliklere ve göz aġrıları çokluġuna ve eger sa'de muttaşıl olsa (14) ĥasta şifâ bulmasına ve eger naĥse muttaşıl olsa ĥilâfidir ķul (15) u ķaravaş çok gelmesine ve anlarıñ aĥvâli efendilerine iyi olmamasına (16) **Kâmer der-sâbî'** delildir, ekşer ĥalkıñ hırş evlenmege ziyâde olup (17) ĥavâtin ü şerikleriñ aĥvâli gökçek olmasına ve ħuşûmetler az [29a] (1) olmasına ve ĥalkıñ tabî'atı ĥatunlar ile muvâşalat u muvâfaķatına (2) mâ'il olmalarına **Kâmer der-şâmin** delildir, ĥalk içinde ġam u ġuşşâ çok (3) olup ĥastalıklar ve mevt çok olmasına ve ba'zı yerlerde vebâ (4) zâhir olmasına eger sa'd olursa māl ele girmesine ve mirâş ele (5) gelmesine ĥâşşeten delv burcuna mensûb olan yerlerde tã'ûn (6) ziyâde olmasına ve ba'zı sözler zâhir olmasına **Kâmer der-tâsî'** (7) delildir, naķl-i ĥarekete ve bir yerden bir yere seferler etmesine ĥacc u ġazâ (8) seferi gibi ve daĥı 'ulemâ vü fuķahâ aĥvâli iyi olup tabî'atları dîn (9) ü diyânete ziyâde mâ'il olmalarına **Kâmer der-âşîr** ĥâcetler devâ (10) olmasına ve ululardan murâd ĥâşıl olmasına ve ticâret kârı (11) ve kesbi helâk olmasına ve ba'zı şan'atlar zâhir olup meşhûr (12) şan'atlarıñ revnaķına **Kâmer der-ĥâdî 'aşer** delildir, ekşer ĥalkıñ (13) kârı iyi olmasına ve murâdları ĥâşıl olup sa'âdetler (14) bulmalarına ve eger Züĥal veyâ Mirriĥe 'adâvet nazârıñ eylese murâdlar (15) ĥâşıl olmasına ve ba'zısı ulular fitne taķarrüb bulmasına (16) **Kâmer der-şânî 'aşer** delildir, kullardan u tarrârlardan ziyân (17) görmesine düşmenler sebebinden ġamlı vü ġuşşalı olmalarına [29b] (1) eger sa'd nâzır olursa düşmenleriñ dostluġuna ve 'âmme-i (2) ĥalkıñ cem'iyetleri çok olmasına (3) ve ba'zıları dostlardan ayrı (4) düşmenlerine eger naĥs nâzır (5) olursa va'llâhu a'lem (6) bi's-şavâb.

Sonuç

Bu çalışmada, 19. yüzyıl Osmanlı ilim ve kültür hayatının teknik nesir örneklerinden biri olan Müneccim-i Sâni Süleyman Dürri'nin *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id* adlı risalesi incelenmiş ve Atatürk Kitaplığı'nda kayıtlı nüshası çeviri yazıya aktarılmıştır. Daha önce müstakil bir metin neşrine konu edilmeyen bu eser, geç dönem Osmanlı ahkâm-ı nücum literatürünün dil, terim varlığı, kaynak kullanımı ve konu tasnifi bakımından önemli veriler sunduğunu göstermektedir. Böylece çalışma, yazma hâlindeki teknik bir ahkâm risalesini araştırmacıların kullanımına açmış ve metnin klasik Türk dili, Osmanlı ilmî nesri ve bilim tarihi araştırmaları açısından taşıdığı değeri ortaya koymuştur.

Risalenin incelenmesi, Süleyman Dürri'nin biyografisine dair bazı boşlukların metin içi bilgilerle birlikte yeniden değerlendirilmesine de imkân vermiştir. Müellifin risalede kendisini “Müneccim-i Sâni” olarak tanıtmaması, biyografik kaynaklarda açık biçimde yer almayan bu unvanı doğrudan metnin tanıklığıyla belgelemektedir. Dönemin müneccimbaşılık kronolojisi ve müellifin görevleri dikkate alındığında, eserin Sultan Abdülmecid devrinin ilmî ve bürokratik çevresi içinde şekillendiği anlaşılmaktadır. Bu durum, *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id*'i yalnızca müellifin kişisel bir derlemesi olmaktan çıkararak geç dönem Osmanlı müneccimlik geleneğinin devamlılığını gösteren bir metin hâline getirmektedir.

Muhteva bakımından risale, padişahın hâli, devlet düzeni, savaş ve düşmanlar, seferler, iktisadi durumlar, hastalıklar, hava olayları, olağanüstü hadiseler, Ay'ın menzilleri ve gezegenlerin evlerdeki etkileri gibi geniş bir konu alanını sistemli biçimde ele almaktadır. Bu tasnif, gök cisimlerinin konumlarını pratik hayat, devlet işleri ve toplumsal hadiselerle ilişkilendiren bir yorum düzenine dayanmaktadır. Dolayısıyla eser, Osmanlı ilmî zihniyetinde gökyüzü bilgisiyle yeryüzündeki olaylar arasında nasıl bir bağ kurulduğunu ve bu bağın hangi terimler aracılığıyla ifade edildiğini açık biçimde göstermektedir.

Dil ve üslup bakımından *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyicü'l-Fevâ'id*, sanatlı nesirden uzak, açık, öğretici ve kural bildirici bir anlatıma sahiptir. Metinde “eger”, “kaçan”, “ammâ”, “ve dahi” gibi bağlayıcı unsurlarla kurulan şart-cevap cümleleri, astrolojik hükümleri belirli bir düzen içinde aktarmaktadır. “Delildir”, “dâldir” ve “ihtimâldir” gibi kalıplaşmış yüklemeler ise hükümlerin kesinlik veya ihtimal derecesini göstermektedir. Bunun yanında “Allâhu a'lem”, “mina'llâhi't-tevfik” ve benzeri dinî ifadeler, metindeki tahminlerin mutlak bilgi olarak sunulmadığını, İslamî bilgi ve kader anlayışı içinde sınırlandırıldığını ortaya koymaktadır.

Terminoloji açısından risale, geç dönem Osmanlı Türkçesinde ahkâm-ı nücum dilinin kullanımını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Kevâkib/seyyâre, sa'd/nahts, kırân, tâli, beyt/buyût, sehm/sihâm, ittisâl, tesyîr, mukâbele/terbî' ve tahte's-şu'â gibi terimler, padişahın hâli, sefer, savaş, mal, hastalık ve hava olayları gibi somut hüküm alanlarında kullanılır.

Metnin kaynak kullanımı da eserin önemini artırmaktadır. Risalede “Min Rubâ'i'l-ahkâm”, “Min Bâri'i'l-ahkâm”, “Min Ebîş-Şükr el-Mağribî”, “Min Kifâyeti't-ta'lim”, “Min Mecmû'ati Mücerrebe”, “Min Mîrim Çelebi” ve “Nakl min Kitâbeti't-ta'lim” gibi atıf kalıplarının bulunması, Dürri'nin metni önceki astroloji ve astronomi birikimine dayandığını göstermektedir. Bu atıflar, eserin Batlamyus'tan İslam ahkâm literatürüne, Merâğa çevresinden Osmanlı astronomi geleneğine uzanan bir kaynak ağıyla ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece *Câmi 'ü'l-Kavâ'id*, 19. yüzyılda kaleme alınmış olmakla birlikte daha eski bir ilmî birikimin Osmanlı Türkçesindeki devamını belgelemektedir.

Eserin benzer metinlerle karşılaştırıldığında öne çıkan yönü, genel kehanet ve melhame metinlerinden daha teknik bir düzen içinde kurulmuş olmasıdır. Melhame türündeki metinlerde savaş, kıtlık, afet veya devlet değişimi gibi hadiseler çoğunlukla genel haber verme kalıplarıyla aktarılırken *Câmi 'ü'l-Kavâ'id* de hükümler gezegen konumları, burçlar, evler, sehm hesapları, kırân, ittisâl, mukâbele ve terbî' gibi belirli terim ve hesap unsurlarına bağlanmaktadır. Yıllık ahkâm takvimlerinde hükümler belirli bir yıl için düzenlenirken bu risalede padişah, devlet, savaş, sefer, iktisat ve tabiat olayları hakkında hüküm verme amacı belirginleşmektedir. Bu özellik, risaleyi geç dönem Osmanlı ahkâm literatürü içinde teknik yönü kuvvetli bir derleme olarak öne çıkarmaktadır.

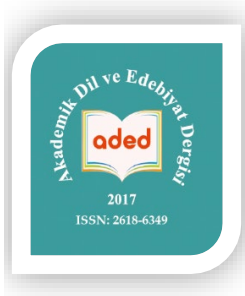
Çalışmanın ortaya koyduğu temel katkı, *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyici'ü'l-Fevâ'id*'in geç dönem Osmanlı astroloji literatüründe nerede durduğunu ve araştırmacılara hangi yeni verileri sunduğunu göstermesidir. Bu risale sayesinde 19. yüzyılda ahkâm-ı nücûm terimlerinin nasıl kullanıldığı, Arapça ve Farsça kaynaklı kavramların Osmanlı Türkçesi içinde nasıl işlediği, astrolojik hükümlerin hangi cümle kalıplarıyla aktarıldığı ve önceki kaynaklardan gelen bilgilerin nasıl derlendiği daha açık biçimde görülmektedir. Bu bakımdan çalışma, yalnızca bir metin neşri sunmakla kalmamış; klasik Türk dili, Osmanlı ilmî nesri, ahkâm-ı nücûm terminolojisi ve bilim tarihi araştırmaları için kullanılabilecek yeni bir metinsel malzeme ortaya koymuştur.

Bu incelemenin kapsamı özellikle dil, üslup, terminoloji, kaynak ilişkileri ve çeviri yazı neşriyle sınırlandırılmıştır. Gezegen konumları ile Osmanlı idari yapısı arasındaki ilişkiler, padişah ve devlet tasavvuru, astrolojik hükümlerin siyasî düşünceyle bağlantıları ve eserin Osmanlı kozmoloji anlayışı içindeki yeri daha geniş bir çalışmayı gerektirmektedir. *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyici'ü'l-Fevâ'id*'in bu yönleriyle ayrıca ele alınması, hem Osmanlı müneccimlik geleneğinin hem de geç dönem teknik nesir dilinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Kaynaklar | References

- Aksoy, C. (2019). Ahkâm-ı nücûm üzerine bir eser: *Tercüme-i Ahkâm-ı Nücûm*. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(34), 2261–2273. <https://doi.org/10.26449/sssj.1456>
- Aydın, C. & Aydın, G. (1992). Batlamyus. *İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 5, ss. 202-204). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/batlamyus>
- Aydüz, S. (2006). Müneccimbaşı. *İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 32, ss. 2–4). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/muneccimbasi>
- Bilgin, A. A. (2020). Mihr ü Müşteri. *İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 30, ss. 28-29). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mihr-u-musteri>
- Büyüker Güngör, N. (2024). Klasik Türk edebiyatında bilinen ilk mizahî takvim risalesi: İznikli Vahyî'nin *Meselü'l-İhâmât*ı. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 51, 179–226. <https://doi.org/10.24058/tki.2024.505>
- Canım, R. (2016). *Divan edebiyatının kaynakları*. Akıl Fikir Yayınları.
- Dalkırdan, T. (2019). *Osmanlı'da ilm-i nücûm ve müneccimler (1580–1839)* [Yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi].
- Dizer, M. (1989). Ali b. Ebü'r-Ricâl. *İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 2, ss. 387-388). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ali-b-ebur-ricâl>
- Fatin Davud. (t.y.). *Hâtimetü'l-eş'âr (Fatin tezkiresi)* (Ö. Çiftçi, Haz.). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78465/fatin-davud---hatimetul-esar.html>
- Fazlıoğlu, İ. (2020). Mîrim Çelebi. *İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 30, ss. 160-161). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mirim-celebi>
- Fazlıoğlu, İ. (2002). Kûşyâr b. Lebbân. *İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 26, ss. 476-477). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kusyar-b-lebban>
- Fehd, T. (2000). İlm-i ahkâm-ı nücûm. *İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 22, ss. 124–126). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ilm-i-ahkam-i-nucum>
- İçli, A. (2014). Cebri'nin Mihr ü Mâh'ı. *Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(9), 605-617. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.7170>
- İlhan, E. (2020). Örnek saatname metni (*Havass-ı Eyyâm*) ışığında günlere dair bazı inanışlar ve kaynakları. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 6(3), 443–468. <https://doi.org/10.20322/littera.726552>
- Kam, Ö. F. (1998). *Âsâr-ı edebiyeye tedkîkâtı dersleri: Edebî eserlerin incelenmesi* (A. Yıldırım, Haz.). Türk ve Türk Dünyası İktisadî ve Sosyal Araştırmalar Vakfı.
- Kars, R., & Çelen, S. (2023). Müneccimbaşı Mehmet Çelebi'nin “Usul-i Ahkâm-ı Sâl-i Alem” adlı eseri hakkında bir değerlendirme. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(1), 372–386. <https://doi.org/10.32709/akusosbil.1060974>
- Kundakçı, E., & Gürsu, U. (2022). Ahkâmü'l-Küllîyye 'alâ Tahvîl-i Sini'l- 'Âlem'de ilm-i ahkâm-ı nücûm terimleri. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 130(257), 323–342. <https://doi.org/10.55773/tda.1008794>
- Kutluer, İ. (2011). et-Tefhîm. *İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 40, ss. 271-273). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/et-tefhim>
- Levend, A. S. (1984). *Divan edebiyatı kelimeler ve remizler, mazmunlar ve mefhumlar* (4. baskı). Enderun Yayınları.

- Mehmed Süreyya. (1996). *Sicill-i Osmânî* (N. Akbayan, Haz., C. 2). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Müftüoğlu, F. (1999). İbn Ebi's-Şükr. İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C. 19, ss. 474-475). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibn-ebus-sukr>
- Selçuk, B. & Algül, M. (2015). Çocuklar için yazılan Farsça-Türkçe manzum bir sözlük: Dürri'nin Güher-rîz'i. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 1(2), 133-164. <https://doi.org/10.20322/lt.23576>
- Süleyman Dürri. (t.y.). *Câmi 'ü'l-Kavâ'id ve Netâyici'l-Fevâ'id* [Yazma Eser]. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar, Bel_Yz_K.001036/01.
- Şemseddin Sâmî. (1996). *Kâmûsu'l-a'lâm* (C. 1-6). Kaşkar Neşriyat. (Orijinal eser 1306-1316 basımlıdır).
- Unat, Y. (2022). Kırânât. İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C. 25, ss. 436-437). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kiranat>
- Zorbacı, A. (2025). İlm-i ahkâm-ı nücûm'un İslam düşünürleri üzerindeki etkisi açısından bir değerlendirme. *Artuklu Akademi*, 12(2), 332-355. <https://doi.org/10.34247/artukluakademi.1742060>



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Bir Taşra Epiği Olarak Mustafa Çiftçi'nin Öykücülüğü ve Öykülerinde Karakterizasyon

Mustafa Çiftçi's Storytelling as a Provincial Epic and Characterization

Bilal DEMİR

Dr. • Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi • Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
bilaldemir@yyu.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0002-2913-7946> • <https://ror.org/041jyzp61>

Atıf | Citation: Demir, B. (2026). Bir Taşra Epiği Olarak Mustafa Çiftçi'nin Öykücülüğü ve Öykülerinde Karakterizasyon. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 692-708.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955167>
<https://izlik.org/JA33TE39GZ>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 11.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 11.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Taşra epiği, edebiyatta büyük kent merkezlerinin dışında kalan köy, kasaba veya küçük şehir gibi çevrelerin toplumsal gerçekliklerini epik bir şekilde ele alan anlayışı ifade eder. Bu tür metinlerde taşra insanının gündelik yaşamı ve hayatta kalma mücadelesi geniş bir toplumsal ve insani anlam kazandırılarak aktarılır. Türk edebiyatında, özellikle Anadolu merkezli metinlerde, doğa ile insan ilişkisi ve yerel kültür unsurlarını işleyen birçok eserde taşra epiğini görmek mümkündür. Bu çalışma, çağdaş Türk edebiyatı öykücülerinden Mustafa Çiftçi'nin öykülerine odaklanarak metinlerini taşra epiği bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. *Bozkırda Altmışaltı*, *Adem'in Kekliği ve Chopin*, *Ah Mercimeğim* ile *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* adlı öykü kitaplarında Çiftçi, Yozgat merkezli bir taşra anlatısı kurmakta, taşrayı kültürel, ahlaki ve toplumsal bir yapı olarak ele almaktadır. Öykülerde taşra, değer dünyasıyla ve gündelik hayat pratikleriyle epik bir söylemin zeminini oluşturmaktadır. Bu çalışmada, söz konusu öykü kitaplarından hareketle taşranın ele alınış biçimi özellikle metinlerdeki karakterler aracılığıyla analiz edilmektedir. Karakterler cinsiyetleri ve toplumsal statüleri doğrultusunda erkekler, kadınlar, yaşlılar, çocuklar ve yetimler şeklinde sınıflandırılmaktadır. Karakterlerin sergilediği ahlaki tutumlar, hayata karşı geliştirdikleri söylemler taşra epiği bağlamında değerlendirilmektedir. Çalışmada, Mustafa Çiftçi'nin öykücülüğü, öykülerinin taşra epiğiyle ilişkisi, metinlerindeki karakter yapısı ve yazarın çağdaş Türk edebiyatı içindeki yeri hakkında bir inceleme yapılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı, Mustafa Çiftçi, Taşra Epiği, Karakterizasyon.

Abstract

The provincial epic, in literature, refers to an approach that addresses the social realities of environments outside major urban centers, such as villages, towns, or small cities, through an epic narrative style. In such narratives, the daily life and struggle for survival of rural people are conveyed beyond ordinary events, acquiring a broader social and human meaning. In Turkish literature, particularly in texts centered on Anatolia, it is possible to see the rural epic in many works dealing with the relationship between nature and humanity and elements of local culture. This study aims to examine the short stories of Mustafa Çiftçi, a contemporary Turkish short story writer, within the context of the provincial epic. In his short story collections, *Bozkırda Altmışaltı*, *Adem'in Kekliği ve Chopin*, *Ah Mercimeğim* and *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* Çiftçi constructs a provincial narrative centered in Yozgat, addressing the province as a cultural, moral, and social construct. In these stories, the province forms the basis of an epic discourse through its value system and daily life practices. This study analyzes the way the province is depicted in these short story collections, particularly through the characters within the texts. The characters are classified according to their gender and social status as men, women, the elderly, children, and orphans. The moral attitudes and discourses they develop towards life are evaluated within the context of the provincial epic. The study aims to examine Mustafa Çiftçi's short story writing, the relationship between his stories and the provincial epic, the character structures in his texts and his place within contemporary Turkish literature.

Keywords: Modern Turkish Literature, Mustafa Çiftçi, The Provincial Epic, Characterization.

Giriş

Çağdaş Türk edebiyatında öykücü kimliğiyle tanınan Mustafa Çiftçi, 1977 yılında Yozgat'ta doğmuş, kalemini Yozgat'a adanmış bir yazardır. 1999 yılında Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun olan Çiftçi'nin edebî alandaki ilk çalışmaları öykü türüyle başlamış ve bu türle devam etmiştir. İlk öyküsü 2007 yılında *Aşkar* dergisinde okurla buluşan yazarın, sonraki yıllarda birçok dergide öyküleri yayımlanmaya başlamıştır (Gülsüm, 2021). Dergilerde yayımlanan öykülerini bir araya getirdiği ilk kitabı olan *Adem'in Kekliği ve Chopin* 2012'de basılmıştır. *Bozkırda Altmışaltı* ise 2014 yılında yayımlanmış ve yazarın tanınmasına vesile olmuş eseridir. *Bozkırda Altmışaltı*, Türkiye Yazarlar Birliği tarafından "2014 Yılı'nın En İyi Hikâye Kitabı" seçilmiştir. Çiftçi bu eserle 2016 Necip Fazıl Ödülleri'nde "İlk Eser" ödülüne de layık görülmüştür. *Ah Mercimeğim* (2017) ve *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* (2021) kitapları yazarın diğer öykü kitaplarıdır. İlk dört kitabında öykü türüyle yazan Çiftçi'nin 2025 yılında *Kiraz Çiçeği Kolonyası* adlı romanı yayımlanmıştır. Bu roman, yazarın öykü konularının, anlayışının ve dünyasının devamı niteliğindedir. Kurguya dayanmayan ancak yazarın öykü dili ve anlatımını çağrıştıran denemelerinden oluşan *Kalfa Uykusu* (2021) kitabı ise yazarın gözlemlerinden oluşan ve taşra hallerini yansıtan bir çalışmadır. Çiftçi'nin ayrıca Tanıl Bora ile birlikte hazırladığı *Yengeler Cumhuriyeti* (2017) ve *Enişte Risalesi* (2019) adlı sosyolojik nitelikli derleme çalışmaları

mevcuttur. 2020 yılında TRT 1'de yayınlanmaya başlanan *Gönül Dağı* adlı dizi ise Mustafa Çiftçi'nin öykülerinin atmosferinden uyarlanmış bir yapımdır.

“Yazmak benim için bir tercih değil bir ihtiyaç, kendimi ifade etme biçimidir” diyen Mustafa Çiftçi, edebî üretimini bütünüyle taşra üzerine inşa etmiş bir yazardır (Çiftçi, 2024). Yaşadığı yer olan Yozgat ve kültürünü kaleme alan, burayı edebiyatının öznesi yapmış olan yazar için edebiyat; yaşamının vazgeçilmez bir parçası, ekmek ve su gibi zorunlu bir ihtiyacı, onu tanımlayan ve varlığını anlamlandıran temeli olarak dile getirilmektedir (Çiftçi, 2019). Yozgat merkezli metinlerinde Çiftçi, bu coğrafyanın insanını, gündelik yaşamını ve kültürel dokusunu merkeze alarak eserlerini şekillendirmektedir. Taşra, yazarın bizzat içinde soluk aldığı, değerlerini ve çatışmalarını doğrudan deneyimlediği bir yaşam alanı şeklinde okuyucuya sunulmaktadır. Bu durum, onun öykülerindeki yerellik hissinin temel kaynaklarından biri olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle yazarın edebî metinlerindeki amacı ve çabası üzerine durulmaya, bu çabanın edebî özelliklerinin incelenmeye muhtaç olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada, Mustafa Çiftçi'nin *Bozkırda Altmışaltı*, *Adem'in Kekliği* ve *Chopin, Ah Mercimeğim* ile *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* adlı öykü kitaplarından hareketle yazarın öykücülüğü ve öykülerindeki karakterizasyon, taşra epiği kavramı bağlamında incelenecektir. Yazarın gözlemleri ve deneyimleri sonucu yazdığı öykülerin konuları, mekânları ve karakterleri incelendiğinde öykü metinlerinin bu kavram bağlamında değerlendirilebileceği anlaşılmıştır. Bu kapsamda metin merkezli bir okumayla Mustafa Çiftçi'nin dört öykü kitabı incelenerek taşranın kültürel, toplumsal ve ahlaki bir yapı olarak metinlerde nasıl kurgulandığı üzerinde durulması amaçlanmaktadır. Özellikle karakterizasyon üzerinden taşra insanının nasıl temsil edildiği analiz edilecektir. Karakterlerin toplumsal konumları, cinsiyet rolleri, ahlaki tutumları ve yaşam mücadeleleri taşranın belirleyici unsurları olarak incelenecektir. Bu bağlamda erkekler, kadınlar, yaşlılar ile toplumun gariban yüzünü temsil eden yetimler, çocuklar ve engelliler ele alınarak öykülerin karakter yapısının taşra epiğiyle olan bağı değerlendirilecektir. Böylece çalışmada, Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde taşranın nasıl kurgulandığı ortaya koymak hedeflenmektedir. Çalışmanın amaç ve hedefleri doğrultusunda kavramsal bir arka plan ve yöntem oluşturabilmek için öncelikle edebiyatta taşra ve epik üzerine kısa değerlendirmelerde bulunulacaktır.

1. Edebiyatta Taşra ve Taşra Epiği Kavramı

Taşra, modern şehrin dışında olan, köy, kasaba ile kırsal alanları kapsayan coğrafi bir terimdir. Ancak Türk kültür ve edebiyatında taşra, coğrafi bir terim olmanın ötesinde çok daha derin anlam katmanlarına sahip bir olgudur. Mekânsal olarak dış, zihniyet olarak dışarıklığı ifade ettiği söylenebilir. Her şeyden önce taşra, merkez karşısında konumlanan bir çevresel kültür alanıdır. Bu yönüyle bir yaşam biçimini, zihniyeti ve dünyayı algılama şeklini temsil etmekte, bireyin toplumsal ilişkilerini, değer yargılarını ve kimlik anlayışını belirleyen bir yapıyı arz etmektedir. Bu nedenle taşra konusu kültür ve edebiyatta çok çeşitli söylem biçimlerini taşımaktadır. Bu çalışmada ise taşra kavramının edebî literatürdeki karşılığına kısaca değinilecek ve çalışmanın inceleme konusu olan Mustafa Çiftçi'nin öykücülüğü bağlamında değerlendirme yapılacaktır.

Türk edebiyatında 1950'li yıllara kadar köy bağlamında değerlendirilen ancak zamanla bir zihniyeti de karşıladığı için taşra olarak ifade edilen bu kavram, çoğu zaman ideolojik algıya göre anlam kazanan bir mekânsal unsurdur (Türkeş, 2010, s. 165). İdeolojik algıları belirleyen ise genellikle taşra konulu metinlerde modernleşme süreciyle ortaya çıkan toplumsal dönüşümlerin olmasıdır. Köy-kent ayrımı, gelenek-modernizm çatışması, ekonomik değişimler ve kültürel çözülme gibi meseleler bu metinlerin zeminini oluşturmaktadır (Baran, 2010, s. 120). Geleneksel yaşam biçimlerinin daha güçlü şekilde korunduğu bir yer olarak taşra, modern şehrin karşısında konumlanmaktadır. Bu konumlanma biçimiyle taşra, büyük şehirlerin temsil ettiği modern yaşam anlayışı karşısında bazen geri kalmışlığın ve kapalılığın simgesi olarak görülmüş bazen de samimiyetin, aidiyetin ve kültürel köklerin korunduğu bir alan şeklinde idealize edilmiştir. Taşra kimi zaman bireyin yalnızlaşmasını, ufkunun daralmasını ve toplumsal baskıyı temsil ederken kimi zaman da merkezin dışında kalmış insanların gerçek yaşam deneyimlerini görünür kılan bir alan olarak gösterilmiştir (Gürbilek, 2016, s. 56). Bazen de eksiklik, tekdüzellik, taassup, yoksunluk ya da sıkışmışlık duygularıyla ilişkilendirilmiştir (Bora, 2010, s. 40).

Edebiyat tarihinde taşraya yönelik yaklaşım dönemlere göre değişmiştir. Osmanlı'nın son dönemine kadar olumsuz bir imge olarak görülen taşra, Tanzimat'la birlikte edebî metinlerde işlenmeye başlanmıştır (Bu dönemde kavram köy bağlamında ele alınmıştır. Konuyla ilgili bkz: Kaplan, 2018, s.5-34). Nabizâde Nâzım (*Karabibik*), Ahmet Mithat (*Bahtiyarlık*), Mizancı Murat (*Turfanda mı Yoksa Turfa mı*) gibi yazarların bazı metinlerinde taşra ele alınmaktadır. Millî edebiyat döneminde ise Anadolu, ulusal kimliğin temsil alanı olarak idealize edilmeye başlanan bir taşra konusu olarak öne çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde yazarlar, taşrayı ulusal kimliğin inşasında merkezi bir unsur olarak değerlendirmiştir. Hececi şairler arasında yer alan Faruk Nafiz Çamlıbel'in manifesto niteliğindeki "Sanat" adlı şiiri, taşraya millî bir kimlik bilinciyle yaklaşımın belirgin örneklerinden biridir (Sağlık, 2014, s. 360). Cumhuriyet döneminde ise taşra, özellikle Köy Enstitüleri çıkışlı yazarlar tarafından toplumcu gerçekçi bakışla olmak üzere, İslami ve bireysel bağlamda ve genellikle ideolojik bakışların etkisiyle hem olumlu hem eleştirel yönleriyle işlenmiştir.

Köksal Alver'e göre Türk edebiyatında taşra ikili ve karşıt söylemler üzerinden inşa edilmiştir. Buna göre ilk taşra söylemi, merkezin seçkinci ve dışlayıcı bakışını yansıtan ve taşrayı geri kalmışlık ve durağanlıkla özdeşleştiren bir söylemdir. İkinci söylem ise taşrayı merkeze karşı ahlaki ve kültürel bir üstünlük alanı olarak idealize eden söylem biçimidir. Bu söylem biçimi ilk söylemin karşıtı bir taşrayı inşa eder ve burada taşra saflığın, inancın ve insanî değerlerin korunduğu bir direnç mekânı olarak sunulmaktadır. Ayrıca merkezin yozlaşmışlığına karşı taşra, etik ve manevi bir sığınak işlevi görmektedir (Alver, 2010, s.79-80). Alver'in gösterdiği ikinci taşra söylemine uygun olarak 1970 sonrasında öykü yazmış olan ve 'İslami duyarlılık öykücülüğü' olarak tanımlanan bir anlayış vardır (Demir, 2021). Bu anlayıştaki Sezai Karakoç, Mustafa Kutlu, Hüseyin Su gibi birçok yazar taşra; aile, gelenek ve değer kavramlarıyla ilişkilendirilerek idealize edilen bir mekân olarak öne çıkartılır (Demir, 2021, s.550-575). Özellikle Sezai Karakoç'un, modern kent ilişkilerine karşı taşradaki aile, fert ve toplum ilişkilerinin edebî alanda işlenmesine yönelik bir çağrısı bulunmaktadır. Bu çağrı, "kasaba edebiyatı" önerisiyle de somutlaşan bir taşra söylemi niteliği taşımaktadır (Karakoç, 2012, s. 62-65). Bu türden taşra söyleminde taşra olumlu bir perspektifle üretilmekte ve saflık, temizlik ile yozlaşmamışlık gibi niteliklerin yanı sıra vefa, yardımseverlik, merhamet gibi insanî değerlerle inşa edilmektedir. Ahmet Çiğdem bu söylem biçimine atıfla Türkiye'deki İslamcılık ideolojisinin yerellik düşüncesini "taşra epiği" olarak kavramsallaştırmaktadır (Çiğdem, 2001).

Ahmet Çiğdem'in Türkiye'de İslamcılık ideolojisi üzerine yaptığı çalışmalar çerçevesinde geliştirdiği taşra epiği kavramı, yerellik ile ideolojik söylem arasındaki ilişkiyi açıklamaya yönelik önemli bir yaklaşım sunmaktadır. Bu çalışmada ise söz konusu kavram, ideolojik bağlamın dışına taşınarak edebî bir perspektifle yeniden ele alınmaktadır. Ahmet Çiğdem'in yerellik ve taşra eksenindeki değerlendirmelerinden mülhemle taşra epiği, edebî metinlerde taşranın olumlu bağlamda nasıl temsil edildiğini, taşraya ait yaşam biçimlerinin nasıl anlamlandırıldığını ve merkezin dışında kalan hayatların nasıl ortaya konduğunu açıklayan bir kavramsallaştırma olarak bu çalışmada kullanılmaktadır. Dolayısıyla Ahmet Çiğdem'in ortaya koyduğu taşra epiği kavramı, bu çalışmada İslamcılık ya da belirli bir ideolojik söylem çerçevesinde değil, taşrayı doğrudan işleyen ve onu olumlayıcı bir perspektifle ele alan edebî metinlerin incelenmesine imkân sağlayan kavramsal bir çerçeve olarak değerlendirilmektedir.

Çiğdem'in taşra epiği kavramına ek olarak bu çalışmada Mikhail Bahtin'in epik kavramı da istifade edilen bir kavramdır. Bahtin'in "Epik ve Roman" başlıklı yazısına göre epik, geçmişe ait kapalı ve ulaşılmaz bir dünyanın anlatısıdır. Bahtin, epiğin üç temel özelliği olduğunu belirtir. Bunlar "ulusal epik geçmiş", "ulusal gelenek" ve "mutlak epik mesafe"dir. Ona göre epik, bir ulusun kuruluş dönemlerini, kahramanlık çağlarını ve "atalar ile kurucuların yani 'ilkler'in ve 'en iyiler'in dünyasını" anlatır. Bu nedenle epik, bugünü değil, daima geçmişi konu edinir. Bahtin, epiğin dünyasının "kapalı ve müdahale edilemez" olduğunu söyler. Bu dünya gelenek yoluyla korunur ve günümüzden kesin çizgilerle ayrılır. Yazarın "epik mesafe" dediği bu durum, "epik dünyası ile 'şimdi'nin dünyası arasındaki mutlak fark"tır. Böylece epik anlatıda kahramanlar sıradan bireyler değil, toplumun ortak hafızasında yüceltilmiş figürler olarak yer alır (Bahtin, 2014, s. 167). Ancak Bahtin'e göre roman türünün ortaya çıkışıyla birlikte epik eski işlevini kaybetmiştir. Çünkü roman, epikten farklı olarak "şimdi'nin dünyasını ve bireyin gündelik yaşamını konu edinir. Edebiyatın kurmaca yönü ön plana çıktıkça epik de "hakikati aktarma

işlevini” yitirmiş ve artık yeni bir tür olarak üretilemez hale gelmiştir. Bu nedenle epik, geçmişin kahramanlık dünyasını temsil eden tarihsel bir anlatı türü olarak değerlendirilir (Bahtin, 2014, s. 167-169).

Bahtin’in epik için gösterdiği unsurlardan ‘geçmiş olanın anlatılması’ esası aslında Aristoteles’in belirttiği epik anlayışı temsil eder. Aristoteles’e göre epik anlatı, geçmişte gerçekleşmiş olayları anlatıyormuş gibi kurgulanan bir esasa dayanır. Bu görüşü aktaran Pospelov da “olayın geçtiği zaman ile anlatımın yapıldığı zaman arasındaki uzaklığı” epiğin en önemli esaslarından olarak sayar (2014, s. 250-251). Bu bakımdan değerlendirildiğinde Mustafa Çiftçi’nin öykülerindeki geçmiş zaman anlatısına dayalı yapı, öykülerin epik unsurlarını daha da arttırdığı söylenebilir.

Ahmet Çiğdem’in taşra epiği ile Bahtin’in epik söylemi birlikte ele alındığında taşrayı epik bir biçimde anlatan bir yazarın metinlerinde sıradan görünen yerel hayatın kolektif bir hafıza ve tarih duygusu üzerinden kurulmaya çalıştığı görülecektir. Bu türden metinlerde taşra, gündelik hayatın dar ve sıradan mekânı olmaktan çıkıp geçmişin izlerini, gelenekleri, ortak acıları ve kahramanlıkları taşıyan simgesel bir dünyaya dönüştüğü gözlemlenecektir. Bahtin’in kavramı açısından düşünüldüğünde, bu tür bir yazar taşrayı bugünün gerçekliği içinde anlatıyor olsa bile onu çoğu zaman yüceltilmiş, kapanmış ve mitik bir alan gibi sunduğu görülecektir. Yazarın metinlerinde karakterler adeta bir kültürün temsilcisi hâlinde sunulacaktır. Taşra epiği ile kavramsallaştırılan metinlerden genel olarak bu tür bir bağlam üretilmektedir.

Bu çalışmada konu edinilen Mustafa Çiftçi bu türden metinleri üretmiş olan bir yazardır. Yazarın öykü metinleri incelendiğinde, Bahtin’in modern roman türünün epik işlevine ilişkin değerlendirmeleri doğrultusunda, Çiftçi’nin öykülerinin de taşra yaşamını merkeze alan bir taşra epiği ürettiği görülmektedir.

2. Bir Taşra Epiği Olarak Mustafa Çiftçi’nin Öykücülüğü

Mustafa Çiftçi, Anadolu’nun küçük bir şehri olan ve merkezin dışında bir taşra mekânı olarak değerlendirilebilecek Yozgat’ı ve buradaki insan ilişkilerini kaleme alan bir yazardır. Öykü metinlerinde otobiyografik unsurlar olan yazarın “kitaplarımda Yozgat’ı anlatıyorum, Yozgatlı’yı anlatıyorum” der (Çiftçi, 2019). Çiftçi’nin öykü evreni, Yozgat’ın gündelik yaşamından insan hikâyeleri etrafında şekillenmektedir. Çiftçi tüm öykülerindeki ortak mekân olan Yozgat’ı bilinçli bir edebî zemin olarak kullandığını belirtir:

“Yozgat sanatım için de benim beslendiğim bir yer. Hikâyelerini dinleyerek büyüdüğüm ve hikâyesini yazdığım bir yer. Yine duam o ki edebiyatta da Yozgat deyince insanların zihninde iyi bir şey canlansın. İyi bir mekân, güzel hatıralar canlansın diye umut ediyorum” (Çiftçi, 2024).

Yazarın öykülerde mekânlar genellikle Yozgat, buradaki Eskipazar Mahallesi veya Yozgat’ın köy ve kasabalarıdır. Bu mekânlar isimlendirilmeden ve detaylandırılmadan konu edinilmiştir. Böylece öykülerde Yozgat anonim bir taşra modeliyle işlenmekte, genel bir taşra ruhu, duygusu ve atmosferi ele alınmaktadır. Mustafa Çiftçi’nin öykülerinde taşranın öne çıkmasının temel sebebi öykülerini büyüdüğü sokaklardan, çocukluğunun geçtiği yerlerden seçmiş olması ve buralarda gözlemlediği olayları konu edinmesinde yatar:

“Eserlerimde köy hayatından bahsederim ama köyde bir gece bile kalmışlığım yok. Aksine lojman çocuğuyum. Yani tırnakları kısa, temiz mendilli, terbiyeli. Lojman çocuğuyum. Şimdi biz Eskipazar mahallesindeyiz. Meyveli Sokağı’nın girişi hemen burası. Buralar benim büyüdüğüm yerler. Bu sokaklarda büyüdüm ben. Hikâyelerimde yer alan sokaklar bu sokaklar. Ve hikâyelerde bütün ayrıntılarıyla var aslında. Çünkü sanatçının elindeki en kıymetli şey çocukluğu” (Çiftçi, 2024)

Taşrayla anılmaktan rahatsızlık değil mutluluk duyduğunu belirten Çiftçi, öykülerinde salt taşrayı yazmanın bilinçli bir tercih olduğunu altını çizmektedir: “Taşra laboratuvar gibidir. Oradaki öncelikler, oradaki evetler, hayırlar, alışkanlıklar, tercihler ülkenin geneliyle ilgili bizlere bilgiler verir. ...Taşra ne çok kötü bir yer ne de çok mükemmel bir yer olduğunu anlarsınız... İkisinin ortasıdır.” (Çiftçi, 2025).

Yazarın metinlerinde Yozgat ve çevresi, öykü karakterlerinin düşünce dünyasını ve ilişkilerini şekillendiren bir yaşam alanı olarak belirlemektedir (Kaçıroğlu, 2016, s. 200-203). Yazar, Yozgat kültürüne

özgü çeşitli unsurları metinlerine yansıtırken karakterlerini kendi yerel şiveleriyle konuşturur ve şehrin gündelik yaşamına ilişkin sahneler aracılığıyla metinlerini zenginleştirmektedir (Öztoprak, 2022). Öykülerde taşranın sade ve dingin akışı içerisinde hayata tutunmaya çalışan köylü, işçi, esnaf ve memur kesimlerinin yaşamlarına dair kesitler sunulmaktadır. Çiftçi'nin öykülerinde taşra, yoksulluk ve aşk temalarının aile merkezli bir yapı içerisinde işlendiği, karakterlerin gündelik hayatın içinden seçildiği, dil ve anlatımın sözlü kültürle bağlar kurduğu bir yapıda şekillenmektedir. Ertan Örgen'e göre Çiftçi, taşrayı gündelik hayatın sürdüğü canlı bir alan olarak sunar (2016, s.131).

Yazarın taşrayı konu edindiği *Adem'in Kekliği ve Chopin* (2012), *Bozkırda Altmışaltı* (2014), *Ah Mercimeğim* (2017) ve *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* (2021) adlı dört öykü kitabında da taşra insanının sıradan günlük hayatından damıtılmış öyküler yer alır. Öyküler yoksulluk, geçim sıkıntısı, sevdâ, aile, iyilik, yardımseverlik etrafında şekillenmiştir. Öykülerde sıklıkla işlenen aile içi ilişkiler, taşra yaşamının sürekliliğini ve gündelik düzenini yansıtan bir yapı niteliğindedir. Bu özellikleriyle öyküler birer taşra epiği söylemiyle tanımlanabilir. Ancak Çiftçi, İslami duyarlılık öykücülüğindeki taşra söyleminden farklı olarak taşrayı doğrudan idealize etmeden, gerçekçi şekilde anlatan bir yazardır. Bu yönüyle yazar, taşrayı savunulması ya da eleştirilmesi gereken bir olgu olmaktan çıkarak doğal hâliyle anlatmayı yeğleyen yazarlardandır.

Mustafa Çiftçi'nin öykülerindeki taşra her ne kadar gerçekçi işleviyle ele alınmışsa da bu durum öykülerinin taşra epiği tanımlanmasına engel teşkil etmemektedir. Çünkü öncelikle öykülerde epik söylemi veren bir nostaljik unsur söz konusudur. Yazarın dört öykü kitabında da öyküler 1980'den 1990'lı yılların sonuna kadarki bir zaman diliminde geçer. Çoğu öykü metni çocukluk ve gençlik anlatısı şeklindedir. Bu yönüyle öykülerin nostaljik bir havası vardır. Bu durum Bahtin'in epiği ifade ederken kullandığı “bugünü değil, daima geçmişi konu edinir” söylemine uygundur (Bahtin, 2014, s. 167). Çiftçi'nin öykülerinde anlatılan olaylar ve mekânlar taşranın dünyasına, doğasına, insanlarına dair bir özlemin, çocukluk ya da ilk gençlik yıllarından kalma anılar olarak anlatılır ve bunlar mizah ve hüznün duyguları içinde aktarılır. Öykülerde aktarılan olay ve mekânlar çocukluk dönemine ait hatıralar üzerinden anlamlandırılırken bu hatırlama biçimi, taşrayı modern zamanın dışında, kaybedilmiş bir değerler dünyası olarak idealize etmeye yarar. Yazarın yaşadığı mahallede veya sokakta gördüğü, birlikte yaşadığı insanlardan duyduğu hikâyeleri bir eski zaman anısı olarak yazdığı anlaşılmaktadır. Bu yönleriyle Çiftçi'nin öykülerinde taşra, geçmişe duyulan özlemle yüceltilen ve merkezin karşısında konumlandırılarak insani değerlerin korunduğu bir alan olarak sunulan bir yer olma vasfına sahiptir. Bu nedenle öykülerin taşra epiği söylemiyle ilişkilendirilmesine imkân tanınmaktadır.

Yazarın öykülerinde epik söylemi besleyen bir diğer unsur ise nostaljik olma vasfına benzer şekilde kurgulanmış olan hüznünlü atmosfer unsurudur. Özellikle *Bozkırda Altmışaltı* ile *Adem'in Kekliği ve Chopin* adlı öykü kitapları başta olmak üzere, yazarın hemen bütün öykülerinde belirgin bir hüznün duygusu ön plandadır. Bununla birlikte metinlerde işlenen hüznün duygusu bir melankoliye dönüşmez. Hüznün duygusu mizahla birlikte işlendiğinden melankolik hava öykülerde oluşmaz. Taşra yaşamına özgü geçim sıkıntısı, dostluk ve aşk ilişkileri, yokluk içinde geçen hayatlar, çocukluk anıları ve geçmişe duyulan özlem öykülerde hüznün duygusunu besleyen unsurlar olarak öne çıkar. Hüznün ve mizahın bir arada kullanılması, yaşamın acı ve tatlı yönlerini aynı anda görünür kılan bir yapı oluşturur. Karakterlerin karşılaştıkları güçlükler, namuslarını, onurlarını ve haysiyetlerini koruma çabaları çoğu zaman hüznünlü bir mücadeleye dönüşürken başlarına gelen olayların ironik bir üslupla aktarılması öykülerin epik tarafını öne çıkartmaktadır.

Mustafa Çiftçi'nin öyküleri genellikle yoksulluk ve aşk temaları etrafında yazılmıştır. Temalara eşlik eden karakter yapısı ise öykülerin taşra epiğiyle ilişkilerine zemin hazırlamaktadır. Taşraya ait bir atmosfer içinde “samimi, iyi, yardımsever, sevgi dolu” insan manzaralarıyla temalar işlenir. Temalar işlenirken kurulan karakterlerin hemen hepsi tek yönlü olup bunlar olumlu/iyi tipler olarak sunulur. Bu durum da yine Bahtin'in epik olarak tanımladığı şekilde bir anlatının ‘iyiler’in dünyasını’ anlatması anlayışına uyumludur. Kötü insan veya kötü durum öykülerde çok nadirdir ve bunlar üzerine pek durulmaz. Bu bağlamda yoksulluk ve aşk gibi temaların, çoğunlukla olumlu ve iyi olarak kurgulanan tek yönlü karakterler aracılığıyla işlenmesi, taşranın ahlaki ve insani değerlerle özdeşleştirilerek idealize edildiğine işaret eder. Bu bağlamda Çiftçi'nin öykülerinde taşra, toplumsal gerilimlerin mekânı

olmaktan çok, modern dünyanın yıpratıcı etkilerine karşı korunmuş, insani değerlerin hâlâ canlı olduğu bir sığınak olarak konumlandırılmaktadır. Böylece öyküler, taşrayı ahlaki bir üstünlük alanı olarak yücelten taşra epiği özelliklerini üretmektedir.

Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde kullanılan dil ve anlatım özellikleri de taşra epiği anlayışını destekleyen unsurlar arasında yer alır. Yazarın edebî dili genellikle sadelik, doğallık ve içtenlik üzerine kuruludur. Günlük konuşma diline yaklaşan bu anlatım biçimi, metinlerin samimi bir atmosfer kazanmasını sağlarken okur ile metin arasında bir bağ kurulmasına da imkân tanır. Özellikle sözlü kültürü çağrıştıran, sohbet havasında ilerleyen anlatım tarzı sayesinde öykülerde aktarılan olaylar ve karakterler daha canlı bir görünüm kazanmıştır.

Çiftçi'nin metinlerinde anlatım tekniğinin genel olarak klasik bir çizgide ilerlediği görülmektedir. Olaylar çoğunlukla kronolojik bir düzen içerisinde aktarılır. Modernist öykülerde görülen çoklu bakış açıları ve derinleştirilmiş kurgu teknikleri tercih edilmez. Bunun yerine duygunun doğrudan aktarımı ve hikâyenin okur üzerindeki etkisi önemsenir. Yalın bir olay örgüsü ve doğrudan anlatım ön plana çıkarılır. Öykülerde genellikle kahraman anlatıcı etkin biçimde kullanılır. Böylece okur, anlatıcının deneyimlerini ve duygularını doğrudan paylaşan bir konuma yerleşir. Bu durum metnin epik yönünü beslemektedir. Modern anlatı unsurları yerine klasik anlatı geleneğinin tercih edilmesi öykülerin kolay anlaşılır ve samimi olmasını sağlamaktadır. Bu işlevle metinlerde anlatılan taşranın gündelik hayatı ile insan yapısının okuyucuda olumlu karşılanması beklenmektedir.

Mustafa Çiftçi'nin öykü metinlerine bakıldığında taşra epiği, taşranın gündelik yaşamını, insan ilişkilerini, değerlerini ve çatışmalarını epik bir anlatım gücüyle ele alan izlekler görülmektedir. Yazarda taşra epiği, merkezden uzak görülen hayatların aslında kendi içinde büyük mücadeleler, trajediler ve direnişler barındırdığını ortaya koymaktadır. Bu sayede taşranın değerlerini metne taşımaktadır (Bolat, 2021, s. 111). Öykülerde taşranın gündelik hayatında görülen sıradan insan merkezdedir. Bir kasaba öğretmeni, yoksul bir çiftçi, küçük esnaf ya da taşradan kente göç eden biri öykülerinde kahramanıdır. Bir annenin bekleyişi, göç eden bir gencin kimlik arayışı ya da bir köylünün yaşamı öykülerde toplumsal bir hafıza olarak kurgulanmaktadır. Bu durumda yazar büyük olaylardan çok, taşradaki küçük hayatların varoluş mücadelesini anlatmayı esas alma anlayışına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu yönüyle sessiz, yavaş ve sıradan görünen yaşamları bir değer olarak inşa etmektedir. Bu nedenle Mustafa Çiftçi için taşra epiği çoğu zaman hem nostaljik hem de eleştirel bir tona sahiptir. Bir yandan kaybolan veya değişen değerlere nostaljik bir özlemle ağıt yakılırken diğer yandan taşranın baskıcı, kapalı ve tekdüze yapısı sorgulanmaktadır.

Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde taşra epiğini veren en önemli unsur ise öykülerdeki karakter yapısıdır. Yoksulluk, aşk, dostluk ve çocukluk gibi temalar, çoğunlukla olumlu özelliklerle donatılmış karakterler aracılığıyla işlenmektedir. Karakterler çoğunlukla iyi niyetli, temiz kalpli ve saf insanlar olarak kurgulanmaktadır. Toplumsal ilişkilerinde uyumlu, iç dünyalarında ise doğal bir masumiyet taşıyan kişiler şeklinde sunulurlar. Taşra yaşamının gündelik gerçekliği içinde varlık gösteren bu insanlar, ahlaki saflıkları ve samimi tutumlarıyla dikkat çeker. Bu yönüyle Çiftçi'nin öykücülüğünün, taşrayı olumlayıcı bir perspektifle merkeze alan taşra epiği anlayışıyla örtüştüğü söylenebilir. Çalışmada ortaya konulan bu iddia, yazarın öykülerindeki karakterlerin yapısı, temsil biçimi ve taşrayla kurdukları ilişki üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

3. Mustafa Çiftçi'nin Öykülerinde Karakterizasyon

Çalışmanın bu kısmında Mustafa Çiftçi'nin *Adem'in Kekliği ve Chopin*, *Bozkırda Altmışaltı*, *Ah Mercimeğim* ve *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* adlı öykü kitaplarında yer alan karakterler cinsiyet merkezli ile toplumsal roller bağlamında sınıflandırılıp taşra epiği kavramı çerçevesinde incelenecektir.

3.1. Erkeklerin Dünyası Olarak Taşra: Delikanlılar ile Aşkları, Babalar ve Oğulları

Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde taşranın özellikle erkekler üzerinden anlatıldığı, erkek egemen bir dünyanın yazıldığı görülmektedir. Delikanlılar, babalar ve oğullar bağlamında işlenen erkek dünyası taşranın bir gerçekliği olarak aktarılmaktadır.

Erkek dünyasının işlendiği öykülerde ilk dikkati çeken konu delikanlılık ve aşk konusudur. Taşradaki erkekliğin veya delikanlılığın aşkla ilişkisi ise oldukça epik bir söylemle kurulmaktadır. Delikanlılar genellikle ergen yaşta bir sevdaya tutuşurlar. Samimi, gerçekçi, tutkulu bir sevdanın peşinden giderler. Vuslata erenler mutlu bir evlilik yaşarlar, vuslata eremeyenler ise genellikle ömürleri boyunca bu sevdaya sadık kalarak yaşarlar. Hemen tüm öykülerde aşk, gençlerin aklını başından alan, ömür boyunca unutamadıkları, masum ve iyi niyetle arzuladıkları bir duygudur. Bu yönüyle öykülerde oldukça epik bir aşk anlatısı vardır.

Bozkırda Altmışaltı kitabının ilk öyküsü olan “Handan Yeşili” öyküsü bir aşk öyküsüdür. Esnaftan Sansar Sami'nin oğlu Çetin evli olduğunu bilmediği Handan öğretmene tutulur. Handan öğretmenin evli olduğunu öğrenince Çetin uzun süre kendine gelemmez: “Handan gitti. Ben kendime geledim” (Çiftçi, 2022a, s.11). Çetin'in delikanlılık çağının en değerli anı bu aşk olur ve Çetin bu aşkın dramıyla adeta büyür, gerçek dünyayı tanır. Bu yönüyle aşkın erkeği dönüştürücü işlevi vardır.

Kitaptaki “Elif, Tina ve Tolga” öyküsü de bir delikanlılık ve aşk öyküsüdür. Ailesinin memuriyeti nedeniyle bulundukları kasabada Elif adlı genç kıza âşık olan Tolga, ailesinin Elif'i istememesi nedeniyle ondan uzaklaştırılır, Londra'ya eğitime gönderilir. Tolga, Elif'i unutamasa da burada Tina adlı birine âşık olur ve onunla evlenir. Ancak Elif onun yaralı tarafı olarak kalmaya devam eder. “Piç Sevi” öyküsünde ise yetenekli Erkan futbolcu olma hayalleriyle yanıp tutuşurken kalbindeki problem nedeniyle bu isteğine kavuşamaz. Kasabada sevgili oldukları zeki ve çalışkan Ebru ile birlikte olur. Erkan'ın hovarda ve fırıldak bir tip olması nedeniyle Ebru'nun babası ona karşı çıksa da Ebru'nun gebe kalması nedeniyle mecburen gizlice evlendirilirler.

Adem'in Kekliği ve Chopin kitabındaki aynı adlı öyküde bir marangoz olan Adem, Yozgat'tan Ankara'ya iş için gelir. Burada bir sanat galerisinde marangoz işine başlar. Bir gün galeriye gelen ve bir resme uzun uzun bakan bir kadına sevdalanır. Tanımadığı kadın bir daha galeriye gelmez ama Adem onun hayaliyle yaşamaya, baktığı resme bakmaya, resme bakarken çalınan Chopin'in müziğini dinlemeye başlayarak bir hayalin peşine takılır. Bir süre sonra daldığı hayalden uyanır ve annesin talebi üzerine amca kızı Atiye ile evlenir. Adem sevdalandığı zamanda gerçekliğinden kopmuş, ait olmadığı bir dünyaya kapılarak yabancılaşmıştır. Yeni evlendiği Atiye'yi sanat galerisine gezdirmeye getirdiği bir gün Atiye'nin tepkisi onun kendi gerçekliğine dönmesine vesile olur: “Başladık gezmeye şura bura deren Kızılay'a bizim galeriye gelmişiz de içeriye bile girmişiz. Ben resimlere bakıyormuşum. Atiye kulağıma eğildi: ‘Biz buraya niye geldik ki...! O böyle konuşunca kendime geldim’ (Çiftçi, 2021, s.11). Böylece Adem, gerçekliğini hatırlar ve ait olduğu dünyaya gerçek bir geri dönüş yapar. Bir gençlik hayalini geride bırakır.

Kitaptaki “Müjgan” öyküsünde de bir aşk anlatılır. Babasının evi terk edince annesi ve kardeşine bakmak zorunda kalan delikanlı eğitimini bırakarak köyde çiftçilik yapmaya başlar. Köye ırgatlık yapmaya gelen bir göçer ailenin kızı Müjgan'a sevdalanır. Ancak Müjgan önce köyde yaşamak istemediğinden evlenmek istemese de delikanlının tutkusuna karşı koyamaz ve evlenirler. “Komik Oluyorsun İlyas” adlı öyküde yine bir delikanlının gençlik sevdası vardır. Ankara'da üniversite okurken sevdalanıp karşılık alamadığı tıp öğrencisi Merve ile yıllar sonra bir köyde karşılaşan Mühendis İlyas, evlenip çocuk sahibi olmasına rağmen yeniden aşkı alevlenir. Merve'yi görünce eski günlerine dönen İlyas kendi gerçeklerine döner ve içindeki kırıklıkla yaşamaya devam eder.

Ah Mercimeğim kitabıyla aynı isme sahip olan öyküde de bir aşk konusu işlenir. Henüz gençlik yaşında mahalledeki komşusu, kendinden yaşça büyük Aslı'ya tutulan delikanlı, içinde bir aşk yaşar. Ancak kendisinden yaşça büyük olan Aslı başkasıyla evlenip başka şehre yerleşir. Delikanlı Aslı'yı unutamaz. Aslı kocasıyla anlaşamaz ve boşanarak evine döner. Delikanlının Aslı'ya bağlılığı hiç değişmemiştir ve onunla evlenmek ister. Ailesi Aslı'nın yaşından dolayı evliliğe karşı çıksa da Aslı'yla evlenir. Öykü taşranın samimi, duygusal, gerçek sevgisine dair bir aşk örneğini temsil eden bir öyküdür.

Çiftçi'nin öykülerinde delikanlı karakterler, çoğunlukla ergenlik ya da ilk gençlik döneminde yaşanan masum ve karşılıksız aşklar etrafında biçimlenir. “Handan Yeşili”, “Elif, Tina ve Tolga”, “Ah Mercimeğim” ve “Komik Oluyorsun İlyas” gibi öykülerde aşk tutkulu, idealize edilmiş, dile getirilemeyen ya da yarım kalan bir duygu olarak temsil edilir. Bu aşk biçimi, taşranın ahlaki kodlarıyla uyumlu şekilde bastırılmış, sabırlı ve iyi niyetli bir sevme hâlidir. Delikanlılar sevdiklerini arzulamakla birlikte, bu arzuyu çoğu zaman

eyleme dökemez aşk, ömür boyu taşınan bir hatıra ve hüznün kaynağına dönüşür. Bu anlatı yapısı, taşra epiğinin temel özelliklerinden biri olan nostaljik ve idealize edici bakışı besler. Aşk, modern kent anlatılarındaki gibi tüketilen ya da hızlıca yer değiştiren bir ilişki biçimi yerine karakterlerin kimliğini belirleyen, onları olgunlaştıran ve iç dünyalarında iz bırakan bir deneyim olarak kurgulanır. Tolga'nın Elif'i, İlyas'ın Merve'yi, Adem'in isimsiz kadını ya da "Ah Mercimeğim"deki delikanlının Aslı'yı hayatları boyunca unutamamaları, taşranın duygusal sürekliliğini ve hafızaya dayalı yapısını görünür kılar. Bu yönüyle aşk, taşrada bireysel bir duygu olmanın ötesinde, "karakter inşasının" epik bir unsuru hâline gelir.

Öykülerde dikkat çeken bir diğer unsur, delikanlıların aşk aracılığıyla yaşadıkları dönüşümdür. "Piç Sevi", "Müjgan" ve "Çati'ye Kıyamam" gibi öykülerde erkek karakterler, yoksulluk, yetimlik, hastalık ya da toplumsal dışlanmışlık gibi koşullar içinde var olma mücadelesi verir. Bu mücadele, çoğu zaman evlilikle sonuçlanır ve evlilik, taşra anlatısında erkeğin "adamlaşmasının" temel eşiği olarak sunulur. Sorunlu, gariban ya da değersiz görülen erkekler, evlilik aracılığıyla toplumsal kabul kazanır koca ve baba kimliğiyle yeni bir anlam alanına yerleşir. Bu durum, taşra epiğinde evliliğin toplumsal bir meşruiyet ve itibar mekanizması olarak işlediğini gösterir. Bu öykülerdeki genç kız karakterler ise çoğu zaman anlatının merkezinde yer almasalar da, erkeklerin dönüşümünü mümkün kılan belirleyici figürler olarak konumlandırılır. Atiye'nin Adem'i gerçekliğine döndürmesi ya da Aslı'nın delikanlının hayatındaki sabit duygusal eksen hâline gelmesi, kadınların taşra anlatısında düzen kurucu bir işleve sahip olduğunu ortaya koyar. Bu yönüyle taşra epiği, erkek merkezli bir anlatı sunsa da evlilik ve aile aracılığıyla kadınları dolaylı ama güçlü bir özne konumuna yerleştirir.

Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde taşradaki delikanlılar ve aşkları, çatışmadan ziyade sabır, hüznün ve nostalji üzerinden anlatılır. Karşılık bulmayan ya da yarım kalan gençlik aşkları, karakterlerin iç dünyasında kalıcı izler bırakarak hüznü bir epik ton oluşturur. Bu öyküler, taşrayı modern dünyanın karşısında insani değerlerin, sadakatin ve duygusal derinliğin korunduğu bir alan olarak idealize eder. Böylece Çiftçi'nin öykülerinde aşk ve delikanlılık, taşra epiği söyleminin hem duygusal hem de karakter kurucu temel unsurları hâline gelir.

Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde baba imgesi ile baba-oğul ilişkileri ise taşradaki erkek dünyasını anlamada oldukça önemli bir konudur. Nitekim öykülerdeki erkeklik temsillerinden baba figürü, taşra epiğinin temel yapı taşlarından birini oluşturmaktadır. Baba çoğunlukla ataerkil düzenin taşıyıcısı, aile içi otoritenin temsilcisi ve toplumsal devamlılığın kurucu unsuru olarak konumlandırılır (Sakallı, 2017, s.29). Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde baba figürü ile baba-oğul ilişkisi bağlamında incelemeler de mevcuttur (Bolat, 2020; Demir, 2020).

Bozkırda Altmışaltı kitabı erkek söyleminin öne çıktığı öykülerden oluşur. Aile ve toplumdaki rolleriyle erkekler öykülerde esnaflık yapan, geçim derdiyle uğraşan, ailesinin tüm sorumluluğunu üstlenmiş, evlatlarıyla uğraşan tiplerdir. "Handan Yeşili"ndeki Sansar Sami, "Kara Kedi"deki Aziz Efendi, "Ensese Sararmış Adamlar"daki Taksici Sadi, "Ankara'daki Evlatlar"daki Refet Efendi, "Bir İğne Bin Kuyu"daki Niyazi Usta, "Piç Sevi"deki Müslüm ile Selim Efendi karakterleri ortak özelliklere sahiptir. Taşra kasabalarında kendi halinde olan bu esnaf tipler, aile babası, saf, sorumluluk sahibi tiplerdir. Orta yaşlı, emeklilik çağına gelmiş ama çalışmak zorunda olan bu tipler hayatın sillesinden geçmiş, tecrübe kazanmışlardır. Bu tiplerin genellikle sorunlu bir evladı olur, bunlar yanlış bir iş yapar ve onları düzeltmeye çalışırlar. Bu yönüyle öykülerin akışı ve şekillenışı Axel Olrik'in "epik yasaları"na benzerlik göstermektedir. Olrik'in sözlü gelenek ürünlerinde tekrar eden yapısal özellikleri açıklamak için geliştirdiği kurallarda, sözlü anlatının hafızada tutulması ve etkili biçimde aktarılması için temel anlatı ilkeleri/yasaları bulunmaktadır. Epik yasalar, halk anlatılarının tekrar, üçleme, zıtlık, tek olay örgüsü ve kalıplaşmış karakterler gibi ortak yapısal ilkeler üzerinden kurulduğunu ve sözlü kültürde kolay aktarılabilir bir anlatı düzeni oluşturduğunu ifade eden bir ilker bütünlüğüdür (Olrik, 1994). Çiftçi'nin baba oğul merkezli birçok öykü metni bu yasaları bütünüyle ihtiva etmese de benzerlik göstermektedir.

Bozkırda Altmışaltı kitabında yer alan öykülerde baba figürü oldukça önem arz eder. "Kara Kedi" öyküsündeki Aziz Efendi emeklilik çağında, aile babası bir karakterdir. Hanımı Gülbeyaz ile Gül ve Ayşe adlı iki kızı vardır. Ailesinin geçim derdi için sürekli zor durumlarda kalır. "Ensese Sararmış Adamlar" öyküsü, Taksici Sadi ve akademiden emekli Haydar'ın dostlukları üzerine kuruludur. Haydar, eşi Belgin'in

ölümünden sonra yalnızlaşmış, içine kapanık birine dönüşmüştür. Çocukluk arkadaşı Taksici Sadi vesilesiyle yaşama sevincini bulur. Fakat bir kaza sonucu Sadi ölünce Haydar insana ve topluma uzak, yabancı biri olur. Taşrada sadece ölümünü bekleyen birine dönüşür. “Ankara’daki Evlatlar” öyküsü baba-oğul ilişkisi üzerine kuruludur. Bir esnaf olan Refet Efendi’nin en büyük sermayesi çocuklarıdır. Onları okutur, çocukları Yusuf ile Yasin, Ankara’da önemli bürokratik işlerde memur olurlar. Bu yüzden Refet Efendi kasabada Ankara’ya işi düşen herkesin işini oğulları üzerinden çözmeye çalışır.

Taşra epiğinin önemli unsurlarından biri olan düzen kuruculuk, baba figürü üzerinden belirginleşir. Babalar, gençlerin “yanlış yollara sapmasını” önlemek amacıyla erken evlilik, meslek edinme ve aile kurma gibi mekanizmaları devreye sokar. Bu yöndeki en net öykü “Bir İğne Bin Kuyu”dur. Öyküde yine esnaftan Terzi Niyazi Usta’nın oğluyla hikâyesi konu edinilir. Niyazi usta evlilik çağına gelmiş olan oğlu Şahin’i kendi ustası olan rahmetli Alâeddin Usta’nın yetim kızı Memnune ile evlendirmek ister. Şahin henüz hovarda bir gençtir, evlendikten bir müddet sonra evden kaçıp İzmir’e arkadaşının yanına gider. Bir süre Şahin’i arayan babası onu İzmir’de bulup eve getirir. Şahin pişmanlıkla eve döner. Çünkü Şahin taşrada yetişmiş, taşranın adabı ve gelenekleriyle büyümüş ve başka dünya bilmeyen bir toplumun üyesidir. Niyazi Usta’nın oğlunu istemediği bir evliliğe zorlaması, ilk bakışta baskıcı bir tutum gibi görünse de öykünün sonunda bu müdahalenin taşra düzeninin devamlılığını sağladığı ima edilir. Bu durum, taşra epiğinde babanın ahlaki sürekliliğin garantörü olarak işlev gördüğünü gösterir.

Ah Mercimeğim’deki “Bayar Eyyamında Bülbül Sesinde” adlı öyküdeki baba ailesine bakmak için kasetçilik ve düğünlerde türkücülük yapar. “Baba Neredesin?” adlı öyküsünde göç ve yoksulluk temaları öne çıksa da baba-oğul ilişkisi de önem arz eder. Aile daha iyi iş imkânları için köylerinden çıkıp Kırıkkale’ye yerleşmiştir. Burada işler istenildiği gibi gitmez ve baba seyyar satıcılık yapmaya başlar. Dokuz yaşındaki Baki’nin okula başlama isteğine rağmen baba onu yanında çalıştırır. Kitaptaki “Köfte Ekmek” öyküsünde de baba-oğul ilişkisi yer alır. Oğlu karısının isteği üzerine kasabadan ayrılıp şehirde bir hamburger zincirinin şubesini açar. Bütün malvarlığını buna adar ama sonunda iflas eder. Babasını ona her şeyiyle yardımcı olur. “Baktirim” adlı öyküde ise bir babanın evlat acısı anlatılır. Bir gece ateşlenip havale geçirmesi sonucu evladı sakat kalan bir babanın, o gece evde olmayan ateş şurubu baktirimi her gün eve almasını konu edinen hüznü bir öyküdür. Taşranın garibanlığına dair bir öyküdür.

Öykülerdeki baba figürleri, taşrada babanın sözünün belirleyici olduğu, kararların çoğunlukla tek merkezden alındığı bir aile yapısını görünür kılar. Çocukların evlendirilmesinden oğulların meslek seçimlerine kadar birçok konuda son sözü söyleyen baba, taşra düzeninin örf ve adabını kuşaktan kuşağa aktaran bir otorite figürüdür. Babalar geçim derdiyle yoğrulmuş, ailesi için yıpranan, çoğu zaman takdir görmeyen ancak vazgeçilmez figürlerdir. Oğullar ise bu düzen içinde ya babanın yolundan gider ya da kısa süreli sapmaların ardından yeniden taşranın ahlaki ve toplumsal kodlarına döner. Bu anlatı yapısı, taşrayı bir değerler alanı olarak yücelten ve gündelik erkeklik pratiklerini epik bir anlamla donatan taşra epiği söylemini belirgin biçimde yeniden üretmektedir.

3.2. Taşradaki Kadınlar: Anneler, Eşler ve Gelinler

Mustafa Çiftçi’nin öykülerindeki kadınlar genellikle anne, eş ve gelin karakterleri olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Gelinler bazen yenge, elti ve görümce olarak öykülerde yer alırlar. Bu unvanları nedeniyle kadın karakterlerin erkek karakterin etrafında şekillenen, erkeğin söylemine göre var olabilen karakterler olduğu söylenebilir. Bu durum yazarın öykülerinin geçtiği mekânın ve zamanın gereklilikleriyle, dolayısıyla Çiftçi’nin anlattığı öykü dünyasının realiteleriyle uyumludur. Çiftçi’nin 1980’li ile 1990’lı yıllarda aktardığı taşrada, kadının toplum ve ailedeki rolünün erkek egemen söylemin kurallarına uygun olarak çizildiğini belirtmekte fayda vardır.

Öykülerdeki bu gerçekçi söyleme rağmen çizilen kadın profili bir taşra epiği olarak şekillenmektedir. Anne, eş, gelin, sevgili, kız çocuk gibi farklı karakterler ailelerindeki geçimsizlik, mutsuzluk veya çeşitli maddi sorunlara rağmen taşıdıkları temsilîyetler itibarıyla taşra epiğini göstermektedirler. Kadın karakterler genellikle her koşula karşın sebatkâr, namuslu, imanlı kişilerdir. Bu nedenle Çiftçi’nin öykülerindeki kadınlar, sahip oldukları nitelikleri ile taşra epiğini üreten karakterlerdir. Bahtin’in epik söylemindeki kahramanlaştırma işlevi Çiftçi’nin öykülerinde özellikle kadınlar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir.

Öncelikle öykü kitaplarındaki bazı kadın karakterler erkek tarafından belirlenmeyen, edilgen olmayıp tek başına var olabilen karakter olarak dikkati çekmektedir. Bunlardan ilki *Ademin Kekliği ve Chopin* kitabında yer alan “Çati’ye Kıyamam” öyküsündeki Nesli Abla karakteridir. Bir okulda memurluk yapan Nesli Abla, kırklı yaşlarında, evlenmemiş biridir. Sert mizaçlı ve erkekleşmiş biridir. Öykü kahramanı Necati’nin her işinde başvurduğu ve aynı zamanda çekindiği kişidir: “Okuldaki akıl hocası, dert ortağı kütüphaneci Nesli Abla’sı vardı. Kendisi hiç evlenmemiş. ... Şu koskoca okulda Çati’nin tek çekindiği Nesli Abla’sıydı. ... O, benim diyen erkekte daha erkek söverdi” (Çiftçi, 2021a, s.25). Nesli Abla’nın sert mizaçlı, erkekleşmiş olması önem arz eder çünkü erkek egemen toplumda bir kadının var olabilmesinin tek dayanak noktası erkek gibi olabilmektir. Nesli Abla bu yüzden ablalık unvanının sertliğinden kazanarak bu şekilde okulda, sokakta ve toplumda var alabilmiş olacaktır. Bu bağlamda bu karakter aslında oldukça epik bir söylemle inşa edilmektedir. Tek başına var olabilen, akil bir kişilik olarak Nesli Abla taşranın sert mizaçlı insan yapısını olumlu bir imge olarak vermektedir.

“Diyeşet” öyküsündeki kadın karakter olan Cemiyet Yenge de yazarın öyküleri arasında öne çıkan kadın karakterlerdendir. Toplumun dul kadına bakışı gibi birçok meseleyi anlatan öykü, taşrada kadının varlığını anlamlandıran bir metindir. Kocasını öldükten sonra yalnız başına kalan Cemiyet, kocasızlığın yüküyle baş başa kalır: “Vay dedi vay yalan dünya! Ben ne bilirdim Hamit bir dağ imiş. Ben o dağın gölgesinde gezmişim de haberim yokmuş. Şimdi gölge çekildi üstümden. Ortada kaldım. Ortada kalana yağmur çamur değmez mi? değer hem de nasıl değer” (Çiftçi, 2021a, s. 121). Cemiyet yalnız ve yokluk içinde geçim derdi telaşıyla çeşitli işlere başvurur. Bir tanıdığı vesilesiyle devlet hastanesinde gassal işine girer. Bir zaman sonra cenaze evlerinde diyeşet (ağıt) okumaya başlar. Bu sayede geçimini sağlamaya çalışır. Ancak onun tek başına var olması, geçinebilmesi iftiralara sebep olur. Namuslu ve iffetli bir hayat, onurlu bir mücadele ile yaşamaya çalışan Cemiyet iftiralarından ve dedikodulardan sakınmak için iyi bildiği Taksici Tacettin’e evlilik teklifi yapar ve evlenirler. Cemiyet, adı lekelenmesin, iffetine halel gelmesin diye evlenir. Bu anlamda öyküde taşrada erkeksiz yaşamının bir kadın için ne kadar zor olduğu gösterilse de Cemiyet örneğiyle taşrada namus ve haysiyet kavramları kadın üzerinden bir değer olarak inşa edilmektedir. Bu değeri kuran ve sürdüren kadın karakter epik ve kahramansı işlevle kurgulanmıştır.

Ah Mercimeğim kitabında yer alan “Uykucu Duman ve Ben” adlı öykü de bir kadın hikâyesidir ve öyküde bir figür olarak Nezahet yer alır. Nezahet, kocasını ve küçük çocuğunu kaybettikten sonra evini üniversitede okuyan kız öğrencileri için pansiyona dönüştürmüştür. Buraya yerleşen kız çocuklarını hem korur hem de onların bakımlarını üstlenir. Yine kahramansı bir kişilik olarak inşa edilen karakterin merhamet, fedakarlık, namus ve onur kavramlarıyla öne çıkartıldığı gözlemlenmektedir. Bu kavramlar ile taşranın insan anlayışı ve değerleri gösterilmektedir.

Mustafa Çiftçi’nin taşradaki kahraman kadın işleviyle yazdığı karakter yapısını gösteren bir metin olarak *Ademin Kekliği ve Chopin*’deki “Gülizar” öyküsü ise taşranın kadın gerçekliğini de ortaya koyan bir öyküdür. Öykü bir gelinin anlatısıdır. Öyküde gelinin yetimliği, evliliği ve ailenin şehre göç etmeleri aktarılır. Kocasını bir at kiralayıp şehirde iş yapar. Bir gün kaza sonucu yaralanır ve topal kalır. Aile köye döner. Gelin kocasını beğenmez, bir işe yaramamasından mustarıptır. Fakat her şeye rağmen kocasına ve ailesine sadık, namusuna ve aile saadetine bağlı, her şeye şükreden bir portre ile verilir.

“Gülizar” öyküsündeki gelin tipi aslında Mustafa Çiftçi’nin taşra anlatılarındaki gelin karakterlerinin genel özelliklerini barındırmaktadır. Gelin her işi yapan ama hiçbir bir isteği sorulmadan her şeye maruz kalan bir karakterdir. Bu yönüyle gerçekçi bir taşra profili çizilmektedir. Taşrada gelin olmak, yetim olmak, kadın olmak anlatıcının ağzından şöyle aktarılır:

“Gülizar işte bu yalan dünya böyle. Sen güzelmışsin kim nitsin? Öyle güzelim diye kırışmak yok. Bak bana, köyde millet ‘ayna melek’ derdi, ‘nur kız’ derdi, ‘balkız’ derdi, daha neler neler. Sonra ne oldu, aha şu kuru oğlana vardık. Onun peşinde buralara geldik. Yetim olmıyaydım Gülizar, o zaman bu deynek gibi herifle ne işim olurdu? Anam olaydı, atam olaydı. ‘Yok,’ derlerdi ‘benim size verilecek kızım yok.’ Ben mektep görmüş, okumuş adama varıyım isterdim. O nereye giderse ben de giderdim. Yurt görürdüm, adam içine çıkardım” (Çiftçi, 2021a, s. 46).

Öyküdeki gelin tipi erkeğe, aileye, topluma karşı kadının sesi olur adeta. Taşranın yaşamına içinden sessizce isyan eden kadınların sesidir. Ancak bu isyan dışarı çıkarılamaz ve her şeye itaat eden bir edaya dönüşmektedir. Gelin söylediklerinden bir an pişman olur ve “Neyse şikayet varmasın Rabbıma. Kısmet böyleymiş, benimki öylesine boş laf” der (Çiftçi, 2021a, s.46). Bu bağlamda öyküde erkek egemen bir coğrafyada kadın olmanın gerçekçi yönleri ortaya konurken kadın haysiyeti ve sebatkârlığı öne çıkartılarak bir epik söylem inşa edilmektedir.

Çiftçi'nin öykülerindeki kadınların taşradaki halleri sebatkârlık üzerine kurulu olsa da bu, onların tercih ettiği değil, maruz bırakıldığı durumlardan kaynaklanır. Bu nedenle taşrada, erkek egemen bir zeminde, kadın ev'le anlam kazanır ve evde değer bulduğu görülmektedir. Bu yönüyle Çiftçi'nin öykülerinde kadınlar için taşra her zaman epik değildir. Bazen trajik yön de ağır basmaktadır. Yazar taşradaki kadınların trajedisini genellikle bir kadın sessizliğiyle aktarır. Kadın sessizleşir, her şeye duyarsızlaşır ve bir anlamda hiçleşir. Bu nedenle Çiftçi'nin taşra anlatılarındaki çoğu kadın isimsizdir ve erkek diliyle anlatılır. Bu bağlamda ele alınabilecek öykülerden biri “Eniştemin İlaçları” öyküsüdür. Metinde ihmal edilen, yalnız bırakılan ve pencere kenarında yol gözleyen bir kadın vardır. Çocukları olmadığından kendisine ilgi gösterilmeyen kadın sessizleşmiş, hiçleşmiştir. *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım* kitabındaki “Bir Avluda Üç Aile” öyküsünde ise kocası gurbetteyken kayınpederinin evinde anlamsızlaşan, yalnız bırakılan bir gelin vardır. Ayrıca *Bozkırda Altmışaltı* kitabındaki “Bir İğne Bin Kuyu” öyküsündeki Memnune gelin de fikri sorulmadan evlendirilmiş, kocası tarafından terk edilmiş, garibanlığı ve yetimliği üzerine sinmiş bir kadın karakterdir. Dolayısıyla söylenebilir ki Mustafa Çiftçi'nin öykülerindeki taşra kadınları kaderlerine razı olup sinmiş, ihmal edilmiş, hiçleşmiş kadınlardır. Buna itiraz etmenin yolu ise kocanın büyük hataları ile karşılık bulur. Koca, ailesine veya karısına karşı büyük hata yapmışsa kadın karakterler geçimsiz, mutsuz bir evlilikle var olurlar. *Bozkırda Altmışaltı* kitabındaki “Kara Kedi” öyküsünde yer alan Gülbeyaz karakteri, *Ah Mercimeğim* kitabında yer alan “Bacanaklar” öyküsündeki kadın karakterler ile “Bayar Eyyamında Bülbül Sesinde”ki kadın karakteri genellikle kocaları hata yaptıkları için kocalarıyla kavgalı bir ömür çürütürler. Bu türden karakter yapısı Çiftçi'nin öykülerinde trajik bir taşra halini veren örneklerdir. Ancak bütün trajedik vaka ve karakter yapılarına rağmen öykülerdeki epik yön kadın karakterlerin kocaya, aileye ve topluma karşı olan varoluşsal tavrıdır. Öykülerde kadınlar özellikle iffetlerini kollayan, aileye sadık, geleneksel değerleri sürdüren ve bunları geleceğe aktaran bir misyonla inşa edilmişlerdir. Bu nedenle Çiftçi'in öykülerinde trajedik kadın anlatıları onların epik tarafını gölgelememektedir.

3.3. Taşranın Hafızası ve Akil İnsanları Olarak Yaşlılar

Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde yer alan akil insanlar olarak yaşlı karakterler, taşra epiğinin en belirgin ve kurucu unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Bu karakterler, yaşları, tecrübeleri, sağduyuları ve toplumsal saygınlıklarıyla öykülerde merkezi bir konuma yerleştirilmişlerdir. Taşrada akil olmak, resmî bir eğitimden ziyade hayat tecrübesine, görgüye ve sezgisel bilgiye dayandırılarak öykü metinlerinde anlatılmaktadır. Yaşlılar, geleneksel bilginin, sözlü kültürün temsilcileri olarak öykülerde yer alırlar.

Mustafa Çiftçi taşrayı anlatırken burada hayatın kendi rayında idame etmesi için var olan “gizil bir enerji kaynağından” bahseder. Bu enerji kaynağının kuşaktan kuşağa yayılmasını sağlayan, insan yetiştiren bir işlevi vardır:

“Bozkırı kıymetli kılan insan varlığıdır. Orda öyle güzel insanlarla, öyle güzel imkânlarla insanlar yetiştiriliyor ki... O imkânı kullanan gençler ileriki hayatında birçok probleme anahtar olabilecek çok güzel şeyler öğreniyorlar. İnsandan insana geçen, insanı yetiştiren bir enerji... Bu eğitimle kayıtlı bir şey değil” (Çiftçi, 2024).

Öykü metinlerine bakıldığında yazarın bahsettiği enerji kaynağının nesilden nesile aktarılmasını sağlayan yaşlı karakterler olduğu görülmektedir. Bu yönleriyle akil insanlar olarak öne çıkan yaşlı karakterler, genellikle ana karakterin bir olay, bir bela veya yeni bir durum karşısında akıl danışmak için başvurduğu kişi olarak belirlemektedirler. *Bozkırda Altmışaltı* kitabındaki “Kara Kedi” öyküsündeki Hacı Münir Efendi adlı karakter bu tipten karakteri tanımlayan biridir. Öykü kahramanı Aziz Efendi işinden olunca Hacı Münir Efendi'nin yanına gelerek ona akıl danışır. Ne iş yapması gerektiğinin tavsiyesini ister. Hacı Münir Efendi ona tezgâhtarlık yapmasını, koku satmasını tavsiye eder. Onun selamıyla Aziz

Efendi başka birinden seyyar bir tezgâh kiralayıp işe başlar. Hacı Münir Efendi toplumun akıl danıştığı, her işinden önce ondan fikir aldığı biridir. Taşra kültüründe bu tipte insanlar mevcut olup genellikle yaşlı ve hacı unvanına sahiptirler. Toplumdaki statü ve rolleri önemlidir.

Bozkırda Altmışaltı kitabının aslında hemen her öyküsünde bir akıl adam profili bulunmaktadır. “Piç Sevi” öyküsündeki baba, oğlunun futbolcu olup olmaması konusunda kararsızken akıl danışmak için Eczacı Selim Efendi’ye gider. Selim Efendi ona oğlu için tavsiyeler verir. “Bir İğne Bin Kuyu”daki Terzi Niyazi Usta, oğlunu evlendirmeye razı etmek ve düşündüğü gelin adayı hakkında Necip Efendi’ye akıl danışır, ona sorarak son kararını verir. Yine *Adem’in Kekliği ve Chopin*’de yer alan “Anamın Adı Bahriye” adlı öyküde Faik Hoca bu türden bir karakterdir. Kasabada sol parti üyeliği yapan Faik Hoca, herkesin akıl danıştığı, işlerine çare aradığı bir adamdır. “Portakal” öyküsündeki dede karakteri ise her şeyi belirleyen, akıl insan tipini temsil etmektedir. *Ah Mercimeğim* kitabındaki “Köfte Ekmek” öyküsünde yer alan baba akıl bir yaşlı adam profili çizer. *Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım*’daki “Mamay” öyküsünde sözlü geleneğin taşıyıcısı olarak tasvir edilen yaşlı nine ise hem geçmişin temsilcisi hem de gelecek nesle rehberlik etme konumundadır.

Öykülerde geçen akıl insanlar toplumda beliren sorunlara karşı tepkisiz olmayan, aile sorunlarına uzak durmayan, kapısına gelen her kişiye tecrübesi ve anlayışıyla yol gösteren ve hürmet gören kişilerdir. Bu anlamda öykülerdeki bu kişiler, kanaat önderliği, akıl hocalığı veya aksakallı statüleri ile sözlü geleneğin sürdüğü taşra kültüründe önemli birer insan tipini sergilerler. Bu tipler kültür taşıyıcısı ve neslin bozulmadan devam edebilmesindeki önemli aracı kişilerdir. Yaşlı karakterler, geçmişle bugün arasında bağ kuran figürlerdir.

Büyükannele ve büyükbabalar ise geleneksel değerlerin taşıyıcısı olarak pek çok öyküde yer alan karakterlerdir. Bu karakterler aracılığıyla yazar, taşra dünyasının değerlerini sergilerken ayrıca buradaki kültürel sürekliliği vermeye çalışmaktadır. Bu karakterler, taşrada danışılan, toplumsal dengeyi sağlayan figürler olarak öne çıkarılırlar. Ayrıca çatışma üretmekten ziyade çatışmayı yatıştıran, düzeni koruyan ve geleneksel sürekliliği sağlayan bir işleve sahiptirler. Bu yönüyle öyküler taşrada yaşlılığın pasif bir hâl yerine aktif bir işlev taşıdığını anlatmaktadır. Dolayısıyla Çiftçi’nin öykülerinde yaşlılığın bir taşra epiği tavrıyla işlendiği ve yaşlıların akıl statüsüyle aktararak epik söylemin inşa edildiği söylenebilir.

3.4. Taşranın Garibanları: Yetimler, Engelliler ve Çocuklar

Mustafa Çiftçi’nin öykülerinde erkek, kadın ve yaşlı karakterler dışında çocuklar, engelliler ve yetimler de bulunmaktadır. Taşranın sahip olduğu imkânsızlıklarla büyüyen, yokluk içinde güç şartlarda yetişen çocuklar ile taşradaki merhamet içinde var olan engelli ve yetim insanlar, öykülere konu edilen karakterlerdendir. Bu türden karakterler hem taşranın gerçekçi yönünü hem de taşradaki merhamet ve fedakarlık anlayışını göstererek taşra epiğini veren bir işleve sahiptirler.

Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım kitabı, çocukluk hatıralarından oluşan öyküleri içerdiği için bu öykülerde çocuk karakterler yer alır. Karakterler, yıllar sonra hatırladıkları çocukluk maceralarını anlatırlar. “Mayıklı Pek Severdik” öyküsünde çocukken Michael Jackson dansı yapan çocuklar, “Ağlaya Ağlaya Öldük Anam Bacım”da çocukken Küçük Emrah filmleri karşısında ağlayan çocuklar, “Fikret ile Fıttirik” öyküsünde anlatıcının çocukken Fikret adlı temizlik hastası bir ailenin kızına duyduğu aşk, “Nuruş” öyküsünde ise anlatıcının çocukken tanıdığı Nuriye adlı yetim bir kızın maceraları anlatılır. “Kara Tabak” öyküsünde anlatıcı, çocukken babasıyla birlikte yaptıkları deri işlerinden ve başlarına gelenlerden bahseder. “Bir Yevmiye İki Muallim” öyküsünde, muallim mektebindeki iki öğrencinin bir yaz tatilinde İstanbul’a gidip çalışmaları ve başlarına gelen türlü zorluklar anlatılır. “Mamay” adlı öyküde bir çocuğun büyükannesiyle geçirdiği çocukluk anıları aktarılır. “Cengiz” öyküsünde ise anlatıcının çocukken tanıdığı Cengiz adlı çocuğun sürekli kütüphaneye gidip hayvan resimlerine bakması konu edilir.

Öykülerde çocukluk anılarından damıtılmış olaylar, nostaljik bir özlemle anlatılmaktadır. Çocuk ve çocukluk teması öykülerde taşranın sahip olduğu doğal yaşamı, insani özü ve değerlerin aktarılma biçimlerini göstermek üzerine kurgulanmaktadır. Bu yönüyle bu türden öyküler taşra epiğini üreten metinlerdir. Çünkü öykülerde taşranın çocuk hali her türlü güç koşula rağmen oldukça pozitif ve insanı

olgunlaştıran söylemle verilmektedir. Bu anlamda yazar taşrayı bir mekânının ötesine taşıyarak insani özü öne çıkaran bir yer olarak kurgulanmaktadır. Çocuğun karşılaştığı yoksulluk, yalnızlık ve imkânsızlıklar bir eksiklikten çok, karakterini biçimlendiren unsurlar olarak anlatılmaktadır. Böylece taşraya insanın hayata karşı dayanıklılığını artıran, sabretmeyi ve küçük şeylerden mutluluk duyabilmeyi öğreten bir yer olarak değer kazandırılmaktadır. Yazarın anlatımında çocukluk, doğayla ve insan ilişkileriyle iç içe geçen saf bir bakış açısıyla ele alınırken taşra ise aidiyet ve samimiyet üzerinden değerlendiren bir perspektifle ele alınmaktadır. Bu yönleriyle öykü metinleri taşra epiğini çocuk ve çocukluk üzerinden de kurmaya çalıştığı söylenebilir.

Öykülerde engelli karakterler de mevcuttur ancak bunlar çok az sayıda metinde yer alır. “Bir İğne Bin Kuyu”daki kör Ümmet Çavuş ile “Çati’ye Kıyamam”daki Çati engelli bireylerdir. İkisinin de gözlerinde sorun vardır. Ümmet Çavuş hiç görmezken Çati çok az görür. İkisi de yetim ve öksüzdür. “Gülizar” öyküsündeki erkek karakter ise bir at arabası kazasında topal kalır. Öykülerde engelliler toplumun gariban olarak nitelendirdiği, yardım ettiği, iş ve ekmek verdiği kişilerdir. Toplum, onların her işine yardımcı olur. Bu bağlamda yazar taşra insanının değerlerini engelliler üzerinden de göstererek epik söylemi vermektedir.

Öykülerde yetimlik konusu da işlenen temalardan biridir. Bu tema öykülerde genellikle gelin karakterler ile verilmektedir. Yetimlik, öykülerde taşranın hem acımasızlığını hem de merhametini aynı anda gösteren bir olgu olarak ele alınmaktadır. “Bir İğne Bin Kuyu”da gelin Memnune yetimdir ve ona sahip çıkılmak için Niyazi Usta tarafından oğlu Şahin’le evlendirilir. Yine “Gülizar” öyküsündeki gelin de yetimliğinden dolayı kocasıyla evlendirilmiştir. “Çati’ye Kıyamam” öyküsünde ise yetim olan Necati (Çati) bir okulda hademe olarak işe alınır ve kendisine uygun biriyle evlendirilir.

Mustafa Çiftçi’nin öykücülüğünde çocuklar, engelliler ve yetimler gibi kırılgan karakterler vesilesiyle taşra, epik bir tavırla işlenmektedir. Çiftçi, büyük kahramanlık anlatıları kurmadan, onun yerine insanların küçük var olma mücadeleleriyle bir taşra inşa ederek bunu yapar. Bu nedenle yazarın taşrası, gündelik hayatın sıradan ayrıntıları içinde şekillenen fakat insani anlam taşıyan bir dünya sunmaktadır. Taşra dayanışmanın ve merhametin korunabildiği bir yer olarak kurgulanarak epik bir söylemi vermektedir.

Sonuç

Mustafa Çiftçi’nin öyküleri, çağdaş Türk edebiyatında taşrayı merkez alan metinlerden oluşmaktadır. Yazarın öykülerinde taşra, modern hayatın karşısında konumlandırılan, insani değerlerin hâlen canlılığını koruduğu bir mekân olarak kurgulanmaktadır. Bu özellikleriyle taşra öykü metinlerinde epik bir söylemle ifade edilen bir mekân olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışmada Mustafa Çiftçi’nin öykü kitaplarından hareketle onun taşrayı ele alış biçimi analiz edilmiştir. Öykülerdeki karakter yapısı erkekler, kadınlar, yaşlılar, çocuklar, engelliler ve yetimler çerçevesinde incelenmiştir. Bu sınıflandırma doğrultusunda, yazarın taşrayı karakterler aracılığıyla nasıl epik bir söylemle ele aldığı ortaya konulmuştur. İlk olarak öykülerdeki erkek karakterler bağlamında taşra epiği değerlendirilmiştir. Delikanlılık, aşk ve baba-oğul ilişkileri ekseninde taşradaki duygusal bağlar ve ilişkiler ele alınmış, masum ve gerçekçi duygularla sunulan aşk konusunun taşrayı epik bir söylemle ilişkilendirdiği belirtilmiştir. Baba figürünün ise taşra düzeninin kurucu ve koruyucu unsuru olarak öne çıktığı, otorite ve düzenle ilişkilendirilerek geleneğin taşrada nasıl sürdürüldüğünün anlatıldığı vurgulanmıştır. Öykülerdeki kadın karakterlerin büyük ölçüde ev, evlilik ve aile bağlamında anlam kazandığı, sabır, kanaat ve namus gibi değerlerin taşıyıcısı olarak idealize edildikleri ifade edilmiştir. Bu yönleriyle kadın karakterlerin taşra epiğinin kurulmasına katkı sağladığı açıklanmıştır. Yaşlı karakterlerin ise Çiftçi’nin öykülerinde taşra kültürünün hafızasını ve aklını temsil ettiği belirtilmiştir. Bu figürlerin kuşaklar arası değer aktarımını sağlayan, toplumsal dengeyi koruyan ve bireysel sorunlara çözüm üreten karakterler olarak metinlerde yer aldığı ifade edilmiştir. Çocuklar, engelliler ve yetimler gibi masumiyet ve merhamet ihtiyacını temsil eden karakterlerin ise taşranın gerçekliğini ve ahlaki yönünü görünür kılan bir karakter yapısını ortaya koyduğu izah edilmiştir. Sonuç olarak Mustafa Çiftçi’nin öykülerinde taşra, karakterler aracılığıyla inşa edilen epik bir dünyayı

göstermektedir. Aşk, evlilik, aile, baba otoritesi ve akil insanların rehberliği etrafında şekillenen bu dünya, insani ve ahlaki bir yer olarak kurgulanmaktadır. Bu yönleriyle Mustafa Çiftçi'nin öyküleri, çağdaş Türk edebiyatında taşra epiğinin bir temsilini oluşturmaktadır.

Kaynaklar | References

- Alver, K. (2010). Taşra hâlleri ve öykü. *Hece Öykü*. (41), 79- 81.
- Bahtin, M. (2014). *Karnaval'dan romana* (Cem Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baran, E. (2010). Öykümün taşrası; taşramın öyküsü: Taşraya bakmak, insanın kendi içine bakmasıdır. *Hece Öykü*, (40), 118-122.
- Bolat, T. (2020). Mustafa Çiftçi'nin hikâyelerinin tematik olarak değerlendirilmesi. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 18 (28), 119-145.
- Bolat, T. (2021). Mustafa Çiftçi'nin "Elif, Tina, Tolga" hikâyesine merkez-çevre karşıtlığı bağlamında bir bakış. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 8, 106-121.
- Bora, T. (2010). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. *Taşraya bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiftçi, M. (2019). Yozgat: Hayaller ve gerçekler. *BBC News Türkçe*. <https://www.youtube.com/watch?v=IAwE0ywriXM> (Erişim Tarihi: 19.01.2026)
- Çiftçi, M. (2021a). *Adam'ın kekligi ve Chopin*. (4. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiftçi, M. (2021b). *Ağlaya ağlaya öldük anam bacım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiftçi, M. (2022a). *Bozkırda altmışaltı*. (9. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiftçi, M. (2022b). *Ah mercimeğim*. (8. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiftçi, M. (2024). Sanatçının şehri: Mustafa Çiftçi. *TRT2.com*: <https://www.trt2.com.tr/kultur/sanatinin-sehri/sanatinin-sehri-or-mustafa-ciftci-or-2-bolum-19621874> (Erişim Tarihi: 22.01.2026)
- Çiftçi, M. (2025). Edebiyat Dünyası: Mustafa Çiftçi. *TRT2.com*. <https://www.trt2.com.tr/edebiyat/edebiyat-dunyasi/mustafa-ciftci-or-edebiyat-dunyasi-or-77-bolum-28937826> (Erişim Tarihi: 22.01.2026)
- Çiğdem, A. (2001). *Taşra epiği*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Demir, B. (2021). *Modern Türk öykücülüğünde İslâmî söylem (1960-1990)*. (Doktora tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Demir, M. (2020). Mustafa Çiftçi öykülerinde tematik bir vurgu: baba eksenli taşra ailesi. *Hafıza*, 2 (2), 33-45.
- Gülsüm, N. (2021). Yazar Mustafa Çiftçi: Aşk, yoksulluktan daha kavidir. *İnsaniyet.net*. <https://www.insaniyet.net/yazar-mustafa-ciftci-ask-yoksulluktan-daha-kavidir/> (Erişim Tarihi: 19.01.2026)
- Gürbilek, N. (2016). *Yer değiştiren gölge*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaçıroğlu, M. (2016). Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde Yozgat. *I. Uluslararası Bozok Sempozyumu Bildiri Kitabı* 3, Yozgat: Bozok Üniversitesi Yayınları, 199-203.
- Kaplan, R. (2018). *Cumhuriyet dönemi Türk romanında köy*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Karakoç, S. (2012). *Edebiyat Yazıları II*. (4. baskı), İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Olrik, A. (1994). Halk anlatılarının epik kuramları I. *Milli Folklor*, 3 (23), 2-5.
- Örgen, E. (2016). Taşranın öyküdeki yeni görünüşleri. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (36), 125-138.
- Öztoprak, B. (2022). Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde kültürel unsurlar. *Çankırı Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13 (1), 89-119.
- Pospelov, G. N. (2014). *Edebiyat Bilimi*. (Yılmaz Onay, Çev.). (4. baskı). İstanbul: Everest Basım Yayın.

Sağlık, Ş. (2014). *Hikâye/anlatı/yorum*. Ankara: Hece Yayınları.

Sakallı, F. (2017). Mustafa Çiftçi'nin öykülerinde baba figürü. *Gazi Türkiyat*, (21), 19-29.

Türkeş, Ö. (2010). Orda bir taşra var uzakta. *Taşraya bakmak*. (Tanıl Bora, Der.). İstanbul: İletişim Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Dijital Halk Anlatılarında Kültürel Çatışma: Capslerde Gelin Problemleri

Cultural Conflict in Digital Folk Narratives: Bride Problems in Memes

Cevdet AVCI

Doç. Dr. Gaziantep Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
cavci@gantep.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0003-0948-1659> • <https://ror.org/020vvc407>

Atıf | Citation: Avcı, C. (2026). Dijital Halk Anlatılarında Kültürel Çatışma: Capslerde Gelin Problemleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 709-722
<https://doi.org/10.34083/akaded.1957300>
<https://izlik.org/JA28CR52TE>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi
Geliş Tarihi: 22.05.2026
Kabul Tarihi: 27.07.2026
Yayın Tarihi: 30.07.2026
Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 22.05.2026

Date Accepted: 27.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Dijital medya ortamlarında kullanıcılar kültürel tutum ve eleştirilerini yansıtmaya yönelik içerik oluşturmakta veya mevcut olanı dolaşıma sokmaktadır. Buradan hareketle sosyal medya içeriklerinin geleneksel anlatılardakine benzer biçimde insanların hayat karşısındaki tutumlarını mizahın dilini kullanarak ortaya koydukları eleştirel ürünler olduğu söylenebilir. Bu çerçevede makalede, evlilik kurumu içerisinde kültürel çatışma örneği olarak sosyal medya ortamlarında capsler vasıtasıyla dolaşıma sokulan gelin problemleri konulu içerikler ele alınmıştır. Türk kültüründe evlilik kurumu çok yönlü ilişkilerin geliştiği bir yapıdır. Bu süreçte özellikle farklı kültürel çevrelerden gelen aileler, eşler veya diğer sosyal gruplar arasında uyumsuzluklar ortaya çıkabilir. Temel aktörlerden biri olan kadının gelinlik rolü, kişisel ve toplumsal cinsiyet beklentilerine bağlı olarak gelişir. Çeşitli normlar ve talepler nedeniyle yeni kimliğine ve kültürel ortamına uyum sağlaması beklenen gelin, dâhil olduğu akrabalık bağları nedeniyle birtakım sorunlarla karşılaşabilir. Gelinlerin yaşadığı bu problemler ve özellikle kayınvalide ile olan ilişkileri sosyal medyada sıklıkla kullanılan capsler de birer mizahi paylaşım unsuruna dönüşür. Capslerin de ilk işlevi mizah olsa da bir ifade tarzı, bireysel bir başkaldırı, eleştiri, duyguların ve düşüncelerin dışavurumu gibi işlevleri de vardır. Makalede amaçlı örneklem yöntemiyle Instagram'dan seçilen 23 caps içerik analizi ile değerlendirilmiştir. İnceleme sonucunda gelinlerin ait olamama, koca tarafı akrabalarına tahammülsüzlük, eşin ailesinden uzakta yaşama isteği gibi problemlerini capsler aracılığıyla ifade ettikleri görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Dijital halk anlatıları, Kültürel çatışma, Caps, Evlilik folkloru, Toplumsal cinsiyet

Abstract

Users of digital media create and circulate content reflecting cultural attitudes and criticism. Similar to traditional folk narratives, social media content functions as a critical medium through which people express their perspectives on life using humor. Within this framework, this article examines memes (caps) about bride-related problems circulating on social media as examples of cultural conflict within the institution of marriage. In Turkish culture, marriage involves complex relationships in which incompatibilities may emerge among families, spouses, and other social groups from different cultural backgrounds. The bride's role is shaped by personal and societal gender expectations. Expected to adapt to a new identity and cultural environment, brides may encounter various problems arising from kinship relations. These experiences, particularly conflicts with mothers-in-law, are transformed into humorous memes widely shared on social media. Although memes primarily serve humorous purposes, they also function as forms of expression, resistance, criticism, and emotional disclosure. This study analyzes 23 Instagram memes selected through purposive sampling using content analysis. The findings reveal that brides express feelings of alienation, intolerance toward their husbands' relatives, and a desire to live apart from their husbands' families through memes.

Keywords: Digital folk narratives, cultural conflict, caps (internet memes), marriage folklore, gender

Giriş

Evlilik kurumu ailelerin, akraba ilişkilerinin kültürel değerlerin dâhil olduğu geniş bir çerçeveye sahiptir. Bu durum geleneksel bağların korunduğu toplumlarda daha belirgindir. Sosyal bağların güçlü olduğu toplumlarda evlilik bireysel tercihlerin ve uyumun sınırlarını aşarak farklı değer sistemleri, alışkanlıklar ve yaşam biçimlerinin aynı potaya girdiği bir süreci içerir. Böylece iki kişinin bir araya gelmesiyle oluşmaya başlayan evlilik kurumu daha geniş bir alanda kültürel uyumun arandığı ve sağlanmaya çalışıldığı toplumsal bir geçiş dönemi niteliğine bürünür. Ailelerin ve diğer sosyal çevre unsurlarının dâhil olması ile birlikte farklı kültürel kodların zaman zaman uyum sağladığı, çatıştığı, otorite ve güç alanı paylaşım mücadelelerinin görüldüğü karmaşık bir yapı ortaya çıkar. Bu süreçte damatlık ve gelinlik yeni bir sosyal statü ve rol edinerek, toplumsal cinsiyet dağılımını da içine alan bir kimlik değişimine uğrar. Söz konusu çatışmalı alanın merkezinde ise çoğu zaman gelin yer alır. Nitekim kadın evlilik kurumunda medeni durumunun değişmesi ile birlikte toplumsal kimlik dönüşümünün de merkezinde olur. Yeni aile yapısı ve çevresine uyum sağlaması beklenen gelin, toplumsal taleplere cevap vermesi beklenen bir konumdadır.

Evlilik kurumu içerisinde gelinlik, toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde yüklenen sorumluluklar ve talepler ile birlikte yeni bir kültürel bir kimliğe dönüşür. Gelinin ailesine uyum göstermesi, kayınvalide ve eşin akrabalarıyla iyi ilişkiler kurması, aile içi düzeni sürdürmesi ve kendi bireysel kimliğini geri planda bırakması çoğu zaman toplumsal normlar aracılığıyla dayatılır. Buna bağlı olarak evlilik sonrası

yaşanan sorunlar bireysel uyum veya uyumsuzlukların sınırlarını aşarak aile içi otorite ilişkileri, kültürel beklentiler ve toplumsal cinsiyet temelli güç dengeleri ile ilişkilidir. Özellikle kayınvalide-gelin ilişkisi Türk kültüründe uzun yıllardır çatışma, mizah ve eleştiri konusu olarak halk anlatılarında yer bulur. Atasözlerinden manilere, fıkralardan televizyon programlarına kadar pek çok anlatı türünde gelin-kaynana ilişkilerinin sorunlu yapısı işlenmiş; kadınların yaşadığı baskılar ve çatışmalar içeriklere yansımıştır. Mizah bu içerikler arasında duygu ve düşünce durumunu yansıtan önemli araçlardan biridir. Nitekim Erhan Solmaz mizahın eleştiri işlevine dikkat çekerken “bireyin karşılaştığı olumsuz durumlar karşısında geliştirdiği bir diğer savunma mekanizmasını da mizah” (2019, s. 137) olduğunu söyler. Kişiye geniş bir ifade alanı sağlayan mizah vasıtasıyla “toplumu meydana getiren bireyler ait oldukları toplumun sınırlarını kavrayarak benlik bilinçlerini” (2019, s. 140) inşa ederler.

Geleneksel halk anlatılarında görülen bu unsurlar günümüzde dijital kültür ortamına taşınmıştır. İnternetin ve sosyal medyanın gündelik hayat üzerindeki etkisinin artmasıyla birlikte bireyler duygu, düşünce ve deneyimlerini dijital platformlar aracılığıyla ifade etmeye başlamıştır. Bu dijital ifade alanlarından biri olan capsler ise mizah üretme amacının yanı sıra eleştiri, protesto, duygusal dışavurum ve toplumsal deneyim paylaşımı işlevi gören yeni anlatı biçimleri hâline gelmiştir. Görsel ve yazılı unsurların birleşimiyle oluşturulan capsler, kısa ve dikkat çekici yapıları sayesinde bireysel deneyimlerin kolektif bir anlatıya dönüşmesine imkân sağlar. Bu yönüyle capsler, dijital anlatıların güncel örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Sosyal medya ortamlarının kullanıcıları tüketici konumundan çıkararak birer içerik üreticisi olması ve medyanın mevcut içeriklerin dolaşıma sokulmasına imkân vermesi capslerin kullanım alanlarını artırmıştır. Kendi duygu ve düşünce dünyasından hareketle bu içerikleri üreten ve paylaşan kullanıcılar kültürel tutumlarını da ortaya koymuş olur. Bu makalede dijital halk anlatısı kavramının folklor çalışmaları bağlamında tartışılması gerektiği önerilmektedir. Nitekim sözlü kültür ortamındakine benzer biçimde diital içeriklerin kültürel metne dönüşmesi ve anonimleşerek sosyal medyada dolaşıma girmesi kavramsal olarak adlandırmanın önünü açmaktadır. Bu makalede dijital halk anlatısı kavramı bir öneri mahiyetinde kullanılmıştır.

Söz konusu kültürel tutumlar içerisinde gelin problemleri dijital mizah ortamlarına yansıyan unsurlardan biridir. Özellikle X, Facebook ve Instagram gibi sosyal medya ortamları gelinlerin yaşadığı kültürel çatışmaları yansıtan içerikleri mizahi bir dille aktarır. Bu içeriklerde gelinlerin kayınvalide baskısı, eşinin ailesiyle yaşanan uyum problemleri, akrabalık ilişkilerinden kaynaklanan gerilimler ve diğer çatışmalar capsler aracılığıyla yansıtılır. Bu paylaşımlarda öncelikle mizah unsurunun belirgin olduğu görülürken geri planda kültürel çatışmanın olduğu otoriteye karşı eleştirel bir söylem bulunur. Nitekim capslerde ifade edilen “sabretmek zorunda kalma”, “uyum sağlama baskısı”, “koca tarafına tahammül edememe” ya da “kendini yabancı hissetme” gibi durumlar, aile içerisindeki güç ilişkilerinin ve kültürel beklentilerin dijital yansımalarıdır. Böylece capsler, gelinlerin doğrudan ifade etmekte zorlandıkları duyguları dolaylı ve mizahi bir biçimde dile getirdikleri alternatif bir anlatı alanına dönüşür. Capslerin bu işlevi, toplumsal ve kültürel çözümlemeler açısından birer veri hâline getirir. Dijital mizah ürünleri, bireylerin gündelik hayatta karşılaştıkları baskıları ve çatışmaları yansıtırken ortak deneyimlerin paylaşılmasını sağlar. Benzer problemleri yaşayan kadınlar, bu içerikler aracılığıyla yalnız olmadıklarını hissetmekte ve kolektif bir deneyim alanı oluşturmaktadır. Bu durum, capslerin dijital kültürde bir dayanışma ve karşı söylem alanı olarak işlev gördüğünü gösterir. Özellikle aile içi otoritenin eleştirisi, geleneksel anlatılarda olduğu gibi günümüzde de mizah yoluyla ifade edilir. Ancak dijital ortam, bu anlatıların çok daha hızlı yayılmasına, yeniden üretilmesine ve dolaşıma girerek geniş kitlelere ulaşmasına imkân tanır.

Bu makalede dijital mizahta kültürel çatışmanın göstergelerinden biri olarak capsler, gelin problemleri ekseninde ele alınmıştır. Makalenin amacı, sosyal medyada paylaşılan capsler aracılığıyla gelinlerin yaşadığı kültürel çatışma, uyum problemi ve aile içi otorite baskısının yansımalarını incelemektir. Bu bağlamda Instagram platformunda yer alan caps örnekleri doküman analizi yöntemiyle değerlendirilmiş; içeriklerde öne çıkan temalar kültürel çatışma açısından yorumlanmıştır. Buna göre geleneksel halk anlatılarında yer bulan gelin problemlerinin dijital kültür ortamında yeni anlatım biçimleriyle varlığını sürdürdüğü ortaya konulmuştur. Makalenin alana katkısı “dijital halk anlatısı”

kavramını tartışmaya açmak ve kültürel çatışmayı capsler bağlamında bu kavram etrafında tartışmak olarak düşünülmüştür.

1. Yöntem

Makalede nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi ve içerik analizi birlikte kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e (2011, s. 189) göre doküman analizi; yazılı belgelerin yanı sıra film, video, fotoğraf ve dijital görseller gibi materyallerin sistematik biçimde incelenmesini kapsayan bir yöntemdir. Araştırmanın verileri, Instagram'da kamuya açık olarak paylaşılan capslerden elde edilmiştir. Veri toplama süreci 1 Nisan-15 Mayıs 2026 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. "Gelin", "gelin-kaynana", "akraba" ve "evlilik" anahtar sözcükleri kullanılarak yapılan taramalar sonucunda ulaşılan içerikler arasından amaçlı örnekleme yöntemiyle 23 caps seçilmiştir. Örneklem belirlenirken araştırma konusu ile doğrudan ilişkili olması, gelinlik rolü ve aile içi ilişkileri mizahi biçimde ele alması, Türkçe hazırlanmış olması, aynı içeriğin tekrar niteliğinde olmaması ve görsel ile metnin birlikte anlam oluşturması temel ölçütler olarak dikkate alınmıştır. Seçilen örnekler ekran görüntüsü alınarak arşivlenmiştir. İçerik analizi sürecinde öncelikle capsler dikkatle okunmuş ve görsel-metin bütünlüğü içerisinde değerlendirilmiştir. Daha sonra araştırma soruları doğrultusunda açık kodlama yapılarak benzer içerikler bir araya getirilmiş, elde edilen kodlar ortak özelliklerine göre temalara dönüştürülmüştür. Analiz sonucunda kayınvalide baskısı, aile içi otorite mücadelesi, ev işleri, ekonomik beklentiler, toplumsal cinsiyet rolleri, ait olamama ve eşin ailesiyle ilişkiler temel temalar olarak belirlenmiştir. Bulgular bu temalar çerçevesinde yorumlanmıştır. Veri toplama sürecinde yalnızca kamuya açık sosyal medya paylaşımları incelenmiş, kullanıcı kimliklerini ortaya çıkarabilecek herhangi bir kişisel bilgiye yer verilmemiştir. Bu nedenle çalışma, dijital araştırmalarda benimsenen gizlilik ve mahremiyet ilkeleri gözetilerek yürütülmüştür. Araştırmanın temel soruları şunlardır: Capslerde gelinlik rolü hangi kültürel çatışma temalarıyla yansıtılmaktadır? Gelin-kaynana ilişkisi dijital mizah yoluyla nasıl yeniden anlamlandırılmaktadır? Capslerde mizah hangi eleştirel işlevleri üstlenmektedir?

3. Bulgular

3.1. Aile,, Gelinlik Rolü ve Kültüre Çatışma

Toplumun en küçük sosyal birimi olarak kabul edilen aile, bireylerin bir araya gelmesiyle oluşmaya başlayan kültürel değerlerin üretildiği, korunduğu ve kuşaktan kuşağa aktarıldığı bir sosyal kurumdur. İnsan dünyaya geldiği andan itibaren ilk iletişim deneyimlerini aile içerisinde yaşar ve dilini, davranış biçimlerini, inançlarını, geleneklerini ve toplumsal normlarını aile aracılığıyla öğrenir. Bu nedenle aile, bireyin toplumsallaşma sürecinin başladığı ilk ortam olarak değerlendirilir. Bireyin sosyal ve kültürel kimliğinin oluşumunda aile temel belirleyici unsurlardan biridir. Zira insanın kendisini tanıması, çevresini anlamlandırması ve toplum içerisindeki yerini kavraması büyük ölçüde aile içinde edindiği kültürel kazanımlarla şekillenir. Folklor bağlamında bakıldığında Alan Dundes'a (1998, s. 143) göre halk terimi "en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder. Bu grubu ortak bir meslek, dil veya din gibi birbirine bağlayan faktörün ne olduğu önemli değildir. Bundan daha önemli olan ise herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır." Bu tanımından hareketle ailelerin de kendi içerisinde belirli kültürel kodlara, ortak davranış kalıplarına ve geleneksel yapıları sahip küçük halk grupları olduğu söylenebilir. Her aile kendi yaşam biçimini, iletişim tarzını, otorite ilişkilerini ve kültürel değerlerini üretmekte; aile üyeleri de bu kültürel yapı içerisinde toplumsal kimliklerini şekillendirmektedir.

Mahmut Tezcan'ın (1995) aileyi "toplumun minyatürü" olarak tanımlaması da bu yönüyle önemlidir. Nitekim aile içerisinde gözlemlenen roller, otorite ilişkileri, dayanışma biçimleri ve çatışmalar toplumun genel yapısının mikro örneğini oluşturur. İnsan, aile içinde bireysel yaşam becerileriyle birlikte toplumsal kuralları, sorumluluk duygusunu ve kültürel aidiyeti de öğrenir. Ozankaya'nın (1991, s. 142) da ifade ettiği üzere içine doğulan toplum ya da toplumsal çevre bireye hem birey olmayı hem de toplumsallaşmayı öğretir. Öte yandan her aile aynı kültürel özelliklere sahip değildir. Toplumun ekonomik yapısı, eğitim düzeyi, geleneksel değerleri, dinî inanışları ve yaşanan çevre ailelerin kültürel yapısında farklılıklar oluşturabilir. Bu nedenle bireyler farklı aile ortamlarında farklı kültürel normlarla yetişmekte ve kendi aile yapılarını "doğal" ya da "doğru" olarak kabul edebilmektedir.

Ailelerin sahip olduğu bu kültürel farklılıklar özellikle evlilik yoluyla yeni bireylerin aileye katılmasıyla daha belirgin hâle gelir. Çünkü evlilik, iki insanın hayatlarını birleştirmesinin yanı sıra iki farklı aile kültürünün, farklı yaşam biçiminin ve bazen de farklı değer sisteminin karşılaşması anlamına gelir. Aileye doğum yoluyla katılan bireyler benzer kültürel kodlarla yetiştikleri için aile içi uyum daha kolay sağlanırken evlilik yoluyla aileye sonradan katılan bireyler yeni bir kültürel çevreye uyum sağlamak zorunda kalır. Naciye Yıldız'ın (2021, s. 72) da belirttiği gibi aynı ortamda büyüyen bireyler arasında çatışma ve uyumsuzluklar daha sınırlı düzeyde görülürken, aileye “gelen” birey ile ailedeki asli üyeler arasında yaşanan çatışmalar daha yoğun olabilir. Bunun temel nedeni, farklı aile yapılarında yetişmiş bireylerin farklı alışkanlıklar, davranış biçimleri ve değer sistemleriyle yeni aile ortamına dahil olmasıdır.

Türk kültüründe evlilik kurumunun inşası hayatın diğer geçiş dönemlerinde olduğu gibi geniş bir kültürel çerçevede gelişir. İki kişinin birlikteliğinden ziyade evlilik toplumsal, ekonomik ve kültürel boyutları bulunan önemli bir geçiş dönemidir. Geleneksel Türk toplumunda evlilik yoluyla eşlerle birlikte aileler arasında da yeni ilişkiler kurulur. Her ne kadar modernleşme ve kentleşme süreçleriyle birlikte çekirdek aile modeli yaygınlaşmış olsa da Altunsu-Sönmez'in (2009, s. 1162) de ifade ettiği üzere Türk toplumunda akrabalık ilişkileri güçlü biçimde varlığını sürdürür. Özellikle düğün, bayram, cenaze ve özel günlerde akrabalık bağları aktif biçimde yaşatılmakta; evlilikle birlikte bireyler geniş bir akrabalık ağına dâhil olmaktadır. Tezcan'ın (2000, s. 35) belirttiği gibi evlenen bireylerin sosyal çevreleri genişlemekte ve yeni akrabalık ilişkileri oluşmaktadır. Bu nedenle evlilik bireysel olmaktan çok toplumsal bir olgu niteliği taşır.

Evlilikle birlikte kurulan aile kültürlerarası bir etkileşim süreci içine girer. Farklı yaşam tarzlarına, geleneklere ve değer yargılarına sahip bireyler aynı yaşam alanını paylaşmaya başladığında kültürel uyum süreci kaçınılmaz hale gelir. Evlilik, toplumsal ve ekonomik dayanışmanın yanı sıra çeşitli kaçınmaların, tabuların ve kültürel sınırların bulunduğu bir geçiş dönemidir. Mehmet Ali Yolcu'ya göre “evliliğe bağlı tabu ve kaçınmaların toplumsal ve ekonomik yapıyla doğrudan ve dolaylı ilişkiler kurduğu” (2014, s. 197) bir yapıdır. Bu süreçte bireyler hem kendi alışkanlıklarını sürdürmeye çalışır hem de yeni aile yapısına uyum sağlamaya çabalar. Ancak bu uyum süreci her zaman kolay gerçekleşmez. Özellikle aile içindeki otorite ilişkileri, toplumsal cinsiyet rolleri, ekonomik beklentiler ve geleneksel normlar çeşitli çatışmalara yol açabilir. Bu bağlamda makalede kültürel çatışma kavramı makalenin tezini ortaya koymak amacıyla kullanılmıştır. Kültürel çatışma, aynı toplumsal yapı içerisinde farklı değer sistemleri, normlar ve yaşam tarzlarının karşı karşıya gelmesi sonucu ortaya çıkan gerilim olarak ifade edilebilir. Geleneksel toplumlarda aile içi roller, otorite ilişkileri ve cinsiyete dayalı beklentiler kültürel normlar vasıtasıyla belirlenirken modernleşme, kentleşme ve dijitalleşme süreçleri bu normların sorgulanmasına ve yeni değer sistemlerinin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Buna bağlı olarak kültür, uzlaşının olabildiği gibi çatışmanın da üretildiği dinamik bir yapı olarak karşımıza çıkar (Coser, 2001, s. 8-12). Özellikle dijital ortamlar, farklı kuşaklara ve yaşam tarzlarına ait kültürel kodların mizah yoluyla karşı karşıya getirildiği yeni anlatı mekânları oluşturur. Capsler de bu dijital halk anlatıları arasında yer almakta; gündelik yaşamda yaşanan gerilimleri, toplumsal kodları ve aile içi çatışmaları mizahi bir dille aktarmaktadır. Gelin problemleri üzerine üretilen capslerde kayınvalide-gelin ilişkisi, ev içi otorite, toplumsal cinsiyet rolleri ve kuşaklar arası değer farklılıkları çoğu zaman abartı ve ironi aracılığıyla kurgulanmaktadır. Capsler, mizah ağırlıklı dijital folklor ürünleri; geleneksel aile değerleri ile bireyselleşme, kadın kimliği ve eşitlik anlayışı arasında yaşanan kültürel çatışmaların yansıdığı metinler hâline gelmektedir. Bu yönüyle dijital halk anlatıları, toplumsal değişim sürecinde eski ve yeni kültürel değerlerin müzakere edildiği, eleştirildiği ve anlamlandırıldığı önemli kültürel alanlar olarak değerlendirilebilir (bkz. Bourdieu, 1977, s. 72-95).

Türk kültüründe evlilik sonrası uyum sürecini en yoğun yaşayan bireyin çoğunlukla kadın olduğu görülür. Kadın, evlilikle birlikte eş rolünün yanı sıra “gelin” rolünü de üstlenir. Gelinlik, Türk toplumunda medeni hal statüsü; kültürel ve toplumsal sorumluluklar içeren bir kimliktir. Atilla Demir ve Nam'a göre (2019, s. 68-69) gelinlik, kadının geçmişten getirdiği kimlik ve rollerini dönüştürerek yeni bir toplumsal rol kazanması anlamına gelir. Kadın, yeni aile ortamında eşine ve eşinin ailesine karşı belirli sorumluluklar üstlenerek geçmiş yaşamından getirdiği alışkanlıklarla yeni aile düzeninin

beklentilerini uzlaştırmaya çalışır. Ancak bu süreç her zaman uyum içerisinde ilerlemez. Kadın, kendisini ait hissetmediği yeni aile ortamında çeşitli baskılar, beklentiler ve çatışmalar yaşayabilir.

Bu makalenin odağında genellikle kayınvalide-gelin ilişkisindeki gerilimler yer alır. Türk toplumunda kayınvalide ile gelin arasındaki ilişkinin tarihsel olarak problemlili bir alan şeklinde yer aldığı görülür. Serhan Alkan İspirli'nin (2004, s. 19) ifade ettiği üzere gelin-kaynana çatışmasının örneklerine çivi yazılı tabletlerde dahi rastlanılır. Bu durum, söz konusu çatışmanın bireysel anlaşmazlıklardan ibaret olmadığını; tarihsel, kültürel ve toplumsal bir arka plana sahip olduğunu gösterir. Geleneksel toplum yapısında kayınvalideler, gelinlerden belirli davranış kalıplarını yerine getirmelerini beklerken gelinler ise yeni aile içerisinde kabul görmek adına bu beklentilere uyum sağlamaya çalışır. Baş ve Çebi'nin (2021, s. 962) de belirttiği gibi toplumsal değişimlere rağmen kayınvalidelerin gelinlerden beklentileri büyük ölçüde devam etmektedir. Gelinin saygılı, fedakâr, çalışkan ve uyumlu olması yönündeki beklentiler günümüzde de etkisini sürdürür.

Kayınvalide ile gelin arasında yaşanan çatışmalar genellikle otorite mücadelesiyle ilişkilendirilir. Geleneksel aile yapısında evin düzeni üzerinde söz sahibi olan kayınvalideler, yeni gelen gelinin kendi kurallarına uyum göstermesini bekler. Gelin ise kendi yetiştiği aile ortamından getirdiği alışkanlıklarla hareket ederek zaman zaman bu beklentileri karşılayamaz. Kaya'nın (2019, s. 185) ifade ettiği üzere gelinin aile içinde kabul görmesi büyük ölçüde kayınvalide ile kurduğu uyumlu ilişkiye bağlıdır. Bunun yanında Aydın ve Cansel (2017, s. 1-16) ile İpek'in (2021, s. 35-49) çalışmalarında ortaya konduğu üzere, gelinin yeni rolünü benimsemesinin evlilik doyumunu olumlu etkilediğini gösterir. Ancak uyum sürecinde yaşanan sorunlar kadın üzerinde psikolojik baskıya neden olabilir ve aile içi ilişkileri olumsuz etkileyebilir.

Toplumsal cinsiyet rollerine dayanan söz konusu bu beklentiler, halk kültürü içerisinde geniş yer bulur. Gelin-kaynana ilişkisi halk anlatılarında sıklıkla mizahi bir unsur olarak kullanılır. Nesrin Karaca'nın (2016, s. 121) tespitiyle gelin-kaynana ilişkisi hemen her toplumda görülen olağan bir durum olmakla birlikte, bu konu kadınların bir araya geldiği sosyal ortamlarda önemli bir mizah malzemesi hâline gelir. Atasözleri, deyimler, maniler, türküler ve fıkralar başta olmak üzere çeşitli halk anlatılarında gelin-kaynana çatışmalarının işlendiği görülür. İspirli'nin (2004) çalışmasında atasözü ve manilerde gelin-kaynana ilişkisine dair örnekler yer alırken Naciye Yıldız'ın (2021) "Türk Dünyası Fıkralarında Gelin Olmak" adlı çalışması bu ilişkinin fıkralardaki mizahi yönünü ortaya koyar. Böylece toplumsal yaşamda ortaya çıkan çatışmalar halk anlatıları aracılığıyla kültürel bellekte yer edinir.

Geleneksel anlatılarda yer alan bu temaların medya ortamlarına da taşındığı görülür. Özellikle televizyon dizileri ve gündüz kuşağı programları, gelin-kaynana ilişkisini yansıtan araçlar hâline gelmiştir. "İstanbul Gelin" (URL 24) dizisinde aile içi otorite ilişkileri ve gelin-kaynana çatışmaları dramatik bir biçimde ele alınırken, "Gelinim Mutfakta" (URL 25) ve "Zuhal Topal'la Sofrada" (URL 26) gibi programlarda gelinler ve kayınvalideler arasındaki ilişkiler rekabet ve eleştiri çerçevesinde alınır. Bu tür medya içerikleri, toplumdaki geleneksel rollerin hatırlanmasını sağlarken aile içi çatışmaları da ortaya koyar. Medyada sunulan bu örnekler toplumun kadınlık, annelik ve gelinlik rollerine ilişkin algılarının bir yansımasıdır.

Dijitalleşme süreciyle birlikte kültürel anlatıların üretim ve aktarım biçimleri önemli ölçüde değişmiştir. İnternet ve sosyal medya, bireylerin duygu, düşünce ve deneyimlerini paylaşabilecekleri yeni kültürel alanlar oluşturmuştur. Cevdet Avcı'nın (2023, s. 907) belirttiği gibi sosyal medya, bireyin içinde doğup büyüdüğü gelenek çevresinin sınırlarını aşmasını ve yeni kültürel çevrelerle etkileşime girmesini sağlar. Bu bağlamda sosyal medya ortamında yaygın biçimde kullanılan paylaşım türlerinden biri de "caps" olarak adlandırılan görsellerdir. Capsler; fotoğraf, yazı, jest, mimik ve çeşitli görsel unsurların bir araya gelmesiyle oluşturulan kısa, dikkat çekici ve çoğu zaman mizahi içeriklerdir. Kırık-Saltık'ın (2017, s. 101) ifade ettiği üzere capsler, bireylerin duygu ve düşüncelerini başka insanlara aktarmalarına olanak verir. Ayrıca Karataş ve Binark'ın (2016, s. 438) tespitiyle capsler metinlerarası özellik gösteren, toplumsal olayları yeniden yorumlayan dijital anlatılardır. Bu içerikler mizah amacı taşıırken eleştiri, tepki gösterme ve deneyim paylaşma işlevi de görür. Aktaş'a göre (2016, s. 2) capslerin kısa, çarpıcı ve kolay akılda kalıcı olması onların sosyal medyada hızlı biçimde yayılmasını sağlar. Bu nedenle capsler günümüzde dijital

halk kültürünün önemli gösterge alanlarından biri hâline gelir. Özellikle genç kuşaklar yaşadıkları olayları ve hissettikleri duyguları capsler aracılığıyla ifade eder. Gelinler de yaşadıkları kültürel uyum sorunlarını, aile içi çatışmaları ve toplumsal baskıları ifade etmek amacıyla sosyal medyada capslerden yararlanır. Kayınvalide baskısı, ev içi iş bölümü, eşin ailesiyle yaşanan sorunlar ve toplumsal beklentiler capslerde mizahi bir dille aktarılır. Bu paylaşımlar, bireysel deneyimlerin toplumsal bir boyut kazandığını gösterir. Nitekim sosyal medyada paylaşılan capsler genellikle başka kullanıcılar tarafından da benimsenmekte ve ortak bir deneyim alanı oluşturarak dolaşıma sokulur. Böylece geleneksel halk anlatılarında sözlü biçimde aktarılan gelin-kaynana çatışmaları, dijital kültür ortamında görsel ve yazılı unsurların birleşimiyle yeni bir anlatım biçimi kazanır. Bu makale kapsamında Türk kültüründe gelinlerin yaşadığı sorunların capsler aracılığıyla ifade ediliş biçimleri incelenmiştir. Makalede capslerin dijital halk anlatısı özelliği taşıdığı ve geleneksel anlatıların modern medya-kültür ortamındaki devamı niteliğinde olduğu düşüncesinden hareket edilmiştir.

3. Caps Örneklerinin Analizi

Sosyal medya ortamlarının sunduğu teknolojik imkanlar üretilen içeriklerin görsel, işitsel ve hareketli metin şeklinde olmasını sağlar. Bu içerikler kullanıcılar tarafından üretilebildiği gibi dolaşımdaki metinlere ekleme ve çıkarma yaparak da şekillenebilir. Ayrıca yapay zekâ ve algoritma uygulamaları belirli bir konu ve temaya bağlı olarak dolaşımdaki içeriklerin belirli kullanıcı kitleleri arasında yaygınlığını artırır. Üretilen içeriklerin anonimleşerek dolaşımda olması ise bu içeriklere “dijital halk anlatısı” özelliği kazandırır. Bu çerçevede sosyal medyada üretilen capsler görsel ve görsel üzerine yazılı metinlerden oluşur. Yazılı bir metin, hareketli görsel veya sadece imaj üstüne yazılı metinler olmak üzere capslerin farklı türleri bulunur (Karataş ve Binark, 2016, s. 438). Makalede veri olarak kullanılan örneklerin öncelikle mizah amaçlı üretildiği görülmüş; mizah yanında eleştiri ve tutum ifade biçimi olarak da kullanıldığı değerlendirilmiştir.



Görsel 1 (URL-1)



Görsel 2 (URL-2)

Seçilen örnekler içerisinde gelinlerin yeni aile ortamlarına uyum sağlama problemleri sıklıkla ifade edilir. İçinde bulunduğu aileye uyum sağlamaya çalışmak, onlardan farklı hissetmek hem mizahi olarak ele alınmış hem de görsel olarak somutlaştırılmıştır. Görsel 1’de yeni bir aileye, yani bir kültürel ortama ait olamama hissi penguenler arasında bir kedi ya da Görsel 2’de olduğu gibi kuşlar arasındaki bir kedi üzerinden sembolik olarak anlatılmıştır. Fiziksel ve türsel olarak bir farklılık vurgusundan hareketle geri planda yaşanan bağlamsal ve kültürel farklılıkları da kapsayan bir uyumsuzluk söz konusudur. Görsellerdeki örnekler yeni ailesinden biyolojik ve kültürel olarak farklılığı vurgularken gelin yorumu aileye ait olmadığı şeklinde olmuştur.

Koca tarafına kalan tahammülüm



Görsel 3(URL-3)

Kaynana, elti ve görümcemin bulunduğu ortamlarda yanımdan ayırmadığım ilacım



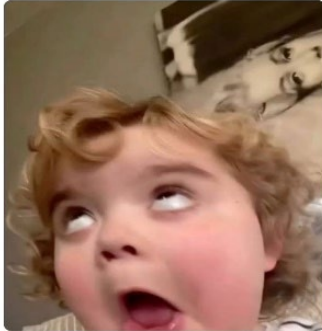
Görsel 4 (URL-4)



Görsel 5 (URL-5)

Gelinlerin yaşadığı bir diğer problem de koca tarafına karşı olan tahammülsüzlük ve sabırsızlıktır. Eşlerin ailesine olan tahammülsüzlük çeşitli metaforlarla ifade edilir ve bu ifade ediş aynı zamanda bastırılmış duyguların da dışa yansıtılış şeklidir. Görsel 3'te seçilen sembol ile gelin, tahammülünün kalmadığına ve tükenen sabrına dikkat çeker. Görsel 4'te kaynana, görümce ve eltiye gösterilen sabır bir ilaç görseli üzerinden sembolleştirilerek anlatılmıştır. Görsel 5'te ise bayramda kendi akrabalarına tahammül edemeyen gelinin kocasının akrabalarına nasıl dayanacağını düşünmesi ve bunun üzüntüsü yaşaması ifade edilmiştir. Kendi ailesine bile sabrı olmayan bir kadının zorunlu olarak eşinin ailesi ile bir araya gelmek durumunda olması toplumsal bir beklentiye yansır. Örnek olarak ele alınan bu capslerde istemese de bayramda eşin ailesinin yanında olmak ya da onlara karşı sabırlı olmak gibi toplumsal normlar yüklenmiş kadının hissettikleri ironik bir biçimde ifade edilmiştir.

Kaynanam ben seni kızım gibi görüyorum demiştir.



Görsel 6 (URL-6)

Kaynanam bana sen de bizim kızımızın dediğinde hissettiğim tek şey kültürel asimilasyon....

Görsel 7 (URL-7)



Görsel 8 (URL-8)

Capslerde gelinler yeni kurdukları aile bağlarında kendilerini gerçekten kabul görmüş bir aile üyesi gibi görememektedir. Kayınvalidenin gelinine onu kızı gibi benimsemiş olduğunu ifade etmesi dahi geline gerçekçi gelmez ve bu söylem ona samimiyetsiz görünür. (Görsel 6). Görsel 7'de de gelin aile kabul edildiğini düşünmekte ama bu aidiyet için kendi değerlerini kaybettiğini ifade eder. Gelin kimliğine uyum sağlayabilmek adına kendi bireysel ve kültürel değerlerine uzak kalan kadın, yeni ailesine kabul edilmiştir ancak kendi olmaktan da vazgeçmiştir. Görsel 8'de olduğu gibi kayınvalidelerin gelinleri beğenmemesi ve oğullarına layık görmeyişi de içeriklerde yer bulur. Bu caps ile toplumda oğluna kimseleri layık göremeyen anneler dijital kültürde sembolleştirilerek yansıtılmıştır. Seçici ve otoriter kaynana tipi internet ortamında capsler aracılığı ile sunulmuştur. Bu capsler ayrıca kayınvalideleri eleştirme fırsatı sağlarken, aynı şeyleri hisseden gelinler için de bir dayanışma aracı olarak kullanılmıştır.

Dışarı çıktığım an
Kaynanam, eltim, görümcem
pencereden beni izliyordur



Görsel 9 (URL-9)



Görsel 10 (URL-10)



Görsel 11 (URL-11)

Gelinler, gelinen eve sadece uyum sorunu çekmeyip yeni aile üyelerinin zararlı olduğunu da düşünür. Onları tehlikeli görmeleri genellikle hayvan metaforları üzerinden ifade edilir. Bu hayvan ise genellikle yılan olmakla birlikte kaplan, timsah gibi tehlikeli ve vahşi hayvanlardır. Kayınvalide, elti, görümcem gibi akrabalar bu hayvanlara benzetilir ve gelinlerin bu akrabalar içerisinde hissettiği tehlikede olma hâli abartılarak mizahi bir şekilde gösterilir (Görsel 9, 10, 11). Capslerde ifade edilen bu tehlikede olma durumu fiziksel olmakla birlikte psikolojik olarak bir baskı durumunu yansıtır.

Kaynanasından
uzakta oturan
20 yıllık gelin



Kaynanasına
yakın oturan
6 aylık gelin



Görsel 12 (URL-12)



Görsel 13 (URL-13)



Görsel 14 (URL-14)

Eşlerin ailesine yakında yaşamak da gelinlerin yaşadığı sıkıntılara örnek olarak capslerde sıklıkla yer bulur. Kayınvalideye yakın olmak psikolojik bir baskıyı ve bunun sonucunda da fiziksel bir yıpranmayı ortaya çıkarır. Bu yıpranma durumu yine abartılı ve mizahi bir şekilde görsellere yansır. Görsel 12'de yer verildiği gibi kayınvalidesinden uzak oturan gelin, baskı ve huzursuzluktan da uzak olacağı için genç kalırken yakında oturan gelin yaşlanmış ve yıpranmış haldedir. Kayınvalideye yakın oturma sonucunu olarak zamansız ve erken yaşlanıldığı, dolayısıyla arada mesafenin olması gerektiği fikri yer bulur. Görsel 13'te koca tarafı akrabaları ile görüşmek istemiyor olmasına rağmen toplumsal normlar gereği görüşmek zorunda hisseden gelinin kendi içerisinde yaşadığı bireysel ve sosyal çatışmayı yansıtır. Gelin her ne kadar görüşmek istemiyor olsa da beklentiler nedeni ile zorunluluk hissetmekte ve bu duyguyu da başkaları tarafından sürüklenerek götürülmeye benzer. Koca tarafına olan uzaklığın ele alındığı bir diğer caps de Görsel 14'te yer alır. Eşin akrabalarının olmadığı her yer ve durum kabul edilerek bu şekilde mutlu olunacağı düşünülür. Bu capsler kayınvalide ve koca tarafı akrabaları ile olan çatışmaların ve zorlukların günümüzdeki ifade alanıdır.

Kaynanamlara gidince tüm gün benim yüz ifadesi



Görsel 15 (URL-15)

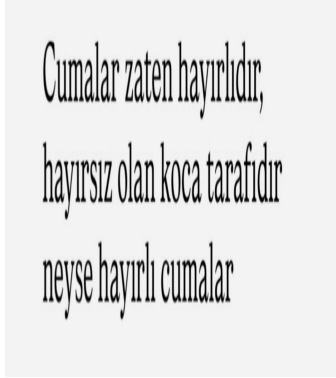


Görsel 16 (URL-16)



Görsel 17 (URL-17)

Yine zorla kayınavlida ya da koca tarafı akrabaları ile bir araya gelmek, aynı ortamda bulunmaktan duyulan mutsuzluk sosyal medyada sıklıkla yer bulur. Gelinlerin bulunduğu ortamdaki huzursuzlukları abartılı yüz ifadeleri ile gösterilir ve memnuniyetsizlikleri mizahi bir yolla yansıtılır (Görsel 15, 16, 17). Bu capsler gelinler için söyleyemedikleri ve ifade edemedikleri duygularını ifade etme aracına dönüşmüştür. Gelin kimliği gereği dâhil olduğu ortamda istemese de bulunan gelinler, bunu sözleri ile ifade edemeyince ironik bir şekilde capslerle aktarır.



Görsel 18 (URL-18)

Herkes Baba tarafı Anne tarafı tartışması yaparken benim Koca tarafı aklıma gelmiştir



Görsel 19 (URL-19)

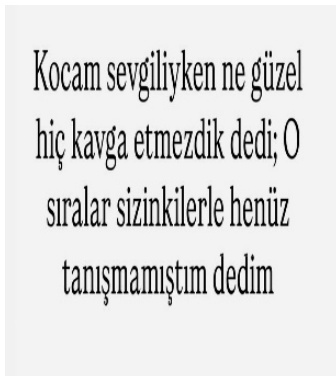
Başı ağrıyan kadın kişi, koca tarafı akrabalarından uzakta en az 6 ay geçirirse Allah'ın izniyle şifasını bulur.

-Lokman Hekim



Görsel 20 (URL-20)

Gelinler, eşlerinin ailesine karşı hissettikleri olumsuz duyguları da capsler aracılığı ile dile getirir. Koca tarafı akrabaları capslerde genellikle negatif yönleri ile ön plana çıkar. Kötü ve hayırsız oldukları düşünülür ve bu durum mizahi bir dille ifade edilir (Görsel 18). Görsel 19'da bekâr insanlar anne tarafı akrabaları mı yoksa baba tarafı mı daha kötüdür diye düşünürken evlenince asıl kötü akrabaların koca tarafı olduğu anlaşılır. Böylece yaşanan duygu abartılıp ağlayarak anlatılmaya çalışılır. Gelinler eşlerinin ailesini genellikle huzur bozan, uzak durulması gereken akrabalar olarak nitelendirir. Koca tarafı akrabalarından uzun durmak sağlıklı olmanın formülü olarak tarif edilir. Görsel 20'de Lokman Hekim'e aitmiş gibi yansıtılan söz ile akrabalarından en az altı ay uzak kalmak şifa bulmanın yolu olarak aktarılır. Gelin bu şekilde yaşadığı kültürel ve bireysel baskıdan bir süreliğine de olsa kurtulacağını düşünür. Bu görsellerle toplumsal düzen içerisinde kurulması zorunlu gibi algılanan akrabalık bağlarının ironik bir şekilde eleştirilmesine fırsat verilir.



Üyeler;

Kaynanasına yakın oturanlar
Peş peşe 2 çocuk doğuranlar
Kocasını annesi olanlar
Altınlarını kocasına kapıranlar



Görsel 21 (URL-21)

Görsel 22 (URL-22)

Görsel 23 (URL-23)

Capsler aracılığı ile ifade edilen durumlardan bir diğeri de akrabalarından kaynaklanan kavgalardır. Kocasının akrabalarını tanımayan gelin sevgilisiyle tartışmazken onlardan sonra kavga etmeye başladıklarını dile getirir (Görsel 21). Kocasından değil akrabalarından şikayet eden kadın eşinin ailesinden olan memnuniyetsizliğini açıkça ifade eder. Görsel 22’de şaşkın, huzursuz ve sorgulayıcı bir ifadeye sahip olan görselle, gelin aniden uyum sağlama çabasını sorgular ve oraya ait olmadığını düşünür. Bulunduğu ortama kendini yabancı hissederek bunu jest ve mimikleri ile belli eder. Görsel 23’te genel olarak gelinlerin yaşadığı problemler “Başını alıp öyle uzaklara gitmek isteyenler dernek lokali” başlığı altında genel olarak toplanmıştır. Birçok sorunla baş etmeye çalışan gelin içinden çıkılmaz hale geldiğini düşünür ancak bu duygunun bireysel olmadığını da düşünür. Kendisi gibi zorlanan ve hissedenleri de yansıtan bir görsele yer verir.

Capslere yansıyan gelin merkezli kültürel çatışma konusu toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde dolaşıma sokulan içeriklerde gelin problemlerinin, kadına yüklenen geleneksel rollerin dijital mizah aracılığıyla aktarıldığı görülür. Geleniğin belirlediği toplumsal cinsiyet rolleri bireylerin sosyal kimliğinin oluşmasında önemli bir etkidir. Haktan Kaplan’a göre “birey toplum içerisinde cinsiyetine uygun yer edinerek ait olduğu topluma uyum” (Kaplan, 2026, s. 321) gösterme sürecine girer. Bu bağlamda Türk kültüründe gelinlik, bireysel kimliğin ötesinde eşinin ailesine uyum sağlama, fedakârlık gösterme ve aile içi ilişkileri sürdürme sorumluluğuyla tanımlanan toplumsal bir rol üzerinden konumlanır. Bu durum özellikle kayınvalide-gelin ilişkilerinde belirginleşerek kadından beklenen itaat, sabır ve uyum gibi normlar mizahi anlatılar içinde eleştirel bir dile dönüşür. Capsler aracılığıyla ifade edilen “ait olamama”, “eşin ailesinden uzak yaşama isteği” veya “akraba ilişkilerine tahammülsüzlük” gibi temalar, kadınların evlilik kurumunda karşılaştıkları toplumsal baskıları yansıtan dijital halk anlatıları olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Dijitalleşme süreci, kültürel anlatıların üretim, aktarım ve yeniden yorumlanma biçimlerinde önemli dönüşümler meydana getirmiştir. Geleneksel halk anlatılarında sözlü kültür aracılığıyla aktarılan toplumsal deneyimler, günümüzde sosyal medya ortamlarında yeni anlatım biçimleriyle varlığını sürdürmektedir. Bu dönüşümün önemli örneklerinden biri olan capsler, bireylerin gündelik yaşam deneyimlerini mizah aracılığıyla yansıtan dijital anlatılar hâline gelmiştir. Özellikle aile, evlilik, toplumsal cinsiyet rolleri ve akrabalık ilişkileri gibi kültürel alanlarda yaşanan çatışmalar capsler aracılığıyla yeniden üretilmekte ve dolaşıma sokulmaktadır. Bu makalede Türk kültüründe evlilik kurumu içerisinde yaşanan kültürel çatışmalar, gelin problemleri ekseninde sosyal medyada paylaşılan capsler üzerinden incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda capslerin mizah boyutuyla birlikte bireysel deneyimlerin, toplumsal baskıların ve kültürel çatışmaların ifade edildiği alternatif anlatı alanları olduğu görülmüştür.

Makale kapsamında değerlendirilen caps örnekleri, gelinlerin evlilik sonrasında dahil oldukları yeni aile yapısı içerisinde çeşitli uyum sorunları yaşadıklarını ortaya koymaktadır. Özellikle kayınvalide, görümce, elti ve diğer koca tarafı akrabaları ile kurulan ilişkilerin kültürel uyumsuzluk ve psikolojik baskı alanına dönüştüğü görülmektedir. Capslerde sıklıkla tekrar eden “ait hissedememe”, “uyum sağlamak zorunda kalma”, “koca tarafına tahammül edememe”, “kendi kimliğini kaybetme” ve “eşin ailesinden uzak yaşama isteği” gibi temalar, gelinlerin yaşadığı kültürel çatışmanın temel göstergeleri olarak dikkat çeker. Bu yönüyle capsler, evlilik sonrasında kadına yüklenen toplumsal rollerin ve beklentilerin dijital mizah aracılığıyla eleştirildiği bir anlatım biçimi hâline gelir.

Makalede incelenen örneklerde mizahın önemli bir işlev üstlendiği görülmüştür. Mizah, bireylerin doğrudan ifade etmekte zorlandıkları duyguları daha dolaylı ve kabul edilebilir bir biçimde aktarmalarına imkân sağlar. Gelinlerin kayınvalide baskısı, aile içi otorite ilişkileri ve zorunlu akrabalık bağlarından kaynaklanan huzursuzluklarını çoğu zaman ironik ve abartılı görseller üzerinden ifade etmeleri, mizahın rahatlatıcı ve eleştirel yönünü ortaya koyar. Özellikle hayvan metaforları, yaşlandırılmış yüz ifadeleri, huzursuzluk gösteren mimikler ve yabancılık hissini anlatan semboller aracılığıyla gelinlerin yaşadığı psikolojik baskılar aktarılır. Böylece capsler, bireysel deneyimlerin anlatıldığı ve sembolleştirildiği dijital kültürel metinler niteliği kazanır. Dolayısıyla capslerin, geleneksel halk anlatılarının dijital kültürdeki bir

boyutu olarak değerlendirilebilir. Türk halk kültüründe gelin-kaynana ilişkisi atasözleri, deyimler, maniler, fıkralar ve halk hikâyeleri gibi pek çok anlatı türünde geçmişten günümüze kadar işlenen bir tema olmuştur. Günümüzde ise aynı çatışma alanının sosyal medya ortamında capsler aracılığıyla yeniden üretildiği görülür. Bu durum, halk kültürü kodlarının değişen iletişim ortamlarına uyum sağlayarak farklı biçimlerde yaşamaya devam ettiğini gösterir. Sözlü kültür ortamında anonim biçimde üretilen anlatılar, dijital çağda görsel ve yazılı unsurların birleşimiyle yeni bir ifade alanı kazanır. Böylece capsler, dijital halk anlatısı niteliği taşıyan güncel kültürel ürünler olarak ele alınabilir.

Makaledeki örnekler evlilik kurumunun bireysel bir birliktelik olmadığını, kültürel uyum ve toplumsal beklentilerle şekillenen karmaşık bir sosyal alan olduğunu da ortaya koyar. Özellikle Türk kültüründe evlilik sonrasında kadının “gelin” kimliği üzerinden değerlendirilmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin aile yapısı içerisinde etkisini açık biçimde gösterir. Gelinden beklenen fedakârlık, uyum, sabır ve aile içi otoriteye boyun eğme gibi davranış kalıpları, capslerde mizah yoluyla eleştirilir. Bu eleştiriler doğrudan sert bir söylem yerine mizah aracılığıyla ifade edildiği için daha geniş kullanıcı kitleleri tarafından paylaşılabilir ve dolaşıma sokulabilir. Dolayısıyla capsler, toplumsal baskıya karşı dolaylı bir karşı söylem üretme işlevi de üstlenir.

Makalede bir diğer nokta da capslerin kadınlar arasında ortak bir deneyim ve dayanışma alanı oluşturmalarıdır. Benzer sorunlar yaşayan kullanıcıların aynı capsleri paylaşması, yorumlaması ve yeniden üretmesi; bireysel deneyimlerin kolektif bir hafızaya dönüşmesini sağlar. Bu durum sosyal medyanın ortak kültürel deneyimlerin dolaşıma sokulduğu bir alan olduğunu gösterir. Gelinlerin yaşadığı sorunların mizahi bir dil üzerinden paylaşılması, aynı deneyimleri yaşayan kadınlar açısından psikolojik bir rahatlama ve aidiyet hissi de oluşturur. İncelenen caps örneklerinde gelinlerin eşin ailesine yönelik olumsuz duygularının çoğunlukla “uzaklaşma isteği” üzerinden ifade edildiği görülür. Kayınvalideye yakın oturma psikolojik baskıyla ilişkilendirilmesi, akrabalarından uzak yaşamının huzur ve mutlulukla özdeşleştirilmesi ya da eşin ailesinin “tehlikeli” metaforlarla ilişkilendirilmesi, kültürel çatışmanın dijital mizah içerisindeki anlatım biçimlerinden biridir. Bu da modern yaşam tarzıyla geleneksel aile yapısı arasındaki gerilimin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Özellikle bireyselleşmenin arttığı modern toplum yapısında, geniş aile ilişkilerinin birey üzerinde baskı oluşturduğu düşüncesi capslerde sıklıkla tekrar eden bir unsur hâline gelmiştir.

Netice itibarıyla, capslerin dijital kültürde önemli bir anlatı ve ifade biçimi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Gelin problemleri üzerinden şekillenen capsler, mizahi içerikleri ve kültürel çatışmaların, toplumsal cinsiyet rollerinin aile içi otorite ilişkilerinin eleştirildiği dijital kültürel metinlerdir. Geleneksel anlatılarda yer alan gelin-kaynana çatışmasının günümüzde sosyal medya ortamında yeni ifade biçimleriyle varlığını sürdürmesi, kültürel belleğin dijital ortamda yeniden üretildiğini gösterir. Ayrıca makale dijital mizah ürünlerinin sadece eğlence amacı taşımadığını; toplumsal yapıyı, kültürel normları ve bireysel deneyimleri anlamak açısından önemli veriler sunduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle “dijital halk anlatıları” üzerine yapılacak yeni çalışmaların, sosyal medyanın kültürel bellek ve toplumsal kimlik üretimindeki rolünü daha kapsamlı biçimde değerlendirmesi önem taşımaktadır.

Kaynaklar | References

- Aktaş, Ö. (2016). Bir iletişim yöntemi olarak caps/memes. *Inonu University Journal Of Arts And Design*, 6(14), 1- 14. <https://izlik.org/JA53XC92JA>
- Altunsu-Sönmez, Ö. (2019). Gelin kaynana çatışması üzerine sosyolojik bir analiz. *Opus-Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 13(19), 1159-1201. <https://izlik.org/JA67CH44EH>
- Atila Demir, S. ve Nam, D. (2019). Evlilik yolu ile edinilen kimliklerin toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmeye etkisi: “gelin”-“görümce” kimliği örneği. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 2(1), 67-92. <https://izlik.org/JA94YC72GZ>
- Avcı, C. (2023). Dijital ekoloji 1: geleneksel bilginin medya serüveninde Youtube’daki tarım ve hayvancılık temalı içerikler. *Folklor Akademi Dergisi*, 6(2), 903-919. <https://izlik.org/JA23XR78JM>
- Aydın, E. ve Canel, A. N. (2017). Anne-oğul bağlanmasının gelin-kayınvalide ilişkisi ve evlilik doyumunu yordamadaki rolü. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 2, 1-16. <https://doi.org/10.26695/mukacad.2018.7>
- Baş, E. ve Çebi, E. (2021). Gelin-kaynana ilişkilerinin medyadaki temsili: Zuhal Topal’la Sofrada örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 960-986. <https://izlik.org/JA37MZ98PE>
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice* (R. Nice, Trans.). Cambridge University Press.
- Coser, L. A. (2001). *The Functions of Social Conflict*. Taylor & Francis Group, New York
- Dundes, A. (1998). Halk kimdir? (Who are the folk?) (M. Ekici, Çev.). *Milli Folklor*, 37, 139-153.
- İpek, A. N. (2021). Gelin-kayınvalide ilişkileri ile evlilik doyumu arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Journal Of Sustainable Educational Studies (Jses)*, 2(1), 35-49. <https://izlik.org/JA97PE85EK>
- İspirli, S. A. (2004). Atasözlerimiz, deyimlerimiz ve manilerimizde gelin kaynana ilişkisi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi (Esosder)*, 9(3), 19-33.
- Kaplan, H. (2026). Dîvânı Lugâti’t Türk’te yer alan atasözlerinin toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilmesi. *Yazılışının 950. Yılında Uluslararası Dîvânı Lugâti’t-Türk Sempozyumu Bildirileri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karaca, N. (2016). Hayatın “eşik” durumu bağlamında ve Sivas evlenme geleneğinde “gelin” kültürü. *Tübar*, 40, 105-136. <https://doi.org/10.17133/tubar.270436>
- Karataş, Ş. ve Binark, M. (2016). Yeni medyada yaratıcı kültür: troller ve ürünleri ‘caps’ler. *TRT Akademi*, 1(2), Dijital Medya Sayısı, 426-448. <https://izlik.org/JA35BJ77KB>
- Kırık, A. M. ve Saltık, R. (2017). Sosyal medyanın dijital mizahı: internet meme/caps. *Atatürk İletişim Dergisi*, (12), 99-118. <https://izlik.org/JA35EG79CY>
- Ozankaya, Ö. (1991). *Toplumbilim*. Cem Yayınevi.
- Solmaz, E. (2019). Mizah ve eleştiri ilişkisi bağlamında Özbek sahası Afandi latifelerinin değerlendirilmesi. İ. Dilek ve İ. Kalenderoğlu (Ed.), *Türklük Biliminde Gür Bir Ses Prof. Dr. İsa Özkan’a Armağan* (ss. 137-146). Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Tezcan, M. (1995). *Sosyolojiye Giriş: Temel Kavramlar*. AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Tezcan, M. (2000). *Türk Ailesinin Antropolojisi*. İmge Kitabevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, N. (2021). Türk dünyası fıkralarında “gelin” olmak. *Millî Folklor*, 130, 70-83. <https://izlik.org/JA72HK77YB>
- Yolcu, M. A. (2014). *Türk Kültüründe Evliliğe Bağlı Tabu ve Kaçınmalar*. Kömen Yayınları.

İnternet Kaynakları:

- URL-1: https://www.instagram.com/p/DGlfR4ggpGl/?img_index=4 (Erişim tarihi: 09.04.2026)
- URL-2: https://www.instagram.com/mizahci_kizpaylasimlar/reel/C7XAzIOsjHH/ (Erişim tarihi: 09.04.2026)
- URL-3: https://www.instagram.com/p/DFzcZCONPdx/?img_index=5 (Erişim tarihi: 09.04.2026)
- URL-4: <https://www.instagram.com/p/CP02sUFhnTu/> (Erişim tarihi: 09.04.2026)
- URL-5: <https://www.instagram.com/p/DHs7zKiCR9f/> (Erişim tarihi: 09.04.2026)
- URL-6: https://www.instagram.com/p/DEktK2tNV9M/?img_index=1 (Erişim tarihi: 09.04.2026)
- URL-7: <https://www.instagram.com/p/DI6P9KsCNwV/> (Erişim tarihi: 09.04.2026)
- URL-8: <https://www.instagram.com/reel/DHsaEHXN7Ov/> (Erişim tarihi: 09.04.2026)
- URL-9: <https://www.instagram.com/p/DJkX2CbiBFY/> (Erişim tarihi: 09.04.2026)
- URL-10: <https://www.instagram.com/p/DFsFBgBqmfb/> (Erişim tarihi: 09.04.2026)
- URL-11: <https://www.instagram.com/p/DJcO1c6Ct8-/> (Erişim tarihi: 12.04.2026)
- URL-12: https://www.instagram.com/p/DIa06uVAgmj/?img_index=5 (Erişim tarihi: 12.04.2026)
- URL-13: https://www.instagram.com/p/DGIDTYGNakU/?img_index=7 (Erişim tarihi: 12.04.2026)
- URL-14: https://www.instagram.com/p/DJ2FgkjAycI/?img_index=1 (Erişim tarihi: 12.04.2026)
- URL-15: https://www.instagram.com/p/DGYIjlrI4f6/?img_index=8 (Erişim tarihi: 12.04.2026)
- URL-16: https://www.instagram.com/p/DEUUpfctvR8/?img_index=3 (Erişim tarihi: 12.04.2026)
- URL-17: https://www.instagram.com/p/DJdzt_coPPV/?img_index=4 (Erişim tarihi: 14.04.2026)
- URL-18: <https://www.instagram.com/p/DJZ5kmMi2PI/> (Erişim tarihi: 14.04.2026)
- URL-19: <https://www.instagram.com/p/DJb-dpTiF7G/> (Erişim tarihi: 14.04.2026)
- URL-20: <https://www.instagram.com/p/DJUFWwqIsh/> (Erişim tarihi: 14.04.2026)
- URL-21: <https://www.instagram.com/p/DJqbGd9iOWI/> (Erişim tarihi: 12.05.2026)
- URL-22: <https://www.instagram.com/p/DK19QpWItBv/> (Erişim tarihi: 12.05.2026)
- URL-23: https://www.instagram.com/p/DGYIjlrI4f6/?img_index=1 (Erişim tarihi: 12.05.2026)
- URL-24: <https://www.startv.com.tr/dizi/istanbullu-gelin/bolumler> (Erişim tarihi: 19.06.2026)
- URL-25: <https://www.kanald.com.tr/gelinim-mutfakta> (Erişim tarihi: 19.06.2026)
- URL-26: <https://www.nowtv.com.tr/Zuhal-Topal-la-Sofrada/izle> (Erişim tarihi: 19.06.2026)



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Klasik Türk Şiirinde “Berg-i Sebz” Tabiri Üzerine

On The Term ‘Berg-i Sebz’ in Classical Turkish Poetry

Eda TOK

Doç. Dr. • Düzce Üniversitesi • Fen-Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
edatok@duzce.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0002-9939-0154> • <https://ror.org/04175wc52>

Atıf | Citation: Tok, E. (2026). Klasik Türk Şiirinde “Berg-i Sebz” Tabiri Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 723-733
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955658>
<https://izlik.org/JA23RA58MF>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 08.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 08.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Klasik Türk şiiri geleneği içerisinde yetişen şairler, mensubu oldukları güçlü ve köklü geleneğin birikimleriyle; yaşadıkları dönemin sosyokültürel özelliklerini, iştigal ettikleri meslekler ve dâhil oldukları tarikatlardan edindikleri birikimlerini birleştirmişlerdir. Dolayısıyla şairlerin şiirlerinde kullandıkları mazmunlar ve kavramlar; yalnızca edebî gelenekten değil, şairlerin yaşantılarından, yaşadıkları dönemin özelliklerinden de beslenmiştir. Bu bağlamda Farsça berg/berk (yaprak) ve sebz (yeşil) kelimelerinin birleşiminden oluşan ve temel olarak “yeşil yaprak” anlamına gelen “berg-i sebz” terkibi de şairler tarafından sadece gerçek anlamıyla değil; renk, tazelik, güzellik ve canlılığı ifade eden çeşitli çağrışımlar ve hayal unsurlarıyla da kullanılmıştır. Bununla birlikte tasavvufi çevrelerde özellikle Mevlevilik geleneğinde dervişlerin dergâha eli boş gitmemek için mütevazı bir armağan olarak bir adet yeşil yaprak götürmeleri de “berg-i sebz” tabiri ile ifade edilmiştir. Mevlevi dervişlerinin gelenekselleştirdiği bu uygulama, “berg-i sebz”i yalnızca doğal bir unsur olmaktan çıkararak tevazu, bağlılık, saygı ve niyaz gibi değerlerin sembolü hâline getirmiştir. Bu çalışmada klasik Türk şiirinde “berg-i sebz” tabirinin hangi anlam dairelerinde yoğunlaştığı ve şairler tarafından hangi bağlamlarda tercih edildiği tespit edilmiştir. Şairlerin şiirleri üzerinden yapılan inceleme sonucunda, söz konusu terkinin hem temel anlamının hem de çeşitli hayal unsurlarıyla zenginleşerek kazandığı mecazi ve kültürel anlamlarının kullanım biçimleri ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı, yeşil yaprak, divan, renk, armağan.

Abstract

Poets who grew up within the tradition of classical Turkish poetry combined the accumulated knowledge of the powerful and deep-rooted tradition to which they belonged with the socio-cultural characteristics of the period in which they lived, their professions, and the accumulated knowledge of the religious orders to which they belonged. Therefore, the themes and concepts used by poets in their works are nourished not only by literary tradition but also by the poets' own lives and the characteristics of the era in which they lived. In this context, the term 'berg-i sebz,' which is a combination of the Persian words berg/berk (leaf) and sebz (green) and basically means 'green leaf,' has been used by poets not only in its literal sense but also with various connotations and imaginative elements expressing colour, freshness, beauty, and liveliness. However, it is also known that the expression 'berg-i sebz' underwent a significant expansion of meaning in Sufi circles, particularly in the Mevlevi tradition, where it became customary for Mevlevi dervishes to present a single green leaf as the most modest gift possible, due to the belief that they should not go to the dervish lodge empty-handed. This practice has transformed 'berg-i sebz' from being merely a natural element into a symbol of values such as humility, devotion, respect, and supplication.

This study identifies the semantic fields in which the expression 'berg-i sebz' is concentrated in classical Turkish poetry and the contexts in which it is preferred by poets. The analysis of the poets' works reveals the usage patterns of both the basic meaning of the expression and the figurative and cultural meanings it acquires through various imaginative elements.

Keywords: Classical Turkish literature, green leaf, divan, colour, gift.

Giriş

Klasik Türk şiiri geleneğinde renkler ve tabiat unsurları, çeşitli hayaller ve edebî sanatlar kullanılarak hem gerçek hem de sembolik anlamlarıyla sıklıkla işlenmiştir. Şairler tarafından çok geniş bir anlam ve çağrışım yelpazesinde ele alınan yeşil, doğada en çok görülen renk olması vesilesiyle beyitlerde bilhassa çemen imgesiyle karşılanmıştır. Bununla birlikte bu renk; çeşitli türde kumaşlar, bayrak, kılıç, duman, deniz, gökyüzü, ölüm ve mezar, esrar, sevgilinin saçları gibi birbirinden çok uzak varlıkların sıfatı veya onları çağrıştıran bir unsur olarak da şiirlerde yer almıştır. Yeşil renk anlamına gelen Farsça “sebz” sözcüğü de farklı tamlamalar içerisinde kullanılarak şiir dilinde farklı boyutlar kazanmıştır. Bu tamlamalardan biri olan ve temelde “yeşil yaprak” anlamına gelen “berg-i sebz” ifadesi de yeşil ve yaprak kelimelerinin oluşturduğu çağrışımlar doğrultusunda çeşitli hayallerle beyitlerde kullanılmıştır (Demir, 2016, s. 126).

Gerçek ve sembolik anlamlarıyla şiirde önemli yer tutan unsurlardan olan “berg-i sebz” tabirinin anlam dairelerinden biri de “hediye”dir (Mehmed Salâhî, 2023, s. 168). Berg-i sebz, beyitlerde fakir ve dervişlerin verebileceği mütevazı hediye anlamıyla yer almakla birlikte; sunulan hediye ne kadar

değerli olursa olsun, bir tevazu ifadesi olarak da kullanılmaktadır (Şentürk, 2017, s. 206). Mevlevi dergâhlarına eli boş gitmek ayıp telakki edildiği ve dergâha boş gidenin, boş çıkacağına inanıldığı için dergâha giderken imkânı olanların mangır, olmayanların ise bir adet yeşil yaprak götürdüğü bilinmektedir (Yöndemli, 2007, s. 478). Götürülen armağan, bir ihtiyacı karşılamak için olmadığı gibi tasadduk maksatlı da değildir. Bir nevi gönül alma, bir cemile olarak kabul gören hediye mutlaka gizli olarak sunulmuştur (Gölpınarlı, 2006, s. 20; Top, 2007, s. 284).

Mevlevilikte adanan şeye, verilen armağana “nezr” denilir. Mevleviler birbirlerine hediye verirken genellikle verdikleri hediyeyi “nezr-i Mevlânâ” diyerek takdim ederler ve Mevlânâ’nın hediyesi de reddedilmeyip alınır. Mevlevilikte nezr sayısı dokuz, on sekiz veya dokuzun katları şeklindedir. Nezre, niyaza yeşil yaprak da denilirdi (Top, 2007, s. 157-158). Gölpınarlı, *Mevlânâdan Sonra Mevlevilik* isimli çalışmasında nezir-i Mevlânâyı açıklarken;

“Mevlânâ nezri, dokuz ve dokuzla kabil-i taksim olan sayılardır. Dokuzun iki misli olan tam nezir sayılır ve on sekiz sayısı, nezr-i Mevlânâ’yı ifade ederdi. Tekkeye giden dergâhtan çıkarken dedesiyle görüşür ve bu sırada sır olarak, yani gizlice avucuna yahut niyaz ederken postunun altına, kudretine göre onsekiz kuruş, yahut onsekiz yirmibeşlik, yarım lira... koyardı. Kudreti yoksa yeşil bir yaprak, nezir yerine geçerdii.” (1983, s. 436)

ifadelerine yer vermektedir. Bu ifadelerden Mevlevilikte “berg-i sebz”in yani “yeşil yaprak”ın nezir yerine geçtiği de anlaşılmaktadır. Gölpınarlı, *Menâkıb-ı Hacı Bektâş-ı Velî Vilâyet-nâme* isimli çalışmasında ise *Vilâyet-nâme*’de geçen terimleri açıklarken “iki yeşil yaprak” ifadesini “Sâlik, şeyhinden bir şey soracağı vakit yahut dergâha gittikten sonra ayrılacağı zaman şeyhine bir nezir, niyaz verir; yani para bırakır. Parası olmayan, bir yahut iki yeşil yaprak sunar.” (1958, s. 144) şeklinde izah etmektedir.

Şairler, “berg-i sebz” tabirini Mevlevi tarikat geleneğine ait bir ritüeli dile getirmek için kullanmanın yanı sıra sevgilinin güzellik unsurlarını tasvir ederken, kendi şiirlerini överken ve birine sunulacak methiyeleri nitelerken de bu ifadeden yararlanmışlardır. Tüm bunlara ilave olarak zaman zaman şairlerin, yeşil ve taze anlamındaki “sebz” kelimesi ile tezat oluşturacak şekilde sarı ve sarılık kavramları ile beraber kullandığı da görülmektedir.

Bu çalışma kapsamında farklı yüzyıllarda yaşamış şairlere ait çok sayıda divan sistematik biçimde taranmış, “berg-i sebz” tabirinin geçtiği beyitler tespit edilerek bir araya getirilmiştir. Derlenen beyitler, ihtiva ettikleri anlam ve çağrışım alanları doğrultusunda tasnif edilerek söz konusu tabirin klasik Türk şiirindeki kullanım biçimleri, üstlendiği estetik işlevler ve şairler tarafından yüklenen sembolik anlamlar ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Metinde ele alınan kavramların anlam dünyasını aydınlatan örnekler, ilgili divanların ayrıntılı incelenmesi sonucunda belirlenmiş, tanık beyitlerin seçiminde ise “berg-i sebz” tabirinin klasik Türk edebiyatı geleneği içerisindeki sürekliliğini ve farklı dönemlerde kazandığı anlam katmanlarını gösterebilmek amacıyla yüzyıl ve şair çeşitliliğine dikkat edilmiştir.

Bununla birlikte, çalışmanın hacim sınırlılığı ve aynı anlam alanını yansıtan örneklerin tekrarına düşülmemesi amacıyla tespit edilen tüm beyitlere yer verilmemiştir. Bu nedenle, kavramın anlam ve kullanım özelliklerini temsil etme gücü yüksek, özgün nitelikler taşıyan ve yorum imkânı sunan beyitler tercih edilmiştir. Böylece seçilen örnekler aracılığıyla “berg-i sebz” tabirinin klâsik Türk şiirindeki yeri, ifade ettiği sembolik anlamlar ve yüzyıllar boyunca devam eden edebî gelenek içerisindeki işlevi mümkün olduğunca geniş ve bütüncül bir perspektifle ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Klasik Türk Şiirinde “Berg-i Sebz” Tabiri ve Anlam Çerçevesi

1. Gerçek Manasıyla Yeşil Yaprak

Yeşil yaprak anlamına gelen “berg-i sebz” terkihi bu temel anlamıyla klasik Türk şiirinde bilhassa tabiat tasvirlerinde yer bulmuştur. Azmîzâde Hâletî aşağıdaki beyitte berg-i sebz terkihini temel anlamıyla kullanmış, tabiattaki sırayı esas alarak gülün ortaya çıkması için öncelikle yeşil yaprağın görünmesi gerektiğini söylemiştir:

“Berg-i sebz evvel itmeyince zuhûr

Şâh-ı gül gülşene ider mi mürûr” (Azmîzâde Hâletî Divanı, M. 3/31)¹

Özellikle baharın gelişiyse beliren yeşil yaprak; yeniden doğuş, tazelik, gençlik ve ümit gibi kavramların doğal bir temsilcisi olarak kabul edilir. Klasik Türk şairleri de yeşil yaprağın taşıdığı bu çağrışım zenginliğinden yararlanarak “berg-i sebz” tabirini bahar ve tabiat tasvirlerinde sıkça kullanmış; söz konusu tabiri özellikle yeniden canlanmayı, tazeliği, gençliği ve ümidi ifade etmek için tercih etmişlerdir. Derzizâde Ulvî de aşağıdaki beyitte ömrüm diye hitap ettiği sevgilisini betimlerken “Sen tazelik çimenliğinde yeni bitmiş bir gülsün. O yüzden gonca gibi yeşil yapraklar içinde gizlenmişsin” ifadesini kullanmıştır:

“Çemenzâr-ı tarâvetde gül-i nev-restesin ‘ömrüm

Anun çün gonce gibi berg-i sebz içre nihânsın sen” (Derzizâde Ulvî Divanı, G. 419/5)

Sonbahar tasvirlerinin yapıldığı beyitlerde bu mevsimin gelmesiyle birlikte yeşil yaprakların sarıya dönmesi anlatılırken de “berg-i sebz” tabiri tercih edilmiş, baharın bir işareti olan yeşil yapraklar sonbaharın gelişiyse birlikte artık altın rengine dönmüştür:

“Berg-i sebzini nihâl-i gülün etdi altun

Oldı tıfl-ı çemen-i gülşene in‘âm-ı hazân” (Beyânî Divanı, G. 587/4)

Nûrî, aşağıdaki beyitte “Gül bahçesinin yeşil yaprağının sararmış yüzünü gördük.” derken mevsimlerin değişimiyle hayatın değişimi arasında bir benzerlik kurmuştur. Bahar mevsimi; yeşil yapraklar ve renkli çiçeklerle hayattaki güzellikleri, tazeliği ve canlılığı sembolize ederken sonbahar mevsimi ise sararmış ve kurumuş yapraklarıyla çöküşü, hüznü ve olumsuz çağrışımları ifade eder. Bu karşıtlık aracılığıyla şair, dünyanın olumlu ve olumsuz yönlerini gördüğünü söylemiştir:

“Gülmenin açılmanın encâmıdır dil-hastelik

Berg-i sebz-i gülsitânın rûy-ı zerdin görmüşüz” (Nûrî Divanı, G. 37/2)

2. Renk İlişkisine Dayalı Benzetme Unsurları

“Berg-i sebz” terkihi taşıdığı yeşil renk dolayısıyla da klasik Türk şiirinde çeşitli teşbih ve mecazlarla ilişkilendirilmiştir. Renk benzerliğinden hareketle yeşil yaprak; yeşil renkli, şeffaf ve parlak bir taş olan zümrütle bağdaştırılmıştır. Mesîhî, baharın gelişini tasvir ederken bağ tasavvurunu gelin metaforu üzerinden kurgulamış; baharın gelişiyse birlikte bu gelinin zümrüt ve inciyle bezendiğini ifade etmiştir. Şair, baharın müjdecisi olan yeşil yaprakları zümrütle, sabahın erken saatlerinde görülen çiğ tanelerini ise inciyle ilişkilendirerek renk ve parlaklık unsurlarına dayalı bir teşbih ortaya koymuştur:

‘Arûs-ı bâğı tonatdı cevâhir ile bahar

Ki berg-i sebz zümürürdür durur güher jâle” (Mesîhî Divanı, K. 6/2)

Nev‘î, gülün yeşil yapraklarını zümrüt bir tarağa benzetmiştir. Şairin gülün, yeşil yapraklarını tarak gibi kullanarak sevgilinin saçına ulaşmak için bahane bulduğunu ifade ettiği beyitte saçta çiçek takmak âdetine telmihte bulunduğu da görülmektedir:

“Berg-i sebzinden yine kılmış zümürürdür şâne gül

Ol bahâneyle takılmış sünbül-i cânâna gül” (Nev‘î Divanı, G. 281/1)

Azîzî ise aşağıdaki beyitte sevgiliyi gönül çelen, selvi boylu ve latif bir gül olarak tasvir etmektedir. Sevgili gül olarak tahayyül edilince onu kuşatan yeşil yapraklar da şairin hayal dünyasında yeşil bir elbise şeklinde anlam kazanmıştır:

“Çemenî câme ile serv-i dil-ârâsın sen

Berg-i sebz içre yahûd bir gül-i ra‘nâsın sen” (Azîzî Divanı, G. 279/1)

Celîlî, yeşil renkli kaftanın üstünde gelincik renkli kadehin görünüşünü, yeşil yapraklar arasında açan kırmızı bir güle benzetmiştir. Şair burada yeşil yaprak ile yeşil renkli kaftan arasında benzerlik kurmuştur:

¹ Beyit künyesinde şu kısaltmalar kullanılmıştır: G. (gazel), K. (kaside), M. (mesnevi), Md. (medhiye).

“Lâlegûn câmun kabâ-yı sebz üstinde gören

Berg-i sebz üzre sanur bir gül açılmış al reng” (Celîlî Divanı, G. 217/2)

Osman Şems ise aşağıdaki beyitte gül, gonca ve berg-i sebz gibi tabiata dair kelimeleri tenasüp içinde kullanırken yeşil yaprağı gülün hırkası olarak tasavvur etmiştir:

“Gonce la ‘linde bulup Hazret-i Rahmân nefesin

Berg-i sebz itdi sana hırka-i gül-pîreheni” (Osman Şems Divanı, G. 740/4)

Berg-i sebz terkibi yine bir giyim unsuru olan destar ile birlikte de renk münasebeti dolayısıyla ilişkilendirilmektedir. Şeyhülislâm İshak Efendi, aşağıdaki beyitte gül fidanının dalının ucundaki yeşil yaprakları destara teşbih etmiştir. Şair, görünüşün yanıltıcı olabileceğini fakat sözü edilen kişinin başındaki destarının sıradan bir süs değil, hak edilmiş bir “siyâdet” (efendilik, önderlik, manevi rütbe) alameti olduğunu vurgulamıştır:

“Serinde nahl-i gülün berg-i sebz zann itme

Siyâdetin idüp isbât sardı destârı” (Şeyhülislâm İshak Efendi Divanı, K. 2/2)

3. Sevgilinin Güzellik Unsurlarına Benzetme

Klasik Türk şiirinde sevgilinin fiziksel özellikleri -saçı, yüzü, yanağı, dudağı, gözleri, boyu gibi- çok çeşitli mazmun ve benzetmelerle betimlenmektedir. Bu bağlamda, ayva tüyleri de sevgilinin yüzündeki zarif bir detay olarak öne çıkmakta ve şiirlerde çeşitli benzetmelerle anılmaktadır. Kemâl Paşazâde aşağıdaki beyitte sevgilinin güzelliğini vasfederken onun ayva tüyleri ile yeşil yaprak arasında bir münasebet kurmuştur. Şair, sevgilinin yeni çıkmış ayva tüyleriyle çevrili parlak yanağını, yeşil yaprakların içinden beliren bir gül yaprağına benzetmiştir:

“Hatt-ı nev-rüste arasında yanagun tâb urur

Berg-i sebz içinde gûyâ görünür gül yaprağı” (Kemâl Paşazâde Divanı, G. 426/5)

Şair, başka bir beyitinde yine sevgilinin yüzünü örten goncanın etrafındaki yeşil yapraklar ile ayva tüyleri arasında benzerlik kurmuş ve sevgilinin güzelliğini vasfetmek için “berg-i sebz” ifadesine başvurmuştur:

“Nev-‘arûs-ı gonçe nâ-mahrem diyü örtüp yüzün

Berg-i sebz içinde gizler kendüzini yâddan” (Kemâl Paşazâde Divanı, G. 306/4)

Muhyî de sevgilinin yanağı ile gül yaprağı, ayva tüyleri ile yeşil yaprak arasında benzerlik kurmuştur. Kemâl Paşazâde’nin beyitinde olduğu gibi o da “berg-i sebz”in örtü gibi sevgilinin gül yanağını gizlediğine dikkat çekmiştir. Şair, kırmızı gülden evvel yeşil yaprağın belirginleşmesi gibi, sevgilinin yüzünde de önce yeşil yaprağa benzeyen ayva tüylerinin ortaya çıktığını, ardından bu tüylerin arasından onun gül misali yanağının göründüğünü ifade etmiştir:

“Gül-ruhları evvel açıldı sonra geldi hatt-ı sebz

Gerçi biter ön berg-i sebz ü son açılır verd-i al” (Muhyî Divanı, G. 418/5)

XVII. yüzyıl şairlerinden Azmîzâde Hâletî ve Dânişî’nin beyitlerinde de yanağın gül, yeşil yaprağın ise ayva tüyü ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Azmîzâde beytinde sevgilinin yanağındaki güzel kokulu ayva tüylerinin onun kusursuz güzelliğine zarar veremeyeceğini, sevgilinin gül yanağının etrafını saran yeşil yapraklar arasında daha göz alıcı olduğunu dile getirirken, Dânişî Ali Dede gülen gül olarak nitelendirdiği sevgilinin, yanağının kenarına yeşil yaprağı nakşedenin bu nakşa hat (ayva tüyü) adını koyduğunu belirtmiştir:

“Cemâl-i bâ-kemâle hatt-ı müşkîni zarar virmez

Gül-i ruhsârı berg-i sebz ile ra‘nâdur ol yârün” (Azmîzâde Hâletî Divanı, G. 421/5)

“Berg-i sebzi eyleyen taraf-ı gül-i handâna nakş

Hat komuş adını yazmış ‘ârız-ı cânâna nakş” (Dânişî Ali Dede Divanı, G. 251/1)

Klasik Türk şiirinde kavisli ve ince olması yönüyle genellikle hilal, keman, mihrap ve çevgan gibi kelimelerle anılan kaş; sevgilinin yüzündeki taze tüylerin (hat) rengi ve estetiği söz konusu olduğunda,

bazı beyitlerde yeşil yaprak imgesiyle de karşılanmıştır. Celîlî'ye ait aşağıdaki beyitte şair; sevgilinin zarif ve ince yapılı boyunu gül fidanına, kaşını ise yeşil yaprağa benzetmiştir. Şair, doğadaki hiçbir gül fidanının böyle bir güzellik taşıyamayacağını söyleyerek sevgilinin eşsiz güzelliğine dikkat çekmiştir:

“Nahl-i güldür kâmetün üstinde kaşun berg-i sebz

Görmedüm bir nahl-i gül kim lâle-gûn dîbâ geyer” (Celîlî Divanı, G. 72/2)

Nûrî'nin, sevgilinin güzellik unsurlarını konu edindiği aşağıdaki beyitte “O saç, ben ve yanak gönül alan sevgilinin boyunun fidanının süsüdür. O saç, ben ve yanak; yeşil yaprak, çiğ tanesi ve meyvedir.” demek suretiyle saç ile berg-i sebz arasında bir benzerlik ilişkisi kurduğu görülmektedir. Şairin söz konusu ilişkiyi bergin siyah anlamından (Onay, 2000, s. 239; Mütercim Âsım Efendi, 2009, s. 649) istifade ederek kurduğu söylenebilir:

“Zib-i nahl-i kadd-i dilberdir o zülf ü hâl u ruh

Berg-i sebz ü şebnem ü berdür o zülf ü hâl u ruh” (Nûrî Divanı, G. 15/1)

4. Hediye

Klasik Türk şiirinde “berg-i sebz” (yeşil yaprak) terkibi, muhataba sunulan mütevazı bir “hediye” sembolü olarak sıklıkla anlamlandırılmıştır. Şairler, bilhassa sevgiliye bir armağan takdim etme arzusunu dile getirdikleri beyitlerde bu tabire başvurmuşlardır. Nitekim Nâşid de saba rüzgârına hitap ettiği bir beytinde yeşil yaprağı sevgiliye sunulan bir hediye olarak tasavvur etmiş, hazırladığı bu manevi armağanı saba vasıtasıyla maşuka ulaştırma arzusunu dile getirmiştir:

“Bu berg-i sebzın ‘arz et Nâşid-i şûrîde-sâmânun

Yolun ugrarsa ey bâd-ı sabâ cânâneye lutf et” (Nâşid Divanı, G. 9/7)

Bosnalı Sâbit ve Dânişî ise beyitlerinde “berg-i sebz” terkibi ile hediye manasına gelen “bergüzâr” sözcüğünü bir arada kullanarak yeşil yaprağın hediye olarak götürüldüğü bilgisine açıkça yer vermişlerdir:

“Hezârî ansa ne var gonca-ı çemen Sâbit

Şu berg-i sebz ile bir bergüzâr kâbildür” (Bosnalı Sâbit Divanı, G. 113/5)

“Berg-i sebz-i bâg-ı cismi hâke saldı rûzgâr

Hâk-i _pâye bir yeşil yaprak getürdüm bergüzâr” (Dânişî Ali Dede Divanı, K. 5/18)

Şairler, berg-i sebz tabirini yazdıkları şiirleri bir hediye olarak nitelendirmek için de kullanmışlardır. Hanyalı Nûrî, aşağıdaki beyitte şiirini yeşil bir yaprağa benzeterek Hâşimiyye dergâhına küçük bir hediyesi olduğunu bildirmiş, dergâha bir yeşil yaprak getirilmesi bilgisini de hatırlatmıştır:

“Nûrî bu berg-i sebz-i hakîrne nazm kim

Dergâh-ı Hâşimiyyeye ednâ hediyyedir” (Hanyalı Nûrî Divanı, K. 19/17)

Mevlevî geleneği içerisinde yetişen çok sayıda divan şairi bulunmaktadır ve bu şairler Mevlevîlik literatürüne kayıtsız kalmamış; şiirlerinde berg-i sebz, چراغ uyandırmak, göçmek, nezr, soyunmak, destûr, simât, küstâh, sâlâ, ikrar gibi Mevlevî tabir ve deyimlerine yer vermişlerdir. Şairler, beyitlerinde kabahatli oldukları durumları ifade ederken kendilerini “küstâh” olarak nitelendirmişler, izin almayı ya da izin vermeyi bildirmek için “destûr” sözcüğünü kullanmayı tercih etmişlerdir. Şairler şiirlerinde sundukları hediyelerini berg-i sebz, adaklarını ise nezr ifadesiyleyle dile getirmişlerdir (Tok, 2015, s. 275). Mevlevî şairlerden Nâci Ahmed Dede, II. Mustafa için kaleme aldığı kasidesinin aşağıdaki beytinde, eserini padişaha mütevazı bir hediye olarak sunduğunu belirtmek için “berg-i sebz” (yeşil yaprak) ifadesini tercih etmiştir:

“Berg-i sebzümdür fakîrâne huzûrî ‘izzete

Bu kasîde târihim iclâsuna makbûl ola” (Nâci Ahmed Dede Divanı, K. 5/17)

Nâci Ahmed Dede başka bir beyitte ise Hz. Peygamber için yazdığı naatte Hz. Peygamberin şerefine layık canı ve gönlü dışında verebileceği bir “berg-i sebz”inin yani ona sunabilecek başka bir hediyesinin olmadığını ifade etmiştir:

“Cenâb-ı ‘izzetüne lâîk aslâ berg-i sebzim yok

Dil u cânım nişâr-ı makdemündür yâ Resûlallâh” (Nacî Ahmed Dede Divanı, K. 10/2)

Yine Mevlevî şairlerden biri olan ‘Adnî de kendi yaşadığı dönemde Mevlevîliğin halifesi sayılan Abdülhalim Çelebi’ye yazmış olduğu şiiri ona hediye olarak sunduğunu söylerken “berg-i sebz” tabirinden yararlanmış, kasidesini yüz yapraklı bir güle benzetmiştir. Kaside, 99 beyit ve bir başlıktan oluşmaktadır. Bu durumda kaside 100 yapraklı güle benzetilmeye uygun hâle gelmektedir. Nasıl ki bir tespih 99 boncuk ve imameden oluşuyorsa kaside de bir başlık ve 99 beyitten oluşmaktadır. Bu vesile ile de şair, hediye olarak sunduğu bu kasideyi yüz yapraklı güle teşbih etmektedir. Böylelikle kaside güle, beyitlerin her biri ve başlığı yaprağa benzetilmiş olmaktadır (Tok, 2015, s. 275):

“Bu gül-i sad-bergi tab‘um gördi lâîk bezmüne

Gûyiyâ bir berg-i sebzî tuhfe-i bustân virür” (‘Adnî Receb Dede Divanı, K. 27/90)

Birri, Fevzi medhiyesinin tegazzül bölümüne geçiş yaparken gazelini, “Sana gönül bağından öyle bir gazel hazırladım ki manevi bostanın o yeşil yaprağını sana sunayım” diyerek takdim etmektedir. Şair bu teşbihte, şairane kabiliyetini manevi bir bostana, memduhuna ithaf ettiği gazeli ise bu bostanın mahsulü olan bir yeşil yaprağa benzetmektedir. Eserini gönül bağından koparılmış manevi bir armağan olarak niteleyen Birri, böylelikle “berg-i sebz” terkiibini yalnızca tabiatın tazeliğini yansıtan bir unsur olarak değil, tasavvufi gelenekle bağ kurarak ilahi lütuf ve manevi bir mazhariyeti sembolize edecek şekilde kullanmaktadır:

“Bâg-ı dilden bir gazel âmâde kıldum ki sana

Tâ sunam bir berk-i sebz-i büstân-ı ma‘nevî” (Birri Divanı, Md. 13/52)

Mevlevî muhitinde yetişen Osmanlı devlet adamı ve şairi Ziver Paşa’nın (Aksoy, 2001, s. 474) şiirlerinde de “berg-i sebz” tabiri, zengin estetik hayaller ve edebî tasavvurlarla işlenmiştir. Şair, aşağıdaki beyitte yeni tarzda yazılmış, ilkbaharın yadigârı olan şiirini ‘Âtuf Beg’e bir berg-i sebz olarak sunduğunu bildirmiştir. Şair, şiirini hem yeni bir tarzın ürünü hem de ilkbaharın bir yadigârı olması bakımından yeşil bir yaprağa benzetmiş ayrıca Mevlevî muhitinde yetişmiş olmasının da etkisiyle, bu tabirin hediye anlamından istifade ederek ifadeye sembolik bir derinlik kazandırmıştır:

“Hazret-i ‘Âtuf Beg’e bir berg-i sebzimdir benim

Kim bu nazm-ı nev-edâdır yâdigâr-ı nev-bahâr” (Ziver Paşa Divanı, G. 92/9)

Yahyâ Nâzım da arz ettiği şiir hediyesini bir berg-i sebz olarak nitelendirmiştir:

“Tuhfe-i nazmın yine ol şâha ‘arz itdi Nazîm

Nâ-sezâdır gerçi berg-i sebz dervîşânesi” (Yahyâ Nazîm Divanı, K. 89/20)

Yahyâ Nâzım, memduhun meclisine giderken bir yeşil yaprakla gittiğini ve bunun kabul edilmesini dilediğini ifade etmiş, bir dergâha veya meclise giderken hediye getirilmesi geleneğini hatırlatmıştır:

“Redd itme berg-i sebzini kıl mazhar-ı kabûl

Gâhî ki bezm-i hâsına ol nâ-tüvân gelür” (Yahyâ Nâzım Divanı, K. 22/38)

Şair, bir başka beytinde dergâha en azından bir “berg-i sebz” ile gidilmesi gerektiği yönündeki tasavvufi nezaketi hatırlatarak sunduğu bu mütevazı hediyein reddedilmeyip kabul edilmesini ummaktadır. Beyitte bu temenni dile getirilirken Osmanlı toplum hayatındaki köklü bir kültürel uygulamadan da beslenilmiştir. Nitekim tarihsel süreçte ulemanın ve dervişlerin; kavuk, sarık veya fes arasına misvak, hutbe, hilâl, muska gibi eşyaların yanı sıra gül, menekşe, sümbül ve karanfil gibi kokulu çiçekler ilâştırdıkları bilinmektedir (Onay, 2000, s. 393). Klasik Türk şiirinde sıklıkla tesadüf edilen bu sarığa çiçek takma, süslenme ve güzel koku elde etme geleneğinin yanı sıra kürdan ve misvak gibi küçük şahsi eşyaların sarık arasına sıkıştırılması âdetine de edebî metinlerde yer verilmiştir (Öztoprak, 2000, s. 172-173). Şair de bahsi geçen beyitte bu toplumsal alışkanlıktan hareketle bir kurgu yaparak dergâha arz ettiği yeşil yaprağın muhatabın sarığı altına/arasına kabul edilmesini niyaz etmiştir:

“Zib-i destâr-ı kabûl it lutf idüp redd eyleme

Eyledim dergâhına bu berg-i sebzî ber-güzâr” (Yahyâ Nazîm Divanı, K. 19/68)

Klasik Türk şiirinin önde gelen temsilcilerinden ve Galata Mevlevîhanesi şeyhlerinden biri olan Şeyh Gâlib de Defterdâr-ı Şikk-ı Evvel Şerî Efendi vasfında yazdığı kasidesini “berg-i sebz” şeklinde

nitelendirerek ona sunmuş, bu şiiri samimi ve mütevazı bir hediye olarak takdim etmiştir. Şair, riyadan uzak bir armağan olarak takdim ettiği bu şiir vesilesiyle muhatabının her işinde Hakk'ın yardımına mazhar olmasını temenni etmiştir:

“Tevfik-i Hakka mahzar ola her umûrda
Gâlib bu berg-i sebzi ana bî-riyâ verir” (Şeyh Gâlib Divanı, K. 26/18)

Sabrî de şiirini, tıpkı bir dervişin dergâha getirdiği yeşil bir yaprağı hediye olarak sunması gibi, mütevazı bir armağan şeklinde takdim ettiğini aşağıdaki beyitte açık bir biçimde ifade etmiştir:

“Kerîmâ berg-i sebz-i dervîşânemdür kabûl eyle
Bu zîbâ matla‘-ı nâ-dîde vü pâkize refîârî” (Sabrî [Seyyid Mehmed Emin] Divânı, K. 9/34)

Bâlî ise aşağıdaki beyitte “berg-i sebz”i, şiirin üzerine inşa edildiği edebî bir zemin ve âdeta bir yazı sahifesi olarak tasavvur etmiştir. Çemen (çimenlik), gece gündüz eline kalemi alan mahir bir sanatkar/hattat gibi Bâlî’nin şiirini bu yeşil yaprak üzerine nakşetmektedir:

“Berg-i sebz üzre şehâ vâsfunda şi‘r-i Bâlî’yi
Destine alup kalem şâm u seher yazar çemen” (Bâlî Çelebi Divanı [2b-35a], K. 6/17)

Birri, şairlik istidatından övgüyle bahsettiği aşağıdaki beyitte doğuştan gelen tabii yeteneğini “gülzâr-ı tab” bir gül bahçesi olarak nitelendirmekte ve bu bahçeden kopan “berg-i sebz”i yani şiirini mütevazı bir hediye olarak sunduğunu bildirmektedir:

“Bu benüm gülzâr-ı tab‘um berg-i sebzîdür anı
Kıl hakîrâne der-i devlet-me‘âbe armagan” (Birri Divanı, K. 17/74)

Benzer bir poetik yaklaşım Hasib’in bir beytinde de görülmektedir. Şair, yeni şiirini, yetenek bağında yetişen ve dostlara sunulan bir yeşil yaprak olarak tasvir etmektedir. Yeşil yaprağın tazeleyici ve ferahlatıcı hususiyetlerinden yararlanan Hasib, bu teşbih vasıtasıyla hem şiirini övmekte hem de yetenek bağının bir mahsulü olan bu eserin dostların ruhuna tıpkı taze bir yaprak gibi ferahlık katacağına dikkat çekmektedir:

“Ahbâba berg-i sebzîdür ey dil bu şi‘r-i ter
Mahsûl-i bâg-ı tab‘-ı Hasib-i kemîneden” (Hayrabolulu Hasib Divanı, G. 116/5)

Berg-i sebz tabirinin yukarıda sözü edilen temel anlam ve çağrışımlarının yanı sıra klasik Türk şiirinde sık rastlanmamakla birlikte farklı benzetme ve hayallerle de kullanıldığı görülmektedir. Bosnalı Sâbit’in aşağıdaki beyiti buna bir örnek oluşturmaktadır. Şair, Hz. Zekerîyyâ’nın bir ağaç gövdesinde testere ile şehit edilmesi kıssasına telmihte bulunmuştur. Feryat eden bülbül ile Hz. Zekerîyyâ arasında bağ kuran şair, gül yaprağının kenarlarındaki tırtıklı yapıyı da şekli itibarıyla bir testereye benzetmiştir.

“Şehâdet-i Zekerîyyâ-yı bülbül-i zâra
Gülün bu bâgda her berg-i sebzi desteredür” (Bosnalı Sâbit Divanı, G. 75/2)

Zîver Paşa da aşağıdaki beyitinde gülün yeşil yapraklarını uyku yastığına benzetmiştir:

“Bîdâr olur sabâha kadar şevk ile hezâr
Ki berg-i sebzîn eyleye bâlîn-i hâb gül” (Zîver Paşa Divanı, G. 211/4)

Şair bir başka beytinde “Gül, fidanlar üstüne yeşil yaprağını yuva yapmış. Bülbül, çimenlikte yuvayı kuş tüyünden yapmasın.” diyerek yeşil yaprağı, gül için yeşil renkte inşa edilmiş müstakil bir yuva şeklinde tahayyül etmiştir:

“Berg-i sebzîn âşîyân itmiş nihâlân üzre gül
Kuş tüyünden yapmasun bülbül çemende lâneyi” (Zîver Paşa Divanı, G. 350/2)

Sonuç

“Berg-i sebz” (yeşil yaprak) terkibi, Klasik Türk şiirinde sözlük anlamının ötesine geçerek şairlerin hayal dünyasında zengin çağrışımlarla işlenen çok yönlü estetik unsurlardan biri olmuştur. Tabiat

tasvirlerinde, özellikle baharın gelişiyile doğada yaşanan canlanmayı, tazeliği ve yeniden doğuşu ifade etmek için bu tabire sıklıkla başvurulmuştur. Şairler, doğadaki mevsimsel dönüşümler ile insan ömrünün gençlik ve yaşlılık dönemleri arasında bağ kurarken de yeşil yaprağın sararmasını ömrün hazanına (yaşlılığına) işaret eden bir metafor olarak kullanmışlardır.

Sevgilinin güzellik unsurlarının anlatıldığı beyitlerde, “berg-i sebz”in tazelik ve parlaklık yönü öne çıkarılmış ve böylece sevgilinin yüzünde yeni beliren ayva tüyleri (hatt) ile yeşil yaprak arasında estetik bir bağ kurulmuştur. Saç ve kaş gibi unsurların ele alındığı beyitlerde ise şairler, sebz sözcüğünün siyah anlamından da yararlanmışlardır.

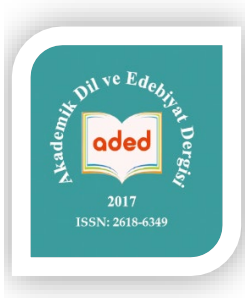
“Berg-i sebz” terkininin klasik Türk şiirindeki işlevi yalnızca somut doğa tasvirleri veya sevgilinin fiziki özellikleri ile sınırlı kalmamış, tasavvufi gelenekte tevazu, hürmet, sadakat ve gönül alma amacıyla sunulan sembolik bir armağanı da karşılamıştır. Bu köklü kültürel arka plan, divan şiirinde kavramın dervişane bir bağlılığı ve alçakgönüllülüğü temsil eden bir mazmuna dönüşmesini sağlamıştır. Ayrıca şairler, “berg-i sebz”in hediye edilme yönüne değindikleri beyitlerde kendi şiirlerini öne çıkarmışlardır. Sevgiliye ya da devlet büyüklerine (memduha) sunulabilecek en mütevazı ama en kalıcı ve güzel hediyein kendi şiirleri olduğunu vurgulayan sanatkarlar, böylelikle bu kavrama güçlü bir poetik çerçeve kazandırmışlardır.

Netice itibarıyla bu çalışma, klasik Türk şiirinde ilk bakışta yalın bir doğa unsuru gibi duran “berg-i sebz” tabirinin, aslında ne denli zengin bir anlamsal çeşitliliğe ve kültürel arka plana sahip olduğunu ortaya koymuştur. Kavramın sözlük anlamından estetik imajlara, sevgilinin tasvirinden tasavvufi ve toplumsal pratiklere uzanan geniş bir çerçevede takip edilmesi, divan şairlerinin zihin dünyasını anlamak adına bütüncül bir bakış açısı sunmaktadır. Dolayısıyla çalışma, klasik Türk şiirinin dünyasını anlamak için kelimelerin sadece sözlük anlamlarına değil, yüklendikleri kültürel ve estetik katmanlara da odaklanmak gerektiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Kaynaklar | References

- Aksoy, H. (2001). Ziver Paşa. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (44. Cilt, ss. 474-475) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Alıcı, L. (1998). *Dîvân-ı Nâşid inceleme-tenkitli metin* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İnönü Üniversitesi.
- Arslan, M. (2009). *Ziver Paşa Divân ve Münşe'ât*. Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, M. (2020). *Muhyî Dîvânı*. 05 Aralık 2025 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/78626.muhyi-divanipdf.pdf?0> adresinden erişildi.
- Atık, A. (2003). Celilî Divanı (3b-46a) (inceleme-metin) metin [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Boğaziçi Üniversitesi.
- Aydın, A. (2009). Hanyalı Nûrî Osmân ve Divânı metin [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Başpınar, F. (ty). *Beyânî Dîvân, inceleme-metin B*. 01 Aralık 2025 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10599.beyani-bpdf.pdf?0> adresinden erişildi.
- Belli, H. (2022). *Sabri (Seyyid Mehmet Emin) Dîvânı*. 01 Aralık 2025 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/118158.sabri-seyyid-mehmet-emin-divanipdf.pdf?0> adresinden erişildi.
- Çakır, M. S. (2020). *Yahyâ Nazîm Divanı*. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Çetin, İ. (1993). Derzi-zâde Ulvî (hayatı edebî şahsiyeti ve Divanının tenkidli metni) [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Demir, R. (2016). *Divan şiirinde renkler*. Grafiker Yayınları.
- Doğan, M. N. (1997). *Lâle Devrinde yetişen iki kardeş şair Şeyhülislâm İshak Efendi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi Divanlarından seçmeler*. Enderun Kitabevi.
- Ekinci, R. & Donuk, S. (2015). *Hayrabolulu Hasîb Dîvânı*. Kitap&Cafe Serüven Yayınevi.
- Erkul, R. (2000). *Manisalı Birri Mehmed Dede- hayatı, eserleri, edebî şahsiyeti ve Dîvânı*. Manisa Valiliği Yayını.
- Gölpınarlı, A. (1958). *Manakıb-ı Hacı Bektâş-ı Velî Vilâyet-nâme*. İnkılâp Kitabevi.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik*. İnkılâb ve Aka Kitapevleri.
- Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlevî adab ve erkânı*. İnkılâb Kitabevi.
- Göre, Z. (2004). Adnî Receb Dede, hayatı ve eserleri Dîvânı [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Güler, M. İ. (2023). *Dânişî Ali Dede Dîvânı*. Kitabevi Yayınları.
- Karacan, T. (1991). *Bosnalı Alaeddin Sabit, Divan*. Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Kaya, B. A. (2017). *Azmizâde Hâletî Dîvânı*. 05 Aralık 2025 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56159.azmizade-haleti-divanipdf.pdf?0> adresinden erişildi.
- Kırıkaş, Y. (2001). Nacî Ahmed Dede Divanı (inceleme-transkripsiyonlu metin) incelemesi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi.
- Mehmed Salâhî (2023). *Kâmûs-ı Osmânî* (haz.: K. A. Yılmaz). Türk Dil Kurumu Yayınları .
- Mengi, M. (1995). *Mesîhî Dîvânı*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Mütercim Âsım Efendi (2009). *Burhân-ı Katı* (haz.: Mürsel Öztürk ve Derya Örs). Türk Dil Kurumu Yayınları .

- Okçu, N. . Şeyh Gâlib Dîvânı. 05 Aralık 2025 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10654,metinpdf.pdf?0> adresinden erişildi.
- Onay, A.T. (2000). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. (haz. Cemal Kurnaz). Akçağ Yayınları.
- Öztoprak, N. (2000). Divan şiirinde Osmanlı geleneğinin izleri. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 3, 163-176.
- Saraç, M. A. Y. (2021). *Kemâl Paşazâde Divân ve diğer şiirler*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sinan, B. (2004). Bâlî Çelebi Divanı (2b-35a) inceleme-metin incelemesi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Boğaziçi Üniversitesi.
- Şentürk, A. A. (2017). *Osmanlı Şiiri Klavuzu 2*. OSEDAM.
- Tok, E. (2015). 17. yüzyıl mevlvi şairlerinin şiirlerinde Mevlana ve mevlevilik [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Top, H. (2007), *Mevlevî usûl ve âdâbı*. Ötüken Yayınları.
- Tulum, M. & Tanyeri, M. A. (1977). *Nev’i Divan*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yıldırım, Y. (2013). Osman Şems Efendi, hayatı, eserleri ve Dîvânı (metin-inceleme-tahlil) [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Yılmaz, A. (2010). Nûrî, hayatı, edebi kişiliği, Divanı ve Divanı’nın incelemesi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Afyon kocatepe Üniversitesi.
- Yöndemli, F. (2007). *Mevlevîlikte semâ ve mûsıkî*. Nüve Kültür Merkezi Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Klasik Türk Edebiyatında Geleneğin Sürekliliği: Şeyh Gâlib'in Şiirlerine Yapılmış Tahmîsler

The Continuity of Tradition in Classical Turkish Literature: Tahmises of Sheikh Ghalib's Poems

Emrah GÖKÇE

Dr. Öğr. Üyesi • Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi • Rektörlük • Ortak Dersler Bölümü
emrahgokce06@gmail.com.tr • <https://orcid.org/0000-0003-0980-7719> • <https://ror.org/03470g923>

Atıf | Citation: Gökçe, E. (2026). Klasik Türk Edebiyatında Geleneğin Sürekliliği: Şeyh Gâlib'in Şiirlerine Yapılmış Tahmîsler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 734-786.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1957943>
<https://izlik.org/JA55CH69ZD>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 23.05.2026

Kabul Tarihi: 17.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 23.05.2026

Date Accepted: 17.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Aslen Arapça hums kökünden gelen bir kelime olan muhammese lügatlerde beşli, beş katlı, beşgen manaları verilmektedir. Bir edebiyat terimi olarak klasik Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında şairlerin aynı vezinde beşer mısradan oluşan bendlerle yazdıkları şiirler muhammes olarak nitelendirilmektedir. Muhammes nazım şekli Türk edebiyatında musammatların en çok kullanılanlarından biridir. Muhammesin yanı sıra beşer mısradan oluşan bendlerle kurulan nazım şekilleri de mevcuttur. Bunlardan birisi tahmîstir. Tahmîs zemin şiirin üstüne üç mısra eklemek suretiyle oluşturulan yeni bir şiirdir. İki ayrı parçadan meydana gelmesi ve iki ayrı şair tarafından yazılması yönleriyle muhammesten ayrılır. Klasik Türk edebiyatının en köklü geleneklerinden biri nazireciliktir. Tahmîsler de nazirecilik geleneğinin bir halkasını teşkil etmektedir. Şairler usta kabul ettikleri şairlerin şiirlerini tahmîs ederler. Şiirleri sıklıkla tahmîs edilen şairlerden biri de klasik Türk edebiyatının en mühim şairlerinden olan Şeyh Gâlib'dir. Tespitlerimize göre 18. yüzyılda Neyyir Abdülhalim Dede, Reisü'l-küttâb Mehmed Ârif; 19. yüzyılda, Keçecizâde İzzet Molla (4), Mehmed Said Pertev Paşa, Gâlib Zühdi, Fehîm-i Sâni, Müderriszâde Sadullah İzzet, Câzib (4), Bayburtlu Zihni (2), Ziver Paşa (4), Bosnalı Mehmed Fâzıl, Seni-i Mevlevî, Nûri (2); 20. yüzyılda Bursalı Murad Emrî, Tâhirü'l-Mevlevî, Midhat Bahari Beytur, Abdülbaki Gölpınarlı, Midhat Sertoğlu ve Seyfettin Başçılar tarafından Şeyh Gâlib'in şiirleri tahmîs edilmiştir. Yapılan tahmîsler daha önce herhangi çalışmanın konusu olmamıştır. Bu makalede Şeyh Gâlib'in şiirlerine yapılan bu tahmîsler tetkik edilmiş, geleneğin sürekliliği ve Şeyh Gâlib'in Türk şiirine olan etkisi üzerine tesbitlerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı; Divan; Şeyh Gâlib; Nazire; Tahmîs

Abstract

Muhammese, a word originally derived from the Arabic root h-m-s (hums), is defined in dictionaries as "fivefold," "five-layered," or "pentagon." As a literary term in classical Arabic, Persian, and Turkish literatures, poems written in stanzas of five lines each, sharing the same meter, are designated as muhammes. The muhammes verse form is one of the most frequently utilized types of musammat (strophic poetry) in Turkish literature. Alongside the muhammes, there are other poetic forms structured with five-line stanzas, one of which is the tahmîs. A tahmîs is a new poem created by adding three lines to the beginning of an existing base poem (zemin şiir). It differs from the muhammes in that it consists of two distinct components and is authored by two different poets. One of the most deeply rooted traditions of classical Turkish literature is nazirecilik (the tradition of writing parallel poems/imitation). Tahmîses also constitute a link in this tradition of nazîre. Poets write tahmîses on the poems of those whom they recognize as master poets. One of the most frequently subject-to-tahmîs poets is Sheikh Ghalib, one of the most prominent figures of classical Turkish literature. According to our findings, Sheikh Ghalib's poems were subject to tahmîs in the 18th century by Neyyir Abdülhalim Dede and Reisü'l-küttâb Mehmed Ârif; in the 19th century by Keçecizâde İzzet Molla (4), Mehmed Said Pertev Paşa, Gâlib Zühdi, Fehîm-i Sâni, Müderriszâde Sadullah İzzet, Câzib (4), Bayburtlu Zihni (2), Ziver Paşa (4), Bosnalı Mehmed Fâzıl, Seni-i Mevlevî, and Nûri (2); and in the 20th century by Bursalı Murad Emrî, Tâhirü'l-Mevlevî, Midhat Bahari Beytur, Abdülbaki Gölpınarlı, Midhat Sertoğlu, and Seyfettin Başçılar. These tahmîses have not previously been the subject of any study. In this article, these tahmîses written on Sheikh Ghalib's poetry are examined, and observations are made regarding the continuity of the tradition and Sheikh Ghalib's influence on Turkish poetry.

Keywords: Classical Turkish literature; Divan; Sheikh Ghalib; Nazire; Tahmîs

Giriş

Muhammes aslen Arapça bir kelime olup hums kökünden gelmektedir. Sözlüklerde beşli, beş katlı, beşgen karşılıkları verilmektedir. Bir edebiyat terimi olarak klasik Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında şairlerin aynı vezinde beşer mısradan oluşan bendlerle yazdıkları manzumelere genel olarak muhammes denilmektedir. Türk edebiyatında muhammes, musammatların en çok kullanılan çeşitlerinden biridir. Ancak edebiyatımızda beşer mısralık bendlerden oluşan başka nazım şekilleri de kullanılmıştır. Bunlardan biri olan tahmîs ve taştîrin iki ayrı parçadan meydana gelmesi, iki basamak hâlinde yazılması; buna karşılık muhammesin tek parça olması ve bir şair tarafından yazılması yönüyle bu nazım şekilleri birbirinden ayrılmaktadır. Ayrıca tahmîs ve taştîrin genellikle iki şair, muhammesin ise tek şair tarafından yazıldığı da sayılabilecek farklardandır. (Erdoğan, 2002, ss. 323-324).

Türk edebiyatında bendlerle yazılmış şiirlere genel olarak musammat denilmektedir. Musammatlar arasında en çok rağbet görenlerden ikisi muhammes ve tahmîstir. Şeyh Gâlib'in şiirlerine yapılmış olan tahmîsler daha önce herhangi bir çalışmanın konusu olmamış, dolayısıyla bu konuda bir envanter de

ortaya çıkarılmamıştır. Bu makalede Türk edebiyatının en mühim şairlerinden olan Şeyh Gâlib'in şiirlerine yapılmış olan tahmîsler tespit edilmiş, tahmîsleri yapan şairler hakkında bilgi verilmiş ve bu şiirler bir değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Yapılan divan neşirleri, tezler ve makaleler taranmak suretiyle bu şiirler tespit edilmiştir. Böylelikle geleneğin sürekliliği ile birlikte Şeyh Gâlib'in Türk şiirine etkisi bu veriler ışığında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

1. 18. Yüzyılda Yapılan Tahmîsler

Vefat tarihi milâdî olarak 1799 olan Şeyh Gâlib 18. yüzyılın ikinci yarısında yaşamıştır. Asrın sonlarında yaşamış olmasından da kaynaklı olsa gerek tespit edebildiğimiz kadarıyla kendi asrında onun şiirine yalnızca iki tahmîs yapılmıştır. Tahmîs yapan bu iki şair “Neyyir Abdülhalim Dede” ve “Reisü'l-küttâb Mehmed Ârif”tir.

1.1. Neyyir Abdülhalim Dede (v. 1800)

18. yüzyıl divan şairlerinden Neyyir Abdülhalim Dede'nin doğum tarihi kesin değildir. Doğum yeri İstanbul'dur. Genç sayılabilecek 25-30 yaşlarında Şeyh Gâlib'in cezbisine kapılarak Mevlevî tarikatına intisap etmiştir. Şeyh Gâlib'in Galata Mevlevîhanesi meşihatında bulunduğu sırada çilesini tamamlayıp “dede” olmuştur. Onun ve Nûrî Dede'nin çilelerini tamamlamalarına Esrâr Dede “Geldi dört beyt-i senâ ile bu târîh Esrâr / Çıkdılar hücreye Neyyir Dede Nûrî Dede nev” tarihini düşürmüştür. Gâlib Dede'nin vefatından sonra Galata Mevlevîhanesinden ayrılmıştır. Bir müddet Rumeli'nde dolaşmış ve Yenişehir Fener Mevlevîhanesine şeyh olmuştur. Neyyir, Şeyh Gâlib'in yanı sıra aynı devirde yaşamış Neş'et Efendi'nin de talebesi olmuştur. 1800 yılında vefat etmiştir. Kabri Yenişehir Fener'dedir (Erdem, 2018, ss. 11-12).

Bilinen tek eseri *Divan*'ıdır. Bu eserde 5 kaside, 1 tercî-i bend, 1 terkîb-i bend, 1 müseddes, 1 tesdîs, 3 tahmîs, 1 tard u rekb, 1 şarkı, 1 lügaz, 106 gazel, ikisi Farsça 8 kıt'a, biri Farsça 13 rubai, 6 matla' beyti bulunmaktadır. Neyyir Abdülhalim Dede'nin *Divan*'ı üzerine Melek Altunel tarafından bir yüksek lisans tezi hazırlanmıştır (Altunel, 1995). Ayrıca Sadık Erdem de bu *Divan*'ı neşretmiştir (Erdem, 2018).

Neyyir Abdülhalim Dede, *Şeyh Gâlib Divanı*'ndaki “Bırakmak kayd-ı sûdu hoş-nişin-i sâhil olmakdır / Hevâ-yı nefis-i şûmun çâresi deryâ-dil olmakdır” (Gürer, 1993, ss. 407-408) matla' ile başlayan gazeli tahmîs etmiştir. Tahmîsin başlığı “Tahmîs-i Gazel-i Dede Efendimiz”dir. Şiir aruzun “mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün” kalıbı ile yazılmıştır. 7 beyitlik zemin şiirin bütün beyitleri tahmîs edilmiştir. Hak âşığının muradı, dünyevî arzularından vazgeçiş, nefisle yapılan mücadele ve bu mücadelenin temel umdeleri, derundaki manaya ulaşma, insan ruhunun manevî gıdası, muhabbete ulaşabilmek için tekkede aşk şarabını içme, hakikat aşkının verdiği sarhoşluktan dolayı akli kendi isteğiyle terk etme gibi konular her iki şiirin de muhtevasını oluşturmaktadır. Şiir şöyledir:

Tahmîs-i Gazel-i Dede Efendimiz

Murâd-ı âşık ancak bezm-i vasla dâhil olmakdır
Hafâyâ-yı rumûz-ı sırr-ı aşka vâsıl olmakdır
Ferâgat eyleyip kârı dehirden câhil olmakdır
Bırakmak kayd-ı sûdu hoş-nişin-i sâhil olmakdır
Hevâ-yı nefis-i şûmun çâresi deryâ-dil olmakdır

Bu meydân-ı belâgat içre al a'lâda a'lâyı
Görüp mazmûn-ı mihri anla mir'ât-ı tecellâyı
Bulup mecmû'a-i efkârda ol beyt-i bâlâyı
Sebük-rûh ol güşâde-meşreb ol gör lutf-ı ma'nâyı
Tevaggul mısra'-ı müşkille halka müşkil olmakdır

Helâk olmak edâ-yı gamzesinden kahramânlıktır
Vücûdun ser-te-ser hurd eylemek sâhib-kırânlıktır
Asılmak halka halka zülfüne âsûde cânlıktır

*Çekilmek kûşe-i ebrû-yı yâre pehlevânlıktır
Nişân-ı tîr-i müjgân olma sâhib-menzil olmakdır*

*Nigâh-ı mülk ü mâle bâ'is-i târâc-ı ulvîdir
Hele sevdâ-yı dilber âşık bir tâc-ı ulvîdir
Gedâ-yı ışıktır dil hüsn için muhtâc-ı ulvîdir
Gıdâ-yı rûhu ver kim rehber-i mi'râc-ı ulvîdir
Hemîşe fikr-i ta'mîr-i beden pâ-der-gil olmakdır*

*Zebân-ı şû'le çeşm-i mürg-i şem'a hemçü sûsendir
Dil-i divâneye zindân u külhan ayn-ı gülşendir
Bu nev-temsile dikkat eyle kim müsbet müberhendir
Sipihrin ayn-ı idbâr olduğu ikbâli rûşendir
Eğer tahkike baksan müdbir olmak mukbil olmakdır*

*Hemân tafsîl-i ma'nâ eyle icmâl etme endişen
Düşüp fikr-i zemîn-i şûra rû-mâl etme endişen
Kadeh-nûş-ı safâ ol muztarib-hâl etme endişen
Yıkılmış âlemi i'mâra i'mâl etme endişen
Harâbât-ı muhabbetde varıp iş kanzil olmakdır*

*Bu nutkun vâsıl olmaz sırrına her âşık-ı tâlib
Velî farz etdim oldu Neyyirâ şerh eylemek vâcib
Görünce oldum ancak cân ile tahmîsine râgıb
Aceb bir bahs vâre Dîvân-ı Mevlânâ'da kim Gâlib
Muhassal kâr-ı âkıl mest olup lâ-ya'kıl olmakdır (Erdem, 2018, ss. 82-84)*

1.2. Reisü'l-küttâb Mehmed Ârif (v. 1813)

Kastamonu'da doğmuştur. İlim tahsil etmek için İstanbul'a gitmiştir. Burada Hoca Neş'et Efendi'nin derslerine iştirak etmiştir. Dârü's-Sa'âdeti'ş-Şerife başmemuru İdris Ağa'ya yazıcı olmuştur. Daha sonra bu görevden azledilerek hâcegânlık rütbesine gelmiştir. Pek çok görev ifa ettikten sonra 72 yaşındayken 1813'te vefat etmiştir. Şiirlerinde aşk mühim bir yer tutmaktadır. Tasavvufî şiir söyleme geleneğinin temsilcilerindendir. Samimî bir üslûbu vardır. Dili akıcıdır. *Divan*'ı vardır (Kiremitçi, 2015, ss. 4-6).

Reisü'l-küttâb Mehmed Ârif, Şeyh Gâlib'in "Zât-ı aşka rûh-ı mülhemdir gürûh-ı Mevlevî / Ya'ni sırr-ı devr-i Âdem'dir gürûh-ı Mevlevî" (Gürer, 1993, ss. 581-582) matla'ı ile başlayan 7 beyitlik gazelinin bütün beyitlerini tahmîs etmiştir. Şiirin vezni "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün"dür. Şiirlerin konusunu Mevlevîler oluşturmaktadır. Mevlevîlerin aşkın zatına ilham edilmiş bir ruh oldukları, Mevlânâ'nın feyzi ile doldukları, Hz. Peygamber'in (sav) "Fakirlik benim iftihar kaynağımdır. Onunla övünürüm." (Aclûnî, 2019, ss. 194-195) Hadîs-i şerîfine mazhar oldukları, ism-i a'zamla mükerrem oldukları, sohbetlerinin sıcaklığı, mana âlemine daldıkları gibi hususlar söz konusu edilmiştir. Şiirin tamamı şöyledir:

*Feyz-i tevhîd ile mükremdir gürûh-ı Mevlevî
Alleme'l-esmâya mahremdir gürûh-ı Mevlevî
Kâleb-i irfâna her demdir gürûh-ı Mevlevî
Zât-ı aşka rûh-ı mülhemdir gürûh-ı Mevlevî
Ya'ni sırr-ı devr-i Âdem'dir gürûh-ı Mevlevî*

*Mürde-dilsen âşinâ ol vâsıl-ı mevlâyile
Gel semâ'-ı vecd-i hâle gir kudûm-ı nâyile*

Zevk-i rûhânî bulursun hıdmet-i mevlâyile
 Zindedir âfâk u enfûs feyz-i Mevlânâyile
 Kalb-i âdem cân-ı âlemdir gürûh-ı Mevlevî

Sâlik-i râh-ı hakikat şâh-rehdir cümlesi
 Âlem-i ma'nâda el-hakk pâdişehdir cümlesi
 Kenzi lâ-yefnâ ile mâlik siyehdir cümlesi
 Fakru fahra dâver-i sâhib-külehdır cümlesi
 Her tarîk içre müsellemdir gürûh-ı Mevlevî

Ehl-i aşkın zât-ı bahta nâzır olmakdır işi
 Sanmanız pervâne gibi şem' içindir sûrişi
 Semme vechullâha dâ'irdir medâr-ı cünbüşi
 Âsumân-ı lâ-ta'ayyündür makâm-ı gerdişi
 İsm-i a'zamla mükerremdir gürûh-ı Mevlevî

Encümende halvetin zevkiyledir şevk u tarab
 Vâsıl-ı leb oldu kısır lafzı eyler mi taleb
 Nûr-ı mahz olmakda ayn-ı şemse lâzım mı sebeb
 Ayn-ı ma'nâdır desem sûretleri olmaz aceb
 Her kademde vâkıf-ı demdir gürûh-ı Mevlevî

Neş'e-yâb-ı feyz eder uşşâkı keyfiyyetleri
 Kesret-i ağyâr içinde gerçi kim vahdetleri
 Kâle gelmez hâlleri var başkadır ülfetleri
 Âlem-i samt içredir germiyyet-i sohbetleri
 Gûyiyâ nutk-ı mücessemdir gürûh-ı Mevlevî

Dest-res kıl Ârifi yâr-ı bî-hâtır-hâhına
 Çâker et nev cân u dil bir Ârif-i âgâhına
 Vâsıl olan gör ne der şükreyleyip Allâh'ına
 Hamdülillâh olmuşum câ-rûb-keş-i dergâhına
 Gâlib-i nâ-çize hem-demdir gürûh-ı Mevlevî (Kiremitçi, 2015, ss. 75-77)

2. 19. Yüzyılda Yapılan Tahmîsler

Şeyh Gâlib'in şiirlerine tespit edebildiğimiz kadarıyla 19. yüzyılda 11 şair tarafından toplamda 22 tahmîs yapılmıştır. Tahmîs yapan şairler şunlardır: Keçecizâde İzzet Molla (4), Mehmed Said Pertev Paşa, Gâlib Zühdî, Fehîm-i Sâni, Müderriszâde Sadullah İzzet, Câzib (4), Bayburtlu Zihnî (2), Ziver Paşa (4), Bosnalı Mehmed Fâzıl, Seniîh-i Mevlevî, Nûrî (2).

2.1. Keçecizâde İzzet Molla (v. 1829)

19. yüzyıl klasik Türk edebiyatının en mühim şairlerinden olan Keçecizâde İzzet Molla İstanbul'da doğmuştur. 1829 yılında kırk üç yaşında iken Sivas'ta vefat etmiştir. M. Fuad Köprülü'ye göre Keçecizâde İzzet Molla "klasik nazmın son üstadı"dır. Derviş ruhlu, olgun ve nüktedan bir şairdir. Gerek divanındaki manzumelerde gerekse mesnevilerinde mahallî unsurlar çoktur. Şiirini besleyen unsurlar arasında Mevlevîlikle nazirecilik geleneği başta gelmektedir. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ve Şems-i Tebrîzî'ye hayrandır. Pek çok gazelinin makta' beyitlerinde Mevlânâ'nın adını zikretmesini, pek çok şiirini tahmîs etmesini, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ına nazîre olarak yazdığı *Gülşen-i Aşk* adlı mesnevisinde Mevlevîliğin temelindeki aşk felsefesini anlatmaya çalışmasını bu tesire bağlamak mümkündür. Şiirlerinde Nefî ve Nâbî olmak üzere Seyyid Vehbî, Nedîm ve Şeyh Gâlib'in etkisi açık bir

şekilde görülmektedir. Bilhassa Şeyh Gâlib'e onu taklit, tanzir ve hatta bir kısım mazmunlarını aynen alıp tekrar edecek kadar bağlıdır. Kasidelerinde Nef'i'yi örnek almış olmakla birlikte onun kadar başarılı olamamıştır. Manzum eserleri: *Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr*, *Dîvân-ı Hazân-ı Âsâr*, *Gülşen-i Aşk* ve *Mihnet-keşân*'dır. Mensur eserleri: *Devhatü'l-mehâmid fî tercemeti'l-vâlid*, *Şerh-i Elgâz-ı Râgıb Paşa* ve *Lâyiha*'lar'dır (Okçu, 2001, ss. 561-563).

Keçecizâde İzzet Molla, Mevlevîlik geleneği içinde kendisinden önce gelen ve örnek aldığı Şeyh Gâlib'e 4 tahmîs yapmıştır. Tahmîslerin tamamı Mevlânâ ve Mevlevîlikle ilgili şiirlerdir. Şair tarafından yapılan ilk tahmîs "Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der-Menkabet-i Hazret-i Mevlevî" başlığını taşımaktadır. Tahmîs, Şeyh Gâlib'in "Hoş çalınıp nevbet-i Monlâ-yı Rûm / Oldu ayân savlet-i Monlâ-yı Rûm" (Gürer, 1993, s. 498) matla'lı 9 beyitten oluşan gazeline yapılmıştır. Şiirde çeşitli yönleriyle Hz. Mevlânâ söz konusu edilmiştir. Şiir şöyledir:

Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der-Menkabet-i Hazret-i Mevlevî

Arşa çıkıp râyet-i Monlâ-yı Rûm
Çarhı tutup dehşet-i Monlâ-yı Rûm
Bildi nedir şevket-i Monlâ-yı Rûm
Hoş çalınıp nevbet-i Monlâ-yı Rûm
Oldu ayân savlet-i Monlâ-yı Rûm

Olma sakın başka yola pey-sipür
İste ki yâkût verir hem de dür
Rîze-i ihsânını yerden süpür
Kıldı semâ'-hâne-i gerdûnu pür
Debdebe-i himmet-i Monlâ-yı Rûm

Merkez-i âlem denilirse yeri
Andadır aktâb-ı cihânın seri
Nokta-i pergâre-i künden beri
Etdi ihâta felek-i çenberi
Dâ'ire-i devlet-i Monlâ-yı Rûm

Nâyı devâdır dil-i pür-gamlara
Demdemesi cân katıyor demlere
Şevk verir nağmesi mâtemlere
Verdi nevâ-yı tarab âlemlere
Velvele-i şöhrat-i Monlâ-yı Rûm

Küfre çıkar yolları bî-ihtimâl
Kurtaramaz kendini ehl-i dalâl
Kal'aları olsa da gerdûn-misâl
Kişver-i inkârı eder pâ-y-mâl
Leşker-i pür-heybet-i Monlâ-yı Rûm

Hânkâhı mevkîf-i esrârdır
Bir köçeği vâkıf-ı esrârdır
En küçüğü ârif-i esrardır
Mürşid-i hay kâşif-i esrârdır
Mesnevî-i Hazret-i Monlâ-yı Rûm

Hazret-i Hünkâr olıcak reh-nümûn
 Hasmımız olsa ne yapar dehr-i dîn
 Baş keseni çarh edemez ser-nigûn
Bendesini kimseler etmez zebûn
Böylecedir âdet-i Monlâ-yı Rûm

Bendesine her ne eder Pîr eder
 İçdiği zehr ise dahi şîr eder
 Kalbi kara olsa da tenvîr eder
Yüz süreni hâkine iksîr eder
Gevher-i hâssiyyet-i Monlâ-yı Rûm

Şehler ana bende-i mahkûm olur
 İstedîği pâdişeh-i Rûm olur
 Sanma ki sen İzzeti mahrûm olur
Ehl-i dile sıdk ile mahdûm olur

Gâlib eden hıdmet-i Monlâ-yı Rûm (Ceylân & Yılmaz, 2005, ss. 667-668)

Keçecizâde İzzet Molla tarafından yapılan ikinci tahmîs, Şeyh Gâlib'in "Der-Medh-i Hazret-i Mevlânâ Kaddesa'llâhu Sırrehu'l-Azîz" başlıklı kasîdesinedir (Gürer, 1993, ss. 48-49). Tahmîsin başlığı ise "Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der-Menkabet-i Hazret-i Mevlânâ"dır. Şiirin vezni "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün"dür. Kaside 18 beyitten oluşmaktadır. Keçecizâde İzzet Molla bütün beyitleri tahmîs etmiştir. Şiir Hz. Mevlânâ'nın kendisini konu edinmektedir. Şair pek çok hususiyeti misal göstererek pirini övmüştür. Bu uzun tahmîs aşağıdadır:

Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der-Menkabet-i Hazret-i Mevlânâ

Gevher-i kân-ı bahâ Hazret-i Mevlânâ'dır
 Nakd-i vakt-i urefâ Hazret-i Mevlânâ'dır
 Hubb-i Mevlâ'ya sezâ Hazret-i Mevlânâ'dır
Mazhar-ı aşk-ı Hudâ Hazret-i Mevlânâ'dır
Menba'-ı sıdk u safâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Konya ceddîm vatanıdır düşeyim şeh-râha
 Varayım Bâb-ı Hümayûndan ulu dergâha
 Söyleyim hâcetimi andaki şâhenşâha
Ser-te-ser hükûm eden iklîm-i fenâ fi'llâha
Şâh-ı evreng-i bekâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Buldu hurşîd külâhı ile fânûs-ı safâ
 Hâk-i pâyin gözetip rûy-ı zemîn aldı cilâ
 N'ola zâtı ile fahr eyler ise arz u semâ
Nûr-ı irfâna dil-i pâki sipihr-i vâlâ
Maşrık-ı şems-i hüda Hazret-i Mevlânâ'dır

Verdi uşşâkına ser-bezm-i ezelde dolu râh
 Cür'ası bir nice Zer-kûbuna bahş etdi salâh
 Şâhid-i hulkuna âşık geçinen buldu felâh
Şeref-i zât ile ma'sûk-ı gürûh-ı ervâh
Gevher-i bahr-i vefâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Cedd-i zî-şânı gibi vergisi bî-lâ vü ne'am
Pîrehen-bahş-ı cihândır o veliyy-i ekrem
Ced-be-ced silsile-ber-silsile ashâb-ı himem
Vâris-i ekmel-i sultân-ı rusûl şâh-ı kerem
Hâtem-i tavr-ı sehâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Eden irvâ odur el-ân bu köhen gülzârı
Bâğbân etmiş anı gülşen-i Rûma Bârî
Nehr-i ihsânı gül ü hârına birden cârî
Zâhid ü rinde füyûzât-ı kemâli sârî
Mültecâ-yı zu'afâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Cünd-i gaybî ile ger etmese imdâd-ı ricâl
Gezemez dâ'ire-i âlemi ecnâd-ı ricâl
Bestedir hayme-i iclâlîne evtâd-ı ricâl
Hâk-i dergâhına ruh-sûdedir efrâd-ı ricâl
Mürşid-i her dü-serâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Mahzen-i nakd-i kerâmet dil-i âgâhıdır
Nisbeti pâ-yı nuhustîn-i ser-i râhıdır
Çünkü ol tahtgeh-i fakr u fenâ şâhıdır
Ağniyâ vü fukarâ bende-i dergâhıdır
Şâh-ı dervîş-edâ Hazret-i Mevlânâ'dır

İlm ü irfân ile magbût-ı melâ'ikdir ol
Lutf u ihsân ile meşhûr-ı memâlikdir ol
Ceddinin şâh-reh-i şer'ine mâlikdir ol
Enbiyâ sırrına mîrâs ile mâlikdir ol
Mazhar-ı el-ulemâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Ehl-i inkâra dahi himmeti meşhûr-ı bilâd
Ederim bu sözüme Konyalıdan istişhâd
Bilene bilmeyene dergehidir bâb-ı murâd
Rahmet-i mahz-ı İlâhîden edip istimdâd
Mâye-i lutf u atâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Dergehinden olunur kûrlere redd-i basar
Bunu zann eyleme a'mâ olan inkâr eyler
Rûz u şeb pertevi kabrinde arar şems ü kamer
Hâk-i pâyinden alır kuhl ü cilâ ehl-i nazar
Âleme nûr u ziyâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Olmadan dest-i ecel sana gelû-gîr-i hayât
Dem-be-dem çek demini kim odur iksîr-i hayât
Eylemem ölsem etibbâ ile tedbîr-i hayât
Âsitânından erer cânlara te'sîr-i hayât
Haste-i aşka şifâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Olsa Monlâ olur elbet veled-i rûhu'llâh
 Ki bu ümmetde odur kâlbed-i rûhu'llâh
 Andadır mu'cize-i bi-aded-i rûhu'llâh
Mesnevî'dir nefes-i pür-meded-i Rûhu'llâh
Dil-i bîmâra devâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Mesnevî olmasa ger mazhar-ı sırr-ı Furkân
 Olunur muydu ana tesmiye mağz-ı Kur'ân
 Var mı bir lafzının ityânına kâdir insân
Her iki mısra'mın mâ-hasalıdır dü-cihân
Kâm-bahş-ı dü-serâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Eden oldur bu tekessürde bilâ-nedv-i şerîk
 Nokta-i vahdeti vâ-reste-i kayd-ı tefkîk
 Seng-i kesret çoğalıp olsa da mânende-i rîg
Cevher-i zâtı müberrâ-yı gubâr-ı teşrîk
Ma'nî-i nefy-i sivâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Dâ'im et hırka-i teslimini ser-pûş-ı kabûl
 Dinle Mecnûn-sıfat sâzını bâ-hûş-ı kabûl
 Nağmesin eyle cevâhir gibi mengûş-ı kabûl
Nâyının şu'le-i âvâzına tut gûş-ı kabûl
Tûr-ı Mûsâ vü asâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Mihre fer zerre-i tâbendelerinden erişir
 Zührenin hissesi sâzendelerinden erişir
 Düşkünün çâresi efkenderlerinden erişir
Halka feyz-i ezeli bendelerinden erişir
Mebde'-i cûd ü recâ Hazret-i Mevlânâ'dır

Kande ben kande o hâkân-ı velâyet-ünvân
 Ben kimim kim edeyim hâlimi Hünkâra beyân
 Bendegânından umar derdine İzzet dermân
Hâk-i pâyinden eder Gâlib ümîd-i ihsân
Kân-ı iksîr-i du'â Hazret-i Mevlânâ'dır (Ceylân & Yılmaz, 2005, ss. 669-671)

Keçecizâde İzzet Molla tarafından yapılan üçüncü tahmîs, Şeyh Gâlib'in "Eyzan Der-Medh ü Niyâz Berây-ı Mevlânâ-yı Rûm Kaddesena'llâhu Bi-esrârihim" başlıklı kasîdesinedir. İzzet Molla'nın tahmîsinin başlığı "Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der-İstimdâd-ı Cenâb-ı Hazret-i Mevlevî"dir. Zemin şiir olan kaside 7 beyitten oluşmaktadır. Şair tarafından bütün beyitler tahmîs edilmiştir. Mısralar "Yâ Hazret-i Mollâ-yı Rûm" nidaları ile bitmektedir. Şair, manevî sıkıntıdan kurtarılması ve yeniden doğru yola yöneltilmesi için Mevlânâ'dan yardım dilemektedir. Şiirin vezni "müstefilün müstefilün müstefilün müstefilün"dür. Tahmîsin başlığından da anlaşılacağı üzere Keçecizâde İzzet Molla, pirinden manevî yardım istemektedir. Elini tutmasını ve bırakmamasını temenni etmektedir. Şiirin metni şöyledir:

Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der-İstimdâd-ı Cenâb-ı Hazret-i Mevlevî
 Elden çıkardım yelkeni yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm
 Gark etdi keştî-i teni yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm
 Afv eyle geldi küşteni yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm

*Düşdüm yine kaldır beni yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm
Bakmaz deyü bildim seni yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm*

*Hurşîd iken bî-nûr olup ebr-i gama mestûr olup
Bâb-ı keremden dûr olup da'vâ-yı sıdkım zûr olup
Nefsim fakat mesrûr olup gezdim netîce yorulup
İhsânına mağrûr olup cürm eyledim ma'zûr olup
Geldim sana mecbûr olup yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm*

*Her sîne içre mâhsın mihrin gibi cângâhsın
Âşıklara dil-hâhsın mezkûr-ı her efvâhsın
Sultân-ı gerdûn-câhsın şâh-ı felek-dergâhsın
Hünkâr-ı ehlu'llâhsın bir âlî şâhenşâhsın
Her hâlîme âgâhsın yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm*

*Mihrin olup dilden nihân çıkdım yolundan bir zamân
Başıma teng oldu cihân dergâhına dil atdı cân
Oldum peşimân el-amân döndüm inan döndüm inan
Lutfunla mesrûr et hemân rahm eylemezsen iş yaman
Cürmüm bilip geldim amân yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm*

*Ben etmişim cürm-i kebîr işler iken sandım sagîr
Tutdum reh-i bi'se'l-masîr oldum hevâda evc-gîr
Düşdüm yere hurd u hamîr Allâh mu'în sensin zahîr
Oldum kef-i nefse esîr isyânıma Mevlâ habîr
Rahm eyle sen ol dest-gîr yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm*

*İsrâr edip nefis ü hevâ kârım hebâ etdim hebâ
Müjgânımı etdim asâ düşdüm yola bî-dest ü pâ
Çekdim nice derd ü belâ tutdum yüzüm senden yana
El-hak hatâ etdim hatâ bin şerm ile geldim sana
Sorma günâhımdan bana yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm*

*Âşıkların gavgâsısın bürhânı hem da'vâsısın
Bu İzzetin Monlâsısın Hünkâr ü Mevlânâ'sısın
Hem mîr ü hem pâşâsısın şâh-ı atâ-fermâsısın
Sen Gâlib'in mevlâsısın ser-mâye-i ihyâsısın
Lutf u kerem deryâsısın yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm (Ceylân & Yılmaz, 2005, ss. 671-672)*

Keçecizâde İzzet Molla tarafından yapılan dördüncü ve son tahmîs, Şeyh Gâlib'in "Der-Vasf-ı Matbah-ı Mevleviyye Kaddesena'llâhu Bi-esrârihim" başlıklı kasidesinedir (Gürer, 1993, ss. 53-54). Bu kaside 18 beyittir. Şair bütün beyitleri tahmîs etmiştir. Şiirin vezni "mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün"dür. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der-Hakk-ı Matbah-ı Şerîf"tir. Şiirde pek çok hususiyetiyle Mevlânâ dergâhının en mühim yerlerinden biri olan ve "matbah-ı şerîf" olarak nitelendirilen mutfak oldukça geniş bir şekilde tasvir edilmektedir. Mevlânâ dergâhında mutfak sadece yemek hazırlanan yer değil aynı zamanda hizmet ve terbiyenin öğrenildiği mekândır. Bu tahmîs şöyledir:

Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der-Hakk-ı Matbah-ı Şerîf

*Aceb kânûn-ı iksîr-i Hüdâdır matbah-ı Monlâ
Müzehheb pûte-i şems-i Hudâdır matbah-ı Monlâ*

Semâvâta medâr-ı i'tilâdır matbah-ı Monlâ
 Mu'allâ dûdmân-ı evliyâdır matbah-ı Monlâ
 Dil ü câna ocağ-ı kîmyâdır matbah-ı Monlâ

Hakikat dîdesiyle görmeyenler hep tehî sanmış
 Ziyâfethâne-i Mevlâ bilenler sır olup kanmış
 Nice ehl-i gınâ hâkisterine etmeğin banmış
 Çerâğ-ı pür-ziyâsı sırr-ı âteş-bârdan yanmış
 Bütün pervânegân-ı aşka câdır matbah-ı Monlâ

Dil-i sûzân-ı uşşâka eder neşr-i harâret hep
 Aceb âteşdir ol kim söndü andan nâr-ı fırkat hep
 Şifâ-yı sadrı ol sûzişde buldu ehl-i mihnet hep
 Ana ruh-sûdedir âteş-perestân-ı muhabbet hep
 Semenderhâne-i mihr ü vefâdır matbah-ı Monlâ

Salâ eyler hezârâsâ delil-i hânı âfâka
 Açılmış gül gibidir süfre-i ihsânı âfâka
 Kızarmış tâze gûyâ lâledir büryânı âfâka
 Çekilmişdir simât-ı ni'met-i elvânı âfâka
 Halil-i aşka gülzâr-ı safâdır matbah-ı Monlâ

Urûc etse semâvâta biri ol ser-firâzânın
 Meleklerle kalır çeşm-i beşerde farkı âzânın
 Gelip uçmağın seyr eyle yâ Hû aşk-bâzânın
 Semâ'-ı dest-efşânı sanırsın nev-niyâzânın
 Matâr-ı tâ'irân-ı kibriyâdır matbah-ı Monlâ

Nasihat al bu yolda kâmil isen mihr ile mehden
 Eger sâ'il isen ayrılma bir lahza güzergehden
 N'ola ümmîd-i lutf etse gedâ gencine-i şehden
 Alır ehl-i velâyet kısmetin bir bir o dergehden
 Kerâmet kânıdır kenz-i Hudâdır matbah-ı Monlâ

Edip inkâr kalbinden eğer ister isen sevme
 Cesâret etme zâhid zâhir-i hâle bakıp levme
 Namâz-ı âşıkânın anda olmuş ka'desi kavme
 Nihâyet ibtidâyâ râci' olmuş seyyidü'l-kavme
 Bakılsa zîr-i hatt-ı istivâdır matbah-ı Monlâ

Bu dâr-ı ni'met içre kâni'-i yekdâne-i Pîr ol
 Misâl-i murg-ı bâl-işkeste dâ'im sayd-ı takdîr ol
 Cihânı terk edip vâ-reste kayd-ı dâm-ı tezvîr ol
 Hevâlanma sakın âvârelenme âşiyân-gîr ol
 Kebûter-hâne-i sıdk u sâfâdır matbah-ı Monlâ

Tecellî eyledikde şeş cihâta Hazret-i Hallâk
 Anı mânend-i kible eylemişdir şöhre-i âfâk
 Kulakdan âşık olmuşdur o dergâha gelen uşşâk

*Giren müştâkdır ol dûdmâna girmeyen müştâk
Misâl-i Ka'be bir hayret-fezâdır matbah-ı Monlâ*

*Görürler nakş edenler mâ-sivâdan cismini ârî
Güler âyîne-i İskendere vîrâne dîvârı
Soyunmuş câme-i şâhânesinden çünki mi'mârı
Tecerrüd-pîşe derd-endîşe lâzımdır talebkârı
Aceb germ-âbe-i ibret-nümâdır matbah-ı Monlâ*

*Seni terk etmeden dünyâ sen ol kim târik-i dünyâ
Cihât-ı şeşden olmuşdur berî bak devr-i Mevlânâ
Bu tahtın pâdişâhıdır azizim merd-i bî-pervâ
Yaraşmışdır gürûh-ı Mevlevîye tavr-ı istiğnâ
Kanâ'atden yapılmış bir binâdır matbah-ı Monlâ*

*Zemînin her mahall-i arş-sâyı üzre mebnîdir
Esâsı şehirlerin bâm-ı sarâyı üzre mebnîdir
Gınâ-yı kalble tavr-ı gedâyî üzre mebnîdir
Nefes-bendî hamûşî bî-nevâyî üzre mebnîdir
Fenâ fi'llâhdır ayn-ı bekâdır matbah-ı Monlâ*

*Anın seng-i cidârı tâcdâra dürr-i efserdir
Kemer-bend-i ubûdiyyet olanlar anda şehirlerdir
Açılmış heft kişverde halâsa bir ulu derdir
Tasarrufdan ta'arrüfden hezârân pâye-berterdir
Bilir ehli ne vâlâ mültecâdır matbah-ı Monlâ*

*Rızâ-yı terk-i cennet âdemîyyetdir o menzilde
Azâb-ı fikr-i dûzah nâr-ı hacletdir o menzilde
Ta'abbüd ancak ehlu'llâha hıdmetdir o menzilde
Ubûdiyyet ibâret sarf-ı avdetdir o menzilde
Sipîhr-i bendegîye irtikâdır matbah-ı Monlâ*

*O cevherler ki vardır anda yokdur misli bir yerde
Eder şems-i hakikat anları feyz ile perverde
Bulur ol kân içinde terbiyet çünkim mis ü zerde
Dür ü gevher de mevcûd anda hışt u seng-i mermer de
Mükemmel bir sarây-ı dil-küşâdır matbah-ı Monlâ*

*O bâğın berg-i sebzi terk-i esbâb-ı tecemmüldür
Ol gülzâr içre cünbiş âteş-i aşka tahammüldür
Ocâğın her gözüdür ayn-ı nergis dûdu sünbüldür
Anın her dâne nârı bir enâr u hârı bir güldür
Cefâ resminde bir bâğ-ı safâdır matbah-ı Monlâ*

*Siyâh-ı sîm-i kazgânı vereydi destime zînet
Hınâ-yı iftihârımdır elimden geldiği hıdmet
Halâs eyler sevâdü'l-vechi fi'd-dâreynden elbet*

*Yeter fakr ehline yüzler karası mâye-i rahmet
Makâm-ı hıdmet-i Âl-i Abâdır matbah-ı Monlâ*

Gönülden İzzet olsun zevkine râgıb o firdevsin
Na'im-i lezzetinden olmayıp hâ'ib o firdevsin
Hayâlin etme yâ Rab dîdeden gâ'ib o firdevsin
Olup âdem safâsın sürmedim Gâlib o firdevsin
Benim hâlâ gözümde tûtiyâdır matbah-ı Monlâ (Ceylân & Yılmaz, 2005, ss. 672-675)

2.2. Mehmed Said Pertev Paşa (v. 1837)

1785 yılında doğan Mehmed Said Pertev Paşa, Hicaz kökenli bir aileye mensuptur. Ailesi Hicaz'dan Anadolu'ya, oradan Kırım'a ve daha sonra İstanbul'a göç etmiştir. Seyyid bir aileye mensuptur. Babasını küçük yaşta kaybetmiştir. Sıbyan mektebine gitmiştir. Hoca Neş'et Efendi'den Farsça dersleri almıştır. Hocası tarafından kendisine "Meşreb" mahlası verilmiştir. Hocası vefat edince Hoca Vahyî Efendi'den *Mesnevî* dersleri almıştır. Daha sonra kendisine Pertev mahlası verilmiştir. Pek çok memuriyette bulunmuştur. 12 Eylül 1837'de görevinden uzaklaştırılan paşa Edirne'ye sürülmüştür. Âkif Paşa tarafından onun idamı için ferman çıkarılmıştır. Kasım 1837'de boğdurularak idam edilmiştir (Azarkan, 2013, ss. 7-11; İnal, 2002, ss. 1743-1744).

Mehmed Said Pertev Paşa, Şeyh Gâlib'in "Dil-i za'ife bir âfet güzel beğendiremem / O hasta-i gam-ı aşka ecel beğendiremem" (Gürer, 1993, ss. 501-502) matla'lı gazelini tahmîs etmiştir. Şiirin vezni "mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün"dür. Şair 5 beyitlik gazelin tamamını tahmîs etmiştir. "Beğendiremem" vurgusunun sıklıkla yapıldığı şiirde aşkın verdiği gamdan dolayı hasta olan âşığa ecel beğendirememekten zayıf gönle bir âfet güzel beğendirememeye kadar pek çok şey tasvir edilmektedir. Şiir şöyledir:

Nigâhı düzde zenehdân u bel beğendiremem
Sirişk-i çeşme bana vu temil beğendiremem
Şuna mahalindir senin mahal beğendiremem
*Dil-i za'ife bir âfet güzel beğendiremem
O hasta-i gam-ı aşka ecel beğendiremem*

Dehândan soracak bin su'âl bilsem de
Meyân bahside dâ'ir hayâl bilsem de
Hadîs-i târa pür kıl u kâl bilsem de
*Niyâz u nâza da sihr-i helâl bilsem de
Nigâh-ı pür-fene etmem cedel beğendiremem*

Galat ya lafz u ya imlâdır sözümde değil
Yâhud ki nağme-i bî-çâredir sözümde değil
Nigâh u cuşî ya gu garadır sözümde değil
*Hatâ o nergis-i şehlâdadır sözümde değil
Eğerçi her sühanım bî-bedel beğendiremem*

O mehle ülfete germiyyetim olup mâni'
Nizâre-i ruhuna hayretim olup mâni'
Recâ-yı vuslatına gayretim olup mâni'
*Tasavvuruma dahi himmetim olup mâni'
Sezâ-yı hâhiş olur bir emel beğendiremem*

Hilâlî Pertev-i fikrim eder iken metâm
 Hayâlim ile olurken sabâh-ı zulmet-i şâm
 Sened-i tab'ıma pâ-mâl iken bu ne icrâm
 Kemend-i nazmım ederken gazâl-i ma'nîyi râm
 Yine o şûhuma Gâlib gazel beğendiremem (Azarkan, 2013, ss. 194-196)

2.3. Gâlib Zühdi (v. 1843?-1875?)

Hayatı hakkında bilgiler oldukça sınırlıdır. Asıl adı Mehmed'dir. Seyyiddir. Hem Gâlib'i hem de Zühdi'yi mahlas olarak kullanmıştır. Bazı şiirlerinde her iki mahlası aynı anda kullanmıştır. Müderrislik yapmıştır. Vefat tarihi 1843 ya da 1875'tir. *Divan* ve *Şerh-i Gazeliyyât-ı Şevket* isimli eserleri vardır (Kılıç, 2014, ss. 4-6).

Gâlib Zühdi, Şeyh Gâlib'in "Tercî-i Bend-i Âher" başlıklı şiirinde geçen "Müsta'id kıl yoğisa vaslına isti'dâdım / Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım" (Gürer, 1993, ss. 209-210) mütekerrir mısraları tahmîs etmiştir. Tahmîs 10 bendden müteşekkildir. Aruzun "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Matla'-ı Şeyh Gâlib Efendi el-Mevlevî"dir. Şiirin mütekerrir mısralarında derinlikli bir yakarış söz konusudur. Şair, eğer sevgiliye kavuşmaya kabiliyeti yoksa da Hak Teâlâ'dan kendisine kabiliyetli bir hâle getirmesini istemektedir. Bu temennisini de "sana güçlük mü var" şeklinde bir ifade ile kuvvetlendirmektedir: Şiir şöyledir:

Tahmîs-i Matla'-ı Şeyh Gâlib Efendi el-Mevlevî

Âlemi yakdı meded âh-ı dil-i nâ-şâdım
 Çarhı ağlatdı benim eşk-i terim feryâdım
 Kays'dır âteş-i aşk içre benim üstâdım
 Müsta'id kıl yoğisa vaslına isti'dâdım
 Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım

Gerçi lâyük değilim sana efendim ben de
 Lik aşkın beni nâ-çâr edip etdi bende
 Ne olur eyler isen bize mürüvvet sen de
 Müsta'id kıl yoğisa vaslına isti'dâdım
 Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım

Dil seni sevdi velî n'eyleyim izhâr edemem
 Cân verip âşıkın olduğumu inkâr edemem
 Yine şâyeste-i vasl olduğum ikrâr edemem
 Müsta'id kıl yoğisa vaslına isti'dâdım
 Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım

Bir nigezle dil-i vîrânı harâb eyledin âh
 Sonra da âteş-i aşkınla kebâb eyledin âh
 Ağlatıp iki gözüm hasret-i hâb eyledin âh
 Müsta'id kıl yoğisa vaslına isti'dâdım
 Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım

Rukebânın yanına gitme kıl ihsân ü kerem
 Çekemez ülfetin anlarla bu zâr u pür-gam
 Yetişir eylediler vaslın ile def-i elem
 Müsta'id kıl yoğisa vaslına isti'dâdım
 Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım

Bunca cevriñ bana ey şûh mürüvvet ise de
 Kalmadı tâkatim ey şûh inâyet ise de
 Senden ümmid-i visâl etme kabahat ise de
Müsta'id kıl yoğışa vaslına isti'dâdım
Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım

Eyle pâ-mâl beni lâıyk isem şâd olayım
 Urayım âteş-i aşka teni ber-bâd olayım
 Nice bir yâre-i hod gamze-i cellâd olayım
Müsta'id kıl yoğışa vaslına isti'dâdım
Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım

Tîr-i gamzenle helâk et dili kurbân olsun
 Haşre dek kan ile âlûde o giryân olsun
 Nâ-murâd etme kabûl eyle bir ihsân olsun
Müsta'id kıl yoğışa vaslına isti'dâdım
Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım

Sen de Gâlib gibi nâlân mısın ey dil söyle
 Nice bir ketm ola bu sûz-ı nihânî böyle
 Sakın âr eyleme dil-dârına söyle şöyle
Müsta'id kıl yoğışa vaslına isti'dâdım
Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım

Ola Gâlib Dede'nin rûhu ilâhî şâdân
 Âleme gelmiş o bir şâ'ir-i pâkîze-zebân
 İşte bu matla'-ı ez-cümle o olmuş gûyân
Müsta'id kıl yoğışa vaslına isti'dâdım
Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım (Kılıç, 2014, ss. 188-190)

2.4. Fehîm-i Sâni (v. 1847)

19. yüzyılın ilk yarısında yaşamış divan şairlerindendir. 17. yüzyıl divan şairi Fehîm-i Kadîm'den ayırt edilmek üzere Fehîm-i Cedîd veya Süleyman Fehîm-i Sâni adlarıyla anılmıştır. Asıl adı Süleyman olan şair 1789'da İstanbul'da doğmuştur. Çeşitli memuriyetlerde bulunmuştur. Çok iyi Farsça bilmektedir. Entelektüel bir kişiliği olduğu belirtilmektedir. Ahmed Cevdet Paşa, Fehîm'in Farsça öğrencilerindendir. Ona Cevdet mahlasını veren de Fehîm'dir. Ahmed Cevdet Paşa ile birlikte Sâ'ib-i Tebrîzî'nin divanını şerhe başlamışlar; fakat Fehîm'in ömrü vefa etmemiştir. Daha sonra bu şerh Ahmed Cevdet Paşa tarafından tamamlanmıştır. Şair 3 Mart 1847 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir. *Divan, Sefînetü's-su'arâ* ve *Şerh-i Divan-ı Sâ'ib-i Tebrîzî* isimli eserleri vardır (Çelik, 2012, ss. 6-20).

Fehîm-i Sâni'nin tahmîsi, Şeyh Gâlib'in "Lutfu ağıyâre kıl ey şûh peşimân olarak / Sen beni cevriñe şâyeste bil ihsân olarak" (Gürer, 1993, ss. 468-469) matla'lı gazeline yapılmıştır. Bu gazel 5 beyitten oluşmaktadır. Şair 5 beytin hepsini tahmîs etmiştir. Şiir aruzun "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" kalıbı ile yazılmıştır. Bu tahmîsin konusu aşktır. Sevgili, âşğın gönül ehli dostlarını bırakıp cahillerin meclisine gitmekte, rakiplerle dost olmaktadır. O, bir cefa hançeri taşımaktadır. Cefa hançeriyle o kadar çok âşğın canını yakmıştır ki dünya âdeta onun zulmüyle öldürülmüş âşıklarla dolmuştur. Âşık için sevgilinin doğrudan cezalandırması bile bir ilgi belirtisidir. Bu yüzden o, beni cezalandırman benim için bir lütuftur diyerek, sevgiliden gelen eziyetlere razı olur. Âşık neşeli meclisleri görmeden doğrudan gam meclisinde aşk şarabıyla sarhoş olmuştur. Onun kaderi acı çekmektir. Her gecenin bir sabahı olduğu gibi çekilen acıların sonunda bir gün vuslat sabahının doğacağına inanmaktadır. Bir tarafta gönül ehli âşıklar vardır. Onlar aşkın gerçek acısını çeken, derin ve dertli insanlardır. Diğer tarafta ise cahiller ve rakipler

vardır. Onlar ise aşkın hakikatinden uzak, sevgilinin meclisinde hiç emek vermeden lütuf gören değersiz figürler hükmündedir. Şiir şöyledir:

Âzim ol meclis-i nâ-dâne şitâbân olarak
Düşmen-i ehl-i dil ü yâr-i rakîbân olarak
Âşkın terk edegör mâ'il-i hicrân olarak
Lutfu ağyâre kıl ey şûh peşîmân olarak
Sen beni cevrine şâyeste bil ihsân olarak

Gösterir sana felek mâh-ı kemâli bir gün
Çekme gam rûşen eder çeşm-i hayâli bir gün
Şâm-ı firkatde görür mihr-i cemâli bir gün
Şafak-ı eşk bulur subh-ı visâli bir gün
Ser-i kûyunda felek her gece bin kan olarak

Görmeden şevkini biz devr-i kadehkâr-ı Cem'in
Bâde-i aşk ile mestânesiyiz bezm-i gamın
Gül-i mihnet-keşiyiz hâr ile bağ-ı sitemin
Nev-bahâr-ı gamına bülbülüz ol gonca-femin
Ararız hande-i dîrîneyi giryân olarak

Gonca-i tab'ımızın hâsıl olur berk-i teri
Gül-i âmâlimizi açdı nesîm-i seheri
Bülbül-i dilde kalır mı gam-ı firkat eseri
Zîver-i gülşen-i âgûş olur âhir o perî
Gülerek açılarak gül gibi handân olarak

Küşte-i hançer-i cevri ile cihân doldu amân
Kanlı pîrâhen-i uşşâk olur elde nişân
O şeh-i hüsne Fehîm etmek için hâli beyân
Arz-ı hâl elde figân dilde zebân şekve-künân
Geldi bu Gâlib-i dîvâne gazel-hân olarak (Çelik, 2012, ss. 89-90)

2.5. Müderriszâde Sadullah İzzet (v. 1855)

1792 yılında Ankara'da dünyaya gelmiştir. Hem naiplik yapıp hem de ilm-i nücûmla uğraşmıştır. Babası Hacı Bayram-ı Velî Hazretleri'nin soyundan gelen Müderriszâde Abdülkerim Efendi'dir. Sadullah İzzet, önce medrese tahsili görmüş ardından da naiplik vazifesine başlamıştır. 1814-1819/20 tarihleri arasında Ayaş ve Ankara'da naiplik yapmıştır. 1823'te İstanbul Sütluçe ve Hasköy'de naiplik yapmıştır. Bu süre zarfında mühendishane hocası İshak Efendi'den hendese; Râkım Efendi ve Durak Paşazâde İbrahim Bey'den de ilm-i nücûm öğrenmiştir. 1824/25'te tekrar Ankara'ya dönmüştür. 1826/27'de Ankara müftülüğü vazifesini deruhte etmiştir. 1835/41'de Ankara nüfus nâzırlığı görevini üstlenmiştir. 1841-1846 yılları arasında sırasıyla Beypazarı, Kalecik ve Çankırı naipliğine atanmıştır. Naipliği bırakarak Ankara'ya yerleşmiştir. Hocalarıyla ve İstanbul'da bulunan devlet adamlarıyla münasebetini kesmemiştir. 1855 yılında Ankara'da vefat etmiştir (Atik, 2014, s. 2; Tunalı Koç, 2002, ss. 143-144).

Müderriszâde Sadullah İzzet'in şiiri, Şeyh Gâlib'in "Mâhveş mihr-i ruhun şem'ine yandım bu gece / Şu'le-efzûn olarak çarhı dolandım bu gece" (Gürer, 1993, s. 555) matla'lı gazeline yapılmış bir tahmîstir. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Gazel-i Gâlib"dir. Şiirin kalıbı "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"dür. Bu gece redifiyle biten tahmîsin konusu aşktır. Şiir aşağıdaki gibidir:

Tahmîs-i Gazel-i Gâlib

Sâkiyâ âteş-i seyyâlene kandım bu gece
 Acabâ la'l-i lebin bâde mi sandım bu gece
 Va'de-i vaslına gerçekden inandım bu gece
Mâhveş mihr-i ruhun şem'ine yandım bu gece
Şu'le-efzûn olarak çarhı dolandım bu gece

Çeşm-i şûhun ne siyeh-mestdir ey subh-ı felak
 Zülf ü hâl ü müjen ol zâlîme olmuş mülhak
 O siyeh-diller efendim bana n'eyler bir bak
Cism-i sevdâ-zedeye eşkim edip hûn-ı şafak
Rengine şâm-ı gamın ben de boyandım bu gece

Rûşen etdi dili mihr-i ruhun ey serv-i sehî
 Gerçi sevdâ-yı ser-i zülf ile etdim günehi
 Aks-i hâlin görünür oldu beğim sanma tehî
Mâh-tâb eyledim âyine-i baht-ı siyehi
Tiğ-i hâbîde-i gamzenveş uyandım bu gece

Ba'd-ez-în cevredemez bana felek ey mâhım
 Var iken sen gibi bir puşt-ı penâh-ı câhım
 Bezm-i düşenbedeki kaddini andım şâhım
Bâmgâh-ı feleğe çıkdı sûtûn-ı âhım
Hasm-ı çarhın dişine hayli dayandım bu gece

Leylî-i hüsnüne veh bilmedim oldum râgıb
 Vuslatın müşkil imiş yâ niçin oldum tâlib
 İzzetâ hâl-i siyehin deme necm-i sâkıb
Şeb-i târ u ser-i zülf ü gam-ı sevdâ Gâlib
Hâl-i Mecnûn-ı siyeh-rûzu çok andım bu gece (Atik, 2016, s. 225)

2.6. Câzib (v. 1857?)

Şair Câzib hakkında bilgilerimiz oldukça sınırlıdır. Ankaralıdır. Pek çok bilgi ancak *Divan*'ından çıkarılabilmektedir. Adı Selâhaddin'dir. *Divan*'ında bulunan şiirlerinden iyi bir eğitim aldığı anlaşılmaktadır. Bir gazelinden Simav'da görev yaptığı anlaşılmaktadır. Hangi sebeple burada olduğu bilinmemektedir. Tarih düşürmeye oldukça meraklıdır. Düşürdüğü tarihlerden sonuncusu 1857 tarihi taşımaktadır. Bu bilgiden yola çıkarak Câzib'in 1857'den sonra vefat ettiği düşünülmektedir. Şair Mevlevî'dir ve *Divan*'ında bu özelliği ön plana çıkmaktadır. Fuzûlî, Râsih, Nâbî, Şeyh Gâlib, Dertli'ye nazireler yazmıştır (S. Yılmaz, 2010, ss. 1-28).

19. yüzyılın Mevlevî şairlerinden Câzib tarafından Şeyh Gâlib'in 4 şiiri tahmîs edilmiştir. İlk tahmîs, Şeyh Gâlib'in "Tâb-ı hüsnü çeşmimiz âteş-feşân olsun da gör / Cennet-i ruhsârını düzeh-nişân olsun da gör" (Gürer, 1993, ss. 392-393) matla'lı gazeline yapılmıştır. Bu tahmîs taştîr yoluyla yapılmıştır. Yani şair gazelin mısralarının arasına kendi üç mısra'ını eklemiştir. 5 beytin tamamı tahmîs edilmiştir. Şiirin kalıbı "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün"dür. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Mutarraf-ı Gazel-i Hazret-i Şeyh Gâlib"dir. Bu şiirde aşkın yakıcılığı ve maddî varlığı yok edici gücü vurgulanmıştır. Tasavvuftaki hayret makamı susmanın dili olan hâl dili ifade edilmiştir. Ruhun maddeden manaya tekâmülü, sevgiliden gelen cefa ve aşkın bundan duyduğu bahtiyarlık hissi de şiirde işlenen konular arasındadır. Bu tahmîs şöyledir:

Tahmîs-i Mutarraf-ı Gazel-i Hazret-i Şeyh Gâlib

*Tâb-ı hüsnü çeşmimiz âteş-feşân olsun da gör
Micmer-i ûd-ı derûnum dûd dumân olsun da gör
Her şerer bir kevkeb-i ufk-ı cihân olsun da gör
Şu'le-i âhım sûtûn-ı âsmân olsun da gör
Cennet-i ruhsârını dûzeh-nişân olsun da gör*

*Lâl-i aşka kuvvet-i güftâr-ı hâmûşî nedir
Bahri aşkın mûcib-i pür-mevce-i cûşu nedir
Bezm-i câm-ı cür'a-i hicrânı bî-hûşu nedir
Mâh-ı hüsnü hâle-i hattın der-âgûşu nedir
Hayret-i vaslınla her mûyum zebân olsun da gör*

*Hep geçer zahm-ı nigâh-ı çeşmin ey nûr-ı basar
Peyk-i âhım gitti kûyundan gelip vermez haber
Kalmadı bu sîne-i bî-kînede cüz'î eser
Çünkü nâ-bûda isâbet eylemez asla zarar
Za'f ile cismim hele gözden nihân olsun da gör*

*Bâl-i aczin ferş-i râh eyler talebde Cebre'il
Refref-i ma'nî erip tâ sidreye oldu delil
Âteş-i Nemrûd-ı hicrân sîne gülzâr-ı Halîl
Âşiyân-ı evc-i istiğnâ dahı gelir zelîl
Murg-ı dil ankâ-yı kâf-ı lâ-mekân olsun da gör*

*Hâne perverd-i kemân-ı ebruvândır gamzesi
Fitne-sâz-ı bâ'is-i âşûb-ı cândır gamzesi
Bak ne sihr eyler o fettân-ı cihândır gamzesi
Sîne-i Câzib'de gerçi mihribândır gamzesi
Gâlib'in gönlünde bir kez mîhmân olsun da gör (S. Yılmaz, 2010, ss. 129-130)*

Câzib'in ikinci tahmîsi, Şeyh Gâlib'in "Neye müncer ola hâlim bu televvünle benim / Dil peşimân-ı güneh tevbye varmaz dehenim" (Gürer, 1993, s. 504) matla'lı gazeline yapılmıştır. 9 beyitlik gazelin tamamı tahmîs edilmiştir. Şiirin kalıbı "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"dür. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Gazel-i Hazret-i Şeyh Gâlib"dir. Şiirde insanda meydana gelen ruhî dalgalanmalar, iç çatışma olarak nitelendirilebilecek televvün hâli, hapishaneye benzetilen dünya, ruhla beden çatışması, sevgili uğrunda çekilen ıstırapın yüceltilmesi, çekilen sıkıntılardan mürşidi Mevlânâ'nın şefkatli kollarına sığınma gibi konular işlenmiştir. Şiirin metni şöyledir:

Tahmîs-i Gazel-i Hazret-i Şeyh Gâlib

*Gâh âsûde-dilim gâh pür-âşûb-ı fitenim
Gâh ye's ile melûlüm geh küfür ile şenim
Gâh peymâne-şikestim geh tevbe-i şikenim
Neye müncer ola hâlim bu televvünle benim
Dil peşimân-ı güneh tevbye varmaz dehenim*

*Bir zamân olmaz iken asla ser-i mûyî dile
Kıl kadar hâtıra gelmezdi miyân-bende bile
Dil kemer-veş dolaşıp âkıbet ol ince bele*

*Bend bend olmadayım rişte-i tûl-i emele
Kâfiristân-ı ser-i zülfü müdür ya vatanım*

*Sinede açtı yine lâle-i pür-dâğ-ı derûn
Pençe-i gamda giribân-ı dilim oldu zebûn
Zülf-i Leylâ'sına günden güne oldum Mecnûn
Nev-bahâr-ı gam-ı la'liyle gönül gülbin-i hûn
Zikr ü fikrimde pey-â-pey semenim yâ semenim*

*Salma zevrakçe-i âmâlini asla nehre
Bâd-ı sarsar gibi beyhûde sarılma dehre
Yakma pervâne çü bâl-i pür-nâr-ı kahra
Şem'-i efsürdeye fânûsdan olmaz behre
Dûş-ı câna nice bir bâr olacaktır bedenim*

*Lâne-sâz oldu yine evc-i sitiğnâda o mâh
Acabâ ermeye mi dâmenine pençe-i âh
Câme-i mâtem-i pûş etse dahı baht-ı siyâh
Çâre yok n'eyleyeyim dest-i irâdet kûtâh
Çekmeğe kâ'il idim kendi elimle resenim*

*Ser-i bi-hûşuma mest ile ne âkil-i meczûb
Reh-i aşkta müjemin her biri misl-i ça-rûb
Üşütür bâd-ı gamım sabr-ı cefâda Eyyûb
Şivenin şiveye tebdîl ederdi Ya'kûb
Görse âgûş-ı Züleyhâ'daki beytül-hazenim*

*Oldu pür-küşte-i bâzârı cihân zevk ile heb
Bülbülân gülşen-i âlemde eder şevk-i tarab
Rûh mu var yoksa sözümde acabâ ney ki sebeb
Çâr-mih-i sîtem-i kayd-ı anâsır bu aceb
Çarh-ı çarımda Mesîhâ gibi kadr-i sühanım*

*Dûd-ı âhım ne kadar olsa da sinemde ayân
Şerer-i âteş-i firkatle derûnum sûzân
Subh-ı vuslatta aceb tîre-i bahtım hayrân
Şeb-i hicrân ne belâ kevkebim eyler pinhân
Dîde-i baht-ı remed-dîde eder pîrehenim*

*Halk-ı âlem bize düşmân dahı olsaydı umûm
Hâtır-ı âciziye gelmez idi zerre gumûm
Câzib eflâke basardım kademi hemçü nücûm
Nâzımız çarha geçer derse eğer mürşid-i Rûm
Sen benimsin benim ey Gâlib-i bi-çâre benim (S. Yılmaz, 2010, ss. 133-135)*

Şeyh Gâlib'e Câzib tarafından yapılan üçüncü tahmîs aşağıdadır. Bu tahmîs Şeyh Gâlib'in "Micmer-i ûd-ı muhabbettir külâh-ı Mevlevî / Dûd-ı gülbang-i hüviyyettir külâh-ı Mevlevî" (Gürer, 1993, s. 582) matla'lı 9 beyitten oluşan gazeline yapılmıştır. Gazelin tamamı tahmîs edilmiştir. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Gazel-i Hazret-i Şeyh Gâlib"dir Şiir aruzun "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Tahmîsin son bendinde bir mısra eksiktir. Şiir boyunca Mevlevî külâhının Hak yolunun

yolcusu olan bir derviş için en anlama geldiği anlatılmıştır. Bu külâh Mevlevî kimliğinin ve zikrinin sembolü hükmündedir. Basireti, hakkı ve hakikati görmek için vasıtaadır. Vahdet ve ilâhî tecellîlerin bahçesidir. Zorluk içinde selâmet bulma noktasıdır. Kalbin huzuru, ibadet mihrabıdır. Nefse karşı verilen savaşın âleti, manevî manada himmet topudur:

Tahmîs-i Gazel-i Hazret-i Şeyh Gâlib

Taht-ı aşka tâc-ı vahdettir külâh-ı Mevlevî
Şâh-ı nâza genc-i hikmettir külâh-ı Mevlevî
Âlem-i ma'nîde rifattir külâh-ı Mevlevî
Micmer-i ûd-ı muhabbettir külâh-ı Mevlevî
Dûd-ı gülbang-i hüviyyettir külâh-ı Mevlevî

Kadr-i şânın bilmez ise gamın erbâb-ı riya
Hiç isâbet ede mi her nazra-i bâl-i Hümâ
Keşf olur mu bî-eser ol bürde-i sırr-ı safâ
Rûşenâ-yı bahş-ı çeşm-i mü-şikâfân-ı fenâ
Sürmedân-ı ehl-i dikkattir külâh-ı Mevlevî

Hubb-ı fillâh ile terki terk eden âriflere
Mâsivâ-yı âlemi bâ'id olan âriflere
Gayrı cismi terk-i sâ mânın uran âriflere
Gûşe-gîr-i hücre-i seyrân olan âriflere
Dûr-bîn-i çeşm-i ibrettir külâh-ı Mevlevî

Mest-i aşka hırka-i peşmîne sîdâr-ı l-ayb
Gülşen-i vahdet-sarây-ı âlem o bî-şekk ü reyb
Sahn-ı bustân-ı muhabbet şemmesiyle buldu zîb
Tâ ki pîrâ-yı nihâlistân-ı cem'ü'l-cem'-i gayb
Hûşe-i engür-ı vahdettir külâh-ı Mevlevî

Cânın ister ilişmek bî-ta'ab ger devlete
Fahr-ı Mevlânâ'yı giy şükret cenâb-ı izzete
Pişvâdır kible-i hâcâta sûr-ı ismete
Sübha-i seyr-i sülûk-i râhiyân-ı hazrete
Ser-nişân-ı bed' ü gâyetdir külâh-ı Mevlevî

Mekteb-i irfân-ı Mevlânâ'dan aldınsa sebak
Bir sûtûn-ı nûr-ı vahdettir cihân içre bak
Gülsitân-ı şemme-i feyz-i hakîkî mâ-sadak
Zîver-i bustân-ı envâr-ı tecelliyyât-ı Hak
Lâle-i bâğ-ı hakîkattir külâh-ı Mevlevî

Bilmeyen peşmîne pûşîden ibâret zanneder
Sâye-i emn-i emânı bî-celâdet zanneder
Kayd-ı inkârı gubâr-ı cism-i siklet zanneder
Gerçi ahvâl-i zamâne pür-meşakkat zanneder
Çâh-ı Ken'ân-ı selâmettir külâh-ı Mevlevî

Mâ-sivâ-yı âlemi hasta derûndan selb için¹
 Ka'be-i matlûb-ı maksûd u huzûra celb için
Kıblegâh-ı ma'niye her dem huzûr-ı kalb için
Nakş-ı mihrâb-ı ibâdetdir külâh-ı Mevlevî

Bir nişân-ı cân fedâ Câzib o râh-ı aşkta²
 Nûr-i seyf-i Haydarî'dir mülk-i şâh-ı aşkta
Leşker-i nefis üzre Gâlib rezmgâh-ı aşkta
Top-ı kahr-endâz-ı himmettir külâh-ı Mevlevî (S. Yılmaz, 2010, ss. 137-139)

Mevlevî şair Câzib'in son tahmîsi, Şeyh Gâlib'in "Zât-ı aşka rûh-ı mülhemdir gürûh-ı Mevlevî / Ya'ni sırr-ı devr-i Âdem'dir gürûh-ı Mevlevî" (Gürer, 1993, ss. 581-582) matla'lı 7 beyitten oluşan gazelinedir. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Gazel-i Hazret-i Şeyh Gâlib" dir. Aruzun "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" kalıbı ile yazılmıştır. Gazelin bütün beyitleri tahmîs edilmiştir. Şiirin ana konusunu Mevlevîler oluşturmaktadır. Şaire göre Mevlevîler ilâhî aşkın merkezinde yer almaktadır. Mevlevîlerin sema ederken yaptıkları dönüş hareketi olan devir hem kâinatın dönüşünü hem de ruhun Hak'tan gelip tekrar ona dönüşünü ifade etmektedir. Şair için bu dönüş Hz. Âdem'den bu zamana kadar gelen var oluş sırrıdır. Afak ve enfûs Mevlânâ'nın feyzi sayesinde can bulmuştur. Mevlevî dervişleri yaptıkları sülûk sayesinde yüksek tasavvufî mertebelere ulaşmışlardır. Sessizlik Mevlevîlik yolunun temel esaslarından. Onlar suret ve mana ilişkisinin bilincindedirler. Mevlevîlik yolunda kendini bir hiç olarak gören Gâlib için Mevlânâ dergâhının süpürgeci olmak ve diğer dervişlerle aynı havayı solumak bir şükür kaynağıdır:

Tahmîs-i Gazel-i Hazret-i Şeyh Gâlib
 Pâdişâh-ı kişver-i Cem'dir gürûh-ı Mevlevî
 Zâhirâ bir katredir yemmdir gürûh-ı Mevlevî
 Rûh-ı Kuds ü İbn-i Meryem'dir gürûh-ı Mevlevî
Zât-ı aşka rûh-ı mülhemdir gürûh-ı Mevlevî
Ya'ni sırr-ı devr-i Âdem'dir gürûh-ı Mevlevî

Yerde enfâsı Mesîhâ-yı adîm olsa bile
 Zât-ı Mevlânâ'yı ta'rife gelir mi hâl ile
 Dinle gûş-ı cân ile sana ne söyler ney hele
Zindedir âfâk u enfûs feyz-i Mevlânâ ile
Kalb-i âdem cân-ı âlemdir gürûh-ı Mevlevî

Mülk-i istiğnâda şâh-ı Cem sipehtir cümlesi
 Dîde-i ibretle bak nûr-ı nigehtir cümlesi
 Genc-i lâ-yefnâyâ mâlik pâdişâhtır cümlesi
Fakru fahra dâver-i sâhib-külehtir cümlesi
Her tarîk içre müsellimdir gürûh-ı Mevlevî

Pertev-i envâr-ı zât-ı mihr ü mâhın tâbişi
 Âlem-i kevn ü mekân devr-i semânın cünbüşü
 Nüh-felek tennûre-pûş abdâl-ı ednâ dervîşi
Âsmân-ı lâ-ta'âyyündür makâm-ı gerdişi
İsm-i a'zamla mükerremdir gürûh-ı Mevlevî

¹ Bendde bir mısra eksiktir

² Bendde bir mısra eksiktir.

Sem'-i kâlûble olunmaz mahrem-i hikmetleri
 Bî-zebân u bî-nigehtir dâr-ı ünsiyyetleri
 Kesret-i vahdet-sarây-ı aşktadır âdetleri
 Âlem-i samt içredir germiyyet-i sohbetleri
 Gûyiyâ nutk-ı mücessemidir gürûh-ı Mevlevî

Zâtlarında mündericidir hilm ü irfân u edeb
 Fehm olur bin ma'nî-i esrâr olunca beste-leb
 Nûsha-i kübrâ-yı zât-ı âlem-i lâhût hep
 Ayn-ı ma'nâdır desem sûretleri olmaz aceb
 Her kademde vâkıf-ı demdir gürûh-ı Mevlevî

Cân ile başı fedâ etmek bir iş mi râhına
 Dervîşimdir der ise ger ben gibi güm-râhına
 Câzibâ etmem tenezzül dehre mihr ü mâhına
 Hamdülillâh olmuşum çâ-rûb-keşi dergâhına
 Gâlib-i nâ-çize hem-demdir gürûh-ı Mevlevî (S. Yılmaz, 2010, ss. 140-142)

2.7. Bayburtlu Zihnî (v. 1859)

Zihnî, Bayburtlu Hacı Osman Efendi'nin oğludur. Asıl adı Mehmet Emin'dir. Şiirlerinde Zihnî mahlasını kullanmıştır. Doğum yeri olan Bayburt'ta başladığı tahsilini Trabzon ve Erzurum medreselerinde tamamladıktan sonra yirmi yaşlarında İstanbul'a gitmiştir. Bazı devlet erkânına sunduğu kasideler sayesinde Dîvân-ı Hümâyûn Kalemine kâtip olmuştur. On yıl sonra 1826'da tekrar Bayburt'a dönmüştür. 1828-1829 Rus istilâsı sırasında memleketini terk ederek Erzurum'a gitmiştir. Orada çeşitli devlet büyüklerine kâtiplikler yapmıştır. Bir süre sonra tekrar İstanbul'a dönmüştür. Çanakkale muhafızı Vasıf Paşa'ya mektupçu olmuştur. 1838'de Hacc'a gitmiştir. Geri dönüşünde tahta çıkan Abdülmecid'e bir cülûsiye takdim etmiştir. 1839 yılında tertib ettiği *Divan*'ı vesilesiyle Hocalık rütbesiyle taltif edilmiştir. Gözlüklü Reşit Paşa'nın dîvân kâtibi olarak Akkâ'ya gitmiştir. Oradan Mısır'a geçmiştir. 1846 yılında Sadrazam Sarım Paşa'nın emriyle Hopa ve Of mal müdürlüklerine tayin edilmiştir. Vasıf Paşa'nın Trabzon Valisi olması üzerine azl edilip daha sonra sırasıyla Sürmene Vakfikebir ve yeniden Ünye mal müdürlüklerine tayin olunmuştur. Bu azillerin şair üzerinde büyük etkileri olduğu bilinmektedir. Of'tan azledilmesi üzerine yazdığı Of redifli gazel bu olaydan duyduğu üzüntüyü anlatması bakımından önemlidir. Ünye'den ikinci azli sonunda istifa ederek Trabzon'a dönen Zihnî, buradan memleket özlemiyle yola çıkmıştır. Bu yolculuk sırasında Maçka ilçesine bağlı Bahçekaya köyünde bir handa vefat etmiştir. *Divan*'ı, *Sergüzeştname*'si ve *Kitâb-ı Hikâye*'si vardır (Karcı, 2019, s. 11-14).

Bayburtlu Zihnî, Şeyh Gâlib'in iki ayrı gazelini tahmîs etmiştir. Bunlardan ilki Şeyh Gâlib'in "O bâlâ-kad aceb serv-i hırâmân oldu gittikçe / Kıyâmet koptu pek âşûb-ı devrân oldu gittikçe" (Gürer, 1993, ss. 562-563) matla'lı 6 beyitten oluşan gazeline yapılmıştır. Şair bütün beyitleri tahmîs etmiştir. Şiirin kalıbı "mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün"dür. Tahmîs "Tahmîs-i Gazel-i Şeyh Gâlib" başlığını taşımaktadır. Şiirin merkezinde âşık, maşuk ve rakîp üçgeni yer almaktadır. "Oldu gittikçe" ifadelerinin sıklıkla kullanıldığı şiirde durağan bir acıdan değil tam tersine gittikçe katlanarak büyüyen bir aşk acısından bahsedilmektedir. Tenasüp ve telmih yoluyla Ferhat ve Mecnûn gibi geleneksel aşk kahramanları hatırdâ tutulmaktadır. Bu şiir ilâhî bir lütufla şairin dilinde görenleri kışkırtacak güce ulaşmıştır. Tahmîs şöyledir:

Tahmîs-i Gazel-i Şeyh Gâlib

Cemâli gün-be-gün mihr-i dırâhşân oldu gittikçe
 Görenler küfr-i zülfün ehl-i îmân oldu gittikçe
 Çemende nev-nihâli seyrine kan oldu gittikçe

*O bâlâ-kad aceb serv-i hırâmân oldu gittikçe
Kıyâmet koptu pek âşûb-ı devrân oldu gittikçe*

*Ne bu kîn ü küdüretler dilin âyîneveş sâf et
Sana hercâ'î derler bir nigâh-endâz-ı etrâf et
Yeter tîr-i nigâhın senin hârelerde itlâf et
Gel ey bigâne-meşreb semt-i cevre gitme insâf et
Fîrâkınla benim hâlim perîşân oldu gittikçe*

*Bugün yarın bize va'd-i vefâ vardır derken
Dökerse eşkimi bâri dür-i şehvârdır derken
Karîbâ âb-ı lutfu tahtiha'l-enhârdır derken
Ümîd-i katre-i cûd u kerem derkârdır derken
Varıp cûy-i sirişkim eşk-i ummân oldu gittikçe*

*O dil-cû hayli demdir kesti pâyi bizden el çekti
Tutup her câyda her cây-ı cây bizden el çekti
Ser-â-pâ terk edip semt-i Vefa'yı bizden el çekti
O meh kaldırdı dest-i merhabâyı bizden el çekti
Uyup ağıyâra âşıktan gürîzân oldu gittikçe*

*Nice yıl hîdmet etti dil bu dergâh-ı muhabbette
Nice yıl perde-i Leylâ ile şâh-ı muhabbette
Nice yıl bir lebi şîrîn için câh-ı muhabbette
Düşüp Ferhâd u Kays'ın isrine râh-ı muhabbette
Gönül güm-geşte-i kûh u beyâbân oldu gittikçe*

*Sühan bahr-ı sıdıkda dürr-i nâ-yâbdır bilmem
Ya bir sûret-i hayâl ya hayâl-i hâbdır bilmem
Ya hande-rîş-i Zihnî-i zâr ya mehtâbdır bilmem
Ya mahz-ı dâd-ı Hak yâ himmet-i ahhâbdır bilmem
Ki Gâlib sözlerin mahsûd-ı akran oldu gittikçe (Karcı, 2019, ss. 67-68)*

Bayburtlu Zihnî'nin Şeyh Gâlib'e yaptığı ikinci tahmîs, Gâlib'in "Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü / Dayanır mı şişedir bu reh-i seng-sâre düştü" (Gürer, 1993, s. 578) matla'lı gazeline yapılmıştır. Bu gazel 7 beyittir. Şair tarafından bütün beyitler tahmîs edilmiştir. Şiirin kalıbı "mütefâ'ilün fe'ülün mütefâ'ilün fe'ülün"dür. Tahmîs doğrudan bir ruhî kırılma ile başlamaktadır. Şairin derunu hırçın dalgalarla boğuşan ve sonunda karaya vurup parçalanan bir gemiye teşbih edilmiştir. Şair ezelde Hak Teâlâ tarafından kendisine takdir edilene de razı olmuştur. Hakîkî âşık dünyadan soyutlanan bir varlıktır. Mutlak bir yalnızlık onu beklemektedir. Dış dünyada mevcut olan fani mutluluklar âşığın içindeki derin hüzne çare olmamaktadır. Âşığı bekleyen derin bir hasrettir. Şiirin sonunda şair tasavvuftaki hayret makamına işaret etmektedir:

Tahmîs-i Gazel-i Şeyh Gâlib

*Meğer âh-ı âteşimden dile bir şerâre düştü
Dağılıp sühanlerim her biri bir diyâre düştü
Dediler rakîb-i bed-kâr o hevâ-yı yâre düştü
Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü
Dayanır mı şişedir bu reh-i seng-sâre düştü*

Kim elest meclisinde her ele alındı bir câm
 Kimi nîm neşve mazhar kimi mazhar-ı nûş-ı tâm
 Vatan ârzûsu kaldı dil ü cânda gitti ârâm
O zaman ki bezm-i cânda bölüşüldü kâle-i kâm
Bize hisse-i muhabbet dil-i pâre pâre düştü

Ne serinde zerre akli ne dayağı koltuğunda
 Ne pek ittikâ-i kâmil ne bayağı koltuğunda
 Ne şucâc-ı mürşid elde ne çerâğı koltuğunda
Kimi zîr-i serde desti geh ayağı koltuğunda
Düşe kalka haste-i gam der-i lutf-i yâre düştü

Yine başka hâlet erdi çemene gelince sünbül
 Yine devr-i sâgar oldu dile var beşâret-i mül
 Boşalıp dolar piyâle dile geldi câm-ı kulkul
Erişip bahara bülbül yenilendi sohbet-i gül
Yine nevbet-i tahammül dil-i bî-karara düştü

Dil ıyd-ı vaslı gözler gözü nev hilâle mâ'il
 Bu ne gözdür Allah Allah şeb u rûz cemâle mâ'il
 Ne güneşte zerresi var ne kamerde hâle mâ'il
Meh-i burc-ı ârızında gönül oldu hâle mâ'il
Bana kendi tâli'imden bu siyeh sitâre düştü

Dudağında câm-ı sahbâ içirir hayâtı her sû
 Ayağında teşne diller çağırır amân amân su
 Görücek bu iştihârı kurulup kemâne ebrû
Süzülüp o çeşm-i âhû dedi zevk-i visâle yâ hû
Bu değildi n'eyleyim bu yolum intizâre düştü

Düşen aşkına o mâhın nice yıllar etti seyrân
 Kimisi semâ'a girdi kimisi seyâhat-i cân
 Kimi geşt-i deşt-i hasret kimi Zihni-i perîşân
Reh-i Mevlevîde Gâlib bu sıfatla oldu hayrân
Kimi terk-i nâm ü şâne kimi itibare düştü (Karcı, 2019, ss. 68-69)

2.8. Zîver Paşa (v. 1861)

Ahmet Sâdık Zîver Paşa 19. yüzyılın şair vezirlerindendir. İstanbul'da Yenikapı Mevlevîhanesi civarında, Merkez Efendi Dergâhının karşısındaki evlerinde dünyaya gelmiştir. Mevlevî olan babası hicrî 1218 yılında vefat etmiştir. Bunun üzerine yetim kalan şairi Yenikapı Mevlevîhânesi post-nişini Seyyid Ali Dede manevî evlat olarak edinmiş ve başta Şeyh Gâlib olmak üzere dönemin tanınmış mevlevîleri tarafından himaye edilmiştir. Şair aynı zamanda Şeyh Gâlib'in süt oğludur. Pek çok devlet görevinde bulunmuştur. Hicaz'da Şeyhü'l-haremlîk görevini ifa ederken 14 Haziran 1861 tarihinde 69 yaşında vefat etmiştir. Vasiyeti gereği Medine'de Cennetü'l-Baki'de Hz. Osman'ın türbesinin civarına defnolunmuştur. Şairin *Divan*'ı ve *Münşeât*'ı vardır (Ay, 1999, s. 1-x).

Zîver Paşa, Şeyh Gâlib'in 4 tane şiirini tahmîs etmiştir. İlk tahmîs Gâlib'in "Hoş çalınıp nevbet-i Mollâ-yı Rûm / Oldu ayân savlet-i Mollâ-yı Rûm" (Gürer, 1993, s. 498) matla'lı 9 beyitten müteşekkil olan gazelinedir. Şiir taştîr yoluyla yapılmış bir tahmîstir. Yani zemin şiirin beyitlerinin arasına 3'er mısra eklemek suretiyle oluşturulmuştur. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Mutarraf-ı Gazel-i Gâlib Dede"dir.

Aruzun “müfte’ilün müfte’ilün fâ’ilün” kalıbıyla yazılmıştır. Şiirde pek çok yönüyle Hz. Mevlânâ anlatılmıştır:

Tahmîs-i Mutarraf-ı Gazel-i Gâlib Dede

*Hoş çalınıp nevbet-i Mollâ-yı Rûm
Zâhir olup şevket-i Mollâ-yı Rûm
Kişver alıp himmet-i Mollâ-yı Rûm
Rûm’u tutup heybet-i Mollâ-yı Rûm
Oldu ayân savlet-i Mollâ-yı Rûm*

*Kıldı semâ’-hâne-i gerdûnu pür
Her dem edip âlem-i bî-çünü pür
Etdi derûnla dahi bîrûnu pür
Eyledi sahrâ ile hâmûnû pür
Debdebe-i himmet-i Mollâ-yı Rûm*

*Etdi ihâta felek-i çenberi
Çarhına döndürdü bütün kişveri
Mahver-i âlemdir o tâk-ı deri
Kutb-ı zamân etdi nice serveri
Dâ’ire-i devlet-i Mollâ-yı Rûm*

*Verdi nidâ-yı tarab âlemlere
Bahşedip âhengini hem-demlere
Sürdü kudûm ü neyi bu demlere
Etdi nevâ-yı kerem âdemlere
Velvele-i şöhret-i Mollâ-yı Rûm*

*Kişver-i inkârı eder pâ-y-mâl
Ma’reke-i nefste eyler cidâl
Lâ-büd olur mazhar-ı ism-i celâl
Mülk-i dili eyledi dârü’l-kemâl
Leşker-i pür-heybet-i Mollâ-yı Rûm*

*Mürşid-i Hay kâşif-i esrârdır
Hâce-i gül vâkıf-ı esrârdır
Nükte-i cân ârif-i esrârdır
Kalbimize hâtif-i esrârdır
Mesnevî-i Hazret-i Mollâ-yı Rûm*

*Bendesini kimseye etmez zebûn
Şems gibi zerresi pertev-nümûn
Bülbülünü etmedi nâliş-efzûn
Eylemez ihsânını bir ferde dîn
Böylecedir âdet-i Mollâ-yı Rûm*

*Yüz süreni hâkine iksîr eder
Ma’den-i lutfun ana tebzîr eder
Tâc verip kişverine mîr eder*

Genc-i inâyetle dilin seyreder
Cevher-i hâssiyyet-i Mollâ-yı Rûm

Ehl-i dile sıdk ile mahdûm olur
Dehrde iclâl ile ma'lûm olur
Hâme-i tekrîm ile mersûm olur
Zîver anın kulluğuna mûm olur
Gâlib eden hidmet-i Mollâ-yı Rûm (Ay, 1999, ss. 653-654)

Zîver Paşa'nın ikinci tahmîsi, Gâlib'in "Micmer-i ûd-ı muhabbetdir külâh-ı Mevlevî / Dûd-ı gül-bang-i hüviyyetdir külâh-ı Mevlevî" (Gürer, 1993, s. 582) matla'lı 9 beyitlik gazeline yapılmıştır. Gazelin tamamı tahmîs edilmiştir. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Gazel-i Gâlib Dede"dir. Aruzun "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" kalıbı ile yazılmıştır. Şiirin tamamında Mevlevî külâhının bir derviş için ne anlama geldiği anlatılmıştır. Bu külâh Mevlevî kimliğini sembolize etmektedir. Hakkı müşahede edebilme ve selâmeti bulma vasıtasıdır. Dervişe kalp huzuru verir. Nefisle yapılan mücadelenin âletidir:

Tahmîs-i Gazel-i Gâlib Dede

Meş'al-i râh-ı velâyetdir külâh-ı Mevlevî
Şu'le-i Tûr-ı hakikatdir külâh-ı Mevlevî
Şem'-i bezm-ârâ-yı vahdetdir külâh-ı Mevlevî
Micmer-i ûd-ı muhabbetdir külâh-ı Mevlevî
Dûd-ı gül-bang-i hüviyyetdir külâh-ı Mevlevî

İktihâl-i nûr eder ayn-ı kulûba evliyâ
Ehl-i ibret gördüler anda havâss-ı tûtiyâ
İllet-i ebsâra vermişdir devâ-yı incilâ
Rûşenâyî-bahş-ı çeşm-i mû-şikâfân-ı fenâ
Sürmedân-ı ehl-i dikkatdir külâh-ı Mevlevî

Gerdiş-i çarha nigâh-efşân olan âriflere
Nâzır-ı nüzhetteh-i devrân olan âriflere
Cây-sâz-ı mersad-ı im'ân olan âriflere
Kûşe-gîr-i hücre-i seyrân olan âriflere
Dûr-bîn-i çeşm-i ibretdir külâh-ı Mevlevî

Perveriş-ârâ-yı nahlistân-ı cem'ü'l-cem'-i gayb
Bûsitân-ı berg ü bâr-efşân-ı cem'ü'l-cem'-i gayb
Mîve-bahşâ-yı rez-i bâğân-ı cem'ü'l-cem'-i gayb
Tâk-pîrâ-yı nihâlistân-ı cem'ü'l-cem'-i gayb
Hûşe-i engûr-ı vahdetdir külâh-ı Mevlevî

Cevher-i farkı çekip ser-rişte-i cem'iyyete
Kesretin a'dâdını koymuş nizâm-ı vahdete
Nâzım-ı silk-i velâyet olan ehl-i hâlete
Sübha-i seyr-i sülûk-i râhiyân-ı hazrete
Ser-nişân-ı bed' ü gâyetdir külâh-ı Mevlevî

Lâlezâr-ı aşkda her şeb çerâğ olsa ehakk
Pertev-i cûduna tâc-ı sünbül oldu müstehakk
Rûşenîden Gülşenî'ye verdi feyz-i mâ-sebakk

*Zîver-i büstân-ı envâr-ı tecelliyyât-ı Hak
Lâle-i bâğ-ı hakîkatdır külâh-ı Mevlevî*

Yûsuf-ı irfâna Mısır-ı kalbimi mesken eder
Aşk ile Ya'kûb-ı cânın dîdesin rûşen eder
Kürk-i nefsenden halâss olmaklığa me'men eder
Gerçi ihvân-ı zamâne pür-meşakkat zanneder
Çâh-ı Ken'ân-ı selâmetdir külâh-ı Mevlevî

Ka'betü'l-uşşâkda sâhib-i sudûr-ı kalb için
Ol salât-ı dâ'imîde kesb-i nûr-ı kalb için
Tâ'ifân-ı beyt-i âlâma sürûr-ı kalb için
Kıblegâh-ı ma'nîye her de huzûr-ı kalb için
Nakş-ı mihrâb-ı ibâdetdir külâh-ı Mevlevî

Gâlib olmaklık zuhûr eyler nigâh-ı aşkda
Şâh-ı dil-i Mansûr oldu rezmgâh-ı aşkda
Kıl cihâd-ı ekberi Zîver penâh-ı aşkda
Leşker-i nefis üzre Gâlib harbgâh-ı aşkda
Top-ı kahr-endâz-ı heybetdir külâh-ı Mevlevî (Ay, 1999, ss. 655-656)

Zîver Paşa'nın üçüncü tahmîsi, Gâlib'in "Zât-ı aşka rûh-ı mülhemdir gürûh-ı Mevlevî / Ya'ni sırr-ı devr-i Âdem'dir gürûh-ı Mevlevî" (Gürer, 1993, ss. 581-582) matla'lı 7 beyitlik gazeline yapılmıştır. Gazelin tamamı tahmîs edilmiştir. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Gazel-i Gâlib Dede"dir. Aruzun "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" kalıbı ile yazılmıştır. Şiirin tamamında Mevlevîler bahis konusu edilmiştir:

Tahmîs-i Gazel-i Gâlib Dede

Merkez-i pür-kâr-ı âlemdir gürûh-ı Mevlevî
Kutb-ı vefk-i ism-i a'zamdır gürûh-ı Mevlevî
Nükte-i kavsine mahremdir gürûh-ı Mevlevî
Zât-ı aşka rûh-ı mülhemdir gürûh-ı Mevlevî
Ya'ni sırr-ı devr-i Âdem'dir gürûh-ı Mevlevî

Ol şehin devrânı âyîn-i semâ'-ârâ ile
Çarha salmış velvele-bang-i kudûm ü nây ile
Mazhar-ı ism-i Muhammed lafz ile ma'nâ ile
Zindedir âfâk u enfûs feyz-i Mevlânâ ile
Kalb-i âdem cân-ı âlemdir gürûh-ı Mevlevî

Sanki doğmuş Leyle-i Kadr içre mehdîr cümlesi
Rûy-ı aşkı görmeğe nûr-ı nigehtir cümlesi
Himmat almış mülk-i istiğnâda şehdir cümlesi
Fakr u fahre dâver-i sâhib-külehtir cümlesi
Her tarîk içre müsellemdir gürûh-ı Mevlevî

Dâ'iren mâder-i âlem hükm-i tâm-ı gerdişi
Yoluna döndürmedir çarhı merâm-ı gerdişi
Râz-ı aşka dâ'ir oldukca peyâm-ı gerdişi
Âsumân-ı lâ-ta'ayyündür makâm-ı gerdişi
İsm-i a'zamla mükerremdir gürûh-ı Mevlevî

Bahs-i Şems-i aşkdır işrâkî-i hikmetleri
 Olmuş envâr-ı kerâmâta rasad hey'etleri
 Muktebesdir şu'le-i esrârdan sîretleri
Âlem-i samt içredir germiyyet-i sohbetleri
Gûyiyâ nutk-ı mücessemidir gürûh-ı Mevlevî

Kâşif-i sırr-ı müsemma oldular esmâda hep
 Kesret içre vahdeti tahsile bulmuşlar sebeb
 Feyz-i irfân ile kılmış terbiyet anları Rab
Ayn-ı ma'nâdır desem sûretleri olmaz aceb
Her kademde vâkıf-ı demdir gürûh-ı Mevlevî

Âşıkım ben anların rûy-ı dil-i âgâhına
 Eylemezler ser-fürû dehrin vezîr ü şâhına
 Sâlikim Zîver ol ashâb-ı sülûkun râhına
Hamdülillâh olmuşum câ-rûb-keş dergâhına
Gâlib-i nâ-çize hem-demdir gürûh-ı Mevlevî (Ay, 1999, ss. 657-658)

Zîver Paşa'nın son tahmîsi, Şeyh Gâlib'in "Bağlanıp zülfünde bozdum ahdi de peymânı da / Çeşmini gördüm unuttum derdi de dermânı da" (Gürer, 1993, s. 552) matla'lı 6 beyitten oluşan gazelinedir. Gazelin tamamı tahmîs edilmiştir. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Gazel-i Gâlib Dede"dir. Aruzun "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" kalıbı ile yazılmıştır. Tahmîste akla karşı aşkın üstünlüğü, kınayanın kınamasına aldırış etmemeye dayalı melâmet anlayışı, dünya bağlarını terk etme, rind ve zahid çatışması, aşk yolunda belâ ve çileye aşına olma gibi konular işlenmiştir:

Tahmîs-i Gazel-i Gâlib Dede

Şu'le-i hüsnün görüp yakdım dili de cânı da
 Hep cünûn-ı aşka verdim aklı da iz'ânı da
 Bilmez oldum hayretimden vaslı da hicrânı da
Bağlanıp zülfünde bozdum ahdi de peymânı da
Çeşmini gördüm unuttum derdi de dermânı da

Ol siyeh mest-i melâmet kim humâr-ı aşkdan
 Ol harâb-ı bezm-i hasret kim humâr-ı aşkdan
 Cür'a-nûş-ı câm-ı vuslat kim humâr-ı aşkdan
Ey hoş ol rind-i muhabbet kim humâr-ı aşkdan
Bir kadeh meyle değişmiş küfrü de îmânı da

Hâzır olsun dâ'imâ pîr-i mugânın himmeti
 Neş'e-i feyzinde buldum dürlü zevk-i işreti
 Çıkdı hâtırda bütün ilm ü hüner keyfiyeti
Bende-i pîr-i harâbâtım ki yokdur sıkleti
Zâhid-i zerrâkin olsun ilmi de irfânı da

Fikr-i rûy u zülfüdür âlemde subh u şâm-ı dil
 Dâğ-ı sînemde hezârân lâle-i gülfâm-ı dil
 Murg-ı aşka âşiyân-sâz-ı safâdır dâm-ı dil
Merd-i bî-kayda belâ-keşlikdedir ârâm-ı dil
Yoksa çokdan terk ederdim cânı da cânânı da
 Ebr-i kâkül içre mihr-i rûyu etse ihtifâ

Pertevinden kesb-i nûr eyler yine hep âşinâ
 Şem'den pervâneyi kim gördü olduğun cüdâ
 Âteş-i cân-sûz-ı dil fikr-i dehân-ı dil-rübâ
 Âşıkın ma'lûmudur peydâsı da pinhânı da

Mesken-i Zîver semender-hânelerdir çâre ne
 Hem-dem ü yâri bütün pervânelerdir çâre ne
 Âşıkâna âşinâ divânelerdir çâre ne
 Çünkü derd ehline hep bîgânelerdir çâre ne
 Sen dahi yâr etme Gâlib sabrı da sâ mânî da (Ay, 1999, ss. 667-668)

2.9. Bosnalı Mehmed Fâzıl (v. 1882)

Mehmed Fâzıl Paşa 19. yüzyıl devlet adamı ve şairlerindendir. 1799'da doğmuş, 12 Aralık 1882'de vefat etmiştir. Pek çok memuriyette bulunmuştur. 1844-1845'te Galata Mevlevîhânesi şeyhi Kudretullah Dede Efendi'ye intisap etmiştir. Mevlevî'dir. Mehmed Fâzıl Paşa'nın hacimli bir *Divan*'ı, *Şerh-i Hakâyık-ı Ezkâr-ı Mevlânâ* isimli 458 sayfalık bir eseri ile Ziya Paşa'nın ona yönelttiği suçlamalara cevap mahiyetinde yazdığı *Reddiye ve Tekzîbiyye* isimli 35 beyitlik bir hiciv manzumesi bulunmaktadır (Duman, 2005, s. v).

Bosnalı Mehmed Fâzıl'ın tahmîsi, Gâlib'in "Gelirsen gelme bezme zâhidâ bir âfet-i cânsız / Bilirsin girmek olmaz bâb-ı hulda çünkü î mânîsîz" (Gürer, 1993, s. 430) matla'lı 5 beyitten oluşan gazeline yapılmıştır. Gazelin tamamı tahmîs edilmiştir. Şiir aruzun "mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Tahmîsin başlığı "Tahmîs-i Gazel-i Cenâb-ı Şeyh Gâlib-i Mevlevî Kuddise Sırrahû"dur. Şiirin konusu hakikî aşk ve teslimiyettir. Aşk sadece beşerî bir duygu değil aynı zamanda insanı dünyadan soyutlayan ve tasavvuf yolunda insanı olgunlaştıran bir mahiyet arz etmektedir. Şekilci dindarlığa karşı bir tepki olarak ifade edilen rind ve zahid arasındaki çekişme bu şiirde de karşımıza çıkmaktadır. Tasavvufî hayattaki dünyadan soyutlanma manasına gelen tecerrüd vurgulanmaktadır. Aşkın herhangi bir bürhana ihtiyacı yoktur. Şair acziyetini ve hayranlığını ifade ederek şiirini nihayete erdirmiştir:

Tahmîs-i Gazel-i Cenâb-ı Şeyh Gâlib-i Mevlevî Kuddise Sırrahû

Hezârın olmaz ârâmı gülistânsız çerâğânsız
 Ne mümkün kumru durmak bâğda serv-i hırâmânsız
 Vezân üzre hevâ-keştî karâr eyler mi limânsız
 Gelirsen gelme bezme zâhidâ bir âfet-i cânsız
 Bilirsin girmek olmaz bâb-ı hulda çünkü î mânîsîz

Kulağı dinç olurdu hâlet-i düşvârdan bilse
 Ebed olmazdı pür-sûz u elem ağyârdan bilse
 Ba'îd olmazdı bir dem intizâr-ı yârdan bilse
 Cüdâ düşmez idi hiç sohbet-i dildârdan bilse
 Eden teklîf-i cünbüş jâleye mihr-i dırahşânsız

Ser-â-pâ bu usûlû hep bilir erbâbı bî-noksân
 Çalış olmaklığa ashâb-ı feyzin bezmine şâyân
 Fürûğ u ferle ehl-i dânişin ol kesbine pûyân
 Tecerrüdse murâdın kûy-ı cânânda fedâ kıl cân
 Çıkılmaz câme-i ihrâmdan sa'y etme kurbânsız

Yolunda hâksâr olmak kemâl ü şân ü şöhetdir
 Sebât-ı kesb-i nâm-ı nîk âlem içre rif'atdır

Dil-i ehl-i vefâda sıdk ile ihlâs müsbetdir
Sana arz-ı mahabbet sevdiğim ayn-ı mahabbetdir
Sühan-sâz-ı cünûnun dinlenir da'vâsı bürhânsız

Mahabbet sırrına vâkıf değildir zâhid-i câhil
Kalırdı öyle ebkem olmasaydı Mevlevî Fâzıl
Eğer bu nazma himmet etmeseydi mürşid-i kâmil
Erişmek pertev-i âli-cenâbın gerdine müşkil
Gönül bi-tâb Gâlib hem kümeit-i hâme dermânsız (Duman, 2005, ss. 505-506)

2.10. Senîh-i Mevlevî (v. 1900)

Süleyman Senîh Efendi 1822 yılında Bursa'da doğmuştur. 1837'de İstanbul'a gitmiştir. Tahsil hayatına devam ederken bir yandan da çalışmıştır. Mekteb-i Adliye'den mezun olduktan sonra Mektubi Kalemi'ne girmiştir. Osmanlı bürokrasisinin pek çok kademesinde ciddi görevler üstlenmiştir. 1900 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. Mevlevî dergâhına tüm hayatı boyunca devam etmiş bir şahsiyettir. 1859 yılında Takvimhane-i Âmire Matbaası'nda basılmış mürettep bir *Divan*'ı, *Mersiye-i Şerif* ve *Vâkıa'-i Kerbelâ Mukaddimesi* adlı iki küçük manzum eseri vardır (Okuy, 2005, s. 4).

Senîh-i Mevlevî, Şeyh Gâlib'in bir gazelinde geçen "*Cânân mısın belâ mısın âşûb-ı cân mısın*" (Gürer, 1993, s. 484) mısra'ını tazmîn yoluyla tahmîs etmiştir. Tahmîs 5 beyittir. Aruzun "mef'ülü fâ'ilâtü mef'ülü fâ'ilün" kalıbı ile yazılmıştır. Tahmîsin başlığı "Tazmîn-i Mısra'-ı Cenâb-ı Gâlib Dede Efendi Kuddise Sırrahu"dur. Tahmîste tamamen klâsik şiir geleneklerine bağlı olarak aşk, âşık ve maşuk ele alınmıştır. Sevgili bir yandan canan öte yandan da can yakan bir belâ hüviyetindedir. Sevgilinin gözleri sıradan birer organ değildir. Onlar âşığı öldüren bir mahiyet arz etmektedir. Sevgiliye ait pek çok güzellik unsuru şiirde ifade edilmiştir. O, ahir zamanın fitnesidir. Bütün bir âlem onun saçlarının tuzağına düşmüştür. Âşık çaresizdir. Aşk acısı içindedir. Şiirin metni şöyledir:

Tazmîn-i Mısra'-ı Cenâb-ı Gâlib Dede Efendi Kuddise Sırrahu

Şûh-ı cihân mı şâh-ı melâhat-nişân mısın
Tig-ı nighle kâtil-i üftâdegân mısın
Çeşm-i siyehle fitne-i âhir zamân mısın
Bilmem nesin sen âfet-i cân u cihân mısın
Cânân mısın belâ mısın âşûb-ı cân mısın

Âlem esir-i dâm-ı ser-i zülf-i pür-hamın
Dünyâ belâ-yı aşkın ile zâr u pür-gamın
Cânlar helâk eder o nigâh-ı dem-â-demin
Söyle nesin sen olmadık âlemde mahremin
Cânân mısın belâ mısın âşûb-ı cân mısın

Esbâb-ı hüsn mecma'ıdır vech-i rûşenin
Gamzen mahall ü merkezidir nâz u şîvenin
Yağmâya verdi akl u dili çeşm-i pür-fenin
Artık nigâh-ı pür-fiteninden amân senin
Cânân mısın belâ mısın âşûb-ı cân mısın

Cânân isen eğer ne bu cân alıcı edâ
Yâhud belâ isen ne için bizden ibtilâ
Âşûb-ı cân isen n'ola bu la'l-i cân-fezâ
Bildir ne ise doğrusu ey şûh-ı meh-likâ
Cânân mısın belâ mısın âşûb-ı cân mısın

İzhâr-ı nâr-ı aşk-ı dili ihtirâz ile
 Yandı Senîh-i zâr bu sûz u güdâz ile
 Geldi su'âl için sana yüz bin niyâz ile
 Böyle kırışme işve sitiğnâ vü nâz ile
Cânân mısın belâ mısın âşûb-ı cân mısın (Okuyay, 2005, ss. 78-79)

2.11. Nûrî (v. 19. yy.)

19. yüzyıl şairlerinden Nûrî'nin hayatı hakkında bilgi edinebileceğimiz bir kaynak bulunmamaktadır. Hayatı hakkındaki malumat şairin *Divan*'ı vasıtasıyla öğrenilebilmektedir. Şairin nerede doğduğu bilinmemektedir. Şiirlerinden 1847'de genç olduğu anlaşılmaktadır. Doğum tarihinin 1820'ler olduğu tahmin edilmektedir. Ne zaman vefat ettiği bilinmemektedir. Sebk-i Hindî akımının bu asırdaki temsilcilerindendir. *Divan*'ı vardır (A. Yılmaz, 2010, ss. 1-8).

19. yüzyıl şairlerinden Nûrî, Şeyh Gâlib'in 2 şiirini tahmîs etmiştir. İlki aşağıda yer alan tahmîstir. Bu tahmîs, Şeyh Gâlib'in "Pervîn-i şeb-i zülfün olan ahter-i elmâs / Eyle ufuk-ı ârızını hâver-i elmâs" (Gürer, 1993, ss. 437-438) matla'lı 14 beyitten oluşan gazelinin 12 beytine yapılmıştır. Aruzun "mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün" kalıbıyla yazılmıştır. Şiirin ana konusu maşukun erişilmez, keskin, can yakan; ama göz alıcı güzelliğidir. Şiirdeki elmas maddî kıymeti olan bir mücevher olarak değil, sertliği, ışığı kırma gücü, keskinliği ve tasavvufî bakımdan dönüşümü simgeleyen çok katmanlı bir sembol olarak kullanılmıştır: Şiirin tamamı şöyledir:

Ey dâ'ire-i hüsne güher-güster-i elmâs
 Rûyundaki âvîze-i tâb-âver-i elmâs
 Olmuş felek-i hüsnün için Ülker-i elmâs
Pervîn-i şeb-i zülfün olan ahter-i elmâs
Eyle ufuk-ı ârızını hâver-i elmâs

Nisân olur ehl-i basarın hûn-ı sirişki
 Ummân olur ehl-i kederin hûn-ı sirişki
 Vîrân olur ehl-i hünerin hûn-ı sirişki
Bârân olur ehl-i nazarın hûn-ı sirişki
Berk ursa meyânında ne dem hançer-i elmâs

Bir hûnî-i çâlâk imiş ol gonca-dehen âh
 İnsâf vire tâ dil-i sengînine Allâh
 Şekker didiği rîze-i billûr imiş eyvâh
Pür-zehr kılıp hande-i zîr-i lebin ol mâh
Verdi dil-i sad-pâreye gül-şekker-i elmâs

Mümkün mü ola mihr-i ser-i şöhrete efser
 Bilmem a beğim ne bu nümâyîş ne bu zîver
 Erbâb-ı suver ehl-i dile sanma ki benzer
Bî-ma'nî vü bî-hâssadır yâr lebin ekser
Kim gördü ki var hâtem-i nâm-âver-i elmâs

Bî-çâre Haydar-ı nigh hûkemâ kand-ı nebâtı
 Zulmetde bulur Hızır dahi mâ'-i hayâtı
 Efzûn eder haber-i siyeh kadr-i ruvâtı
Kem-mâyelerin cevri açar cevher-i zâtı
Üsrüble tırâşide olur peyker-i elmâs

Mey-hânede ne sübha ne seccâde gerekdir
 Ney mey gibi şeyler fakat âmâde gerekdir
 Mutrib de gerek sâkî-i sahbâ da gerekdir
 Revnak veremez bezme arak bâde gerekdir
 Hurşîd iledir cilve-i nûr u fer-i elmâs

Bu dağdağa-i mansıb u nakdîne-i vâfir
 Ehl-i hünere olsa da bir olmasa da bir
 Vîrân mahallerde olur genc-i cevâhir
 Zer-dûz bisât istemez erbâb-ı mekâdir
 Bir sîm-nigîndân yetişir pister-i elmâs

Bir kâfir için kendimi bir haylice yordum
 Bir iş görüp âhir anı da halka duyurdum
 Aldım elime bir iki taş yoluna durdum
 Ağyâr-ı segi seng-i reh-i yârla urdum
 Çâsâr-ı Frenk oldu giyip efser-i elmâs

Düşmüş yola mestâne o hurşîd-i cihân-sûz
 Girmiş yine de devrâne o hurşîd-i cihân-sûz
 Mâ'ildir iki yana o hurşîd-i cihân-sûz
 Çıkmış yine meydâna o hurşîd-i cihân-sûz
 Bâlâ-yı belâ-hîzin edip mahşer-i elmâs

Düşdükce arak arz-ı dil-dâre sanırsın
 Nîsân yağar arsa-i gülzâre sanırsın
 Her katresini bir dürr-i şehvâre sanırsın
 Hoy-kerde-ruh oldukca o meh-pâre sanırsın
 Gül-bergine şebnem ola âb-ı ter-i elmâs

Nûrî o gülistâna gönül oldu râgıb
 Her mısra'ı ûd ağacı dense münâsib
 Nokta değil anber saçılır çâr-cevânib
 Pür-bûy-ı ma'ânî mi devâtım gibi Gâlib
 Ser bezm-i selâtine gelen micmer-i elmâs

Versin heves-i şöhreti vaktimi bâde
 Sürsün yüzünü gerd ü gubâre pes bâde
 Elbette çün âyîne olur jengi güşâde
 Dursun nazar-ı terbiyyet-i şems-i Hudâ'da
 Vaktiyle olur seng-i siyeh gevher-i elmâs (A. Yılmaz, 2010, ss. 89-95)

Nûrî'nin yazdığı ikinci tahmîs, Şeyh Gâlib'in "Bulsa jengâr-ı hat-ı yâr ile cevher hançer / Tîg-i ebrûya sitemkârlık eyler hançer" matla'lı (Gürer, 1993, ss. 412-413) 9 beyitlik gazelinin bütün beyitlerine yapılmıştır. Şiir aruzun "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" kalıbı ile yazılmıştır. Tahmîsin başlığı "Diğer Tahmîs-i Gazel-i Hazret-i Gâlib"dir. Tahmîsin bütünü hançer metaforu üzerinde şekillenen sembolik bir anlatımla doludur. Şiirin ilk kısmında hançer taşa bilenen, paslanan somut bir obje olarak karşımıza çıkmaktadır. İlerleyen beyitlerde âşığın yaşadığı drama şahitlik eden, hatta dayanamayarak onun hâline ağlayan bir hançer görünmektedir. Bir sırdaş hâlini alır. Şiirde hakikî aşk kendini yani maddî varlığını feda etme şeklinde tezahür etmektedir. Hakikî âşıklar sevgili uğruna dünyadaki her şeyden vazgeçerler.

Âşığı öldüren, kalbine saplanan bir hançer değildir. Âşığı mahveden sevgilinin âşığa olan ilgisizliği yani tegâfûlüdür. Sevgili cellat gibi bakan gözlerinden emir vermeseydi hançer kendi kendine hiçbir şey yapmayacaktı. Onu buna mecbur eden sevgilidir. Yokluk dünyası manasına gelen adem iklimi aşkın nihaî durağı mesabesindedir. Şair kendi berceste mısralarını hançeri besleyen bir kaynak olarak görmektedir. Bu tahmîs şöyledir:

Dîğەر Tahmîs-i Gazel-i Hazret-i Gâlib

Sürünüp taşlara eşkimle berâber hançer
Eritip yağını mânende-i neşter hançer
Olsa ger hem-ser-i sekîne-i berber hançer
Bulsa jengâr-ı hat-ı yâr ile cevher hançer
Tîg-i ebrûya sitemkârlık eyler hançer

Âlemi bir kula satmaz mı muhabbetkârân
Kişver-i vasla cân etmez mi muhabbetkârân
Geceyi gündüze katmaz mı muhabbetkârân
Yorulup kan dere batmaz mı muhabbetkârân
Adem iklimine bir ânda yollar hançer

Ebruvânın çatarak çıkmış idi çün ol mâh
Bilmezem cünbüş-i ebrûsuna mı etdi nigâh
Cân sipâr anın ahvâline olmuş âgâh
Hûn-feşân sitem ü nâz değildir billâh
Küşte-i aşk olanın hâline ağlar hançer

Düşdüler bir yola ammâ yoğ idi tâb u tüvân
Giryeden fark edemezler idi pes ü pîş ü yan
Tutdu sahrâları ucdan uca zehr-âbe vü kan
Reh-neverdân-ı gamın göstere sin ahvâli yaman
Çeşm âhû-yı füsûn pençe-i ejder hançer

Sanma ey dil ki her ehl-i suhan anlar dilini
Adem iklimine geşt eyleyen anlar dilini
Melekü'l-mevt ile ülfet eden anlar dilini
Eceliyle var ise söyleşen anlar dilini
Tercümân olmuş ana gamze ne söyler hançer

Sa'y-ı çeşm etme der âsâyîşinin şükrün edâ
Kurudu cân u dilin dili dudağı ammâ
Sırların etmediler seyredip anı ifşâ
Teşnelikten açıcak zahm-ı dehân-ı şekvâ
Verdi harcını hemân suya berâber hançer

Bend eden dilleri zincîr-i tegâfûldür hep
İşleyen sînelere tîr-i tegâfûldür hep
Akıtan kanları te'sîr-i tegâfûldür hep
Öldüren âşıkı şimşîr-i tegâfûldür hep
Yoksa cellâd-ı nîgeh olmasa n'eyler hançer

Yoğ iken hâne-i fikretde rakîb-i kâfir
 Gönül ol dilbere o kalbe olurken nâzır
 Dest-i endîşeyi gerdenine atsa vâkır
Alsa âgûş-ı hayâline miyânın şâ'ir
Ma'ni-i mısra'-ı ber-cestesi besler hançer

Nûriyâ bak dem-i dâmân-ı gül-i handâna
 Bûlbûlün dîdesi mâ'ildir anınçün kana
 Havfım oldur ki çıka reh-güzer-i yârâna
Bir zemîn oldu bu Gâlib ki hasedkârâna
Sûsen ü lâle-i gülzârı ser-â-ser hançer (A. Yılmaz, 2010, ss. 95-98)

3. 20. Yüzyılda Yapılan Tahmîsler

20. yüzyılda tespit edebildiğimiz kadarıyla Şeyh Gâlib'in şiirlerine 6 şair tarafından tahmîs yazılmıştır. Bu şairler Bursalı Murad Emrî, Tâhirü'l-Mevlevî, Midhat Bahari Beytur, Abdülbaki Gölpınarlı, Midhat Sertoğlu ve Seyfettin Başcılar'dır.

3.1. Bursalı Murad Emrî (v. 1916)

Bursalı bir gazeteci ve divan şairi olarak bilinen Murâd Emrî 1850 yılında Tırhala'da doğmuştur. 1878 Berlin Antlaşması gereğince Teselya ile birlikte Tırhala'nın Yunanistan'a bırakılmasından sonra ailesiyle birlikte göçmen olmuş, 1882'de Bursa'ya yerleşmiştir. Henüz 4 yaşında iken babası vefat etmiştir. Akrabaları tarafından kısa bir süre okula gönderilmiştir. Daha sonra okuldan alınmıştır. Sanata yönelerek saraçlık öğrenmiştir (Akkılıç, 2002; akt. Öztahtalı, 2017, ss. 25-26). 31 Aralık 1916 tarihinde 73 yaşında iken vefat etmiştir. Emir Sultan Camii etrafındaki mezarlığa defnedilmiştir (Öztahtalı, 2017, ss. 36-37).

Emrî Efendi'nin *Divan*'ı dışında, *Tahmîs-i Terkîb-i Bend-i Ziyâ Paşa, İhyâ-yı Âsâr-ı Eslâf* (Tahmîslerim), *Mudhikât-ı Dehr, Hatırat ve Alacalı Defter, Bursa Kaplıcaları* isimli eserleri vardır. Tespit edilebildiği kadarıyla klâsik şiirimizde sadece tahmîslerden oluşan müstakil tek kitap Murad Emrî Efendi'nin "Tahmîslerim" yahut "İhyâ-yı Âsâr-ı Eslâf" adıyla yayımladığı eserdir. Bu eserde 1 terkîb-i bend, 1 mersiye, 1 nutuk, 136 gazel olmak üzere toplam 139 tahmîs yer almaktadır. Bu bilgiler ışığında divan edebiyatının en çok tahmîs yazan şairi olarak Murad Emrî Efendi olarak gösterilebilir (Öztahtalı, 2017, ss. 62-63).

Bursalı Murad Emrî, Şeyh Gâlib'in "Bağlanıp zülfünde bozdum ahdi de peymânı da / Hüsnünü gördüm unuttum derdi de dermânı da" (Gürer, 1993, s. 552) matla'ı ile başlayan 6 beyitlik gazelinin 5 beytini tahmîs etmiştir. "Tahmîs-i Gazel-i Gâlib Dede" başlıklı tahmîs aruzun "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Şiirde aşkın insan ruhu üzerindeki mutlak hâkimiyeti, dünya ve nimetlerinden soyutlanmayla birlikte rind-zahid çekişmesi etrafında şekillenmektedir. Buradaki aşk sadece beşerî bir duygu olmanın ötesinde tasavvufî izler de taşımaktadır. Şair sevgilinin vechini yani yüzünü görünce kendisinde bulunan akıl mekanizmasının bilinçli bir şekilde bozulduğundan dem vurmaktadır. Akıl gidince dünyevî tüm zıtlıklar da elbette manasını yitirmektedir. Şairin bahsettiği aşk insanı toplumsal hayatın bağlarından koparmaktadır. Şekilci bir dindarlık anlayışının temsilcisi olan zahidle rindin çekişmesi bu şiirde de karşımıza çıkmaktadır. Âşık için sevgiliye mutlak bir teslimiyet esastır. Sevgili sultan, âşık ise onun kulu hükmündedir. Şem' ve pervane söz konusu edilerek şiir nihayete erdirilmiştir:

Tahmîs-i Gazel-i Gâlib Dede

Vechini gördüm de bozdum akli da iz'ânı da
 Görmezem bir hâldeyim ben dostu da düşmânı da
 Anlamam bilmem nedir ben vashı da hicrânı da
Bağlanıp zülfünde bozdum ahdi de peymânı da
Hüsnünü gördüm unuttum derdi de dermânı da

Bilmedim kangı tabîb fark edecek bu illeti
 Bilmezem kimdir tahammül edecek bu mihneti
 Öyle bir meftûn-ı aşkım görmezem cem'iyeti
Bende-i pîr-i harâbâtım ki yokdur sıkleti
Zâhid-i zerrâkin olsun ilmi de irfânı da

Kimse olmaz gayrı senden hem-demim hem âşinâ
 Her sözün bir emr ü fermândır benimçün ey şehâ
 Zannedersem sende aşkım bulmadadır intihâ
Âteş-i cân-sûz-ı dil fikr-i dehân-ı dil-rübâ
Âşıkın ma'lûmudur peydâsı da pinhâmı da

Öyle bir düşdü kapıldı bâde-i gülfâma dil
 Yok buna çâre ne çâre düşdü gör bir dâma dil
 Öyle bir yanmış tutuşmuş bak o hoş-endâma dil
Merd-i bî-kayda belâ-keşlikdedir ârâm-ı dil
Yoksa çokdan terk ederdim cânı da cânâmı da

Hep o yanan şem' aşkına pervânelerdir çâre ne
 Hem-demim hem-mahremim dîvânelerdir çâre ne
 Emrî bûmveş meskenim vîrânelerdir çâre ne
Çünkü dert ehline hep bigânelerdir çâre ne
Sen dahı yâd etme Gâlib seyri de seyrânı da (Öztahtalı, 2017, ss. 256-257)

3.2. Tâhirü'l-Mevlevî (v. 1951)

Tâhirü'l-Mevlevî, M. 13 Eylül 1877 tarihinde İstanbul Taşkasap'ta (Fındıkzâde) dünyaya gelmiştir. Asıl ismi Mehmed Tâhir'dir. 21 Haziran 1951 tarihinde vefat etmiştir. Vasiyeti üzerine cenazesi Yenikapı Mevlevîhânesi'nde medfun olan annesi Emine Emsal Hanım'ın yanına defnedilmiştir. Tâhirü'l-Mevlevî çelebi kişiliğinin yanı sıra hicivleri ve kalem mücadeleleriyle de tanınmıştır. Hürriyetçi bir karaktere sahiptir. İstanbul'un bir sanat ve edebiyat muhiti olan Yenikapı Mevlevîhânesi'nden feyiz almış, ilim ve irfan havası içinde bir ömür sürmüştür (Kahraman, 2010, ss. 407-408). 16 yaşında şiir söylemeye başlayan şairin, hayatının değişik devrelerine ait şiirlerini içeren üç divanı vardır. Onun ilk şiirleri, divan şiirinin revaçta olmadığı bir dönemde, divan edebiyatı geleneğine uygun olarak söylediği şiirlerdir. Bu şiirler, *Dîvânçe-i Tâhir* adıyla basılmıştır. Bundan sonraki şiirleri de *Dîvân-ı Tâhirü'l-Mevlevî* ve *Tâhir Olgun'un İkinci Divanı* adlarını taşımaktadır. 445 beyitten oluşan Farsça şiirleri de *Dîvânçe-i Fârsî* adıyla bir araya toplanmış ve şairin kendisi tarafından Türkçeye çevrilmiştir (Olgun, 2007). Tâhirü'l-Mevlevî'nin, 1128 manzume ve yaklaşık olarak 10000 beyitten oluşan Türkçe şiirleri Mehmet Atalay tarafından neşredilmiştir (Tâhirü'l-Mevlevî, 2025, ss. 19-20).

Tâhirü'l-Mevlevî, Şeyh Gâlib'in bir şarkısında geçen "Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni" (Gürer, 1993, ss. 295-296) mısra'ını tazmîn yoluyla tahmîs etmiştir. Bu tahmîs 6 bendden oluşmaktadır. "Şeyh Gâlib'in Bir Mısra'ını Tazmîn" başlıklı bu şiir aruzun "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Şiirde ilâhî ve beşerî aşkın bir sentezi göze çarpmaktadır. Şair için aşk bir konfor alanı değil insanı yakıp kavuran, sabrı tüketen bir mahiyet arz etmektedir. Şiirdeki en baskın mana aşkın gizli kalamayacağı fikridir. Aşkın şahitlerinin neler olduğu da şiirde sıralanmaktadır. Şiirin merkezi konularından biri tasavvufi süveydadır. Süveyda kulun kalbinde Allah'ın sığıdığı, insanın başladığı, Kur'an'ın kalpte ilk indiği yer, âdeta ötelere açılan bir kapı mahiyetindedir (Cebecioğlu, 2018, s. 8). Bu tahmîs şöyledir:

Şeyh Gâlib'in Bir Mısra'ını Tazmîn
 Ey tahammül-sûz-ı kalb-i mübtelâ sevdim seni
 Derde düşüm lâkin ey tatlı belâ sevdim seni

Sen de artık ol hakikat-âşinâ sevdim seni
İ'tirâf-ı hissîmi duysun fezâ sevdim seni
Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni

Hüsn-i aşk-efrûzunu gördükte çeşmân-ı terim
Kaldı mecbûrun süveydâ-yı mahabbet-perverim
Öyle bir hisle esîrin oldum ey sîmîn-berim
Kâ'inâtı safvet-i sevdâma işhâd eylerim
Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni

Ettiğim i'lân-ı aşkı hâk-i gabrâ dinlesin
Sonra yükselsin onu evc-i mu'allâ dinlesin
Sonra da kerrûbiyân-ı arş-ı a'lâ dinlesin
Hâsılî sıdk-ı ifâdem zîr ü bâlâ dinlesin
Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni

Bir şeb-i mukmirde çarhın bedr-i nûrâniyyeti
Tâb-ı feyz-â-feyze gark ettikte hâk-i zulmeti
Bir seni, bir de dil-i nâ'irde nûr-ı safveti
Eyleyip rû'yet zemîn ü âsumânın hey'eti
Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni

Ey cemâli gıpta-bahşâ-yı ziyâ-yı âfitâb
Cân ü dil pervânedir ruhsârına bî-irtiyâb
Ben perestârim sana alsın cevâb-ı bâ-savâb
Gökte ecrâm-ı münîre yerde zerrât-ı türâb
Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni

Zübde-i âmâlim ancak sensin ey reşk-i melek
Ma'ni-i lafz-ı emel bence seni sevmek demek
Ey şükûfezâr-ı fikr-i Tâhir'e hoş-bû çiçek
Ben bu sözden dönmezim devr eyledikçe nüih-felek
Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni (Tâhirü'l-Mevlevî, 2025, ss. 587-588)

3.3. Midhat Bahari Beytur (v. 1971)

Asıl adı Ahmed Midhat olan şair, İstanbul'un Eyüp'te bulunan Taşlıburun Sa'dî Dergâhı'nda dünyaya gelmiştir. Hem Bahariye Mevlevihânesi'ne mensup olduğu hem de şiirlerinde mahlas olarak "Bahârî"yi kullandığından dolayı Midhat Bahari olarak tanınmıştır. Soyadı kanunu çıktıktan sonra Beytur soyadını almıştır. 11 Temmuz 1971 tarihinde vefat etmiştir. Kabri Sahrayıcedid Mezarlığı'ndadır (Işık, 2005, ss. 6-7).

Beytur'un hayatı, eserleri ve *Mihrâb-ı Aşk* isimli eseri üzerine bir yüksek lisans tez çalışması yapılmıştır (Dikkaya, 2016). Bu çalışmaya göre Midhat Bahârî Beytur'un eserleri şunlardır. Basılmış olanlar: *Ravza*, *Mihrâb-ı Aşk*, *Gûşvâr*, *Sünbülîstân Şerhi*, *Rûh-i Kur'ân'dan Bir Sahîfe Nûr*, *Destegül* (Beytur, 1927), *Mesnevî Gözüyle Mevlânâ Şiirleri Aşk ve Felsefesi*, *Münâcât-ı Mevlânâ*, *Le'âlî-i Ma'ânî*, *Tercüme-i Risâle-i Sipehsâlâr*, *Gülşen-i Tevhîd*, *Dîvân-ı Kebîr'den Seçmeler* (1, 2, 3). Basılmamış Eserleri: *Mevlânâ'nın Rubâiler Divanı*, *Gazâlî'nin Kitâbu'l-İlm'i*, *Şiir ve Mûsikî Bakımından Mevlevîler ve Bazı Hususiyetleri* (Dikkaya, 2016, ss. 37-45).

Midhat Bahari Beytur, Şeyh Gâlib'in "Eyzan Der-Medh-i Cenâb-ı Pîr-i Dest-gîr Kuddise Sırruhu'l-Münîr" başlıklı "Görünse her ne taraftan cemâl-i Mevlânâ / Gelir zebânlar ism-i celâl-i Mevlânâ"

matla'ıyla başlayan 9 beyitlik kasidesini (Gürer, 1993, ss. 49-50) tahmîs etmiştir. Bu şiir aruzun “mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün” kalıbıyla yazılmıştır. Şiirin başlığı “Galîb Dede'nin Hazret-i Mevlânâ Hakkındaki Bir Gazelini Tahmîsim”dir. Şiir baştan sona Hz. Mevlânâ'nın yüceliği, tasavvufi makamı ve Şems-i Tebrîzî ile olan deruni bağını anlatmaktadır. Tasavvufi bir medhiyedir. Mevlânâ din ve hakikat aynasıdır. O, ilâhî aşkın tecellisi hüviyetindedir. Şems ile olan bağı iki nurun birleşmesi mahiyetindedir. Kâinat ve varlık Hz. Mevlânâ'yı hayrandır. Şiir İstanbul'un en mühim tasavvuf merkezlerinden olan Yenikapı Mevlevîhânesi'ni selâmlayarak sona ermektedir:

Galîb Dede'nin Hazret-i Mevlânâ Hakkındaki Bir Gazelini Tahmîsim

Gözümde tütmede nûr-ı hayâl-i Mevlânâ
Verir akıllara hayret kemâl-i Mevlânâ
Cihâna rahmet-i Hak'tır me'âl-i Mevlânâ
Görünse her ne taraftan cemâl-i Mevlânâ
Gelir zebânlara ism-i celâl-i Mevlânâ

Me'âl-i dîn odur, Allâh hakkı celle celâl
Kemâl-i dîn odur, Allâh hakkı celle celâl
Cemâl-i dîn odur, Allâh hakkı celle celâl
Celâl-i dîn odur Allâh hakkı celle celâl
Göründü kudret-i Mevlâ misâl-i Mevlânâ

Sedîr-i sıdka erer bendegân-ı hazret-i Pîr
Cihânda âyet-i rahmetle çünkü cilve-pezîr
Dem-i yüsürde mu'în o dem-i üsürde zâhir
Makam-ı fahre şeh ü taht-ı saltanatta fakîr
Tamâm-ı cem'-i şu'ündür hısâl-i Mevlânâ

Kemâl-i zâtına dil-bestedir Hudâ-bînân
Visâl-i nâzına âşüfte âsumâniyân
Güneş cemâline âşıktır, âh kevn ü mekân
Hezâr hijdeh avâlim semâ'ına hayrân
Ne devr mazharıdır vecd-i hâl-i Mevlânâ

Ne merhametlidir ol pîr erham ü eşfak
Odur serîr-i huzûra şeh-i yakîn el-hak
Cemâl-i mutlak-ı Rab bil ki hüsnüdü ancak
Yüzünde zâhir anın nûr-ı pâk-i Şemsü'l-aşk
Gözünde Hazret-i Şems'in hayâl-i Mevlânâ

Şarâb-ı kevser-i aşk-ı cemâline kanma
Yolunda kendini mahv eyle nefsine kanma
Görüp misâl-i beşerde o şekle aldanma
Hulûl ü vahdet ü mahv ü fenâ bekâ sanma
Visâlden ötedir ittisâl-i Mevlânâ

Bahâr u mihr ü meh olmaz o nûr-ı revnakta
Ne feyz-i lutf-ı Hudâ var o pîr-i eşfakta
Harîm-i izzeti gizli visâl-i mutlakta
Hezâr bendesi var da'vî-i ene'l-Hak'ta
Sened elindeki ba'z-ı makâl-i Mevlânâ

Muhabbeti ile koşmakta bâd u âb dahi
 Güneş cemâline pervâne mâhtâb dahi
 Nevâ-yı şî'rine âşık rebâb dahi
Semâ' edip giremez çarha âfîâtâb dahi
Sehergeh eylemese rûy-ı mâl-i Mevlânâ

O nâzenîne bilen bilmeyen bile tâlib
 Odur habîb-i ilâhî makâmına nâ'ib
 Sevin sevin sana Midhat o pîrdîr sâhib
Bu şehre müjde-i feth-i cedîddir gâlib
Yenikapı'da zuhûr-ı kemâl-i Mevlânâ (Beytur, 1964, ss. 64-66)

3.4. Abdülbaki Gölpınarlı (v. 1982)

Abdülbaki Gölpınarlı 12 Ocak 1900 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. 25 Ağustos 1982 tarihinde vefat etmiştir. Üsküdar'da Seyitahmet deresindeki Şii Mezarlığı'na defnedilmiştir (Akün, 1996, s. 146). Pek çok eser kaleme alan Abdülbâkî Gölpınarlı'nın bir de *Divan*'ı vardır. *Divan*'ındaki şiirlerde "Bâkî" mahlasını kullanmıştır. Genç yaşta şiir yazmaya başlamıştır. Hem şekil hem de tür olarak klâsik tarzı benimsemiştir (Totan, 2013, s. 21).

Abdülbaki Gölpınarlı tarafından Şeyh Gâlib'in "Müseddes Der-Na't-ı Sultânü'l-keveyn" (Gürer, 1993, ss. 217-218) başlıklı müseddesinin mütekerrir mısraları tahmîs edilmiştir. Müseddes 7 bendden, Gölpınarlı'nın yaptığı tahmîs ise 9 bendden oluşmaktadır. "Tazmîn-i Muhammes-i Beyt-i Hazret-i Gâlib Kuddise Sırruhu" başlıklı şiir aruzun "mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün" kalıbıyla yazılmıştır. Şiir tasavvufî derinlikle kaleme alınmış bir na'ttır. Tasavvuftaki "hakikat-i Muhammediye" ekseninde bir övgü söz konusudur. Tasavvufî anlayışa göre yaratılan ilk varlık "hakikat-i Muhammediye"dir. Tabiatıyla varlığın kaynağı Peygamberimizdir (sav). O, Hakk'ın tecellî aynasıdır. Hak onda tecellî etmiştir. Kâinat kitabının mukaddimesi mesabesindedir. İki âlemin de efendisidir. Şair ona olan teslimiyetini ifade ederek şiirini nihayete erdirmiştir:

Tazmîn-i Muhammes-i Beyt-i Hazret-i Gâlib Kuddise Sırruhu

İklîm-i velâyette ser-âmedsin efendim
 Şâh-ı ezeli devlet-i sermedsin efendim
 Erbâb-ı dile mecd-i mümeccedsin efendim
Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hak'dan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim

Şems-i ruh-ı pâkinle cihân mest ü münevver
 Reşk etmededir tal'atına ol meh-i enver
 Sensin iki âlemde bize seyyid ü server
Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hak'dan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim

Kün emr-i celîlinde olan remz-i hafâsın
 Mahbûb-ı Ehad nûr-ı Samed sırr-ı bekâsın
 Vardır yeri dersem sana mir'ât-ı Hudâ'sın
Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hak'dan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim

Bir zerre senin dest-i şerîfinde bu ekvân
 Bir feyz-i zuhûr-ı keremin vâcib ü imkân
 Her şeyde olan neş'e-i diğerle nümâyân

*Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hak'dan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim*

Ser-nâme-i rahşende-i Kur'ân-ı hakikat
Dîbâce-i zîbende-i bürhân-ı hakikat
Nahl-i dil ü gül-hande-i bustân-ı hakikat
*Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hak'dan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim*

Zâhir görünür hüsn-i bedâyi'de cemâlin
Eşkâl u suver cümle-i envâr-ı kemâlin
Her satr-ı vücûd âyet-i tevhîd ü me'âlin
*Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hak'dan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim*

Meshûr senin nutkuna takdîr-i kazâya
Meftûn senin şânına bi'l-cümle mezâyâ
Ma'lûm efendim sana ûlâ ile uhrâ
*Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hak'dan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim*

Billâh senin ömr-i şitâbân-ı hazînim
Şems-i emelim pertev-i ikrâr u yakînim
Rûyun ezeli safha-i Kur'ân-ı mübînim
*Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hak'dan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim*

Tâbişgeh-i dil şu'le-i didâr senindir
Bu Bâkî-i nâlende vü nâ-çâr senindir
Gönlümde fûrûzân olan envâr senindir
*Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hak'dan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim* (Totan, 2013, ss. 74-76)

3.5. Midhat Sertoğlu (v. 1995)

Midhat Sertoğlu 1913/1914 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. 1995 yılında vefat etmiştir. Kabri Çamlıca Mezarlığı'ndadır. Arapça, Farsça, Fransızca ve Sırpça bilmektedir. Pek çok eser kaleme alan şairin şiirleri neşredilmiştir (Küçük, 2009, s. 572).

Midhat Sertoğlu, Şeyh Gâlib'in "Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâra düştü / Dayanır mı şişedir bu reh-i sengsâra düştü" (Gürer, 1993, s. 578) matla'lı 7 beyitten oluşan gazelinin tamamını taştîr yoluyla tahmîs etmiştir. Yani kendi üçer mısralarını şairin beytinin arasına yerleştirmiştir. "Merhûm Şeyh Gâlib'in Şâheser Gazeline Taştîr" başlıklı şiir aruzun "mütefâ'ilün fe'ülün mütefâ'ilün fe'ülün" kalıbıyla yazılmıştır. Şiire gönül ve tekne ilişkisi söz konusu edilerek başlanmıştır. Ardından baharın gelişi ve neşe kaynağı olması vurgulanmıştır. Ancak âşık için durum tam tersi bir istikamet göstermektedir. Ayrılık acısı âşığın payına düşen kismettir. Şiir nur-nar, şişe-sengsâr, visal-hicran, terk-i nam ü şân-itibar gibi pek çok tezadı da içinde barındırmaktadır. Midhat Sertoğlu'nun Gâlib'e yaptığı tahmîs şöyledir:

Merhûm Şeyh Gâlib'in Şâheser Gazeline Taştîr
Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâra düştü
Güle âşık oldu bülbül ne yazık ki hâra düştü
Yine baht-ı bed elinden gönül inkisâra düştü

O gönül ki nûra müştâk idi şimdi nâra düştü
Dayanır mı şişedir bu reh-i sengsâra düştü

Erişip bahâra bülbül yenilendi sohbet-i gül
Bizi verdi âh u zâra düşüp alnı üzre kâkül
Gülün andı cân evinden girişip figâna bülbül
Bu figâna dilden artık kim ederdi kim tahammül
Yine nevbet-i tahammül dil-i bî-karâra düştü

O zamân ki bezm-i cânda bölüşüldü kâle-i kâm
Ana düştü nâz ü işve bize düştü derd ü âlâm
Geri gelmez öyle bir dem dahi olmaz öyle hengâm
Hep o mehveşin visâlin dilemekle geçti eyyâm
Bize hisse-i muhabbet dil-i pâre pâre düştü

Meh-i burc-ı ârızında gönül oldu hâle mâ'il
Dilerim ki kevkebinden ola târ-ı bahtı zâ'il
O zamân olur mu âşık erişip visâle nâ'il
Kararıp nücûm-ı tâli' bize oldu çünkü hâ'il
Bana kendi tâli'imden bu siyeh sitâre düştü

Gehî zir-i serde desti geh ayağı koltuğunda
Uzayıp zamân-ı hicrân leb ü rûyu solduğunda
Kara bahtı elverip de hele çille dolduğunda
Arayıp sorup nihâyet seni anda bulduğunda
Düşse kalka hasta-i gam der-i lutf-i yâre düştü

Süzülüp o çeşm-i âhû dedi zevk-i vasla yâ hû
Bırakıp safâ-yı hâhi bize verdi böyle kaygu
Nice dilber içre dil-sûz nice mâh içinde meh-rû
Bilemem neden görünmez bu kadar zamân o dil-cû
Bu değildi n'eyleyim bu yolum intizâra düştü

Reh-i Mevlevî'de Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân
Nice dem remîde bülbül gibi oldu böyle nâlân
Gece gündüz âh u feryâd ile şimdi sîne biryân
Uyanıp kalır mı Midhat yine bir karârda bir ân
Kimi terk-i nâm ü şâna kimi i'tibâra düştü (Sertoğlu, 1995, ss. 43-44)

3.6. Seyfettin Başcılar (v. 2002)

Seyfettin Başcılar 8 Haziran 1930'da Kilis'te dünyaya gelmiştir. 25 Mayıs 2002 tarihinde vefat etmiştir. Hayattayken yayımladığı yedi, ölümünden sonra eşinin girişimleriyle yayımlanan bir şiir kitabıyla Türk şiir tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. *Hisar*, *Türk Dili*, *Yeditepe*, *Papirüs*, *Sanat Olayı*, *Ülkü* ve *Zeytin Dalı* gibi dergiler ile *Vatan*, *Cumhuriyet* ve *Milliyet* gibi gazeteler başta olmak üzere çeşitli yayın organlarında şiirleri ve yazıları yayımlanmıştır. Başcılar şiirlerinde geleneksel ve modern Türk şiirinin her türlü şekil ve söylem imkânından yararlanmıştır. Genellikle hece vezniyle şiirler yazan şair, aruz veznine de hâkimdir (Eroğlu, 2020).

Pek çok yerde neşredilmiş şiirlerinin yanı sıra *Kilisi Divan Şairleri* isimli kendisinin hazırladığı antolojide de bazı şiirleri bulunmaktadır. Buradaki şiirlerinde Seyfî mahlasını kullanmıştır. Bu eserde

yer alan şiirlerin tamamı tahmîstir. Bu tahmîsler Nâbî, Nedîm, Şeyh Gâlib, Abdullah Sermest, Mehmet Sezâî, Lutfî Hâzım Efendi, Yahya Kemal Beyatlı'ya yapılmıştır (Başçılar, 1990, ss. 259-267). Seyfettin Başçılar, Şeyh Gâlib'in "Sultân-ı rusûl şâh-ı mümeccedsin efendim" mısraıyla başlayan müseddes na'tına 3 bendden oluşan 5'er mısralık bir nazire de yazmıştır.³ Bu naziresinin yanı sıra Şeyh Gâlib'in "Gencinen olsam vîrân edersin / Âyinen olsam hayrân edersin" matla'lı (Gürer, 1993, ss. 521-522) 9 beyitlik gazelinin 8 beytini tahmîs etmiştir. "Şeyh Gâlib'in Bir Gazelini Tahmîs" başlıklı bu şiir aruzun "müstefîlâtün müstefîlâtün" kalıbıyla yazılmıştır. Bu tahmîs tasavvufî muhtevalı bir aşk, vahdet-i vücud, hayret makamı ve dünya hayatının geçiciliği konuları üzerine kurulmuştur. Tespitlerimize göre Şeyh Gâlib'e yapılmış olan son tahmîs budur.

Şeyh Gâlib'in Bir Gazelini Tahmîs

Bîgâne dersin bühtân edersin
Dillerde söyler destân edersin
Yârdan edersin dosttan edersin
Gencinen olsam vîrân edersin
Âyinen olsam hayrân edersin

Gel aşk-ı dilden bir şarkı söyle
Bitmekte sabrım bekletme böyle
Hasret odundan yanmış bu sîne
Tîr-i nigehten dâğ-ı derûna
Baksan ne işler seyrân edersin

Bir gizli âlem gördüm ki sende
Emsâli yoktur şûle ve hande
Mecnûna dönmüş gönlüm sâyende
Sâkî kerâmet sende yâ bende
Bahr-i habâba mihmân edersin

Aynamda bir yüz saf ince ey çeşm
Sarstın temelden gittikçe ey çeşm
Senlik ve benlik bittikçe ey çeşm
Nezzâre-i germ ettikçe ey çeşm
Âteşle abı yeksân edersin

³ Sen şâh-ı rusûl rahmet-i Rahmân'sın efendim
Müminlere muhtaçlara dermansın efendim
Âlemlere nûr âşıklara cânânsın efendim
Sen Bezm-i Ezel'den bize sultânsın efendim
Hak doğruya Hak gerçeğe fermânsın efendim

Aşkın dolu kevser, susamış cânlara cândır
Sensiz bu garip ümmetinin hâli yamandır
Geçmekte ömür boş yere bak bunca zamandır
Müminlere muhtaçlara irfânsın efendim
Sen bezm-i ezelden bize sultânsın efendim

Hep zâtına inzâl bu âyetler bu icatlar
Âciz kalıyor tasvîr-i medhinde san'atlar
Tenvîr edemez vasfını bir zerre na'tlar
Sen zât-ı emînsin bize ihsânsın efendim
Sultân-ı rusûl rahmet-i Rahmân'sın efendim (Soğukömeroğulları & Eroğlu, 2016, s. 444)

Bir bahçe sonsuz gül vakti mevsim
 Uçmakta ruhum yanmakta cismim
 Hiç böyle parlak yüz görmemiştim
Zâhid o mehveş bir nûrdur kim
Büttür demeysin îmân edersin

Bir başka hâl bu bir başka sevdâ
 Rûsvâ-yı aşkız mestâne sanma
 Renkler tutuşmuş sözler mu'ammâ
Mâdâm uçarsın gözlerde ammâ
Rûyun perîveş pinhân edersin

Tekrâr dönülmez bir hâle benzer
 Dünyâda bizden evvel göçenler
 Gökler ne söyler dağ taş ne dinler
Tabl-ı tehîden gümdür suhanler
Bîhûde Gâlib efgân edersin

Sonsuz bahârdan güllerle savrul
 Ey Seyfî kimsin aslın nedir bul
 Şarkıyla dol sevdâ dol ışık dol
Edvâr-ı çarha uy Mevlevî ol
Seyrân edersin devrân edersin (Başçılar, 1990, ss. 262-263)

Sonuç

Şeyh Gâlib'in şiirlerine hem kendi yaşadığı asırda hem de vefatından sonraki asırlarda pek çok tahmîs yazılmıştır. Tespitlerimize göre Şeyh Gâlib'in şiirlerine 30 tahmîs yapılmıştır. En çok 19. yüzyılda görülmektedir. En az tahmîs ise 18. yüzyılda yapılmıştır. Kendi yaşadığı dönem olan 18. yüzyılda onun şiirlerine Neyyir Abdülhalim Dede ve Reisü'l-küttâb Mehmed Ârif tarafından iki tahmîs yapılmıştır. 19. yüzyılda 11 şair tarafından 22 tahmîs yapılmıştır. Keçecizâde İzzet Molla (4), Mehmed Said Pertev Paşa, Gâlib Zühdi, Fehîm-i Sâni, Müderriszâde Sadullah İzzet, Câzib (4), Bayburtlu Zihni (2), Ziver Paşa (4), Bosnalı Mehmed Fâzıl, Seni-i Mevlevî, Nûri (2) bu tahmîs şairlerindendir. Keçecizâde İzzet Molla, Câzib ve Ziver Paşa, Şeyh Gâlib'in 4'er şiirini tahmîs etmiştir. Şeyh Gâlib'e en çok bu asırda tahmîs yapılmıştır. Klâsik şiirin bittiğinin zannedildiği bir dönem olan 20. yüzyıl tetkik edildiğinde Şeyh Gâlib'in etkisinin hâlâ devam ettiği görülmektedir. Bursalı Murad Emrî, Tâhirü'l-Mevlevî, Midhat Bahari Beytur, Abdülbaki Gölpınarlı, Midhat Sertoğlu ve Seyfettin Başçılar, Şeyh Gâlib'in şiirlerine bu asırda tahmîs yazan şairlerdir.

Şeyh Gâlib şair olmakla birlikte bir Mevlevî şeyhidir. Şairliğinin yanı sıra Mevlevîler için aynı zamanda bir yol büyüğü hüviyeti arz etmektedir. Gâlib'in şiirlerini tahmîs eden şairlerin büyük bir kısmı Mevlevî'dir. Bu şairlerin Mevlevî olması Şeyh Gâlib'in kendi tarîki içerisinde dikkatle takip edildiğini göstermektedir. Yapılan tahmîsler hem şiir tekniği hem de muhteva bakımından oldukça güzel görünmektedir.

En çok tahmîs edilen nazım şekli gazeldir (23). Gazeli, kaside (4), şarkı (1), muhammes (1) ve müseddes (1) takip etmektedir. Tahmîslerin büyük bir bölümünde şairler başlık kullanmıştır.

Yapılan tahmîslerde en çok aruzun "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" (9) kalıbı kullanılmıştır. Diğer kalıpların kullanımı ise çoktan aza göre şöyledir: fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün (6), mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün (4), müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün (2), mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün (2), mütefâ'ilün fe'ülün mütefâ'ilün fe'ülün (2), mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün (2), müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün (1), mef'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün (1), müstef'ilâtün müstef'ilâtün (1).

“Zât-ı aşka rûh-ı mülhemdir gürûh-ı Mevlevî / Ya’ni sırr-ı devr-i Âdem’dir gürûh-ı Mevlevî” matla’ıyla başlayan şiir 3 kez, “Bağlanıp zülfünde bozdum ahdi de peymânı da / Çeşmini gördüm unuttum derdi de dermânı da” matla’ıyla başlayan şiir 2 kez, “Hoş çalınıp nevbet-i Mollâ-yı Rûm / Oldu ayân savlet-i Mollâ-yı Rûm” matla’ıyla başlayan şiir 2 kez, “Micmer-i ûd-ı muhabbetdir külâh-ı Mevlevî / Dûd-ı gül-bang-i hüviyyetdir külâh-ı Mevlevî” matla’ıyla başlayan şiir 2 kez, “Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü / Dayanır mı şişedir bu reh-i seng-sâre düştü” matla’ıyla başlayan şiir 2 kez tahmîs edilmiştir. Diğer şiirlerin tamamı 1’er kez tahmîs edilmiştir.

Türk edebiyatının en büyük şairlerinden, Sebk-i Hindî akımının Türk edebiyatındaki en mühim temsilcilerinden, şeyh olması yönüyle Mevlevîlik yolunun büyüklerinden şair Şeyh Gâlib hem kendi dönemine hem de kendisinden sonra gelen bütün dönemlere damgasını vurmuş, etkisi hâlâ devam eden nadir şairlerdendir. Bu makale geleneğin sürekliliğini göstermektedir. Onun şiirlerine yapılmış olan tahmîsleri tetkik etmek edebî manadaki etkisini takip edebilmeyi mümkün kılmaktadır.

Kaynaklar | References

- Aclûnî. (2019). *Keşfü'l-Hafâ* (M. Genç, Çev.; C. 3). Beka Yayıncılık.
- Akkılıç, Y. (2002). Murad Emrî. İçinde *Bursa Ansiklopedisi*. Burfed Yayınları.
- Akün, Ö. F. (1996). Abdülbaki Gölpınarlı. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 14). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Altunel, M. (1995). *Neyyir Abdülhalim Dede Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni* [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atik, A. (2014). 19. Yüzyıl Şairlerinden Sa'dullah İzzet ve Divanı. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 12(12), 1-12. <https://doi.org/10.15247/dev.191>
- Atik, A. (2016). *Müderrişade Sadullah İzzet Divanı İnceleme Metin*. Simurg Kitapçılık.
- Ay, S. (1999). *Ahmet Sâdık Ziver Paşa Dîvânı* [Yüksek Lisans Tezi]. Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Azarkan, M. Ş. (2013). *Mehmed Said Pertev Paşa Dîvânı (Transkripsiyon ve Tahlil)* [Yüksek Lisans Tezi]. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Başçılar, S. (1990). *Kilisli Divan Şairleri Antolojisi*. Kilis Kültür ve Dayanışma Derneği Yayınları.
- Beytur, M. B. (1927). *Destegül*. Sebât Matbaası.
- Beytur, M. B. (1964). *Mihrâb-ı Aşk*. Sulhi Garan Matbaası.
- Cebecioğlu, E. (2018). *Tasavvufî Bir Istılâh Olarak Nokta-i Süveydâ*. Erkam Yayınları.
- Ceylân, Ö., & Yılmaz, O. (2005). *Hazâna Sürgün Bahâr Keçecizâde İzzet Molla ve Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr*. Sahhaflar Kitap Sarayı.
- Çelik, R. (2012). *Fehîm-i Sâni (Süleyman Fehîm) ve Dîvânı (İnceleme-Metin)* [Yüksek Lisans Tezi]. Nevşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dikkaya, H. (2016). *Ahmet Mithat Bahârî Beytur'un Hayatı, Eserleri ve Mihrâb-ı Aşk Adlı Eseri* [Yüksek Lisans Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duman, M. Â. (2005). *Fâzıl Dîvânı* [Yüksek Lisans Tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdem, S. (2018). *Neyyir Abdü'l-Halim Dede-Dîvân-İnceleme-Tenkitli Metin-Metnin Bugünkü Türkçesi-Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erdoğan, M. (2002). *Türk Edebiyatında Muhammes*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eroğlu, O. (2020). *Seyfettin Başçılar*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/bascillar-seyfettin> (Erişim tarihi: 01.05.2026)
- Gürer, A. (1993). *Şeyh Gâlib Dîvânı (İnceleme-Metin)* [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Işık, E. (2005). Midhat Bahârî. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 30). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İnal, İ. M. K. (2002). *Son Asır Türk Şairleri-Kemâlûş-şuarâ* (İ. Baştuğ, Haz.; C. 4). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Kahraman, A. (2010). Tâhirülmevlevî. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 39). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Karcı, M. R. (2019). *Bayburtlu Zihnî Dîvânı*. Sonçağ Akademi Yayınları.

- Kılıç, E. (2014). *Divan-ı Galib Zühdi (İnceleme-Metin)* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kiremitçi, H. (2015). *Reisülküttab Mehmed Ârif Dîvânı (İnceleme-Metin)* [Yüksek Lisans Tezi]. Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Küçük, C. (2009). Midhat Sertoğlu. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 36). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Okçu, N. (2001). İzzet Molla, Keçecizâde. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 23). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Okyay, E. (2005). *Senîh-i Mevlevî Divanı* [Yüksek Lisans Tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Olgun, M. T. (2007). *Tâhirü'l-Mevlevî'nin Farsça Divançesi ve Tercümesi*.
- Öztahtalı, İ. İ. (2017). *Ömrünün Sonbaharında Bir Yabangülü-Bursalı Murad Emrî Efendi ve Divanı*. Yıldırım Belediyesi Kültür Yayınları.
- Sertoğlu, M. (1995). *Şiirler*. Giz Yayıncılık.
- Soğukömeroğulları, M., & Eroğlu, O. (2016). *Seyfettin Başcılar (Hayatı, Sanatı, Düşünce Yazıları, Hakkında Yazılanlar, Ulaşılan Hikayeleri ve Bütün Şiirleri)*. Palet Yayınları.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (2025). "Âh Ey Tâhir!" *Tâhirü'l-Mevlevî'nin Türkçe Şiirleri* (M. Atalay, Haz.). Büyüyenay Yayınları.
- Totan, H. (2013). *Abdülbaki Gölpınarlı Divanı (İnceleme-Metin)* [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tunalı Koç, G. (2002). *Sadullah el-Ankaravi: Daily Concerns of an Ottoman Astrologer* [Yüksek Lisans Tezi]. Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, A. (2010). *Nûrî, Hayatı, Edebî Kişiliği, Divanı ve Divanı'nın İncelemesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, S. (2010). *Câzib Divanı İnceleme, Metin* [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tablo 1: Tahmîsleri yazan şair, vefat tarihi, matla' bendinin 3 mısraı, makta' bendinin 3 mısraı, tahmîsin bend sayısı, zemin şiirin beyit sayısı, şiirin başlığı, vezin, zemin şiirin nazım şekli, zemin şiirin nazım türü/konusu, açıklamalar:

Tahmîs yazan şair	Dönemi / Vefat tarihi	Matla' bendinin 3 mısraı	Makta' bendinin 3 mısraı	Tahmîsin bend sayısı	Zemin şiirin beyit sayısı	Şiirin başlığı	Vezin	Zemin şiirin nazım şekli	Zemin şiirin nazım türü / konusu	Açıklamalar
Neyyir Abdülhalim Dede	1800	Murâd-ı âşık ancak bezm-i vasla dâhil olmakdır	Bu nutkun vâsıl olmaz sırrına her âşık u tâlib	7	7	Tahmîs-i Gazel-i Dede Efendimiz	mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün	Gazel	Hikmet, aşk	
		Hafâyâ-yı rumûz-ı sırr-ı aşka vâsıl olmakdır	Veli farz etdim oldu Neyyirâ şerh eylemek vâcib							
		Ferâgat eyleyip kârı dehirden câhil olmakdır	Görünce oldum ancak cân ile tahmîsine râgıb							
Reisü'l-küttâb Mehmed Ârif	1813	Feyz-i tevhid ile mükremdir gürûh-ı Mevlevî	Dest-res kıl Ârifi yâr-ı bî-hâtur-hâhına	7	7	-	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Gazel	Mevleviler	
		Alleme'l-esmâya mahremdir gürûh-ı Mevlevî	Çâker et nev cân u dil bir Ârif-i âgâhına							
		Kâleb-i irfâna her demdir gürûh-ı Mevlevî	Vâsıl olan gör ne der şükreyleyip Allâh'ına							
Keçecizâde İzzet Molla	1829	Arşa çıkıp râyet-i Monlâ-yı Rûm	Şehler ana bende-i mahkûm olur	9	9	Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der-Menkabet-i Hazret-i Mevlevî	müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün	Gazel	Hz. Mevlânâ	
		Çarhı tutup dehşet-i Monlâ-yı Rûm	İstediği pâdişeh-i Rûm olur							
		Bildi nedir şevket-i Monlâ-yı Rûm	Sanma ki sen İzzeti mahrûm olur							

Keçecizâde İzzet Molla	1829	Gevher-i kân-ı bahâ Hazret-i Mevlânâ'dır	Kande ben kande o hâkân-ı velâyet-üvân						
		Nakd-i vakt-i urefâ Hazret-i Mevlânâ'dır	Ben kimim kim edeyim hâlimi Hünkâra beyân	18	18	Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der- Menkabet-i Hazret-i Mevlânâ	fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	Kaside	Hz. Mevlânâ
		Hubb-i Mevlâ'ya sezâ Hazret-i Mevlânâ'dır	Bendegânından umar derdine İzzet dermân						
Keçecizâde İzzet Molla	1829	Elden çıkardım yelkeni yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm	Âşıkların gavgâsısın bürhânı hem da'vâsısın						
		Gark etdi keştî-i teni yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm	Bu İzzetin Monlâsısın Hünkâr ü Mevlânâ'sısın	7	7	Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der- İstimdâd-ı Cenâb-ı Hazret- i Mevlevî	müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün	Kaside	Hz. Mevlânâ
		Afv eyle geldi küştüni yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm	Hem mîr ü hem pâşâsısın şâh-ı atâ- fermâsısın						
Keçecizâde İzzet Molla	1829	Aceb kânûn-ı iksîr-i Hüdâdır matbah-ı Monlâ	Gönülден İzzet olsun zevkine râgıb o firdevsin						
		Müzehheb pûte-i şems-i Hudâdır matbah-ı Monlâ	Na'im-i lezzetinden olmayıp hâ'ib o firdevsin	18	18	Tahmîs-i Nutk-ı Şeyh Gâlib Der- Hakk-ı Matbah- ı Şerîf	mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün	Kaside	Hz. Mevlânâ dergâhının mutfağı
		Semâvâta medâr-ı i'tilâdır matbah-ı Monlâ	Hayâlin etme yâ Rab dideden gâ'ib o firdevsin						
Mehmed Said Pertev Paşa	1837	Nigâhı düzde zenehdân u bel beğendiremem	Hilâli Pertev fikrim eder iken metâm						
		Sirişk-i çeşme bana vu temil beğendiremem	Hayâlim ile olurken sabâh-ı zulmet-i şâm	5	5	-	mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün	Gazel	
			Sened-i tab'ıma pâ- mâl iken bu ne icrâm						

		Şuna mahalindir senin mahal beğendiremem								
Gâlib Zühdi	1843?- 1875?	Âlemi yakdı meded âh-ı dil-i nâ-şâdım	Ola Gâlib Dede'nin rûhu ilâhî şâdân	10	6	Tahmîs-i Matla'-ı Şeyh Gâlib Efendi el- Mevlevî	fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	Muhammes	Aşk	Mütekerrir muhammesin tekrar eden iki mısraı tahmîs edilmiştir.
		Çarhı ağlatdı benim eşk-i terim feryâdım	Âleme gelmiş o bir şâ'ir-i pâkîze-zebân							
		Kays'dır âteş-i aşk içre benim üstâdım	İşte bu matla'-ı ez- cümle o olmuş gûyân							
Fehîm-i Sâni	1847	Âzim ol meclis-i nâ- dâne şitâbân olarak	Küşte-i hançer-i cevri ile cihân doldu amân	5	5	-	fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	Gazel	Aşk	
		Düşmen-i ehl-i dil ü yâr-i rakibân olarak	Kanlı pîrâhen-i uşşâk olur elde nişân							
		Âşkın terk edegör mâ'il-i hicrân olarak	O şeh-i hüsnâ Fehîm etmek için hâli beyân							
Müderreszâde Sadullah İzzet	1855	Sâkiyâ âteş-i seyyâlene kandım bu gece	Leyli-i hüsnüne veh bilmedim oldum râgıb	5	5	Tahmîs-i Gazel- i Gâlib	fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	Gazel	Aşk	
		Acabâ la'l-i lebin bâde mi sandım bu gece	Vuslatın müşkil imiş yâ niçin oldum tâlib							
		Va'de-i vashına gerçekden inandım bu gece	İzzetâ hâl-i siyehin deme necm-i sâkib							
Câzib	1857?	Tâb-i hüsnü çeşmimiz âteş-feşân olsun da gör	Hâne perverd-i kemân-ı ebruvândır gamzesi	5	5	Tahmîs-i Mutarraf-ı Gazel-i Hazret-i Şeyh Gâlib	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Gazel	Aşk	Taştîr yoluyla yapılmış bir tahmistir.
		Micmer-i ûd-ı derûnum dûd dumân olsun da gör	Fitne-sâz-ı bâ'is-i âşûb-ı cândır gamzesi							
		Her şerer bir kevkeb-i ufk-ı cihân olsun da gör	Bak ne sihr eyler o fettân-ı cihândır gamzesi							

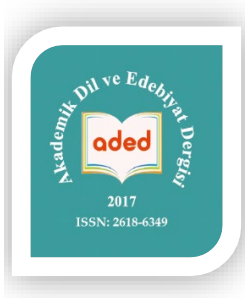
Câzib	1857?	Gâh âsûde dilim gâh pür-âşûb-ı fitenim	Halk-ı âlem bize düşmân dahı olsaydı umûm	9	9	Tahmîs-i Gazel- i Hazret-i Şeyh Gâlib	fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	Gazel	Hikmet, aşk	
		Gâh ye's ile melûlüm geh küfür ile şenim	Hâtır-ı âciziye gelmez idi zerre gumûm							
		Gâh peymâne- şikestim geh tevbe-i şikenim	Câzib eflâke basardım kademi hemçü nücûm							
Câzib	1857?	Taht-ı aşka tâc-ı vahdettir külâh-ı Mevlevî	Bir nişân-ı cân fedâ Câzib o râh-ı aşkta	9	9	Tahmîs-i Gazel- i Hazret-i Şeyh Gâlib	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Gazel	Mevlevî sikkesi	8. ve 9. bendde birer mısra eksiktir.
		Şâh-ı nâza genc-i hikmettir külâh-ı Mevlevî	Nûr-i seyf-i Haydarî'dir mülk-i şâh-ı aşkta							
		Âlem-i ma'nide rif'attir külâh-ı Mevlevî								
Câzib	1857?	Pâdişâh-ı kişver-i Cem'dir gürûh-ı Mevlevî	Cân ile başı fedâ etmek bir iş mi râhına	7	7	Tahmîs-i Gazel- i Hazret-i Şeyh Gâlib	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Gazel	Mevlevîler	
		Zâhirâ bir katredir yemmdir gürûh-ı Mevlevî	Dervişimdir der ise ger ben gibi güm- râhına							
		Rûh-ı Kuds ü İbn-i Meryem'dir gürûh-ı Mevlevî	Câzibâ etmem tenezzül dehre mihr ü mâhına							
Bayburtlu Zihni	1859	Cemâli gün be gün mihr-i dırahşân oldu gittikçe	Sühan bahr-ı sıdkda dür-i nâ-yâbdır bilmem	6	6	Tahmîs-i Gazel- i Şeyh Gâlib	mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün	Gazel	Aşk	
		Görenler küfr-i zülfün ehl-i imân oldu gittikçe	Ya bir sûret-i hayâl ya hayâl-i hâbdır bilmem							

		Çemende nev-nihâli seyrine kan oldu gittikçe	Ya hande-rîş-i Zihnî-i zâr ya mehtâbdır bilmem							
Bayburtlu Zihni	1859	Meğer âh-ı âteşimden dile bir şerâre düştü	Düşen aşkına o mâhın nice yıllar etti seyrân							
		Dağılıp sühanlerim her biri bir diyâre düştü	Kimisi semâ'a girdi kimisi seyâhat-i cân	7	7	Tahmîs-i Gazel- i Şeyh Gâlib	mütefâ'ilün fe'ülün mütefâ'ilün fe'ülün	Gazel	Aşk	
		Dediler rakîb-i bed- kâr o hevâ-yı yâre düştü	Kimi geşt-i deşt-i hasret kimi Zihnî-i perîşân							
Zîver Paşa	1861	Hoş çalınıp nevbet-i Mollâ-yı Rûm	Ehl-i dile sıdk ile mahdûm olur							
		Zâhir olup şevket-i Mollâ-yı Rûm	Dehrde iclâl ile ma'lûm olur	9	9	Tahmîs-i Mutarraf-ı Gazel-i Gâlib Dede	müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün	Gazel	Hız. Mevlânâ	Taştîr yoluyla yapılmış bir tahmîstir.
		Kişver alıp himmet- i Mollâ-yı Rûm	Hâme-i tekrîm ile mersûm olur							
Zîver Paşa	1861	Meş'al-i râh-ı velâyetdir külâh-ı Mevlevî	Gâlib olmaklık zuhûr eyler nigâh-ı aşkda							
		Şu'le-i Tûr-ı hakikatdir külâh-ı Mevlevî	Şâh-ı dil-i Mansûr oldu rezmigâh-ı aşkda	9	9	Tahmîs-i Gazel- i Gâlib Dede	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Gazel	Mevlevî sikkisi	
		Şem'-i bezm-ârâ-yı vahdetdir külâh-ı Mevlevî	Kıl cihâd-ı ekberi Zîver penâh-ı aşkda							
Zîver Paşa	1861	Merkez-i pür-kâr-ı âlemdir gürûh-ı Mevlevî	Âşıkım ben anların rûy-ı dil-i âgâhına	7	7	Tahmîs-i Gazel- i Gâlib Dede	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Gazel	Mevlevîler	
		Kutb-ı vefk-i ism-i a'zamdır gürûh-ı Mevlevî	Eylemezler ser-fürû dehrin vezîr ü şâhına							

		Nükte-i kavsine mahremdir gürûh-ı Mevlevî	Sâlikim Zîver ol ashâb-ı sülûkun râhına						
		Şu'le-i hüsnün görüp yakdım dili de cânı da	Mesken-i Zîver semender-hânelerdir çâre ne						
Ziver Paşa	1861	Hep cünûn-ı aşka verdim aklı da iz'ânı da	Hem-dem ü yâri bütün pervânelerdir çâre ne	6	6	Tahmîs-i Gazel-i Gâlib Dede	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Gazel	Aşk
		Bilmez oldum hayretimden vaslı da hicrânı da	Âşıkâna âşinâ divânelerdir çâre ne						
		Hezârın olmaz ârâmı gülistânsız çerâğânsız	Mahabbet sırrına vâkıf değildir zâhid-i câhil						
Bosnalı Mehmed Fazıl	1882	Ne mümkün kumru durmak bağda serv-i hırâmânsız	Kalırdı öyle ebkem olmasaydı Mevlevî Fâzıl	5	5	Tahmîs-i Gazel-i Cenâb-ı Şeyh Gâlib-i Mevlevî Kuddise Sırrahû	mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün	Gazel	Aşk
		Vezân üzre hevâ-keşti karâr eyler mi limânsız	Eğer bu nazma himmet etmeseydi mürşid-i kâmil						
		Şûh-ı cihân mı şâh-ı melâhat-nişân mısın	İzhâr-ı nâr-ı aşk-ı dili ihtirâz ile						
Senih-i Mevlevî	1900	Tîg-ı nighle kâtil-i üftâdegân mısın	Yandı Senih-i zâr bu sûz u güdâz ile	5	1 mısra	Tazmîn-i Mısra'-ı Cenâb-ı Efendi Kuddise Sırrahu	mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün	Gazel	Aşk
		Çeşm-i siyehle fitne-i âhir zamân mısın	Geldi su'âl için sana yüz bin niyâz ile						Gazelde geçen bir mısra'ın tazmînî yoluyla yapılmış tahmistir.
		Ey dâ'ire-i hüsnü güher-güster-i elmâs	Versin heves-i şöhreti vaktimi bâde						
Nûrî	19. yy.	Rûyundaki âvîze-i tâb-âver-i elmâs	Sürsün yüzünü gerd u gubâre pes bâde	14	12	-	mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün	Gazel	Elmas
									İki beyte tahmîs yapılmamıştır.

		Olmuş felek-i hüsnün için Ülker-i elmâs	Elbette çün âyine olur jengi güşâde							
Nûrî	19. yy.	Sürünüp taşlara eşkimle berâber hançer	Nûriyâ bak dem-i dâmân-ı gül-i handâna							
		Eritip yağını mânende-i neşter hançer	Bülbülün didesi mâ'ildir anınçün kana	9	9	Diğer Tahmîs-i Gazel-i Hazret-i Gâlib	fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	Gazel	Hançer	
		Olsa ger hem-ser-i sekine-i berber hançer	Havfım oldur ki çıka reh-güzer-i yârâna							
Bursalı Murad Emrî	1916	Vechini gördüm de bozdum akli da iz'ânı da	Hep o yanan şem' aşkına pervânelerdir çâre ne							
		Görmezem bir hâldeyim ben dostu da düşmânı da	Hem-demim hem- mahremim dîvânelerdir çâre ne	6	5	Tahmîs-i Gazel- i Gâlib Dede	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Gazel	Aşk	Bir beyte tahmîs yapılmamıştır.
		Anlamam bilmem nedir ben vaslı da hicrânı da	Emrî bümveş meskenim vîrânelerdir çâre ne							
Tâhirü'l- Mevlevî	1951	Ey tahammül-sûz-ı kalb-i mübtelâ sevdim seni	Zübde-i âmâlim ancak sensin ey reşk-i melek							
		Derde düştüm lâkin ey tatlı belâ sevdim seni	Ma'ni-i lafz-ı emel bence seni sevmek demek	6	1 mısra	Şeyh Gâlib'in Bir Mısra'ını Tazmîn	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Şarkı	Aşk	Şarkıda geçen bir mısra tahmîs edilmiştir.
		Sen de artık ol hakikat-âşinâ sevdim seni	Ey şükûfezâr-ı fikr-i Tâhir'e hoş-bû çiçek							
Midhat Bahari Beytur	1971	Gözümde tütmede nûr-ı hayâl-i Mevlânâ	O nâzenîne bilen bilmeyen bile tâlib	9	9	Galib Dede'nin Hazret-i Mevlânâ Hakkındaki Bir	me'fâ'ilün fe'ilâtün me'fâ'ilün fe'ilün	Kaside	Hz. Mevlânâ	

		Verir akıllara hayret kemâl-i Mevlânâ	Odur habîb-i ilâhî makâmına nâ'ib			Gazelini Tahmisim				
		Cihâna rahmet-i Hak'tır me'âl-i Mevlânâ	Sevin sevin sana Midhat o pîrdır sâhib							
Abdülbâkî Gölpınarlı	1982	İklîm-i velâyette ser-âmedsin efendim	Tâbişgeh-i dil şu'le-i didâr senindir	9	7	Tazmîn-i Muhammes-i Beyt-i Hazret-i Gâlib Kuddise Sırruhu	mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün	Müseddes	Na't	"Müseddes der- Na't-ı Sultânü'l- kevneyn" başlıklı şiirin mütekerrir mısraları tahmîs edilmiştir.
		Erbâb-ı dile mecd-i mümeccedsin efendim	Gönlümde fûrûzân olan envâr senindir							
Midhat Sertoğlu	1995	Güle âşık oldu bûlbûl ne yazık ki hâra düştü	Nice dem remîde bûlbûl gibi oldu böyle nâlân	7	7	Merhûm Şeyh Gâlib'in Şâheser Gazeline Taştır	mütefâ'ilün fe'ûlün mütefâ'ilün fe'ûlün	Gazel	Aşk	Taştır yoluyla yapılmış bir tahmistir.
		Yine baht-ı bed elinden gönül inkisâra düştü	Gece gündüz âh u feryâd ile şimdi sine biryân							
		O gönül ki nûra müştâk idi şimdi nâra düştü	Uyanıp kalır mı Midhat yine bir karârda bir ân							
Seyfettin Başcılar	2002	Bîgâne dersin bühtân edersin	Sonsuz bahârdan güllerle savrul	8	9	Şeyh Gâlib'in Bir Gazelini Tahmîs	müstefilâtün müstefilâtün	Gazel	Aşk	Bir beyte tahmîs yapılmamıştır.
		Dillerde söyler destân edersin	Ey Seyfî kimsin aslın nedir bul							
		Yârdan edersin dosttan edersin	Şarkıyla dol sevdâ dol ışık dol							



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Tamamlanmamış Meseleler ve Yarım Kalmış Aşklar: Behçet Necatigil'in Radyo Oyunlarında Zeigarnik Etkisi

Uncompleted Tasks and Unfinished Love Stories: The Zeigarnik Effect in Behçet Necatigil's Radio Plays

Esra YALÇIN

Dr. Öğr. Üyesi • Yeditepe Üniversitesi • Eğitim Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü
esrayalcin@yeditepe.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0001-7548-6293> • <https://ror.org/025mx2575>

Atıf | Citation: Yalçın, E. (2026). Tamamlanmamış Meseleler ve Yarım Kalmış Aşklar: Behçet Necatigil'in Radyo Oyunlarında Zeigarnik Etkisi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 787-807.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955163>
<https://izlik.org/JA72WM26GK>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 13.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 13.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Behçet Necatigil (1916-1979) radyo için oyun yazarlığı yapmış, şiirlerinde işlediği pek çok konuya ve motife, şiire en yakın edebî tür olarak gördüğü radyo oyunlarında da yer vermiştir. Necatigil'in eserleri arasında kadın erkek ilişkilerine odaklanan pek çok oyun vardır. İkili ilişkilerin anlatıldığı bu eserlerden “Son Tren”, “Süslü Karakol Durağı” ve “Uzunköprü” oyunlarında geçmişteki yarım kalmış aşkların, devam eden ilişkiler üzerindeki bozucu etkisi işlenmiştir. Bu nedenle bu üç oyun, diğer oyunlardan ayrı olarak incelenmeye değerdir. Bu çalışmada ilgili oyunlarda kişilerin geçmişten getirdikleri aşklarına, bu yarım kalmış aşkların kişilerin yeni ilişkileri ve oyunun anlatı yapısı üzerindeki etkisine odaklanılacaktır. Necatigil'in radyo oyunları üzerine yapılmış az sayıdaki çalışmada oyunlar çoğunlukla tematik olarak incelenmiş veya bu oyunlarla şiirleri arasındaki kesişimler ortaya konmuştur. Yapılan çalışmalardan farklı olarak bu çalışmada, yarım kalan aşk hikâyelerinin şimdi üzerindeki bozucu etkisi ve bu konunun ele alınışı ile belirlenen anlatı düzeni incelenecektir. Bu noktada Bluma Wulfovna Zeigarnik tarafından ortaya konan ve psikolojide “Zeigarnik etkisi” olarak bilinen kavramdan yararlanılacaktır. Zeigarnik etkisi, geçmiş yaşantılarda tamamlanmamış meselelerin tamamlananlara göre daha çok hatırdta kaldığı ve yaşanan zamandaki deneyimleri etkilediği fikrine dayanır. Ayrıca radyo oyunlarındaki anlatı düzeninin incelenmesinde Tim Crock'un radyo oyunlarının bir özelliği olarak sunduğu “imgesel gösteri” (imaginative spectacle) kavramından hareket edilecek ve oyun kişilerinin geçmişlerindeki tamamlanmamış meselelerin karakter çizimine ve anlatının yapısına olan etkisi ortaya konacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı, Radyo Oyunu, Behçet Necatigil, Yarım Kalmış Mesele, Zeigarnik Etki

Abstract

Behçet Necatigil (1916–1979) wrote plays for radio and incorporated many of the themes and motifs he explored in his poetry into his radio plays, which he regarded as the literary genre closest to poetry. Among Necatigil's works are many plays that focus on relationships between men and women. In these works, which depict interpersonal relationships, specifically the plays “The Last Train,” “The Ornate Police Station Stop,” and “The Long Bridge”, the disruptive effect of unresolved past loves on ongoing relationships is explored. For this reason, these three plays deserve to be examined separately from his other works. This study will focus on the characters' past loves in the relevant plays, as well as the impact of these unfulfilled loves on the characters' new relationships and the narrative structure of the plays. In the few studies conducted on Necatigil's radio plays, the works have mostly been analyzed thematically, or the intersections between these plays and his poetry have been highlighted. Unlike previous studies, this study will examine the disruptive effect of these unfinished love stories on the present and the narrative structure shaped by the way this theme is addressed. In this regard, the study will draw upon the concept introduced by Bluma Wulfovna Zeigarnik and known in psychology as the “Zeigarnik effect”. The Zeigarnik effect is based on the idea that unresolved issues from past experiences remain more firmly in memory than resolved ones and influence experiences in the present. In examining the narrative structure of radio plays, the analysis will draw on the concept of “imaginative spectacle” presented by Tim Crock as a characteristic of radio plays to reveal how unresolved issues in the characters' pasts influence character development and narrative structure.

Keywords: Modern Turkish Literature, Radio Play, Behçet Necatigil, Uncompleted Tasks, Zeigarnik Effect

Giriş

Behçet Necatigil (1916-1979), radyo oyunlarına 1963'te Kâmurân Şipal¹ ile birlikte yabancı dilden Türkçeye çeviriler yaptığı sırada ilgi duymaya başlamıştır. İlk olarak Alman radyo oyunu yazarı Wolfgang Hildesheimer'in *Herrn Walsers Raben* (1960) oyununu *Bay Walser'in Kargaları* adıyla Türkçeye kazandıran Necatigil, bu metinle beraber radyo oyununu bir tür olarak keşfettiğini, radyo oyunu ile sahne oyunu arasındaki farkı uygulamalarla bu metinden öğrendiğini dile getirir (Necatigil, 2006, s. 147). Necatigil'in ilk özgün oyunu olan *Kadın ve Kedi* ise 1 Şubat 1963'te *Varlık*'ta yayımlanır. 1963-1973 arasında Almancadan Türkçeye on beş radyo oyunu çeviren Necatigil, 13 Mart 1980'de Sabriye Sözmen'e verdiği röportajda, kendi oyunları üzerinde Alman radyo oyunu yazarı Günter Eich'in etkisi olabileceğini ve onun gibi yazmayı çok istediğini söyler (Necatigil, 2006, s. 147). Necatigil radyo

¹ Öykücü, şair ve çevirmen. İlk şiiri 1949, ilk öyküsü ise 1951 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanmıştır. Öykü, inceleme ve çevirileri *Varlık*, *Türk Dili*, *Yelken*, *Ataç*, *Yeni Dergi* gibi dergilerde yayımlanan Şipal, Alman edebiyatından pekçok eseri çevirerek Türkçeye kazandırmıştır (Yalçın, 2010, s. 962).

oyunlarında ev, aile, karı-koca ilişkileri, aşk, geleneksellik-modernlik çatışması, kadın sorunları, tasavvuf, yaşamın anlamı, insancıl değerler, vicdan muhasebesi, sanat ve edebiyat dünyası, memur psikolojisi gibi konuları işlemiştir (Çetin, 2013, s. 452).

“Behçet Necatigil'in Radyo Oyunları” başlıklı yüksek lisans tezinde Hüseyin Alacatlı, Türkiye’deki radyo oyunlarının tarihçesini verdikten sonra, bu oyunları anlamsal, dramatik ve üslup özellikleri açısından incelemeye yönelir. Nurullah Çetin de Behçet Necatigil üzerine hazırladığı monografik doktora çalışmasında yazarın hem radyo oyunları ile şiirleri arasındaki ilişkiye dikkat çeker hem de bu oyunlarda ele alınan konuları ve bu konuların işleniş şekillerini değerlendirir. Esra Öney ise “Türlerarası İlişkiler Bakımından Behçet Necatigil'in Radyo Oyunu ve Şiiri” başlıklı yüksek lisans çalışmasında örnekler üzerinden bu iki türü karşılaştırmalı olarak inceler.

Behçet Necatigil'in radyo oyunları üzerine yapılan değerlendirmelerin pek çoğundaki ortak özellik şairin şiirleri ve radyo oyunları arasındaki yakınlığa vurgudur. Bu nedenle radyo oyunları üzerine yapılan çalışmalarda özellikle onun şiirleri ve radyo oyunları arasındaki metinlerarası ilişkiye odaklanılmıştır. Bu iki tür arasındaki ilişki ağı, şairin de hem düzyazılarında hem de çeşitli zamanlarda kendisiyle yapılan röportajlarda sıklıkla vurguladığı bir konudur. Behçet Necatigil, şiirlerinde işlediği pek çok temayı ve motifi radyo oyunlarında da kullanmıştır. Bunların en önceliklisi ise “geçmiş”tir. Öney’in belirttiği gibi geçmiş, onun oyunlarında insanın taşımakla yükümlü olduğu ve yeni yollar, yeni başlangıçlar yapmasına engel olan bir yük olarak olumsuz bir çerçevede ele alınır (Öney, 2022, s. 207). Geçmişin insanda bir yük olduğu, geçmişte yarım bırakılan meselelerin unutulamayacağı düşüncesi oyunlarda çok sık işlenmiştir.

Geçmişin Necatigil'in oyunlarındaki yeri pek çok eleştirmenin dikkat çektiği bir husus olsa da bu çalışmalarda geçmişte yaşanan aşkların, anlatı zamanında yaşanan ilişkiler üzerindeki bozucu etkileri ve bu durumun anlatı ve karakter yapısının oluşturulmasındaki rolü incelenmemiştir. Bu çalışmalarda çoğunlukla şimdi üzerinde etkili olan bu ilişkiler, geçmiş yaşantılar ve unutulmayan anılar bağlamında değerlendirilmiştir. Oysa geçmişteki bu ilişkilerin yaşanan zamanda hâlâ etkisini devam ettirmesinin nedeni, bu aşkların geçmişte kalması değil, aksine tamamlanmamış olmasıdır. Geçmişte yapılan hataların yarattığı suçluluk veya terk edilmişlik hâli oyun kişilerinin, olması gerektiği şekilde kapanmayan ilişki döngüsünde sıkışmalarına neden olmuştur. Bu çalışmada, Necatigil'in “Son Tren”, “Uzunköprü” ve “Süslü Karakol Durağı” adlı radyo oyunları geçmişten gelen yarım kalmışlık hissi, Gestalt psikoloji kuramının bir alt kavramı olan “Zeigarnik etkisi” çerçevesinde değerlendirilmiş, geçmişte yaşanan ve etkisi süren bu ilişkilerin yıllar sonra gelen yüzleşme sayesinde tamamlanması ile oyunların anlatı yapısının işleyişi arasındaki paralellik ortaya konmuştur. Bu oyunlardaki Zeigarnik etkisi sadece olay örgüsündeki açık uçluluk ve tamamlanmamış eylemlerden kaynaklanmaz; radyo oyunlarının işitsel anlatı yapısı, sesi odağa alan dramaturgu ve dinleyiciyi anlamı tamamlamaya yönlendiren sanatsal özellikleri de Zeigarnik etkisinin oluşmasına neden olur. Bu bağlamda Tim Crook'un radyo dramaturjisine ilişkin yaklaşımı, Zeigarnik etkisinin radyo oyunundaki işleyişini açıklamak için tamamlayıcı bir kuramsal çerçeve sunar.

Bu çalışmanın çekirdeğini geçmiş teması oluşturmaktadır, ancak daha önce yapılan çalışmalardan farklı olarak burada, geçmiş yaşantıların oyun kişileri üzerindeki duygusal etkileri değil; geçmişte yarım kalan yaşantıların oyun kişileri ve anlatı yapılarının kurulmasındaki işlevleri öncelenecektir. Buna göre oyun kişilerinin hayatlarına devam edememelerinin sebebi geçmişleri değil, geçmişte yarım bıraktıklarıdır. Bunun üzerine kurulan anlatı yapısı, yarım kalmış yaşantının tamamlanmasıyla kapanır. Çalışmada öncelikle Necatigil'in radyo oyunu türüne yaklaşımının çerçevesi çizilecek, daha sonra da metinleri çözümlemede kullanılan psikolojik bir kavram olan “Zeigarnik etkisi” açıklanacak ve yarım kalmış döngüye sahip olan “Son Tren”, “Süslü Karakol Durağı” ve “Uzunköprü” oyunları incelenecektir.

1. Şiirsel Bir İmkân Olarak Radyo Oyunları

Radyo oyunu, radyonun görece sınırlı imkânları içerisinde, radyonun işitsel malzemeleri kullanılarak yazılan ve sese dayalı olarak oynanan kendine özgü bir türdür (Akt. Pöstecki, 1998, s.23). Radyo oyunu, tiyatronun veya televizyon oyunlarının radyoya taşınmış biçimi değildir (Çankaya, 1997, s.112). Onun diğer sahne sanatlarından farklı, dolayısıyla kendine has özellikleri vardır. Bu oyunlarda, görsel bir dekorun olmaması ve kişilerin duygu durumlarını yansıtacak görsel sahnelemenin mümkün olmaması

“ses” in ön plana çıkmasına neden olur. Radyo oyunlarında seslerden örölü bir anlatı atmosferi oluşturulur, bu da anlatılan hikâyenin yapısını doğrudan etkiler. Ödüllü radyo oyunları yazarı ve dramaturgu Tim Crook, radyo oyunlarının sese dayalı ve görsellikten yoksun olmasından dolayı “kör ortam” (blind medium) olarak değerlendirilmesine karşı çıkar. O, radyo oyunlarında işitsel uyarımdan hareketle hayal gücüyle oluşturulmuş imgeye uzanan bir kurgu bulunduğunu iddia eder. Ona göre radyo oyunlarında bilinmeyen bir kişinin sesinden yola çıkarak görüntüsünün kurgulanmasından ziyade, hafızadan gelen hayal gücü ağırlıklı bir temsil bulunur (Crook, 2001, s.54).²

"Radyo Kör mü, Yoksa Görünmez mi? Dinlemeye Dair Daha Geniş Bir Tartışma Çağrısı" [Is Radio Blind or Invisible? A Call for a Wider Debate on Listening-in] başlıklı makalesinde Alan Beck de benzer şekilde radyo dramaları üzerine pekçok çalışmada, bu dramaların eksiki olarak değerlendirilen “kör ortam” veya “görünmez ortam” kavramına karşı çıkar. Ona göre radyoyu sadece görüntünün eksik olduğu bir ortam olarak görmek hatalıdır. Çünkü dinleme başlı başına özgün ve bedensel bir eylemdir. Duyular arasında hiyerarşik bir sıralama yoktur. Bu yüzden radyoyu sürekli eksiklikler üzerinden tanımlamak yanlış sonuçlar veririr. Oysa radyo oyununun temelinde yer alan işitsellik de bir algı biçimidir. Dinleyici bu algımla esnasında anlatılana dair bir mekân oluşturur, hikâyedeki uzaklığı yakınlığı hisseder, hareketleri ve dokuyu hisseder. Dinlerken işitme, görme, dokunma hatta tat ve koku alma gibi neredeyse bütün duyular aktif olarak anlamlandırma sürecine girer, böylelikle de dinlenen hikâyeye bir atmosfer çizilir (Beck, 1999).

Crook, radyo oyunlarında görsel temsilin olmamasını bir eksiklik olarak nitelendirmez. Aksine bu, oyunların dinleyicilerini aktif birer üretici hâline getirir. Seslerden kurulan ortam sayesinde her dinleyicide kendi hayal gücünün sınırları dahilinde bir temsil oluşur. Crook, sesli drama yazımının teorisi ve pratiği üzerine yürüttüğü tartışmada oyun yazarının “beşinci boyut- dinleyicinin hayal gücü”ne yönelik bir niyeti öngörebileceğini ileri sürer. Yazarın beşinci boyut olarak adlandırdığı şey, radyo oyunu dinleyicisinin hayal gücünde görsel bir mekânsallaştırma yapılmasını ifade eder. Ona göre bu hayali veya diğer bir deyişle imgesel gösteri, temsil edilen hikâyedeki renk ve görsel derinlik, koku algısı, dokunma, ses ve tat gibi neredeyse bütün duyu spekturumunu yaratmaya yeterlidir. Ona göre radyo dinleme, büyük oranda fiziksel konum, hayal gücüyle yaratılan gösteri ve akustik alan arasındadır. Hayal gücüyle yaratılan gösteri sayesinde dinleyiciye bireysel sinematik bir anlatı ve deneyim yaratma fırsatı sunulur. Böylece dinleyici fiziksel, entelektüel ve duygusal katılım sağlayarak oyunun aktif bir katılımcısı ve dramaturgu hâline gelir (Crook, 2001, s. 62-66).

Crook’un dikkat çektiği bir diğer nokta ise radyo oyunun kompozisyonudur. Nasıl ki resim renkler, şekiller, figürler ve nesnelerin düzenlenmesinden oluşan kendine özgü bir kompozisyona sahipse radyo oyunu da kelimeler, müzik, ses efektleri ve çevresel atmosferin düzenlenmesiyle oluşan kendine has bir kompozisyona sahiptir. Seslerin mekân, perpektif ve ton açısından düzenlenmesi dinleyicinin duygusal olarak ne hissettiğini belirler (Crook, 2001, s. 79).

Radyo oyunlarında seslerin nasıl tasarlandığını inceleyen Crook, “ses tasarım sözlüğü” oluşturur. Burada ele aldığı görüşlerden biri de radyo oyunları yazarı Lance Sieveking’in ileri sürdüğü fikirlerdir. Bunlara “Sieveking Yasaları” adını veren yazar, Sieveking’in radyo oyunlarında ses üretiminin kurallarını nasıl tanımladığını ortaya koyar. Bu kuralları, gerçek, doğrulayıcı etki; gerçekçi, çağrışım uyandıran etki;

² Tim Crook, 1992, 1993 ve 1994’teki yazma atölyelerinde katılımcılarla bir deney yapar. Katılımcılara 1989 yılındaki Marchioness River Thames felaketinde 19 yaşındaki kızı boğularak ölen bir kadının ses kaydını radyo oyunundan alınmış bir parça gibi dinletir. Gezi teknesiyle çarpışan geminin kaptanının seyrüsefer suçu nedeniyle yargılandığı Merkez Ceza Mahkemesi’nde, beraat etmesi üzerine çocuğunu kaybeden kadın perişan hale gelir. O esnada kayda alınan kadın, adaletsizliğe dair göz yaşları içinde hararetle bir konuşma yapar. Katılımcılara bu sesin radyo oyunundan alındığı söylenir ve onlardan bunu değerlendirmeleri istenir. Kimi katılımcılar bu kadının oyunculuğunu abartılı, kimisi melodramatik ve berbat, kimisi doğal olmaktan uzak, kimisi de çok etkileyici bulur. Katılımcılar arasında bu oyuncuyu daha önce de dinlediğini iddia edenler dahi bulunur. Katılımcılardan kadını fiziksel olarak tanımlamaları istendiğinde ise kimisi uzun boylu ve sıska, kimisi bodur, koyu siyah saçlı, kimisi güzel, orta yaşlı, kimisi 60’ın üzerinde yaşlı bir kadın, kimisi de 35 yaşından fazla olmayan atletik ve enerjik bir kadın olarak tasvir eder. Bu birbirinden oldukça farklı değerlendirmeleri yorumlayan Crook, radyo oyunlarında kurgu üzerinde izleyicilerinin zihinsel canlandırmalarının ve hayal güçlerinin hüküm sürdüğü sonucuna ulaşır (Crook, 2001, s. 55-60).

sembolik yani çağrışım yaratan etki; klişeleşmiş etki; empresyonist etki; müzikal etki başlıkları altında açıklar. Burada dikkat çekici olan, sesin grafik sanatındaki veya tiyatro sahnesinin görselleştirilmesi gibi tasarlanabilir bir yapısının olduğu fikridir. Örneğin, oyunda bir figür fırtınadan bahsediyorsa, fırtınada zorlanan bir gemi sesinin oyunda yer alması doğrulayıcı bir etki sunar. Radyo oyununda yer alan kilise çanları, arıların vızırtısı, çim biçme makinesinin sesi kırsal atmosferin oluşmasını sağlar ve huzur hissi yaratır. Bu sesin çağrışım uyandıran etkisidir. Arabalar, trenler veya atlar belirli nesne ve olguları temsil ederler. Bu ses işaretleri kolayca tanınabilir, bu sebeple klişeleşmiş etki uyandırır (Crook, 2001, s.70-74).

Bütün bu görüşlerinden hareketle Crook, radyo oyunlarını kendine özgü kuralları olan bir edebî tür olarak ele almaktadır. Ona göre bu oyunlarda görsel imajın yokluğu dinleyicide sese ve hayal gücüne dayalı imajlaştırmanın yolunu açmaktadır. Crook, bu hâliyle radyo oyunlarını tamamlanmamış olarak görür, oyunlar izleyicinin zihninde tamamlanacak boşluklu bir yapıya sahiptir. Radyo oyunlarının bu özellikleri, şiir türünü anımsatır. Zira şiir de söylenmek istenenin doğrudan söylenmediği, anlamsal belirsizliklerle kurulu, okuyucudan aktif katılım bekleyen bir yapıya sahiptir.

Bu yaklaşım Behçet Necatigil'in radyo oyunlarına bakışı ile paraleldir. Radyo oyunlarında şiirlerindeki benzer bir anlam evreni kuran yazara göre bu tür, şiirsel bir özellik taşır. Necatigil, Doğan Hızlan'ın kendisiyle yaptığı röportajda, bu iki türün yakınlığını açıklamak için şöyle der: "Radyo oyununu ben şiire en uygun tür olarak alıyorum. Ama radyo oyunu derken skeçleri uzakta tutuyorum bu tanımdan. Radyo oyunu şiir gibi sestem, imajdan ve mesajdan kuvvet alan, bu öğeleri yoğunlaştırdığı oranda şiire yaklaşan bir tür" (Necatigil, 2006, s. 142). Necatigil için radyo oyunları şiirlerinin uzantısıdır, şiirin hacminin görece kısa olması nedeniyle genişçe ele alınamayan konular, yeterince işlenemeyen imgeler, radyo oyunlarında açılma imkânı bulur (Necatigil, 2006, s. 142). 13 Mart 1980'de *Hareket* dergisinde yayımlanan röportajda ise radyo oyununun Batı'da bağımsız bir tür olduğunu vurgulayan Necatigil, bu oyunların gücünü ses ve efektlerden aldığını, arka plandan, çağrışımlardan faydalandığını dile getirir. Ona göre radyo oyununun bu özellikleri, onun bu türü "şiirin agrandizmanı"³ olarak görmesine neden olur. Necatigil için radyo oyunları, şiirlerin genişletilmiş hâli olan, şiir gücünde, düşündürücü bir edebî türdür (Necatigil, 2006, s. 148).

Şiirine yönelik anlaşılmama odaklı eleştirilere karşın kendisini radyo oyunları ile savunduğunu da söyleyen yazar, şiirlerinde kendisini uğraştıran, zorlayan temaları, motifleri radyo oyunlarında işlediğini açıklar. Ona göre şiirsel çizgiyi en iyi koruyabilecek düzyazı türü radyo oyunlarıdır. Şiiri oluşturan temalar ve unsurlar, radyo oyunlarında bir olay çerçevesinde geniş boyutlara ulaştırılır. Bu bakımdan iyi düzenlenmiş, diyalogları iyi kurulmuş bir radyo oyunu bir şiir açıklaması veya yorumudur; şiirden tek farkı radyo oyunlarında bir konu bulunduğu için özetlemesi daha kolaydır. Bu yüzden onun şiirine aşına olanlara, oyunları garip gelmez, oyunlarını okuyanlar da özellikle son şiirlerini daha kolay anlar (Necatigil, 2006, s. 88-89).

Radyo oyunlarını skeçlerden ayrı bir yere koyan Necatigil için, bu oyunlar mizahi bir özelliğe sahip değildir. Radyo oyunlarının düşündürmesi, uykuda bile yankısını hissettirmesi gerektiğini ileri süren Necatigil, oyunların taşıdığı duygusal yüke dair de şöyle söyler: "Radyo oyunu trajik bir taraf taşır, bir çıkmazı hissettirir, ağırcağıdır" (Necatigil, 2006, s. 89). Yazara göre kadın erkek ilişkilerini veya yakın çevreyle kurulan ilişkileri anlatan bu radyo oyunlarının çoğu bazı kopukluklara ve doldurulması, telafi edilmesi gereken bazı boşluklara vurgu yapar (Necatigil, 2006, s. 149). Bu oyunlarda belli belirsiz ince acıların dile getirildiğini belirten Necatigil, verdiği röportajlarda kadın erkek ilişkilerine dair görüşlerine de yer verir. 13 Mart 1980 tarihinde *Hareket* dergisinde Sabriye Sözen'in kendisine yönelttiği "Kadın-erkek münasebetlerinde bağ kurulamayışı. Acaba bu bazı modern roman yazarlarıyla ilgili olabilir mi?" (Necatigil, 2006, s. 149) sorusuna verdiği cevapta yazarın ikili ilişkilere bakışı ortaya çıkar:

Her şey tam olsaydı sanat eseri olmazdı. Kadın-erkek ilişkilerinde bir tutarlık, istikrar, denge, kusursuzluk bulunsaydı bu konuyu çok kimse yazmazdı. Benim kanaatimce sanat eseri eksikliğin, noksanlığın olduğu yerde bir protesto gibi bir değer yok oluşunu önlemek, savunmak gibi ortaya çıkıyor. Bu tezli yazılma

³ Agrandizman: Fotoğraflara boyut kazandırma işlemi, enlargement (*Fotoğraf Terimleri Sözlüğü*).

anlamına gelmez. Bu bir içgüdüdür. Ruhun huzuruna biz, ancak dış münasebetlerdeki sağlamlıkla varabiliriz (Necatigil, 2006, s. 149).

Behçet Necatigil'in radyo oyunları düşle gerçek arasındadır. Bu eserler, mecazlı söyleyişle, gerçeküstü öğelerle ve sembollerle oluşturulur. Dolayısıyla yazarın ifadesiyle alegorik ve trajiktirler (Pazarkaya, 2016, s. 145). Bu oyunlardaki trajik gerilimi sağlayan temelde kaybedilen şeyleri telafi etmenin imkânsızlığı duygusudur. Özellikle kadın erkek ilişkilerinin işlendiği oyunlarda anlatının trajik yönü bu duyguyla vurgulanır. "Son Tren", "Süslü Karakol Durağı" ve "Uzunköprü" oyunlarında kişilerin geçmişlerinden gelen yarım kalmış ilişkileri ile yüzleşmeleri onların bahtlarını bütünüyle değiştirir.⁴ Yarım kalmışlığın neden olduğu içsel huzursuzluk ve hâlihazırdaki ilişkiyi sağlıklı şekilde sürdürememe durumu, eski aşklarla yüzleşmenin gerçekleştiği anda bütünüyle yok olur. Oyun kişileri hikâyenin bu zirve noktasından sonra önceden olduğundan farklı bir ruh hâline ve içsel huzura erişir.

2. Zeigarnik Etkisi ve Tamamlanmamış Mesele

Rus psikolog Bluma Wulfovna Zeigarnik, 1920'lerde Viyana'da kalabalık bir restoranda otururken buradaki garsonların henüz siparişleri teslim edilmeyen veya henüz ödeme yapmamış masaların ayrıntılarını başarıyla hatırlayabildiklerini, ancak siparişleri teslim edilen masaların siparişlerinin ayrıntılarını unuttuklarını fark eder (Vinney, 2019). Bunun üzerine Zeigarnik, "Tamamlanamadan kesintiye uğrayan bir etkinliğin bellekteki durumu ile kesintiye uğramamış bir etkinliğin durumu arasında nasıl bir ilişki vardır?" (Zeigarnik, 1929, s. 1) sorusunu ortaya atar ve buradan hareket ederek yaptığı çeşitli deneylerle de yarım kalan görevlerle hafıza arasındaki ilişkiyi incelemeye açar. Yaptığı çalışmalar sonucunda, tamamlanmamış görevlerin tamamlananlara oranla yaklaşık iki kat daha iyi hatırlandığını belirler. Zeigarnik, bunun nedenini tamamlanmamış görevlerde tatmin edilmemiş bir sözde ihtiyaç olmasına bağlar. Ona göre bu görevler yerine getirilirken kişide görevi tamamlamaya yönelik bir ihtiyaç, çözüme yönelen bir gerilim sistemi oluşur ve görev tamamlanarak bu gerilim sistemi çözülür. Böylelikle de ihtiyaç karşılanmış olur. Eğer bir görev tamamlanmazsa, gerilim durumu devam eder ve bu tür ihtiyaç karşılanmamış kalır. Bu tamamlanmamış sözde ihtiyaç yarıda kalan görevlerin zihinde yer etmesine neden olur. Buradan hareketle bir ihtiyacın karşılanmasına yönelik oluşan gerilim hem görevin tamamlanmasında hem de görevin tamamlanamaması durumunda, yarıda kalan bu görevin ileride hatırlanmasında itici bir güçtür (Zeigarnik, 1929, s. 7-14).

Burada tamamlanma durumunu da açmak gerekir. Eğer görev deneğin yani görevi yerine getiren kişinin memnuniyetine göre tamamlanmamışsa, bu durumu inceleyen bir başkasının görevi tamamlanmış olarak görmesine bakılmaksızın kişideki sözde ihtiyaç devam eder. Diğer bir deyişle hâlihazırda görev tamamlansa da görevi yerine getiren kişi görevi tamamlanmamış olarak görüyorsa kişinin hafızasında bu görev tamamlanmamış olarak işlev görür (Zeigarnik, 1929, s. 14). Burada belirleyici olan görevi yerine getiren kişinin durumu nasıl değerlendirdiğidir. Eğer kişi için o görev bitirilmemişse "sözde ihtiyaç" olarak devam eder. Bu ihtiyaç sadece kesintiye uğrayan işin bitirilme arzusunda değil, o işi anımsamada da görülebilen bir gerilim durumu yaratır (Zeigarnik, 1929,14). Bir görev bittiğinde veya tamamlandığında bu gerilim durumu da ortadan kalkar ve bellek bırakma eğilimine geçer (Dean, 2024).

Yapılacak işi tamamlamak önemlidir, çünkü organizma her başlamış ve yarım kalmış işi tamamlama, her işi bitirme eğilimindedir. Bu yüzden de başlanan iş bitirilmediği müddetçe kişideki gerilim devam eder ve kişi yapılacak başka bir iş için uygun olmaz. Başlanan işi nihayete erdirmek bir bakıma "sayfayı çevirmeyi" ve yeni bir şeye / işe hazır olmayı sağlar, şimdide ve gelecekte başka kapılar açılır (Schützenberger, 2017, s. 37). Zeigarnik etkisi sadece yarım kalan işlerde veya görevlerde değil;

⁴ Ülku Ayvaz, Behçet Necatigil'in radyo oyunları üzerine kaleme aldığı yazısında bu oyunlarda iç aksiyonun önemli olduğunu, okuyucuların dikkatinin olaydan çok duruma çekilmek istendiğini belirtir. Ona göre bu oyunlardaki kişiler durum içerisinde hareket eden ve bu durum çerçevesinde öteki kişilerle ilişki kurabilen, kendi içsel dünyalarını gündelik yaşantı içinde yansıtabilen kişilerdir. Oyunda kişilerin içsel çatışmalarının aktarıldığına vurgu yapan Ayvaz, oyunların anlatı yapılarına dair de şunları kaleme alır: "Aksiyonda ne olayların keskin dönüşümü ne şaşırtıcı sürprizler bulunur. Kişilerin yönelişinde de aynı çizgi kendini açığa vurmaktadır. Kriz doğurabilecek çatışmalar, kahramanı bir baht-dönüşüne sürükleyen olay/ilişkiler yoktur" (Ayvaz, 2016, s. 141). Her ne kadar Ayvaz, radyo oyunlarında kriz doğuracak çatışmalar olmadığını öne sürse de özellikle burada incelemeye aldığımız "Son Tren", "Süslü Karakol Durağı" ve "Uzunköprü" oyunlarında oyun kişileri arasında çatışmalara rastlanılmaktadır. Oyunların anlatı düzlemleri oyun kişilerinin baht dönüşlerine sahne olur.

tutulmamış yaslar, kayıplar ve üzerinde durulmamış travmalarda da kendini gösterir. Schützenberger'e göre uzun süreli bellekte yer eden bu kayıp veya travmalar kişinin hayatı boyunca ona kendini sürekli hatırlatır ve kişi bunların sancısını çeker. Hatta bazen bu tamamlanmamış meseleler kuşaktan kuşağa aktarılır. Bu noktada tamamlanmamış bir görevi sonlandırmak o meseleden özgürleşmeyi sağlar. Yarım kalan meseleyi tamamlamak, sevilen, korkulan veya nefret edilen kişiyle yarım kalanları çerçeveleyip kapatır (Schützenberger, 2017, s. 37-38).

Eğer mesele tamamına erdirilmemişse hafızada yer etmeye devam eder. Bu işler genellikle uzun zaman boyunca kişinin zihninde dönüp durur ve duygusal yükünü hissettirmeyi sürdürür. Yaşandığı zaman yapmış ya da söylemiş olabilecekleri uzun zaman sonra dahi kişinin aklını meşgul eder. Söylenmemiş, haykırılmamış, ağlanmamış, hissedilmemiş yani “üzerinde durulmamış” olaylar veya travmalar hakkındaki düşünceler kişinin zihninde canlı olarak varlığını sürdürür. Tamamlanmış işlerse düzene girmiştir ve zihin bu meseleleri düşünmeyi, hatırdan tutmayı bırakır. Bu da kişiyi yeni deneyimlere açık hâle getirir. Âdeta kişinin sayfayı çevirip yeni bir sayfaya geçmesini sağlar (Schützenberger, 2017, s. 39-40).

Frederick Perls'in Gestalt terapi anlayışına göre kişi, geçmiş geçmişte kalmasına rağmen, şimdiki zamanda, varoluşunda, geçmişteki tamamlanmamış durumları yanında taşır. Geçmişte olanlar ya özümsemiş kişinin bir parçası hâline gelir ya da tamamlanmamış durum, eksik bir parça olarak kişinin varoluşunda yer edinir. Geçmişteki tamamlanmamış meseleler, pişmanlıklar ve benzeri şeylerle hâlâ mevcut olan bir durum yaratır. Bunun yanında geçmişteki bitmemiş bir meseleden dolayı kişi kaygı duyuyorsa bu geçmişte yapılan şey hakkında değil, gelecek olan ceza hakkında duyulan bir kaygıdır (Perls, 1972, s. 45-50).

Tamamlanmamış meseleler sadece içerisinde bulunulan ana dair kaygı yaratmaz aynı zamanda bir kızgınlık da yaratabilir. İfade edilmemiş kızgınlık tamamlanmamış bir durumdur. Kızgınlığını ifade edemeyen kişi sıkışıp kalmıştır, ne öfkesini dışa vurup tatmin olabilir ne de rahatsız eden şeyi unutup yoluna devam edebilir (Perls, 1972, s. 51). Schützenberger'e göre tamamlanmamış meseleden kaynaklanan sözde ihtiyacın karşılanmaması iç sıkıntıları, kaygılar, dramalar, intikam açlığı veya affetme ihtiyacı ve/veya yapılması gereken tamiratlar şeklinde kişinin içinde bulunduğu anda huzurlu hissetmesini engeller (Schützenberger, 2017, s. 41).

Şekil-zemin ilişkisine odaklanan Gestalt bütünlük ekolüne göre kişinin etrafında olan biteni değerlendirmesi, kendi zeminine ve burada beliren ihtiyacın yapılandığı bitmemiş meselesine göre şekil alır. Hanna Nita Scherler, bu durumu şu şekilde formüleştirebilir: “Neyi algılayacağımız bitmemiş meselenin yapılandığı ihtiyaç ile belirlenir” (Akt. Candır, 2019, s. 435-436). Buna göre çok kalabalık ve bir sürü uyarıcının olduğu bir ortamda kişinin dikkatinin yöneldiği nesne veya kişi, o kişinin tamamlanmamış meselesine dair bir şey söyler. Scherler, Gestalt terapi yöntemiyle kişinin temas etmediği taraflarıyla temasa geçip bütünleşebileceğini, insanın kendisiyle temas edebilmesini sağlayan şeyin ise diğer insanlarla temasıyla olgunlaşacak olan yeteneği olduğunu ileri sürer (Akt. Candır, 2019, s. 437).

3. Necatigil'in Radyo Oyunlarında Bitmemiş Bir Mesele Olarak Aşk

Zeigarnik etkisi, bitmemiş bir işin, yarım bırakılmış bir uğraşın zihni sürekli meşgul etmesi şeklinde görülebileceği gibi, olması gerektiği şekilde bitirilmeyen ikili ilişkilerin zihinden bir türlü atılamaması şeklinde de görülebilir. Nitekim usulüne göre bitirilmeyen bir ilişki, tamamlanmamış görev işlevi görür. Kişilerin geçmişlerinde uygun şekilde sonlandıramadıkları aşk ilişkileri, sonraki dönemlerde içerisinde bulundukları ikili ilişkilerini etkiler. İlişkiyi bitiren kişinin yaşadığı suçluluk duygusu, yaşanan aşkı geçmişte bırakmanın önüne geçer ve kişi her ne kadar yeni bir ilişkiye başlasa da geçmişte yarım kalan hikâyesini düşünmekten kendini alamaz. İlişkideki bu açık kalan döngü, sürekli kendini hatırlatır ve tamamlamaya çalışır. Kişi zihninden atamadığı geçmişi, kendisi ile birlikte yaşanan ana ve geleceğe taşır. Bu bazen kaygı bazen de kızgınlık şeklinde kişinin kendisiyle ve etrafıyla kurduğu ilişkilerde kendini gösterir.

Behçet Necatigil'in “Son Tren”, “Süslü Karakol Durağı” ve “Uzunköprü” radyo oyunlarında aşk bitmemiş

bir mesele olarak işlenmiştir. Bu üç oyunda da kişilerinin geçmişlerinden getirdikleri yarım kalmış aşkları, anlatı zamanında yaşadıkları ilişkiyi etkiler. Oyun kişilerinin suçluluk veya terk edilmişlik duygularıyla zihinlerinden atamadıkları bu yarım kalmış ilişkiler, yeni ilişkilerin üzerine düşen bir gölgeye dönüşür. Anlatı boyunca oyun kişileri bu gölgenin etkisinden kurtulmaya çalışır. Yarım kalan bu mesele Zeigarnik etkisi yaratır ve tamamlanmaya çalışılır. Oyun kişilerinin yaşadıkları tedirginlik, korku ve endişe geçmiş yaşantılarında açık kalanların çerçevelenip kapatılmasıyla son bulur.

Oyun kişilerinin geçmişi tamamlama arzuları oyunların yapılarını da şekillendirir. Geçmişteki yarım kalan yaşantısını tamamlamak isteyen kişiler, eskiyle, yarım kalanla yüzleşme arzusuna sahiptirler. Bu durum âdeta geçmişten gelen yarım kalmış bir halkayı tamamlama çabasıdır. Oyun kişileri geçmişleriyle yüzleştiklerinde kendi hayatlarının bir türlü ilerleyememesine neden olan engelle de yüzleşmiş olurlar. Bu yüzleşme anı, metinlerdeki hikâyenin tamamlanma anıdır. Hem anlatının seyrinin belirlenmesinde hem de figürlerin kişilik çizimlerinin biçimlenmesinde geçmişe uzanan bu halkanın kapanmaya çalışılması etkili olmuştur.

4. Yarım Kalmışlık Duygusunun Anlatı Yapısına Etkisi

Behçet Necatigil'in "Son Tren", "Süslü Karakol Durağı" ve "Uzunköprü" oyunlarında hikâyenin ilerleyişi bir döngüyü hatırlatır. Zihni geçmişte yaşadığı aşka takılı kalmış oyun kişileri, yaşamları devam etse de iç huzurlarını kaybetmişlerdir. Ancak geçmişleriyle yüzleştiklerinde zihinlerinde taşıdıkları hikâyeleri sonlandırır. Bitmemiş bir mesele olarak devam eden ilişkinin tamamlanması ile hikâye de tamamlanır. Oyun kişileri, geçmişlerinde trajik bir hata yapmış, sevgililerini terk etmişlerdir. "Son Tren" ve "Süslü Karakol Durağı"nda bu terk edilmiş ilişki devam ederken gerçekleşir. Kişiler eski sevgililerini aldatmış ve ilişkiyi yarım bırakmışlardır. Bu kişiler hayatları boyunca da bunun suçluluğunu duyarlar. "Uzunköprü" oyununda ise trajik hata, erkeğin kendisi ile görüşmeye gelen eski sevgilisi ile yüzleşmeyi reddetmesidir. Başlangıçta terk edilen erkek, bu durumdan da kendisini sorumlu tutarak suçluluk duyar. Kadının yüzleşme talebini reddetmesi ile duyduğu suçluluk artar. Ertelenen bu yüzleşme anı, erkeğin geçmişi ile bağını koparmasını engeller.

Her üç oyunda da oyun kişilerinin talihi, yarım kalmış aşkları ile yüzleştğinde tersine döner. Kişilerin içsel huzursuzlukları, tedirginlikleri ve suçluluk duyguları bu yüzleşme anından sonra yerini dinginliğe ve huzura bırakır. Geçmişten gelen açık döngünün tamamlanmasıyla hem kişiler rahatlar hem de anlatı tamamlanır. Bu oyunlar temelde olay örgüsüne dayanmayıp belirli bir durumun anlatısı olsalar dahi kişilerin geçirdiği dönüşümler onların bahtlarını değiştirir. Bu dönüşüm için gerekli şart ise eskiyle yüzleşme deneyiminin yaşanmasıdır.

4.1. "Son Tren"le Geçmiş Uğurlama

5 Eylül 1963'te oynanan "Son Tren" oyunu iki ayrı boyutta devam eder. Karı koca olan Aynur ve Hilmi'nin ilişkisi anlatının ilk boyutunu oluşturur. İkinci boyutta ise mektuplar aracılığıyla bir araya gelen "kız"ın ve "erkek"in eski sevgilileri Aynur ve Hilmi'yi aramaları anlatılır. Bu iki ayrı ilişkiyi birbirine bağlayan geçmiş yaşantılardır.

Oyun, bir kapının açılıp Aynur ve Hilmi'nin odaya girmesiyle başlar. Kapının açılma sesi, mekânın ses aracılığıyla görselleştirilmesini sağlar. Açılan kapı, anlatılan hikâyeyi de başlatan bir öğedir. Boğucu sıcakta evlerinde oturan karı koca sıkılmaktadır. Hilmi derin bir iç sıkıntısından kurtulmak için karısından önce pencereyi, sonra radyoyu açmasını ister. Pencerenin açılma sesi yine anlatılanların yaşandığı ortamın dinleyicinin zihninde imajlaştırılmasını sağlar. Hilmi'nin sıkıntısı o kadar artmıştır ki karısının açtığı radyo bile onu rahatsız eder ve kapatır. Oysa radyoda hafif bir müzik çalmaktadır. Pencerenin açılmasının nefes almayı kolaylaştırarak insanı rahatlatması gibi radyoda çalan hafif müziğin de insanı rahatlatması beklenir. Ancak Hilmi'nin üzerindeki duygusal yük ve iç sıkıntısı o kadar ağırdır ki dışarıdan gelecek herhangi bir etki onu sakinleştiremez. Huzurlu bir ortamın inşası için üretilen seslerin oyun kişisinin duygusal durumu üzerinde hiçbir etkisinin olmaması, onun yaşadığı bunalımı daha da belirgin hâle getirir.

Bu açılış sahnesinde Aynur, uzun zamandır yanlarında duran kardeşinin gideceği haberini verir. Kocasının iç sıkıntısının bir müddet onların evine yerleşmiş kardeşi Erol'dan kaynaklandığını düşünür, artık

rahatlayabileceğini söyler. Ancak Hilmi, Erol'un varlığının farkında dahi değildir. Bu ilk sahne, kadın ve koca arasındaki iletişim kopukluğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

KADIN: Bu gece gidiyor, on treniyle.

KOCASI: Kim?

KADIN: Erol.

KOCASI: Ya? (Sessizlik)

KADIN: Sevinmedin mi?

KOCASI: Neye sevineyim? (Necatigil, 2013, s. 554)

Sessizlik ve cevaplanmayan sorular iki kişi arasındaki iletişimsizliği yansıtır. Radyo dramalarında ses, sessizlik ve akustik mekân dramatik anlatının temel bileşenleridir. Radyo dramasının semiyotiğini inceleyen Andrew Crisell'in ifade ettiği şekliyle bu kısımdaki sessizlik göstergeseldir, sembolik bir anlam taşır (Crook, 2001, s. 80). Diyaloglardaki sessizlik, ilişkinin bittiğini sembolize eder, çift arasında ortak bir anlamlandırma evreni kurulamamakta; sorulan sorular boşlukta asılı kalmaktadır:

KADIN: Birdenbire neye sustuk böyle? (Sessizlik) Hilmi!

KOCASI: Ne var?

KADIN: Niçin konuşmuyoruz?

KOCASI: Bilmem?

KADIN: Demin ne güzel konuşuyorduk.

KOCASI: Her şey bir yerde bitiyor.

KADIN: Ama yine başlayabilir.

KOCASI: Havamızı yitirdik.

KADIN: Neden?

KOCASI: Araya zaman girdi, sessizlik girdi (Necatigil, 2013, s. 773).

Arka planda yine hafif bir müzik vardır. Arkadaki sakinlik, öndeki sesi oluşturan karşılıklı konuşma ile zıtlık yaratır. Şekil ve zemin arasındaki bu zıtlık, diyalogtaki duygusal ağırlığı ve gerilimi belirginleştirir. Metindeki bu sessizliklerin, cevabı verilmeyen soruların dinleyici tarafından anlamlandırılması beklenir. Dinleyici aktif bir anlam üretici olarak oyunun bir parçası hâline gelir. Bu boşluklar, aynı zamanda oyun metnini şiire yaklaştırır.

Oyunun ikinci sahnesinde ise kız ve erkek buluşur. Tren istasyonunda birinci perona giren bir trenden inen erkek ve karşı yönden gelip ikinci perona giren başka bir trenden inen kız, bir araya gelirler. Bu iki kişi birbirlerini tanımamaktadır. İstasyonun önündeki banklara oturan çift, buraya neden getirildiklerini veya geldiklerini bilmemektedirler. Aslında bu iki kişi de eski sevgililerini görmek için istasyona gelmiştir, ikisine de gelen ayrı ayrı çağrı mektupları onların bu istasyona gelmelerini sağlamıştır:

KIZ: Bilinmez. Siz neye geldiniz?

ERKEK: Ben ... ben öğrenmeye geldim

KIZ: Neyi?

ERKEK: Doğru olup olmadığını.

KIZ: Neyin?

ERKEK: Erkek de sizi mi sevmişt?

KIZ: Bunda merak edecek ne var? Beni değilse bir başkasını sevmiş olabilir. Sizi buralara çeken bu olmasa gerek.

ERKEK: Ya nedir?

KIZ: Önleyemediğimiz bir itilme ... Onu görebilmek.

ERKEK: Siz de ötekini görmek için geldiniz şu hâlde. Erkeği, sevgilinizi görmeye geldiniz.

KIZ: Eski sevgilimi.

ERKEK: Evlerinde, karısının yanında ...

KIZ: Karısı. Yani bir zamanlar sizin sevgilinizdi, şimdi onun karısı.

ERKEK: Eski sevgilim.

KIZ: Şimdi değil mi?

ERKEK: (İçini çeker.) Değil.

KIZ: Sesiniz aksini söylüyor (Necatigil, 2013, s. 756).

Kız ve erkek, kendilerine gönderilen mektuplarda yazılı trene biner ve yine mektuplarda yazılı istasyonda inerler. Mektupta istasyonda birbirleriyle buluşacakları da yazılıdır, ancak açık adres belirtilmez, sadece “siz adresi biliyorsunuz” denilir (Necatigil, 2013, s. 758). Kız ve erkek mahalledeki tütüncünün yönlendirmesiyle bir eve gelirler. Ev sahibi olan Bayan Terzi, Hilmi ve Aynur’un iki yıl kadar bu evde kaldıklarını daha sonra kirası çok pahalı geldiği için evden taşındıklarını söyler. Bayan Terzi, çiftin yeni adresini kız ve erkeğe verir. Terzi’nin verdiği adres Eski Vali’nin evidir. Ancak Hilmi ve Aynur buradan da taşınmıştır. Kız ve erkek hem Bayan Terzi’den hem de Eski Vali’den Hilmi ve Aynur’un evlilikleri hakkında bilgiler edinir. Yol boyunca öğrenilen her şey kız ve erkeği, eski sevgilileri Hilmi ve Aynur’la karşılaşmaya hazırlamaktadır. Eski Vali’nin anlattığına göre korku hastalığına kapılan ve sürekli peşlerinde biri olduğunu düşünen Hilmi, her an kaçmaya hazır hâldedir. Hilmi’nin bu psikozu evliliklerde de huzursuzluk yaratır. Öyle ki Hilmi geldiklerinde hemen kaçabilmek için istasyona yakın, dar bir apartmana taşınmaya karısını ikna eder. Her gece Hilmi ve Aynur, istasyona gelen son trenin sesini beklerler.

KOCASI: O hâlde biz her gece son trenin sesini beklemiyor muyuz seninle? Hiç düşündün mü, özellikle neden hep o trenin sesini duymak istiyoruz?

KADIN: (Hafif güler) Kaçırılan son fırsat olduğu için mi dersin? Adı üstünde son tren. (Sessizlik). Bir özlem belki. Trenin gideceği yerleri mi özlüyoruz nedir (Necatigil, 2013, s. 774)

Trenin gideceği yerler, oyun kişilerinin geçmişlerine ait yaşantıları simgeler. Hilmi ve Aynur, her akşam bekledikleri bu son trenle kaçırdıkları fırsatları ve geçmişlerinde bıraktıkları kişileri düşünürler. Hikâyenin devamında geçmişi özlemediklerini dile getiren oyun kişileri için geride kalan yaşantılar özlem değil; tedirginlik ve korku yaratır. Bu korkuyu Hilmi, Aynur’dan çok daha fazla hisseder. Bu son tren aynı zamanda onların hayatlarındaki açık olan döngüyü kapatacak, geçmişe ilişkin suçluluk duygularıyla vedalaşmalarını ve yeniden kendi hayatlarına dönmelerini sağlayacaktır:

KADIN: Belki dedim. Belki de gecenin sessizliğinde son trenin sesi, bizi hayata çağırıyor yeniden, kendi hayatımıza.

KOCASI: Bu olabilir. Bu tren, sıkıntıları temelli alıp götürebilse, hayata bütün benliğimizle bağlanırdık. Bekleyelim. (Necatigil, 2013, s. 774).

Kız ve erkek, evli çiftin evine gelip kapısını çalarlar. Ancak Hilmi, karısının kapıyı açmasını engeller. Kapıyı açmanın her şeyi yeni baştan başlatacağını düşünen Hilmi, uzun süre başkalarıyla bölüştükten sonra artık kendilerine ait bir hayatlarının olması gerektiğini söyler:

KOCASI: (Yavaş sesle.) Verilmiş bir karar varsa ondan dönmek lazım. Yeniden başlamak istemiyorum. Kapıyı açtın mı artık her şey biter. Bu bir dönüm noktası. Her şey biter.

KADIN: Nasıl biter?

KOCASI: Bak, dinle beni! (Sesi gitgide yükselir.) Sinirlerim öyle gergin ki! Nasıl anlatayım sana? Hayatın bazı dönemlerinde yollar ayrılır. İster istemez böyledir bu. Herkes kendi hayatını yaşar. Biz kendi hayatımızı uzun zaman başkalarıyla bölüştük. Ama artık bizim olmalı bu hayat. Mecbur muyuz? (Necatigil, 2013, s. 778)

Hilmi bir yandan bu buluşmayı bekler diğer yandan ise bu buluşmanın her şeyi yeni baştan başlatacağını, kurulu düzenlerini tamamen değiştireceğini düşünür. Bu yüzden Aynur'un kapıyı açmasına şiddetle karşı çıkar. Hilmi trenle gelecek olanların hem kendisinin eski sevgilisi hem de karısının eski sevgilisi olduğunu bilir. Hatta eşi Aynur ile aralarında geçen şu diyalog okuyucunun aklına buluşmayı Hilmi'nin ayarladığı fikrini getirir:

KADIN: Hiç konuşmuyorsun, içine kapandın yine; kim bilir neler kuruyorsun?

KOCASI: (Güler.) Saati.

KADIN: (Güler.) Hangi saati?

KOCASI: (İçini çeker.) Hayat saatini. Çok geri kalıyor, ayarladım, kurdum.

KADIN: Artık düzgün işleyecek mi dersin?

KOCASI: Umarım.

KADIN: Ne zaman? (Acılı bir gülüşle) Tren gittikten sonra mı?

KOCASI: Galiba (Necatigil, 2013, s. 777).

Eski sevgilileri ile buluşmak için onları aradıkları süre boyunca şehre gelen kız ve erkek de yarım kalmış meseleleriyle yüzleşirler. Kız Hilmi tarafından, erkek ise Aynur tarafından terk edilmiştir. Bu karşılaşmayı hem onurlarını kurtarmak hem de eski sevgililerinin gerçekten mutlu olup olmadıklarını görmek için isterler. Ancak Eski Vali ile konuştuktan sonra evli çiftin hâline acırlar ve yüzleşme istekleri yerini onlara duyulan merhamete bırakır.

KIZ: Ama benim suçum ne? Ben ne yaptım?

ERKEK: Bir şey yapmadınız. Fakat o kendini suçlu görüyor. Gidişimiz onu ve Aynur'u kurtacak. Huzura kavuşmalarını istemez misiniz? (Necatigil, 2013, s. 775)

Oyunda eski sevgilisi Hilmi'yi görmeye gelen kız, Hilmi ve onun eşi ile ilgili anlatılanları dinledikten sonra eski sevgilisiyle karşılaşmadan geri dönmek ister. Ancak erkek buna izin vermez, Hilmi ve Aynur ile yüzleşme konusunda ısrar eder. Sürekli kaygı ve korku içerisinde yaşadıklarını öğrendikleri çiftin iç huzura kavuşması için bu yüzleşmenin gerekli olduğuna kadını ikna eder. Erkeğe göre yıllardır beklenen, bir yandan da gerçekleşmesinden korkulan bu yüzleşme olmadığı müddetçe Hilmi'nin iç sıkıntıları ve korkuları devam edecektir. Bu yüzleşme anı geçmişte açık kalan döngüyü kapatacak, yarım kalan meseleyi tamamlayacak ve böylelikle herkes sadece kendi hayatını yaşayacaktır. Nitekim erkeğin dediği gibi olacak, gerçekleşmesine ramak kalan bu buluşma anından sonra Hilmi ve Aynur'un evliliklerine hâkim olan kaygı ve korkular yerini iç rahatlığına ve huzura bırakacaktır.

Kızın ve erkeğin Hilmi ve Aynur'un evine gelip kapıyı çaldıkları, ancak evli çiftin kapıyı açmadığı sahne anlatının zirve noktasıdır. Oyun boyunca sürdürülen gerilim burada en üst seviyesine ulaşır. Sesler ile bu gerilimin tonu arttırılır. Kapı zili bu noktada oldukça işlevseldir. Kız ve erkek evli çiftin kapı zilini iki kere çalar. Kapıyı her çalışmalarından sonra kendileri de aynı gerilimi yaşarlar. Bu sesin kendisi bir irkilme refleksi yaratır, kadının kapıyı açmasını önlemek için sert bir şekilde "Gitme!" diyen Hilmi, oyunun atmosferini daha da gerginleştirir. Bu sırada kapı zili tekrar sert bir şekilde çalar. Hilmi tekrar "Sakın açma!" diye Aynur'u uyarır:

KOCASI: Açma! (Kapının zili yeniden çalar, sert.) Sakın açma!

KADIN: (Sert) Ama bu çok saçma doğrusu. Neden açmayayım?

KOCASI: (Sert) Açma diyorum.

KADIN: (Sert) Peki ama neden?

KOCASI: (Yavaş sesle.) Verilmiş bir karar varsa ondan dönmek lazım. Yeniden başlamak istemiyorum. Kapıyı açtın mı artık her şey biter. Bu bir dönüşüm noktası. Her şey biter (Necatigil, 2013, s. 778).

Dinleyici sadece diyalogdaki ifadelerle değil, ısrarla çalan kapı zili ile de oyun atmosferinin içine dahil edilir. Burada aynı zamanda hikâyenin zirve noktasını oluşturan baht dönüşü de yaşanır. Hilmi ve

Aynur'un geçmişlerinden getirdikleri suçluluk duygusunun neden olduğu mutsuzluk ve iç sıkıntıları ile süren evlilikleri, bu kapı arkasında yaşanan karşılaşmadan sonra olumlu anlamda değişiklik gösterir. Kız ve erkeğin geldikleri akşam korku ve kaygılarla mücadele eden, bu yüzden de hiçbir sese katlanamayan Hilmi, onlar kapıdan ayrıldıktan sonra son trenin gidişini bekler ve trenin gitmesiyle artık her şey normale döner. Tedirginlikle kapatılan lamba yakılır, radyonun sesi açılır. Hilmi ve Aynur ilişkilerinin üzerindeki gölgeden kurtulmuş, âdeta aydınlığa çıkmışlardır. Dinleyiciye bundan sonrasında Hilmi ve Aynur'un ilişkilerine hâkim olan duygunun mutluluk olacağı izlenimi verilir:

KOCASI: Artık korkma, geçti, dinle bak! (Bir trenin gara girerken çoğalan, durunca kesilen, az sonra hareket edince gitgide uzaklaşan sesi duyulur.)

KADIN: Son tren gitti.

KOCASI: Lambayı yakabilirsin, radyoyu da aç artık (Necatigil, 2013, s. 780).

Şehre trenin gelmesi ile başlayan hikâye, şehirden son trenin kalkması ile tamamlanır. Tren sesi hem oyunun hikâyesini başlatmış hem de hikâyeyi kapatmıştır. Geçmişteki yarım kalan yaşantının tamamlanmasıyla herkes kendi hayatına dönebilmiştir. Evlilikte sorunların ortadan kalkmasıyla hikâye de tamamlanmıştır.

4.2. “Süslü Karakol Durağı”nda Beklenen Geçmiş

31 Ağustos 1967 tarihinde radyoda oynanan “Süslü Karakol Durağı” adlı oyun da “Son Tren” oyunu gibi yarım kalmış bir aşkın hikâyesidir. Oyun, Hallaç ve Terzi arasındaki konuşma ile açılır. Anlatıda imgesel gösteri oluşturmak adına radyo dramalarının temel unsuru olan sesler kullanılmıştır. Metnin girişinde anlatı atmosferi şöyle aktarılır: “Hallaç, Terzi'nin uzağında kapı aralığındadır. Bir dikiş makinesi bir süre hızla çalışır, durur” (Necatigil, 2013, s.984). Konuşmaya başlayan Hallaç ve Terzi, kapılarının önünde devam eden bir inşaatın dolayı müşterilerini kaybetmelerinden, insanların artık ihtiyaç duyulmayan bir meslek hâline geldiklerinden bahsederler. Bu sırada Terzi, dikiş makinesini işletmeye devam eder, makinenin bir süre hızlanan sonra duran sonra tekrar hızlanan sesleri rutin bir atmosfer yaratır. Terzi arada makasıyla “kırt kırt” bir kumaş keser. Bütün bu sesler, Terzi'nin gündelik yaşamına aittir. Hikâyenin başında bu gündelik, sıradan, bilindik şekilde devam eden yaşantı sunulur. Aynı zamanda konuşmaların fonu gibi anlatıya yayılan dikiş makinesi ve terzi makası sesleri, ortamın biçimlendirilmesinde etkindir. Bu sesler, Terzi ve Hallaç arasındaki diyalogun bir terzihânede geçtiğine işaret eder. Radyo oyunlarında sıklıkla görülen bir özellik olarak burada da sesler aracılığıyla mekân imgeleştirilmiştir. Dinleyici zihninde olayın geçtiği yerin âdeta resmini çizebilir.

Terzi ve Hallaç'ın konuşmaları sıklıkla dışarıda körebe oynayan çocukların bağırışlarıyla bölünür.

ÇOCUKLAR: Ebe, ebe, ebesin!

Halin nedir, nicesin?

Birimizi tutunca

Gözlerini açasın!

(İlk mısranın sözcükleri yankı halinde tekrarlanır, erir) (Necatigil, 2013, s.986)

Çocukların fonda yüksek sesle tekrarladıkları tekerlemeler ile Terzi'nin içerisinde bulunduğu durum arasında ilişki vardır. Avludaki çocukların tekerlemeleri, oyunun başında Hallaç'ın “gözlerin dünyayı görmüyor” dediği Terzi'yi hatırlatır. İskeleye asılan “terzi içeride” tabelası da Terzi'yi göstermektedir. Radyo oyununda anlatılan bir körebe oyunudur ve Terzi ise körebe olmak üzeredir aslında (Alacatlı, 1994, s. 191). Hallaç, Terzi'yi kızkardeşiyle evlendirmeye bir nevi onu yakalamaya uğraşmaktadır. Kız kardeşini bir kere olsun görmeye onu ikna etmeye çalışır. Terzi ise vaktin gelmesini bekler. Ebe olan Terzi'nin gerçeği görebilmesi için gözündeki perdeyi kaldırması gerekir (Alacatlı, 1994, s. 192). O sırada arkada çocukların tekerlemeleri işitilir:

ÇOCUKLAR: Ebe, ebesin

Kimse bilmez nicesin!

Mendil gözden düşmeden

Beni nasıl göresin? (Necatigil, 2013, s.998)

Radyo oyunlarında ön plandaki seslerle, arka plandaki sesler arasındaki denge ses kompozisyonunu belirler (Crook, 2001, s.79). Burada ön ses ile arka ses arasında “Son Tren”deki gibi bir zıtlık değil; aksine bir uyum vardır. Bu uyum, Terzi’nin içerisinde bulunduğu ruh hâlini belirginleştirir. Bu şekilde düzenlenmiş kompozisyon, izleyicide Terzi’nin “kör”lüğüne dair bir farkındalık oluşturur ve dinleyiciler Terzi’nin gözünden mendilin düşmesini yani onun gerçekliği görmesini beklerler. Bu durum hikâyede bir merak ögesi olarak yer alır ve dinleyicileri Terzi’nin aydınlandığı, gerçeği öğrendiği ana hazırlar.

Oyunun ana figürü Terzi, kız kardeşinin kendisine birkaç gündür evlerini izleyen biri olduğunu söylemesi üzerine bu kişinin peşine düşer. “Süslü Karakol Durağı” isimli durağa doğru otobüse yetişmek için koşar gibi yapan Terzi, birkaç gündür durakta bekleyerek kendi evlerine bakan adamla konuşma fırsatı yaratır. Geçmişinde yaşadığı aşkın etkisinde kalan bu adam suçluluk psikolojisi ile her akşam buraya geldiğini anlatır. Burası aslında Terzi’nin kız kardeşinin yaşadığı eve bakan bir otobüs durağıdır. Terzi’nin kız kardeşi ise eskiden sevdiği bir adamı beklemektedir. Birkaç akşam adamı sokakta görünce, onu kendisinin beklediği eski sevgilisi zannetmiş ve abisi Terzi’ye haber vermiştir. Oyunda karşılaşılan ilk yarım kalmış aşk hikâyesi Terzi’nin kız kardeşi ve onun dönmesini beklediği eski sevgilisi arasındadır. Kız yaşadığı ilişkinin etkisinden kurtulamaz ve eski sevgilisinin bir gün döneceği ihtimaline inanır. Ancak bu bekleyişte arzu ile birlikte korku da vardır. Tıpkı “Son Tren” oyunundaki Hilmi gibi Terzi’nin kız kardeşi de yarım kalmış bu aşk meselesi ile yüzleşmekten korkmaktadır:

ADAM: Kardeşiniz bekliyor demek.

TERZİ: Bekliyor ve korkuyor.

ADAM Beni, beklediği sandı şu hâlde.

TERZİ: Karanlık yüzünüz seçilmiyor. Fakat boyunuz benziyor.

ADAM: Beklediği ben değilim, ama ona benziyorum, kardeşinize yani. Ben de birisini bekliyorum (Necatigil, 2013, s. 992)

Terzi ile adam konuşmaya devam ettiğinde adamın da geçmişinde yarım kalmış bir aşktan dolayı suçluluk duyduğu ve bu duygusu ile yüzleşmek için belli dönemlerde Süslü Karakol Durağı’na geldiği öğrenilir. Adam zihninde yarım kalmış bir mesele olarak geçmişini taşır, buraya gelmesinin asıl sebebi eski sevgilisi ile en son burada ayrılmış olmalarıdır. Oyun kişisi buradan bindiği otobüsle başladığı yeni hayatına tam olarak devam etmekte zorlanır, yıllar geçse de geçmişindeki meseleyi kapatmayı arzular. Bu tamamlanma gerçekleşene kadar oyun kişisi Zeigarnik etkisi altında hayatına devam eder. Anlatı zamanında Terzi’nin kız kardeşinin oturduğu sokaktaki evde, eskiden adamın sevgilisi oturmaktadır:

ADAM: İnanmak zorundayız. O evde otururdu, yaşlı annesiyle. Bir yerde çalışıyordu. Sözleştiğimiz günlerde iş dönüşü, aşağıdaki korulukta dolaşırdık. Sonra saat yediye doğru o evine giderdi. Ben daha bir zaman buralarda gezinir, sonra yukardaki bulvara kadar yürür, oradan bir taşıta biner, yerime dönerdim (Necatigil, 2013, s. 995).

Adam bir gün sevgilisini bıraktıktan sonra evine dönmek için Süslü Karakol Durağı’ndan bindiği son otobüste karşılaştığı kadına âşık olur ve onunla evlenir. Adam bu kadınla tanıştığı otobüs durağının adını “Süslü Karakedi Durağı” diye okur. Otobüste tanıştığı bu kadın da onların ilişkilerine girip onları ayıran bir karakedidir. Yıllar sonra o durağa tekrar gittiğinde durağın adını yanlış okuduğunu fark eden oyun kişisine bu durum oldukça ironik görünür. Adam ve otobüsteki kadının evlilikleri sürmektedir, ancak adam Terzi’ye o otobüse hiç binmemiş olmayı dilediğini söyler. Yıllar geçse de adam içinde suçluluk duygusu taşımaktadır:

TERZİ: Nerde çıktı karşınıza bu ikinci kadın?

ADAM: Otobüste.

TERZİ: O son otobüste mi?

ADAM: Evet.

TERZİ: Bu sokakta mı oturuyormuş?

ADAM: Hayır. O gece buralarda bir yere misafir gelmiş, dönüyormuş, bir önceki duraktan binmiş otobüse. O otobüsü görmeseydim, biraz geç kalsaydım her şey kurtulacaktı (Necatigil, 2013, s. 996)

Adam eski sevgilisini bulmak için ayrılığın üzerinden geçen beş yıl boyunca bu sokağa geldiğini, ancak eski sevgilisi buradan taşındığı için onu göremediğini söyler. Terzi ve adam birlikte yürümeye başlarlar. Bu yürüyüş esnasında konuştukları adamın kendi gerçekliği ile yüzleşmesine ve onu anlamdirmasına neden olur. Duvara yansıyan parmaklık ve açık bırakılan bir musluk adamda köprüden geçiyormuş izlenmi yaratır. Behçet Necatigil oyunlarında köprü motifi sıklıkla yaşamı ve ilişkiyi temsil eder.

ADAM: Parmaklığın gölgeleri, bir köprü korkuluğu gibi karşı duvarda. O gölge-korkuluk olmasa aşağı düşebiliriz. Sanki bir köprüden geçiyoruz.

(Bir yalağa akan su şırıltıları)

TERZİ: Duvarın önünde çeşmeyi açık bırakmışlar.

ADAM: Yahut musluğu bozulmuş. Gölgelerimiz bir suyun üstünden geçiyor. Biz geçip gidiyoruz, su akıp gidiyor. O zaman da böyleydi. İnsan, kendi gölgesine yetişemez. Şu yıkık duvara bakın! (Necatigil, 2013, s. 993)

“Bir yalağa akan su şırıltıları” anlatının atmosferinin kurulmasında önemlidir. Su sesi radyo oyunlarında sıklıkla kullanılan bir efekttir. Ses efektine anlatım ve diyalog yoluyla farklı anlam katmanları da yüklenebilir (Crook, 2021, s. 73). Bu kısımda açık kalmış bir musluktan sürekli damlayan su bir devamlılığı, kapanmamışlığı imler. Adam’ın hayatında yarım bıraktığı aşkı nasıl hafızasından bir türlü silinmiyorsa, su damlaları da bir türlü durmaz. Musluğun açık kalması gibi Adam’ın hayatında da açık kalan, tamamlanmayan bir ilişki vardır ve bu zihni rahatsız edici derecede sürekli olarak meşgul eder.

TERZİ: Onunla mı evlendiniz?

ADAM: Evet, karımdır. (Kısa bir sessizlik) Bir daha buraya dönmedim. Döndüm, fakat geldiğim vakit bu evden gitmişti. Beş senedir boş bu ev.

TERZİ: Sorup öğrenmediniz mi nereye gittiğini?

ADAM: Evliydim artık. Hem bulsaydım kim, neyi değiştirebilirdi ki?

TERZİ: O hâlde unutmaya çalışın!

ADAM: Öyle! Nitekim artık buraya hiç gelmeyeceğim. Bu benim, burada son gecem.

TERZİ: Seneye de gelmeyecek misiniz?

ADAM: Hayır! Her gelişimde üzüntüm artıyor çünkü ... Neyse! Bulvara kadar yürüyelim de oradan ayrılalım artık (Necatigil, 2013, s. 997).

Eski sevgilisi ile yüzleşememiştir ama ona dair hissettiklerini ve geçmişini başka biriyle diğer bir deyişle bir öteki olan Terzi ile paylaşmıştır. Terzi’ye yaşananları anlatmak, adamın beş yıl önceki hatası ile yüzleşmesine ve hatta onu kabullenmesine yol açar. Eski sevgiliyle bir araya gelme ihtimalinin olduğu yerde adam asıl olarak kendisi ile yüzleşmiştir. Geçmişle yüzleşme ihtimali ve zihinde yarım kalmış bir mesele olarak yer edinen olayın başka birine aktarılması oyun kişinin kendisini esir alan geçmişinden kurtulmasına olanak tanır. Bu gerçekleşemeyen olasılık adamın hissettiği suçluluğun sağaltılmasını sağlar. Adamın yaşadığı bu farkındalık anından sonra açık kalıp damlatan musluğun önünden tekrar geçerler. Artık musluk kapanmış, su şırıltıları durmuştur. Terzi, “Musluğu kapatmışlar, su akınıyar artık” diyerek çeşmeye dikkat çeker (Necatigil, 2013, s. 995). Musluğun kapanması metaforik olarak adamın geçmişinden getirdiği açık kalmış meselesinin de kapanmasına işaret eder.

Adam, Terzi’ye bir daha bu yere gelmeyeceğini söyler, çünkü artık meselesi tamamlanmıştır. Hikâyenin bu kısmı baht dönüşünün olduğu kısımdır. Burada oyun kişisi geçmişte yaptığı trajik hatasının telafi edilemez olduğu ile yüzleşir. O zamana kadar kendisi için açık bir mesele olan geçmişteki yarım kalan aşkı, Terzi’ye yaptığı itirafla tamamlanmıştır. Yarım kalan meselenin kapanması durumu kişinin onu

algılayışı ile belirlenir. Buradaki oyun kişisi için geçmişteki bu yarım kalmış mesele çözüme ulaşmıştır. Bu nedenle bir daha eski sevgilisi ile karşılaşma ihtimalinin olduğu yere gelmeme kararı alır.

4.3. “Uzunköprü”de Kendine Yolculuk

15 Mart 1974'te radyoda oynanan “Uzunköprü” oyunu geçmişte kalan ilişkisi ile hiç tanımadığı bir kadın aracılığıyla yüzleşen bir erkeğin hikâyesini anlatır. Oyun yine bir garda başlar: “Bir gar akustiği. Tren düdüğü öter, bir motorlu tren kalkar. Gürültüler. Birden sessizlik.” (Necatigil, 2013, s.1035). Gar istasyonu seslerden hareketle imgeselleştirilir. Anlatının geçtiği atmosferin kurucu ögesi gardaki birbiri içine geçmiş seslerden örülü işitsel yapıdır. Anlatının mekânı dekorla değil, sesle kurulmuştur. Bu açılış sahnesi dinleyicinin zihninde anlatının geçtiği mekânın belirlenmesini sağlar. Dinleyici, raylarda giden trenin ritmik sesi ve tren düdüğü aracılığıyla bir tren kompartımanını zihninde canlandırır. Burada garın büyüklüğü, kompartımanların şekli, yolcular, trende görülen manzara tasvir edilmez, tamamen dinleyicinin hayal gücüne bırakılır. Akustik mekân, bilinçli şekilde eksik bırakılan görsel bilgiyi tamamlar.

Oyunun başkışisi erkek uzaklara gitmeyi düşünmektedir ama gitse de değişecek bir şeyin olmayacaktır: “Ben de bir trene binip uzaklara gitsem...? Nereye... ve gitsem ne değişir?” (Necatigil, 2013, s. 1035). Erkek uzaktan gördüğü tren penceresindeki I. kadının yanına yaklaşır. Erkeğin gardaki onca kalabalığın içerisinde kendi yarım kalmış meselesiyle ilişkili olan bu kadını fark etmesi Hanna Nita Scherler'in algılarımızın bitmemiş mesele tarafından yapılandırıldığı fikriyle uyum içerisindedir (Akt. Candır, 2019, s. 435-436). Kadın erkeği tanımakta ama erkek kadının kim olduğunu bilmemektedir, ancak yine de onun yanına gitme isteği duyar. Erkek kadının yanına gidip trene biner:

ERKEK: Tren ne zaman kalkıyor?

I. KADIN: On dakika sonra.

ERKEK: Gelebilir miyim?

I. KADIN: Oo, buyurun!

(Bir kompartıman kapısı açılır, kapanır. Sessizlik)

I. KADIN: Gelmenize sevindim.

ERKEK: Beni tanıyor musunuz?

I. KADIN: Hayır!

ERKEK: Uzaktan gördüm. Üst üste kibrit yaktınız!

I.KADIN: Alevi görmenizi istedim.

ERKEK: Yalnız alevi mi?

I. KADIN: Huzursuz kimseler çok az şey görürler. Çevrenizin boşluğundan sıkılıyordunuz! (Necatigil, 2013, s. 1036-1037)

Kadın erkeğin bir yolculuğa hazırlandığını söyler ve “Niyetlisiniz madem, yarınlara bırakmayın! Benimle gelin!” (Necatigil, 2013, s. 1037) der. Kadın Uzunköprü'ye gitmektedir. İsmiyle tezat olacak şekilde yolun kısa olduğuna, isterse yarın sabah dönebileceğine erkeği inandırmaya çalışır: “Uzunköprü'ye! Adına bakmayın, kısadır yol. Yarın sabah dönersiniz!” (Necatigil, 2013, s. 1037). Adam kadının teklifini reddedemez ve kadınla beraber Uzunköprü'ye doğru yola çıkar. Kompartımanda kadın ve erkek arasında “uzun köprü”lere dair yapılan konuşma ikili arasındaki samimiyetin başlangıcıdır. Konuşma her ne kadar uzun köprüler üzerine yapılıyor gibi dursa da köprü, yaşamın ve ilişkilerin bir metaforu olarak kullanılmaktadır. Erkek bu köprü'nün filmlerdeki köprülere benzemesinden korkar, ona göre filmlerdeki köprü zorlu bir aşk ilişkisine ve burada dengede kalmaya çalışan insanlara benzer. Erkek uzun köprüleri şöyle tanımlar:

ERKEK: Filmlerde görmüşsünüzdür. Uçurumlar üzerinde asma, halat köprüler vardır. Sarmaşık dallarından, sazlardan yapılmış köprüler... Onları hatırladım. Boşlukta sallanan köprüler... Altlarında, çok aşağıda, taşkın sular akar. O köprüler. Yolcular korka korka geçerler. Köpüren sulara bakamazlar,

gözleri kararır. Hızlı yürüyemezler, esnektir, daha çok sallanır, dengelerini kaybedebilirler (Necatigil, 2013, s. 1038).

Erkek için ilişki uzun köprüler gibi yoğun duyguların üzerine inşa edilen, insanların yaşarken dengelerini kaybedip zarar görmekten korktukları, zaman zaman sallanan zaman zaman esneyen yapılardır. Böyle bir köprüden geçmek zorlayıcı ve çetrefilli bir süreçtir. Bu yüzden de insanlar buradan korka korka geçerler. Bu betimleme erkeğin başından geçen ama hâlâ etkisinde olduğu ilişkisine dair yaşadığı hisleri de ortaya koyar. Bir ilişkinin içerisinde olmak zor ve korkutucu bir süreçtir ona göre. Bu köprünün yıkılması iki insanı bağlayan bağın da ortadan kalkması demektir. Erkeğin eski sevgilisi ile kurduğu bağ, bu yolculukla kopar. Kendisinin ifadesiyle köprü yıkılmıştır artık. İkisinin Uzunköprü'ye doğru yaptıkları yolculuk, erkeğin geçmiş ilişkisiyle yüzleştiği bir süreç dönüşür. Kadın, adamın geçmişinde tamamlanmamış, yarım bırakılan bir aşk meselesini tamamlamak için oradadır.

Erkeğin trende birlikte yolculuk yaptığı kadın, eski sevgilisinin arkadaşıdır. Bu ikinci kadınla adamın bir ilişkisi olmuş, sonrasında kadın başka bir adamla evlenmiştir. Yıllar sonra erkeğin eski sevgilisi onu ziyarete gelmiş, ancak erkek onunla hiç ilgilenmemiştir. Bunun üzerine II. kadın, erkeğin hâlâ kendisini sevip sevmediğini merak etmeye başlamış ve kız arkadaşından bunu öğrenmesi için ona yaklaşmasını istemiştir. İstasyonda bekleyen erkeğin kendisine dikkat kesilmesini sağlayan kadın, arkadaşının istediği gibi erkekle Uzunköprü'ye doğru bir yolculuğa çıkmıştır.

Erkeğin geçmiş ilişkisinden zihninde kalan duygu kızgınlıktır. Oyun kişisi, kendisini bırakan kadına karşı kızgınlık duymaktadır. Bu yarım kalmışlık erkekte olduğu gibi kadının da hayatına devam etmesinde engel yaratır. Adamın eski sevgilisi olan kadın onunla yüzleşmek için yıllar sonra adamın bulunduğu yere gider. Bu yüzleşme anı, aslında kadının zihninde yer etmiş suçluluk duygusundan arınmak için bulduğu bir yöntemdir. Ancak erkek, eski sevgilisiyle konuşmayı istemez. Kadının görüşme talebinin reddedilmesi, geçmişten kalan bu izlerin tekrar ortaya çıkmasına ve kadında öfkenin oluşmasına neden olur. Görüşme talebi eski sevgilisi tarafından reddedilen kadın, adamın kendisini hâlâ sevip sevmediğini takıntı hâline getirir. Bu yüzden de arkadaşını eski sevgilisi ile yola çıkmak için zorlar.

I. KADIN: Üç yıl önce, çalıştığınız yere, bir gün, bir kadın geldi.

Deniz aşırı bir yerden geliyordu. Gözlerinde siyah bir gözlük.

ERKEK: (Şaşırarak) Demek... beni tanıyorsunuz?

I. KADIN: Onu tanıyorum. İsmi söylemeden, sizi dışarı çağırttı.

Odanızdan çıktınız. On beş adım ötenizde merdiven başında bekliyordu. Bakışlarını hazırlamıştı. Gözlüğünü çıkardı ve size baktı. Sizi eski günlere çekmek istedi.

ERKEK: Çekmiş mi?

I. KADIN: Bazı erkekler çok inatçıdır. Gözlerine baksaydınız çekerdi. Israrla önünüze baktınız. Geldiğini, döndüğünü söyledi.

(Tren düdüğü, tekerlek takırtıları)

I. KADIN: Sizi birbirinize bağlayan köprüyü evvelce yıkmıştınız.

O gün bir yenisi kurulabilirdi. Sevgiliniz size o sevinçle gelmişti (Necatigil, 2013, s. 1050).

Arkadaşının eski sevgilisi ile görüştürmek istemesi ise geçmişten gelen bu açık döngüyü kapatmaya yöneliktir. Bu döngü erkekte kızgınlık, II. kadında ise merak şeklinde varlığını sürdürür. Eski sevgilisi yıllar sonra kendisinin yanına geldiğinde, adam kızgınlıkla onunla görüşmeyi reddeder. Erkeğin duygusal dünyasında kızgınlık şeklinde yer eden bu eski ilişki, onun için de tamamlanmamış bir meseledir ve Zeigarnik etkisi gösterir.

Oyunun anlatı yapısı kadın ve erkeğin Uzunköprü'ye doğru yaptıkları yolculuktaki konuşmaları odağında kurulmuştur. Erkeğin geçmişiyile yüzleştiği bu tren yolculuğu, işitsel bir atmosfer içinde dinleyicilere aktarılır. Yolculuk boyunca fonda tekerlek takırtıları ve tren düdüğü vardır. Sieveking'in ortalama sesler olarak nitelendirdiği bu sesler, kültürel kodlama yoluyla bir ruh hâlini, fikri veya nostalji,

ait olma gibi bir duyguyu aktarır (Crook, 2001, s.71). Metnin içine yerleştirilen bu sesler kadın ve erkeğin konuşmasını bölücü bir etkiye sahiptir:

ERKEK: Sahi, ne işiniz var Uzunköprü'de?

I. KADIN: Sizin ne işiniz var?

ERKEK: Ben sizin için gidiyorum.

I. KADIN: Ben de sizin için!

(Uzun bir tren düdüğü)

I. KADIN: Pişman mısınız geldiğinize? (Necatigil, 2013, s. 1041)

Kadın ve erkeğin konuşmalarında tansiyonun yükseldiği, karşılıklı anlaşmanın zorlaştığı yerlerde “tren düdüğü” duyulur. Bu tiz sesin duyulması dinleyicide de gerilimin artmasına neden olur.

ERKEK: Öğrenmeden gitmem.

I. KADIN: Ben de!

ERKEK: Siz neyi öğreneceksiniz?

I. KADIN: Ya siz?

(Tren düdüğü, tekerlek takırtıları)

I KADIN: Neyse! İkimiz de buradayız ve Uzunköprü'ye gidiyoruz.

Tek gerçek bu şimdilik. Her şey orada öğrenilmiş olur.

Kaçmamız suçtu, değil mi? (Necatigil, 2013, s. 1044)

Tren düdüğü ve tekerlek takırtıları yine konuşmada gerilim yükseldiğinde ortaya çıkar. Kadının sorusunu erkek cevaplamaz, oyundaki kişiler susmuştur ancak gerilim devam eder. Oyunda tren yalnızca bir mekân değildir, trenin hareketleri oyundaki dramatik ritmi düzenler. Konuşmaları bölen tren düdüğü veya tekerlek sesleri oyun kişinin geçmişiyile yüzleşmesi için zamansal bir imkân da yaratır. Crook'un ses kompozisyonu olarak belirlediği şey de tam olarak budur. Bu sesler, belirli bir atmosfer oluşturmalarının yanında dinleyicideki heyecanı ve beklentiye canlı da tutar.

İç sıkıntıları içerisindeki erkek, yolculuğa çıktığı kadınla yaptığı konuşmalarla kendi geçmişi ile yüzleşir, âdeta bitmemiş meseleyi tamamlar. Oyun kişinin zihnindeki bu tamamlanma ile anlatı da tamamlanır. Bu bağlamda “Uzunköprü” oyunu, incelenen diğer oyunlar gibi bir değişim hikâyesi barındırır. Kadın ve erkeğin çıktığı bu yolculuğun erkeği değiştireceği, daha yolun başında okuyucuya hissettirilir.

ERKEK: Hem kendimi düşünüyorum hem de şu anda sizdeki yerimi! Evet, ben şimdi neyim sizin için?

I. KADIN: Bir yol arkadaşı. Daha ne olsun?

ERKEK: Sizde bu yolculuktan öncemi ve sonramı düşünüyorum.

I. KADIN: Ne çabuk! Uzunköprü sizi değiştirecek mi dersiniz?

ERKEK: Şehirden dışarı hiç çıkmadım (Necatigil, 2013, s. 1039).

Bu yolculuk her ne kadar erkeğin eski sevgilisi olan II. kadının hazırladığı bir oyun olsa da erkek için bir değişim ihtimalini içinde barındırır. Nitekim I. kadın bu yolculuğa erkek için çıktığını, yolculuktaki yüzleşmenin erkeğin sıkıntılarını geçireceğini düşünmektedir. Bu nedenle erkek kendisine neden Uzunköprü'ye gittiğini sorduğunda şöyle cevap verir:

ERKEK: Sahi, ne işiniz var Uzunköprü'de?

I.KADIN: Sizin ne işiniz var?

ERKEK: Ben sizin için gidiyorum.

I.KADIN: Ben de sizin için! (Necatigil, 2013, s. 1041)

Erkek, yolculuğa çıktığı kadının niyetini tam olarak bilmez. Kadın ona eski sevgilisinin arkadaşı olduğunu, şu anda da onun kocası ile sevgili olduklarını ve istasyonda bu adamın kendilerini beklediğini ve II. kadının kocasının onu aldattığını söyler. Böylelikle erkeğin eski sevgilisine aşkını ilân ederken suçluluk duymasının önüne geçmeye çalışır. Ancak erkek, eski sevgilisine karşı artık bir şey hissedip hissetmediğini dahi tam olarak bilemez. Onu geçmişte bırakmış, âdeta yarım kalan meselesinin üstünü örtmüştür.

ERKEK: Benim için çoktan ölmüştü ve ben onun ölüsüyle yaşıyordum. Siz bunun imkansızlığını gösterdiniz. Kova, kuyudan dolu çıktı. Bir gerçeği anladım. Adamın dediğini şimdi anladım. “Gömmeye ne hacet? Ruhü yok artık!”- Ben onu bağrıma gömmüştüm, benimleydi, kendimi avutuyordum. Artık gereksiz ... Kapı kırıldı, ortaya çıktı.

I. KADIN: Demek dünyanızı yıktım ben?

ERKEK: Belki!

(Tren düdüğü, tekerlek takırtıları)

I. KADIN: Peki, şimdi ne olacak ceset? Bir yangın çıkarıp yakacak mısınız?

ERKEK: (Hafif güler.) Yo, yoo! Ne diye kendimi de yakayım? Sadece

... Uzunköprü'den sulara atarım, erir gider (Necatigil, 2013, s. 1057).

Su efekti bu oyunda da sıklıkla kullanılır. Yolculuk esnasında bir köprüden geçerler, köprüünün altında sular akmaktadır. Duyulan ses şıptırları gerilimi yükseltir. Nitekim tam köprüden geçtikleri sırada kadın ve erkek, suçluluk üzerine konuşurlar.

I. KADIN: Bir köprüyü geçiyoruz.

ERKEK: Bazan bir köprüde iki kişi karşılaşır, yan yana gelirler.

Ama ikisi de öyle dalgın, öyle telaşlıdır ki, görmezler birbirlerini.

Ters yönlerde geçer giderler.

(Su şıptırları)

I. KADIN: Çağlayanın sesini duydunuz mu? Sulara düşen kızlar

...

ERKEK: Nasıl düşen?

I. KADIN: İterler kızları, ve ölümlerini bir kaza gibi gösterirler.

ERKEK: İntihar da olabilir. (Necatigil, 2013, s.1049)

Köprüden atılan kadınları konu alan bir hikâyeyi anlatan kadın, erkeğin suçluluk hissetmesine neden olur. Tıpkı o kadınların öldürülmesi gibi erkeğin de eski sevgilisini öldürdüğü imasında bulunur. Erkeğin kimseyi öldürmediğini söylemesi üzerine kadın suçluluğun “kaypak bir kavram” (Necatigil, 2013, s.1050) olduğunu söyler. Arkadaki çağlayanın sesi, oyunun atmosferindeki duygusal etkiyi artırır. Yükselen su sesleri erkeğin hissettiği bunaltının ve suçluluk hissinin yükselmesine işaret eder.

Erkeğin I. kadın ile çıktığı bu tren yolculuğu onun kendi içine yaptığı bir yolculuktur aynı zamanda. Kadınla çıktığı bu yolculuğu “çıkırıyla kuyudan su çekmek” (Necatigil, 2013, 1055) şeklinde yorumlayan erkek, tekerlerden çıkan sesleri de çıkırı seslerine benzetir.

ERKEK: Çıkırı sesleri! Kovayı kuyuya sarkıttınız, çıkırığı çeviriyorsunuz!

I. KADIN: Su çıkıyor.

ERKEK: Ya kova delikse?

I. KADIN: Eh, gene de bir miktar su çıkar.

ERKEK: Kova çok delikse?

I. KADIN: Dökülen suların şıptırtısını duyarsınız! Bu da bir avunmadır. Çabanız büsbütün boşa gitmedi!

ERKEK: Boş avuntu!

I. KADIN: Hep avunmaktan yana değil misiniz?

(Sessizlik. Tren sesleri)

ERKEK: Fakat bu yolculuk, bana kuyudan kovayı, su dolu çıkarmamı sağladı (Necatigil, 2013, s. 1055).

Kendi zihnini kuyuya benzeten erkek, bu yolculukta o kuyuda çok derinlere sarkıttığı kovayı su dolu olarak çıkarmıştır. Geçmişte kalan anıları tekrar gün yüzüne çıkarması, onun bastırdığı terk edilmişlik ve suçluluk duygularıyla yüzleşmesini sağlamıştır. Erkek için zihninde yer eden bu açık döngüyü kapatacak yüzleşme anı kendisine dair gerçekleştirdiği bir farkındalık anıdır. Kadınla konuşurken bilincine gömdüğü eski ilişkisi tekrar gün yüzüne çıkar, erkek eski sevgilisine karşı tepkisini anlamlandırır, bu durum onda duygusal bir arınma yaratır. Bu kısım anlatının zirve yaptığı noktadır aynı zamanda hikâye bundan sonra düşüşe geçer. Erkek eski sevgilisinin tekrar zihnini meşgul etmeyeceğinden emindir artık. Kadının ruhu kalmamıştır, dolayısıyla da gömmeye de gerek yoktur. Erkek kalbine gömdüğü kadını Uzunköprü'den sulara atıp ondan kurtulacağını söyler. Ona göre zihnine ve kalbine kadının geri gelme ihtimali dahi yoktur, tamamen silinmiştir.

I. KADIN: Katı... kemik.. eriyecek? Kedileri hatırlayın! Götürür, uzaklara bırakırız. Günler geçer, bakarız, gelmiş tekrar ... kedi.

ERKEK: Bu artık gelmez. Hele bundan sonra!

I. KADIN: Ne değişti ki, "Bundan sonra" diyorsunuz?

ERKEK: Bir kere açığa çıktı, değerini yitirdi. Saklıyken iyiydi, sırları döküldü (Necatigil, 2013, s. 1057).

Erkek için baht dönüşünün gerçekleştiği bu andan sonra kadın ve erkek, Uzunköprü'ye varırlar. Burada ne adamın eski sevgiliyle ne de onun kocasıyla görüşürler. Sadece kahvaltı yapıp dönerler. Erkek zihnini meşgul eden olaydan kurtulmuştur, artık ileriye doğru hayatını yaşamaya devam edebilir.

Sonuç

Behçet Necatigil'in radyo oyunları arasında "Son Tren", "Süslü Karakol Durağı" ve "Uzunköprü" oyunları aynı sorunsalı ele almaları noktasında ortaklık gösterir. Bu oyunların hepsinde de oyun kişileri geçmişlerinden getirdikleri yarım kalmış aşk ilişkisini yük olarak zihinlerinde taşırlar. Kişileri memnun edecek şekilde tamamlanmayan geçmişteki aşklar, oyun kişilerinde Zeigarnik etkisi gösterir. Psikolojide Bluma Zeigarnik tarafından ortaya atılan Zeigarnik etkisi, temelde yarım kalan şeylerin, tamamlanan işlere göre daha çok hatırlandığı ve zihni daha uzun süre meşgul ettiği fikrine dayanır. Kişi geçmişte kalan bu bitmemiş işi veya görevi tamamlayana kadar rahata ulaşamaz. Bu üç radyo oyununda da kişiler tamamlanmamış aşklardan dolayı yarım kalmışlık duygusu içerisinde kaygılı, korku ve iç sıkıntısıyla yaşamaktadırlar.

Bu çalışmada incelenen radyo oyunlarında Zeigarnik etkisi, sadece oyun kişilerinin geçmişlerinden getirdikleri yarım kalmış aşklar nedeniyle değil; radyo oyunlarına özgü işitsel anlatım özellikleri nedeniyle de ortaya çıkar. Tim Crook'un radyo oyunlarını kör bir medya olmaktan çıkarıp dinleyicilerin zihninde imgeler yaratan bir anlatım biçimi olarak değerlendiren görüşü, Necatigil'in oyunlarının yapısını anlamlandırmada açıklayıcı bir çerçeve oluşturur. Onun ileri sürdüğü imgesel gösteri (imaginative spectacle) kavramı, görsel göstergelerden uzak şekilde seslerden hareketle kişileri, mekânları ve olayları yeniden kurmayı ifade eder. Necatigil'in oyunlarında mekâna ve kişilere yönelik eksik bırakılan tasvirler, dinleyicilerin zihinlerinde sesler aracılığıyla tamamlanır.

"Son Tren" oyununda Hilmi ve Aynur'un evlilikleri üzerinde bir gölge gibi duran eski aşkları bitmemiş bir mesele olarak onların ruhsal durumlarını etkiler. Aynı durum terk edilen kız ve erkek için de geçerlidir. Onlar da geçmişlerinde kendilerine yapılanı aşamamaktadırlar. Hilmi'nin yazdığı mektuplar sayesinde bir yüzleşme alanı oluşur. Anlatının zirve noktası da bu yüzleşme anıdır. Bu andan sonra Hilmi, içindeki sıkıntılardan kurtulur. Çünkü artık geçmişteki döngü tamamlanmıştır.

"Süslü Karakol Durağı"nda ise Terzi ile konuşan adam kendi geçmişinden getirdiği açık yarası ile yüzleşir.

Her gün eski sevgilisini terk ettiği yere gelip onunla karşılaşmayı bekleyen adam için, eski sevgilisini başka bir kadın için terk etmiş olmak suçluluk duygusu yaratır. Adam ilk kez içindeki Terzi'ye döker, bu aynı zamanda zihninde taşıdıklarıyla yüzleşme anıdır. Bu andan oyun kişinin açık kalan döngüsünü tamamladığı anlamını taşır.

“Uzunköprü”de ise erkek oyun kişisi eski sevgilisi tarafından terk edilmiştir. Aradan yıllar geçtikten sonra kadın kendisiyle görüşmeye geldiğinde onu reddeder. Kadın başka bir kadın arkadaşıyla anlaşarak erkeğin gerçek duygularını öğrenmeye çalışır. Erkek ve eski sevgilisinin arkadaşı trenle Uzunköprü'ye doğru bir yolculuk yaparlar. Bu yolculuk aslında erkeğin kendi zihnine yaptığı bir yolculuktur. Bu iç dökme hâli bir yüzleşme anıdır aynı zamanda. Erkek kendi duygularıyla ve geçmiş ilişkisinin devam etmesinin mümkün olmadığı gerçeği ile yüzleşir.

İncelemeye alınan bu oyunlarda yol ve yolculuk hâli kullanılmıştır. “Son Tren”de kız ve erkeğin Hilmi ve Aynur'u bulmak için yola çıkmaları, “Süslü Karakol Durağı”nda adam ve Terzi'nin yürürken yaptığı konuşmalar ve “Uzunköprü”de erkek ve kadının birlikte yaptıkları tren yolculuğu aslında kişilerin kendilerine ve geçmişlerine yaptıkları yolculuğa işaret eder. Bu yolculuk boyunca oyun kişileri geçmişleriyle yüzleşir ve dönüşüme uğrarlar. Yol sınırları belirli bir mekân değildir, tamamlanmış ve bitmiş değildir. Burada oyun kişileri hareket hâlinindedir. Bu durum anlatının tamamına yayılmış yarım kalmışlık duygusunu da da belirginleştirir.

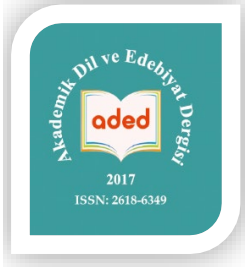
Her üç oyunda mekân kullanımı da benzerdir. Anlatılar eski sevgili ile buluşma olasılığı taşıyan mekânlarda veya o mekânlara ulaşmak için yapılan yolculuklarda geçer ve tam olarak bu buluşmanın gerçekleşmemesi üzerine kurulur. Fiziksel olarak geçmiş ilişkilerle yüzleşme gerçekleşmese de oyun kişileri içsel bir yüzleşme anı yaşarlar ve böylelikle yarım kalan bir şey olarak zihinlerini meşgul eden, kişilerde Zeigarnik etkisi gösteren eski aşklarından kurtulurlar. Oyunlar geçmişten gelen yarım kalmış aşk ilişkisinin kapanmasıyla tamamlanır.

Bu oyunlarda dikkat çeken diğer bir özellik ise tren düdüğü, tekerlek sesleri, su sesi, kapı zili gibi dış öğelerin sadece atmosferi kuran değil, anlamını üreten birer gösterge olarak da metinde yer almasıdır. Hikâyelerin zirve noktalarına doğru artan gerilimin şiddeti, sesle desteklenmiş, dinleyici de bu gerilimin bir parçası hâline getirilmiştir. Oyunlardaki dramatik gerilim, sadece hikâyenin ilerleyişinden değil; ses kompozisyonlarının bu yapısından da kaynaklanmıştır. Oyunlarda sıklıkla rastlanılan sessizlik, cevaplanmayan sorular ve belirsiz konuşmalar dinleyicinin oyun karşısında aktif rol almasına neden olur. Anlatıdaki bu eksiklik, dinleyicinin zihninde yarattığı görsel imgelerle tamamlanır.

Buradan hareketle Behçet Necatigil'in radyo oyunlarında hem oyun kişinin geçmişinden getirdiği yarım kalmış aşkıyla hesaplaşması hem de radyo oyunlarının ses odaklı dramaturjisi bu oyunları Zeigarnik etkisi bağlamında okumayı mümkün kılmaktadır. Crook'un radyo estetiğine dair yaklaşımı, oyunlardaki yarım kalmışlık durumunu değerlendirmede işlevsel bir perspektif sunar. Bu nedenle incelenen radyo oyunlarının hem aktardığı hikâyelerde hem de türe özgü anlatım özelliklerinde Zeigarnik etkisinin yer aldığı görülmektedir.

Kaynaklar | References

- Alacatlı, H. (1994). *Behçet Necatigil'in radyo oyunları* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Ayvaz, Ü. (2016). Behçet Necatigil ve radyo oyunları. *Türk Dili*, X (772), s. 140-145.
- Beck, A. (1999). Is radio blind or invisible? a call for a wider debate on listening-in. *World Forum for Acoustic Ecology*. 1 Temmuz 2026 tarihinde <https://www.savoyhill.co.uk/blindorinvisible/blindorinvisible.html> adresinden erişildi.
- Candır, Z., Çelik, Y. (2019). Gestalt bakış açısıyla edebiyat eleştirisi-bir uygulama: Servi, Sabahattin Ali. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (2), s. 426-447.
- Crook, Tim (2001). *Radio Drama: Theory and Practice*. Routledge.
- Cankaya, Özden (1997). Radyo oyunu ya da düşler dünyası. *İletişim Broadcast Aylık Radyo-TV ve Sinema Teknolojisi Dergisi*, 9.
- Çetin, N. (2013). *Behçet Necatigil: Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Akçağ Yayınları.
- Dean, J. (2024). The zeigarnik effect: a simple way to beat procrastination. 10 Nisan 2026 tarihinde <https://www.spring.org.uk/2024/07/zeigarnik-effect-definition.php> adresinden erişildi.
- Necatigil, B. (2006). *Düzyazılar II*. Yapı Kredi Yayınları.
- Necatigil, B. (2013). *Bütün Eserleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Öney, E. (2022). *Türlerarası ilişkiler bakımından behçet necatigil'in radyo oyunu ve şiiri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Pazarkaya, Y. (2016). *Unutulmak İsteyen Şair: Behçet Necatigil 100 yaşında*. Sözcükler Yayınları.
- Perls, F. S. (1972). *Gestalt Therapy Verbatim* (J. O. Stevens, Ed.). New York: Bantam Books.
- Pösteği, Nigar (1998). *Bir Program Biçimi Olarak Radyo Oyunu ve Tarihsel Gelişmesi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Schützenberger, A. A. (2017). *Psikosoybilim* (K. Kahveci, Çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu. (t.y.). *Fotoğraf Terimleri Sözlüğü*. 5 Mayıs 2026 tarihinde <https://tfsf.org.tr/tr/sabit-sayfa-detay/fotograf-terimleri-ansiklopedik-soezluegue-tr> adresinden erişildi.
- Vinney, C. (2019). What is the Zeigarnik effect? Definition and examples. 31 Mart 2026 tarihinde <https://www.thoughtco.com/zeigarnik-effect-4771725> adresinden erişildi.
- Yalçın, M. (Ed.). (2010). *Tanzimat'an Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopesi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Zeigarnik, B. (1929). On finished and unfinished tasks. 26 Mart 2026 tarihinde <https://codeblab.com/wp-content/uploads/2009/12/On-Finished-and-Unfinished-Tasks.pdf> adresinden erişildi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Nübüvvetten Fütüvvete: Burgazî ve Razavî Fütüvvetnâmelerinde Peygamber Kıssaları

From Prophethood to Futuwwa: Prophetic Narratives in the Futuwwatnames of Burgazi and Razavi

Fatih KOYUNCU

Doç. Dr. • Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi • Fen-Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
fkoyuncu06@gmail.com • <https://orcid.org/0000-0002-0118-1566> • <https://ror.org/05rrfpt58>

Atıf | Citation: Koyuncu, F. (2026). Nübüvvetten Fütüvvete: Burgazî ve Razavî Fütüvvetnâmelerinde Peygamber Kıssaları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 808-821.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1957987>
<https://izlik.org/JA59BT34GR>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 24.05.2026

Kabul Tarihi: 22.06.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler **Creative Commons CC-BY-NC** lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 24.05.2026

Date Accepted: 22.06.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the **Creative Commons CC-BY-NC** license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Klasik Türk edebiyatı döneminde kaleme alınan eserler arasında dinî-ahlaki metinlerin sayıca fazla olduğu bilinmektedir. Ahlak metinleri arasında Ahiliğin prensiplerini anlatan fütüvvetnâmeler de yer almaktadır. İlk zamanlarda tasavvufî öğretileri aktarmak amacı ile yazılan bu tür metinlerde zanaatkâr bir zümreye mensup olmanın dışında, fütüvvet ehlinde bulunması gereken ahlaki vasıflar konu edilir. Fütüvvetnâmelerde *Kur'an*, hadis ve tasavvuf gibi kaynakların dışında peygamber kıssalarından da yararlanılmıştır. Peygamberler ahlakî, öğütleri ve yaşam biçimleriyle Müslüman toplumların geneli için örnek şahsiyetlerdir. Fütüvvetin Hz. Âdem'le başladığını aktaran müellifler, her peygamberin bir meslek zümresinin piri olduğuna değinmişlerdir. Fütüvvetnâmelerde bir meslek erbabında olması gereken hasletler nakledilirken ayet ve hadislerin dışında, anlatımı güçlendirmek amacıyla başta peygamberler olmak üzere din büyüklerinin kıssalarına yer verilmiştir. Bu şekilde işlenen bahsin okuyanların zihninde kalıcı olması amaçlanmıştır. *Kur'an*'da bazı peygamberlerin fetâ olarak nitelendirilmesi, fütüvvetnâme müellifleri için bu kıssaları daha da önemli kılmıştır. Bu çalışmada bilinen ilk Türkçe fütüvvetnâme olan *Burgazî Fütüvvetnâmesi* ile 1524 yılında Razavî tarafından kaleme alınan, hacmi ve muhtevasıyla gelenekte önemli bir yere sahip olan *Fütüvvetnâme-i Kebir* adlı eserde yer alan peygamber kıssaları tespit edilmiş ve bu hikâyelerin bireyin ahlak eğitimi sürecindeki etkisi hususunda değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Fütüvvetnâme, Kıssa, Peygamber, Burgazî, Razavî.

Abstract

It is known that among the works written in the field of Classical Turkish literature, religious-moral texts are numerically abundant. Among moral texts are the futuwwatnames that explain the principles of Akhism. In such texts, which were initially written to convey Sufi teachings, the moral qualities that should be present in people of futuwwa, beyond merely belonging to a craftsmen's guild, are discussed. In futuwwatnames, prophetic narratives are included alongside sources such as the Qur'an, hadith, and Sufism. Prophets are exemplary figures for the Muslim community in general with their morality, advice, and way of life. Authors who state that futuwwa began with Prophet Adam also note that each prophet is regarded as the spiritual patron of a particular professional group. Furthermore, while conveying the qualities that should exist in a professional, in addition to Qur'anic verses and hadiths, narratives of religious figures, particularly prophets, are included to strengthen the exposition. In this way, it is intended that the topics discussed remain permanent in the minds of readers. The fact that some prophets are characterized as fata in the Qur'an made these narratives even more significant for futuwwatname authors. In this study, prophetic narratives found in the Burgazî Futuwwatname, which is the first known Turkish futuwwatname, and in the work titled Futuwwatname-i Kebir, written by Razavî in 1524 and holding an important place in the tradition due to its volume and content, have been identified, and evaluations have been made regarding the impact of these stories on the individual's moral education process.

Keywords: Classical Turkish Literature, Futuwwatname, Narrative, Prophet, Burgazî, Razavî.

Giriş

Bir hadiseyi ya da sözü bildirmek, nakletmek, anlatmak gibi manalarda kullanılan kıssa kelimesi daha çok dinî, tarihî ve ahlaki hikâyelere ad olmuştur. *Kur'an*'da anlatılan bazı ibretlik hadiseler için kıssa kelimesi kullanılmıştır. Kıssalarda hadisenin önemli ve ilginç olmasıyla beraber doğru ve gerçekçi olması temel şarttır. Bu yönüyle genel olarak hikâyeden farklılık arz eder. Çünkü hikâyelerdeki anlatımda hadisenin gerçek/yaşanmış olması esas değildir (Şengül, 2022, s. 498). Dinî-ahlaki eserlerde topluma öğüt vermek ya da ders çıkarılması gereken olayı etkili bir şekilde aktarmak için kıssalara başvurulduğu bilinmektedir. Özellikle *Kur'an*'daki nakillerin ve din nasihatleri, gibi hadislerin etkisiyle İslam medeniyeti dairesinde bulunan milletlerin edebî metinlerinde kıssa aktarımına sıkça rastlanmaktadır. Nasihat bağlamında anlatılan bu kıssalar, “sınırlarını dinin belirlemiş olduğu bir dairede varlığını devam ettiren insanın, içinde bulunduğu dinin ve kültürün temel esaslarıyla ahenkli bir yaşam sürmesini sağlayacak dinamikleri barındırması yönüyle paha biçilemez bir önem arz eder.” (Doğan, 2017, s. 30). Klasik Türk edebiyatı döneminde kaleme alınan bazı eserler bu yönüyle ön plana çıkmaktadır. Başta peygamberler olmak üzere toplumun kabulüne mazhar olmuş şahsiyetlerin kıssaları nakledilmiştir.

Osmanlı döneminde yazılan dinî metinler arasında bazı peygamberlerin müstakil eserlere konu edildiği bilinmektedir. Hz. Muhammed'in hayatı, savaşları, hilyesi, veladeti, miracı, hicreti ve şemaili gibi konularda yazılan kitaplar yekûn teşkil etmektedir. Hz. Yusuf'un Züleyha ile olan kıssası üzerine manzum ve mensur

eserler yazılmıştır. Bunun haricinde diğer peygamberler de muhtelif yönleriyle bahse konu edilmiştir. Özellikle genel ahlak metinlerinde, siyasetnâme ve nasihatnâme türünde kaleme alınan eserlerde söz konusu anlatılar, temel ahlak eğitimi hususunda işlevsel bir kaynak olarak kullanılmıştır. Ayrıca Ahiliğin nizamnâmesi hüviyetinde olan fütüvvetnâmelerde de peygamber kıssalarına sıkça yer verilmiştir.

Yiğit, cömert ve genç manalarına gelen fetâ kelimesinden türeyen fütüvvet kavramı, ilk dönemlerde tasavvufi bir terim olarak kullanılmıştır. Bu kelimeyle genellikle sûfilerde bulunan hoşgörü, yardımseverlik, nefesine söz geçirebilme ve fedakârlık gibi ahlaki meziyetler kastedilmiştir (Uludağ, 2001, s. 140). Fetâ kelimesi Farsçada civanmerd, Türkçede alp ve akı/ahı kelimelerine karşılık gelmektedir. Farsçada kullanılan fütüvvetdâr kelimesi Türkçe fütüvvetnâmelerde sıkça kullanılmıştır. *Kur'an*'da doğrudan fütüvvet kavramı geçmemekle birlikte yirmi bir yerde aynı kökten türeyen on beş kelime zikredilmiştir (Gürel, 1992, s. IX). Kavramın *Kur'an*'da ve tasavvufta işlevsel bir şekilde kullanılıyor olması fütüvvetnâme yazarları için teşvik edici bir unsur olmuştur. Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında bu türde birçok eser yazılmıştır.

Sülemî (öl. 1021) tarafından kaleme alınan *Kitâbü'l-fütüvve* adlı eser, fütüvvetnâme yazma geleneğinin daha sonraki dönemlerde gelişimine zemin hazırlamıştır. Fütüvvetin 13. asırdan itibaren esnaf teşkilatı hüviyetini barındırmasından sonra Anadolu'da Ahilik olarak neşvünema bulan meslek teşkilatına ait eserler kaleme alınmıştır. Anadolu coğrafyasında Ahilik teşkilatının da etkisiyle 13. yüzyıldan itibaren rağbet gören fütüvvetnâmelerde, İslam ahlakını esas alarak esnaf ve zanâatkar topluluklar etrafında toplumun ve bireylerin temel gelişimine yönelik örnek yaşam öyküleri anlatılır.

İslam medeniyetinde ahlak eğitimi, öncelikle *Kur'an*, daha sonra hadisler doğrultusunda şekillenir. Bu düstur ile yazılan fütüvvetnâme metinlerinde ahlak eğitimi ayet ve hadislerle desteklenip peygamber kıssaları ile okuyucunun dikkatine sunulur. Bilinen ilk Türkçe fütüvvetnâme olan *Burgazî Fütüvvetnâmesi*'nden itibaren yazılan fütüvvetnâmelerde, genellikle peygamberlerin örnek ahlakları, mesleki hüviyetleri, iş ilkeleri, fütüvvet ehlinin sıfatları, fütüvvet gelenekleri ve bireyde bulunması istenen erdemli davranışlar işlenir. Müellifler bahsedilen ahlaki ilkeleri somutlaştırmak adına başta peygamberler olmak üzere İslam tarihindeki önemli şahsiyetlerin kıssalarına yer vererek konunun anlaşılmasını amaçlamışlardır.

1. Fütüvvet-Nübüvvet İlişkisi

Fütüvvetnâme metinlerinde fütüvvetin kaynağı Allah'a dayandırılır. Buna göre fütüvvet, Allah sıfatıdır. Her kim bu sıfatlara sahip olursa Allah'ın sıfatlarıyla mevsuf olur. Fütüvvet ağacının gövdesini tevhid oluşturur (Tözlüyurt, 2018, s. 509). Burgazî, eserinde fütüvvetin yüceliğini anlatırken “Pes Tanrı teâlâ fütüvveti şerîf kıldı ve aziz kıldı. Bu makâm enbiyâ makâmıdır.” (Gölpınarlı, 1953, s. 111-112) ifadesiyle fütüvvetin nübüvvet temelli olduğunu bildirir. Özellikle fütüvvetin kutsiyetine dikkat çekmek isteyen müellifler ayet ve hadislerden iktibasta bulunmuşlardır. *Kur'an*'da; iffetini koruyan Yusuf Peygamber, Hz. Musa'ya sadakatle refakat eden Yuşa Peygamber, Allah'ın varlığını kendi aklı ile idrak edip oğlu İsmail'i kurban etme emrine uyan ve misafirperverliği ile bilinen İbrahim Peygamber, baskılara boyun eğmeyerek Allah'ın valığına ve birliğine iman eden Ashâb-ı Kehf fetâ olarak nitelendirilmiştir (Gürel, 1992, s. XIV-XV). Fütüvvetnâmelerde nakledilen bilgilere göre, Hz. Âdem fütüvvet libasını giyen ilk peygamberdir. Bu manevi libas daha sonra Şit Peygamber tarafından kuşanılmış ve ardından bir miras niteliğinde sırasıyla Hz. Nuh'a, İbrahim Peygamber'e ve son olarak da Hz. Muhammed'e ulaşmıştır.

Fütüvvet teşkilatının adap ve erkânının temellendirilmesinde başta peygamberler olmak üzere İslam tarihindeki önemli şahsiyetlerin örnekliği esas alınmıştır. Bu eserlerde peygamberlerin mesleklerine de atıfta bulunularak zanaatın kutsallığına vurgu yapılmıştır. Buna göre Hz. Âdem çiftçilerin, Hz. Şit hallaçların, Hz. İdris terzilerin, Hz. Nuh marangozların, Hz. Musa çobanların, Hz. Davut zırhçıların ve Hz. Muhammed tüccarların piridir (Anadol, 1991, s. 104). Âdem Peygamber'in Allah'a olan teslimiyeti, Hz. Şit'in mesleği ve ilim mirasçısı oluşu, İbrahim Peygamber'in Allah'a olan sadakati ve misafirperverliği, Hz. Yusuf'un iffeti, Musa Peygamber'in sabrı, Hz. İsa'nın kul hakkına riayeti, Hz. Muhammed'in adaleti ve doğruluğu fütüvvetnâmelerde ahlaki eğitim amacıyla bahse konu edilmiştir. Bir fütüvvet ehlinde bulunması gereken temel değerlerin ehemmiyetini anlatmak için nakledilen peygamber kıssalarıyla bir rol-model münasebeti kurulur. Bu yönüyle fütüvvetnâmeler, özelde meslek erbaplarına ait gibi görünse de toplumun geneline hitap eden metinlerdir.

Bu çalışmada, bilinen ilk Türkçe fütüvvetnâme olan *Burgazî Fütüvvetnâmesi* ile 1524 yılında yazılan gerek muhtevası gerekse hacmi itibarıyla öne çıkan Razavî'nin *Fütüvvetnâme-i Kebîr* adlı eserinde nakledilen peygamber kıssalarına yer verilmiştir.¹ Burgazî ve Razavî anlatılan konudan ders alınması amacıyla din büyüklerine ait kıssaları aktarmışlardır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla bu eserlerde Hz. Âdem, Hz. Şit, Hz. Nuh, Hz. Şuayb, Hz. Musa, Hz. İbrahim, Hz. Davud, Hz. Yusuf, Hz. İsa ve Hz. Muhammed ile ilgili kıssalar bulunmaktadır. Aşağıda yazıya konu olan müellifler ve eserleri hakkında kısa bilgilere yer verilmiştir:

Burgazî-Fütüvvetnâme: Yahya bin Halil bin Çoban el-Burgazî'nin hayatı hakkında kaynaklarda bir bilgiye rastlanmamıştır. Bilinen tek eseri olan *Fütüvvetnâme*'nin 13. veya 14. asırda kaleme alındığı tahmin edilmektedir. Eldeki bilgilere göre bu eser, bilinen ilk Türkçe fütüvvetnâmedir. Müellif, otuz yaşındayken okuma-yazma öğrenerek fütüvvetin ne olduğuna dair eser kaleme almaya karar verir. Bu amaçla Anadolu'da Türkçe konuşan halkın anlayabileceği bir dilde eser yazdığını belirtir. Muhtelif baplardan oluşan eserde; fütüvvetle şereflenen kişilerin kim olduğuna, büyük zatların fütüvveti tefsirine, ahilerde bulunması gereken vasıflara ve fütüvvetin kollarına temas edilir. *Tezkîretü'l-evliyâ*, *Kitâbu'l-kalâid*, *Esrâru'l-ârifin*, *Tuhfetü'l-vesâyâ* ve *Mesnevî-i Manevî* eserin kaynakları arasında yer alır (Pala, 2022).

Razavî-Miftahü'd-dekâyık fi Beyânî'l-fütüvveti ve'l-hakâyık/Fütüvvetnâme-i Kebîr: 16. asır müelliflerinden olan Razavî hakkındaki bilgilere sadece eserinden ulaşılmaktadır. Seyyid Muhammed bin Alaaddin el-Hüseyni er-Razavî, fütüvvetnâmesinde Bursa'da kadılık vazifesinde bulunduğu bilgisini verir. 1524 yılında kaleme aldığı *Fütüvvetnâme-i Kebîr* olarak da bilinen eserin dışında *İrşâdü't-tâlibîn*, *Habbaznâme* ve *Bayrak Risalesi* adında kitapları da vardır. *Fütüvvetnâme-i Kebîr*, Türkçe fütüvvetnâmeler arasında önemli bir yere sahip olup kendisinden sonra yazılan eserlere kaynaklık etmiştir (Gülten ve Yılmaz, 2014, s. 13-14). Eserde fütüvvet hırkasının silsile hâlinde kuşatılması, fütüvvetin aksamı, fütüvvet ehlinde olması ve olmaması istenen hasletler anlatılır. Müellif, eserini kaleme alırken *Kûtü'l-kulûb*, *Mefâtihü'l-ikbâl*, *Sevâkibü'l-ahbâr*, *Firdevsü'l-ahbâr* ve *Mirsâdü'l-ibâd* adlı kitaplardan yararlanmıştır.

2. Fütüvvetnâmelerde Peygamber Kıssaları

2.1. Hz. Âdem

İslami kaynaklara göre Hz. Âdem, ilk insan (ebu'l-beşer) ve ilk peygamberdir. *Kur'an*'da Allah'ın seçkin kıldığı kişiler arasında sayılmış olduğundan Safiyyullah sıfatıyla anılmıştır. Allah, topraktan yarattığı Âdem'e kendi ruhundan üfledi ve meleklerle ona secde etmelerini söyledi. Şeytan ateşten yaratılmış olmasının kibrine kapılarak itaatsizlik etti (Bakara 2/34). Allah, Hz. Âdem'den sonra ona yoldaş olarak Havva'yı yarattı. Onlar cennette yasak meyveyi yediklerinden dolayı dünyaya gönderildi. Hz. Âdem'in bağışlanma dilemesi sonucu tövbesi kabul edildi (Bakara 2/37). Çiftçilerin piri olan Hz. Âdem, *Tevrat*'taki bilgiye göre 930 yıl ömür yaşamıştır (Bölçü, 1988, s. 358, 363).

Fütüvvetnâmelerde Hz. Âdem, ilk insan olması dolayısıyla fütüvvetin ilk halkası olarak kabul edilir. Yasak meyveyi yiyip cezalandırılarak dünyaya gönderilmesinden sonra hatasını kabul edip tövbe ettiği için örnek kul olarak gösterilir. Ona secde etmeyen iblis ise kibrin timsalidir. Fetâ olarak nitelendirilen şahıslar kibirden sakınmalıdır. Fütüvvet ehli kimselerin de Hz. Âdem gibi tövbe edip af dileme erdemine sahip olması gerekir. Fütüvvetnâmelere göre ilk şed kuşanan kişi Hz. Âdem'dir. Ayrıca Cebrail'in kendisine eşya yapmayı, debbağlığı, çiftçiliği ve demirciliği öğrettiği anlatılmaktadır (Torun, 1998, s. 62).

Burgazî ve Razavî'nin eserlerinde Hz. Âdem'le ilgili ortak anlatılar yer alır. Hz. Âdem hakkında aktarılan ilk kıssa yasak meyveyi yemesi ve tevbe etmesiyle ilgilidir.² Razavî'nin naklettiğine göre, Hz. Âdem, iblisin telkiniyle Allah'ın emrine muhalefet ederek yasaklanan buğdaydan yedi. Bunun üzerine Hz. Âdem ve Havva'nın üzerinde hiçbir elbise kalmadı. Kendilerine örtü bulmak istediler; fakat hiç kimse örtü vermedi. İncir ağacından yaprak istediler. İncir ağacı Âdem'e üç, Havva'ya beş yaprak verdi. Allah, Âdem'e yaprak verdiği için incir ağacına kızdı. İncir ağacı yaratıcıya hitaben kendisinin cömert olduğunu ve cömertleri sevdiğini, ondan dolayı yaprak verdiğini söyledi. Bunun üzerine Allah, incir ağacına cömertlik gösterip ayıp

¹ *Razavî Fütüvvetnâmesi*'nde adı geçen bazı peygamberler üzerine bir çalışma yapılmıştır (bk. Keklik, 2021). Bu iki eserdeki bazı unsurları ahlak eğitimi açısından inceleyen çalışmalar da vardır (Mesela bk. Erdem, 2023; Arıcan, 2023).

² Her iki eserde geçen ortak kıssalarda sadece bir metindeki anlatıya yer verilmiştir. Kıssaların aktarımında eserlerdeki anlatıma uyulmaya çalışılmıştır. Fütüvvetnâmelerden yapılan alıntılarda kıssalardaki önemli görülen bölümlere yer verilmiştir. Ayrıca alıntılarda nâşirlerin aktarımına sadık kalınmaya dikkat edilmiştir.

örttüğü için üç hususta bütün ağaçlardan üstün kıldığını bildirdi. Burada aktarılan kıssa ile fütüvvet ehlinin cömert olması ve ayıp örtmesi salık verilmiştir. Burgazî bu kıssanın sonunda ahilerin incir ağacı gibi olmasını nasihat eder:

“Pes Tanrı te‘âlâ encîr agacına ayıtdı: Hiçbir kulum Âdem’e nesne virmedi, sen neyçün virdün, didi. Encîr agacı ayıtdı: İlâhî, senün bî-zevâl müllkün içinde ne ola za‘îf kulun cömerd ola, zîrâ sen cömerdleri seversin. Pes Tanrı te‘âlâya bu söz hoş geldi. Pes cümle ahiler gerekdür kim encîr gibi ola.” (Gölpınarlı, 1953, s. 116).

“Hak te‘âlâ hazretine incir agacının sözi hoş geldi, eyitdi: “Ya ağaç çün ki sen bu sehâyı kılup ayb setr itdün, izzetüm, celâlüm hakkı için ben dahı seni, cemi‘ ağaçlar üzerine üç nesne ile mufazzal kıldum.” (Gürel, 1992, s. 8).

Burgazî, şeytanın Âdem’e secde etmemesine dair kıssaya yer verir. Naklettiğine göre, Allah meleklerle Âdem’e secde etmelerini emretti. Şeytan dışındakiler secde etti. İblis secde etmemek için direndi ve kendisinin daha üstün olduğunu söyledi. Burgazî, Hz. Âdem’in aczini ve fakrını bilip rahmete vasıl olduğunu, iblisin kibri sebebiyle lanetlendiğini bildirir. Daha sonra bu kıssadan hisse olarak fütüvvet ehlinin kibirlenmemesi gerektiği söyler:

“Tanrı te‘âlâ ayıtdı: Sen suç ‘itâbını karşularsın, ben dahı seni ebedî la‘net kıldum didi, imdi Âdem dahı suç kıldı, İblis dahı suç kıldı. Âdem miskinlik kıldı, rahmet buldı, İblis aleyhi’l-la‘ne tekebbürlük kıldı, la‘net buldı. Pes ehl-i fütüvvet, gerek kim tekebbür olmaya.” (Gölpınarlı, 1953, s. 117).

Razavî’nin naklettiğine göre Hz. Âdem, cennetten dünyaya gönderildiğinde Serendib Dağı’na, Havva ise Cidde’ye indi. Âdem Peygamber; Allah’tan korktuğu, cennetten ve Havva’dan ayrı düştüğü için üç yüz yıl ağladı. Hz. Âdem, niyazda bulunarak ve salih amel işleyerek Allah’tan affını niyaz etti. Allah, duaları hürmetine onun tevbesini kabul etti. Cebrail, Mikail, İsrail ve yetmiş bin melek gelip Hz. Âdem’e tevbesinin kabul olduğunu müjdelediler. Âdem Peygamber’i, Mekke yakınlarında bulunan Vadi-i Numan denilen bir yere götürdüler. Cebrail, onun başına seçilmişlerin tacını taktı ve fütüvvet hırkasını giydirdi. Bunun üzerine Hz. Âdem, Allahu ekber dedi. Fütüvvet ehli bu tekbire tekbîr-i rızâ derler. Razavî bu kıssa ile tevbe edenlerin ve salih amel işleyenlerin affa mazhar olacağını vurgular:

“Pes Âdem ‘aleyhi’s-selâm yılana binüp Serendin Tagı’na düşdi ve Havvâ Cidde’ye düşdi... Âdem ‘aleyhi’s-selâm üç yüz yıl ağladı... Allâh tebârek ve te‘âlâ korkusundan ve cennetten ve Havvâ’dan ayrı düştüğinden. Andan sonra Hak sübhânehû ve te‘âlâ kerem ve lutf ile diledi kim Âdem’ün tevbesin kabul idüp rahmet kıla... Pes Âdem ‘aleyhi’s-selâm ve Havvâ Mekke’ye geldiler ve Beytül-ma‘mûr’ı tavaf kıldılar. Pes Cebrâ’il ve Mikâ’il ve İsrâfil, yetmiş bin ferîşte ile geldiler ve Âdem’e tevbesi ve hacı kabûl olduğun müjde virdiler.” (Gürel, 1992, s. 9-12).

Hz. Âdem’le ilgili bir diğer kıssaya göre; Cebrail, Allah’ın emriyle cennetten, pamuktan bir rivayette yünden yapılmış bir kuşak getirdi. Hz. Âdem’e, “Bu kuşağa vefa şeddi derler, bunu ahde vefa kılman için beline kuşatıyorum. Şeytana uymamalısın, ona düşman olmalısın, dünyaya muhabbet etmemelisin, kaza ve kadere sabretmelisin. Böylece Allah’ın rızasını kazanırsın.” dedi. Burada Ahilikte ustalık, tasavvufta dervişlik alameti olarak bağlanan kuşağa yüklenen vefa, sabır ve rıza gibi değerlere dikkat çekilmiştir.

“Andan Cebrâ’il emriyle cennetten bir kuşak getürdi, panbukdan, bir rivâyetde yündendür. Esahh budur ki Cebrâ’il Âdem’e eyitdi ki: “Yâ Âdem! Bu kuşağa şedd-i vefâ dirler, bunu senün biline kuşaduram tâ ki ahde vefâ kılasın ve şeytana mütâba‘at kılmayasın ve hemîşe anunla ‘adâvet kılasın ve dünyaya mahabbet itmeyesin ve dahı Hakk’un kazâ vü kaderine sabr idesin.” (Gürel, 1992, s. 15).

Bir diğer anlatıya göre, Cebrail bir makas getirerek Âdem’in saçını tıraş etti. Cennet ırmaklarından bir miktar süt ve bal getirerek helva yaptı ve Âdem’e verdi. Hacerü’l-esved taşının üstüne koydu. Âdem bir lokma aldı ve biraz Havva için ayırdı. Dervişlerin başını tıraş etmeleri, hırka giymeleri, yol atası ve yol kardeşi tutması, kuşak bağlaması, helva pişirip birbirlerine ikram etmesi Cebrail’den ve Hz. Âdem’den kalma bir mirastır (Gürel, 1992, s. 17).

2.2. Hz. Şit

Hz. Şit, Âdem Peygamber’in Hâbil’in ölümünden sonra doğan oğludur. *Kur’an*’da açık bir şekilde belirtilmemekle birlikte İslami kaynaklarda peygamber olduğu yaygın bir şekilde kabul görmüştür. Hz. Âdem’e indirilen suhufu topladığı ve ona da sayfalar vahyedildiği rivayet edilmiştir. 912 yaşında vefat etmiştir (Gündüz, 2010, s. 2014-215). Hz. Şit, babasından ilahi ilimleri öğrendiği için Hz. Âdem’in ilim

mirasçısı ve aynı zamanda fütüvvetin ikinci halkasıdır. Fütüvvetnâmelerde incir ağacından elde edilen pamuğu Hz. Havva'nın eğirmesi ve Şit Peygamber'in de onu dokuyarak tennure yapıp Hz. Âdem'e giydirmesi sıkça anlatılan bir hadisedir. Böylece Hz. Şit, cüllahlık (dokumacılık) mesleğinin ilk temsilcisidir. Bütün bunların yanında fütüvvet ehlinde sofraya kurma ve misafir ağırlama geleneği de Şit Peygamber ile ilişkilendirilir (Torun, 1998, s. 62).

Burgazî ve Razavî, onun dokumacılığına ve fütüvvet silsilesindeki yerine değinmişlerdir. Burgazî ilk ekmeği Şit Peygamber'in yaptığını, elbise diktğini, gelen kardeşlerine ekmek verip elbise giydirdiğini anlatır:

“Evvel dünyâda etmegi Şit ‘aleyhi’s-selâm kesdi, Âdem ‘aleyhi’s-selâm etmek yidi... Şit dokuduğu bezden kesdi, Âdem ‘aleyhi’s-selâm aldı, beline tennûre tutdı. Pes şeyhler tennûre tutunmak andan kaldı. Şit ‘aleyhi’s-selâm, kangı kardaşı geleydi etmek yidürirdi, biline tennûre tutardı.” (Gölpınarlı, 1953, s. 117).

Razavî fütüvveti öğrenen Şit Peygamber'in cömert olduğunu, misafir ağırladığını, kardeşlerine edeb ve erkân öğrettiğini söyler. Buradaki hasletler fütüvvet ehlinde bulunması istenilen vasıflardır:

“Çün Âdem fütüvveti Şit'e yetiştirdi. Şit dahı ahıluk kıldı, konuk konukladı, sofraya yaydı ve etmek kesdi ve karındaşına edeb, erkân ta'lim kıldı.” (Gürel, 1992, s. 17).

2.3. Hz. Nuh

Ulu'l-azm olarak nitelendirilen beş peygamberden biridir. *Kur'an*'da, kavmini putperestlikten vazgeçirmek ve tevhid inancına döndürmek için yaptığı mücadelesi anlatılır. Nuh Peygamber, kavminin sapkınlığa devam etmesi hâlinde helak olacaklarını haber verdi. Yoldan çıkan kavmi Hz. Nuh'a inanmayıp onu yalancılıkla itham etti. Nuh Peygamber, bunun üzerine kavminin cezalandırılması için Allah'a dua etti. Cebrail ona bir gemi inşa etmesini söyledi. Geminin yapımı tamamlandıktan sonra her hayvan türünden birer çifti ve kendisine iman edenleri gemiye bindirdi. Daha sonra tufan başladı ve ona inanmayanlar helak oldu. *Kur'an*'da onun 950 yıl kavminin arasında yaşadığı bildirilir (Ankebut, 29/14-15). Bir rivayete göre kabri Mekke'deki Mescid-i Haram'dadır (Harman, 2007, s. 225-226). Fütüvvetnâmelerde Cebrail'in ona gemi yapmayı öğrettiği ve tufandan sonra Cebrail'in Nuh'u tıraş ettiği anlatılır. Şed kuşatılan Hz. Nuh'a; Cebrail şeyh, Mikail yol atası ve İsrail de yol kardeşi olmuştur (Torun, 1998, s. 62).

Razavî'nin aktardığına göre, Nuh Peygamber dört asır halkını Allah'a inanmaya davet etti. Kırk erkek ve kırk kadın iman etti. Bu duruma incinen Hz. Nuh, Allah'a dua etti ve kavmi helak oldu. Cebrail, Nuh Peygamber'e fütüvveti ilettili. O da Cebrail'i şeyh, Mikail'i ata ve İsrail'i kardeş edindi. Cebrail, onu kuşattı ve ona gemi yapmayı öğretti. Cebrail cennetten üzüm ve incir getirerek helva yaptı. Hz. Nuh, helva yedikten sonra müminlere helvayı dağıttı. Razavî, bu nakille fütüvvet erbapları için bir şeyh/usta elinde yetişmenin, yol atası ve yol kardeşine sahip olmanın önemli olduğunu vurgular:

“Rivâyet iderler ki Nûh (s.a) dört yüz yıl halkı îmâna da'vet kıldı, kırk er ve kırk avret Müslümân oldu, nefsi incindi, Hak te'âlâyâ münâcât eyledi... Ol hinde Hak te'âlânun emriyle Cebrâ'il irişdi, Nûh'a tûfân haberin ırgürdi. ... Cebrâ'il Nûh'a fütüvveti yetiştürdi. Nûh Cebrâ'il'i şeyh idindi ve Mikâ'il'i ata ve İsrail'i kardaş idindi ve Cebrâ'il Nûh'ı kuşatdı ve gemi yapmağı ta'lim eyledi.” (Gürel, 1992, s. 18).

2.4. Hz. İbrahim

Hz. İbrahim, *Kur'an*'da adı çokça zikredilen peygamberlerden biridir. Putperest bir toplumda büyümüş ve gökyüzündeki cisimlere bakarak Allah'ın varlığını bulmuştur. Nemrud'a karşı çıkarak putları kırması onun tevhide bağlılığının özünü oluşturur. Nemrud'un bütün zulmüne ve kavminin ona inanmamasına rağmen inancı hiçbir zaman sarsılmamıştır. *Kur'an*'da Hz. İbrahim'in eşi Sâre ve oğulları İsmail ve İshak'ın da isimleri zikredilmektedir. 175 yaşında vefat ettiği rivayet edilen Hz. İbrahim, Hebron'da eşi Sâre'nin yanına defnedilmiştir (Canım, 2016, s. 197). Kaynaklarda genelde Allah'ı akıl yolu ile bulması, putları kırması ve Nemrud tarafından ateşe atılması ile anılır. Hz. İbrahim ile ilgili ön plana çıkan unsurlardan birisi de misafirperverliğidir. Fütüvvetnâmelerde de genellikle bu yönüne vurgu yapılır. Fütüvvet ehlinin sofrası, Hz. İbrahim'in sofrası gibi herkese açık olmalıdır. Bunların yanında fütüvvetnâmelerde İbrahim Peygamber ekmekçilik, kasaplık ve berberlik meslekleriyle anılmaktadır (Torun, 1998, s. 285). *Burgazî Fütüvvetnâmesi*'nde onun doğumu, çocukluğu, baskılara rağmen inancından vazgeçmediği ve misafirperverliğiyle ilgili kıssalar anlatılır. Razavî, Hz. İsmail'in kurban edilme hadisesini naklederken kısa bir bölümde Hz. İbrahim kıssasına da yer verir.

Burgazî'nin naklettiğine göre, Nemrud'un padişahlığı zamanında münecimler ülkede bir erkek çocuk doğacağını, bu kişinin putları kırıp kendisini helak edeceğini haber verdi. Nemrud, o yıl içinde doğan erkek çocukların öldürülmesini emretti. İbrahim Peygamber doğduğunda annesi onun öldüğünü söyledi. Gece oğlunu bir mağaraya bıraktı. Birkaç gün sonra geldiğinde oğlunun yaşadığını gördü. Biraz emzirdi ve mağaranın ağzını kapattı. Annesi gelmediği günler İbrahim Peygamber parmağını ağzına götürüp emerdi. Allah, onun rızkını parmağından verirdi. Biraz büyüdükten sonra annesi onu dışarı çıkardı. İbrahim Peygamber sonra yere ve göğe baktı. Bunları ve kendisini yaratanın kim olduğunu sordu. Yaraticının Allah olduğuna inandığı için ateşlere atıldı; fakat o imanından vazgeçmedi. Allah, onu yiğit olarak andı ve ona fetâ, dedi. Müellif bu kıssadan hisse olarak fütüvvet ehlinin hak bildiği yoldan vazgeçmemesi gerektiğini vurgular:

“Pes Âzer'ün 'avratı İbrâhîm 'aleyhi's-selâmı togurdu, gizledi. Nemrûd'dan korkdı, ayıtdı: Oğlan dogurdum, öldi didi. Gice olıcak İbrâhîm 'aleyhi's-selâmı daga ilettdi, bir mağara içinde kodı, bir ulu taş, mağara kapusunda berkitdi. Bir kaç günden girü geldi, mağara kapusın açtı, gördi kim dahı diri durur... Biraz emzürdi, girü mağara kapusun berkidüp gitdi... Ol gün kim anası gelmezdi, İbrâhîm 'aleyhi's-selâm barmagın agzına koyub emerdi... İbrahim Tanrıyı istedi, buldı. Çün oda atdılar, Tanrıdan yüz döndürmedi. Bütleri uvatdı, Tanrı te'âlâ, yigit adı birle andı, fetâ didi.” (Gölpınarlı, 1953, s. 117-118).

Bir diğer kıssaya göre, Hz. İbrahim Şam'a gitti. Kıbt kuyusunun üstünde birçok sene gelen gidene yemek ikram etti. Misafir olmadan asla yemek yemezdi. Bir defa misafirsiz bir hafta geçirdi. İbrahim Peygamber, Allah'tan misafir gelmesi için niyazda bulundu. Allah; Cebrail, Mikail ve İsrail'i insan suretinde misafir olarak gönderdi. Hz. İbrahim onlara kuzu büryan ikram etti. Misafirleri yemek yemeyince korktu. Hanımı Sâre'ye neden yemediklerini sordu. Cebrail, İbrahim'e oğlu İshak'ı müjdeledi. İbrahim yaşlı olduğunu, bundan dolayı çocuğunun olamayacağını söyledi. O vakit yıllardır kurumuş ağaçlar yeşerdi. Bir rivayete göre, İbrahim Peygamber hizmet kuşağını burada kuşandı. Cebrail incir sütünden yapılan pamuk şalvar getirdi. Bir rivayete göre o pamuğu Havva eğirdi. Bu şalvarı önce Âdem Peygamber, daha sonra Hz. Şit giydi. Müellif, burada ahiler için çok önemli bir değer olan misafirperverliğe vurgu yapar. Ayrıca Ahi hanımlarının hizmetkâr olması gerektiğini belirtir.

“Pes sonra İbrâhîm 'aleyhi's-selâm Şâm'a vardı. Kıbt kuyusunun üstünde çok yıllar gelen gidene etmek, ta'âm yidürdi. Hergiz konuksuz ta'âm yimez idi. Bir kez hefte oldı, konuk gelmedi. İbrâhîm 'aleyhi's-selâm du'â kıldı, Allâhu te'âlâdan konuk diledi. Hak te'âlâ, Cebrâ'il ve Mikâ'il ve İsrâfil 'aleyhimü's-selâmı viribidi. Âdem sûretinde geldiler, İbrâhîm 'aleyhi's-selâma konuk oldılar. İbrâhîm 'aleyhi's-selâm durdı, bir kuzı biryân önlerine kodı... İbrâhîm 'aleyhi's-selâm gördi kim yimezler, katı korkdı, yüzi sarardı. Ve Sâre, urudurub kulluk iderdi. Pes ahilerün avratları gerek kim hidmetkâr ola.” (Gölpınarlı, 1953, s. 118).

Razavî'nin naklettiğine göre Cebrail, Kâbe'yi inşa etme emrini Hz. İbrahim'e ilettiler. Onun talimiyle İbrahim Peygamber, Mikail'i yol atası tuttu ve İsrail'i de yol kardeşi yaptı. Cebrail, İbrahim'in belini bağladı ve cennetten bir tabak helva getirdi. Daha sonra Kâbe'nin yerini gösterdi ve kayboldu. İsmail'in kurban edilmesi emri üzerine oğlunu yere yatırdı. Ne kadar uğraştıysa da bıçak İsmail'i kesmedi. Cebrail gökten koç getirirken Allahu ekber, dedi. Daha sonra Hz. İbrahim ve İsmail de tekbirler getirdi. Fütüvvet ehli Hz. İbrahim'e bundan dolayı pîr-i tekbîr dediler. Getirdikleri tekbire de tekbîr-i safâ adını verdiler. Bu kıssada İbrahim Peygamber ahde vefanın, Hz. İsmail teslimiyetin timsali olarak gösterilmiştir.³ Bunların her biri fütüvvet ehlinde olması istenen temel vasıflardır:

“Şöyle rivâyet olunur ki Halilü'r-Rahmân'un şeddi Cebrâ'il'dendür. Ol vakt kim Halilullâh'a Ka'be'yi yapmag emr olındı. Cebrâ'il ve Mikâ'il ve İsrâfil dahı niçe bin ferîştehler bile geldiler. İbrâhîm Halil, Cebrâ'il ta'limiyle Mikâ'il'i yol atası ve İsrâfil'i yol kardeşi idindi ve dahı Cebrâ'il, İbrâhîm'ün bir dürra'a ile bilin bağladı ve cennetden bir tabak halvâ getürdi ve Ka'be'nün yirini gösterdi ve gâyib oldı.” (Gürel, 1992, s. 19).

2.5. Hz. Yusuf

Hz. Yakup'un oğlu olan Yusuf, İsrailoğulları'na gönderilen bir peygamberdir. *Kur'an*'da Yusuf Suresi'nde kıssası anlatılmaktadır. Yusuf, babasının sevgisini kazanmış olması dolayısıyla kardeşleri tarafından kıskanılarak kuyuya atıldıktan sonra bir tacire satıldı. Mısır'da sarayda hizmetkârlık yaptı, Züleyha'nın iftirasıyla zindana atıldı ve oradan rüya yorumlayarak kurtuldu. Daha sonra rüya yorumlama yeteneği sayesinde Mısır azizi tarafından tanındı ve yüksek bir konuma getirildi (Harman, 2013, s. 3). Yusuf

³ Hz. İsmail'in kurban edilmesi hadisesi Hz. İbrahim'in kıssası içerisinde nakledildiği için ayrı bir başlıkta incelenmemiştir.

Peygamber güzelliği, kuyuya atılması, sabrı, iffeti, zindana düşmesi, rüya yorumlaması, önce köle sonra ise Mısır'a sultan olması dolayısı ile kaynaklarda sıkça zikredilir. Özellikle Züleyha ile olan hikâyesi üzerine eserler kaleme alınmıştır. Hz. Yusuf, fütüvvetnâmelerde iffet ve sabrın temsilcisi olarak anılır. Bu hasletleriyle fütüvvet ehline, şartlar zor da olsa doğru olandan ve erdemlerden vazgeçilmemesi gerektiğinin vurgusu yapılır. Ayrıca Hz. Yusuf, kerpici ilk kez kesmesi, zindanda yoğurt yapması ve kazzazlık (ipek işleme) sanatı ile bahse konu edilir (Torun, 1998, s. 63).

Burgazî, fetâ olan kimseleri naklederken Yusuf Peygamber'in kıssasına yer verir. Naklettiğine göre; Züleyha, Yusuf Peygamber'i çok severdi. Yusuf'un aşkını gönlünden çıkarmadığı vakit onu huzuruna getirirdi. Yusuf, Züleyha'ya hiç bakmazdı. İnsanlar Züleyha'yı ayıplamaya başladı. Züleyha kadınların kendisi hakkında konuştuklarını duyunca onları sarayına çağırırdı. Bu kadınların ellerine bir bıçak bir de turunç verdi. Züleyha, Yusuf'a güzel elbiseler giydirdi ve onu odaya getirdi. Yusuf'u gören kadınlar, ona âşık olup akıllarını yitirdiler. Züleyha onlara turunçları kesmelerini söylediğinde meyveyi düşürüp ellerini kestiler. Züleyha'yı ayıplayan bu kadınlar ona hak verdiler:

“Çünkü ol ‘avretlerün ta’n itdüklerin Zeliâ işitdi, konukluk eyledi, ol ‘avretleri kagırdı. Beş avret idi, begler ‘avretleri idi. Pes buları getürdiler konuklayalar; dahı ellerine bıçak virdiler, birer turunç dahı; ol vakt kim ben kesün diyem, kesesiz didi. Dahı vardı, Yûsufı donatdı, getürdi. Çünkü bunlar Yûsufı gördiler, âşık olub akılları gitdi. Zeliâ ayıtdı: Kesün turuncunuzu; turunç ellerinden düşüb ellerin pâre pâre eylediler, acısın hiç duymadılar.” (Gölpınarlı, 1953, s. 119).

Nakledilen bir başka kıssaya göre, bir gün Züleyha, Yusuf'u odasına çağırır ve kapıları kilitledi. İblis, Yusuf zina edecek diye sevindi. Hz. Yusuf, onun bu işine rıza göstermedi. Züleyha, Yusuf'un ardından eteğine yapıştı ve elbisesini yırttı. Bu kıssayı kısaca anlatan müellif, Yusuf'un nefsini yendiğini, Allah'ın Yusuf'u yiğit/feta olarak nitelendirdiğini söyler. Daha sonra bu kıssadan hisse olarak ahilerin iffetli olması gerektiğini ve iffetin bütün ahilere farz olduğunu ifade eder:

“Ammâ Yûsuf evvel demde nefsini yendi, İblis kör oldı. Pes Tanrı te’âlâ; Yûsufı yigıt deyü yâd kıldı, nitekim Kur’ân’da buyurur kim ... Pes gerek kim ahiler pâk-dâmen olalar ve pâklik farz oldı cümle yigide ve ahiye ve şeyhlere vâcib oldı.” (Gölpınarlı, 1953, s. 120).

2.6. Hz. Şuayb

İslam kaynaklarına göre, Hz. İbrahim soyundan gelen bir peygamberdir. Bazı kaynaklarda Hz. Musa'nın kayınpederiyle aynı kişi olduğu söylene de birçok âlim bunun doğru olmadığını, Şuayb'ın Hz. Musa'dan daha önce yaşadığını belirtir. O, Medyen ve Eyke halkına gönderilmiş; onları Allah'a kulluğa, dürüst ticarete, ölçü ve tartıda adalete ve bozgunculuktan kaçınmaya çağırmıştır. Güzel konuşması sebebiyle “hatîbü'l-enbiyâ” diye anılmıştır. Uyarılarını dinlemeyen kavmi, deprem ve korkunç ses ile helâk edilmiştir. Şuayb'a iman edenler ise kurtulmuştur (Canım, 2016, s. 228). Fütüvvetnâmelerde çobanlık ve keçecilik mesleklerini icra ettiği nakledilmiştir (Torun, 1998, s. 63).

Razavî, fütüvvetnâmesinde alışverişte insanların birbirini aldatmamasını ve hakkına razı olmasını nasihat ederken Şuayb Peygamber'in kıssasına yer verir. Naklettiğine Hz. Şuayb, kavmine ısrarla birbirini aldatmamasını, haklarına razı olmasını nasihat etti. Kavmi nasihatlerini dinlemedi ve mallarını istedikleri şekilde satacaklarını söyledi. Bunun üzerine Allah, kavmini helak etti:

“Şu'ayb Peygamber kavmine her ne denlû cidd ü cehd idüp nasihat iderdi: “Ey kavm! Biri birünizi aldaman, almada ve satmada hak alun, hak virün.” Nasihatlerini istemeyüp eydürlerdi: “Hükmümüz mâlumuza geçer, ne gerekse idevüz.” dirlerdi. Lâ-cerem Hak te’âlâ, ol kavmi helâk itdi. Nitekim anların hâllerini Hûd sûresinde haber virür:” (Gürel, 1992, s. 74).

2.7. Hz. Musa

Kur'an'da adı çokça zikredilen ve ulu'l-azm olarak nitelendirilen büyük peygamberlerden biridir. İsrâiloğulları'nı Firavun'un zulmünden kurtarıp özgürlüğe kavuşturan Hz. Musa, kavmine kırk yıl elçilik yapmıştır. Kur'an'da Allah ile konuşması dolayısıyla “kelîmullah” sıfatını aldığı açıkça belirtilmiştir. Hz. Musa'ya dört büyük kitaptan biri olan *Tevrat* indirilmiştir. Mesleği çobanlık olan Musa Peygamber, dini metinlerde dünyaya gelişi, Firavun'un sarayında yetişmesi, Medyen'e gidişi, Firavun'la mücadelesi, Hızır'la yolculuğu ve mucizeleri ile anılır (Harman, 2020, s. 210-211). Fütüvvetnâme geleneğinde çobanlık, cullahlık (dokumacı), müccellilik (ciltçi) ve attarlık meslekleri ile anılmaktadır (Torun, 1998, s. 64).

Burgazî Fütüvvetnâmesi'nde onun Hızır ile yolculuğu anlatılır. Hz. Musa, peygamber olmasına rağmen Hızır'dan edeb ve erkân konusunda ders alır. Metinde geçen “Evliyânun ve enbiyânun ahisi ve şeyhi var” ifadesi nebi olan kişinin bile bir yoldaşa ve rehber ihtiyacı olduğuna dikkat çekmektedir. *Burgazî Fütüvvetnâmesi*'nde, fütüvvet sahibi kimseye yalnızca ilimde ve işinde iyi olmanın yetmeyeceği, aynı zamanda edeb ve erkân öğrenmesi gerektiği de vurgulanır. Burgazî, Hz. Musa'nın Hızır'la olan yolculuğunu anlattıktan sonra edeb ilmiyle ilgili nasihate yer verir. Kıssaya göre, sabır yolculuğundan sonra Allah, Hz. Musa'nın Hızır'dan edeb ilmini öğrenmesini istedi. Hızır, Hz. Musa'ya Tur Dağı'na nasıl çıktığını, Allah'la nasıl konuştuğunu ve oradan nasıl döndüğünü sordu. Musa ona, “Bir taş var, onun dibinde dururum, söyle bana ey Çalab'ım, diye hitap ederim” dedi. Hızır onun bu şekilde konuşmasını uygun görmedi ve bütün ilimlerin üstünü edeptir, diye cevap verdi. Edeple Allah'ın huzuruna git ki Allah seni sevsin ve merteben artsın, dedi. Hızır ona; öncelikle Tur Dağı'nda iki rekât namaz kılmasını, ayakkabısını çıkarmasını, daha sonra Tur'a gitmesini, ellerini kavuşturmasını, taşa ulaşınca secde etmesini, Allah'tan bir hitap gelmedikçe konuşmamasını, döneceği zaman secde etmesini, geri geri giderek uzaklaşmasını, daha sonra secde etmesini nasihat etti. Fütüvvet ehli için, tasavvufun da etkisiyle, edeb konusunun çok önemli olduğuna dikkat çekmek amacıyla bu kıssa nakledilmiştir:

“...cümle ilmin yigreği edebdür, sen edeble var kim Tanrı te'âlâ seni dahı seve, merteben dahı arta. Mûsâ 'aleyhi's-selâm ayıtdı: Kim digil bana, nice vararın, didi. Hızır 'aleyhi's-selâm ayıtdı: Tur dibinde iki rek'at namâz kılğıl, na'linün anda bırakğıl, Tur'a çıkğıl, dahi elin kavşurgıl ... Evliyânun ve enbiyânun ahisi ve şeyhi var, pes cümle müslümânlar dahi gerek kim edeb ve erkân öğreneler.” (Gölpınarlı, 1953, s. 114-115).

2.8. Hz. Davud

Hz. Davud, dört büyük kitaptan biri olan *Zebur*'un vahyedildiği peygamberdir. Kendisi hükümdarlığı, adaleti ve üstün ilmiyle anılır. Mesleği demircilik olan Hz. Davud'un sesi gür ve güzeldi. Calut'u öldürerek halkını zulmünden kurtardı. Kırk sene hükümdarlık yaptıktan sonra yetmiş bir yaşında vefat etti (Harman, 1994, s. 21-22). Fütüvvetnâmelerde demircilik, kalaycılık ve nalbatlık meslekleri ona atfedilmektedir (Torun, 1998, s. 64).

Hz. Davud ile ilgili bir kıssa Razavî tarafından nakledilmiştir. Bu kıssada helal kazanç elde etmenin, ihtiyaç sahiplerine sadaka vermenin ve bir kimsenin ailesinin geçimini temini için gayret göstermesinin önemi anlatılır. Kıssaya göre, Hz. Davud, cennette kendisine komşu olacak kişiyi merak eder. Allah ona ertesi gün şehrin dışına çıkmasını ve karşısına çıkacak kişinin cennetteki komşusu olacağını bildirir. Davud Peygamber, ertesi gün şehrin dışına çıkar ve gördüğü kişiye selam verir. Ona cennette peygamberlere komşu olmasını sağlayan amelinin ne olduğunu sorar. Adam her gün dağdan getirdiği odunları üç akçeye sattığını, bu akçelerden birini dervişlere sadaka olarak verdiğini, bir akçeyi annesine harcadığını ve diğer akçeyle ailesini geçindirdiğini söyler. Hz. Davud bunları işitince onun, cennette peygamberlere yoldaşlığa layık oluşunu anlar. Davud Peygamber, her gün üç akçe karşılığında çalışmayı bırakıp kendisine yoldaş olmasını teklif eder. O kişi bu mertebeyi kendi kazancıyla elde ettiğini ve rencberlikten el çektiğinde bu makama ulaşamayacağını söyler. Bu kıssayla helâl kazanç elde eden kimsenin peygambere komşu olabileceği, hatta şehitler mertebesine erişebileceği anlatılmaktadır. Fütüvvetnâmelerde ahlak hususunda verilen en önemli hasletlerden biri de helal kazançtır. Kişi her ne olursa olsun kazancını helal yol ile elde etmeli ve doğruluktan ayrılmamalıdır:

“Bir gün Dâvûd Peygamber, Hak Hazretine münâcât eyledi, eyitdi: “İlâhî! Dilerem ki cennetde bana hem-nişin olanı göstereyin.” Hak Te'âlâ eyitdi: “Yâ Dâvûd! Yarın şehirden taşra çık, her kim ki sana karşı gelürse, ol olsa gerekdir.” İrtesi, Dâvûd, şehirden taşra çıkdı, gördi karşıdan bir kişi, arkasında odun getirüp gelür... “Yâ kişi! Hak te'âlâ ile mu'âmelen nedür ki anun vesilesiyle cennetde enbiyâ ile mürâfakat ve mücaleset mertebesin buldun?” Ol kişi eyitdi: “Her gün tagdan arkamla odun getirüp şehirde üç akçaya sataram. Birin dervişlere sadaka iderem ve birin anama harç iderem ve birin 'iyâlûme harc-ı nafaka iderem.” didi. Dâvûd eydi: “Erzânîdür sana cennetde peygamberlere yoldaş olmakluk.” Dâvûd eydi: “Gel ben sana günde üç akça vireyüm, benümle yoldaş olsan gerekdir.” Ol kişi eyditdi: “Yâ Dâvûd! Ben bu mertebeyi kesbümünden buldum ve 'arak-ı cebinümünden buldum, çün ben rencberlükden el çeksem, ayruk ol mertebeyi bulmazam.” (Gürel, 1992, s. 68-69).

2.9. Hz. İsa

Kur'an'da kendisinden İsa, İbn Meryem ve Mesih olarak bahsedilir. Kutsal kitaplardan *İncil*, Hz. İsa'ya vahyedilmiştir. İsa Peygamber babasız dünyaya gelmesi, ölüleri diriltmesi, hastalara şifa olması ve göğe

çekilmesi gibi mucizeleri ile bilinir. İslam inancına göre Hz. İsa çarmıha gerilerek öldürülmemiş, Allah tarafından göğe çekilmiştir. Kendisi *Kur'an*'da Allah'a yakın ve seçkin bir kul olarak övülmektedir (Aydemir, 2006, s. 246-247). Fütüvvetnâme geleneğinde ekmekçilik ve boyacılık meslekleri ile anılmaktadır (Torun, 1998, s. 64).

Burgazî Fütüvvetnâmesi'nde Hz. İsa'nın gökten sofrayı indirdiği mucizesi nakledilmiştir. Kıssada asıl anlatılmak istenen nimet ve rahmet ilişkisidir. Fütüvvet sahibi kimse nimete şükretmeye özen göstermelidir. Hz. İsa'nın sofradan yememesi, fakirleri ve hastaları öncelemesi; fütüvvet ehline yardıma muhtaç kimseleri gözetmelerini salık verir. Sofradan yemek yenmesine rağmen yiyeceklerin eksilmemesi, Allah'ın nimetinin sonsuz olduğunun en temel kanıtıdır. Bu kıssanın nakil sebebi ise bir ahinin sofrasının nasıl olması gerektiğini *Kur'an*'daki örnekle anlatmaktır. Burgazî'ye göre; ahinin sofrası büyük olmalı, sofrasında çok ekmek bulunmalı, soğan ve sarımsak olmamalıdır. Zira gökten inen sofraya böyleydi:

“Bu ol beyândur kim ahinin sofrası ne resme ola. Gerek ahinin ulu ola, çok etmek ola, soğan olmaya, sarımsak. Zirâ kim gökden böyle indi...İsâ ayıtdı: Gelün, bu ta'âmı yin didi. Ayıtdılar: İlkin sen yi, andan biz de yiyelüm didiler. İsâ ayıtdı : Benüm bundan hazzım yok, sizün için diledüm, gelün yin, râzı olmadılar. İsâ 'aleyhi's-selâm, ayıtdı: Gelün iy sayrular, rencülür, gözsüzler ve ayaksuzlar, bu ta'âmı yin, şifa bulasız. Pes bölük bölük ol ta'âmdan yidiler. Rencülür sag oldı, şifâ buldılar ve yohsullar bay oldılar, ol gün bin üçyüz kişi yidi, bir zerre eksilmedi.” (Gölpınarlı, 1953, s. 130-131).

Razavî Fütüvvetnâmesi'nde ise Hz. İsa ile ilgili kul hakkının önemini vurgulayan iki kıssaya yer verilmiştir. Nakledildiğine göre, Hz. İsa bir mezarlığa uğradı ve orada kabirde yatan kişilerin hâllerini müşahade etti. Bir kişinin azap çektiğini gördü. Allah'tan ölüyü diriltmesini diledi. Cenab-ı Hak duasını kabul etti ve mezarda yatan kişi dirildi. Hz. İsa o kişiye hangi ameliyle bu azaba müstehak olduğunu sordu. Adam hamal olduğunu, bir kişinin odununu taşıırken dışında kalan bir şeyi çıkarmak için odunlardan bir kıymık aldığını, ondan dolayı azap çektiğini söyledi. Hz. İsa'dan Allah'ın kendisini affetmesi için dua etmesini istedi. Hz. İsa azabın kalkması için dua etti. Allah, hak sahibinin hakkını helal etmedikçe o kişinin azaptan kurtulmayacağını bildirdi. Hz. İsa odun sahibinden helallik istedi ve ondan sonra o kişinin azabı ortadan kalktı. *Razavî Fütüvvetnâmesi*'nde aktarılan bu kıssa ile helal-haram ve kul hakkı kavramları üzerinde durulur. Küçük ya da büyük fark etmeden kul hakkına girmenin azap ile sonuçlanacağı vurgulanır. Helallik istenmesi sonucu azabının affedilmesi ise helalleşmenin önemini ortaya koyar. Fütüvvetnâmelerde temel ahlak eğitimi noktasında kul hakkı ve helal-haram kavramları önemli bir yere sahiptir:

“Bir gün Hz. İsâ'nun yolu makberelere uğradı, mekâbir ehlinün ahvâli ana keşf oldı. Gördi kim bir makberde bir kişiye 'azâb iderler. Hâk te'âlâdan hâcet diledi, ol ölüyü diri kıla. Hâk te'âlâ hâcetin kabûl kıldı ve İsâ, andan sordı kim “Sen ne amel kıldun ki bu 'azâba müstehak oldun?” Eyitdi: “Yâ nebîyallâh! Ben dünyâda hammâl idüm, bir gün bir kişi odun satun aldı, bana eyitdi ki evüme ilet didi. Götürüp giderken düşümde bir nesne kalmışdı, arkamda olan odundan bir kıymık koparup anunla kurcadum, anunla giderem tâ ölelden beri anun 'azâbın çekerem. Yâ İsâ! Dile beni Hak'dan, ola ki 'azâbı benden ref ide.” İsâ, dahı du'â eyledi, Hâk te'âlâ eyitdi: “Yâ İsâ! Ol hak işi helâl itmeyince ol 'azâbdan kurtulamaz.” Pes İsâ vardı, odun ıssından helâllik diledi, andan sonra ol kişün 'azâbı ref oldı.” (Gürel, 1992, s. 75-76).

Razavî sadaka vermenin faziletini anlatmak için Hz. İsa'yla ilgili başka bir kıssaya yer verir. Naklettiğine göre, Hz. İsa bir köye uğradı. Köy halkı bir kassardan (çamaşır yıkayıcı) şikâyetçi oldu. Köylüler, Hz. İsa'dan o kişiye beddua etmesini istedi. Kassar akşam olunca köye sağ salım geldi. Köy halkı Hz. İsa'ya bedduasının bir fayda sağlamadığını, kassarın bir zarar görmeden köye geldiğini söyledi. Hz. İsa, kassarı yanına çağırttı. Ona, bugün ne amel işlendin ki bedduam sana bir zarar vermedi, dedi. Kassar sabah evimden üç ekmek getirip işime giderken yolda bir dervişe rastladım. Derviş benden bir ekmek istedi. Ona ekmek verdim ve derviş bana dua etti. Duası hoşuma gitti bir ekmek daha verdim. Bezleri yıkadım ve buraya geldim, dedi. Hz. İsa bohçanı aç görelim, dedi. Kassar bohçayı açınca ağzında demir olan kara bir yılan çıktı. Hz. İsa yılan sen bunu helak etmek için gönderilmedin mi, diye sordu. Yılan evet, dedi. Ancak kassar bugün sadaka verdi. Melekler geldi, ağzımı demir bir gemle kapattı. Sakın bugün buna zarar değdirme; çünkü o bugün sadaka verdi, dedi. Hz. İsa kassara tevbe etmesini, halkı incitmemesini ve her gün sadaka vermesini nasihat etti:

“Bir gün İsâ 'aleyhi's-selâm bir köye uğradı. Köy halkı karşı geldiler. “Yâ nebîyallâh! Karyemüzde bir kassâr vardır, bezlerimizi nıtlüden taşu urup alıkor, virmez, bizi gâyet incidür, elinden âciz kalduk. Sen peygambersin, du'ân makbûldür, ana bed-du'â eyle...” İsâ 'aleyhi's-selâm el kaldırup ol kassâra bed-du'â eyledi. Çün ahşam oldı, kassar bayagı gibi sag, esen köye geldi... İsâ 'aleyhi's-selâm eyitdi: “Yâ kassâr! Bu

gün ne ‘amel işledün ki benüm bed-du‘âm sana kâr itmedi?" Kassâr eyitdi: "Yâ Nebiyyallâh! Sabâh evümden üç etmek getirüp işüme giderken yolda bir dervîşe sataşdum, benden nesne diledi, bir etmegi ol dervîşe virdüm, bana du‘â eyledi. Anun du‘âsı bana hoş geldi, bir etmegi dahı ana virdüm, işüme vardum, uşda bu bezleri agartdum, geldüm." İsâ ‘aleyhi’s-selâm eyitdi: "Bohçayı aç görelüm." didi. Kassâr bohçayı açdı, bohçadan bir kara yılan çıkdı, agzında bir demür gem var. İsâ "Yâ esved!" didi. Yılan eyitdi ki: "Yâ Nebiyyallâh!" didi. Eyitdi: "Sen bunı helâk etmek üzere gönderilmedün mi?" Yılan, eyitdi: "Beli." didi. "Ve lâkin çün bu kassâr, bu gün sadaka virmişdür: Gördüm ki bir ferîşteh geldi, agzumı bu demür gemle gemledi ve eyitdi: "Sakin bu gün buna zarar degürmeysesin kim bu gün sadaka virmişdür." didi. İsâ ‘aleyhi’s-selâm eyitdi: "Yâ kassâr! Gel, tevbe eylegil, bu halkı ayruk incitme ve her gün sadakayı terk itme, gör ki sadakayı bu gün üzerinden ne belâ def itdi." Kassâr dahı "Eyle olsun yâ nebiyyallâh." didi. (Gürel, 1992, s. 80-81).

2.10. Hz. Muhammed

İslam inancına göre son peygamber olan Hz. Muhammed, 571 yılında Mekke’de doğdu. Doğmadan önce babasını, altı yaşındayken annesini kaybetti. Dedesi ve amcasının himayesinde yetişti. Hz. Muhammed, nübüvveti öncesinde dürüstlüğü ve güvenilirliği ile tanındı. Kendisine ilk vahiy kırk yaşında Hira Mağarası’nda geldi. Daha sonra İslam dinini yaymaya başladı. Müşriklerin zulmüne uğramasına rağmen inancını yaymaktan vazgeçmedi. 632 yılında Medine’de vefat etti (Canım, 2016, s. 210-211). Fütüvvetnâmelerde en çok kıssası anlatılan peygamberlerdendir. Diğer peygamberler belirli özellikleri ve erdemleri ile sembolleştirilirken Hz. Muhammed bütün erdemleri temsil eder. Özellikle emanet, hak ve doğruluk gibi temel ahlak kavramlarının vurgulandığı kıssalarda adı sıklıkla anılır. Fütüvvetnâmelerde nakledildiğine göre Cebrail, Miraç gecesinde Hz. Muhammed’in beline şet bağlar (Torun, 1998, s. 64).

Fütüvvet geleneğinin Hz. Âdem’den başladığını belirten müellifler, fütüvvetin kutsiyeti ifade etmek için Hz. Muhammed’le ilgili anlatılara yer verirler. Burgazî’nin naklettiğine göre, Hz. Muhammed miraca çıktığında cennet içinde bir sandık gördü. Bu sandığın içinde ne olduğunu sordu; fakat Cebrail, içindekini bilmediği söyledi. Allah, Cebrail’e, “Sandığı aç, içinde fütüvvet hırkası var. Onu habibim Muhammed’e giydir. O hırkayı hiçbir peygambere ve yaratılmışa giydirmedim.” dedi. Cebrail sandığı açıp içindeki yeşil cübbeyi çıkardı. Bu cübbeyi Hz. Muhammed’e giydirdi. Bu hırka daha sonra Hz. Ebu Bekir’e ondan da Hz. Ali’ye geçti.

“Ammâ asl-ı hırka sahîh rivâyet oldı... Resûl hazreti aydur kim ol gice kim mi’râca çıkdum, uçmak içinde bir sanduk gördüm ve bu ne sandukdur, içinde ne vardur didüm. Cebrâ’il ayıtdı: Yâ Resûlallâh, bilmezem içinde ne var? Pes Allâhu te’âlâ hitâb kıldı, ayıtdı: Yâ Cebrâ’il, ol sanduğı aç, içinden Fütüvvet hırkası var, anı habibüm Muhammed’e geydür kim anı hiçbir peygambere ve bir yaradılmışa geydürmedüm. Pes Cebrâ’il, ol sanduğı açdı, içinden bir yeşil cübbe çıkardı, Resûl’e geydürdi. Andan ol hulleyi Ebû Bekr-i Sıddîk’a virdi... Ebû Bekr, Ali’ye virdi.” (Gölpınarlı, 1953, s. 130).

Fütüvvet erbabının sahip olması gereken temel hasletlerden biri de tevazudur. Fütüvvet ehlinde kibir bulunmamalıdır. Burgazî ve Razavî’nin eserlerinde ortak geçen kıssaya göre, Hz. Muhammed’in önüne pişmiş bir koyun getirdiler. Hz. Peygamber tevazu göstererek sofrada dizleri üzerinde oturdu. Bunun üzerine bir kişi neden böyle oturduğunu sordu. Hz. Muhammed, “Allah beni kul yarattı, büyülenenlerden yaratmadı. Ben hizmetkârlar gibi oturmayı severim.” dedi:

“Rivâyet olındı Hz. Resûl sallallahu ‘aleyhi ve sellemden kim bir pişmiş koyun getürdiler, Hz. Resûl’ün önüne kodılar. Hz. Resûl, iki dizi üzerine oturdu. Bir ‘Arabî eyitdi: “Yâ Resûlallâh! Bu nice oturmakdur?” Hz. Resûl eyitdi kim “Hak sübhânehû ve te’âlâ beni kul yaratdı, beni ululananlardan yaratmadı. Hemîşe severem ki kullar gibi oturam.” (Gürel, 1992, s. 353).

Razavî, fütüvvet ehlinin gıybetten uzak durması gerektiğini bir rivayetle anlatır. Naklettiğine göre; Hz. Muhammed, miraca çıktığı vakit bakırdan tırnaklarıyla yüzlerini yırtan bir topluluk gördü. Cebrail’e onların kim olduğunu sordu. Cebrail, bunlar halkın etlerini yerlerdi, yani gıybet ederlerdi ve iffetsizlik yaparlardı, dedi. Müellif bu rivayeti aktardıktan sonra fütüvvet düşüncesinde bu sıfatların kabul edilmeyeceğini söyleyerek ideal fütüvvet ehlini tanımlar:

“Hz. Resûlullah eyitdi: Mi’râca çıkdüğüm vaktin bir kavme uğradum kim bakırdan tırnakları vardı, yüzlerin yırtarlardı. Cebrâ’il ‘aleyhi’s-selâmdan sordum ki bunlar ne kavmdür. Cebrâ’il ‘aleyhi’s-selâm eyitdi: “Yâ Resûlallâh! Bular ol kavmdür kim halkun etlerin yerlerdi, ya’nî gıybet iderlerdi ve hem ‘ırzların yıkarlardı.” Pes bu sıfatları fütüvvet kabul kılmaz.” (Gürel, 1992, s. 59-60).

Razavî; alışverişte güvenilir olan kişinin peygamberler, sıddıklar ve şehitlerle haşrolacağını söyler. Bununla ilgili olarak Ebu Talib el-Mekkî'nin (öl. 996) *Kûtu'l-kulûb* adlı eserinden bir kıssa nakleder. Aktardığına göre, Hz. Muhammed ashabıyla bir sabah vakti oturuyordu. Kuvvetli bir gencin iş yapmak için dükkâna girdiğini gördüler. Sahabelerden biri, "Bu yiğit kuvvetini ibadete sarf etseydi ne olurdu?" dedi. Hz. Peygamber bunun üzerine, "Öyle demeyin, eğer onun gayreti nefsi için kimseye muhtaç olamamak içinse o benim yolumdadır. Eğer çalışma isteği ailesi içinse o Allah yolundadır. Eğer malının çok olması ve bu çoklukla övünmesi içinse şeytan yolundadır." dedi. (Gürel, 1992, s. 68).

Fütüvvet yolunda olan kimse ölçüde ve tartıda hile yapmamalıdır. Bununla ilgili olarak aktardığı kıssaya göre, Hz. Peygamber buğday almak için pazara gitti. Bir çuvala elini soktu ve eli ıslandı. Hz. Muhammed bunun sebebini sorunca buğday sahibi biraz ıslak buğday kattığını söyledi. Hz. Peygamber yaş olan buğday herkesin görmesi için çuvalın üstüne koyması gerektiğini söyledikten sonra aldatan bizden değildir, hadisini söyledi. Yine bir ölçü olması adına kişi kendisi için ne istiyorsa din kardeşi için de onu istemelidir, düsturunu hatırlattı. Fütüvvet ehli kazancını helal yoldan elde etmeli ve hileye başvurmamalıdır:

"Resûlullah sallallahu 'aleyhi ve sellem, buğday almaga bâzâra vardı, bir çuvala elin sokdı, mübârek eli yaş oldu. Eyitdi: "Bu iş nedür?" Bugday ıssı eyitdi: "Yâ Resûlallâh! Bir pâre ıslak bugdayum vardı, bile katdum." Resûl Hazreti eyitdi: "Niçün ol yaşı çuvalun agzına komadun, tâ ki her kişi anda anı göre. Ve bu hadîs-i şerîfi anda buyurdi: "مَنْ عَشَنَّا فَلَيْسَ مِنَّا" Ya'nî "Her kim ki benüm ümmetümi aldasaydı ol, benüm ümmetümden degüldür ki ehl-i insâf ola, kendüye ne sanursa her müslümâna dahı anı sana." (Gürel, 1992, s. 70).

Rivayete göre, Ebû Derdâ kendinden fazilet olarak üstün olan Hz. Ebû Bekir'in önünde yürüyünce Hz. Muhammed tarafından uyarıldı. Fütüvvet düşüncesinde fazilet olarak üstün olan kimseye hürmet edilmesi büyük önem taşır:

"Ebû Derdâ ayıtdı: Bir gün yolca yürüdüm, Ebû Bekr ardumca gelürdi. Resûl 'aleyhi's-selâm ayıtdı: Yâ Ebû Derdâ, ol kişi kim senden yigrekdür dünyâda ve hem âhiretde, sen anun önünce yürürsin. Ol Tanrı hakkıyçün kim Muhammed anun tasarrufındadır kim gün dogmadı ve uyakmadı kişi üzerine peygamberlerden sonra Ebû Bekr'den yigrek. Pes terbiyenün sıdkı gâlib olıcak dürüstdür. Çün ahısına vara, el ermeye, anun yolın vara, ana öygüne ve dahi kavli, ikrâr eyleyüp niyyet kılmakdur." (Gölpınarlı, 1953, s. 129-130).

Bir diğer kıssaya göre, Hz. Muhammed'e peygamberlik geldi ve on yedi kişi Müslüman oldu. Bunlardan biri de Ebû Dücâne'ydi. Ebû Dücâne, bir gün Mekke'de kâfirler ile savaştı. Ebû Cehil ve Ebû Leheb, Mugire ve Surâka, Ebû Dücâne'yi öldürüp parça parça etti. Ebû Dücâne'nin ölüm haberi gelince Hz. Peygamber çok üzüldü. Hemen Cebrail geldi ve Allah'tan selam getirdi. Ona, Hz. İsa ölüyü diriltti, dua edersen Ebu Dücane dirilir, dedi. Bunu üzerine Hz. Muhammed dua etti ve Ebu Dücane dirildi. Resul ona nasıl öldürüldüğünü sordu. Ebû Dücâne saçı uzun olduğu için saçından tutup öldürdüklerini söyledi. Hz. Muhammed bunun üzerine Ebû Dücâne ve Hz. Ali'nin saçını kesti:

"Resûl hazretine çün peygamberlik geldi, ya'nî halkı dîne da'vet itmek. Ve on yidi kişi Müslümân oldu. Birisi Ebû Dücâne, bir gün kâfirler ile Mekke'de savaştı. Ebû Cehl ve Ebû Leheb, Mugıyra ve Surâka, Ebû Dücâne'yi öldürdiler, pâre pâre kıldılar. Resûl'e haber geldi. Ebû Dücâne'yi ölmüş buldı, mübârek gönli perişân oldu. Derhâl Cebrâ'il geldi, Allahu te'âlâdan selâm getürdi, ayıtdı: Yâ Resûlallâh, Allâhu te'âlâ buyurdi kim İsâ ölüyi diri kıldı... imdi habîbüm duâ kılsun Ebû Dücâne'ye, diri olsun. Pes Resûl duâ kıldı, Ebû Dücâne diri oldu. Andan Resûl ayıtdı: Yâ Ebû Dücâne, sen yogruk idün, nite oldu ki ele girdün? Ebû Dücâne ayıtdı: Saçım uzundu, saçımdan tutdılar. Ali Resûl'e ayıtdı (Resûl aleyhisselâm, gel berü,) saçını keseyin (didi), Cebrâ'il bu âyeti getirdi: مُحَقِّقِينَ رُؤُسَكُمْ وَمُقَصِّرِينَ Andan Resûl hazreti, Ebû Dücâne'nün saçın kesdi, andan Emîrül-Mü'minin Ali saçın kesdi." (Gölpınarlı, 1953, s. 146-147).

Sonuç

Ahlak kitapları arasında yer alan fütüvvetnâmeler, temelde meslek erbapları olmak üzere toplumun tamamına hitap eden eserlerdir. Fütüvvetnâme müellifleri işledikleri konuları anlatırken Kur'an ve hadislerin dışında peygamber kıssalarını da kaynak olarak kullanmışlardır. Fütüvvetin kutsiyetine vurgu yapmak isteyen müellifler, her bir mesleği başta peygamberler olmak üzere din büyüklerine atfetmişlerdir.

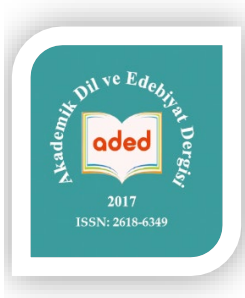
⁴ "Allah dilerse, siz güven içinde başlarınızı kazıtmuş veya saçlarınızı kısaltmış olarak, korkmadan Mescid-i Haram'a gireceksiniz" (Kur'an, Fetih, 48/27).

Anadolu'da bilinen ilk Türkçe fütüvvetnâme yazarı Burgazî'dir. Eserin 13. ya da 14. asırda yazıldığı tahmin edilmektedir. Burgazî, Anadolu'da Türkçe konuşan insanların fütüvvetnâmelerden faydalanması amacıyla eserini Türkçe olarak kaleme almıştır. Fütüvvetnâme türü metinler arasında önemli bir yeri olan kitaplardan biri de Razavî tarafından 1524 yılında kaleme alınan *Fütüvvetnâme-i Kebîr* adlı eserdir. Her iki kitapta aynı konular işlendiği ve temelde aynı kaynaklara müracaat edildiği için benzerlikler fazladır. İki müellif de fütüvvetin kutsiyetini ifade etmek adına fütüvveti nübüvvetle ilişkilendirmiş; bu yolun nebiler yolu olduğunu, her bir mesleğin peygamberlere dayandığını dile getirmişlerdir. Fütüvvet ehlinde olması istenen vasıfları örnek şahsiyetler olması hasebiyle peygamber kıssaları üzerinden ifade etmişlerdir. Bu eserlerde en fazla kıssası zikredilen peygamber, Hz. Muhammed'dir. Ayrıca bazı hadislerin sebeb-i nüzulleri kıssa olarak aktarılmıştır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla on peygamberin başından geçen hadiseler bir olay örgüsü çerçevesinde işlendikten sonra, kıssalardan alınması gereken hisseler ve fütüvvetin adabına dair kaidelere dikkat çekilmiştir. Çalışmada yer alan kıssalarda sırasıyla; ayıp örtmek, tevbe etmek, kibirlenmemek, salih amel işlemek, sabır, rıza, cömertlik, edep ve erkân öğretmek, yol atası ve yol kardeşi edinmek, hak bildiği yoldan dönmek, misafirperverlik, ahde vefa, teslimiyet, iffet, helal kazanç elde etmek, sadaka vermek, tevazu, gıybet etmemek, eminlik ve hürmet konuları üzerinde durulmuştur. Bu eserler fütüvvet ehlinin ahlaki eğitiminde bir rehber olarak kullanılmıştır.

Anadolu'da Ahilik olarak neşvünema bulan fütüvvet teşkilatında ahlaki değerlerin önemi ve meslek sahibi olmanın kıymeti, peygamberlerin örneğinde şekillenmiştir. Nübüvvet anlayışının Ahilik üzerindeki tesirini tespit etme hususunda fütüvvetnâmeler önemli bir kaynaktır.

Kaynaklar | References

- Anadol, C. (1991). *Türk-İslâm medeniyetinde Ahilik kültürü ve fütüvvetnameler*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arıcan, S. (2023). Burgazî Fütüvvetnâmesi'ne göre hikâyelerle ahlâkî eğitim. M. Akkuş (Ed.), *Konya Kitabı XIX: Türkiye Selçukluları ve Konya içinde* (Cilt 2, ss. 353–366). Konya Ticaret Odası Yayınları.
- Aydemir, A. (2012). *İslami kaynaklara göre peygamberler*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Bolay, S. H. (1988). Âdem. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 1, ss. 358–363). TDV Yayınları.
- Canım, R. (2016). *Divan edebiyatının kaynakları*. Akıl Fikir Yayınları.
- Doğan, A. (2017). Bağdatlı Zihni'nin "Yûsuf u Züleyhâ" mesnevisinde oğluna nasihatleri. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 3(4), 28–41. <https://doi.org/10.20322/littera.343290>
- Erdem, C. (2023). Fütüvvetname ve Ahilik teşkilatında yaygın din eğitimi: Razavî'nin Fütüvvetnâmesi örneği. *Yakın Doğu Üniversitesi İslam Tetkikleri Merkezi Dergisi*, 9(1), 64–80. <https://doi.org/10.32955/neu.istem.2023.9.1.05>
- Gölpınarlı, A. (1953). Burgazî ve fütüvvet-nâmesi. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*. 15(1-4), 76-153
- Gülten, S., & Yılmaz, H. (2014). *Razavî: Fütüvvet-nâme-i kebîr*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Gündüz, Ş. (2010). Şit. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 39, ss. 214–215). TDV Yayınları.
- Gürel, R. (1992). Razavî'nin fütüvvet-nâmesi. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Harman, Ö. F. (1994). Dâvûd. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 9, ss. 21–24). TDV Yayınları.
- Harman, Ö. F. (2007). Nûh. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 33, ss. 224–227). TDV Yayınları.
- Harman, Ö. F. (2013). Yûsuf. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 44, ss. 1–5). TDV Yayınları.
- Harman, Ö. F. (2020). Mûsâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 31, ss. 207–213). TDV Yayınları.
- Keklik, M. (2021). Razavî Fütüvvet-Nâmesi'nde peygamberler ve ilk şed kuşananlar. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7, 9-34.
- Pala, A. (2022). Burgazî Fütüvvetnâmesi (Burgazî). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. Erişim 20.05.2026 <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/burgazi>
- Şengül, İ. (2022). Kıssa. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 25, ss. 498–500). TDV Yayınları.
- Torun, A. (1998). *Türk edebiyatında Türkçe fütüvvetnâmeler üzerine bir inceleme*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tözluyurt, M. (2018). Fütüvvetnamelerde nübüvvet anlayışı. A. Gökbil ve A. Doğan (Ed.) *III. Uluslararası Ahilik sempozyumu bildiri kitabı içinde* (Cilt 2, ss. 505–519). Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Yayınları.
- Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Kocabalı Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Bir Giysi Adının Kültürel Yolculuğu Yağlık/Cooluk Sözü Üzerine

The Cultural Journey of a Clothing Term: On the Word “Yağlık/Cooluk”

Fatma HOŞCA

Dr. Öğretim Görevlisi • Tiran New York Üniversitesi • Hukuk ve Eğitim Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı
fatmahosca@unyt.edu.al • <https://orcid.org/0000-0003-2245-1438> • <https://ror.org/01d3tej48>

Atıf | Citation: Hoşca, F. (2026). Bir Giysi Adının Kültürel Yolculuğu Yağlık/Cooluk Sözü Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 822-833.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955150>
<https://izlik.org/JA57XZ34BL>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 23.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 23.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Bu çalışma, Türkiye Türkçesi ile Kırgız Türkçesindeki *yağlık* ve *cooluk* sözcüklerinin anlam ve kullanım özelliklerini kültürel antropoloji ve anlam bilimi perspektifinden karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Eski Uyğurcada *yaylıq* biçimiyle “mendil” anlamında tanıklanan sözcük, Harezmi, Kıpçak ve Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde aynı anlamı korumuştur. Günümüzde ise her iki lehçede de anlam genişlemesine uğrayarak başörtüsü, çevre, kuşak, yas sembolü, nişan göstergesi, evlilik göstergesi ve hediye gibi farklı kavram alanlarına kaymıştır. Çalışmada türkü metinleri, destanlar ve atasözleri taranmış, *yağlık/cooluk* sözünün kullanımı incelenmiştir. Bulgular, başörtüsü üzerinden evlilik ve yas ritüellerinde belirleyici olduğunu göstermektedir. Türkiye’de *yağlık bağlamak* deyimini nişanlanmayı ifade ederken, Kırgızistan’da *ak cooluk örtmek* erkek evinin geline yönelik iyi niyetini sembolize eder. Kırgızcada *cooluk* ayrıca Cooluk Taştamay adlı geleneksel bir çocuk oyununa ad vermişken, Türkiye Türkçesinde halaylarda ve *Mor Menekşe* gibi çocuk oyunlarında kullanılmaktadır. Atasözlerinde de *ak coluk* sağlık, bereket ve zenginlikle ilişkilendirilirken, türkülerde *yağlık* daha çok sevgiliye gönderilen bir hediye veya süs eşyası olarak karşımıza çıkar. Aynı etimolojik kökten gelen bu iki sözcük, ortak bir kültürel mirası yansıtmakla birlikte, her bir lehçenin bağımsız anlam geliştirme süreçleri sonucunda farklı kullanım alanları kazanmıştır. Çalışmada, Türkiye Türkçesi ve Kırgız Türkçesine ait derleme sözlükleri, atasözleri, destanlar ve türkü metinleri taranmış; elde edilen veriler karşılaştırmalı betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Lehçeleri, Türkçe, Kırgızca, yağlık, cooluk.

Abstract

This study comparatively examines the semantic and functional features of the words *yağlık* in Turkish and *cooluk* in Kyrgyz Turkish from the perspectives of cultural anthropology and semantics. The word, attested in Old Uyghur as *yaylıq* meaning “handkerchief,” preserved the same meaning in Khwarezm, Kipchak, and Old Anatolian Turkish texts. Today, however, in both dialects the word has undergone semantic expansion and shifted into various conceptual domains such as headscarf, kerchief, sash, symbol of mourning, sign of engagement, indicator of marriage, slipper, and gift. In the study, folk song texts, epics, and proverbs were analyzed, and the usage of the words *yağlık/cooluk* was examined. The findings demonstrate that the headscarf plays a determining role in marriage and mourning rituals. In Turkey, the expression *yağlık bağlamak* refers to becoming engaged, whereas in Kyrgyzstan *ak cooluk örtmek* symbolizes the goodwill of the groom’s family toward the bride. In Kyrgyz Turkish, *cooluk* has also given its name to a traditional children’s game called *Cooluk Taştamay*, while no such usage has been identified in the dialects of Turkey Turkish. In proverbs, *ak coluk* is associated with health, abundance, and prosperity, whereas in Turkish folk songs *yağlık* generally appears as a gift or ornament sent to the beloved. Although these two words derive from the same etymological root and reflect a shared cultural heritage, they have acquired different fields of usage as a result of the independent semantic development processes of each dialect. In this study, compilation dictionaries, proverbs, epics, and folk song texts belonging to Turkey Turkish and Kyrgyz Turkish were screened; the obtained data were analyzed using the comparative descriptive analysis method.

Keywords: Turkic Dialects, Turkish, Kyrgyz, yağlık, cooluk

Giriş

Giysi adları, yalnızca birer nesneyi karşılamakla kalmaz; aynı zamanda toplumların giyim kuşam anlayışını, estetik zevklerini ve kültürel kodlarını da yansıtır. Toktar ve Yılmaz’a (2023, s. 7) göre, giysilere isim vermek, bu nesnelerin bireysel ve toplumsal hayattaki belirleyici rolü nedeniyle büyük önem taşımaktadır. İnsanlar, giyim kuşamı adlandırarak ve sınıflandırarak bu alana bir düzen getirmiştir. Eski Türkçeden günümüze kadar Türkler tarafından kullanılan birçok giysi farklı şekillerde isimlendirilmiştir.¹ Bu genel çerçeveden hareketle, giysi adlarının toplumsal hayattaki bu belirleyici rolünü *yağlık/cooluk* örneği üzerinden incelemek, konuyu daha anlaşılır kılacaktır. Bu bağlamda, giysi adlarının yalnızca gündelik bir adlandırma ihtiyacını karşılamadığı, aynı zamanda kültürel, tarihsel ve dilbilimsel birikimin de bir yansıması olduğu görülmektedir. Güncel Türkçe sözlükte “yağlık” sözcüğü

¹ Giysi adlarının kültürel gösterge olarak incelenmesi konusunda Barthes’in (1967) *The Fashion System* adlı çalışması klasik bir referanstır. Türk kültürü özelinde giysi adları ve ritüel ilişkisi için bk. Boratav (1984), Türklerde Giyecek ve Süslenme, Türk Dili dergisinin özel sayısı. Ancak bu çalışmada Barthes’in göstergebilimsel modeli doğrudan uygulanmamış, daha çok anlam bilimi ve kültürel antropolojinin betimsel yöntemi tercih edilmiştir.

iki temel anlamda kaydedilmiştir: İlki, yağ elde etmeye özgü, yağ için ayrılmış anlamında bir sıfat (yağlık zeytin); ikincisi ise sırma işlemeli, büyük mendil veya çevre anlamında bir isimdir (TDK t.y.). Bu iki anlam arasındaki mesafe, sözcüğün kültürel tarihi açısından önemli bir ipucu taşır: Zira “yağlık” ilk bakışta işlevsel mutfak odaklı bir terim gibi görünse de, ikinci anlamıyla birlikte bir giysi aksesuarına, hatta süs eşyasına dönüşmüştür. İşte bu çalışma, “yağlık” sözcüğünün söz konusu ikinci anlamından yola çıkarak, onun “cooluk” ile olan ilişkisini ve giyim kültüründeki yerini tartışmaya açmayı amaçlamaktadır. Mendil, yalnızca işlevsel bir temizlik veya örtünme aracı olmanın çok ötesinde, tarihsel ve kültürel birikimin somut bir yansıması olan önemli bir giyim-kuşam unsurudur. Mendilin bu zengin kültürel evreni içinde, “yağlık” ve “cooluk” gibi terimler, mendil kavramının yerel, bölgesel veya tarihsel varyantları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkyılmaz'a (2024, s. 1359) göre mendil², Türk kültür tarihi boyunca taşıdığı zengin sembolik anlamlar ve çeşitli işlevleri sayesinde önemli bir konumda olmuştur. Halk kültüründe sevgi, vefa, ayrılık acısı, hürmet ve arkadaşlık gibi soyut kavramları yansıtan bir simge işlevi görmüş ve zamanla toplumsal hayatta vazgeçilmez bir unsur hâline gelmiştir.

Türkyılmaz'ın da vurguladığı gibi mendil, yalnızca işlevsel bir nesne olmanın ötesinde duyguların ve sosyal ilişkilerin taşıyıcısı konumundadır. Tanrıbuyurdu'nun aktardığına göre (2010, s. 196) mendil, tarihte “ulatu” veya “peşkir” gibi adlarla anılmış; selamlaşma ve vedalaşma gibi sosyal işlevlerin yanı sıra içine şeker koyma veya köşesini düğümleme gibi pratiklerle de hayatın içinde yer almıştır. Özellikle kenarları işlemeli ve renkli mendiller; aşk, hasret, veda, hüzn ve gözyaşı gibi duyguların sembolü olarak zengin bir anlam dünyası taşımıştır. Ancak yalnızca mendil değil, onunla eş anlamlı ya da benzer işlevler üstlenen diğer giysi adları da benzer bir kültürel zenginlik sunmaktadır. Mendil örneğinde görülen bu çok anlamsal çeşitlilik yalnızca bu giysiye özgü değildir. Türk giyim kültüründe benzer biçimde, eş anlamlı veya yakın işlevli pek çok giysi adı da kendi tarihsel ve kültürel bağlamı içinde benzer bir zenginlik sunmaktadır. Dolayısıyla mendil, bu kültürel zenginliğin yalnızca bir örneğidir; asıl mesele, bir giysi adının zaman içinde nasıl anlam değişikliklerine uğradığını, hangi kültürel dinamiklerin bu değişimde rol oynadığını ve sözcüğün toplumsal hayattaki yerinin nasıl dönüştüğünü anlamaktır. Bu çalışma da tam olarak bu sorudan yola çıkmakta ve “yağlık” sözcüğünün tarihsel süreçte geçirdiği anlam dönüşümünü, “cooluk” ile ilişkisi bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Bu noktada, bir giysi adının tarihsel süreçte geçirdiği anlam değişimlerini incelemek, dil kültür ilişkisini anlamak için yol gösterici olacaktır.

Giysi adları, bir dilin söz varlığı içinde salt nesneleri karşılamakla kalmaz, aynı zamanda o dili konuşan toplumun dünya görüşünü, inançlarını, geçiş dönemi ritüellerini ve sosyal ilişkilerini yansıtan kültürel göstergelerdir. Bu bakımdan bir giysi adının tarihî dönemlerden günümüze hangi anlam değişimlerine uğradığını, hangi yeni anlamlar kazandığını ve bu anlamların hangi toplumsal pratiklerle ilişkilendiğini izlemek, dil kültür etkileşimini anlamak için önemlidir.

Bu çerçevede, Türk lehçelerinde ortak unsurların izini sürmek, hem dilin tarihsel gelişimini hem de kültürel sürekliliği ortaya koymak açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmanın konusu, Türkiye Türkçesi ile Kırgız Türkçesindeki *yağlık*, *cooluk* sözcüklerinin anlam ve kullanım özellikleridir. “*Yağlık*” sözcüğü çift anlamlıdır. Bir yandan yağlı el ve ağızları silmeye yarayan bir bez ya da peşkiri, diğer yandan ise “çevre” veya “yemeni” olarak bilinen başörtüsü türünü ifade etmektedir (Dağlı, 2007, s. 278). Bu bağlamda ele alınan *yağlık* ve *cooluk* sözcükleri, hem tarihsel derinlikleri hem de günümüz lehçelerindeki farklılaşan kullanımlarıyla dikkat çekmektedir. Sözcük, Eski Uygurcada *yaylıq*³ biçimiyle “mendil” anlamında tanıklanmaktadır (Yunusoğlu, 2012, s. 177). Eski Uygurcadaki bu kullanım, sözcüğün

² Türkiye Türkçesinde Arapça kökenli “mendil” sözcüğü yaygınlaşırken Eski Türkçe kökenli “yağlık” ağızlarda ve belirli kullanımlarda varlığını sürdürmüştür.

³ Clauson (1972), Eski Uygurca metinlerde tanıklanan yaylıq sözcüğünün temel anlamını “silmek için kullanılan herhangi bir şey, bez, peçete” anlamlarını verir ve sözcüğün bu dönemdeki kullanımına dair örnekler sunar. Räsänen (1969) gibi bazı araştırmacılar, sözcüğün yağ- (sürmek, yağlamak) fiiline +(I)k veya +(II)k ekiyle türediğini, dolayısıyla sözcüğün tarihsel kökenindeki asıl anlamın “üzerindeki yağı silmeye yarayan bez olduğunu belirtirler. Bu etimolojik yaklaşım, sözcüğün günümüzdeki anlam genişlemesini (mendil > başörtüsü) ortaya koymaktadır.

“mendil” anlamını bin yılı aşkın bir süredir koruduğunu göstermektedir. Kaşgarlı Mahmud’un Divanü Lügati’t-Türk adlı eserinde mendil karşılığında *ulatu* kelimesi kullanılmıştır. Bu sözcük, kişinin boynunda veya koynunda taşıdığı, burun temizliğinde kullandığı ipek bir kumaş parçasını ifade etmektedir (Atalay, 1992, s. 136). Kaşgarlı Mahmud’un *ulatu* olarak kaydettiği bu kavram, zamanla yerini büyük ölçüde *yağlık* sözcüğüne bırakmıştır. Bu değişimin izlerini günümüz Anadolu ağızlarında da görmek mümkündür. Anadolu’nun çeşitli yörelerinde mendil karşılığında hâlâ *yağlık* sözcüğü tercih edilmektedir (Ünalın, 2023, s. 99). Anadolu’daki bu kullanım, sözcüğün canlılığını koruduğunun bir göstergesidir. Tarihî metinlere bakıldığında ise Harezmi, Kıpçak ve Eski Anadolu Türkçesinde de benzer anlamın devam ettiği görülmektedir. Harezmi Türkçesi metinlerinden Mukaddimetü’l-Edeb’te *yağlık* yine “mendil” olarak geçer (Yüce, 2014, s. 200). Kıpçak Türkçesi metinlerinde (Atalay, 1992, s. 280) ve Eski Anadolu Türkçesinde (Cin, 2012, s. 713) de aynı anlam korunmuştur. Devellioğlu’na (2003, s. 614) göre mendil sözcüğünün karşılıkları arasında “küçük havlu”, “peçete” ve “yağlık” gibi anlamlar bulunmaktadır. Tarihî tutarlılık, sözcüğün anlamında uzun süre önemli bir değişim olmadığını düşündürmektedir.

Günümüze gelindiğinde Çağdaş Türk Lehçelerinde sözcük farklı anlamlarla varlığını sürdürmektedir. Azerbaycan Türkçesinde *yaylık* (II) “başörtü” (Altaylı, 2018, s. 3602). Tatar Türkçesinde *yavlık* “1. başörtüsü, eşarp” (Öner, 2015, s. 564). Başkurt Türkçesinde *yavzık*, *yavlık* “1. başörtüsü, eşarp” (Özşahin, 2017, s. 703). Kumuk Türkçesinde *yawluk* “1. başörtüsü, şal” (Pekacar, 2011, s. 389). Karaçay Malkar Türkçesinde *cavlık* (II) “başörtüsü, Kafkas kızlarının ipek şalları” (Tavkul, 2020, s. 125). Nogay Türkçesinde *yavlık* “1. mendil; başörtüsü” (Baskakov, 1963, s. 453). Karakalpak Türkçesinde *jawlık* “başa sarılan büyük ve uzun başörtüsü, yağlık” (Uygur, 2019, s. 232). Kırgız Türkçesinde *cooluk* “1. yazma, eşarp, başörtüsü. 2. bele sarılan kuşak, sarık” (Arıkoğlu vd., 2018, s. 628). Görüldüğü gibi, Eski Türkçedeki *yaylıq* “mendil” biçiminden evrilen sözcük, günümüz Çağdaş Türk Lehçelerinde anlam daralmasına uğramaktan ziyade anlam kayması ve genişlemesi yaşamıştır. Azerbaycan, Tatar, Başkurt, Kumuk, Karaçay-Malkar, Nogay ve Karakalpak Türkçelerinde sözcük neredeyse tamamen “başörtüsü, eşarp, şal” anlamında kullanılırken, Kırgız Türkçesinde bu anlama ek olarak “bele sarılan kuşak, sarık” gibi farklı bir kavram alanı kazanmıştır.

Türkiye Türkçesindeki yağlık sözcüğünün anlam evrimi benzer şekilde Kırgız Türkçesindeki *cooluk* için de geçerlidir. Seydakmatov (1988, s. 265), sözcüğün kökeninden günümüzdeki kullanımına uzanan süreci şöyle açıklamaktadır.

Seydakmatov’un verdiği bilgilere göre günümüzde kadın başörtüsünü ifade eden “*cooluk*” kelimesinin kökeni “yağlık/mendil” anlamına dayanır. Tarihî süreçte, başlangıçta sadece eldeki yağı silmek için kullanılan bu nesne, anlam genişlemesiyle önce genel bir “el havlusu” haline gelmiş, daha sonra da boyut benzerliği nedeniyle başa örtülen bir örtü anlamını kazanmıştır. Bu gelişim, “kol cooluk” (el mendili) ve “suu cooluk” (su silme bezi) gibi ara formlarda izlenebilir (Seydakmatov, 1988, s. 265).

Bu anlamlar, Kırgız kültüründe *cooluk* sözünün yalnızca bir başörtüsü olmanın ötesinde hangi farklı kullanım alanları kazandığını anlamak için önemli bir çerçeve sunmaktadır.

Eski Türkçe *yaylık* sözcüğünün Türkiye Türkçesi ve Kırgız Türkçesindeki gelişimi farklı fonolojik süreçlerin sonucudur. Kırgız Türkçesinde ilk aşamada Eski Türkçedeki *y* ünsüzü zayıflayarak yarı ünlü *w*’ye yaklaşmış (*yaylık* > *yawlık*), ardından kelime başındaki *y*- ünsüzü Kırgız Türkçesinin karakteristik ses özelliklerinden biri olarak *c*- sesine dönüşmüştür (*yawlık* > *cawlık*). Daha sonra ilk hecedeki *aw* birleşmesi uzun yuvarlak ünlü *oo*’ya gelişmiş (*cawlık* > *cooluk*), yapım eki *-lık* ise Kırgız Türkçesinde güçlü biçimde işleyen yuvarlaklık uyumunun etkisiyle *-luk* biçimini almıştır. Böylece sözcük *cooluk* şekline evrilmiştir.

Türkiye Türkçesinde ise kelime başındaki *y*- ünsüzü korunmuş, Eski Türkçedeki *y* sesi tarihî süreç içerisinde *ğ* biçiminde gelişerek yazı dilinde varlığını sürdürmüştür. Standart Türkiye Türkçesinde sözcük *yağlık* biçimini korurken, *ğ* ünsüzü çoğu zaman bağımsız bir ünsüz olarak telaffuz edilmemekte; kendinden önceki ünlüyü uzatan veya iki ünlü arasında geçiş sağlayan bir ses özelliği göstermektedir. Nitekim Türkiye Türkçesinin bazı ağızlarında *ğ* ünsüzünün tamamen erimesi sonucunda *yağlık* > *yalık* biçimi ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Türkiye Türkçesinde yapım eki *-lık*, Kırgız Türkçesinin aksine

düz ünlülü yapısını korumuş ve -luk biçimine dönüşmemiştir. Dolayısıyla Eski Türkçe yağlık sözcüğünün Türkiye Türkçesindeki *yağlık* ve Kırgız Türkçesindeki *cooluk* biçimleri; kelime başı ünsüz değişmesi (y- > c-), y sesinin farklı gelişimi (y > ğ / y > w > oo) ve ek ünlüsünün lehçelere özgü ünlü uyumu doğrultusunda farklılaşmasının ortak sonucudur.

Amaç ve Yöntem

Çalışmanın amacı, Türkiye Türkçesinde *yağlık* ve Kırgız Türkçesinde *cooluk* sözünün anlam gelişmelerini karşılaştırmalı olarak incelemek, ortak yönleri ve farklılıkları tespit etmek ve bu farklılıkların kültürel arka planını yorumlamaktır.

Bu çalışmada, nitel araştırma desenlerinden karşılaştırmalı betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışmada anlambilimsel çözümleme için temel alınan 'anlam genişlemesi' bir sözcüğün zaman içinde yeni anlamlar kazanarak kullanım alanını genişletmesini ifade etmektedir. 'Kavram alanı' ise bir sözcüğün veya sözcük grubunun, belirli bir kavram etrafında oluşturduğu anlam ağını tanımlamaktadır (Cruse, 2000; Lyons, 1977). Bu çerçevede, *yağlık/cooluk* sözcüklerinin tarihsel süreçte kazandığı yeni anlamlar, kavram alanı içindeki konumları ve kültürel işlevleri değerlendirilmiştir. Bu yöntem, iki veya daha fazla olgunun belirli ölçütler çerçevesinde benzerlik ve farklılıklarını sistematik olarak ortaya koymayı amaçlamaktadır. Karşılaştırma, üç temel ekseninde gerçekleştirilmiştir: anlam alanı, kullanım bağlamı ve kültürel işlev. Türkiye Türkçesi ağızları ile Kırgız Türkçesi ağızlarında kullanılan *yağlık/cooluk* sözcüklerinin anlam ve kullanım özelliklerini kültürel antropoloji ve anlam bilimi açısından karşılaştırılmıştır. Veri kaynağı olarak derleme sözlükleri, etnografik araştırmalar, türkü metinleri, destanlar ve atasözleri kullanılmıştır. Veri toplama sürecinde, öncelikle tarihi metinler taranmış, ardından çağdaş dönem için Türkiye Türkçesi ağızlarına ait derleme sözlükleri ile Kırgız Türkçesi için Mukambaev (2009) ve Arıkoğlu vd. (2018) temel alınmıştır. Kültürel kullanım bağlamını tespit etmek amacıyla Türkiye sahasından 15 türkü metni ve 10 atasözü; Kırgız sahasından Kurmanbek ve Ak Möör destanları ile İbrahimov (2005) tarafından derlenen 200 atasözü taranmıştır. Metin seçiminde, ilgili sözcüğün geçtiği örneklerin tespit edilmesi ve bu örneklerin anlambilimsel kategori analizine tabi tutulması esas alınmıştır.

1. Türkiye Türkçesinde Kullanımı

Türkiye Türkçesi ağızlarında *yağlık* sözcüğü, geniş bir coğrafyada farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Derleme sözlükleri ve ağız araştırmalarına göre bu kullanımlar şöyledir. Ahlat *yağlıh* a. Başa örtülen kenarları süslemeli genelde beyaz ve ince kumaştan yapılmış başörtüsü (Ertekinoglu, 2017, s. 418). Amasya Merzifon *yağlık* “mendilin büyüğü” (Caferoğlu, 1943, s. 264). Antalya Korkuteli *yâlık*: “yağlık, mendil”, *yâlık* (< *yağlık*) “1. Terlik, 2. Mendil” (Atmaca, 2017, s. 344,356). Balıkesir *yâlık yağlık* “baş örtüsü” (Mutlu, 2022, s. 660). Bitlis *yağloğ* “mendil, tülbent” (Zülfikar, 2021, s. 559). Elazığ *yağlık* “mendil” (Buran vd. 2008, s. 819). Eskişehir Mihaliççik *yâlık* “yağlık, mendil” (İleri, 2008, s. 819). Gaziantep *yağlık* “bez parçası, mendil, çevre” (Aksoy, 1946, s. 721). Kayseri *yâlık* “baş örtülen örtü” (Caferoğlu, 1995, s. 262). Kütahya *yağlık* “mendil” (Gülensoy, 1988, s.198). Osmaniye *yağlık/yâlık* “baş örtüsü” (Yıldırım, 2006, s. 494). Derleme Sözlüğü'ne göre (DS, C. 12) yağlık sözcüğü “mendil, çevre” anlamlarıyla Afyon'un Yalvaç ilçesi, Isparta'nın Tahtacı ve Darıveren köyleri, Denizli'nin Acıpayam ilçesi, Bursa, Saraycık, Kütahya'nın Altıntaş ve Gediz ilçeleri, Malatya, Sivas, Kayseri ve İçel'in Anamur ilçesi Teniste köyü gibi geniş bir coğrafyada kullanılmaktadır. Adana⁴, Osmaniye *yağlık* “baş örtüsü” (DS. C. 2). Bu veriler, Türkiye Türkçesi ağızlarında yağlık sözcüğünün anlam alanının oldukça geniş olduğunu göstermektedir. Sözcüğün temel anlamı “mendil” olmakla birlikte birçok ağızda anlam genişlemesine uğradığı görülmektedir. Bu kullanımın Doğu Anadolu, Akdeniz ve Batı Anadolu gibi birbirinden uzak bölgelerde görülmesi, sözcüğün bu anlamının tarihsel olarak yaygın olduğunu ancak günümüzde belirli ağızlarda korunduğunu düşündürmektedir. Atmaca'nın (2017, s. 344, 356) derlemelerine göre Antalya'nın Korkuteli ilçesi ağızında

⁴ Adana ve çevresinde yağlıkların renk ve oyalari, mevlit, cenaze, düğün ve günlük hayat gibi farklı durumlara göre çeşitlilik göstermektedir. Kişinin yaşı da bağlanan yağlığın rengi ve oyası üzerinde belirleyici olmaktadır. Düğün sonrasında yeni gelinlerin pembe yağlık bağladığı, cenaze mevlitlerinde ise kırmızı gibi canlı renklerden kaçınıldığı, daha çok siyah renkli yağlıkların tercih edildiği belirtilmektedir. Mavi yağlığın çabuk solduğu için kullanımının hoş karşılanmadığı, yaşlıların ise genellikle koyu renkli yağlıkları tercih ettiği ifade edilmektedir (Karakaş, 2006, s. 501-502).

yalık biçimi, hem mendil hem de terlik anlamlarını karşılayacak şekilde kullanılmaktadır. Güncel Türkçe sözlüğe göre “beyaz patiskadan dikilen veya yünden örülen takke, başlık” (TDK, t.y.) olarak kaydedilen bu anlam, sözcüğün giyim kültürü içindeki yerini daha da genişletmektedir. Kadın giyiminde başörtüsünü, erkek giyiminde ise takkeyi ifade etmektedir. Bu durum, sözcüğün anlam evriminde cinsiyet temelli bir ayrışmanın yaşandığını ve geleneksel giyim kültüründe kadın erkek ayrımının dil düzeyinde de kendini gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Sözcüğün erkek giyimindeki kullanımına bakıldığında, *yalık* ile *çevre* “bele dolamak için kullanılan uzun, dar kumaş” arasında bir anlam ilişkisi olduğu görülmektedir. *Çevre*, Anadolu’da hem erkeklerin beline sarılan bir kuşak hem de kadınların başına örtülen bir tülbent olabilmektedir. *Yağlık* sözcüğünün bu anlamı üstlenmesi, nesnenin biçimsel benzerliği ve işlevsel çeşitliliği ile açıklanabilir. Tüm bu veriler, *yalık* sözcüğünün Türkiye Türkçesi ağızlarında coğrafi dağılışı bakımından geniş bir yayılım gösterdiğini, anlam bakımından ise mendilden başörtüsüne, kuşaktan terliğe uzanan çok anlamlı bir kullanıma sahip olduğunu göstermektedir.

1.2. Türk Halk Edebiyatı Ürünlerinde Yağlığın Sembolik Anlamları

Türkülerde baş giyimi olarak geçen *yalık*, Anadolu’da yaygın olarak kullanılan bir terimdir. Türkülerde adı geçen diğer baş giyimleri arasında şal ve duvak da bulunmaktadır. Yağlığın türkülerdeki kullanımlarına şu örnekler verilebilir:

"Evlerinin önü bahçalık bağlık
Ne güzel işlemiş eline sağlık
Yarbana yollamış bir beyaz yağlık
Boynuna dolasın eylesin diye" (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı t.y.).

"Mendil⁵ Türkyılmaz'ın da belirttiği gibi (2024, s. 1363) türkülerde sevgiliyi hatırlatan ve sevgiyi simgeleyen bir nesne konumundadır. Sevdiğine mendil hediye etmek duyguların ifadesi sayılırken, sevgililer arasında mendil alışverişi bağlilik göstergesi olarak kabul edilmektedir.

Yağlık türkülerde sevgiliye gönderilen bir hediye olarak karşımıza çıkar.

"Dam başına daş geldi
Sırma yağlık boş geldi
Yâr bugün bize gelmiş
Safa geldi hoş geldi" (Ülker, 2024, s. 26).

Yağlık ve mendilin birçok kullanımı bulunmaktadır. Tanrıbuyurdu (2010, s. 197), mendillerin bazen öğüt, bazen dua, bazen de dilek işleviyle âdeta gizli bir dil oluşturduğunu; bu zarif nesnelerin seveda, ayrılık ve hüznü çağrıştırdığını ifade etmektedir. Ünal, (2023, s. 116) mendilin, masal, bilmece ve menkıbe gibi türlerde çok sayıda işlev üstlendiği gibi; seyirlik oyunlarda, meddah geleneğinde ve çocuk oyunlarında aksesuar ya da yardımcı malzeme olarak kullanıldığını aktarmaktadır. Çevre ve mendil türünden yağlıklar, yalnızca erkeklerin kullandığı ve kuşak kıvrımlarını süsleyen aksesuarlardır. Ayrıca "yağlık bağlamak" deyimini, nişanlanma veya bir kızın bir erkeğe evlenme sözü vermesi anlamını taşımaktadır (Ülker, 2024, s. 26). Erkek giyimindeki yağlık kullanımına ilişkin bu tespit, sözcüğün kadın dünyasındaki karşılığını da akla getirmektedir. Osmanlı döneminde mendil işleme ve süsleme, genç kızların çeyiz hazırlıkları kapsamında önemli bir yer tutuyordu. Genç kızlar, hissettiklerini dile getirmek ya da el becerilerini sergilemek amacıyla mendilleri titizlikle nakışlarla süslerdi. Anadolu kültüründe mendilin “söz” veya “nişan” anlamını taşıması, bu nesneyi evlilik öncesi törenlerin ayrılmaz bir unsuru hâline getirmiştir (Türkyılmaz, 2024, s. 1361). *Yağlık*, yalnızca gündelik kullanımın ötesinde, düğün ritüellerinde de önemli bir yere sahiptir. Gelinin baş süslemesine “kızbaşı” adı verilmektedir. İzmir’in Kemalpaşa ilçesinde bu süsleme şöyle yapılır: Önce terlik üzerine çeşitli renklerde krepler başın arkasına doğru sarılır, ardından etrafı pullu ve canlı renkli “yağlık” adı verilen bir örtü bağlanır. En tepeye ise “perpere” denilen bir baş süsü

⁵ Mendil, yalnızca günlük yaşamda sıkça kullanılan bir nesne değil, aynı zamanda Türk kültüründe önemli bir semboldür. Tarih boyunca aşıkların, kavuşamayanların; aşkın, gözyaşının, sevincin, heyecanın, vefanın ve özlemin simgesi hâline gelmiştir. Mendil bazen sessiz bir dile dönüşmüş, sözle ifade edilemeyen duygular bu nesne aracılığıyla aktarılmıştır (Ünal, 2023, s. 100).

yerleştirilir (Kırzioğlu, 1992, s. 137). Evlilik öncesi ritüeller, düğün törenlerinde daha da somut bir hal almaktadır. Adana Saimbeyli’de gelinler baba evinden ayrılırken başlarına kırmızı yağlık örtülür. Nitekim Ünalın’ın (2023, s. 106) belirttiği gibi mendilin rengi de sembolik bir anlam taşımaktadır. Sarı mendil sevgiliye duyulan özlemi ve üzüntüyü, kırmızı mendil tutkulu aşkı, beyaz mendil ise evlenme isteğini ifade eder. Düğün hazırlıklarına daha yakından bakıldığında, gelin adaylarının *yağlığı* yalnızca kendi başlıkları için değil, aynı zamanda nişanlılarına hediye olarak da hazırladıkları görülmektedir. Kacar’ın (2019, s. 238) aktardığı bir başka geleneğe göre, Denizli’nin Çal ilçesinde evlenmeye hazırlanan genç kızlar, kendi elleriyle işledikleri “pullu yağlık” adındaki mendilleri nişanlılarına hediye olarak vermektedir. Yağlık sözcüğünün evlilikle ilişkili kullanımı yalnızca Türkiye Türkçesiyle sınırlı değildir. Sağol (2005, s. 672), farklı Türk lehçelerinde evlilik kurumunu baş örtüsü metaforuyla adlandırmanın yaygın olduğunu örneklerle göstermektedir. Örneğin, Türkiye Türkçesi ağızlarında “yağlık bağlamak” nişanlanmak anlamına gelirken, Türkmencede “başını bogmak”, Yeni Uygurcada “beşi başlaglık kız” ve Kazakçada “bası baylı” gibi ifadeler benzer şekilde evlilik veya nişan durumunu belirtir⁶ (Sağol 2005, s. 672). Bu örnekler, *yağlık* metaforunun farklı Türk lehçelerinde evlilik kurumunu adlandırmada ortak bir kültürel kod olduğunu göstermektedir.

2. Kırgız Türkçesinde Kullanımı

Mukambaev’in (2009, s. 399) derleme sözlüğünde *cooluk* maddesinde yer alan kullanımlar aşağıdaki şekilde sıralanmaktadır.

Mukambaev’in (2009, s. 399) derleme sözlüğünde *cooluk* sözcüğünün oldukça zengin bir anlam çeşitliliği sunduğu görülmektedir. Buna göre *cooluk*, kullanım yerine göre farklı adlandırmalar almaktadır. Örneğin *bel cooluk*, bele sarılmak için verilen kare biçiminde bir başörtüsü; *kol cooluk* el mendilini ifade eder. Hatta büyüklere *bel cooluk*, küçüklere ise *kol cooluk* verildiği belirtilmektedir. *Kas cooluk*, zamanla oluşmuş bir adlandırma olup kadınların düğüne giderken bellerine sıkıca bağladıkları büyük bir *cooluk* türüdür. *Tüymö cooluk* yöresel olarak desenli veya çiçekli *cooluk* anlamına gelirken, *şalañ cooluk* file veya tül gibi hafif bir örtüyü karşılamaktadır. Bunun yanı sıra *uçurma jooluk*, ince ipekli kumaştan yapılmış, hafif ve uçuşan dört köşeli zarif bir *cooluk*; *şuru jooluk* ise kenarlarına boncuk dizilmiş süslü bir *cooluk* türüdür. Ayrıca erine *cooluk salam* deymi, bir kadının eşine söz geçirmesi veya onu yönetmesi anlamında kullanılmaktadır (Mukambaev, 2009, s. 399). Aynı kaynakta *cooluk* ile ilgili başka kullanımlar da bulunmaktadır: *cooluk taştamay* (güney ağızlarında) “bir tür oyun”; *kätä cooluk* (yerel) “gazlı bez/marla benzeri ince, seyrek dokulu *cooluk*”; *kol cooluk tartuu* “düğün geleneği, kız tarafının damat ve sağdıçlara el mendili verdirerek onlara türkü söyletmesi (söylerken mendili ara ara yere değdirip selam verirler)”; kıyma *cooluk* (Oş bölgesi) “kenarları işlemeli el mendili”; “kıyma cooluktan bir tane verir misin?”; *şalpar cooluk* “boncuklu *cooluk*”; “beyaz şalpar cooluğu hafifçe dalgalandırıp salladı” (Mukambaev, 2009, s. 399). “Yağlık” sözcüğünün Kırgız Türkçesinde “cooluk” biçiminde görülmesi, Türk lehçeleri arasındaki düzenli ses denkliklerinin bir sonucudur. Bu ses değişimi iki şekilde gerçekleşir. Birincisi, sözbaşı y- ünsüzünün Kırgızcadaki c- ünsüzüne değişmesidir. Bu durum, “yağlık” sözcüğünün Kırgızcadaki ilk biçiminin “cağlık” olmasını beklenir kılar. İkincisi ve belirleyici olan ise, Kırgızcadaki güçlü ünlü uyumu kuralıdır. Sözcüğün ilk hecesindeki düz ünlü “a”, yuvarlaklaşarak “o”ya dönüşmüş; bu yuvarlaklaşma ikinci heceye de etki ederek “ı” ünlüsünün “u” biçimini almasına neden olmuştur. Böylece sözcük, Kırgızcadaki kalın-yuvarlak ünlü uyumuna tam uyum sağlayarak “cooluk” şeklini almıştır. Türk kültüründe, bilhassa halay gibi halk oyunlarında mendil tutarak oyunu başlatma âdeti yaygındır. 16. yüzyıl şairi Le’âli’nin bir şiir beytinde geçen “O güzeller şâhi eline mendil alıp dans etmeye başlasa...” ifadesi de bu geleneği desteklemektedir (Tanrıbuyurdu, 2010, s. 202).

Bu sözlük bilimsel verilerin yanı sıra, *cooluk* sözünün Kırgız kültüründeki ritüel işlevlerine de bakmak gerekir. İşcanoğlu’nun (2017, s. 97) aktardığına göre Kırgızlar arasında “ak cooluk saluu” adı verilen bir tören uygulanmaktadır. Bu gelenekte, oğlu evlenme yaşına gelen bir kadın, müstakbel gelini için beyaz bir başörtüsü ayırır. Düğün sırasında gelin, damadın evine getirilip bir köşeye oturtulduktan sonra bu beyaz örtü onun başına örtülür. Söz konusu beyaz başörtüsü, oğlan ailesinin gelin adayına karşı hiçbir kötü niyet

⁶ Sağol (2005) çalışmasında bu verileri Türk boylarının evlilik terminolojisi bağlamında karşılaştırır. Yazar, bağlamak fiilinin evlilik bağı kurma metaforunun Altay, Tuva, Hakas gibi Sibirya Türk lehçelerinde de (bağla- ~ bağla-) görüldüğünü, ancak yağlık özelinde Kırgızcadaki ak cooluk ve Türkiye Türkçesindeki yağlık bağlamak arasında doğrudan bir paralellik kurmanın güç olduğunu belirtir (s. 675).

taşımadığının bir ifadesidir. Aynı zamanda erkek tarafı, gelinin de tıpkı bu beyaz örtü gibi saf ve duru kalpli olmasını dilemektedir. Bu anlamıyla Kırgız kültüründeki *ak cooluk*, Türkiye Türkçesindeki *ak niyet*, *ak dilek* gibi deyimlerle benzer bir anlam dünyasına işaret etmektedir. Kırgızcada *cooluk*, kadınlar için başörtüsü anlamının yanı sıra erkekler için bele sarılan kuşak, sarık anlamını da kazanmıştır (Arıkoğlu vd., 2018, s. 628). Beyaz renk saflığı, iyi niyeti ve evliliğe açılan kapıyı simgelemektedir. Mendiller, bazen bir öğüt, bazen bir dua, bazen de bir dilek işleviyle karşımıza çıkar. Gizli bir dil niteliği taşıyan bu zarif nesneler, sevdayı, ayrılığı ve zaman zaman hüznü çağrıştırmaktadır (Tanrıbuyurdu, 2010, s. 197). Türkiye Türkçesinde ise *yağlık*, erkekler tarafından doğrudan bir kuşak olarak değil, nadiren kuşak kıvrımında süs olarak kullanılmıştır (Ülker, 2024, s. 26). Bu fark, Kırgız kültüründe *cooluk* sözünün cinsiyet ayrımı gözetmeksizin daha yaygın ve işlevsel bir giyim türü olduğunu göstermektedir.

2.1 Kırgız Halk Edebiyatı Ürünlerinde

Kırgız şiir ve destan metinlerinde de *cooluk* sözcüğüne sıklıkla rastlanmaktadır. Türk kültüründe “kara” renginin yas, hüznün ve matem ile ilişkilendirilmesi nedeniyle, “kara cooluk” ifadesi sözcüğe işlevsel anlamının ötesinde simgesel bir yas sembolü işlevi kazandırmıştır.

Kara cooluk başında,
Cesir kalgan Möör suluu
Cıyırma altı caşında.
Cıldın maalı bolgondo
Anık Kırgız kalkınan
Eski adet narkınan (Köse 2004, s. 489)

Kara cooluk başında,
Dul kalmış güzel Möör,
Yirmi altı yaşında.
Yılın mevsimi dönünce,
Hakiki Kırgız halkı,
Eski âdet üzere.

Bu dizelerde kara cooluk, dul kalmış güzel Möör'ün yasını ifade eden bir simgedir. Kurmanbek Destanı'ndaki şu dizeler, cooluğun süslü ve işlemeli bir başörtüsü olduğunu göstermektedir.

Beş kerene şay cooluk,
Beşenesin buunup,
Etegin kayra kıstarıp,
Eñ ele başka kuulup,
Eñiştöp çurkap alıptır, (Arvas, 2019, s. 181)
Beş kenarı ipek yağlık,
Alnına takıp,
Ucunu toplayıp sıkıştırmış,
Bambaşka olup,
Salına salına yürümüş.

Bu betimleme, cooluğun yalnızca bir örtü değil, aynı zamanda estetik bir süs nesnesi olduğunu ortaya koyar. Cooluğun en anlamlı ve derinlikli kullanımı ise Adylova'nın (2017, s. 17) şiirinde karşılaşılır. Burada ak cooluk, evlilikten şifaya, saygıdan dileğe uzanan geniş bir anlam evrenine sahiptir.

Ak cooluk karıga da caşını da,
Cakşı tilek ak cooluktu salganda.
Sıybız sıylagan tuugandığı,
Ak cooluk dayıma başıbizda,
Ak cooluk tüşpösö ekendi başıbizdan (Adylova, 2017).
Ak cooluk yaşlıya da gence de yakışır,

İyi dilek, ak cooluk örtüldüğünde.
Akrabalığımızın ve saygımızın ifadesidir,
Ak cooluk daima başımızda olsun,
Ak cooluk başımızdan düşmesin.

Cooluk'un Kırgız kültüründeki önemi yalnızca destanlar, şiirler ve ritüellerle sınırlı değildir; aynı zamanda Kırgız atasözlerinde de bu sözcük sıklıkla karşımıza çıkar. İbrahimov'un (2005) derlediği atasözlerinde *ak cooluk*, sağlık, bereket, zenginlik ve saygınlıkla doğrudan ilişkilendirilmektedir.

Ak coolukçan körünsö, enekem menin debeyminbi? “Ak cooluklu kadın görünce, “annem benim” demez miyim?” (İbrahimov, 2005, s. 11).

Ak seldelüü kocodon, ak cooluktuu katın artık. “Ak sarıklı hocadan, ak cooluklu kadın daha değerlidir” (İbrahimov, 2005, s. 11).

Ak cooluk, üçünçü baylık cüz cooluk. “Ak cooluk insanın sahip olduğu üçüncü zenginliktir ki yüz başörtüsüne bedeldir” (İbrahimov, 2005, s. 57).

Cooluk da bolso colgo iygi. “Cooluk bile olsa, yol için uğurludur” (İbrahimov, 2005, s. 99).

Kiçine cooluk tokuso uzdun çeri cazılat. “Küçük bir cooluk dokunsa bile ustanın ustalığı belli olur” (İbrahimov, 2005, s. 127).

İris aldı den sooluk, andan kiyin ak cooluk. “Mutluluğun başı sağlıktır, ondan sonra da ak cooluktur” (İbrahimov, 2005, s. 208).

Bu atasözleri, Kırgız kültüründe ak cooluk'un yalnızca bir başörtüsü olmadığını, sağlık ve zenginlikle eşdeğer görülen, annelik makamıyla özdeşleştirilen ve hatta dîni otoriteden bile üstün tutulan kutsal bir değer olduğunu açıkça göstermektedir.

Özer'in (2022, s. 49) aktardığına göre, Kırgızistan'ın bazı köylerinde cenaze merasimlerine katılan erkeklere mendil, kadınlara ise “maylık” adı verilen bir bez hediye edilmekte ve bu bezleri alan kişilere, bezlerin üzerine üç kez dua okunmaktadır. Bu uygulama, “cooluk/maylık” sözcüğünün yalnızca gündelik giyimin değil, aynı zamanda ölüm ve yas ritüellerinin de bir parçası olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Sonuç

Bu çalışmada, Türkiye Türkçesi ve Kırgız Türkçesindeki *yağlık cooluk* sözcüklerinin anlam ve kullanım özellikleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Elde edilen bulgular, aynı etimolojik kökten gelen bu iki sözcüğün ortak bir kültürel mirası yansıtmakla birlikte, her bir lehçenin bağımsız anlam geliştirme süreçleri sonucunda farklılaşmış kullanım alanları kazandığını göstermektedir.

Kullanım Alanı	Adanolu'daki Türk Kültüründe	Kırgız Kültüründe
Mendil	eski dönemlerde/ ağızlarda	nadir
Başörtüsü / yazma / eşarp	belirli ağızlarda	yaygın
Nişan / evlilik sembolü	yağlık bağlamak	ak cooluk örtmek
Yas sembolü (kara)	kara yağlık	kara cooluk
Oyunda kullanımı	halaylar/çocuk oyunları	Cooluk Taştamay
Halk edebiyatı ürünlerinde	türkülerde görülür	atasözlerinde, destanlarda
Hediye / süs eşyası	türkülerde sevgiliye	düğünlerde

Çalışmanın en önemli bulgularından biri, her iki kültürde de başörtüsünün evlilik ve yas ritüellerinde belirleyici bir rol üstlenmesidir. Türkiye'de *yağlık bağlamak* deyimini nişanlanmayı ifade ederken, Kırgızistan'da *ak cooluk* örtmek erkek evinin geline yönelik iyi niyetini sembolize etmektedir. Her iki kültürde de kara başörtüsü, eşini kaybeden kadınların yasını ifade eden ortak bir simgedir. Bu ortaklık, söz konusu sembolizmin Türk kültürünün ortak geçmişine uzanan bir miras olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Farklılıklar ise daha çok anlam genişlemesinin yönü, bağlamı ve sözcüğün kültürel kullanımıyla ilgilidir. Kırgız Türkçesinde *cooluk*, başörtüsü anlamının yanı sıra bele sarılan kuşak, sarık anlamını da kazanmış ve böylece cinsiyet ayrımı gözetmeksizin daha geniş bir kullanım alanına ulaşmıştır. Türkiye Türkçesinde ise yağlık bu anlamı kazanmamış, erkek giyiminde ancak nadir durumlarda kuşak kıvrımında süs olarak yer bulabilmiştir. Kırgızcada *cooluk* sözcüğünün Cooluk Taştamay adlı geleneksel bir çocuk oyununa ad vermesi; atasözlerinde sağlık, bereket, zenginlik ve saygınlıkla doğrudan ilişkilendirilmektedir. Türkiye Türkçesinde *yağlık* ile ilgili bu tür kullanımlara rastlanmamış; sözcük daha çok geleneksel türkülerde sevgiliye gönderilen bir hediye veya süs eşyası olarak varlığını sürdürmüştür.

Bu farklılaşmanın temelinde, her iki toplumun tarihsel süreçte geçirdiği farklı sosyol değişimlerin, modernleşme biçimlerinin ve geleneksel giyim kültürünün dönüşüm hızlarının etkili olduğu düşünülmektedir. Kırgız kültüründe cooluğun Anadolu'daki kullanım alanlarına göre daha önemli ve işlevsel bir giyim türü olarak korunmaktadır.

Bu çalışma, aynı etimolojik köke sahip bir sözcüğün iki farklı Türk lehçesindeki anlam evrimini karşılaştırmalı olarak izleyerek dil kültür etkileşiminin somut bir örneğini sunmaktadır. Çalışmanın bulguları, Türkiye ve Kırgız kültürleri arasında bazı ortak yönler olduğunu göstermektedir. Her iki kültürde de başörtüsü evlilik ritüelinde belirleyici bir işleve sahiptir. Kara başörtüsü her iki kültürde de yas sembolü olarak kullanılmaktadır. Ayrıca yağlık ve cooluk sözcükleri tarihsel süreçte anlam genişlemesine uğramıştır. Bununla birlikte bazı farklılıklar da dikkat çekmektedir. Kırgız Türkçesinde cooluk başörtüsünün yanı sıra bele sarılan kuşak anlamını da kazanmışken Türkiye Türkçesinde bu anlam gelişmemiştir. Kırgız kültüründe cooluk atasözlerinde sağlık, bereket ve zenginlikle ilişkilendirilirken Türkiye Türkçesinde yağlık daha çok türkülerde sevgiliye gönderilen bir hediye olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırgız Türkçesinde cooluk bir çocuk oyununa ad verirken Türkiye Türkçesinde bu tür bir kullanıma rastlanmamıştır. Bu bulgular, aynı kökten gelen bir sözcüğün farklı lehçelerdeki anlam gelişiminin dil içi etkenlerin yanı sıra toplumsal dönüşümlerle de ilişkili olduğunu düşündürmektedir. Çalışma, Türk lehçeleri arasındaki anlam ilişkilerinin sözlükbilimsel karşılaştırmaların ötesinde kültürel antropolojik bir bakış açısıyla da değerlendirilebileceğini göstermesi açısından ilgili araştırmalara katkı sağlayabilir.

Kaynaklar | References

- Adylova, A. (2017). *Dilimdeki sırrımı yazmak istiyorum*. Oş Yayınları.
- Aksoy, Ö. A. (1946). *Gaziantep ağzı III*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Altaylı, S. (2018). *Azerbaycan Türkçesi sözlüğü* (Cilt 1-2). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arikoğlu, E., Cusupov, C., Arikoğlu, K., & Topçu, N. (2018). *Kırgız Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arvas, A. (Ed.). (2019). *Kırgız destanları XVII: Kurmanbek destanı (Sarıkunan varyantı)* (S. Dıykanbayev, Anlatıcı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atalay, B. (1992). *Divânü Lügati't-Türk tercümesi (Cilt 1)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atmaca, E. (2017). *Antalya ili Korkuteli ilçesi ve yöresi ağızları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Baskakov, N. A. (1963). *Nogajsko-russkij slovar*. Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Inostrannyh i Nacional'nyh Slovaroj.
- Bayrak İşcanoğlu, İ. (2017). Kırgız halk kültüründe ak (beyaz) renk. In 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri (ss. 95-102). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Boratav, P. N. (1984). Türklerde giyecek ve süslenme. Türk Dili, 1984 (Haziran Özel Sayısı), 1-15.
- Buran, A., & İlhan, N. (2008). *Elazığ yöresi söz varlığı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Caferoğlu, A. (1943). *Anadolu ağızlarından toplamalar (Kastamonu, Çankırı, Çorum, Amasya, Niğde ilbaylıkları ağızları, Kalaycı argosu ve Geygelli Yürüklerinin gizli dili)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Caferoğlu, A. (1995). *Orta Anadolu ağızlarından derlemeler: Niğde, Kayseri, Kırşehir, Yozgat, Ankara vilayetleri ile Aşar, Saçıkara ve Karakoyunlu uruklarının ağızları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Cin, A. (2012). *Süheyl ü Nevbahâr (Kenzü'l-bedâyi): İnceleme-metin-dizin*. Eğitim Yayınevi.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Clarendon Press.
- Cruse, D. A. (2000). *Meaning in language: An introduction to semantics and pragmatics*. Oxford University Press.
- Dağlı, B. (2007). Kelime kazanımı üzerine bir araştırma (Kıyafet ve kumaş adları örneği) (210265). YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Ekmekçiöğlu, İ. (2006). Geleneksel giysilerin halk oyunları kostümlerine geçişinde ortaya çıkan dejenerasyon. In Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu Bildirileri (ss. 368-376). Eskişehir Valiliği.
- Ertekinöğlu, S. (2017). *Ahlat ağzı söz varlığı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülensoy, T. (1988). *Kütahya ve yöresi ağızları (inceleme-metinler-sözlük)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İbraimov, M. (2005). *Кыргыз макал-лакап, учкул сөздөрү* [Kırgız atasözleri, deyimler ve özlü sözler]. Kırgızistan Millî İlimler Akademisi.
- İleri, C. (2008). *Eskişehir ili Mihaliççik ilçesi ve yöresi ağızları (ses bilgisi-metinler-dizin)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kacar, N. (2019). Denizli ili Çal ilçesi ve yöresi geleneksel kadın giysi özelliklerinin giyim kültürü açısından incelenmesi. In 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Maddi Kültür Bildirileri (Cilt 5, ss. 223-243). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kadirzade, K. İ. (2005). *Âdetler, inançlar ve Türklerin soy kütüğü meselesi* (A. Doğan, Akt.). Akçağ Yayınları.

- Karakaş, A. (2006). Adana yöresi kadın giyim-kuşamında yağlık. In Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu Bildirileri (ss. 553-559). Eskişehir Valiliği.
- Kırzioğlu, N. G. (1992). Anadolu'da geleneksel kadın başlıkları. Ed. 4. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri (Cilt 5, ss. 135-142). Kültür Bakanlığı.
- Köse, N. (2004). *Ak Möör destanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Lyons, J. (1977). *Semantics* (Cilt 1-2). Cambridge University Press.
- Mukambaev, C. (2009). *Kırgız tilinin dialektologiyalık sözdüğü* (K. Konkobayev, Ed.). Kırgız Respublikasının Uluttuk İlimder Akademiyası.
- Mutlu, H. K. (2022). *Balıkesir ili ağızları: İnceleme-metinler-sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Öner, M. (2015). *Kazan-Tatar Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özer, M. (2022). *Kadına bağlı halk inanışları: Kırgızistan örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi.
- Özşahin, M. (2017). *Başkurt Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Pekacar, Ç. (2011). *Kumuk Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türkssprachen*. Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Sağol, G. (2005). Türklerde evliliğin algılanışı: Evlenmek karşılığı kullanılan kelimelerden hareketle. In Şinasi Tekin'in anısına Uygurlardan Osmanlıya (ss. 661-684). Simurg Yayınları.
- Seydakatov, K. (1988). *Kırgız tilinin kıskaç etimologiyalık sözdüğü*. İlim Basması.
- Tanrıbuyurdu, G. (2010). Bir kültür taşıyıcısı bir gizli dil: Klâsik Türk şiirinde mendil. *Millî Folklor*, 22(87), 196-203.
- Tavkul, U. (2020). *Karaçay-Malkar Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Toktar, S., & Yılmaz, Y. (2023). *Kıyafet adları etimolojisi*. Fenomen & Rumeli Yayınları.
- TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. (t.y.). Cevizin yaprağı dal arasında [Repertuar No: 468]. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Türk Dil Kurumu. (1993). *Derleme sözlüğü* (Cilt 1-12). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkyılmaz, D. (2024). Aşkın ve ayrılığın sessiz dili: Türkülerde mendilin simgesel yolculuğu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(3), 1358-1380. <https://doi.org/10.34083/akaded.1576426>.
- Uygur, C. V. (2019). *Karakalpak Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ülker, T. (2024). Gözüm yaşı mahramalar çürütür. *Türk Dili*, 73 (876), 24-28.
- Ünalan, Ö. (2023). İşlevsel halk bilimi kuramı çerçevesinde Türk halk kültüründe mendil. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16 (41), 98-122. <https://doi.org/10.12981/mahder.1223549>.
- Yıldırım, F. (2006). *Adana ve Osmaniye illeri ağızları II (metinler-sözlük-dizinler)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yunusoğlu, M. K. (2012). *Uygurca-Çince İdikut sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yüce, N. (Ed.). (2014). *Mukaddimetü'l-edeb (Harezmi Türkçesi ile tercümeli Şuşter nüshası)* (3. bs.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Zülfikar, H. (2021). *Bitlis halk ağzı ve kültürü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Karılar Koğuşu Romanında Bir Kurgu Unsuru Olarak Nâzım Hikmet ve Şiiri

Nâzım Hikmet And His Poetry As A Narrative Element In The Novel Kadınlar Koğuşu

Farız YILDIRIM

Dr. Öğr. Üyesi • Bingöl Üniversitesi • Fen-Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
farizyildirim@hotmail.com • <https://orcid.org/0000-0002-6194-1862> • <https://ror.org/03hx84x94>

Atıf | Citation: Yıldırım, F. (2026). Karılar Koğuşu Romanında Bir Kurgu Unsuru Olarak Nâzım Hikmet ve Şiiri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 834-850.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1959178>
<https://izlik.org/JA38ED74PX>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 26.05.2026

Kabul Tarihi: 16.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 26.05.2026

Date Accepted: 16.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Nâzım Hikmet hapishaneden Kemal Tahir'e yazdığı mektuplarında; Kemal Tahir'e ilişkin eğitici, himaye edici bir rol üstlenmiş, özellikle roman tür ve tekniği açısından onu yönlendirmeye çalışmıştır. Nâzım'ın mektuplarındaki öğretmen ve ağabey statüsü, Kemal Tahir tarafından *Karılar Koğuşu* romanında bir kurgu unsuru olarak kullanılmış, Nâzım; mektupları, duvardaki resmi ve şiirleriyle bir roman kişisi olarak anlatının odağında konumlandırılmıştır. *Karılar Koğuşu*'nun düşünce ve davranış dünyası Nâzım Hikmet tesirinde şekillenmiş Murat'ın gözlemci bakış açısından nakledilmesi, Nâzım Hikmet'in romanın yapısal kurgusu üzerinde de belirleyici olmasını sağlamıştır. Bu çalışma, *Karılar Koğuşu* romanında Nâzım Hikmet'in kurgudaki rolü ve etkisini inceleme amacı gütmektedir. Romanın kurgusunun Nâzım Hikmet şiiri başta olmak üzere resim ve müzik gibi farklı metinsel bağlamlarla da takviye edilmesi, metinlerarası ilişkilerin referans alınmasını sağlamıştır. Romanın otobiyografik karakteri doğrultusunda Murat'ın yazarın kendisi olması, vakanın onun hapis hayatından bir kesiti yansıtması, kurguda Nâzım'ın Murat üzerindeki tesirine gerçeklik boyutuyla da yaklaşılmaması gerekli kalmıştır. Bu durum, çalışmada Nâzım'ın Tahir'e tesirini açıklıkla ortaya koyan mektuplarının odağa alınmasını sağlamış; romanda kurgu ve temalara yansıtılan Nâzım Hikmet tesiri, Nâzım'ın Kemal Tahir'e yazdığı mektuplarda ön plana çıkan ideolojik ve estetik yaklaşımlarla belgelenmeye çalışılmıştır. Roman, doğrudan Nâzım Hikmet'e yapılan göndermeler ile Murat'ın Nâzım Hikmet etkisinde şekillenen davranışları ve estetik anlayışı şeklinde iki genel perspektifle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Nâzım Hikmet, Kemal Tahir, mektup, *Karılar Koğuşu*.

Abstract

*In his letters written from prison to Kemal Tahir, Nâzım Hikmet assumed an instructive, protective role towards Kemal Tahir, seeking particularly to guide him in terms of novel genre and technique. The teacher and elder-brother status Nâzım adopted in his letters was used by Kemal Tahir as a fictional element in his novel *Karılar Koğuşu* (The Women's Ward), where Nâzım—through his letters, his portrait on the wall, and his poems—is positioned at the narrative's center as a novelistic character. The fact that the intellectual and behavioral world of *Karılar Koğuşu* is conveyed through the observant perspective of Murat, a character shaped under the influence of Nâzım Hikmet, also made Nâzım Hikmet a determining factor in the novel's structural composition. This study aims to examine Nâzım Hikmet's fictional role and influence in the novel *Karılar Koğuşu*. The reinforcement of the novel's fictional structure with different intertextual contexts—such as painting and music, but above all Nâzım Hikmet's poetry—has enabled the use of intertextual references. Given the autobiographical character of the novel, the fact that Murat represents the author himself, and that the plot reflects a cross-section of his prison life, necessitates approaching Nâzım's influence on Murat within the framework of reality as well. This situation has led the study to focus on Nâzım's letters to Tahir, which clearly reveal his influence on Tahir. The influence of Nâzım Hikmet as reflected in the fiction and themes of the novel is documented through the ideological and aesthetic approaches foregrounded in Nâzım's letters to Kemal Tahir. The novel is examined from two general perspectives: direct references to Nâzım Hikmet, and Murat's behaviors and aesthetic understanding shaped under Nâzım Hikmet's influence.*

Keywords: Turkish Literature, Nâzım Hikmet, Kemal Tahir, letter, *Karılar Koğuşu*.

Giriş

Yazarların sağlığında son şeklini verip bastırma imkânı bulamadığı metinler için genellikle taslak tabiri kullanılır. Daha çok roman sahasında karşılaşılan bu tür eserler, yazarın ölümünden sonra yakınları, yayıncılar yahut araştırmacılar tarafından bulunup bastırılabilir. Kemal Tahir'in bu şekilde hapishane notlarından *Namusçular*, *Karılar Koğuşu*, *Bir Mülkiyet Kalesi* gibi birçok romanı yayınlanmıştır. Yazar tarafından son şekli verilmemiş bir eseri onun poetikası yahut estetiğine eklemek sorunlu bir yaklaşımdır. Zira sağlığında bu metni geride tutması pekâlâ estetik tercihleriyle ilgili olabilir. Taslak romanın edebî değerine ilişkin eleştiri de bu kapsamda sıkıntılı olabilir. Ama önemli yazarların taslak da olsa her türlü bakiyesinin onun estetiği ve biyografisi anlamında değerlendirilmesi de ayrı bir gerekliliktir. Bu durum Kemal Tahir söz konusu olduğunda daha da önem kazanır. Zira “Tahir'in peşinde olduğu karakteristik yapının roman formuna bürünmeden önceki ilk kaynakları notlarıdır.” (Hüküm, 2023, s. 72). *Karılar Koğuşu* romanı, sinema uyarlaması da olan bu bağlamda geniş yankı bulan taslak bir romandır. Kurgusu, merkezinde Murat'ın olması dolayısıyla nispeten sağlamdır; mesela yine bir taslak roman olan *Namusçular* gibi dağınık değildir.

Anlatının çok önemli teknik ve tematik bir odağını da Nâzım Hikmet ve şiiri teşkil eder. Nâzım Hikmet, *Karılar Koğuşu* romanında somut bir karakter olarak olayın içinde değilse de başkışı Murat karakteri üzerinde bilge kişiliği ve mektuplaşmaları vasıtasıyla oluşturduğu etki dolayısıyla anlatının merkezinde yer alır. Murat'ın ideolojisinden estetik beğenisine kadar hemen her şeyi üzerinde fikir ve davranışlarıyla etkili olan Nâzım Hikmet'in romandaki halk edebiyatına ilişkin göndermelere de dolaylı etkisi olduğu iddia edilebilir.

Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir üzerindeki tesiri, *Karılar Koğuşu* romanının yapısını ve derinliğini kavramanın anahtarıdır. Bu etkiyi belgelemek için en elverişli kaynak ise Nâzım Hikmet'in Bursa Cezaevinden Tahir; Çankırı, Malatya cezaevlerinde yatarken gönderdiği mektuplardır.

1. Mektuplarından Hareketle Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir Estetiği ve Kişiliğine Etkileri

Kemal Tahir edebiyata şiirle başlamış, ilk dönem şiirlerinde, sonradan etkisine gireceği Nâzım Hikmet ve düşüncesine yabancı hatta muhalif bir tavır sergilemiştir.¹ 1935'ten sonra Nâzım Hikmet tesiri görülmeye başlanan (Coşkun, 2008, s. 53) Kemal Tahir'de sosyalist fikir ve temalar romandan önce şiirde baş gösterir. Onun fikir gibi tür konusunda da kendini bulması ve romana yönelmesinde yine Nâzım Hikmet'in rolü vardır. Bu tesir, büyük oranda hapishane arkadaşlığı ve mektuplaşmalar vasıtasıyla gerçekleşir. Bu tesirde Nâzım'ın fikirlerinin yanı sıra ustalığı ve Tahir'in şiirde onun gölgesinde kalma endişesinin de kayda değer etkisinin olduğu söylenebilir.

Mahkûmlar için dışarı ile en önemli iletişim vasıtası ve sosyalleşme aracı olan mektup, on iki yıl hapis yatmış Kemal Tahir için de çok önemli iletişimsel ve entelektüel vasıta olmuştur. Tahir flörtleşmeden estetik konulara varıncaya değin birçok kişiyle mektup vasıtasıyla iletişim kurmuştur. Tahir'in iki eşiyle ilişkileri mektup üzerinden başlayıp gelişmiştir. “Kemal Tahir, iki eşiyle de hapishanede mahkûmken mektuplaşmış; onları bu mektuplar vasıtasıyla eğitmiş, büyütmüş, sonrasında da onlarla evlenmiştir.” (Fedai, 2010, s.71) Fikir ve sanat bahsinde yazdığı en önemli figür ise Nâzım Hikmet'tir. Usta-çırak, öğretmen-öğrenci, ağabey-kardeş ilişkisinin gözlemlendiği Nâzım'dan Tahir'e mektuplarda, mektup Tahir için mektep işlevi görür.

Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e yazdığı mektuplar incelendiğinde, Nâzım'ın Tahir'e yönelik sistematik bir telkin stratejisi güttüğü, özellikle de roman teorisine ilişkin görüş ve düşünceleriyle Tahir'in roman anlayışını şekillendirmeye çalıştığı görülür.

Mektuplarında, Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir üzerindeki etkisini şu yol ve yöntemler üzerinden göstermek mümkündür:

- Kemal Tahir'in kendisi için önemini vurgulama
- Tahir'i entelektüel anlamda yönlendirme
- Tahir'e maddi yardımlarda bulunma
- Tahir'i yazmaya teşvik etme
- Tahir'e tür, konu ve teknik önerilerinde bulunma
- Tahir'in hapis ve ötekileştirilme psikolojisini yönetme
- Tahir'e toplumsal sorumluluklarını hatırlatma
- Tahir'in eserlerini tenkit etme

Türkiye'de sosyalist ideoloji ve estetiğinin öncülerinden olan Nâzım Hikmet, bilindiği üzere aralarında Kemal Tahir'in de olduğu bir grup arkadaşıyla birlikte “donanmayı ayaklandırmaya teşvik suçundan”

¹ Kemal Tahir'in dergilerde kalmış şiirlerini inceleyen Coşkun, şiirlerinde Cumhuriyet'in övgüsü ve Türk milletinin kahramanlığından bahsettiği başlangıç döneminde Tahir'in fikirlerinden dolayı Nâzım'ı sevmediğini söyler. Fatma İrfan'dan bir anektodu da yine bu fikre destek mahiyetinde nakleder (2008, s. 44)

(Aktaş, 1998, s. 38) tutuklanır ve çeşitli sürelerde hapis cezalarına çarptırılırlar. Kemal Tahir’le bir süre Çankırı Cezaevinde aynı koğuşta yatan Nâzım, Bursa Cezaevine nakledildikten sonra bu defa Orhan Kemal ile koğuş arkadaşlığı yapmaya başlar. Diyalektik materyalizmi şiire uygulayan Nâzım, bu tarzı anlatı sahasında Kemal Tahir, Orhan Kemal gibi edebiyata şiirle başlayan genç kalemlerin temsil edebileceğine inanmış; hapiste olduğu dönemde bu iki yazarın düşünce dünyası ile yazı karakterini bu minvalde geliştirmeye ve yönlendirmeye çalışmıştır.

Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e ilişkin rehberlik fonksiyonunu onun kendisi için arz ettiği önemle gerekçelendirmiştir. Nâzım’ın Tahir’e olan etkisini belgeleyen bu yaklaşım, aynı zamanda mektuplardaki eğitici ve yönlendirici tavrına da açıklık getirir:

“Sen bana ‘fikri imtidadin’ zevkini verdin. Düşündüğüm, hazırladığım bir yığın sanat ruşeymlerinin sende inkişafı benim ömrümü senin ömrüne uzatacak.” (Nâzım Hikmet, 1996, s. 47)²

“..muharrir ve yazarı olarak seni kendimin en iyi şiiri olarak telakki etmekteyim.” (s. 103)

“Raşit Kemali [Orhan Kemal] artık benim üzerinde işleyip teşekkülüne yardım ettiğim son fert-insan verimim olacak. (...) Onu, Raşit’i tezgaha koyduğum zaman senin o devrine nazaran çok daha az kültürlü ve hazırlıklıydı (s. 150-151)

“..ben senin arkandan yavrusunu kanatlandırıp sonsuzluğa salmış bir ana kuş gibi heyecan ve gururla bakıyorum.” (s. 151)

Nâzım’ın zaman zaman Orhan Kemal’i de katarak Tahir için yaptığı onun kendisi için “en iyi şiir, insan verimi, eser, tezgâhta işlenen hammadde, kuş yavrusu” olması gibi teşbih ve metaforlar, ona bakış açısı ve tesirini göstermesi açısından açıklayıcıdır. Bununla birlikte Nâzım; Tahir’in kendisi için arz ettiği önem ve ondan beklentisine yönelik açıklamalarıyla öğretici/ rehber konumunu da dolaylı olarak vurgulamış olur. Bu ise mektuplarında yoğun bir telkin faaliyetine girişmesine zemin hazırlar.

Nâzım’ın Kemal Tahir ve Orhan Kemal gibi sosyalist ideolojiyi işlemek noktasında potansiyel ve yetenek gördüğü bazı kalemlere doğrudan telkinlerin yanı sıra tavsiye ettiği kaynaklar vasıtasıyla dolaylı bir tesiri de söz konusudur. Nâzım’ın mektuplarında, bu ve benzeri amaçlarla Tahir’e sıklıkla önerilerde bulunduğu ve bu minvalde kaynak temin edip gönderdiği görülür. Diyalektik materyalizm ile yazmanın yeterli olmadığı, başta felsefe olmak üzere diğer disiplinlerden de istifade edilmesi gerektiğini söylediği bir mektubunda, felsefe okumalarından elde ettiği notlar ile getirttiği tabiat bilimleri kitaplarını Tahir’e yollayacağını söyler:

“...elime güzel bir felsefe kitabı geçti, notlar alıyorum, onları da yazacağım, bazı filozofların mesleklerine dair özetler buldum onları da yollarım.” (s. 65)³

Nâzım’ın Rus edebiyatı başta olmak üzere beğendiği kimi yazar ve eserleri, roman tekniğini geliştirmesi için Tahir’e gönderdiğini görürüz:

“Sana yarın Dostoyevski’nin Aptal’ını yolluyorum. Bundan evvel sana Gorki’nin kitabıyla, mecmualar filan yollamıştık.” (s. 136)

“Froyd’u okudun okuyalı çok istifade ettiğin belli.” (s. 173)

Nâzım Hikmet’in Kemal Tahir’e fikrî rehberliğinin dışında ekonomik yönden de önemli katkıları söz konusudur. Nâzım, Bursa Cezaevinde Orhan Kemal’le birlikte işlettikleri dokuma tezgâhından bir dönem iyi paralar kazanmıştır. Mektuplarından anlaşıldığı kadarıyla Nâzım, Kemal Tahir başta olmak üzere dava arkadaşlarına sürekli para yardımında bulunmaktadır. Nâzım; 30.12.1942 tarihli mektubunda Tahir’in gönderdiği paralar karşısında mahcubiyetini bildirmesine cevaben olmalı ki para

² Bu çalışmada Nâzım Hikmet’in Kemal Tahir’e yazdığı mektupların Milliyet Yayınları tarafından 1996 yılında gerçekleştirilen birinci baskısı referans alınmıştır. Bu bölümde söz konusu kaynaktan sıklıkla alıntı yapılacağı için sonraki alıntılarda kaynak bilgisi için sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.

³ Nâzım’ın Tahir’e etkisi bağlamında bu bölümde zikredilen konu başlıklarında birçok örnek derlenmişse de benzerlik oranı ve makalenin hacmi dolayısıyla az sayıda örnek alınabilmektedir. Ayrıca alıntılanan kısımların dahi yine benzer gerekçelerle bazı bölümleri kesilmiştir. Bu yoğunluk, Nâzım’ın Tahir’e telkininin derecesini göstermesi açısından önemlidir.

kazanma yolunu bulduğunu, bundan dolayı endişe etmemesini, ayrıca Tahir'i eşi Piraye gibi para göndermek zorunda olduğu insanlardan biri olarak kabul ettiğini söyler (s. 152).⁴ Nâzım, para kazanmayı esas itibarıyla eserlerinin basım masrafları için önemsemektedir:

“.. şu son yılda el tezgahı dokumacılığının bütün inceliğini iyice öğrendim. (...) Hepinize rahat rahat hikaye, şiir yazmak imkanını -maddi imkanını- hazırlayabileceğim.” (s. 213)

Sosyal realizmi roman, şiir, hikâye sahasında başarıyla uygulayabileceklerine inandığı Kemal Tahir gibi genç yazarları, maddi ve fikrî yönden destekleyen Nâzım'ın onlardan en önemli beklentisi, şüphesiz fikirlerinin uygulamaya sokulmasını sağlayacak olan edebî üretimleridir. Mektuplarda görüldüğü kadarıyla o esnada şiirle uğraşan Orhan Kemal'e bu sahada rehberlik ederken Kemal Tahir'i ısrarla romana yönlendirmeye çalışmaktadır. Tahir'i roman yazmaya teşvik eden Nâzım; türün konu ve tekniği üzerinde de belirleyicidir. Onun Tahir'den ilk ve en önemli beklentisi, realist bir bakış açısıyla köy romanı yazmasıdır. Hatta yazacağı ilk romanı da kendisine ithaf etmesini ister:

“Kemal romana başla. Kelleci'yi bitir.” (s. 106)

“Yalnız bir hakkım var, onu unutma: İlk romanın bana ithaf edilecektir. Romana başla!” (s. 119)

“Sen romanına başlayıncaya kadar her mektubumda bunu tekrar etmeyi vazife bileceğim.” (s. 124)

Sağirdere ve *Körduman* gibi köy romanlarının yazımında Nâzım'ın önemli bir rolü vardır. Romanlar yazılırken de taslaklarını istemiş, bunlar hakkında uzunca değerlendirmeler yapmıştır. Nâzım'ın; Tahir'in içerde olması, köyde yaşamaması gibi dezavantajlarının hapishane gözlemleriyle telafi edilebileceğine ilişkin yaklaşımı, hem konuya yoğunlaşmasını hem de bunun bir zaafiyet olarak gösterilme olasılığına karşı güçlü bir dayanak bulmasını sağlamıştır. Nitekim sonradan ortaya çıkan eleştirilere Nâzım'ın mektuplarında geçen bu minvaldeki görüş ve düşünceleriyle cevap verdiği görülür (Köksal, 2017, s. 27).

Nâzım Hikmet; yazma konusundaki teşviklerini hangi türlerde ve nasıl yazmaları gerektiğine ilişkin teorik bilgilerle de desteklemiştir. Nâzım'ın dava arkadaşlarından istediği şey, diyalektik materyalizm dediği perspektifle sanatın çeşitli şubelerinde eserler vermeleridir:

“Diyalektik materyalist felsefeyi anlamadan (...) modern manada realist sanatkar olmak kabil değil.” (61)

Nâzım; sanattaki ideolojik ayrıntıyı da yeri geldikçe vurgulama gereği duyar. Halide Edip'in kendi hakkında *Taranta Babu* adlı eserinden ideoloji ayıklanırsa dehasının ortaya çıkacağına ilişkin tespiti üzerine Tahir'e de öğüt niteliğinde şu açıklamayı yapar:

“Hey sersem bayan, dedim, ben bir dahi değilim, fakat iyi bir sanatkarım ve bunu her şeyden önce ideolojime borçluyum.” (s. 123)

Nâzım'a göre yetkin eserler verebilmek için ideolojik istikamet de tek başına yetmez, diğer disiplinlerden de istifade etmek gerekir:

“tabii ilimlerin hatta en son keşiflerinden haberdar olmamak tarihi materyalizm ile alakadar olmamaya yakın bir eksiklik.” (s. 61)

Nâzım'ın sosyal realizmin tatbikatı, karakterlerdeki tezahürü ve romantizmle alışverişi konusundaki tavsiyeleri ise şöyledir:

“Senin anlattığın mânada romantizm elbette ki sakattır. (...) fertleri ve hadiseleri yerinde ve icabında bütün zaaflarıyla, kahramanlaştırmak (...) realizm için bazen lazımdır.” (s. 37)

Nâzım Hikmet, mektuplarında teknik meselelerden roman konu ve isimlerine varıncaya değin birçok konuda Kemal Tahir'e yol göstermeye çalışır, bu bağlamda tavsiye ve önerilerde bulunur:

⁴ Nâzım'ın Tahir'e gönderdiği paraların bir kısmı da yayınlanmasına aracılık ettiği Tahir'e ait eserlerin telif ücretleridir.

“Bence senin rahatça ve muvaffakiyetle yazacağın ilk romanın adı: Ankara Caddesi olmalıdır. (...) Ve Ankara Caddesi'nin bütün derinliği ve genişliği ve inkişaf seyriyle yazarsan biraz da muayyen bir devirde muayyen bir kesimde Türkiye sosyal ve ideoloji bünyesini yazmış olursun.” (s. 127)

Köy romanı konusunda da ısrarcıdır:

“Kelleci Memed’imi sabırsızlıkla bekliyorum.” (s. 132)

Romanın okuyucunun ilgisini çekecek şekilde entrika içermesi, önerdiği yöntemlerin başında gelir:

“Romana başla! Bünyesi sıkı kurulmuş, entrikası mamur olsun da sahası icap ederse dar olsun, zararı yok.” (s. 119)

Nâzım’ın, Tahir’in “Küçük Balık” hikâyesiyle alakalı konuşurken de okuyucunun ilgisi için yine entrika ve macerayı ön plana çıkardığını görürüz. “Küçük Balık”ı bir macera romanına dönüştürmesini tavsiye ederken “hikâye merakla okunmazsa hikâye değildir” (s. 116) uyarısında bulunur.

Romanda mahalli ve kültürel unsurların yoğunluk ve derecesi konusundaki tespit ve önerileri ise şöyledir:

“Bilir misin Sağırdere'nin en muvaffak tarafı neresidir?(...) mahalli egzotizm denilen teferruatın üstünde fazla değil, ancak icabettiği kadar durulmuş olmasıdır.” (s. 221)

Nâzım’ın Tahir’e dil ve üslupla alakalı önerileri de vardır. Mektuplarda yakaladığı samimi üslubu anlatıda da devam ettirmesini ister (s. 121).⁵ Başka bir mektubunda öz Türkçecilik hakkında fikir beyan ettikten sonra, bunun hangi yönlerinin kendi felsefeleri ve estetik anlayışları açısından kullanışlı, hangisinin kullanışsız olduğunu söyler. Amaç bu fikri Tahir’in de uygulamaya sokması, dil anlayışını buna göre şekillendirmesidir elbet. Aşağıdaki alıntının son cümlesinde buna vurgu vardır:

“millet yerine ulus, memur yerine bilmem ne, devlet yerine, hükümet yerine falan filan kelimeleri uydurmakta ve aramakta mana yoktur. Neden? Çünkü bunlar Türk köylüsünün ve işçisinin de gayet rahat, yadırgamadan ve Türkçe olmadıklarını bile düşünmeden anlayıp kullandıkları kelimelerdir. Sanırsam, (...) bu işte kullanacağımız mihenk taşı, (...) söylemiş oldum.” (s. 114)

Dil ile ilgili üzerinde durduğu önemli bir mesele de konuşma dilidir. Eskiden galatlara müspet yaklaşım mahalli şivelerin yansıtılmasına karşı çıktığını, şimdilerde realitenin bir gereği olarak yerli şiveleri de önemseydiğini belirtir (s. 233-4).

Nâzım; kendi tercih ve öncelikleri, bazen de Tahir’in sorularıyla girmiş olduğu roman teorisinde işin en önemli yanının uygulama olduğunu belirtir. Romanda tip konusunu ele aldığı mektubunda konuyla ilgili şu açıklamayı yapar:

“Sana, son söz olarak pratik tavsiyem, her nazariyenin mihenk taşı en geniş manasıyla pratiktir (...) bu işler üzerinde düşün ve sonra derhal roman yazmaya koyul...” (s. 231)

Nâzım Hikmet; başarılı ve verimli bir edebî üretim için Tahir ve dava arkadaşlarının hapis ve ötekileştirilme psikolojilerini de yönetmeye çalışmıştır. Nâzım, Kemal Tahir’e yazdığı mektuplarda fikirlerinden dolayı hapiste olmayı bir haksızlık ve mağduriyet olarak vurgulamakla birlikte bunu, yazmak ve üretmek için büyük bir fırsat olarak görmüştür:

“Türk edebiyatına hapishanelerimizden yarının en güzel eserlerini hazırlarsak burda geçen senelerimiz boşu boşuna geçmemiş olur.” (s. 132)

“hapishane sana memleketinin insanlarını hiçbir yerde tanıyamayacağın gibi yakından tanıttı.” (s. 286)

Nâzım; Çankırı Cezaevinde İçanadolu insanı ve toplumunu tanıma fırsatı bulan Kemal Tahir’e Malatya Cezaevine naklinden sonra, muhitini ve insanlarını tanıdığı Malatya hakkında da bir şey yazmasını söyler (s. 179). Nitekim ölümünden sonra yayınlanan *Namusçular* ve *Karılar Koşuşu* romanları, bu dönemki cezaevi notlarından oluşur. Nâzım’ın hapishaneyi insan ve muhiti tanımak dışında, tefekkür

⁵ Nâzım Hikmet’in düşünceleri genellikle doğrudan alıntı yöntemiyle verilmişse de doğrudan alıntının çalışmanın benzerlik oranını arttırması nedeniyle kimi yaklaşımları bu şekilde dolaylı olarak aktarılmıştır.

ve üretim için gerekli olan yalnızlık için de faydalı gördüğünü söyleyebiliriz. Bu bakış açısıyla tecridi anlamlı ve işlevsel hâle getiren Nâzım'ın, mahkûmiyetin yarattığı suçluluk ve dışlanmışlık psikolojisini ise vatanseverlik ve toplumculuk iddiasıyla ötelemeye çalıştığı görülür.

Nâzım'ın vatanseverlik vurgusu, mahkûm psikolojisi ve maruz kaldıkları dışlanmışlıkla mücadele noktasında Kemal Tahir gibi genç yazarlara destek anlamında yerinde ve stratejik bir girişimdir. İddia edildiği gibi kendi vatanı ve milletine karşı ihanet içinde olmadıkları, bilakis ülkelerine büyük bir sevgi ve sadakat beslediklerini her fırsatta dile getiren Nâzım'ın Kemal Tahir'e sıklıkla yazar ve aydın olarak Türk halkına karşı sorumluluklarının yazmak olduğunu hatırlattığı görülür (s. 91). Bu, Tahir'i sürekli yazmaya teşvik eden Nâzım için en makul gerekçelerden biridir.

Nâzım'ın toplumsal sorumluluğu Türk halkı ve toplumuna atfetmesi, şuurlu ve stratejiktir. Bu şekilde rejim aleyhtarlığı gibi suçlamalar da reddedilmiş olur:

“Sen, ben, biz bu memleketin has evlatlarıyız. Onu düşünmeden, onu sevmeden, onun için iyi ve güzel bir şeyler yapmadan geçen her günümüz bana azap oluyor.” (s. 299)

Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'in roman taslakları hakkındaki tenkitleri, roman teorisi ve Tahir'e tesiri bağlamında zengin bir içerik ve öneme sahiptir. Nâzım, sistematik bir şekilde eser tenkitleriyle Kemal Tahir'in yazma sürecini olgunlaştırmaya ve yazara güven aşlamaya çalışmıştır. Bunun başka bir yöntemi de başka eser ve isimler hakkındaki değerlendirmeleridir.

Nâzım, Kemal Tahir'i ve eserlerini Türk edebiyatı içinde yüksek bir yerde konumlandırmak suretiyle ondaki üretme arzusunu sürekli diri tutmaya çalışmıştır:

“bizim edebiyatta ilk reel Türk köylüsünü elbet de sen yazdın.” (s. 132)

“Türk köylüsünü kitapta ilk defa konuşturan, hareket ettiren, düşündüren yazıcımız sensin.” (s. 144)

“Sağırdere sahici Türk romancılığında bir merhaledir.” (s. 145-146)

Tahir'in eserlerinin konu ve teknik hususiyetleriyle yakından ilgilenen Nâzım, onların yayın planlaması hakkında da öneride bulunur. Söz gelimi Tahir'in çok kıymetli ve dönüm noktası olarak gördüğü romanlarını para kazanmak için tefrika ettirmek istemesine karşı çıkar. Tefrikaya okuyucunun metni bütün olarak görmemesi, ayrıca değerli olan bazı kısımlarının siyasi gerekçelerle çıkarılmasına neden olabilme olasılığı nedeniyle olumsuz bakar. Bu ve benzeri gerekçelerle Nâzım, Tahir'den söz konusu eserlerinin kitap baskılarını bile ertelemesini ister (s. 146).

Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'i harekete geçirmek yahut yetkinleştirmek noktasındaki gayretinin diğer bir ayağını da eserlerinin taslakları hakkında yaptığı uzun değerlendirmeler oluşturur. Mektuplarında Tahir'in eserlerini büyük bir ilgiyle ve teferruatlı bir şekilde tenkit ettiği görülür:

“Sen kelleci Mehmed hikâyesine lazım gelen ehemmiyeti ver.(...)Hele kuruluşunda acayip bir edası vardı ki onu kaybetme kuzum. Hikâyelerinin şahıslarını ‘mütefekkir’leştirmenden kat'iyen korkmuyorum.” (s. 111)

Nâzım, Kemal Tahir'e başarılarını dile getirmek suretiyle güven aşlamaya çalışır:

“Şimdilik en iyi hikâyecimiz olacaksın ve olmak üzeresin ve oldun, yarın en iyi romancımız olmaya mecbursun ve olacaksın.” (s. 112)

Nâzım'ın Kemal Tahir'in roman anlayışını şekillendirmesinin önemli bir ayağını da Türk ve dünya edebiyatından romancılar ve eserleri hakkındaki değerlendirmeleri oluşturur. Bunların müspet ve olumsuz yanları, Tahir'in de örnek alması yahut kaçınması gereken mevzular olarak gündeme getirilir. Suat Derviş'in sanat ve estetik anlayışı ile ideal kahraman çizme modeli hakkındaki tespitleri böylesi bir işlev üstlenir:

“en sevdiği kahramanını dahi büyük nedametlere düşmeyen kepezelikleriyle ve çok basit fakat harikulade iyilikleriyle verebilirse istikbal onundur.” (s. 81)

Görüldüğü üzere Nâzım Hikmet mektuplarında; Kemal Tahir'e ilişkin eğitici, himaye edici bir rol üstlenmiş, özellikle roman tür ve tekniği açısından onu eğitmeye ve yönlendirmeye çalışmıştır. “..yaratıcı ve öğretici habitusunun bir sonucu olarak Nâzım'ın her zaman canlı tuttuğu insan sevgisi ve yapıcılığı, kapalı alanda da üretken ve aynı zamanda yardımsever olmasına önyak olmuştur; hapishane koşullarında kurduğu usta-çırak ilişkileri de bunun bir göstergesidir.” (Şeker; Demirel, 2020, s. 144). Bir mektubunda “Kelleci muharririnin teşekkülünde yardımcı ve bazen rehber olabildiğim için övünüyorum.” (s. 144) diyen Nâzım'ın öğretmen ve ağabey statüsü, Kemal Tahir tarafından *Karılar Koğuşu* romanında bir kurgu unsuru olarak işlenmiştir.

2. Karılar Koğuşu Romanında Bir Kurgu Unsuru Olarak Nâzım Hikmet ve Şiiri

2. 1. Doğrudan Nâzım Hikmet'e Yapılan Göndermeler

Karılar Koğuşu romanında Murat'ın Nâzım Hikmet'le olan ilişkisi; odasına astığı resmi, onunla mektuplaşmaları, Murat'ın onunla kurduğu hayali diyaloglar ile ondan yaptığı fikir ve metin iktibasları üzerinden belirginleşir. Bunların büyük kısmı, Murat'ın yaşadığı günlük sorunlar, karşılaştığı meseleler karşısında çözüm bulma arayışlarının bir sonucudur. Nâzım'ın fikir ve dizeleri, Murat'ın fikrî açmazları ve hissi gerilimlerine tercüman olacak şekilde sistematik olarak alıntılanır yahut ikrar edilir.

İstanbulu Murat, Tözey'in aşkını ve gönderdiği hediye sigaraları reddetmesine ilişkin meselede Nâzım'la odasına astığı resmi vasıtasıyla hayali bir diyalog kurar. Ona üstat diye hitap etmesi, etkinin niteliği konusunda da bilgi vericidir:

“İstanbulu duvardaki Nâzım Hikmet'e baktı, ‘Ne dersin üstat?’ diye gülümsedi. (...) Dört sene evvelin uçarı zamparası yerine yorgun, üşenmiş, utangaç bir ihtiyar mı kaldı?” (Tahir, 2020, s. 107)⁶

Murat'ın karar vermekte zorlandığı birçok meselede Nâzım Hikmet'in hayali karakteri ile istişare ettiğini, ondan fikir ve öneri istediğini, ondan ümit ve ilham aldığını görürüz. Nâzım; Murat için manevi varlığı, eserleri, düşünceleri ile bazen bilirkşi, bazen dert yandırdığı dostu, bazen fikir danıştığı kanaat önderidir. Kendisi de mahkûm çevresi için rehber konumunda olan Murat'ın hemen her konuda Nâzım Hikmet'i referans alması, onun üstat konumunu ayrıca pekiştirir:

“İçinde epey zamandır uyuşmuş olan bir şey, durmuş bir diş ağrısı gibi yeniden başlamıştı. Kadın görmek, mahpushane için makbul değildi. (...) Nâzım'ın bir şiirini şimdi daha iyi anladı. Orada şair kâinattan bile daha ehemmiyetli ve hayret verici hadisenin,

“Yolunda durulan,

Zincire vurulan

İnsan...’

olduğunu söylemişti.” (s. 75)

Nâzım Hikmet'in “Benerci Kendini Niçin Öldürdü” şiirinin “Üçüncü Kısım, Birinci ve Sonuncu Bab” bölümünden (2020, s. 326) alınan bu dizeler, Murat için de bir problem olan genel bir insani duruma açıklık getirmektedir. Murat'ın kadın görmesi, hapis hayatı nedeniyle bastırdığı insani arzularının canlanması, unutmış olduğu haksız mahkûmiyetin acısını yeniden yaşamasına neden olmaktadır. Bu minvalde kısıtlanma ve engellenmenin kitlesel ve sistemsal olduğu imasında bulunan Nâzım'ın dizeleri, Murat için meseleyi anlamlandırmak suretiyle geçici ve anlık bir rahatlama sağlar. Zira mesele çürük bir diş gibi acı potansiyelini hiç kaybetmeyecektir. Bununla birlikte çürük diş metaforu, ondan kurtulmanın imkânına da vurgu yapar. Böylelikle Murat'ın acısı Nâzım'ın dizeleriyle evrensel ve politik bir form kazanır.

⁶ Bu çalışmada *Karılar Koğuşu* romanından yapılan alıntılarda İthaki Yayınlarının 2020 tarihli 9. Baskısı referans alınmış olup sonraki alıntılarda sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.

Nâzım Hikmet'in Murat için yol gösterici, ilham verici yönünü belgeleyen en önemli ayrıntı fikir ve düşüncelerini ihtiva eden dizeleridir. Murat, ferdi yahut genel insani meseleler karşısındaki tutum ve kanaatleri ile davranış normlarında Nâzım Hikmet tefekkürünü referans almıştır:

“...sırtüstü yatıyor, aklından bir şiir parçasını aralıksız geçiriyordu.

Bir öyle şaşılması

dünya ki burası

Balıklar kahve içerken

Çocuklar süt bulamıyor.

İnsanları sözle besliyorlar,

Domuzlar patatesle...” (s. 43)

Murat'ın hapis yılları, II. Dünya Savaşı'na denk gelmektedir. Murat, gazete ve radyo vasıtasıyla harbin gidişatını takip etmekte, ayrıca Rusya'nın başarısına ilişkin bir arzu ve beklenti içindedir. Yukarıdaki dizeleri savaşın durumu ve gidişatıyla ilgili olarak anımsamıştır. Nâzım Hikmet'in *Taranta Bambu'ya Mektuplar*'ındaki yedinci mektuptan alınan bu dizelerin devamında sekizinci mektuptan da bir pasajı, İtalya'nın ve Mussolini'nin durumuna ilişkin olarak anımsamıştır. Murat'ın bu anımsamaları görüldüğü üzere Nâzım Hikmet'in teşhisleriyle yine politik bir düzleme taşınmış, bu sayede sömürü düzeninin yarattığı çelişki, yıkım ve trajediye dikkat çekilmiştir.

Murat; hayali diyaloglar, metin göndermeleri gibi dolaylı ilişkinin dışında mektup vasıtasıyla Nâzım Hikmet'le doğrudan iletişim de kurar. Mektuplarda hapisane hayatı, sorunları, dünyanın ve memleketin gidişatı, sanat ve edebiyat meseleleri vs. gibi konuların konuşulduğu görülür. Sevgilisiyle plan yapıp kocasını zehirlemek suçundan idama mahkûm edilen Hanım Kuzu'yu asılmaktan kurtarma çabası da bunlardan biridir. Murat'ın, Hanım'ı ve aynı hapisanede olan sevgilisi için temyiz dilekçeleri yazarken Nâzım Hikmet'e de mektubunda bu meseleden bahsettiği görülür. Murat ilgili mektubunda Hanım'ın idam davasında dilekçesinin reddedildiğini, Meclis'te arkadaşlardan bu kadar pis bir davayı nasıl savunmalarını isteyeceğini düşündüğünü, iki çocuklu bir kadının hangi sebeple olursa olsun kocasını zehirlemesi affedilir bir şey olmadığını söyler (s. 77). Bu ayrıntıya, Hanım Kuzu davasında fikir ve yardım istediği Nâzım'ın Kemal Tahir'e yazdığı mektuplarda da tesadüf edilir. Mektuplarda Hanım Kuzu'dan “bilmeyerek kocasını zehirleyen, korkuyorum diye toprağa bakın kadın” olarak bahseden Nâzım'ın ona acıdığı ve yardım sözü verdiği görülür (1996, s. 136). Nâzım, 29.07.1942 tarihli mektubunda ise temyiz savcısının idam davasını üç gerekçeyle bozma istediğinde bulunduğunu söyler; Tahir'den bunu kadına müjdelemesini ister (1996, s. 144). *Karılar Koşuşu* romanında Murat'ın en çok kafa yorduğu ve anlatının odağında yer alan bu mesele hakkında daha sonraki mektuplarda herhangi bir bilgi verilmez. Kadın, romanda da geçtiği üzere idam edilmekten kurtulamamıştır.

Murat için Nâzım'ın şiiri, komünizm ve onun bayraktarlığını yapan Sovyet Rusya'nın başarılarına yönelik kehanet boyutunda öngörüler de içerir. Murat'ın bu yoğunlaşmaları, genellikle odasına düşünmek için çıkıp Nâzım'ın resmine baktığında gerçekleşir:

“Yakında aslanım... Bir şiirin daha hakikat olacak. Unter der Linden'de nöbet beklenecek...” (s. 137)

Bu dizenin alındığı “1923 Almanya İnkılabını Beklerken” şiirinde Nâzım Hikmet, kaçınılmaz olan devrimin düşünüy kurmuştur. II. Dünya Savaşı'nda Rusya'nın zaferi, bu öngörünün gerçekleşmesine yönelik merhalelerden biri olarak Murat'ta heyecan ve sevinç yaratır. Sosyalist devrim düşü; hapis hayatı, mağduriyet psikolojisi, günlük meselelerin yarattığı gerginlik ve ümitsizlik duygusu karşısında Murat için yegane ümit ve ferahlama kapısıdır.

Tarihin ve olayların seyri, güncel meseleler gibi insan ve toplum davranışlarını anlamak noktasında Nâzım Hikmet ve metinleri Murat için rehber özelliği taşır. Süleyman Çelebi'nin *Mevlit*'inin hapisanede okutulması esnasında gözlemlendiği bir davranış, Nâzım'ın bir şiirindeki karakter ve davranışını hatırlatır:

“Ara yere salavatlar serpiştirdiği ve secde icap ettirdiğinden, topluluk ruhunu Süleyman Çelebi’nin değme sosyologlardan ve psikologlardan iyi kavradığı belliydi. Arada sırada içlerini çekenler oluyor, bunlar İstanbul’ya, Benerci Kendini Niçin Öldürdü? kitabındaki bir sözü, “Kocakarı bir uçurum gibi içini çekti,” sözünü hatırlatıyordu.” (s. 151)

Burada modernist Nâzım Hikmet şiiri ile *Mevlit* gibi dinî içerikli bir edebiyat metnini bir arada düşünmeyi mümkün kılan şey, edebî metnin okuyucu üzerinde uyandırdığı histir. Zira “şairi, bir mısraın halk üzerindeki etkisini hesap eden kişi olarak tanımla[yan]” Mayakovski’nin (Taşdelen, 2007, s.46) etkisinde kalan Nâzım’ın sanattan beklentisi de tam olarak budur. Ayrıca Süleyman Çelebi ve metniyle kurulan bu metinsel ilişki, Nâzım’ın Yunus, Şeyh Bedreddin gibi tarihi figürlere başvurma biçim ve tarzını da anımsatır. Nâzım, Mevlana’yı da katabileceğimiz bu kaynakları, ya varlık felsefelerine reddiye yazmak yahut onların sosyalizmle örtüşen bir yönüne vurgu yapmak maksadıyla başvurur (Gariper; Küçükcoşkun, 2008; Çetin, 2021).

Çullunun Hacı, Tözey’in okuttuğu mevlit sonrası Murat’tan kendisi için dilekçe yazmasını ister. Bu kişi babadan kalma serveti sefahate harcadıktan sonra kadın satıcılığına başlayan, bu işle uğraşırken de birçok insan öldürmüş bir katildir. Murat onun davranışını, Nâzım’dan alıntılıdığı dizelerle anlamlandırır:

“İşte bu herifin silahıyla üç kişi ölmüştü. Üç kişi... Bir genel sayımda, mesela kendisinden ve İsmet Paşa’dan farksız birer rakam...

Dünya limanlarında bugün

ölmek kolay Yusuf,

Yaşamak zor.” (s. 157)⁷

Burada metinler arası ilişki, insan hayatının değersizliği ile ölümün kolay, yaşamın güç olduğu fikri üzerinde temellenir. Kendisinden dilekçe yazmasını isteyen Çullunun Hacı’nın öldürdüğü üç kişinin bir istatistikten ibaret hatta İsmet Paşa’dan farksız konumları, buna bir göndermedir. Bu fikrî bağlam, Nâzım’ın anlık bir cesaret olarak ideal uğruna ölümün kolaylığına karşın bir ideali temsil etmek yahut o ideali gerçekleştirmenin zorluğuna ilişkin çıkarımıyla desteklenmiştir.

Murat’ın romanda çözmeye çalıştığı meselelerden biri de Abuzer’in askere alınması üzerine kimsesiz kalan çocuklarına koruyucu bir aile bulmaktır. Murat, bunun için varlıklı mahkûmlardan yardım talep ederse de kimsenin çocukları almak istememesi üzerine, Topal Sefer’le aralarında fikrî bir münakaşa yaşanır. Murat, Sefer’in toplumsal dayanışma ve şuurunun noksanlığından şikâyetine, Nâzım’ın bu konudaki ümitvar yaklaşımıyla cevap verir:

“Bilmem ki beyim... Biz görmeyiz... Ummam...(...) ”

-Orası belli olmaz. Şu Nâzım Bey yok mu? Bir kitaba ne yazdı biliyor musun? ‘Derya dediğin uyur uyur uyanır’ yazdı. Belli olmaz.” (s. 320)

Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı’nın altıncı kısmında (2024, s. 490) geçen bu dizede Nâzım’ın Şeyh Bedrettin’in ağzından toplumsal bilinç ve güce yaptığı vurgu, Murat’ın halka bakışına örnek teşkil etmiştir. Murat, Nâzım’dan aldığı bu iyimser ve aksiyoner ruhu davranışlarıyla da ortaya koymuş, idamın eşiğinde olan Hanım Kuzu için bile onu idamdan kurtarmak için son ana kadar gayret sarf etmiştir.

Nâzım’ın İstanbullu Murat’la hapisane arkadaşlığı da onun fikir ve davranışlarının anımsanması ve örnek alınmasında önemli bir rol oynamıştır. Kemal Tahir ile Nâzım Hikmet, Donanma Davası olarak bilinen davadan aldıkları ceza sonrası Çankırı Cezaevinde bir süre aynı koşuşta yatmışlardır. Nâzım’ın

⁷ İtalik yapılarak alıntı olduğu vurgulanan bu dizelere dipnot düşülerek Nâzım Hikmet’in *Yatar Bursa Kalesi*’nde kitabından bir şiir açıklaması yapılmıştır. Taslak boyutunda kalmış romandaki alıntılar, yazar tarafından son şekli verilirken de bu yöntem kullanılır mıydı bilinmez ama romandaki her alıntı için dipnot kullanılmamıştır. Bazen Nâzım’a ve eserine atf yapılarak alıntı yapılmış, bazen alıntı dipnotla vurgulanmış, bazen de şaire herhangi bir gönderme yapılmadan alıntı tırnak içinde yahut italik olarak verilmiştir.

Bursa Cezaevine naklinden sonra ilişkileri mektup üzerinden yürümüştür. *Karılar Koğuşu* romanında bu geçici koğuş arkadaşlığının hatıralarından da söz edilmiştir:

“Nâzım, Çankırı Cezaevi’nde portresini yaparken, Murat daima Piraye’yi düşünmüştü.” (s. 330)

Tahir, Nâzım Hikmet’in kendisine gönderdiği mektupları yayınlarken romanda geçen bu tabloya da yer vermiştir (Nâzım Hikmet, 1996, s. 56).

Karılar Koğuşu romanında Murat’ın Nâzım’ın şahsına ve eserlerine olan ilgisi, çevresinin de ilgi ve dikkatini çeker. Murat, Kel Hasan Efendi ile fabrikada çalışan kızının hastalığıyla alakalı konuşurken Hasan Efendi, kızının Murat hakkındaki bir gözleminden bahseder:

“Buraya bana bakmaya gelmişti de ısınmak için yanına göndermişler. Akşam eve gittim. Baba, Murat amcam bir kitap okuyordu, dedi. ‘Ne kitabı?’ dedim. Bir kitap, makamla okuyordu. Çocuklarımız işten eve sapsarı iskelet gelir. Bizim soframıza yılda bir kere et gelir, diye okuyordu, dedi.(...)Ben o kitabı doğru buldum,’ dedi.” (s. 341)

“Nikbinlik” şiirinde “Güzel günler göreceğiz çocuklar, /güneşli günler” (2024, s. 206) dizeleri ile iyimserlik vurgusu yapan Nâzım, emekçi sınıfın hâldeki sömürüsüne de yer vermiştir. Nâzım’ın çocukların işten sapsarı geldiği, evlerine yılda bir kere et girdiğine ilişkin tespitleri tam da Nadire’nin fabrikadaki kötü çalışma koşulları nedeniyle yaşadığı mağduriyetin bir benzerini tarif etmektedir. Bu ifadeleri Murat, Nâzım Hikmet şiiri okurken duyan Nadire bir aydınlanma yaşayıp Murat ve üstadı Nâzım’a büyük bir hayranlık duymuştur. Babası durumu Murat’a aktardığında ise Murat’ın Nadire’yi “Nikbinlik” şiirindeki ümitvar gençlik içerisinde hayal ettiği ve Topal Sefer’in mutlu bir gelecek olsa dahi onu görmeye ömrünün yetmeyeceği şeklindeki sorunlu ümitvarlık duygusundan da tenzih ettiğini görürüz. Bu tip ve davranış; tam da Murat’ın Nâzım’dan aldığı ideal gençlik/ toplum ve düşünce ülküsüne karşılık gelir. Zira dava adamlığı ve hapis, “nikbin” olmayı zorunlu kılar. Nitekim Nâzım, hapiste mektup ve şiir vasıtasıyla kurduğu iletişim ağında okuyucusuna ve yol arkadaşlarına sürekli ümit aşılamıştır.

Murat, idamdan kurtarmaya muvaffak olamadığı Hanım Kuzu’nun asıldığı gece de yine yaşadığı hayal kırıklığı ve vaziyeti Nâzım’ın dizeleri ile tarif eder:

“Murat da camların ötesinde soğuk maviliği, ömründe ilk defa görmüş gibi hayretle seyretti.(...) Gülümsedi. “Sen uşak murabbı/ Sen uşak mik’abı. / Satılmış uşakların uşşığı sen” (s. 349).

“Yeni akımın bayraktarı Nâzım Hikmet’i ve onun serbest nazım denen şiir biçimini ilk selâmlayanlardan olan Hâşim” (Sülker, 1968, s. 11), sonradan Nâzım’a ve toplumcu gerçekçi şiire cephe alır. Nâzım, Hâşim’in bu tavrına alaycı bir karşılık olarak “Cevap 2” şiirini yazar. Yukarıda Murat’ın anımsadığı dizeler, bu şiirden alınmıştır. Şiirin, *Karılar Koğuşu* romanıyla metinsel ilişkisi ise gece/ karanlık tablosu üzerinden kurulmuştur. Hâşim estetiğinin en önemli unsurlarından olan melankolik ve renkli akşam/gece tablolarının bir örneğine bakarken (soğuk mavilik) Murat’ın aklına Nâzım’ın Hâşim’e verdiği alaycı yanıt gelmiştir. Murat, aynı zamanda kendi başarısızlığı demek olan Hanım’ın idamı karşısında mitolojik kahraman Aias’ın trajik ölümüne gösterdiği alaycı gülümseme (Aias gülüşü) benzeri zoraki bir gülümseme davranışı göstermektedir.

2. Murat’ın Nâzım Hikmet Etkisinde Şekillenen İdeal Marksist Kimliği ve Estetik Anlayışı

2. 1. Murat’ın İdeolojik Kimliği ve Davranış Repertuarı

Murat’ın ideolojik kimliği ve dünya görüşünü; Nâzım Hikmet’e olan yakınlığı, sosyalizme yaptığı göndermeler, Rusya ve Bolşevizm yanlısı tavırları, mahpusluğunun gerekçesine ilişkin beyanları ile odasındaki kızıl süvari kadın resmi gibi birçok ayrıntıdan anlamak mümkündür:

“Nâzım Hikmet’in portresi ile göz göze gelmeye cesareti yoktu. Halbuki bunun altındaki kızıl süvari resmine dalmıştı. Tütüne doyunca fotoğraftaki kadına yaklaştı. Adeta yüksek sesle, “Artık hayvanı sürünüz!” dedi “Haydi!” (s. 352)

Renk sembolizmi, siyaset ve ideoloji sahasında genellikle görsel ve sözel yöntemlerle başvurulmuş önemli bir bilişsel ayrıntıdır. Bir fikre ait değer ve düsturları temsil eden renkler, günlük hayattan sanata kadar

her türlü insan davranış ve pratiklerini şekillendirebilmektedir. Süvarinin kızıl rengi, bu doğrultuda ideolojik ve sembolik göndermesi olan bir renk olup Sovyet sosyalist kültüründe devrimi simgeler. Zira “1900’lü yılların başında proleter işçi sınıfının Çarlık hükümetine karşı başlattığı devrimin sembolü kızıl renktir” (Saraç, 2023, s. 63). Kızılın Murat’ın duvarındaki işlevi de bu minvalde olup söz konusu renk, onun fikrî yönelim ve aidiyetini vurgular. Murat’ın kızıl süvariden atı sürmesini istemesi ise devrim için gerekli olan başkaldırı arzusunun dışı vurumudur.

Gardiyanın on yedi yaşındaki kızının aşkını yaş farkı ve haksız mahkûmiyetinden dolayı geri çeviren Murat, ideolojik kimliği ve düşünce yapısından dolayı yaşadığı ötekileştirmeye vurgu yapma gereği duyar. İronik bir dille tarif edilen bu dışlanmışlığın temel vasfı sosyalist fikir ve düşünce yapısıdır:

“1943 senesinin Eylül’ünde bazı memleketlerde bize sevmek bile yasak arkadaş... Bize mahpushaneden başka her şey yasak...Pardon bir de kurşuna dizilmeye hakkımız var.” (s. 186).

Murat’ın “kurşuna dizilme hakkı” gibi çarpıcı bir ironiyle vurguladığı dışlayıcı tavır, hapisteyken de devam eder. Murat diğer mahpuslar ve çevresi tarafından da komünist olarak görülür ve ötekileştirilir. Şefika’nın boşanma davasında kocası, Murat’ı karısını baştan çıkardığı iddiasıyla şikâyet eder. Bunun üzerine savcılık, komünist olduğu gerekçesiyle Murat’ın odasına kapatılması ve koridorlarda serbestçe dolaşmasına izin verilmemesi için hapishane müdürüne talimat gönderir (231). Kurban eti mevzusunda tartıştığı başçavuşun kendisiyle alakalı müdüre ettiği şikâyetinde de Murat’ın ideolojisinin gündeme getirildiği görülür:

“Bu adam devlet düşmanıdır. Ben Kars’ta, Moskof hududunda vazife gördüm. Bu domuzları bilirim.”(s. 236).

Murat’ın tutuklanması ve hüküm giymesinin gerekçesi de komünizm propagandası yapmaktır. İstanbullu Murat, Tözey’in hapishaneye gelip gelmemesi mevzusunda Rıfkı Çavuş’la tartıştıktan ve onu ikna ettikten sonra Müdür, Murat’ın suçsuz yere hapis yattığını söyleyerek hüküm giymesine sebep olan olayı anlatır (s. 242).

Sosyalist dünya görüşüne sahip olan Murat, II. Dünya Harbi’nin olduğu tarihlerde hapidedir. İdeolojik gerekçelerle savaşta Rusya’nın kazanmasını isteyen Murat, onların savaş başarılarından sevinç duymaktadır:

“Bu harp karşısında bitaraf değildi. (...) Duvardaki haritalara baktı. İtalya sallanıyor. Kızıl Ordu Romanya sınırlarını aştı aşacak.” (s. 42)

Murat’ın jandarma çavuşuyla tartışması esnasında onun komünizm hakkındaki karalamalarına karşılık Bolşevikleri övdüğünü görürüz:

“Kars’tan geliyorsunuz. Orada Bolşevik sermayesiyle zengin olmuş tüccar efendilerimizi gördünüz.” (s. 221).

Her koşulda ideolojik tutum ve davranışlar sergileyen Murat, sosyalizmin tipik sloganları ile komünizm propagandası yapmaktan da geri durmaz:

“İstanbullu, içini bu duyguların kapladığı zamanlar,(...) proletaryayı- hani şu zincirlerinden başka kaybedecek şeyi olmayan babayığıt kalabalığı- düşünür, yavaşça sakinleşirdi.” (s. 187).

Murat; sistemin, düzenin ve sömürünün mağduru olarak gördüğü diğer mahkûmlara bıkıp usanmadan yardım eder. Herkesin dilekçesini, mektubunu yazarken hukuki danışmanlık da yapar. Hanım’la Ali’nin aşk cinayetinde suçu yaşı yetmeyen Ali’ye yıkıp Hanım’ı idamdan kurtarmaya çalışır. Hanım’ın temyiz davasına girmesi için Ankara’daki arkadaşından da yardım ister (s. 36). Hiç yalan söylemediği için herkesin güvenini kazanır (s. 47). Tözey’in kestirdiği kurbandan pay almak isteyen jandarma çavuşuna karşı koyar ve etin fakirlere dağıtılmasını sağlar. Şefika kocasından boşanması için dilekçe yazmasını istediğinde, böyle kötü bir şeye vesile olmak istemeyip ona 6 çocuklu ailesine dönmesini tavsiye eder (s. 224).

Bir husumet bağlamında birini ispiyonlamak için Murat’tan dilekçe yazmasını isteyen Hubuş’u, ben içerdikleri çıkartmaya çalışıyorum, dışardakileri içeri aldırmaya yardım etmem diyerek geri çevirir (s.

57). Kadın mahkûmlardan Gevre'nin kocası Abuzer'in askere alınması üzerine sahipsiz kalan çocuklarına bakacağı sözünü verir (s. 311). Murat menfaat için prensipleri ve karakterinden ödün vermeyen bir adamdır. Tözey'in para, elbise, gömlek, yatak, karyola gibi birçok yardım teklifini geri çevirir (s. 109). Murat'ın anti-emperyalist söylemlerini de ideolojik kimliğinin gösterenleri olarak zikredebiliriz. Alman ve İngiliz burjuvazisinin Hindistan'a yönelik sömürgeci yaklaşımlarını tenkit ettiği görülür (s. 36). Ayrıca kapitalist sistemin estetik anlayışını da eleştirmekten geri durmaz:

“Romantikler ve küçük burjuva muharrirleri, belki de hislerinde bu kadar tek taraflı ve oynak oldukları için serserilerle orospuları kitaplarına bir numaralı kahraman almayı pek seviyorlar” (s. 111).

Murat'ın, erdemler noktasındaki şaşmaz dürüstlüğü ve zaaf göstermeyen sarsılmaz konumu, hatta kadınlara karşı istişnası, ideal sosyalist bir tip olarak kurgulandığını gösterir. Murat'ın mahkûmlar nezdindeki yüksek itibarı, ona sosyalist vasıflar da yüklenmek suretiyle okuyucu için idealize edilmiştir.

Murat, Nâzım'a mektuplarında da itiraf ettiği üzere çapkın olmasına rağmen birçok kadının kendisine ilgisine karşılık vermemiştir. Romanda kadın mahkûmlarla erkekler arasında münasebetler yayginken Murat'ın kendini sakınması/ sınırlaması, dikkat çekici ve anlamlıdır. Bunun Murat'ın ferdi istek ve arzularını temsil ettiği değerlerin önüne geçirme endişesinden, mahkûmlar nezdinde hedeflediği örnek kişiliğinden ödün verme ve onu örseleme çekincesinden kaynaklandığı açıktır. Zira Murat'ın sömürüldüğünü iddia ettiği mahkûm sınıfından kendisinin de maddi-manevi faydalanmaya çalışması, tavrıyla tenakuz oluşturabilecek bir durumdur. Buna karşın Murat, Tözey örneğinde olduğu gibi onun hem bedeni hem de parasını geri çevirmek suretiyle temsil ettiği değerleri korumuştur. Murat'ın bu ve benzeri yöntemlerle ön plana çıkarılan, vurgulanan ideolojik kimliği, onu okuyucuya tanıtmaktan öte, erdemlerinden güç alan ideal bir kimlik tasavvuru içindir. Bu kurgu, daha derinde sosyalizmin Murat'ın ideal kimliğinin kaynağı ve erdemlerinin şekillendirici felsefesi olma iddiasını da taşır.

2. 2. Din Eleştirisi

Murat, mahkûmların maruz kaldığı baskı ve sömürüyü bireysel değil, yapısal bir sistem sorunu olarak ele alır. Bu bağlamda eleştirilerini din otoritesine ve jandarma çavuşu gibi devlet görevlilerine yöneltirken hukuk sistemini de devletin baskı aygıtı olarak konumlandırır. Ayrıca kadın mahkûmlar özelinde ataerkil düzeni, sömürünün temel kaynaklarından biri olarak hedefe koyar.

Murat'ın sistematik şekilde eleştirdiği en önemli statüko unsuru dindir. Sosyalizmin dine bakışı, onun din algısının ve karşıtlığının kaynağını teşkil eder. Romanda keskin din karşıtlığı; kurguya yedirilmiş sahte/ çelişkili dinci tipler, bunun dışında kurban vs. gibi dinî rükünlerin açık eleştirisi ve inkârı gibi tutum ve davranışlar üzerinden sergilenir. Bu eleştiriler, komünist ideoloji ve propaganda ile doğrudan ilişkilidir. Zira, Murat'ın mahkûmlar üzerindeki etkisini yakından gözlemlediği din otoritesi, toplumsal egemenlik mücadelesinde sosyalist düşüncenin karşısındaki en güçlü alternatif iktidar biçimidir.

İstanbullu Murat'ın ahiret, cennet-cehennem gibi nas ve rükünlerin inkârına varıncaya değin keskin ve sistematik bir din karşıtlığı söz konusudur (s. 61, 86-87, 90). Ceza ve mükâfat eksenli din anlayışını samimiyetsiz bulan Murat'ın din eleştirisinin gerekçesi olarak en çok çarpık din anlayışını kullandığı görülür. Mesela polis Osman Efendi, fahişelik eden bir kadını iki hovardayı birbirine düşürdü diye sopayla dövüp öldürürken emekliliğinde dindar bir hayat sürmekte, hatta kadını öldürmekle iyi ettiğini düşünmektedir (s. 90). Bunun dışında genelev kadınlarının izinli günlerinde kıra çıktıklarında saygı görüp ağırlandıkları, hatta mevlit okuttukları ve düğünlere davet edildikleri görülür (s. 93). Mesela bir genelev kadını olan Tözey, Gardiyan Ayşe Ana için mevlit okutur (s. 149). Murat, masrafın nerden, ne şekilde karşılandığını hatırlatmak suretiyle bu zihniyetle alay eder (152-3).

Murat'ın kurguda şuurlu olarak eleştirdiği değerlerden birisi de Türkçülüktür. Malatya genelevindeki kadınları her hafta muayene eden hükümet tabibi beyin bir Türk milliyetçisi olması, yaptığı işle ilintili olarak temsil ettiği değerlerin hedefe konmasına gerekçe yapılır (s. 160). Tözey'in kurbanı ile ilgili olarak anlatıcının da tavrı aldığı görülür. Onun eleştirisi Tözey'in işiyle davranışı arasındaki çelişkiden ziyade dinin kurban rükününün yozlaştırılmasıdır (s. 216).

İstanbul Murat, menkıbeleri de mübalağa içerdiği için eleştirisine malzeme yapar. Kesikbaş hikâyesi dolayısıyla Hz. Ali'ye atfedilen olağanüstülükleri örnek gösterir. Murat, çoğunlukla söyledikleri ile yaptıkları tezat teşkil eden çelişkili dindar tipler üzerinden din ve milliyetçiliğe (bu özelde İslam ve Türkçülüktür) saldırırken tutarlı, erdemli tavrıyla bu kimliklerin müspet karşılığı olarak kendisinin (sosyalizmin) ön plana çıkmasını sağlamıştır. Bu, tam da yazar ve metnin öncelediği ideolojik amaç ve hedeflerdir. Bu tavrında da yazarın Murat'ı, üstadı Nâzım'ın yolundan götürdüğü düşünülebilir. Zira Nâzım, şiirinde Mevlana, Yunus gibi tasavvuf büyüklerinin mistik anlayışlarını hedefe koyarken 1929'da bir yazı dizisiyle başladığı gelenekle hesaplaşma sürecinde Hamdullah Suphi, Nihal Atsız gibi Türkçülerle de münakaşaya girişmiştir. Hatta Kemal Tahir'in de Nâzım'dan yana bir tavır ve benzer bir söylemle tartışmaya dahil söz konusudur. Özetle İslam ve Türkçülüğün Nâzım'dan gelen bir tesirle ve esas itibarıyla de alternatif iktidar biçimleri olması dolayısıyla Murat'ın da hedefinde olduğunu söyleyebiliriz.

2. 3. Halk Şiirinden Alıntılar

Karılar Koğuşu romanında Nâzım, Murat'ta ilgi uyandıran halk şiiri hakkındaki görüş ve düşüncelerini mektupları vasıtasıyla aktarmıştır. Aşağıdaki mektup halk şiiri konulu olup Murat'ın bu konudan bahsetmesi, mahkûmların sazlı eğlencesi esnasında söylenen bir mani vesilesiyle olmuştur:

“Gözümün bebeği yar

Elimin emeği yâr

Mihnet ile kazandım

Soframın ekmeği yâr

Sen bir mektubunda, ‘Bizim halk şiirinin bazı tarafları var. Onlara artık yetişmek imkânsız’ demiştin. Zaman zaman, böyle küçük dörder satırda senin sözünü hatırlarım...” (s. 68)

Nâzım'ın Murat tarafından nakledilen halk şiiriyle alakalı bu tespitleri, kurguda türkü formuna yoğun şekilde başvurulmasını açıklar niteliktedir.

Bir fikir yahut duyguyla tenasüp oluşturan halk şiiri pasajları, tıpkı Nâzım dizeleri gibi romanın kurgusunda önemli bir yer teşkil eder. Halk türküleri de bu poetik anlayışın romandaki tezahürlerindendir. Hatta duygu durumlarının ifadesinde daha etkilidirler. Murat, Hanım Kuzu'nun idam cezasının onandığına yönelik haber sonrası temyiz istidadı yazmaya çalıştığı bir atmosferde şu türküyü söyler:

“Yürü güzel yürü yolundan kalma

Her yüze gülenin dostu olur sanma

Ölümden korkup da sen geri durma

Yiğidin alnına yazılan gelir” (s. 44)

Kadın mahkûmlardan Sultan, Gardiyan Ayşe'yi sıtma ve su oyunu oyalarken mahkûm kadınlardan biri jandarma çavuşunu içeri alır. Gardiyan Ayşe'nin sonradan fark ettiği bu olay anlatılırken bir jandarmanın türkü söylediği görülür (s. 65).

Hacı Abdullah, Aduş'u oynatmak için köprüden geçti gelin türküsünü çalar (s. 72). Bunun akabinde kapı önünde erkek mahkûmlar ve arkada kadın koğuşu sakinlerinin olduğu bir fasıl düzenlenir. Bu eğlence esnasında Gardiyan Ali Seydi saz çalıp türkü söyler:

“Yiğidin sevdiği güzel olursa

Salını salını naz ile gelir” (s. 74)

Vahap Çavuş ise gençlik zamanlarındaki hâlini türkü güftesi ile ifade eder:

“Bu da nasıl gâvur köyü/ Beni yârdan ayırdılar’ diye nara vurduğum zaman” (s. 120).

Çullunun Hacı, bir Rum kızıyla alakalı konuşurken “On birinde bir yâr sevdim/ Yeni açmış güle benzer” (s. 146) güftesini kullanır. Tözey’in hapisten çıktıktan sonra kestirdiği kurbanı doğrarken kasap çırağı, o dönem moda olduğu söylenen “Mezarın taşı/ Urfa’ya karşı” (s. 217) türküsünü tutturur. Murat da neşelendiğinde türküyü başvurur. Nâzım’ın bir şiirinden hareketle sosyalist devrime ilişkin hayal ve heyecana kapıldığı bir esnada şu türküyü söyler:

“Yolcu bel eğlemez
Gönlünü el eğlemez
Berlin’e uçan kuşu
Kasırga yel eğlemez” (s. 137)

Karılar Koğuşu romanında halk şiiri, özelde de türkü formu bağlamında dikkat çekici ve tesadüfi olmayan bu yoğunluk, Nâzım Hikmet ve onun halk edebiyatını Kemal Tahir için verimli bir kaynak olarak görmek/ göstermek fikrine isnat eder. Romanda vurgulanan bu ayrıntı Nâzım’ın Tahir’e mektuplarında da yer yer işlenmiştir:

“Sana bir şey söyleyeyim mi, o çerçeve ve duygu sınırı içinde halk şiirini geçmek kabil değildir. Tıpkı kendi çerçevesi içinde halkın el tezgahlarıyla dokuduğu halıları geçmek kabil olmadığı gibi.” (1996, s. 172)

Nâzım Hikmet’in de övüp teşvik ettiği halk şiirine Tahir’in, kurguda daha çok kişilerin duygu durumlarını karşılamak, olayları detaylandırmak, halkın yaratım kudretini vurgulamak ve örneklemek, anlatıya ideolojik telkin amacı güdülen halkın estetik beğenisine hitap edebilecek ayrıntılar yerleştirmek vs. gibi amaç ve öncelikler yüklediği söylenebilir. Bununla birlikte gerek duvardaki Nâzım Hikmet ve kızıl süvari resmi, gerekse de bu bölümde teferruatlı olarak işlenen müziksel düsturlar, disiplinlerin ortadan kalktığı bir metinler arası düzlemi de karşılar. Zira post-modern yazına özgü olmayan, yeniliği sadece yeni algılanmaya ve tanımlanmaya başlamasından kaynaklanan metinlerarasılık, yazınsal metinler kadar “türler ve söylemler arasındaki alışverişleri de göster[ir]” (Aktulum, 1999, s. 11). Müzik ve resim sanatlarına ait malzeme, bu manada *Karılar Koğuşu* romanında tematik ve kurgusal yapıyı tamamlayan iki önemli unsurdur. Buna Nâzım Hikmet’in şiiri dolayısıyla farklı bir edebî türün imkânlarını da dahil edebiliriz. Daha çok roman kişilerinin duygu durumları ve sembolik anlatımlarda başvurulan bu alt metinler, *Karılar Koğuşu* romanının kurgu ve anlam değerlerini çoğaltmıştır. Murat ve anlatıcının fikrine destek mahiyetinde daha çok montaj vasıtasıyla ve alıntının en yaygın amacı olan “yetke işlevi” (Aktulum, 1999, s. 98) ile gerçekleştirilen metin ulamlamalarının yer yer Ahmet Haşim, Halide Edip gibi sanatı ve düşüncesi eleştiri konusu yapılan yazarlarda parodiye dönüştüğü de görülür. Buralarda metinsel bağlam daha kapalıdır.

Sonuç

Nâzım Hikmet’in Kemal Tahir’e yazdığı mektuplar, onun romancılığının anlaşılmasında önemli bir kaynak hüviyetindedir. Nâzım, Kemal Tahir’de gördüğü yüksek yazı potansiyelini değerlendirmek ve dönüştürmek istemiş; onu Türk romanında sosyal realizmin temsil ve tatbiki noktasında, mektup vasıtasıyla yetiştirmeye ve teşvik etmeye çalışmıştır. Bu bağlamda mektuplarında sistematik bir telkin stratejisiyle hareket eden Nâzım, Tahir’e yazı türü, konusu, tekniği hakkında bilgiler vermiş, roman taslaklarını tavsiye ettiği bu üretim şablonuna göre inceleyip eleştirmiş, üretimine kıymet biçmek suretiyle ona öz güven aşlamıştır. Nâzım, hapishaneyi yazıya yoğunlaşma ve insanı tanıma fırsatı olarak göstermek suretiyle Tahir’in mahkûmiyet psikolojisini de yönetmeye çalışmıştır. Fikrî anlamda dışlanmayı vatanseverlik söylemiyle etkisizleştirmeye çalışan Nâzım, Tahir’in yazı motivasyonunu ise Türk halkına karşı aydın sorumluluğu fikriyle arttırmaya çabalamıştır.

Kemal Tahir’in taslak romanlarından biri olan *Karılar Koğuşu*, Tahir’in Nâzım Hikmet’le olan ilişkisi ve fikrî münasebetinin izlerini taşıması, bunun edebî bir kurguya malzeme yapılması noktasında önemli ve dikkat çekici bir yapıttır. Tahir, romanda Nâzım Hikmet’i kendisini temsil eden Murat karakterinin üstat ve yol göstericisi olarak konumlandırmıştır. Nâzım’la doğrudan mektuplaşan Murat, onun

metinleri ve fikirlerinden düşünce ve davranış pratikleri geliştirmek anlamında istifade ederse de bu, esasında Nâzım'ın Tahir'e sanat ve metin boyutundaki etkisini ima ve temsil eder.

Nâzım Hikmet, bir mektubunda Tahir'in ve eşi Piraye'nin kendisine gönderdiği mektuplardan beğendiği kısımları şiirinde kullanacağını söyler: "Senin mektupları yeri gelince benim Manazaralar'da kullanacağım." (1996, s. 177). Başka bir mektubunda Piraye'nin mektuplarından bin satır kadar çıktığını, Tahir'inkilerden de iki üç bin satır kadar malzeme toplayacağını belirtir (1996, s. 198). Aslında Kemal Tahir de bunun bir benzerini *Karılar Koğuşu* romanında gerçekleştirmiş, Nâzım Hikmet'le mektuplaşmalarını ve mektuplarının muhtevasını bir kurgu unsuru olarak kullanmıştır.

Karılar Koğuşu romanında olay, durum, davranışlardan hareketle yapılan çıkarımlar; metinlerarası bir ilişki ağıyla, özellikle de Nâzım Hikmet tefekkürünün örnekleri olan dizelerle desteklenmiş, bir nevi Nâzım'ın yorumları olaylara örnek ve tanık gösterilmiştir. Bunların esas ve öncelikli hedefi okuyucuya mesaj vermek, verilen mesajın gücü ve etkisini arttırmaktır. Bununla birlikte Murat'ın birçoğu adi ve ağır suçlar işlemiş mahkûmlarla iletişimi; onları cezalandırmak suretiyle ıslah etmeye çalışan otoriteden/ sistemden daha yapıcı şekilde suçlarına, görüş ve düşüncelerine, cinsiyetlerine bakmaksızın himayesi, sosyalist ideolojinin toplum ve insan felsefesinin üstün bir örneği olarak gösterilmiştir.

Taslak bir roman olması ve yazar tarafından son şekli verilmemiş bulunması, kurgu ve edebî değerine ilişkin zaafiyetler yaratsa da *Karılar Koğuşu*, Kemal Tahir'in estetik dünyasının anlaşılmasında ve Nâzım Hikmet'in Türk romanına dolaylı katkılarının tespitinde önemli bir metin olarak değerlendirilebilir. Hâl böyleyken *Karılar Koğuşu*, yalnızca Kemal Tahir'in değil, aynı zamanda onu hapisanede mektuplarla eğiten/ yönlendiren dostu ve ustası Nâzım Hikmet'in de edebî mirasının bir parçası sayılabilir.

Kaynakça

- Aktaş, Ş. (1998). Kemal Tahir Demir. *Bilig*, 7, 36-43.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.
- Coşkun, S. (2008). Kemal Tahir'in şairliği ve şiirleri. *İlmi Araştırmalar*, 25, 39-55.
- Çetin, A. B. (2021). Nâzım Hikmet şiirlerinde tarihin yeniden kurulmasında tasavvufi söylemin dönüşümü. *Akademik Hassasiyetler*, 8, 175-196.
- Fedai, Ö. (2010). *Mektuplar da hayata dâhil. Kemal Tahir 100 yaşında*. (ed. E. Eğribel, M.F. Andı). T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 71-75
- Gariper, C.; Küçükcoşkun, Y. (2008). Nâzım Hikmet'in sanat evreninde bilinç parçalanması ve Mevlânâ karmaşası. *Erdem*, 50, 83-110
- Hüküm, M. (2023). *Kemal Tahir'in Notlar'ı üzerine değerlendirmeler*. *Sosyologca*, 25, 71-87.
- Kemal Tahir (2020). *Karılar koğuŖu*. İthaki Yayınları.
- Köksal Dinler, S. (2017). Kemal Tahir'in Notlar'ına yansıyan roman poetikası. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27/ 1, 25-42. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.346386>
- Nâzım Hikmet (1996). *Kemal Tahir'e mapusaneden mektuplar*. Milliyet Yayınları.
- Nâzım Hikmet (2024). *Bütün şiirleri*. YKY.
- Saraç, H. (2023). Sovyetlerden günümüze Rus siyaset dilinde renk sembolizmi. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 18/ 1, 46-69. <https://doi.org/10.17550/akademikincelemeler.1141603>
- Sülker, K. (1968). *Nâzım Hikmet'in polemikleri*. Ant Yayınları.
- Şeker, L. M. ; Demirel, Z. E. B. (2020). Nâzım Hikmet'in edebiyat alanındaki konumuna ve eserlerinin çeviri yoluyla dolaşımına kısıtların olumlu etkileri. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 29, 83-116. <https://doi.org/10.37599/ceviri.811068>
- Taşdelen, V. (2007). Devlet ve birey ikileminde bir aydın olarak Nazım Hikmet'in yeri. *Hece*, 121, 40-51



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Taşlıcalı Yahya Bey'in "Âlem-i Hayret"i

Universe of Wonder of Taşlıcalı Yahya Bey

Fazile EREN KAYA

Dr. Öğr. Üyesi • Hacettepe Üniversitesi • Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
efazile@hacettepe.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0001-5893-8155> • <https://ror.org/04kwvgz42>

Atıf | Citation: Eren Kaya, F. (2026). Taşlıcalı Yahya Bey'in "Âlem-i Hayret"i. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 851-860.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1957734>

<https://izlik.org/JA27GF46BG>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 23.05.2026

Kabul Tarihi: 17.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 23.05.2026

Date Accepted: 17.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Günlük hayatta daha çok şaşırmak anlamında kullanılan hayret kelimesi, tasavvufi istilahta sâlikin kalbine doğan tecelliler sonunda düşünemez hâle gelmesi demektir. Allah'ı bütünüyle idrak etmesi imkansız olan insan zihni için bu durum O'nu anlama çabasının bir sonucudur. Hayret, aynı zamanda Allah'ı anlama ve onda fânî olma çabasında olan insan için önemli bir makamın ismidir. Zengin çağrışımları olan bu terim edebiyatta da kendisine yer bulmuştur. Divan edebiyatında sonunda ilahi aşka ulaşmayı amaçlayan şairlerin hayret vadisinden ya da denizinden geçmeleri gerekmektedir. Gerek mesnevilerde gerekse divanlarda sıkça karşımıza çıkan bahr-i hayret, âlem-i hayret, bezm-i hayret tamlamalarının sebebi de budur. Şairler, ilahi aşk yolunda geçtikleri bu merhaleden eserlerinde bahsederek bir anlamda kendi tecrübelerini paylaşmış olurlar. 16. yüzyılın önemli isimlerinden Yahya Bey'in divanı incelendiğinde hayret kavramının sıkça kullanıldığı görülecektir. Şair, manevi yolculuğunun seyrinde bu makama ulaştığı, makamı gördüğü ve makamdan geçtiği esnada temaşa ettiği hâlleri şiirlerinde tavsif etmiştir. Bu çalışmada asker bir şair olup ömrünün son demlerinde Gülşenî tarikatına intisap ederek tasavvufa yönelen Yahya Bey'in divanında hayret makamının hangi bağlamlarda yer aldığı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, tasavvuf, hayret makamı, ma'ârif, *Yahya Bey Divanı*.

Abstract

The word *hayret* (wonder), which is mostly used in daily life to mean being surprised, refers in Sufi terminology to a stage where the *sâlik* (spiritual traveler) becomes unable to think as a result of the divine manifestations born into their heart. This is because it is impossible for the human mind to fully comprehend Allah. In this sense, *hayret* is the outcome of knowing. For the *insan-ı kamil* striving to attain *fenâfillah*, *hayret* is a significant spiritual station. Naturally, this station has also found its place in literature. In Divan literature, poets who ultimately aim to reach divine love must pass through the valley of *hayret* or ocean of *hayret*. This is the reason behind the frequently encountered compounds in both *masnavis* and *divans*, such as *bahr-i hayret* (ocean of wonder), *âlem-i hayret* (universe of wonder), and *bezm-i hayret* (assembly of wonder). By mentioning this stage they pass through on the path of divine love in their works, poets, in a way, share their own experiences. When the *divan* of Yahya Bey, one of the prominent figures of the 16th century, is examined, it will be seen that the concept of *hayret* is frequently used. The poet described in his poems the stages he observed when he reached this station during his spiritual journey, gazed upon it, and passed through it. This article will focus on the contexts in which the stage of *hayret* takes place in the *divan* of Yahya Bey, a soldier-poet who turned to Sufism by joining the Gulshani order in the final years of his life.

Keywords: Classical Turkish literature, sufism, stage of wonder, knowledge, *Yahya Bey's Divan*.

Giriş

İnsanoğlunun ebedi âlemden kopup dünya sürgününe gelmesi ve ten kafesinde tutsak edilmesi dinî tasavvufi eserlerin temel konularından biridir. Fânî dünyaya gönderilen insan tekrar ebedi olmaya, ait olduğu yere dönmeye çabalar. Bu çaba uzun bir manevi tekâmül sürecini gerektirir. Seyr ü sülûk denen bu süreçte kişi önce nefisini temizlemeye çalışır. Nefis, tasavvufta insanın özü, kendisi, ilahi latife, kötü huyların ve süflî arzuların kaynağı anlamlarına gelir (Uludağ, 2006, s. 526). Mutasavvıflar, nefsi kırılması gereken bir put olarak görürler. Onlara göre nefis kendini beğenir, kendine tapar, kendine hayrandır, bencildir, şımarıktır, kibirlidir. Aynı zamanda zayıftır, cimridir ve cahildir (Uludağ, 2006, s. 528). Bunca olumsuz niteliğe karşın onu ıslah ve terbiye etmek mümkündür. “Nefisini bilen Rabbini bilir” kaidesine uygun olarak Allah'ı tanımanın en önemli aşaması kişinin nefisini yani kendisini bilmesidir. Allah'ı hakkıyla bilmek isteyen sâlik, nefisini riyazet, mücadele, takva, zikir gibi yöntemlerle kötü hasletlerden temizlemeye, iyi sıfatlarla süslemeye çalışır. Bu şekilde manevi makamlarda yükselerek Allah'a ulaşır, ilahi sırlara vakıf olur (Tek, 2008, s. 44).

Seyr ü sülûk kişisel bir deneyimdir. Her insanın farklı yetenekleri farklı eğilimleri olduğu gibi nefsinin de güçlü ve zayıf yönleri birbirinden farklıdır. Bu nedenle yola çıkan sâlik, kendisine tecrübeli bir yol gösterici, mürşit edinir ve onun rehberliğinde kendi yolunda ilerler. Aşılacak engeller, varılan menziller tasavvufi açıdan önemli olduğu kadar edebi açıdan da zengin bir kaynak durumundadır. Özellikle bu manevi yolculuğu sembolik hikâyelerle anlatan eserler sanatsal yönden güçlü olmalarının yanı sıra somut olarak açıklanması ve anlatılması zor manevi hâllerin anlaşılmasını da kolaylaştırmıştır.

Manevi yolculukların konu edildiği pek çok eser olsa da en çok bilinen ve akılda kalıcı olanlardan biri Feridüddin Attar'a ait olan *Mantıku't-Tayr*'dir¹. Eserde insana ait hâllerin kuşlarla somutlaştırılması dikkate değerdir. Kuşlar, insanların yapamadığını yapar ve kendi kanatlarıyla uçarlar. İnsan ruhunun da ancak beden kafesinden kurtulunca uçacağı, kuşlar kadar özgür olacakları düşüncesi okuyucunun bu eseri benimsemesinde etkili olmuştur. Ayrıca kuşlar mevsimlere göre göç eden varlıklar olduğu için eserde kuşların yolculuk etmesi de şaşırtıcı değildir. İnsanların doğada gözlem yoluyla öğrendikleri bu bilginin edebi bir eserde, estetik anlatımla karşılıklarına çıkması da hem eserin dikkat çekiciliğini hem de oldukça girift olan felsefik bir konunun anlaşılabilirliğini artırmıştır. *Mantıku't-Tayr*'in insanın içsel yolculuğu ve ruhsal halleri gibi anlaşılması zor tasavvufi ve felsefik konulara anlaşılır açıklamalar sunması onu bir başvuru eseri yapmaktadır. *Yahya Bey Divanı*'nı okurken sık kullanılan "hayret" kavramıyla ilgili olarak başvuru ilk kaynak da bu nedenle *Mantıku't-Tayr* olmuştur.

"Şaşmak, şaşırmak" anlamına gelen hayret kelimesi, tasavvuf terimi olarak "kalbe gelen bir tecelli sebebiyle sâlikin düşünemez ve muhakeme edemez hâle gelmesi" demektir (Uludağ, 2002, s.162). İnsan-ı kâmil olma yolunda ilerleyen sâlik Allah'ı idrak etmeye çalışır. Ancak onu tam olarak tanımak ve bilmek mümkün değildir. Bu konuda Câmî, "marifetin hakikati hayrettir" der (Uludağ, 2003, s.55). Cüneyd-i Bağdâdî de "düşüncenin ulaşabildiği son nokta hayrettir" diyerek aynı görüşü paylaşır (Yetik, 1998, s. 60). Ancak hayret iki şekilde tezahür eder. Eğer sâlik Allah'ın varlığını ispatlayan delil konusunda hayrete düşerse bu onu zındıklığa götürür. Eğer bu delillerin temasında hayrete düşerse bu da onu sıddık makamına taşır (Uludağ, 2002, s.162). Bu nedenle yanlış yola sapmaması için kalbini hakikate yönlendirecek bir rehber ihtiyaç duyar.

Hayret, *Mantıku't-Tayr*'da bir vadi ismi olarak kullanılmıştır. Bilindiği gibi hikâyede birlik arayışında olan kuşlar Hüdhdüd'ün liderliğinde Simurg'u bulmak üzere uzun ve meşakkatli bir yola çıkarlar. Bu yolda geçmek zorunda oldukları vadiler ve özellikleri, eserin en dikkat çekici bölümlerindendir. Kuşlar sırasıyla talep, aşk, mârifet, istiğna, tevhid, hayret, fakr u fenâ vadilerinden geçerler.

İşin başlangıcında istek vadisi gelir. Ondan sonra ucu bucağı olmayan aşk vadisi gelir.

Üçüncü vadi bilgi vadisi, dördüncü vadi de istiğna vadisidir.

Beşinci vadi, tertemiz tevhit vadisi, altıncı vadi sarp ve korkunç bir vadi olan hayret vadisidir.

Yedinci vadi yokluk, yoksulluk vadisidir. Bundan sonra artık gitmene yol yürümene lüzum yok!

Tanrı seni kendisine çeker. Bu cezbeye düştün mü gidiş, yürüyüş de kaybolur. Katre bile olsan okyanus kesilirsin (Gölpınarlı, 2001, s. 99-100)!

Bu sembolik vadiler, tasavvuf yolunda yürüyen sâlikin aşması gereken nefsanî zorlukları temsil eder. Sâlik, istek vadisinde amacından şaşmamayı, isteğinde sabit kalmayı ve sabretmeyi öğrenir. Aşk vadisinde aşkına ulaşmak için aklını aradan çıkarır ve önüne uçsuz bucaksız marifet vadisi serilir (Çiçekler, 2020, s. 329). Aşk vadisinde aklı bırakan sâlik marifet vadisinde eşyanın özünü müşahade eder, ilahî sırlara ulaşır (Çiçekler, 2020, s. 330). Ardından içerisinde ne dava ne de mana olan istiğna vadisine gelir (Çiçekler, 2020, s. 338). Dünyadaki sebep-sonuç ilişkisinin etkisiz kaldığı bu vadiye sâlik iki dünyadan vazgeçmeyi öğrenir. Bu vazgeçiş onu her şeyin tek bir bütünün parçası olduğunu gösteren tevhid vadisine taşır. Attar bu vadi için "Hak yolunun yolcusu bu makama ulaştınca, makamı ortadan kalkar" der (Çiçekler, 2020, s. 352). Çünkü kendisi de benliğinden sıyrılır ve Hak'la bir olur.

Tevhid makamında birliğin sırrına erdikten sonra sâlikin ulaştığı hayret vadisi fenâfillaha ulaşmadan önce aşması gereken son merhalelerdir. Attar bu vadiyi "sarp ve korkunç" olarak nitelendirmiştir. Aslında tevhide ulaşan kişinin artık Allah'ın varlığında fânî olması beklenirken hayret vadisi bir engel olarak karşısına çıkmaktadır. Sâlik bu vadiye şaşkınlığa düşüp yolunu yitirir:

Fânî misin, bâkî misin; yoksa ikisi de var mı sende? Yoksa ikisi de değil misin? Bu görünen sen misin, değil misin? Deseler,

¹ Attar'dan önce de kuşların yolculuğunu benzer bağlamlarda ele alan eserler yazılmıştır. İbn Sina'nın *Risâletü't-Tayr* adlı eseri bunların en eskilerindendir. Ayrıca eski Yunan ve eski Hint uygarlıklarının geleneklerinde bu tarz hikâyeler olduğu bilinmektedir (Pürcevadi, 1358'den aktaran Yıldırım, 2021, s.45).

Der ki: Ben hiçbir şey bilmem ki. Ne onu bilirim ne bunu.

Âşıkım ama kime âşıkım? Onu da bilmiyorum. Ne müslümanım, ne kâfirim. Peki neyim ben öyleyse?

Aşkta da haberim yok ya. Hem aşkla dolu bir gönlüm var, hem gönlümde bir şeycikler yok, bomboş (Gölpınarlı, 2002, s.148)!

Hayret vadisinden sonra fakr u fenâ vadisine erişen sâlik “küll”e ulaşır. Küll denizinde kendisini kaybeder, yok olur. Yokluktan sıyrılıp ârif olur (Çiçekler, 2020, s. 371).

Attar’ın eserinde kuşların yaptığı bu yolculuğun özellikle hayret vadisi kısmı oldukça ilginçtir. Daha önce beş zorlu vadi aşmış olan sâlikin altıncı vadede yolunu kaybetme tehlikesi yaşaması, Allah’ın varlığını ispat eden delillerle karşılaşınca zındıklık ve sıddıklık arasında kalması onun fenâfillahtan önceki son imtihanıdır. Bu durum, tasavvuftaki “hayret” kavramı ve buna bağlı olarak “hayret makamı” konusunda araştırma yapmaya teşvik etmiştir.

Mantıku’t-Tayr’dan yola çıkarak hayret kavramının divan şiirinde hangi bağlamda ele alındığı araştırıldığında kavramın tasavvufi yönünün oldukça sık kullanıldığı görülmüştür. Bu kavram şiirlerde “vâdi-i hayret, âlem-i hayret, bahr-i hayret, kemâl-i hayret, reh-i hayret, şarab-ı hayret” şeklinde soyutu somutlaştıracak tamlamalar içerisinde karşımıza çıkmaktadır (Kotan ve Erkal 2024, s. 321). Ayrıca kelimenin marifet ve cünun kelimeleriyle birlikte kullanılması da dikkat çekicidir².

Osmanlı Devleti’nin en ihtişamlı döneminde yaşamış, hem asker hem bürokrat olarak devlete hizmet etmiş ve ömrünün sonlarında Gülşeni tarikatına intisap ederek kendisini manevi yönden geliştirmeye adanmış (Kaya, 2013) olan 16. yüzyılın başarılı şairlerinden Yahya Bey’in divanında “hayret” kavramının sıkça kullanıldığı tespit edilmiştir. Şairin, hayret makamına ulaşmaya çabaladığı, hayret makamında bulunduğu ve oradan ayrıldığı durumlarda yaşadığı, gördüğü ve hissettiği hâlleri beyitlerinden izlemek mümkündür. Bu nedenle tespit edilen beyitler bu üç aşamaya göre üç başlıkta ele alınmıştır. Ancak konuyu dağıtmamak ve benzer kullanımları tekrar etmemek adına, aynı yapıdaki tüm beyitler yerine konuyu en belirgin şekilde yansıtan örneklerle yetinilmiştir.

Hayret yolunda

Uzun menziller aşp hayret makamına varmaya çalışan sâlikin bu aşamada karşılaştığı en büyük sorun, bu zamana kadar edindiği bilgileri nasıl kullanacağı meselesidir. Çünkü bu makam bilgiden azade kalmayı gerektirir. Yahya Bey’in bu konuya değindiği ilk beyit, şairin Ebussuud Efendi’ye sunduğu kasidede bulunmaktadır. Kasidenin 20. beytinde,

Ma’ârifün güherin takma gûş-ı nâdâna

Sözüm cevâhirini dinle bahr-i hayrete tal (s. 76)³

“Bilgi cevherini cahil kulağına takma. Söz cevherlerimi dinle, hayret denizine dal.”

Beyitte geçen *ma’ârif* kelimesi *ma’rifetin* çoğulu olup bilmek, tanımak, ikrar etmek anlamlarına gelir. Tasavvufi terim olarak ise “Allah’ı ve O’nun sıfatları, fiilleri, isimleri ve tecellileri hakkında manevi tecrübeyle doğrudan elde edilen bilgi” anlamına gelir (Uludağ, 2003, s. 54). Ancak tüm evrenin yaratıcısı ve sonsuz olan Allah’ı insanın sınırlı aklıyla anlaması ve bilmesi mümkün olmadığı için âlimler Allah’ın zatı hakkında tefekkür etmeyi cehalet olarak görmüşlerdir (Uludağ, 2003, s. 55). Beyti bu bilgiler ekseninde okuduğumuzda şairin okuyucusuna (ve kendisine) bilgi cevherlerini kulağına takmamasını öğütlemesi farklı bir anlam kazanmaktadır. Beyitte bahsedilen bilgi kişinin Allah’ın zatına dair öğrendiğini sandığı bilgidir, ki bu onun cahilliğini artıracaktır. Bu durumda yapılması gereken daha fazla bilgi edinmeye çalışmak değil doğrudan hayret denizine dalmaktır. Zaten doğru bilgi kişiyi hayret makamına taşıyacaktır. Nitekim Bayezid-i Bistami de “Marifetin hakikatine dair olan bilgi de hayrettir.” demiştir (Uludağ, 2003, s. 55).

² Ayrıntılı bilgi için bkz: Erkal, 2014.

³ Çalışmamızda *Yahya Bey Divanı*’nın “Çavuşoğlu, 2023” yayını kullanılmıştır. Metin içerisinde kullanılan beyitlerin yalnızca sayfa numaraları verilmiştir.

Yahya Bey'in bu konuda söylediği bir başka beyit ise şöyledir:

Ma'rifet mîveleri eğdi vücûdum talın
Râ gibi hayret ile bahr-i kemâle taldum (s. 378)

"Marifet/ ilahi bilgi meyveleri vücudumun dalını eğdi. Hayretle râ gibi olgunluk denizine daldım."

Nasıl bir ağacın meyveleri büyüdükçe dalları eğilirse, vücudunu bir ağaç dalına benzeten şairin bedeni de üzerindeki bilgi meyveleri büyüdükçe eğilmiştir. Elif gibi dik ve düz olan boyu bu bilginin ağırlığıyla *ra* harfine benzemiştir. Kazandığı bu marifet onu hayrete ulaştırmış ve olgunluk denizine taşımıştır. Yahya Bey, marifette takılıp kalmamış, kendisini denize yani tevhide bırakmıştır. Beyitte *ra* harfinin hem hayret kelimesinde hem de bahr kelimesinde şairin içinde bulunduğu hâli gösteren başarılı bir harf oyunudur⁴.

Aşağıdaki beyitte yine bilgi ve hayret arasındaki bağlantıya dikkat çekilir ve hayrete eren bir kişinin bilgisinin sınırları verilir:

Bu tokuz dâyireden ötesini bilemezüz
Sonı hayr ola hele bizde aceb hayret var (s. 278, 279)

"Bizde şaşırtıcı bir hayret olduğu için bu dokuz daireden/ felekten ötesini bilmeyiz, sonu hayır olsun."

Şair bilgisinin sınırlarını görülebilen âlemle sınırlı tutmaktadır. Görülebilen en geniş âlem de dokuz felektir. Batlamyus'un dünyayı merkeze alan gök sistemine göre dünyayı dokuz felek çevreler. Bu dokuz felekten sonra Allah'ın ilmi başlar (Pala, 2002, 159). Allah'ın ilmine ulaşmak ya da onu anlamak mümkün olamadığı için insan buradan ileriye gidemez, varacağı yer ancak hayret makamı olur.

Divanda, hayretle aynı kökten gelen ve hem şaşırmış, şaşkın hem de bir şeyi çok beğenen ve ona takdir hissiyle bağlanan anlamındaki "hayran" kelimesinin hayrete düşmüş, hayret makamına ermiş manasında kullanıldığı görülmüştür:

Âşık-ı bî-çâre erbâb-ı mahabbet bâbına
Âkil ü dâna gelür dîvâne vü hayrân gider (s. 287)

"Çaresiz âşık muhabbet ehlinin/ âşıkların kapısına akıllı ve bilgili gelir, delirmiş ve hayrete düşmüş olarak gider."

Hayret makamının kişiler üzerindeki etkisini özetleyen bu beyitte hayret makamında akıl ve bilginin bulunmadığına dikkat çekilir. Bu kapıya gelen kişi başlangıçta o zamana kadar edindiği bilgiye güvenen akıllı ve bilgin biridir. Ancak aşk, aklın sınırlarını aşan ve hakikate açılan önemli bir kapıdır. Bu kapıdan girince bilginin yerini sezgi ve hayranlık alır.

Hayrette

Yahya Bey Divanı'nda şairin hayret makamında temaşa ettiği hususlara dair pek çok beyit bulunmaktadır. Ömrünün sonlarına doğru yazdığı ve divanında 29. sırada yer alan kasidede içerisinde bulunduğu durumu hayret makamına benzetmektedir:

Ömr ise gâyet kasîr ü derd ise tûl u dirâz
Âlem-i hayretde kaldum nâ-murâd u nâ-ümîd

Hâlûme rahm eyleyüp bir mürşid-i kâmil benüm
Kıldı rûz-ı mihnetüm ihsân ile nevrûz u 'îd (s. 102)

"Ömür oldukça kısa, dert ise uzun ve fazla. Ben de isteksiz ve ümitsiz olarak bu hayret âleminde kaldım. Bir mürşit benim hâlîme merhamet edip bu sıkıntılı günümü ihsanıyla nevrûza ve bayrama çevirdi."

Gerçek anlamda sıkıntılı günler yaşamakta olan şair bu kasidesiyle en azından oğulları için bir mansıp istemektedir. Sıkıntılı hâlini hayret makamındaki bir sâlikin durumuna benzetir. Hayret makamında kişi nerede olduğunu, ne hâlde olduğunu tarif edemediği bir bilinmezlik içerisinde. Bu bilinmezlikten

⁴ Yahya Bey'in şiirlerindeki harf oyunları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Kaplan, 2023.

onu çıkaracak bir mürşide ihtiyaç duyar. Yahya Bey de beyitlerde tam olarak bu durumu açıklamaktadır. Ömrün kısa dertlerin çok olduğu bir zamanda tam bütün ümitlerini kaybetmiş hiçbir şey bekleyemez hâle gelmişken bir mürşit çıkmış ve onun sıkıntılı gününü bayrama çevirmiştir.

Yahya Bey, klasik bir divan şairi olarak âşıkane gazeller yazmıştır. Sevgiliden bahsettiği aşağıdaki beyitlerde hâlini anlatmak için hayret makamına telmih yapmıştır:

Ol perî-rûyî görüp ‘aklı gider Yahyânun
Gönlüne âteş-i hayret gözüne yaş gelür (s. 309)

“O peri yüzlüyü görünce Yahya’nın aklı gider, gönlüne hayret ateşi, gözüne yaş gelir.”

Beyitte anlatılan durum Allah’ın zatını ve sıfatlarını yarattığı mahlukat vasıtasıyla temaşa eden sâlikin yaşadığı hâle benzemektedir. O sâlik gördüğü bu güzellikler karşısında nasıl hayrete düşüyor, nasıl hayran kalıp aklını kaybediyorsa, sevgiliyi gören şair de öyle aklını kaybetmektedir.

Beyitte hayretin ateşe teşbihi dikkat çekicidir. Ateş, pek çok inanışa göre kutsal sayılan, manevi temizlenme ya da ceza aracı olarak görülen önemli bir unsurdur. Kur’ân’da çoğu zaman cehennemle birlikte ya da cehennemi karşılayacak şekilde korkutucu anlamda kullanılsa da Hz. Musa’nın Tuva vadisinde karşılaştığı ateş, Hz. İbrahim’i yakmayan ateş gibi Allah’ın fiil ve kudretinin sembolü olarak kullanıldığı da görülmektedir (Tanyu, 1991, s.55). Burada hayret ateşinin hem kişinin benliği için yakıcı işlevlere sahip olması hem de onu dünyaya ait kirlilerden temizleyip uhrevi nitelikler kazandırması yönlerinden iki ayrı işlevi vardır. Gönlüne hayret ateşi gelen şairin gözlerinin yaşarması, zıtlıkların bir arada olması tam da bu makama yaraşır bir durumdur. Çünkü hayret makamı zıtlıkların bir arada bulunduğu anlaşılması ve aşılması zor bir makamdır.

Âdemün aklı gider âlem-i hayretde kalur
Her kaçan togrulup ol serv-i ser-efrâz gelür (s. 310)

“Ne zaman servi boylu sevgili ayağa kalkıp gelse, insanın aklı gider, hayret âleminde kalır.”

Beyitte bir önceki beyitle benzer bir kullanım vardır. Sevgilinin geldiğini gören âşık aklını kaybeder, hayret âleminde kalır, hayran kalır. Sevgili gelirken aklın gitmesi tezadı ve aklını geride bırakan âşığın hayret âleminde kalması durumu hayret makamının belirgin özelliklerindendir.

Kelime oyunlarını seven ve şiirlerinde başarıyla kullanan Yahya Bey için hayret makamının içerisinde barındırdığı zıtlıklar ona zengin bir malzeme sağlamıştır. Aşağıdaki beyitte hayret makamını bir vadiye benzetmektedir:

Vâdî-i hayretde ey Leylî-sıfat her rûz u şeb
Hâlet-i ışk ile Mecnûn olmayan âkil degül (s. 364)

“Ey Leyla sıfatlı sevgili! Hayret vadisinde her gündüz ve gece aşk hâliyle Mecnun olmayan akıllı değildir.”

Leyla, tüm sevgililerin sembolik ismidir. Bu yüzden şairin sevgilisine onun ismiyle seslenmesine şaşılmaz. Ancak burada insanın beyti anlamasını güçleştiren kafasını karıştıran bir ifade vardır; hayret vadisinde bulunup âşıklık hâli ile delirmeyene akıllı denemez! Zaten hayret makamına girenlerin akıl ve bilgiyi geride bırakmış olmaları gerekir. O hâlde Yahya Bey, beyitte âkil kelimesi ile bulunduğu makamın hakkını verenleri kastetmektedir. Kişi içinde bulunduğu aşk hâli ile her gün Mecnun olmalı, delirmelidir ki bu makamın gereğini yerine getirmiş olsun ve bu makamı aşp fenâya ulaşsın.

Şairin Leyla ve Mecnun kıssasına yaptığı telmih, zengin çağrışımlarıyla beytin anlamını güçlendirmiştir. Ayrıca deliren kişiyi akıllı olarak nitelendirmesi de başarılı bir tezat örneğidir.

Hayret makamı Attar’ın “Aşkımdan haberim yok ama aşkla dolu bir gönlüm var, hem de içinde aşktan eser yok (Çiçekler, 2020, s. 360).” sözleriyle ifade ettiği bir zıtlıklar âlemdir. Anlaşılmasını ve aşılmasını zorlaştıran temel durum da bundan kaynaklanmaktadır. Yahya Bey Divanı’nda hayretteki bu zıtlıkların bir arada kullanıldığı pek çok beyte rastlanmaktadır.

Meded meded ne aceb aşk olur benüm ışkum
Visâl-i yâr ile dahi kanâ’at idemezin (s. 413)

"Yardım edin, benim aşkım ne garip bir aşktır ki sevgiliye kavuşmakla bile yetinemiyorum."

Makâm-ı hayrete vardum bu derde çârem yok

Karâr u sabr ise olmaz ferâgat idemizin (s. 414)

"Bu derde çârem yok, hayret makamına vardım ama burada karar edemiyorum, sabrım yok, vazgeçemiyorum."

Yukarıda verilen beyitlerden ilkinde şairin şaşkınlığını okumaktayız. Aşk derdi çeken âşık, sonunda sevgiliye kavuşmuştur ama bu vuslat onu mutlu etmemiştir. Vuslatla mutlu ve tatmin olmamak şaşırtıcı bir durumdur çünkü âşıkların yaşama amacı sevgiliye kavuşmaktır. Ancak ardından gelen beyit bize âşğın içerisinde bulunduğu durumu aydınlatmaktadır. Âşık hayret makamındadır. Derdine çare bulamamıştır. Ne burada kalabilir ne de buradan vazgeçebilir. Bu noktada âşğın ya da sâlikin yol göstericiye ihtiyacı vardır. Aşağıdaki beyitlerde hayret makamında şaşırmış olan sâlikin temaşa edeceği güzelliklerden bahsedilmektedir:

Işk ile âlî-cenâb ol tâyir-i kudsî gibi

Encümün revzenlerinden âlem-i bîrûna bak (s. 345)

"Aşk ile yüksek yaratılışlı/şerefli ol, kutsal kuşlar gibi yıldızların pencerelerinden dışarıdaki âleme bak."

Bahr-i hayretde yükin boynundan ırmag istemez

Ayn-ı 'ibretle zemîn altında olan nûna bak (s. 345)

"İbret gözüyle yerin/ yer kürenin altındaki balığa bak, hayret denizinde yükünü boynundan ayırmak istemez."

Yahya Bey, ilk beyitte âşğın, sahip olduğu aşkın gücüyle pencerelere benzettiği yıldızlardan bakarsa dışarıyı izleyebileceğini söylemektedir. Daha önce ilminin dokuz kat gökle sınırlı olduğunu açıklayan şair bu beyitte de yine yıldızları kendisine sınır olarak belirlemiştir. Onlar yalnızca Allah'ı temaşa edeceği pencerelerdir. Beyitte kişinin kuşlar gibi yüksek yaratılışlı olması gerektiğinin söylenmesi de hem göğe ait olmaları açısından hem de *Mantıku't-Tayr*'da Simurg'a ulaşan kuşları hatırlatması bakımından önemlidir.

Hemen ardından gelen ikinci beyitte ise balıkla ilgili bir telmih yapılmıştır. Yukarıda âşğı göklerin ötesine bakmaya teşvik eden şair burada ise yerin altını işaret etmektedir. İbret gözüyle yerin altındaki balığa bakıldığında onun hayret denizinde olduğu hâlde yükünü bırakmadığı görülecektir. Yerin altındaki balıktan kasıt nedir ve bu balık nasıl bir yük taşımaktadır? Beyitte sahihliği konusunda tartışmalar olan "Dünya öküzle balığın üzerindedir." hadisine telmih yapılmıştır (URL1). Dünyanın balığın üzerinde duran bir öküzün boynuzları arasında olduğu bilgisi toplum tarafından bilinen eski bir inançtır. Beyitte işte bu balıktan bahsedilmektedir. Balık hayret denizindedir ve üzerindeki yükü bırakmamıştır. Dolayısıyla hayret makamında yolunu şaşırmış olan âşık/ sâlik sorumluluklarının bilincinde olmalı, dünyaya, içindekilere ve dışındakilere ibret gözüyle bakmalıdır.

Beytin ikinci mısraında kullanılan nûn kelimesini Arap alfabesindeki nûn harfi olarak okumak da mümkündür. Böyle okunduğunda harf, başlangıcında mukataa harfi olarak kullanıldığı Kalem sûresine (68)⁵ telmih yapmaktadır. Sûre kaleme ve onun yazdıklarına yeminle başlamakta ve Hz. Peygamber'in müşriklerin iddia ettiği gibi şair, kahin ya da mecnun olmadığını ifade etmektedir. Hayretin ve hayranlığın delilikle ilişkisi düşünüldüğünde şairin, beyitte hayret makamında olup kendisini ve yolunu kaybetmiş sâlike âyeti hatırlatarak yol gösterdiğini söylemek mümkündür.

⁵ Sûrenin ilk iki ayetinin meâli şöyledir: "Nûn. Kaleme ve (yazanların) onunla yazdıklarına andolsun ki sen -rabbinin lutfu sayesinde- asla deli değilsin (URL2)."

Hayran olup çıkarken

Yahya Bey'in divanında redif kullanımı dikkat çekicidir. Belli başlı kelimeleri redif olarak seçerek yek ahenk gazeller yazmıştır. Bunlardan biri de “abdallar” redifli gazeldir. Gazel dervişlerin manevi makamları aşmalarını, hayretten fenâya geçmelerini ve sonsuzluğa ulaşmalarını konu edinmektedir. Özellikle hayretten bahsedilen beyitte Mevlevilere telmih yapılması ilginçtir:

Mevlevi gibi semâ'a girdiler bi-ihyâr

Hayret ile gird-i bâda döndiler abdâllar (s. 297)

“Abdallar, hayret ile dönen rüzgâr oldular, Mevleviler gibi iradesiz olarak sema dönmeye başladılar.”

Mevlevilikte Mevlevî ayini kıyamet gününü tasvir eder. Ney'in üflenmesi sûr sesi, kudümün vuruşu “kün” emridir. Neyin ve kudümün sesini duyan semazenler, kıyamet günü dirilen ruhlar gibi iradelerini kaybetmiş olarak haşır meydanına gelirler. Hayret makamına giren kişinin de iradesi kaybolur ve başı döner. Bu hâliyle semâ dönmeye hazırlanan bir mevleviye benzemektedir.

Mevlevî ayininde semânın pek çok sembolik anlamı vardır. Semâ içerisindeki dört selâm zât, sıfat, fiil, vahdet gibi tasavvufî anlamlar taşır. Ayrıca birinci selâm insanın Allah'ı ve O'na kulluğunu idrak etmesini, ikinci selâm insanın Allah'ın büyüklüğü ve kudreti karşısında hayranlık duymasını, üçüncü selâm bu hayranlık duygularının aşka dönüşmesini, vuslatı, dördüncü selâm ise mânevî yolculuğunu tamamlayan insanın yaratılıştaki vazifesine yani kulluğa dönüşünü anlatır (Özcan, 2004, s. 466). Beyitte “gird-i bâd” gibi dönen abdallar da Allah'ın birliğini, büyüklüğünü idrak edip benliklerinden sıyrılıp Hak'la bir olurlar.

Geçdiler gün gibi dünyâdan safâ-yı kalb ile

Gitdiler bir bir hemân tolundılar abdâllar (s. 297)

“Abdallar, dünyadan kalp safası/ mutluluğuyla ayrıldılar, bir bir güneş gibi battılar.”

Şair, hayret makamını aşip fenâya ulaşan abdalları batan güneşe benzetmiştir. Güneş gibi etrafı aydınlatıp, ısıtıp ardından dünyadan ayrılırlar. Burada “tolunmak” kelimesinin “dolunay haline gelmek” (URL3) anlamı düşünüldüğünde güneşe benzeyen abdalların kemale erdikleri, dünyadaki görevlerini tamamlayıp kelimenin tam anlamıyla fânî oldukları söylenebilir.

Vardılar cizr-i mecazîden hakikat râhına

Hânekâh-ı lâ-yezâle kondılar abdâllar (s. 297)

“Abdallar, mecaz köprüsünden geçip hakikat yoluna gittiler. Sonsuzluk dergahına yerleştiler.”

Bu beyitte de fenâfillah'a ulaşmaları bir yolculuk metaforuyla açıklanmıştır. Dervişler mecaz/ dünyaya ait köprüden geçip hakikate/ asıl varılacak olan yere ve sonsuzluk evine ulaşmışlardır. Bu durum kuşların yolculuğunu tamamlayıp Simurg'a ulaşmasıyla benzerlik göstermektedir. Derviş geçilmesi gereken tüm aşamaları geçmiş ve vuslata ermiştir.

Sonuç

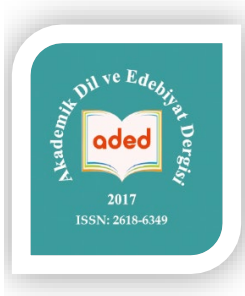
Hayret kelimesini sûfiler marifetin vardığı son nokta olarak tanımlarlar. Bilginin sınırında hayret vardır. Yani sâlik, ulaştığını zannettiği hakikatin sonsuzluğu karşısında kendi aczini görüp hayrete düşer. Yer yön duygusunun kaybolduğu ve bütün zıtlıkların bir arada olduğu bu makam, zengin metafor ve çağrışım dünyasıyla edebi eserlerde sıkça kullanılmıştır. Çalışmada 16. yüzyılın önemli şairlerinden Yahya Bey'in divanında hayret kavramının hangi bağlamlarda kullanıldığı üzerinde durulmuş, şairin hayret makamına varmaya çalıştığı, orada bulunduğu ve o makamı aştığı esnada yaşadığı tecrübeleri aktardığı beyitler tespit edilmiştir.

Beyitlerde hayret makamına ulaşmaya çalışırken kullanılan marifet/ bilgi kavramı üzerinde durulmuştur. Çünkü bilgi o makama gelmek için önemli bir araçken, hayret makamına girebilmek için bilgiden kurtulmak gerekmesi makamın paradoksal yönünü ortaya koymaktadır. Zira hayret makamı tüm zıtlıkları içerisinde barındırmaktadır. Yahya Bey'in deyişiyle "bu makamda akıllı olan aklını kaybedendir". Hayret makamında şaşkınlıkla dönüp duran âşıklar, sonunda fenâfillaha, sonsuz huzur ve sükûna ulaşırlar.

Sonuç olarak Taşlıcalı Yahya Bey, hayret makamını yalnızca teorik bir tasavvufi kavram olarak ele almamış; gerek hâmlerinden mansıp talep ettiği kasidelerinde gerekse âşıkane gazellerinde bu makamı bizzat tecrübe eden ve mürşid rehberliğine ihtiyaç duyan bir sâlik edasıyla tecrübelerini aktarmıştır. Şiirlerinde hayret kavramına yüklediği bu işlev, hem onun mutasavvıf kimliğinin edebi şahsiyeti üzerindeki belirleyici rolünü hem de 16. yüzyıl divan şiirinin insan psikolojisinin en derin ve karmaşık evrelerini anlamlandırma gücünü bir kez daha göstermiştir.

Kaynaklar | References

- Çavuşoğlu, M. (2023). *Taşlıcalı Yahyâ Bey Dîvân*. KTB Yayınları.
- Çiçekler, M. (2020). *Mantıku't-Tayr Kuşların Diliyle*. Kaknüs Yayıncılık.
- Erkal, A. (2014). 'Hayret'ten 'Divâne'liğe Divan Şiiri. *Turkish Studies*, Volume 9/12: 215-234.
- Gölpınarlı, A. (2001). *Mantık al-Tayr*, C. II. MEB Yayınları.
- Güneri, İ. S. (2024). Ferîdüddin Attâr'ın Mantıku't-Tayr'ında Kuş Sembolleri ve Yedi Vadi Metaforunun Tasavvufî Bağlamda Analizi. *Burdur İlahiyat Dergisi*, S. 9: 33-55.
- Kaplan, H. (2023). Yahyâ Bey'in Divan'ında Harf Oyunları ve Sese-Söze-Simgeye Dönüşen Bir Harf Olarak "Dâl". *Türk Dili ve Edebiyatı İncelemeleri Dergisi*, 2: 75-90.
- Kaya, B. A. (2013). Yahyâ Bey, Taşlıcalı, Dukagin-zâde, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/yahya-bey-dukaginzade>
- Kotan, Y. ve A. Erkal (2024). Divan Şiirinde Bir Mekân Unsuru Olarak "Vadi". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 33: 316-344.
- Özcan, N. (2004). Mevlevî âyini. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 29: 464-466
- Pala, İ. (2002). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. L&M Yayınları
- Tanyu, H. (1991). Ateş. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 4: 52-55.
- Tek, A. (2008). Tasavvufî Mertebeler -Hâce Abdullah el-Ensârî el-Herevî Örneği. Emin Yayınları.
- Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. Kabalcı Yayınları.
- Uludağ, S. (2003). Mârifet. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 28: 54-56.
- Uludağ, S. (2006). Nefis. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 32: 526-529.
- Yetik, E. (1998). Hayret. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.17: 60-61.
- Yıldırım, N. (2021). *Kuşlar Hikâyesi*. Pinhan Yayıncılık.
- URL1: <https://sorularlailamiyet.com/dunyanin-okuzle-baligin-ustunde-oldugunu-soyleyen-bir-hadis-var-mi>
- URL2: <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Kalem-suresi/5272/1-7-ayet-tefsiri>
- URL3: <https://sozluk.gov.tr/>



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Klasik Türk Şiirinin Popüler Şehri: Yaşayan Bir Osmanlı Şehri Olarak Edirne

The Popular City of Classical Turkish Poetry: Edirne as a Living Ottoman City

Gülçiçek AKÇAY

Doç. Dr. • Trakya Üniversitesi • Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
gulcicekkorkut@hotmail.com • <https://orcid.org/0000-0002-6404-6273> • <https://ror.org/00xa0xn82>

Atıf | Citation: Akçay, G. (2026). Klasik Türk şiirinin popüler şehri: yaşayan bir Osmanlı şehri olarak Edirne. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 861-881.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955918>
<https://izlik.org/JA28HR52CJ>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 09.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler **Creative Commons CC-BY-NC** lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 09.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the **Creative Commons CC-BY-NC** license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Bu çalışmada klasik Türk şiirinde Edirne'nin nasıl tasvir edildiği incelenmiştir. XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar farklı dönemlerde yazılmış şiirler değerlendirilerek şehrin siyasi kimliği, mimari yapıları, nehirleri, iklimi, mesire kültürü, manevi hayatı, ekonomik yapısı, halkı ve gündelik şehir hayatı ele alınmıştır. İncelenen beyitlerde Edirne'nin çoğu zaman cennetle kıyaslanan tabiatı, nehirleri, bahçeleri ve mesire alanlarıyla idealize edilmiş bir şehir olarak tasvir edildiği görülmektedir. Bununla birlikte şiirlerde yalnız estetik ve hayali unsurlar değil; gündelik hayatı yansıtan gerçekçi ayrıntılar da dikkat çekmektedir. Edirne Sarayı, camiler, köprüler, çarşılar, tekkeler ve mesire alanları etrafında kurulan tasvirler, şehrin Osmanlı şehir kültürü içindeki önemli yerini ortaya koymaktadır. Nehir taşkınları, sert iklim şartları, çamurlu yollar, çarşı hayatı, esnaf çevreleri, eğlence meclisleri ve şehir halkına dair gözlemler ise Edirne'nin yaşayan bir Osmanlı şehri olarak şiire yansıdığını göstermektedir. Ayrıca şehir mahsulleri ve ticari ürünler etrafında kurulan tasvirler, Edirne'nin Osmanlı şehir kültürü içindeki popülerliğini ve ekonomik canlılığını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Edirne'ye dair şiirler yalnız estetik bir şehir imgesi sunmamakta; aynı zamanda Osmanlı şehir hayatına dair önemli sosyal ve kültürel veriler de taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı, Edirne, şehir kültürü, Osmanlı şehri, gündelik hayat, şehir tasviri.

Abstract

This study examines how Edirne is portrayed in classical Turkish poetry. Poems written between the sixteenth and nineteenth centuries were analyzed in terms of the city's political identity, architectural structures, rivers, climate, recreation culture, spiritual life, economic structure, inhabitants, and everyday urban life. The examined couplets generally depict Edirne as an idealized city associated with paradise through its natural beauty, rivers, gardens, and recreational areas. However, the poems include not only aesthetic and imaginary elements but also realistic details reflecting daily life. Descriptions centered around Edirne Palace, mosques, bridges, bazaars, dervish lodges, and recreational spaces reveal the city's important place within Ottoman urban culture. Floods, harsh climate conditions, muddy roads, marketplace life, artisan communities, entertainment gatherings, and observations concerning the inhabitants demonstrate that Edirne was represented as a living Ottoman city in classical Turkish poetry. Furthermore, descriptions built around local products and commercial goods reveal Edirne's popularity and economic vitality within Ottoman urban culture. In this respect, poems about Edirne present not only an aesthetic image of the city but also important social and cultural data concerning Ottoman urban life.

Keywords: Classical Turkish poetry, Edirne, urban culture, Ottoman city, daily life, city depiction.

Giriş

İnsan, sosyal bir varlık olarak tarih boyunca toplu yaşama ihtiyacı duymuş; bu ihtiyaç doğrultusunda zamanla köy, kasaba ve şehirler ortaya çıkmıştır. Bu yerleşim merkezleri yalnızca fizikî yaşam alanları değil, aynı zamanda toplumların kültürünü, yaşayış biçimini ve zihniyet dünyasını yansıtan sosyal yapılarıdır. Turgut Cansever'in de belirttiği üzere şehir; ahlakın, sanatın, düşüncenin ve dinî hayatın geliştiği, insanın varlığını anlamlandırdığı önemli bir medeniyet mekânıdır (2010, s. 19). Bu sebeple şehirler, toplumsal hayatın yanı sıra sanat ve edebiyatın da temel ilham kaynaklarından biri hâline gelmiştir.

Klasik Türk edebiyatında şehirler ve yer adları geniş bir yer tutar. Şairler şehir isimlerini geniş çağrışım alanları oluşturan estetik unsurlar şeklinde kullanmış; bu yolla mekânın tarihi, kültürel ve tabii özelliklerini şiire taşımışlardır. Şehir tasvirlerinde çoğu zaman ortak mazmun ve imge dünyasına dayanan stilize bir anlatım (Dilçin, 2011, s. 249; Karadeniz, 2021, s. 797) görülmekle birlikte; şairlerin gözlem gücüne bağlı olarak şehir hayatına dair gündelik, somut ve gerçekçi ayrıntılar da metinlere girmiştir.

Gelenekte, şehir merkezli türlerin başında şehrengizler ve bilâdiyeler gelir. Şehrengizlerde ele alınan şehirlerin tarihî, coğrafi ve sosyal özellikleri ile şehir halkı ayrıntılı biçimde tasvir edilirken bilâdiyelerde daha çok şehir adlarının tevriyeli kullanımları üzerinden anlam incelikleri kurulmuştur (Kaplan, 2016, ss. 103-104). Bunun yanında şehir methiyeleri, şehir mersiyeleri ve hicivler de bu kapsamda değerlendirilmektedir. Söz konusu eserlerde şehirlerin tabiatı, mimari yapıları, halkı ve sosyal hayatı öne

çıkarılmış; bazı şehirler övgüyle anılırken bazıları ise toplumsal eleştiri ve hiciv konusu olmuştur (Yeniterzi, 2009, s. 331; Batislam, 2009, s. 485; Kutlar, 2011).

Divan şairleri, gelenek gereği doğdukları, yaşadıkları veya bir süre görev gereği bulundukları şehirleri öven şiirler kaleme almışlardır. Bu bağlamda özellikle Osmanlı'ya payitahtlık yapmış olan İstanbul, Edirne ve Bursa gibi şehirler öne çıkmaktadır (Arslan, 2018, s. 48). “Bilâd-ı Selâse” olarak anılan bu üç şehir, Osmanlı siyasi ve kültürel hayatının temel merkezleri arasında yer almış (Selen, 1993, s. 303); sahip oldukları tarihî birikim, mimari zenginlik, tabii güzellik ve sosyal hayat bakımından klasik Türk şiirinde sıkça konu edilmiştir.

Bu çalışmanın odağını oluşturan Edirne, Osmanlı Devleti'nin uzun süre siyasi merkezlerinden biri olmuş; Balkan ve Avrupa seferlerinin stratejik durakları arasında yer almıştır. Şehir; sarayları, anıtsal mimari yapıları, mesire kültürü ve tabii güzellikleriyle çok sayıda şiire konu edilmiştir. Şiirlerdeki bu yoğunluğun yanı sıra Edirne; Abdurrahman Hibri, Ahmed Bâdi Efendi ve Rifat Osman gibi tarihçilerin eserlerinde ayrıntılı biçimde ele alınmış; Evliyâ Çelebi'nin yanı sıra Lady Montagu, Felix Fonton ve Andrey Muravyov gibi yabancı seyahatnamelerde de geniş yer bulmuştur (Karakuş, 2018, s. XXIV). Maddi ve kültürel tarihi bu denli zengin olan bir şehrin, edebî metinlerdeki yansıması da şüphesiz çok katmanlıdır.

Klasik Türk şiirinde şehirler, çoğu zaman ortak mazmun ve imge dünyasına dayanan idealize edilmiş estetik mekânlar şeklinde kurgulanmıştır. Bununla birlikte Edirne üzerine yazılan bazı şiirlerde, şehir hayatına dair gözleme dayalı gerçekçi unsurlar da dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Edirne; siyasi kimliği, mimari yapıları, nehirleri ve iklimi, mesire kültürü ve eğlence hayatı, manevi çevresi, ekonomik yapısı, şehir halkı ve gündelik yaşamıyla birlikte ele alınacaktır.

1. İdari Merkez, Saray ve Teşrifat Düzeni

I. Murad döneminde Osmanlı hâkimiyetine giren Edirne, yaklaşık doksan yıl boyunca devlete başkentlik yapmış; İstanbul'un fethinden sonra da uzun süre ikinci payitaht olma özelliğini korumuştur. Bu sebeple şehir, Osmanlı siyasi ve kültürel hayatının önemli merkezlerinden biri hâline gelmiş ve klasik Türk edebiyatında sıklıkla anılmıştır. Tezkire ve biyografik kaynaklarda Edirne için kullanılan “dârü'n-nasr”, “dârü'l-meymene”, “medîne-i pür-meymene”, “mahmiyye” ve “mahrûsa” gibi ifadeler, şehrin zafer, kudret ve korunmuşluk fikirleriyle ilişkilendirildiğini göstermektedir (Sungurhan, 2017a, ss. 231, 450, 545, 571, 596, 709, 741, 837, 860, 879, 936; Sungurhan, 2017b, ss. 176, 211, 220; İnce, 2018, ss. 4, 34, 48, 63, 102, 108, 120, 135, 167, 180, 190, 223, 247). Bunun yanında “dârü'l-mülk-i Edirne” ve “dârü'd-devle-i Edirne” gibi kullanımlar da şehrin doğrudan devlet merkezi olma niteliğini vurgulamaktadır (İsen, 2017, ss. 95, 133; Genç, 2018, ss. 31, 164, 301).

Söz konusu tarihî ve idari ehemmiyetine bağlı olarak Edirne, klasik Türk şiirinde de Osmanlı Devleti'nin kudretli bir siyasi merkezi olarak konumlandırılır. İstanbul'un fethinden sonra dahi padişahın, devlet erkânının ve saray çevresinin vazgeçilmez ikametgâhlarından biri olmayı sürdüren şehir; manzumelerde çoğu zaman *menzil-i sultân*, *cây-ı pâdişâh* ve *tahtgâh* gibi ifadelerle anılmıştır. Nitekim XVI. yüzyıl şairlerinin divanlarında Edirne, hem cennet bahçeleriyle kıyaslanacak derecede latif hem de bir saltanat şehri oluşuyla ayrıcalıklı bir mekân olarak tasvir edilir:

Ta'n iderse kasr-ı firdevse revâdur Edrine
Menzil-i sultân u cây-ı pâdişâdur Edrine (Zâtî, *Dîvân*, Mur. 8/1)

Bir makâm-ı dil-güşâ gördüm Edirne şehrini
Tahtgâh-ı pâdişâ gördüm Edirne şehrini (Cesârî, *Dîvân*, Mur. 206/1)

Edirne Sarayı da klasik Türk şiirinde Osmanlı kudretinin, saltanat ihtişamının ve padişah adaletinin önemli göstergelerinden biri olarak ele alınmıştır. Özellikle tarihî kaynaklarda, mesnevilerin saray tasvirine ayrılan bölümlerinde ve padişahları öven kasidelerde sarayın görkemi ayrıntılı biçimde tasvir edilmiştir:

Makarr-ı şâh-ı zîşân kasr-ı 'âlî
Bihişt-i 'Adn ola varsa misâli (Nişânî, *Enîsü'l-müsâmirîn*, s. 164)

Ne sarây âsitâne-i devlet
Pür-şükûh u şehâmet ü ‘azamet (Fikrî, *Ebkâr-ı Efkar*, b. 691)

Sahn-ı sarây-ı şâhda cûlar sadâ verir
Zencîr-i adl-i dergeh-i Nûşîrevân gibi (Nâ’îlî, *Dîvân*, K.10/ 17)

Şiirlerde şehrin idari çehresi yalnızca soyut bir ihtişam tasviriyle sınırlı kalmamış, bürokrasi ve teşrifat düzeni gibi somut unsurlarla da kendine yer bulmuştur. XIX. yüzyıl şairi İzzet Molla’nın *Mihnet-Keşân* (Özyıldırım, t.y.) adlı mesnevisinde Edirne; devlet erkânının, vezir saraylarının ve saray teşrifatının merkezlerinden biri olarak ele alınmaktadır. Şairin bir vezir sarayına kabul edilişi anlatılırken Paşakapısı, İstanbul’daki Bâbîâlî ile kıyaslanmakta; kabul merasimleri ve kapı halkının düzeni canlı sahneler hâlinde verilmektedir:

Olup çeşme Paşakapısı ‘ayân
Sitanbul’daki bâbî sandım hemân

Müsellim gelip nerdübân başına
Kapı halkı indi binek taşına (İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3765-3766)

Aynı eserde devlet çevrelerinin şairlere gösterdiği itibar da vurgulanmaktadır. Şair, “taht-ı nazmın sultanı” olarak nitelenmekte ve saray misafiri sıfatıyla ağırlandığı belirtilmektedir:

Dedi taht-ı nazma bu sultândır
Sarây-ı hümayûna mihmândır (İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3772)

Kimi beyitlerde ise Edirne’nin İstanbul karşısındaki siyasi konumu ele alınmaktadır. İstanbul’un mutlak devlet merkezi oluşu kabul edilmekle birlikte Edirne de devlet büyüklerinin önemli karargâhlarından biri olarak değerlendirilir:

Takaddüm eyler ise kıblegâh-ı İstanbul
Karârgâhı kibârın değil mi saff-ı âhir (Kâmî, *Dîvân*, Kıt. 8)

Şiirlerde Edirne; saray hayatı, paşa kapıları, resmî kabul merasimleri ve kapı halkı gibi unsurlarla Osmanlı devlet teşkilatının ve idari mekanizmasının canlı bir yansıması olarak görülmektedir. Şairlerin kaleme aldığı bu tasvirler, şehrin siyasi ve idari kimliğini ortaya koymaktadır.

2. Mimari Yapılar ve Şehir Kimliği

Şiirlerde Edirne; sarayları, camileri, köprüleri ve çarşılarıyla mimari bakımdan zengin bir Osmanlı şehri olarak tasvir edilmektedir. Şehrin fizikî çehresini oluşturan bu anıtsal yapılar, divan şairlerinin manzumelerinde estetik birer imge olmanın ötesinde, Osmanlı şehir kültürünün ve gündelik hayatının yaşandığı somut mekânlar olarak görünür.

Edirne’nin mimari yapıları arasında şiirlerde en geniş biçimde tasvir edilen yapılardan biri Edirne Sarayı’dır. II. Murad döneminde Tunca Nehri çevresinde inşasına başlanan ve sonraki yüzyıllarda genişletilen Edirne Sarayı, Osmanlı’nın önemli saray komplekslerinden biri hâline gelmiştir (Akçıl, 2009, s. 126). Şairler; bahçeleri, köşkleri ve su yapıları Tunca Nehri’yle bütünleşen sarayı, adeta başlı başına bir şehir yahut cennet mekânı olarak tasvir etmişlerdir:

Edrine şehri mi bu yâ gülşen-i me’vâ mıdır
Anda kasr-ı pâdişâhî cennet-i a’lâ mıdır (Nefî, *Dîvân*, K. 6/ 1)

Tunca bir bahr-i revân ol şâh dürr-i şâhvâr
Bir sadef olmuş ana devlet sarây-ı Edrine (Hâtemî, *Dîvânçe*, G. 22/8)

Edirne sarâyı diğer bir cihân
Cihânla eder Tunca kat'-ı miyân

(İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3777)

İzzet Molla, Edirne Sarayı binasını İstanbul'daki saraylarla kıyaslayarak onun mimari ihtişamını ve özgünlüğünü vurgulamaktadır:

Binâsı Sarây-ı Hümâyûn gibi
Biri birine beyt-i merhûn gibi

Ne varsa Sitanbul'dan a'lâsı var
Bu dünyâda bir başka dünyâsı var

(İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3779, 3781)

XVI. yüzyıl şairlerinden Mâşî-zâde Fikrî Çelebi *Ebkâr-ı Efkâr* adlı mesnevisinde (Özyıldırım, 2017) sarayı, tek bir yapıdan ziyade çok sayıda köşk, kasır ve revaktan oluşan geniş bir mimari bütünlük içinde tasvir eder. Bu tasvirler, saray arazisinin parçalı ve yaygın bir yerleşime sahip olduğu yönündeki tarihî verileri doğrular niteliktedir:

Niçe müşkû-yı husrevî niçe tâk
Kâh-ı şâhâne vü keyâne revâk

(Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 692)

Sarayın inşasında kullanılan yapı malzemeleri ve süsleme unsurları da bu eserde ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. *Çinî*, *la'l* ve *gevher* gibi kıymetli süsleme unsurları üzerinden yapıların gösterişli görünümü vurgulanmaktadır:

Kiminün lâciverdi çînîdür
Eylemiş taşını içini pür

Kiminün taş la'l ü gevherdür
Balçığ ana gül-âb ü 'anberdür

(Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 694-695)

Şiirlerde sarayın peyzajı ve çevre düzeni de tasvir edilmektedir. Gül, leylâk, eşcâr ve 'anber kokusu gibi unsurlar üzerinden saray çevresindeki estetik düzen ve Osmanlı bahçe kültürü öne çıkarılmıştır:

Gülbün-i sebz üzre güllerdür
Jâleler anda gevher-i terdür

Gine taraf-ı şimâli hep gülzâr
Dahî bâd-ı şimâli 'anber-bâr

(Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 699-700)

O bağın da Gülhâne Meydânı var
Hezârân gülü var gülistânı var

O eşcâr-ı mülteffetü's-sâklar
Niçe erguvânlar ne leylâklar

(İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3780, 3782)

Saray mimarisinin tamamlayıcı unsurları olan çeşmeler, havuzlar, selsebiller ve hamamlar da bu saltanat ihtişamının mühim göstergeleri arasında sayılmaktadır. Fikrî, sarayın çeşmelerini cana can katan özellikleri sebebiyle Hızır çeşmesine benzetirken İzzet Molla, havuzları ve hamamları cennet tasvirlerini çağrıştıracak şekilde nakleder:

Bir güzel çeşmesârı var a'lâ
Çeşme-i Hızr gibi rûh-efzâ

Kendüsi hûb âbı şerbet-i nâb
Çeşmesârı şeker gibi şâd-âb

(Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 704, 705)

Niçe havz-ı sâf u niçe selsebîl
Mizâcıyla memzûcdur zencebîl

O hammâmlar kim cihân gülşeni
Sezâ bülbül olsa gelip külhanî

(İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3789-3790)

Bununla birlikte bazı beyitlerde sarayın zamanla uğradığı tahribata ve harap olmuş görünümüne değinilmektedir:

Hezârân tâkı felek-iştibâh
Görenler harâb olduğun eyler âh

(İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3783)

Şiirlerde ismi geçen yapılardan biri de XV. yüzyılda inşa edilen Oğlanlı Hamamı'dır. Eski Cami yakınında Hekimbaşı Ahî Çelebi tarafından yaptırılan (Gökbilgin, 1994, s. 439) hamam, şehir hayatının önemli sosyal mekânlarından biri hâline gelmiştir. Beyitlerde bu hamam yalnız temizlenme yeri olarak değil; kış günlerinde sığınan ve tellaklar üzerinden insan manzaralarının sunulduğu bir sosyal yaşam alanı olarak zikredilmektedir:

Oğlanlı'da bir kız gibi dellâke süründük
Çokdur beli germâbe-i ra'nâ-yı Edirne

(Sünbülzâde Vehbî, *Dîvân*, K. 82/6)

Kitâbet etmeden taş suffesinde kış günü hânun

Varup Oğlanlı hammâmında nâtûr olmamız yeğdür (Hevâyî, *Divân*, G. 52/3)

XV. yüzyılda Şah Melek Paşa tarafından yaptırılan ve Tunca Nehri üzerindeki tarihî Gazi Mihal Köprüsü yanında yer alan Şah Melek Camii (Akçıl, 2010, s. 257), Fikrî'nin tasvirlerinde mesire kültürüyle ilişkilendirilen hoş bir dinlenme alanı olarak sunulur:

Şehrden cânibinde Câmi'-i Şâh
İşret-âbâd u hoş nişîmengâh

(Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 339)

II. Murad döneminde 1437-1447 yılları arasında inşa edilen ve günümüzde Üç Şerefeli Cami adıyla bilinen yapı, Osmanlı mimarisinde klasik merkezi planlı camilerin ilk önemli örneklerinden biri kabul edilmektedir (Kızılelma, 2022, ss. 334-335). Fikrî'nin *Ebkâr-ı Efkâr*'ında "Yeni Câmi'" adıyla anılan bu mabet; kubbeleri, mermer sütunları ve kemer düzeniyle ihtişamlı bir eser olarak tasvir edilmektedir:

Kubbeler zer-nigâr u sîm-endûd
La'l-kıymet ruhâm cümle 'amûd

Tâklar birbirisine beste

Nite kim ebruvân-ı peyveste

(Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 613-614)

Şehrin en önemli mimari yapılarının başında Selimiye Camii gelmektedir. XVI. yüzyılda Sultan II. Selim tarafından Mimar Sinân'a yaptırılan cami, Edirne'nin merkezinde, eski saray alanındaki Kavak Meydanı'nda yer almaktadır (Mülayim ve Çobanoğlu, 2009, s. 430). Klasik Türk şiirinde Selimiye yalnız bir ibadet mekânı olarak değil; estetik ihtişamı, sembolik anlamları ve şehir silüetindeki merkezi konumuyla ele alınmıştır:

Câmi'-i Sultân Selîm'i dahi seyr it kim odur
Reşk-i firdevs-i berîn nâzik makâm-ı Edrine

(Nisârî, *Enîsü'l-müsâmirîn*, s. 164)

Selîmiyye ol câmi'-i dil-güşâ
Tamâm eylemiş beldeyi rûşenâ

(İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3813)

İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*'da caminin minarelerini, kubbelerini ve görkemini gökyüzü, mezhepler ve hidayet gibi kavramlarla ilişkilendirerek yapının estetik ve sembolik yönlerini işlemektedir. Bu beyitlerde Selimiye, Osmanlı mimarisinin zirve eserlerinden biri olarak tasvir edilmektedir:

Minârât-ı çârı mezâhib gibi
Tarîk-i hüddâda merâtib gibi

Görülmiş değil zîr-i nüh-kubbede
Arar mislini pîr-i nüh-kubbe de

(İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3828, 3835)

Edirne'nin çarşıları ve ticaret yapıları da şiirlerde önemli bir yer tutmaktadır. XVI. yüzyılda Semiz Ali Paşa tarafından Mimar Sinân'a yaptırılan Ali Paşa Çarşısı (Eyice, 1989, s. 432), manzumelerde büyüklüğü, kubbeleri ve mimari görünümüyle öne çıkan yapılar arasında yer almaktadır:

Bedestân gibiymiş o şehir-i cesîm
Derûnunda var niçe sûk-ı azîm

'Alî-nâm paşa binâ eylemiş
Kıbâbın felek-i'tilâ eylemiş

Olur iki gerdüne geçse revân
Biri olsa gerdüne-i âsmân

(İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3841, 3843, 3844)

Özellikle saray, anıtsal mabetler ve çarşılar etrafında yoğunlaşan bu tasvirler, Edirne'nin Osmanlı devlet nizamı, dinî yaşayışı ve ticari hayatı içindeki seçkin konumunu belgelemektedir. Şairlerin gözlemleriyle şekillenen bu mimari çehre, şehrin somut kimliğini kuran en mühim yapı taşlarını oluşturur.

3. Şehrin Coşkun Nehirleri

Tezkirelerde Edirne'nin tabiatı anlatılırken şehrin bol sulu yapısına özellikle vurgu yapılmaktadır. Nitekim Kınalızâde Hasan Çelebi, şehri "kesret-i enhâr ve vefret-i cûybâr" ifadeleriyle tavsif etmiştir (Sungurhan, 2017b, ss. 206, 395).

Edirne'nin klasik Türk şiirindeki imgesi, Tunca, Meriç ve Arda nehirleriyle ayrılmaz bir bütünlük arz eder. Şiirlerde Edirne, çoğu zaman "altından nehirler akan cennet" tasavvuruyla özdeşleştirilir:

Tunca vü Arda Meriç kevser gibi olmakda mı
Her birisi zînet-i sahn-ı cinân-ı Edrine

(Nisârî, *Enîsü'l-müsâmirîn*, s. 164)

Edrine şehrine cennet dinse vechi var imiş
Mazhar-ı evsâf-ı tecrî tahtehe'l-enhâr imiş

(Hibrî, *Enîsü'l-müsâmirîn*, s. 48)

Bu nehirler, klasik şiirin estetik dünyasında âşığın coşkun gözyaşlarını somutlaştıran birer mübalağa unsuru olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Şairler, kendi içsel dünyalarındaki fırtınaları Edirne'nin sularıya bağdaştırırlar:

Taşurdu Tuncaveş bârân-ı eşküm gönlümün cûyın

'Alâmet ana oldur kim yaşum gâyet bulanıkdur (Kıyâsî, *Mecma'u'n-Nezâ'ir*, G. 1516/ 2)

Küş-t-gîr-i seyl-i çeşmüm Arda ile Tunca'yı

'Aynına almaz ikisin bir dem içinde basar (Hecrî, *Dîvân*, G. 62/6)

Arda dilber gerden-i ağyâra kol ol arada

Niçe bir idem yaşum ben misl-i Tunca vü Meriç (Nazmî, *Dîvân*, G. 1102/2)

Ağyâr kolın ardalı boynuna Meriç'de

Gözüm yaşı Tunca gibi sâfi bulanıkdur (Sürûrî, *Dîvân*, G. 99/2)

Ancak Edirne nehirlerinin şiirdeki işlevi yalnızca bu kalıplaşmış, soyut ve estetik teşbihlerle sınırlı değildir. XVII. yüzyıl müelliflerinden Hibrî, *Enîsü'l-müsâmirîn*'de Edirne'nin Meriç, Tunca ve Arda'dan ayrıntılı biçimde söz etmekte; bu nehirlerin şehrin tabiatını, bahçelerini ve şehir hayatını şekillendirdiğini belirtmektedir (Kazancıgil, 1999, ss. 48–49).

Tunca ve Meriç, kış ve bahar aylarında taşarak şehir hayatını felakete sürükleyen, sosyo-ekonomik düzeni sarsan gerçekçi yüzleriyle de şiire taşınmıştır. Nitekim Edirne'deki nehir taşkınları, bunların sosyal ve

ekonomik hayata tesirleri klasik Türk şiiri araştırmalarında müstakil çalışmalara da konu olmuştur.¹

Hevâyî'nin aşağıda yer alan beyitleri, nehir taşkınlarının sosyal hayattaki yıkıcı etkisini, nehir kenarındaki evlerin boşalmasını ve halkın evsiz kalışını belgesel bir gerçeklikle sunması bakımından dikkat çekicidir:

Mevsim-i nev-bahârda gâhice cûş eder Meriç
Çırnağı olmayan evi yalıda boş eder Meriç

Seyle verir odunların su kor ocaklarına hep
Edrine kavmin ekseri hâne-bedûş eder Meriç (Hevâyî, *Dîvân*, G. 14/1-2)

Nehir taşkınları yalnız ilkbahar ayları ile sınırlı değildir. Kimi beyitlerde Edirne sularının kış mevsimindeki coşkunluğu da zikredilmektedir:

Çün şitâ faslında tuğyân eyler âb-ı Edrine
Ey gönül seyl-âb-ı meyle ol harâb-ı Edrine (Hayâlî, *Dîvân*, G. 39/1)

Hevâyî'nin aşağıdaki beytinde Meriç ile Tunca'nın birleşmesi hüsn-i ta'lîl yoluyla; taşkın zamanlarında coşan Meriç'in Tunca'yı "içmesi" şeklinde açıklanmaktadır:

Gerçi seker yatur gehî yükün aşağı kor velî
Tarılıcak ağız açup Tunca'yı nûş eder Meriç (Hevâyî, *Dîvân*, G. 14/3)

Şiirlerde Edirne'nin nehirleri, şehrin tabiatını ve şiirsel hayal dünyasını şekillendiren temel unsurlar arasında yer almaktadır. Tunca, Meriç ve Arda; kimi zaman cennet tasvirleriyle, kimi zaman aşk ve ayrılık duygularıyla, kimi zaman da taşkınlar ve gündelik hayatın gerçekleriyle birlikte anılmıştır. Böylece nehirler, klasik Türk şiirinde Edirne'nin şehir kimliğini belirleyen en önemli tabii unsurlar hâline gelmiştir.

4. Mesire Kültürü, Eğlence ve Rindâne Yaşam

Edirne'nin sosyal hayatını yansıtan en önemli unsurlardan biri mesire kültürüdür. Özellikle Tunca, Meriç ve Arda kıyılarındaki bahçeler, halka açık gezinti alanları ve seyir yerleri şiirlere sıkça konu olmuştur. Tezkirelerde de Edirne'nin bahçeleri ve mesire alanları cennetle ilişkilendirilmekte; Kınalızâde şehrin bahçelerini "hadâ'ik u riyâz-ı pür-zînet ü bahâ" ve "hadâ'ik u riyâz-ı cennet-makâm" ifadeleriyle anmaktadır (Sungurhan, 2017a, ss. 201, 454). Şiirlerde Tunca çevresi, *Timurtaş*, *Hıdırlık*, *Buçuktepe*, *Köprübaşı* ve *Sırık Meydanı* gibi mekânlar;² tabiat güzellikleri, eğlence meclisleri, musiki ve rindâne yaşayışla birlikte tasvir edilmektedir.

Kâmî, Edirne'nin gül bahçeleriyle çevrili bu dinlenme alanlarını fani dünyanın yegâne cennet köşesi olarak nitelendirir:

Bu bir mesiresi çok dil-nişîn gülşendür
Dürüst cenneti budur yalancı dünyânun (Kâmî, *Dîvân*, K. 20/2)

Tunca çevresi, *Ebkâr-ı Efkar*'da Edirne'nin en hareketli mesire alanlarından biri olarak karşımıza çıkar. Servilerle çevrili nehir kıyısında kuş sesleri, saz nağmeleri ve işret meclisleri iç içe verilmiş; su, musiki ve tabiat unsurları bir bütünlük içinde sunulmuştur:

Zînet itmiş kenârını Tunca
Serv-i bâlâlar ile boyunca

Nağme-i kumrî nâliš-i bülbül
Çerha tolmışdı şûriş ü gulgul

¹ Edirne'deki nehir taşkınlarının klasik Türk şiirindeki yansımaları ve bu konudaki manzumelerin sosyal tarih açısından tahlili hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Gürgendereli (2021).

² Edirne'nin klasik Türk şiirinde adı geçen mesire yerleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Gürgendereli (2022).

Çerha irmişdi nağme-i ney ü çeng
Ana âb-ı revân ider âheng

(Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 338, 340, 342)

Edirne'nin önemli mesire alanlarından bir diğeri de XV. yüzyılda Timurtaş Paşa'nın mülkiyetine geçerek onun adıyla anılmaya başlayan Timurtaş (Demirtaş) mevkiidir. XVI. yüzyılda burada inşa edilen camiyle birlikte bölge, şehrin popüler gezinti alanlarından biri hâline gelmiştir (Özer, 2005, ss. 148, 153). Şiirlerde *Timurtaş*, havuzları, ağaçlardan oluşan gölgelikleri ve ferah ortamıyla öne çıkan bir seyir ve dinlenme yeri olarak tasvir edilmektedir:

Her taraf havz-ı leb-â-leb pür-safâ âyinedir
Nesne görmezdik bu cây-ı dil-güşâyı görmesek

(Atâyî, *Dîvân*, K. 32/3)

Çetre hâcet yok temâşâgâh-ı Timurtaş'da
Var dırahtân-ı bülendânı kamusu sâye-dâr

(‘Örfî, *Dîvân*, K. 44/10)

Hıdırlık da manzumelerde sıkça anılan mesire alanlarından biridir. Edirne'nin batısında, Tunca, Meriç ve Arda vadilerine hâkim bir yükselti üzerinde yer alan Hıdırlık, kökeni antik döneme uzanan önemli bir seyir ve ziyaret yeridir (Keskin ve Sağ, 2022, s. 224). Evliyâ Çelebi'nin aktardığına göre, fetih sonrasında özellikle XV. yüzyılda Yahyâ Bey'in imar faaliyetleriyle düzenlenmiş ve halkın gezinti alanı hâline gelmiştir (Kahraman ve Dağlı, 2006, s. 582). Kaynaklarda Edirne'nin doğusundaki Buçuktepe ile birlikte Hıdırlık'ın şehrin yüksek seyir noktalarından olduğu ve her iki tepede de kasırlar bulunduğu (Ünver, 1989, s. 106) kaydedilmiştir. Tepelerin bu özelliği şiirlere de yansımıştır:

Biri Buçuktepe birisi Hızırılık'dur bülend
İki cânible iki kasr-ı hümayûnlar ki var

(‘Örfî, *Dîvân*, K. 44/8)

Şiirlerde Hıdırlık; gül ve lalelerle süslü yemyeşil bir bahçe, meyve ağaçlarıyla çevrili ferah bir mesire alanı olarak tasvir edilmektedir. Berrak pınarlar, küçük akarsular ve gür yeşillikler, buranın dinlenme ve seyir yeri niteliğini tamamlayan başlıca unsurlar olarak sunulur:

Bâğ-ı ser-sebz cümle pîrâhen
Dâmeni tolu lâle vü gülden

‘Ayn-ı sâfiler akar idi latîf
Çeşme-i âfitâb gibi nazîf

(Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 677, 681)

Olmasaydı Hıdırlık anda ‘ayân
Âb-ı hayvân demek olurdu yalan

(Vücûdî, *Hayâl ü Yâr*, b. 2699)

Sebzezâr isterse gönlün var Hızırılık seyrine

Cân bağışlar mürdeye seyr u safâ-yı Edrine

(Nev’î, *Dîvân*, G. 399/4)

Hıdırlık bazı beyitlerde sevgiliyle buluşma ve tenhalaşma mekânı olarak da görünmektedir:

Dilber yakalamak eğer olursa müyesser
Var yûri Hıdırlık’a ki tenhâ yakacukdur

(Sürûrî, *Dîvân*, G. 99/4)

Şehirdeki köprüler de şiirlerde gezinti, seyir ve buluşma mekânları olarak yer almaktadır. Bülbül Adası'nın doğuya bakan tarafında, Tunca ve Meriç nehirlerinin birleştiği noktada bulunan *Köprübaşı* (Yeni Köprü), Osmanlı döneminde halkın toplandığı ve gezintilerin düzenlendiği canlı bir sosyal alan görünümündedir (Gürgendereli, 2022, s. 107). Aşağıdaki beyitlerde, Edirneli güzellerin köprü başında dolaşmaları ve halkın onları seyretmesi, dönemin gündelik sosyalleşme biçimlerini yansıtan sahneler hâlinde karşımıza çıkmaktadır:

Dü-tâ olmuş kadümle pây-mâl olmuş yaşum görsün

Gelürse Köprübaşı seyrine ağyâr ile cânân

(Nev’î, *Dîvân*, G. 342/2)

Her ikindide ser-i cîsr-i cedîde nâz ile
Seyre varurlar mı yine dilberân-ı Edrine

(Nisârî, *Enîsü'l-müsâmirîn*, s. 164)

Edirne, klasik Türk şiirinde rindâne hayat ve eğlenceyle de ilişkilendirilen şehirlerden biridir. Şehir; işret meclisleri, musiki, sohbet ve zevk u safâ hayatıyla öne çıkan bir merkez olarak tasvir edilmektedir:

Edirne gibi 'iş ü işrete hiç bir mahall olmaz

O yirden gayrı yirde 'ukde-i âlâm-ı hall olmaz

(Hâfız, *Pervâne Beg Mecmuası*, 588/1)

Câygâh-ı zevk u 'âlemdür fezâ-yı Edrine

Cûylar âyîne-i 'âlem-nümâ-yı Edrine

(Nev'î, *Dîvân*, G. 399/1)

Gûşe-i meyhânesin Cem tahtuna virmez bugün

Dürd-keş bir rind-i mey-nûş-ı gedâ-yı Edrine

(Hâtemî, *Dîvânçe*, G. 22/5)

Kimi beyitlerde Edirne'nin eğlence hayatı İstanbul ile karşılaştırılmakta; şehrin zevk ve safâ yönünden İstanbul'dan geri kalmadığı, hatta bazen ona tercih edildiği vurgulanmaktadır:

Keşti-i bâdeyi gel Tunca'ya karşı çekelüm

Ey diyen Edrine'de zevk-i Sitanbul olmaz (Hayâlî, *Dîvân*, G. 17/5)

Şehrini şehr-i Sitanbul üzre tercih eylemem

Lik zevkine müreccahdur safâ-yı Edrine

(Mahtûmî, *Dîvân*, Nz., s. 879)

Klasik Türk şiirinde Edirne; nehir kıyıları, mesire alanları, köprü başları ve meyhaneleriyle sosyal hayatın canlı biçimde yaşandığı bir Osmanlı şehri olarak tasvir edilmektedir. Şiirlerde musiki, sohbet, eğlence ve gezinti kültürü şehir hayatının ayrılmaz parçaları hâlinde ele alınmıştır.

5. Manevi Hayat, İnanç Merkezleri ve Tasavvuf Çevreleri

Tezkirelerde Edirne; ilim, şiir ve tasavvuf ehlinin toplandığı önemli merkezlerden biri şeklinde "mecma'-ı ashâb-ı fazîlet ü kemâl" ve "menba'-ı nâzımân-ı sihr-i helâl" ifadeleriyle anılmaktadır (Sungurhan, 2017a, ss. 272, 276, 573). Şehir; camileri, tekkeleri, derviş çevreleri ve tasavvuf kültürüyle önemli bir manevi merkez görünümündedir. Mevlevî, Gülşenî ve Halvetî çevreleriyle tekkeler de şiirlerde sıkça yer almakta, böylece Edirne'nin dinî ve tasavvufî hayatı şehir tasvirlerinin önemli unsurlarından biri hâline gelmektedir.

Edirne camileri manzumelerde yalnızca mimari şaheserler olarak değil; cemaat hayatı, ibadet rükünleri ve dinî mûsikî icralarıyla birlikte yaşayan mekânlar olarak ele alınmaktadır. Özellikle *Ebkâr-ı Efkâr*'da Yeni Cami (Üç Şerefeli Cami) içindeki cemaatin vecdi, müezzinlerin latif sesleri ve yatsı namazının uhrevî atmosferi canlı sahneler hâlinde tasvir edilmiştir:

Mahfili bir dıraht-i pür-güldür

Her mü'ezzin latîf bûlbûldür

Oluban câmi' içre cem'iyet

Oldı yatsu namâzına niyyet

Kılınup hoş teveccüh ile namâz

Eylediler Hudâ-yı pâke niyâz

(Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 624, 632, 633)

Şehrin manevi hayatında tekkeler, zaviyeler ve derviş çevreleri de önemli bir yer tutmaktadır. XVII. yüzyıl şairi Râmîz Mehmed Efendi, Edirne'deki tekke ve zaviyeleri art arda sıralayarak şehrin tasavvufî ağını ve tarikat çeşitliliğini gözler önüne serer:

Anlamaksa garazun hâlet-i Mevlânâ'yı

Mevlevî-hâneye var dinle ne derse nâyı

Olmak istersen eğer vâsıl-ı bağ-ı ebrâr
Eyle Bostancıbaşı zâviyesin cây-ı karâr (Râmiz, *Dîvân*, Mes. 1/49, 71)

XVIII. yüzyıl şairlerinden Nedîm'in Edirne'deki Gülşenî Tekkesi için yazdığı tarih manzumesinde bu mekân; irfan, zikir ve tasavvuf merkezi olarak tasvir edilmektedir. Beyitlerde zikrin insan ruhunu olgunlaştırdığı ve tekkenin *ehl-i ma'ârifin* toplandığı bir mekân olduğu vurgulanmaktadır:

Zihî kâşâne-i nev-mehbît-ı esrâr-ı rûhânî
Verir sâhib-dilân-ı 'aşka feyz-i kasr-ı 'irfânî

Gıdâ-yı rûh ederler bunda bûy-ı gonca-i zikri
Cenâb-ı Gülşenî'nin andelîbân-ı gülistânı

Recâ-yi feyz ile ben de Nedîmâ intisâb etdim
Görünce mecma'-ı ehl-i ma'ârif çün bu eyvânı (Nedîm, *Dîvân*, K. 40/1, 3, 6)

Mihnet-Keşân'da ise Edirne'nin tasavvuf hayatı, şehrin önemli mutasavvıfları üzerinden anlatılmaktadır. Edirne Mevlevihanesi şeyhi Enîs Receb Dede (Aksoy, 1995, s. 241) ile Gülşenî-Sezâ'iyye kolunun kurucusu Hasan Sezâ'i-i Gülşenî (Konur, 2009, s. 80), şehrin manevi kutupları şeklinde anılmaktadır:

O şehrin felekveş iki kutbu var
Nola rif'ati olsa gerdûn-medâr

Birisi Enîs-i dil-i 'âşıkân
Birisi Sezâyî-i mu'ciz-beyân

Ziyâret edip ibtidâ anları

Sevindim görüp tekyede cânları (İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3795–3797)
Tekkeler şiirlerde yalnız tasavvufi kurumlar olarak değil; sohbet, musiki ve sosyal hayatın canlı mekânları olarak da yer almaktadır. Özellikle Mevlevihane'nin haftalık ziyaretlerle dolup taşan atmosferi öne çıkarılmaktadır:

Varup her hefte ol mâhı temâşâ kılmağa 'İşkî
Tolar 'uşşâk-ı ser-mest ile sahn-ı Mevlevî-hâne (Aşkî, *Dîvân*, G. 416/5)

Önceki bölümde mesire alanlarından biri olarak değinilen Hıdırlık mevkii, aynı zamanda tekke ve derviş çevreleriyle de ilişkilidir. Osmanlı döneminde tekke ve türbelerle gelişen bu alan, özellikle Kalenderî ve Bektaşî çevrelerinin bulunduğu yerlerden biri hâline gelmiştir (Keskin ve Sağ, 2022, ss. 226–228). Fikrî'nin *Ebkâr-ı Efkâr*'ında Hıdırlık'taki tekkeden, kalender dervişlerin ikamet ettiği ulu bir hankâh olarak bahsedilir. Şairin; Hz. Alî'ye gönülden bağlı Ehlibeyt muhiplerinden, *hem-râh* olarak adlandırılan yol kardeşlerinden ve kulakları küpeli Kalenderî dervişlerden bahsetmesi, dönemin tekke yaşamına ve derviş tipine dair somut örnekler sunmaktadır:

Anun üstinde tekyegâh-ı şerîf
Menzil-i hûb hânekâh-ı şerîf

Cümle ahabb-ı hânedân-ı 'Alî
Biri hem-râh adı Yâr-ı 'Alî

Gûşî mengûşlı o kevkebler
Mâh-rû âfitâb-gabgablar (Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 684–686)

Evliyâ Çelebi de Hıdırlık makamındaki eski âsitânedin ve burada bulunan Bektaşî ve Kalenderî büyüklerinin kabirlerinden söz etmektedir (Kahraman ve Dağlı, 2006, s. 583). Ahmed Bâdî Efendi'nin

Riyâz-ı Belde-i Edirne (Adıgüzel ve Gündoğdu, 2014) adlı eserinde, Yahşi Kalender adlı bir evliyanın burada bulunan türbesi zikredilirken Edirneli İlmî Efendi'nin de bu şahsiyeti manzummesine konu ettiğinden bahsedilir:

Hazret-i Yahşi Kalender ey püser
Câygâh etti Hıdırlığı meğer (İlmî, *Riyâz-ı Belde-i Edirne*, s. 215)

Klasik Türk şiirinde Edirne; camileri, tekkeleri, derviş zümreleri ve tasavvuf büyükleriyle güçlü bir manevi hayatın sürdüğü şehir olarak görünmektedir. İbadet hayatı, tarikat meclisleri ve tekke kültürü etrafında şekillenen bu yapı, Edirne'nin dinî ve tasavvufi bakımdan da önemli bir Osmanlı merkezi olarak algılandığını göstermektedir.

6. İklim ve Mevsim Şartları

Tezkirelerde Edirne'nin tabii coğrafyası ve iklimsel hususiyetleri hakkında görüşler de yer almaktadır. Edirne'nin havası “cân-fezâ”, “dil-güşâ”, “hoş-bû vü müşg-bâr”; berrak suları “âb-ı musaffâ” olarak tavsif edilir (Sungurhan, 2017a, ss. 405, 545, 552, 570, 837, 856). Şairler de Edirne'nin bu iklim özelliklerini şiirsel bir malzemeye dönüştürmüşlerdir. Özellikle bahar mevsimi ekseninde anlatılan Edirne, şiirlerde çoğu zaman cennetle mukayese edilen ferah bir şehir görünümü kazanır. Şehrin havası ve tabiatı klasik şiirin estetik sınırları içinde övülüp idealize edilmekte; hatta bazı beyitlerde Edirne'nin atmosferi doğrudan cennetten üstün gösterilmektedir:

Rûh-bahş olmuş hevâ-yı cân-fezâ-yı Edrine
Gülşen-i cennet midür bilmem serâ-yı Edrine (Mahtûmî, *Dîvân*, Nz./s. 879)

Neye meyl eyleyelim cennet-i Firdevse neye
Cennetün âb u havâsı irmez Edrine'ye (İshak, *Dîvân*, G. 246/1)

Bahar mevsimi manzumelerde çoğu zaman tabiatın canlanması ve mesire hayatıyla birlikte ele alınmaktadır. Nev'î, Hıdırlık mesiresini tasvir ederken yemyeşil ipek kumaşlara benzetilen tabiatı ve baharın getirdiği sosyalleşme coşkusu şu şekilde öne çıkarır:

Harîr-i sebzeden geydi yeşiller bâğ u bustân
Hızırlık seyrine çıksun bahâr eyyâmıdır yârân (Nev'î, *Dîvân*, G. 342/1)

Buna mukabil Edirne'nin meşhur sert kışları da klasik Türk şiirinde geniş bir yer tutmaktadır. Arpaemîni-zâde Sâmî, Edirne'yi ve yerel halkını hicvettiği ünlü kasidesinde, şehrin dondurucu iklim şartlarını, buz tutan yollarını ve insanların yürümekte zorlandığı kaygan sokakları çarpıcı tasvirlerle anlatır. Şair, donmuş yollarda fizikî dengenin kaybolduğunu, kayıp düşme korkusuyla insanların ayaklarından ziyade başlarının öne doğru gittiğini ironik bir üslupla aktarır:

Şitâda Edrine şehri garîb hâletde
Ki i'tidâl ile âb ü hevâ bürûdetde

Muhâldür reh-i yah-bestesinde âmed-şud
Ki ser takaddüm ider pâydan refâkatde (Sâmî, *Dîvân*, K. 26/1-2)

Kış mevsimini işlemeye devam eden bazı beyitlerde ise Edirne soğuğunun doğrudan insan bedeni ve fizikî görünüşü üzerindeki yıpratıcı etkileri öne çıkarılmaktadır. Soğuğun, gençlerin saçını sakalını karla kaplayarak ak sakallı pirlere benzettiği ve dondurucu rüzgâr sebebiyle pencere aralığından dışarıya bakmanın bile göz bebeklerini kılıç gibi kestiği ifade edilir:

Cevânı berf ile pîr-i sefid-rîşe döner
Eser kalur mı bu vech ile hüsn-i sûretde

Keser kılıç gibi kış pây-ı merdüm-i çeşmi
Şikâf-ı pencereden taşraya nezâretde (Sâmî, *Dîvân*, K. 26/6, 14)

Tırsî'ye ait aşağıdaki beyitte, sevgilinin kar gibi beyaz güzelliği karşısında rakibin donup kalışı, meşhur Edirne buzuyla ilişkilendirilmektedir. Böylece şehrin sert iklimi ve meşhur Edirne buzu, klasik şiirdeki âşık-rakip çatışmasının unsurlarından biri hâline getirilmektedir:

Kar topı gibi dilberi görseydi it rakib
Edrine buzi gibi tonardı sezâsıdur (Tırsî, *Dîvân*, G. 72/3)

XIX. yüzyılda Edirne'de ikamet eden ve mesleğinin mürekkepçilik olduğu bilinen Hevâyî (Çakır, 1998, s. II), şehrin sert kış şartlarını doğrudan kendi gündelik hayatı ve zanaatı üzerinden, gerçekçi ayrıntılarla sunmaktadır: Şair, aşırı soğuklar sebebiyle dükkânındaki mürekkebin donduğunu, muhafaza edildiği hasır kaplı cam şişelerin birer birer çatlayıp kırıldığını belirterek iklimin ticari ve maddi hayata vurduğu darbeyi kaydeder:

Sovuğunda Edrine'nin kışın işimiz biterse 'aceb midir
Tonicak mürekkebi çatlayup kırılır hasırlı zücâcımız (Hevâyî, *Dîvân*, G. 61/4)

Bilindi kim var imiş tonu şehr-i Edrine'nin de
Hasırlı şişe bu dükkâna pâre pâre gelince (Hevâyî, *Dîvân*, G. 142/3)

Aşağıdaki beyit ise donmuş nehir yataklarını kış mevsiminde toprağın damarlarına teşbih ederek tabiat ile insan anatomisi arasında estetik bir paralellik kurmaktadır:

Olmuş 'urûk-ı hâk-i zemîn ile cûyları
Âmihte-i vücûd ile rûh-ı revân gibi (Nâ'îlî, *Dîvân*, K. 10/2)

Edirne'nin dondurucu kışları ile yakıcı yaz sıcaklarının karşıtlık içinde ele alındığı aşağıdaki beyitte, kışın öldürücü bir zehir gibi tasvir edilen Edirne soğuğuna karşılık, kıştan kalan buz parçaları yaz sıcaklığında şifa veren birer ilaca dönüştüğü anlatılır:

Nûş-dârûdur dem-i germâda her yah-pâresi
Zehr-i kâtildür eğerçi kim şitâ-yı Edrine (Hâtemî, *Dîvânçe*, G. 22/10)

Yaz mevsimi ise şiirlerde genellikle hayatı zorlaştıran bunaltıcı sıcaklar eşliğinde anılır. Tırsî'nin aşağıda yer alan beyti, Edirne yazlarının ne derece hararetli geçtiğini göstermek adına, cami kubbelerini kaplayan kurşunların sıcaktan eridiği mübalağasına başvurarak şehrin fizikî çevre şartlarını resmeder:

Sıcağı gâyet ile keskin olur Edrine'nün
Ba'zı câmi'lerin üstindeki kurşun eridi (Tırsî, *Dîvân*, G. 189/3)

Edirne'nin bol sulu coğrafyası ve nehir taşkınları kadar, bu tabii döngünün bir uzantısı olan meşhur çamuru da klasik kaynaklarda geniş yer bulmuştur. Özellikle kış ve erken bahar aylarında nehirlerin taşmasıyla sokaklarda oluşan yoğun balçık ve çamur katmanı, şairler tarafından ironik bir dille hicvedilmiştir. Âşık Çelebi ve Latîfî, tezkirelerinde Refikî'nin Edirne'nin *âb u gili* hakkında kaleme aldığı hiciv beyitlerine yer vererek bu durumun dönemin edebî muhitlerinde birer latife malzemesine dönüştüğünü kaydederler (Kılıç, 2018, s. 404; Canım, 2018, s. 262):

Îlâhî lutf idüp kurtar bizi bu şehr-i bâtıldan
Kişi anı ne seyr itsün geçilmez âb ile gilden (Refikî, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, s. 404)

Edirne yollarındaki balçığın menzil yolculuklarını ve ulaşımı ne derece güçleştirdiği Hevâyî'nin dizelerine de yansır. Şair; Eflak bölgesinin çetin yollarını, uzun ve zorlu mesafelerini aşmaya alışkın dayanıklı binek ve yük hayvanlarının dahi Edirne yollarındaki çamura saplanıp dayanamadığını belirterek şehirlerarası ulaşımın bu tabii engelini vurgular:

Edrine yolundaki çamura tayanmaz yine
Semt-i Eflâk'un nice eşkin tavarın görmüşüz (Hevâyî, *Dîvân*, G. 63/3)

Sâmî ise yukarıda zikredilen geniş kapsamlı hicviyesinde, Edirne sokaklarındaki çamurla birlikte yoğun kirliliği açıkça eleştirir. Beyitte, sokaktan geçen birinin elbisesine bulaşan sığır pisliği ve sokakları kaplayan yoğun balçık yüzünden temiz kalabilmenin neredeyse imkânsız olduğu aktarılır. Bu tasvir, dönem şehir hayatının hijyen ve temizlik meselelerini şiirsel boyuta taşıması bakımından dikkat çekicidir:

Kabâda hubs-ı bakar dâmeninde levs-i vahal
Güzâr iderse de 'âciz kalur tahâretde (Sâmî, *Dîvân*, K. 26/16)

Klasik Türk şiirinde Edirne'nin iklimi ve şehir şartları, tabiat tasvirlerinin yanı sıra gündelik hayat üzerindeki etkileriyle de işlenmiştir. Bahar ve mesire hayatı şehrin hoş ve idealize edilmiş yönlerini öne çıkarırken sert kışlar, aşırı sıcaklar, taşkınlar ve çamurlu yollar şehir hayatının güçlüklerini yansıtan gerçekçi tasvirlerle zemin hazırlamıştır. Bu beyitlerde Edirne, tabii şartları gündelik hayatı doğrudan etkileyen yaşayan bir şehir görünümündedir.

7. Çarşılar, Esnaf ve Şehir Mahsulleri

Klasik Türk şiirinde Edirne'nin sosyal ve ekonomik hayatına dair dikkat çekici örnekler görülmektedir. Çarşılar, esnaf zümresi, şehirde üretilen çeşitli emtia ve yerel mahsuller şiirlerde önemli bir yer tutmaktadır. Bazı beyitlerde çarşılar ve bedestenler yalnız ticari alışverişin değil; gündelik kamusal hayatın, üretimin ve sosyal hareketliliğin de merkezleri olarak ele alınmaktadır.

Ebkâr-ı Efkâr ve *Mihnet-Keşân*'da Edirne çarşısı; dükkânları, zanaatkârları ve tüccarlarıyla canlı bir şehir mekânı olarak tasvir edilmektedir. Metinlerde attar, sırmacı, nalbant, mücellid, müzehhip ve musavvir gibi çeşitli meslek gruplarından söz edilmesi, şehirde gelişmiş bir esnaf ve zanaat hayatı bulunduğunu göstermektedir:

Eyledüm seyr şehri bâzârı
Niçe dildâr-ı lâle-ruhsârı (Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 651)

İçinde var envâ-ı ehl-i hıref
Bedestân gibi bir değil her taraf (İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3852)

Şiirlerde Edirne çarşısındaki esnaf çevresinin çok dinli ve kozmopolit yapısına da işaret edilmektedir. Söz gelimi sırmacılar arasında *Freng* güzellerinden söz edilmesi ve bedestende Müslüman esnafla gayrimüslim tüccarların birlikte anılması, Edirne çarşısındaki esnaf çevresinin farklı dinî ve kültürel unsurlardan oluştuğunu göstermektedir:

Ekseri sîm-keşlerün hûbı
Sarı saçlı Fireng mahbûbı (Fikrî, *Ebkâr-ı Efkâr*, b. 667)

Kimi müslümân kimi kâfir-beçe
Oturmuşdu bir niçe tâcir-beçe (İzzet Molla, *Mihnet-Keşân*, b. 3854)

Şiirlerde Edirne'nin meşhur mahsulleri arasında, bağcılık kültürünün bir uzantısı olan şarap mühim bir yer tutmaktadır. Edirne şarabı çoğu zaman rindâne hayat, neşe ve mestlikle ilişkilendirilmiştir. Hayâlî Bey'e ait aşağıdaki beyitte, Hz. Yûsuf kıssasına telmih yapılarak şarabın saklandığı küp, Hz. Yûsuf'un atıldığı kuyuya benzetilmektedir:

Kârbân-ı 'işrete lâyıf mıdır Yûsuf-misâl
Çâh-ı humda muntazır olmak şarâb-ı Edrine (Hayâlî, *Dîvân*, G. 39/2)

Edirne şarabının damakta bıraktığı tat, verdiği neşe ve etkisinin kalıcılığı da şairlerin ortak vurguları arasında yer almaktadır:

İltifâtun bir safâ bağışladı Yahyâ'ya kim
Virmeye bir meste ol hâli şarâb-ı Edrine (Yahyâ, *Dîvân*, G. 311/8)

Meşreb-i şûhunda bir sır var ki te'sîr eylese
Zâ'il olmaz haşre dek keyf-i şarâb-ı Edrine (Nefî, *Dîvân*, G. 133/5)

Mest etdi beni bâde-i ser-şâr-ı Edirne
Her 'aşıkı mest etme midir kâr-ı Edrine (Reşid, *Dîvân*, G. 66/1)

Şiirlerde Edirne'nin öne çıkan mahsullerinden biri de güldür. "Yağ gülü" ve "sakız gülü" gibi adlarla anılan Edirne gülü, şehir ekonomisinin önemli ürünleri arasında yer almaktadır (Altuntaş, 2003, s. 7). Aşağıdaki beyitte sakız gülünün kokusu ve değeri öne çıkarılmaktadır:

Sakız güline sarı sakız oldu 'andelîb
Almaz mısun 'akîdeyi miski bahâsına (Kâmî, *Dîvân*, K. 22/6)

Klasik kaynaklarda Edirne güllerinden elde edilen gülsuyunun şöhreti de sıkça vurgulanmaktadır. Tarihçi Hibri, Edirne'de yetiştirilen güllerden imal edilen gülsuyunun misk gibi değerli kabul edildiğini (Kazancıgil, 1999, s. 49) belirtirken Evliyâ Çelebi de Edirne gülsuyunun eşsizliğini "gülsuyu yeryüzünde yoktur" sözleriyle ifade etmektedir (Kahraman ve Dağlı, 2006, s. 606). Şairler de Edirne gülsuyunun kokusunu, letafetini ve şöhretini övmektedirler:

İşidüp vasfın Sitânbul'un çemende goncası
Ağzı suyun akıdur budur gül-âb-ı Edrine (Hayâlî, *Dîvân*, G. 39/3)

Gül ruhun bûyun sabâdan aldı âb-ı Edrine
Ben de bildüm kim olur erzân gül-âbı Edrine (Yahyâ, *Dîvân*, G. 311/1)

Fahriye üslubuyla tanınan Nefî, kendi şiirinin letafetini ve akıcılığını Edirne'nin gülsuyuna teşbih ederek anlatmaktadır:

Yaraşur Nefî bu şi'r-i âbdârı 'âleme
Bergüzâr eylerse mânend-i gül-âb-ı Edrine (Nefî, *Dîvân*, G. 133/6)

Kimi beyitlerde Edirne'ye özgü yiyecekler ve yerel lezzetler de şiire konu edilmiştir. Evliyâ Çelebi'nin "dünyada benzeri yok" diyerek methettiği "misk ve anber kokulu Edirne helvası" (Kahraman ve Dağlı, 2006, s. 606) şairlerin dilinde sevgilinin dudakları ile ilişkilendirilmiştir. Helvanın yanı sıra şehirde üretilen baklava da beyitlerde yer alır:

Dilberlerinin bûse-i şîrîn-leb-i la'li
'Uşşâka virür lezzet-i helvâ-yı Edrine (Vehbî, *Dîvân*, K. 82/3)

Gerçi gayrı tatlılardan bıkmışuz
Lîk Edirne baklavası hoş gelür (Tırsî, *Dîvân*, G. 51/8)

Kaynaklarda Edirne'nin ayvası da şehrin meşhur mahsulleri arasında gösterilmektedir. Evliyâ Çelebi, Edirne'de "ekmek ayvası", "papa ayvası" gibi çeşitli ayvalardan ve bunlardan yapılan "mis kokulu ayva perverdesi"nden söz ederek şehrin bu ürün bakımından zenginliğinden bahseder (Kahraman ve Dağlı, 2006, s. 606). Hibri de şehir halkının fakir olması sebebiyle en yaygın ve makbul hediye olarak bu meşhur ayvaları ikram ettiklerinden bahseder:

Edirne gibi bir şehir-i dilârâ
Bulunmaz gerçi 'âlem içre ammâ

Ahâlisi fakir oldukları için
Hedâyâsı olur elbette ayvâ

(Hibrî, *Enîsü'l-müsâmirîn*, s. 50)

Bahtî mahlasıyla şiirler yazan Sultan I. Ahmed ise Edirne ayvasını İstanbul'un şeftalisiyle karşılaştırmaktadır:

Eğerçi hûb olur gâyetde ayvâsı anun ammâ
Sitânbül'un sulu şeftâlûsî gibi güzel olmaz

(Bahtî, *Dîvân*, G. 9/2)

Edirne'nin nehirleri de ekonomik hayatın ve üretimin önemli bir parçası olarak şiirlere yansımıştır. Meriç Nehri; pirinç tarımı, balıkçılığı ve bereketli çevresiyle anılırken Tunca ve Meriç kıyılarındaki meyve bolluğu da beyitlere konu olmuştur:

Suyı ıssı kumî pirinç balığı tehmtênî

Âfitâb âteş ü tencîre zemîn-şûr u Meriç (Vecdî, *Divân*, Kıt. 9/2)

Mîve-i ter kenâr-ı Tunca Meriç

'Âşîka remz ider ki turma yi iç

(Vücûdî, *Hayâl ü Yâr*, b. 2698)

Nehirler aynı zamanda taşımacılık ve ticaret hayatında da önemli bir işleve sahiptir. Filibe ve çevresinden getirilen odun ve kömürün Meriç üzerindeki salcılar vasıtasıyla Edirne'ye nakledilmesi, nehrin şehir ekonomisindeki yerini göstermektedir:

Filbe'den etseler sefer odun ile kömür ile

Salcıların kemerlerin tol u gurûş eder Meriç

(Hevâyî, *Divân*, G. 14/4)

Klasik Türk şiirinde Edirne; çarşıları, zanaatkârları, esnaf çevreleri, ticari mahsulleri ve nehirler üzerinden yürütülen nakliye ağlarıyla canlı bir Osmanlı ticaret şehri olarak görünmektedir.

8. Şehir Halkı, Sosyal İlişkiler ve Gündelik Hayat

Edirne halkı, gündelik hayatı, sosyal ilişkileri ve şehir kültürüyle şiirlere konu olmuştur. Manzumelerde şehir halkı kimi zaman zarafet, nükte ve incelik sahibi kişiler olarak tasvir edilirken; kimi zaman da sosyal hayatın aksayan yönleri, asayiş problemleri ve yerel çevreye dair eleştirel gözlemler öne çıkmaktadır.

Bazı şairlerin gözünde Edirne; güzellerin, şairlerin ve zarif insanların yaşadığı seçkin bir şehir görünümündedir:

İllerün aklını alup bî-bâk

Her biri pür-letâfet ü idrâk

(Fikrî, *Ebkâr-ı Efkar*, b. 255)

Nazmiyâ Rûm ilinün yüzi suydur zîrâ

Hûblar mecmu'udur Edirne vü İstânbûl

(Nazmî, *Divân*, G. 4124/5)

Bazı şiirlerde ise –dönemsel ve siyasi şartların bir uzantısı olarak– şehir hayatındaki değişim ve eski canlılığın kaybolduğu düşüncesi işlenmektedir. Aşağıdaki beyitte, geceleri yoksullara ve misafirlere açık olan hayır kapılarının kapandığı belirtilerek Edirne'nin eski şenlikli günlerini yitirdiğine dikkat çekilmiştir:

Edrine şehrine geldik hây yok hû kalmamış

Gice çorbası çıkar bir bellü kapu kalmamış

(Hevâyî, *Divân*, G. 71/1)

Şehir halkının taşralı mizacına yönelik sert eleştiriler de klasik Türk şiirine yansımıştır. Sâmî'nin kasidesinde Edirneliler cehalet, kaba davranış ve anlayışsızlıkla suçlanmakta; halkın soğuk mizacı hicvedilmektedir. Ayrıca Edirnelilerin kendilerini İstanbul halkıyla bir tutmaları da alaycı bir üslupla eleştirilmektedir:

Çü i'tidâl-i hevâ 'ilm ü ma'rifet nâ-yâb
Tıbâ'-ı ehl-i beled müttetik cehâletde

Isınmaz âdeme mânend-i seng-i serd-mizâc
Sovuk mu'âmesi halkınun tabî'atde

Yine Sitanbul ile da'vi-i tesâvîde
Edirne halkı 'aceb rütbe-i hamâkatde (Sâmî, *Divân*, K. 26/7, 11, 18)

Bazı topluluklar şehir folklorunun klişeleşmiş tipleri hâlinde şiire yansımıştır. Aşağıdaki beyitte Edirne çingeneleri at hırsızlığıyla ilişkilendirilmekte; bu durum mizahi ve alaycı bir üslupla dile getirilmektedir:

Sakin âhûrun kapusun bukağusuz koyma kim
Eski bargîr uğrusıdır Edrine çingânesi (Hevâyî, *Divân*, G. 146/4)

Şehrin gençleri arasındaki sosyal ilişkiler ve eğlence anlayışı da şiirlere yansımıştır. Aşağıdaki beyitte, Edirne güzelleri arasındaki samimi ve serbest ilişkiler anlatılmaktadır:

Bu şehrin şimdiki dilberlerine 'âdet olmuştur
Öpüşmek gonca-leblerle kocuşmak ince bellerle (Mesîhî, *Divân*, G. 232/3)

Hevâyî'nin gözlemlerinde şehirdeki eğlence hayatı zaman zaman taşkın ve kontrolsüz bir görünüm içindedir. Şair, Tunca kıyılarında toplanan kalabalık sarhoş topluluklardan söz ederek şehir hayatının hareketli ve düzensiz yönlerini de şiire taşımaktadır:

Bir gün eyler seng-beste Tunca ka'rın câygâh
Sayısız Varsaklı ser-hoş nâ-bekârın görmüşüz (Hevâyî, *Divân*, G. 63/5)

Şairin aşağıdaki beyitinde, askerlikle ilişkilendirilen bir sebeple uzun süre uğranmayan Edirne evlerinin zamanla bakımsız kaldığı ve baldıranlarla kaplandığı dile getirilmektedir. Bu durum, Edirne'nin serhat ve ordugâh şehri oluşuyla bağlantılı askerî hareketliliğin şehir hayatı üzerindeki etkilerini de düşündürmektedir:

Hevâyî bir iki yıl varmaz ise 'askerli
Edirne evlerinin sonı baldıranlıkdur (Hevâyî, *Divân*, G. 47/5)

Klasik Türk şiirinde Edirne halkı ve gündelik yaşayış; zarafet, nükte, eğlence ve sosyal hareketlilik gibi olumlu unsurlarla birlikte, şehir hayatının aksayan yönleri etrafında da ele alınmıştır. Şiirlerde asayiş problemleri, kaba davranışlar, taşkın eğlence hayatı ve bakımsız şehir mekânları gibi ayrıntılar da dikkat çekmektedir. Bu yönüyle beyitler, Edirne'yi yalnız idealize edilmiş bir şehir olarak değil; gündelik hayatı, sosyal ilişkileri ve insani yönleriyle yaşayan bir şehir hâlinde yansıtmaktadır.

Sonuç

Klasik Türk şiirinde Edirne, Osmanlı Devleti'nin önemli siyasi, kültürel ve idari merkezlerinden biri olarak geniş bir tasvir alanı içinde ele alınmıştır. Şiirlerde saray çevresi, paşa kapıları, teşrifat düzeni ve devlet erkânı etrafında kurulan tasvirler; Edirne'nin yalnız bir payitaht şehri değil, aynı zamanda Osmanlı idari hayatının önemli merkezlerinden biri olarak algılandığını göstermektedir.

Şehrin mimari yapıları da klasik Türk şiirinde önemli bir yer tutmaktadır. Edirne Sarayı, Selimiye Camii, Üç Şerefeli Cami, köprüler, çarşılar, tekkeler ve diğer şehir yapıları; Osmanlı şehir estetiğini ve şehir düzenini temsil eden unsurlar olarak tasvir edilmiştir. Özellikle saray çevresi, bahçeler, köşkler, havuzlar ve su yapılarıyla birlikte ele alınarak ihtişam ve düzen fikriyle ilişkilendirilmiştir.

Edirne'nin tabii çevresi şiirlerde çoğu zaman nehirleriyle birlikte düşünülmüştür. Tunca, Meriç ve Arda nehirleri; şehrin tabiatını, mesire kültürünü ve gündelik hayatını şekillendiren başlıca unsurlar arasında

yer almaktadır. Bunun yanında sert kışlar, taşkınlar, yaz sıcakları ve çamurlu yollar gibi iklim ve mevsim şartları da şiirlere yansımış; böylece Edirne yalnız idealize edilmiş bir tabiat mekânı olarak değil, gündelik hayatı etkileyen gerçek şartlarıyla birlikte ele alınmıştır.

Mesire kültürü, eğlence hayatı ve rindâne yaşayış da Edirne tasvirlerinin önemli unsurları arasında yer almaktadır. Tunca kıyıları, Hıdırlık, Demirtaş ve Köprübaşı gibi mekânlar; gezinti, sohbet, musiki, seyir ve eğlence hayatıyla birlikte anılmıştır. Meyhaneler, işret meclisleri ve köprü başlarında dolaşan güzeller üzerinden Edirne'nin canlı sosyal hayatı görünür hâle getirilmiştir.

Şiirlerde Edirne'nin manevi hayatı da geniş yer bulmuştur. Camiler, tekkeler, Mevlevîhâne, Gülşenî ve Halvetî çevreleri; şehrin dinî ve tasavvufî kimliğinin önemli parçaları olarak ele alınmıştır. Cemaat hayatı, zikir meclisleri ve derviş çevreleri etrafında kurulan tasvirler, Edirne'nin önemli bir tasavvuf ve kültür merkezi olarak algılandığını göstermektedir.

Şehrin ekonomik hayatı da şiirlerde dikkat çekici biçimde işlenmiştir. Çarşılar, bedestenler, esnaf çevreleri ve zanaatkârlar; Edirne'nin üretim ve ticaret bakımından hareketli bir şehir olduğunu göstermektedir. Şarap, gülsuyu, helva, baklava ve ayva gibi şehirle özdeşleşen mahsuller ise Edirne'nin Osmanlı şehir kültürü içindeki şöhretini ve popülerliğini yansıtan unsurlar arasında yer almıştır.

Şairler, Edirne halkını ve gündelik yaşayış da farklı yönleriyle şiire taşımışlardır. Zarafet, nükte, eğlence ve sosyal hareketlilik gibi olumlu unsurların yanında; asayiş problemleri, taşralı mizaçlar, taşkın eğlence hayatı ve bakımsız şehir mekânları da hiciv ve eleştiri konusu yapılmıştır. Bu yönüyle beyitler, Edirne'yi yalnız idealize edilmiş bir şiir mekânı olarak değil; gündelik hayatı, sosyal ilişkileri ve şehir kültürüyle yaşayan bir Osmanlı şehri olarak yansıtmaktadır.

Sonuç olarak klasik Türk şiirindeki Edirne imgesi; siyasi yapı, mimari, tabiat, eğlence hayatı, tasavvuf çevreleri, ekonomik faaliyetler ve gündelik yaşayış unsurlarının iç içe geçtiği çok katmanlı bir şehir görünümü ortaya koymaktadır. Şairler için önemli ve popüler bir Osmanlı şehri olan Edirne, şiirlerde kimi zaman idealize edilmiş bir payitaht, kimi zaman da gündelik hayatın gerçekleriyle yaşayan bir şehir olarak tasvir edilmiştir. Bu sebeple Edirne'ye dair beyitler yalnız estetik ve edebî değer taşımamakta; aynı zamanda Osmanlı şehir hayatına dair önemli sosyal, kültürel ve tarihi veriler de sunmaktadır.

Kaynaklar | References

- Adıgüzel, N. ve Gündoğdu, R. (2014). *Ahmed Bâdi Efendi Riyâz-ı Belde-i Edirne*. Trakya Üniversitesi Yayınları.
- Akçıl, N. Ç. (2009). Saray-ı Cedid. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 36, ss. 126–128). TDV Yayınları.
- Akçıl, N. Ç. (2010). Şah Melek Camii. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 38, ss. 257–258). TDV Yayınları.
- Akkuş, M. (Haz.). (2018). *Nefî dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0>
- Akkuş, Y. (2020). *Benderli Cesârî'nin (Ölüm: 1829) dîvânı ve dîvânçesi (inceleme-tenkitli metin)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Aksoy, H. (1995). Enis Receb Dede. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 11, ss. 241–242). TDV Yayınları.
- Altuntaş, A. (2003). Edirne'de gülcülük ve Edirne gülü. *Yöre*, 34, 3-10.
- Arslan, M. (2018). Divan edebiyatında şehirler üzerine yazılan şiirler ve bunlar arasında Amasya şiirleri. M. F. Köksal, S. Murad ve M. İlhan (Ed.), *Uluslararası Amasya Şairleri Bilim Şöleni bildiriler kitabı* içinde (ss. 47-70). KIBATEK Yayınları.
- Batıslam, H. D. (2009). Şehir şiirleri ve Şeyhülislâm Yahyâ'nın Edirne gazelleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 39, 483-498.
- Canım, R. (Haz.). (2018). *Latîfî, Tezkiretü'ş-şu 'arâ ve Tabsîratü'n-nuzamâ*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/60327,latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzamapdf.pdf?0>
- Cansever, T. (2010). *Osmanlı şehri*. Timaş Yayınları.
- Çakır, Z. V. (1998). *Hevâyî (Abdurrahman, Kubûrî-zâde) Dîvânı'nın tenkidli metni ve incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Çavuşoğlu, M. (Haz.). (2023). *Taşlıcalı Yahyâ Bey, Divân*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/118586,taslicali-yahya-bey-divanipdf.pdf?0>
- Dilçin, C. (2011). Divan şiirinde çağrışım ögesi olarak yer adları. *Divan şiiri ve şairleri üzerine incelemeler*. Kabalı Yayinevi.
- Efe, Z. (2019). 16. Yüzyıl divan şairi Hâtemî ve dîvânçesi. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8(20), 114-150.
- Eyice, S. (1989). Ali Paşa Çarşısı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 2, ss. 432-433). TDV Yayınları.
- Genç, İ. (Haz.). (2018). *Esrâr Dede, Tezkire-i Şu 'arâ-yı Mevlevîyye*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57762,tezkire-i-suara-yi-mevleviyyepdf.pdf?0>
- Gıynaş, K. A. (Haz.). (2017). *Pervâne Bey mecmuası*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55832,pervane-bey-mecmuasi-pdf.pdf?0>
- Gökbilgin, M. T. (1994). Edirne. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 10, ss. 431-442). TDV Yayınları.
- Gürgendereli, M. (2021). Şairlerin gözünden tarihte Edirne kışları ve nehir taşkınları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(4), 1732-1750. <https://doi.org/10.34083/akaded.1018268>

- Gürgendereli, M. (2022). Edirne'nin belde, semt ve mahallelerinin klasik Türk şiirinde kullanımı. M. F. Köksal ve E. B. Yeni (Ed.), *Klasik Türk Edebiyatında Yerlilik* içinde (ss. 101-115). İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.
- İnce, A. (Haz.). (2018). *Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Efendi, Tezkiretü's-şu'arâ*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57124,mirza-zade-mehmed-salim-tezkiretu39s-su39arapdf.pdf?0>
- İpekten, H. (Haz.). (2019). *Nâ'ilî-i Kadîm dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/67155,naili-i-kadim-divanipdf.pdf?0>
- İsen, M. (Haz.). (2017). *Gelibolulu Mustafa Âlî, Künhü'l-ahbâr'ın tezkire kısmı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55739,kunhul-ahbarin-tezkire-kismpdf.pdf?0>
- Kahraman, B. (1995). *Vahîd Mahtûmî, hayatı, eserleri, edebî kişiliği ve eserlerinin tenkidli metni* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Kahraman, S. A. ve Dağlı, Y. (Haz.). (2006). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi* (Cilt 3, Kitap 2). Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan, Y. (2016). Klasik Türk edebiyatında bilâdiyyeler ve Zihni Efendi ile İştîbî Ahmed Efendi bilâdiyyeleri. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 13(1), 102-124.
- Karadeniz, M. U. (2021). Kelimelerden şehir: Osmanlı'da şiir-şehir ilişkisi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (24), 793-806. <https://doi.org/10.29000/rumelide.990262>
- Karaköse, S. (Haz.). (2017). *Nev'î-zâde Atâyî dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55734,nevi-zade-atayi-divanipdf.pdf?0>
- Karakuş, S. E. (2018). *Osmanlı idaresinde Edirne (1789-1839)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Kavruk, H. ve Selçuk, B. (Haz.). (2012). *Filibeli Vecdî dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55912,filibeli-vecdi-divanipdf.pdf?0>
- Kayaalp, İ. (Haz.). (2019). *Bahtî dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/64301,bahtisultan-i-ahmed-divanipdf.pdf?0>
- Kazancıgil, R. (Haz.). (1999). *Abdurrahman Hibri, Enisü'l-müsâmirîn: Edirne Tarihi (1360-1650)*. Edirne Valiliği Yayınları.
- Keklik, M. (2014). *Üsküplü İshak Çelebi, Dîvân [Metin-Çeviri-Açıklamalar-Dizin]* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi.
- Keskin, M. Ç. ve Sağ, M. K. (2022). Edirne Hıdırlık tepesi [Hızır makamı]: Senkretik bir kült merkezinin oluşumu ve ortadan kaldırılması. *Millî Folklor*, 17(133), 222-233.
- Kılıç, F. (Haz.). (2018). *Âşık Çelebi, Meşâ'irü's-şu'arâ*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0>
- Kızılelma, S. (2021). Eski Cami, Üç Şerefeli Cami ve Selimiye Camii mimari özellikleri ve dönemsel karşılaştırması. *Edirne Camileri ve Selimiye Sempozyumu bildiri kitabı* içinde (ss. 313-369). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Konur, H. (2009). Sezâî-yi Gülşenî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 37, ss. 79-81). TDV Yayınları.
- Kurtoğlu, O. (Haz.). (2017). *Zâtî dîvân (gazeller dışındaki şiirler)*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56164,zati-divanipdf.pdf?0>
- Kutlar, F. S. (2011). Klasik Türk şiirinde şehir hicivleri ve Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî'nin Edirne kasidesi. *Turkish Studies*, 6(2), 1-16. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2448>

- Macit, M. (Haz.). (2012). *Nedîm dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0>
- Mengi, M. (Haz.). (2020). *Mesîhî dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/74203,mesih-i-divanipdf.pdf?0>
- Mülâyim, S. ve Çobanoğlu, A. V. (2009). Selimiye Camii ve Külliyesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 36, ss. 430-434). TDV Yayınları.
- Özer, M. (2005). Edirne-Karaağaç-Timurtaş Köyü Timurtaş Paşa Camisi. *Belleten*, 69(254), 145-160. <https://doi.org/10.37879/belleten.2005.145>
- Özyıldırım, A. E. (2017). *Mâşî-zâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkâr'ı*. Dergâh Yayınları.
- Özyıldırım, A. E. (t.y.). *Keçecizade İzzet Molla, Mihnet-Keşan*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <http://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10694,kmmetinpdf.pdf?0>
- Polat, F. (2003). *Râmîz Mehmed Efendi dîvânı (Edisyon-Kritik-Metin-İnceleme)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi.
- Selen, H. S. (1993). Yazma Cihannümâ'ya göre Edirne şehri. *Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı* içinde. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Söylemez, A. (2016). *Reşid Paşa Dîvânı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Sungurhan, A. (Haz.). (2017a). Kınalızâde Hasan Çelebi, Tezkiretü'ş-şu'arâ. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55834,kinalizade-hasan-celebi.pdf?0>
- Sungurhan, A. (Haz.). (2017b). *Beyânî tezkiresi (Tezkiretü'ş-şu'arâ)*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55835,beyani-tezkiresipdf.pdf?0>
- Tarlan, A. N. (1945). *Hayâlî Bey dîvânı*. Bürhaneddin Erenler Matbaası.
- Tosyavîzâde Doktor Rifat Osman. (1920). *Edirne rehnümâsı*. Edirne Vilayet Matbaası.
- Tulum, M. ve Tanyeri, A. (Haz.). (1977). *Nev'î divanı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tuncel, M. (2004). Meriç. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 29, ss. 188-190). TDV Yayınları.
- Uzun, S. (2011). *Üsküdarlı Aşkî dîvânı: Tenkitli metin, nesre çeviri ve 16. yy. Osmanlı hayatının divandaki yansımaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Ünver, N. (Haz.). (2020). *Gelibolulu Sürûrî dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/73951,gelibolulu-sururi-divanipdf.pdf?0>
- Ünver, S. (Haz.) (1989). *Rıfat Osman: Edirne sarayı*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Üst, S. (Haz.). (2012). *Edirneli Nazmî dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57766,edirneli-nazmi-divanipdf.pdf?0>
- Yazıcı, G. E. (Haz.). (2017). *Edirneli Kâmî ve dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55977,kami-divani-pdf.pdf?0>
- Yenikale, A. (Haz.). (2017). *Sünbülzâde Vehbî dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yeniterzi, E. (2009). Klasik Türk şiirinde ülke ve şehirlerin meşhur özellikleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(15), 301-334.
- Yılmaz, K. (Haz.). (2017). *İbrahim Tîrsî ve dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55911,ibrahim-tirsi-ve-divanipdf.pdf?0>
- Zülfe, Ö. (Haz.). (2010). *Hecrî dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10618,hecripdf.pdf?0>



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Edimbilimsel Bir Değerlendirme: Türkçe ve Tatarca Nezaket İfadeleri

A Pragmatic Evaluation: Politeness Expressions in Turkish and Tatar

Gülşah YILMAZ

Dr. Öğr. Üyesi • Afyon Kocatepe Üniversitesi • Fen Edebiyat Fakültesi • Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü
gulsahyilmaz@aku.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0003-0940-9411> • <https://ror.org/03a1crh56>

Atıf | Citation: Yılmaz, G. (2026). Edimbilimsel Bir Değerlendirme: Türkçe ve Tatarca Nezaket İfadeleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 882-894.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955887>
<https://izlik.org/JA36FF52NU>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 21.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 21.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Bireyler arasında temel iletişimi sağlayan dil, kültür aktarımının da başat unsurlarından biridir. Toplumu oluşturan bireylerin zihin yapısı ve kültürel algıları ortaya konulurken sözcüklerden yararlanılır. Bu bağlamda dil ve kültür daima etkileşimde olan iki kavramdır. Toplumlar da dil ve kültür çerçevesinde şekillenmiş yapıların biri de nezaket ifadeleridir. Bu ifadeler, toplumun yaşam felsefesini, değerlerini, geleneklerini, duygu ve düşünce dünyasını yansıtmaktadır. Bu çalışmada, toplumun sosyal ve kültürel yapısını ortaya koyan nezaket ifadeleri Tatarca ve Türkçe bağlamında ele alınmıştır. İki lehçede yer alan nezaketle ilgili yapılar, kültürde nezaketin evrenselliği ve kültüre aitlik teorileri çerçevesinde incelenmiştir. İlgili ifadelerin lehçelerdeki karşılıkları ve anlamları, Rus ve genel Türk kültürünün etkileri dikkate alınarak analiz edilmiştir. Çalışmada nitel analiz yöntemiyle, Tatarca yayımlanmış *Türkçe Söyleşebiz* “Türkçe Konuşuyoruz” kitabı ve her iki lehçenin sözlükleri günlük ifadeler kapsamında incelenerek bulgular ortaya konulmuştur. İki lehçenin nezaket anlayışı; toplumsal ilişkiler ve dilin kullanım pratikleri bağlamında karşılaştırmalı dilbilim yöntemleriyle incelenmiştir. Elde edilen bulgulara göre, her iki lehçede kullanılan nezaket ifadeleri çoğunlukla teoriye uygunluk göstermektedir. Bununla birlikte Tatarcada Rus etkisiyle ortaya çıkan değişimlerin yanı sıra, lehçenin kendine özgü yapıları da tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Lehçeleri; nezaket ifadeleri; Türkçe; Tatarca; edimbilim

Abstract

Language, which provides the primary means of communication between individuals, is also one of the fundamental elements of cultural transmission. Words are utilized to reveal the mental structures and cultural perceptions of the individuals who constitute a society. In this context, language and culture are two concepts in constant interaction. Politeness expressions represent one of the structures shaped within this framework. These expressions reflect the life philosophy, values, traditions, and the emotional and cognitive world of a society. In this study, politeness expressions, which reveal the social and cultural fabric of society, are addressed within the context of Tatar and Turkish. The expressions in both dialects are examined within the framework of the universality of politeness and cultural specificity theories. The equivalents and meanings of these expressions have been analyzed by taking into account the influences of Russian and general Turkic cultures. Utilizing the qualitative analysis method, the study examines daily expressions in the Tatar-published book *Türkçe Söyleşebiz* (We Speak Turkish) and the dictionaries of both dialects to present its findings. A comparative linguistic analysis has been conducted regarding politeness perception, social relations, and language practices. The findings indicate that politeness expressions in both dialects generally conform to the theoretical framework. Furthermore, alongside the Russian influence visible in Tatar, distinctive structures unique to the dialect itself have also been identified.

Keywords: Contemporary Turkic Dialects; politeness expressions; Turkish; Tatar; pragmatics

Giriş

İletişimin temel anahtarı sayılan dilin anlamlı hâle gelmesinde en önemli etken bağlamdır. Dil; kullanıldığı toplumun, onu kullanan bireylerin karakterinin ve kültürel belleğinin, yani bir nevi bağlamın da yansıtcısıdır. Dilin, kullanıcıları tarafından hitap edilen kitleye göre şekillendirildiğini ifade eden Gönül Erdem Nas (2026, s. 65), sosyo-kültürel yapılarla dillerin karşılıklı ilişkisinin dilbilimcilerin ortak kabulü olduğunu belirtmektedir. Dile farklı formlarda yansıyan nezaket, dil sistemi içinde çok boyutlu olarak ortaya çıkar. Bireyler arasındaki nezaket; kimi zaman hitaplar veya toplumda yerleşmiş temel nezaket sözcükleriyle doğrudan, kimi zaman da dolaylı anlatım yolları ve kalıp ifadelerle aktarılır. Hürriyet Gökdayı (2020, s. 1-2), iletişim sırasında atasözü, deyim ve ikilemelerin yanı sıra fark etmeden günlük olarak kullanılan ifadelerin de dilin söz varlığındaki kalıplaşmış dil birimlerini oluşturduğunu vurgulamaktadır. Söz konusu ifadeler arasında “nezaket ifadeleri” de bulunmaktadır. İrem Onursal Ayırır ise nezaketin dilde “resmiyet, saygı, duygudaşlık, hatta bazen de samimiyet ifadeleriyle” tezahür ettiğini belirtmiştir (2020, s. 87). Nezaketin gereklerini ele alan Seçil Hirik de bu kavramı, “Nezaket, iletişimin iki temel unsuru olan konuşur ve dinleyicinin her birini ayrı ayrı ama aynı zamanda karşılıklı ilgilendiren saygınlığı ve düşünceli olma hâllerini içermektedir.” şeklinde tanımlamaktadır (2023, s. 602). Bahsi geçen bu tanımlarda ortaklık gösteren saygı, sevgi ve duygudaşlık gibi nezaket unsurları, bireysel ilişkilerin yanı sıra toplumsal düzenin sağlıklı ilerlemesi için de temel öğeler arasında yer almaktadır. Nitekim Erdem Nas (2026, s. 66), nezaket normlarının toplumlar arasındaki benzerliğinin

yüksek bir değer taşıdığını, buna karşın bu normların dildeki izdüşümlerinin çeşitli farklılıklar barındırdığını ifade etmektedir.

TDK Türkçe Sözlük'te "Başkalarına karşı saygılı ve kibar davranma; naziklik." (e-GTS 15.05.2026) Ötüken Türkçe Sözlük'te ise "1. Başkalarına karşı saygılı ve incelikli davranma; kibar ve ince olma; naziklik; 2. mecaz. (Bir durum veya iş için) önemi ve özelliği dolayısıyla dikkatli davranmayı gerektirme" (e-ÖS 15.05.2026) olarak tanımlanır. Tatar Tili'nin Añlatmalı Sözlüğü "Tatar Türkçesinin Anlatmalı Sözlüğü"nde yer alan "Nezaket" maddesinin 1. anlamı "zarafet, güzellik (dış görünüşte, hareketlerde)", 2. anlamı ise "edeplilik (nezaket), incelik (davranışta)" (Maǵmutüva ve dğr., 1979, s. 451) ifadeleriyle açıklanırken, Milliyet Sözlüğü "Milliyet Sözlüğü"nde davranışta ve yapılan işlerde incelik, zarafet ve edeplilik sözcükleriyle tanımlanmıştır. Tatar Türkçesindeki Nezaket satu "Nezaket satmak" deyiimi ise, nezaketli görünmeye çalışmak, ucuz iltifatlar etmek (Timirǵalin, 2017, s. 535) anlamında kullanılmaktadır.

Kelimenin köken bilgisine bakıldığında; Tatar Tili'nin İtimülügik Sözlüğü'nde "Tatar Dilinin Etimolojik Sözlüğü"nde Nezaket kelimesinin zarafet, incelik karşılığında kullanıldığı ve Farsça nâzâkât kelimesinden geldiği belirtilmiştir (Ehmetyanüv, 2015, s. 63). Ötüken Türkçe Sözlük'te ise nezaket kelimesinin Farsça nâzûk kökünden Arapçaya nezâket şeklinde geçtiği, oradan da Türkçeye aktarıldığı görülmektedir (e-ÖS 15.05.2026). Dolayısıyla nezaket sözcüğünün her iki lehçede de bulunduğu açıktır. Buna rağmen "nezaket" sözcüğünün Tatarca ve Türkçede yakın anlamlar taşımakla birlikte tam olarak aynı kavrama karşılık geldiği söylenemez Tatar konuşma dilinde Türkçe nezaket karşılığında genellikle edeplilik sözcüğü kullanılmaktadır. Edepli sözcüğünün anlamı Tatar Tili'nin Añlatmalı Sözlüğü "Tatar Türkçesinin Anlatmalı Sözlüğü"nde "İnsaflı, terbiyeli, düzenli, kendini kontrol edebilen." (Maǵmutüva ve dğr., 1981, s. 672) şeklinde açıklanmıştır. Türkçe kullanımda ise zarif ve incelikli tavır anlamları belirgindir. Bu tür farklılıklar barındırmasına rağmen iki lehçede de nezaket sözcüğünde "ahlak" ve "saygı" kavramları baskındır.

Goffman, nezaketin; karşıdaki kişinin bireysel alanı ve sınırlarına girmek için izin istemeyi, aslında ihlal ihtimali varken kişinin kendisini kontrol ederek saygı davranışını seçmesini ifade ettiğini ve iletişimin ancak bu şekilde devam edeceğini söyler (1971, s. 114-115). Nezakete, toplumlarda yalnızca dil unsurlarının kullanılmasıyla değil, sözsüz eylemlerle de ortaya çıkar. Toplumsal düzenin ve kişiler arası iletişimin sağlıklı, uyumlu devam etmesi için başvurulmuş nezaketin evrensel olduğunu söylemek mümkündür. Ancak elbette uygulaması bakımından bireysel ve toplumsal farklılıkları olduğu göz önüne alındığında kültürel etkenler dikkat çekmektedir.

Çalışmada, genellikle edimbilim ve toplumdilbilimin konusu olan nezaket ifadeleri Tatarca ve Türkçe çerçevesinde ele alınmıştır. Söz konusu lehçelerin temel sözlüklerinden derlenen bu ifadelerin anlamları, günlük kullanım pratikleri ve pragmatik işlevleri karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

1. Nezaket Kuramı

Nezakete, iletişim bilimleri ve sosyolojinin alanına girmekle birlikte dilbilimin de temel konuları arasında yer alır. Penelope Brown ve Stephen Levinson, Erving Goffman'ın "yüz" teorisini esas alarak 1970'lerde "nezaket kuramı"nı ortaya koymuşlardır. Söz konusu kuram, insan ilişkilerinde neden ve nasıl kibar davranıldığına odaklanarak şekillendirilmiştir. Brown ve Levinson, "yüz" kavramını bireylerin kendisi için talep ettiği kamusal benlik imgesi olarak tanımlayarak kişilerin negatif ve pozitif olmak üzere iki yüzü arasında bir ayırım yapmışlardır (Wardhaugh, 2006, s. 276-277). Yazarların nezaket kuramı; dilin bilgi aktarımının yanı sıra toplumsal ilişkileri inşa etme işlevi üzerinde de durarak disiplinlerarası bir köprü kurar. Bu bağlamda nezaket; toplumsal dilbilim, edimbilim, uygulamalı dilbilim, sosyal psikoloji, konuşma çözümlemesi ve antropoloji alanlarında merkezi bir ilgi odağı hâline gelmiştir. Dilsel edimbilim açısından ise "söylenen" ile "ima edilen" arasındaki uyumsuzluğun büyük bir kısmı nezakete atfedilebilir. Bu nedenle dilin yalnızca "temsili işlevleri"ne değil, aynı zamanda birçok dilsel ayrıntıyı motive eden "toplumsal işlevleri"ne de dikkat edilmesi gerekliliği üzerinde durulur. Nezakete, basit bir görgü kuralı olmanın ötesinde, bireysel eylemlerle toplumsal yapının "makro" ve "mikro" düzeyleri arasındaki ayrımı aşan önemli bağlantılar sunmaktadır (Brown ve Levinson, 1987, s. 3-5).

Kuram, odağı konuşmacı kimliğinden ikili etkileşim örüntülerine kaydırırken, "söylenen" ile "ima edilen" arasındaki boşluğun temelinde yatan rasyonel yüz koruma stratejilerini açıklar (Brown ve Levinson, 1987, s. 2). "İletişim esnasındaki sosyal dil unsurları olan rica, emir, eleştiri gibi birçok kalıp ifade bu teoriye göre 'Yüz Tehdit Edici Eylemlerdir (Face Threatening Acts-FTA)' ve temel amaç bu

tehditleri en aza indirmek ve sosyal uyumu korumak için nezaket stratejilerini kullanmaktır.” (Erdem Nas, 2026, s. 67). Brown ve Levinson’a göre toplumun her üyesinin kendisi için talep ettiği kamusal öz-imajı vardır ve bu imajın yani yüzün negatif ve pozitif olmak üzere iki yönü vardır. Negatif yüz, alanları, kişilerin sınırları ve dikkatin bölünmeme hakkı üzerindeki temel hak iddiası; yani hareket özgürlüğü ve dayatmadan uzak olma özgürlüğünü içerir. Pozitif yüz ise etkileşimde bulunanların ileri sürdüğü olumlu ve tutarlı öz imajı ya da kişiliği (özellikle söz konusu imajın takdir edilmesi ve onaylanması arzusunun) içermektedir (Brown ve Levinson, 1987, s. 61). Bu bağlamda özür dileme, izin isteme, rica, mesafe koyma vb. negatif yüzü koruyan nezaket stratejileri; sevgi ve saygı içeren hitaplar, iltifat ve komplimanlar pozitif yüzü koruyan nezaket stratejileri arasında değerlendirilir. Brown ve Levinson, yüzün içeriği (kişisel alanların sınırları ve kamusal içeriğin neleri kapsadığı) kültürler arasında farklılıklar gösterse de etkileşim esnasında toplumsal üyelerin bu kamusal öz imaj veya yüzü karşılıklı olarak gözetme zorunluluğunun evrensel olduğunu varsaymışlardır (1987, s. 61-62).

Leech, nezaket ilkesinin toplumsal dengeyi ve dostane ilişkileri koruduğunu ifade eder (1983, s. 82). Lakoff, nezaketin bir yönünün kararı açık bırakmak veya iddiaları başkasına dayatmamak olduğunu belirtir (1973, s. 56). Buna karşın Ide (1989), Wierzbicka (1985, 2003) ve Larina (2015) nezaketin evrenselliği teorisine karşı çıkarak nezaketi kültürler üstü veya kültürlerden bağımsız bir “strateji” değil; kültürel normların belirlediği bir “zorunluluk” olarak değerlendirirler (Erdem Nas, 2026, s. 67-68). Ide, saygı ifadesi içeren dilin kullanıcıları için nezaketin bir seçim olmadığını belirtir (1989, s. 223). Yaylagül de nezaketi öğrenmek için sadece dili öğrenmenin yeterli olmadığını, aynı zamanda toplumun sosyal ve kültürel değerlerinin de öğrenilmesi gerekliliğini vurgular (2005, s. 152). Yaman ise nezaket ifadelerinin dile aktarılabilmesinin, ancak söz konusu tutum ve davranışların bireyler tarafından bir değer olarak benimsenmesiyle ortaya çıkacağını ifade eder (2023, s. 149). Dolayısıyla nezaket tek yönlü değildir; kimi toplumlarda gönüllü bir seçim olarak karşımıza çıkan nezaket ifadeleri, kimi toplumlarda ise dilsel yapının bir dayatması olarak ortaya çıkar. Bu durumda nezaket ifadeleri ele alınırken toplumun kültür ve dil yapısı birlikte değerlendirilmelidir.

2. Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi ile oluşturularak içerik analizi ile veriler karşılaştırmalı dilbilimsel analiz çerçevesinde değerlendirilmiştir. Söz konusu veriler her iki dilde konuşma diline dayalı yazılı metinlerin analizi ile ele alınmıştır. Çalışmanın temel amacı, iki lehçenin nezaket söz varlığını ve pragmatik yapılarını tematik olarak incelemektir. İki lehçede de günlük hayatta kullanılan önceden hazırlama ve izin, özür dileme, gönül okşayıcı hitap, selamlaşma, vedalaşma, rica, istek, talep, tebrik ve teşekkür gibi nezaket ifadelerinin karşılıkları ve kullanım bağlamları karşılaştırılmıştır. Elde edilen bulgular, nezaket teorileri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Türkiye’de daha önce Tatarca nezaket ifadelerini ele alan bir çalışma yapılmadığından bu çalışma alandaki boşluğu dolduracak ve alana katkı sağlayacaktır.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Önceden Hazırlama ve İzin İfadeleri

Türkçede insanlar iletişime başlamadan önce karşı tarafa rahatsızlık verme riskine karşı çeşitli nezaket ifadeleri kullanmıştır. Türkçede, “Affedersiniz”, “Affınıza sığınarak”, “Müsaadenizle/Müsaade ederseniz”, “İzninizle/İzin verirsiniz” gibi ifadeler kullanılmaktadır. Örneğin, başka birinin odasına girmeden önce sebep olduğu veya olabileceği rahatsızlığa karşı muhatabı hazırlama ve iletişimi başlatmak için kapı çalınır ve girmeden önce “Müsait misiniz?” veya “Müsaadenizle bir maruzatım olacaktı!” gibi nezaketli izin ifadeleri kullanılır. Aynı zamanda bir kişi karşısındakine “Affınıza sığınarak ben de fikrimi belirtmek istiyorum.” cümlesini kurduğunda, cümlede geçen “Affınıza sığınarak” ifadesi iletişimin alıcısında oluşabilecek negatif duygu ve düşünceler için önceden özür dilemek için kullanılır. “İzin verirsiniz bir soru sormak istiyorum.” ifadesi de soru sormadan evvel izin isteyerek oluşabilecek yüz tehdit edici eylemin yumuşatılmasına bir örnektir. Türkçede günlük hayatta, özellikle de formal ortamlarda sıklıkla kullanılan bu ifadeler sağlıklı iletişimin önemli unsurlarındandır.

Tatarcada da “Ğafu itigöz (Affedersiniz / Özür dilerim)”, “Ğafu ütinem (Affınıza sığınyorum)”, “Rühsetmi? (Müsaade / İzin var mı?)”, “Rühset itsegöz (Müsaade ederseniz / İzin verirsiniz)” gibi

önceden hazırlama ifadeleri kullanılmaktadır. Bu ifadeler bir mekâna girerken, soru sorarken veya izin isterken tercih edilir. Örneğin, “Ğafu ütünem (Affınıza sığınyorum / Özür diliyorum)”, “Ğafu itigiz, siz Meskeuden yeki Leningradttan kilgen vekilmı elle? – didi, şayarıp. (Affedersiniz, siz Moskova ya da Leningrad’dan gelen bir temsilci misiniz, dedi şakayla.)” (Sabitova ve dğr., 2016, s. 58). “Rüşetmi, Daniye hanım? – Eyı, rehım itihiz, kırıgiz. (İzin / müsaade var mı Daniye Hanım? – Evet, buyurun, girin.)” (Fetħullüva, 2015, s. 57). Ele alınan her iki lehçede de bu ifadeler, konuşurun talep veya sorularının bir dayatma olarak algılanmasının önüne geçerek alıcının negatif yüzünü yumuşatmak amacıyla kullanılmaktadır. Burada Türkçe sözlüklerde ruhsat kelimesinin “izin; müsaade” anlamı bulunmasına rağmen, kelimenin günümüzde aktif olarak “bir işin yapılması, bir şeyin taşınması ve bulundurulması için gerekli olan izin belgesi” (e-ÖS, 15.05.2026) anlamıyla sınırlandırıldığı; Tatarcada ise aynı kelimenin doğrudan “izin/müsaade” anlamıyla soyut bir şekilde yaşatılması dikkati çeken bir diğer husustur. Ayrıca “Yarıymı / Mümkinmi (Olur mu / Mümkün mü)” sözcükleri de “Ğafu İtigiz, kırırge yarıymı? (Affedersiniz, girmek uygun mu / girebilir miyim?)”, “Ğafu itigiz kırırge mümkünmi? (Affedersiniz, girmem mümkün mü?)” vb. şekillerde izin istemek için kullanılır (Fetħullüva, 2015, s. 56). Türkçede ve Tatarcada birinin kişisel alanına girmeden önce izin isteme eyleminin sıklıkla yapıldığı, dile yansıyan temel nezaket yapılarının zenginliğiyle açıkça anlaşılmaktadır.

3.2. Özür Dileme İfadeleri

Yapılan bir hatanın telafisi veya bir ricayı daha yumuşak şekilde ifade etme gereği ortaya çıktığında bir nezaket stratejisi olarak Türkçede “Özür dilerim”, “Pardon”, “Affedersiniz”, “Kusura bakmayın”, “Bağışlayın” gibi özür dileme ifadeleri kullanılır. Özür dilemek, TDK Türkçe Sözlük’te, “Özrünü ileri sürerek bir işi yapmayı istememek, bir işten bağışlanmasını istemek (“Onları, ayakta bekleyenleri görünce özür diledi.” - Nezihe Araz) ve yaptığı bir yanlıştan ötürü bağışlanmasını istemek (Karyolasına ilişti, odası için özür dileyip dilememeyi düşündü.” - Peyami Safa).” (e-GTS 15.05.2026). şeklinde örneklendirilerek açıklanır. Ötügen Sözlük’te ise “Özrünü belirterek yapılan bir yanlıştan, kusur veya eksiklikten dolayı durumun anlayışla karşılanarak bağışlanmasını istemek.” şeklinde tanımlanmıştır. Hatası olduğunu bilen, bunu kabul eden bireyler ve karşısındakinden herhangi bir şey (geçmek için yol istemek vb.) isteyecek kişi, isteği sırasında “özür dilerim/affedersiniz” sözcüklerini bir nezaket ifadesi olarak kullanır (e-ÖS 15.05.2026). Örneğin “Kusura bakmayın sizi görmedim” ifadesi bir hatanın telefisi için söylenir. Söz konusu ifadeler, konuşmanın alıcısını rahatsız etme ihtimali olan durumlarda da önceden hazırlama ve izin ifadesi olarak da kullanılmaktadır. Söz konusu işlev üst başlıkta incelendiği için bu başlıkta değinilmeyecektir. Ancak bu durum nezaket ifadelerinde bağlamın temel bir rol üstlendiğini göstermesi açısından önemlidir. Yaman, bağışlama dilinin olumlu algı ve duyguların bir yansıması olduğunu, insani ilişkilerde bireylerin bu ifadelerle hem özne hem de nesne olarak (yani hem bağışlayan/özür dileyen hem de bağışlanan konumunda) karşılaştıklarını belirtir. Ona göre, bireysel açıdan bakıldığında olumsuz davranış sergileyen kişilerin özür dilemesi imaj zedeleyici görülse de toplumsal açıdan hem özür dilemek hem de özür dileyen kişiyi bağışlamak erdemli ve yüceltilmiş davranışlar olarak değerlendirilir (2023, s. 144).

Tatarcada özür dilemek için “Ğafu itigiz (Affedersiniz)”, “Kiçirigiz mini (Beni Affedin)”, “Kiçir mini (Beni Affet)” vb. ifadeleri kullanılmaktadır. Örneğin, “Elle niler yazdım, ğafu itersin, dürisin yazmıyça, küñil çıdamadı.” (Neler neler yazdım, Affedersin, gerçeği yazmadan gönlüm dayanmadı. -G. Aħunöv-). (Sabitüva ve dğr., 2016, s. 58). Tatarca kalıp sözlerde de özür ifadeleri bulunmaktadır. Doğrudan özür dilemek için “Bizden hata, sizden ğata (Bizden hata, sizden lütuf)” (Hekimcanöv, 2022, s. 524). Başkalarının önünde işlenen bir yanlış veya hatadan dolayı af dilemek için “Hatalık bizdeb - kiçirü sizden (Hata bizden — affetmek sizden). (İsenbet, 1990, s. 211). Kişisel bir hata yapıldığında affedilme isteği ise “Hatalık minnen, kiçirmek sinnen (Hata benden, affetmek senden)” ifadeleri kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca Tatarcada hataların hoş görülmesini istemek için Türkçedeki “O kadar kusur kadı kızında da olur.” ifadesinin karşılığı olarak “Andıy ğına [ğayıp] han kızında da bula. (Böyle bir [ayıp/kusur] han kızında bile olur)” (Hekimcanöv, 2022, s. 161) ifadesi kullanılır. Yanlışlıkla veya yersiz bir şekilde söylenen bir sözü geri almak ve karşı taraftan bu sözün yarattığı olumsuzluğu silmesini istemek için Türkçedeki “Sözümü geri aldım” ifadesinin karşılığı olarak Tatarcada “Eyttim ise kayttım. (Söyledimse de geri aldım)” (Hekimcanöv, 2022, s. 3) ifadesi kullanılmaktadır. Örneklerde yer alan nezaket

ifadelerinin büyük ölçüde örtüşmesi Tatarca ve Türkçede nezaket mekanizmasının büyük oranda benzer olduğunu göstermektedir.

3.3. Gönül Okşayıcı İfadeler ve Hitap Kelimeleri

Nezaket ifadelerinin, herhangi bir talep olmaksızın iletişimin başında alıcıyı yumuşatma işlevi de bulunmaktadır. Bu ifadeler hem resmî hem de duygusal iletişimde kullanılmaktadır. Türk Dünyası kültüründe sevgi, saygı ve hürmet göstermenin tarihten günümüze önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Toplumda saygı, sevgi ve hürmet tek taraflı değildir. İletişimin her iki unsurunun da birbirine aynı nezakette davranması beklenir. Türkçede formal ilişkilerin olduğu kişilerle yapılan telefon görüşmelerinde “Efendim”, “Buyurun” ifadeleri kullanılırken birincil ilişkide olunan yani duygusal bağ kurulan insanlarla yapılan görüşmelerde telefon açıldığında “Canım”, “Biricik annem” vb. ifadeler kullanılır. Tatarcada ise resmî ve duygu bağı bulunmayan kişilerle konuşulduğunda telefon “*Alü/Allü* (Alo)” (Sibgatullina, 1995, s. 28) ifadesi kullanılırken duygu bağı olan kişilerle konuşulurken sevgi hitapları kullanılır. Türkçe ve Tatarca, sevgi, saygı ve hürmet içeren hitaplar bakımından da oldukça zengindir. Türkçede “Beyefendi”, “Bey”, “Hanım”, “Hanımefendi”, “Sayın...”, “Aziz...”, “Hürmetli ...”, vb. saygı bildiren hitaplar kullanılırken Tatarcada bu ifadelerin karşılığı “*Efendi*” (Beyefendi/ Bey/ Efendi), “*Ĥanım* (Hanım)”, “*Ĥanımefendi* (Hanımefendi)”, “*Ĥadırlı* ... (Kıymetli .../Aziz ...)”, “*Ĥürmetli* ... (Hürmetli .../ Saygıdeğer .../ Sayın ...)” şeklindedir (Sibgatullina, 1995, s. 15). Örneğin, “*Efendiñ* (efendim)” “*Efendiñ, külmegiğizñı vakıtına ũlgırtmevıñ üçin ģafu ütiñem!* (Efendim, kıyafetinizi vaktinde yetiştiremediğim için özür diliyorum!)” (Ėaniyeva ve ĖasavneĖ, 2021, s. 413). Birincil ilişkilerde ve sevgi bağı ile bağlı olan kişilere karşı kullanılan gönül okşayıcı ifadeler Türkçede “Canım”, “Ciğirim”, “Aşkım”, “Sevgilim”, “Tatlım”, “Yavrucuğum” “Biriciğim/Birtanem”, “Gözümün nuru”, “Kurban olduğum”, “Can parem” vb. şekilde karşımıza çıkmaktadır. Tatarcada ise “*Canım* (canım)”, “*Begriñ* (Bağrım, Ciğirim)”, “*Küñliñ* (gönlüm)”, “*Ėoyaşım* (Güneşim)”, “*Maturım* (Güzelim)”, “*İrkem* (Nazlım / Sevgilim)”, “*Can kisegiñ* (Can Parçam)”, “*Yüregiñ* (Kalbim)”, “*Bebkem* (yavrum/Yavrucuğum)”, “*Sandugaçım* (Bülbülüm)” gibi muhataba duyulan pozitif duyguları açığa çıkaran nezaket ifadeleri bulunmaktadır. Örneğin “*Didiñ: ‘Nurlı Ėüyaşım, min meğebbet veğdesiñ buzsam, ĥüday üzi ceza birsıñ... A. Ėıyleciñ.* (Dedim: ‘Nurlu güneşim, ben muhabbet (aşkın) vadesini bozarsam, Allah (bana) kendi ceza versin ...’ A. Ėıylecev-)” (Sabitüva ve dğr., 2017, s. 411) “*Ulım, begriñ... Nişlediñ sin?..* (Oğlum, ciğirim... Ne yaptın sen?)” (Sabitüva ve dğr., 2016, s. 585) ifadelerinde olduğu gibi bu sözcükler kimi zaman sevgiliye söylenirken kimi zaman da karşı tarafa duyulan şefkati iletme işlevine de sahiptir. Tatarca “*Küz nurım* (Göz nurum)” (İsenbet, 1989, s. 473), sevilen kişi için “aydınlığım, sevincim, umudum” anlamında “*Küñliñ Ėüyaşı* (Gönlümün güneşi); anneye yönelik, “kalbimin yağı, canım annem” anlamında “*Anağayım mayım* (Anacığım balım/yağım)” (İsenbet, 1989, s. 73), ifadeleri kullanılır. Söz konusu kullanımda yağın Tatar toplumu için çok kıymetli olduğu anlaşılmaktadır. “Gözümün nuru, her şeyim” anlamında kullanılan, yakınlık derecesinin kuvvetli olduğunu bildirmek için “*İki küz almam* (İki gözümün elması/nuru)” (İsenbet, 1989, s. 270), çok değerli ve bakmaya kıyılmayan kişiler için “*İki küziñ Ėarası* (İki gözümün karası/bebeği)” gibi sevgi belirten kalıp ifadeler bakımında zengin söz varlığına sahiptir. Aynı zamanda toplum yapısına göre formal ilişkiler, birinci derece akrabalık ilişkileri, ikinci derece akrabalık ilişkileri, yaşça büyük ve küçük olan kişiler için kullanılan, bağlamına göre çeşitli ve zengin nezaket söz varlığı bulunmaktadır. Toplumda bireyler kendisinden yaşça büyük kişilere isimleriyle hitap etmek saygısızlık olarak algılandığı için büyük insanlar için akrabalık terimlerinin kullanımına dikkat edilmiştir. Yaşça küçükler için akrabalık adlarından daha ziyade sevgi içeren hitapların yaygın olduğu görülmektedir. Ayrıca aile üyeleri için de saygı bildiren hitaplar kullanmışlardır: Tatar geleneğinde eşlerin birbirlerine başkalarının yanında isimleriyle seslenmek yerine “Çocuğumuzun annesi/babası” imasıyla “*Anası/Atası* (Anası / Babası)” (İsenbet, 1989, s. 73) hitabı, tanınmayan bir erkeğe veya yaşça büyük birine, saygı ve nezaket içeren “*Abızı Ėişi*” (Amca/Dayı/Saygıdeğer bey)” (İsenbet, 1989, s. 12; İsenbet, 1990, s. 407) ifadesi, anne yarısı olarak görülen teyzelere veya samimiyet kurulan büyüklere “*Alma apa/Alma apay* (Teyze/Abla)” (İsenbet, 1989, s. 67) ifadesi kullanılır. Zaripova Çetin, “alma apa”nın küçük hala için kullanıldığını ifade etmiştir (Zaripova Çetin, 2012, s. 21). Tatarca sözlükte ise çocukların annelerinin küçük kız kardeşlerine seslenme sözü olarak “alma apa”ifadesinin kullanıldığı belirtilmiştir. “*Resime – baş - Ėımanduyuşçıy urınında, Ėiyewler aña barısı da “apa” dip te, “dew apa”, “alma apa” dip te deşeler.* M. Mehdiyev (Resime,

baş komutan konumundadır, damatların hepsi ona “abla” diye hitabederken kız kardeşleri ise kimi zaman “abla”, “büyük abla” ya da “küçük teyze” diye seslenir. -M. Mehdiyev) (Abdullina ve dğr., 2015, s. 142). Sonuç olarak gönül okşayıcı ve hitap ifadelerinde Tatarca ve Türkçede yer alan kullanımların paralellik gösterdiği açıktır. Her iki lehçede de kültürün duygusal ve edebî yönlerden sahip olduğu zenginliğin dile de yansıdığı görülmektedir.

3.4. Selamlaşma İfadeleri

Selamlaşma ifadeleri nezaketin önemli göstergeleri arasında yer alır. Zamana, mekâna ve ilişki derecesine göre değişiklik göstermesi, bu ifadelerin doğru kullanımının kritik önemde olduğunu gösterir, aksi takdirde muhatapla dalga geçildiği düşünülebilir. Türkçede sabah “Günaydın”, öğleyin “İyi günler”, öğleden sonra nadiren kullanılan “Tünaydın”, akşam “İyi akşamlar”, gece “İyi geceler” ifadeleri yaygın olarak kullanılmaktadır. Tatarcada sabah “*Heyırlı ırte* (Günaydın)”, öğlen “*Heyırlı kün* (İyi günler)” akşam “*Heyırlı kiç* (İyi akşamlar)”, gece “*Heyırlı tün* (İyi geceler)” kullanılır. Tatarcada, Türkçedeki “Tünaydın” kelimesinin karşılığında yaygın bir kullanıma rastlanmamıştır. Onun yerine Türkçedeki gibi öğleden akşama kadar olan vakitte “*Heyırlı kün* (İyi günler)” ifadesi kullanılmaktadır. Türkçede bu tarz nezaket bildiren ifadelerde Tatarcadaki gibi “iyi” yerine “hayırlı” kelimesi kullanılarak yapılan şekli de mevcuttur. İki lehçe konuşurlarının da Müslüman olması dolayısıyla selamlaşmada İslamiyet etkisi görülmektedir. Türkçede karşılaşma sırasında “Selamünaleyküm”, Tatarcada “*Esselamığaleyküm* (Selamünaleyküm)”; karşılaşmada verilen selam karşılığında Türkçede “Vealeyküm selam”, Tatarcada “*Veğaleykümesselam* (Vealeyküm selam)” ifadeleri kullanılır. Dolayısıyla bu ifadelerde birebir ortaklık göstermektedir.

Türkçede resmî veya ilk defa girilen bir ortamda “Merhaba” veya çoğul olarak “Merhabalar” ifadesi kullanılırken “selam” ifadesi samimi ilişkilerde kullanılır. Tatarcada “*Merheba* (Merhaba)” kelimesi bulunmaktadır ancak “Hoş geldiniz” anlamında kullanılmaktadır: “*Ha, merheba, dustım, rehim itsınner!* (Ah, hoş geldin dostum, buyursunlar!)” (Tahirüva ve dğr., 2018, s. 161). Merhaba kelimesinin hem resmî hem de çoğul karşılığı için Tatarcada “*İsenmişiz* (Merhaba)” kullanılırken samimi ilişkilere sahip kişilerle “*İsenmi* (Merhaba)”, “*Selam* (Selam)” ifadeleriyle selamlaşılar. Bir mekâna veya eve gidildiğinde hâl hatır sormak için “*İsen -Saw turasız mı?* (Nasılsınız/Sıhhatiniz yerinde mi?)” kalıbı kullanılır (İsenbet, 1990, s. 216). Ayrıca “*İsenlik-Sawlıkımı, iminlikmi?* (Nasılsınız, iyi misiniz?)” kalıpları da kullanılır. Selamlaşma Selamlaşma ifadeleri kullanımda paralellik gösterse de Tatarcada selamlaşma ifadesinin içerisinde gizli bir hâl hatır sorma durumu mevcuttur. Bunun yanında Tatarcada özellikle gençler arasında Rusça etkisiyle “*Dobroe utro* (günaydın)”, “*Dobriy den* (İyi günler)”, “*Dobriy veçer* (İyi akşamlar)”, “*Spokoynoy noçi* (İyi geceler)” ifadeleri sıklıkla kullanılmaktadır. Her iki lehçede de aktif olarak kullanıldığı görülen selamlaşma ifadeleri, toplumu oluşturan bireylerin görgüsünü ortaya çıkarmakla birlikte toplumsal düzeni sağlamak açısından da önemli araçlardan biridir.

3.5. Vedalaşma İfadeleri

Görüşmelerin sonunda vedalaşma ifadelerinin kullanımı nezaket ve sağlıklı iletişimin temel unsurlarındandır. Türkçede selamlaşma gibi vedalaşma ifadeleri de ortama göre çeşitlilik göstermektedir. Ortamda kalmaya devam eden kişi, ayrılan kişiye mutlulukla sağlıklı gitmesi dileğiyle “Güle güle”, ortamdan ayrılan kişi ise kalan kişiye hoşlukla, mutlulukla, sağlıklı kalmasını temenni ederek “Hoşça kalın”, “Sağlıcakla kalın” ifadeleri, bir daha görüşülmeyeceği, kavuşulamayacağı düşünüldüğünde ise “Elveda” ifadesi kullanılır. Bunun yanında geleneksel olarak giden kişinin “Allahısmarladık” kalan kişinin de “Allah’a emanet ol” gibi kullanımları mevcuttur. Tatarcada da kesin veda durumlarında, “*Elvidağ* (Elveda)” ifadesi kullanılır Vedalaşmak için en sık “*Saw bul!* (Hoşça kal)”, “*Saw bulığız!* (Hoşça kalın!)” ifadeleri kullanılırken, sağlık dileğiyle ayrılmak için “*İsen bul* (esen kal)”, “*İsen bulığız* (Esen kalın)” kalıpları kullanılır. “*Huş!* (Hoşça kal)” ise direkt veda ifadesidir. Bu ifadenin “*Huşığız* (Hoşça kalın)” şekli de daha resmî ortamlarda veya formel ilişkilere sahip kişiler arasında kullanılır. Bu ifade genellikle bir bütün olarak “*Huşığız* (Hoşça kalın)” (Fethüllüva, 2015, s. 9-10), “*Tağın Kilığız* (yine gelin)” şeklinde, misafirlikten ayrılırken söylenen bir nezaket kalıbı içinde yer alır (İsenbet, 1989, s. 445). Doğrudan vedalaşma ifadelerinde muhataba karşı niyet genellikle sonraki sözcükte bildirilir. Örneğin “*Huş, selamet bulığız, min kaytıym, Allah Teğale şatlık nasıyp eylesin!* (Hoşça kalın,

esen kalın, ben döneyim. Allahüteala mutluluk nasip eylesin!)” (Hekimcanöv, 2022, s. 186). Ayrıca yola çıkan kişilerle vedalaşmak için “*Heyirli yıl* (İyi/hayırlı yolculuklar)”, “*İsen-saw yūr!* (Sağlıkla kal)”, “*Hüzur [İlyas] yuldaşın bulsın* (Hızır [İlyas] yoldaşın olsun)” (Isanbet, 1990, s. 214), “*Alla kıladaşın Hüzur [İlyas] yuldaşın bulsın* (Allah koldaşın, Hızır [İlyas] yoldaşın olsun!)” (Zaripova Çetin, 2024, s. 125) gibi nezaket ifadeleri de vedalaşma sırasında kullanılır. Kalıp ifadelere bakıldığında da Tatarcada en sık kullanılan nezaket ifadeleri sağlık, hatırlanma ve tekrar görüşme dilekleri üzerine kuruludur. Vedalaşırken karşılıklı sağlık ve esenlik dilemek için kullanılan “*Saw bul / İsen bul* (Hoşça kal/ Esen kal)”, ifadeleri temel vedalaşma ifadeleridir (Hekimcanöv, 2022, s. 181). Ayrıca evlenip evinden ayrılacak kişiye “*Ak yul* (beyaz yol)” “*Ak yullar, behitli türmişlar tılım* (Beyaz yollar, bahtlı bir hayat diliyorum-M. Feyzi-) (Abdullina ve dğr., 2015, s. 97) vb. ifadeler kullanılır. Bu kalıp ifade aynı evden yol, sefer, evlilik gibi nedenlerle ayrılan kişiye iyi dileklerde bulunmak, tebrik ve kutlama için kullanılır. Vedalaşma ifadelerinin iyi dileğin yanında sosyal uyarı ve nasihat kullanımları da mevcuttur. Örneğin, *ay yūr! de saw yūr!* “dikkatli git/ sağlıkla git” (Isanbet, 1989, s. 39). “*Kızım, dustın bik şuma yığitke ühşap tūra, ay yūr! de saw yūr!* (Kızım, arkadaşın çok kurnaz/açıkgözlü bir delikanlıya benziyor, dikkatli git/ sağlıkla git) (Hekimcanöv, 2022, s. 103) örneğinde “sağlıkla git” ifadesi kişinin kendini, onurunu ve değerlerini korumasına dair bir uyarı da taşımaktadır. Dolayısıyla Tatarcada vedalaşma sözcükleri yüzeysel bir nezaketin ötesinde derin anlamlar içermektedir. Vedalaşma ifadeleri de iki lehçede aktif kullanılarak toplumsal düzeni sağlamada etkilidir.

3.6. Rica, İstek, Talep İfadeleri

Güncel Türkçe Sözlük’te istek “Yerine getirilmesi başkasından istenilen şey; emir, özenç. meram, talep.” olarak tanımlanır. Talep, “Bir kimseden bir şeyi yapmasını veya yapmamasını isteme, istek”; rica ise “dileme” olarak tanımlanmıştır (e-GTS 15.05.2026). Rica Ötüken Sözlük’te “Genellikle saygı kalıplarında kullanılan, bir kimseden yapması istenilen veya ondan dilenilen şey; dilek.” (e-ÖS 13.05.2026) olarak tanımlanmaktadır. Türkçede ve Tatarcada karşıdaki kişiden herhangi bir konuda bir şey talep edilirken kullanılan ifadeler genellikle fiillere eklenen ek ve yardımcı fiiller vasıtasıyla kurulmaktadır. “Bir ricada bulunabilir miyim?”, “Bir bardak açık çay alabilir miyim?” örneklerindeki “-Abilir miyim?” yapısı Türkçe rica ifadelerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Her iki lehçenin konuşurları arasında da kültürel olarak bir şey rica ederken emir kipinin kullanılması hoş karşılanmaz. İstek cümlesi kurulurken bazen sözcük bazen de eklerle kibarlaşma, başka bir deyişle, “nezaket” ortaya çıkar. Dolayısıyla Türkçede nezaket iletişimlerinde emir kipinden kaçınılırken, geniş zaman ve dilek kipi kullanılır. Örneğin “Bana kahve ver!” demek yerine Türkçede “Bir fincan kahve verir misin?”, “Bir fincan kahve alabilir miyim?”, “Bir fincan kahve verir misiniz?” veya “Bir fincan kahve içebilir miyim?”, “Bir fincan kahve içsem” yapıları kullanılarak nezaket seviyesi artırılır.

Tatarcada da birinden bir şey yapması istenirken emir kipinden kaçınılmıştır. Bireylerin herhangi bir ricada bulunurken veya bir bilgi talep ederken kullandıkları kalıplar genellikle fiillere eklenen ekler veya yardımcı kelimelerle kurulur. “*Miña bır çınayak küfi bire alasıñmı?* (Bana bir fincan kahve verir misin?)”, “*Miña bır çınayak küfi bire alasıñmı?* (Bana bir fincan kahve verir misiniz?)”, ifadelerinde görüldüğü gibi nezaket için “-E al-” yapısı kullanılır. Bununla birlikte Tatarcada “-çı, -çi ve eli” ekleriyle de rica ifadeleri kurulur. Örneğin, “*Eytigiz eli, diriktür üzindemi?* (Söyler misiniz, müdür yerinde mi?)”, “*Terezeni aç eli/açıgız eli* (Pencereyi açsana/ açsanıza), “*Tutaş eytigizçi, seğat niçe?* (Hanımefendi, söyler misiniz lütfen, saat kaç? (Fetħullüva, 2015, s. 70-71) vb.

Tatarcada da Türkçede olduğu gibi yardımcı kelimelerle de rica bildiren nezaket ifadeleri kurulur. Bu kelimeler Türkçede “Lütfen”, “rica et-” şeklindeyken Tatarcada bunların “*Zinhar üçin/Zinhar* (Lütfen)”, “*Ütin-/Rica İt* (Rica etmek) şeklinde tam karşılıkları yer almaktadır. “*Zinhar üçin gafu itigiz, min biraz sünğa kaldım* (Lütfen affediniz, ben biraz geç kaldım)”, “*Ütinip sürıym, bu ukıtuçınıñ tılıfın nümüñin eytigizçi.* (Rica ederek soruyorum, bu öğretmenin telefon numarasını söyler misiniz lütfen.)” (Fetħullüva, 2015, s. 242-243). “*Sızge mektüb yazuwımnı gafu itüwıñıñıñ ütinüwım üstine, dehi bır nerse rica item...* (Size mektup yazdığım için beni affetmenizi dilememin yanında, bir şey daha rica ediyorum...)” (Ganiyeva ve Hasavneħ, 2021, s. 138). “*... zehmetini ihtıyar itüwıñıñıñ rica ıterge cüret iterim, efendim.* (... zahmetini üzerinize almanızı rica etmeye cüret ederim efendim.) (Ganiyeva ve Hasavneħ, 2021, s. 195). Ayrıca “*Miña bır çınayak küfi yarıymı?* (Bir fincan kahve, olur mu?)”

örneğindeki gibi “Yarıymı (olur mu/Mümkün mü) kelimesi de rica ifadesi oluşturmak için kullanılmaktadır. Türkçe ve Tatarcanın rica, istek, talep ifadeleri açısından zengin bir söz varlığına sahip olduğu görülmektedir. Bu ifadeler yüz teorisi bağlamından değerlendirildiğinde negatif yüzün korunmasında önemli olduğu anlaşılmaktadır.

3.7. Tebrik İfadeleri

Özel günleri, başarıları ve mutlu günleri kutlamak, tebrik etmek için çeşitli ifadeler kullanmak evrenseldir. Türk Dünyası geleneklerinde kutlama ve bayramlar yaygındır. Dolayısıyla her iki lehçe de kutlama, tebrik ve övgü ifadeleri bakımından zengindir. Başarı, iyi haber ve mutlu olaylar için Türkçede “Tebrikler/Tebrik ederim”, “Kutlarım”, “Bravo”, “Aferin” gibi ifadeler kullanılır. En sık kullanılan ifadeler olan “Tebrik et-” ve “Kutla-” Tatarcada da birebir aynıdır. “... *mühim bñ risale vñcüdke kitirdiği üçñ mühtereme müherrirresi Fehrñbenat hanımını tebrik*, -dip kütly avtörnı F. Kerimi (‘... önemli bir risaleyi meydana getirdiği için muhterem muharrir Fehrelbenat Hanım’ı tebrik ederim.’ diyerek yazarı kutluyor F. Kerimi.)” (Murtazina & Zinnatullina, 2021, s. 51). “*Sızñı yubiliyğız bñlen kütlym!* (Sizi Jübileniz dolayısıyla kutluyorum)” (Fethüllüva ve diğr., 2015, s. 220). Türkçedeki “onurlandırmak” kavramını karşılayan; yani başarıyı alkışlamak, birini öncü veya birinci olması sebebiyle tebrik etmek, hediye veya takdir sunmak anlamlarına gelen ve “aferin” ünlemiyle bağdaşan durumlar için Tatarcada “Taw it- (Tebrik etmek, onurlandırmak)” ifadesi kullanılır. Eskiden meclislerde ev sahibine ithafen kırmızı veya bal kasesi kaldırıldığında o kişiyi dağ gibi yüce görmek anlamında “Taw Siña” denilerek içerlermiş (İsenbet, 1990, s. 114). Tatarcada, başarıyı alkışlamak için “*Küp yeşesñ* (Çok yaşasın!)” ifadesi kullanılır. “*Küp yeşesñ, yeş mulla, Ustabike! - diyrler.* (Çok yaşasın, genç molla, ustabike, diyorlar.)” (İsenbet, 1989, s. 482). Türkçede “Aklınla bin yaşa” manasında “Çok yaşa sen çocuk.” gibi kullanımları olsa da genellikle “Çok yaşa” ifadesi hapşırın insanlara söylenen bir iyi dilek ifadesidir. Tatar Türkleri ise hapşırın insanlara “Çok yaşa” ifadesinin karşılığı olarak Tatarca “*Selamet bul!* (Sağlıklı ol!)” ve “*Üzn gümñrlı bul!* (Uzun ömürlü ol!)” Rusça ise “*Bud zdorov[a]* (iyi ol!)” ifadeleri kullanılır.

Genel Türk kültüründe yaygın olan kutlama ifadelerinden biri de bayramlaşma sırasında söylenen ifadelerdir. Türk kültüründe bayram kutlamaları nezaket gereği karşılıklıdır. Türkçede de Tatarcada da millî ve dinî bayramları kutlamak için “Mübarek olsun” “Kutlu olsun” kalıpları kullanılır. “Bayramınız mübarek olsun”, “Cumhuriyet Bayramınız kutlu olsun” vb. Tatarcada “*Beyremner kütly bulsın! Şuşı matur tabınığızga mini de çakırıp kuwandırğanığız üçñ Allanın rehmetleri yawwsın!* (Bayramlarınız kutlu olsun! Beni de bu güzel sofranıza davet edip sevindirdiğiniz için Allah’ın rahmeti yağsın!)”, “*Beyremñiñ mübarek bulsın, kardeşler – ümmetteşler!* (Bayramımız kutlu olsun, kardeşler, ümmetdaşlar!)” (Hekimcanöv, 2022, s. 508) örneklerinde olduğu gibi “*Kütly bulsın* (kutlu olsun)” ve “*Mübarek bulsın* (Mübarek olsun)” kalıpları yanında “... *bñlen* (... ile)” kalıbı kullanılmaktadır. “*Sızñı beyrem bñlen kütlybız! Selametlik, uñışlar, beñit hem şatlıklar tılıbız* (Sizi bayram dolayısıyla kutluyoruz! Sağlık, başarı, talih ve mutluluklar diliyoruz)” (Fethüllüva vd., 2015, s. 220) “*Yaña yıl bñlen* (Yeni yılınız kutlu olsun)” (Fethüllüva vd., 2015, s. 199) örneklerinde görüldüğü üzere Tatarcada kutlama sözcüğü kullanılmadığı durumlarda “... *bñlen* (... ile)” kutlama sözcüğünün yerine geçmektedir. Aynı zamanda yüzyıllardır Rus hâkimiyeti altında yaşamaları sebebiyle Rusça kutlama sözcüğü de Tatar diline yerleşmiştir. Tatarca konuşurlar da yeni yıl kutlaması için Rusça “*S novım godom* (Yeni yılınız kutlu olsun)” (Fethüllüva vd., 2015, s. 199) ifadesini kullanmaktadırlar.

Doğum günü, düğün, yeni ev, bebek sahibi olma gibi bireyler için özel günlerde tebrik ifadeleri her iki lehçede de önemli bir yer tutmaktadır. Doğum günü kutlaması için Türkçede “Doğum günün kutlu olsun”, “İyi ki doğdun!”, Tatarcada “*Tuğan künñ bñlen*”, “*Tuğan künñ kütly bulsın!*” (Fethüllüva vd., 2015, s. 221). gibi kutlama kalıpları kullanılır. Evlenen kişiler için ise genel tebrik ifadeleri dışında Türkçede çiftlerin ömür boyu yanyana mutlulukla yaşamalarını dileme ifadesi olan “Allah tamanına erdiresin”, “Bir yastıkta kocayın!”, Tatarca’da “*Tuyığız mübarek/kütly bulsın!* (Düğününüz mübarek/kutlu olsun)” (Fethüllüva vd., 2015, s. 220), genel tebriklerin ardından kutlama için “*Tiñi bñlen bulsın* (Dengi ile mutlu olsun)” (İsenbet, 1990, s. 148) ve eve gelen yeni gelinin bolluk, bereket ve talih getirmesi dileğiyle “*Tükli ayağñ bñlen kilen!* (Uğurlu ayağın ile gelin!) (Zaripova Çetin, 2009, s.104)”, “*Tükli ayakların bñlen bulsın indı... izgi segatte.* (Uğurlu/bereketli ayaklarınla gelsin ... hayırlısıyla.)” (İsenbet, 1990, s. 174) ifadeleri kullanılır. Yeni bebek sahibi olan kişilere bebeğe talihli ve uzun bir ömür

ve iyi ahlak dileği içeren kalıplar kullanılmaktadır. Türkçede “Allah analı babalı büyütsün”, “Bahtı açık, ömrü uzun olsun” ve Dede Korkut’ta geçen “Adını ben verdim yaşını Allah versin” (Ergin, 1969, s.14). ifadesi kullanılmaktadır. Bu ifadenin karşılığı Tatarcada da “*Atını min kuştım, yeşin Alla birsın.* (Adını ben koydum, yaşını Allah versin.)” şeklinde bulunmaktadır. Aynı zamanda “*Behitli, tewfiyıklı bala bulsın* (Talihli, hayırlı çocuk olsun)” (Hekimcanöv, 2022, s. 290), “*Gümüri üzün bulsın!*(Ömrü uzun olsun!)” (İsenbet, 1989, s. 223),” gibi iyi dilekler içeren kutlama sözcükleri kullanılmaktadır. Yeni bir ev sahibi olduğunda ise Türkçede genel olarak “Hayırlı uğurlu olsun”, “Güle güle oturun” vb. iyi dilek bildiren kalıp ifadelerle kutlama yapılmaktadır. Türkiye Türkçesinde olduğu gibi Tatarcada da şans, talih ve mutluluk dile getiren pozitif kutlama kalıplarına rastlanmaktadır. Bu durum, “İndi yaña üyigiz tağın da behitlirek bulsın! (Şimdi yeni eviniz daha da mutlu olsun!)” (İsenbet, 1989, s. 4) örneğinde açıkça görülmektedir. Bu kutlamalar iletişim stratejileri açısından önemli olmakla birlikte toplumsal düzenin sürekliliğine de katkı sağlamaktadır.

3.8. Teşekkür Etme İfadeleri

Yapılan bir iyiliğe, yardım, kutlama vb. başka biri taraftan gösterilen nezakete karşı pozitif geri bildirimde bulunmak adına teşekkür etmek sık karşılaşılan nezaket davranışlarından. Türkçede en yaygın “Teşekkür ederim”, “Sağ ol” ifadeleri kullanılırken Tatarcada bu ifadelerin karşılığı olarak “Rehmet (Teşekkür ederim/sağ ol)” ve “*Bik zur rehmet* (Çok teşekkür ederim)”, “Rehmet yawgırı! (Rahmet yağasıca) kalıpları kullanılmaktadır. Her iki lehçede de özel durumlarda teşekkür etme ifadeleri çeşitlilik göstermektedir. Örneğin yemek hazırlayan veya bir emek harcayarak yardımda bulunan birine teşekkür bildirmek için “Ellerine sağlık”, “Elin kolun dert görmesin” gibi ifadeler kullanılır. Bu durum Tatarcada da paralellik göstermektedir. Tatarcada da söz konusu durumlarda “*Ayak kılların sızlawsız/sırhawsız bulsın!* (Ayaklarınız elleriniz sızsız/ağrısız olsun)” ifadesi kullanılır. Örneğin “...*Ayak kılların sızlawsız bulsın, -didi karçık, miña rehmet ukip* (... Elin kolun dert görmesin, dedi yaşlı kadın bana teşekkür ederek.)” (Hekimcanöv, 2022, s. 348). Türkçede maddi veya manevi bir yardım karşılığında “Allah razı olsun” ifadesinin de kullanıldığı görülmektedir. Bu ifadenin Tatarcadaki karşılığı “*Alla rehmetinde bulsın*” şeklindedir. (Mehmütöv, 1987 s.478). Bir işi ustalıkla ve sorunsuz bir şekilde yerine getiren kişiye teşekkür için Türkçede “ellerin dert görmesin”, “Eline koluna sağlık” vb. ifadeler kullanılırken Tatarcada “*Kulñnan kinen! /Kulñnan kuwan!* (Elinden keyif al! / Elinle mutlu ol!)” (İsenbet, 1989, s. 416).kullanılır.

Bir nezaket stratejisi olarak yalnızca başarıyı elde eden veya mutlu bir olayın başrolü olan kişiye değil söz konusu pozitif olayları ileten kişilere de bu eylemi karşılığında teşekkür etmek için olumlu dileklerde bulunulur. Mutlu bir haber getiren veya pozitif bir dilekte bulunan kişiye karşı Türkçede övgü ve iyi dilek ifadesi olarak “Ağzın bal yesin” denirken Tatarcada bu ifadenin tam karşılığı “*Avızıña bal da may* (Ağzına bal ve yağ)” şeklinde görülmektedir. Örneğin, “-*İndi yaña üyigiz tağın da behitlirek bulsın! - Rehmet avızıña bal da may, tuğanay.* (-Artık yeni eviniz daha mutlu, talihli olsun! – teşekkür ederim, ağzına bal ile yağ sürülsün, kardeşim.)” (İsenbet, 1989, s. 25). Türkçede “Sen beni sevindirdin Allah da seni sevindirsin”, ifadesinin Tatarca karşılığı ise “*Mini süyindirgen için hıday sinı süyindirsin.* (Beni sevindirdiğin için Allah [da] seni sevindirsin.)” (Mehmütöv, 1987 s.479) şeklinde görülmektedir. Tatarca ve Türkçede yaygın olarak kullanılan teşekkür ve teşekkür niyetli iyi dilek ifadelerinin yüz teorisi bağlamında negatif yüzün korunmasında etkili olduğu görülmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, dil ve kültür bağının somut yansımalarından olan nezaket ifadeleri, Türkçe ve Tatarca bağlamında edimbilimsel (pragmatik) ve toplumbilimsel bir yaklaşımla karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bulgular, Brown ve Levinson’ın “Nezaket Kuramı”, nezaketin evrenselliği ve kültürel özgünlüğü teorileri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda yapılan edimbilimsel analizler sonucunda, her iki lehçenin de bireyler arası iletişimin sağlıklı yürütülmesi ve “Yüz Tehdit Edici Eylemlerin” (FTA) en aza indirilmesi için zengin ve işlevsel bir nezaket söz varlığına sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışma, her iki lehçede yer alan nezaket kalıplarının Penelope Brown ve Stephen Levinson’ın “yüz” teorisiyle büyük ölçüde örtüştüğünü ortaya koymuştur. Özellikle iletişimin başlangıç aşamasında ya da talep anında işlev

gören izin ve hazırlama stratejilerinde emir kipinin doğrudanlığından kaçınıldığı, bunun yerine geniş zaman, dilek-şart kipi ve dolaylı anlatım kalıplarının yeğlendiği görülmektedir. Böylece söz konusu yapıların muhatabın negatif yüzünü korumaya ve olası yüz tehdit edici eylemleri yumuşatmaya yönelik stratejiler olarak işlev gördüğü belirlenmiştir. “Nezaket” kavramı hem Tatarcada hem Türkçede Farsça kökenli bir ortaklık sergilese de Tatarca kullanımında “edeplilik” ve “terbiye”, Türkçede ise “zarafet” ve “incelik” anlamlarının baskın olduğu görülmüştür. Aynı zamanda bu çalışma, her iki toplumun da nezaketi ahlaki bir değer, toplumsal düzen ve onun devamlılığını sağlayan bir denge unsuru olarak içselleştirdiğini göstermektedir. Kültür ve inanç ortaklığının etkisiyle Türkçe ve Tatarcanın özellikle selamlaşma, vedalaşma, özür dileme ve teşekkür etme kalıplarının belirgin bir şekilde örtüştüğü saptanmıştır. Söz konusu ortaklıkta özellikle İslami kültürün etkisi dikkat çekmektedir. Aynı zamanda yaşça büyük akraba ve diğer bireylere isimle hitap etmenin iki toplumda da saygısızlık olarak algılanarak hoş karşılanmaması kültürel etkiyle hitap kelimelerinin dil dışı norm vasıtasıyla şekillenmesini sağlamıştır.

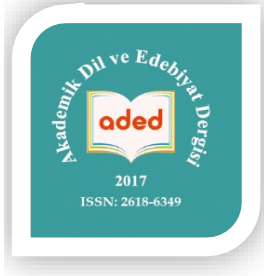
Çalışmada evrensel nezaket stratejileriyle birlikte toplumların sosyal, siyasi, tarihsel süreçleri ve hayata bakış açıları, dillerinde yer alan nezaket kalıplarının kendine has olmasını sağladığı görülmektedir. Türkçedeki “ruhsat” kelimesi günümüzde resmî bir belge olarak kullanılırken, Tatarcada asıl edimbilimsel işlevini korumuştur. Dolayısıyla “ruhsat” kelimesi günümüzde Tatarcada aktif olarak “izin”, “müsaade” anlamında kullanılmaktadır. Bununla birlikte Tatarcadaki *Ak yul* “Beyaz yol” metaforu bozkır kültürünü, *Ana kayım mayım* “Anacığım yağım” kalıbı ise kültürel arka planda toplum için hayvansal gıdaya verilen önemin dile yansıyan edimbilimsel kodları olarak değerlendirilebilir. Tatarca nezaket ifadeleri incelendiğinde genel Türk kültürünün yanı sıra Rus kültürünün etkileri de görülmektedir. Özellikle gençler arasında Rusçanın yapısal ve sözcüksel etkisi dikkat çekmektedir. Dolayısıyla nezaket kurallarının sosyopolitik etkilerle dönüşebildiği anlaşılmıştır. Ayrıca bu çalışmada Türkçede geleneksel ve manevi ifadelerin ağırlığını koruduğu tespit edilmiştir. Hem Türkçede hem de Tatarcada, iletişimin muhatabına gösterilen saygı, şefkat ve incelik aktarımının paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır. İletişimde muhatabı yücelten metaforik hitaplar açısından zengin olan bu iki lehçede, toplumsal ilişkilerde ortaya çıkan samimiyet ve saygı dengesinin dilsel bir estetikle kurulduğu görülmektedir. Kültürel metafor ve metaforik ekler (-cı/-çi, eli) açısından Tatarcada kullanılan kalıp ifadelerin kendine özgü bir yapısı olduğu ortaya konulmuştur.

Sonuç olarak nezaketin, her iki toplumda da evrensel bir sosyal uyum stratejisi olarak işlendiği görülmektedir. Aynı zamanda söz konusu stratejinin dile aktarılma biçimleri toplumların kültürel kodlarıyla şekillenmektedir. Edimbilimsel bir çerçevede iki lehçenin kesişiminde gerçekleştirilen bu karşılaştırmalı çalışma, Türk Dünyasının dilsel ve kültürel bellek ortaklığını belgelemesi açısından büyük bir önem taşımaktadır. Bu durum, farklı coğrafyalarda olgunlaşan kültürel kodların özünde aynı estetik kaygıyı barındırdığını, Türk yazı dillerinin kelime sınırlarını aşarak insana ve onun onuruna verilen değerde de ne denli köklü bir akrabalığa sahip olduğunu gözler önüne sermektedir.

Kaynaklar | References

- Abdullina, R.R., Seğıytüva, A.M., Ğaffarüva, F.F., Saberüva, . Ğ. Ğ., Ğalimüva, O.N., Ğaynıtdinüva, A.F., Fetııtdinüva, G.D., Tahirüva, F. İ., Sabitüva, İ.İ., Safina , İ. İ. ve Ğazizüva, F.M. (2015). *Tatar tılıñıñ ańlatmalı süzligi: I tom: A–V*. Tehsi.
- Brown, P., ve Levinson, S. C. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge University Press
- e-GTS = Türk Dil Kurumu (2026). Güncel Türkçe sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 15.05.2026).
- Ehmetyanüv, R. G. (2015). *Tatar tılıñıñ itimülügik süzligi*. (İki Tümda II. Tüm M-Ya). Meğarif – Vakıt Neşriyatı.
- e-ÖS = Ötüken Türkçe sözlük (2026). <https://otukensozluk.com/> (Erişim Tarihi: 15.05.2026).
- Erdem Nas, G. (2026). Edimbilimsel bir değerlendirme: Türkçe ve Hırvatça nezaket ifadeleri. *Dil Araştırmaları Dergisi*, (38), 63-77. <https://doi.org/10.54316/dilarastirmalari.1706498>
- Ergin, M. (1969). *Dede Korkut kitabı*. Millî Eğitim Basımevi.
- Fethüllüva, K. S., Yusupüva, E., Ş., ve Denmühemmetüva, E. N. (2015). *Tatarça şyleşik = Davayte govorit po-Tatarski = Let's speak Tatar: Uku esbabı (2nçi basma)*. Tatar Kitap Neşriyatı.
- Ğaniyeva, A. F. & Ğasavneĥ A. A. (Tüz.). (2021). *Mecit Ğafuri: fenni-püpulyar cıyıntık*. Cıyın.
- Goffman, E. (1971). *Relations in public: microstudies of the public order*. Basic Books.
- Gökdayı, H. (2020). *Türkçede kalıp sözler*. Kriter Yayınevi.
- Ğekimcanüv, F. S. (2022). *Tatar tılıñıñ fraziülügizmnar süzligi (Tutırıklı Süztizmeler Hem Tegbirler) Cilt 1 (A-B)*. İbrahimov Dil, Edebiyat ve Sanat Enstitüsü.
- Hirik, S. (2023). Türkçede nezaket ve yüz tehdit eden eylemler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(1), 600-627. <https://doi.org/10.34083/akaded.1252118>
- Ide, S. (1989). “Formal forms and discernment: two neglected aspects of linguistic politeness”. *Multilingua*, 8(2) 223–248.
- İsenbet, N. (1973). *Ütkanğa – mekal, tapkırga – tabışmak (balalar folkloru)*. Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- İsenbet, N. (1989). *Tatar tılıñıñ fraziülügik süzligi cilt 1*. Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- İsenbet, N. (1990). *Tatar tılıñıñ fraziülügik süzligi cilt 2*. Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Lakoff, R. (1973). Language and woman's place. *Language in Society*, 2(1) 45-80.
- Leech, G. (1983). *Principles of pragmatics*. London ve New York: Longman.
- Maĥmutüva, L. T. ve dğr. (Red). (1979). *Tatar tılıñıñ ańlatmalı süzligi (Üç tümda II. Tüm K-S)*. Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Maĥmutüva, L. T. ve dğr. (Red). (1981). *Tatar tılıñıñ ańlatmalı süzligi (Üç tümda III. Tüm T-H)*. Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Mehmütöv, Ğ. Ş. (1987). *Tatar Ğalıĥ İcatı. Mekaller hem Eytımner*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı. / Tatarskoe İzdatelstvo.
- Mürtazina, L. R., & Zinnatullina, A. E. (Tüz.). (2021). *Tatar terbiyesi: G. Biktimişiye hem F. Süleymaniye ĥizmetlerindı ğaile terbiyesi mes'eleleri*. Ş. Mercani isimindegi Tarih institutı.
- Onursal Ayırır, İ. (2020). Türkiye Türkçesinde kalıp sözler: nezaket kuramı açısından edimbilimsel bir değerlendirme. *Millî Folklor*, 16(126), 86-98.

- Sabitüva, İ.İ., Ğaynıtdinüva, A. F., Bürhanüva, Yu. F., Ğalimüva, O.N., Sabırüva, . Ğ. Ğ., ğaffarüva, F. F., Safina, İ. İ, Timırhanüv, Abdullina, R.R., Seferüv, R. T., ve Tahirüva, F. İ., (2017). *Tatar tılıñıñ añlatmalı süzligi: III. tüm: K. Tehsi.*
- Sabitüva, İ.İ., Tahirüva,, F. İ., Seğıytüva, A. M., Ğaynıtdinüva, A. F., Sabırüva, . Ğ. Ğ., Şemsıtdinüva, L. Ş., Semirhanüva, Ğ. R. ve Safina, İ. İ (2016). *Tatar tılıñıñ añlatmalı süzligi: II. tüm: G–Y. Tehsi.*
- Sibgatullina, E. (1995). *Türkçe şyleşebiz* . Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Tahirüva., F. İ., Safina, İ. İ, Sabitüva, İ.İ., Ğaffarüva, F. F., Seferüv, R. T., Ğalimüva, O.N., Abdullina, R.R., Semirhanüva, G. R., Kuşılıküva, F.A. ve Sabırüva, Ğ. Ğ. (2018). *Tatar tılıñıñ añlatmalı süzligi: IV. tüm: L–R . Tehsi.*
- Timırğalin, A. K. (2017). *Milliyet süzligi: II. tüm Y-R.* Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Wardhaugh, R. (2006). *An introduction to sociolinguistics* (5. baskı). Blackwell Publishing.
- Yaman, H. (2023). Türkçe deyimlerde nezaket ifadeleri. *Gazi Türkiyat*, (33), 131-151. DOI: [10.34189/gtd.33.007](https://doi.org/10.34189/gtd.33.007)
- Yaylagül, Ö. (2005). Eski türkçede nezaket ifadeleri. *Millî Folklor*, 17(68), 151-165.
- Zaripova Çetin, Ç (2009). *Tatar Türklerinin gelenek ve görenekleri*. Karadeniz Dergisi Yayınları.
- Zaripova Çetin, Ç. (2012). Tatar folklor ve halk edebiyatında elma. *Türkoloji Üzerine Araştırmalar*, (2), 19–43.
- Zaripova Çetin, Ç. (2024). Kazan Tatar halk edebiyatında yol ile ilgili yorum ve inanışlar. (E. Garay Zada, Ed.), *International Scientific Symposium “Common Victory: The Army and the Great Leader”* Kars: Türk Dünyası Kültür ve Sanat Yayınevi Türksan, s. 122-131



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Oflu Bilâl Efendi'nin Manzum Hz. Yûnus Kıssası

Oflu Bilâl Efendi's Versified Story of Prophet Jonah

Hakan SÖNMEZ

Öğr. Gör. Dr. • Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi • Rektörlük

hakan.sonmez@gop.edu.tr • <https://orcid.org/0009-0008-1248-2605> • <https://ror.org/01rpe9k96>

Atıf | Citation: Sönmez, H. (2026). Oflu Bilâl Efendi'nin Manzum Hz. Yûnus Kıssası. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 895-936.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1957089>

<https://izlik.org/JA48MC69NT>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 22.05.2026

Kabul Tarihi: 17.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler **Creative Commons CC-BY-NC** lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 22.05.2026

Date Accepted: 17.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the **Creative Commons CC-BY-NC** license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Dinî öğeler, Klasik Türk edebiyatının temel kaynakları arasında yer almış ve geleneğin teşekkülünden itibaren şairler tarafından sıklıkla işlenmiştir. Bu bağlamda peygamber kıssaları, bilhassa “kısas-ı enbiyâ” türü altında manzum ve mensur olarak Türk edebiyatında zengin bir birikim oluşturmuştur. Genellikle bir silsile hâlinde sunulan bu kıssaların bir kısmı müstakil eserlere de konu edilmiştir. Bu çalışmanın amacı, 18. yüzyıl şairlerinden Oflu Bilâl Efendi’nin kaleme aldığı manzum Hz. Yûnus kıssasını bilim dünyasına tanıtmaktır. Eser, şair üzerine bugüne dek yapılan araştırmalarda yer almamış olması hasebiyle literatüre yeni bir katkı sunma niteliği taşımaktadır. Çalışma kapsamında öncelikle Oflu Bilâl Efendi’nin hayatı ve edebî kişiliği hakkında bilgi verilmiş, ardından metnin şaire aidiyeti hususunda değerlendirmeler yapılmıştır. İlgili eserin tespit edilen iki matbu nüshasının tavsifi yapılarak metin, şekil ve muhteva özellikleri bakımından incelenmiş; çalışmanın son bölümünde ise eserin çeviri yazılı metni ortaya konmuştur. Araştırma sonucunda eserin; 10’u kaside, 2’si mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmış toplam 12 bölümden ve 487 beyitten müteşekkil olduğu belirlenmiştir. Muhteva incelemesi neticesinde ise bu manzum metnin, Hz. Yûnus kıssası üzerinden okura ibret vermeyi gaye edinen didaktik bir “nasihatnâme” hüviyeti taşıdığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı, kıssa-ı enbiyâ, Hz. Yûnus, Oflu Bilâl Efendi, manzum.

Abstract

Religious elements have been among the fundamental sources of Classical Turkish literature and have been frequently explored by poets since the tradition’s inception. In this context, the stories of the prophets, particularly within the kısas-ı enbiyâ genre, have formed a rich body of work in Turkish literature, in both verse and prose. While these stories are generally presented within comprehensive collections, some have also been the subject of standalone works. The aim of this study is to bring the poetic account of the story of Prophet Jonah, written by the 18th-century poet Oflu Bilâl Efendi, to scholarly attention. Since the work has not been included in previous studies on the poet, it represents a novel contribution to the field. This study first provides context regarding Oflu Bilâl Efendi’s life and literary persona, followed by an evaluation of the text’s attribution to the poet. The two identified printed copies of the work are described, and the text is examined in terms of its form and content; the final section presents the transcribed text of the manuscript. The research determined that the composition consists of 487 couplets across 12 sections, 10 in qasida form and 2 in masnawi form. Content analysis reveals that this poetic text functions as a didactic work aimed at imparting moral lessons to the reader through the story of Prophet Jonah.

Keywords: Classical Turkish Literature, stories of the prophets, Prophet Jonah, Oflu Bilâl Efendi, versified.

Giriş

Klasik Türk edebiyatında, enbiyâ silsilesini bütüncül bir yaklaşımla ele alan kıssa-i enbiyâ¹ türündeki genel eserlerin yanı sıra, tek bir peygamberin hayatını, mucizelerini ve imtihanlarını merkeze alan müstakil manzum ve mensur metinler de vücuda getirilmiştir. Bu müstakil eserler arasında edebî geleneğimizde en çok rağbet göreni ve etrafında en geniş külliyatı oluşturanı, hiç şüphesiz Kur’ân-ı Kerim’de “ahsenü’l-kasas”² (kıssaların en güzeli) vasfıyla anılan Hz. Yûsuf kıssasıdır. *Yûsuf u Züleyha* adıyla mesnevi edebiyatımızda önemli bir yere sahip olan bu kıssa; çeşitli sembolik katmanlarıyla şairler için asırlar boyu zengin bir ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca Hz. İbrâhim, Hz. İsmâil, Hz. Süleymân, Hz. Dâvûd, Hz. Eyyûb vd.’nin kıssaları da yazma eserlerimizde müellifler tarafından müstakil bir şekilde değerlendirilen kıssalardandır.³

¹“Kıssa-ı enbiyâ”, “kısas-ı enbiyâ”, “kısasü’l-enbiyâ” gibi adlandırmaları olan bu türün ilk örnekleri Arap edebiyatında görülmektedir. Daha sonra tercüme yoluyla Fars edebiyatında, sonrasında da Türk edebiyatında örnekleri verilmeye başlanmıştır. Kâtib Çelebi, Vehb b. Münebbîh’in (ö. 728), kıssa-ı enbiyâ türünde yazan ilk kişi olduğunu belirtmiştir (Kâtib Çelebi, 2007, s. 1064). M. Süreyya Şahin, Sa’lebi’nin (ö. 1035) *‘Arâ’isü’l-Mecâlis*’i ile Kisâi’nin (ö. 805) *Kısasü’l-Enbiyâ*’sını, bu türde yazılmış en meşhur kitaplar olarak göstermiş; daha sonra yazılan eserlerin büyük bir kısmının, bunların tercümesi ya da kısaltılmış şekli olduğunu vurgulamıştır (Şahin, 2022, s. 495). Türk edebiyatında birkaç örnek dışında kıssa-ı enbiyâ türünde kaleme alınan eserler genellikle mensurdur. Bu türün bilinen ilk örneği, Burhanoğlu Kadî Nâsirüddîn bin Rabgûzî (ö. 1310’dan sonra) tarafından Harezmi Türkçesi ile yazılmış *Kısasü’l-Enbiyâ*’dır. Bu eser manzum-mensur karışık olup 1310 yılında kaleme alınmıştır. Hindî Mahmûd tarafından 1579’da manzum bir şekilde yazılan kıssa-ı enbiyâ, 7867 beyitten meydana gelip tespit edilebilen ilk manzum örnektir. (Karataş, 2013, s. 120-121). Mariana Budu’nun (2020) araştırmasında da işaret ettiği üzere, yazma eser kütüphanelerimizde müellifi bilinen veya meçhul olan, Arapça ve Farsçadan tercüme edilmiş kıssa-i enbiyâ türünde pek çok eser mevcut olup bu eserler ekseriyetle Sa’lebi veya Kisâi’ye ait eserlerin tercümelerinden ibarettir.

² Yûsuf, 12/3.

³ Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk.: (Karataş, 2013, s. 120-121).

Yukarıda bahsi geçen ve edebiyatımızda müstesna bir yer edinen peygamber kıssalarına ek olarak, Hz. Yûnus kıssası da hem Kur'ân-ı Kerim'de hem de Kitâb-ı Mukaddes'de geçmesi bakımında önemli kıssalardan biri olmuştur. Kitâb-ı Mukaddes'te oldukça ayrıntılı bir şekilde anlatılan kıssa, Kur'ân-ı Kerim'de daha çok özet şeklindedir.⁴ Kur'ân-ı Kerim'deki anlatım; mekan veya şahıs isimlerinden ziyade kıssanın teolojik mesajına, yani isyan, tövbe ve ilâhî merhamet eksenine odaklanırken; Tevrat olay örgüsünü daha geniş bir çerçevede sunar. Bununla birlikte kıssanın tarihsel arka planı, Hz. Yûnus'un kimliği, yaşadığı dönem ve kıssada geçen Ninova gibi yerleşim yerlerinin coğrafi ve tarihi konumları ise hem İslâm tarihi kaynaklarında hem de modern akademik çalışmalarda geniş bir literatüre sahiptir.⁵

Hemen her kıssa-ı enbiyâ türü içinde yer alan bu kıssa, edebî metinlerde tematik bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Klasik Türk edebiyatında Hz. Yûnus'un balığın karnında bulunduğu süre, Kur'ân-ı Kerim'de "Zü'n-nûn" vasfıyla zikredilmesi (Enbiyâ, 21/87) ve ilahî af talebiyle gerçekleştirdiği niyaz, genellikle telmih sanatı aracılığıyla metinlere işlenmiştir. Bununla birlikte, bu çalışmanın konusunu teşkil eden eserde görüldüğü üzere, söz konusu kıssanın müstakil bir edebî eser olarak kaleme alındığı örnekler de mevcuttur.

Bu çalışmada, 18. yüzyıl şairlerinden Ofllu Bilâl Efendi'ye (ö. 1790) ait manzum bir Hz. Yûnus kıssası ele alınmıştır. Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi deseni kullanılmıştır. Doküman analizi; basılı veya elektronik materyallerin sistematik bir biçimde incelenmesi ve değerlendirilmesi sürecini ifade etmektedir (Bowen, 2009'dan aktaran Sak vd., 2021). Belirlenen yöntem çerçevesinde, Ofllu Bilâl Efendi'nin mezkûr eseri yapısal ve tematik açılardan tahlil edilmiştir. Araştırma kapsamında, çeşitli kütüphanelerde nüshaları bulunan ve şairin eserlerini ihtiva eden taş baskı bir külliyyat tetkik edilmiş; böylelikle müellife ait literatürde daha önce tespit edilmemiş bir manzume bilim dünyasına kazandırılmıştır. Veri toplama safhasında, ilgili taş baskı nüshaların dijital görüntüleri üzerinden metnin transkripsiyonu gerçekleştirilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda öncelikle nüshaların tavsifi yapılmış; ardından manzume, tür ve şekil özellikleri bağlamında incelenerek muhtevasına dair değerlendirmeler sunulmuştur.

Yapılan literatür taramasında 18. yüzyıl şairlerinden Ofllu Bilâl Efendi'nin hayatı hakkında ayrıntılı bilgi bulunamamıştır. Şairin *Kıssa-ı Yûsuf* adlı mesnevisinde verdiği bilgilere göre Trabzon'un Of ilçesine bağlı Paçan Köyü'ndendir (Kuzubaş, 2010, s. 25). Kaynaklarda Bilâl Efendi'nin yaşadığı köy, Nefs-i Paçan (yeni adıyla Maraşlı) olarak belirtilmiş ve şairin, bu bölgenin ilk şairi olduğu söylenmiştir (Yiğit, 1981, s. 4'ten aktaran Kuzubaş, 2010, s. 26; Yılmaz, 2023, s. 559). Ofllu Bilâl Efendi'nin hayatı ile ilgili en ayrıntılı bilgilere Ahmed Câvid'in (ö. 1803) *Hadîkatü'l-Vekâyi* adlı eserinden ulaşılmaktadır. Ahmed Câvid'in verdiği bilgilere göre, Ofllu Bilâl Efendi 1787-1792 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Kafkas cephesine Of'tan asker toplamış ve savaşmıştır. Savaş esnasında 1790 yılında Kuban Nehri'ni geçmeye çalışırken boğularak şehit olmuştur (Ahmed Câvid, 1998, s. 175-178).

Ofllu Bilâl Efendi'nin kütüphanelerde yazma eser ve matbu olarak nüshaları bulunan ve çoğunluğu nasihatname hüviyetine sahip olan eserleri şunlardır:

Kıssa-i Yûsuf u Zelîhâ: Hz. Yûsuf kıssasının anlatıldığı bu mensevi, 1636 beyit olup 1753 tarihinde kaleme alınmıştır. Klasik mesnevi bölümlerinin bulunmadığı eserde Yusuf ile Zeliha'nın aşkının yanı sıra yer yer okuyucuya bilgi vermek amacı da güdülmüştür. Yazma eser kütüphanelerinde üçü yazma, biri matbu olmak üzere dört nüshası bulunan eser hakkında Muhammet Kuzubaş (2010a) ayrıntılı bir çalışma yapmıştır. Eserin Tunus kütüphanesindeki nüshası hakkında da Selami Turan ile Kamile Çetin'in (2020) bir çalışması bulunmaktadır.

Nasihatnâme: Kaside nazım şekliyle ve aruzun fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün vezniyle 97 beyit olarak yazılmış manzumede "pek sakın" redifi kullanılmıştır. Nasihatnâme'de dinî, ahlaki ve sosyal konulara değinilmiştir. Manzume hakkında Muhammed Kuzubaş'ın (2012) ve Ahmet Uğur'un (2022) çalışmaları bulunmaktadır.

Kıssa-i Erve: Eser, genel olarak mensevi nazım biçimiyle yazılmış olsa da yer yer kaside nazım biçimi ile yazılmış bölümler de bulunmaktadır. Mesnevi bölümleri aruzun mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün; kaside bölümleri ise mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün vezniyle yazılmıştır. Muhteva olarak kadınların hayatta karşılabilecekleri sıkıntılardan ibret almalarını, Erve'nin hikâyesi ile anlatan mazume hakkında Muhammet Kuzubaş'ın (2010b) bir çalışması bulunmaktadır.

⁴ Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk.: (Özdemir, 2007; Polater, 2007).

⁵ Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk.: (Şahin & Arslantaş, 2021).

Kıssa-i Yûnus: Bu eser hakkında ayrıntılı bilgi sonraki bölümde verilecektir.

Ayrıca Oflu Bilâl Efendi'ye ait bir *Divan* ve *Müslim-nâme* adlı bir eserden bahsedilse de her iki esere de henüz ulaşamamıştır (Gür, 2018, s. 171-172).

1. Kıssa-i Yûnus Manzumesi

Oflu Bilâl Efendi'nin hayatı, edebî kişiliği ve külliyyatı üzerine yapılan akademik araştırmalar ile bibliyografik kaynaklar gözden geçirildiğinde, bu eserin mevcudiyetine dair herhangi bir bilgiye veya tespite rastlanmamıştır. Bugüne kadar literatürün dikkatinden kaçmış olan bu metin, şairin eserleri arasına eklenen yeni bir halka olması bakımından dikkate değerdir. Bu bağlamda, çalışmanın bu kısmında şimdiye dek gün yüzüne çıkmamış olan söz konusu eserin ilim âlemine tanıtılması amaçlanmaktadır.

1.1. Nüsha Tavsifi

Kıssa-ı Yûnus manzumesi, Almanya'daki Bavyera Eyalet Kütüphanesi (Bayerische Staatsbibliothek - BSB) koleksiyonunu çevrim içi erişime sunan Münih Dijitalleştirme Merkezi (Münchner DigitalisierungsZentrum - MDZ) veritabanında, A.or. 2005.2833 arşiv numarasıyla kayıtlı matbu bir risale içerisinde yer almaktadır. Kütüphane kayıtlarına “Kıssa-i Yûsuf ale'l-manzum” adıyla geçen bu risalenin başında şu ifadeler yer almaktadır:

“Bu risâleniñ derûnında mevzûn ve manzûm olarak Yûsuf ‘aleyhis’s-selâm kıssası ve Mertebe-i ibn-i ‘Abbâs fî Medh-i Hayrû’n-nâs ve Benî İsrâ’îl zamânında vâkı‘ olan Hazret-i Erve kıssası ve nâsa naşîhat bâbında beyitleriñ âhîrlerini ‘pek şaķın’ diyerek bir risâle ve’l-hâşıl hîn-i kırâ’atda nâsa ziyâde menfa‘at virici ve mütenaşşih olan şu dört risâleniñ tecemmü‘iyle tertîb olunup Liţoğrafya taş destgâhında tab‘ ve temşîl kılınmışdır.”

Risalenin fihristi mahiyetindeki bu metinde; üçü Türkçe, biri Arapça olmak üzere toplam dört manzumeden bahsedilmektedir. Söz konusu Türkçe manzumeler, literatürde Oflu Bilâl Efendi'ye aidiyeti bilinen eserlerdir. Ancak risalenin 112'nci sayfasından sonra, fihristte yer almayan “Hâzâ Kıssa-i Yûnus ‘Aleyhis’s-selâm” başlığı altında manzum Yûnus kıssası yer almaktadır. Bu manzumenin sayfa numaralandırması, ana risaleden bağımsız olarak “1”den başlatılmış olup 24'te son bulmaktadır.

Oflu Bilâl Efendi'nin eserlerine dair daha önce yapılan çalışmalarda zikredilen ve bu risalenin bir diğer nüshası olan Millet Yazma Eserler Kütüphanesi, Ali Emîrî Koleksiyonu'ndaki 7175/13 numarada kayıtlı nüshada, *Kıssa-i Yûnus* manzumesi yer almamaktadır. Bununla birlikte, Marmara Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde I0035266 demirbaş numarası ve “Kıssa-i Yûnus Aleyhisselam ek-3” başlığı ile kaydedilen eser, bu çalışmaya konu olan manzumedir. Elde edilen bu veriler doğrultusunda, söz konusu kıssanın Oflu Bilâl Efendi'nin eserlerini muhtevi matbu risaleye sonradan bir “ek” olarak ilave edildiği anlaşılmaktadır.

Elimizde müellif nüshasının bulunmamasından ve şairin, eserin herhangi bir yerinde bilgi vermemesinden kaynaklı eserin yazılış yeri ve tarihi hakkında henüz bir tespit yapılamamıştır. Eserin sonunda yer alan “Harrarahu'l-fakîr Sâlim Sıdkî” ifadesinden müstensihhin Sâlim Sıdkî adlı biri olduğu anlaşılmaktadır. Netice itibarıyla eserin, biri Bavyera Eyalet Kütüphanesinde, diğeri ise Marmara Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde olmak üzere günümüze ulaşan iki taş baskı nüshası tespit edilmiştir. Çeviri yazılı metin hazırlanırken klasik Türk edebiyatı metin neşri kaidelerine sadık kalınmış, eserin yazıldığı dönemin dil ve imla hususiyetleri büyük ölçüde korunarak litografya baskı sürecinden kaynaklanabilecek olası yazım hataları dipnotlarda dikkatlere sunulmuştur.

1.2. Kıssa-i Yûnus Manzumesinin Oflu Bilâl Efendi'ye Aidiyeti

Kıssa-i Yûnus manzumesinin Oflu Bilâl Efendi'ye aidiyeti hususunda elde edilen veriler incelendiğinde, bu durumu destekleyen iki temel dayanak noktası önce çıkmaktadır. Bunlardan ilki ve en belirginini, hiç şüphesiz manzumenin son beytinde şairin mahlasının açıkça zikredilmiş olmasıdır:

Bilâl gel uykudan uyan ara bul derdine dermân
Gice gündüz okur Qur'ân ger istersen kemâlâtı (K, 10/19)

Eserin aidiyetini destekleyen bir diğerk önemli veri ise manzumenin muhtevasında ve şairin üslubunda gizlidir. Ofllu Bilâl Efendi'nin mezkûr eserleri göz önünde bulundurulduğunda, şairin genellikle didaktik bir üslup benimsediğı, insanlara nasihat verme ve anlatılan kıssalardan hisse çıkarma gayesi güttüğü bilinmektedir. *Kıssa-i Yûnus* manzumesi de tıpkı müellifin diğerk metinlerinde olduğı gibi dinî-ahlaki bir duyarlılıkla kaleme alınmış olup, okuyucuya öğüt veren bir yapıya sahiptir. Nitekim Ofllu Bilâl Efendi, eserin muhtelif yerlerinde manzumeyi yazma sebebini kıssadan hisse çıkarmak ve ibret almak olarak belirtmiştir:

Şimāḥun tūt baña zāhid diyem bir kışşa-i şāfi
Al imdi kışşadan ḥişşe şafā cyle lezizāna (K, 1/16)

Ḳavm-i Yûnus'dan alalım i' tibār-ı ' ibreti
Bildiler Mevlā'larını ḥālîş oldılar ḳamu (K, 5/12)

Bu tarz örnekler manzumenin geneline yayılmış olup çoğunlukla bölüm başlarında ana hikâye öncesinde yer almaktadır. Netice itibarıyla manzumede kullanılan didaktik üslub, eserin Ofllu Bilâl Efendi'ye aidiyeti hususunda son beyitte yer alan mahlası destekleyen son derece güçlü bir kanıttır. Şairin karakteristik didaktik üslubunun bu esere de bütünüyle yansımış olması, metnin Ofllu Bilâl Efendi külliyyatına ait olduğı yönündeki tezi şüpheye yer bırakmayacak biçimde sağlamlaştırmaktadır.

1.3. Kıssa-i Yûnus Manzumesinin Tür ve Şekil Özellikleri

Ofllu Bilâl Efendi'nin *Kıssa-i Yûnus* manzumesi, klasik Türk edebiyatının yaygın formlarından kaside ve mesnevi nazım şekillerinin bir arada kullanıldığı karma bir yapı arz etmektedir. Muhteva ve gaye bağlamında didaktik bir nitelik taşıyan eser, bütünüyle bir "nasihatnâme" özelliğı taşımaktadır. Manzumede tercih edilen nazım şekillerinin metin içindeki dağılımı rastgele olmayıp, kıssanın olay örgüsüne göre yerleştirilmiştir. Manzumede kasideler kıssanın temel olaylarını ve ana omurgasını ihtiva ederken, mesnevi nazım şekliyle yazılan kısımlar ise bu ana bölümler arasında köprü kuran birer geçiş metni hüviyeti taşımaktadır. Eser, biri mukaddime mahiyetinde olmak üzere toplam 10 kaside ile 2 mesnevîden müteşekkildir.

Metnin ahenk ve vezin unsurları açısından çeşitlilik gösterdiği de görülmektedir. Eseri oluşturan şiirler bağımsız aruz vezni ve kafiye düzeniyle tanzim edilmiştir. Eserin her bir bölümü kendi içinde başlıklandırılmış; bu başlıklandırmalar, mesnevîler hariç, şiirin revî harfine göre adlandırılmıştır. Eserde kullanılan nazım şekilleri, aruz kalıpları, kafiye yapıları ve beyit sayıları şu şekildedir:

Başlık	Nazım Şekli	Aruz Vezni	Beyit Sayısı
Hâzâ Kıssa-ı Yûnus 'Aleyhi's-selâm	Kaside	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	53
Mesnevî	Mesnevî	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ülün	14
Kâfiyetü'n-Nûn Ma' a'l-Yâ	Kaside	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	47
Kâfiyetü' n-Nûn	Kaside	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	72
Mesnevî	Mesnevî	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ülün	6
Kâfiyetü'n-Nûn	Kaside	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	22
Kâfiyetü'l-Vâv	Kaside	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	28
Kâfiyetü'l-Yâ	Kaside	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	47
Kâfiyetü'n-Nûn	Kaside	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	15
Kâfiyetü'l-Elif	Kaside	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	78
Kâfiyetü'n-Nûn Ma' a'l-Yâ	Kaside	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	86
Kâfiyetü't-Tâ Ma'a'l-Yâ	Kaside	Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün	19

Tablo 1. Manzumede kullanılan nazım şekilleri.

1.4. Manzumenin Muhteva Yönünden İncelemesi

Ofllu Bilâl Efendi'nin manzum Hz. Yûnus kıssası; hem söz konusu peygamberin hayatını teferruatlı bir biçimde nakletmesi hem de olay örgüsüne yerleştirilen didaktik unsurlar bağlamında dikkate şayan bir metindir. Şair, eserin ilgili bölümünde manzumeyi telif ederken müracaat ettiğı iki temel kaynağın Vehb b. Münebbih (ö. 732) ve Kâ'b el-Ahbâr (ö. 652-53?) olduğunu şu beyitle bildirmektedir:

Veheb ibn-i Münecbbih'den dağı hem Ka' b-ı Aḥbār'dan
Rivāyet itdi rāvīler tevātürle şaḥīḥāna (K, 1/17)

Eserin giriş kısımlarında hamdele ve salvelenin ardından, Hz. Âdem'den Hz. Şa'yâ'ya uzanan peygamberler silsilesine dair muhtasar bilgiler sunulmuş; akabinde Hz. Yûnus'un ailesine dair detaylara geçilmiştir. Eldeki mevcut bilgilere göre Yûnus peygamberin babasının adı Matta/Amittay olarak geçmektedir. Sâlebi (ö. 1035) ve İbnü'l-Esîr (ö. 1233), Matta'nın Hz. Yûnus'un annesi olduğunu ifade etmiş ve peygamberler silsilesi içinde yalnızca Hz. Yûnus ile Hz. İsa'nın annelerine nispetle anıldığını kaydetmişlerdir (İbnü'l-Esîr, 1989, s. 350; Köksal, 2004, s. 147). Kisâi ve İbnü'l-Verdî (ö. 1349) gibi bazı müellifler ise bu bilginin doğru olmadığını, Matta'nın Hz. Yûnus'un babası olduğunu, annesinin isminin ise Sadaka olduğunu belirtirmişlerdir (Harman, 2013, s. 599). Oflu Bilâl Efendi, bu ihtilaflı meselede Matta'nın Hz. Yûnus'un babası olduğu görüşünü benimsemiş ve bunu muhtelif beyitlerde şu şekilde dile getirmiştir:

Çü Mattâ ḥātūniyla yetmiş 'ömre varınca yıl
Bulardan ḥaşıl olmadı bir evlād baḡ bu fermāna (K, 1/30)

O ḥātūn şāliḥa bir gün ṭurup yüz ṭutdı Mattâ 'ya
Du' ā ile Ḥudā'ya sen niyāz eyle ḥulūṣāna (K, 1/31)

Yaşı ol ḥātūnuñ yetmiş yıl idi
Dağı Mattâ eriniñ böyle idi (M, 1/2)

Manzumenin dikkate değer hususiyetlerinden biri de Hz. Yûnus'un doğumundan önce meydana gelen hadiselerle yer verilmesidir. Yukarıda zikredilen örneklerden de anlaşılacağı üzere, Matta ve zevcesi yetmiş yaşına gelinceye dek evlat sahibi olamamış ve bu durum üzerine Allah'a sığınarak evlat niyazında bulunmuşlardır. Sonrasında, İsrâiloğullarının Hazîre/Hadîra olarak adlandırdıkları yere giderek ibadete koyulmuşlardır. Dua ettikleri o gece gökyüzünden bir kubbe inmiş, Matta ve zevcesi bu kubbeye girmiş ve kendilerine "menn u selvâ" olarak bilinen ilahi nimetler sunulmuştur. Yaşanan bu olaylar neticesinde annesi yetmiş yaşındayken Hz. Yûnus'a hamile kalmıştır:

Aluban zevcesin fi'l-ḥāl girer ḡubbeye bî-ihmāl
Ġıdālar i' tidāl üzre gelür menn ile selvāna (K, 1/51)

Bular bu ṭīb-i ' işretle çü dāra hem-nişīn oldı
Hemān Yûnus anasınıñ ḡonar raḡmına miḡmāna (K, 1/52)

Yûnus anasınıñ raḡmine ḡondı
O ḡice ' Âşūra idi dinildi (M, 1/1)

Kıssanın ilerleyen bölümlerinde Hz. Yûnus'un doğumu ve sonrasındaki hadiseler konu edilmekte ve Hz. Yûnus'un hayatı ile ilgili önemli bilgiler verilmektedir. Buna göre annesi Hz. Yûnus'a henüz dört aylık hamileyken babası Matta vefat etmiştir. Hz. Yûnus annesiyle türlü zorluklar çektikten sonra yirmi beş yaşındayken gördüğü bir rüya üzerine Remle şehrine gidip Zekeriyya isimli birini bulur ve onun kızıyla evlenir ve bu evliliğinden iki oğlu olur:

Gelelim ḡışşaya cānā ki Mattâ ḡördi bürḡānı
Ecel da' vet idüp anı ḡodı ḡitdi bu evtānı (K, 2/11)

Heman dört ay ḡadar oldı Yûnus ḡaml-ı yetim oldı
Anası ḡaldı ḡaşretle ḡözedirdi emr-i Yezdān'ı (K, 2/12)

Çü sinnī yigirmi beş oldı kemālātı rûṣen oldı
Menāmında gelür bir er ḡörür anı ' acībānı (K, 2/20)

Zekeriyyâ durur ismi babası ismidir 'İbdan
Aña yâr ol bulursun devlet-i dîdar-ı Sübhân'ı (K, 2/22)

Anî bir dühteri bâkir var al kendüne yâr it
Nikâh eyle anı saña budur bil emr-i Rabbânî (K, 2/23)

Kıssanın bundan sonraki bölümlerinde genel olarak kutsal kitaplarda, kıssa-i enbiyâ ve tarih kitaplarında Hz. Yûnus ile ilgili anlatılan olaylar konu edilmektedir. Kıssanın olay örgüsü Cemile Öztürk (2020) tarafından yüksek lisans tezi olarak incelenen ve British Library'de (Ms 12,246) kayıtlı olan muhtasar bir Kısâs-ı Enbiyâ metnindeki Hz. Yûnus kıssası ile bütünüyle örtüşmektedir. Ancak Ofly Bilâl Efendi'nin kıssası manzum iken söz konusu metin mensur biçimde kaleme alınmıştır.

Ofly Bilâl Efendi'nin manzum Hz. Yûnus kıssasının, muhteva bakımından önemli bir özelliği de okuyucuyu doğrudan muhatap alan nasihatnâme özelliği taşımasıdır. Şair, kıssayı sadece bir olay örgüsü bağlamında aktarmamış, yer yer araya girerek didaktik unsurlarla okuyucuya ahlaki dersler vermeyi de amaçlamıştır. Şairin araya girdiği ve nasihatnâme özelliği taşıyan kısımlar, çoğunlukla kaside nazım biçimi ile yazılmış bölümlerin başında yer almaktadır. Şair ana olay örgüsüne geçmeden önce, okuyucudan nasihatlerini dinlemesini ve biraz sonra anlatacağı kıssadan hisse çıkarmasını istemiştir:

İşit ey cânımın cânı derûn-ı kalbimin hânı
Ne dirsem saña tut anı unutma 'ahd u peymânı (K, 2/1)

Ofly Bilâl Efendi'nin, okuyucuya verdiği en önemli nasihatlerin başında dünyanın geçiciliği ve aldatıcılığı gelmektedir. Şair dünyayı bir zindan olarak nitelendirmiş, insanların bu zindanın yolunu tutarak rüsva olup Hak yolundan saptığını belirtmiştir:

Nice aldandın ey mağrûr bu zindâna gönül virdin
Seni rüsvâ-yı dehr itdi yitürdin rây-ı Rabbân'ı (K, 10/2)

Ofly Bilâl Efendi, yer yer dünyayı bir gaflet mekanına benzetmiş; bu mekandaki insanı da gaflet uykusundan uyandırmak için uyarılarda bulunmuştur:

Gel ey gaflet sarâyında yatan gâfil kıl efzâyı
Uyudun gözleriñ sen aç tuiyar mısın bu ma' nâyı (K, 6/1)

Bilâl Efendi'ye göre insan, duyularını manevi hakikatlere kapatmış; adeta ruhsal bir sağırlık, körlük ve dilsizlik girdabına sürüklenmiştir. Şair, bu durumu kulaklarına kurşun akıtarak ilahi çağrılarının sesine tamamen sağırlaşan, nurlu gözlerini güneşe ve aya kapatarak karanlığı tercih eden bir imgeyle somutlaştırmıştır. Hakikati idrak edemeyen bu insan tipi, şaire göre bir şaşkınlık içerisinde:

Kulaqlarına kurşunı ağıtdın mağz-ı perk itdin
Ururlar tabl-ı nâyı sen işitmezsin hüyı hâyı (K, 6/2)

Yumarsın dide-i envârını görmez güneş [ü] ay
Taḥayyür üzre ḥayvânsın unuttun sen yarasâyı (K, 6/3)

Şair, ayrıca insanın dilini Allah'ın zikrine karşı mühürleyip lâl ettiğini, buna mukabil fani dünyanın boş hevesleri için ağzını açarak kendini rüsva ettiğini vurgulamıştır. İnsanın manevi felaketi, rotasını kaybedip "isyan denizi"ne dalması ve selamet limanından uzaklaşmasıyla en üst noktaya ulaşır. Bilâl Efendi'ye göre hakikatten sapmak, ruhu kendi elleriyle cehenneme atmak ve insanın kendi sinesini yakarak helak olması anlamına gelmektedir:

Zebânîñ lâl idüp fetḥ idemezsin zıkr-i Mevlâ'yı
Dehân açup bu fânîye bilür misin bu rüsvâyı (K, 6/4)

Ṭalarsın baḥr-ı 'isyâna yanaşmazsın çü limâna
Atarsın cânı külhâna yaḳarsın bağırî sinâyı (K, 6/5)

Şiirin bütününe yansıyan bu üslup, okuyucunun kendine gelmesini amaçlamaktadır. İsyân denizine dalan ve manevi melekelerini yitiren insanın bu gafletten kurtulmasının yegâne yolu, Hz. Yûnus’un kavminin yaptığı gibi samimi bir tövbeye sarılmaktır. Böylece şair; okuyucunun Hz. Yûnus kıssasından ve onun kavminin başına gelenlerden ibret almasını, geçici fani dünyanın aldatıcı temaşasına kapılmaktan vazgeçmesini telkin eder:

Alur mısın ‘aceb ‘ibret girer mi kalbine ğayret
Görürsin ey delî elbet nidersin bu temâşâyı (K, 6/6)

Gel erken tevbe kıl ey cân vakitler geçdi kılķ uyan
Gice gündüz hem ağlar ķan nidersin tatlı ķalvâyı (K, 6/7)

Yûnus kavminden aldın mı naşîhat ey ‘âķıllu yâr
Nuşķ-ı tevbe-yi gördün mi ki ihyâ itdi mevtâyı (K, 6/8)

Oflu Bilâl Efendi’nin okuyucuya nasihat verdiği diğerk bir temel husus da ilim ve bilginin değeriştir. Şair, dinin sadece dış yüzüne odaklanan kuru bir zühd anlayışından öte, insanı kemale erdirecek unsurun ilim olduğunu savunmuştur. Bilâl Efendi; ilmiyle amel edenleri, ilim sayesinde olgunluğa erişmiş yiğitleri, manevi önderler ve erdemli bilginlerle aynı düzlemde ele almıştır:

Bulardan řońra ‘âmiller ‘ilimle merd-i kâmiller
Daķı hem şeyķ [ü] fâzıllar müzeyyen kıldı meydânı (K, 2/7)

Eserde, ilme aşına olan insanın, saf nurdan yaratılmış meleklerden bile daha üstün bir makama erişeceği ifade edilmiştir. Zira insan, meleklerde bulunmayan öğrenme yetisi ve iradesiyle ilahi sırları idrak edebilme potansiyeline sahiptir. Ayrıca şair, ilim sahibi insanın manevi yol arkadaşının sıradan insan değil, peygamberler olduğunu dile getirerek “Âlimler peygamberlerin vârisleridir.” hadîs-i şerifine telmihte bulunmuştur:

‘İlimle âşinâ olan melâ’iklerden a’lâdır
Refîķi enbiyâ mürsel olubdur hem Süleymân’a (K, 1/4)

Bu verilerden hareketle Oflu Bilâl Efendi’nin *Kıssa-i Yûnus* manzumesinin, klasik Türk edebiyatındaki kıssa-ı enbiyâ geleneğinin müstakil örneklerinden biri olmasının yanı sıra, şairin didaktik gayesini ön planda tuttuğu dikkate şayan bir eser olduğu anlaşılmaktadır. Eserin muhtevası, peygamber kıssası üzerinden 18. yüzyıl insanına ve genel okuyucuya ahlaki dersler vermeyi hedefleyen bir didaktik zemin üzerine inşa edilmiştir. Oflu Bilâl Efendi’nin üslubu, lirik ve estetik bir kaygıdan ziyade didaktik bir nitelik taşır. Şair, olay örgüsünün içine sık sık kendi sesini katarak anlatıyı durdurur ve okuyucuya/dinleyiciye doğrudan hitap eder. “Gel ey zâhid”, “İşit ey canımın canı” , “Gel ey gaflet sarayında yatan gafil” gibi doğrudan ve samimi seslenişler, metnin bir “nasihatnâme” hüviyeti kazanmasını şağlamıştır. Şair; dünyanın geçiciliğini, nefsin aldatıcılığını ve ilahi rahmetin büyüklüğünü Hz. Yûnus’un ve kavminin yaşadıkları üzerinden somutlaştırmıştır. İnsanın manevi hakikatlere karşı sağır ve dilsiz kalmasını eleştirirken , gerçerk erdemini ve meleklerden bile üstün olma hâlinin “ilim” ile mümkün olacağını savunur. Bu yaklaşım, eserin estetik derinliğini yer yer zayıflatırsa da didatik etkisini artırmıştır.

2. Çeviri Yazılı Metin

Hazâ Kıssa-ı Yûnus 'Aleyhi's-selâm

Bismillâhi Raḥmani'r-raḥîm

[1]

Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1. İdelüm evvelâ ḥamd u şenâyı ferd-i Yezdân'a
Şalât-ile selâmı şâniyen ol faḥr-ı insâna
2. Kāmū 'âlemlere zinnet ki tola kalbimiz ḥikmet
Kāmū 'âriflere 'ibret uyanalar yeḳazâna
3. Gel ey zâhid otur karşımda incüler dizem saña
N'idersin ḥırka-ı postı 'ilim öğren 'abirâna
4. 'İlimle âşinâ olan melâ'iklerden a' lâdır
Refîkî enbiyâ mürsel olubdur hem Süleymân'a
5. Çün Âdem indi dünyâya deniyye dârına ḳondı
İkiye taḳsîm oldu Âdem oḡlanı refîkâna
6. Didiler bunda ḥikmet çünki dünyâ iki dâr oldu
Anıñçün iḳtizâ itdi bu ḥikmetler ḥakimâna
7. Birisi şerr-i cehliyle 'inâdıyla fesâdıyla
Gurûriyyet 'ucûbiyyetle ḥâdim oldu şeytâna
8. Ma'âzallâh ba'îd oldu bulardan raḥmet ü cennet
Çü 'uşât oldu bunlar lâıyık oldu nâr-ı nîrâna
9. İkidenden birisi ma'şûm hidâyâtı ḳabûl itdi
Nübüvvet tâcı-la mümtâz emîn oldu temîzâna
10. Bular çünki emîn oldu emânet ehli sultândır
Bu sultânlar idüp teblîğ emâneti ḥalîmâna
11. Ne deñlü geldi mürseller kerâmet ıssı 'âlemler
Müselsel muttaşıl bir bir irişdi faḥr-ı Yezdân'a
12. Çü geldi faḥr-ı 'âlem dâr-ı dünyâya nübüvvetle
Oḳundı ḥuṭbe-i *levlâk* kamu cinnîyle insâna
13. Pes andan zât-ı pâkıñ ümmeti 'âlimleri geldi
Temessük itdiler ḥayl-i medḥine ittifâḳâna
14. Bulardır vâriş olanlar cinâna dâr-ı 'uḳbâda
Bulardır şâhib ü mâlik kamu ḥûriyle ḡilmâna

15. Çün Âdem dâr-ı dünyâda ikiye munķasım oldu
İkiden hâli yol bulmaz yâ cinâna yâ nîrâna
16. Şimâhun tût baña zâhid diyem bir kışsa-i şâfî
Al imdi kışşadan hışşe şafâ eyle lezîzâna
17. Veheb⁶ ibn-i Münebbih'den dahı hem Ka' b-ı Aḥbâr'dan
Rivâyet itdi râvîler tevâtürle şahîhâna
18. Nübüvvet tâcı nevbetle gelüben devr-i Âdem'den
Musahḥar ins ü cin mühür virildi çün Süleymân'a
19. Vuḥuş u ins ü cin tıyûr cümleten insân⁷
Aña tâbî' olup her ân semî' âna muṭî' âna
20. Tamâm 'ömri ki altmış yıl kadar oldu sefer kıldı
Nübüvvet müddeti kırk yıl mürûr itdi 'acîbâna
21. Cihândan eyledi rıḥlet cinâna eyledi vuşlat
Benî İsrâ' il üç fırka oluban düşdi tuḡyâna
22. Birisi ḥırlara uydı ḍalâlet üzre cem' oldu
Biri dahı içâ' at itmedi bir ferd-i insâna
23. Atâ'dır anlarıñ biri ki vaḡy ile tıutup meydân
Pes andan gıtdi dünyâdan ḡurûb itdi ḡarîbâna
24. Atâ'nın oḡlı Şa'yâ'ya nübüvvet intikâl itdi
Ḳamû aḥkâm-ı Tevrât'ı getürdi şer'-i mîzâna
25. Çü da'vetle nübüvvetle müşerref oldu pes Şa'yâ
Bu Şa'yâ nesl-i Hârûn'dan tılû' itdi ṭalî' âna
26. Benî İsrâ' il'e emr-i Ḥudâ'yı teblîḡ eylerdi
Zebûr'ı vaḡy-i Tevrât'ı okurlardı muṭî' âna
27. Kerâmet ıssı zâhidler dahı 'ilmiyle 'âmiller
Ḥisâbsız şeyḡ ü fâzıllar Ḳuds'e tıldı celîsâna
28. Bu 'âbidler miyânında ḡatı mümtâz idi Mattâ
Nebîler silsilesinden Mattâ idi yaḡînâna
29. Nebîler 'izzetinden dahı tezvîc itdi bir ḡâtûn
Şalâḡ üzre 'ibâdetde olurlardı 'azîzâna
30. Çü Mattâ ḡâtûnıyla yetmiş 'ömre varınca yıl
Bulardan ḡâşıl olmadı bir evlâd baḡ bu fermâna

⁶ Vehb ismi vezin gereḡi Veheb şeklinde okunmuştur.

⁷ Mısrânın vezni bozuktur.

31. O hâtûn şâliha bir gün turup yüz tutdı Mattâ 'ya
Du'â ile Hudâ'ya sen niyâz eyle hûlûşâna
32. Vire Allâh bize evlâd ki kâ'im-i maķâm ola
Dağı Zebûr u Tevrât'ı oku da cümle insâna
33. Ola hayrû'l-halıķ bize dağı biz olagız me'cûr
Bu dünyâ râzı kârı maķv olur qalmaz bir insâna
34. Hudâ'ya 'arz-ı hâl itdi tazarru' eyledi Mattâ
Rükû'ında sücûdunda niyâz eyledi Raḥmân'a
35. Nice eyyâm [u] haftâlar niyâz idüp hem ağlarlar
Bize bir şâlih evlâd vir ḥalef ola ḥalîfâna
36. Benî İsrâ'il'i ḥaķķa dağı irşâd ide her dem
'İbâdet eyleye saña reşîd ola reşîdâna
37. Du'âları qabûl oldu hemân-dem bir nidâ geldi
Ki yâ Mattâ alup zevciñ varıp şol mevzi'-i ḥâna
38. Benî İsrâ'il'in şıdķıyla tevbe itdigi yerdir
Tazarru' eyleyüp didi dağı ol ulu Sübhân'a
39. O sa'ât 'azm-i râh idüp giderler mevzi'-i pâka
Hağıra tevbesi dirlerdi ol yire nedîmâna
40. Bu ol yerdir kelem-i Mûsâ Benî İsrâ'il anda
İdüp tevbeye teklif çün irişmişlerdi ḥüsrâna
41. Kelîmiñ emrini tutup kamu qatl itdi enfâsı
Ki bir sâ'atde yetmiş biñ kişiler irdi bî-câna
42. Hudâ'nın emrine munķâd olup qatl oldılar anlar
Nidâ geldi Te'âlâ'dan çü Mûsâ tırdı dîvâna
43. Ki yâ Mûsâ kabûl itdim buların tevbesin bilgîl
Özin qatl eyleyen lâyıķ olıdı ḥurî ğılmâna
44. Yüz elli biñ kişi ol dem sezâ qatla ḥaṭâ ehli
Qamusın 'afv idüp Allâh raḥîm oldu raḥîmâna
45. Çü 'icle ṭapdılar anlar bu deñlü imtiḥân ile
'İtâb itdi Te'âlallâh cezâları şedîdâna
46. Benî İsrâ'il ol yire maķâm-ı da'vet itdiler
Kamu ḥâcetler için cem' oldu anda zelîlâna

47. Hâzîre tevbesi ad virdiler aña cümle zâhidler⁸
Hudâ'ya yüz tutarlardı kamu ' âlem selîmâna
48. Çü Mattâ hâtûnıyla ol yire gelüp irişdiler
Du' âlar eyleyüp Hakk'a nice eyyâm hulûşâna
49. O gice cümle gördiler gökden indi bir kubbeye
Münevver idi nûrânî meleklerden hakîmâna
50. Hâzîre tevbesine indi kındı hem melâ'ikler
İşâret itdi Mattâ 'ya gire kubbeye seyrâna
51. Aluban zevcesin fi'l-hâl girer kubbeye bî-ihmâl
Gıdâlar i' tidâl üzre gelür menn ile selvâna
52. Bular bu tîb-i ' işretle çü dâra hem-nişîn oldı
Hemân Yûnus anasınıñ konar rahmına mihmâna
53. Murâdları olup hâşıl rücû' eyler bular Kuds'e
Gönüller sürûrâne iderler şükri Yezdân'a

Meşnevî

(1)

Mefâ'îlün Mefâ'îlün feîlün

1. Yûnus anasınıñ rahmine kındı
O gice ' Âşûra idi dinildi
2. Yaşı ol hâtûnuñ yetmiş yıl idi
Dağı Mattâ eriniñ böyle idi
3. Hakîm muṭlaḳ durur Allâhu hâdî
Virür kullarına dürlü murâdı
4. Çü geldiler bular Kuds-i şerîfe
İrişdiler kemâl ile şerîfe
5. Kerâmet şâḥibi idi bunlar
Gice gündüz Hudâ'ya yalvarır bunlar⁹
6. Bize bu ka' dede vir hâliş oğlan
İde Tevrât'ın aḥkâmını i' lân
7. Hemân dört ay içinde bir ' alâmet
Görür Yûnus'un anası temâmet

⁸ Mısrânın vezni bozuktur.

⁹ Mısrânın vezni bozuktur.

8. Görür yıldızlar inmişdi semâdan
Muḳaddes beytine indi havâdan
9. İderler ḥâtûna dürlü beşâret
O şâlihâ idi şâhib-kerâmet
10. Gezerken her taraf ider nidâyı
Yûnus'ıñ anasına merḥabâyı
11. Ki bil senden gelür bir zât-ı 'irfân
Adını vir Yûnus üns ide insân
12. Hemân dört aylık oldu tesbîḥ itdi
Anasına tusebbîḥ tenbîḥ itdi
13. Ḥudâ'ya hamd idüp Mattâ murâdı
Çü buldı bildi virdi Yûnus adı
14. Yûnus üns eyledi ana ataya
Ana ḳarnına baḳ ol nûrlu aya

Ḳâfiyetü'n-Nûn Ma'a'l-Yâ'

[2]

Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1. İşit ey cânımıñ cânı derûn-ı ḳalbimiñ ḥânı
Ne dirsem saña tut anı unutma 'ahd u peymânı
2. Ḥudâ başında *kerremnâ* tâcın giydirdi gör ammâ
Her emrine di *sellemnâ* muvaḥḥid ol kerem-kânı
3. Ḳodı şadrıñda îmanı güzelce şaḳla sen anı
Nebî edinme şeyṭanı gözetgil emr-i Yezdân'ı
4. Seni 'âlemde şâh itdi ne a' lâ pâdişâh itdi
Felek fevḳinde mâh itdi saña gönderdi Ḳur'an'ı
5. Çün Âdem virdi esmâdan ḥaber ehli müsemmâdan
Melekler ol mu' ammâdan uyandı bildi insânı
6. Anıñçün âdemoğlınıñ kimisi enbiyâ oldu
Kimisi evliyâ oldu tutup fermân-ı Yezdân'ı
7. Bulardan soñra 'âmiller 'ilimle merd-i kâmiller
Daḫı hem şeyḫ [ü] fâzıllar müzeyyen ḳıldı meydânı

8. Qalanları yezîd oldu ki rahmetden ba'îd oldu
Hüküm *hel min mezîd*¹⁰ oldu olupdur ehl-i nîrânî
9. Bular ehl-i hevâ oldu 'amelleri hebâ oldu
Maqâmları cefâ oldu kulâvuz tutdı şeytânî
10. Gözetgil sağ [u] şol ey cân bulardan olma sen her ân
Geçer 'ömrün döner devrân dieresin âh [u] efgânî
11. Gelelim kışşaya cânâ ki Mattâ gördi bürhânı
Ecel da'vet idüp anı qodı gitdi bu evtânî
12. Heman dört ay qadar oldu Yûnus haml-ı yetim oldu
Anası qaldı hasretle gözedirdi emr-i Yezdân'ı¹¹
13. Şabâh ahşâm qıdaları gelürdi hâzır âmâde
Yûnus'un vaqti geldi kim tulu' itdi talî'ânî
14. Müzeyyen oldu Quds'ün taqları nûrdan 'alemlerle
Qamu zâhidleri Quds'ün yaqînen gördiler anı
15. Melekler tesbîhe geldi la'înler târumâr oldu
Bütün zâhid şafâ buldı çü Yûnus doğdı nûrânî
16. Anası südsiz idi kim müyesser olmadı irzâ'
Gelür idi dün [ü] gün âh ider irzâ'-ı tıflânî
17. Anası hırqalar içre anı şaqlardı faqrından
Ne südi var ne hod ilbâs ne kisbe vardır imkânî
18. Bu hâl üzre kerâmetle yedi yıl ekl ü nûş itdi
Du'âsını alurlardı kamu pirlerle şübbânî
19. Benî İsrâ'îl 'âbidlerine vardı yâr oldu
Du'âsını alurlardı gerek a'lä-yı büthânî
20. Çü sinnî yigirmi beş oldu kemâlâtı rûşen oldu
Menâmında gelür bir er görür anı 'acîbânî
21. Didi gel yâ Yûnus eyle sefer şehri Remel'e¹² var
O yirde bir kişi vardır veliyullâh-ı nûrânî
22. Zekerîyyâ'durur ismi babası ismidir 'İbdan
Aña yâr ol bulursun devlet-i dîdar-ı Sübhân'ı
23. Anın bir dühteri bâkir var al kendüne yâr it
Nikâh eyle anı saña budur bil emr-i Rabbânî

¹⁰ "O gün cehenneme "Doldun mu?" diyeceğiz; cevap verecek: 'Daha yok mu?'"Kaf, 50/30.

¹¹ Bu mısranın vezni bozuktur.

¹² Remle ismi vezin gereği Remel okunmuştur.

24. Remel şehrine irdiler gönülleri şafâ buldı
Şehir ehli bulara ta'zîm itdiler kemākânı
25. Şorar Yûnus Zekerıyyâ'dan a'lâya [vü] ednâya
İşinden hüsni-i hâlinden nicedir hulk-ı hullânı
26. Zekerıyyâ gice gündüz şalavât hem şıyâm üzre
Ticâret ile meşgûldur hem ehl-i zevk nedîmânı
27. Yûnus eydür sañadır istiyâkım geldim işte ben
Yerini gösteriñ varam görem ol mañlab-ı cânı
28. O güne düşüben bunlar varırlar şehir-i pâzâra
Zekerıyyâ Yûnus'ı gördi itdi hamd-ı Sübhân'ı
29. Didi kim yâ Yûnus saña bu demdir merhabâ-yı tām
Murâdım sen idiñ ancak cihândan ye'limi(?) kāmı
30. Didi Yûnus ne sırdır bu haber vir baña kim didi
Benim ismimi bildirdi saña ey cânımıñ cânı
31. Zekerıyyâ didi saña beni kimdir haber viren
Hudâ'nıñ hikmeti çokdur ider kûluna ihsânı
32. Alur bunları beytine varur konağ virür derhâl
İderler ta'zîm [u] tekrîm [ü] ihsânlar kemākânı
33. Benî İsrâ'îl'in zâhidleri ki şöhet-i şâfî
Nice eyyâm bir arada iderler vecd-i mennânı
34. Vedâ' itdi pes andan hoşca zâhidler girer yola
Çalır Yûnus gider anlar tutarlar Kuds'e evânı
35. Zekerıyyâ ile Yûnus çalurlar pür şafâ ile
Du'âyâ zâ'im olurlar nice eyyâm [u] sālânı
36. Zekerıyyâ ider tezvîc aña ol dühter-i pâkı
Şalât ile şıyâm üzre iderler devr [ü] ezmânı
37. İki oğlı Yûnus'ın geldi dünyâya ol anadan
Tulû' itdi ta'âkubla hemân şanki hürşid-i şânî
38. Zamân devr oldu mevtiñ şerbetin içdi Zekerıyyâ
Cihânı terk idüp dâr-ı beğâyâ tutdı emkânı
39. Ne var ki mâl [u] emvâlî kamu kaldı Yûnus'a
Rikâbına sürer yüzler şehir ehli 'abidânı

40. Kerāmet kim zuhūrında bi-küllī ‘āşık oldılar
Yūnus’a hep gönül virüp ‘idāsı pāy-ı pāyānı
41. Saña biz bendeyiz sulṭānımız bizden ba‘īd olma
İderler ‘arzuḥāl aña ḳamu a‘dāsı yārānı
42. Didi Yūnus ḳarındāşlar muvaḥḥid mü‘min aḳrānlar
Bir anam var ḡarīb ağlar Benī İsrā‘il’in cānı
43. Anama ben şilā-yı raḥm içün varmaḳ diler gönülüm
Ḥudā’ya ben sizi virdim emānet zikr idiñ anı
44. Vedā‘ itdi Yūnus çıḳdı bular ḥasretle ḳaldılar
Figān u zār ider ağlar ḳamu nisvānı şibyānı
45. Deve at u ḡenā‘im hem ‘iyālin mālī keşretle
Gelür Ḳuds-i şerīfe kim anası buldı şibyānı
46. Gelür ḳarşu bütün Ḳuds-i şerīfün ‘ābidi yek-bār
‘Adetde on biñ idi daḡı ol demde anda eyḳānı¹³
47. Şafālar kesb ider cümle zāhid ü ‘ābidler¹⁴
İderler merḥabāyı Yūnus’a iḡvānı aḳrānı

Ḳāfiyetü’n-Nūn

[3]

Mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün

1. Gel inşāf ile gūş eyle ey ḡāfīl ‘işyāndan¹⁵
Virem ehl-i tevāriḡden ḡaberler baḡş-i ra‘nādan
2. Dönelim ḳıssa-ı Şa‘yā’ya çünki ol nebī oldı
Melik-i Ḥerḳiyā‘il’e ‘adālet ıssı taḳvādan
3. Benī İsrā‘il ol demde emin ü hem nişīn oldı
‘İbādetde zehādetde ḳamu şibyān u nisvāndan
4. Zebūr u Tevrāt okurlar iderler ḡamdu Yezdān’a
Bulardan şerr ü şūr olmaz ne a‘lādan ne ednādan
5. Zamān devri mürūr itdi fesād ehli zuhūr itdi
Benī İsrā‘il’ün ba‘zı ulular ehli tuḡyāndan
6. Ribā vü şürb-i ḡamr ile ḳatāt ile fesād ehli
İderler ni‘mete tebdīl geḡerler zevḳ-i ālādan

¹³ Bu mısranın vezni bozuktur.

¹⁴ Bu mısranın vezni bozuktur.

¹⁵ Bu mısranın vezni bozuktur.

7. Çü fıskâ âşinâ oldu hemân iblîse yâr oldu
Çoğu çün ehl-i nâr oldu haber geldi Te'âlâ'dan
8. Havâle oldu müstevlî Benî İsrâ'il'e yek-bâr
Adı Yel'ab özi zâlim eşedd fir'avûn Hâmân'dan
9. Bu zâlim Ninovâ şehrine mâlik idi kahr üzre
Tedârik itdi cem' oldu 'asâkir sū'-i a'lâdan
10. 'Aded on biñ idi sancâkları ziyâde merdâne
'Alemdârı dağı yüz biñden artıç idi âlâdan
11. Kâmusı şûret-i arslân dağı hem aç dehâ[n] kablân
Çıkar ağızlarından od yaqarlar bağır sînâdan
12. Gelürler hepsi heybetlü yıkarlar şâhı kuvvetlü
Benî İsrâ'il'in malın sorarlar zîr ü bâlâdan
13. Hârâb-ender-hârâb oldu ciğerleri kebâb oldu
O zâlim schim-pây oldu hisâbsız mâlı yağmadan
14. Rücū' idüp gider Ninovâ şehrinde qalurlar
Şeb [u] rûz cem' iderler fâriğ olmazlar bu sevdâdan
15. Mecâli tâkati qalmaz Benî İsrâ'il'in aşlâ
Gelüp Şa'yâ nebiye ağıladılar sırr-ı a'dâdan
16. Du'â itdi Nebî Şa'yâ tazarru' itdi Mevlâ'ya
Didi kayyûm hâlâş eyle bu kavmi sū-yı a'dâdan
17. Du'âsı müstecâb oldu hemân Şa'yâ vahy oldu
Ki yâ Şa'yâ haber vir Herkiyâ kavli-i aqvâdan
18. Ki cem' ide kamu 'âbidleri zâhidleri cümle
Bulasız üç kişi hâlişlerinden dağı taqvâdan
19. Pes andan üç kişiniñ birini siz idesiz mümtâz
Var ol zâlîme da'vet ide İslâm'ı küfrândan
20. Benî İsrâ'il'in şâhı o demde Herkiyâ idi
Nebîleri idi Şa'yâ haber virürdi Allâh'dan
21. Gelürler Herkiyâ Şa'yâ'ya muqaddes beytine cem'an¹⁶
Kamu 'âbid ü zâhidler iderler cem'-i âlâdan
22. Atarlar qur'a-ı şer'i olurlar ol gice mihmân
Pes andan üç kişiye atdılar qur'ayı buradan

¹⁶ Bu mısranın vezni bozuktur.

23. Bu üç kişiye çün kur‘a atıldı geldi araya
Hemân-dem İbn-i Mattâ‘ya sehim geldi dilârâdan
24. Alurlar Herkiyâ Şa‘yâ Yûnus şâfi‘i pür-aşfâ
İrerler zâhir âmâde çün oldu vahy-i Yezdân’dan
25. Didiler Ninovâ‘ya var bu taqdîr emr-i Bârî‘den
Var ol zâlimi da‘vet eylegil kavmiyle ihlâkdan
26. Varır Yûnus anasıyla ider şöhet izin ister
Anası izn ider var dîn gele ruḥşat Te‘âlâ’dan
27. Du‘âm budur Mevlâ‘ya vire bize sa‘id evlâd
Du‘âmı müstecâb itdi hidâyet geldi Mevlâ’dan
28. Al iki oğlunu ḥâtûnını sen ‘azm-i râh eyle
Var imdi Ninovâ‘ya da‘vet eyle kavm-i ferrâdan
29. Ne denlü anlar itmezlerse saña inkiyâd aşla
Ğazab-nâk olma sen daḥı ḥilm ile 
30. Cemî‘ ehl-i muḳaddes hem anası ittifâk itdi
Revân oldu yola Yûnus gel âgâh ol bu ma‘nâdan
31. Vedâ‘ itdi anası hem utanur gün ḥicâbından
Derûnı âh ider ağlar aḥibbânîñ firâkından
32. Rûz [u] şeb kaṭ‘ ider dürlü merâḥil şiddet-i ğamla
Gelürler Şâṭa‘-ı Dicle alurlar bûy ḥârından
33. Hemân Dicle kenârında konup birkaç gün eglendi
Tefekkürde ḳalır ḳalbi yanar kül oldu âhından
34. Didi bu nice meşakkât hem ‘ıyâline hem eġnine
Bu Dicle geçilemez dönelim sefer ḥayâlından
35. Varılmaz Ninovâ‘ya hem o zâlimlerle üns olmaz
Varup anlarla eglenmek firâr yekdir ḳarârından
36. Didi ḥâtûnı Ḥaḳ seni resûl gönderdi anlara
Nice varmazsın anlara kişi kaçmaz Ḥudâ’sından
37. Babamdan bir ḥoḳḳa zeheb-i iris intikâl itdi
Yiter bu dem ġidâ bize kişi olmaz ġidâsından
38. Seniñ fikr itdüġin cümle ḥayâldir ṣâbit ol muḥkem
Varalım Ninovâ‘ya da‘vet eyle mübtelâsından
39. Bizi bir bir geçür Dicle şuyından ḳarşu nevbetle
Görelim taḳdiri yazı niyâzı mâcerâsından

40. Yûnus hâtûnınıñ pendin işitdi çün kabûl itdi
Büyük oğlun alup geçdi o deryâ mâverâsından
41. Getürdi karşıda berkitdi anı muhkem ol cânı
Gelüp küçük uşağdañ aldı yapışdı yaçasından
42. Dere ortasına vardı elinden düşdi deryâya
Bilece hoşka altun düşer hem yiter ridâsından
43. Bu hâl üzre turur gam-nâk şu içinde taḥayyürle
Geçürdügi uşağın kırt gelür alur yuvasından
44. Nidâ itdi çığırdı hâtûnı bir dem figân itdi
İriş yâ Yûnus al oğlumuzu kırdun gıdâsından
45. Kâtı feryâd [u] zâr ile geçer Yûnus figân ile
İrişir kırda âh ile felek ağlar şadâsından
46. Lisâna geldi kırd didi ki yâ Yûnus saña noldu
Neye emir oldunsa aña var geç mâsivâdan
47. Baña emr eyledi Allâh ki me'mûrum bu gün bi'llâh
Tecâvüz eylemem ben ḥavf iderem kibriyâsından
48. Yûnus döndi bu dem gam-ı kâsâvetle ḥazîn oldı
Yine Dicle şuyundan geldi geçdi mâverâsından
49. Diler hâtûnını ala geçe karşıya fırkatle
Görür hâtûnını yok resmi bulmaz evşâtından
50. Alur abdest iki rek'at namâz kıldı du'â itdi
Didi ey kâdir u kıyyûm yüzüm döndürmezem senden
51. Seniñ ḥikmetlerin çokdur ḥisâbı ḥaddin aşmışdır
Ġarîbdır Yûnus'a bildir bu ḥikmetler nemâsından
52. Nidâ geldi ki yâ Yûnus 'ıyâlınden sen ol me'yûs
Var ol emr olduğın kavme fâriğ ol mâsivâsından
53. Seniñ ehl-i 'ıyâliñ cümle ḥıfzımda olur maḥfûz
Helâk olacak âdemler varup kırtar helâkından
54. İki oğluñ daḥı zevceñ gamın çekme benim ḥâfız
Ḍalâletde olan yüz biñden artuḳdur nümâsından
55. Raḳîḳ ol hem raḥîm ol anlara nuşḥ eyle pend eyle
'ıyâliñ seni bulur bir gün elbet aşfiyâsından

56. ‘Aşāsın destine aldı Yūnus kendiñ yola şaldı
Cigerleri çün kebāb olup yandı firāk-ı aşināsından¹⁷
57. Gice gündüz uyumaz rāhat olmaz firķati şavmaz
Çü geldi Ninovā’ya hep unutdı mācerāsından
58. Ğarīb çün geldi Ninovā’ya anda bir nidā itdi
Ki *lā ilāhe illallāh* şehir ditrer şadāsından
59. Hemān şehir ahālisi yığıldı başına hep¹⁸
Didiler noldı saña kim geçilmez āh [u] zārından
60. Yūnus didi beni Allāh resūl gönderdi sizlere
Diyesiz birdir Allāh vaz gelesiz mā-a‘ dāsından
61. Nebī geldim size biliñ haber virürüm Allāh’dan
İderem emr-i ma‘ ruf nehy dağı ibtidāsından
62. Gelin terk eyleyiñ zulmi ‘ibādet eyleyin Hakk’a
Budur size teklifim evvel ü intihāsından¹⁹
63. Didiler var bize sultān ideriz emrini iķān
Yolına hep virürüz cān söz andadır cevāb senden(?)
64. Didi Yūnus aña biz varalım idelim da‘ vet²⁰
Ger imāna gelür ise bulur cennet Hudā’sından
65. Ve illā kabul itmezse imānı dağı sizler²¹
Helāk olursız elbetde Te‘ālā’nıñ ‘azābından
66. Şehirde gamla düşdi küçük büyük hep irişdi
Varup sultānla görüşdi çıkar tevḥid lisānından
67. Çü gördi Yūnus sultān didi mecnūndur elān
Buña kim getürür imān boğazlarım kafasından
68. Didi sen ey bed-i murdār imāna gel ‘inad cabbār
Helāk ider sizi Qahhār emīn oluñ ‘itābından
69. Didi mālīk bunı ḥabs eyleyün bulsun cezāsını
Ebed zindānı bekler tā geçince iddi‘āsından
70. Eger vaz gelmez ise katl iderem anı hoş bilsün
Çamu insān olur rāhat bu mecnūnuñ şadāsından

¹⁷ Bu mısranın vezni bozuktur.

¹⁸ Bu mısranın vezni bozuktur.

¹⁹ Bu mısranın vezni bozuktur.

²⁰ Bu mısranın vezni bozuktur.

²¹ Bu mısranın vezni bozuktur.

71. Didi Yûnus benim Rabb'im şerîki hem nazîri yok
Hükûm anıdır ey zâlim havfım var bu dem senden
72. Hemân elin ayağın bağlayup zindâna koydılar
Nidâ itdi ki *illallah* Yûnus geçmez da' [v]âsından

Meşnevî

(2)

Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün

1. Mâlik Yûnus'ı çün zindâna kodı
O sâ'at bir zelâzil şehre girdi
2. İrişdi ra'd-ı şâ'ikdir zemîne
Yıgılur hep gelür mâlik katına
3. Didiler ey melik gel bu ğarîbi
Çıkar zindândan al kalb-i tayyîbi
4. Mâlik çağırdı ol demde vezîri
Didi var maḥbûsa di söz nazîri
5. Şor anıñ ḥâlin aḥvâlin temâmet
Bağ imdi var mı anda 'alâmet
6. Şahir isminde vardı bir vezîri
'Aklıda tedbirinde yok nazîri

Ḳâfiyetü'n-Nûn

[4]

Fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlün

1. Çün Şahir işitdi Yûnus zikrini ol dem 'ayân
Ḳalbi maḥzûn oldu ağlar gözlerinden dökdi kan
2. Girdi zindâna görür Yûnus ider tevḥîd Ḥaḳḳ'a
Bir münevver cism-i pâkî heybetlü bir 'âli-şân
3. Şordı neslinden diyârından anıñ bir bir Şahir
Mû-be-mû bildirdi aḥvâliñ haber virdi hemân
4. Çünki bildi aşl-ı neslin geldi insâfa Şahir
Der' aḳab geldi didi sulṭânına bu dem uyan
5. Zûlm ider isen Yûnus'a cümlemiz olduḡ helâk
Gel anı zindândan iḥrâc eyle vir-gil amân
6. Didi mâlik anı iḥrâc iderem lâkin saña
Tenbihimdir durmasun bu şehir içinde der-zamân

7. İttifāk ile anı zindāndan iḥrāc itdiler
Çıkdı Yūnus bir nidā itdi ki birdir Müste‘ān
8. Ben resūlim Ḥudā’nın teblīg-i aḥkāmını iderem²²
Vaz geliñ şirk-i zulūmden mü ‘min olun der cihān
9. Cümle nisvān ile şibyān taş atarlardı hemān
Şavuşurdu aña buña dir adı yā Müste‘ān
10. Gice varır şu kenārında yaturdı ol dilā
Hem namāzına olur meşgūl daḥı ḳalbi bu yan
11. Çok zamān oldı bu ḥāl üzre çekerdı elem
Yūnus anlarıñ elinden görmez idi ḥ‘āb u ḥān
12. Darb iderlerdi başından akıdırlar ḳanını
Sed idüp dört yanını virmezler idi yol revān
13. Güne güne iderler idi aña istihzāları
Ol Nebiyyullāh’a ḥāşā uzadırlardı lisān
14. Da‘vet idüp aḡlar idi dir idi yā Müste‘ān
Bunlar inşāf eylemez ben nideyim yā Müste‘ān
15. Ḥaḳ te‘ālā emr idüp da‘vet eyle şabr it didi
Kırk gün dek yalvaruban anlara eyle iḥsān
16. Geldi Yūnus didi ey ḳavm eyleyün inşāf bu dem
Diyüñiz illāllāh ve illā ḳahr olursuz bī-gümān
17. Gice gündüz aḡlar idi yemez içmez uyumaz
Yalvarır yüz döndürür anlara pāk-ı cihān
18. Dirler idi yā Yūnus kırk güne va‘de eylediñ
Ger ‘azāb gelmez ise saña nidelim ol zamān
19. Seni pāre pāre idüp āteşe biryān²³ idüp
Kelblere ḡidā ideriz vermeyiz bir dem amān
20. Dir idi Rabb’im baña va‘de idüpdür şübhesiz
Vaḡy ider Allāhu Ḥādī ol nebīye çık hemān
21. Çünkü kırk gün oldı da‘veti itmedi anlar ḳabūl
Hep tamām oldı ‘özürler ḳalmadı inşāf hemān
22. Bunlarıñ içinde durma bunlara gelür belā
Ḳande ḡitdügini aşla duymadı bir cān hemān

²² Bu mısranın vezni bozuktur.

²³ Metinde “giryān” olarak yazılan sözcük anlam gereği “biryān” olarak yazılmıştır.

Ḳāfiyetü'l-Vāv**[5]**

Fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

1. Gel berü ey şâdık yârânım cânım gel berü
Gel berü ey sükker-i rûḥ-ı revânım gel berü
2. Çün seniñle âşinâ olduk ezelden tâ ebed
Şâdıkâne konuşalım mihribânım gel berü
3. Aç gözün benden yaña bak ḳalbiñi şâfî ḳılâm
Ağzın aç kevşeri virem kâselerim toptolu
4. Nûr-ı ḥâlîş gözüne mir'at-ı ḥikmet yüzüne
Ḥulle elvân egniñe ilbâs ideyim ṭururu (?)
5. Ṭut şamâḥûn ġâfil olma başma nisyâna ḳadem
Ḳalbim içre şaḳla didiklerim olursun eyü
6. Ḳaçma benden yol ırâḳdır varamazsın menzile
Yol bilenler geldi geçdi ne ideceksin delü
7. Vâ firâḳa ġurbete düşdün firâḳıñ odına
Yanmadan ġayrı bulunmaz çâre yan cân sevgülü
8. Nice biñ yıl dürlü ḳabâḥat itse ḳul Mevlâ'ya
Yine Mevlâ'sından ayrı hiç bulmaz bir ḳapu
9. Ağlayalım zârı zârı o geçmiş günler için
Zâyi' oldu gitdi birden biri gelmez ilerü
10. Elde olan ni' met [ü] fırsat çü gitdi gelmedi
Gelecek nedir bilinmez hiç alınmaz reng [ü] bû
11. Göl içinde şaşımış ördek gibi ḳaldık âḥ vâḥ
Arayalım bir kenâra çıkalım fırsat eyü
12. Ḳavm-i Yûnus'dan alalım i'tibâr-ı 'ibreti
Bildiler Mevlâ'larını ḥâlîş oldılar ḳamu
13. Çıḳdı Yûnus bunların içinde oldu çünki dūr
Gör neler çekdiler anlar ağladılar ḳan ḳamu
14. Ḥaḳḳ te'âlâ Cebrâ'il gönderüp emr eyledi
Var caḥîmimden âteş al Ninovâ'yı yak ḳamu
15. Der-sâ'at Cebrâ'il indi ol caḥîmün nârına
Bir bulut içinde ḳoydı âteşi getürdi o

16. Ninovā'nın tağlarını şardı bulut ateşi
Kavm-i Yûnus gördi bildi oldu sergerdân kamu
17. Buldılar mâliklerini ağladılar zâr [u] zâr
Buldi mâlik vezîrini çâre bulalım diyü
18. Anlara didi vezîr budur size çâre bugün
Bulalım Yûnus'ı îmân getürelim biz eyü
19. Gıtdiler şâlupalâs aradılar hep Yûnus'ı
Şardı ateşli bulutlar tağlar yanar kamu
20. Yıldırımlar iner idi zencîr ateşler ile
Bir belâdır vaşf olunmaz hıfz ide Cebbâr-ı Hû
21. Develer gibi gelürdi ateşin parçaları
Tağ [u] taşlar tutuşurlar cânâverler ağlaşu
22. Çağırır yâ Yûnus gel her biri bir küşede
Telkîn eyle gel bizi îmâna gelelim eyü
23. Ayrılup anaları ağlatdılar şibyânları
Kuzuları analarından ayırdılar kamu
24. Akıtdılar gözyaşını seyl oldu kanlar gibi
Yüzi üzre kapanurlar vây ana baba kamu
25. Yemek içmek gelmez idi hâtırına anlarıñ
Oturup yatmak ne mümkün kamu kaldı uyhulu
26. Geldi bir cevâb didi kim ben Yûnus ile bile
Bir gün oturdum okurdu bu du' â-yı²⁴ ol ulu
27. Kaldırup Şahîr elin ider bu du' â Hâlîk'a
Âmîn iderler kalanlar hep zelîlâna kamu
28. Hakk te'âlâ ol belâyı kaldırup def eyledi
İtdiler hamd u şenâyı mü'min oldılar eyü

Kâfiyetü'l-Yâ

[6]

Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1. Gel ey gaflet sarâyında yatan gâfil kıl efzâyı
Uyudun gözleriñ sen aç tıyar mısın bu ma' nâyı

²⁴ {^{dk}HÂðÀ duèÀ-yı şerîf budur: *Allâhümme yâ Óayyü öine [lâ óayye], ve yâ Óayyü muóyi' [l-mevtÀ], ve yâ Óayyü lÂ ilÂhe illÂ ente, aeóamu [min külli şeyèin] ve ecellü, ifèAl binÂ mÂ ente [ehlühj] ve lÂ tefèal [binÂ] mÂ nahnü [ehlühj] bi-raómetike yâ eróame'r-rÂóimin.*}

(Ey Allah'ım! Ey (başka hiçbir canlının olmadığı) zamanda Diri olan! Ey ölüleri dirilten Hayy! Ey kendisinden başka hiçbir ilah olmayan; (her şeyden) daha büyük ve daha yüce olan Hayy! Bize Senin şanına yakışan şekilde muamele et, bizim layık olduğumuz şekilde muamele etme. Rahmetinle (ihsan eyle) ey merhametlilerin en merhametlisi!) (Keşşâf, Cilt 3, s. 334).

2. Kulaqlarına kurşunu ağıtdıñ maḥz-ı perk itdiñ
Ururlar ṭabl-ı nāyı sen işitmezsin hūyı hāyı
3. Yumarsın dīde-i envārını görmez güneş [ü] ay
Taḥayyür üzre ḥayvānsın unuttun sen yarasāyı
4. Zebānıñ lāl idüp feth idemezsin zıkr-i Mevlā'yı
Dehān açup bu fānīye bilür misin bu rüsvāyı
5. Ṭalarsın baḥr-ı ʿisyāna yanaşmazsın çü limāna
Atarsın cānı küllḥāna yaḳarsın bağır sīnāyı
6. Alur mısın ʿaceb ʿibret girer mi ḳalbine ḡayret
Görürsin ey delī elbet nidersin bu temāşāyı
7. Gel erken tevbe ḳıl ey cān vāḳitler geçdi ḳalk uyan
Gice gündüz hem ağlar ḳan nidersin ṭatlı ḥalvāyı
8. Yûnus ḳavminden aldın mı naşīḥat ey ʿāḳıllu yār
Nuşḥ-ı tevbeyi gördün mi ki iḥyā itdi mevtāyı
9. Yüri tevbe ḳapusına var el bağıla ṭapusından
Şarıl muḥkem yapusına ara bul yüce Mevlā'yı
10. Yûnus ḳavmi ḥulūşāne idüp tevbe nasūḥāna
Bütün geldiler imāna bulup cennāt-ı mev'āyı
11. Bulardan çün firār itdi varup tenhā ḳarār itdi
Virān iḥfāya yār itdi gözetmez zīr u bālāyı
12. Gelür iblis aña şeyḫ şüretinde bir ʿaşā elde
Lisān-ı ḥilleyi didi ki gördün mi bu dünyāyı
13. Neler gördün Mattā ʿnıñ oğlu Yûnus sen degil misin
Bu virānda ne beklersin ne yapıdın sen Ninovā'yı
14. Didi Yûnus maʿāzallāh seni ben eylemem hem-rāh
Ḥaber vir sen baña billāh neden bildiñ bu maʿnāyı
15. Didi ben çok ʿömür sürdüm benī ādemle yār oldum
Velī seni ʿacül ʿacül buldum nedir diñ böyle daʿvāyı
16. ʿAzāb gelür diyü ḳavme ḳorḳu virüp hem çıkdıñ
Olar rahmet bulup şafā buldı gedā-yı pākı
17. Ararlar seni ḳatıl itmek isterler bu dem gedāyı
Bu sözi diñledi Yûnus gözine aldı deryāyı
18. Şeb [ü] rûz durmayup sevāḥıl baḥrına indi
Duʿā ider zebānıyla gözi ağlayı ağlayı

19. Vuḥūṣa āṣinā oldu yanaşmaz hîç bir insāna
Fırāk odıyla yanmaḳdan gözedir deryāyı
20. Lisānı zıkr ider Mevlā'ya biñ dürlü tazarru'yla
Şalāt ile olup zā'im ğıdāsı menn-i selvāyı
21. Bu ḥāl üzre bu fırkatde görür deryānıñ içinde
Sefīne bādbān açmış gelür sür'atle ālāyı
22. Fiġān üzre nidā itdi işāret güşt ü bel itdi
Sefīne içre almışlar o ra' nāyı ve ḥasnāyı
23. Açıldı bunlar deryāya görünmez gā'ib oldılar
Temevvüc eyledi deryā unuttı oğul atayı
24. Kālur işlemeden yelken tedārik gördiler erken
Didiler bu ġarīb erden belā bulduḳ serāpāyı
25. Zulumātdan seḫāb ra' dı şa'ḳ hep hücüm itdi
Sefīne baş [u] kıc döndi tutamazlar bir ālāyı
26. Limān ednā kenār deryā görünmez ġā'ib oldu hep
Ne şems [ü] ne kāmēr gökler bulur ağlayı ağlayı
27. Sefīne gördi bağlandı hemān ġarḳ-ı ġarīb oldu
Didiler bizde kaçġıñ var görelim işbu da'vāyı
28. Kāmusı Yūnus'a yüz dönderüp şordılar isminden
Anasından babasından diyār ehlinden tuĖrāyı
29. Didi ismim Yūnus daḫı diyārım beyt-i muḳaddesdir
Anam ehl-i 'ıyālīm hep yitürdüm zīr ü bālāyı
30. Didiler olmayasın sen 'abd-i ābıḳ sen bize söyle
Bulalım başımıza çāre dermān gitdiñ ālāyı
31. Didi çāre budur beni atarsız işbu deryāya
Selāmetle ḳalursız böyledir taḳdīr-i Mevlā'yı
32. Ben ābıḳ oldığım cümle melā'ikler ider işhād
Giderem ulu Mevlā'ya buluram ulu ni' māyı
33. Didiler biz seni muḫsin kişi gördük ne mümkündür
Saña sū-i ḫıyānet ḳaşd idemeyiz biz ḫāşāyı
34. Bular bu ḥāl içinde iken sefīne baş kıc döndi
Görürler bir büyük balıḳ açar ağzın ider hāmı

35. Sefîne bütün ehliyle ister ekl [ü] nûş ide
İder cevelân heybetle dolaşur ide efzâyı
36. Bütün deryâlarıñ hayvânâtı geldiler bu seyrâna
Gûyâ gûyâ dilleriyle hep iderdi zıkr-i Mevlâ'yı
37. Bütün deryâ hayvânları Hudâ'ya yalvarup ağlar
Du'â idüp bularıñ her biri ala o bedr-i âyı
38. Sefîne ehline Yûnus du'â ider recâ ile
Beni atıñ helâk olmam limân idiñ bu deryâyı
39. Didiler biz seni sevdik gönülden cân [u] dil ile
Ne mümkün senden ayrılık gel imdi gör bu sevdâyı
40. Yoluna hep fidâ itdik sefîne ehli ey cânâ
Virürüz dağı yoluna bütün dâr-ı dünyâyı
41. Saña hâşâ ider şû-yı kaçdı kim helâk olsun
Seniñ-çün ideriz kurbân dağı anayı atayı
42. Didi Yûnus degildir emr-i Yezdân ey karındâşlar
Beni viriñ balıklara idem te'sîr-i deryâyı
43. Sihâm üzre atalım kur'ayı kime gelür ise
Rızâsıyla atılsun itmesün efgân [u] efzâyı
44. Atarlar kur'a üç kerre ki aña gelür hergiz
Didi beni viriñ balıklara itmeyin şamâtâyı
45. Yûnus'ı virmege balıklara çün ittifâk oldu
Vedâ' idüp du'â itdi Yûnus ağlayı ağlayı
46. Şarılup ağlaşurlar hep kâmuso dest [ü] pest oldu
Kıyâmet kopardı gördiler çünki ağlar o bedr-i âyı
47. Temevvüc eyledi deryâ güneş ây didiler vâveylâ
Balıklar ağızın açmışlar dilerler her biri o hüsnâyı

Kâfiyetü'n-Nûn

[7]

Fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

1. Dört yanıñ sefineniñ şardı balıklar 'ayân
Cümle isterler Yûnus gayra bakmazlar bir ân
2. Geldi ol dem tığ kadar bir balık açmış ağızını
Ka' r-ı deryâyâ iner yüzine çıkar ân [u] ân

3. Kaçdı balıklar yanından karşusunda тұramaz
Heybetinden qaldılar ırada gelmezler ‘ayān
4. Gördi anı çün Yūnus itdi tevekkül Hālīk’a
Atdı balıq ağızına kendini baqmaz tatlı cān
5. Çünki balıq yutdı Yūnus’ı qarār itdi hemīn
Geldi andan bir büyük hūt ikisiñ yutdı hemān
6. Balıq içinde balıq balıq içinde Yūnus
Tesbīh itdi üç qaranlığıñ içinde ol zamān
7. Didi tenzīh iderem ancaq saña ben yā Raḥīm
Üç qaranlıq içre qaldım yā kerīm yā müste‘ān
8. Yedi deryāniñ balıqları daḥı cānlu ne var
Yūnus’uñ tesbīhini işitdi anda ol zamān
9. Cümlesi birdence tesbīh eylediler Hālīk’a
Yedi deryā cānluları itdi bayrām dökdi qan
10. Yūnus’ı imām idüp tekbīr itdiler hemīn
Qıble mescid balıqıñ qarnı idüp dirdi zebān
11. Ol zamān ehl-i seḥne oldılar maḥzūn qamu
Ah [u] efgān eylediler aḡladılar cümle qan
12. Geldi bir bād-ı şabāh hoş açdılar yelkenleriñ
Geldiler iklimlerine qalbleri maḥzūn bu yan
13. Her birine bir murād virdi Hudā-yı Lem-Yezāl
Bī-‘aded māl [u] menāl a‘ māl [u] şāliḥden cihān
14. Yūnus’ı kırq gün balıq gezdirdi deryā içinde
Zıkr ider cümle balıqlar anıñ ardınca hemān
15. Ka‘r dibinden anıñ Qārun işidirdi tesbīhiñ
‘Arş-ı a‘ lādan daḥı cümle melā’ik āsumān

Qāfiyetü’l-Elif

[8]

Mefā‘ ilün mefā‘ ilün mefā‘ ilün mefā‘ ilün

1. İşit ey kāmīl insān saña pend[imi] idem ālā
Gözün aç incüler dizem şaḡıñ qalma ‘ale’l-‘umyā
2. Döşeyem sündüs istebrak döşekler kaṭife yaşdıqlar
Nişīn ol sen şafā eyle ben idem ḥidmet-i ‘uzmā

3. Müheyyâ ni' met-i hûblar ' asel sükkeri şerbetle
Hîsâbsız câm-ı mevrağlar²⁵ idelim sohbət-i sînâ
4. Bu dem tecnis bedâyi' den açam kapu Nevâyık'dan
Dağı karşına maḥbûb getürem gönlün ide yağma
5. Aña kemter gulâm olam bile kadrini enfâsın
Bu sözden murâdın böyle bulasın şahîḥ ma' nâ
6. Saḥadır kadr-i insânın vişâli hürî ḡilmâna
Cevâd-ı faḥr-ı Yezdân'a dinildi çünkü kerremnâ
7. Sa' âdet na' li bâbında konuldu şan hurûş ra' nâ
Çekildi sancağ-ı ' uzma dinildi çünkü sellemnâ
8. Bu kadar lütfâ irmişken neler kıldı gör ol bed-nâ
Qabûl itmez buların hîç birin da' vâmız 
9. Çeküp seyfi çâk ider atar cânını külhâna
Başındaki tain şad pâre ider gör seyrâna
10. Ayağındaki na' lın dağı tebdîl eyledi nâra
Bir a' lâ pâdişâh iken varup kul oldu şeytâna
11. O cânım cânı cânâne çünân-ı hürî ḡilmânı
Dögünmez ni' meti dağı mübâdil itdi hûsrâna
12. Bu sözlerden uyanursın bu dem ey gâfil yâra
Bu sözler hem saña hem bañadır ey yüzi ra' nâ
13. Gidenlerden alalım hisse-i ' ibret ' İbrân'a
Tedârik idelim bayrağ açalım biz ey cânâ
14. Yûnus üns-i firâkından nebî iken neler gördi
Hudâ'nın sevdiği kullar neler çekdi gör ey cânâ
15. Balıklar karnında kırk gün gezdi deryâyı seyr itdi
Nidâ iderdi yâ Sübhân ' aḥâsından haṭâ minnâ
16. Çü kırk gün zulmet içre tesbîḥ itdi ferd-i Yezdân'a
Ki yâḥût bil Yûnus kulum ḡidâ taḥdîr degil sana
17. Ne yirden sen anı aldın var ol yire anı getür
Beḡâyet lütf ile taşra çıkar hıfz eylegil ḥattâ
18. Balık çün işidür emr-i Hudâ'yı ağlayup tırdı
Cigerin hûn kebâb itdi vücûdı döndi büryâna

²⁵ Vezin gereği "câm-ı mevraı" olarak yazılan bu ifade muhtemelen "câm-ı muvarraı"tır.

19. Didi ey kâdir [ü] kayyûm ziyâd oldı benim derdim
Yûnus'a tã'îlî yâr oldum nice ayrı olam hînâ
20. Beni redd itme yâ Mevlâ ayırma beni yârimden
Baña devlet anı virdiñ ki sulţân olmuşam bunda
21. Anıñla bile hep deryâ balıklar fıgân itdi
Şanasın kim kıyâmet kopardı koda ditredi deryâ
22. Kâmusı oldı sergerdân vedâ' itdiler ol câna
'Azizâne ğarîbâne yanar cânları nîrâna
23. Hezârân nâz ile balık laîfâne 'azîzâne
Anı deryâ kenârında koda şanki rahîm ana
24. Fıgân u zâr ile ağlar ki yâ Yûnus nebiyyullâh
Unutma eni mahşerde şefâ'at kıl ey mevlânâ
25. Vedâ' laşdı yûnus ile balık gitdi makâmına
Yûnus'ıñ cismi olmuşdı deriden kıldan 'uryâna
26. O nâzik cismini yakdı güneş âh u fıgân itdi
Melekler hep du'â itdi terehşüm itdiler aña
27. Anadan atadan erham olan ma'bûd ider fermân
Bitürür bir kabağ ağacı üç budaqlı 'ulyâna
28. Kabağ yaprakları mâ'il olur gölge zelîlâne
Eser bād-ı şabâ râhat olup hamdını şükrâna
29. Bakar Yûnus yanına hemdem anası yok atası yok
Ta'am ister cânı du'â itdi ol dem za'ifâna
30. Hemandem geldi Cebrâ'il beşer şeklinde şüretde
Selâm virdi Yûnus şordı kimsiñ di ey cânâ
31. Didi ben Cebrâ'il'im ğam elem çekme şâd olgil
Bulur ni'met ider şükri şenâ' [u] hamdı Yezdân'a
32. Şıgadı gövdesin derhâl diri kıllar biter fi'l-hâl
Tonandı cism-i pāk oldı ki evvelde yüzi ra'nâ
33. Bir âhû geldi irişdi hemân Yûnus'la görüşdi
Hudâ virdi ğidâ benden ki algıl şîr ü şîrânâ
34. Kabağ eṭrâdına otlar dağı hem Yûnus'ı yoklar
Te'âlâ'llâh anı şaklar ne ister ata ve ne ana
35. Tamâm kırk gün kadar âhû Yûnus'dan ayrı olmadı
Şecâ'atde belîğ oldı müheyyâna müheyyânâ

36. Uyandı bir gn uykudan görür ki yaprağı düşmüş
 Kıbağıñ dalları dağı kırumuş kıaldı kıayrânâ
37. Bu ğam üzre iken âhû dağı geldi vedâ' itdi
 Didi kim yâ nebiyyullâh şefâ' at kıl bize cânâ
38. Yûnus ğâyetde ağıladı yüregın oda tağıladı
 Aña vahy eyledi Allâh ne ağılarsın sen ey cânâ
39. Didi ey kıadır [u] kıayyûm yanımdan gitdi Cebrâ'il
 Kıbağı kıurdi âhu eyledi i' râz bu dem minnâ
40. O sâ' at bir melek geldi didi hâlin ne ağılarsın
 Kıamu yüz biñden artıķ kıavmiñi unutdun ey cânâ
41. İzâr getürdi aña geydirüp örtürdi
 Yine var kıavmiñe didi naşıhat it güzel ra' nâ
42. Yûnus ağıladı yâr oldu cihân başına dâr oldu
 Velâkin baht-ı zâr oldu girer râha nazîrâna
43. Sabâh ağışam kıonar gelür dağı bir kıaryeye uğrar
 Şehir ehli şorar aña ne iklimdeniñ ey cânâ
44. Didi beyt-i muğaddesden oluram hâliş ağıdesden
 Ba' id oldum diyârımdan ğaribim yokdur bir dâñâ
45. Benim başıma gelmişdir ezelden kıayd olunmuşdur
 Yolum ırağa düşmüşdür ne hem-râh var ne âşinâ
46. Özın çün iştiâr itdi kıamusı i' tibâr itdi
 Şehir ehli kıabûl itdi gerek câhil gerek ednâ
47. Olara emr-i Ma' rûf nehy-i münker ider ol cânâ
 Cinânı meyve bostânı çoğıdı kıaryeniñ ra' nâ
48. Velâkin meyveleri hor kıakup kesüp atarlardı
 Çamurlarda şokaqlarda kıamuyı hû zîb-i dâñâ
49. Didi ta' zîm idek bu ni' mete ' uzmâya şükr idek
 Gereke keşretde kıilletde gerek serrâ ve kıarrânâ
50. Bular va' zı kıabul itdi kıuluş ile anı sevdi
 Pes anda bir melek geldi didi Yûnus'a sellemnâ
51. Ne hoş idrâk naşûh itdiñ bu kıavmi pend itdiñ²⁶
 Velî yüz biñden artıķ şâdıķ kıavmiñ kıaldı nişânâ

²⁶ Bu mısranın vezni bozuktur.

52. Yûnus ağladı âh itdi vücûdunu günâh itdi
Hemen-dem ‘azm-i râh itdi yalnız gitdi vaḥdâna
53. Şeb [ü] rûz durmayup gitdi varup bir kıryeye yetdi
Gelûben merḥabâ itdi gerek a‘lâ gerek ednâ
54. Didiler kânde olursun yalnız yola gelürsün
Ne söylersin ne gülersin idersin âh [u] efgânı
55. Didi Mevlâ’m beni böyle sever ıfz idüp şaklar
‘Azîzâne ḥabîbâne kamu maḥbûb-ı ‘irfânâ
56. Bu kırye ehliniñ şan‘atları hep bardaḳ iderlerdi²⁷
Ma‘îşetlerine sebep bu idi kesb-i meccânâ
57. Ḥudâ vahy itdi Yûnus’a bu kavme söyle kırsunlar
Bütün bardaḳların zâyî‘ ki itsünler nedîmânâ
58. Yûnus cem‘ itdi anları idüp tebliğ hem ağladı
Didi kırun helâk idün buu bardaḳları ḍarrânâ
59. Bu sözi çün işitdiler çıkarup anı şordılar
Didiler ḥaşâ mecnûndur taḥayyur oldu ḥayrânâ
60. Firâk ile çıkar ağlar gözünden yaş aḳup inler
Didi ey kâdir [u] kıyyûm kerem şâhibi mevlânâ
61. Bu işiñ ḥikmetiñ bildir Yûnus kıavli nâçâr kıldı
Velî kıapundan olmaz dūr yanar ‘aşıkklar pervânâ
62. Didi gördün mi yâ Yûnus sever maşnû‘ını hergiz
Benim maḥlûkıımı terk eylediñ nâr içre nîrânâ
63. Taḥammül itmeyüp aşlâ cefâlarına anlarıñ
Du‘â itdim kıabûl itdiñ muğâḍib gitdiñ ey ra‘nâ
64. Yûnus âh idüp ağladı yürekler oda taḡladı
Çıkuban Ninovâ’ya ‘azm ider gider ḡarîbânâ
65. Yürür aḡşam şabaḡ bir kırye ehline kıonar olur
Buña ta‘zîm-i tekrîm itdiler anlar ‘azîzânâ
66. Didiler kânde gidersin nere ‘azm eylediñ ey cân
Aḡlayup âh eyledi ulaşırdı kıanı kıana
67. Şorarlar kim ne ağlarsın yüregiñ oda taḡlarsın
Seni biz muḡsin ehlinden ki gördük ey yüzi ra‘nâ

²⁷ Bu mısranın vezni bozuktur.

68. Yûnus çün kıryeye girdi ğāyetle ni' meti gördi
Begāyet ma' mûr idi kırye ni' metler tolu zîbā
69. Su 'āl eyledi her yıl böyle ni' metler bulur mısız
Didiler görmedik böyle zamān içinde ey cānā
70. Bu demde kırkarız bir āfet uğrar ulu Bārî'den
Du' ā eyleriz āmîn diyelim def' ide Mevlānā
71. Hemān el kıaldırup itdi du' āyı didiler āmîn
Bütün ağlayup āh itdi gerek nisvān [u] şibyānā
72. Selāmullāh ile ol demde bir[i] gelüp ayıtdı
Yûnus'a āşinā oldu iderdi şöhet-i sînā
73. Haber virdi ki Allāh'dan bu kıavme bir ulu āfet
Virecek idi fermānla tağayyür oldu dîrānā
74. Çekirge bî-hisāb ekinlerine irişüp tarı
Vücûdlarına derd virüp bulunmaz idi dermānā
75. Velî çün sen du' ā itdiñ bağışladı bize Allāh
Du' ā-yı müstecāb itdi irişdirmedi hüsranā
76. Ekin şûn' uñ degil iken bulara merhāmet itdiñ
Velî yüz biñden ezyed Ninovā'ya n'etdiñ ey cān
77. Bular çün tevbe itdiler neden böyle reviş oldu
Bulara itmediñ şefkat muğāḍib gitdiñ ey cānā
78. Yüzüñ döndürüp anlardan terahhüm itmediñ aşıla
Velākin ğayrı aqvāma idersin şefkat-i ra' nā

Ḳāfiyetü'n-Nûn Ma' a'l-Yā

[9]

Mefā' ilün mefā' ilün mefā' ilün mefā' ilün

1. Sekiz gün dağı oldu kim yûnus işitdi çün ānı
Anıñ ağladığıña vaşf ider ey cānımıñ cānı
2. Perişān hāliyle rāha gider Yûnus figān ider
Yûnus kuluña hürmet kııl dir ey hānnān-ı mennānı
3. Yûnus kuluñ seni hāḳ bildi emriñe muṭî' oldu
'İyālinden ba' id oldu vir ey Hāḳḳ derde dermānı
4. Yola girdi ğıdāsız gözleri yaşı revān olmış
Nice gün aç şusız yürür kıalbi maḥzûn bu yanı

5. Gelüp bir karyeye irdi nidā yā ehl-i beyt itdi
Çıkar bir ‘ālī-cāh ıssı kucaqlar būs ider anı
6. Getürdi katına hoşca şafā vü merhabā itdi
Getürdi dürlü ni‘ metler ana ta‘ zīm itdi ‘ uz mānı²⁸
7. Çü şöhet nerm [ü] germ oldı su’āl itdi ki sen kandan
Gelürsin kande olursın haber virgil bize anı
8. Hemān āh idüp ağladı yürekler oda tağladı
Didi beyt-i muḳaddesden oluram ey şafā kânı
9. Didi şimdi neden geldiñ yine ‘azm eylediñ söyle
Didi sāhil-i baḫrdan gelürem diñle bürhānı
10. Varacak yerim ancak Ninovā’dır bilmedim bilmem
Nic’oldı Ninovā ehli çün irdi emr-i Yezdān’ı
11. Didi çünki gidersin Ninovā’ya virelim saña
Emānet bir güzel ḫātūn gözet kemā kânı
12. Aña bir şū-yı kaşd itme nazar eyle kıyās itme
Anı sā’irlere aślā ḫaḫer eyle gözet anı
13. Saña mişkāl-i yüz dīnār vireyim ḫarcırāh eyle
Ulaşdır anı zevcine bulasın ḫūr u ḡılmānı
14. Didi Yūnus anıñ zevcini kimdir tanımam bilmem
Didi ḫātūn bilür ra‘ nā maḫalline getür anı
15. Didi Yūnus ki bu ḫātūn ne yerden geldi bu şehre
Baña bir bir ḫaber vir tā bilem ol kāmīl insānı
16. Didi bunı gelürken kārübān diele kenārından
Alup geldiler anı gör ki n’itdiler o reyḫānı
17. Aluban kārübān başı evine getürür anı
Hezārān ‘izz ü nāz ile gözedir işbu reyḫānı
18. El uzatdı recā itdi recāsın redd ider ḫātūn
Didi var zevc-i pākīm Ninovā’ya gitdi bil anı
19. Geçer müddet zamān içre el uzatdı ki nādān
Eli ayağı ol sā‘at ḫorudı ḫalmadı cānı
20. ‘Azīm derde giriftār oldı tevbe itdi ağladı
Yine ol ḫātūnuñ aña du‘āsı oldı dermānı

²⁸ Bu mısranın vezni bozuktur.

21. Elin çekdi pes andan mestûr oldu âdemden
Bizim hânemize gelüp emânet virdiler anı
22. Aña virdi dînâr yüz mişkâli teslim eyledi²⁹
Yiyecek içecek virir dağı aña kemâ kânı
23. Emânet bizdedir aslâ kasâvetle çeker belvâ
Erinden ayru olduğu ider hem âh [u] efgânı
24. Çün ikisi görüşdiler şenâlar kıldılar Hakk'a
Şâd oluban oturdılar iki maḥbûb-ı ḥandânı
25. Hemân kavuşdı câna iderler şükri Yezdân'a
Bağ imdi emr-i Yezdân'a nicedir ḥükm-i Yezdân'ı
26. Tedârik itdiler yekbâr develer yükledüp atlar
Girer râha ol iki târ bulurlar lutf-ı Yezdân'ı
27. Gelürler bir 'azîm şehre anın ehli olur behre
Lezîz ni' metlerü ḥunlar getürürler 'acîbânı
28. Bulara emr-i Ma' rûf nehy-i münker eyledi Yûnus
Beğâyet nicesin itdiler bi-küllî sevdiler anı
29. Yığıldı hep kamu aḥbâb bular cem' oldılar fi'l-bâb
Dağı nisvân [u] şibyânı ki itdiler bu seyrânı
30. Pes andan geldi bir pîr hem yanında bir şabî hem-reh
Şabî çün gördi Yûnus'ı ider âh-ile efgânı
31. Didiler ey oğul noldın bu denlü durmaz ağlarsın
Acıydın mı veyâḥûd var mı bir ağrın diñil anı
32. Didi aç olmadım ağrım dağı yok zerrece aslâ
Babamı görmişem hâzâ unuttum ben bu cihânı
33. Ḥaberdâr oldu çün Yûnus getürdi karşı oğlanı
Kucaklar anı bûs eyler şeyḥden ḥaber kânı
34. Bu oğlumu saña yâ şeyḥ viren kimdir anı söyle
Yakında bunu buldın mı nerden kesb eyledin anı
35. Didi koyunımı bekler idim şahrâda vü berrâda
Görürem geldi bir kırdı ki sür' atle ḡanem yanı
36. Bu oğlan kırdın arḡasına binmiş levendâne
Faşîḥ lisân ile virdi selâmı indirir anı

²⁹ Bu mısranın vezni bozuktur.

37. Bana der kurd bu oğlanı gözet eyce güzel cânı
Yûnus'a teslim it anı budur bil hük-m-i Sübhânî
38. Bunı aldım şafâlar eyledi cânım hayât buldum
Emânetdir bu dem virdim saña hıfz eyle sen anı
39. Bir ağlar ider efgânı Yûnus'a virdi oğlanı
Didi maşşerde unutma şefâ'at ey seḥâ kânı
40. Yığıldı ehl-i kırye hep rûz [u] şeb ağlayup bunlar
'Acâ'ib gördiler 'acîb ziyâ geldi çü nûrânî
41. Vedâ' itdi Yûnus gitdi bular hep ḥüz-n ile ḳaldı
Fırâḳ odına yandılar bi-küllî şeyḥ ü şibyânı
42. Pes andan soñra gitdiler bular şahrâya geldiler
Büyük oğlunu buldılar koyun bekler ḥazînânı
43. Hemân babasını görür atar ridâsını ol cân
Yûnus çün gördi ol cânı alup ḳoynına ḳor anı
44. Didi oğul baña söyle seni ne yapdı ol diele
Ḳaçan benden ırağ olduñ bulamadın mı yârânı
45. Didi senden çün ayrıldım şu içre bir kişi buldum
Beni ḳoynında şakladı çıkardı ḥoş selîmânı
46. Alup beni götürdi bu ḳoyun şâhibine virdi
Günâgün eyledi tenbîḥ didi eyce gözet anı
47. Didi var şâhib bir gün gelir diyü bu reyḥânı
Saḳım gönli selîm olur budur bil hük-m-i Sübhânî
48. Yûnus gönderdi oğlanı ḳoyun şâhibine fi'l-ḥâl
Varup getürdi ol pîre şafâ kesb eyledi cânı
49. Yûnus andan vedâ' itdi bular ğayru şafâ buldı
Oğullarıyla ḥâtûnı gelüp yanınca nûrânî
50. Gelüben bir 'azîm şahrâya ḳondılar oturdılar
Buların geldi yanına bir oğlan-ı 'aḳîlânî
51. Su'âl itdi Yûnus oğlana ḳanğı âdem oğlısın
Yâ ḳanğı kırye ehlisin ḥaber vir tâ bilem anı
52. Didi ben Ninovâ ehlindenem babam daḥı ma'lûm
Şahir'in ṭorınıyam pes hem oluram kırye sultânı
53. Benim ra'y itdigim ḳoyun Şahir'in hem babamındır
Didi Yûnus bize bir tas leben vir içelim anı

54. Didi oğlan ki sen kıandan gelürsin nesne bilmezsin
Bu yerlerin kıoyunları leben virmez ‘ayânânı
55. Şığır kıoyunda süd olmaz gülîstânlarda bâl olmaz
Kesâd buldı bu yerler çok zamân var vefâ kânı
56. Nedendir şordı ordı Yûnus bu ne hikmetdir bâña söyle
Didi oğlan buña bâ’iş Yûnus’dur ey vefâ kânı
57. Te‘âlallâh bize getürdi Yûnus’ı nebiyyullâh
Bizi da‘vet için geldi idüp rahmet kemâ kânı
58. Pes andan gâ’ib oldı bir nişân görünmedi aşlâ
‘Azâb âteşi bizi şardı gitdi oldı nişânı
59. Gedâ vü bây hep cümle çıkup tağlarda ağladık
Yûnus’a hem Hudâ’sına getürdik cümle îmânı
60. ‘Azâbından Te‘âlâ’nın emîn olduk selîm olduk
Yûnus’ı kıatlanurız görmege hâlâ onürânı
61. Didi ben Yûnus-ı bin Mattâ ‘yım geldim hem ey cânâ
Var imdi bir haber vir Ninovâ’ya hoş ‘ayânânı
62. Didi râ’î bu rü’yâ mı benim gördüğim ‘aceb
Pes hakîkat midir bilsem getürsem ‘aql-ı mîzânı
63. Didi Yûnus hakîkatdır bu iş bir ‘âlî hikmetdir
Var imdi ulu ni‘metdir şakın gösterme keslânı
64. Didi râ’î inanmazlar bu söze aşlâ bakmazlar
Beni kıatl eyler anlar eger olursa yalanı
65. Didi Yûnus sür ağnâmı var imdi bula bu nâmı
Şehâdet eyler anlar görürsin hikmet-i kânı
66. Alur râ’î kıoyunları girer şehre nidâ ider
Ki hâzır oluñ ey mü’min kıarındaşlar kemâ kânı
67. Yûnus geldi ‘iyâliyle bu gözlerle anı gördüm
Benim da‘vâma şâhiddir cebel ağnâm ‘âyânânı
68. Haber virdi biri birin cemî‘en haşr u neşr oldı
Çıkarlar bir ‘azîm şahrâya hep nisvân [u] şibyânı
69. Gelüben râ’î söyledi ki anlar diñledi bir bir
Pes andan yürüdi cümle ararlar Yûnus-ı cânı

70. Yûnus'ı buldılar şardılar ağladılar cümle
Didiler cümle âmennâ iderler tecdîd îmânı
- Didiler yâ Yûnus bizlere va' d eyledigin geldi
71. 'Azâb-ı Bârî'yi gördük 'ayânen 'ayn-ı 'ayânî
- Saňa hem Hâlîk'a îmân getürdük yâ Yûnus inan
72. Ger ihmâl eyleseñ cümle yanarık cism-i cismânî
- Te'âlallâh bize ni' met seni virdi hâlâş itdi
73. Saňa taşdîk ger itmezseñ bulurduk cümle nîrânı
- Şenâ vü hâmd ile bunlar alup Yûnus'u geldiler
74. Oğulların 'ıyâlıyla getürür şehre sulţânı
- Melik tahtın virüp şer' ine rabt-ı inkıyâd itdi
75. 'İbâdetullâha itâ' at iderler gör o sulţânı
- Yûnus teblîğ-i aḥkâm eyledi anlar hem qabûl itdi
76. Selîmâne ḥabîbâne iderler rûḥ-ı reyḥânı
- Nice mâh sal zuhûr itdi felek çarḥ-ı ' uyûn itdi
77. Melik 'ömri mürûr itdi ider teslîm güzel cânı
- Fenâyı terk idüp ' uqbâyâ melik tutdı evṭânı
78. Namâzları kılar Yûnus ider taḥmîd-i Yezdân'ı
- Zamân dūr oldu eser ' aksine bād-ı şabâ
79. Oğulları Yûnus zevcesini terk itdi evṭânı
- 'İyâli terk idüp gitdi Yûnus kaldı ferdâ
80. Ḥazîn ender ḥazîn oldu atılmaz oldu çü kânı
- Getürüp 'âbid [ü] zâhidleri cümle nişîn oldu
81. Ḥâtûnlar ḥûri-' ayn oldu yogıdı aşla aḳrânı
- 'İbâdetde iḳâmetde zehâdetde şalâbetde
82. Ḳamu taḳvâ-yı 'âbidler zûkûrı cümle nisvânı
- Yûnus cem' eyledi şehir ehlini bir yerde va' d itdi
83. Didi sizler ki bir erkek ki şer' üzre diyü anı
- Sema' nâ didiler cümle sözüne fî'l-ḥâl³⁰
84. Hemân dem ittifâk itdi virdiler 'ahd [u] peymânı
- Muḳaddem Yûnus bulan ḡulâmı itdiler ḥâkim
85. Temessûk itdiler ḳavline bu iḳlim oldu nûrânî

³⁰ Bu mısranın vezni bozuktur.

86. Melik sulţânının râ'î maķâmı ki maķam oldı
 'İbâdetle 'adâletle şerî' at tutdı meydânı

Ḳāfiyetü't-Tâ Ma'a'l-yâ

[10]

Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

1. Gel ey rāh isteyen hemrāh ide saña ḍalālâtı
 Çü sa'îk irdi noķsāna alamazsın kemālâtı
2. Nice aldandın ey mağrūr bu zindāna gōñül virdiñ
 Seni rüsvā-yı dehr itdi yitürdiñ rāy-ı Rabbān'ı
3. Seni ğāyet zebūn itdi işin bilmez çü mūr itdi
 Dağı edna idüp itdi bulamazsın sa'ādâtı
4. Bu enbiyā zamān devr oldı ādemden bu dünyāya
 Gelenler dürlü dürlü itdiler merāne da'vâtı
5. Nebîler da'vet-i raḥmān ile geldi bu dünyāya
 Buları eyleyen inkār 'azāba irdi ğāyâtı
6. Ḳanı Ḳābil kanı Nūḥ kanı 'Ād-ı Şümūd Nemrūd
 Ḳanı Aşḫāb-ı Zulle öldiler ki 'ibret al 'ibārâtı
7. Ḳanı ol ḳamu şālih ḳavm-i Lūṭ aşḫābı noldı
 Ḳanı Fir'avūn Hāmān cümle buldılar ḥasārâtı
8. Bular cümle belā-yı āsumān ile helāk oldı
 Belā geldikde red olmaz dağı nāfi'-i āyâtı
9. Ve illā ḳavm-i Yûnus'a gelen belā girü gitdi
 Ḥulūşların Ḥuda bildi irişirdi hidāyâtı
10. Denî dünyāya aldanma gör aldanın zelîl oldı
 Baḳ imdi ḳavm-i Yûnus'a ki buldılar selāmâtı
11. Yûnus emrine kıldılar itâ'at Ninovā ehli
 Şerî'at üzre kıldılar ḥalîfeye ri'âyâtı
12. Yûnus terk-i vaṭan itdi 'âbid [ü] hem zâhidleri
 'Adedde yetmiş idi terk idüp lezzet-i şehvâtı
13. Yûnus zühhād ile çıkdı bir ulu ṭağda eglendi
 Aña Seyḫūn virildi er giyüp şeyf [ü] bilāsâtı
14. Şalât ile selām ile 'alef ot hem ğidâ ile
 Ḳalan ömürlerin geçürdiler ekle 'ibādâtı

15. Melekler âşinâ oldu kamu medh ü şenâ buldı
İrişüp maḥ' ad-ı şıdḡa baḡmadılar risâlatı
16. Cesedleri ḡubûr oldu ḡubûrlar daḡı nûr [oldı]
Bular saña ma' nâ neden buldıñ ḡalâlâtı
17. Benim cânım işitdiñ mi bulardan 'ibret aldıñ mı
Hiç uyḡudan uyandıñ mı görür misin kemlâlâtı
18. Yanaşmazsın bu ḡülzâra atarsın cânıñı nâra
İdersin ḡidmet aḡyâra ḡoduñ nâmûs [u] 'âdâbı
19. **Bilâl** gel uyḡudan uyan ara bul derdine dermân
Gice gündüz oḡur Ḳur'ân ger istersen kemâlâtı

Ḥarrarahu'l-fakîr Sâlim Sıdkî

Sonuç

Bu çalışmada, 18. yüzyıl şairlerinden Oflu Bilâl Efendi'ye ait olan ve bugüne kadar literatürde varlığı tespit edilemeyen *Kıssa-i Yûnus* manzumesi bilim dünyasına tanıtılmıştır. Tespit edilen bu eser, şairin bilinen külliyyatına eklenmiş yeni ve önemli bir metindir. Çalışmadan elde edilen verilerden hareketle manzumenin farklı nazım şekillerinden oluştuğu, her nazım şeklinin kendisine has aruz vezni ve farklı beyit sayılarında yazıldığı anlaşılmaktadır. Eldeki verilere göre *Kıssa-i Yûnus* manzumesinde nazım şekli olarak en çok kasidenin tercih edildiği; aruz vezni olarak ise en yoğun kullanımın *mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün* kalıbında toplandığı anlaşılmaktadır. Hacim bakımından yapılan incelemede, en uzun bölümün 86 beyitten müteşekkil 11. kaside, en kısa bölümün ise 6 beyitten oluşan 2. mesnevi olduğu tespit edilmiştir. Eser bir bütün olarak ele alındığında, manzumenin toplam 487 beyit olduğu görülmektedir.

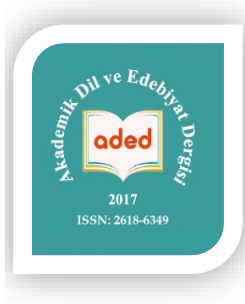
Oflu Bilâl Efendi'nin *Kıssa-i Yûnus* manzumesi, Hz. Yûnus'un ailesi ve hayat hikâyesi hakkında bilgi vermesi bakımından önemli bir eserdir. Kutsal kitaplarda ve kıssa-i enbiyâ türü eserlerde genellikle Hz. Yûnus'un Ninova'ya gönderilmesi ve sonrasında yaşanan hadiseler yer verilirken, bu çalışmaya konu olan manzumede Hz. Yûnus'un doğumundan önce yaşanan mucizeler, doğumu ve sonrasında yaşan hadiseler de yer verilmiştir. Manzumeyi muhteva bakımından önemli kılan bir başka husus da şairin benimsediği didaktik üsluptur. Oflu Bilâl Efendi, kıssanın çeşitli nazım şekilleriyle bölümlere ayırmış ve bazı bölümlerde asıl konuya girmeden önce okuyucuya seslenerek nasihatlerde bulunmuştur. Bu nasihatler genel olarak gaffet uykusundan uyanma, Allah'a tövbe edip kurtuluşa erme, dünyanın faniliği ve ilim yolunda ilerlemenin önemi gibi temalar çerçevesinde şekillenmiştir. Şair, söz konusu nasihatlere yer verirken okuyucu ile oldukça samimi, karşılıklı konuşma üslubuyla hareket etmiştir.

Sonuç olarak, literatüre kazandırılan *Kıssa-i Yûnus* manzumesi, klasik Türk edebiyatında peygamber kıssalarının sadece tarihi veya dinî birer anlatı olarak değil; aynı zamanda toplumu eğitmeyi amaçlayan birer didaktik vasıta olarak nasıl kullanıldığını gösteren kıymetli bir örnektir. Bu tarz eserlerin gün yüzüne çıkarılması, hem kıssa-i enbiyâ türüne hem de nasihatnâme türüne katkı sağlaması bakımından oldukça önemlidir.

Kaynaklar | References

- Ahmed Bicân. (1973). *Âşıkların Nurları Envâru'l-Âşıkîn* (C. 1). Ahmet Kahraman (haz.). Tercuman Gazetesi Yay.
- Ahmed Câvid. (1998). *Hadîka-i Vekâyi'*. Adnan Baycar (haz.). Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Budu, M. (2020). Türkçe Kısasü'l-Enbiyâ tercümeleri ve Ebû İshâk İbrâhîm B. El-Mansûr B. Halefi'l-Müzekkir En-Nisâbü'rî'nin Kısasü'l-Enbiyâ'sının Türkçe tercümesi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 60(1), 71-95. <https://doi.org/10.26650/TUDED2020-0012>.
- Ebu'l-Kâsım Cârullah Mahmûd b. Ömer b. Muhammed el-Hârizmî ez-Zemahşerî. (2017). *el-Keşşâf 'An Hakâ'iki Gavâmidi't-Tenzil ve 'Uyûni'l-Ekâvîl fî Vucûhi't-Te'vil Keşşâf Tefsiri 3. Cilt*. Muhammed Coşkun vd. (Çev.). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Gür, S. (2018). Osmanlı döneminde yetişen Trabzonlu müellifler ve eserleri: Bir literatür tespiti denemesi. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 155-239. <https://izlik.org/JA48UK83MZ>.
- Harman, Ö. F. (2013). Yûnus. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 43, s. 597-599). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Hindî Mahmûd. (2013). *Kısas-ı Enbiyâ Peygamber Kıssaları*. Ahmet Karataş (haz.). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- <https://kitabimukaddes.com> [Erişim Tarihi: 21.05.2026].
- <https://kuran.diyanet.gov.tr> [Erişim Tarihi: 21.05.2026].
- İbnü'l-Esir. (1989). *İslâm Tarihi el-Kâmil Fi't-Tarih Tercümesi*. Abdullah Köşe (Çev.). Bahar Yayınları.
- Karataş, A. (2013). Türk-İslam kültür ve edebiyatında kısas-ı enbiyâ türü. *Diyanet İlmi Dergi*, 49(3), 113-126. <https://izlik.org/JA39FF47MY>.
- Kâtib Çelebi. (2007). *Keşfü'z-Zunûn* (C. 3). Rüştü Balcı (çev.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kıssa-i Yûnus Aleyhisselam ek-3*. Marmara Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, I0035266.
- Kıssa-i Yûsuf ale'l manzum*. Bavarya Eyalet Kütüphanesi, A.or.2005.2833.
- Kıssa-i Yûsuf u Zeliha*. Millet Kütüphanesi, Ali Emiri Koleksiyonu, 7175/13.
- Köksal, M. A. (2004). *Peygamberler Tarihi I-II*. TDV Yayınları.
- Kuzubaş, M. (2010). *Kıssa-ı Yûsuf u Zelîhâ Ofly Bilâl Efendi*. Karadeniz Dergisi Yayınları.
- _____ (2012). Ofly Bilâl Efendi'nin "pek sakın" redifli kasidesi. *Dede Korkut Türk Dili Ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 128-141. <https://izlik.org/JA55LR24EJ>.
- Özdemir, A. (2007). *Vahiy sürecinde Yûnus peygamber kıssası* [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Öztürk, C. (2020). *Biritsh Library Ms 12,246 numarada kayıtlı muhtasar bir kıssâ-ı enbiyâ metni (incleme-transkripsiyonlu metin)* [Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Polater, K. (2007). Kur'ân ve Kitâb-ı Mukaddes'e göre Yûnus kıssası. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, VII(2), 133-161. <https://izlik.org/JA88RJ92FJ>.
- Rabgûzî. (2019). *Kısasü'l-Enbiyâ* (C. 1), (Haz. Aysu Ata). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç., ve Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-250. <https://doi.org/10.33400/kuje.843306>.
- Şahin, M. S. (2022). Kısas-ı enbiyâ. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 25, s. 494-495). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Şahin, R., ve Arslantaş, Y. (2021). İlkçağ tarihi perspektifine ve kutsal kitaplara göre Yunus peygamber. *Akademik Matbuat*, 5(1), 131-174. <https://izlik.org/JA45ME24YZ>.
- Turan, S., ve Çetin, K. (2010). Bilâl Efendi'nin Kıssa-i Yûsuf u Zelîhâ'sının Tunus nüshası. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (11), 197-206. <https://izlik.org/JA95SW48UE>.
- Uğur, A. (2022). Ofly Bilâl Efendi'nin manzum nasihatnâmesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(1), 152-170. <https://doi.org/10.31465/ceder.1052952>.

- Uzun, M. İ. (1995). Envârü'l-Âşıkîn. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 11, s. 258-260). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Yılmaz, G. A. (2023). Oflu Bilâl Efendi ve eserleri. Süleyman Gür ve Ahmet Cevdet Karaca (Ed.), *Trabzonlu Müellifler ve Eserleri Osmanlı Dönemi* içinde (s. 559-565). Ensar Neşriyat.
- Yiğit, A. (1981). *Çaykara ve Folkloru*. Kent Matbaası.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Aziz Nesin'in Çizgi Romanları Üzerine Bazı Değerlendirmeler

Some Observations on Aziz Nesin's Comic Books

Hasan CUŞA

Doç. Dr. • Munzur Üniversitesi • Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
hasencusa@gmail.com • <https://orcid.org/0000-0002-1754-5205> • <https://ror.org/05v0p1f11>

Atıf | Citation: Cuşa, H. (2026). Aziz Nesin'in Çizgi Romanları Üzerine Bazı Değerlendirmeler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 937-955.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1957389>

<https://izlik.org/JA29YX88XR>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 22.05.2026

Kabul Tarihi: 11.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 22.05.2026

Date Accepted: 11.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Aziz Nesin, kaleme aldığı çizgi romanlarında toplumun aksayan yönlerini eleştirel bir üslupla dile getirir. Nesin, çizgi romanı edebiyat ile görselliğin birleştiği bir alan olarak görmüş ve bu alanı özellikle bürokrasiyi, toplumsal adaletsizliği, sınıf farklılıklarını ve gündelik hayatın çelişkilerini eleştirmek için kullanmıştır. Onun çizgi romanlarında mizah, basit bir eğlence unsuru değil; aksine okuru düşündüren, eleştiren ve toplumsal gerçeklerle yüzleştiren bir işlev üstlenir. Aziz Nesin'in çizgi roman anlayışı, mizah ile toplumsal eleştiriye birleştiren ve görsel anlatıyı edebî bir ifade biçimine dönüştüren özgün bir anlatı türü olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma, Aziz Nesin'in çizgi romanlarını modern toplumun yapısal sorunlarını görünür kılan eleştirel anlatılar olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Makalede, yazarın farklı mahlaslarla kaleme aldığı çizgi romanlarda bürokrasi, iktidar ilişkileri, medya söylemi, tüketim kültürü, politik kültür, evlilik kurumu, ahlaki değerler ve liyakat gibi kavramların nasıl temsil edildiği ortaya konulmaktadır. Bu çerçevede çalışma; Baba Mirası, Berber Nonoş, Deniz Aslanı, Bilmem Ne Adası, Bekarlık Sultanlığı, Bayan Aynur ile Bay Buyur adlı çizgi romanlarla sınırlandırılmış, söz konusu eserler üzerinden Aziz Nesin'in toplumsal eleştiri anlayışı değerlendirilmiştir. Çizgi romanlar yalnızca olay örgüsü bakımından değil; aynı zamanda görsel düzenleme, karakterlerin konumlandırılması, beden dili, mekân kullanımı ve mizahın işlevi açısından da incelenmiştir. Böylece çizgi anlatıda metin ile görsel arasındaki ilişki eleştirel bir yaklaşımla ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı; Aziz Nesin; Çizgi Roman; Mizah; Eleştiri

Abstract

In the comic books he authored, Aziz Nesin expresses the malfunctioning aspects of society with a critical style. Nesin viewed the comic book as a field where literature and visuality merge, and he utilized this medium particularly to criticize bureaucracy, social injustice, class differences, and the contradictions of daily life. In his comic books, humor is not a simple element of entertainment; on the contrary, it assumes a function that makes the reader think, criticizes, and confronts the reader with social realities. Aziz Nesin's approach to comic books can be evaluated as a unique narrative genre that combines humor with social criticism and transforms visual narrative into a literary form of expression. This study aims to analyze Aziz Nesin's comic books as critical narratives that render the structural problems of modern society visible. The article reveals how concepts such as bureaucracy, power relations, media discourse, consumer culture, political culture, the institution of marriage, moral values, and meritocracy are represented in the comic books the author penned under different pseudonyms. Within this framework, the study is limited to the comic books titled Baba Mirası, Berber Nonoş, Deniz Aslanı, Bilmem Ne Adası, Bekarlık Sultanlığı, and Bayan Aynur Bay Buyur, and Aziz Nesin's understanding of social criticism has been evaluated through the works in question. The comic books were analyzed not only in terms of plot, but also in terms of visual arrangement, positioning of characters, body language, use of space, and the function of humor. Thus, the relationship between text and visual in graphic narrative has been revealed through a critical approach.

Keywords: Modern Turkish Literature; Aziz Nesin; Comic Books; Humor; Criticism

Giriş

Çizgi romanlara dair gerçek sonsuza dek gizli kalmaz ve er ya da geç ortaya çıkacaktır.

Scott Mccloud

Çizgi roman, kendine özgü anlatım olanaklarıyla öne çıkan bir anlatı türüdür. Olaylar, ardışık sahneler hâlinde sunulur; ancak anlam yalnızca bu sahnelerin tek tek içeriğinden değil, aralarındaki ilişkiden doğar. Dolayısıyla anlatım, görüntülerin nasıl sıralandığı ve bir araya getirildiğiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu yapı, okuyucunun anlatıyı parça parça değil, bütüncül bir akış içinde kavramasını sağlar. Bu türün ayırt edici yönlerinden biri, resim ile yazının birlikte kullanılmasıdır. Anlatı ne yalnızca görsellere dayanır ne de sadece metinle kurulur; asıl anlam, bu iki unsurun uyumundan ortaya çıkar. Resimler olayları somutlaştırırken yazılar karakterlerin sözlerini ve iç dünyalarını dile getirir. Böylece okur, anlatıyı hem görerek hem de okuyarak izler. Bu çift yönlü aktarım, metni daha açık ve etkili kılar. Nitekim görsel ile sözel öğelerin dengeli kullanımı, anlatımın akıcılığını güçlendirir ve çizgi romana özgü dili belirginleştirir (Alsaç, 1994, s. 13–14).

Çizgi romanın temel unsurlarından biri konuşma balonlarıdır. Karakterler arasındaki diyaloglar bu balonlar aracılığıyla verilir. İtalyancada çizgi roman için kullanılan “fumetti” sözcüğü de bu balonların duman bulutuna benzetilmesinden kaynaklanır. Genellikle yuvarlak ya da oval biçimde çizilen balonlar, içerdikleri sözün hangi karaktere ait olduğunu küçük bir çizgi ya da ok yardımıyla gösterir. Ancak bu işlev yalnızca konuşmayı aktarmakla sınırlı değildir. Balonun şekli, çizgisi ve yazının biçimi; bağırma, fısıldama ya da düşünme gibi farklı anlatım tonlarını da yansıtır. Bu bakımdan konuşma balonları anlamı ve duyguyu yansıtan önemli birer araç olarak kabul edilir (Alsaç, 1994, s. 14–15).

Aziz Nesin’in çizgi roman çalışmaları, yazarın mizah anlayışını yalnızca öykü ve romanlarla sınırlı tutmadığını, görsel anlatımın imkânlarından da yararlanarak daha geniş bir okur kitlesine ulaşmayı amaçladığını göstermektedir. Bu eserler ilk olarak 1954 yılından itibaren Akbaba dergisinde tefrika edilmiştir. Aziz Nesin’in çizgi romanları arasında yer alan *Baba Mirası*, 1954 yılında derginin 126. sayısından itibaren yayımlanmaya başlamıştır. *Bekârlık Sultanlıktır* ise 1955 yılında tefrika edilmiş, 147 ile 179. sayılar arasında okurla buluşmuştur. Bunu takiben *Deniz Aslanı*, 1955 yılında 183. sayıdan itibaren yayımlanmış ve 198. sayıya kadar devam etmiştir. *Bilmem Ne Adası* 1956 yılında 200. sayıdan başlayarak 238. sayıya kadar tefrika edilmiştir. Aynı dönemde yayımlanan *Berber Nonoş*, 1956–1957 yılları arasında derginin 239 ile 268. sayıları arasında yer almıştır. Son olarak *Bayan Aynur ile Bay Buyur* 1960 yılında başlamış ve 418 ile 445. sayılar arasında tefrika edilerek okurla buluşmuştur. Bu eserler, daha sonra Nesin Yayınları tarafından kitap hâlinde yeniden basılmıştır.

Bu çalışmada incelenen *Baba Mirası*, *Deniz Aslanı*, *Bilmem Ne Adası*, *Berber Nonoş*, *Bekârlık Sultanlıktır* ve *Bayan Aynur ile Bay Buyur* adlı eserler, Nesin Yayınları tarafından yayımlanan baskılar esas alınarak değerlendirilmiştir. Söz konusu baskılar, Esin Pervane ve Salih Bora tarafından yayına hazırlanmıştır.

1950’li yıllarda Türkiye’de çok partili siyasal yaşama geçilmesi, mizah ve karikatür alanında önemli bir canlanma yaratmıştır. Bu süreç, yazar ve çizerlere daha geniş ifade olanakları sunmuş, mizah yayıncılığının gelişmesine katkı sağlamıştır. Aynı dönemde “orta kuşak” olarak adlandırılan çizerler kendi özgün üsluplarını oluşturmaya başlamıştır. Aziz Nesin’in metinleri de Mim Uykusuz, Nehar Tüblek ve Yalçın Çetin gibi önemli çizerler tarafından görselleştirilmiştir. Nesin, farklı takma adlar kullanmasına rağmen kendine özgü mizahi anlatımını korumuş; bu dönemde hem öyküler yazmış hem de çizgi roman senaryoları kaleme almıştır (Nesin, 2012, s. 2).

Aziz Nesin (1915–1995), Türk edebiyatının ve özellikle mizah yazınının en önemli temsilcilerinden biridir. İstanbul’da doğan yazar, askerî eğitim aldıktan sonra ordudan ayrılarak gazetecilik ve yazarlığa yönelmiştir. 1946 yılında Sabahattin Ali ile birlikte *Markopaşa* dergisini yayımlamaya başlaması, onun geniş kitleler tarafından tanınmasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Siyasal eleştirileri nedeniyle çeşitli dönemlerde yargılanmış ve hapis cezaları almış, bu süreçte yazılarını farklı takma adlarla yayımlamıştır. Nesin, 1956 ve 1957 yıllarında İtalya’da düzenlenen uluslararası mizah yarışmasında Altın Palmiye ödülünü kazanarak uluslararası düzeyde de tanınan bir yazar hâline gelmiştir (Kabacalı, 2007a, s. 153–154).

Aziz Nesin’in edebiyat anlayışının temelinde toplumsal gerçekçilik yer alır. Yazar, ilk eserlerinden itibaren halkın yaşamını, günlük hayatta karşılaşılan sorunları ve toplumsal eşitsizlikleri eserlerinin merkezine taşımıştır (İspir, 2006, s. 32). Mizahı yalnızca okuyucuyu güldüren bir unsur olarak görmemiş, toplumsal sorunları eleştiren ve görünür kılan bir anlatım aracı olarak kullanmıştır. Bu yönüyle eserlerinde Türkiye’nin sosyal ve siyasal yaşamına ilişkin önemli gözlemlere yer vermiştir. Bu nedenle Aziz Nesin’in yapıtları, edebî değerlerinin yanı sıra dönemin toplumsal ve siyasal yapısını yansıtan tarihsel ve sosyolojik kaynaklar olarak da değerlendirilebilir (Uzun, 2023, s. 92).

Aziz Nesin; roman, öykü, tiyatro, şiir, anı ve fıkra gibi birçok farklı türde eser vermiştir. Eserlerinde insan ilişkileri, bürokratik engeller, ekonomik sorunlar ve toplumsal çelişkiler önemli bir yer tutar. Nesin, toplumda karşılaşılan aksaklıkları ve adaletsizlikleri güçlü gözlem gücüyle ele alır. Ancak bu eleştirileri doğrudan dile getirmek yerine mizah ve ironi aracılığıyla sunar. Böylece okur bir yandan eğlenirken diğer yandan anlatılan toplumsal sorunlar üzerine düşünme imkânı bulur (Kabacalı, 2007b, s. 51–52).

Aziz Aziz Nesin, daha çok mizah yazarı kimliğiyle tanınsa da *Bir Sürgün'ün Anıları* adlı eserinde yaşamının acı yönlerini, yalnızlık duygusunu ve hayal kırıklıklarını içten bir dille anlatır. Eserde, yazarın farklı dönemlerde karşılaştığı ekonomik sıkıntılar, sürgün yıllarında yaşadığı zorluklar ve ailesinden uzak kalmanın yarattığı duygusal yoksunluk önemli bir yer tutar. Özellikle eşine ve çocuklarına duyduğu özlem, anlatının temel duygusal izleklerinden biri olarak öne çıkar. Ancak bu özlem, çoğu zaman gerçekleşmeyen beklentilerle iç içe geçer. Beklediği mektupların gelmemesi, umut ettiği maddi desteği bulamaması, ailesini yanına alamaması ve düzenli bir çalışma ortamına sahip olamaması, onun yaşamını derinden etkileyen deneyimler arasında yer alır (Ceyhan Akça, 2023, s. 777).

Bu çalışmada, çizgi romanlarda ele alınan temaları yansıtan kareler seçilmiş ve tek bir görsel düzlem üzerinde bir araya getirilmiştir. Böylece anlatının farklı bölümlerine dağılmış görsel unsurların bütüncül bir bakış açısıyla incelenmesi amaçlanmıştır. Geliştirilen bu yöntem, çizgi romanın görsel anlatı yapısındaki tematik göstergeleri daha görünür kılmakla kalmamış, aynı zamanda bunların eleştirel bir biçimde analiz edilmesine de imkân sağlamıştır. Bu doğrultuda ortaya konan değerlendirmelerin, yalnızca Aziz Nesin'in çizgi romanları için değil, Türk çizgi romanı üzerine yapılacak sonraki araştırmalar için de uygulanabilir bir inceleme modeli sunması hedeflenmektedir.

1. Baba Mirası: Bürokratik Açmazlar

Aziz Nesin'in Ali Yazmış mahlasıyla kaleme aldığı ve Mim Uykusuz'un çizimleriyle görselleştirdiği *Baba Mirası*, Türk toplumundaki bürokratik işleyiş eleştirel bir bakış sunar. Eser, mizahi anlatımı aracılığıyla bireylerin devlet kurumlarıyla kurduğu ilişkiyi ve bürokrasinin gündelik yaşam üzerindeki etkilerini dikkat çekici sahnelerle görünür hâle getirir.

Aziz Nesin'in anlatı dünyasında bürokrasi, toplumsal yaşamın aksayan yönlerini ortaya koyan temel eleştiri alanlarından biridir. Demir'in belirttiği gibi, ağır işleyen, vatandaşı yoran ve işleri kolaylaştırmak yerine zorlaştıran bürokratik yapı, yazarın eserlerinde sıkça eleştirilir (2010, s. 113). Nesin, bürokrasiyi yalnızca devlet kurumlarının işleyişiyle sınırlı bir düzen olarak görmez; onu bireyin günlük yaşamını kuşatan, hareket alanını daraltan ve çoğu zaman çaresizlik duygusu yaratan bir mekanizma olarak ele alır. Bu nedenle bürokrasi, yazarın eserlerinde mizah ve ironi aracılığıyla sorgulanan önemli temalardan biri hâline gelir.

Baba Mirası'ndaki baş karakter, babasından kalan mirasa ulaşmaya çalışırken bürokratik engellerle sürekli karşı karşıya kalır. Birbiri ardına sıralanan resmî işlemler, gereksiz evrak talepleri ve karmaşık kurallar, sıradan bir miras sürecini içinden çıkılması güç bir mücadeleye dönüştürür. Aziz Nesin, karakterin yaşadığı bu deneyimler aracılığıyla bürokrasinin bireyin yaşamını nasıl zorlaştırdığını gözler önüne serer. Bu bağlamda yazar, bürokratik düzenin yarattığı sorunları mizahın eleştirel gücüyle yansıtarak okuyucuyu toplumsal normlar hakkında düşünmeye davet eder.

Bu çizgi roman, başkarakter Haydar İvedik'in doğduğu günden itibaren resmî işlemlerle kuşatılmış hayatı üzerinden, modern toplumun insanı nasıl birer "evrak yığınına" dönüştürdüğünü anlatıyor. Çocukluk yıllarından itibaren sürekli belge taşıyan, dilekçelerle ve resmî süreçlerle uğraşmak zorunda kalan Haydar, aslında sistemin birey üzerindeki kuşatıcı etkisini temsil eder. Hikaye özünde; hayatımızı çevreleyen kuralların, formların ve bitmek bilmeyen bürokrasinin, modern insanın kimliğini ve özgürlük alanını nasıl daralttığını gözler önüne seriyor.



Görsel 1. Aziz Nesin, *Baba Mirası*, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 2

Haydar, doğduğu günden beri neden sürekli devlet daireleri arasında dolaşmak zorunda kaldığını merak etmeye başladığında, annesi ona babasından kalan mirasın hikâyesini anlatır. Anlatının başında kullanılan “yılan hikâyesi” ifadesi, olayların uzun ve karmaşık bir geçmişe sahip olduğunu vurgular. Bu ifade, okuru anlatılanları sorgulamaya ve olaylara eleştirel bir gözle yaklaşmaya yönlendirir.

Annenin anlatısıyla birlikte geçmişe dönülür ve mirasın ortaya çıkış süreci aktarılır. Ölüm döşeginde başlayan bu hikâyede miras, sıradan bir mal varlığından çok kuşaktan kuşağa aktarılan bir yük hâline gelir. Çizgi romanın ilerleyen bölümlerinde Haydar’a bırakılan mirasın nasıl ortaya çıktığı ve nesiller boyunca nasıl aktarıldığı anlatılır. Görsel sahnede padişahın ayakta ve yukarıda konumlanması, karşısındaki kişinin ise eğilmiş bir duruş sergilemesi, aralarındaki güç ve otorite ilişkisini açıkça gösterir. Ancak anlatı boyunca büyük bir önem ve ciddiyet atfedilen bu mirasın sonunda bir güvercin dışkısından ibaret olduğu anlaşılınca okur absürt ve komik bir durumla karşılaşır.



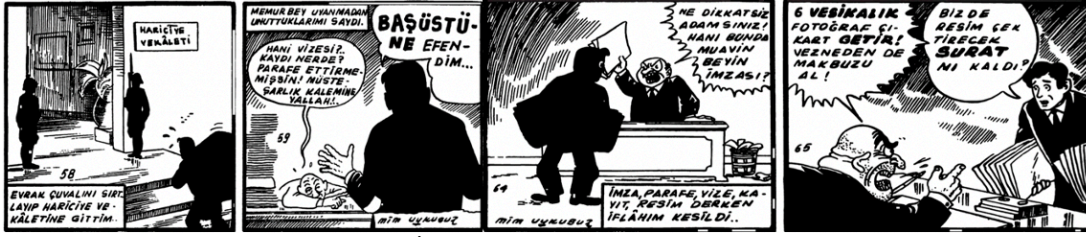
Görsel 2. Aziz Nesin, Baba Mirası, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 4

Çizgi romanda Haydar’ın babası, mirasa ulaşmak için gerekli işlemleri tamamlayamadığını söyler ve bunun nedenini devlet dairelerinde yaşanan bürokratik engellere bağlar. Ölmeden önce bu görevi eşine devrederek mirasın takipçisi olmasını öğütler. Sonraki sahnede anne ve çocuk, bir gün bu mirasa kavuşacaklarına inanarak hayaller kurarlar. Sahip olacaklarını düşündükleri evleri, arabaları ve rahat yaşamı konuşurlar. İlk bakışta umut dolu görünen bu sahne, okuyucunun mirasın gerçek niteliğini bilmesi nedeniyle trajikomik bir etki yaratır. Böylece bürokratik mekanizma, anlatıda yalnızca arka planda işleyen kurumsal bir yapı olmaktan çıkar; mirasın devrini sürekli erteleleyen, bireyin beklentilerini aşındıran ve onu çıkışsız bir bekleyişe mahkûm eden temel çatışma unsurlarından birine dönüşür.



Görsel 3. Aziz Nesin, Baba Mirası, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 5

Haydar’ın yetişkinliğe adım atmasıyla birlikte anlatı, bürokratik işleyişin yoğunlaştığı yeni bir evreye girer. Farklı daireler, makamlar ve otoriteler arasında gidip gelen başvurular; sürekli ertelenen cevaplar ve sonuçsuz yönlendirmeler ekseninde bir kısır döngü yaşanır. Mirasın doğrulanması adına her seferinde yeni bir merci işaret edilse de hiçbir makam kesin bir çözüm sunmaz. Her resmi temas, mirasın maddi bir kazanım sağlamasından ziyade, bireyin üzerinde daha fazla bürokratik iş yükü oluşmasına neden olur. Bu aşamada miras, somut bir hak olmaktan çıkarak ulaşılması sürekli ertelenen bir vaat halini alır. Dolayısıyla bürokrasi, hikâyede yalnızca işleyen bir idari mekanizma değil bireyin zamanını ve umudunu tüketen bir çark olarak temsil edilir.



Görsel 4. Aziz Nesin, Baba Mirası, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 11-12

Çizgi romanın ilerleyen bölümlerinde bürokratik işlemler giderek artar. Haydar, mirasa ulaşabilmek için sürekli dosyalar taşır, dilekçeler yazar ve çeşitli devlet daireleri arasında gidip gelir. Ancak bütün bu çaba ve yoğun evrak trafiği herhangi bir sonuca ulaşmaz. İşlemler tamamlandıkça yeni işlemler ortaya çıkar ve süreç sürekli uzar. Böylece anlatı, bireyin zamanının ve emeğinin bürokratik mekanizmalar içinde nasıl tüketildiğini gözler önüne serer. Bu süreçte para ilişkileri de devreye girer. İşlerin daha hızlı ilerlemesi için yapılan küçük ödemeler, verilen vaatler ve rüşvet imaları, bürokratik düzenin başka bir sorunlu yönünü ortaya çıkarır. Ancak bu girişimler de Haydar'ı sonuca ulaştırmaz; aksine onu daha karmaşık bir sürecin içine sürükler. Miras arayışı zamanla yalnızca resmî işlemlerle sınırlı kalmaz, Haydar'ın özel yaşamını da etkiler. Mirasa ulaşma umudu uğruna çeşitli tavizler vermek zorunda kalan Haydar, hem maddi hem de manevi açıdan yıpranır. Aziz Nesin böylece bürokrasinin yalnızca devlet dairelerinde yaşanan bir sorun olmadığını, bireyin bütün yaşamını etkileyen ve onu giderek tüketen bir mekanizmaya dönüşebildiğini gösterir.

Çizgi romanın başında büyük umutlarla başlayan miras ve evrak takibi süreci, zamanla Haydar için bir çaresizlik ve umutsuzluk hikâyesine dönüşür. Aziz Nesin'in eserlerinde sıkça görüldüğü gibi "[b]ireyler kendilerinin doğal olarak elde ettikleri haklarını ve ödülleri elde etmekte zorlanırlar. Çünkü çok basit gibi görünen bir işlem bile uzatılarak bireyi yıpratır" (Buğrul, 2004, s.15). Haydar'ın yaşadıkları da bu durumun somut bir örneğini oluşturur. Dolayısıyla "[b]ireylerin en doğal haklarını bile gerçekleştirmesi o kadar anlamsız nedenlerle sekteye uğrar ki bürokrasi bir süre sonra birey için sadece 'engel' olarak görülür" (Buğrul, 2004, s.16).



Görsel 5. Aziz Nesin, Baba Mirası, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 13-14

Çizgi romanda bürokrasinin yalnızca yavaş işleyen yapısı değil, aynı zamanda çalışanların işe geliş saatleri üzerinden kurulan statü farkları da görünür kılınır. Bu bağlamda bürokrasi, zamanın hiyerarşik biçimde dağıtıldığı bir iktidar alanı olarak temsil edilir. Bazı sahnelerde bu durum açıkça gözlemlenir. Sabah erken saatlerde kuruma gelen alt kademe çalışanlar- kapıcılar ve hademeler- günün ilk görünür figürleri olarak yer alırken memurlar ve üst düzey görevliler daha geç saatlerde ortaya çıkar. Bu durum, kurum içindeki statü farkını ve çalışma zamanının nasıl bir ayrıcalık göstergesine dönüştüğünü ortaya koyar.

Çizgi romanda kadın karakterin fiziksel özellikleri belirgin bir biçimde öne çıkarılır. Kadın, mesleki kimliğinden ziyade dış görünüşü ve çekiciliği üzerinden tanımlanır. Bu durum, erkek egemen düzen içinde güzelliğin bir tür güç göstergesine dönüştüğünü ortaya koyar. Kadının cazibesi, bürokrasinin katı ve sert yapısını zaman zaman yumuşatan bir etki yaratır. Anlatıda, üst düzey yöneticilerin bu çekiciliğe tamamen kayıtsız kalamadığı sezdirilir. Böylece kadın cazibesi, kurum içindeki ilişkileri ve güç dengelerini dolaylı biçimde etkileyen bir unsur olarak eleştirel bir biçimde ele alınır.

Bürokratik kurumlarda işe geliş saati, salt teknik bir ayrıntı olmaktan çıkarak statüyü ve toplumsal cinsiyeti belirleyen bir göstergeye dönüşür. Zaman, burada bir ayrıcalık ölçütü olarak işlev görür. Görsel kompozisyon da bu statü farkını pekiştirir: Alt kademedeki figürler daha silik ve daha küçük çizilirken kıdemli kişiler daha belirgin, daha geniş yer kaplayan ve jestleriyle mekânı kontrol eden bir görünüm sergiler.



Görsel 6. Aziz Nesin, Baba Mirası, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 17

Çizgi romanın son bölümlerinde, uzun bir bekleyişten sonra gelen “resmî mektup” haberi anlatıya yeniden bir hareket kazandırır. Bu gelişme, yıllardır süren çabanın ardından gerçeğin ortaya çıkacağına dair güçlü bir beklenti oluşturur. Bu beklentinin sonunda Haydar’ın saç ve sakalının ağarması ise bürokrasinin insan ömrünü tüketen bir süreç olduğunu gösterir.



Görsel 7. Aziz Nesin, Baba Mirası, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 22

Çizgi romanın sonlarına doğru Haydar İvedik, miras kalan güvercin dışkılarıyla dolu çuvalları sırtlayıp yola çıktığında vergi memurunun müdahalesiyle karşılaşır. Memurun bu miras için yüksek miktarda vergi talep etmesi, mülkiyetin hukuken tanınması ile ona fiilen ulaşılması arasındaki çelişkiyi ortaya koyar. Her ne kadar çuvallar ekonomik açıdan çok düşük bir değere sahip olsa da, vergi memurunun müdahalesiyle birlikte resmî olarak “mal varlığı” statüsü kazanır. Bu durum, bir nesnenin değerinin gerçek niteliğinden çok, devlet tarafından nasıl tanımlandığına bağlı olduğunu gösterir. Devlet mekanizması, mirası hukuken kabul ederken aynı zamanda onu kullanmayı zorlaştırır. Vergi talebi, hakkın kullanımını teorik düzeyde mümkün kılarsa da pratik düzeyde zor ve neredeyse imkânsız hale getirir. Dolayısıyla çizgi roman okuru, hak sahibi olmak ile hakkı kullanabilmek arasındaki mesafe üzerine düşünmeye davet eder.



Görsel 8. Aziz Nesin, Baba Mirası, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s.23

Çizgi romanın son bölümünde Haydar İvedik’in halk arasında “Evrak Dede” olarak anılması, başlı başına ironik bir adlandırmadır. Kişisel bir kimlik yerine bürokratik bir lakabın mezar taşına kazınması, birey yaşamının bütünüyle devlet daireleriyle özdeşleştiğini kanıtlar. Böylece özne, kendi varoluş hikâyesiyle değil, bürokratik süreçlerle kurduğu ilişki üzerinden hatırlanır; bireysel tarih, kurumsal belleğin gölgesinde kalarak silikleşir. Mezar başında dile getirilen söylemler -kabir ziyaretleri ve adak adama

pratikleri- halk inancı ile bürokratik mekanizma arasındaki ilişkiyi görünür kılar. Bu noktada mezar, yalnızca bir yas mekânı olmaktan çıkarak adeta yeni bir "başvuru mercii"ne dönüşür.

2. Berber Nonoş: Toplum ve Medya Eleştirisi

Aziz Nesin'in "Serberber" mahlasıyla kaleme aldığı ve Yalçın Çetin'in çizgileriyle görselleşen Berber Nonoş, ilk bakışta sıradan bir iş arayışı hikâyesi gibi görünse de, anlatı ilerledikçe modern toplumun değer üretim mekanizmalarını eleştiren bir toplumsal yergiye dönüşür. Olay örgüsü, Mıstık ile Nonoş Ali arasında geçen gündelik ve yer yer umutsuz konuşmalarla başlar. Bu diyaloglar, bireysel geçim sıkıntısını olağan bir hayat kesiti gibi sunarken aynı zamanda dönemin ekonomik koşullarına ve toplumsal ruh hâline dair dolaylı ipuçları verir. Anlatının yönü, gazetede karşılaşılan bir ilanla değişir. İlk bakışta bir çıkış yolu ya da kurtuluş imkânı gibi görünen bu ilan, dikkatle okunduğunda bir iş teklifinden çok; beklenti, imaj ve vaat üzerine kurulu bir medya dilini ortaya çıkarır. Böylece metin, yalnızca işsizlik temasını değil, aynı zamanda modern toplumda umudun nasıl üretildiğini ve nasıl yönlendirildiğini de sorgular.

Çizgi romandaki gazete manşetlerinde yer alan "Amerika'dan bir iktisat mütehassısı geldi" ve "İtalya'dan da don lastiği mütehassısı geldi" gibi ifadeler, modernleşme algısının "uzman" kavramı üzerinden eleştirildiğini gösterir. Metinde "uzman" olarak tanıtılan kişi, daha en baştan söyledikleri doğru ve uygulanabilir kabul edilen bir otoriteye dönüşür. Bu nedenle manşetlerdeki "geldi" ifadesi yalnızca bir haber vermekle kalmaz, aynı zamanda "artık sorun çözülecek" beklentisini de yaratır. Basın dili, örtük biçimde "otorite geldi, sorun çözülecek" mesajını dolaşıma sokar. Bu anlatım, yerel toplumun kendi sorunlarını çözme kapasitesine dair bir güvensizliği de yansıtır. Çözümün içeriden değil, dışarıdan gelen uzmanlarla mümkün olacağı düşüncesi normalleştirilir. "Don lastiği mütehassısı" gibi gündelik bir alanın bile uzmanlık konusu olarak sunulması ise bu bakış açısının ne kadar abartılı ve sorgulanmamış olduğunu gösterir. Böylece çizgi roman, uzmanlığa içerikten çok "dışarıdan gelmiş olma" üzerinden değer veren anlayışı eleştirir.



Görsel 9. Aziz Nesin, Berber Nonoş, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s. 3-4.

Çizgi anlatıda Mıstık, Nonoş Ali'yi çalışmaya ve hayatını bir meslek üzerinden kurmaya teşvik eder. Konuşma ilerledikçe, Nonoş Ali'nin hangi alanda yetenekli olduğu sorusu ön plana çıkar. Nonoş Ali, askerlik döneminde kısa bir süre berberlik yaptığını söyler. Başta önemsiz bir ayrıntı gibi görünen bu bilgi, anlatının yönünü değiştiren temel unsura dönüşür. Mıstık, gazetelerde sıkça yer alan yurt dışından gelen uzman haberlerinden etkilenerek Nonoş Ali'yi bir "mütehassıs" olarak tanıtmaya fikrini ortaya atar. Bunun üzerine gazeteyle verilen ilanla Nonoş Ali'nin yurt dışından gelen bir saç uzmanı olduğu duyurulur. Bu ilan beklenmedik bir ilgi görür. Gazeteyi okuyan kadınlar, "uzman" berberle tanışmak ve saçlarını yaptırmak için mektuplar gönderir.



Görsel 10. Aziz Nesin, Berber Nonoş, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s. 6-8

Çizgi romanda olaylar, gazeteyle verilen ilanın ardından gelen mektuplarla yeni bir yön kazanır. Nonoş Ali, bu mektuplar sayesinde sosyete çevresinden davetler almaya başlar. Mıstık'la birlikte daha önce hiç

bulunmadıkları bir sosyal ortama adım atarlar. Başta iki arkadaş arasında kurulan basit plan, onları farklı bir sınıfsal çevreye taşır. Kalabalık ve şık giyimli insanların arasında Nonoş Ali dikkat çeker; duruşu, bakışları ve hareketleri onun bu ortama yabancı olduğunu açıkça gösterir. Hem şaşkıncıdır hem de kabul görme isteği içindedir. Bu içsel tereddüt, beden diline de yansır. Burada önemli olan nokta, Nonoş Ali'nin gerçekten ne kadar yetkin olduğu değil, davet eden kişiler için “yurt dışından gelmiş uzman” kimliğidir. Yani değer, bilgi ve deneyimden çok unvana ve algıya bağlıdır. Böylece çizgi roman, toplumda itibarı belirleyen şeyin çoğu zaman gerçek bilgiden ziyade oluşturulan imaj olduğunu ortaya koyar.



Görsel 11. Aziz Nesin, Berber Nonoş, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s. 15

Askerde kısa süreli berberlik yapmış birinin bir anda “yurt dışından gelmiş uzman” olarak sosyete çevresinde dikkat çeken bir figüre dönüşmesi, anlatının temel ironisini oluşturur. Bu mizah, yalnızca abartıdan değil, toplumun unvana yüklediği aşırı değerlerin eleştirilmesinden doğar. Kadınların kullandığı coşkulu ve duygusal ifadeler, sıradan bir saç kesimi talebini neredeyse bir hayranlık gösterisine dönüştürür. Bu durum, modern kentli çevrelerin “uzmanlık” kavramına duyduğu sorgusuz güveni ortaya koyar. Böylece “yurt dışı” vurgusu, estetik değeri belirleyen temel ölçüt hâline gelir; nitekim yapılan işten çok, işin geldiği yer önem kazanır.

Çizgi romanda dikkat çeken bir başka nokta, kadın karakterin Nonoş’un yaptığı ve geleneksel güzellik anlayışına uymayan saç kesimini beğenmesidir. İlk bakışta sıradan ya da uyumsuz görünen bu tarz, “yabancı” etiketle birlikte farklı ve değerli bir görünüme dönüşür. Kadının kocası eve geldiğinde eşinin saçını görüp bunu “maskaralık” olarak nitelemesi, geleneksel bakış açısını yansıtır. Ancak eşinin bunun “yurt dışından gelen bir uzman işi” olduğunu söylemesiyle kocanın tavrı hızla değişir. Önce eleştirdiği görünümü bu kez “modern bir tasarım” olarak kabul eder.



Görsel 12. Aziz Nesin, Berber Nonoş, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s. 17-18

Aziz Nesin’in romanlarında sosyete dünyası kadınları genellikle tüketim, gösteriş ve yüzeysel ilişkiler etrafında anlatılır. Bu kadınlar çoğu zaman güzellik salonlarında vakit geçirir, modayı yakından takip eder ve görünüşlerine çok para harcarlar. Sosyal hayatları ise daha çok gösterişe dayanır; katıldıkları etkinlikler ve yardım organizasyonları çoğu kez gerçek bir duyarlılıktan çok, kendilerini göstermek için yapılan işler olarak sunulur. Bu kadınların ilişkilerinde sevgi ya da samimiyetten çok çıkar ve statü ön plandadır. Evlilikleri de çoğunlukla ekonomik güç ve sosyal konum üzerinden şekillenir (Demir, 2010, s.49). Benzer bir durum Aziz Nesin’in çizgi romanlarında da görülür. Burada sosyete kadınları daha abartılı ve karikatürize edilmiş biçimde sunulur. Bedenleri, jestleri ve konuşma tarzları üzerinden kurulan bu abartı, eleştirinin etkisini güçlendirir. Böylece hem romanlarda hem de çizgi romanlarda aynı toplumsal eleştiri çizgisi sürdürülür.

Çizgi romanda yüksek sosyete kadınlarının Nonoş’un etrafında toplanması, mesleki başarı gibi görünse de aslında otoritenin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini sergileyen ironik bir sahnedir. Kadınlar,

Nonoş Ali'yi sıradan bir berber olarak değil moda yön veren bir otorite olarak kabul ederler. Böylece uzmanlık dolaşıma giren söylentiye, medyanın ve çevrenin onayına dayanır. Nitekim "Alabokufis" adı verilen saç modeli bu sürecin en dikkat çekici örneklerinden biridir. Sözcüğün herhangi bir anlamı, estetik ya da kültürel bir geçmişi bulunmaz. Buna rağmen kısa sürede yaygınlaşması, rasyonel bir değerlendirmeden çok taklit ve rekabet duygusuyla açıklanabilir. Kadınların bu modeli yaptırmak için adeta yarışa girmesi, modanın çoğu zaman "geri kalma" korkusundan beslendiğini gösterir.

Kadın karakterlerin konuşmaları da tüketim kültürünün işleyişini açık biçimde yansıtır. "Ben de yaptıracam" ya da "Adresini biliyor musun?" gibi ifadeler, bireysel tercihin hızla kolektif bir rekabete dönüştüğünü gösterir. Bu söylemlerde kişisel beğeni geri planda kalır; asıl belirleyici olan çevrenin beklentisidir. Böylece birey, kendi estetik ölçütlerini oluşturmak yerine başkalarının tercihlerini takip eder. Moda, bu şekilde bireysel zevk alanı olmaktan çıkar ve toplumsal görünürlük ile statü kazanma aracına dönüşür.



Görsel 13. Aziz Nesin, Berber Nonoş, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s. 19-22

Tüm bu sahneler bütün olarak değerlendirildiğinde söz konusu çizgi roman modern tüketim toplumunun değer üretme biçimini eleştirir. Otorite bilgiye değil algıya, moda ise estetik ölçüte değil toplumsal onaya dayanır. Aziz Nesin, abartılı kalabalıklar ve coşkulu ifadeler aracılığıyla, yüzeysel beğenilerin nasıl kolektif bir zorunluluğa dönüştüğünü gösterir. Mizah, bu dönüşümün saçmalığını görünür kılarak okuru hem güldürür hem de düşündürür.

3. Deniz Aslanı: Etik Değerlerin Aşınması

Aziz Nesin'in "Emirkulu" takma adıyla yazdığı, Nihar Tüblek'in ise çizgileriyle hayat verdiği Deniz Aslanı, ilk bakışta sadece plajda geçen eğlenceli bir macera gibi görünür. Ancak bu neşeli görüntünün altında, modern toplumun ahlak anlayışına yönelik sert bir eleştiri yatar. Çizgi roman "namus", "şeref" ve "itibar" gibi dilden düşürülmeyen yüce değerlerin, günlük hayatta aslında nasıl içi boş kavramlara dönüştüğünü gözler önüne serer. Burada anlatılan, değerlerin tamamen yok olması değildir. Asıl mesele; insanların bu kavramları dilleriyle yüceltirken davranışlarıyla tam tersini yapmalarıdır. Aziz Nesin bu çelişkiyi okuyucuya ders vererek değil karakterlerini kendi sözleriyle ters düşen komik durumlara düşürerek anlatır.



Görsel 14. Aziz Nesin, Deniz Aslanı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 1.

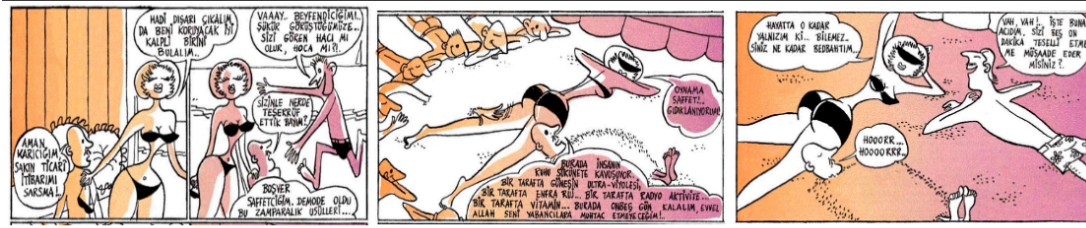
Çizgi Çizgi romandaki Saffet karakterinin, "Haysiyetime düşkün bir herifim... Onun için ne yaparsan yap, benden sana izin ama kimseye çaktırma!" sözü, vicdan ve öz denetime dayalı ahlak anlayışının zayıfladığını gösterir. Burada önemli olan, yapılan davranışın doğru ya da yanlış olması değil, başkaları tarafından bilinip bilinmemesidir. Böylece ahlak, bireyin iç dünyasında belirlenen bir değer olmaktan çıkar ve yalnızca toplum karşısındaki görünüşü korumaya hizmet eden bir araç hâline gelir. Bu nedenle Saffet'in asıl kaygısı sadakatsizlik değil, sadakatsizliğin ortaya çıkmasıdır. Yıldız'ın "Sana şerefine mütenasip birini bulurum inşallah!" cevabı ise bu anlayışı daha da belirginleştirir. Bu söz, sadakat ve namus gibi ahlaki

değerlerin pazarlık konusu hâline geldiğini gösterir. Şeref artık korunması gereken bir erdem olmaktan çıkmış, toplumsal itibarı zedelemeyecek biçimde yönetilmesi gereken bir duruma dönüşmüştür. Aziz Nesin, bu diyalog aracılığıyla insanların ahlaki ilkelerden çok, toplum karşısındaki saygınlıklarını korumaya önem verdiklerini mizahi ve eleştirel bir dille ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Çizgi romanda Yıldız'ın eşinin yokluğunu eğlence fırsatı olarak görmesi ve başka erkeklerle yakınlaşmayı sıradan bir davranış gibi değerlendirmesi, sadakatin evliliğin temel değeri olmaktan uzaklaştığını gösterir. Buna karşılık Saffet'in pansiyonun duvarlarındaki delikleri kapatmaya çalışması, evliliğindeki ve karakterindeki asıl çatlağı fark edemediğini simgeler.



Görsel 15. Aziz Nesin, Deniz Aslanı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 2-3

Deniz Aslanı'nın en dikkat çekici yönlerinden biri, karakterlerin söyledikleri ile yaptıkları arasındaki çelişkiyi mizah yoluyla ortaya koymasındır. Saffet karakteri sürekli namus, şeref ve ahlak üzerine konuşarak kendisini erdemli bir kişi gibi gösterir. Ancak davranışları ve içinde bulunduğu ortam, bu söylemleri sürekli boşa çıkarır. Özellikle "aile plajı" olarak adlandırılan mekân, bu çelişkinin en belirgin örneğidir. Adı, muhafazakâr ve denetimli bir ortamı çağrıştırtırken gerçekte sınıfsal gösterişin, bedenin sergilendiği ve bireysel arzuların öne çıktığı bir alana dönüşmüştür.



Görsel 16. Aziz Nesin, Deniz Aslanı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 2-3

Çizgi romanın ilerleyen bölümlerinde kadın ve erkek karakterler arasındaki ilişkiler de bu ahlaki aşınmayı görünür kılar. Kadın karakterin kamusal alanda rahat davranması ve bedenini doğal biçimde sergilemesi, erkek karakterde rahatsızlık yaratır. Ancak bu rahatsızlığın temelinde gerçek bir ahlaki duyarlılık bulunmaz. Asıl belirleyici olan, toplumun ne düşüneceği ve bireyin dışarıdan nasıl görüneceğine ilişkin kaygıdır. Bu nedenle tepkiler, etik ilkelerden çok ikiyüzlülük ve toplumsal itibar endişesiyle şekillenir. Sonuçta Saffet, savunduğunu iddia ettiği ahlaki değerleri davranışlarıyla sürekli çürütür. Aziz Nesin de bu çelişki üzerinden, ahlakın özden çok görünüme dayandığı bir toplumsal düzeni eleştirel ve mizahi bir bakışla gözler önüne serer.



Görsel 17. Aziz Nesin, Deniz Aslanı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 5-6

Çizgi romanda dikkat çeken bir diğer nokta, modern toplumda dış görünüşün bir değer yargısına

dönüşmesidir. Metin, bireysel kişiliği görünmez kılarken bedensel ayrıntıları merkeze yerleştirir; böylece okurun dikkati karakterin kimliğinden ziyade fiziksel görünümüne yönlendirilir. Bu temsil biçimi, tüketim toplumunda bedenın özne olmaktan çıkarılarak sergilenen bir nesneye dönüştürülmesini eleştirel bir bakışla ortaya koyar.

Çizgi romanda kadın karakterin erkeğin fiziksel görünümünden etkilenmesi ilk bakışta olağan görünür. Ancak asıl eleştiri, bu dış görünüşe hızla duygusal ve ahlaki anlamlar yüklenmesinde belirginleşir. Fiziksel özellikler, sanki kişinin iç dünyasının doğrudan bir yansımasıymış gibi yorumlanır. Bu yaklaşım, modern toplumda yaygın bir eğilime işaret eder. Dolayısıyla çizgi roman, bireylerin dış görünüş üzerinden kişilik ve ahlak hakkında bir takım yargılara varmasını eleştirir.

4. Bilmem Ne Adası: Liyakat İlkesinin İşlevsizleştirilmesi

Aziz Nesin'in Kaptan-ı Derya Ali Kâhya imzasıyla kaleme aldığı ve Nehar Tülek'in çizimleriyle yayımlanan *Bilmem Ne Adası* adlı çizgi roman; modern toplumun kurumlarını, ahlak anlayışını ve toplumsal ilişkilerini eleştiren bir hiciv metnidir. Eserde yazarın asıl amacı, bireyleri tek tek gülünç duruma düşürmekten ziyade, içinde yaşanan bozulmuş toplumsal düzeni görünür kılmaktır. Bu nedenle anlatı, kişisel hatalardan çok sistemin işleyişindeki aksaklıklara odaklanır.

Çizgi romanın başlangıcında olaylar; toplantılar, konuşmalar, öneriler ve alınan kararlar üzerinden ilerler. İlk bakışta bu durum, planlı ve düzenli bir toplumsal örgütlenmenin kurulduğu izlenimini uyandırır. Ancak daha ilk aşamada söz alan kişilerin ciddiyetsizliği, alınan kararların keyfiliği ve en basit meselelerin bile uzun tartışmalara konu edilmesi; bu düzenin aslında sağlam temellere dayanmadığını gösterir. Böylece anlatı, görünüşte düzenli olan bir yapının içten içe ne kadar düzensiz ve çıkar odaklı olduğunu ortaya koyar.



Görsel 18. Aziz Nesin, *Bilmem Ne Adası*, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.2

İlerleyen bölümlerde topluluk, bir gemi yolculuğu ve bir ada kurma fikri etrafında ortak bir hedefe yönelir. Ancak bu hedef, ortak bir idealden ziyade kişisel çıkarların, statü beklentilerinin ve görünür olma arzusunun bir sonucudur. Teknik yetersizlikler, organizasyon eksiklikleri ve karar alma süreçlerindeki liyakatsizlik, anlatının ilerleyişini belirleyen temel unsurlar hâline gelir. Bu nedenle olay örgüsü; bir maceranın başarıyla tamamlanmasını değil, bir toplumsal düzen denemesinin kendi iç çelişkileri nedeniyle başarısızlığa uğramasını konu edinir.



Görsel 19. Aziz Nesin, *Bilmem Ne Adası*, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.10-16

Eserde öne çıkan temel eleştiri alanlarından biri de bürokratik aklın yozlaşmasıdır. En küçük meseleler büyük bir ciddiyetle tartışılırken, asıl çözülmesi gereken temel sorunlar sürekli ertelenir ya da görmezden gelinir. Herkes konuşur, herkes fikir yürütür; fakat kimse gerçek anlamda sorumluluk almaz. Burada eleştirilen nokta yalnızca kişiler değil; işliyormuş gibi görünen fakat aslında sorumsuzluk ve yetersizlik

üreten bürokrasi zihniyetidir.

Çizgi romanda bir diğer önemli eleştiri konusu; liyakat yerine akrabalık, yakınlık ve kişisel çıkarın belirleyici olmasıdır. Nitekim “Aziz Nesin’in öykülerinde kayırma ağırlıklı olarak sınıfsal eşitsizlikler sonucunda doğan bir durumdur. Üst düzey tanıdıklarının gücünden ve etkisinden faydalanan kişilere karşılık, tanıdığı olmayan kişiler alt sınıf insanlardır” (Şahin, 2012, s.101). Buna benzer bir durum söz konusu çizgi romanda da görülür. Gemiye kimlerin alınacağı veya hangi işin kime verileceği gibi konularda ölçüt; bilgi, deneyim ve yetenek değil; aile bağları, tavsiyeler ve sosyal ilişkilerdir.



Görsel 20. Aziz Nesin, Bilmem Ne Adası, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.3-4

Eserde ayrıca sınıf gösterisi ve statü tutkusu da önemli bir yer tutar. Gemi yolculuğu fikri, toplumsal yükselme arzusunun bir gösterisine dönüşür. Karakterler yalnızca bir yere gitmek istemez; aynı zamanda diğer insanlardan daha üstün görünmek, ayrıcalıklı bir konuma ulaşmak ve statülerini kanıtlamak isterler. Bu nedenle ortak bir amaç gibi görünen birçok girişim, gerçekte kişisel prestij arzusunun bir sonucudur.

Çizgi romanda gemi, başlangıçta ilerlemenin ve teknik gelişmenin bir sembolü gibi görünür. Ancak yolculuk sürecinde planlar bozulur, hesaplar karışır ve düzen sürekli aksar. Teknik yetersizlik, plansızlık ve beceriksizlik giderek daha görünür hâle gelir. Böylece ilerleme düşüncesinin içinin boş bir slogana dönüştüğü anlaşılır. Düzen bir anda değil, yavaş yavaş çöker. Önce aksar, sonra sarsılır ve en sonunda tamamen dağılır. Bu süreç, toplumsal kurumların da benzer şekilde kendi iç çelişkileri nedeniyle çöktüğünü temsil eder.

Eserde dikkat çeken bir diğer nokta ise kriz anlarında insanların gerçek yüzlerinin ortaya çıkmasıdır. Yolculuk tehlikeye girdiğinde ya da düzen bozulduğunda, karakterlerin büyük bir kısmı dayanışma, adalet ve nezaket gibi değerleri hızla terk eder. Bu değerlerin yerini yağma, fırsatçılık, zorbalık ve kaba güç alır. Bu değişim aslında yeni bir durum değil, baştan beri var olan çıkarıcılığın açığa çıkmasıdır. Yani kriz, insanları bozmaz; zaten bozuk olan yapıyı ortaya çıkarır. Nesin burada çok önemli bir toplumsal eleştiri yapar: Şartlar zorlaştığında, o "medeni" dediğimiz toplumun ne kadar kolayca sadece kendi çıkarını düşünen bir kalabalığa dönüştüğünü görürüz. Bu durum aslında modern toplumda ahlakın gerçek bir ilke değil; sadece her şey yolundayken takınılan geçici bir "maske" olduğunu hatırlatır.

5. Bekarlık Sultanlığı: Modern Evlilik Mitinin Çöküşü

Öykünün ilk karesinde bekâr erkek figürü dağınık ve düzensiz bir odada uyurken gösterilir. Mekânın sunuluş biçimi son derece önemlidir. Yerde duran kirli tabaklar, düzensiz eşyalar, boş şişe ve dağınık yatak, bekârlığın özgürlükten çok yalnızlık ve düzensizlik üreten bir yaşam biçimi olduğunu imler.



Görsel 21. Aziz Nesin, Bekarlık Sultanlığı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.2

İkinci karede karakterin rüya dünyasına geçilir. Burada romantik aşk, evlilik arzusu ve ekonomik

güvence iç içe sunulur. Karakterin sevgilisine söylediği “Yeni baremi bekliyorum. Maaşım iki buçuk lira artınca Mesut bir yuvamız olacak...” sözü dönemin ekonomik koşullarına yönelik bir göndermedir. Evlilik, yalnızca duygusal bir birliktelik olarak değil, ekonomik şartların belirlediği toplumsal bir kurum olarak temsil edilir.

Karakter romantik hayalin zirvesindeyken bir kedinin miyavlamasıyla karşılaşır. Okur, sevgiliyle kurulan romantik ilişkinin gerçekte bir rüya olduğunu anlar. Karakterin sevgiliye yönelttiği duygusal sözlerin aslında bir kediye söyleniyor hâle gelmesi, anlatıda güçlü bir komik etki yaratır. Ancak bu komiklik yalnızca güldürmeye yönelik değildir; aynı zamanda bekâr bireyin yalnızlığını ve duygusal yoksunluğunu da açığa çıkarır.

Bu çizgi romanda Aziz Nesin, evlilik arayışı içindeki Salih Tezcan adlı erkek karakter üzerinden dönemin toplumsal değerlerini, kadın-erkek ilişkilerini ve kent yaşamının yarattığı yüzeysel ilişki biçimlerini eleştirmektedir. Kahramanın kadınları dış görünüşleri üzerinden değerlendirmesi, bireyin karşı cinsi bir kişilik olarak değil, tüketim nesnesi olarak algılayan erkek egemen zihniyetin bir yansımasıdır. Çizgi romanda İstiklal Caddesi'nin mekân olarak seçilmesi de önemlidir. Çünkü bu cadde, kalabalık ve hareketli yapısıyla modern kent yaşamını temsil eder; ancak bu hareketlilik içinde birey çoğu zaman yolunu ve yönünü kaybeder.



Görsel 22. Aziz Nesin, Bekarlık Sultanlığı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.3-4.

Salih, evlilik arayışı sürecinde ilk olarak zengin bir eş bulma amacı taşıyan Lale ile tanışır ve onunla evlenir. Ancak bu evlilik, sevgi ve karşılıklı anlayış üzerine değil, tüketim ve maddi beklentiler üzerine kurulmuştur. Lale, evlilik boyunca eşinden sürekli pahalı hediyeler bekler; bu beklentilerin karşılanmadığı durumlarda ise huzursuzluk çıkararak evlilik ilişkisini bir baskı aracına dönüştürür. Salih, eşini mutlu edebilmek için sahip olduğu tüm maddi imkânları seferber eder, birikimlerini tüketir ve zamanla borçlanmak zorunda kalır. Nihayetinde ekonomik kaynaklarının tükenmesiyle birlikte haciz süreci başlar ve evlilik sona erer.



Görsel 23. Aziz Nesin, Bekarlık Sultanlığı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.5-8.

Salih, ilk evliliğinden gerekli dersleri çıkaramaz ve ikinci kez evlenmeye karar verir. Bu kez seçimini kendi tercihleri doğrultusunda değil, ailesinin yönlendirmesiyle şekillendirerek Feriha adlı bir kadınla tanışır. Fiziksel açıdan Leyla kadar çekici bulmadığı Feriha'yı, iyi bir ev hanımı olacağı düşüncesiyle eş olarak seçer. Salih'in bu yeni beraberliği, önceki deneyiminin tam zıttı bir düzen üzerine kurulmuştur. Leyla'nın tüketim odaklı, gösterişe düşkün ve sürekli talepkâr tavrının yerini; tasarruflu, ev işlerine bağlı ve geleneksel aile değerlerini benimseyen bir kadın profili alır. Ancak Aziz Nesin, bu karşıtlığı ideal bir evlilik modeli olarak sunmaz. Aksine yazar, Feriha karakteri üzerinden aşırılığın farklı biçimlerini eleştirmeyi sürdürür.

Çizgi romanda Feriha, temizlik konusunda takıntılı derecede titiz, yaşamını sürekli düzen ve hijyen

arayışı etrafında şekillendiren bir karakter olarak çizilir. Obsesif-kompulsif davranışlara varan bu tutum, ev içi yaşamı huzurlu bir ortama dönüştürmek yerine baskıcı ve yorucu bir atmosfere sürükler. Böylece Salih, ilk evliliğinde savurganlık nedeniyle yaşadığı sıkıntıların bir benzerini, bu kez aşırı düzen ve temizlik takıntısı yüzünden deneyimler.



Görsel 24. Aziz Nesin, Bekarlık Sultanlığı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.8-10

Salih daha sonra iclal adında zengin bir kadınla evlenir. Salih'in İclal ile kurduğu evlilik, ekonomik sermayenin bireyler arası ilişkilerde nasıl bir iktidar aracına dönüşebildiğini gösteren dikkat çekici bir örnek sunar. Maddi açıdan son derece güçlü bir konumda bulunan İclal, sahip olduğu zenginliği yalnızca bir yaşam standardı olarak kullanmaz; onu evlilik ilişkisini düzenleyen ve belirleyen temel unsur hâline getirir. Bu durum, eşler arasındaki duygusal ve insani bağların giderek geri plana itilmesine, ilişkinin ekonomik üstünlük temelinde şekillenmesine yol açar. İclal'in sürekli olarak her değeri maddi ölçütlerle değerlendirmesi, tüketim kültürünün bireysel yaşam üzerindeki etkilerini açığa çıkarırken Salih'in giderek artan bir yabancılaşma duygusu yaşamasına neden olur. Başlangıçta refah ve konfor vaat eden bu evlilik, zamanla Salih için bir bağımlılık ve denetim mekanizmasına dönüşür. Anlatının sonunda Salih'in kendisine sunulan bütün maddi ayrıcalıkları reddederek İclal'den ayrılması aslında ekonomik gücün kurduğu tahakkümden kurtulma iradesini gösterir.



Görsel 25. Aziz Nesin, Bekarlık Sultanlığı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.13 -15

Salih, başarısızlıkla sonuçlanan önceki evliliklerinden sonra bu kez Alev adlı bir kadınla evlenir. Alev'in yaşamını belirleyen en temel unsur kitaplardır. O, okumayı sadece bir ilgi alanı olarak değil, hayatın her alanını anlamlandıran temel bir araç olarak görür. Günlük yaşamı da çoğu zaman okuduğu kitaplar üzerinden yorumlar. Başlangıçta bu durum entelektüel bir birikim gibi görünür. Ancak evlilik ilerledikçe bunun bir üstünlükten çok bir sorun kaynağı olduğu ortaya çıkar. Alev, giderek düşünsel dünyaya yönelir ve günlük yaşamın gerektirdiği sorumluluklardan uzaklaşmaya başlar. Çizgi romanda Alev, hayatının merkezine kitapları koyar. Bu yüzden yemek yapmak, temizlik ve evin günlük işleriyle pek ilgilenmez. Evdeki işlerin büyük kısmı Salih'in üzerine kalır ve ev içindeki düzen bozulur. Ayrıca Alev, yaşanan her olayı kitaplardan öğrendiği bilgilerle yorumlar. Bu da en basit konuların bile uzun ve karmaşık tartışmalara dönüşmesine yol açar. Zamanla, günlük yaşamın gerçekleri ile kitaplardan gelen düşünceler arasındaki denge kaybolur ve evlilik ilişkisi giderek zorlaşır.



Görsel 26. Aziz Nesin, Bekarlık Sultanlığı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.18 -19

Aziz Nesin bu evlilik üzerinden, bilginin ve kültürün kendisini değil, her şeyin aşırıya kaçtığına ortaya çıkardığı sorunları eleştirir. Daha önce Lale karakteriyle tüketim tutkusunu, Feriha ile temizlik ve düzen takıntısını, İclal ile de ekonomik gücün baskı kuran yönünü ele alan yazar, Alev karakteri üzerinden bu kez kitaplara ve teorik bilgiye aşırı bağlılığın günlük yaşamı nasıl zorlaştırdığını gösterir. Böylece Nesin, evlilikte yaşanan sorunların sadece ekonomik ya da duygusal nedenlerden kaynaklanmadığını; aynı zamanda bir düşüncenin, alışkanlığın ya da yaşam biçiminin aşırıya taşınmasının da ilişkileri çıkmaza sokabileceğini ortaya koyar.

Çizgi romanda Salih, önceki başarısız evliliklerine rağmen yine başkalarının yönlendirmesiyle evlenme kararı alır. Bu kez yaşlı bir kadın, ahlaki değerlere bağlı, namuslu ve güvenilir olduğunu söylediği bir kadını Salih'e eş olarak önerir. Salih, bu kadını tanımadan, yalnızca bu sözlere güvenerek evlenir. Ancak evlilik sürecinde eşinin kendisini birden fazla kişiyle aldattığını öğrenir. Böylece Salih'in kurmaya çalıştığı aile düzeni bir kez daha bozulur ve evlilik kısa sürede sona erer.

Salih'in yaşlı kadının sözlerine sorgulamadan inanması da bireysel düşünmenin yerini toplumsal kanaatlerin almasının bir sonucudur. Yazar, bu durum üzerinden insanların kendi deneyimlerine değil, başkalarının yargılarına dayanarak verdikleri kararların ne kadar sorunlu olabileceğini ortaya koyar.



Görsel 27. Aziz Nesin, Bekarlık Sultanlığı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.19-22

Salih'in bu evlilikten de başarısızlıkla ayrılması, onun sürekli tekrar eden yanlışlarının bir devamı olarak okunabilir. Her seferinde mutluluğu toplumsal ölçütlere göre arayan Salih, insan ilişkilerinin karmaşık yapısını kavrayamaz. Bu yüzden öykü, bireyin kendi düşünme ve sorgulama yetisini devre dışı bıraktığında aynı hataları tekrar etmesinin kaçınılmaz olduğunu gösterir. Aziz Nesin, Salih'in yaşadığı hayal kırıklıkları üzerinden hem evlilik kurumuna dair yerleşik düşünceleri hem de toplumun güvenilir kabul ettiği kişilerin söylemlerini eleştirir.



Görsel 28. Aziz Nesin, Bekarlık Sultanlığı, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.19-22

Önceki evliliklerinde güzellik, zenginlik, kültür ve ahlak gibi farklı değerlerin peşinden koşan Salih, bu kez modern yaşamın öne çıkardığı beden gücünü ve sportif yaşam tarzını temsil eden Türkan ile evlenir. Türkan'ın yaşamı spor üzerine kuruludur. Uzun yürüyüşler, zorlu parkurlar, at binme ve çeşitli spor etkinlikleri günlük hayatının vazgeçilmez parçalarıdır. Salih ise ne bu yaşam biçimine ne de bu yoğun fiziksel tempoya uyum sağlayabilecek bir bedene sahiptir. Buna rağmen eşini memnun etmek için istemediği hâlde onunla birlikte bu etkinliklere katılır. Ancak zamanla bu çaba, Salih için bir fedakârlık olmaktan çıkar ve katlanmakta zorlandığı bir yük hâline gelir.

Evliliğin dönüm noktası Kırkpınar güreşlerinde yaşanır. Salih, bu zorlu ortamdan kurtulabilmek için ölü taklidi yapar. Bunun üzerine gazetelerde öldüğüne dair yanlış haberler yayımlanır. Salih ise bu durumu bir felaket değil, aksine kendisi için bir çıkış yolu olarak görür. Böylece hem Türkan ile kurduğu evlilikten hem de sürekli rekabet ve fiziksel güç gerektiren yaşam biçiminden kurtulur. Yaşadığı bu son deneyimin ardından Salih, evlilikten beklediği mutluluğu bulamayacağını anlar ve çözümü yeniden bekâr hayata dönmekte bulur.

6. Bayan Aynur ile Bay Buyur: Bireyin İtaat Yoluyla Kimliksizleşmesi

Aziz Nesin'in Bayan Aynur ile Bay Buyur adlı çizgi romanında Burhan, çocukluğundan itibaren otoriteye koşulsuz itaat etmeye alıştırılmış modern bireyin temsilcisidir. Burhan'ın kendi ağzından anlattığı çocukluk anıları, neden "Bay Buyur" olarak anıldığını açıklarken eserin temel eleştirel yönünü de ortaya koyar. Babasının çağrısına, öğretmeninin seslenişine ve askerlikte komutanının emirlerine sürekli "buyur" diyerek karşılık vermesi, ilk bakışta mizahi bir ayrıntı gibi görünür. Oysa bu tekrar, bireyin zamanla sorgulama yetisini kaybederek itaati bir davranış biçimine dönüştürmesini simgeler.

Burhan'ın çocukluğu, baskıcı bir aile ortamında geçer. Çizgi romanda baba figürü iri cüssesi ve sert görünümüyle resmedilir. Bu görsel tercih, yalnızca babanın fiziksel gücünü değil, çocuk üzerindeki psikolojik baskıyı da yansıtır. Burhan'ın "Babam çok sertti." sözü, aile içindeki otoriter ilişkiyi anlatmanın ötesinde, itaati temel alan geleneksel eğitim anlayışını da eleştirir. Çocuk, düşünen ve sorgulayan bir birey olarak değil, verilen emri yerine getiren biri olarak yetiştirilir.

Aynı anlayış okulda da devam eder. Öğretmen, ailede başlayan disiplinin kurumsal temsilcisine dönüşür. Burhan'ın öğretmeni karşısındaki tavrı ile babası karşısındaki tavrı arasında belirgin bir fark yoktur. Çizgi roman böylece aile, okul ve askerlik gibi kurumların bireyi özgürleştirmekten çok itaate alıştıran ortak bir işlev üstlendiğini gösterir.

Askerlik, bu sürecin son aşamasıdır. Komutanın "Vaziyet al!" emrine Burhan'ın yine "Buyur komutanım." diye karşılık vermesi, itaatin artık düşünülerek verilen bir tepki değil, otomatik bir refleks hâline geldiğini gösterir. Burhan yalnızca bir asker değildir; modern bürokratik düzenin ürettiği, emir alan ve uygulayan sıradan bireyi temsil eder. Kendi kararlarını veren bir özne olmaktan uzaklaşmış, sistemin işleyişi içinde tanımlanan bir kimliğe dönüşmüştür.

Bu nedenle Burhan'ın "Bay Buyur" adıyla anılması rastlantısal değildir. Gerçek adı giderek önemini kaybeder; onu tanımlayan şey kişiliği değil, sürekli itaat eden tavrı olur. Aziz Nesin, bu adlandırma üzerinden bireyin kimliğinin sistem içinde nasıl silikleştiğini gösterir. İnsan, sahip olduğu özelliklerle değil, yerine getirdiği işleve göre tanımlanır.

Karikatürlerdeki abartılı çizimler de bu eleştiriye destekler. Baba, öğretmen ve komutan büyük ve heybetli figürler olarak resmedilirken Burhan çoğu zaman küçük, çekingen ve edilgen görünür. Böylece görsel anlatım ile metinsel anlatım birbirini tamamlar; otoritenin birey üzerindeki baskısı hem sözle hem de çizgiyle görünür hâle gelir.



Görsel 29. Aziz Nesin, Bayan Aynur ile Bay Buyur, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.2-3

Aziz Nesin'in *Bayan Aynur ile Bay Buyur* adlı çizgi romanında Burhan, başından geçen olayları bir gazeteciye anlatır. Burhan'ın anlattıkları yalnızca kişisel bir yaşam öyküsü değildir; aynı zamanda bürokrasiye, adalet sistemine ve toplumsal önyargılara yönelik eleştirileri de içerir. Bu bağlamda söz konusu çizgi roman bir insanın çeşitli kurumlar karşısında nasıl çaresiz bırakıldığını gösterir.

Aziz Nesin'in anlatılarında sıkça karşılaşılan karakter tiplerinden biri, toplumsal ilişkileri iyi niyet ve güven temelinde değerlendiren saf bireylerdir. Bu karakterler, çevrelerindeki insanların çıkarıcı, fırsatçı ve manipülatif tutumları karşısında çoğu zaman savunmasız kalır (Balaban, 2006, s. 139). *Bayan Aynur ile Bay Buyur* adlı çizgi romandaki Burhan da bu karakter tipinin belirgin örneklerinden biridir. Olayları sorgulamadan insanlara güvenmesi ve otoriteye koşulsuz boyun eğmesi, onu sürekli başkalarının yönlendirdiği ve kolaylıkla mağdur edilen bir bireye dönüştürür.

Hikâye, Burhan'ın çalıştığı iş yerinde patronunun kendisinden boş bir şişeyi evine götürmesini istemesiyle başlar. Burhan'ın en belirgin özelliği, kendisine verilen emirleri sorgulamadan yerine getirmesidir. Bu nedenle yaşadığı bütün olumsuzlukların temelinde, düşünmeden itaat eden kişiliği bulunur. Bu itaatkâr tutum, Burhan karakterini bir bakıma kurumsal hiyerarşinin edilgen bir uzantısı hâline getirir.

Patronunun evine giden Burhan, burada patronun kızı tarafından kurulan bir tuzağın içine çekilir. Genç kız, Burhan'ın hiçbir suçu olmadığı hâlde onu suçlu gösterecek bir plan hazırlar. Olayın ardından ailesi de gerçeği araştırmadan Burhan'ı suçlu kabul eder. Aziz Nesin, bu bölümde insanların olayları sorgulamadan hüküm vermelerini ve önyargılarla hareket etmelerini eleştirir. Böylece bireyin, gerçeğin ortaya çıkmasını beklemeden suçlu ilan edilebildiği bir toplumsal düzeni mizah yoluyla görünür kılar.



Görsel 30. Aziz Nesin, Bayan Aynur ile Bay Buyur, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.4-7

Bu olayın ardından Burhan'ın hapse gönderilmesi, anlatının toplumsal eleştiri yönünü daha da güçlendirir. Cezaevinde tanıştığı insanların da benzer biçimde haksızlığa uğradığını öğrenmesi, yaşadığı mağduriyetin bireysel bir olay olmadığını gösterir. Böylece Aziz Nesin, adalet sistemindeki aksaklıkları, olayların yeterince araştırılmadan karara bağlanmasını ve bireylerin kolaylıkla suçlu ilan edilebilmesini eleştirmektedir.



Görsel 31. Aziz Nesin, Bayan Aynur ile Bay Buyur, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.8-11

Daha sonra patronun, Burhan'a kızıyla evlenmesi karşılığında özgürlüğünü vaat etmesi, hukukun kişisel çıkarlar doğrultusunda kullanılabildiğini gösterir. Burhan bu evliliği kendi isteğiyle yapmaz; özgürlüğüne kavuşabilmek için bu teklifi kabul etmek zorunda kalır. Böylece evlilik, iki bireyin özgür iradesiyle verdiği bir karar olmaktan çıkar ve zorunluluğun sonucu hâline gelir. Aziz Nesin, bu olay üzerinden bireyin kendi yaşamı üzerindeki denetimini nasıl kaybettiğini gözler önüne serer.



Görsel 32. Aziz Nesin, Bayan Aynur ile Bay Buyur, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2012, s.17-21.

Evlilik sürecinde karşılaşılan nüfus kaydı sorunu ise çizgi romandaki bürokrasi eleştirisinin en belirgin örneklerinden biridir. Burhan, annesinin nüfus kaydını bulabilmek için günlerce devlet dairelerinde dolaşır; ancak her defasında yeni evraklar, farklı belgeler ve bitmek bilmeyen işlemlerle karşılaşır. Sorunu çözmek yerine daha da karmaşık hâle getiren bu süreçte, işlerin çoğu zaman kurallarla değil, rüşvetle yürüdüğünü fark eder. Aziz Nesin, bu anlatı aracılığıyla bürokrasinin vatandaşın işini kolaylaştıran bir yapı olmaktan uzaklaştığını, aksine bireyi yoran ve çaresiz bırakan bir mekanizmaya dönüştüğünü eleştirir.

Sonuç

Aziz Nesin'in çizgi romanlarında bireysel başarısızlıklar, kişisel yetersizlikler ya da karakterlerin ahlaki zaafı doğrudan eleştirinin odağına yerleştirilmez. Yazar bunun yerine; bireyin maruz kaldığı sorunları üreten bürokratik mekanizmaları, iktidar ilişkilerini, toplumsal önyargıları ve gündelik yaşam pratiklerini tartışmaya açarak görünür kılar. Böylece bireysel mağduriyet, kişisel bir yazgının sonucu olmaktan çıkıp toplumsal düzenin bir sonucu olarak anlam kazanır.

Araştırmanın ulaştığı temel bulgulardan biri, Aziz Nesin'in mizah anlayışının yalnızca güldürmeye dayalı bir estetik üretim biçimi olmadığıdır. Çizgi romanlarda mizah, toplumsal yaşamın doğal ve değişmez kabul edilen normlarını sorgulayan eleştirel bir düşünme pratiği işlevi üstlenmektedir. Okur, karakterlerin karşılaştığı absürt olaylara gülerken aynı zamanda bu absürtlüğü mümkün kılan toplumsal düzeni, yerleşik değerleri ve kurumsal işleyişi de yeniden değerlendirmeye yönlendirilir. Bu yönüyle gülme, eğlenmenin ötesine geçerek eleştirel farkındalık üreten bilişsel bir deneyime dönüşmektedir.

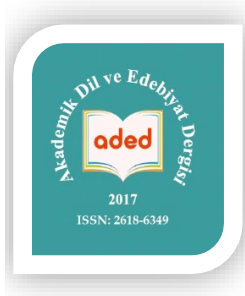
İnceleme kapsamında dikkat çeken bir diğer sonuç, anlatılarda toplumsal kurumların bireyin yaşamını kolaylaştıran yapılar olarak değil, onun hareket alanını sınırlandıran mekanizmalar biçiminde temsil edilmesidir. Aile, eğitim sistemi, bürokrasi, çalışma yaşamı ve hukuk gibi kurumlar, bireyin özgün kimliğini geliştirmesine katkı sunmaktan çok, onu önceden belirlenmiş kalıplara uyum sağlamaya zorlayan denetim alanları olarak kurgulanmaktadır. Bu nedenle anlatılardaki temel çatışma, bireyler arasındaki karşıtlıktan ziyade birey ile toplumsal düzen arasında kurulmaktadır.

Çalışma ayrıca Aziz Nesin'in karakterlerini mutlak iyi ya da mutlak kötü kişiler olarak sunmadığını göstermektedir. Karakterler, içinde yaşadıkları toplumsal yapının ürettiği çelişkileri davranışlarında yeniden üreten sıradan bireylerdir. Bu nedenle eleştirinin hedefi kişiler değil; onların davranışlarını biçimlendiren değerler sistemi, yerleşik kabuller, toplumsal alışkanlıklar ve kurumsal işleyiştir. Mizah da bu bağlamda bireyleri küçümseyen ya da alaya alan bir anlatım tekniği olmaktan çıkarak, toplumsal yapının aksayan yönlerini görünür kılan eleştirel bir anlatı stratejisine dönüşmektedir.

Sonuç olarak Aziz Nesin'in çizgi romanlarda bürokrasinin bireyi evraklar ve prosedürler içinde kimliksizleştirdiği, statü ve unvanların gerçek yetkinliğin önüne geçtiği, etik değerlerin günlük yaşamda içeriğini kaybederek yalnızca söz düzeyinde kaldığı ve aile, eğitim, çalışma yaşamı ile hukuk gibi kurumların bireyi özgürleştirmek yerine belirli kalıplara uymaya zorladığı görülmektedir.

Kaynaklar | References

- Alsaç, Ü. (1994). *Türkiye'de karikatür, çizgi roman ve çizgi film*. İletişim Yayınları.
- Balaban, F. (2006). *Aziz Nesin'in hikâyelerinde yapı ve tema*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Buğrul, S. (2004). *Aziz Nesin'in öykü ve romanlarında devlet-birey çatışması*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Cumhuriyet Üniversitesi.
- Cantek, L. (2014). *Türkiye'de çizgi roman*. İletişim Yayınları.
- Ceyhan Akça, N. (2023). Aziz Nesin'in Bursa anılarında şekillenen sürgün kimliği. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, 10(94), 773–778.
- Demir, M. (2010). *Topluma yönelik eleştiri yöntemleri açısından Aziz Nesin romancılığı* [Yayımlanmamış Doktora tezi], Gazi Üniversitesi.
- İspir, E. (2006). *Aziz Nesin'in romanları üzerine bir inceleme*. [Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi] Selçuk Üniversitesi.
- Kabacalı, A. (2007a). *Kültürümüzden insan adaları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kabacalı, A. (2007b). *Gözyaşından gülmeceye Aziz Nesin*. Gürer Yayınları.
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins Publishers
- Nesin, A. (2012). *Berber Nonoş*. Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2012). *Bilmem ne adası*. Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2013). *Baba mirası*. Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2013). *Deniz aslanı*. Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2013). *Bekarlık Sultanlıktır*. Nesin Yayınevi.
- Nesin, A. (2013). *Bayan Aynur ile Bay Buyur*. Nesin Yayınevi.
- Şahin, S. (2012). *Aziz Nesin öykülerinde sosyal eleştiri (1946–1960)*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Kocaeli Üniversitesi.
- Uzun, O. (2023). *Aziz Nesin oyunlarında politik kültür*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Bursa Uludağ Üniversitesi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Türk Kültüründe At ve At Kurbanının Mitolojik Kökeni, Ritüel İşlevi ve Sembolik Sürekliliği Bağlamında Fenomenolojik Bir İnceleme

A Phenomenological Examination of the Mythological Origins, Ritual Function and Symbolic Continuity of Horses and Horse Sacrifice in Turkish Culture

İsmail ŞENESEN

Doç. Dr. • Çukurova Üniversitesi • Rektörlük Türk Dili Bölümü
isenesen@cu.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0002-9603-3047> • <https://ror.org/05wxkj555>

Atıf | Citation: Şenesen, İ. (2026). Türk Kültüründe At ve At Kurbanının Mitolojik Kökeni, Ritüel İşlevi ve Sembolik Sürekliliği Bağlamında Fenomenolojik Bir İnceleme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 956-977.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1959859>

<https://izlik.org/JA99YU83TK>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 28.05.2026

Kabul Tarihi: 16.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 28.05.2026

Date Accepted: 16.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Bu araştırma, Türk kültüründe atın mitolojik kökenlerini, bozkır kültüründeki işlevlerini ve at kurbanı ritüellerinin sembolik anlam dünyasını bütüncül bir yaklaşımla incelemektedir. Çalışmanın amacı, atın Türk kültürel sistemindeki merkezî konumunu ve yaratılış mitlerinden dinî ritüellere uzanan süreçte üstlendiği kozmolojik ve toplumsal işlevleri ortaya koymaktır. Araştırma, fenomenolojik araştırma deseni çerçevesinde yürütülerek veriler doküman incelemesi yöntemiyle toplanmıştır. Mitolojik anlatılar, destanlar, tarihsel kayıtlar, arkeolojik bulgular ve halk bilimi kaynakları karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Veriler betimsel içerik analizi ve fenomenolojik yorumlama yöntemi ile çözümlenmiştir. Bulgular, atın Türk kültüründe ulaşım ve savaş aracı olmanın ötesinde kutsallık, kozmolojik aracılık, toplumsal statü, siyasal meşruiyet ve kültürel belleği temsil eden çok katmanlı bir sembolik yapı oluşturduğunu göstermektedir. Yaratılış mitleri, bozkır yaşamı, kurban ve cenaze ritüelleri, atın kutsallık anlayışı ile kültürel sürekliliğin temel taşıyıcılarından biri olduğunu ortaya koymaktadır. Araştırma, at merkezli inanç ve ritüellerin İslamlaşma sonrasında da yeni dinî ve kültürel bağlamlarda yeniden yorumlanarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, mitoloji, tarih, arkeoloji ve halk bilimi verilerini fenomenolojik bir çerçevede bir araya getirerek atın Türk kültüründeki çok katmanlı konumuna ilişkin literatüre disiplinler arası bir katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halk bilimi, at kurbanı, Türk mitolojisi, kozmolojik aracılık, Türk kültüründe at.

Abstract

This study examines the mythological origins of the horse, its functions within the steppe culture, and the symbolic meanings of horse sacrifice rituals in Turkish culture through a holistic perspective. The primary aim is to reveal the central position of the horse within the Turkish cultural system and to explain its cosmological and social functions from creation myths to religious rituals. The study was conducted using a phenomenological research design, and the data were collected through document analysis. Mythological narratives, epics, historical records, archaeological evidence, and folklore sources were comparatively examined, and the data were analyzed through descriptive content analysis and phenomenological interpretation. The findings demonstrate that the horse represents a multilayered symbolic structure embodying sacredness, cosmological mediation, social status, political legitimacy, and cultural memory beyond its role as a means of transportation and warfare. Creation myths, steppe life, sacrifice, and funeral rituals indicate that the horse served as one of the principal carriers of sacred beliefs and cultural continuity. The study also reveals that horse-centered beliefs and rituals survived the Islamization process through reinterpretation within new religious and cultural contexts. Consequently, by integrating evidence from mythology, history, archaeology, and folklore within a phenomenological framework, this study offers an interdisciplinary contribution to the literature by explaining the multilayered symbolic position of the horse in Turkish culture.

Keywords: Folklore, horse sacrifice, Turkic mitology, cosmological mediation, horses in Turkic culture,

Giriş

Türk kültüründe at, tarih boyunca askerî, ekonomik ve toplumsal yaşamın temel unsurlarından biri olmasının yanında mitolojik düşüncenin, dinî ritüellerin ve kültürel belleğin de merkezî sembollerinden biri olarak kabul edilmiştir. Bozkır yaşamının şekillenmesinde belirleyici rol üstlenen at; göç hareketlerini mümkün kılan ulaşım aracı, savaş meydanlarının temel gücü ve üretim sisteminin önemli bir parçası olmanın ötesinde kutsallık düşüncesinin somutlaştığı kültürel bir varlık niteliği de kazanmıştır. Türk mitolojik anlatılarında gök, yer ve yeraltı arasında hareket edebilen kozmolojik bir aracı; şamanik gelenekte ruhun yol göstericisi; destanlarda kahramanın kader ortağı; cenaze ve kurban ritüellerinde ise kutsal ile insan arasında ilişki kuran sembolik bir unsur olarak yer alması, atın Türk düşünce sistemindeki ayrıcalıklı konumunu ortaya koymaktadır (Seyidoğlu, 1996, s. 51–55; Eliade, 2003; Karakurt, 2011).

Türk kültüründe at üzerine gerçekleştirilen araştırmalar, çoğunlukla mitolojik kökenler, destanlar, bozkır yaşamı, at yetiştiriciliği veya belirli ritüeller üzerinde yoğunlaşmaktadır. Buna karşılık atın mitolojik kökeni, kozmolojik işlevi, bozkır kültüründeki yeri, kurban ritüelleri ve İslamlaşma sonrasında devam eden kültürel dönüşümü aynı kuramsal çerçevede ele alan bütüncül çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Özellikle at kurbanının, mitolojik düşünce ile toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi açıklayan sembolik bir kurum olarak değerlendirilmesi, Türk kültür tarihi açısından yeni yorum imkânları

sunmaktadır. Keskin'in kurban olgusuna ilişkin değerlendirmeleri, kurbanın kutsalla iletişimi sağlayan dinî bir uygulama olmasının yanında kültürel belleği ve toplumsal dayanışmayı yeniden üreten temel mekanizmalardan biri olduğunu ortaya koymaktadır (Keskin, 2024, s. 867–871). Aynı biçimde Keskin'in Kırgızistan ve Türkiye sahası atasözleri üzerine yaptığı çalışma, atın Türk düşüncesinde yiğitlik, sadakat, güven ve toplumsal itibarın sembolik taşıyıcısı olarak algılandığını göstermekte; insan ile at arasında kurulan analogik ilişkinin kültürel zihniyetin önemli bileşenlerinden biri olduğunu ortaya koymaktadır (Keskin, 2020, s. 163–188).

Bu araştırma, Türk kültüründe atın mitolojik, tarihsel, ritüel ve sosyokültürel işlevlerini disiplinler arası bir yaklaşımla değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel amacı, atın Türk kültürel sistemindeki merkezî konumunu açıklamak; yaratılış mitlerinden başlayarak bozkır kültürü, şamanik uygulamalar, cenaze törenleri ve at kurbanı ritüelleri aracılığıyla şekillenen sembolik anlam dünyasını ortaya koymaktır. Bu kapsamda araştırma şu sorulara odaklanmaktadır: Türk kültüründe atın kozmolojik ve mitolojik işlevleri hangi sembolik yapı içerisinde şekillenmiştir? Bozkır kültürü atın toplumsal ve siyasal anlamını nasıl dönüştürmüştür? At kurbanı ritüelleri kutsallık, iktidar ve ölüm sonrası yaşam anlayışıyla hangi ilişki içinde gelişmiştir? İslamlaşma sonrasında at merkezli ritüeller hangi kültürel unsurları korumuş ve hangi yönleriyle yeniden yorumlanmıştır?

Araştırmanın temel varsayımı, atın Türk kültüründe gök, yer ve yeraltı arasında süreklilik kuran kozmolojik bir aracı olmasının yanında kutsallık, egemenlik, toplumsal statü ve kültürel belleği bir araya getiren merkezî bir sembolik yapı oluşturmastır. Bu doğrultuda at kurbanı ritüellerinin tarihsel süreç içinde biçimsel değişimler geçirmesine karşın temel sembolik işlevlerini koruduğu; mitolojik anlatılar, bozkır kültürü ve halk inançları arasında kültürel süreklilik sağlayan ortak bir anlam sistemi oluşturduğu ileri sürülmektedir.

Bu çalışma, fenomenolojik yaklaşım ve doküman incelemesine dayalı nitel araştırma yöntemi çerçevesinde mitolojik anlatıları, destanları, tarihsel kayıtları, arkeolojik bulguları ve folklorik verileri birlikte değerlendirmektedir. Böylece atın mitolojik kökenleri, yaratılış anlatıları, bozkır kültüründeki işlevleri ile dinî ritüellerde üstlendiği roller, birbirinden bağımsız örnekler olmanın yanı sıra Türk kültüründe kutsallık, kozmolojik aracılık ve kültürel süreklilik ekseninde gelişen bütüncül bir sembolik sistemin parçaları olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşımın, Türk kültüründe atın tarihsel ve kültürel konumuna ilişkin disiplinler arası tartışmalara yeni bir değerlendirme çerçevesi sunacağı düşünülmektedir.

Kuramsal Çerçeve

Türk kültüründe at üzerine gerçekleştirilen araştırmalar, mitoloji, tarih, arkeoloji, halk bilimi ve dinler tarihi gibi farklı disiplinlerde zengin bir literatür meydana getirmiştir. Bu çalışmalar, atın bozkır yaşamındaki işlevleri, mitolojik kökeni, destanlardaki konumu ve ritüel uygulamalardaki rolü hakkında önemli veriler sunmaktadır. Buna karşın mevcut literatür büyük ölçüde disiplin merkezli ilerlemekte ve mitolojik anlatılar, tarihsel belgeler, arkeolojik bulgular ile ritüel pratikler genellikle birbirinden bağımsız değerlendirilmektedir. Bu durum, atın Türk kültüründeki çok katmanlı sembolik konumunun bütüncül biçimde açıklanmasını güçleştirmektedir (Ögel, 2003; Roux, 2015; Togan, 1981).

Türk mitolojisi üzerine yapılan araştırmalar, atın kozmolojik düzen içerisinde üstlendiği işlevi açıklamada önemli katkılar sağlamaktadır. Roux (2015), Türk düşüncesinde atı gök, yer ve yeraltı arasında hareket edebilen kozmolojik bir aracı olarak değerlendirmektedir. Seyidoğlu (1996, s. 51-55), şamanın trans sırasında kullandığı "ruh atı" motifini, fiziksel yolculuktan çok kutsal alanla iletişimi sağlayan psikopomp bir unsur şeklinde yorumlamaktadır. Karakurt (2011) ise gökten inen, sudan çıkan, rüzgârdan doğan ve yeraltıyla ilişkilendirilen at tiplerini karşılaştırmalı olarak inceleyerek Türk mitolojik sisteminde atın tek bir kökene indirgenemeyecek kadar zengin bir sembolik yapı oluşturduğunu göstermektedir. Eliade'nin (2003) kutsal-profan ayrımı ve kozmolojik merkez anlayışı dikkate alındığında bu anlatılar, atın farklı dünyalar arasında geçiş sağlayan kutsal bir eksen olarak algılandığını ortaya koymaktadır.

Bu kuramsal yaklaşım, çalışmanın bulgularında ulaşılan sonuçlarla da örtüşmektedir. Mitolojik anlatılarda gök, su, rüzgâr, mağara ve toprak kaynaklı yaratılış motifleri birbirinden bağımsız efsaneler olmaktan ziyade aynı kozmolojik düşüncenin farklı anlatım biçimleri olarak değerlendirilmiştir. Böylece at Türk kültüründe yaratılışın, kutsallığın ve kozmolojik sürekliliğin taşıyıcısı hâline gelmektedir. Mitolojik köken anlatıları, tarihsel gerçekliği açıklamakla birlikte toplumun evren tasavvurunu görünür kılan sembolik belgeler niteliği de taşımaktadır (Eliade, 2003; Karakurt, 2011; Roux, 2015).

Tarih ve kültür tarihi araştırmaları ise atın bozkır toplumundaki işlevini açıklayan farklı bir kuramsal perspektif sunmaktadır. Ögel (2003), Togan (1981) ve Kafesoğlu (1998), Türk bozkır kültürünün hareketlilik esasına dayandığını; bu hareketliliğin temel taşıyıcısının ise at olduğunu belirtmektedir. Süvari teşkilatının gelişmesi, geniş coğrafyaların denetlenmesi, göç yollarının sürekliliği ve üretim sisteminin korunması büyük ölçüde at merkezli bir yaşam düzeni sayesinde mümkün olmuştur. Böylece at, askerî üstünlüğün yanında siyasal meşruiyetin ve toplumsal statünün de simgesine dönüşmüştür. Çalışmanın bozkır kültürüne ilişkin bulguları bu yaklaşımı desteklemekle birlikte atın ekonomik değerinin kültürel değerle birleşerek Türk toplumsal yapısının kurucu unsurlarından biri hâline geldiğini göstermektedir.

Arkeolojik araştırmalar ise mitolojik ve tarihsel verileri somut bulgularla destekleyen önemli bir kuramsal zemin oluşturmaktadır. Samashev'in Berel Kurganları üzerine yaptığı çalışmalar, maskeli atlar, zengin koşum takımları ve ölüyle birlikte gömülen atların rastlantısal uygulamalar olmadığını; bunların ölüm sonrası yaşam, toplumsal statü ve kutsal düzen düşüncesinin ritüel ifadeleri olduğunu ortaya koymaktadır (Samashev, 2011; Samashev vd., 2017). Pazırık ve Berel kurganlarından elde edilen bulgular, İbn Fadlan, Herodotos ve Çin yıllıklarıyla birlikte değerlendirildiğinde atın öte dünyaya eşlik eden kutsal bir varlık olarak algılandığı anlaşılmaktadır. Bu durum, arkeolojik veriler ile mitolojik anlatılar arasında güçlü bir süreklilik bulunduğunu göstermektedir.

Ritüel kuramı açısından değerlendirildiğinde ise at kurbanı, çalışmanın kuramsal merkezini oluşturmaktadır. Keskin'in kurban olgusuna ilişkin değerlendirmesi, kurbanı dinî bir uygulamanın ötesinde toplumsal hafızayı yeniden üreten, kutsalla iletişimi sağlayan ve ortak kimliği pekiştiren kültürel bir mekanizma olarak açıklamaktadır (Keskin, 2024, s. 867-871). Bu yaklaşım, Eliade'nin (2003) kutsal zamanın ritüeller aracılığıyla yeniden üretildiğine ilişkin görüşüyle önemli ölçüde örtüşmektedir. Bu çerçevede at kurbanı, mitolojik kökenlerden bozkır kültürüne uzanan kutsallık anlayışının ritüel düzeyde yeniden kurulması olarak değerlendirilmektedir.

Bu nedenle çalışma, at kurbanını tarihsel bir gelenek veya folklorik uygulama şeklinde ele almamaktadır. Yaratılış mitleri, kozmolojik düzen, bozkır kültürü ve kültürel bellek arasında süreklilik kuran sembolik bir sistemin parçası olarak yorumlamaktadır. Böylece ritüel, mitoloji ve toplumsal yapı arasındaki ilişki aynı kuramsal çerçevede değerlendirilmektedir.

Atın Türk kültüründeki sembolik konumunu açıklayan önemli kuramsal yaklaşımlardan biri de insan ile at arasında kurulan analogik ilişkidir. Türk kültüründe at, fiziksel özellikleri nedeniyle değer kazanan bir hayvan olmanın ötesinde insanın karakterini, toplumsal konumunu ve ahlaki niteliklerini ifade eden kültürel bir göstergeye dönüşmüştür. Keskin'in Kırgızistan ve Türkiye sahası atasözleri üzerine gerçekleştirdiği araştırma; atın yiğitlik, sadakat, güven, vakar, sabır ve dayanıklılık gibi insana ait özelliklerin aktarımında temel benzetme unsurlarından biri olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır (Keskin, 2020, s. 163-188). Atasözlerinde insan ile at arasında kurulan bu analogik ilişki, Türk düşünce sisteminde atın toplumsal kimliğin oluşumuna katılan kültürel bir özne olarak algılandığını göstermektedir. Bu yaklaşım, çalışmanın bozkır kültürü ve ritüel bulgularını da açıklamaktadır. Çünkü toplumsal hafızada insanın erdemlerini temsil eden bir varlığın kurban edilmesi sıradan bir hayvanın sunulmasından çok daha güçlü sembolik anlamlar üretmektedir.

Bu analogik yapı, mitolojik anlatılar ile ritüel pratikler arasındaki sürekliliği açıklayan önemli kuramsal araçlardan biridir. Destanlarda kahramanın kader ortağı olarak görülen at, halk kültüründe insanın karakterini yansıtan bir metafora dönüşmekte cenaze ve kurban ritüellerinde ise bireyin toplumsal statüsünü kutsal düzleme taşıyan sembolik bir aracı işlevi üstlenmektedir. Böylece mitoloji, halk bilgisi ve ritüel kültürü birbirinden bağımsız alanlar olmaktan çıkmakta aynı kültürel düşünce sisteminin farklı

ifade biçimleri olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle çalışmada kullanılan fenomenolojik yaklaşım, söz konusu kültürel sürekliliği görünür kılmaya imkân sağlamaktadır (Van Manen, 2007).

Fenomenolojik yaklaşımın tercih edilmesinin temel nedeni, araştırmanın tarihsel olayların doğruluğunu tartışmaktan çok bu olayların Türk kültüründe hangi anlam katmanlarını ürettiğini ortaya koymayı amaçlamasıdır. Van Manen'e (2007) göre fenomenoloji, bireylerin ve toplumların yaşantılara yüklediği anlamları inceleyen yorumlayıcı bir araştırma yaklaşımıdır. Bu doğrultuda atın gökten inmesi, sudan çıkması, şamanın ruh atına binmesi ya da ölüyle birlikte gömülmesi tarihsel doğrulama gerektiren olaylar olarak ele alınmamıştır. Bu olaylar Türk toplumunun kutsallık, ölüm, iktidar ve kültürel süreklilik anlayışını yansıtan sembolik anlatılar şeklinde değerlendirilmiştir. Böylece mitolojik anlatılar, arkeolojik bulgular, tarihsel kayıtlar ve halk anlatıları aynı yorumlayıcı çerçeve içerisinde birlikte okunmuştur.

Bu kuramsal tercih aynı zamanda ritüel çalışmalarının yorumlanmasına da yön vermektedir. Ritüeller, belirli davranış kalıplarının tekrarından oluşan uygulamalar olarak görülmemekte toplumsal hafızayı canlı tutan, kutsal zamanı yeniden üreten ve ortak kimliği pekiştiren kültürel mekanizmalar olarak değerlendirilmektedir (Eliade, 2003; Keskin, 2024, s. 867-871). At kurbanı, cenaze törenleri ve şamanik uygulamalar bu bakımdan birbirinden bağımsız ritüeller olmaktan ziyade aynı kozmolojik düşüncenin farklı yansımalarıdır. Çalışmanın bulgularında ortaya konulan yaratılış mitleri, bozkır kültürü ve ritüel pratikleri arasındaki süreklilik de bu kuramsal bakış açısıyla açıklanmaktadır.

Mevcut literatür değerlendirildiğinde mitoloji araştırmalarının daha çok kutsal köken anlatıları üzerinde yoğunlaştığı, tarih çalışmalarının askeri ve siyasal işlevleri öne çıkardığı, arkeolojik araştırmaların defin geleneklerine odaklandığı ve halk bilimi çalışmalarının destanlar ile yerel inanışları incelediği görülmektedir (Ögel, 2003; Roux, 2015; Samashev, 2011; Samashev vd., 2017). Bu çalışmalar, Türk kültüründe atın önemini ortaya koyan güçlü veriler sunmasına karşın disiplinler arasında bütüncül bir kuramsal bağ kurma konusunda sınırlı kalmaktadır. Özellikle atın mitolojik kökeni, bozkır kültüründeki işlevleri, kurban ritüelleri ve İslamlaşma sonrasında devam eden kültürel dönüşümü aynı analitik çerçevede değerlendiren araştırmaların sayısı oldukça sınırlıdır. Bunun yanında at kurbanının kutsallık, toplumsal statü, kültürel bellek ve ölüm sonrası yaşam düşüncesiyle kurduğu çok katmanlı ilişki de çoğu araştırmada ikinci planda kalmaktadır.

Bu araştırma, söz konusu boşluğu disiplinler arası ve fenomenolojik bir yaklaşımla doldurmayı amaçlamaktadır. Çalışmada mitolojik anlatılar, tarihsel belgeler, arkeolojik bulgular ve folklorik veriler birbirini destekleyen kültürel belgeler olarak değerlendirilmiş; atın mitolojik kökenleri, yaratılış anlatıları, bozkır kültürü, dinî ritüeller ve kültürel sürekliliği tek bir kuramsal sistem içerisinde yorumlanmıştır. Böylece at, ulaşım aracı, savaş hayvanı ya da destan kahramanının yardımcısı gibi tek boyutlu rollerle sınırlandırılmamıştır. Kutsallık, kozmolojik aracılık, iktidar, toplumsal statü, ritüel ve kültürel bellek eksenlerinde şekillenen çok katmanlı bir kültürel arketip olarak ele alınmıştır.

Bu kuramsal yaklaşım, çalışmanın temel katkısını oluşturmaktadır. Araştırma, Türk mitolojisi, tarih, arkeoloji, dinler tarihi ve halk bilimi alanlarından elde edilen verileri ortak bir fenomenolojik çerçevede bir araya getirerek atın Türk kültüründeki sembolik konumunu bütüncül biçimde açıklamaktadır. Böylece atın yaratılış mitlerinden başlayarak bozkır kültürüne; cenaze ve kurban ritüellerinden İslamlaşma sonrasındaki kültürel devamlılığa uzanan tarihsel serüveni aynı kültürel belleğin farklı tezahürleri olarak değerlendirmektedir. Bu bütüncül yaklaşımın Türk kültürü araştırmalarında atın tarihsel ve sembolik konumuna ilişkin kuramsal tartışmalara yeni bir yorum çerçevesi sunacağı değerlendirilmektedir.

Yöntem

Bu araştırma, Türk kültüründe atın mitolojik kökenleri, bozkır kültüründeki işlevleri ve at kurbanı ritüellerinin sembolik anlam dünyasını açıklamayı amaçlayan nitel bir araştırmadır. Çalışmada fenomenolojik araştırma deseni benimsenmiştir. Fenomenoloji, bireylerin ve toplumların belirli olgu ve deneyimlere yükledikleri anlamları ortaya çıkarmayı amaçlayan yorumlayıcı bir araştırma yaklaşımıdır (Creswell, 2013; Van Manen, 2007). Bu araştırmada fenomenoloji, tarihsel olayların doğruluğunu

sınamak amacıyla kullanılmamıştır. Bu yöntem, atın Türk kültüründe kutsallık, kozmolojik aracılık, ritüel, iktidar ve kültürel bellek bağlamında kazandığı anlam katmanlarını çözümlemek amacıyla tercih edilmiştir.

Araştırmanın temel hareket noktası, atın Türk kültüründe fiziksel özellikleriyle öne çıkan bir hayvan olmasının ötesinde farklı tarihsel dönemlerde benzer sembolik anlamlar üreten kültürel bir arketip olduğu varsayımdır. Bu nedenle mitolojik anlatılar, destanlar, tarihsel kayıtlar, arkeolojik bulgular ve halk kültürü verileri aynı kültürel olgunun farklı yansımaları olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmanın verileri doküman incelemesi yöntemiyle elde edilmiştir. Doküman incelemesi, araştırma konusu ile ilişkili yazılı, görsel ve tarihsel belgelerin sistematik biçimde incelenmesini sağlayan nitel veri toplama yöntemlerinden biridir (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bu kapsamda Türk mitolojisi, dinler tarihi, kültür tarihi, arkeoloji, halk bilimi ve destan araştırmalarına ait birincil ve ikincil kaynaklar birlikte değerlendirilmiştir.

Araştırmada özellikle Türk mitolojisi üzerine yapılan temel çalışmalar (Roux, 2015; Karakurt, 2011; Seyidoğlu, 1996; Eliade, 2003), Türk kültür tarihi ve bozkır uygarlığına ilişkin araştırmalar (Ögel, 2003; Togan, 1981; Kafesoğlu, 1998; İnan, 2000), arkeolojik kazı raporları (Samashev, 2011; Samashev vd., 2017), destan metinleri (Dede Korkut Kitabı, Manas, Köroğlu, Alpamış, Altın Arığ ve diğer Türk destanları) ile tarihsel kaynaklar birlikte incelenmiştir. Ayrıca Ahmet Keskin'in Kırgızistan ve Türkiye Sahası Atasözlerindeki At ve İnsan Benzeşimlerinin (Analojilerin) Sosyokültürel Temelleri adlı çalışması ile Kurban Olgusunun Kültürel Serüveni başlıklı araştırması, insan-at analojisi ile kurban ritüellerinin kültürel işlevlerinin yorumlanmasında kuramsal kaynak olarak değerlendirilmiştir.

Elde edilen veriler betimsel içerik çözümlemesi ile fenomenolojik yorumlama birlikte kullanılarak analiz edilmiştir. İlk aşamada kaynaklarda yer alan atla ilgili anlatılar, ritüeller ve tarihsel bilgiler sistematik biçimde incelenmiş; benzer içerikler ortak temalar altında sınıflandırılmıştır. İkinci aşamada bu temalar fenomenolojik bakış açısıyla yorumlanmış ve Türk kültüründe atın hangi sembolik anlamları ürettiği değerlendirilmiştir.

Analiz sürecinde veriler şu tematik başlıklar altında ele alınmıştır:

1. Atın Mitolojik Kökenleri
2. Atın Yaratılış Mitlerindeki Yeri
3. Atın Bozkır Kültüründeki İşlevleri
4. At ile İlgili Dinî Ritüel At Kurbanı ve Toplumsal İşlevleri

Bu tematik yapı, araştırmanın kuramsal çerçevesi ile bulgular bölümünün aynı analitik bütünlük içinde değerlendirilmesini sağlamıştır.

Araştırmanın inandırıcılığını artırmak amacıyla veri çeşitlemesi (triangulation) uygulanmıştır. Mitolojik anlatılar, tarihsel belgeler, arkeolojik bulgular, destanlar ve halk bilimi verileri karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş ve farklı disiplinlerden elde edilen bulguların birbirini desteklemesine özen gösterilmiştir. Kaynakların seçiminde alan yazında temel başvuru niteliği taşıyan eserler tercih edilmiştir. Aynı olguya ilişkin farklı kaynaklarda yer alan bilgiler karşılaştırılarak yorumlanmıştır.

Araştırmada doğrudan genelleme yapma amacı güdülmemiş; ulaşılan bulgular, incelenen kültürel belgeler ve tarihsel verilerle sınırlandırılmıştır. Bulguların yorumlanmasında araştırmacının öznel değerlendirmeleri yerine kaynaklar arasında ortaya çıkan ortak örüntüler esas alınmıştır. Böylece araştırmanın yorumlayıcı niteliği korunurken akademik tutarlılık ve metodolojik şeffaflık da sağlanmıştır.

Bulgular

Bu bölümde sunulan bulgular, fenomenolojik yaklaşım ve doküman incelemesine dayalı nitel analiz sonucunda elde edilmiştir. Mitolojik anlatılar, destanlar, tarihsel kayıtlar, arkeolojik bulgular ve folklorik veriler birlikte değerlendirildiğinde atın Türk kültüründe kutsallık, kozmolojik aracılık, iktidar, ritüel, ölüm ve kültürel süreklilik eksenlerinde anlam kazandığı görülmektedir (Creswell, 2013; Van Manen, 2007). At, gök, yer ve yeraltı dünyaları arasında hareket eden sembolik bir varlık olarak tasavvur edilmekte;

şamanik pratiklerde ise "ruh atı" motifi aracılığıyla psikopomp işlev üstlenmektedir (Eliade, 2003; Seyidoğlu, 1996; Karakurt, 2011). Bu çok katmanlı yapı, atın biyolojik özelliklerinden çok kültürel anlam üretme kapasitesinin öne çıktığını göstermektedir.

Mitolojik veriler, atın yaratılış anlatılarında gök, rüzgâr, su, ateş ve toprak gibi kozmik unsurlarla ilişkilendirilerek kutsal kökenli bir varlık olarak meşrulaştırıldığını ortaya koymaktadır (Esin, 2004, s. 284; Karakurt, 2011; Togan, 1981, s. 167-180). Tarihsel ve etnografik kaynaklar ise atın bozkır toplumunda askerî örgütlenmenin, ekonomik üretimin ve toplumsal statünün temel göstergelerinden biri hâline geldiğini göstermektedir (Ögel, 2003; Roux, 2015; Togan, 1981). Bunun yanında at kurbanı ritüelleri, cenaze uygulamaları ile renk ve yön sembolizmi, atın kutsallık, iktidar ve toplumsal meşruiyet üretimindeki rolünü görünür kılmaktadır (İnan, 2000; Ongaruly, 2008; Ökmen, 2006; Radloff, 1995; Roux, 2015, s. 181; Yıldız, 2008, s. 85). Anadolu ve Orta Asya verileri ise at merkezli ritüellerin İslamlaşma sonrasında yeni dinî yorumlarla dönüşerek kültürel hafıza içinde varlığını sürdürdüğünü göstermektedir (Gökay, 2006; İnan, 2000; Aksüt, 2007, s. 613-614; Bekki, 2008). Bu genel çerçeve doğrultusunda bulgular aşağıda tematik başlıklar altında değerlendirilmiştir.

1. Atın Mitolojik Kökenleri

Türk mitolojik düşüncesinde at, kozmolojik düzenin, kutsallık anlayışının ve toplumsal kimliğin kuruluşunda merkezi bir sembol olarak yer almaktadır. Mitolojik anlatılar, destanlar ve ritüel uygulamalar birlikte değerlendirildiğinde atın gök, yer ve yeraltı arasında hareket edebilen, farklı varlık alanlarını birbirine bağlayan kozmolojik bir aracı olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır (Eliade, 2003; İnan, 2000; Karakurt, 2011; Roux, 2015). Bu özellik, atı sıradan bir ulaşım aracı olmaktan çıkararak evren tasavvurunun kurucu unsurlarından biri hâline getirmiştir. Türk kozmolojisinde üst dünya kutsallığı ve ilahî kudreti, orta dünya insan hayatını ve toplumsal düzeni, alt dünya ise ölüm, dönüşüm ve yeniden var oluş süreçlerini temsil etmektedir. Atın bu üç alanla ilişkilendirilmesi, onun kozmik bütünlüğü sağlayan sembolik bir eksen olarak algılandığını göstermektedir (Çufadar, 2019, s. 217; Karakurt, 2011; Roux, 2015).

Atın kozmolojik niteliği, yaratılış anlatılarında daha belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır. Türk mitolojisinde gökten inen, sudan çıkan, ateşten doğan veya yeraltından gelen at motifleri aynı sembolik düşüncenin farklı görünümleridir. Bu anlatılar, atın belirli bir coğrafyanın hayvanı olmasından çok evrenin kurucu güçleriyle ilişkilendirilen kutsal bir varlık olarak kavrandığını göstermektedir (Esin, 2004, s. 284; Karakurt, 2011; Togan, 1981, s. 167-180). Böylece gök, ilahî meşruiyeti; su, yaşamın kaynağını ve yeniden doğuşu; ateş, güç ve arınmayı; yeraltı ise ölüm sonrasındaki dönüşümü temsil eden kozmolojik göstergelere dönüşmektedir. Atın bu unsurların her biriyle ilişkilendirilmesi Türk düşüncesinde evrenin farklı katmanları arasında süreklilik kuran bir sembolik sistemin varlığına işaret etmektedir.

Göksel kökenli at anlatıları bu sembolik sistemin en dikkat çekici örneklerini oluşturmaktadır. Türk-Altay şamanının trans sırasında bindiği "gök atı", "ruh atı", "şaman atı" veya "töz at", fiziksel dünyaya ait bir hayvan olmaktan çok ruhsal yolculuğun aracı olarak kabul edilmektedir (Eliade, 1999; Seyidoğlu, 1996, s. 51-55). Şaman davullarındaki at tasvirleri de bu kutsal yolculuğu simgelemektedir. Kanatlı Tulpar motifi ise göksel kökenin destanlardaki en güçlü temsilidir. Tulpar'ın gökten gelişi, seçilmiş kahramanlara eşlik etmesi ve olağanüstü hız kazanması, atın tanrısal kudretin yeryüzündeki taşıyıcısı olarak yorumlandığını göstermektedir (Karakurt, 2011). Alpamış'ın Bayşubar'ı, Kobıland'ın Tayburul'u ve Er Targın'ın Karakaşka'sı gibi destan atlarının olağanüstü niteliklerle donatılması da aynı düşüncenin devamıdır (Gürçay, 2019, s. 39). Bu anlatılar kahraman ile at arasında kurulan ilişkinin biyolojik veya ekonomik bir bağın ötesine geçtiğini, kutsal köken ortaklığına dayanan bir kader birlikteliği oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Bu noktada insan ile at arasında kurulan kültürel analogiler, mitolojik anlatıların anlamını derinleştirmektedir. Keskin'in Kırgızistan ve Türkiye sahası atasözleri üzerine yaptığı çalışma, Türk düşünce sisteminde atın yiğitlik, sadakat, güven, sabır ve onur gibi insana ait niteliklerin taşıyıcısı olarak kullanıldığını göstermektedir (Keskin, 2020, s. 163-188). At ile insan arasında kurulan bu benzeşimler, mitolojik anlatılarda kahramanın atıyla kurduğu ilişkinin sembolik temelini açıklamaktadır. Böylece at, kahramanın mülkiyetindeki bir varlık olmaktan çok onun kimliğini, toplumsal statüsünü ve kutsal meşruiyetini görünür kılan kültürel bir özne hâline gelmektedir. Bu analogik yapı, ilerleyen bölümlerde ele

alınacak at kurbanı ritüellerinin neden yüksek sembolik değer taşıdığını açıklayan temel göstergelerden biri olarak değerlendirilebilir.

Atın kozmolojik kökenine ilişkin anlatılar, Türk mitolojik düşüncesinde kutsallığın nasıl inşa edildiğini açıklayan temel göstergelerden biridir. Gökten inen, sudan çıkan ya da ateşten doğan at motifleri, farklı anlatı çevrelerinde çeşitlilik gösterse de aynı düşünce sistemini beslemektedir. Bu anlatılarda dikkat çeken ortak özellik, atın tabiatın herhangi bir unsurundan ortaya çıkan bir canlı olarak sunulmasından çok evrenin kurucu güçlerini temsil eden kozmik unsurlarla ilişkilendirilmesidir. Böylece at, insanın yaşadığı dünya ile aşkın alan arasında kurulan ilişkinin görünür temsilcisine dönüşmektedir (Esin, 2004, s. 284; Karakurt, 2011; Roux, 2015). Bu sembolik yapı, Türk kozmolojisinde kutsalın belirli mekânlarla sınırlı kalmadığını gök, su, ateş ve toprağın aynı kozmolojik düzen içerisinde birbirini tamamlayan anlam alanları oluşturduğunu göstermektedir.

Mitolojik anlatılarda kahramanın olağanüstü bir ata sahip olması da bu kozmolojik anlayışın doğal sonucudur. Kahramanın gücü, cesareti ve toplumsal meşruiyeti çoğu zaman sahip olduğu atın kutsal kökeniyle birlikte açıklanmaktadır. Bayşubar, Tayburul, Karakaşka ve Kırat gibi destan atları kahramanın yardımcısı olmanın ötesinde onun kaderini paylaşan, tehlikeyi önceden sezen, gerektiğinde konuşan ve sahibini koruyan bilinç sahibi varlıklar olarak tasvir edilmektedir (Boratav, 1984, s. 66; Elçin, 2014, s. 272; Gürçay, 2019, s. 39). Bu anlatılar, kahraman ile at arasında kurulan ilişkinin fiziksel yakınlıktan çok ontolojik bir ortaklığa dayandığını göstermektedir. Kahramanın seçilmişliği ile atın kutsal kökeni aynı sembolik sistem içerisinde anlam kazanmaktadır.

Bu ilişki, Türk kültüründe insan ile at arasında kurulan analogik düşünceyle daha belirgin hâle gelmektedir. Keskin'in (2020, s. 163-188) ortaya koyduğu üzere Kırgız ve Türkiye sahası atasözlerinde at, insanın karakterini, ahlakını ve toplumsal değerlerini açıklayan temel benzetme unsurlarından biridir. Yiğidin sözü ile atın yürüyüşü, insanın asaleti ile atın soyu, güvenilirlik ile atın sadakati aynı kültürel kodlar içinde değerlendirilmektedir. Bu benzeşimler, atın Türk düşüncesinde insanın dışındaki bir canlı olarak görülmediğini; toplumsal kimliğin oluşumuna katılan kültürel bir özne niteliği taşıdığını göstermektedir. Dolayısıyla mitolojik anlatılarda atın kutsal kökenli kabul edilmesi ile halk kültüründe insana ait erdemlerin at üzerinden açıklanması aynı düşünce geleneğinin farklı yansımalarıdır.

At ile insan arasında kurulan bu sembolik yakınlık, ilerleyen dönemlerde kurban ritüellerine de anlam kazandırmaktadır. Kurban edilen hayvanın at olması, ekonomik değeri yüksek bir hayvanın seçilmesinden ibaret görülmemektedir. At, toplumun ortak hafızasında kahramanlığı, sadakati, egemenliği ve kutsal düzeni temsil eden kültürel bir varlık olduğu için kurban ritüelinde üstlendiği işlev de farklılaşmaktadır. Keskin'in (2024, s. 867-871) belirttiği üzere kurban, kutsalla iletişim kuran, toplumsal düzeni yeniden üreten ve kültürel sürekliliği sağlayan temel ritüel mekanizmalarından biridir. Bu bakımdan at kurbanı, maddi bir sunudan çok kozmolojik düzenin yeniden kurulmasını amaçlayan sembolik bir iletişim pratiği olarak değerlendirilebilir. Atın mitolojik kökenine ilişkin anlatılar ile kurban ritüelleri arasında kurulan süreklilik, Türk kültüründe kutsallığın tarihsel süreç boyunca benzer sembolik kodlar aracılığıyla yeniden üretildiğini göstermektedir.

Fenomenolojik açıdan değerlendirildiğinde atın mitolojik kökeni anlatılarının temel işlevi tarihsel bir olay aktarmaktan çok kültürel anlam üretmektir. Gökten gelen ya da sudan çıkan at anlatıları, toplumun evreni nasıl kavradığını, insanın kendisini kozmik düzen içinde hangi konuma yerleştirdiğini ve kutsallığı hangi semboller aracılığıyla deneyimlediğini görünür kılmaktadır. Bu nedenle mitolojik anlatılar, kolektif bilincin kozmolojik tasavvurunu yansıtan kültürel belgeler niteliği taşımaktadır (Eliade, 2003; Van Manen, 2007). Atın üç kozmik katman arasında serbestçe hareket edebilmesi, insanın kutsalla kurmak istediği ilişkinin simgesel anlatımıdır. Şamanın göğe yükselişi, kahramanın olağanüstü yolculuğu ya da ölünün öte dünyaya geçişi aynı sembolik mantık içerisinde at aracılığıyla anlam kazanmaktadır.

Sonuç olarak mitolojik köken anlatıları, atın Türk kültüründeki merkezi konumunu açıklayan bütüncül bir kozmolojik model ortaya koymaktadır. Gök, yer ve yeraltı ile kurduğu ilişkiler; kahramanlık anlatılarındaki işlevi; insan ile kurduğu analogik bağ ve kurban ritüellerine uzanan sembolik süreklilik birlikte değerlendirildiğinde atın Türk kültüründe kutsallığın, iktidarın ve kültürel belleğin taşıyıcısı olan temel arketiplerden biri olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle atın mitolojik kökeni, yaratılış anlatılarının

konusu olmanın ötesinde Türk toplumunun evren, insan ve kutsallık anlayışını şekillendiren temel düşünce sistemlerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Bu kuramsal zemin, bir sonraki bölümde ele alınacak atın mitolojik köken motiflerinin anlaşılması için de temel çerçeveyi oluşturmaktadır.

2. Atın Yaratılış Mitlerindeki Yeri

Türk yaratılış mitlerinde atın gök, rüzgâr, su, mağara ve toprak gibi kozmik unsurlarla ilişkilendirilmesi onun fiziksel bir canlı olmanın ötesinde evrenin kuruluşuna katılan kutsal bir varlık olarak algılandığını göstermektedir. Bu anlatılar, atın kökenini açıklamakla birlikte Türk toplumunun evren tasavvurunu, kutsallık anlayışını ve kültürel hafızasını görünür kılan sembolik anlatılar niteliğindedir. Mitolojik düşüncede yaratılış, varlığın ortaya çıkışını açıklayan bir başlangıç anlatısından ibaret değildir. Bu kavram insan, tabiat ve kutsal arasında kurulan ilişkinin temel ilkelerini de belirlemektedir. Atın yaratılışının göksel, su kaynaklı, rüzgârla ilişkili ya da mağara ve toprak kökenli biçimlerde açıklanması onun farklı kozmik alanların ortak sembolüne dönüştüğünü göstermektedir (Elçin, 1997, s. 502; Karakurt, 2011; Roux, 2015). Bu yönüyle yaratılış mitleri, atı Türk kozmolojisinin merkezine yerleştiren kültürel hafızanın temel taşıyıcıları arasında bulunmaktadır.

Atın yaratılışına ilişkin anlatılar, evrenin temel unsurlarını oluşturan gök, su, rüzgâr ve toprağın aynı sembolik sistem içerisinde anlam kazandığını göstermektedir. Elçin'in belirttiği üzere Türk kültüründe atların su, rüzgâr, gök ve toprak kaynaklarından doğduklarına ilişkin efsaneler, halk belleğinde geniş bir yaygınlık kazanmıştır (Elçin, 1997, s. 502). Bu dört unsurun birlikte değerlendirilmesi, klasik tabiat felsefesindeki dört temel unsur anlayışıyla da dikkat çekici benzerlikler taşımaktadır. Bu unsurlar, Türk mitolojik düşüncesinde evrenin maddi bileşenleri olmanın ötesinde kutsal düzenin sürekliliğini sağlayan kozmolojik güçler olarak kabul edilmektedir. Böylece at, bu güçlerin yeryüzündeki görünür temsilcisine dönüşmektedir.

Gök kaynaklı at anlatıları, yaratılış mitlerinin en eski ve en yaygın katmanlarından birini oluşturmaktadır. Orta Asya Türk topluluklarında kutlu atların güneş diyarından geldiğine, gökten yeryüzüne indirildiğine ve ilahî iradeyle seçilmiş kahramanlara verildiğine inanılmaktadır (Karakurt, 2011). Güneşin gökyüzündeki kesintisiz hareketi ile atın hızı arasında kurulan benzerlik, atı kozmik düzenin ritmini temsil eden bir varlık hâline getirmiştir. Bu nedenle atın sürati, fiziksel bir özellik olarak değerlendirilmeyerek göksel kudretin yeryüzündeki tezahürü şeklinde yorumlanmaktadır. Yakut destanlarında kahramanların atlarının güneş ülkesinden gönderilmesi, Buryat anlatılarında kutsal atların gökten inmesi ve Ordos Moğollarının Cengiz Han'ın atını göksel kökenli kabul etmeleri aynı düşünce geleneğinin farklı yansımalarıdır (Caferoğlu, 1953, s. 201-202). Altay ve Şor destanlarında Hüdaylar tarafından yaratılan ak kanatlı atlar ile gökten indirilen kutsal atlar da gök kaynaklı yaratılış anlayışının sürekliliğini göstermektedir (Radloff, 2019, s. 247, 369).

Bu anlatılar fenomenolojik açıdan değerlendirildiğinde göğün fiziksel bir mekân olmaktan çok ilahî meşruiyetin kaynağı olarak anlam kazandığı görülmektedir. Göksel kökenli at, kahramana üstün hareket yeteneği kazandıran bir yardımcı olmanın yanında hükümdarlık, kut ve egemenlik düşüncesini de görünür kılan sembolik bir varlıktır. Kahramanın kutsal kökenli bir ata sahip olması onun toplumsal meşruiyetini ve seçilmişliğini açıklayan anlatısal bir mekanizma hâline gelmektedir. Böylece gök kaynaklı at motifi, siyasal otorite ile kozmolojik düzen arasında kurulan ilişkinin kültürel ifadesine dönüşmektedir (Eliade, 2003; Roux, 2015).

Rüzgâr kaynaklı at anlatıları ise atın hızını, sezgisini ve dayanıklılığını doğaüstü bir kökene bağlamaktadır. Türk inanışlarında rüzgârın hareketi ile atın koşusu arasında kurulan benzerlik, atın canlılar dünyasında ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilmesini sağlamıştır. İyi bir atın yorulmaması, tehlikeyi önceden sezmesi, sahibini koruması ve gerektiğinde onu ölümden kurtarması, rüzgârın görünmeyen fakat hissedilen gücüyle açıklanmaktadır (Karakurt, 2011; Roux, 2015). İslami dönemde kaleme alınan Kısas-ı Enbiya, Baytarname, Hayatü'l-Hayevan ve Kitabü'l-Hayl gibi eserlerde de Allah'ın rüzgârdan at yaratmasına ilişkin anlatılar yer almakta; böylece eski Türk mitolojik düşüncesi yeni dinî yorumlarla bütünleşmektedir (Ahmet Cevdet, 2012; Kadızade, 31ab; Demirî, 1897; Dimyati, 2002). Anadolu'nun Kars, Ardahan, Artvin ve Posof çevresinde yaşayan rüzgâr kaynaklı at efsaneleri de bu kültürel sürekliliğin günümüze kadar ulaştığını göstermektedir (Karakurt, 2011).

Bu anlatılar, rüzgârın görünmez fakat etkili doğasının atın karakteriyle özdeşleştirildiğini ortaya koymaktadır. Böylece hız, sadakat, sezgi ve hareket kabiliyeti biyolojik özellikler olmaktan çıkarak kutsal kökenli nitelikler hâline gelmektedir. Keskin'in (2020, s. 163-188) insan-at analogileri üzerine yaptığı değerlendirmeler de bu sembolik yapıyı desteklemektedir. Türk atasözlerinde atın çevikliği, güvenilirliği ve sadakati üzerinden insanın ahlaki özelliklerinin açıklanması, rüzgâr motifiyle ilişkilendirilen hız ve dinamizmin toplumsal değer üretiminde de işlev üstlendiğini göstermektedir. Böylece yaratılış mitleri ile halk bilgisi ürünleri aynı kültürel düşünce sistemini farklı anlatım biçimleriyle sürdürmektedir.

Mağara ve toprak kaynaklı at anlatıları, Türk yaratılış mitlerinde doğurganlık, soyun devamı ve kutsal köken düşüncesini bir araya getiren sembolik bir bütünlük oluşturmaktadır. Mağara, Türk mitolojik düşüncesinde yeraltı ile yeryüzü arasında geçiş sağlayan eşik mekânlardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle de yaratılış, yeniden doğuş ve kutsalla temasın gerçekleştiği alanlardan biri hâline gelmektedir. Atın mağaradan çıkması ya da mağarada yaşayan ilahî bir aygırın soyundan gelmesi onun kutsal mekânda gerçekleşen kozmik bir oluşumun sonucu olarak kabul edildiğini göstermektedir. Bu anlayış, mağaranın ana rahmini, toprağın üretkenliğini ve soyun sürekliliğini aynı sembolik düzlemde buluşturmaktadır (Eliade, 2003; Karakurt, 2011; Roux, 2015).

İslami gelenekte Allah'ın üzerine binilen atları Hz. Âdem'in Kâbe toprağından yarattığına ilişkin rivayet de toprağın kutsallığını atın yaratılışıyla ilişkilendirmektedir (Evliya Çelebi, 2011, s. 29). Böylece toprak, biyolojik yaratılışın hammaddesi olmanın ötesinde kutsallığın maddi zemini olarak anlam kazanmaktadır. Türk kültüründe toprağın bereket, soy ve yurt kavramlarıyla kurduğu ilişki dikkate alındığında atın topraktan yaratılması toplumsal hafızada aidiyet ve meşruiyet düşüncesini de güçlendirmektedir. Atın doğduğu toprağın kutsallığı, daha sonra üzerinde yaşanan yurdun kutsallığıyla birleşmekte böylece at, vatan, soy ve egemenlik düşünceleri ortak bir kültürel sistem içinde anlam kazanmaktadır.

Ak Hunlara ilişkin mağara rivayetleri bu düşüncenin erken örnekleri arasında yer almaktadır. Pamir Yaylası'ndaki kutsal mağarada yaşayan ilah atı ile kısırakların çiftleşmesi sonucunda üstün nitelikli tayların doğduğuna inanılması olağanüstü soy fikrini biyolojik bir açıklamadan çok kutsal köken anlayışıyla temellendirmektedir (Eberhard, 1940, s. 162). Aynı gelenek, Doğu ve Batı Göktürklerine ilişkin Çin kaynaklarında da görülmektedir. Asilzadelerin her yıl atların çıktığı mağaraya giderek kutsama törenleri düzenlemeleri, mağaranın bir anlatı mekânı olmasının yanı sıra ritüel hafızanın canlı tutulduğu kutsal bir merkez olarak da kabul edildiğini göstermektedir (Turan, 1941, s. 43-44). El Birûnî'nin dağdan çıkan ilahî aygırlardan söz etmesi de bu inanç çevresinin Orta Asya'nın geniş bir coğrafyasında benimsendiğini ortaya koymaktadır (Togan, 1981, s. 180).

Battal Gazi anlatılarında Hüseyin Gazi'nin mağarada karşılaştığı Aşkar da aynı sembolik geleneğin Anadolu sahasındaki devamı niteliğindedir. Mağaradan çıkan kutsal at, kahramanın kaderine eşlik eden ilahî bir armağan olarak sunulurken mağara kahraman ile kutsal arasında kurulan ilişkinin başladığı eşik mekânına dönüşmektedir (Köksal, 2017, s. 7). Fenomenolojik açıdan değerlendirildiğinde mağara, kutsalın görünür hâle geldiği liminal alanı temsil etmektedir. Atın bu alandan çıkması, onun kozmik düzenin içinden gelen seçilmiş bir varlık olarak algılanmasını sağlamaktadır.

Su kaynaklı at anlatıları ise Türk yaratılış mitlerinin en yaygın ve en güçlü katmanlarından birini oluşturmaktadır. Türk kozmolojisinde su, hayatın başlangıcını, bereketi, arınmayı ve yeniden yaratılışı temsil etmektedir. Bu nedenle sudan çıkan at motifi, yaratılışın sürekliliğini ve kutsal enerjinin yeryüzüne aktarılmasını simgelemektedir (Esin, 2004, s. 284). Su, kaostan kozmosa geçişin ilk aşaması olarak kabul edildiğinden sudan çıkan at da bu geçişin canlı sembolüne dönüşmektedir. Böylece at, yaratıcı gücün taşıyıcısı ve yaşamın yenilenmesini sağlayan kutsal bir varlık olarak anlam kazanmaktadır.

Bu motif, Türk destan geleneğinde geniş bir yayılış göstermektedir. Dede Korkut Kitabı'nda Bamsı Beyrek için denizden çıkmış boz aygırın satın alınması su kökenli at anlayışının erken örneklerinden biridir (Ergin, 2024, s. 117). Altın Arığ Destanı'nda Altın Arığ ile Ak Boz'un Bengi Su sayesinde yeniden canlanması suyun yaşamı yenileyen niteliğini açık biçimde ortaya koymaktadır (Özkan, 1997, s. 15). Benzer biçimde Ural Batır, Akbuzat, Mamay ve özellikle Köroğlu anlatılarında Kırat'ın denizden çıkan

aygırın soyundan gelmesi, suyun seçilmiş kahraman ile kutsal at arasında ortak köken oluşturduğunu göstermektedir (Boratav, 1984, s. 66). İstanbul, Azerbaycan, Kazak ve Türkmen varyantlarında aynı motifin korunmuş olması bu sembolik düşüncenin Türk dünyasında uzun süreli bir kültürel devamlılık kazandığını ortaya koymaktadır (Elçin, 2014, s. 272; Alizade, 1941, s. 34; Atagovşit, 1963, s. 34).

Togan'ın sudan çıkan at motifini Türk kültürüne özgü bir yaratılış tasavvuru olarak değerlendirmesi bu anlatıların kültürel özgünlüğünü vurgulamaktadır (Togan, 1981, s. 167-180). Abbâsî döneminde Türk atlarının "göl aygırından" türediğine ilişkin inançlar ile El Birûnî ve İbn Hurdâzbih'in aktardığı rivayetler de bu düşüncenin İslam sonrası kaynaklarda yaşamaya devam ettiğini göstermektedir (Togan, 1981, s. 167-180; Boratav, 1984, s. 66). Böylece su, eski Türk kozmolojisindeki yaratıcı işlevini yeni kültürel çevrelerde de koruyarak atın kutsal kökenini açıklayan temel sembollerden biri olmayı sürdürmüştür.

Yaratılış mitlerinde gök, rüzgâr, mağara, toprak ve su kaynaklı anlatılar birlikte değerlendirildiğinde her unsurun farklı bir doğa olgusunu temsil etmesinden çok aynı kozmolojik sistemin farklı yönlerini görünür kıldığı anlaşılmaktadır. Gök meşruiyeti ve kutu, rüzgâr hareketi ve sezgiyi, mağara ile toprak soyun devamını ve doğurganlığı, su ise yaşamın yenilenmesini temsil etmektedir. Atın bütün bu unsurlarla ilişkilendirilmesi onun Türk kültüründe evrenin düzenini sembolik düzeyde birleştiren merkezi bir arketip hâline geldiğini göstermektedir (Eliade, 2003; Roux, 2015).

Bu bütüncül yapı, kurban ritüellerinin anlaşılması açısından da açıklayıcıdır. Keskin'in kurban olgusuna ilişkin değerlendirmesinde vurguladığı gibi kurban kültürel belleği yeniden üreten, kutsalla iletişimi sağlayan ve toplumsal düzeni pekiştiren temel ritüellerden biridir (Keskin, 2024, s. 867-871). Türk yaratılış mitlerinde kutsal kökenle donatılan atın ilerleyen dönemlerde kurban ritüellerinin en değerli unsurlarından biri hâline gelmesi bu sembolik sürekliliğin doğal sonucudur. Atın yaratılışına yüklenen kozmolojik anlam ile kurban ritüellerindeki işlevi aynı kültürel mantık içinde birleşerek yaratılış anlatıları ritüelin kutsallığını, ritüeller ise mitolojik hafızanın toplumsal hayatta yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Böylece at, Türk kültüründe yaratılış, kutsallık ve kurban eksenlerini birbirine bağlayan temel sembollerden biri olarak varlığını sürdürmektedir.

3. Atın Bozkır Kültüründeki Yeri

At, Türk bozkır kültürünün oluşumunda ve gelişiminde belirleyici rol üstlenen temel unsurlardan biridir. Bozkır coğrafyasının geniş mesafeleri, sert iklim koşulları ve sürekli hareket gerektiren yaşam biçimi, insan ile at arasında güçlü ve süreklilik gösteren bir ilişki kurmuştur. Bu ilişki, ulaşım ve savaş gibi pratik ihtiyaçların ötesine geçerek ekonomik üretimi, siyasal örgütlenmeyi, toplumsal statüyü ve kültürel kimliği şekillendiren temel dinamiklerden biri hâline gelmiştir (Ögel, 2003; Togan, 1981; Roux, 2015). At, bozkır insanının yaşama biçimini belirleyen asli unsur olarak hareket kabiliyetini artırmış, geniş coğrafyaların denetlenmesini sağlamış ve Türk topluluklarının tarih sahnesinde etkin bir güç olarak ortaya çıkmasına katkı sunmuştur. Bu nedenle bozkır kültürü ile at arasında kurulan ilişki, araç-kullanıcı ilişkisinin ötesinde karşılıklı bağımlılığa dayanan kültürel bir ortaklık niteliği taşımaktadır.

Türk topluluklarının bozkır hayatında geliştirdiği hareketli yaşam düzeni, atın ekonomik ve toplumsal değerini sürekli artırmıştır. Göç yollarının güvenliği, sürülerin yönetimi, av faaliyetleri ve mevsimlik yer değiştirmeler at sayesinde gerçekleştirilebilmiştir. Böylece at, üretim sisteminin devamlılığını sağlayan temel unsur hâline gelmiş ve göçebe ekonomisinin işleyişi büyük ölçüde at merkezli bir organizasyon üzerine kurulmuştur (Kafesoğlu, 1998; Roux, 2015). Bu yapı içerisinde at sahibi olmak, maddi zenginliği ifade etmenin yanında toplumsal saygınlığı ve siyasal gücü de temsil etmiştir. At sürülerinin büyüklüğü, boyların ekonomik kapasitesini gösteren önemli ölçütlerden biri olarak kabul edilmiş; bu durum atın toplumsal prestij üretme işlevini güçlendirmiştir (Ögel, 2003; Togan, 1981).

Bozkır kültüründe atın değeri, insan ile kurduğu yakın ilişki sayesinde daha da derinleşmektedir. Destanlarda ve halk anlatılarında kahramanın başarısı çoğu zaman atının gücü, sadakati ve sezgisiyle birlikte anlatılmaktadır. Kahraman ile at arasındaki bu ilişki, ortak kader anlayışına dayanan kültürel bir birliktelik oluşturmaktadır (Gökyay, 2006; Ergin, 2024; Elçin, 2014). Atasözlerinde at; yiğitlik, güven, sadakat, sabır ve vakar gibi insana ait değerlerin sembolik taşıyıcısı olarak kullanılmaktadır. Böylece insanın karakteri çoğu zaman at üzerinden tanımlanmakta, toplumun değer yargıları at-insan analojisi

aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır (Keskin, 2020, s. 163-188). Bu analogik yapı, bozkır kültüründe atın ekonomik sermaye olmasının yanında kültürel sermayeyi de temsil ettiğini göstermektedir.

Bozkır toplumlarında askerî örgütlenmenin gelişmesiyle birlikte atın stratejik değeri daha da belirgin hâle gelmiştir. Türklerin kısa sürede geniş coğrafyalara hâkim olabilmesinde süvari birlikleri temel rol oynamıştır. Atın hareket kabiliyeti ile okçuluk geleneğinin birleşmesi, bozkır savaş taktiklerini dönemin diğer ordularından ayıran en önemli özelliklerden biri olmuştur (Turan, 1969; Kafesoğlu, 1998). Üzengi, eyer, dizgin ve gelişmiş koşum sistemlerinin kullanılması, savaş sırasında dengeyi artırmış; hareket hâlindeyken isabetli ok atılmasını mümkün kılmıştır (Ögel, 2003; Roux, 2015). Böylece at, savaş alanında fiziksel üstünlük sağlayan bir araç olmanın yanında askerî organizasyonun kurucu unsuru hâline gelmiştir.

At merkezli savaş sistemi, Türk siyasal düşüncesini de doğrudan etkilemiştir. Turan'ın (1969) belirttiği üzere Türk cihan hâkimiyeti anlayışı askerî kudret üzerine kurulmuş; bu kudretin en görünür sembolü ise atlı savaş geleneği olmuştur. Hükümdarın gücü, ordunun hareket kabiliyeti ve ülkenin sınırlarını koruma kapasitesi büyük ölçüde at yetiştiriciliğine bağlı gelişmiştir. Bu nedenle at, siyasal otoritenin görünür simgelerinden biri olarak değerlendirilmiş; hükümdarlık törenlerinden askerî seferlere kadar pek çok alanda egemenlik düşüncesinin ayrılmaz parçası hâline gelmiştir (Kafesoğlu, 1998; Roux, 2015).

Bozkır kültüründe askerî üstünlük ile ekonomik üretim birbirini tamamlayan iki temel unsur olarak gelişmiştir. At, uzun mesafeli ticaret yollarının güvenliğini sağlamış, sürü ekonomisinin yönetimini kolaylaştırmış ve üretim süreçlerinin sürekliliğine katkıda bulunmuştur. Kaşgarlı Mahmud, atın canlı olarak taşıdığı değer yanında eti ve yağıyla da önemli bir ekonomik kaynak oluşturduğunu belirtmektedir (Kaşgarlı Mahmud, 2005). At eti, bozkır beslenme kültürünün temel unsurlarından biri olarak kabul edilmiş; kısırak sütünden elde edilen kıymız ise günlük beslenmenin yanında törenlerde ve misafir ağırlamada önemli bir yere sahip olmuştur (Yaygın, 1992, s. 63). Kıymızın besleyici ve tedavi edici özellikleri, atın ekonomik değerini sağlık kültürüyle de ilişkilendirmektedir.

Atın üretim sistemindeki çok yönlü işlevi, onun kültürel anlamını da derinleştirmiştir. Bozkır insanı için at; yiyecek sağlayan, yük taşıyan, savaş kazandıran ve uzak coğrafyaları birbirine bağlayan temel yaşam unsurudur. Bu çok yönlü işlev, atın toplumsal hafızada vazgeçilmez bir yer edinmesini sağlamış; destanlarda, atasözlerinde ve ritüellerde sürekli tekrar edilen güçlü bir kültürel simgeye dönüşmesine katkı sunmuştur (Gökyay, 2006; Keskin, 2020, s. 163-188). Böylece ekonomik değer ile kültürel değer aynı sembolik yapı içinde birleşmiştir.

Fenomenolojik açıdan değerlendirildiğinde bozkır kültüründe atın üstlendiği işlevler, gündelik hayatın ihtiyaçlarını karşılayan pratik çözümler olmanın ötesinde anlam üretici bir sistem oluşturmaktadır. Hareket, özgürlük, sadakat, güç ve egemenlik gibi kavramlar at üzerinden somutlaşarak toplumun ortak deneyimleri bu semboller aracılığıyla kültürel belleğe aktarılmaktadır. Bu nedenle bozkır insanı için at, yaşama biçiminin merkezinde yer alan kültürel bir özne niteliği taşımaktadır. İnsan ile at arasındaki karşılıklı bağımlılık, ekonomik ve askerî hayatın sınırlarını aşarak kimlik inşasının temel bileşenlerinden biri hâline gelmiştir.

Bu kültürel zemin, ilerleyen bölümlerde ele alınacak at kurbanı ritüellerinin anlaşılması açısından da açıklayıcıdır. Bozkır kültüründe ekonomik, askerî ve toplumsal hayatın merkezinde yer alan atın kurban ritüellerinde seçkin bir konuma yükselmesi, bu kültürel birikimin doğal sonucudur. Atın gündelik yaşamdaki değeri ile kutsal ritüellerde üstlendiği işlev aynı sembolik sistem içerisinde birleşerek bozkır kültürü, mitolojik köken anlatıları ile kurban ritüelleri arasında süreklilik kuran temel zeminlerden biri olarak belirlemektedir.

4. At ile İlgili Dinî Ritüel At Kurbanı ve Toplumsal İşlevleri

Türk inanç sisteminde atla ilgili dinî ritüeller, kutsal ile insan arasındaki ilişkinin görünür hâle geldiği en önemli uygulamalar arasında yer almaktadır. Kurban, cenaze, adak, şifa ve geçiş ritüellerinde atın merkezi konum üstlenmesi, onun ekonomik ya da askerî değerinin ötesinde kozmolojik düzenin taşıyıcısı olarak kabul edildiğini göstermektedir (Seyidoğlu, 1996; İnan, 2000; Ögel, 2003). Önceki

bölümlerde ortaya konulduğu üzere atın gök, yer ve yeraltı ile ilişkilendirilen mitolojik kökeni, bozkır kültüründe kazandığı askeri ve toplumsal işlevlerle birleşmiş ve bu birikim ritüel pratiklerde yeni bir anlam düzeyi kazanmıştır. Böylece at, ritüelin uygulandığı nesne olmanın ötesinde kutsallığın görünür hâle geldiği sembolik bir özneye dönüşmüştür.

Fenomenolojik açıdan değerlendirildiğinde ritüeller, belirli davranışların tekrarından ibaret uygulamalar olarak görülmemektedir. Ritüeller, toplumun kutsal, ölüm, bereket ve egemenlik anlayışını görünür kılan kültürel eylemler niteliği taşımaktadır (Eliade, 2003; Van Manen, 2007). Atın bu ritüellerin merkezinde yer alması onun toplumsal hafızada üstlendiği anlam katmanlarının gündelik yaşamın ötesine ulaştığını göstermektedir. Atın kurban edilme biçimi, rengi, yaşı, cinsiyeti, yönü ve ritüel sırasında kullanılan nesneler kutsal düzenin yeniden kurulmasına hizmet eden sembolik kodlar olarak anlam kazanmaktadır (Radloff, 1995; Roux, 2015, s. 181; Yıldız, 2008, s. 85). Bu nedenle ritüelin açıklanması, uygulamanın nasıl gerçekleştirildiğinden çok hangi kültürel anlamı ürettiğinin çözümlenmesini gerekli kılmaktadır.

Türk kültüründe kurban, insan ile kutsal arasında kurulan ilişkinin en eski ve en güçlü ritüel biçimlerinden biridir. At kurbanı ise bu sistem içinde seçkin bir konuma sahiptir. Eliade (2003), atın Orta Asya'da evcilleştirilmesinden sonra göçebe toplumların dünya tasavvurunu değiştiren temel varlıklardan biri hâline geldiğini belirtmektedir. Hareket kabiliyeti, savaş gücü ve sadakati nedeniyle üstün değer kazanan atın kutsal varlıklara sunulması, en kıymetli unsurun ilahî iradeye adanması düşüncesiyle ilişkilidir. Eski Türk topluluklarında kurban denildiğinde ilk akla gelen hayvanlardan birinin at olması da bu kültürel değer sonucudur. Atın kurban edilmesiyle doğaya canlılık, topluma bereket, ülkeye kut ve bolluk geleceğine inanılması, ritüelin kutsal düzenin yeniden kurulması üzerinden anlamlandırıldığını göstermektedir (İnan, 2000; Ökmen, 2006; Roux, 2015).

Herodotos'un İskitlere ilişkin aktardığı bilgiler, at kurbanının belirli bir ritüel düzen içinde gerçekleştirildiğini göstermektedir. Kurban edilecek atın ön ayaklarının bağlanması, dua eşliğinde yere yatırılması, boğazının ince bir iple sıkılarak boğulması, ardından derisinin yüzülmesi ve etinin pişirilmesi, kurbanın gelişigüzel bir kesim işlemi olarak görülmediğini ortaya koymaktadır (Ökmen, 2006). Ritüelin her aşaması belirli sembolik kurallara bağlıdır. Kurban sırasında söylenen dualar, hayvanın yatırılış biçimi ve uygulanan işlemler, kutsal güçlerle iletişim kurmaya yönelik ortak bir anlam sistemi oluşturmaktadır. Böylece ritüel, topluluğun kozmolojik düzeni yeniden üretmesine hizmet eden kolektif bir uygulama niteliği kazanmaktadır.

Keskin'in kurban olgusuna ilişkin değerlendirmesi de bu yorumu desteklemektedir. Keskin'e göre kurban, kutsal varlığa sunulan maddi bir armağandan ziyade toplumun ortak hafızasını yeniden üreten, dayanışmayı güçlendiren ve kültürel sürekliliği sağlayan temel kurumlardan biridir (Keskin, 2024, s. 867-871). Bu yaklaşım, Türk kültüründeki at kurbanının ekonomik değer taşıyan bir hayvanın feda edilmesinin yanı sıra kutsallık, iktidar ve toplumsal meşruiyet arasındaki ilişkinin ritüel yoluyla yeniden kurulmasını amaçladığını göstermektedir. Atın yaratılış mitlerinde kazandığı kutsal kimlik, bozkır kültüründe ulaştığı toplumsal değer ve kurban ritüellerinde üstlendiği işlev aynı kültürel mantık içinde birleşmektedir.

At kurbanı, cenaze ritüellerinde daha belirgin bir anlam kazanmaktadır. Eski Türk topluluklarında insan ile at arasında kurulan güçlü bağın ölüm sonrasında da devam edeceğine inanıldığı için atlar eyerleri, koşum takımları ve çeşitli eşyalarıyla birlikte sahiplerinin yanına gömülmüştür (İnan, 2000; Ongaruly, 2008; Kutlu, 2021). Bu uygulama, ölümün yaşamın sonu olarak görülmemesiyle birlikte farklı bir varoluş alanına geçiş şeklinde yorumlandığını göstermektedir. Atın öte dünyada sahibine hizmet edeceğine ilişkin inanç, ölüm sonrasındaki hayatın bu dünyadaki toplumsal düzenle süreklilik taşıdığı düşüncesine dayanmaktadır.

Herodotos'un İskit kralının cenazesine ilişkin verdiği bilgiler ile Pazırık ve Berel kurganlarında ortaya çıkarılan arkeolojik bulgular bu düşüncüyü desteklemektedir. Kurban edilen atların mezara yerleştirilmesi, iç organlarının çıkarılarak bedenlerinin doldurulması, at başlarının sırlara geçirilmesi ve derilerinin mezar çevresine asılması, ölüm ritüelinin sembolik niteliğini açık biçimde göstermektedir (Ökmen, 2006; Ongaruly, 2008, s. 110-117). Pazırık kurganlarında bulunan maskeli atlar, özenle

hazırlanmış koşum takımları ve seçilmiş at sayısı da ölen kişinin toplumsal statüsünü görünür kılan ritüel göstergeler olarak değerlendirilmiştir (Murphy, 2001; Kutlu, 2021). Böylece cenaze ritüelleri, bireysel bir vedadan çok toplumsal hafızanın yeniden üretildiği sembolik törenlere dönüşmektedir.

At kurbanının ritüel değeri, kurban edilen hayvanın fiziksel özelliklerinden çok ritüelin sembolik dili içinde kazandığı anlamlarla belirginleşmektedir. Bu nedenle kurban edilecek atın rengi, yaşı, cinsiyeti, yönü ve ritüel sırasında kullanılan nesneler, Türk kozmolojisinde kutsal düzeni görünür kılan temel göstergeler arasında yer almaktadır. Berel kurganlarında ortaya çıkarılan maskeli ve boynuzlu atlar, asa, kamçı ve zengin koşum takımlarıyla birlikte değerlendirildiğinde kurban ritüelinin toplumsal statü, siyasal otorite ve kutsallık arasında kurulan ilişkinin simgesel ifadesi olduğu anlaşılmaktadır (Ongaruly, 2008, s. 110-117). Kurganların büyüklüğü, gömülen atların sayısı ve mezar armağanlarının çeşitliliği, ölen kişinin toplumsal konumunu yansıtan ritüel göstergeleri hâline gelmektedir. Böylece at, öte dünyaya eşlik eden bir yol arkadaşı olmasının yanında, toplumsal hiyerarşiyi ölüm sonrasında da görünür kılan sembolik bir varlık olarak anlam kazanmaktadır.

Renk sembolizmi de bu ritüel sisteminin önemli bileşenlerinden biridir. Türk inanç sisteminde beyaz at gök, kut ve egemenlikle ilişkilendirilmektedir. Gök Tanrı adına gerçekleştirilen törenlerde bu renk atlar tercih edilmektedir (Roux, 2015, s. 181; Akgün, 2007, s. 145). Boz at Ülgen'e sunulan kurbanlarda kutsallığı ve iyiliği temsil ederken kara at yeraltı dünyası ve Erlik ile ilişkilendirilmektedir (İnan, 2000, s. 105, 114-119; Yıldız, 2008, s. 85). Radloff'un (1995) Türk boylarına ilişkin gözlemleri de bu renk sisteminin farklı topluluklarda ortak bir ritüel mantığı koruduğunu göstermektedir. Manas Destanı'nda ak boz kısrakların kurban edilmesi, Yakut şamanlarının boz at derisi üzerine oturması ve bazı hastalıkların beyaz lekeli yağız kısrak kurban edilerek iyileştirileceğine inanılması, renklerin estetik tercihten çok kozmolojik sınıflandırmanın parçası olduğunu ortaya koymaktadır (İnan, 2000, s. 114, 115, 119).

Ritüelin yön sembolizmi de aynı düşünce sistemini tamamlamaktadır. Ülgen adına kesilen atların baydalarının doğuya, Erlik için sunulanların ise batıya dikilmesi mekânsal yönlerin kutsal düzenle ilişkilendirildiğini göstermektedir (İnan, 2000, s. 105). Doğu, güneşin doğuşunu ve yaşamın sürekliliğini; batı ise ölüm ve yeraltı dünyasını temsil etmektedir. Böylece kurban ritüeli, insanın evrendeki yönelimini de sembolik biçimde ifade etmektedir. Atın rengi ile yönü arasında kurulan ilişki, ritüelin her unsurunun belirli bir kozmolojik anlam taşıdığını ortaya koymaktadır.

Bu sembolik yapı, insan ile at arasında kurulan kültürel ilişkinin ritüel boyutunu da açıklamaktadır. Keskin'in (2020), belirttiği üzere Türk atasözlerinde at, insanın sadakati, cesareti, asaleti ve güvenilirliği gibi değerlerin temsilcisidir. Bu analogik düşünce, kurban edilen atın herhangi bir hayvan olarak algılanmasını engellemekte; onu toplumun ortak değerlerini temsil eden kültürel bir özne konumuna taşımaktadır. Bu nedenle at kurbanı, insanın sahip olduğu en değerli varlıklardan birini kutsal düzene emanet etmesini ifade eden sembolik bir paylaşım olarak değerlendirilebilir. Kurban ritüeli aracılığıyla insan ile kutsal arasında kurulan ilişki, aynı zamanda toplumun ortak hafızasını ve ahlaki değerlerini de yeniden üretmektedir.

At kurbanına ilişkin ritüeller, Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra da kültürel hafızada yaşamaya devam etmiş; yeni dinî çerçeve içinde farklı yorumlarla varlığını sürdürmüştür (İnan, 2000; Roux, 1999). Selçuklu döneminde Sultan II. İzzeddin Keykâvus'un babasının türbesinde nöbet tutması için bir at görevlendirmesi, atın koruyucu ve kutsal niteliğinin devam ettiğini göstermektedir (Hacıgökmen, 2013). Dede Korkut Kitabı'nda Bamsı Beyrek'in atına kardeşinden daha büyük değer vermesi, Salur Kazan'ın "konur atın iyisi" sözüyle atını yüceltmesi ve Boğaç Han anlatısında çocuk sahibi olmak amacıyla aygır, koç ve deve kurban edilmesinin tavsiye edilmesi, eski Türk ritüel geleneğinin İslamî dönem anlatılarında da güçlü biçimde korunduğunu göstermektedir (Gökyay, 2006, s. 99, 103, 191; Ergin, 2024; İnan, 2000). Yas sırasında atın kuyruğunun kesilmesi geleneğinin Pazırık kurganlarından Selçuklu ve Osmanlı dönemine kadar sürmesi de kültürel devamlılığın önemli göstergelerinden biridir (Kocasavaş, 2002, s. 59-60; Ögel, 2003; Hacıgökmen, 2013, s. 407; Tekindağ, 1963, s. 46).

Bu süreklilik, günümüz Türk dünyasında da farklı biçimlerde yaşamaktadır. Tatarlarda atın kibleye çevrilerek kurban edilmesi, Güney Sibirya'da atın kalbi çıkarılarak sunulmasına ilişkin gözlemler ve Afganistan'daki Kazaklar, Altay toplulukları, Kırgızlar ile Kazaklar arasında at kurbanı geleneğinin sürmesi, eski ritüel sisteminin yeni kültürel bağlamlar içinde yeniden üretildiğini göstermektedir (Muhammedi, 1993; Curtin, 1909; Samashev vd., 2017; Gömeç, 1998; Ongaruly, 2008). Anadolu'da Çorum Dodurga'daki Mehmet Dede Türbesi çevresinde yağmur duası ve adak amacıyla gerçekleştirilen at kurbanı uygulaması da aynı kültürel çizginin yaşayan örneklerinden biridir. Kurban edilen atın etinin tüketilmemesi ve doğaya bırakılması, ritüelin bereket ve yağmur beklentisiyle ilişkilendirilmesi, eski Türk kurban anlayışının İslamî yorumlarla bütünleşerek günümüze ulaştığını göstermektedir (Aksüt, 2007, s. 613-614; Bekki, 2008).

Keskin'in (2024), kurbanın kültürel işlevine ilişkin değerlendirmesi bu sürekliliği açıklayan önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Kurban, toplumun kutsalla kurduğu ilişkiyi canlı tutan, ortak belleği yeniden üreten ve kültürel kimliği pekiştiren bir ritüel mekanizmasıdır. Türk kültüründe atın mitolojik kökenlerden başlayarak bozkır yaşamı, siyasal yapı ve cenaze ritüelleri boyunca kazandığı anlam katmanları dikkate alındığında, at kurbanı bu kültürel sistemin en yoğun sembolik ifadelerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Böylece at, yaratılış mitlerinden cenaze törenlerine, hükümdarlık ideolojisinden halk inançlarına kadar uzanan geniş bir kültürel ağ içinde kutsallığın, toplumsal düzenin ve kültürel sürekliliğin temel taşıyıcılarından biri hâline gelmektedir. Bu bütünlük, çalışmanın genel bulgularını desteklemekte ve Türk kültüründe atın merkezî konumunun tarihsel süreklilik gösteren sembolik bir sistem üzerine kurulduğunu ortaya koymaktadır.

Tartışma

Araştırmanın bulguları, Türk kültüründe atın mitolojik kökenlerden başlayarak bozkır yaşamı, dinî ritüeller ve kültürel belleğe uzanan çok katmanlı bir sembolik sistem içerisinde anlam kazandığını göstermektedir. Bulguların ortaya koyduğu en önemli sonuç, atın belirli tarihsel dönemlerde sadece farklı işlevler üstlenen bir ulaşım veya savaş aracı olarak görülmemesi; buna karşılık kutsallık, kozmolojik aracılık, siyasal meşruiyet ve toplumsal kimliği aynı anda temsil eden kültürel bir arketip niteliği taşımasıdır. Bu sonuç, Türk kültürü üzerine yapılan önceki araştırmaların ulaştığı bulguları desteklemekle birlikte söz konusu verileri fenomenolojik bir bütünlük içinde yeniden yorumlamaktadır.

Çalışmada ulaşılan ilk önemli bulgu, atın Türk kozmolojisinde gök, yer ve yeraltı arasında hareket edebilen merkezî bir varlık olarak tasarlanmasıdır. Mitolojik anlatılar, yaratılış efsaneleri ve şamanik ritüeller birlikte değerlendirildiğinde atın fiziksel dünyaya ait bir canlı olmanın ötesinde kutsal alanlar arasında geçiş sağlayan kozmolojik bir aracı olarak algılandığı görülmektedir. Bu sonuç, Roux'nun (2015) Türk mitolojisinde atın üç dünya arasında dolaşabilen kutsal varlık olduğu yönündeki değerlendirmesiyle örtüşmektedir. Benzer biçimde Seyidoğlu'nun (1996, s. 51-55) şamanın ruhsal yolculuğunda kullandığı "ruh atı"na ilişkin açıklamaları ve Eliade'nin (2003) kutsal merkez kuramı da araştırmanın bulgularını desteklemektedir. Bununla birlikte bu araştırma, söz konusu verileri yalnızca mitolojik anlatılar çerçevesinde ele almamış; yaratılış mitleri, destanlar, arkeolojik bulgular ve ritüel uygulamalar arasında süreklilik kurarak atın kozmolojik işlevinin Türk kültürünün bütününe yayılan ortak bir düşünce sistemi oluşturduğunu göstermiştir.

Bulguların dikkat çekici yönlerinden biri de yaratılış mitlerinde gök, rüzgâr, su, mağara ve toprak kaynaklı at motiflerinin birbirinden bağımsız anlatılar oluşturmamasıdır. Önceki araştırmalar bu motifleri çoğunlukla ayrı mitolojik tipler şeklinde değerlendirmiştir (Karakurt, 2011). Bu çalışmada ise söz konusu motifler, kutsalın farklı tezahürleri olarak yorumlanmıştır. Böylece gök ilahî meşruiyeti, su yeniden doğuşu, rüzgâr hareket ve canlılığı, mağara ile toprak ise soyun devamını temsil eden ortak bir kozmolojik sistem içinde değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, fenomenolojik yöntemin sağladığı bütüncül yorumlama imkânı sayesinde geliştirilmiş ve mitolojik çeşitliliğin ortak sembolik yapıya dayandığını ortaya koymuştur.

Araştırmanın ikinci önemli sonucu, bozkır kültürünün atın sembolik değerini daha da güçlendirdiğini göstermesidir. Ögel (2003), Togan (1981) ve Kafesoğlu (1998) atın Türklerin askerî başarısındaki belirleyici rolünü ayrıntılı biçimde açıklamaktadır. Bulgular bu değerlendirmeleri doğrulamakla birlikte,

atın askerî işlevinin ekonomik ve toplumsal işlevlerinden bağımsız gelişmediğini de ortaya koymaktadır. At, bozkır kültüründe hareket kabiliyetini sağlayan temel unsur olmasının yanında siyasal otoritenin, ekonomik gücün ve toplumsal statünün de görünür göstergesine dönüşmüştür. Böylece askerî üstünlük, üretim sistemi ve toplumsal prestij aynı kültürel yapı içerisinde birleşmektedir. Bu sonuç, bozkır kültürünün savaş teknolojisinin dışında hareketlilik ekseninde şekillenen bütüncül bir yaşam biçimi oluşturduğunu göstermektedir.

Bu değerlendirme, Keskin'in (2020) insan-at analogileri üzerine ulaştığı sonuçlarla birlikte ele alındığında daha geniş bir anlam kazanmaktadır. Atasözlerinde atın yiğitlik, güven, sadakat ve onur gibi insani değerlerin temsilcisi olarak kullanılması bozkır kültüründe atın maddi değer taşıyan bir üretim unsuru olmanın ötesine geçtiğini göstermektedir. Araştırmanın bulguları da bu analogik yapının destanlardan ritüellere kadar uzanan geniş bir kültürel alanda sürdüğünü ortaya koymuştur. Böylece insan ile at arasında kurulan ilişki, sahiplik ilişkisi şeklinde açıklanabilecek bir yapı olmaktan çıkmakta; ortak kader, ortak kimlik ve ortak kültürel hafıza üzerine kurulu sembolik bir birlikteliğe dönüşmektedir.

Araştırmanın en önemli bulgularından biri, at kurbanı ritüellerinin Türk kültüründe ekonomik değer taşıyan bir hayvanın tanrılara sunulmasından ibaret görülmemesi; kutsallık, iktidar, ölüm ve kültürel sürekliliği aynı ritüel yapı içerisinde birleştiren sembolik bir kurum niteliği taşımasıdır. Literatürde at kurbanı çoğunlukla tarihsel uygulamalar veya dinler tarihi bağlamında ele alınmaktadır (İnan, 2000; Ökmen, 2006; Roux, 2015). Bu çalışmada ise kurban ritüeli, mitolojik köken anlatıları, bozkır kültürü ve cenaze uygulamalarıyla birlikte değerlendirilerek ritüelin Türk kültüründeki çok katmanlı işlevi bütüncül bir çerçevede yorumlanmıştır. Bu yaklaşım, kurbanın toplumsal düzeni yeniden üreten kültürel bir mekanizma olduğunu göstermektedir.

Bu değerlendirme, Keskin'in (2024) kurban olgusuna ilişkin ortaya koyduğu kuramsal yaklaşımla önemli ölçüde örtüşmektedir. Keskin, kurbanın kutsal varlığa sunulan maddi bir armağandan ziyade toplumsal dayanışmayı güçlendiren, ortak belleği canlı tutan ve kültürel kimliği yeniden üreten bir ritüel olduğunu belirtmektedir. Araştırmanın bulguları da bu yaklaşımı desteklemektedir. Türk kültüründe atın mitolojik kökenlerden başlayarak kutsallık, kahramanlık ve egemenlik sembolü hâline gelmesi onun kurban ritüellerinde seçkin bir konuma yükselmesini açıklamaktadır. Dolayısıyla at kurbanı, maddi değeri yüksek bir hayvanın feda edilmesi şeklinde yorumlanmasının yanı sıra toplumun en değerli kültürel sembolünün kutsal düzene sunulması biçiminde de değerlendirilmelidir. Böylece ritüel, kutsal ile insan arasındaki ilişkinin yeniden kurulmasını sağlayan sembolik bir iletişim biçimine dönüşmektedir.

Araştırmada cenaze ritüellerine ilişkin elde edilen bulgular da bu yorumu desteklemektedir. Pazırık ve Berel kurganlarında ölümlerin atlarıyla birlikte gömülmesi, maskeli atların kullanılması ve koşum takımlarının mezara yerleştirilmesi, ölüm sonrasındaki yaşamın bu dünyadaki toplumsal düzenle süreklilik taşıdığına işaret etmektedir (Ongaruly, 2008, s. 110-117; Samashev, 2011; Samashev vd., 2017). İbn Fadlan'ın Oğuzlara ilişkin aktardığı bilgiler ile Herodotos'un İskit cenaze törenlerine dair gözlemleri de aynı inanç sisteminin tarihsel sürekliliğini göstermektedir (İbn Fadlan, 2017; Ökmen, 2006). Önceki araştırmalar bu uygulamaları çoğunlukla arkeolojik veya tarihsel veriler olarak değerlendirmiştir. Bu çalışmada ise söz konusu bulgular, atın ölüm ile yaşam arasındaki geçişi mümkün kılan psikopomp niteliğinin ritüel düzeyde somutlaşması olarak yorumlanmıştır. Böylece mitolojik anlatılar ile arkeolojik bulgular arasında kuramsal bir süreklilik kurulmuştur.

Araştırmanın ortaya koyduğu önemli sonuçlardan biri de renk ve yön sembolizminin kurban ritüellerindeki işlevine ilişkindir. Bulgular beyaz, boz ve kara atların farklı kutsal varlıklarla ilişkilendirilmesinin rastlantısal bir tercih olmadığını Türk kozmolojisindeki evren tasavvurunun ritüel pratiğe yansması olduğunu göstermektedir (İnan, 2000, s. 105, 114-119; Roux, 2015, s. 181; Yıldız, 2008, s. 85). Benzer biçimde kurban direğinin doğuya veya batıya yönlendirilmesi, ritüelin mekânsal düzen ile kozmolojik düzen arasında kurduğu ilişkiyi görünür kılmaktadır. Bu sonuç, Eliade'nin (2003) kutsal mekân ve kozmik merkez yaklaşımıyla uyumludur. Çalışma, renk, yön ve ritüel nesnelerini birbirinden

bağımsız semboller olarak değerlendirmemiş bunların aynı kozmolojik sistemin tamamlayıcı parçaları olduğunu ortaya koymuştur.

İslamlaşma sonrasında at merkezli ritüellerin geçirdiği dönüşüm de araştırmanın dikkat çekici bulguları arasındadır. Önceki araştırmaların önemli bir bölümü eski Türk inançları ile İslamî uygulamalar arasında keskin bir kırılma bulunduğunu ileri sürmektedir. Bu araştırmada ulaşılan veriler ise daha farklı bir tablo ortaya koymaktadır. Dede Korkut anlatılarında atın kutsallığını koruması, yas törenlerinde at kuyruğunun kesilmeye devam edilmesi, Anadolu'da adak ve yağmur dualarında at kurbanına ilişkin uygulamaların sürmesi, eski sembolik sistemin yeni dinî çerçeve içinde yeniden yorumlandığını göstermektedir (Gökyay, 2006, s. 99, 103, 191; Aksüt, 2007, s. 613-614; Bekki, 2008). Bu durum, kültürel sürekliliğin biçimsel değişimlerle birlikte devam ettiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla İslamlaşma süreci, mevcut sembollerin yeni dinî yorumlarla yeniden anlamlandırıldığı kültürel bir dönüşüm süreci olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın ulaştığı sonuçlar, Türk kültüründe atın işlevlerinin birbirinden bağımsız alanlar oluşturmadığını da göstermektedir. Mitolojik köken anlatıları bozkır kültürünü beslemekte bozkır kültürü ritüel uygulamalarına yön vermekte; ritüeller ise kültürel belleğin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamaktadır. Böylece yaratılış mitleri, destanlar, cenaze törenleri, kurban uygulamaları ve halk inançları aynı kültürel sistemin farklı görünüşleri hâline gelmektedir. Bu bütünlük, önceki çalışmaların çoğunda parçalı biçimde ele alınan verilerin fenomenolojik bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmasını mümkün kılmıştır.

Bu araştırmanın literatüre sunduğu temel katkı da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Önceki araştırmaların önemli bir bölümü atı mitolojik bir motif, tarihsel bir ulaşım aracı, askeri güç unsuru ya da arkeolojik bulgu olarak incelemiştir. Bu çalışma ise söz konusu alanları ortak bir kuramsal çerçevede birleştirerek atı kutsallık, kozmolojik aracılık, toplumsal statü, ritüel ve kültürel bellek eksenlerinde şekillenen çok katmanlı bir kültürel arketip olarak değerlendirmiştir. Böylece mitoloji, tarih, arkeoloji, halk bilimi ve dinler tarihi verileri fenomenolojik bir yaklaşımla bütünleştirilmiş ve atın Türk kültüründeki tarihsel serüveni kültürel süreklilik üreten ortak bir sembolik sistem içerisinde açıklanmıştır. Bu yaklaşımın, Türk kültürü araştırmalarında at merkezli çalışmaların disiplinler arası niteliğini güçlendireceği ve özellikle ritüel, kültürel bellek ile mitolojik düşünce arasındaki ilişkilerin yeniden değerlendirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Sonuç

Bu araştırma, Türk kültüründe atın mitolojik kökenlerini, bozkır kültüründeki işlevlerini ve at kurbanı ritüellerinin sembolik anlam dünyasını fenomenolojik bir yaklaşımla değerlendirerek atın Türk kültürel sistemindeki merkezî konumunu bütüncül bir çerçevede ortaya koymuştur. Mitolojik anlatılar, tarihsel kayıtlar, arkeolojik bulgular, destanlar ve halk kültürü verileri birlikte incelendiğinde atın ulaşım ve savaş aracı olmanın ötesinde kutsallık, kozmolojik aracılık, toplumsal statü, siyasal meşruiyet ve kültürel belleği aynı anda temsil eden çok katmanlı bir sembolik yapı oluşturduğu anlaşılmıştır.

Araştırmanın temel bulguları, Türk mitolojik düşüncesinde atın gök, yer ve yeraltı arasında hareket eden kozmolojik bir aracı olarak tasarlandığını göstermektedir. Gökten gelen, sudan çıkan, rüzgârdan doğan ve mağara ya da topraktan türeyen at anlatıları, birbirinden bağımsız mitolojik motifler şeklinde ortaya çıkmamış; kutsallığın farklı tezahürlerini ifade eden ortak bir kozmolojik sistem içerisinde anlam kazanmıştır. Bu yönüyle at, yaratılış anlatılarında evrenin düzenini görünür kılan, şamanik uygulamalarda kutsal yolculuğa eşlik eden ve destanlarda kahramanlık ideolojisini taşıyan kültürel bir arketip olarak belirginleşmiştir.

Araştırma, bozkır kültürünün atın sembolik değerini daha da güçlendirdiğini ortaya koymuştur. Bozkır yaşamında hareketlilik, üretim, askerî organizasyon ve siyasal otorite büyük ölçüde at merkezli bir düzen içinde gelişmiştir. Böylece at, ekonomik üretimin ve askerî başarının temel unsuru olmasının yanında toplumsal statünün, liderliğin ve kültürel kimliğin de göstergesine dönüşmüştür. İnsan ile at arasında kurulan analogik ilişki, halk kültüründe yiğitlik, sadakat, güven ve onur gibi değerlerin aktarılmasını sağlamış; bu durum atın Türk düşünce sisteminde kültürel bir özne olarak algılandığını göstermiştir.

Araştırmanın dikkat çekici sonuçlarından biri de at kurbanı ritüellerinin Türk kültüründeki işlevine ilişkindir. Bulgular, at kurbanının dinî bir uygulamanın ötesinde kutsallık, toplumsal dayanışma, siyasal meşruiyet ve kültürel belleği yeniden üreten sembolik bir ritüel olduğunu ortaya koymuştur. Cenaze törenlerinde atın ölüyle birlikte gömülmesi, renk ve yön sembolizmi, şamanik uygulamalarda ruh atı motifi ve hükümdarlık ritüellerinde atın üstlendiği roller birlikte değerlendirildiğinde kurbanın kozmolojik düzen ile toplumsal düzen arasında ilişki kuran temel mekanizmalardan biri olduğu anlaşılmıştır. Bu sonuç, kurban ritüellerinin tarihsel uygulamalar olarak incelenmesinin ötesine geçilmesi gerektiğini ve ritüelin kültürel anlam katmanlarının da değerlendirilmesinin önemini göstermektedir.

Araştırmada ulaşılan bir diğer önemli sonuç, İslamlaşma sonrasında at merkezli ritüellerin tamamen ortadan kalkmadığı; yeni dinî ve kültürel bağlamlar içerisinde yeniden yorumlanarak yaşamaya devam ettiğidir. Dede Korkut anlatıları, Anadolu'daki adak ve yağmur duası uygulamaları ile Türk dünyasının farklı bölgelerinde sürdürülen ritüeller, kültürel belleğin tarihsel sürekliliğini ortaya koymaktadır. Bu durum, kültürel dönüşüm süreçlerinin yeniden yorumlama ve uyarlama üzerinden ilerlediğini göstermektedir.

Bu çalışma, literatüre üç temel katkı sunmaktadır. İlk olarak, mitolojik anlatılar, tarihsel belgeler, arkeolojik bulgular ve folklorik veriler aynı fenomenolojik çerçevede değerlendirilerek atın Türk kültüründeki çok katmanlı sembolik yapısı disiplinler arası bir yaklaşımla açıklanmıştır. İkinci olarak, Ahmet Keskin'in kurban olgusu ve insan-at analogileri üzerine geliştirdiği kuramsal yaklaşımlar, Eliade'nin kutsal kuramı ve Türk kültür tarihi literatürüyle birlikte değerlendirilmiş böylece at kurbanı ritüellerinin kültürel bellek, toplumsal kimlik ve kutsallık arasındaki ilişkiyi yeniden üreten sembolik mekanizmalar olduğu ortaya konulmuştur. Üçüncü olarak ise atın yaratılış mitlerinden başlayarak bozkır kültürü, cenaze ritüelleri ve İslamlaşma sonrasındaki kültürel devamlılığa uzanan tarihsel serüveni tek bir kuramsal model içinde değerlendirilmiş; önceki araştırmalarda parçalı biçimde ele alınan veriler ortak bir analitik çerçevede birleştirilmiştir.

Araştırmanın bazı sınırlılıkları da bulunmaktadır. Çalışma, yazılı kaynaklar, arkeolojik bulgular ve doküman incelemesine dayalı verilerle sınırlandırılmıştır. Türk dünyasının farklı bölgelerinde yaşayan topluluklar arasında sürdürülen güncel ritüeller, sözlü kültür verileri ve etnografik gözlemler araştırmanın kapsamı dışında kalmıştır. Gelecekte gerçekleştirilecek saha araştırmaları, katılımcı gözlem

ve sözlü tarih çalışmaları, at merkezli ritüellerin günümüzdeki dönüşümünü daha ayrıntılı biçimde ortaya koyabilir. Ayrıca Türk kültüründeki at ritüellerinin Moğol, Altay, İran, İskandinav ve diğer bozkır toplumlarının inanç sistemleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmesi, ortak kültürel kodların ve farklılaşan sembolik yapıların daha kapsamlı biçimde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Sonuç olarak bu araştırma, atın Türk kültüründe tarih boyunca değişen işlevlere rağmen kutsallık, kozmolojik aracılık, ritüel, toplumsal statü ve kültürel belleği bir araya getiren merkezî bir kültürel arketip olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Atın yaratılış mitlerinden günümüz halk inançlarına uzanan sembolik sürekliliği, Türk kültürünün kendi tarihsel hafızasını koruma ve yeniden üretme kapasitesini de ortaya koymaktadır. Bu yönüyle at, Türk kültür tarihinde geçmişi temsil eden bir unsur olmanın ötesinde, kültürel sürekliliğin ve kolektif kimliğin en güçlü sembollerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu bütüncül yaklaşımın, Türk mitolojisi, halk bilimi, dinler tarihi, kültürel antropoloji ve ritüel araştırmalarına kuramsal ve yöntemsel açıdan yeni açılımlar sağlayacağı değerlendirilmektedir.

Kaynaklar | References

- Ahmet Cevdet. (2012). *Kıyas-ı Enbiya ve Tevarih-i Hulefa'dan Peygamber Efendimizin Hayatı*. Çamlıca.
- Akgün, E. (2007). Şamanist Türk halklarında kurban sungusu ve kendisine kurban sunulan varlıklar. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 139–153.
- Aksüt, A. (2007). At kurbanı. 2. *Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşilik Bilgi Şöleni Bildirileri*.
- Alizade, H. (1941). *Köroğlu*. Azernesri.
- Atagovşit. (1963). *Köroğlu*.
- Bekki, S. (2008). Çorum-Dodurga'da bir inanç merkezi, Mehmetdedetekke Köyü ve at kurbanı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 47.
- Boratav, P. N. (1984). *Köroğlu destanı*. Adam Yayıncılık.
- Caferoğlu, A. (1953). Türk onomastiğinde at kültü. *Türkiyat Mecmuası*, 10, 201–212.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3rd ed.). Sage.
- Curtin, J. (1909). *A journey in southern Siberia: The Mongols, their religion and their myths*. Little, Brown and Company.
- Çufadar, N. (2019). Köroğlu Destanı'nda atın mitolojik göstergeleri. *Rumeli'de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Ö5, 215–226. <https://doi.org/10.29000/rumelide.606128>
- Demiri, K. (1897). *Hayâtü'l-Hayevân*. Kahire.
- Dimyadi. (2002). *Kitab ül-Hayl* (C. Özgür, Haz.). Çantay Kitabevi.
- Durmuş, İ. (2021). Türk kültür çevresinde at. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 1–12.
- Eberhard, W. (1940). Orta Asya'da at cinsleri ve beygir yetiştirme hakkında malumat. *Ülkü*, 16(92), 162–198.
- Elçin, Ş. (1997). Atların doğuşları ile ilgili efsaneler. *Halk edebiyatı araştırmaları* (ss. 502–510). Akçağ Yayınları.
- Elçin, Ş. (2014). *Köroğlu hakkında notlar*. S. Koz (Haz.), *Köroğlu kitabı* (ss. 281–306). Çalış Ofset.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm: Arkaik esrime teknikleri* (İ. Birkan, Çev.). İmge Kitabevi.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına* (A. Berktaş, Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Ergin, M. (2024). *Dede Korkut Kitabı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk sanatında ikonografik motifler*. Kabalıcı Yayınevi.
- Evliya Çelebi. (2011). *Seyahatname* (Cilt 8). Yapı Kredi Yayınları.
- Gökyay, O. Ş. (2006). *Dedem Korkud'un kitabı*. Kabalıcı Yayınevi.
- Gömeç, S. (1998). Şamanizm ve eski Türk dini. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4.
- Gürçay, S. (2019). Mitolojilerde uçan at motifi üzerine karşılaştırmalı bir çalışma. *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*, 5(8), 37–54.
- Hacıgökmen, M. A. (2013). *Türklerde yas âdeti temelleri ve sonuçları. Tarihçiliğe adanmış bir ömür: Prof. Dr. Nejat Göyünç'e armağan*. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yayınları.
- İbn Fadlan. (2017). *İbn Fadlan seyahatnamesi* (R. Şeşen, Haz.). Yeditepe Yayınevi.

- İnan, A. (2000). *Tarihte ve bugün şamanizm: Materyaller ve araştırmalar*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İnönü Ansiklopedisi. (1946). Milli Eğitim Basımevi.
- Kadıızade. (t.y.). *Baytarname*.
- Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk Millî Kültürü* (20. bs.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Karakurt, D. (2011). *Türk söylence sözlüğü: Açıklamalı mitoloji sözlüğü*. F Klavye Yayınları.
- Kaşgarlı Mahmud. (2005). *Divanü Lugati't-Türk* (S. Erdi & S. T. Yurteser, Çev.). Kabcacı Yayınevi.
- Keskin, A. (2020). Kırgızistan ve Türkiye sahası atasözlerindeki at ve insan benzeşimlerinin (analojilerinin) sosyokültürel temelleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(31), 163–188.
- Keskin, A. (2024). Kurban olgusunun kültürel serüveni. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17(48), 867–887.
- Kocasavaş, Y. (2002). *Eski Türklerde yas ve ölü gömme âdetleri*. Türkler ansiklopedisi (Cilt 3). Yeni Türkiye Yayınları.
- Köksal, H. (2017). *Battalgazi destanı*. Akçağ Yayınları.
- Kutlu, M., & Kutlu, L. (2021). Ölü gömme gelenekleri bağlamında Berel Kurganları. *Folklor/Edebiyat*, 27(3), 107–120. <https://doi.org/10.22559/folklor.1602>
- Muhammedi, R. (1993). *Sırat Köprüsü-Sultan Galiyev* (M. Öner, Çev.). Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Murphy, L. (2001). *Iron age archaeology and trauma from Aymyrlyg*, South Siberia. Eileen International Series.
- Ongaruly, A. (2008). Kazak dalasındaki erte köşpelilerdin elitalık obaların toptau men jikteu maselelerine. *Kazakistan Respublikası Ultık Gılmi Akademiyasının Habarlari*, 1, 110–117.
- Ögel, B. (2003). *İslamiyet'ten önce Türk kültür tarihi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ökmen, M. (2006). *Herodotos tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özkan, F. (1997). *Altın Arıç*. Bilig Yayınları.
- Radloff, W. (1989). *İz Sibiri: Stranitsı dnevnika* (Aus Sibirien. Lose Blätter aus dem Tagebuch von Dr. Wilhelm Radloff. Leipzig, 1893). Moskva.
- Radloff, W. (1994). *Sibirya'dan* (Cilt 2) (A. Temir, Çev.). Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Radloff, W. (1995). *Manas destanı Kırgız Türkçesi metin*. Türksoy Yayınları.
- Radloff, W. (2019). *Proben der Volkslitteratur der Türkischen Stämme Süd-Sibiriens* (Vol. 1). Forgotten Books.
- Roux, J.-P. (1999). *Altay Türklerinde ölüm*. Kabcacı Yayınları.
- Roux, J.-P. (2015). *Eski Türk mitolojisi* (M. Y. Sağlam, Çev.). BilgeSu Yayıncılık.
- Samashev, Z. (2011). *Berel*. Taimas.
- Samashev, Z. (2017). Kompleksnie metodı issledovaniya Berelskih Kurganov. In *Multidisciplinariye metodı v arheologii* (s. 284–296).
- Samashev, Z., Bazarbaeva, G., Jumabekova, G., & Sungatai, S. (2000). *Berel*. Albom.
- Samashev, S., & Erbolatov, S. (2018). Vıkladki-Ogradki Perioda Syanbi na Berele-Novii Etalonni Pamyatnik Epohi Velikogo Pereseleniya Narodov. D. Ahmetov (Ed.), *Altay Türki Aleminin Altın Beşiğı* (ss. 15–20).
- De Sélincourt, A., & Burn, A. R. (1972). *Herodotos: The histories* (Rev. ed.). Penguin Books.

- Seyidoğlu, B. (1996). Mitolojik dönemde at. Ö. Çobanoğlu & M. Özaslan (Ed.), *Umay Günay armağanı* (ss. 51–55).
- Şeyhî. (t.y.). *Hüsrev ve Şirin* (M. E. Kitaplığı Yazma Eser No. 894).
- Tekindağ, Ş. (1963). *Padişahlar için tertiplenen Türk usulü cenaze*. Türk Kültürü, 7.
- Togan, Z. V. (1981). *Umumi Türk tarihine giriş*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tryjarski, E. (2012). *Türkler ve ölüm* (H. Er, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Turan, O. (1941). *12 hayvanlı Türk takvimi*. Cumhuriyet Matbaası.
- Turan, O. (1969). *Türk cihan hâkimiyeti mefkûresi tarihi*. Turan Neşriyat Yurdu.
- Üren, U. (2015). Türklerde at kurbanı ve Dede Korkut'taki izleri. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15(2), 65–74.
- Van Manen, M. (2007). *Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy*. State University of New York Press.
- Yaygın, H. (1992). *Kımız ve özellikleri*. Yörükoğlu Süt ve Ürünleri San. Tic. Ltd. Şti.
- Yıldız, N. (1995). *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız kültürü ile ilgili tespit ve tahliller*. Türk Dil Kurumu Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Artvin'den Bir Köroğlu Türküsü: “Haykırdı Çıktı Meşeden”

A Köroğlu Ballad from Artvin: “Haykırdı Çıktı Meşeden”

Mehmet ÖZDEMİR

Doç. Dr. • Artvin Çoruh Üniversitesi • Fen Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
mehmet_ozdemir@outlook.com.tr • <https://orcid.org/0000-0002-9046-4735> • <https://ror.org/02wcpmn42>

Atıf | Citation: Özdemir, M. (2026). Artvin'den Bir Köroğlu Türküsü: “Haykırdı Çıktı Meşeden”. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 978-996.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1955168>

<https://izlik.org/JA62FG47ZC>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 30.06.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler **Creative Commons CC-BY-NC** lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 30.06.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the **Creative Commons CC-BY-NC** license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Türk kültüründe Köroğlu, halkın yarattığı destanlarda, hikâyelerde, gösterimlerde, türkülerde ve günümüzde ikincil sözlü kültür ortamında yer alan önemli bir tiptedir. Türk destan ve hikâyecilik geleneği içinde kendine özgü nitelikleriyle ayrı bir kol şeklinde bulunan Köroğlu anlatımları, oldukça geniş bir coğrafyaya yayılmış durumdadır. Artvin, sözü geçen alan içerisinde öne çıkan şehirlerdendir. Yörede XVII. yüzyıldan günümüze çok sayıda âşık ve halk şairi yetişmiştir. Bu bakımdan âşıklık sanatına dair zengin bir kültürel bellek vardır. Bu makalede ele alınan türkü ise Artvin'den (Şavşat) derlenmiştir. Köroğlu anlatımlarında, merkezi kahraman tipinin yanında yardımcı tiplerin (keleşler, kadınlar vd.) maceraları da önemli bir yer tutmaktadır. Bunlar arasında Ayvaz, Köroğlu anlatımlarında önemli bir yardımcı tiptir. Kahramanlık ve âşıklıkta mahir olan Ayvaz, Köroğlu'nun kan kardaşı, vekili ve evlatlığıdır. Ayrıca, Ayvaz, yiğitlik, sadakat, kıvrak zekâ ve fedakârlık gibi özellikleriyle diğerlerinden ayrılır. Köroğlu türküleri arasında Ayvaz'ın methiyeleri oldukça çoktur. Bu makalede ele alınan Haykırdı Çıktı Meşeden türküsü de Köroğlu tarafından Ayvaz'ın yiğitliğinin betimlenmesinin bir örneğidir. Dolayısıyla makalede "Haykırdı Çıktı Meşeden" adlı Köroğlu türküsü, sosyal ve kültürel bağlamından hareketle analiz edilmiştir. Ayrıca türkünün söz varlığı incelenmiş; yapısal ve müzikal çözümlemeleri yapılmış; türkünün internet ortamında yer alan icraları da değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda Köroğlu ezgileri içerisinde türkünün derlendiği coğrafyadaki önemi ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Folklor; âşık edebiyatı; halk hikâyesi; türkü; koçaklama; Köroğlu; Ayvaz.

Abstract

In Turkish culture, Köroğlu is an essential character found in epics, stories, performances, folk songs created by the people, and in today's secondary oral culture environment. The Köroğlu narratives, which form a distinct branch within the Turkish epic and storytelling tradition with their unique characteristics, are spread across a very wide geographical area. Artvin is one of the prominent cities in the region in question. In the region has produced numerous ashiks and folk poets from the 17th century to the present day. In this respect, there is a rich cultural memory surrounding the art of the ashik. The folk song discussed in this article was collected in Artvin (Şavşat). In the Köroğlu narratives, alongside the central hero, the adventures of supporting characters (such as the Keleşes and women) also occupy an important place. Among these, Ayvaz is a significant supporting character in the Köroğlu narratives. Skilled in both heroism and the art of the ashik, Ayvaz is Köroğlu's blood brother, deputy and adopted son. Furthermore, Ayvaz stands out from the others due to his qualities of bravery, loyalty, quick wit and self-sacrifice. Among the Köroğlu songs, there are quite a few praises of Ayvaz. The song "Haykırdı Çıktı Meşeden" discussed in this article is also an example of Köroğlu's depiction of Ayvaz's bravery. Consequently, the Köroğlu folk song entitled 'Haykırdı Çıktı Meşeden' is analysed in this article within its social and cultural context. Additionally, the vocabulary of the folk song has been examined; structural and musical analyses have been conducted; and performances of the folk song available online have also been evaluated. In this regard, the significance of the region where the folk song was collected within the Köroğlu melodies has been highlighted.

Keywords: Folklore; ashik poetry; folk story; folk song; heroic song; Köroğlu; Ayvaz.

Giriş

Türk tarihiyle kültürel mirası içinde anlatım ve gösterim gelenekleri önemli bir yer tutar. Türk milleti, kökü asırlar öncesine dayanan özellikle efsaneler, masallar, destanlar ve halk hikâyeleri bakımından güçlü bir sözlü gelenek kültürüne sahiptir. Bu anlatılarda dil, edebiyat, sanat ve müzik yanında; tarih, yurt sevgisi, millet olma bilinci, kahramanlık ve yaşamla ilgili diğer konuların akislerini bulmak mümkündür.

Bir destan kahramanı, alp/alperen, âşık ya da zenginden alıp fakire veren biri olarak tanımlanan Köroğlu, Türk milletinin kültürel belleğinin yapı taşları arasında yer almaktadır. Kim olduğu, adını nereden aldığı, yaşadığı zaman ve mekân, şöhretinin kaynağı gibi birtakım sorular araştırmacıların cevap aradığı konulardır. Ancak onun tarihi süreçte geniş bir coğrafyaya yayılan anlatısı, kim ve nereye ait olduğunu, ne zaman yaşadığını ve şöhretinin kaynağını açıklamada oldukça zorlayıcı bir etkidir. Bu bakımdan mit, efsane, destan, halk hikâyesi ve gerçek boyutunda Köroğlu, Türk milletinin ortak belleğinin ve paylaşılan deneyimlerinin (Oğuz, 2007) bir ürünü olarak kabul edilebilir.

Köroğlu, Türk dünyasında ve Anadolu'da sözlü kültür çevrelerinde anlatıları çok sevilen kahramanlardan biridir. Onun destan ve hikâyesi insanların özel günlerde bir araya geldikleri bir buluşma fırsatı sunmaktadır. Köroğlu anlatıları, geçmiş dönemlerde insanlara mertlik, yiğitlik,

yardımlaşma ve paylaşma gibi değerlerin öğretilmesinde yararlanılan zengin halk kültürü kaynaklarından biridir. Köroğlu'nun geniş çevrelerde bilinen destan ve hikâyesinin mevzuunu, adını da almasına vesile olan “olağanüstü doğum motifi / mezarda doğma-Göroğlu” ya da Anadolu versiyonlarındaki şekliyle “Bolu Beyi ile olan mücadelesi” teşkil etmektedir.

Türk anlatım ve gösterim geleneği içinde Köroğlu destan ve hikâyelerinin önemli bir yeri vardır. Köroğlu anlatılarının bu önemi geniş bir coğrafyada izlerinin sürülebilmesinden kaynaklıdır. Köroğlu'nun Türk kültür coğrafyasında yayılması yanında Türklerle beraber yaşayan veya komşu olan ülkelerde de (Ermenistan, Gürcistan vd.) destan ve hikâyelerinin anlatılması bugün sahip olduğu şöhretinde önemli bir vasıta. Köroğlu'nun ve anlatılarının menşei meselesine araştırmacılar farklı yorumlar getirmiştir. Daha ziyade mevcut metinlerden (*Orta Asya ve Batı versiyonları şeklinde gruplandırma yapılarak*) yola çıkılarak yapılan değerlendirmeler söz konusudur (Yıldırım, 1998). Köroğlu'nun menşei konusundaki görüşlerin odak noktaları “*mitolojik, tarihi, dinî ve destanî*” yaklaşım şeklinde değerlendirilebilir. Araştırmacılar Köroğlu'nun menşei meselesini Göktürk çağına kadar götürenler; Türkmenlerle ilişkili görenler; prototürk evresiyle şaman, sufi, alp-eren-âşık şeklinde açıklayanlar; Celâlî İsyanlarıyla ilişkilendirenler; gelenekten yola çıkıp Türk destanlarındaki sabit motifler üzerinden açıklayanlar şeklinde tespit edilebilir¹ (Köprülü, 1980; Boratav, 1984; Sümer, 1987; Yıldırım, 1998; Bayat, 2003; Ekici, 2004).

Köroğlu, efsanelerde, destanlarda, halk hikâyelerinde, tiyatrodaki, halk danslarında ve müziğinde, sinemada maceraları sıklıkla yer alan bir kişidir. Tarihin yarattığı ideal Türk destan kahramanı yanında, devrin beklentilerine göre değişip dönüşerek hikâye ve medya kahramanı olan Köroğlu'nun temsil ettiği değerler de şekil değiştirmiştir. Hikâyede kahraman/âşık Köroğlu, Türk destan kahramanlarında görülen ideal ülkülerden uzaklaşmıştır. O, yol kesen, haraç alan, intikam güden, keyfince adam öldüren, çocuk kaçıran, vb. olumsuz niteliklere bürünmüştür. Diğer taraftan bu nitelikte birinin sevilmesindeki önemli etken, ferdi mücadele içinde gibi görünse de halkın içinden çıktığı imajının çizilmesidir. Destan kahramanı Köroğlu statü bakımında soyluyken hikâye kahramanı/âşık Köroğlu alt sınıfa mensuptur (Ekici, 2004). Bilindiği üzere anlatıcı âşık/meddah dinleyicinin taleplerine göre anlatıyı biçimlendirmektedir. Dolayısıyla bu anlatılarda Köroğlu, yüksek zümreden ve seçilmişlerden biri değildir. Köroğlu hikâyelerinin kabuk değiştirdiği, yeniden biçimlendiği bir dönemde yaşanan tarihi ve siyasi olaylar anlatıcıları da etkilemiş olmalıdır. Bu bağlamda dinleyicinin beklentilerine göre âşıkların/meddahların kahramanı dönüştürme ihtiyacı hissetmesi oldukça normaldir. Dolayısıyla Köroğlu, otorite karşısında ezilmiş azınlığın güçlü bir direniş figürüne dönüşmüştür. O, haksızlıklara karşı ortak şikayetleri dile getiren, cezalandıran, soyluların ve güçlünün düzenini reddeden bir geleneği temsil etmeye başlamıştır. Kimi zaman sevdiğine kavuşamayan delikanlılar ondan yardım istemiştir. Böyle durumlarda Köroğlu zalime teslim olmamış, umudu tükenen yığınlar umut olmuştur. O, Batı versiyonlarında Kırat'a binen *Koç Yiğit Köroğlu*'dur.

Köroğlu'nun kahraman olarak benimsenmesinde boyu, posu, kılıç çalmadaki ustalığı ve kuvveti kadar saz şairliği de etkili olmuştur. Köroğlu, hikâyenin dinleyiciyi meraklandığı bir noktada söylediği bir koçaklama ile olmazı oldurandır. O halk belleğinde yaşlansa dahi ölmez, kırklara karışır (Başgöz, 1986). Onun yaşamından belli izler, mekân isimleri, atı, eşi, arkadaşları ve eylemleri halkın dilinde kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Kahramanlık ve mertlik konusunda “Tüfek icat oldu mertlik bozuldu” deyişi hâlâ sıklıkla söylenmektedir. Anadolu'nun birçok yerinde Köroğlu'na nispetle dağ, çayır, çeşme, atının ayak izi vb. sembolik mekânlar bulunmaktadır. Tüm bunlar hikâye kahramanının halkın gözünde külte dönüştüğünü gösteren sembollerdir.

Köroğlu hikâyelerinin geniş bir coğrafyaya yayılması, şekil değiştirmesi, yerelleşmesi ve çeşitlenmesi sözlü kültürün bir sonucudur. Hikâyelerin âşıklık geleneğinin canlı olduğu yıllarda birçok gelenek temsilcisi tarafından anlatılması ve hikâyede yer alan ezgilerinin dilden dile dolaşması ve çeşitlenmesi geleneğin daha geniş bir çevreye yayılmasında etkili olmuştur. Bu hikâyelerde yer alan kişi, olay ve

¹ Dursun Yıldırım, Köroğlu'nun mevcut anlatımlarından hareketle destanın arkaik bir tabakanın izlerini taşıdığı yönde görüş bildirmiştir (Yıldırım, 1998). Makalenin konusu ve hacmi gereği bu tartışmalara girilmemiş, sadece görüşlerin ana hatları öne çıkarılmıştır. Köroğlu'nun menşei konusundaki tartışmaların detaylı ve eleştirel bir analizi için ayrıca bakınız: (Ekici, 2004).

epizotların bir bölümü zamanla anlatıdan ayrılmış ve türküye dönüşmüş ya da anlatıya göndermeler içeren türküler şeklinde yeni bir form kazanmıştır. Her ne şekilde olursa olsun türküler konuyu temsil eden manzum bir anlatıya dönüşmüştür.

Bu çalışmada Köroğlu anlatı geleneği içinde önemli bir yere sahip olan 'Haykırdı Çıktı Meşeden' adlı türkü sözlü kültür, destansı yapı, tematik derinlik ve müzikal özellikler bağlamında ele alınmaktadır. Haykırdı Çıktı Meşeden türküsü epik yükselişi, savaşçı-kahraman figürünün dramatik çizimi ve sözlü geleneğe özgü dilsel vurgularıyla dikkat çekici bir örnek olarak öne çıkar. Farklı bir ifadeyle bu türkü, hem Köroğlu'nun kahramanlık tipolojisini yansıtmaması hem de Türk halk şiiri geleneğinin söz ve ezgi özelliklerini taşıması açısından dikkate değerdir. Bu bağlamda çalışmanın amacı, bu türkünün içerik, ezgi ve bağlam yönünden incelenerek Türk kültüründeki işlevini ortaya koymaktır.

1. Artvin'de Köroğlu Anlatmalarının İncelenmesi

Âşıklık geleneğinin zengin olduğu bir coğrafya olan Artvin'de çeşitli halk hikâyelerinin anlatıldığı bilinmektedir. Bunlar arasında Köroğlu anlatmalarının da önemli bir yeri olduğu gayet açıktır. Yörede folklor araştırmalarında adından sıklıkla bahsedilen Mustafa Âdil Özder, Köroğlu konusunda da çeşitli bilgiler vermiştir. Özder, 1965 yılına kadar süren saha araştırmalarında elde ettiği verilerden hareketle Köroğlu'na dair bilgilerin Ardanuç ve Şavşat ilçelerinde görüldüğünü kaydetmiştir. Özder bunların Köroğlu hakkındaki rivayetlerden kalan bilgi kırıntısı (Köroğlu ordugâhı, atının bağlandığı çayır, atının ayak izleri vd.) olduğunu belirterek verilerin oldukça sınırlı olduğunu söylemiştir (Özder, 2017).

Artvin'de Köroğlu anlatmaları konusunda yapılan araştırmalarda iki metin kayıt altına alınmıştır². Bu hikâyelerden ilkinin tasnif eden Artvin yöresinden âşıklık geleneğinin güçlü temsilcisi Ardanuçlu Âşık Efkârî'dir. Birçok halk hikâyesi tasnif eden Efkârî, bu hikâyesine "Köroğlu'nun Çoruh Kolu" adını vermiştir. Efkârî "Bu güne kadar içimde gezdirdiğim bu hikâyeyi Türk milletine armağan ettim" (Bahadır ve Meydan, 2024, s. 7) diyerek 1 Temmuz 1967 başlayıp 28 Ağustos 1967'de yazılı olarak bizzat kendisi kayıt altına almıştır. Hikâyenin muhtevası genel hatlarıyla şöyledir:

Çoruh Vadisinin Kale Beyi Eyüp Han'dır ve onun Pir Murat adında bir âşığı vardır. Âşık Pir Murat şairlikteki yeteneğiyle kendisini sevdirmiştir. Pir Murat'ın Behram adında bir oğlu vardır. Eyüp Han bir gece gördüğü rüyayı tabir ettirir. Rüyasında kızı Gül Seher Sultan'ın Behram'la evlendiğini ve tüm servetinin elden gittiğini görür. Bunun üzerine Eyüp Han, Âşık Pir Murat'ı ve ailesini Artvin Kalesi'nden sürgün eder. Âşık Pir Murat ve ailesi Oltu Kalesi'ndeki Tufan Bey'e sığınır. Behram burada 14 yaşına gelir ve genç bir delikanlı olur. Bir gün evin önünde yer alan ağacın dibinde uykuya dalar. Rüyasında erenler ona abdest aldırıp iki rekat namaz kıldırır. Rüyasında erenler ve Gül Seher Sultan'ın elinden üç kadeh aşk badesi içer. Behram bir müddet baygın halde yatar; annesi oğlanı bahçede ağzı, burnu köpükler içinde baygın bir halde bulur. Âşık Pir Murat bu hali tanıyıp oğlunun aşk badesi içtiğini anlar. Sazı eline alıp bir deyiş söyledikten sonra Behram uyanır ve ilk deyişini söyler. Diğer taraftan Eyüp Han'ın kızı Gül Seher Sultan'da odasında uyurken rüyasında erenleri görür ve Behram aşkına, aşk badesi içer. Kız da bir müddet baygın kaldıktan sonra bulunur. Eyüp Han kızı Gül Seher Sultan'ı hocalara ve tabiblere gösterir ancak haline bir çare bulamaz. Yaşlı bir kadın kızın derdini anlar ve aşk ateşine düştüğünü söyler. Kaleye getirilen bir âşık kıza derdini sorar ve kızın Behram'a âşık olduğunu öğrenir. Ancak Eyüp Han kızını bir âşığın oğlu olan Behram'a yakıştırmaz. Diğer taraftan Behram ailesinden helallik isteyip kızı babasından istemek için Artvin Kalesi'ne gider. Burada kimliğini gizleyip âşık olduğunu söyler, kırk âşıkla imtihan olur ve kalede kalmaya hak kazanır. Kaleye yeni bir âşık geldiğini öğrenen Gül Seher Sultan bir eğlence yapılmasını ister. Behram burada söylediği türküyle kıza aşkını ilan eder. İki sevgili sarılıp özlem giderir. Behram gece yarısı Gül Seher Sultan'ı yanına alıp kaleden ayrılır ancak çok geçmeden Eyüp Han'ın adamlarına yakalanırlar. Cellatlar, Hakk âşığı olduğunu öğrendikleri Behram'ı öldürmeye kıyamazlar ve bir zindana atarlar, Gül Seher Sultan, Behram'ı zindandan çıkarır. Behram kaleden ayrılıp Köroğlu'ndan yardım istemek için Çamlıbel'e gider. Köroğlu'nun adamlarından Köse Kenan, Behram'ı imtihan eder.

² Artvin coğrafyasına komşu illerden Ardahan, Kars ve Erzurum'da Köroğlu konusunda çeşitli kayıtlar bulunmaktadır. Bunlar arasında Mete Taşhova'nın (2016) Erzurum, Oltu'dan hareketle yaptığı "Köroğlu-Oltu Kolu adlı çalışmada yer alan metinler incelenmiştir. Ancak bu çalışmada incelenen türküye kaynak bir veriye ulaşılamamıştır.

Atışmayı kazanan Behram, Köroğlu ve Ayvaz'ın huzuruna götürülür. Behram burada deyişler söyler, birtakım mucizeler gösterir ve Hakk âşığı olduğunu ilan eder. Köroğlu, Behram'ı konuk edip, ağırlar, yeni kıyafetler giydirir. Köroğlu büyük bir hazırlık yapar ve adamlarıyla birlikte Artvin Kale Bey'i Eyüp Han'a savaş ilan eder.

“Hele Ayvaz bade getir içelim
Çoruh Nehri’ni biz gece geçelim
Artvin Kalesi’nde bayrak açalım
Tanısın bu dünya budur Köroğlu” (Bahadır ve Meydan, 2024, s. 51).

Köroğlu Kırat'ın üzerinde adamlarıyla Artvin Kalesi'ni basar. Köse Kenan, Eyüp Han'ın başını kesip Çoruh Nehri'ne attırır. Köroğlu, Artvin Kalesi'ne adamlarını bırakır ve düğünden sonra Behram'ın kaleye yerleşeceğini ilan eder. Köroğlu beyleriyle birlikte Gül Seher Sultan ve Bahram'ı yanına alarak Çamlıbel'e doğru yola çıkar. Gül Seher Sultan ile Behram'a kırk gün kırk gece düğün tertip edilir. Âşıklar murat alıp murat verirler. Behram kızı yanına alıp Artvin Kalesi'ne gelir ve ahaliye Kale Beyi olduğunu ilan etmesiyle hikâye son bulur (Bahadır ve Meydan, 2024).

Köroğlu'nun Artvin anlatmalarına bir başka örnek ise Şavşat Rivayeti (Gülizar'ın Kaçırılması) olarak adlandırılmıştır (Bahadır, 2017). Şavşat'ta yaşayan Süleyman Şimşek'ten derlenen bu hikâye, konusu ve olay örgüsü bakımından Köroğlu'nun babasının gözlerinin kör edilmesi motifiyle başlayan anlatmalara benzemektedir. Köroğlu'nun daha çok bilinen bu kolu araştırmacılar tarafından “İstanbul Rivayeti” şeklinde adlandırılmıştır (Boratav, 1984). İstanbul Rivayeti M. Tehmasib tarafından Azerbaycan'da yayımlanmış ve Alı Kişi (Kaya, 2018) şeklinde adlandırılmıştır. Söz konusu anlatılardan farklı olarak Şavşat Rivayeti'nin son bölümünde Bolu Beyi ve intikam motifine yer verilmemiştir. Ayrıca bu rivayet, belli noktalarda Behçet Mahir tarafından anlatılan Köroğlu Destanı'na da benzemektedir. Behçet Mahir anlatmasında Ermeni kasapbaşının oğlu olan Ayvaz, Şavşat Rivayeti'nde saz ustasının oğludur ve adı İsa Ali'dir. Hikâyede yer alan detaylara bakılırsa bu çocuk Köroğlu anlatmalarında görülen Ayvaz tipidir. Dört boynuzlu koç her iki anlatmada da ortak olan motiflerdendir (Kaplan, vd. 1973). Paris Rivayeti'nde görülen kocakarının evinde misafir olma ve kız kaçırma motifleri Şavşat Rivayeti'nde de bulunur (Boratav, 1984). Bir paşa, bey veya padişah kızı olan Gülizar (Maraş rivayetindeki adı), birçok rivayette (Elâziz=Telli Hanım, İstanbul=Benli Hanım, Urfa=Çin Padişahının kızı) görülmektedir (Boratav, 1984, s. 55). Şavşat rivayetinin olay örgüsü şu şekilde özetlenebilir:

Hikâye kahramanı Köroğlu'nun adı Ruşen Ali'dir. Köroğlu'nun babası Bolu Beyi'nin atlarına bakmaktadır. Bolu Beyi, seyisten kendisine ve şanına yaraşır bir Arap atı ister. Seyis ise Bolu Beyi'ne oldukça zayıf ve çelimsiz bir at getirmiştir. Bolu Beyi, seyisin getirdiği bu atları beğenmez ve onu hiddetle darp edip gözlerine mil çektirir. Ayrıca atlarla birlikte seyisi çiftlikten kovar. Tüm bunlar yaşanırken Ruşen Ali sekiz, on yaşlarındadır. Ruşen Ali gözleri görmeyen babasını yanına alır ve eve giderler. Seyis, oğluna yanında getirdiği atları ahıra bağlamasını söyler. Ruşen Ali babasının isteği üzerine ahırın her yanını çamurla sıvar ve içeri ışık sızmasını önler. Ayrıca doksan gün boyunca atların karanlık ahırda beslenmesini ve dış dünyayla bağlarının kesilmesini ister. Köroğlu babasının sözünü dinler. Doksan gün tamam olunca babası ahıra gelir, eliyle atları kontrol eder. Kırat'ın tam da istediği gibi geliştiğini ancak diğer atın ışık gördüğünü ve tam olarak istediği gibi olmadığını söyler. Seyis atları sınamak için Ruşen Ali'ye çeşitli talimatlar verir. Tarlayı iki gün boyunca sulamasını ister. Çamurla kaplanan tarlaya atlar sürülür ve Kırat'ın diğer attan daha güçlü olduğunu tespit ederler. Bunun üzerine Ruşen Ali, Kırat'ı tercih eder ve babasının intikamını almak için Çamlıbel'e yerleşir. Bundan sonra adı Köroğlu şeklinde söylenmeye başlar. Çamlıbel'de güçlenir, üç yüz adam yetiştirir, namı her yerden duyulur, Nigar isimli bir kadınla evlenir. Köroğlu saz çalmada oldukça mahirdir ancak saz çalarken tellerini kırmaktadır. Yine bir keresinde saz çalarken telleri kırar ve kendine yeni bir saz almak için Erzurum'a gider. Erzurum'da bir saz dükkanından kendisine hediye edilen bir sazı ve dükkanda çırak olan İsa Ali adında bir çocuğu yanına alır. Bunlara karşılık dükkan sahibine dört boynuzlu bir koç verir. Adam oğlunun gitmesine razı olmaz ve Köroğlu'na beddua eder. Köroğlu, İsa Ali adındaki bu çocuğu Çamlıbel'de 40 gün bir odaya hapseder ve yetişmesini bekler. İsa Ali kırk günün sonunda odadan çıkar Köroğlu'nun huzuruna getirilir. Köroğlu, İsa Ali'yi yetiştirmek için altına bir at verir ve Halep'e kumaş satmaya gönderir. İsa Ali, Halep'e gider,

şehrin girişinde karşısına üzerinde köprü olmayan bir nehir çıkar. Çocuk bu nehre atını sürer, karşıya geçer ama satmaya götürdüğü kumaşlar hep ıslanır. Kumaşları kurutmak için bir Söğütbağ'a gider. İsa Ali kumaşları ağaçlar astıktan sonra orada uykuya dalar. Meğer bu bağın sahibi Gülizar Sultan adından kadın bir padişahmış. Söğütbağ'ın padişahı Gülizar Hanım hizmetindeki kırk cariye ile bağda gezinirken ağaçların üzerinde asılı duran rengarenk kumaşları görür. Hiddetlenir ve kızlardan bu kumaşları toplamaları ister. Kızlar bu esnada uyumakta olan İsa Ali'yi de bulup uyandırır ve kumaşlarına el koyup bağdan kovarlar. İsa Ali atına binip Çamlıbel'e gelir ve Köroğlu'na oğlanın geldiği haber verilir. Köroğlu, İsa Ali'nin yanına gider ve kumaşların Gülizar Hanım adında bir kadın tarafından yağmalandığını öğrenir. Diğer taraftan İsa Ali, Gülizar Hanım'a tutulmuştur. Köroğlu, Kırat'a binip Gülizar Hanım'ı almak üzere Söğütbağ'a gider. Burada yaşlı bir kadının evinde misafir olur, Gülizar Hanım'ı getirmesini söyler. Köroğlu kadın kılığına girip yaşlı kadınla birlikte Söğütbağ'dan içeri girer. Birtakım olaylar gerçekleşir ve Gülizar Hanım'ı yanına alıp İsa Ali'ye gelin etmek için kaçıtır. Yolda Kürtoğlu ve Kizioğlu Mustafa Bey ile mücadele eder. Mertliği sonucu Kizioğlu Mustafa Bey ile arkadaş olurlar. Köroğlu, Gülizar Hanım ve Kizioğlu Mustafa Bey ile birlikte Çamlıbel'e gelir ve hikâye burada son bulur (Bahadır, 2017).

Köroğlu anlatmalarının Artvin'den derlenen her iki kolu da diğer hikâyelerden yansımalar içerse de kendine özgü birtakım özelliklerle kalıplaşmış durumdadır. Ardanuçlu Âşık Efkârî anlatmasında Köroğlu, mazlum durumda olan Behram'ın evliliğini sağlayıcı konumuyla şöhretini ve kahramanlığını pekiştirirken Şavşat Rivayeti'nde ise evlatlığı İsa Ali için Gülizar Hanım'ı kaçıtır. Her iki metinde de evlilik motifi anlatmanın muhtevasında belirleyici derecede etkili olmuştur. Diğer taraftan Köroğlu'nun Artvin anlatmalarında, genel karakteristik olarak kabul edilen birtakım özelliklerin korunduğu söylenebilir. Bunlar arasında seyislik, Kırat, bey ile mücadele, körlük motifi, yardımcı tipler, âşıklık, evlatlık alma, kılık değiştirme, hile yapma vb. vardır. Artvin örneklerinde yer alan söz konusu nitelikler, Köroğlu anlatmalarının daha ziyade Batı versiyonları olan örneklerle benzediğini göstermektedir. Anlatılardaki dönüşümler anlatım ortamının etkisi, anlatıcı bilgisi, becerisi ve tutumları gibi bağlamsal özellikler yanında hikâyecilik geleneği açısından da "yenilenme ve tazelenme" vasıfları olarak değerlendirilebilir.

2. Ayvaz'ın Hikâyesi: Köroğlu Anlatmalarında ve Ezgilerinde Ayvaz

Ayvaz, Köroğlu anlatmalarının birçok kolunda görülen bir yardımcı tiptir. Bu anlatılarda Ayvaz'ın kimliği ve kişiliğine dair detaylı bilgiler mevcuttur. Hikâyelerde kahramanın adı Ayvaz, Ayvazhan, Evez, İvaz, İvaz, Övez şeklinde çeşitlenmelerle görülmektedir (Kaya, 2023). Ayvaz kelimesi Türkçe Sözlük'te birinci ve üçüncü sırada "1. koca, eş, erkek; 3. büyük konaklarda mutfak ve yemek hizmetlerinde çalıştırılan uşak" (Türk Dil Kurumu, 2011, s. 212) şeklinde tanımlanmıştır. Ayrıca aynı kelime "Ayvaz, kasap hep bir hesap" şeklinde "ha öyle ha böyle, ikisi de bir" (Türk Dil Kurumu, 2011, s. 212) anlamında bir deyiş olarak yer almaktadır.

Halk anlatılarında yardımcı ve sağlayıcılar arasında kahramanla daha yakın olan ve bir özelliği ile öne çıkan tipler vardır. Köroğlu anlatmalarında Ayvaz, evlatlık, saki, arkadaş (Güneş, 2003) yardımcı ya da öz oğludur. Köroğlu ve Ayvaz arasında diğer kahramanlardan farklı bir ilişki vardır. İki kahraman birbirine koşulsuz bağlıdır ve er meydanında sırt sırta verip cenk ederler. Köroğlu bazı anlatılarda canını tehlikeye atar ve düşmana esir düşen Ayvaz'ı kurtarır. Türküde yer aldığı şekliyle Ayvaz, Köroğlu'nun kan kardeşidir. Onların ilişkisi, bir karı bir kocanın yalnız başlarına kalması anlamında "Bir Köroğlu bir Ayvaz" şeklinde deyimlere de konu olmuştur (Aksoy, 1984).

O, Köroğlu tarafından görülüp beğenilir ve Çamlıbel'e götürülür. Hikâyelerde Ayvaz'ın elagözlü, yakışıklı, yiğit, akıllı, yetenekli, vefalı, saygılı (Güneş, 2003) bir delikanlı olduğu, boyu ve posuyla görenleri büyülediği, mertliği, gözü pekliliği, savaş meydanındaki kahramanlığı yanında âşıklıktaki hünerleri ve eşleri de ele alınmaktadır. Ayvaz, o kadar önemli bir tiptedir ki Tacikler arasında anlatılan kolda merkezi kahraman konumuna yükselmiştir (Kaya, 2023). Ayvaz'ı görenler tıpkı Köroğlu'nu görmüş gibi heybeti karşısında büyünürler. Nitekim Artvin yöresinden derlenen "Haykırdı Çıktı Meşeden" adlı türküde söz konusu heybetin izdüşümleri dikkati çekmektedir.

Köroğlu ve Ayvaz arasındaki ilişkinin tam olarak ne olduğu konusu araştırmacıları çeşitli çıkarımlara sevk etmiştir. Ayvaz kelimesinin Türkçe Sözlük'te koca, eş, erkek şeklinde tanımlanmış olması, diğer taraftan destanda Köroğlu'nun Ayvaz'a ilişkin söylemleri araştırmacıları cinsiyet kültürü temelli okumalara sevk etmiştir. Köroğlu konusundaki önemli çalışmasında P. N. Boratav (1984) Ayvaz'ı Köroğlu'nun âşık olduğu bir genç olarak değerlendirir. R. Maraşlı ise Köroğlu ve Ayvaz arasındaki ilişkiyi sıradışı bir aşk öyküsü olarak tanımlar. Buna kanıt olarak da Köroğlu'nun başka bir erkek (Ayvaz) için söylediği aşk şiirlerini örnek gösterir. Maraşlı, günümüzde Türkçe'de "Bir Köroğlu bir Ayvaz", "Evde Köroğlu bekler" şeklindeki karı-koca ilişkisini anlatan deyim veya deyişlerin hikâyeye önemli bir gönderme yaptığı kanaatinde. Bu kapsamda araştırmacılar tarafından konunun bu yönünün bilerek geçirtilildiğini eleştirel bir söylemde dile getirerek Köroğlu ve Ayvaz arasında homoerotik bir ilişkinin olduğunu iddia etmektedir (Maraşlı, 2023).

Türk halk müziğinde daha çok koşma şeklinde olup tür bakımından koçaklama olan şiirler oldukça fazladır. Koçaklamalarda kahramanla ve kahramanlıkla ilgili vasıflar vurgulanır ve övülür. Kahramanın boyu, posu, bileğinin gücü, at binmedeki ve kılıç çalmadaki hüneri, savaş meydanında düşmana saldırısı vb. konular şiir tekniklerinin verdiği imkânlar ölçüsünde detaylı bir şekilde anlatılır. Bu bakımdan koçaklamalar genellikle yiğitlik, cesaret, kavg, saldırganlık, namus bilinci, vatan sevgisi, onur ve kahramanlık konularını içeren coşkulu ve epik şiir türüdür. Âşık edebiyatı çevresinde Dadaloğlu ve Köroğlu koçaklamaları öne çıkmaktadır. Dadaloğlu'nun "Kalktı Göç Eyledi Avşar İlleri" isimli şiiri yiğitliği vurgulamakta ve düşmana meydan okuma içermektedir. Âşık Şenlik'in "93 Koçaklaması" da "Can sağ iken yurt vermeniz düşmana" dizeleriyle vatanın düşmana verilmeyeceğini haykırır. Koçaklamalarda dost güven, moral ve cesaret verilirken düşmana aman verilmez ve korku salınır. "Âşık dinleyicilerin mertlikle göğüslerini kabartmak duygusal ya da tarihsel bir olayı anımsatmak isterse o zaman bir koçaklama çalar" (Erdener, 2019, s. 105).

Koçaklama türünde Köroğlu'nun şöhreti daha fazladır. Köroğlu'nun savaşa hazırlanırken ya da er meydanında söylediği şiirler kadar etrafında olan yardımcı kahramanların birçok şiirinin de koçaklama türünde olduğu bilinmektedir. Bu şiirler savaş meydanında atılan nağralar gibidir. Köroğlu ve yiğitleri bu şiirlerde "mübalâgalı bir ifade ile adam öldürür, kelle keser, yol kapatır, baş alır" (Başgöz, 2014, s. 189). Düşman, Köroğlu'nun ve Kırat'ın adından, gücünden ve zulmünden korkar. Köroğlu bazen yalnız bazen de adamlarıyla düşmana baskın verir. O, ayrıca Çamlıbel'de oturur ve gelip geçen kervanları yağmalar. Bu bakımdan kervan sahibi tüccarlar için Çamlıbel tekin olmayan ve korkulan bir yerdir. Köroğlu zalime merhamet etmez, şiddetle saldırır, malını yağma eder. Mazlumun yanında olup sorunlarını çözmektedir. Bu saldırılara giderken koçaklamalar söyleyip düşmanını ürkütür. Şiirler yoluyla cenge hazırlanan yiğitlerde güvenlik duygusu pekişmektedir. Bu şiirlerde bozuk düzene itiraz ve başkaldırı, korkusuzluk, kahramanlık, düşmana meydan okuma ve mertlik gibi temalar öne çıkmaktadır. Bu bakımdan koçaklamalar halk şiirinde geleneksel destan üslubunun ve epik tavrın yaşatıldığı türlerdir (Başgöz, 2014).

Türk tarihiyle kültüründe savaş dansları ve müziklerinin önemli bir yeri vardır. Ordu, düşman karşısına çıkmadan önce yapılan birtakım hazırlıklar yanında, savaşa katılacak askerlerin moral ve motivasyonu destekleyen psikolojik işlev olarak kabul edebileceğimiz savaş danslarıyla müzikleri bulunmaktadır. Balıkesir Bengisi adlı halk dansına eşlik eden ve savaşın ilan edilmesinde kullanılan "cengi harbî" ezgileri de savaş müzikleri arasında yer almaktadır. Yalnız davulla ya da davul-zurna ile çalınan bu ezgiler savaş hazırlığı açısından oldukça önemlidir (Mirzaoğlu, 2015). Savaş öncesinde düzenlenen "şenliklerde harp duygusunu ateşlendiren yegâne unsur, davul eşliğinde Cengi harbî ile icra edilen oyunlardır. Burada ateş oyunları, kılıç, kalkan, güreş, kargı, gürz gibi oyunlar oynanır " (Mirzaoğlu, 2015, s. 207). Osmanlı İmparatorluğunda Mehterân tarafından çalınan Mehter Marşı da önemli örneklerdendir. Ordunun savaş meydanına yürürken davullar ve zurnalar eşliğinde yüreklendirilmesi, kahramanlığın övülmesi gibi işlevleri taşıyan bu ezgiler, Türk destanlarında görülen kahraman övgülerinin, yiğitlemelerin, soylamaların ve koçaklamaların bir devamıdır.

Köroğlu Destanı'na ve kollarına bağlı birçok koçaklama şiir bulunmaktadır. Bunlardan bir kısmı derlenerek Türk Halk Müziği Repertuarına alınmıştır. Bu koçaklamalar arasında Köroğlu'nun Ayvaz'a ilişkin anlatımları önde gelmektedir. Bu şiirlerde övgü, aşk ve kahramanlık nidalarıyla dile getirilmiştir.

Ayvaz'ın kaşı, gözü, ağzı, burnu, saçı, boyu ve posu kısaca endamı; at binmesi, savaş meydanındaki yiğitliği, baş kesip kan dökmesi, barış zamanında saz çalıp şiirler söylemesi gibi nitelikler Köroğlu'nun övgülerine mazhar olmuştur.

3. Türkünün Sosyo-Kültürel Bağlamı, Yapısal ve Müzikal Çözümlemeleri

Köroğlu türküleri, Türk kültürünün köklü ve geniş bir coğrafyaya yayılmış epik-müzikal miraslarından biridir. Bu çeşitlilik, Köroğlu'nun Türk dünyasında bir halk kahramanı olarak büyük bir kültürel niteliğe sahip olduğunun göstergesidir. Bu türkülerin temel işlevi, Köroğlu'nun kahramanlık imgesini estetik ve müzikal bir dille yeniden üretmektir. TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Köroğlu ile ilgili 2 tane uzun hava, 1 tane oyun havası ve 21 tane kırık hava olmak üzere toplam 24 türkünün yer aldığı görülmektedir. Bunlar içinde Ayvaz'ı konu edinen birkaç türkü bulunmaktadır. "Ayvaz Gelir Otağıdan", "Haykırdı Çıktı Meşeden", "Üç Güzel Gördüm de Han Ayvaz İçinde" türküleri doğrudan Ayvaz'la ilgilidir. "Hay Edüben Meydan Harman Başında Duran" isimli türküde ise sadece konu içinde Ayvaz'dan bahsedilmektedir³ (URL-1).

Bu makalede incelenen "Haykırdı Çıktı Meşeden" adlı türkünün derlenme süreci şöyledir. Anadolu genelinde 1937-1952 yılları arasını kapsayan Ankara Devlet Konservatuvarı halk müziği alan araştırması yapılmıştır. 1950 yılında gerçekleştirilen alan araştırmasında, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Rıza Yetişen'den oluşan derleme heyeti, diğer şehirler yanında Artvin'den de çeşitli türküler derlemiştir. 27 Temmuz 1950 ile 1 Ağustos 1950 tarihleri arasında Artvin merkez, Murgul ve Hopa ilçelerinden çeşitli ezgileri kayda almıştır. Bu türkülerin önemli kaynaklarından biri de Cevri Altıntaş⁴ olmuştur. 28 Temmuz 1950 tarihinde yapılan derleme çalışmasında Cevri Altıntaş'tan toplamda 27 türkü kaydedilmiştir. Bu türkülerden biri de "Köroğlu: Haykırdı çehdi meşeden" adıyla derleme fişlerine alınmıştır (Kaya, 2014).

Türk Halk Müziği Repertuarında 958 sıra numarasıyla kayıtlı olan Haykırdı Çıktı Meşeden türküsünün notası üzerinde yer alan bilgilerde, ezginin 2 Temmuz 1967 tarihinde Artvin'in Şavşat ilçesinde Cevri Altıntaş'tan Nida Tüfekçi tarafından derlenerek notaya alındığı kaydedilmiştir (TRT Müzik Dairesi Yayınları, 1975). Dikkat edilirse bu bilgi, yukarıda belirtilen derleme fişlerinde yer alan kayıtlarla çelişmektedir. Cevri Altıntaş'ın bu dönemde radyo sanatçısı olduğu düşünülürse, muhtemelen türkü Nida Tüfekçi tarafından yeniden derlenerek notaya alınmıştır.

Yerelden ulusala bir mey sanatçısı olarak adını duyuran Cevri Altıntaş, Artvin yöresinde çok sayıda türkünün kayda alınmasına kaynaklık etmiştir. Cevri Altıntaş bilen, çalan, söyleyen, hafızasında taşıyan ve aktaran bir gelenek temsilcisidir. Duyduğu, öğrendiği ve hafızasında yaşattığı türkülerini sanatçı kimliğiyle icra etmiştir. O, icracı özelliği yanında, kayıtlardan anlaşıldığına göre, toplumsal ve kültürel hafıza olan türkülerin de bir aktarıcısı olmuştur. Bu yönüyle Cevri Altıntaş yöre folklorunun arşive kazandırılmasında önemli bir görevi de yerine getirmiştir. Cevri Altıntaş'ın mey ile diğer birçok ezgi yanında, Köroğlu türkülerini kendine has bir üslupla çaldığı bildirilmiştir (Eren & Tensever, 2020).

"Haykırdı Çıktı Meşeden", konusu itibarıyla bir koçaklama örneğidir. Birçok türkü adını ayak dizesinden alırken bu türkü, adını ilk dizeden alan ezgiler arasındadır. Türkü, hüseyini makamında olup

³ Repertuarda olmayan ancak Ayvaz'ı konu alan çeşitli türküler daha vardır. Koçaklama türünde "Dinle Sözlerimi Han Oğlum Ayvaz" ile güzelleme türünde olan "Ayvaz Güzellemesi / Siyah Kaküllerini Dökmüş" bilinen türküler arasında yer almaktadır.

⁴ Derleme fişinde yer alan bilgilerde 1302 /1886 yılında doğduğu kaydedilen Cevri Altıntaş, mey alanında saz sanatkarı olarak tanımlanmıştır. Memleketi Çoruh- Şavşat olarak belirtilen Altıntaş'ın Poşa olduğu ve mey çalmayı Ahıskalı Derviş'ten öğrendiği kaydedilmiştir (Kaya, 2014). Sadi Yaver Ataman yazdığı bir makalede Cevri Altıntaş'ın küçük yaşlardan itibaren müziğe ilgi duyduğunu ve 40 yıldır mey çaldığını belirtmiştir. Ayrıca, birçok nefesli çalgıyı çalabilen Altıntaş, şöhretini mey ile kazanmıştır. Mey çalmada ve mahali türkülerini söylemedeki yetkinliğinden dolayı usta bir sanatkar olduğu dönemin müzik otoriteleri tarafından kabul edilmektedir (Ataman, 1951). Altıntaş, Muzaffer Sarısözen ve arkadaşları tarafından İstanbul'a davet edilmiştir. İstanbul Radyosu'nda mey sanatçısı olarak çalışmıştır. Artvin yöresinin çeşitli türkü ve oyun havalarının kaydedilmesine kaynaklık etmiştir. 1968 yılında İstanbul'da vefat etmiş ve defnedilmiştir (Karadeniz, 2010).

6/8'lik ölçüye sahiptir. Türkünün nota kaydında yer alan sözleri şu şekildedir (TRT Müzik Dairesi Yayınları, 1975).

Haykırdı çıktı meşeden [1]
Gün tutuldu temaşadan (Yâr ey)
Hiç korkmaz beyden paşadan
Ayvaz bu gelen, bu gelen (Vay bu gelen, vay bu gelen)

Arap atın üstündedir [2]
Elâ gözler mestindedir (Yâr ey)
Düşman canın kastındadır
Ayvaz bu gelen, bu gelen (Vay bu gelen, vay bu gelen)

Han Döne'm akıtma yaşı [3]
Yanar yüreğimin başı (Yâr ey)
Köroğlu'nun kan kardaşı
Ayvaz bu gelen bu gelen (Vay bu gelen, vay bu gelen)

Türkü biçim olarak incelendiğinde sekizli hece ölçüsüne sahip olduğu ve üç dörtlükten meydana geldiği görülmektedir. Şiirin kafiye şeması aaab/cccb/dddb şeklindedir. Şiirin her dörtlüğünün son dizesi “Ayvaz bu gelen bu gelen” redifiyle kurulmuştur. Bu dize aynı zamanda, âşıklık geleneğinde önemli bir unsur kabul edilen şiirin ayağıdır. Türküde ünlemlerle kurulan “Yâr ey” sözü ile “Vay bu gelen, vay bu gelen” dizesi ara söz olarak kullanılmıştır. Türkü okunurken her dörtlüğün üçüncü ve dördüncü dizesi ile ara sözden bağlantı/nakarat bölümü oluşturulmaktadır. Bağlantı oluşturulurken yapılan tekrarlar dikkati çekmektedir. Türküye konu şiirin nazım birimi dörtlük olmasına karşın bağlantı bölümleri iki, üç ya da dört dize olabilir. Burada bağlantı aslında iki dizeden (her dörtlüğün üçüncü ve dördüncü dizesi) oluşurken her dörtlüğün üçüncü dizenin tekrarı ve arasöz bağlantıya dörtlük formu kazandırmıştır. Aşağıda ilk dörtlüğün bağlantı bölümü örnek olarak verilmiştir:

Hiç korkmaz beyden, paşadan
Hiç korkmaz beyden, paşadan
Ayvaz bu gelen, bu gelen
Vay bu gelen, vay bu gelen

Türkünün ilk dizesi bir kahramanlık aksiyonuyla başlamaktadır. Burada geçen “Haykırdı Çıktı Meşeden” ifadesi, doğa ve kültür ilişkisinin bir başka yansıması olarak kahramanın -yiğitlik yapmak üzere- haykırarak (nara basarak) bir ağaçlıktan ansızın sahneye çıkışını betimler ve epik bir yapı sunar⁵. Kahramanın belirmesi, başka bir deyişle Ayvaz'ın gelişi ve yiğitliği, önce sözün; sonra eylemin gerçekleşmesi düzleminde ifade edilir. Yiğitlik performansının başlangıcı bu şekilde kurgulanır. Türkünün ilk dizesindeki bu yapısal kurgu, bir ağaç motifi ile eşitlenir. İlk dizede geçen ‘meşe’ sözcüğü ile ikinci dizdeki ‘paşa’ sözcüğü kafiye örgüsü kurulmak üzere seçilmiş gibi görünse de (veya böyle bir pratik işlevde bulunsun da) bu ifadeler, Türk kültüründe gücün, sertliğin ve dayanıklılığın simgesi olan, babaya benzetilen, ormanın hükümdarı gibi konumlanan, eril cinsiyetiyle kahraman gibi görülen ve masallarda kahramanlara hayat veren vb. (Ergun, 2004, s. 235-236) meşe ağacının mitolojik boyutuyla ilişkili olarak epik atmosferi yükselmek amacıyla kullanılmıştır. Köroğlu ve Çamlıbel ilişkisinde olduğu gibi Artvin yöresinde meşe ağacının yer aldığı gür ormanların olması türkünün ekolojik ve kültürel gerçekliğiyle de uyumaktadır. Epik gelenekte kahramanın ‘ağaçtan doğması motifile’ de metaforik bir ilişki kurularak Ayvaz, doğanın kudretiyle bütünleşmiş bir kahraman olarak düşmana karşı ani bir güç patlamasıyla ortaya çıkarılmıştır. Yine bu bağlamda “Haykırdı Çıktı Meşeden” ifadesi, gizlenmiş bir gücün düşmana baskın vermek için açığa çıkması anlamıyla da karşılanabilir. Beyden, paşadan

⁵ Türk halk dansları incelendiğinde söz konusu epik anlatımların dansçılar tarafından sahnelendiği çeşitli örnekler bulunmaktadır. Bu konuda bir örnek inceleme için ayrıca bakınız (Özdemir, 2020).

korkmayan; gözünü budaktan sakınmayan bu yiğit, her dördlüğün sonunda "Ayvaz bu gelen bu gelen" şeklinde yinlendiği gibi Ayvaz'dır. Türkünün ikinci ve üçüncü dördlükleri ise birinci dördlükle olay sahnesine çıkarılan Ayvaz'ın kahramanlık performansının devamını anlatan niteliktedir. Burada at ve er birlikteliğine de bilinçli bir şekilde vurgu yapılmıştır. Ayvaz'ın cenk meydanındaki dövüşünün Köroğlu'nda yarattığı duygu coşkunluğunun yanı sıra onun için taşıdığı derin bir endişe de şiirin anlam aralığına sıkıştırılır. Köroğlu tarafından düşmandan kendini sakınması öğütlenir.

Köroğlu ezgileri genel olarak incelendiğinde 5/8 ve 6/8'lik ölçülerin yaygın olduğu görülür. Başka bir ifadeyle -bu ve benzeri- aksak ve birleşik ölçüler, Köroğlu türkülerinin tipik usulleridir. (Ayrıntılı bilgi için bakınız: Erkan, 2012). Kuzey Doğu Anadolu sahası bu bağlamda öne çıkmış ve Köroğlu ezgilerine de müzikal kimliğini vermiştir. Bu türkünün melodik yapısı 6/8'lik ölçüyle kurulmuştur. Türkünün saz bölümü dördlük (bir vuruşluk) sus işareti ve sekizlik sol sesi ve dördlük sol sesiyle başlar. Diğer üç portede yer alan "sol la fa; sol sol" sesleriyle (3+3 şeklinde) ölçü ve ezgi tekrarlanır.

Şekil 1: Ezgiden birinci kesit.



2 tane 3/8'lik ölçünün birleşiminden oluşan bu tekrarlar, dörtnala at koşusu hissi veren bir ritim (ta ta ta-ta ta ta...) meydana getirir. Coşkunluğun ilk zirve noktası oluşturulur. Daha özel olarak yorumlarsak, 6/8'lik ölçüyle yani bu ritim ekseninde (3+3 biçimiyle) anlamlandırılan sesler, Kırat'ın koşusuyla paralel betimlenir. Ezginin saz bölümündeki bu tekrarlar, olayı anlatmadan önce jenerik bir anlam oluşturur. Diğer taraftan ezginin ilk vuruşları (ölçü başı) güçlüdür. Türkünün ilk dizesi *sol* sesiyle başlar ve *la* sesine kısa bir yükseliş yapar. 'Haykırdı Çıktı Meşeden' şeklindeki dizinin bu şekilde bir seyirle yapılandırılması, kahramanın ansızın çıkışıyla örtüştürülmesi işlevi görür. Başka bir deyişle kahramanın haykırışı, yükselen bir motifle işlenir.

Şekil 2: Ezgiden ikinci kesit.



Ezginin devamı yiğitleme hissiyatı çerçevesinde ilerler. Burada dikkat çekici bir nokta ise 'Yar ey' şeklinde ifade edilen kısımdır. Notadaki hece bölümlendirmesinde 'rey' şeklinde yazılsa da 'ey' biçimindeki seslenme sözü, 'mi' sesinde karar kılınarak mevcut ölçü etrafında birkaç kez tekrarlanarak haykırarak meşeden çıkan kahramanın atının ritmik koşusuna ayak uydurur. Yine burada çoğu vokal örneğinde 'yar eyyy' bölümünün koro olarak seslendirilmesi de türküyü epik bir karakter katar; koçaklama etkisine akıcılık sağlar. Coşkunluğun ikinci zirve noktası oluşturulur.

Şekil 3: Ezgiden üçüncü kesit.



Bu koçaklama türküsünde yukarıdaki analizler, ikinci ve üçüncü dördlükler için de söz konusudur. Bu doğrultuda inici seyirle ama epik coşku bitirilmeden, parça parça azaltılarak, anlatı biraz daha dramatik bir eksene kayar. Ayvaz Bu Gelen Bu Gelen dizeleriyle dile getirilen ve bitirilen her dördlük, türküde Köroğlu tarafından anlatılan kahramanın karşılama/karşılaşma, fark etme/tanıma anını ifade eden bir söz kalıbı şeklinde vurgulanır. Her dördlük sonunda yinelenen bu ifade kalıbı melodik akışı güçlendiren ve dinleyiciye kahramana karşı yakınlık hissi veren işlevdedir. Türkünün başında nitelikleri sayılarak *fiilen sahneye çıkarılan kahraman*, son dizelerde ise adı zikredilerek özel bir karaktere büründürülür. Bu

doğrultuda Köroğlu'nun 'sadık yoldaşı-kan kardaşı' Ayvaz, epik bir kahraman olarak anlatı içerisinde konumlandırılır. Bu doğrultuda türkü, sonlandırılır.

YouTube adlı sosyal paylaşım sitesinde yer alan verilere göre türkünün *Erol Köker, Armağan Elçi, Cemallettin Turan, Selma Geçer, Kazım Birlik* ve *Zara* gibi çok sayıda isim tarafından seslendirildiği görülmektedir (URL-3). Bunlar arasında koro⁶ ve solo söyleyişler vardır. *Kazım Birlik*'in söyleyişinde türkünün adı "Bu Gelen"dir. Türkü giriş ve bağlayıcı ara söz olan "Heeeeeyyy" nidasıyla başlamaktadır. Bu söyleyiş, notaya alınan kayıttan birtakım farklılıklar içermektedir. Türkünün girişine bir dörtlük ilave edilmiş ve bazı kelimeler değiştirilmiştir. Toplamda 4 dörtlük olan türküyü ilave edilen ilk dörtlük aşağıda verilmiştir (URL-4):

Nigar Hanım sana deyim
Ayvaz bu gelen bu gelen (Heeeeeyyyyy)
Üstündeki polat geyim
Ayvaz bu gelen bu gelen (Vay bu gelen vay bu gelen)

Bu söyleyişe göre türkünün diğer dörtlükleri notaya alınan sözlerle uyum içindedir. Türkünün notaya alınan sözlerine göre ikinci dörtlükte yer alan "*Arap atın üstündedir*" dizesi burada "*Kara kaytağ üstündedir*" şeklindedir. Yine türkünün üçüncü dörtlüğünde yer alan "*Han dönem akıtma yaşı*" dizesi burada "*Han Nigar akıtma yaşı*" şeklinde yer almaktadır⁷ (URL-4).

Türküyü, Türk Halk Müziği Sanatçısı *Zara*, 2002 yılında piyasaya çıkan "Misafir" adlı albümünde seslendirmiştir (URL-6). *Zara*'nın söyleyişinde türküdeki ritmin tekrarlar yoluyla sağlandığı görülmektedir. Ayrıca türkünün aslında yer alan "Yâr ey" nidasının "Yâr, yâr, yâr, ey" şeklinde telaffuz edildiği görülmektedir. Örnek vermek gerekirse ilk dörtlüğün seslendirilmesi şöyledir:

Haykırdı çıktı meşeden
Haykırdı çıktı meşeden
Gün tutuldu temaşadan
Yâr, yâr, yâr, ey

Hiç korkmaz beyden, paşadan
Hiç korkmaz beyden, paşadan
Ayvaz bu gelen, bu gelen
Vay bu gelen, vay bu gelen

Hiç korkmaz beyden, paşadan
Hiç korkmaz beyden, paşadan
Ayvaz bu gelen, bu gelen
Vay bu gelen, vay bu gelen

Türkünün son dörtlüğü okunduktan sonra bağlantı kısmı iki kez tekrarlanır. Daha sonra ilk dörtlüğün üçüncü dizesinin eklenmesiyle sonuncu bir bağlantı dörtlüğü daha okunur:

Han dönem akıtma yaşı
Yanar yüreğimin başı (Yâr, yâr, yâr, ey)

⁶ Koro söyleyiş örneği için ayrıca bakınız: (URL-2)

⁷ EskiDevir isimli Youtube kanalında türkünün eksik derlendiği ve doğrusunun *Kazım Birlik* icrası olduğu iddia edilmiş ancak bu iddiaya bir âşık icrası (Âşık Günay Yıldız) dışında bir kanıt sunulmamıştır (URL-4). Âşığa ait söz konusu kayıt dinlendiğinde söyleyişte birtakım farklılıkların olduğu ve türkünün icra anında yorumlandığı söylenebilir (URL-5). Bu, folklor ürünlerinde oldukça sık görülen, icra ortamı ve icracıdan kaynaklı bir *çeşitlenme*'dir. Dolayısıyla, folklor ürünleri olan yaratımlar için "doğru ya da yanlış" tanımları uygun değildir. Belli bir bağlama dayanan folklor yaratımları eşsiz ve biriciktir. Ayrıca bakınız: (Çobanoğlu, 2005).

Köroğlu'nun kan kardaşı
Ayvaz bu gelen, bu gelen (Vay bu gelen, vay bu gelen)

Köroğlu'nun kan kardaşı
Köroğlu'nun kan kardaşı
Ayvaz bu gelen, bu gelen
Vay bu gelen, vay bu gelen

Hiç korkmaz beyden, paşadan
Köroğlu'nun kan kardaşı
Ayvaz bu gelen, bu gelen
Vay bu gelen, vay bu gelen

Türk halk müziğinin önemli kaynaklarından biri durumda olan âşık ezgileri arasında Köroğlu'na bağlanan birçok türkü vardır. Bunlar arasında doğrudan Köroğlu'nu anlatan türküler yanında Nigar Hanım'ı, yardımcı tipleri ve Kırat'ı ele alan türküler de vardır. Yardımcı tiplerden özellikle Ayvaz, Köse Kenan ve Kızıroğlu Mustafa Bey için söylenen türkülerin varlığı bilinmektedir. Köroğlu türkülerinin halk tarafından çok sevilmesi geleneğin icra töresini de etkilemiştir. Âşık fasıllarında Köroğlu ezgilerinin okunması gelenek haline gelmiştir (Kaya, 2018; Yakıcı, 2013). Doğu Anadolu âşık fasıllarının kapanış bölümünde, fasıla katılan âşıklar hep birlikte genellikle Köroğlu'nun bir kocaklamasını söyler ve program böylece sona erer (Artun, 2012). Köroğlu'nun fasıla katılan âşıklardan bir türkü beklediği rivayet edilmektedir (Yıldırım, 1998; Boratav, 2012).

Doğu Anadolu âşıklık geleneği çevrelerinde ve Azerbaycan'da icra edilen farklı ezgilere sahip koçaklamalar, Köroğlu makamları şeklinde adlandırılmaktadır. Bu makamlar şunlardır: "Basma Köroğlu, Atüstü Köroğlu, Atlı Köroğlu, Köroğlu Kaytağı, Döşeme Köroğlu, Köroğlu Dübeyti, Köroğlu Borusu, Köroğlu Muhammesi, Köroğlu Şahseveni, Mısıri, Rövseni, Sürütme Köroğlu, Terse Gereyli, Tebil Cengi, Çortay Köroğlu" (Kaya, 2010, s. 447-448). Âşıklar ve saz şairleri, hikâye anlatımında coşkuyu zirveye çıkarmak için zaman zaman ezgili parçalar okumaktadır. Doğan Kaya bunların da "kaba Köroğlu, sert Köroğlu, Köroğlu güzellemesi, Köroğlu cenkleme, Köroğlu koçaklaması" (Kaya, 2010, s. 448) gibi adlarla birbirinden ayrıldığını belirtmektedir.

Mevcut veriler ışığında Ayvaz'a bağlı olarak anlatılan ya da söylenen çeşitli Köroğlu kolları ve türkülerinin varlığı bilinmektedir. Ancak bu çalışma kapsamında incelenen türkünün günümüzde söylendiği şekliyle Köroğlu'na ait bir hikâyede yer alıp almadığını bil(e)miyoruz. Türkünün sözleri bu yönde bir yorum yapılmasını güçlendirmektedir. Bu bakımdan bu türkü, Köroğlu'nun Ayvaz'a bağlı olan kollarından birine ait olabilir. Ayrıca Artvin yöresinde iki farklı Köroğlu rivayetinin kayda geçmiş olması bunlardan başka rivayet ve anlatının olma ihtimalini güçlü kılmaktadır⁸. Ancak iki Köroğlu rivayetinin günümüze ulaşmış olması, eğer varsa Ayvaz'a bağlanan bir kolun "nerede olduğunu" ya da "neden kayda alınmadığını" da düşündürmektedir. Bu bakımdan "Haykırdı Çıktı Meşeden" adlı bu türkünün geçmişte Köroğlu-Ayvaz koluna ait olduğunu ancak bu, aradan geçen zamanla hikâyesinin unutulduğunu ve yalnızca sözleriyle ezgisinin günümüze ulaşabildiğini de düşündürmektedir. Bu, sözlü gelenekte oldukça sık yaşanan bir durumdur. Bir hikâyede öne çıkan bölümler ya da bir türkü sadece metinleriyle yaşatılırken onu içeren bağlam unutulur. Diğer bir deyişle türkünün geçmişte bir Köroğlu-Ayvaz koluna bağlı olduğu ancak zamanla bağlamından koparak bağımsız bir icra unsuruna dönüşmüş olması da güçlü bir ihtimaldir. Diğer taraftan yörede âşıklık geleneğinin güçlü olması türkünün ortaya çıkışıyla ilgili başka ihtimalleri de öne çıkarmaktadır. Bu ihtimallerden biri de bu türkünün bir ozan ya da âşık tarafından Köroğlu-Ayvaz anlatmalarından ayrı olarak yorumlanmasıdır. Dolayısıyla türkü, Ayvaz'ın mevcut anlatılardaki önemi dikkate alınarak icra edilmiş olabilir. Bir diğer ihtimal de şudur:

⁸ Artvin'de Köroğlu anlatmaları dışında başka folklorik yaratımlar da bulunmaktadır. Yusufeli ilçesinde davul-zurna ile tek erkeğe mahsus Köroğlu Oyunu adlı bir halk dansı oynanmaktadır (Gâzimişâl, 1997). Yine Yusufeli ilçesinde Karakucak Güreşleri yapılacağı zaman pehlivanları meydana davet etmek, yüreklendirmek ve güreş esnasında coşturmak için Köroğlu havaları çalınmaktadır (URL-7).

Âşıklar repertuarlarında yer alan *usta malı* türkülerden hareketle yeni türküler yaratabilirler. Bu durumda türkünün sabit bir çekirdek formu (iskeleti) bulunmaktadır. Farklılıklar söyleyenin ilgi ve zevklerine bağlı olan daha ziyade yardımcı unsurlarla ilgilidir. Böylece âşıklar tarafından çoğu zaman farkında olmadan bir türkünün varyantı yaratılmış olur (Günay, 2011). Dolayısıyla bu türkü, Köroğlu geleneğini bilen bir âşığın yaratıcılığının bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve zamanla anonimleşmiş olabilir. Türkü tematik açıdan incelendiğinde bu yönde bir çıkarım yapmanın da mümkün olduğu görülmektedir.

Türkünün yaratım koşullarıyla ilgili bir başka değerlendirmemiz de şu şekildedir. Köroğlu ve kollarının Türk dünyasında ve Anadolu'nun birçok bölgesinde canlı bir geleneğe dönüşmüş olması "yerelleştirme" düşüncesini de öne çıkarmaktadır. Her ne kadar Köroğlu'nun Artvin rivayetleri kayda geçmiş olsa da bu türkü başka bir yörede (Sivas, Tokat, Bolu; Azerbaycan vd.) icra edilen Köroğlu-Ayvaz anlatmasına dayanmakla birlikte Artvin icrasında yerel motiflerle yeni bir kompozisyonda teşekkül etmiş olabilir. Bu durumda Ayvaz'a bağlanan ortak motifleri içeren anlatmaların bilinmesine rağmen *yerel icra biçimi* türkünün herhangi bir hikayenin parçası olup olmadığının ayırt edilmesini de imkânsız kılmaktadır⁹.

⁹ Köroğlu anlatmalarının birçoğunda Ayvaz'la ilgili şiirler yer almaktadır. Ancak bunlar içinde Paris nüshasında beşinci mecliste yer alan ve 3+1 dörtlükten oluşan sekiz heceli şiir dikkat çekicidir. Bu Köroğlu şiiri de "Ayvaz Güzellemesi"dir. Şiirin ayağı "Ayvaz bu gelendir, gelen" şeklindedir. Şiirin ayağı bu makalede incelenen "Haykırdı çıktı meşeden" isimli türkünün ayağı ile aynıdır.

Canım atəşə yaxgînən
Eyvaz bu gələndü, gələn
Yarım, bir qeyit baxgînən
Eyvaz bu gələndü, gələn

Hazaran qalxa qolunda
Qəndi şəkəri dilində
Dəlilər sağ- solunda
Eyvaz bu gələndü, gələn

Eyvazım on dörd yaşında
Qüdrət qələmi qasında
Durna telləri başında,
Eyvaz bu gələndü, gələn

Getdi dağların dumanı
Haqq yox eyləsin yamanı
Koroğlunun din-imanı
Eyvaz bu gələndü, gələn" (Abbasi, 2005, s. 88).

Yine, M. Fuad Köprülü'nün *Saz Şairleri I-V* adlı eserinde Köroğlu'na ait şiirler arasında altı dörtlükten oluşan 8 heceli bir şiir vardır. *Ayvaz Güzellemesi* sayabileceğimiz bu şiirin ayağı da "... Ayvaz Geliyor" redifiyle kurulmuştur. Örnek olması için iki dörtlük verilmiştir, şiir için kaynağa bakınız:

Yol virin dumanlı dağlar
Aşmaya Ayvaz geliyor
Çağlasın soğuk pınarlar
İçmeye Ayvaz geliyor
...
Köroğlu der ki tayalar
Atlımız hayvan kovalar
Sarptaki yalçın kayalar

Türkünün kaynağı konusundaki bir diğer çıkarımımız da derlemeci ya da kaynak kişi etkisi şeklindedir. Bu türkünün kayda alındığı zamanda bağlamın derlenmemiş olması, türküyü bilen ya da icra eden kaynak kişiye türküyü "nereden öğrendiği", "kendisine ait olup olmadığı" gibi soruların yöneltilmemiş olması veya bu kayıtların derleme ve nota süreçlerine aktarılmamış olması da türkünün kaynağı konusundaki problemlerin çözülmesini zorlaştırmaktadır. Burada kaynak kişinin hikâyeyi bilmediği ya da derleyicilerin sadece türkü sözlerini ve ezgiyi derleme göreviyle saha araştırması yapma ihtimalini de öne çıkarmaktadır. Yani türkünün bir hikâyesinin ve bağlamının olduğu ancak derleme sürecinde bunların kayıtlar altına alınmadığı/atlandığı çıkarımı da güçlü bir ihtimaldir.

Buraya kadar öne sürdüğümüz ihtimallerden çıkarılabilecek ortak sonuç şu şekilde özetlenebilir. Köroğlu ve çevresinde şöhret sahibi olan tipler, Anadolu'nun birçok bölgesinde asıl anlatıdan (bir hikâye) bağımsız olarak bir karaktere dönüşüp anlatı bağlamının dışında da temsil edilmektedir. Bu bakımdan söz konusu türkünün kökenini/kaynağını/bağlamını kesin bir yargıyla ifade etme arayışı yanında, onu sözlü kültürün yaratım olanaklarının en iyi şekilde kullanıldığı folklorik bir ürün olduğu şeklindeki bir değerlendirmenin daha isabetli olacağı kanaatindeyiz.

Sonuç

Bu makalede Köroğlu kültürel belleğinin bir yansıması olarak değerlendirdiğimiz, Artvin yöresinden derlenen "Haykırdı Çıktı Meşeden" adlı türkü incelenmiştir. Artvin, aşıklık geleneğinin güçlü bir şekilde temsil edildiği şehirlerden biridir. Makalede Artvin çevresinde âşık hikâyeleri arasında Köroğlu ve anlatılarının bulunduğu ve kendine yer bulduğu görülmüştür. Artvinli âşık ve halk şairleri bulundukları coğrafyanın dinleyicisine birçok anlatı yanında Köroğlu hikâyelerini anlatmışlar ve deyişlerini söylemişlerdir. Bu kapsamda Artvin'de anlatılan iki rivayet incelenmiş, kısaca Köroğlu anlatılarıyla ilişkilendirilmiştir. Ancak kayda geçen bu iki rivayette de incelediğimiz türküyü ait bir kayda rastlanmamıştır. Bir sözlü kültür ürünü olan türkünün yaratım koşulları tam olarak tespit edilememekle birlikte şu çıkarımlar yapılabilir:

1. Türkü Köroğlu tarzını yansıtan bir şiir ve ezgi yapısına sahiptir.
2. İncelenen türkü, Köroğlu destan ve hikâyelerinin önemli bir yardımcı tipi Ayvaz'ı, ona duyulan hayranlığı ve güveni işlemektedir. Bir Köroğlu türküsü olan "Haykırdı Çıktı Meşeden" Ayvaz tipinin övüldüğü klasik bir koçaklamadır. Türkü, Ayvaz'ın heybetini, güzelliğini, cesaretini ve düşmana gözdağı vermesini anlatmaktadır. Türküde, Köroğlu ile Ayvaz ilişkisi, "Köroğlu'nun kan kardaşı" ifadesiyle vurgulanmıştır. Köroğlu'nun anlatılarda adından sıklıkla bahsettiği bir tip olan Ayvaz'a ilişkin birçok şiirinin olduğu bilinmektedir. Bu şiirler arasında adı geçen türkünün konumunun ne olduğu makalede ortaya konulmaya çalışılmıştır.
3. Türk halk müziği çevrelerinde ve repertuarda Ayvaz'a ilişkin çeşitli ezgiler mevcuttur. "Haykırdı Çıktı Meşeden" türküsü de bunlardan biridir. Köroğlu'nun Paris rivayetinde yer alan bir şiirin biçim olarak ve şiir ayağı bakımından bu türküyü benzediği görülmüştür. Yine makalede değinildiği gibi "...Ayvaz geliyor" redifli başka bir şiirin daha olduğu bilinmektedir. Ancak yapılan tematik incelemede bu şiirlerin nazım türü bakımından güzelleme olduğu görülmüştür. Her iki şiirin de Ayvaz'a yazılan güzellemelemler arasında yer alması ve sadece nazım biçimi ile şiir ayağı bakımından (iskelet) benzemesi "*usta malı deyişlerin icradan kaynaklı yorumlanması*" şeklinde de açıklanabilir.
4. Sözlü kültür ortamında icra edilen folklor ürünlerinin farklı bağlamlarda varyant ve versiyonlar yarattığı gerçeği bilinmektedir. Buna göre Artvinli bir âşığın Köroğlu geleneğine ve repertuarına uygun şekilde bir Ayvaz koçaklaması yarattığı düşünülebilir. Bu koçaklama özü itibarıyla folklorik bir yaratımdır ve yerelleştirmedir. Aradan geçen zamanla bu türkü anonimleşmiştir. Yine bu türkü, yörede dinleyiciler tarafından çok beğenilmiş ve farklı icracıların repertuarında kendine yer bulmuştur. Cevri

Yastılın Ayvaz geliyor (Köprülü, 2004, s. 99-100).

Not: Köroğlu anlatımlarında Ayvaz'ı anlatan örnekler için ayrıca bakınız (Güneş, 2003).

Altıntaş'tan alınan türkünün icra ve aktarım serüveni de bu şekilde olmalıdır. Dolayısıyla türkü yerel sınırları aşmış ve derlenerek ulusal bellekte kendine yer bulmuştur.

5. Repertuarda Ayvaz türküleri arasında güzellemeler de vardır ancak bunlar makalede işaret edilen diğer şiirler değildir. Ayrıca makalede bu türkünün Artvin'de geçmişte anlatılan ve günümüze ulaşmayan herhangi bir Köroğlu koluna ait olup olmadığı konusu da ele alınmıştır. Türküye kaynak olan Cevri Altıntaş bir âşık/hikâyeci değildir. Onun daha ziyade bir icracı olması, türküye ait muhtemel bir hikâyeye hafızasında yer vermediği sonucunu da ortaya çıkarabilir. Yani ezberleme veya icra sürecinde bağlamın diğer bir deyişle hikâyenin dikkate alınmamış olması da mümkündür. Âşıklık geleneğinin iki rivayet ve başka folklorik unsurlar yarattığı yörede bu güçlü bir ihtimaldir ancak şimdilik bu yönde daha kesin bir çıkarım yapmayı olanaklı kılacak mevcut bir veriye ulaşamamıştır. Bu ihtimaller birlikte değerlendirildiğinde incelenen türkünün yaratımı her ne şekilde olursa olsun, yörede Ayvaz üzerinden Köroğlu anlatmalarını hatırlatan, yaşatan ve aktaran bir yönünün olduğu söylenebilir.

6. Günümüzde icra ortamlarının kültür değişmelerine bağlı olarak dönüşmesi sonucu halk hikâyesi anlatımı büyük oranda sona ermiştir. Ancak Köroğlu, vd. âşıkların türküleri geleneği canlı tutmaya devam etmektedir.

Kaynaklar | References

- Abbaslı, İ. (2005). *Koroğlu, Paris nüsxəsi. Şərq Qərbi Nəşriyyat*.
- Aksoy, Ö. A. (1984). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü-2: deyimler sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Artun, E. (2012). *Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı, edebiyat tarihi/metinler*. (5. bsm). Karahan Kitapevi.
- Ataman, S. Y. (1951). *Mey. Türk Folklor Araştırmaları*. 1, (18), 277-278.
- Bahadır, S. (2017). Köroğlu'nun Artvin iline bağlı Şavşat rivayeti ve Ardanuç yansımaları. *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5 (11), 168-181.
- Bahadır, S. ve Meydan, C. (2024). *Âşık Efkârı'den halk hikâyeleri*. Sonçağ Yayıncılık.
- Başgöz, İ. (1986). "Köroğlu Düzeni. *Folklor yazıları içinde* (s. 176-180). Adam Yayıncılık.
- Başgöz, İ. (2014). *İzahlı Türk halk şiiri antolojisi*. Pan Yayıncılık.
- Bayat, F. (2003). *Köroğlu: Şamandan âşık, alptan erene*. Akçağ Yayınları.
- Boratav, P. N. (1984). *Köroğlu destanı*. Adam Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (1991). Köroğlu hakkında. *Folklor ve Edebiyat-2 içinde* (s. 229-235). Adam Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (1991). Köroğlu kimdir?. *Folklor ve Edebiyat-2 içinde* (s. 236-240). Adam Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (2012). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Tarih Vakfı Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2005). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. (3. bsm). Akçağ Yayınları.
- Ekici, M. (2004). *Türk dünyasında Köroğlu*. Akçağ Yayınları.
- Erdener, Y. (2019). *Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'ndeki âşık karşılaşmaları*. Yapı Kredi.
- Eren, Z. & Tansever, L. (2020). Mey, balaban ve duduk sazlarının genel olarak incelenmesi ve kültürel perspektifte karşılaştırılması. *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 3(1), 131-165.
- Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Erkan, S. (2012). *Anadolu sahası Köroğlu anlatılarında tema ve ezgi meselesi*. [Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Gâzimişâl, M. R. (1997). *Türk halk oyunları kataloğu-II*. N. Tan & A. Çakır (Haz.). T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Günay, U. (2011). *Türkiye'de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Akçağ Yayınları.
- Güneş, A. (2003). *Köroğlu destanının Ayvaz kolu*. [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi
- Kaplan, M., Akalın, M. ve Bali, M. (1973). *Köroğlu destanı*. Behçet Mahir (Anlatan). Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Karadeniz, B. (2010). *Türkülere giriş, inceleme, biyografi, sözlük, kaynakça*. Karamavi Yayınları.
- Kaya, C. V. (2014). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın halk müziği alan araştırmaları kataloğu*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Kaya, D. (2010). *Türk halk edebiyatı terimler sözlüğü*. Akçağ Yayınları
- Kaya, D. (2018). *Köroğlu ve Tokat-Çamlıbel*. Çamlıbel Belediyesi.
- Kaya, D. (2023). *Türk Dünyasında Köroğlu kolları*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1980). *Türk edebiyatı tarihi*. (2. bsm). Ötüken Neşriyat.
- Köprülü, M. F. (2004). *Saz şâirleri I-V*. (3. Bsm). Akçağ Yayınları.

- Maraşlı, R. (2023). *Bir Köroğlu bir Ayvaz sıra dışı bir aşk öyküsü*. İletişim Yayınları.
- Mirzaoglu, G. (2015). *Halk türküleri*. Akçağ Yayınları.
- Oğuz, M. Öcal. (2007). Folklor: ortak bellek veya paylaşılan deneyim. *Millî Folklor*. 19 (74), 5-8.
- Özdemir, M. (2020). Giresun kültürüne özgü bir halk dansı: Çandır tüfek oyunu. *Gazi Türkiyat*. (26), 145-163.
- Özder, M. Â. (2017). *Artvin folkloru*. S. Bahadır. (Haz.). Yusufeli Belediyesi Yayınları.
- Sümer, F. (1987). Kör Oğlu, Kızır Oğlu Mustafa ve Demirci Oğlu ile ilgili vesikalar. *Türk Dünyası Araştırmaları*. (46), 9-46.
- Taşlıova, M. (2016). *Köroğlu Oltu kolu (inceleme-metinler)*. Akçağ Yayınları.
- TRT Müzik Dairesi Yayınları. (1975). *Haykırdı çıktı meşeden türkü notası*. TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu, (2011). *Türkçe sözlük*. Ş. H. Akalın vd. (Haz.). (11.bsm). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- URL-1. Ayvaz türküleri. (2025). *Repertükül: Repertuar türküleri külliyatı*. 10 Kasım 2025 tarihinde <https://www.repertukul.com/> adresinden erişilmiştir.
- URL-2. Yıldız, C. vd. (2018). Haykırdı çıktı meşeden. *Metropol Müzik Üretim*. 15 Kasım 2025 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=MF8uY0apujI> adresinden erişilmiştir.
- URL-3. Haykırdı çıktı meşeden. *You Tube*. 15 Kasım 2025 tarihinde https://www.youtube.com/results?search_query=Haykırdı+çıktı+meşeden adresinden erişilmiştir.
- URL-4. Kazım Birlik. (2023). Bu gelen (Köroğlu). *EskiDevir Youtube kanalı*. 16 Kasım 2025 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=xZo2IagqHtU> adresinden erişilmiştir.
- URL-5. Âşık Günay Yıldız. (2019). Bu gelen Ayvaz bu gelen (Köroğlu). *ŞerifHamideddin Tektaş Youtube kanalı*. 17 Kasım 2025 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=1iJBcBk6_4Y adresinden erişilmiştir.
- URL-6. Zara. (2023). Haykırdı çıktı meşeden. *Ulus Müzik*. 17 Kasım 2025 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=8kfExEu8Ngc> adresinden erişilmiştir.
- URL-7. Eski Yusufeli son Karakucak güreşleri davul ve zurnacısı. [Köroğlu havası örnekleri]. *Aşure TV Youtube kanalı*. 25 Kasım 2025 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=5KzHEbQObcM> adresinden erişilmiştir.
- Yakıcı, A. (2013). *Halk şiirinde türkü*. (2. Bsm). Akçağ Yayınları.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk bitiği, araştırma/inceleme yazıları*. Akçağ Yayınları.

Ek-1. Türkünün notası, (2 sayfa).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO : 958
İNCELEME TARİHİ : 30/4/1975

YÖRESİ
ŞAHSAT
KİMDEN ALINDIĞI
CEVRİ ALTINTAŞ

SÜRESİ :

(SAZ.....)

HAYKIRDI ÇIKTI MEŞEDEN

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
12/7/1962

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

HAY KIR DI ÇIK DI ME ŞE DEN HAY KIR DI ÇIK DI ME ŞE DEN
A RAP A TIN ÜS TÜN DE DİR A RAP A TIN ÜS TÜN DE DİR
HAN DÖ NEM A KIT MA YA ŞI HAN DÖ NEM A KIT MA YA ŞI

GÜN TU TUL DU TE MÂ ŞA DAN YA REY
E LÂ GÖZ LER MESTİN DE DİR
YA NAR YÜ RE Ğİ MIN BA ŞI

HIÇ KORK MAZ BEY DEN PA ŞA DAN HIÇ KORK MAZ BEY
DÜŞ MAN CA NIN KAS TIN DA DİR DÜŞ MAN CA NIN
KÖ ROĞ LU NUN KAN KAR DA ŞI KÖ ROĞ LU NUN

DEN PA ŞA DAN AY VAZ BU GE LEN BU GE LEN
KAS TIN DA DİR AY VAZ " " " "
KAN KAR DA ŞI AY VAZ " " " "

VAY BU GE LEN VAY BU GE LEN HIÇ KORK MAZ BEY
" " " " " " DÜŞ MAN CA NIN
KÖ ROĞ LU NUN

DEN PA ŞA DAN HIÇ KORK MAZ BEY DEN PA ŞA DAN AY VAZ BU GE
KAS TIN DA DİR DÜŞ MAN CA NIN KAS TIN DA DİR " " " "
KAN KAR DA ŞI KÖ ROĞ LU NUN KAN KAR DA ŞI " " " "

LEN BU GE LEN VAY BU GE LEN
" " " " " " " "

HAYKIRDI ÇIKTI MEŞEDEN
(2)



(1)

HAYKIRDI ÇIKTI MEŞEDEN
GÜN TUTULDU TEMÂŞADAN (Yarey)
HIÇ KORKMAZ BEYDEN PAŞADAN
AYVAZ BU GELEN, BU GELEN, VAY BU GELEN, VAY BU GELEN

(2)

ARAP ATIN ÜSTÜNDEDİR
ELÂ GÖZLER MESTİNDEDİR (Yarey)
DÜŞMAN CANIN KASTINDADIR
AYVAZ BU GELEN, BU GELEN, VAY BU GELEN, VAY BU GELEN

(3)

HAN DÖNEM AKITMA YAŞI
YANAR YÜREĞİMİN BAŞI (Yarey)
KÖROĞLUNUN KAN KARDAŞI
AYVAZ BU GELEN, BU GELEN, VAY BU GELEN, VAY BU GELEN

Ek-2. Makalede yer alan örnekler için hazırlanan karakodlar:

1	Haykırdı Çıktı Meşeden adlı türkünün bütün versiyonları için bakınız:	
2	Zara'nın Haykırdı Çıktı Meşeden yorumu için bakınız:	
3	Kazım Birlik'in Bu gelen (Köroğlu) yorumu için bakınız:	
4	Yusufeli ilçesinde Karakucak Güreşlerinde çalınan Köroğlu havaları için ve kanalın diğer videolarına bakınız:	



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Melisa Kesmez'in Öykülerinde Çocuk Gözünden Aileye Bakış

A Child's Perspective on the Family in the Stories of Melisa Kesmez

Meliha TATLI

Dr. Bağımsız Araştırmacı

edibemeliha@gmail.com • <https://orcid.org/0000-0002-2991-4266>

Atıf | Citation: Tatlı, M. (2026). Melisa Kesmez'in Öykülerinde Çocuk Gözünden Aileye Bakış. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 997-1009.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1955328>

<https://izlik.org/JA89WT28JK>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 22.05.2026

Kabul Tarihi: 12.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 22.05.2026

Date Accepted: 12.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Çağdaş Türk edebiyatının öykü yazarlarından Melisa Kesmez, ayrılık, hayata tutunamama, terk etme ve geride kalma temalarını işleyerek duygusal yoğunluğu yüksek anlatılar kaleme almaktadır. Bunların yanı sıra, dağılmış ve mutsuz aileler de onun öykülerinde önemli bir yer tutar. Bu çalışmada, yazarın üç öykü kitabı incelenmiş, doğrudan çocuk anlatıcı gözünden mutsuz ailelerin ve kopuşların olduğu “Balık Kraker”, “Sarı Elmalar”, “Beyaz Kelebekler” ve “Annemin Çadırı” isimli dört öykü tespit edilmiştir. İncelenen öykülerde, toplum tarafından idealize edilen aileye yönelik eleştirel bakışın çocukların hayal ve gerçeklik dünyası üzerinden nasıl aktarıldığına dikkat çekilmiştir. Çocukların duygusal çatışmaların taşıyıcı unsurları olduğu görülmüş, bununla birlikte ebeveynlerin güç ilişkileri ve rol kırılmalarının onların duygu dünyasındaki karşılıkları irdelenmiştir. Kesmez, aile içinde konuşulmayan gerçekleri çocukların sezgisel algısıyla görünür kılmakta ve iç monolog tekniğiyle aktarılan öykülerindeki dramatik etkiyi ve ebeveynleri teselli etme gücünü derinlemesine açığa çıkarmaktadır. Böylece çalışma, çocuk anlatıcıların sezgisel farkındalığı ile aile içindeki kırılmaların görünür kılınmasını amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Edebiyatı; Melisa Kesmez; Çocuk anlatıcı; Aile; Öykü

Abstract

One of the short story writers of contemporary Turkish literature, Melisa Kesmez produces emotionally intense narratives by exploring themes such as separation, an inability to hold on to life, abandonment, and being left behind. In addition, fragmented and unhappy families also occupy a significant place in her stories. In this study, three of the author's short story collections are examined, and four stories-“Balık Kraker”, “Sarı Elmalar”, “Beyaz Kelebekler”, and “Annemin Çadırı”- are identified as featuring unhappy families and ruptures, conveyed directly through the perspective of a child narrator. In the analyzed stories, attention is drawn to how a critical perspective on the socially idealized family is conveyed through the children's worlds of imagination and reality. It has been observed that children function as carriers of emotional conflicts, and, in addition, the reflections of parental power relations and role disruptions in their emotional worlds have been examined. Melisa Kesmez makes the unspoken realities within the family visible through children's intuitive perception and, in stories conveyed through the technique of interior monologue, deeply reveals the dramatic effect created by children as well as their capacity to console their parents. Thus, this study aims to make the fractures within the family visible through the intuitive awareness of child narrators.

Keywords: Modern Turkish Literature; Melisa Kesmez; Child narrator; Family; Short story

Giriş

Melisa Kesmez, çağdaş Türk öykücülüğünün önemli isimlerinden biri olmakla beraber yazdıkları kısa öykülerle okurunun anlam dünyasında geniş bir yer tutmaktadır. Kitaplarının kapak yazılarına göre; 1980 yılında doğan Kesmez, Mimar Sinan Üniversitesi'nde sosyoloji okuduktan sonra Londra'da yaşamaya başlar. Sonrasında çeşitli dergi ve gazetelerde edebiyat, müzik ve fotoğraf üzerine yazıları, söyleşileri ve çevirileri yayımlanır. Alexander Devriendt *Fight Night (Dövüş Gecesi)*, Dennis Kelly *Our Teacher's a Troll (Yeni Öğretmenimiz Bir Canavar)*, Nick Hornby *NippleJesus (Bunu Ben de Yaparım)*, Luke Norris *Growth (İyi Şeyler Olacak Diye Düşün)*, Sam Steiner *Lemons Lemons Lemons Lemons (Limon Limon Limon Limon Limon)*, Alexandra Wood *Human Ear (İnsan Kulağı)* gibi oyunların çevirisini yapmıştır. *Atlari Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz*, *Bazen Bahar* ve *Nohut Oda* isimli üç öykü kitabı, *Küçük Yuvarlak Taşlar* isimli novella ve *Çiçeklenmeler* adında da bir romanı olan Kesmez'in, *Anneanne Gezegeni* adlı da bir çocuk kitabı mevcuttur.

Atlari Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz (2013), Melisa Kesmez'in öykücülüğe adım attığı ilk eseridir. Toplamda 24 öyküden oluşan bu kitabında, mutsuz çocukların aileye olan bakışı, lise yıllarından kalan dostluk hikâyeleri, anne-kız ilişkileri, geçmişin öldüremediği aşklar, insan ilişkilerine karşı anlık soğumalar, yalnızlık, aldatma, yaşlılık, çocukluk ve yersiz yurtsuzluk gibi meseleler öykülerin temel konusunu oluşturmaktadır. Kesmez, özellikle bireysel öyküler yazsa da “O Yaz..” öyküsü Gezi Parkı olaylarına bir bakış sunmasıyla kolektif bir meseleyi ele alan nadir öykülerinden biridir. “Karton Koliler” ise yeni bir eve taşınma sıkıntısını çeşitli eşyalar üzerinden, bazı duygu durumlarıyla ifade ederek aidiyet hissini sorgular. “Yine de galiba bazı insanlar yolda olmak için geliyorlardı hayata. Dikiş tutturamayan, bir yerde uzun süre kalamayan, doğuştan huzursuz insanlardık biz” (Kesmez, 2019a, s. 117). Hayatla

aralarındaki boşlukları kapatmaya çalışanlarla, gittikçe bu boşlukları açanlar, modern yaşamın kayıp özneleri olarak dikkat çeker.

Bazen Bahar (2015), 2017 NDS Edebiyat Ödülü'nde mansiyon olarak toplamda 10 öyküyle yarım kalan aşk hikâyelerini, küllenmiş dostlukları, anne-kız ve baba-kız ilişkilerini etkileyici bir üslupla anlatır. "Öyküyü zaman içerisinde aldığı parça parça notlardan meydana getirdiğini söyleyen Melisa Kesmez'in en sık işlediği konulardan biri gitme kalma ikilemidir. Bazen gitmek bazen de kalmak isteyen ama ne tam olarak gitmeyi ne de tam olarak kalmayı becerebilen, gittiğinde ise bir parçası geride kalan kişilere öykülerinde çok sık yer vermektedir" (Tolan, 2024, s. 13). Karakterlerin seçim yapamama ikileminde kalmaları, onların varoluşsal bir sıkışmışlık yaşadıklarını gösterir. Aidiyet sorunu, modern bireyin yalnızlığı, parçalanmış benlik öykülerin temel meselelerindendir. "Yılbaşı Ağacı"nda, tüm gün babalarının onlara çam ağacı getirmelerinin heyecanını yaşayan çocukların uğratıldığı hayal kırıklığı, çam ağacı olmaya gönüllü bir babanın şefkat duygusuyla verilir.

Babam pencerenin önünde, çam ağacının olması gerektiği yerde, iki koltuğun arasında, bir iskemlenin tepesine çıkmış, kollarını iki yana açmış, gülümsüyordu. Her yerinden kedi merdivenleri sarkıyordu, kollarına, bacaklarına ablamla renkli grapon kağıtlarından yaptığımız süsleri dolamış, yıldızlı melekleri kazağına yapıştırmış kafasına balonlar bağlamıştı. Öylece hiç kıpırdamadan heykel gibi duruyordu karşımda (Kesmez, 2019b, s. 118).

Bir babanın çocuklarını mutlu etmek için çam ağacı olması, yazarın mutlu sonla biten nadir öykülerinden biridir.

Nohut Oda (2018), 65. Sait Faik Hikâye Armağanı'na layık görülen toplamda beş öyküden oluşan bir kitaptır. Aile, ailedeki iletişimsizlik, mutsuzluk, kadınların ayakta kalma mücadelesi ve geçmişin tortusundaki kırık aşklar bu kitaptaki temaları oluşturmaktadır. "Kız Kardeşim Handan", annesinin ölümünden sonra giydiği kıyafetlerle ve saçıyla gittikçe annesine benzeyen Handan'ın ve kız kardeşi Aliye'nin öyküsünü anlatır. Annenin ölümünün reddi, Handan'ın annesi gibi yaşama isteğini doğurur. Satır aralarında Madımak Otel'i'nin yakılmasını hatırlatan Kesmez, belleklerimizde kazınmış bir felaketten söz ederek kolektif olaylara karşı yazar duyarlılığı gösterir. Handan ve Aliye'nin annelerinin ölümüne saplanıp kalarak bu felaketi göz ardı ettiklerine ve bunun yıllar sonra farkına vardıklarına dikkat çekilir; kişisel acıların, kolektif felaketlerin önüne geçmesi eleştirilir.

Küçük Yuvarlak Taşlar (2022) adlı eser bir novella olması nedeniyle bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmış; bunun yerine yazarın diğer üç öykü kitabında, aile kurumunun kırılganlığına doğrudan temas eden ve çocukların bu durumu fark edişini merkezine alan toplam dört öykü incelenmiştir. Bu bağlamda, *Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz*'de yer alan "Balık Kraker" ve "Sarı Elmalar", *Bazen Bahar*'daki "Beyaz Kelebekler" ile *Nohut Oda*'daki "Annemin Çadırı" öyküleri üzerinden, aile kurumunun hem fiziksel hem de duygusal çözülme süreçleri ele alınmaktadır. Melisa Kesmez'in öykülerinde anne-kız, baba-kız ve kardeşlik ilişkilerinin doğrudan işlendiği ya da bu ilişkilerin yokluğunun/eksikliğinin belirgin olduğu farklı anlatılar da bulunmakla birlikte, bu çalışmada odak noktası kopmuş ya da boşanmaya yüz tutmuş aile yapıları olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda, toplam on öykü arasından söz konusu temayı en belirgin biçimde yansıtan dört öykü seçilerek incelemeye dâhil edilmiştir. Hilal Akça Öcal'ın *Melisa Kesmez'in Öykücülüğü: Anneler ve Kızları* isimli makalesi "Kıpırtısız", "Domates Tohumları", "Annemin Çadırı" ve "Kız Kardeşim Handan" öykülerini anne-kız ilişkisi üzerinden irdeler. Bunların yanı sıra "Süslü Annem"deki anne-kız ilişkisi soğuk ve cansız bağlarla kurulmasa da öyküyü tematik anlamda bu gruba dâhil etmekte bir sakınca yoktur. "Görüşürüz" ve "Yılbaşı Ağacı" ise baba-kız ilişkisini kırgınlık, şefkat ve sevgi ekseninde işler.

Öykülerde özellikle hâkim olan birlik duygusunun kırılması, çocuk anlatıcıların perspektifinden sunulur. "Kesmez'in hikâyeleri, terk edilmiş ya da ebeveynlerini kaybetmiş çocukların, karmaşık ilişkilerin, dağılmış ailelerin ve yarım kalmış hayatların izlerini taşır" (Bekin Çetin, 2025, s. 252). Mutsuz ya da dağılmış evlilikler uzun mekân tasvirleriyle ve ev duygusunun bir boşluğa dönüşmüş hâliyle anlatılır. Ayrılık sonrası mekânın dönüşümü, aile içindeki sessizlikler, iletişimsizlik ve çocuklar üzerindeki arada kalmışlık hâli öykülerin kurgusuna eşlik eder. Aile içinde yaşanan sorunların ve suskunluğun en yakın tanığının çocuklar olması dolaylı da olsa bir eleştiri yöntemidir. Anne-babaların

inşa ettiği aile düzeninin çocuklara danışılmaksızın bozulması ve bu sürecin çocukların denetimi dışında gelişen çatışmalarla şekillenmesi, çocuk öznenin deneyiminde çoğunlukla rasyonel bir çözümlemeden ziyade duygusal ve sezgisel bir algı düzleminde anlamlandırılır. Kesmez, çocukların gözünden ve belleğinden aile içerisindeki kırılmaları görünürleştirerek dramatik etkiyi kurmayı başarır. Çocuğun yaşananların bizzat içinde olması, okurla arasındaki gizli bağın kurulması açısından oldukça dikkat çekicidir. Çocukların bastırılmış gerçeklerin açığa çıkışındaki sezgisel güçleri, onları öykü karakteri yapmaktan çıkararak durumların birer tanığı hâline getirir.

1. Melisa Kesmez'in Öykülerinde Aile

Aile, toplumun en küçük ve en köklü yapı taşlarından olan biyolojik, hukuksal ve toplumsal bağlarla birbirine bağlı kişilerin oluşturduğu kuruma verilen isimdir. *Türk Dil Kurumu*'na göre aile; “evlilik ve kan bağına dayanan, karı, koca, çocuklar, kardeşler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu toplum içindeki en küçük birlik; aynı soydan gelen veya aralarında akrabalık ilişkileri bulunan kimselerin tümü” anlamına gelmektedir. Veysel Şahin ve Merve Torğut makalelerinde, bireyin ilk sosyalleştiği yer olması ve toplumun devamlılığını sağlaması açısından ailenin toplum içinde vazgeçilmez bir yere sahip olduğunu söyler (2023, s. 89). Toplumsal düzeni sağlamak için ailenin duygusal, ekonomik ve kültürel anlamda varlığına ihtiyaç vardır. “Aile, birey ile toplum arasındaki ilişkileri düzenleyen, sürdüren ve denetleyen bir kurum olarak işlev görür ve bu rolünden dolayı toplumun temeli ve vazgeçilmez bir unsurudur” (Özbay, 2015, s. 33). Marshall, ailenin kan, cinsel ilişki ve yasal bağlarla birbirine bağlanmış, mahrem ilişkilerle birbirine bağlı bir grup olduğunu söyler (1999, s. 7). Aileye dair genel-geçer tanımların bu kriterler üzerine kurulması, toplumsallaşmanın söz konusu değerlerle inşa edilmesiyle ilgilidir. “Aile, her birinin diğerini etkilediği ve diğerlerinden etkilendiği, evlilik, ebeveyn-çocuk ve kardeşler alt-sistemlerinden oluşan sosyal bir sistemdir. Evlilik alt sistemi, ebeveyn-çocuk ilişkisindeki hayati bağlantı yoluyla aile hayatını etkiler” (Kaya Balkan, 2010, s. 101). Aile olmak için kan bağı her ne kadar önemli bir unsur olsa da bu bağın olmadığı ilişkiler de aile tanımını içerir. *Psikoloji Sözlüğü*'nde Selçuk Budak, aileyi birbirleriyle kan, evlilik ve evlatlık bağı olan, aynı çatı altında yaşayan insanlar olarak ifade eder (2005, s. 24). “Evlatlık bağı”, biyolojik bağı bulunmadan toplumsal ya da hukuki olarak kurulan bağa verilen isimdir. Mahkeme ve yasal süreçlerle aileye sonradan katılan çocuklar, ailenin gerçek üyesi olarak kabul edilir ve zamanla ebeveyn-çocuk arasında da sevgi ve aidiyet gibi duygular gelişir. Zencirkıran kişinin ailesiyle olumsuz süreçler yaşasa da aile bağlarının hayat boyu devam ettiğini söyler (2018, s. 91). Aile, her türlü duygunun deneyimlendiği yerdir.

Çeşitli disiplinlerde aileye yönelik farklı bakış açıları söz konusudur. Psikoloji alanında aile, bireyin iç dünyasının şekillendiği ve kişilik gelişiminin temellendiği birincil ortam olarak ele alınır. “Bireyin kişiliğinin inşa olunduğu yerdir ve toplumun yapı taşıdır” (Vatandaş, 2011, s. 40). Bu bağlamda erken çocukluk döneminde aile içinde kurulan ilişkilerin bireyin bilinçdışı süreçleri ve kişilik yapısı üzerinde belirleyici olduğunu söylemek mümkündür. “Aile, çocuğun gerek kişiliğinin gelişimi, gerekse ruh ve beden sağlığı açısından büyük bir önem taşır. Çocuğun sağlıklı aile ilişkilerinden mahrum kalması, onun duygusal gelişimini etkilediği gibi, bedensel ve zihinsel gelişimine de olumsuz etkide bulunur” (Yavuzer, 2012, s. 50). Bu durum, ailenin sadece kolektif bir birlik değil, aynı zamanda derin bir psikolojik yapı olarak değerlendirilmesi gerektiğini de ortaya koyar. Öte yandan güncel sosyolojik yaklaşımlar, ailenin tek ve değişmez bir tanıma indirgenemeyeceğini vurgular.

Modern toplumlarda yaşanan ekonomik, demografik ve kültürel dönüşümlerle birlikte geleneksel aile yapısı değişmekte; bu nedenle aile, tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak yeniden şekillenen dinamik bir kurum olarak ele alınmaktadır. Boşanma oranlarının artması, birlikte yaşam biçimlerinin değişiklik göstermesi ve tek ebeveynli aile modellerinin görünürleşmesi aile tanımlarını da farklılaştırmaktadır.

Türk edebiyatında, özellikle de çağdaş öyküde aile dinamiklerinin ve temsillerinin giderek sorunlu bir hâl alması ve kırılma yaşaması, günümüz toplumlarında “ideal aile” mitinin kaybolmasıyla ilişkilidir. Klasik anlatılarda kutsal sayılan ve güveni temsil eden aile, modernleşme süreçleriyle birlikte sorgulanmaya başlanır. Toplumsal dönüşümler, edebiyatın odağını değiştirir ve edebiyat, ideal olanı göstermek yerine “sorunlu” ve “bastırılmış” olanı göstermeye başlar. Melisa Kesmez'in öykülerinde aile

kavramının “sığınak” ve “huzur” değil, “kopuş” ve “eksiklik” ile ifade edilmesi, ailenin çatışma üreten bir alan olduğunu da ortaya koyar. Çağdaş öyküde bu tarz deneyimlerin açığa çıkarılmasıyla karakterlerin iç dünyası daha güçlü ve derin bir şekilde aktarılır.

Çoğu toplumda aile içi çatışmalar örtük ve üstü kapalı bir şekilde yaşanan süreçler olduğu için Kesmez özellikle çocuk karakterlerin zihninden geçenleri iç monolog tekniğiyle aktararak yargısız ve filtresiz bir bakışla sorunların tanınmasına imkân sağlar. “İç monolog” (*interior monologue*) okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın -daha doğrusu anlatıcının- varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır” (Tekin, 2018, s. 276). Okur, bu teknik aracılığıyla kendisini olayların merkezinde görmekten ziyade karakterin duygu dünyasının öznelerinden biri olarak görür. Çocuklar tarafından toplumsal normlar henüz içselleştirilemediği için onların bakış açılarından sunulan aile ortamları daha gerçekçi bir görünüm sergiler.

1.1 Balık Krakerler Gibi Gülümsemek: “Balık Kraker”

“Balık Kraker”, *Atlari Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz*'in ilk öyküsüdür. Öykü, kardeşlerden büyüğünün ben anlatıcı olduğu iki kardeşin, anne ve babalarının boşanmalarının ardından kendi eski evlerinde babalarını ziyaret etmelerini ve onun yalnızlığına üzülmelerini anlatır. Sekiz yaşındaki çocuk anlatıcı gözünden evlerinin ve babasının değişimi, onun yıllar sonra bile hatırlayacağı bir resim olarak ifade edilir. “Bir yabancı gibi ucuna iliştiğim kanepede, karşımda gördüğüm, körpecik çocuk kalbimi lime lime eden bu tezat unutulacak gibi değil” (Kesmez, 2019a, s. 10). Annelerinin onları apartmanın kapısında bekleyip çok kalmamalarını tembihlemesi, annenin otoriter ve kuralcı olduğunu gösterir. Babanın yalnızlığına ve dağılmışlığına üzülen çocuk sıkıntısı sekiz yıldır yaşadıkları aile evinin artık eskisi gibi olmamasının fark edilmesiyle başlar. Burada anne ve babasının boşanmasına hüznelenen ve babasının yalnızlığına üzülen çocuğun dramı vardır. Sekiz yıldır birlikte yaşadıkları evin düzenini kaybetmesi, fiziksel bir değişimi ifade ediyor gibi gözüktse de aile yapısının çözülüşü sembolize edilmektedir. Annenin evdeki varlığı düzeni ve sürekliliği, evin şimdiki dağınık durumu ise eksiklik ve kopuşu ifade etmektedir.

Aynı ev değil burası. Başkası. Babam da sanki aynı adam değil gibi. Salona geçiyoruz. Tuhaf geliyor odanın hali. Perdeler kapalı. Ekşi bir koku içerde. Yemek masasının beyaz, dantel örtüsü ortaya kadar açılmış, açıkta kalan yere gazete serili, üzerinde yumurtası ekmekle sıyrılmış bir tava. Dibinde çayı kurumuş birkaç bardak. Yerde iki torba dolusu boş bir şişesi. Bitmiş Samsun paketleri, çerçöp. Sağda solda top yapılmış çoraplar. Sandalyelerin arkasına asılmış çeşit çeşit gömlek, ceket. Beri yanda annemin bordo koltuk takımı, annemin zigon sehпасı, annemin vitrininin içine dikkatle dizilmiş kristal bardakları. Annemin her şeyi. Hâlâ orada (Kesmez, 2019a, s. 9-10).

Çocuk anlatıcının bakış açısından aktarılan ‘boşanma’ ve ‘ayrılık’ deneyimi, metinde doğrudan bu kavramlarla adlandırılmaz; bunun yerine, ev içi düzenin bozulması ve mekânsal dönüşüm üzerinden dolaylı biçimde sezdirilir. Anlatıcı, yaşanan krizi gündelik hayata ait küçük ayrıntılar aracılığıyla anlamlandırırken; evin dağınıklığı aile yapısındaki bozulmanın somut bir göstergesine dönüşür. Bununla birlikte söz konusu dağınıklık annenin yokluğunu değil, aksine onun yokluğunda daha da belirginleşen varlığını ortaya koyar.

Boşanma sonrasında annenin ev içi düzeni sağlayan ve koruyan işlevinin ortadan kalkması, mekânsal düzensizlik üzerinden görünür kılınır. Aileye dair izler taşıyan nesnelerin eski hâllerinden farklı olması duygusal kayba işaret eder. Musa Topkaya, evin ve eşyaların pejmürdeliğinden yola çıkarak evin düzeninde anne ve babanın rolü olduğunu söyler (2024, s. 135). Eşyaların anlam dünyası aileyle eş zamanlı olarak kusurlu, renksiz ve kirli bir şekilde tasvir edilir. “Şimdi insan, eşyanın bir zaman sonra hiçbir kusuru olmayan, işlevlerini tam anlamıyla yerine getiren bir biçim aldığı varsayabilir. Ancak günlük yaşamdaki deneyimlerimiz bile bu arada bize mükemmel bir eşyanın olmadığını gösterir” (Nohl, 2018, s. 71). Anlatıcının çocukluk evinde gördüğü eşyalar gündelik hayattaki bakımsızlığı ve dağınıklığıyla babasını, eski düzeni ve temizliği ile de annesini sembolize eder. Böylece iç mekân tasvirleri ve nesneler ifade edilemeyen duyguların dili hâline gelir.

Anne, fiziksel anlamda evde olmasa da onun otoritesi ve kuralları bellekte yaşamaya devam eder. Çocuklar, gördükleri ve hissettikleri karşısında evin artık annelerinin olmadığı gerçeğiyle yüzleşir. “Sekiz yıldır yaşadığım eve, olacak iş değil, ilk kez ayakbıyla giriyorum. Annem görse delirir diye endişe edip parmak ucunda yürümeye çalışsam da buranın artık annemin evi olmadığını, onun kurallarının çoktan hükmünü yitirdiğini anlıyorum girer girmez” (Kesmez, 2019a, s. 9). Burada uyulması gereken kuralların yokluğundan kaynaklanan bir rahatlık değil, otorite boşluğundan doğan bir duygusal çözülme söz konusudur. Çocuk anlatıcı annenin otoritesine rağmen benliğinin ve ilk düşlerinin şekillendiği evi içinde taşır. “Çünkü ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmozdur. Kelimenin tam anlamıyla bir kozmozdur” (Bachelard, 2018, s. 34). Çocuk anlatıcıya doğduğu evin atmosferi anne ve babanın birlikte olduğu zamanlara göre farklı gelse de o dünyadaki ilk köşesine gelmenin küçük heyecanını yaşar. “Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden, eski evlerin anılarını birer düşleme olarak yeniden yaşarız” (Bachelard, 2018, s. 36). Çocuk anlatıcı bu düş dünyasını anneden önce ve anneden sonraki evin varlığıyla yeniden kurar. “Evin mülkiyet ve mahremiyetle ilgili çağrışımsal boyutları, onun öznenin bastırılmış içgüdülerini ve arzularını muhafaza eden ve ansızın istençsiz bir şekilde ortaya çıkaran bir boyut taşımasına yol açar” (Tunç, 2020, s. 171). Kardeşine ve babasına belli etmeden her şeyin farkında bir şekilde iç monolog tekniğiyle konuşması okur tarafından onun kolaylıkla anlaşılmasını sağlar. Çetişli’nin de söylediği gibi kahraman bu şekilde iç dünyasını uzun uzun anlatma imkânı bulur (2021, s. 128). Duygusal yıkımlarına rağmen her şey yolundaymış gibi davranmaya çalışan yetişkin olgunluğundadır. “Hakkında konuşmamak icap eden şeyler var, içimizi kemirse de sormamak lazım gelen sorular” (Kesmez, 2019a, s. 11). Ailenin eski hâli, annenin yokluğu ve babanın perişanlığı çocuk anlatıcı tarafından dolaylı bir şekilde aktarılır.

Ailenin kırılma anlarını mekânın fiziksel betimlemesi üzerinden aktaran anlatıcı, kardeşi ve ebeveynleriyle yaşadığı belleğinde idealize ettiği “yuva” imgesinin değişimiyle babasının dönüşümünü paralel bir şekilde anlatır. Boş bira şişeleri, evin köşe bucağına atılmış çoraplar, bitmiş sigara paketleri babanın içine düştüğü muhtemel yalnızlığı ifşa eder. Baba, gün geçtikçe evi kendisine benzeterak çocuklarının gözündeki “kahraman” konumunu kaybetmektedir. Babanın “yorgun” ve “perişan” hâlleri onun otoritesini kaybettiğini de gösterir.

Babamın bir kahraman değil de sıradan bir adam olduğunu fark ettiğim ilk an, onca hüznü hatıramız arasında, sanırım ondan başkası değil. Karşımda kılıcını yere indiriyor usulca babam, pelerini çıkarıp sandalyenin üzerine atıyor. Sokakta gördüğüm sıradan adamlardan biri şimdi. Kara gözlerindeki ışıklar sönmüş. Sigaradan sararmış bıyığını yakalıyor alt dudağıyla, omuzları önde, yere bakıyor. Lafa nereden başlayacağını bilmezken, sigarasının külü uzayıp uzayıp sonunda annemin beyaz dantel örtüsüne düşüyor. Fark etmiyor külünün düştüğünü. Üzgün babam, yorgun. Yine de belli etmemeye çalışıyor. Ben de onun üzgün olduğunu anladığımı (Kesmez, 2019a, s. 10-11).

Baba çocuğun gözünde evi toplayan değil, evle birlikte dağılmaya yüz tutmuş sıradan biridir. Babanın ev içindeki yalnız ve yorgun durumu, dramatik bir şekilde anlatıcı çocuğa acı veren farkındalık duygusuyla ifade edilmektedir. Evin yabancı ve tekinsiz bir mekâna dönüşmesinin sebebi babanın o evin koruyucusu ve kahramanı olma görevini yitirmesidir. Yetişkinlerin dünyasındaki çatışmayı erkenden fark eden çocukların dünyayı algılama biçimleri değişir. Her şeyin farkında olup hiçbir şeye güçlerinin yetmemesinin ödülü olarak onlara sınırsız bir gözlem gücü bahşedilir. “Çocuğuzdur, ama büyükleri kötülükten kurtarma, haksızlıklara karşı adaleti temsil etme, şu hoyrat dünyaya direnme görevi bize verilmiştir. Çocuk olmamıza rağmen, aslında tam da çocuk olduğumuz için” (Gürbilek, 2016a, s. 41). Çocuk anlatıcı babasının kurtarılmaya muhtaç olduğunu bilir. Babasının yetişkinlik seviyesine ulaşmış aslında üzülecek dert edilecek şeyleri göz ardı eder.

Öykü, adını annenin katı kurallarının ihlal edildiği ve çocuk anlatıcı ile kardeşinin bu ihlali sevimli bir oyuna dönüştürdüğü balık krakerden alır. Annenin, misafirlik adabı çerçevesinde “açlıktan ölseniz bile aç olduğunuzu söylemeyin” şeklindeki tembihleri, çocukların en temel ihtiyaçlarını bile bastırmalarına yol açar. Annenin yasakladığı Fanta ile balık krakeri, babanın siyah bakkal poşetinden çıkarması, kuralların ihlaliyle gelen özgürlük duygusunun ve çocukların sevdikleri şeylere ulaşmanın hazzının simgesel bir ifadesi olarak öne çıkar. “Hayatımız boyunca annemin kurallarla dolu dünyasına tezat bu

paralel baba evreninde, hayat hep bayram olacak, henüz bilmiyoruz” (Kesmez, 2019a, s. 12). Sıradan bir atıştırma çocukların gözünde “oyun” ve “haz” ekseninde katmanlı bir imgeye dönüşür. Küçük bir nesne, yiyecek çocuklardaki masumiyet ile aile içindeki kopuşların kesişim noktasında durur. Öykünün başından beri gizlenmeye çalışılan olumsuz atmosfer balık krakerle birlikte yerini neşeye bırakır.

Tereddüt etmeden birer tane alıyoruz kardeşimle. Balık krakeri hep yaptığımız gibi, iki dişimizin arasında dikine ikiye bölüp, sırayla ağzımıza atıyoruz. Biz gittikten sonra her şeyin bambaşka hale büründüğü o evde, eski bir ritüeli hayata geçirmek tatlı bir hava estiriyor. Tanıdık bir his. Balık krakerler gibi gülümsüyoruz kardeşimle (Kesmez, 2019a, s. 11).

Geçmişteki samimi ve sıcak anların hatırlatıcısı olan balık kraker kısa da olsa bir mutluluk anı yaşatır. Burada dikkat çeken şey yaşanan mutluluk anının anneleri olmadan da mümkün olabilmesidir. “Babam, ben, kardeşim. Annemsiz gülüyoruz, bizim evimizde” (Kesmez, 2019a, s. 12). Annenin kurallarının yokluğu ve babanın rahatlığı çocukların dışarıdan sessiz fakat derin tanıklıklarıyla verilir. *Balık Kraker*, büyüklerin yalnız ve mutsuz dünyasına çocukların bakışıyla bakabilmeyi başaran ve duygusal eksiklikleri yine bu bakışla bastıran bir öyküdür.

1.2. “Mühim Olan Annedir”: “Sarı Elmalar”

Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz’in yirmi üçüncü öyküsü olan “Sarı Elmalar”, yine bir çocuk anlatıcının ailesi içindeki gerilimleri ve suskunlukları anlatmasını konu edinir. Burada doğrudan bir “aile” eleştirisi yapılarak ailenin aslında toplumun en temel ve en küçük kurumu olmadığı vurgulanır. Klasik tanımların sunduğu koruyucu, güvenli, sevgi ve dayanışmanın olduğu aile ortamının, iletişimsizlik nedeniyle soğuk ve yabancı bir yapı olduğu söylenir. Her akşam olduğu gibi çocuk anlatıcı ve ailesi bir ritüel hâline gelen, kimsenin kimseyle konuşmadığı bir ortamda televizyon izlerler. Televizyondaki bir sosyoloğun ailenin önemine dair söyledikleriyle anlatıcının iç sesi çatışmaktadır. Yetişkin sözleri toplumsal olarak kabul gören “kutsal aile” mitini idealize ederken, çocuk anlatıcı deneyimleri ve kalbi vasıtasıyla hissettikleriyle bu ideali sorgulamaya başlar. Evrensel tanımların onun çocuk kalbinde bir karşılığı yoktur.

“Evet, toplum ailesiz bir hiç, haklısınız.” Öyle diyor. Her gün oto sanayiden eve beş karış suratla dönen babamsız bir hiç toplum. Akşama dek ruhundaki eski bir lekeyi çıkarmaya çalışır gibi hunharca evin orasını burasını ovan, kendinden büyük halıları çıldırmış gibi balkondan çırpın annemsiz bir hiç toplum. Allahın her günü giymekten dizleri çıkmış eşofman altımla gazetenin İK ekine bakarken, bir yandan “Aslında gitmek gerek buralardan” diye hayallenip, peşine “Anne akşama ne pişircen? Diyen ben olmadan da bir hiç. Biz olmasak yıkılverecek bir toplumun omuzlarımızdaki ağır yüküyle, annemin evlendiğinden beri değiştirmenin hayalini kurduğu koltuk takımının farklı birimlerinde gecenin bitmesini, göz kapaklarımızın yavaş yavaş kapanmasını bekliyoruz (Kesmez, 2019a, s. 147-148).

Anne, baba ve çocuktan oluşan, toplumun en temel yapıtaşı olarak kabul edilen ailenin sanıldığı gibi olmadığı bir çocuğun iç dünyasındaki gerçeklikle sunulur. Çocuğun keskin gözlemleriyle bilimsel gerçeklerin ifşası söz konusudur. Anne, baba ve çocuğun eşzamanlı olarak mutsuzluğu deneyimlediği aile yapısının “çok mühim” bir kurum olarak sunulması, egemen söylemin normatif kabullerini görünür kılarsa da bu söylem, çocuğun anlam dünyası aracılığıyla yeniden yorumlanır ve bozuma uğratılır. Dört tane sosyoloğun sesini yükselterek seyircilere sunduğu aile tanımları, anlatıcı çocuğun sadece içinde hissettiği gerçeklerde saklıdır. Hakikatin çocuk bakışıyla verilmesi yine onların tüm olup bitenlerin farkında olmalarıyla ilgilidir. “Evde bana söylenmeyen şeylerin gerginliği var. “Çocuk üzülür” deyip halının altına süpürülen şeylerin gerginliği bu. Kendisi olmayan ama evin üzerine düşürdüğü gölgelerini iyi bildiğim şeyler” (Kesmez, 2019a, s. 148). Çocuk anlatıcının farkındalığından doğan duygusal iç hesaplaşmanın aynısını okur da yaşar.

Çocuk anlatıcı sadece aile tanımını değil, içinde yaşadıkları ev hissini de eleştirir. “Ev dediğimiz yer” (s. 147) ifadesiyle aile gibi evin tanımını da soğuk ve anlamsız bulması söz konusudur. Dışarıdan bakıldığında penceresinde ışıklar yanan apartman dairesinin, evin, içeriden çoğalan karanlığı ailenin mutsuzluğunu ortaya koyar.

Her çocuk aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarız

bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel olduğunu da fark ettiğimiz an mı? evin geçici, anne babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? (Gürbilek, 2016b, s. 63).

Anlatıcı, annesinin ölümünden sonra dışarıdan ışıklı görülen evlerinin bir sığınak olduğuna karar verir ve ev hissine “şu duvarları boyatsak. Başka renge” (Kesmez, 2019a, s. 149) cümlesiyle karşılık verir. Evin içselleştirilmesi onun iç sıkıntısını azaltır. Ev, ona anneyi hatırlattığı için ölümünden sonra daha anlamlı gelmeye başlar.

Anlatıcı, mutlu aile anlatılarının dışarıdan bakıldığı gibi olmadığını kendi ailesinin işleyişiyle örnekendirir. Anne, televizyon karşısında, elinde bıçakla sarı elmaları soyup eşine ve çocuğuna uzatırken babanın ilgisiz bir şekilde balkona sigara içmeye gitmesi, çocuğa derdi olup da hiçbir zaman konuşamayan babaları hatırlatır. “Balık Kraker”, çocuklara geçici de olsa bir neşe sunarken; “Sarı Elmalar” iç sıkıntısını ve aile olma yalnızlığını derinden hissettirir. Plastik meyve sepetindeki elmaların yenmediği o geceden bir yıl sonrasına yapılan zaman atlamasıyla birlikte, bu kez annenin ölümü üzerinden kurulan annesiz ev figürü yeniden karşımıza çıkar. Annenin yokluğu “Balık Kraker” öyküsünde olduğu gibi babanın pejmürdeliğiyle ifade edilir. “İçine kaçmış gözleriyle, sararmış bıyığıyla bana bakacak” (Kesmez, 2019a, s. 148). Annenin varlığı, babadaki duygusal mutsuzluğa işaret ederken annenin yokluğu ise bu kez onun hem duygusal hem de fiziksel anlamda dağılmışlığını görünür kılar.

Babası tarafından bakkala rakı almaya yollanan anlatıcı, bakkal dönüşü babayla baş başa rakı içerler. Annenin bir zamanlar soyduğu elmaları bu kez baba soymaya başlar. Annesi ölmeden önce ailedeki sevgi ve bağlılık üzerinden hissettiği boşluğun daha derinini annenin yokluğuyla hissetmeye başlar. “Aile,” diye geçireceğim, “mühim falan değil. Sosyologlar yanılıyor. Mühim olan annedir, o kadar” (Kesmez, 2019a, s. 149). Ona göre aile, anne figürü üzerinde kurulduğu gibi onun yokluğuyla da daha sarsılmaz bir hâl almaktadır. Anne, mutsuzluklarına rağmen onların dağılmasını engelleyen düzenleyici ve birleştirici bir güçtür. Anlatıcı asıl kaybı aile olamadıkları üzerinden değil, annenin kaybı üzerinden hisseder. “Anneden ayrılmak çocuk tarafından yalnızca mutlak bağımlılık nedeniyle gereksinimleri karşılanamayacak olması yüzünden değil, aynı zamanda içsel yıkıcılığa karşı ilk savunma hattını yitirmek anlamıyla da dayanılmazdır” (Parman, 2022, s. 19). Annesi ölmeden önce elleri çamaşır suyu kokuyor diye uzattığı elma dilimini reddeden anlatıcı, bu kez babasının makine yağı kokan ellerindeki elmayı alır. Annenin yasını, babanın varlığıyla ötelemeye çalışır. Terk edilmiş olma duygusunun onda yarattığı yalnızlık ve boşluk hissi babayla telafi edilir. “Sarı Elmalar”, hem toplumun genelleyici aile tanımlarını sorgular hem de annenin kaybıyla ortaya çıkan duygusal boşluğu irdeler.

1.3. Fırtınanın Gözünde Durmak: “Beyaz Kelebekler”

Bazen Bahar’ın üçüncü öyküsü olan “Beyaz Kelebekler”, aynı çocuk bakışıyla aile eşrafının toplandıkları misafir odasında, çocuğun anne-babasının boşanma merasimlerini konuşmalarını anlatır. Çocuk anlatıcı bu konuşmalar yapıldığı sırada, televizyonda Orman Fakültesi’nden bir profesörün “İstanbul’da kelebek istilası” başlıklı konuşmasını dinler. Habere göre yaygın adıyla bilinen gece kelebeği türünün erkekleri kahverengi olmakla birlikte, çiftleşme mevsiminden dolayı beyaz olan dişilerini aramaktadırlar. Baba, kahverengi kelebeğe temsil edilirken onun aradığı beyaz kelebeğin anlatıcının annesi olmadığı gerçeği, aile içindeki kopuşu ve yabancılaşmayı açığa çıkarır. Öykü, annenin neden beyaz kelebek olamadığını, anne babanın tanışmalarından boşanmalarına kadar süreci ele alarak işler.

Çocuk anlatıcı, diğer öykülerde olduğu gibi evde çocuklardan gizlenen ve yolunda gitmeyen şeylerin farkındadır. Bu farkındalığını ise sürekli oyunlar oynayarak, muziplikler yaparak ve annesi babası boşandığında çevresindekilerin ona karşı olan dramatik bakışını alaya alarak bastırmaya çalışır. Annesi, sülalenin diğer kadınlarına göre araba kullanmayı erken yaşlarda öğrenmiş, parasını kazanmış modern ve feminist biridir. “Annemse sanki o kadınların eteklerinin altında büyümemiş de, turuncu bir ’70 model Volkswagen karavanla dünyayı dolaşan hippilerin yanında yetişmişti. Beatles dinler, Oğuz Atay okur, yumurta bile kıramaz ama çok güzel resim çizirdi” (Kesmez, 2019b, s. 41). Anne, liseyi bitirdikten sonra gizlice akademinin yetenek sınavına girip kazansa da manifaturacı babası onu işlerin başına getirir. Burada anlatıcının babasıyla tanışıp evlenirler. Annenin, babanın aradığı beyaz kelebek olmaması, ikisinin birbirinin anlam dünyasında birer boşluktan ibaret olduklarını gösterir. “Babamı nereden bulmuştum bilinmez ama bir sigorta şirketinin muhasebe işlerine bakan, bu süveter giyip az konuşan,

saçsız, tıfıl adam, annemin evden kaçmasının en telaşsız, en sakın yolu olmalıydı” (Kesmez, 2019b, s. 41). Evliliğinin ikinci ayında işten çıkarılan baba, ekonomik zorunluluklar nedeniyle içgüveysi olarak eşinin baba evine taşınır. Babanın aile içindeki görünmezliği ve kimseyle konuşmaması onun kendisini fazlalık hissetmesine sebep olur. Bu nedenle evde bıraktığı boşluk hissedilmez. “Sanki içinden masaları sandalyeleri devirirdi, “Yetti ulan artık!” diye bağırdı da, dışından “Elinize sağlık” deyip kalkardı sofralardan” (Kesmez, 2019b, s. 42). Babanın iç dünyasındaki sakın ve silik duruşu, dış dünyasında bastırıldığı öfkeden kaynaklanır. Tepki vermesi gerektiği yerlerde susması, onun tam anlamıyla otoritesini kuramadığına işaret eder. Evde içgüveysi olarak yaşaması hâliyle onun söz sahibi olma gücünü de olumsuz etkiler. Bu özelliklerden dolayı babaların kız çocukları tarafından idealize edilmeleri durumu burada sekteye uğrar. Baba onun için otoriter, koruyucu olmaktan çıkıp bir kaybedene dönüşür. Babanın böyle olması ona kendisinin de annesi gibi beyaz kelebek olmadığını hissettirir. “Kız çocuğun babayla kurduğu ilişki beklenti, hayal kırıklığı, hayranlık, reddedilme ve sevgi yüklü bir ilişkidir” (Algül, 2010, s. 409). Kız çocukları için baba genellikle ilk “güçlü” ve “kahraman” figürdür. Bundan dolayı babaya yönelik hissedilen duyguların olumsuz da olmak üzere birçok karşılığı vardır. Çocuk anlatıcı babasının aile içindeki görünmezliğine içten içe üzülse de babasının özelliklerinden dolayı beklentilerini karşılayamamasına hak verir. Onun babaya karşı duyguları net olmamakla birlikte parçalı ve sezgiseldir.

“Beyaz Kelebekler”de anlatıcı çocuk anne ve babasını her yönüyle tanıdığı için onların boşanmalarına karşı tamamen duygusuz değildir. Anne ve babanın sosyal ve kişilik özellikleri onların çocuklarıyla olan bağlarını da olumsuz etkiler. “Anne ve babanın, çocuklarına yönelttikleri tutumların sağlıklı olması, büyük ölçüde onların kendi içlerinde barışık, dengeli, huzurlu ve birbirlerine karşı sevgi ve saygılı olmalarına bağlıdır” (Yavuzer, 2012, s. 27). Anne ve babanın yaşam tarzlarının farklılığı, gelişmekte olan çocuğun duygu dünyasında onlarla yeterince özdeşim kuramamasına sebep olur. Bu yüzden anlatıcı çocuk sevgi ve güven bağlarını ebeveynleriyle değil, anneannesiyle kurar. Onu oyun ve hayal dünyasına dâhil eder ve gidişatı iyi olmayan meseleleri kendi gücüyle atlatmaya çalışır. “Aile, duygularımızın temelini atıldığı ilk sosyal ortamımızdır. Kendimiz ve sosyal ortamımız hakkında nasıl duygusal tepkiler vereceğimizi ve duygu ve düşüncelerimizi nasıl ortaya koyacağımızı aile ortamında öğreniriz” (Ayanoglu, 2018, s. 86-87). Anlatıcının anne ve babası aynı odayı paylaşmalarına rağmen babanın yüküklükten indirilen yün döşekte uyuması ve onların birbirine hiç dokunmamaları aile içi birlikteliğin yüzeysel ve kırılgan niteliğini açığa çıkarır. Duyguların var olmadığı ve bastırıldığı bir ortamda çocuğun duygularını ifade edememesi doğaldır.

Babasının boşandıktan altı ay sonra anlı şanlı bir düğünle yeniden evlenmesi, süveter giymeyi bırakması, kilo alması hatta boyunun bile uzaması babasının aradığı beyaz keleşi bulduğunu gösterir. Bu durumda onu asıl üzen şey boşanmış ailelere karşı toplumsal bakışın “eksiklik”, “kusur” ve “tamamlanamamışlık” algısı üzerinden kurulmasıdır. Çocukların ailede yaşanan durumların birer uzantısı olmaları, onların kimliklerinin aile eksikliği üzerinden tanımlanmasına yol açar. Toplumda idealize edilen aile kurumunun dağılması normdan sapma olarak algılandığı için anlatıcı, her boşanan çiftin mahkemeye çıktıktan sonra gazete sayfalarında boy boy fotoğraflarının basıldığını sanır. Çocuğun hayal dünyası, toplumsal bakışın özümsemesi durumuyla şekillenir. Boşanma, “ayıp” ve “dikkat çekici” bir olay olarak kodlandığı için bunun gazeteler yoluyla ifşa edilmesi durumu, aile içindeki krizlerin toplumsal denetim altında olduğunun göstergesidir. Anlatıcı bu durumları mahalle, okul ve yakın çevresinde hâline üzülecek ve acınacak bir utanma olarak görür.

Sınıfta annesi babası boşanmış “o çocuk” olmaksızın başka bir tarafıydı. Başta garip gelecekti bu hafta ama sonraları beni okulda bir cazibe merkezi haline getirecekti kaderin talihsiz oyunu. Önceden bana tedirgin gözlerle belli bir mesafeyi koruyarak bakan sınıf arkadaşlarım, zamanla yanıma gelip sorular sormaya cesaret edecek, beni egzotik bir meyve gibi incelemeye başlayacaklardı. Öğretmenim bana nadide bir çiçekmişim gibi müsamaha gösterecek, bu ilgi hoşuma gidecekti (Kesmez, 2019b, s. 43).

Anlatıcı çocuk, arkadaşları ve öğretmeni tarafından aynı anda hem dışlanır hem de merak nesnesi olur. Etrafındaki insanların bakışında boşanmış bir aileyi temsil eder. Yaşadığı travmadan dolayı ilgi görmeye başlaması ve özel hayatının kamusal bir tartışma konusu olması, çocukluğun mahremiyet sınırlarının aşıldığını gösterir. O, okul ortamında damgalanmış ve dışlanmış olmayı ilgi gören bir durum şeklinde anlatarak içindeki boşlukları duygusal anlamda telafi etmeye çalışır.

Ailenin dağılması ya da babadan ayrı büyümek onun için insanların düşündüğü gibi dünyayı onun başına yıkacak bir durum değildir. Aile olma duygusunu tadamadığı için kopuşlar onun için bir anlam ifade etmez. Bu durumu “hiç giymediği bir eldivenin tekini kaybettiğine üzülmeydi insan” (Kesmez, 2019b, s. 43) diyerek anlatmaya çalışır. Tüm aile fertlerinin önemli bir konu olan “boşanma” mevzusunu konuşmak için toplanmaları anlatıcının kalbinde tekinsiz duygular yaşatsa da o anne ve babasının mutsuzluğunun farkındadır ve bundan dolayı kaybedecek bir şeyi de olmadığını düşünür. Anne-babanın “uyumsuz” ve “tamamlanamamış” olması boşanmanın gerçekleşmesiyle herkese duyurulur. O ise gerçek üzüntüsünü hiç yaşanmamış olana karşı yaşar. Olayların merkezinde olup da bunları kontrol edememek, tüm çocukların yazgısı gibi anlatılır. Korunması ve sevgiyle büyütülmesi gereken çocuğun kendini çatışmanın ve krizin ortasında bulması “(ç)ocuk olmak fırtınanın gözünde durmaktı. Görünmez bir camın ardında tozun inmesini beklemektir” (Kesmez, 2019b, s. 36) cümleleriyle aktarılır. Çocukluk, daima akışta olması gereken bir süreçken aile içerisinde söylenmeyen her şeyin sezildiği bir yük hâline gelir.

“Beyaz Kelebekler”de çocuk anlatıcı misafir odasında konuşulanların dışında bırakılsa da yoğun sezgi gücüyle ailenin çözülüşüne tanıklık eder. Melisa Kesmez, edilgen konumda görülen çocukların, aile içi sorunları derinden hissettiklerini onlara özgü bir dille anlatmaya çalışır. Anlatıcının, anneannesini kendisine yakın hissettiği çocuk dünyasında “oyun” ve “eğlence” dışında, sessizlik ve bastırılmış duygular vardır. Açık pencereden içeri girip odayı istila eden kelebekler, suskun bakışların anlam kazandığı anlardan biridir. Böylelikle çocuk bakışı, durumları çeşitli muhipliklerle betimlemekle kalmaz, iç dünyasında anneyi, babayı ve onların ilişkilerini de değerlendirir.

1.4. Göçüğün Altında Kalmak: “Annemin Çadırı”

Nohut Oda’nın üçüncü öyküsü olan “Annemin Çadırı”, 1999 Gölcük depremini on üç yaşında yaşayan çocuk anlatıcı ve ailesi üzerinden ele alır. Deprem kolektif bir olay olsa da yazar durumu bir ailenin çatışması üzerinden kurgular. Evlerinin duvarındaki küçücük çatlak, onların kendi hayatlarının göçüğü altında kalmalarına yol açar. “Bu açıdan değerlendirildiğinde hikâye, doğal bir afet karşısında yaşananları gerçekçi boyutta gözler önüne sererken diğer taraftan evliliğinden sıkılan bir annenin kurtuluş arayışını da yansıtır” (Akça Öcal, 2024, s. 187). Çocuk anlatıcı, duvardaki küçücük çatlakla babasının ve annesinin hiç konuşmadan balkonda, televizyon karşısında oturmalarını ve mutsuz geçen tüm günlerini anlatır.

Annemle babamı alıp uçsuz bucaksız bir çöle koysak, zıt yönlerde yürüyeceklerine emindim. Tut ki karşılaştılar, birbirlerine adlarını bile sormaz, öylece geçip giderlerdi. Ama işte şimdi bir balkonda yan yana koymuştu hayat onları. Biri onları aynı öyküye yazmıştı. İki insan, bir çanak karpuz, masaya serili Fotomaç’ın üzerinde anbean yükselen bir kabuk tepesi ve bir televizyon. Balkonun sinekler üşüşmüş lambasının altında, sessizce oturmuş ömür tüketiyorlardı (Kesmez, 2019c, s. 56).

Anne ve baba arasındaki bağın tamamen kopması, çöl metaforuyla “yalnızlık” ve “yönsüzlük” bildirerek aktarılır. Mecburiyet ve zorunluluk hâliyle yan yana duran bu çiftin bulundukları ortamın bakımsızlığı tıpkı ilişkileri gibidir. Anne-baba arasındaki kapanmaz mesafe, annenin babayı sevmemesi, herkesin birbirine yabancılaştığı aile ortamının duygusal çöküş hâli deprem deneyimiyle ifade edilir. Duvardaki çatlak, çoktan yıkılan aile düzeninin dış dünyadaki karşılığıdır. Deprem, dayanışma ve sevgiyi artıran bir doğal afet olmasına rağmen küçük kızlarının gözlemleriyle Selma ve Ekrem’in arasındaki kopuşu kesinleştirir. Onların aynı gezegene ait olmaması, üç kişilik ailelerinin üzerinde oluşan çatlaklarla görünürleşir.

Deprem sırasında Selma evden kaçıp dışarıya çadır kurarak özgürlüğünü ilan eder. Sevmediği ve konuşmadığı kocası Ekrem’den bu şekilde uzaklaşarak çadırda da olsa kendine ait bir düzen kurar. Aynı mekânı yan yana durarak ve birbirine değmeden paylaşmanın verdiği duygusal yük, Selma’nın parkta kurduğu çadırda azalmaya başlar. Aileyi bir arada tutan ev hissi artık yoktur ve Selma bu durumdan oldukça memnundur.

Ailemizi aynı çatı altında kenetleyen şey eşyaydı sanki; tek sandalyesini kullanmadığımız dört kişilik yemek masamızı, odalarımızı birbirine bağlayan koridorlardı, yüzümüzü birbirimizin ıslaklığına

kuruladığımız havluydu, paltolarımızı birbirine sarılma mesafesinde muhafaza eden portmanto, çamaşırlarımızı birbirinin kirli sularında döndürüp duran çamaşır makinesi (Kesmez, 2019c, s. 56).

Duygusal bağlarla değil de nesneler aracılığıyla aile fertlerinin birbirine gösterdiği yakınlık söz konusudur. Sevgi ve saygı bağlarının işlevlerini yitirdiği birlikteliğin, eşyalar aracılığıyla devam ettirilmeye çalışılması, zorunlu temasın izlerini taşır. Selma, eşyalar dünyasının sunduğu yapay birliktelikten sıyrılarak kendi kurduğu çadırda mutlu bir şekilde yaşamaya başlar.

Haftalar sonra çadırdaki hayatının ilk günlerindeki tedirginliğinden eser yoktu artık, karşımda gördüğüm eskisinden farklı, neredeyse neşeli bir kadındı. Başta, çadırına kendisini fırtınada batan gemiden kurtaran bir filika gibi tutunurken, zaman geçtikçe onu ayak bastığı tropik bir ada olarak görmeye başladı. Orada yeni bir hayata adım attı (Kesmez, 2019c, s. 64).

Deprem, aile içindeki sessiz çürümeyi açığa çıkararak mutluluğun ev ve eşyayla kurulmadığının önemini evliliğinde mutsuz bir kadınla örnekler. Anlatıcı çocuk, depremin bir sürü insanın dünyasını karartırken annesine böyle bir imkân sunduğunu ama bu kez de babasının mutsuz olduğunu söyler. Baba, annenin aksine eşini sever ve onun orada kalmasına gönlü razı olmaz. Babanın istenmeyen eş olma hâli, çocuğun gözünden kalbi kırık bir koca ve mahcup bir baba olarak tarif edilir. Bu durumda roller değişir ve çocuk anlatıcı ağlayan babasını teselli etmeye başlar. Babanın otoriterliği kırılır ve çocuk kendisi için güvenli sayılan alanın dağılabilir olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Bu da onun mecburi bir olgunlaşma sürecine girmesine sebep olur.

Annenin kendisini ait hissettiği çadırdaki mutluluğu ne kadar yoğunsa babanın onsuz bir evde yaşamak zorunda kalmasından doğan mutsuzluğu da o kadar yükündür. “Babam, annemin olmadığı bir evde mutlu olmazken, annemin onun olmadığı bir çadırda mutlu olabilmesine ağlıyordu. Başka hiçbir şeye değil” (Kesmez, 2019c, s. 67). Baba, içindeki sevgiden dolayı annenin yaşadığı çadırı söküp atar. Bu davranış, kışın yaklaşmasıyla birlikte annenin mecburi bir şekilde eve dönmesini sağlamaktır. Aile, çocuğun güvenli bir şekilde yaşaması gereken bir yapıdan çıkarak dağılışın gözlemlendiği bir düzleme dönüşür. Annenin varlığı, sevmediği kocaya rağmen aynı evi paylaşmak üzerinden sunulmak yerine özerkliğini ilan eden ve o şekilde mutluluğu bulan kadın imgesi üzerinden sunulur. Çocuk anlatıcı onların başına gelen asıl felaketin deprem değil, ailenin dağılması olduğunu bilir. Yine de bu durumu tamamen bir eksiklik üzerinden anlamlandırmak yerine, baba özelinde tek taraflı da olsa aşkın varlığına yormak mümkündür. Bu durum belki de onun dünyasında tamamen çökmüş olan aileye umut yüklemesini sağlamaktadır. “Annemi seviyordu babam, o zaman anladım bunu. Tamam, aynı dünyaların insanları değillerdi, tamam, kilometreler vardı aralarında, ama seviyordu onu. Çok seviyordu işte. Kırk dört numara ayaklarıyla ve kocaman gövdesiyle, çocuk gibi seviyordu onu” (Kesmez, 2019c, s. 68). Çocuklar için aile, ebeveynlerinin yalnızca birlikte yaşadıkları bir yer değil, aşkı, sevgiyi ve güveni anlamlandırmalarını da sağlayan bir ortamdır. Dünya üzerindeki varlığında tek taraflı aşk olsa da bu durum ona kendisini değerli hissettirir. “Beni dünyaya getiren şeyin mayasında tek taraflı da olsa aşk vardı. Sevindim o zaman. Hiç sevinilecek zaman değildi ya, yine de sevindim ben” (Kesmez, 2019c, s. 68). Anlatıcı, anne ve babası arasındaki karşılıksız duyguların farkındadır. Babasının, annesine olan ilgisi kendisini değersiz hissetmekten kurtarır. Onun hissettiği mutluluk daha çok varoluşsal bir tesellidir.

Çocuk anlatıcı, annenin çadır kurarak kendi özerkliğini ilan etmesini ve babanın bu duruma karşı geliştirdiği çaresizlik duygusunu dünyadaki varlığı üzerinden anlamlandırmaya çalışır. Anlatıcı, ailesini yalnızca çatışma ekseninde tanımlamak yerine, kökeninde sınırlı da olsa bir sevgi bağı bulunduğu inancıyla tanımlar. Diğer öykülerin aksine buradaki çocuk anlatıcı ailedeki iletişimsizliği kabullenmiş bir olgunluktur. Ailenin duygusal yükünü yüklenmek zorunda kalsa da onlar için yapabileceği tek şey teselli vermektir.

Sonuç

Çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Melisa Kesmez, kurduğu öykü dünyasıyla özellikle dağılmış ailelere ve bu durumun farkında olan çocuklara yer verir. Söz konusu durumun analizi için üç ayrı kitapta toplamda dört ayrı öykü ele alınmıştır. *Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz*'in

“Balık Kraker” ve “Sarı Elmalar”ı, *Bazen Bahar*’ın “Beyaz Kelebekler”i ve *Nohut Oda*’nın ise “Annemin Çadırı” öyküleri çocuk anlatıcıların aklından ve kalbinden geçenleri merkeze alarak fiziksel ve duygusal anlamda ayrı anne-babaları ve onların mutsuzluklarını anlatır. Mutlu aile anlatısının çoğu kez çocukların yaşadığı gerçekleri kapsamadığı, çocukların ailedeki felaketlerin ve çatışmaların tanığı olduğu söz konusudur. Dört öyküde de çocuklar dile getirilenlere değil, sessizce hissedilenlere dikkat çeker. “Balık Kraker” ve “Sarı Elmalar” da çocuk anlatıcılar erkek, “Beyaz Kelebekler” ve “Annemin Çadırı”nda ise kız olmakla birlikte karakterlerin sahip oldukları herhangi bir isimleri yoktur. İsimlerin özelleştirici ve bireyselleştirici etkisi düşünüldüğünde Melisa Kesmez’in bu durumu bilinçli tercih ettiği söz konusudur. Bireysel bir hikâye anlatmaktan ziyade mutsuz aile anlatısıyla ortak deneyime dikkat çekmek ister. Anlatıyı genelleştiren bir diğer unsur ise “Annemin Çadırı” öyküsündeki anne-baba hariç diğer üç öyküdeki aile fertlerinin de isimsiz olmasıdır. Burada ebeveynlerle çocukların birbirine yabancılaşması söz konusudur. Öznel aile algısı yıkılarak kişilerin kim olduklarından ziyade nasıl ilişki dinamikleri içerisinde olduğu üzerinde durulmaktadır.

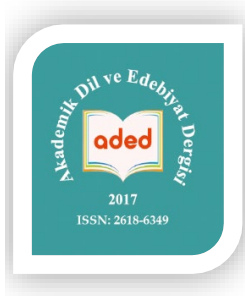
“Balık Kraker”, anne ve babalarının boşanmalarından sonra annenin kurallarının hükmünü yitirdiği bir evde, annesiz de gülmenin mümkün olduğunu anlatır. Baba imgesi bu öykü de dâhil olmak üzere “Sarı Elmalar”, “Beyaz Kelebekler” ve “Annemin Çadırı”nda kadınların yokluğundan dolayı dağılmış ve pespaye bir şekilde yaşamaya bırakılmış erkeklerdir. Ebeveynlerin ayrılması sadece yuvanın dağılmasına değil, babaların dağılıp yok olmasına da yol açmaktadır. “Beyaz Kelebekler”in babasının ikinci evliliğinden sonra olumlu anlamda değişmesi ise gerçek aşkı bulan babayı örnekler. Çocuk anlatıcıların annelerinin mutsuz, babalarının ise dağılmış ve sahipsiz olduğunu fark etmeleri büyük bir olgunluk ve teselli gücüyle verilir.

Çocuk anlatıcılar çatışmaları ve kopuşları dramatize etmekten çok olayların gözlemcisi olarak durumları sezgisel algı güçleriyle ifade ederler. Kolektif düzeyde çoğu kez “korunaklı” ve “uyumlu” bir kurum şeklinde idealize edilen ailenin, çocuk anlatıcılar tarafından “eksik” ve “kusurlu” yönleri açığa çıkarılır. Kesmez, çocuklara yüklediği farkındalıkla anlatının duygusal derinliğini artırır ve okuyucu içsel anlamda yoğun duygular yaşar. Çocuk anlatıcılar aile içindeki çatışmaların doğrudan faili olmasalar da yetişkinlerin dünyasındaki sorunları sezerek onların gerçek dünyalarını ifşa ederler. Ele alınan öykülerde aile dinamikleri farklı olsa da dördünün en temel sorunu ebeveynler arasındaki iletişimsizliktir. Çocuklar bu iletişimsizliğe müdahale edip çatışma ortamı yaratmazlar. Onlar, ailelerini uzaktan gözlemleyerek olaylara karşı “dürüst tanıklık” etmeyi tercih ederler. Aile içindeki sorunlara müdahale edemeseler de hem annelerinin hem de babalarının yanlarında durarak onları teselli etmeyi başarırlar. Melisa Kesmez, çocukların sezgisini ve anlatım gücünü kullanarak onların aile yapılarını çeşitli duygular üzerinden, iç monolog tekniğiyle tartışmaya açmayı başarır.

Bu çalışmadan hareketle, Melisa Kesmez’in öykülerinde çocuk bakış açısıyla ele alınan aile temasının farklı kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde yeniden incelenmesi önerilmektedir. Özellikle çocukluk sosyolojisi, anlatıbilim ve psikolojik eleştiri yöntemlerinden yararlanılarak aile içi ilişkilerin çocuk anlatıcı üzerindeki etkileri daha ayrıntılı biçimde değerlendirilebilir. Ayrıca Melisa Kesmez’in öyküleri, çağdaş Türk öyküsünde çocuk bakış açısını merkeze alan diğer yazarların eserleriyle karşılaştırmalı olarak incelenebilir. Bu tür çalışmalar, hem çocuk anlatıcının anlatıdaki işlevinin daha kapsamlı biçimde anlaşılmasına hem de aile temasının çağdaş Türk edebiyatındaki yansımalarının ortaya konulmasına katkı sağlayacaktır. Bunun yanı sıra, yapılacak araştırmaların çocukluk ve aile çalışmalarına yeni değerlendirme ve tartışma imkânları sunacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar | References

- Akça Öcal, H. (2024). Melisa Kesmez'in öykücülüğü: Anneler ve kızları. D. Çetindaş, D. Oylubaş Kaftar, B. Sayak, (ed). *Cumhuriyetin 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri: Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı* içinde (s. 180-194). Kapadokya Üniversitesi Yayınları. <https://doi.org/10.35250/kun/9786054448852>
- Algül, R. (2010). Baba-kız ilişkisi neden önemlidir?. T. Solmuş, (ed). *Romantik İlişkiler, Evlilik ve Ana-Baba-Çocuk ilişkileri*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Ayanoglu, M. (2018). Çocuk psikolojisi ve ruh sağlığı. M. Fırat, Ç. Kaya Bağdaş, (ed). *Aile ve Çocuk Ruh Sağlığı*. Eğiten Kitap.
- Bachelard, G. (2018). *Mekânın Poetikası*. Alp Tümertekin (çev.). İthaki Yayınları.
- Bekin Çetin, D. (2025). Melisa Kesmez'in Nohut Oda hikâye kitabına psikanalitik bir yaklaşım. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 9(2), 249-264. <https://doi.org/10.31465/eeder.1605942>
- Budak, S. (2005). *Psikoloji Sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Çetişli, İ. (2021). *Metin Tahlillerine Giriş 2*. Akçağ Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016a). *Kötü Çocuk Türk*. Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016b). *Ev Ödevi*. Metis Yayınları.
- Kaya Balkan, İ. (2010). Evlilik sorunları ve ebeveyn-çocuk ilişkileri. T. Solmuş (ed). *Romantik İlişkiler, Evlilik ve Ana-Baba-Çocuk ilişkileri*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Kesmez, M. (2019a). *Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz*. İletişim Yayınları.
- Kesmez, M. (2019b). *Bazen Bahar*. İletişim Yayınları.
- Kesmez, M. (2019c). *Nohut Oda*. Sel Yayıncılık.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Osman Akınhay, Derya Kömürcü (çev). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Nohl, A. M. (2018). *Eşya ve İnsan*. Özden Saatçi (çev). Ayrıntı Yayınları.
- Özbay, F. (2015). *Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus*. İletişim Yayınları.
- Parman, T. (2022). Ayrılık, ayrılık aman ayrılık!. *Psikanaliz Defterleri 5 Çocuk ve Ergen Çalışmaları, Eksiklik, Ayrılık ve Ötesi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Şahin, V. Torğut, M. (2023). Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde ahlak ve aile sosyolojisi. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, 82-94. <https://doi.org/10.29029/busbed.1236336>
- Tekin, M. (2018). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1*. Ötüken Yayınları.
- Tolan, S. (2024). *Melisa Kesmez Öykülerinin Dil ve Üslup Bakımından İncelenmesi*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Topkaya, M. (2024). Melisa Kesmez'in öykülerinde eşyanın anlatıdaki rolü. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12 (154), 124-150. <https://doi.org/10.29228/ASOS.76927>
- Tunç, G. (2020). *Şiir ve Bellek: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları*. Ötüken Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/>
- Vatandaş, C. (2011). Türkiye'de aile ve aile değerleri. *Umran*, (201), 40-47.
- Yavuzer, H. (2012). *Ana-Baba ve Çocuk: Ailede Çocuk Eğitimi*. Remzi Kitabevi.
- Zencirkıran, M. (2018). *Sosyoloji*. Dora Yayıncılık.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır Olonhosu'nun Tipolojik Yapısı

The Typological Structure of the Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır Olonkho

Murat ERSÖZ

Dr. Öğrt. Üyesi • Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi • Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

murat.ersoz@hbv.edu.tr • <https://orcid.org/0009-0003-3766-9971> • <https://ror.org/05mskc574>

Atıf | Citation: Ersöz, M. (2026). Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır Olonhosu'nun Tipolojik Yapısı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 1010-1033.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1956596>

<https://izlik.org/JA79SN29MS>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 21.05.2026

Kabul Tarihi: 18.06.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 21.05.2026

Date Accepted: 18.06.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Sahalar (Yakutlar), zengin sözlü edebiyat geleneğine sahip bir Türk topluluğudur. Destanın karşılığı olan “olonho”, bu edebiyatın en yaygın ve en çok işlenen türlerindendir. Bu türün anlatıcıları, “olonkhohut” olarak adlandırılmaktadır. Olonho anlatma geleneğinin ilk basılı metni, 1848 yılında yayımlanan Er Sogotox'tur. Bu tarihten günümüze kadar çok sayıda olonho derlenip yayımlanmış ve böylece geniş bir külliyat meydana çıkmıştır. Bu çalışma kapsamında tipolojik yapısı incelenecek olan *Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatur Olonhosu* ise olonho geleneğinin en tanınmış örneklerinden biri olarak kabul edilmekte ve bu gelenek içerisinde müstesna bir konumda değerlendirilmektedir. Ayrıca, kadın başkahramanlı olonholar arasında müstakil olarak yayımlanan ilk örnek olması bakımından da dikkat çekmektedir. 1981 yılında yayımlanan bu olonho, usta anlatıcı Prokopi Prokopeviç Yadrixinskay ile folklor araştırmacısı Petr Nikiforoviç Dmitriev'in müşterek mesaisinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Destan incelemelerinde en işlevsel çözümleme yöntemlerinden biri, şahıs kadrosunun tespit edilerek tipolojik yapının ortaya konulmasıdır. Bu kapsamda, çalışmanın ilk kısmında *Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatur Olonhosu*'nun şahıs kadrosu, işlevleri esas alınarak dört ana başlık altında sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmada, şahısların olay örgüsü içerisindeki baskın özellikleri belirleyici unsur olarak değerlendirilmiştir. Başlıklar; (1) Merkezî Tip (2) Olumlu Tipler (3) Olumsuz Tipler (4) Fon Tipler şeklinde oluşturulmuştur. İkinci kısımda ise elde edilen veriler, istatistiksel tablolar aracılığıyla analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halk edebiyatı; Sahalar (Yakutlar); Olonho; Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatur; Kadın kahraman; Tipoloji.

Abstract

The Sakhas (Yakuts) are among the Turkic communities possessing a rich oral literary tradition. “Olonkho”, the equivalent of the epic genre, is one of the most widespread and extensively developed forms of this literature. The performers of this tradition are called “olonkhohut”. The first printed text of the Olonkho tradition was Er Sogotox, published in 1848. Since that time, numerous olonkho texts have been compiled and published, resulting in the formation of a vast corpus. The Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatur Olonkho, whose typological structure is examined in this study, is regarded as one of the most well-known examples of the olonkho tradition and occupies an exceptional position within it. Moreover, it is noteworthy for being the first independently published olonkho featuring a female protagonist. Published in 1981, this olonkho emerged as the result of the collaborative efforts of the master narrator Prokopi Prokopevich Yadrixinskay and the folklorist Petr Nikiforovich Dmitriev. One of the most functional methods employed in epic studies is the identification of the cast of characters and the analysis of the typological structure. Accordingly, in the first part of the study, the cast of characters in the Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatur Olonkho are classified into four main categories based on their functions. In this classification, the dominant characteristics of the characters within the plot were taken as the determining factor. The categories established are as follows: (1) Central Type (2) Positive Types (3) Negative Types (4) Functional Types. In the second part, the obtained data were analyzed through statistical tables.

Keywords: Folk Literature; Sakhas (Yakuts); Olonkho; Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatur; Female hero; Typology.

Giriş

Dünyanın en gizemli coğrafyaları arasında sayılan Sibiryâ; Altay, Dolgan, Hakas, Tuva, Şor, Saha ve daha birçok Türk boyu için yüzyıllardır güvenli bir yurt olmuştur. Sahalar, bu coğrafyanın nüfusu en kalabalık Türk boyudur. Onlar, çetin iklim koşullarının hâkim olduğu bu bölgenin kuzeydoğu ucunda zorlu bir yaşam mücadelesi vererek dillerini, kültürlerini, edebiyatlarını ve kadim inançlarını korumayı ve kuşaktan kuşağa aktarmayı başarmışlardır. Bu bağlamda sözlü edebiyat ve bilhassa olonho anlatma geleneği, önemli bir kültürel miras taşıyıcısı işlevi görmüş; günlük yaşamın dayanılması güç koşullarını bir anlamda katlanılır kılmıştır.

Olonho, destanın karşılığıdır ve Saha sözlü edebiyatının hem nicelik hem de nitelik bakımından temel bir türüdür. Olonho anlatma geleneğinin incelenme ve araştırılma tarihine dönüm noktaları açısından bakıldığında, bazı aşamaların özel önem taşıdığı görülmektedir. Bu kapsamda öncelikle, Aleksandr Fedoroviç Middendorf (1815-1894) tarafından yazıya geçirilen *Eriedel Bergen*'den söz etmek gerekir.

Birkaç sayfadan oluşan bu metin, derlenen ilk olonho örneği olarak kabul edilmektedir (Ersöz, 2025, s. 240). Afanasiy Yakovleviç Uvarovskiy (1800-1861) tarafından kaleme alınan ve Otto Nikolayeviç Böhtlingk (1815-1904) tarafından baskıya hazırlanan *Er Sogotox* ise yayımlanan ilk olonho olarak kabul edilmektedir (Böhtlingk, 1851, s. 79-95). Bu metinlerin, geleneksel anlatı kalıpları bakımından değerlendirildiğinde, içerik ve biçim özellikleri açısından yeterince işlenmediği görülecektir. Bununla birlikte, olonho araştırmaları tarihi açısından son derece kıymetli oldukları kuşkusuzdur.

Olonho icra geleneğini en iyi şekilde yansıtarak derlenip yayımlanan ilk olonho *Culuruyar Nurgun Bootur* olmuştur. Bu metin, Konstantin Grigoryeviç Orosin (1858-1903) tarafından 1895 yılında yazıya geçirilmiş 1907 yılında da Eduard Karloviç Pekarskiy (1858-1934) tarafından *Obraztsı Narodnoy Literaturı Yakutov* “Yakut Halk Edebiyatı Örnekleri” adlı antolojinin ilk cildi olarak yayımlanmıştır (Pekarskiy, 1907, s. 1-80). E.K. Pekarskiy’nin hazırladığı bu antoloji, olonho geleneğinin derlenmesi, korunması ve araştırılması tarihinde son derece önemli bir yere sahiptir.

1935 yılında Platon Alekseeviç Oyunskiy (1893-1939)’nin bilimsel öncülüğünde kurulan *Saha Dili ve Kültürü Enstitüsü* bünyesinde yürütülen projeler sayesinde, ülkenin farklı bölgelerinden çok sayıda olonho metni derlenmiştir. II. Dünya Savaşı’nın ardından özellikle de 1950’li yılların ortasından itibaren ise sözlü edebiyat ürünlerinin serbestçe derlenmesi ve yayımlanması hız kazanır; bu süreçte dönemin değişen koşullarının yeni bir siyasi atmosfer yaratması kayda değer bir rol oynamıştır (Hayırsever, 2026, s. 84).

Olonho dünyasında kadın kahramanların önemli roller üstlendikleri görülmektedir. Ayrıca başkahramanın kadın olduğu örneklerin sayısı da oldukça fazladır. Saha Türkleri üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Muvaffak Duranlı, bu durumun temel nedenlerinden birinin Sahaların yüzyıllar boyunca toprağa bağımlı bir hayat tarzından uzak kalmış olmaları olduğu görüşündedir (Duranlı, 2020, s. 61). Başkahramanı kadın olan olonholar arasında yayımlanan ilk metin, *Udağattar Uolumar Aygır İkki*’dir; bu metin, E.K. Pekarskiy tarafından Nikolay Alekseyeviç Abramov-Kınat’tan (1868-1941) bizzat derlenmiş ve 1908 yılında *Obraztsı Narodnoy Literaturı Yakutov* “Yakut Halk Edebiyatı Örnekleri” adlı antolojide basılmıştır (Duranlı, 2020, s. 62).

Bu çalışmaya konu olan *Cırıbına Cırılıatta Kus Buxatur Olonhosu* ise başkahramanı kadın olonholar arasında müstakil kitap hâlinde yayımlanan ilk metin olmuştur. Tamamı manzum olan bu olonho, 8220 dizeden meydana gelmektedir. Halk bilimci Petr Nikiforoviç Dmitriev-Tuutuk tarafından, ünlü olonho anlatıcısı Prokopiyy Prokopeviç Yadrinskay-Beceele’den 1970 yılında derlenen *Cırıbına Cırılıatta Kus Buxatur*, 1981 yılında yayımlanmıştır (Yadrinskay ve Dmitriev, 1981). Bu baskı, Saha olonho geleneği içerisinde hem şekil hem de içerik yönünden büyük önem arz etmektedir. *Cırıbına Cırılıatta Kus Buxatur*, titiz bir çalışmanın ürünü olarak ortaya çıkmıştır. P.N. Dmitriev, olonhohut P.P. Yadrinskay’ın bu çok önemli icrasını dönemin teknik ve bilimsel imkânlarından azami ölçüde yararlanarak okuyucuyla buluşturur. Bu eserin 2011 yılında ikinci, 2019 yılında ise üçüncü baskıları gerçekleştirilmiştir (Yadrinskay ve dğr., 2011, 2019).

Prokopiyy Prokopeviç Yadrinskay-Beceele, 28 Mart 1901 tarihinde Nam iline bağlı Köbökön kasabasında doğmuştur. “Beceele”, onun takma adıdır. Babası tarım işçisi, annesi ise ev hanımıdır. Babasını küçük yaşta kaybetmesi nedeniyle çocukluğu akrabalarının yanında geçmiştir. Gençlik yıllarında çeşitli kolhozlarda farklı görevlerde çalışmıştır. Yadrinskay’ın doğup büyüdüğü bölge, Saha kültürü ve tarihinin önemli şahsiyetlerinin, özellikle de olonho anlatıcılarının sıkça gelip konakladıkları bir merkez niteliğindedir. Bu kültürel ortam, onun doğuştan sahip olduğu doğaçlama şiir söyleme yeteneğinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Daha on altı yaşında iken adı duyulmaya başlayan anlatıcının ilk icra ettiği olonho, *Künnükteex Siri Kötön-Möğön Ayannır Köğöççör Elemes Attaax Kün Cöhöölçüt Buxatur*’dır (Nikitina, 1991, s. 102). Yadrinskay’ın hayatındaki en dikkat çekici dönüm noktalarından biri 1937 yılında olmuştur. Bu tarihte, *Saha Dilini, Edebiyatını ve Tarihini Araştırma Enstitüsü*nün başkanı P.A. Oyunskiy ile tanışma ve yeteneğini sergileme fırsatı bulmuştur (Oyunskiy, 1937, s. 3). Böylece ülke çapında tanınmasının yolu açılmıştır. 1939 yılında SSCB Yazarlar Birliği üyeliğine kabul edilmiş, 1971 yılında ise “Saha Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Onurlu Kültür Çalışanı” unvanını almaya hak kazanmıştır. *Cırıbına Cırılıatta Kus Buxatur* (1981), 4 Şubat 1979 tarihinde vefat eden Yadrinskay’ın en tanınmış olonhosu olarak kayıtlara geçmiştir.

Petr Nikiforoviç Dmitriev-Tuutuk, 4 Haziran 1938 tarihinde Mene-Xanalas ilinin Xara köyünde doğmuştur. Çocukluğu, sözlü edebiyat ürünlerinin yoğun biçimde icra edildiği bir ortamda geçmiştir (İllarionov, 2013, s. 131). Ünlü bir halk bilimci olan Dmitriev'in, folklor araştırmalarının yanı sıra çeviri çalışmaları ve edebî eserleri de bulunmaktadır. 1964 yılında *Saha Devlet Üniversitesi Tarih ve Filoloji Fakültesi Saha Dili Bölümünden* mezun olan Dmitriev, 1969-1972 yılları arasında Saha edebiyatı ve folkloru alanında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. 1972-2007 yılları arasında SSCB Bilimler Akademisi Sibiry Bölümü Yakut Şubesi Dil, Edebiyat ve Tarih Enstitüsünde folklor araştırmacısı olarak görev yapmış; bu süreçte ülkenin farklı bölgelerinde kapsamlı derleme faaliyetleri yürütmüştür. Söz konusu çalışmaları sırasında dönemin en gelişmiş derleme araç ve gereçlerini kullanmaya büyük önem vermiştir. Onun bu yaklaşımı, Saha sözlü edebiyat ürünlerinin, özellikle de olonhoların araştırılması tarihinde kayda değer bir yenilik olarak değerlendirilmelidir. *Rusya Yazarlar Birliği* üyeliğinin yanı sıra "Saha Cumhuriyeti Onurlu Kültür Çalışanı" unvanına da sahip olan Dmitriev, 2 Kasım 2018 tarihinde vefat etmiştir. Çok sayıda olonhonun derlenmesine öncülük ederek bu kıymetli kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasına aracılık etmiştir. *Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır* (1981), *Kün Erili* (1995), *Oğö Tulaayax* (2008) ve *Üölen Kurcıt* (2009), onun yayımlanmasında mühim roller üstlendiği olonholar arasında yer almaktadır. Dmitriev, bu eserlerin derlenmesinden baskıya hazırlanmasına kadar geçen bütün aşamalarda, aldığı halk bilimi eğitimi sayesinde çağdaş bilimsel yöntemleri kullanmıştır. Dmitriev, henüz ortaokul öğrencisi iken adını duyduğu Yadrixinskay'dan *Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır*'ı derleyerek folklor araştırmacısı olarak çok hayati bir işe imza atmıştır.

Bu çalışmaya esas olan olonhonun konusu değerlendirildiğinde, başkahramanın Cırıbına Cırılıatta olduğu görülmektedir. Cırıbına Cırılıatta'nın babası Arılı Toyon Oğonnor, annesi Keremes Xotun Emeexsin, ağabeyi Toyon Cöllüüt ve eşi ise Ala Duuray bahadırıdır. O, tüm meşruiyetini Yukarı Dünya'nın yüce tanrılarından ve iyi ruhlarından almaktadır. Üstlendiği görevler ve girdiği mücadeleler, kendisine tayin edilen kaderin bir parçası olarak sunulmaktadır. Tüm olonho başkahramanları gibi, yaşadığı Orta Dünya'nın güvenliğini sağlamak ve huzurunu korumakla yükümlüdür. Bu uğurda fedakârlık yapmaktan kaçınmamakta, öncü bir rol üstlenmekten çekinmemekte ve mücadeleden asla korkmamaktadır. Orta Dünya'nın huzuruna yönelik en büyük tehdit ise Aşağı Dünya'yı mesken edinen kötücül varlıklardır. Bu varlıklar, olonhoda "abaahı" olarak adlandırılmaktadır. Abaahılar arasında güç ve yetenek bakımından öne çıkan ve hiyerarşik düzen içerisinde lider konumunda bulunanlar da mevcuttur. Bunların en güçlü olanlarına "abaahı bahadırı" adı verilmektedir. Söz konusu abaahı bahadırlarına şamanlar, büyücüler, hizmetkârlar, vasıfsız askerler ve diğer unsurlar yardımcı olmaktadır. Olonhoda Timir Çoxçordoön ve Xaxsaat Buuray gibi öne çıkan abaahı savaşçıların haricinde savaşçılar da bulunmaktadır. Buna karşılık başkahraman Cırıbına Cırılıatta, bütün mücadeleyi tek başına yürütmektedir. Orta Dünya'daki insanları abaahıların kötücül saldırılarından korumak ve onların huzur içerisinde yaşamalarını temin etmek sorumluluğu yalnızca onun omuzlarına yüklenmiş bir görevdir.

Olonhonun özeti giriş, gelişme ve sonuç şeklinde işlenebilir. Giriş bölümünde öncelikle yeryüzünün yaratılışı ve gökyüzü cisimleri anlatılmaktadır. Sonra hayat ağacı olarak kabul edilen Aal Kuduk (Luuk) Mas [Hayat Ağacı] tasvir edilmekte ve çevresi, yurt tutmaya en elverişli mekân olarak vurgulanmaktadır. Bu bölümde, Saha evinin tüm geleneksel unsurlarıyla birlikte kuruluş süreci de ele alınmaktadır. Daha sonra Cırıbına Cırılıatta'nın yaşlı anne babasının uzun süre çocuk sahibi olamamasından söz edilmektedir. Hemen ardından insanların kaderini tayin eden Cılğa Xaan'ın lütfuyla çocuklarının dünyaya gelmesi anlatılmaktadır. Önce Toyon Cöllüüt doğar, sonra Cırıbına Cırılıatta dünyaya gelir. Onun doğumu olağanüstü unsurlar içermektedir. Bu olay nedeniyle görkemli bir ziyafet düzenlenir ve Saçı Bayramı icra edilir. İki kardeş olağanüstü bir biçimde büyürler; hatta Cırıbına Cırılıatta kısa sürede üstün bir gelişim göstererek ağabeyini bile geride bırakır.

Olonhonun gelişme bölümü, iki olay halkası etrafında şekillenmektedir. İlki, Cırıbına Cırılıatta'nın Aşağı Dünya'nın Timir Çoxçordoön adlı savaşçısının elinden ağabeyi Toyon Cöllüüt ile nişanlısı Sıralıma Kuo'yu kurtarmasıdır. Sıralıma Kuo'nun Aşağı Dünya'ya kaçırılması üzerine Toyon Cöllüüt aramaya koyulur; ancak, onu kurtaramaz ve kendisi de esir düşer. Bu durumu öğrenen Cırıbına Cırılıatta, anne ve babasından izin Aan Alaxçın Xotun'dan da onay aldıktan sonra günlük giysilerini

çıkartıp savaş kıyafetlerini kuşanarak atına atlar ve Aşağı Dünya'nın yolunu tutar. Girişte bekleyen muhafızları kolayca bertaraf eder. Ardından Timir Çoxçordoon'un kız kardeşi Obot Xoboçoy şaman ile karşılaşır ve onu da kısa sürede etkisiz hâle getirir. Daha sonra bütün bu olayları duyan Timir Çoxçordoon, geyiklerin çektiği bir kızakla ortaya çıkar ve Cırıbına Cırılıatta ile karşı karşıya gelir. İki taraf arasında otuz gün boyunca gece gündüz süren ölümcül bir mücadele yaşanır ve Cırıbına Cırılıatta bu savaştan galip ayrılır. Karanlık zindanlarda esir tutulan ağabeyini ve nişanlısını kurtarıp onları güvenli bir şekilde uğurlar ve peşinden yurduna döner.

Gelişme bölümünün ikinci olay halkasında ise Cırıbına Cırılıatta'nın kendisini zorla eş olarak almak isteyen taliplerinden kurtularak Ala Duuray Bahadır ile tanışması anlatılmaktadır. Zorlu bir seferden dönen Cırıbına Cırılıatta, yurdunda dinlenmekteyken şiddetli bir fırtına kopar; yer gök birbirine karışır sonra ortalık aniden sakinleşir. Bu sırada Yukarı Dünya'dan Ürün Uolantaayı gelir. Soyunu ve kimliğini anlatarak kendisini tanıttıktan sonra Cırıbına Cırılıatta'ya evlenme teklifinde bulunur. Ancak, Cırıbına Cırılıatta, onun tavırlarını beğenmez ve teklifini geri çevirir. Bu durumu ağır bir hakaret olarak değerlendiren Ürün Uolantaayı ile aralarında karşılıklı hakaretlere varan bir konuşma yaşanır ve olay sonunda kavgaya dönüşür. Mücadelede üstünlük sağlayamayacağını anlayan Ürün Uolantaayı, geldiği gibi geri gider. Cırıbına Cırılıatta yeniden huzur içerisinde dinlenmeye çekildiği bir anda, bu kez ortalık tekrar karışır ve Aşağı Dünya'nın kötücül savaşçısı Xaxsaat Buuray ortaya çıkar. O da kaba ve buyurgan bir üslupla Cırıbına Cırılıatta'ya evlenme teklif eder. Bu duruma öfkelenen başkahraman, Xaxsaat Buuray ile çetin bir mücadeleye girişir. Bu savaştan Uyullaan Kuo'nun yardımıyla galip çıkmayı başarır. Cırıbına Cırılıatta, atlattığı bütün bu badirelerin ardından, Seerkeen Sehen ile eşinin konuşmalarına kulak misafiri olur. Onlardan Ala Duuray Bahadır'ın varlığını öğrenir. Onun uzun yıllardır bir ağacın altında gizemli bir biçimde saklandığını duyar. Bunun üzerine Ala Duuray'ı arayıp bulur. Ala Duuray, kendi hayat hikâyesini ve Orta Dünya'da bulunma sebebini anlattıktan sonra nazik bir üslupla evlenme teklifinde bulunur. Başlangıçta aralarında kısa süreli bir gerginlik yaşansa da Cırıbına Cırılıatta sonunda bu teklifi kabul eder ve olonho, iki bahadırın evlenip mutlu bir yuva kurmasıyla sona erer.

Toplumun ortak değerlerini temsil eden ve sabit özellikleriyle farklı eserlerde karşımıza çıkan karakter veya karakterler biçiminde tanımlanabilecek tip kavramı çerçevesinde gerçekleştirilen başlıca çalışmalar incelendiğinde, Saha (Yakut) bilim insanlarından İnnokentiy Vasiliyeviç Puhov (1904-1979)'un *Yakutskiy Geroişeskiy Epos Olonho: Osnovnie Obrazi* (1962, 2015) adlı eseri ile Nikolay Vasilyeviç Emelyanov (1921-2000)'un *Sujeti Yakutskih Olonho* (1980) ve *Sujeti Olonho o Rodonaçalnikax Plemeni* (1990, 2016) adlı eserleri, bu alandaki temel kaynaklar arasında öne çıkmaktadır. Ülkemizde de sözlü edebiyat ürünleri bağlamında tipoloji çalışmalarının son yıllarda önemli ölçüde artış gösterdiği gözlemlenmektedir. Bununla birlikte, Dursun Yıldırım'ın *Türk Edebiyatında Bektaşî Tipine Bağlı Fıkralar (İnceleme-Metin)* (1976), Mehmet Kaplan'ın *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar III: Tip Tahlilleri* (1985) ve Hasan Köksal'ın *Battalnâmelerde Tip ve Motif Yapısı* (1984) adlı eserleri, bu alanın oluşum sürecindeki öncü çalışmalar arasında değerlendirilmelidir. Son yıllarda ise bildiri, makale, tez, kitap bölümü ve kitap ölçeğinde çok sayıda araştırma yayımlanmıştır. Bu çalışmalar arasında özellikle Mehmet Aça'nın *Türk Destancılık Geleneğine Bütüncül Yaklaşabilme ve Alp Kavramı Üzerine Bazı Yeni Yaklaşım Denemeleri* (2000), Ülkü Kara Düzgün'ün *Başkurt Destanlarının Tipolojisi* (2007) ile *Türk Destanlarında Merkezi Kahraman Tipinin Tipolojisi* (2012), Nezir Temur'un *Manas Destanı'ndaki Tipler Üzerine Bir İnceleme* (2012), Erhan Aktaş'ın *Hakas Destan Geleneği ve Kahramanları* (2016), Mustafa Duman'ın *Türk Halk Anlatmalarında Olumsuz Tipler: Mit, Destan, Halk Hikâyesi* (2019) ve Mustafa Usta'nın *Destanlardaki Tiplerin Tespiti ve Tahlili (Kazak Destanları Örneğiyle)* (2023) adlı eserleri dikkat çeken örnekler arasında yer almaktadır.

Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatur Olonhosu'nun gelenek içerisindeki yeri, anlatıcısı, derlemecisi ve olay örgüsü daha önce ayrıntılı olarak incelenmiştir (Ersöz, 2026). Bu çalışmada ise söz konusu başlıklara, sadece tipolojik çözümlemeye zemin teşkil edecek ölçüde değinilmiştir.

1. Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır Olonhosu'nda Tipler

Şahıs kadrosu tespit edilerek tipolojik yapının ortaya konulması, sözlü edebiyat ürünlerinin, özellikle de destanların, çözümlenmesinde en işlevsel yöntemlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, ilk olarak *Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır Olonhosu*'nun şahıs kadrosu belirlenmiş ardından tipolojik yapısı incelenmiştir. Tipler, anlatı içerisindeki işlevleri ve özellikleri dikkate alınarak merkezî tip, olumlu tipler, olumsuz tipler ve fon tipler olmak üzere dört ana kategoride sınıflandırılmıştır. Olumlu ve olumsuz tipler, çeşitli alt başlıklara ayrılarak incelenirken fon tipler için herhangi bir alt sınıflandırma yapılmamıştır. Bu çerçevede olumlu tipler; yardımcı tipi, ideal eş tipi, bilge tipi, at tipi, şaman tipi, meslek temsilcisi tipleri, haberci tipi ve Kamlık inancı tipleri başlıkları altında ele alınmıştır. Olumsuz tipler ise düşman tipi, Kamlık inancı tipleri, şaman tipi, dedikoducu tipi ve haberci tipi alt başlıkları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Tiplerin ait olduğu dünyanın belirlenmesinde ise faaliyetlerin yürütüldüğü mekân esas alınmıştır.

1.1. Merkezî Tip

Merkezî tip, *Cırıbına Cırılıatta*'dır.

Bu olonhonun merkezî tipi olan *Cırıbına Cırılıatta*'nın adı, metinde “95” kez geçmektedir. O, yeryüzünde iyiliğin temsilcisi olan Ayı kabilesinin yegâne koruyucusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Epik karakterin tüm özelliklerine sahip bir alp kadındır. Babası Arılı Toyon Oğonnor, annesi ise Keremes Xotun Emeexsin'dir. Her ikisi de Orta Dünya'nın itibarlı sakinlerindendir. Rahat ve huzur içinde bir ömür sürerek seksenli yaşlarına yaklaşmış olmalarına rağmen, çok istemelerine karşın bir türlü çocuk sahibi olmanın mutluluğuna erişememişlerdir. Bu durum onları derinden üzer. Keremes Xotun Emeexsin, tam seksen yaşına bastığında kaderin hâkimi Cılğa Xaan'ın ihsanıyla gebe kalır ve bir erkek bebek dünyaya getirir. Çocuğa Toyon Cöllüüt adı verilir. Keremes Xotun Emeexsin, kısa bir süre sonra ikinci bebeğini doğurmak üzereyken bu doğum sürecinin bazı işaretlerden dolayı ilki gibi olmadığı anlaşılır. Doğacak bebeğin olağanüstü özelliklere sahip bir bahadır olacağına dair güçlü bir kanaat oluşur. Baba Arılı Toyon Oğonnor, doğum sürecinde yaşanan olağandışı gelişmeler nedeniyle endişelenir ve hizmetkârlarından kıdemli haberci Soruk Bollur'u çağırmasını ister. Huzuruna gelen Soruk Bollur'a, vakit kaybetmeden deneyimli ebe Ayı Nuoralcın'ı bulup getirmesini ve doğumun an meselesi olduğunu söylemesini emreder. Keremes Xotun'un bulunduğu odaya giren Ayı Nuoralcın, hızlıca doğum hazırlıklarını gözden geçirdikten sonra kutsal ateşin karşısına geçerek en güzel duaları etmeye başlar; çevredekiler de ona eşlik eder. Kısa bir süre sonra bebeğin gür sesi odada yankılanır. Onun güzelliği karşısında hayrete düşen kalabalık tarafından, bu çocuğun Yukarı Dünya'nın tanrılarının bir armağanı olduğu hep bir ağızdan dile getirilerek isim verilir.

Cırıbına Cırılıatta'nın olağanüstü doğumu, Ayıhıt ve İeyexsit ilahlarının kutsamaları eşliğinde, yaşlı ebe Ayı Nuoralcın'ın yardımıyla gerçekleşir. Bu doğumun ardından dört bir yana haber salınır ve kutlamalara başlanır; bu seçkin bebeğin onuruna, cömert ikramların sunulduğu Saçı Bayramı düzenlenir. İki kardeş arasında 1 yaş fark vardır. Türk destancılık geleneğinde olağanüstü doğumla birlikte en sık görülen motiflerden biri olan olağanüstü büyüme motifi, burada da karşımıza çıkmaktadır. Çocuklar, her bir günleri karşılığında bir yıl yaş alırlar.

Cırıbına Cırılıatta, “testerenin dişleri” gibi yan yana büyüdüğü ağabeyiyle arasındaki fiziksel farkı kısa sürede kapatır; hatta birlikte oynadıkları oyunlarda ve yaptıkları yarışlarda onu geride bırakmayı bile başarır. Oğlan yayla, kız ise makas ve iğne-iplikle uğraşır. Güçlü elleri, çevik ayakları, keskin zekâsı ve parlak simasıyla öne çıkan *Cırıbına Cırılıatta*, bir bahadıra örnek olacak biçimde gelişip serpilir. Kolları güçlenir, baldırları kuvvetlenir; boyu çam ağaçlarıyla boy ölçüşecek kadar uzar, omuzları genişler, bakışları keskinleşir ve kemikleri sağlamlaşır. Hokka burunlu, zarif kulaklı, dolgun dudaklı, inci dişli, esmer yanaklı ve dolunay gibi güzel yüzlü; kısacası son derece hoş görünümlü birine dönüşür. Büyüyüp geliştikçe ünü her tarafa yayılır. Artık bir bahadır olarak evde durmaz; diyar diyar dolaşır, vadiler aşar, ormanlar gezer, vahşi hayvanlarla mücadele eder. İyi ruhların ve ilahların yardımıyla av avlar kuş kuşlar; zengin ganimetler bulup değerli hediyeler alarak döner.

Olonhonun ilk olay halkası, Ayı kabilesinden Sıralıma Kuo'nun Aşağı Dünya'nın kötücül savaşçısı Timir Çoxçordon tarafından evinin yağmalanıp kaçırılması üzerine kurulmuştur. Haberci Soruk Bollur, bu yağma ve kaçırılma hadiselerini ivedilikle Arılı Toyon Oğonnor'a bildirip yardım talebinde

bulunur. Abahıların yaptığı hunharlıkları dinleyenler arasında ağabey Toyon Cöllüt de bulunmaktadır. O, Ayı kabilesinin başındaki bu uğursuzluğa kayıtsız kalınamayacağını ifade ederek hazırlıklara girer ve Sıralıma Kuo'yu kurtarmak için hiç düşünmeden yola çıkar. Toyon Cöllüt'ten bir süre haber alınamaz. Cırıbına Cırılıatta, neden sonra ağabeyinin atını geniş bir vadinin ortasında sahipsiz olarak bulunca işlerin yolunda gitmediğini, kötü şeylerin olduğunu sezer. Vakit kaybetmeden anne ve babasının yanına gidip ağabeyinin başının belada olabileceğini anlatır. Onun ne pahasına olursa olsun bulunması gerektiğini söyleyip yola çıkmak için onlardan izin ister.

Cırıbına Cırılıatta, Orta Dünya'nın kurtarıcısı olarak doğan korkusuz bir bahadır. Ayı kabilesinin güvenliğinin sağlanması ve huzurunun korunmasının öncelikli sorumluluğu olduğunu bilir. Tehlikeli bir görevle karşı karşıya kaldığında tereddüt etmez; hızla öne çıkar. Bu ölüm kalım mücadelelerinin kaderinin bir parçası olduğunu farkındadır. Ağabeyinin çıktığı seferden dönmemesi, onun bahadırlığının sınanacağı önemli bir kahramanlık sürecini başlatır. Bu doğrultuda, göklerin efendilerinin kutsal demirci ustalarına özenle hazırlattıkları savaş giysilerini hizmetçilerinin yardımıyla giyerek avluya çıkar. Anne ve babası dâhil, koruyup kollamakla yükümlü olduğu tüm halkı gözlerini ona dikmiş, beklemektedir. Olonhonun bu bölümü, kahramanın halkının karşısına yegâne kurtarıcı olarak çıkışının anlatıldığı etkileyici sahnelerden biridir. Bu andan itibaren hayatı köklü bir değişime uğrar ve artık mümkün değil eskisi gibi olmaz. O, halkının gözünde kendisinden büyük fedakârlıklar ve kahramanlıklar beklenen bir bahadır. İlk kez kuşandığı bu özel savaş elbisesini, Orta Dünya'da barışı tesis edinceye ve Aşağı Dünya'nın kötücül varlıklarını bertaraf edinceye kadar çıkarmaz. Bu, onun epik yolculuğunun başlamış olduğuna işaret eder.

Cırıbına Cırılıatta için artık ölüm kalım günü gelip çatmıştır. O; okunu, yayını, keskin bıçağını, kamasını ve mızrağını hazırlayıp uzun ve tehlikeli yolculuğuna çıkmak üzere halkı da onu dikkatle izlemektedir. Kalabalık, onun yalnızca bir bahadıra özgü fizikî özelliklerini hayranlıkla seyretmektedir. Daha fazla vakit kaybetmeden yola koyulan bu sağlam yapılı ve seçkin kız, ilk olarak Aal Kuduk Mas'a gider. Burada, hizmetçi kızların keskin bakışları arasında toprağın koruyucu ruhu Aan Alaxçın Xotun'u takdis eder; çıktığı bu tehlikeli yolculukta kendisine sadık bir yardımcı olarak tayin edilen atını bahşetmesini ister. Kahramanın atı sıradan değildir. Yukarı Dünya'nın tanrıları tarafından kahramana özgü olarak yaratılmış, konuşabilen beyaz renkli bir attır. Aan Alaxçın Xotun, ona atının yerini bildirir; gidip almasını ve onu nasıl zapt etmesi gerektiğini anlatır. Ardından sol göğsünden yalnızca üç kez emmesini ister ve bu sütün, gireceği mücadelelerde ona güç ve kuvvet vereceğini belirtir.

Buradan ayrılan Cırıbına Cırılıatta, dağlar, tepeler, uçsuz bucaksız ormanlar ve ıssız vadiler aşıktan sonra atını özel bir ahırda beklerken bulur. At, doğası gereği hırçın bir tabiata sahiptir; bu nedenle kahramanın onu alıştırması kolay olmaz. Cırıbına Cırılıatta uğraşıp dizginleri eline alır almaz, bir anda yeri göğü dolaşırlar; dipsiz uçurumlardan ve ölümcül zirvelerden geçerler. Bir süre sonra at konuşmaya başlar ve ona Aşağı Dünya'ya girme vaktinin geldiğini bildirir. Dar geçitleri aşip kilitli kapıları geçip aşağı inerler. Burada kendilerini büyük bir kargaşanın ortasında bulurlar. Önerine çıkan engelleri birer birer aşarak ilerlerler. Cırıbına Cırılıatta, kanlı mızraklarını kendisine doğrultan dokuz vahşi savaşçıyı tek başına yere serer.

Ardından, elinde yarım bir davul tutan zorlu düşmanı Obot Xoboçoy Udağan ile karşılaşır. Obot Xoboçoy Udağan, Aşağı Dünya'nın savaşçıları arasında Cırıbına Cırılıatta'nın karşısına çıkan ilk büyük engeldir; böylece kahraman, kendisini bekleyen daha tehlikeli mücadeleler öncesinde gücünü ciddi bir rakip karşısında sınamış olur. Cırıbına Cırılıatta, Obot Xoboçoy Udağan'ın tehditlerine kulak asmaz. Atından sakince iner ve "çağırdığımda yanımda ol" diyerek onu serbest bırakır. Çetin bir cenk başlar. Öyle bir gürültü kopar ki yer gök inler. Son derece şiddetli geçen bu mücadelede tokmak, topuz, kement, mızrak, yay ve oklar kullanılır. Obot Xoboçoy Udağan, ölümle burun buruna gelince yenileceğini anlayarak Cırıbına Cırılıatta'dan aman diler; ona hizmetçi, hatta aşçı olmayı teklif eder. Ayrıca ağabeyi Toyon Cöllüt'ü tutsak tutulduğu derin uçurumun dibinden çıkarıp kurtarmayı da önerir. Ancak, bu tekliflerin hiçbirisi kahramanı ikna etmeye yetmez.

Ağabeyinden sefere çıktığı günden bu yana ilk kez haber alan Cırıbına Cırılıatta, onun sağ olduğunu öğrenince sevinir; ancak, çok kötü bir yerde tutulduğunu anlayınca daha da hırslanıp öfkelenir. Önüne çıkan hiçbir engeli dikkate almaz; dağları ve taşları adeta un ufak ederek menziline ulaşmak için yeri

göğü inleterek ilerler. Sıralıma Kuo'yu kaçırp Orta Dünya'yı yağmalayan, Ayı kabilesini korkutarak huzurunu bozan ve onun kötülüklerine engel olmak için Aşağı Dünya'ya inen Toyon Cöllüt'ü de esir alan şeytanî güçlerin en şerlisi Timir Çoxçordoon, yaşananları öğrenir ve Cırıbına Cırılıatta'yı bulmak üzere yola çıkar. Böylece iyiliğin ve kötülüğün en seçkin savaşçıların karşı karşıya geleceği an yaklaşır; o beklenen korkunç gün gelip çatmıştır.

Olanları duyan ve öfkesine hâkim olamayan Timir Çoxçordoon, namı dört bir yana yayılmış olan Cırıbına Cırılıatta'yı aramaya koyulur. Karşılaştıklarında ona hakaret dolu sözler sarf eder; Cırıbına Cırılıatta ise buna okla karşılık verir. Birbirlerini tarttıkları bir konuşma başlar. Bu esnada Cırıbına Cırılıatta, geliş nedenini açık bir şekilde ifade eder; yapılan kötülüklerin karşılıksız kalmayacağını söyleyerek ağabeyinin derhâl serbest bırakılmasını ister. Aksi takdirde başına gelebilecekleri korkusuzca bir bir dile getirir. Bu tür bir meydan okumaya alışık olmayan Timir Çoxçordoon, öfkesinden küplere biner ve Cırıbına Cırılıatta'dan hesap sormaya kalkışır. Bunun sonucunda aralarında çok çetin bir mücadele başlar. Her iki taraf da sahip oldukları tüm silahları kullanarak birbirine hücum eder. Haftalarca süren bu çarpışmanın şiddetinden yer yer dağlar bile tuzla buz olur. Sonunda Timir Çoxçordoon'un dayanacak gücü kalmaz; yenilgiyi kabul eder ve Cırıbına Cırılıatta'nın elinde can verir.

Vakit kaybetmeden giderek sevgili ağabeyi Toyon Cöllüt'ü tutulduğu yerden kurtarır. Sonra, atını sözleştikleri gibi yanına çağırır; o da hemen çıkar gelir. Atın taşıdığı kutsal suyun yardımıyla Sıralıma Kuo'yu hayata döndürüp onu eski gücüne kavuşturur. Sonra onları da yanına alarak bu uğursuz yerden uzaklaşır. Bir süre ilerledikten sonra ağabeyini ve yengesini, güneşli ve güzel bir vadinin ortasında yuva kurmaları için bırakır. Olanları ayrıntılı biçimde anlatarak onlara nasihatlerde bulunur. Ne yapmaları ve nasıl bir hayat sürmeleri gerektiğini bir bahadır edasıyla tek tek ifade eder; onların da bu öğütlere riayet etmelerini bekler. Bu sahne, Cırıbına Cırılıatta'nın otoritesinin pekiştiği bir bölümdür. O, yalnızca tavsiyelerde bulunmaz; aynı zamanda uyulması gereken kuralları açık bir biçimde ortaya koyar. Ağabeyi ve yengesi de onu dikkatle dinleyerek buyruklarını kabul ederler. İki taraf birbirine son sözlerini söyleyip iyi dileklerini ifade eder; sonrasında atlarına binerek gidecekleri yönle doğru yola koyulurlar. Cırıbına Cırılıatta, anne ve babasının yanına döner. Onu sevinçli bir karşılama beklemektedir. Yaşananlar anlatılır; yemekler yenir, kızımlar içilir ve çeşitli ikramlar sunulur.

Cırıbına Cırılıatta, Hayat Ağacı'nın yanından geçmek üzereyken birden güneş sönüverir; görülmemiş bir fırtına kopar, yer gök birbirine karışır. Ardından yedi katlı semanın en tepesinden esrareniz bir nesne düşer ve bir bahadır iner. Bu bahadır, Yukarı Dünya'nın en kudretli tanrısı Ürün Aar Toyon'un oğlu Ürün Uolantaayıdır. Ürün Uolantaayı, kendisini tanıtır soyunu sopunu anlatır ve Cırıbına Cırılıatta'ya evlenme teklifinde bulunur. Ancak, Cırıbına Cırılıatta, namını duyarak gelen bu bahadırın teklifine öfkelenir; onu kendisine denk görmez ve kesin bir dille reddeder. Ürün Uolantaayı ise aldığı bu olumsuz cevabı gururuna yediremez. Aralarında silahların kullanılmadığı kısa süreli bir çekişme yaşanır. Ürün Uolantaayı, bu mücadelede kız bahadırı yenemeyeceğini anlar ve geri dönmeye karar verir. Ancak, son bir kurnazlıkla Cırıbına Cırılıatta'yı alt edebileceğini düşünür. Sihirli bir gerdanlılığı sanki bir hediyeymiş gibi onun üzerine atar. Gerdanlılık havada parçalanarak ipe dönüşür ve kız bahadırın bileklerine dolanır. Ürün Uolantaayı, bu sayede onu kaçırabileceğini umar; ancak, Cırıbına Cırılıatta güçlü bir hamleyle bağlardan kurtulur. Çabaları boşa çıkan Ürün Uolantaayı, bir bulut üzerinde Yukarı Dünya'ya, anne ve babasının yanına döner. Onlara yaşananları olduğu gibi anlatmak yerine, yalana ve abartıya başvurur. Bu tutumu bir kargaşaya yol açsa da Cırıbına Cırılıatta'nın sükûneti ve yatıştırıcı tavrı sayesinde durum kısa sürede kontrol altına alınır.

Cırıbına Cırılıatta, yine Hayat Ağacı'nın altında dinlenirken yer sarsılır; her tarafı zifiri karanlık kaplar. Göz gözü görmez hâle gelir, yer gök birbirine karışır ve korkunç bir gürültü kopar. Bu karmaşanın ortasında, sırık gibi uzun, kapkara bir adam kız bahadırın karşısına dikilir. Xaxsaat Buuray adlı bu çirkin abaahı bahadırı, Cırıbına Cırılıatta'ya ününü Aşağı Dünya'nın derinliklerinde duyduğunu söyleyerek onunla evlenmek niyetinde olduğunu bildirir. Bu teklifi reddeden Cırıbına Cırılıatta, bu hadsizlik karşısında öfkesine hâkim olamaz; onun yüzüne tükürür ve bu davranışı kendini bilmezlik olarak nitelendirir. Aralarında son derece çetin bir mücadele başlar. Kavganın şiddetiyle çevre harap olma noktasına gelince yüce tanrı Ürün Aar Toyon araya girer ve kavganın başka bir yerde devam etmesini ister. Akabinde Cırıbına Cırılıatta kartal donuna girer ve Xaxsaat

Buuray'ı başka bir yerde cenge çağırır. Xaxsaat Buuray ise buraya kuzgun donuna girerek ulaşır. Xaxsaat Buuray, her fırsatta Cırıbına Cırılıatta'yı sulha davet eder, hatta zorla da olsa evliliğe razı etmeye çalışır. Ancak, taraflar, en başından itibaren biri iyiliğin, diğeri kötülüğün temsilcisi olan karışt kabilelere mensuptur; bu yönleriyle iki düşman dünyanın simgesidirler. Otuz gün boyunca aralıksız süren savaşın peşinden Cırıbına Cırılıatta'nın gücünün tükenmeye başladığı bir an gelir. Tam bu sırada, daha önce sözleştikleri üzere Uyullaan Kuo yardıma yetişir. Onun getirdiği kutsal sıvı sayesinde Cırıbına Cırılıatta eski gücüne kavuşur ve fırsatını bulduğunda yaptığı tek hamleyle Xaxsaat Buuray'ı alt eder.

Bu kavga ortamının kargaşasından atı gelerek Cırıbına Cırılıatta'yı çıkarır. Verimli ovaların ve geniş tarlaların üzerinden geçerlerken yekpare bir tepenin üzerinde tüten duman dikkatlerini çeker. Durup oraya yaklaşırlar. Kız bahadır, burada bir ihtiyar kadının kocasıyla yaptığı konuşmaya kulak misafiri olur. Bu konuşmalardan, Ala Duuray adlı bir bahadırın varlığından haberdar olur. Daha önce adını duymadığı bu bahadırın, otuz yıldır Orta Dünya'da yaşadığını; gücünü ve varlığını gizleyerek bir ağacın altında saklandığını öğrenir. Bunun üzerine atına binerek Ala Duuray'ı aramaya koyulur. Güneşin doğduğu yere doğru ilerler ve bir süre sonra onu karşısında bulur. Ala Duuray, tanışıp konuştuktan sonra kaderlerini birleştirerek ortak bir gelecek kurmayı teklif eder. Cırıbına Cırılıatta bu teklife sözlü bir karşılık vermez. Teklifin hoşuna gitmediğini gösterircesine onu yere sermeye teşebbüs eder; ancak, her seferinde başarısız olur. Bu sırada Ala Duuray, bir turna gibi sıçrayarak don değiştirir; kısa boylu görünümü kaybolur ve yerini uzun boylu, yakışıklı bir adama bırakır. Cırıbına Cırılıatta bu manzara karşısında hayrete düşer. Daha önce böyle bir bahadır görmemiştir. Onun yakışıklılığından ve kudretinden etkilenir, utanarak geri çekilir. Bu esnada Ala Duuray evlenme teklifini yineler; Cırıbına Cırılıatta ise bu teklifi içtenlikle kabul eder. Ala Duuray'ın atı gelir; Cırıbına Cırılıatta da bu ata binerek birlikte yuva kuracakları yere doğru yola çıkarlar.

Oraya vardıklarında, Saha evlilik ritüellerine uygun biçimde düğün hazırlıklarına başlanır ve böylece bu birliktelik herkes tarafından tanınmış olur. Evlerini yapıp, kutsal ocaklarını kurup, çocuk sahibi olup Orta Dünya'da sonsuza dek mutlu bir hayat sürerler. Cırıbına Cırılıatta'nın ağabeyini kurtarmak amacıyla savaş zırhını giyerek başlayan yolculuğu, Ala Duuray ile karşılaşp evlenerek yuva kurmasıyla tamamlanmış olur.

1.2. Olumlu Tipler

Yardımcı Tipi

Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatur Olonhosu'nda bu tipe dört örnek bulunmaktadır. Bunlar; Arılı Toyon Oğonnor ile Keremes Xotun Emeexsin, Toyon Cöllüüt ve Sıralıma Kuo'dur.

Arılı Toyon Oğonnor ile Keremes Xotun Emeexsin: Cırıbına Cırılıatta'nın anne ve babasıdır. Olonhoda Arılı Toyon Oğonnor'un adı "11", karısı Keremes Xotun Emeexsin'in adı ise "9" kez geçmekte olup genellikle birlikte anılırlar. Arılı Toyon Oğonnor "yeryüzünün babası", Keremes Xotun Emeexsin ise "Sibiry'a'nın annesi" olarak nitelendirilir. Bu yönleriyle Sahaların en seçkin ve saygın kişileri arasında gösterilirler. Uzun yıllar çocuk sahibi olamayan bu çift, ancak seksenli yaşlarında bir evlat sahibi olabilir. Bu nedenle çocuklarına derin bir sevgi ve bağlılık duyarlar. Bu kutsal ebeveyn, yaşadıkları toplum üzerinde önemli bir otoritenin de sahibidir; abaahıların saldırısına uğrayan insanlar, yardım istemek için hemen onlara haber gönderir. Onlar da Orta Dünya'yı korumakla görevli olan çocuklarına yol gösterir ve yardımcı olurlar. Özellikle sefer hazırlıklarında büyük bir titizlik gösterirler. Cırıbına Cırılıatta'nın kutsal silahlarının ve atının hazırlanması için tüm hizmetçilerini seferber ederler. Her ne kadar geç yaşta sahip oldukları çocuklarından ayrılmak onlar için büyük bir hüznün kaynağı olsa da varlığın devamı ve düzenin korunması için bunun gerekli olduğunun bilincindedirler.

Toyon Cöllüüt: Toyon Cöllüüt, Cırıbına Cırılıatta'nın kendisinden bir yaş büyük ağabeyidir ve destanda adı "25" kez geçmektedir. Anne ve babasının uzun yıllar süren özlemle beklediği çocuklardan biridir. Kız kardeşi gibi bahadır soyundan gelen Toyon Cöllüüt, olağanüstü bir şekilde büyüyüp serpilmiş; uzun boylu, çevik, şefkatli, cesur ve iyi niyetli bir savaşçı olarak tasvir edilmiştir. Aşağı Dünya'nın kötücül savaşçısı Timir Çoxçordoon'un Sıralıma Kuo'yu kaçırmayı üzerine, onu kurtarmak için sefere çıkar. Altın ve bakır işlemelerle süslü zırhı, özel koşum takımlarıyla donatılmış atı ve kutsal silahlarıyla cenge hazırlanır. Ateşin ruhunu tazim edip anne ve babasıyla vedalaşarak yola koyulur.

Ancak, daha yolculuğunun başında, Uyullaan Kuo'nun kılığına giren Obot Xoboçoğuy'un kurduğu tuzağa düşerek esir edilir. Sadık atı bu tuzaktan kurtulmayı başarır ve durumu haber verir. Durumu fark eden Cırıbına Cırılıatta, hiç vakit kaybetmeden Aşağı Dünya'ya iner. Derin uçurumlarla çevrili bataklığın dibindeki karanlık zindanda, ağabeyini ve nişanlısı Sıralıma Kuo'yu bitkin ve umutsuz hâlde bulur. Kutsal sıvıyı içirerek onları hayata döndüren Cırıbına Cırılıatta, ardından güvenli bir yere götürerek yeniden güç kazanmalarını sağlar. Onlara huzurlu bir yaşam sürmeleri için öğütler verir. Bu büyük felaketten kurtulan Toyon Cöllüüt, kendisini ve nişanlısını kurtaran kız kardeşine derin bir minnettarlık duyar ve içtenlikle teşekkür eder.

Sıralıma Kuo: Orta Dünya'da yaşayan ayı kabilesine mensup Andı Baalır Toyon Oğonnor ile Çörköy Ötümex Xotun Emeexsin'in kızıdır. Olonhoda adı "5" kez geçmektedir. Uzun saçlı, beyaz tenli ve güzel yüzlü bir genç kız olarak tasvir edilen Sıralıma Kuo, Toyon Cöllüüt'ün nişanlısıdır. Yaşlı anne ve babasıyla birlikte huzurlu bir yaşam sürerken Aşağı Dünya'nın abaahı reisi tarafından kaçırılarak karanlık bir zindana hapsedilir. Ölümle burun buruna geldiği bir anda, Cırıbına Cırılıatta tarafından kurtarılır. Kurtuluşunun ardından ona en içten şükranlarını sunar ve verdiği öğütlere bağlı kalacağını ifade eder. Daha sonra Toyon Cöllüüt ile evlenerek mutlu bir hayat kurar.

İdeal Eş Tipi

İdeal eş tipi, Ala Duuray'dır.

Ala Duuray, aynı zamanda Ap-Çarapınay Muos Noonogoy adıyla da anılmaktadır; ancak, bu ad, don değiştirmeden önceki hâli için kullanılmaktadır. Metinde Ala Duuray adı "5", Ap-Çarapınay Muos Noonogoy adı ise "9" kez geçmektedir. Cırıbına Cırılıatta, bu bahadırın varlığından Seerkeen Sehen ile eşi Sehen Çemey'in yaptığı bir konuşmaya tesadüfen kulak misafiri olması üzerine haberdar olur. Seerkeen Sehen ve karısı, Cırıbına Cırılıatta'ya eş olabilecek adayları değerlendirdikten sonra Ala Duuray bahadırı en uygun kişi olarak görürler. Ala Duuray, Yukarı Dünya'nın tanrıları tarafından özel bir görevle yaratılarak Orta Dünya'ya gönderilmiştir. Bu görev, Orta Dünya'da ideal bir yaşam kurmak ve bu düzenin hâkimi olmaktır. O, kısa boylu, zayıf kemikli ve göbekli bir görünümle bir ağacın altında dikkatlerden uzak bir yaşam sürmeyi ve günü gelinceye kadar gerçek boyunu, gücünü ve ihtişamlı görünüşünü gizlemeyi tercih eder.

Cırıbına Cırılıatta, atına atlayarak Ala Duuray'ı bulmak üzere yola koyulur. Kimi zaman yavaş, kimi zaman hızlı ilerleyerek güneşin doğduğu istikamete doğru gider; geniş bir vadide, ormanın kenarında durup etrafı gözlemler. Bu sırada, kendisine doğru yaklaşan bir delikanlıyı fark eder. Aralarında başlayan konuşmada, bu esrarengiz kişinin Ala Duuray olduğu anlaşılır. Ala Duuray, Cırıbına Cırılıatta'ya onun gerçekleştirdiği kahramanlıkları duyduğunu ve ününün her yere yayıldığını söyler. Ardından kaderlerini birleştirerek ortak bir gelecek kurma ve güzel bir hayat inşa etme düşüncesini dile getirir; bu amaçla kendisini uzun zamandır beklediğini ifade ederek evlenme teklifini reddetmemesini ister. Ancak, Cırıbına Cırılıatta, onun don değiştirmemiş hâline -kısa bacaklı ve göbekli görünümüne- aldanarak bu teklife sıcak bakmaz ve rahatsızlığını dile getirir. Hatta onu sınamak istercesine yere sermek için hamle yapar; fakat Ala Duuray, bütün hücumlardan ustalıkla kurtulmayı başarır. Bunun üzerine birden takla atar, turna gibi sıçrayarak kudretli bir bahadıra dönüşür. Böylece Ap-Çarapınay Muos Noonogoy'un yerini gerçek kimliğiyle Ala Duuray alır. Dizlerini yere vurduğunda etraf adeta inler. Bu dönüşüm karşısında hayrete düşen Cırıbına Cırılıatta, Sahalar arasında daha önce görmediği derecede görkemli bir bahadıyla karşı karşıya olduğunu anlar; geri çekilir ve utancından ne yapacağını bilemeden onu şaşkınlıkla izler.

Onun şaşkınlığını fark eden Ala Duuray, Cırıbına Cırılıatta'ya nazik bir dille "eşim" diye hitap eder. Kendisiyle ilgili olarak, Ap-Çarapınay Muos Noonogoy adlı kısa boylu bir delikanlı kılığında otuz yıl boyunca nasıl beklediğini anlatır. Ardından gerçek kimliğini ve şanlı adını dile getirir. Artık Orta Dünya'da savaşın ve nifakın sona ermesi gerektiğini vurgulayarak, birlikte kuracakları huzurlu ve mutlu hayattan söz eder. Bu sözlerden etkilenen Cırıbına Cırılıatta, teklifi kabul eder. İkisi bir ata binerek yola koyulurlar.

Bilge Tipi

Bilge tipi, Seerkeen Sehen'dir.

Seerkeen Sehen, eşi Sehen Çemey ile birlikte, ıssız bir tepenin üzerinde kurdukları evde yaşamaktadır. Olonhoda adı "4" farklı yerde geçmektedir. Cırıbına Cırılıatta, onun eşiyle yaptığı bir konuşmaya tesadüfen kulak misafiri olur ve bu sayede müstakbel eşi Ala Duuray'ın varlığından haberdar olur. Seerkeen Sehen, kız bahadırın hayatını, girdiği mücadeleler ile soy sop ekseninde değerlendirir ve ona eş olabilecek niteliklere sahip tek kişinin Ala Duuray olduğunu ifade eder. Toplumdan uzak bir yaşam süren Ala Duuray gibi bir bahadırın varlığını ancak geçmişini bilen ve geleceği öngörebilen biri haber verebilir. Bu yönüyle Seerkeen Sehen, sıradan bir insanın ötesinde, kahramana rehberlik edebilecek bilgi ve deneyime sahip bir tiptir. Nitekim bir kahramana uygun eş adayını belirlemek, ancak toplumun sözü dinlenen bir bilgenin üstlenebileceği bir işlevdir.

At Tipi

Bu olonhoda at tipi olarak değerlendirilecek üç örnek bulunmaktadır. Bunların tamamı olumlu kahramanlarındır. Her atın ayrı bir sahibi vardır ve isimleri, genellikle sahiplerinin unvanı biçiminde kullanılmaktadır. Cıllia Manan At: Cırıbına Cırılıatta'nın atıdır, metinde adı "28" farklı yerde geçmektedir. Tuyağın Sağatıttan Çuçugur At: Toyon Cöllüüt'e aittir, "5" yerde adı geçmektedir. Alıp Xandağay At: Ala Duuray bahadırın atıdır ve adıyla "3" yerde karşılaşılmaktadır.

Atlar, olonhoda sahiplerinin metinde geçme sıklığıyla orantılı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda işlevleri, sahiplerinin olay örgüsünde üstlendiği rolle doğrudan ilişkilidir. Atlar da sahipleri gibi gökyüzünden özenle yaratılarak yeryüzüne indirilmişlerdir ve aralarında güçlü ve sarsılmaz bir sadakat ilişkisi bulunmaktadır. Bu ilişki, derin bir sevgi bağıyla desteklenmektedir. Sahiplerinin başı derde girdiğinde, onların yardımına ilk olarak çoğunlukla atları yetişir.

Atların pek çok ortak fiziksel özelliği mevcuttur. Hızlı ve çok çevik olmalarının yanı sıra uçma kabiliyetine de sahiptirler. Yeleleri altına, uzun kuyrukları ise ipeğe benzetilir. İşlevleri yalnızca kahramanları bir yerden bir yere taşımakla sınırlı değildir; aksine, tehlikeli kavgaların çoğunda aktif rol alırlar. Şiddetli savaş sahnelerinde, yara bere içinde kalsalar bile sahiplerini asla terk etmezler. Bununla kalmaz, savaş stratejileri geliştirebilir, inisiyatif alabilir ve sahipleriyle konuşarak anlaşabilirler. Bu konuşmalar zaman zaman basit iletişimin ötesinde sohbet boyutunda gerçekleşmektedir. Başkahramanın Cıllia Manan At'ı, beklenildiği üzere adı geçen diğer iki ata kıyasla daha ön plandadır. Cıllia Manan At, sol kulağının üstünde bir kutsal bir sıvı taşır. Bu, onu içeni yeniden eski gücüne ve sağlığına kavuşturma özelliğine sahip bir sıvıdır. Nitekim Cırıbına Cırılıatta, bu sayede son nefesini vermek üzere olan Sıralıma Kuo'yu yeniden hayata döndürmüş; ağabeyi Toyon Cöllüüt'ü de eski gücüne kavuşturmuştur.

Şaman Tipi

Şaman tipi, Uyullaan Kuo'dur.

Uyullaan Kuo'nun adı olonhoda "11" kez geçmektedir. Aşağı Dünya'nın şaman kadını Obot Xoboçoy, onun suretine girerek Toyon Cöllüüt'e tuzak kurar. Öte yandan Uyullaan Kuo'nun adı, kendini aklamak isteyen Ürün Uolantaayı tarafından ilgisiz bir biçimde dedikodulara karıştırılır. Bu söylentiler kulağına ulaşınca büyük bir öfkeye kapılan Uyullaan Kuo, korkunç bir kartala dönüşerek Orta Dünya'ya uçar ve Hayat Ağacı'nın güçlü dallarına konar. Keskin pençelerini açarak Cırıbına Cırılıatta'ya seslenir; zira dedikoduların kaynağının o olduğunu düşünmektedir. Cırıbına Cırılıatta bu çağrıya karşılık verip geldiğinde aralarında bir mücadele başlar. Ancak, bu esnada Cırıbına Cırılıatta, yaşananları açıklamaya ve gerçeği dile getirmeye çalışır; onu öfkesine kapılmamaya ve sükûnetini korumaya davet eder. Bu sözler etkili olur; hırçın tabiatlı Uyullaan Kuo yatışır ve yaşananlardan dolayı pişmanlık duyar. Bunun üzerine iki taraf, zor durumda kaldıklarında birbirlerine yardım edeceklerine dair bir dayanışma sözü vererek anlaşır. Uyullaan Kuo, ardından yeniden don değiştirerek geldiği gibi yurduna, yağmur bulutları üzerindeki yuvasının bulunduğu Yukarı Dünya'ya geri döner. Aradan bir süre geçtikten sonra Cırıbına Cırılıatta, Xaxsaat Buuray ile son derece çetin bir mücadeleye girer ve gücünün tükenme noktasına geldiği bir anda Uyullaan Kuo'yu yardıma çağırmak aklına gelir: "Uyuyorsan uyan, uzaktaysan yaklaş!" diye seslenir. Bu çağrı üzerine bir turna belirir ve taşıdığı kutsal

sıvıyı ona doğru bırakır. Bu sıvıyı hiç vakit kaybetmeden kapan Cırıbına Cırılıatta, eski gücüne tekrar kavuşarak Aşağı Dünya'nın kötücül savaşçısı Xaxsaat Buuray'ı alt eder.

Meslek Temsilcisi Tipleri

Olonhoda bu tipe iki örnek bulunmaktadır. Bunlar; Ayı Nuoralcın Emeexsin ve Kıtay Baxsı Uustara'dır.

Ayı Nuoralcın Emeexsin: Bunların başında gelmektedir, doğum ebesidir. Ayı Nuoralcın Emeexsin'in adı metinde "4" yerde geçmektedir. Olonhoda iki doğum sahnesi bulunmasına rağmen, o yalnızca ikinci doğumda, yani Cırıbına Cırılıatta'nın dünyaya gelişi sırasında ortaya çıkar. Bunun nedeni, bu doğum sürecinin ilkinde kıyasla olağanüstü nitelikler taşımasıdır. Nitekim birtakım olağanüstü belirtiler karşısında baba Toyon Arılı telaşa düşer korkuya kapılır. Özel bir ulak gönderilerek yaşlı ebe Ayı Nuoralcın Emeexsin apar topar getirilir. Kendine özgü bir giyim tarzına sahip olan bu iyi yürekli ebe, eve girer girmez herkesi harekete geçirir ve doğum hazırlıklarını tamamlar. Kısa sürede doğacak bebeğin sıradan olmadığını kavrar; bunun üzerine Saha gelenek ve göreneklerine uygun biçimde tanrıları ve iyi ruhları kutsayarak onların yardımına başvurur. Çok geçmeden bebeğin sesi duyulur. Deneyimli ebe, doğum sonrasında anneyle de ilgilenerek onu sakinleştirir.

Kıtay Baxsı Uustara: Bu tipin ikinci örneğidir; demirci ustalarıdır. Onların adı metinde "1" kez geçmektedir. Cırıbına Cırılıatta'nın doğumunun hemen ardından kader tanrısı Cılğa Xaan, bu ustalara haber göndererek büyük bir mükâfat karşılığında onun savaş giysileri ve diğer teçhizatlarını eksiksiz biçimde hazırlar.

Haberci Tipi

Bu tipin çeşitli temsilcileri bulunmaktadır. Bunlar; Üs Cöhüölcütter ve Soruk Bollur'dur.

Üs Cöhüölcütter: Adları metinde "2" kez geçmektedir. Bunlar, Yukarı Dünya'nın en kudretli tanrısı Ürün Aar Toyon'un buyruklarını iletmekle görevlidir. Bu doğrultuda, Orta Dünya'da savaş hâlinde olan Cırıbına Cırılıatta ile Xaxsaat Buuray'a Ürün Aar Toyon'un direktiflerini aktarırlar.

Soruk Bollur: Haberci tipi temsilcileri arasında en çok adı geçenidir; metinde "12" kez anılmaktadır. Soruk Bollur, alaca renkli bir geyik üzerinde yol alan bir genç olarak tasvir edilir. Olay örgüsü içerisinde iki önemli sahnede karşımıza çıkar. İlkinde, Keremes Xotun Emeexsin'in Cırıbına Cırılıatta'yı doğurmak üzereyken meydana gelen olağanüstü gelişmeler karşısında telaşlanan baba Arılı Toyon Oğonnor, hizmetçilerine Soruk Bollur'u çağırma emreder. Huzuruna çıkan Soruk Bollur'dan, vakit kaybetmeden giderek ebe Ayı Nuoralcın Emeexsin'i getirmesini ister. İkinci sahnede ise Soruk Bollur, yurtları abaahı savaşçısı Timir Çoxçordoon tarafından yağmalanıp kızları kaçırılan Andı Baalır Toyon Oğonnor ile Çörköy Ötümex Emeexsin'in yardım çağrısını Arılı Toyon Oğonnor'a iletirken görülür.

Kamlık İnanıcı Tipleri

Bu tipin temsilcileri: Ürün Aar Toyon ile Ürün Arılı Xotun; Cıgıs Xaan, Cılğa Xaan, Cürüs Xaan ve Odun (Adın) Xaan; Ayıhıt (Ayıhıt Xotun, Aan Ayıhıt Xotun), İeyiexsit (İeyiexsit Xotun, İeyexsit Xotun); Cöhögöy Ayı (Ayı Cöhögöy, Kulan Cöhögöy Ayı); Coxsol Toyon ile Naaray Xotun; Aan Alaxçın Xotun; Sinne Cerekeen Kırğıttar; Ohuor Biçik Uolattar ve Xatan Temieriye Toyon'dur.

Ürün Aar Toyon ile Ürün Arılı Xotun: Ürün Aar Toyon, Yukarı Dünya'nın en kudretli tanrısıdır. Ürün Arılı Xotun ise onun eşidir. Destanda isimleri çoğunlukla birlikte anılır. Olonhoda Ürün Aar Toyon'un adı "6", Ürün Arılı Xotun'un adı ise "4" kez geçmektedir. Bu yüce çift, Yukarı Dünya'nın seçkin ve kutsal bir köşesinde yaşamaktadır. Ürün Aar Toyon destanda özellikle iki önemli sahnede öne çıkar. İlkinde, oğlu Ürün Uolantaayı'nın Cırıbına Cırılıatta tarafından reddedildiğini öğrenir. Bu durumu, kendi yüce makamlarının küçümsenmesi olarak değerlendirir ve öfkeye kapılır. Cırıbına Cırılıatta'nın huzuruna getirilmesini ister. Ancak, gerçeğin ortaya çıkmasından çekinen Ürün Uolantaayı, babasını yatıştırmayı başarır. İkinci sahnede ise Ürün Aar Toyon, Xaxsaat Buuray ile Cırıbına Cırılıatta arasında süren büyük savaşın başka bir yerde devam etmesini ister. Bunun için özel habercilerini görevlendirir. Ürün Arılı Xotun'un, oğlunun Orta Dünya'dan dönüşünün ardından onunla yakından ilgilendiği görülür. Oğlunun karnını doyurur, dinlenebilmesi için yatağını

hazırlayarak ona annelik şefkatiyle yaklaşır. Ürün Aar Toyon ve Ürün Arılı Xotun, destanda ilahi düzeninin ve Yukarı Dünya'nın otoritesinin temsili açısından önemlidir.

Cıgıs Xaan, Cılğa Xaan, Cürüs Xaan ve Odun (Adın) Xaan: Kader çizgisini ellerinde tutan tanrılar olarak kabul edilirler. Yukarı Dünya'da yaşarlar ve destanda isimleri çoğunlukla art arda gelen mısralarda birlikte anılır. Olonhoda; Cıgıs Xaan'ın adı "3", Cılğa Xaan'ın adı "5", Cürüs Xaan'ın adı "3", Odun (Adın) Xaan'ın adı ise "6" kez geçmektedir. Cırıbına Cırılıatta'nın yaşlı annesi, bu kader tanrılarının ihsanı sayesinde hamile kalır. Cırıbına Cırılıatta, Orta Dünya'ya onların verdiği güç, özenle hazırlattıkları kutsal savaş giysileri ve önceden belirlenmiş kaderiyle gönderilir. Bu tanrılar yalnızca kahramanların değil, onların atlarının da kaderini belirleyen kutsal varlıklardır. Kahramanlar birbirlerini ikna etmeye çalışırken kader tanrılarının onayını aldıklarını özellikle vurgularlar.

Ayuhıt (Ayuhıt Xotun, Aan Ayuhıt Xotun), İeyiexsit (İeyiexsit Xotun, İeyexsit Xotun): Ayuhıt ve İeyiexsit, olonhoda farklı sıfatlar ve isimlerle anılan iki önemli kadın tanrıçadır. Ayuhıt'ın adı "13", İeyiexsit'in adı ise "11" kez geçmektedir. Bazı durumlarda birbirlerinin yerine kullanılırlar da aslında farklı özelliklere sahip iki ayrı tanrıçadır. Ayuhıt, insanlara ve bazı hayvanlara can vererek onların çoğalmasını sağlayan doğurganlık tanrıçasıdır. Doğum anında kadınların yardım umduğu kutsal varlık olarak görülür. Bu nedenle bereketin, yaşamın ve doğumun sembolüdür. İeyiexsit ise insanları ve bazı hayvanları yaşamları boyunca koruyup gözetan tanrıçadır. Sevgi, şefkat ve himayenin sembolü olarak kabul edilir. Böylece yaratıcı ve yaşam verici özellik Ayuhıt'a; koruyucu ve kollayıcı özellik ise İeyiexsit'e ait kabul edilmektedir. Cırıbına Cırılıatta'nın doğumu sırasında her iki tanrıçanın da cismani olarak hazır bulunduğu anlatılır. Bu durum, kahramanın kutsal bir koruma altında dünyaya geldiğini göstermektedir. Ayrıca tanrıçaların Orta Dünya'yı ve burada yaşayan insanları kutsayıp övdükleri de görülür. Yaşlı ebe Ayı Nuoralcın Emeexsin, doğum sırasında Ayuhıt'a yönelerek kutsal ateşe yağ bırakır ve dua eder. Bunun yanında, Timir Çoxçordoan'un zindanlarında ölümle yüz yüze kalan esirlere yaşam veren kutsal sıvının Cırıbına Cırılıatta'ya bahşedilmesi, İeyiexsit'in koruyucu ve yardım edici yönünün önemli bir örneğidir.

Cöhögöy Ayı (Ayı Cöhögöy, Kulan Cöhögöy Ayı): Yukarı Dünya'nın tanrıları arasındadır. Olonhoda birkaç farklı adlandırmayla geçmekte olup "10" farklı yerde anılmaktadır. Orta Dünya sakinlerinin at sürülerini o verir. Atların bereketli bir biçimde çoğalması ve himayesi onun sorumluluğu altındadır. Kahramanlara verilen üstün özelliklere sahip kutsal atların da onun tarafından gönderildiğine inanılır. Kahramanların atları onun "yavruları" olarak nitelendirilmektedir.

Coxsol Toyon ile Naaray Xotun: Coxsol Toyon ile eşi Naaray Xotun, Yukarı Dünya'da yaşamaktadır. Olonhoda adları "birer" kez geçmektedir. Bu varlıklar, sığırların koruyucu tanrıları olarak tasvir edilmektedir. Coxsol Toyon ile Naaray Xotun'un, sığırları yaratma, yeryüzüne dağıtma ve onları koruyup gözetme görevlerini üstlendikleri belirtilmektedir.

Aan Alaxçın Xotun: Yeryüzünün başka bir ifadeyle toprak ananın ruhu. O, Aal Kuduk Mas'ta yaşamaktadır. Adı, "3" kez geçmektedir. Aan Alaxçın Xotun; ak saçlı, yuvarlak göğüslü, al yanaklı, beyaz perçemli ve aydınlık gözleriyle ışık saçan heybetli bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Cırıbına Cırılıatta, Timir Çoxçordoan ile savaşmak üzere yola çıkmadan önce Aal Kuduk Mas'a gider. Ağacın etrafında dolaşp ona "tak, tak!" diye vurup diz çökerek kendisi için belirlenen kutsal atın yerini göstermesini ve sefer boyunca kendisine yardımcı olmasını ister. Daha sonra gölgesi önünde üç kez eğilerek saygısını sunar. Bu çağrıyı duyan Aan Alaxçın Xotun, bizzat görünür. Önce Cırıbına Cırılıatta'ya öğütler verir, ardından kutsal atının bulunduğu yeri tarif eder ve ona nasıl binmesi gerektiğini anlatır. Son olarak sol memesinden üç kez süt içmesini ister. Bu sütün, kahraman için tükenmez bir güç ve yaşam kaynağı olacağını özellikle vurgular.

Sinne Cerekeen Kırgıttar: Kır çiçeklerinin ruhunu temsil eden kızlardır. Olonhoda "1" kez anılmaktadırlar. Cırıbına Cırılıatta ile Ala Duuray'ın düğün sahnesinde ortaya çıkarak çevreyi süslemekte ve şölen atmosferinin oluşmasına katkı sağlamaktadırlar.

Ohuor Biçik Uolattar: Otların ve ormanın ruhunu temsil eden delikanlılardır. Olonhoda adları "1" kez geçmektedir. Cırıbına Cırılıatta ile Ala Duuray'ın düğününde hizmet ederken görülmektedirler.

Xatan Temieriye Toyon: Evde bulunan kutsal ocakta yanan ateşin ruhudur; olonhoda adı “1” kez geçmektedir. Xatan Temieriye Toyon; yemeği ağaç, yatağı kül, yastığı ise kömür olan görkemli bir ihtiyar olarak tasvir edilmektedir. Toyon Cöllüüt, sefere çıkmadan hemen önce ocağın karşısına geçerek onun önünde diz çökmekte, özenle hazırlanan yiyecekleri sunup dua ve niyazda bulunmaktadır. Bu esnada engelleri aşabilmeyi, kapalı kilitlerin açılmasını, iyi talih, bol şans, uğurlu kader ve mutlu bir gelecek nasip etmesini dilemektedir. Ayrıca dönüşüne kadar yurdunu, evini ve ocağını kötücül varlıklara karşı ona emanet eder.

1.3. Olumsuz Tipler

Düşman Tipi

Olonhoda bu tipin çeşitli temsilcileri vardır. Bunlar; Timir Çoxçordoon, Ürün Uolantaayı, Xaxsaat Buuray, Toğus Ton Buoyuttar (Toğus Ton Duolannar) ve Tüört Ton Buoyuttar'dır.

Timir Çoxçordoon: Cırıbına Cırılıatta'nın karşısına çıkan en önemli düşman tipi temsilcisi Timir Çoxçordoon'dur. Onun adıyla “12” kez karşılaşmaktadır. Geyiklerin çektiği kızağıyla dolaşan bu korkutucu abaahı savaşçısı, dipsiz uçurumlardan aniden çıkıp Orta Dünya'nın mutlu insanların huzurunu bozar; hayvanlarını zehirler, mallarını mülklerini yağmalar ve Sıralıma Kuo'yu kaçıtır. Sıralıma Kuo'yu kurtarmak için Aşağı Dünya'ya inen Toyon Cöllüüt bahadırı da tuzağa düşürerek esir alır. Cırıbına Cırılıatta, Timir Çoxçordoon'a bu yaptıklarının hesabını sormak ve Sıralıma Kuo ile Toyon Cöllüüt'ü kurtarmak için Aşağı Dünya'ya iner. Sırtı dokuz kamburlu Timir Çoxçordoon, yakın takibine aldığı Cırıbına Cırılıatta'nın aniden karşısına çıkıp meydan okur. Aralarında haftalar süren yeri göğü sarsan büyük bir savaş başlar. Sonunda kadın bahadır Cırıbına Cırılıatta, bu zorlu mücadeleden galip çıkar ve Timir Çoxçordoon'u öldürür. Onun karanlık zindanlarında esir tutulan ağabeyini ve nişanlısını kurtararak zaferini tamamlar.

Ürün Uolantaayı: Cırıbına Cırılıatta'nın fiili mücadele içinde oldukları arasında Ürün Uolantaayı da bulunmaktadır. Olonhoda adı “16” kez geçmektedir. Diğer düşman tiplerinden farklı olarak Aşağı Dünya kökenli değildir; bulutların üzerinde, Yukarı Dünya'da yaşar. Üstelik o, Yukarı Dünya'nın en kudretli tanrısı olan Ürün Aar Toyon'un oğludur. Ürün Uolantaayı, Cırıbına Cırılıatta ile onun rızası dışında evlenmek ister. Bu isteği reddedilince aralarında başlayan münakaşa kısa sürede şiddetli bir kavgaya dönüşür. Yenileceğini anlayan Ürün Uolantaayı, geri çekilmek isterken bile hileye başvurur ve Cırıbına Cırılıatta'yı sihirli bir gerdanlığın yardımıyla etkisiz hale getirip yanında götürmeye çalışır. Ancak, kadın bahadır, güçlü bir hamleyle bu tuzaktan kurtulmayı başarır. Bunun üzerine Ürün Uolantaayı, Orta Dünya'yı terk ederek beyaz bulutlar üzerindeki yurduna, Yukarı Dünya'ya gölge gibi süzülerek geri döner. Burada yaşadıklarını çarpıtarak anlatması yeni sorunların ortaya çıkmasına neden olur. Tüm bu zorluklara rağmen Cırıbına Cırılıatta, karşısına çıkan engelleri aşmayı başarır ve gücünü bir kez daha kanıtlar.

Xaxsaat Buuray: Abaahı kahramanıdır ve adı metinde “11” kez geçmektedir. Hayat Ağacı'nın altında dinlenmekte olan Cırıbına Cırılıatta'nın karşısına aniden çıkarak onunla evlenmek istediğini dile getirir. Uzun boylu ve kara görünümlü bir adam olarak tasvir edilmektedir. Cırıbına Cırılıatta, bu teklifi bir hakaret olarak değerlendirir ve kesin bir dille reddeder. Bu tavrının temelinde, her ikisinin de farklı dünyalara ait bahadırlar olması yatmaktadır. Ancak, bu durumu onuruna yediremeyen Xaxsaat Buuray, Cırıbına Cırılıatta'yı zorla evliliğe razı etmeye çalışır. Bunun üzerine aralarında son derece dehşetli bir mücadele başlar. Çarpışmanın şiddeti öyle bir noktaya ulaşır ki, yer gök adeta sarsılır ve dövüş alanını değiştirmek zorunda kalırlar. Bu süreçte Xaxsaat Buuray'ın kuzgun donuna girerek şekil değiştirdiği görülmektedir. Mücadelenin sonlarına doğru abaahı bahadırı tam galip gelmek üzereyken Cırıbına Cırılıatta'nın yardımına kutsal sıvı yetiştirilir. Bu sayede yeniden güç kazanan Cırıbına Cırılıatta, Xaxsaat Buuray'ı öldürerek onun elinden kurtulmayı başarır.

Toğus Ton Buoyuttar (Toğus Ton Duolannar): Bu grup, dokuz kişiden oluşan bir düşman topluluğudur; adları “2” kez geçmektedir. Cırıbına Cırılıatta, Timir Çoxçordoon'u yenip esirleri kurtarmak için Aşağı Dünya'ya indiğinde, ilk bunlarla karşılaşır. Bu düşmanlar, öfkeyle kanlı mızraklarını çekerek Cırıbına Cırılıatta'ya saldırırlar. Ancak, kadın bahadır, üstün çevikliği ve savaş becerisi sayesinde onların saldırılarından ustalıkla sıyrılmayı bilir. Yayını çekerek hızlı ve dehşetli

hamlelerle hepsini tek tek etkisiz hâle getirir. Böylece Cırıbına Cırılıatta, Aşağı Dünya'daki ilk mücadelesinden zaferle çıkmış olur.

Tüört Ton Buoyuttar: Dört acımasız savaşçıdan oluşan bir gruptur. Olonho içinde bu gruba "3" farklı yerde rastlanmaktadır: Birinde toplu hâlde (5860. dize), diğer ikisinde ise ikişerli gruplar hâlinde (5774. ve 5781. dize) yer alırlar. Söz konusu savaşçılar, Ürün Uolantaayı'nın emri doğrultusunda hareket ederler. Ürün Uolantaayı tarafından havadan bırakılan sihirli bir gerdanlık, parçalanarak Cırıbına Cırılıatta'nın el ve ayak bileklerini sıkıca sarar. Uçları da dört farklı yöne doğru uzanıp oralarda beklemekte olan Tüört Ton Buoyuttar tarafından tutulur. Bu sayede kadın bahadırın hareket kabiliyeti kısıtlanarak kontrol altına alınması amaçlanır. Ürün Uolantaayı da durmaz cüretkâr evlilik teklifini yineler. Ancak, Cırıbına Cırılıatta, içine düştüğü duruma öfkeyle karşılık verir ve son bir hamleyle şiddetle karşı koyar. Tüm gücünü kullanarak kendisini bağlayan, demir gibi sağlam ipleri zorlar. Tüört Ton Buoyuttar bu ani ve güçlü direniş karşısında korkuya kapılarak ipleri bırakmak zorunda kalır.

Kamlık İnancı Tipleri

Bunlar; Ohol Uola, İlbis Kııha, Ölör Ölüü Moğoy Kıl, Timir Menilgen Toyon ile Xatan Çanıy Xotun, Uordaax Cehientey, Uluutuyar Uluu Toyon Oğonnor ile Uordaax Moğoloy Xotun Emeexsin ve Arsan Duolay Oğonnor ile Xara Merien Emeexsin'dir.

Ohol Uola: Felaket ve fenalığın erkek kötü ruhu, olonhoda "5" yerde karşılaşılmaktadır. Hem tek başına hem de kalabalık hâlde görülmektedir. Cırıbına Cırılıatta'nın Timir Çoxçordoon ve Xaxsaat Buuray ile giriştiği kavgalarının en şiddetli anlarında ortaya çıkar. Tarafların birbirleriyle barışmasına engel olmak için nifak tohumları eker. Çıkardığı çok tuhaf ve rahatsız edici seslerle savaşın daha da şiddetlenmesini ister.

İlbis Kııha: Hunharlık ve katliamın kadın kötü ruhu, olonhoda "3" yerde adı anılmaktadır. Ortaya çıktığı sahneler, Ohol Uola'nın görüldüğü bölümlerle paralellik göstermektedir. Kavga, savaş ve kan dökülmesini arzulayan bu kötü ruh, çatışmaların şiddetlenmesi için tarafları kışkırtıcı bir rol üstlenmektedir. Savaşa büyük bir sevinçle iştirak etmekte ve kan dökülmesinin artması amacıyla rakipleri tahrik etmektedir. Hem bireysel hem de toplu hâlde tasvir edilmektedir.

Ölör Ölüü Moğoy Kıl: Adına olonhoda "2" kez rastlanan Ölör Ölüü Moğoy Kıl, Aşağı Dünya'ya uzanan geçidin ruhu olarak tasvir edilmektedir. Üç başlı bir yılan görünümündeki bu varlık, Cırıbına Cırılıatta'nın atıyla birlikte çıktığı yolculuk sırasında Aşağı Dünya'ya inmek istemesi üzerine ortaya çıkar. Pis kokulu kara bir geçidin başında bekleyen Ölör Ölüü Moğoy Kıl, kendisine hediye sunmayan hiç kimsenin geçitten geçmesine izin vermemektedir. Delici bakışlarıyla korku salan bu üç başlı yılanın, Aşağı Dünya'nın güçlü sakinleri tarafından görevlendirildiği belirtilmektedir. Bununla birlikte, ona yiyecek ve içecek verilmediği için sürekli bir yoksunluk hâli içindedir. Durumu fark eden Cırıbına Cırılıatta, geçidin öfkeli sahibini doyurarak amacına ulaşmayı dener. Bu doğrultuda atının yelesinden çektiği sekiz kıldan dönüşen sekiz aygırı ona armağan eder. Sunulan hediyelerden büyük memnuniyet duyan Ölör Ölüü Moğoy Kıl da onların geçidi kullanmasına engel olmaz.

Timir Menilgen Toyon ile Xatan Çanıy Xotun: Timir Menilgen Toyon ile Xatan Çanıy Toyon karı kocadır. Adları "birer" kez geçmektedir. Aşağı Dünya'nın Kanlı Kuzey Denizi'nin sahibi ruhlar olarak anılmaktadırlar. Cırıbına Cırılıatta, Timir Çoxçordoon'u öldürdükten sonra onlara seslenerek bulunduğu yere geliş sebebini anlatarak çeşitli hediyeler sunmaktadır. Ağabeyine ulaşabilmek amacıyla kendisine yol göstermelerini ve kapalı geçitleri açmalarını talep etmektedir.

Uordaax Cehientey: Aşağı Dünya'nın en kuzey ucunda yer alan Uot Kudulu Bayğal adlı ateş denizinin sahibi olan ruhun adıdır, olonhoda "1" kez geçmektedir. Cırıbına Cırılıatta, karşısına çıkan Xaxsaat Buuray'ı mağlup ettikten sonra bu ruha yönelerek çeşitli hediyeler sunmaktadır. Tehlikeli yolları kutsayp kendisi için geçilmesi kolay ve güvenli bir hâle getirmesini talep etmektedir.

Uluutuyar Uluu Toyon Oğonnor ile Uordaax Moğoloy Xotun Emeexsin: Uluutuyar Uluu Toyon Oğonnor ve Uordaax Moğoloy Xotun Emeexsin'in olonhoda adları "birer" kez geçmektedir. Bu iki varlık, Yukarı Dünya'daki tüm kötü ruhların atası ve yöneticisi kabul edilmektedir. Onların dokuz katlı göğün en üst kısmında, karanlık bir geçitten ulaşılan bir mekânda yaşadıkları varsayılmaktadır.

Boğuk sesli ve çeşitli fiziksel kusurlara sahip varlıklar olarak tasvir edilen bu ruhlar; açgözlü, obur ve aşırı kibirli olarak nitelenmektedirler. Uluutuyar Uлуу Toyon Oğonnor ve soyundan gelenler, Orta Dünya'daki yaşam için daima ciddi bir tehdit unsuru olarak görülmektedir. Bu nedenle, onların kötülüklerinden korunmak amacıyla sürekli tedbirli olunmasının gerekliliği vurgulanmaktadır. Destan kahramanları da bu şerli varlıkların kötücül faaliyetlerine karşı her daim dikkatli ve uyanıktır.

Arsan Duolay Oğonnor ile Xara Merien Emeexsin: Aşağı Dünya'nın şerli varlıklarının başı olan Arsan Duolay Oğonnor ile eşi Xara Merien Emeexsin'in adları olonhoda "bির" kez geçmektedir. Bu varlıklar, destanın giriş bölümünde anılmaktadır. Aşağı Dünya'da karanlık ve korkutucu bir mekânda; bir deri bir kemik kalmış inekleri, boyunları çıbanlı atları, tir tir titreyen köpekleri ve tek gözlü, gürültücü adamlarıyla birlikte yaşamaktadırlar. Arsan Duolay Oğonnor ile eşi; dişleri dökülmüş, ayakları bukağılı, üstleri başları yırtık ve perişan görünümlü ihtiyaçlar olarak betimlenmektedir. Onlar, Orta Dünya'nın huzurunu bozmayı amaçlayan yeraltı ruhlarının sekiz soyunun reisleri kabul edilmektedir. Bu yönleriyle, Aşağı Dünya'nın kötücül düzeninin temsilcisi ruhlardır.

Şaman Tipi

Bu tipin temsilciler; Obot Xoboçoу Udağan ile İlbisteex İeregey Udağan'dır.

Obot Xoboçoу Udağan: Adı destanda "9" kez geçmektedir. Aşağı Dünya'ya ait bir şamandır ve Timir Çoxçordoon'un kız kardeşidir. Kurnazlığıyla öne çıkan Obot Xoboçoу, Uyullaan Kuo'nun suretine girerek Toyon Cöllüüt'ü aldatır. Onu yolundan saptırarak Aşağı Dünya'nın dipsiz çukurlarına düşmesine neden olur. Toyon Cöllüüt'ü aramak üzere yola çıkan Cırıbına Cırılıatta'yı beklemek için kara bulutların üzerinde konumlanır. Obot Xoboçoу'un şaman tefi yarım, tokmağı yarım, hatta söylediği şarkılar bile yarım olarak tasvir edilir. Bu durum onun doğasındaki kusurluluğu simgeler. Son derece öfkeli bir karakter olan Obot Xoboçoу, Cırıbına Cırılıatta'yı sürekli tehdit eder ve onun geri dönüşü olmayan bir yola girdiğini söyler. Ancak, bu tehditler, kadın bahadırın kararlılığını sarsamaz. İkisi arasında öyle şiddetli bir savaş başlar ki, Aşağı Dünya'nın sakinleri böylesine bir çatışmaya daha önce hiç tanık olmamışlardır. Mücadelenin sonucu netleşmeye başladığında, Obot Xoboçoу'un tehditkâr tavrı yerini yalvarışlara bırakır. Ancak, bu da onu kurtaramaz; kaçınılmaz sonla karşılaşır.

İlbisteex İeregey Udağan: Aşağı Dünya'ya ait güçlü bir kadın şamandır. Olonhoda adı yalnızca "1" kez geçmektedir. Cırıbına Cırılıatta'nın öldürücü darbesiyle Ateş Denizi'nin derinliklerine sürüklenen şerli savaşçı Xaxsaat Buuray'ı kurtarmak için harekete geçer. Bu amaçla don değiştirerek mitolojik ölüm balığına dönüşür ve ölümcül dalgalar arasında tehlikeli sulara dalar. Ancak, tüm çabalarına rağmen bu kurtarma girişimi başarısız olur. Böylece İlbisteex İeregey Udağan, güçlü fakat amacına ulaşamayan bir şaman olarak destanda yer alır.

Dedikoducu Tipi

Dedikoducu tipi, Xobuoçoу Xopçoroolcun Emeexsin'dir.

Arabozucu Xobuoçoу Xopçoroolcun Emeexsin, Ürün Aar Toyon'un yanında bulunan bir inek bakıcısıdır ve adı olonhoda yalnızca "1" kez geçmektedir. Ürün Uolantaayı, Cırıbına Cırılıatta ile evlenmek amacıyla Orta Dünya'ya gider; ancak, hedefini gerçekleştirmeden geri döner. Bu durum, Xobuoçoу Xopçoroolcun Emeexsin'in dedikodularına konu olur. Yaptığı asılsız ve kışkırtıcı konuşmalarla olayları çarpıtır ve çevresine yayar. Özellikle Uyullaan Kuo hakkında çıkardığı söylentiler, onun Cırıbına Cırılıatta ile neredeyse şiddetli bir çatışmaya girmesine yol açacak kadar büyük bir gerilim yaratır. Fiziksel olarak; buzağı derisinden paltolu, iplikten kemerli, kısa çizmeli, eski şapkalı ve yalpalayarak yürüyen yaşlı, sinsi bir kadın olarak tasvir edilmektedir.

Haberci Tipi

Bu tipin temsilcisi, Uot Çuuraan'dır.

Uot Çuuraan: Olonhoda karşılaşılan bir diğer haberci tipi temsilcisidir; adı metinde "2" defa geçmektedir. Aşağı Dünya'nın karanlık savaşçısı Xaxsaat Buuray'ın buyruklarını iletmekle görevli

genç bir delikanlıdır. Haberci tipi temsilcileri, genel olarak değerlendirildiğinde, her bir dünyanın ulaşının kendine özgü olduğu görülmektedir.

1.4. Fon Tipler

Bunlar: Tonoloxoon Oğonnor ile Akımallay Emeexsin, Cehegey Toyon Oğonnor ile Sidiriin Xotun Emeexsin, Andı Baalır Toyon Oğonnor ile Çörköy Ötümex Emeexsin, Öhöx Sölüönney, Sehen Çemey, Sette Cehielcit Kırgıttar (Sette Cehielcit Kıtalık Kırgıttar) ve Toğus Duolan Tünüretter ile Sette Cehielcit Xodoğoydor'dur.

Tonoloxoon Oğonnor ile Akımallay Emeexsin: Tonoloxoon Oğonnor ile eşi Akımallay Emeexsin'in adları olonhoda "bırer" kez geçmektedir. Orta Dünya'da yaşayan bu ihtiyar çift, geçimlerini balıkçılıkla sağlamaktadır. Ayrıca, Cırıbına Cırılıatta ile evlenen Ala Duuray bahadırın anne ve babası olarak tanıtılmaktadırlar.

Cehegey Toyon Oğonnor ile Sidiriin Xotun Emeexsin: Olonhoda, Cehegey Toyon Oğonnor'un ve karısı Sidiriin Xotun Emeexsin adı "altışar" kez geçmektedir. Yukarı Dünya'nın geniş düzlüklerinde yaşayıp şefkatle çocuk büyüten bu ihtiyar çift, şaman Uyullaan Kuo'nun anne ve babası olarak anılmaktadır.

Andı Baalır Toyon Oğonnor ile Çörköy Ötümex Emeexsin: Andı Baalır Toyon Oğonnor ile karısı Çörköy Ötümex Emeexsin, Orta Dünya'nın doğu tarafında yaşamaktadır. Yurtları abaahılar tarafından yağmalanincaya kadar huzurlu ve mutlu bir hayat sürdürdükleri belirtilmektedir. Olonhoda adları "üçer" kez geçen bu merhametli yaşlı çift, Cırıbına Cırılıatta tarafından Aşağı Dünya'nın kötücül savaşçısı Timir Çoxçordoon'un elinden kurtarılan Sıralıma Kuo'nun anne ve babası olarak tanıtılmaktadır.

Öhöx Sölüönney: Aşağı Dünya'da yaşamaktadır. Adı "1" kez geçmektedir. Cırıbına Cırılıatta'ya rızası dışında talip olup onunla zorla evlenmeye çalışan Aşağı Dünya'nın kötücül savaşçısı Xaxsaat Buuray'ın yaşlı babasıdır.

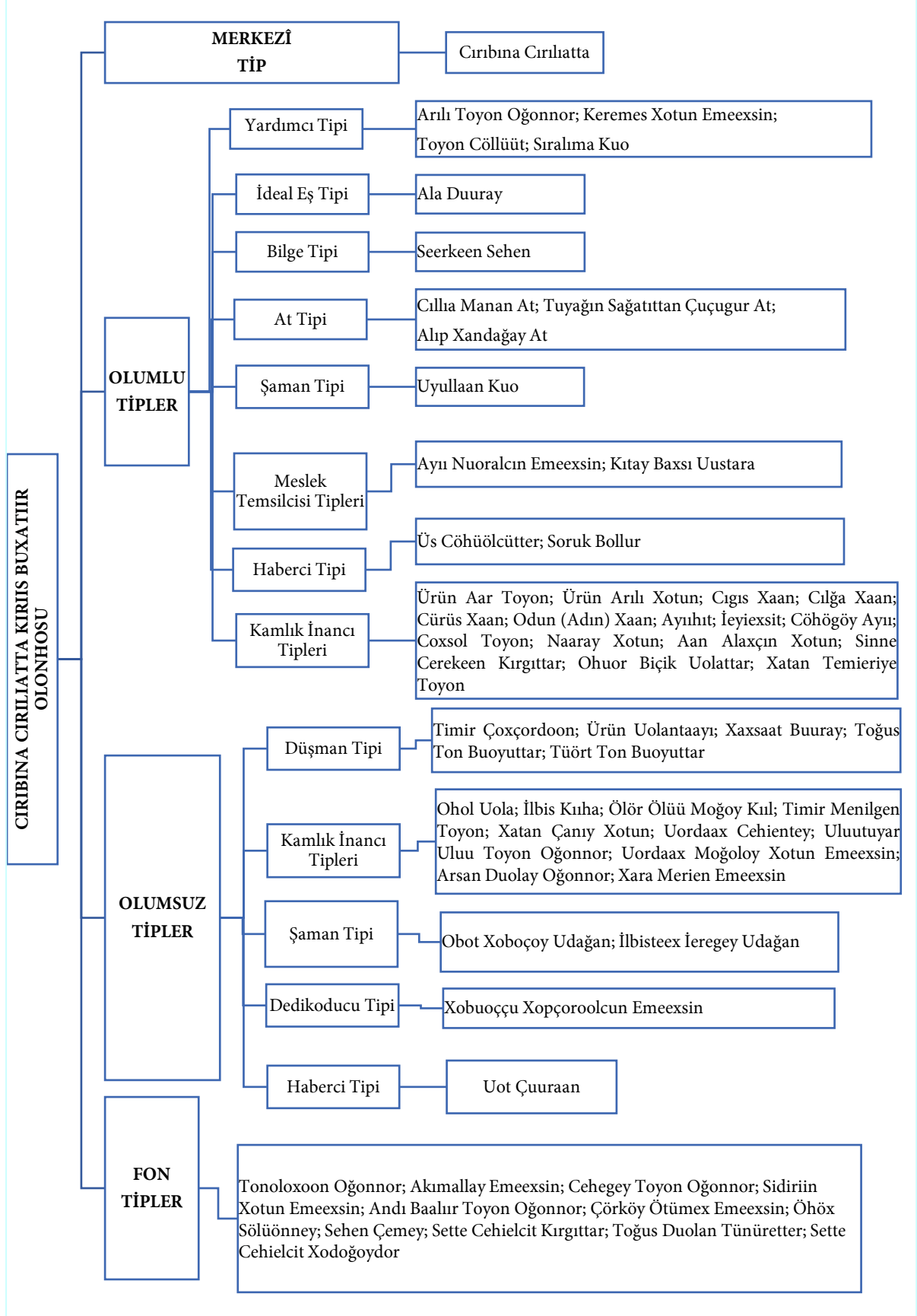
Sehen Çemey: Olonhoda bilge tipin temsilcisi olarak karşımıza çıkan Seerkeen Sehen'in karısıdır. Adı "1" kez geçmektedir. Seerkeen Sehen, eşinin güzelliğinin hiçbir varlıkla kıyaslanamayacak kadar üstün olduğunu özellikle vurgulamaktadır.

Sette Cehielcit Kırgıttar (Sette Cehielcit Kıtalık Kırgıttar): Cırıbına Cırılıatta'nın kutsal ruhları ve tanrıları kutsaması için ateş yakıp sunulacak hediyeleri hazırlaması gibi hizmetlerini gören Orta Dünya'da oturan kızlar. Olonhoda adları "2" kez geçmektedir.

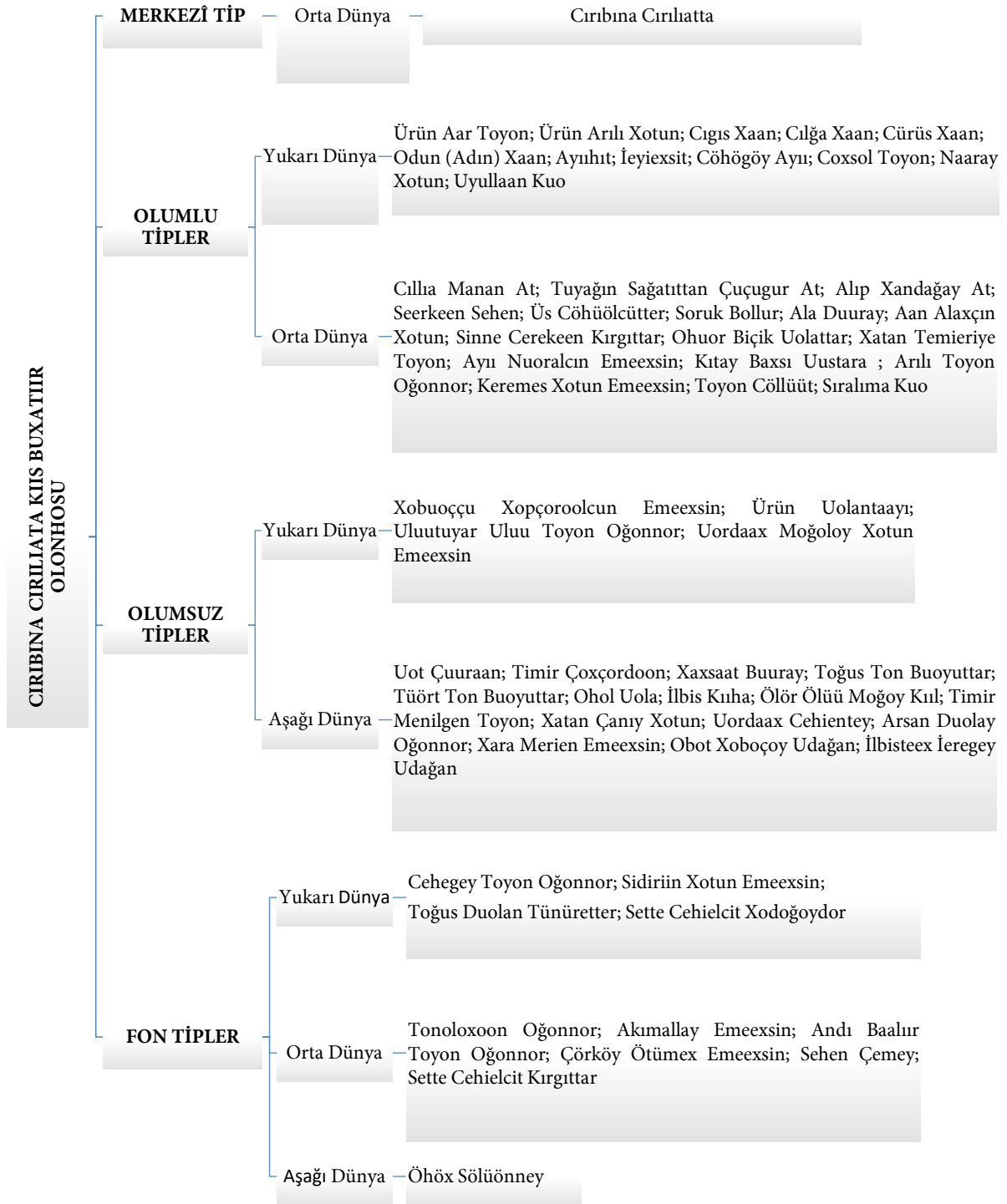
Toğus Duolan Tünüretter ile Sette Cehielcit Xodoğoydor: Yukarı Dünya'nın sakinleri, adları olonhoda "beşer" kez geçmektedir. Cırıbına Cırılıatta ile evlenmek amacıyla Orta Dünya'ya inen Ürün Uolantaayı'nın yanın bulunan akrabaları.

2. Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır Olonhosu'ndaki Tiplerin İstatistiksel Analizi

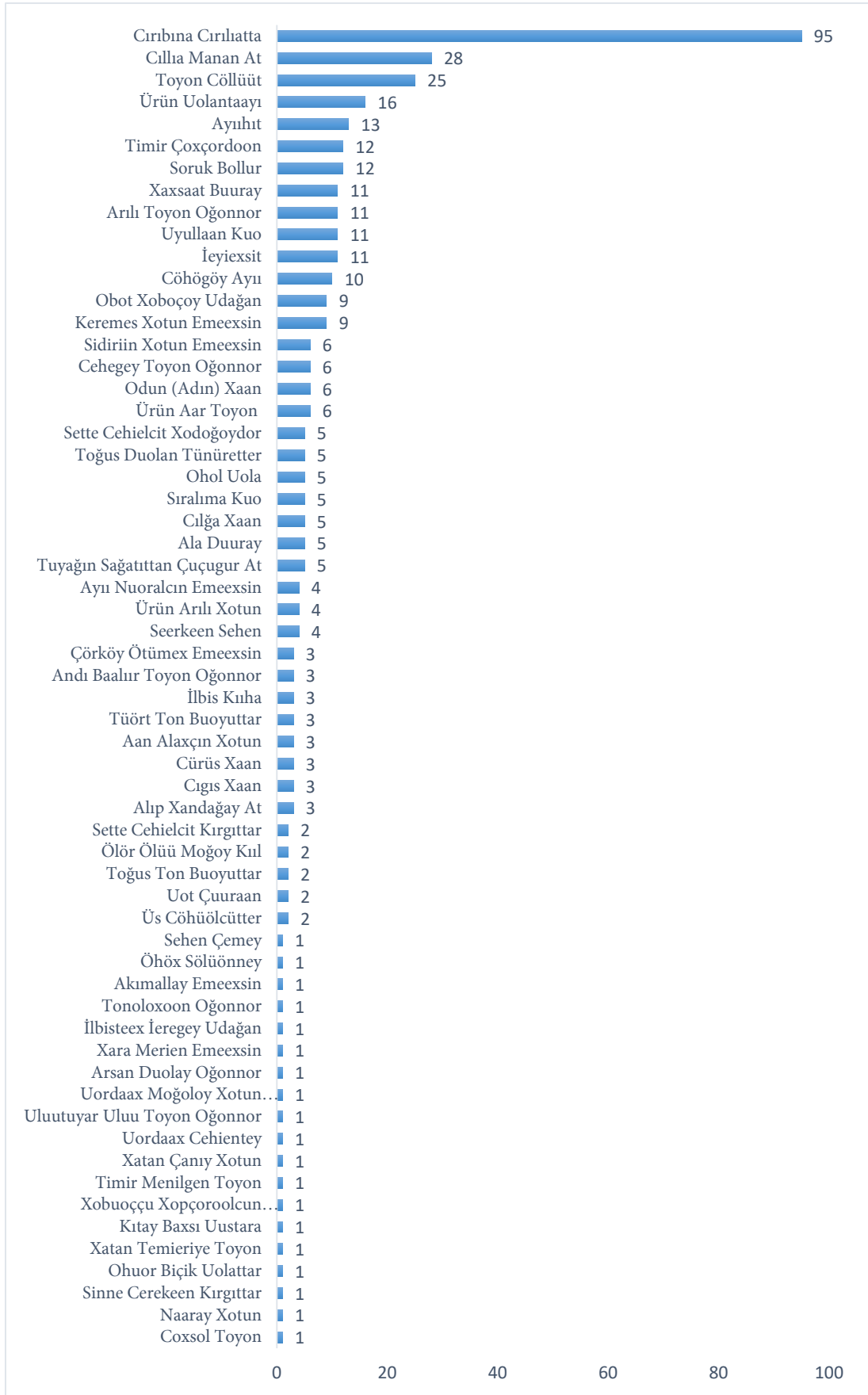
Çalışmanın bu bölümü, farklı türlerde hazırlanmış grafiklerden oluşmaktadır. Grafikler aracılığıyla şahıs kadrosunun bütüncül bir biçimde ortaya konulması ve ayrıntılı olarak incelenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda; Grafik 1'de tiplerin işlevsel dağılımı, Grafik 2'de tiplerin ait oldukları dünyalara göre dağılımı, Grafik 3'te tip temsilcilerinin isimlerinin tekrar sıklığı, Grafik 4'te tip temsilcilerinin isimlerinin ana başlıklara göre tekrar sıklığı, Grafik 5'te tip temsilcilerinin isimlerinin ait oldukları dünyalara göre tekrar sıklığı, Grafik 6'da tip temsilcilerinin işlevlerine göre sayısal dağılımı ve Grafik 7'de tip temsilcilerinin isimlerinin ait oldukları dünyalara göre sayısal dağılımı değerlendirilmiştir.



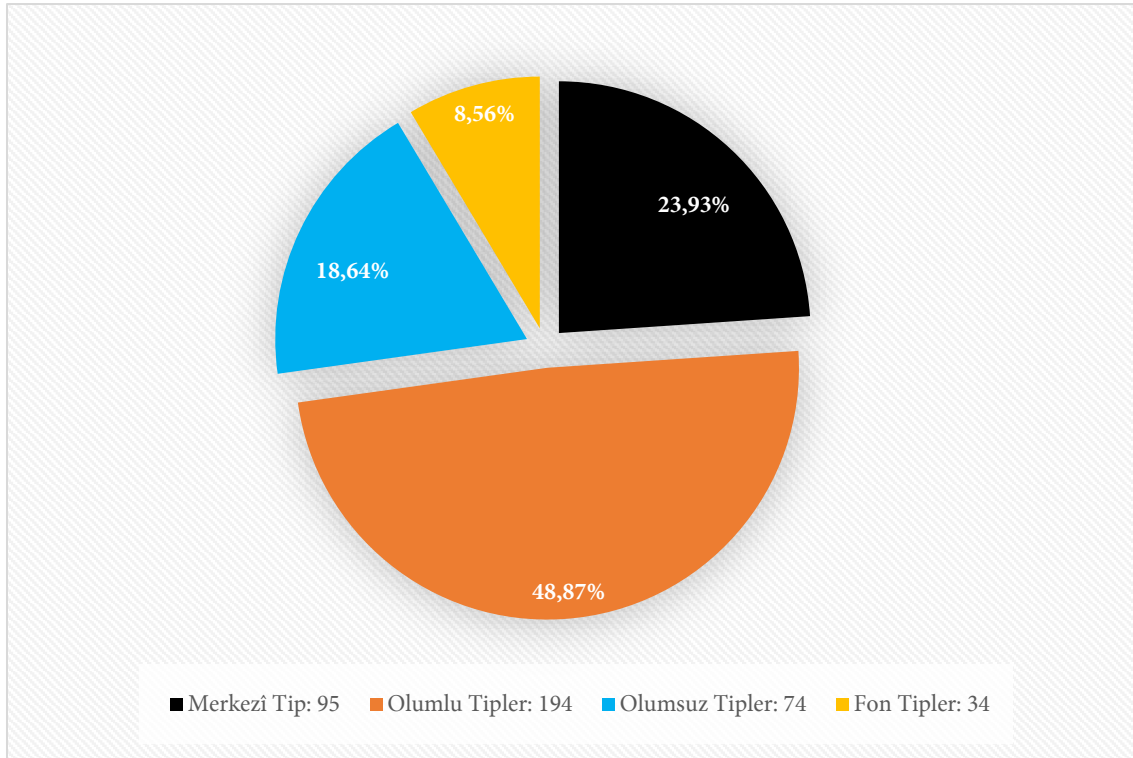
Grafik 1: Tiplerin İşlevsel Dağılımı.



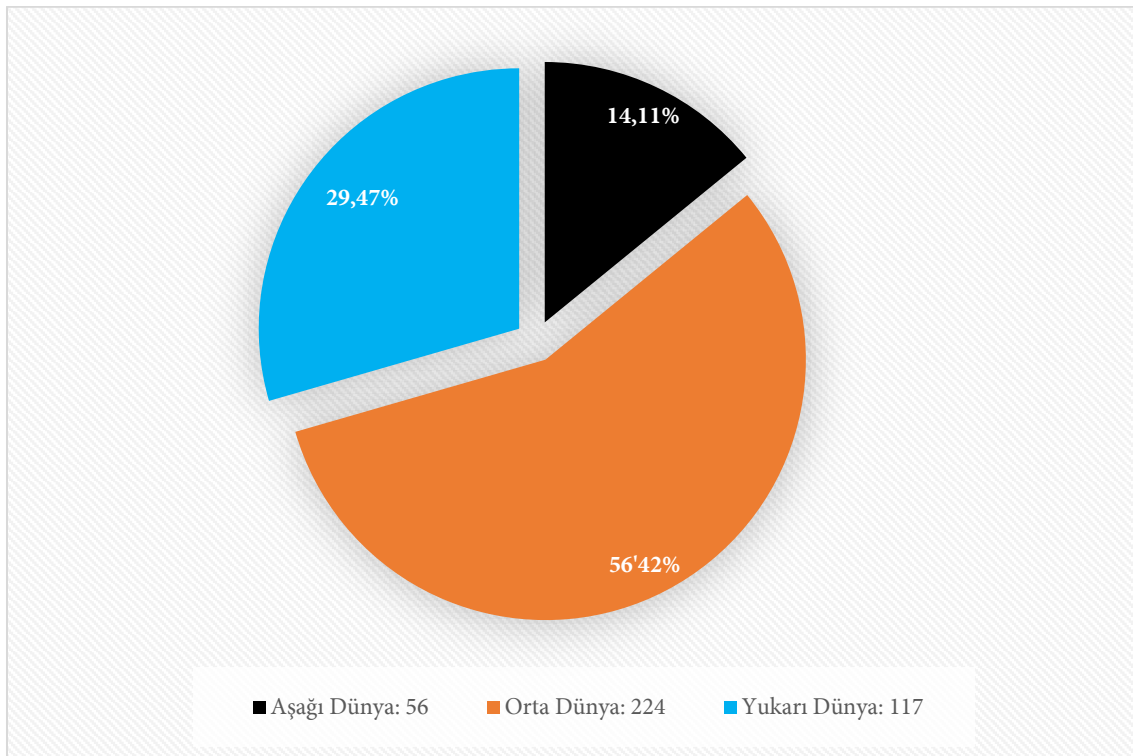
Grafik 2: Tiplerin Dünyalara Göre Dağılımı.



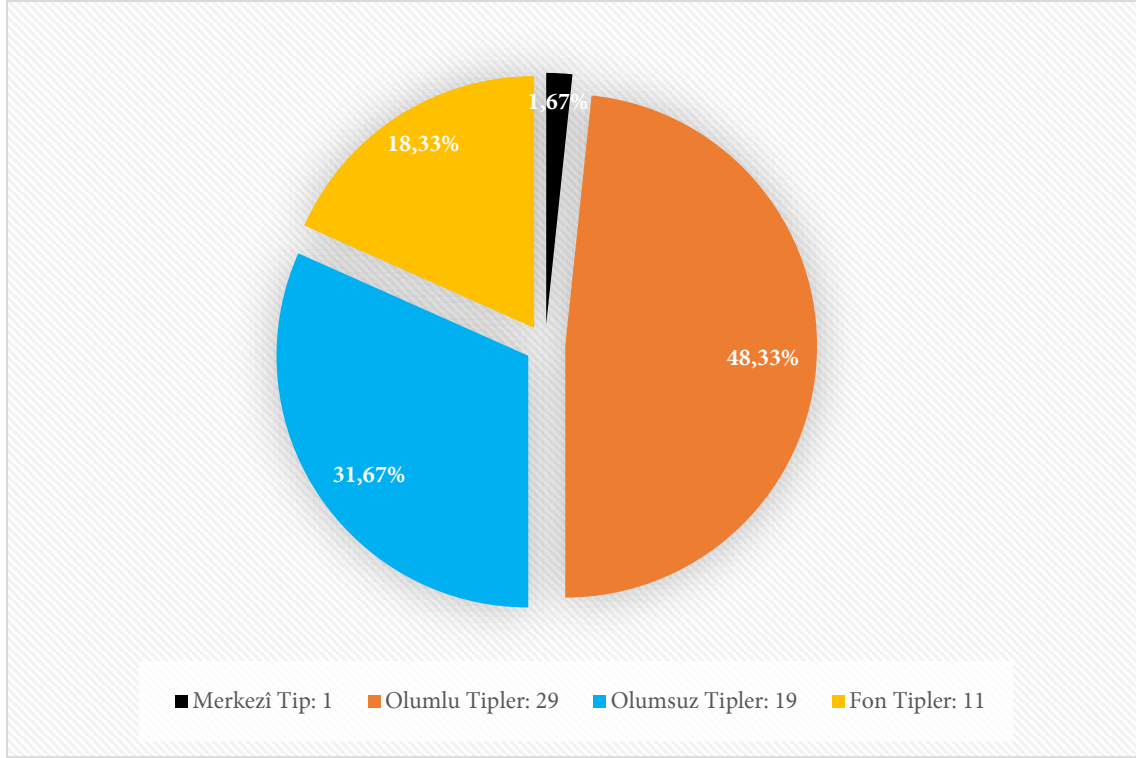
Grafik 3: Tip Temsilcilerinin Tekrar Sıklığı.



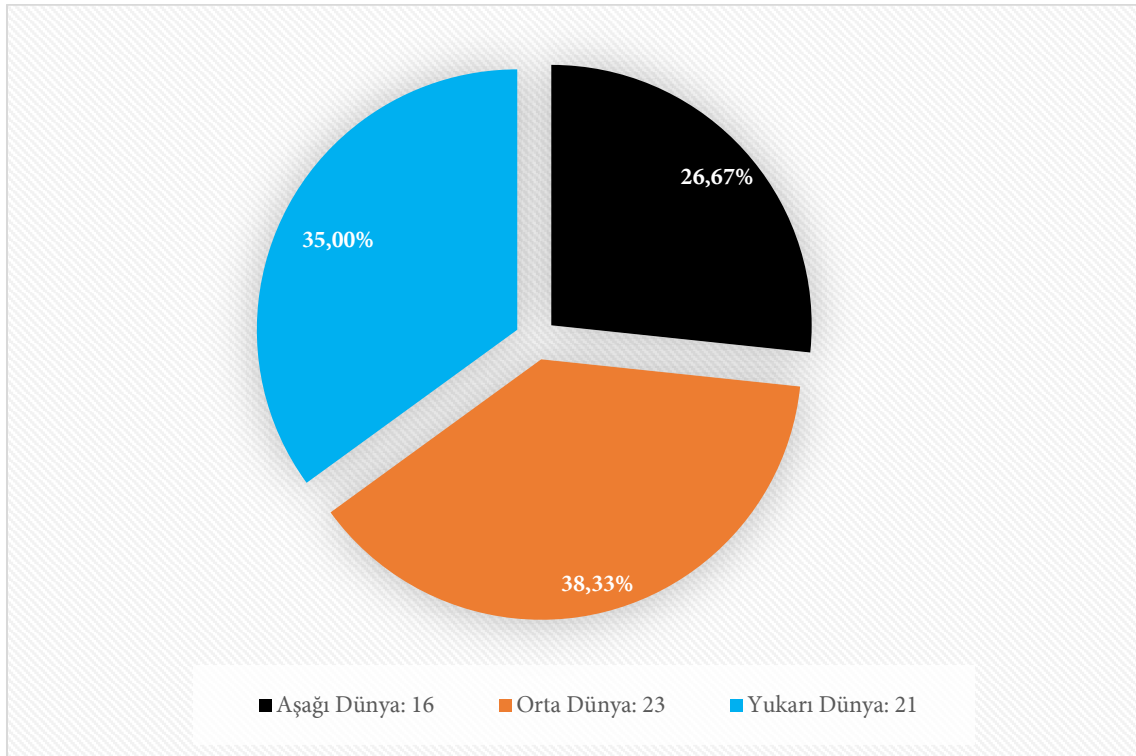
Grafik 4: Tip Temsilcilerinin Ana Başlıklara Göre Tekrar Sıklığı.



Grafik 5: Tip Temsilcilerinin Dünyalara Göre Tekrar Sıklığı.



Grafik 6: Tip Temsilcilerinin İşlevlerine Göre Sayısal Dağılımı.



Grafik 7: Tip Temsilcilerinin Dünyalara Göre Sayısal Dağılımı.

Sonuç

Saha (Yakut) Türkleri, oldukça zengin bir olonho anlatma geleneğine sahiptir. Bu epik dünyaya ait ilk örnekler, 19. yüzyılın ortalarından itibaren yayımlanmaya başlanmıştır. Günümüze kadar çok sayıda olonho derlenerek okuyucuyla buluşturulmuştur. Ancak, bu metinlerden sadece bazıları tüm Saha coğrafyasında bir tanınırlığa ulaşmıştır. Ünlü olonhohut P.P. Yadrinskay'dan P.N. Dmitriev tarafından 1970 yılında büyük bir emekle derlenen ve 1981 yılında yayımlanan *Cırıbına Cırılıatta Kus Buxatur* da bölgesel farklılık gözetmeksizin bütün Sahalar tarafından ilgiyle karşılanan ve zevkle okunan olonholar arasında yer almıştır. Bu metnin böylesine geniş bir tanınırlık elde etmesinde, olonho geleneğinin özgün ve dikkat çekici bir yansıması olmasının yanı sıra kadın başkahramanlı bir olonho olması da önemli rol oynamıştır. Zira söz konusu metin, başkahramanı kadın olan ilk müstakil olonho yayımı olma özelliğine sahiptir.

Yapılan inceleme sonucunda *Cırıbına Cırılıatta Kus Buxatur*'ın şahıs kadrosunun toplam 60 karakterden oluştuğu tespit edilmiştir. Bu karakterler; merkezî tip, olumlu tipler, olumsuz tipler ve fon tipler olmak üzere dört ana başlık altında sınıflandırılmıştır. Olonhoya adını veren Cırıbına Cırılıatta merkezî tiptir. Onun dışında kalan 59 karakterin 29'unun olumlu tipler, 19'unun olumsuz tipler ve 11'inin fon tipler grubunda yer aldığı belirlenmiştir. Bu veriler doğrultusunda şahıs kadrosunun %50'sini olumlu tiplerin oluşturduğu görülmüştür. Buna karşılık olumsuz tipler toplam kadronun yaklaşık %30'unu, fon tipler %18'ini, merkezî tip ise %2'sini oluşturmaktadır. Bu dağılım, olonhoda olumlu tiplerin belirgin bir ağırlığa sahip olduğunu göstermektedir.

Tespit edilen olumlu tipler; yardımcı tipi, ideal eş tipi, bilge tipi, at tipi, şaman tipi, meslek temsilcisi tipleri, haberci tipi ve Kamlık inancı temsilcilerinden oluşmaktadır. Olumsuz tipler ise düşman tipi, Kamlık inancı temsilcileri, şaman tipi, dedikoducu tipi ve haberci tipinden meydana gelmektedir. Fon tipler için ayrıca bir alt başlık oluşturulmamıştır. Şaman tipi, Kamlık inancı tipleri ve haberci tipi temsilcilerinin hem olumlu hem de olumsuz tipler arasında yer aldığı görülmektedir.

Şahıs kadrosunun tekrar sıklığı incelendiğinde, metinde yer alan tüm karakterlerin isimlerinin toplam 397 kez geçtiği tespit edilmiştir. Bu tekrarların 95'i merkezî tipe, 194'ü olumlu tiplere, 74'ü olumsuz tiplere ve 34'ü fon tiplere aittir. Elde edilen veriler doğrultusunda tekrar sıklığının yaklaşık %49'unu olumlu tiplerin oluşturduğu görülmektedir. Merkezî tip %24'lük bir oranla ikinci sırada yer alırken olumsuz tipler %18, fon tipler ise %9 oranında temsil edilmektedir. Bu dağılım, olonhoda olumlu tiplerin hem sayı bakımından hem de metin içerisindeki görünürlük açısından baskın bir konuma sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca merkezî tipin yüksek bir tekrar sıklığına sahip olması, anlatının odağında yer aldığını ve olay örgüsünün gelişiminde belirleyici bir rol üstlendiğini ortaya koymaktadır.

Saha mitolojisine göre evren, Yukarı Dünya, Orta Dünya ve Aşağı Dünya olmak üzere üç katmandan oluşmaktadır. Yukarı Dünya; tanrıların, iyicil ruhların ve bazı mistik varlıkların bulunduğu kutsal alan olarak kabul edilir. Orta Dünya, Ayı kabilesi olarak adlandırılan insan soyunun, iyi ruhların ve olonho bahadırlarının yaşadığı dünyadır. Aşağı Dünya ise genel olarak abaahılar olarak adlandırılan kötücül varlıkların ve çeşitli karanlık güçlerin mekânıdır. Olonhoların temel çatışması, iyilik ile kötülük arasındaki mücadele üzerine kuruludur. Bu bağlamda Orta Dünya iyiliğin, Aşağı Dünya ise kötülüğün temsil edildiği alanlar olarak öne çıkmaktadır. Yukarı Dünya ise Orta Dünya'nın yaratıcısı ve koruyucusu konumundadır; tanrılar ve iyicil ruhlar, olonho bahadırları aracılığıyla Aşağı Dünya'nın tehditlerine karşı müdahalede bulunmaktadır. Bu nedenle şahıs kadrosunda yer alan tiplerin ait oldukları dünyalar, eserin tipolojik yapısının anlaşılmasında önemli bir ölçüt oluşturmaktadır. Yapılan inceleme sonucunda tiplerin dünyalara göre dağılımında Orta Dünya'ya ait 23, Yukarı Dünya'ya ait 21 ve Aşağı Dünya'ya ait 16 temsilcinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu verilerin yüzdeleri dağılımına bakıldığında, tiplerin yaklaşık %38'inin Orta Dünya'ya, %35'inin Yukarı Dünya'ya ve %27'sinin Aşağı Dünya'ya mensup olduğu görülmektedir. Söz konusu dağılım, olonhoda yalnızca iyi ve kötü güçlerin değil, aynı zamanda bu iki kutup arasındaki ilişkiyi düzenleyen ilahî ve kozmik unsurların da önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir.

Kaynaklar | References

- Aça, M. (2000). Türk destancılık geleneğine bütüncül yaklaşabilme ve alp kavramı üzerine bazı yeni yaklaşım denemeleri. *Millî Folklor*, 48, 5–17.
- Aktaş, E. (2016). Hakas Destan Geleneği ve Kahramanları. Kömen.
- Böhtlingk, O. N. (1851). *Über die Sprache der Jakuten*. Kaiserliche Akademie der Wissenschaften.
- Duman, M. (2019). *Türk halk anlatmalarında olumsuz tipler: Mit, destan, halk hikâyesi*. Ege Üniversitesi.
- Duranlı, M. (2020). Saha Türklerinin “Üçügey Üdügüyen ve Kusagan Hocugur” olonhosunda kadın karakterler. *Folklor Akademi Dergisi*, 3(1), 59–80.
- Emelyanov, N. V. (1980). *Sujeti yakutskih olonho*. Nauka.
- Emelyanov, N. V. (1990). *Sujeti olonho o rodonaçalnikax plemeni*. Nauka.
- Emelyanov, N. V. (2016). *Soy ataları hakkında olongho konuları* (M. Ergun, Çev.). Kömen.
- Ersöz, M. (2025). Saha (Yakut) epik anlatı geleneğinin ilk yazılı kaydı: “Eriedel Bergen”. A. Aksakallı vd. (Haz.), 4. *Uluslararası Ankara Bilimsel Araştırmalar ve İnovasyon Kongresi Bildiriler Kitabı* (240–241). İKSAD.
- Ersöz, M. (2026). Bir kadın bahadırın epik yolculuğu: Oloñho dünyasında “Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır”. *Folklor Akademi Dergisi*, 9(2), 180–196. <https://doi.org/10.55666/folklor.1923749>
- Hayırsever, H. (2026). Traces of Nazım Hikmet in Sakha (Yakut) literature: Translations, literary gatherings and personal interactions. *Turkish Historical Review*, 17(1), 75–107. <https://doi.org/10.1163/18775462-bja10075>
- İllarionov, V. V. (2013). “Folklorist P.N. Dmitriev (Axtı Anaardaax Nauçnay Ületin Anaarı)”. *Ayar Kuttaax Folklorist Petr Nikiforoviç Dmitriev-Tuutuk*, (A. S. Larionova vd., Haz.), 131–144.
- Kaplan, M. (1985). *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar III: Tip tahlilleri*. Dergâh.
- Kara Düzgün, Ü. (2007). *Başkurt destanlarının tipolojisi*. (Yayın No. 209495). [Doktora tezi] Gazi Üniversitesi.
- Kara Düzgün, Ü. (2012). Türk destanlarında merkezî kahraman tipinin tipolojisi. *Folklor/Edebiyat*, 18(69), 9–46.
- Köksal, H. (1984). *Battalnâmelerde tip ve motif yapısı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Nikitina, R. V. (1991). Talaannaax ırıahıt Beceele. *Çolbon*, 3, 101–102.
- Oyunskiy, P. A. (1937). Epoxa şaştya i radosti. *Sotsialistiçeskaya Yakutiya (obşestvenno-politiçeskaya gazeta)*, 9 Mayıs, No: 102 (4005), 3.
- Pekarskiy, E. K. (1907). *Obraztsı Narodnoy Literaturı Yakutov* (Cilt. I, Fasikül I.).
- Puhov, İ. V. (1962). *Yakutskiy geroiçeskiy epos oloñxo: Osnovnie obrazi*. İzdatelstvo Akademii Nauk SSSR.
- Puhov, İ. V. (2015). *Yakut kahramanlık destanı olonho: Genel tipler*. (M. Ergun, Çev.). Kömen.
- Temur, N. (2012). *Manas destanındaki tipler üzerine bir inceleme*. Kurgan Edebiyat.
- Usta, M. (2023). *Destanlardaki tiplerin tespiti ve tahlili: Kazak destanları örneğiyle*. Paradigma Akademi.
- Yadrixinskay, P. P. & Dmitriev, P. N. (1981). *Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır*. Biçik.
- Yadrixinskay, P. P., Dmitriev, P. N. & Petrova, T. I. (2011). *Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır*. Saydam.
- Yadrixinskay, P. P., Dmitriev, P. N. & Petrova, T. I. (2019). *Cırıbına Cırılıatta Kıs Buxatır*. Kömüöl.
- Yıldırım, D. (1976). *Türk edebiyatında Bektaşî tipine bağlı fıkralar: İnceleme-metin*. Kültür Bakanlığı.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Fantastik/Korku Romanlarında Camille Flammarion Etkisi

The Influence of Camille Flammarion on the Fantastic/Horror Novels of Hüseyin Rahmi Gürpınar

Mustafa DERE

Doç. Dr. • Ordu Üniversitesi • Fen Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
mustafadere@odu.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0002-3326-2678> • <https://ror.org/04r0hn449>

Atıf | Citation: Dere, M. (2026). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Fantastik/Korku Romanlarında Camille Flammarion Etkisi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 1034-1049.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955155>
<https://izlik.org/JA83RU94MF>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 11.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 11.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Roman türünde Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biri olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın (1864-1944) eserlerini meydana getirirken yerli ve yabancı birçok kaynaktan yararlandığı bilinmektedir. Dikkat çeken yabancı kaynaklardan biri, Fransız astronom Camille Flammarion'dur (1842-1925). Hüseyin Rahmi, özellikle onun psişik konulardaki araştırmalarına büyük bir ilgi duymuş ve bu konudaki okumalarını başta fantastik-korku romanları olmak üzere bazı eserlerinde yansıtmıştır. Söz konusu bağlamda *Mezarından Kalkan Şehit* (1929) ve *Ölüler Yaşıyorlar mı?* (1932) romanları ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Yazar, *Mezarından Kalkan Şehit*'te Camille Flammarion'dan etkilendiğini açıkça belli etmekte, *Ölüler Yaşıyorlar mı?*'de ise Camille Flammarion'u ve onun eserlerini kurgunun ve fantastik bakış açısının merkezine koymaktadır. Bu çalışmada, bahsi geçen iki roman Camille Flammarion etkisi çerçevesinde tematik ve mukayeseli bir bakış açısıyla incelenmeye çalışılmıştır. Makalenin "Giriş" bölümünde kısaca Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Fransızca ve Fransız edebiyatıyla ilişkisinden, Camille Flammarion'dan, Camille Flammarion'un Türkiye'deki şöhretinden söz edilmiş; inceleme kısmında *Mezarından Kalkan Şehit* ve *Ölüler Yaşıyorlar mı?* ayrı başlıklar hâlinde ele alınmıştır. İnceleme yapılırken hem kaynakların tespit edilmesine gayret edilmiş hem de bunların kurgudaki yeri üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı; Roman; Hüseyin Rahmi Gürpınar; Fantastik-Korku; Camille Flammarion.

Abstract

*Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864–1944), one of the most prolific novelists in Turkish literature, is known to have drawn upon a wide array of domestic and foreign sources in the composition of his works. Among these notable foreign influences is the French astronomer Camille Flammarion (1842–1925). Gürpınar took a profound interest in Flammarion's research regarding psychic phenomena, reflecting his engagement with these subjects across various works, particularly within the genre of fantastic-horror fiction. In this context, the novels *Mezarından Kalkan Şehit* (The Martyr Rising from His Grave, 1929) and *Ölüler Yaşıyorlar mı?* (Do the Dead Live?, 1932) occupy a prominent position. While the author explicitly manifests Flammarion's influence in *Mezarından Kalkan Şehit*, he positions Camille Flammarion and his oeuvre at the epicenter of the narrative framework and the fantastic perspective in *Ölüler Yaşıyorlar mı?*. This study examines these two novels through a thematic and comparative lens within the framework of Flammarion's influence. The introduction briefly outlines Gürpınar's relationship with the French language and literature, provides an overview of Camille Flammarion, and discusses Flammarion's reception and reputation in Turkey. In the analytical section, *Mezarından Kalkan Şehit* and *Ölüler Yaşıyorlar mı?* are addressed under separate headings. Throughout this analysis, effort is directed toward identifying specific source materials and elucidating their structural role within the narrative fiction.*

Keywords: Modern Turkish Literature; Novel; Hüseyin Rahmi Gürpınar; Fantasy-Horror; Camille Flammarion.

Giriş

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) roman, hikâye, tiyatro, gazete yazısı ve edebî tenkit gibi birçok türde eser vermiş, özellikle roman alanında Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biri olarak kabul edilmiştir. Hüseyin Rahmi'nin romanlarının pek çok yazarda görüleceği üzere yerli ve yabancı çeşitli kaynakları bulunmaktadır. Yazar, eserlerinin konusunu ve kişilerini tamamen yerli hayattan alarak II. Abdülhamid, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinden manzaralar sunar. Bunu yaparken üstadı sayılan Ahmet Midhat Efendi gibi, tenkit çerçevesinde sosyal sorunların üzerine gitmeyi, halka yol göstermeyi ve onu eğitmeyi amaçlar. Çocukluğunda dinlediği masal ve hikâyelerin etkisiyle, ayrıca İstanbul'un sosyal ve gündelik hayatını çocukluğundan yetişkinliğine kadar tanımış olması sayesinde eserlerinin kurgusunu yerli anlatı unsurları ve folklorik öğelerle zenginleştirir.

Hüseyin Rahmi'nin eserlerindeki yabancı kaynakların merkezinde ise Fransız edebiyatı vardır. Yazar, Refik Ahmet Sevengil'e ifade ettiği üzere eğitimini sürdürürken aynı zamanda Tahir Bey isimindeki birinden Fransızca dersi alır (Sevengil, 1944: s. 37). Sağlığı sebebiyle eğitimini yarıda bırakmak zorunda kalınca da bütün vaktini Fransızca çalışmaya ayırır (Sevengil, 1944: s. 42-43). Alexandre Dumas père'in *Monte Cristo Kontu* ve Jules Lermina'nın *Lord Hobb'u* onun ilk okuduğu ve etkisinde kaldığı eserler arasındadır (Göçgün, 1996: s. 324). 19-20 yaşlarında iken Vidinli Tevfik Paşa'nın Hüseyin Rahmi'ye, arasında Voltaire külliyyatının da bulunduğu birçok Fransızca kitap hediye etmesi, yazarın Fransız

edebiyatı özelinde Batı kültür ve edebiyatını çok daha yakından tanımasını sağlar (Göçgün, 1990: s. 12). Hüseyin Rahmi, kendisi ile yapılan bir mülakatta Fransızların ünlü yazarlarından Anatole France ile Guy de Maupassant'ı okumayı sevdiğini, Émile Zola'yı onlar kadar tercih etmediğini söylemektedir (Mecdi Sadreddin, 1927: s. 26-27).

Yukarıdaki örnekler artırılabilir, fakat Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Fransız edebiyatı ve Fransızca ile kurduğu ilişkinin en dikkat çekici göstergesi, Fransız yazarlardan yaptığı, sayıca azımsanamayacak ölçüdeki tercümelerdir. Hüseyin Rahmi, Émile Gaboriau'dan *113 Numaralı Cüzdan* (1305/1888), *Bir Kadının İntikamı* (1307/1890), *Batınyollu İhtiyar* (1307/1890) adlı eserleri, Arsène Arnaud Claretie'den *Paris'te Bir Teehhül*'ü (1308/1901), Alfred de Musset'den *Frederic ile Bernette*'i (1313/1896), Charles Paul de Kock'tan *Biçare Bakka*'ı (1319/1901), Paul Bourget'den *André Cornélis* romanını Türkçeye çevirmiştir (bk. Dere, 2022: s. 267).

Hüseyin Rahmi'nin Fransız edebiyatına karşı ilgisi yalnızca roman ve hikâye yazarlarıyla da sınırlı değildir. Hüseyin Rahmi, genel olarak Fransız kültür ve düşünce hayatıyla yakından ilgilenmiş; hatta bunu aktüeli de takip ederek sürdürmüştür. Bu noktada Fransız gök bilimci ve yazar Camille Flammarion (1842-1925), Hüseyin Rahmi için entelektüel ve bilimsel bir referans olarak öne çıkmaktadır. Burada Camille Flammarion'un Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserleri üzerindeki etkisine geçmeden önce, Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki önemi ve şöhretini kısaca değerlendirmek yerinde olacaktır.

Camille Flammarion, “amatör astronominin doğuşu ve gelişimindeki benzersiz rolü” (Pernet, 1988, s. 11) sebebiyle bilim çevreleri tarafından genellikle “popüler astronominin elçisi” (W.A.P., 1926: s. 180) sıfatıyla nitelendirilmiştir. Evren ve özellikle uzay ile ilgili dikkat çeken varsayımlarda bulunmuş ve insanların merakını uyandıran hipotezler ortaya atmıştır. Amelia Urry'nin de belirttiği gibi, Fransa'da ve diğer ülkelerde gazete köşeleri, çeviri kitaplar, bilimsel konferanslar, sergiler aracılığıyla bilim ile kamuoyu arasındaki ilişkiye dair tartışmalarda aktif rol oynamıştır (Urry, 2022: s. 70). Jacques Pernet, 1867–1880 yılları arasında yayımlanan *Études et lectures sur l'astronomie* (Astronomi Üzerine Çalışmalar ve Okumalar) adlı dokuz ciltlik eseri; 28.000 gözlemi özetleyen *Catalogue des étoiles doubles et multiples en mouvement relatif certain*'ı (Görelî Hareketi Kesinleşmiş İkili ve Çoklu Yıldızlar Kataloğu) (1878); 20. yüzyılın başlarındaki ilk Mars gözlemlerine dair paha biçilmez bir belge niteliği taşıyan, iki ciltlik *La planète Mars*'ı (Mars Gezegeni) (1892 ve 1909) ve gözlemlerin genel bir değerlendirmesini sunan *La planète Vénus*'ü (Venüs Gezegeni) (1899) onun en dikkate değer kitapları arasında saymaktadır (Pernet, 1988: s. 11). Bununla birlikte Flammarion'un çalışmaları uzay ve evrenin yalnızca maddesel veya görünen yüzü ile sınırlı değildir. Fizikötesine, spiritüalizme ve psişik konulara da merak duyan yazar, -Türkçeye de tercüme edilen- gerek *Lümen* (1887) gibi bilimkurgu kategorisinde değerlendirilebilecek eserleriyle gerekse *Perili Evler* (1924) gibi ruhçulukla ilgili kitaplarıyla ilgi odağı olmuştur.

Camille Flammarion'un günümüz Türkiye'sinde üzerinde durulan veya merak edilen bir isim olduğunu söylemek güç olsa da Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki Türk aydınlarının onu önemseydiği ve ilgiyle okuduğu ifade edilebilir. Örneklerini artırabilmekle birlikte, *Servet-i Fünûn* dergisinin 1908'e kadar olan sayılarında biyografisi yayımlanan bilim adamları arasında “Camille Flammarion ve Rasathanesi” (No: 11, 1891: s. 127) başlığıyla Camille Flammarion da vardır (Aykara, 2021: s. 178-179). Orhan Okay'ın Beşir Fuad ile ilgili monografisinde belirttiğine göre Beşir Fuad, Fazlı Necib'e Camille Flammarion'un 1880 yılında yayımladığı *Astronomie Populaire* (Halk İçin Astronomi) adlı eserini tavsiye etmiş ve bu kitapla ilgili bazı uyarılarda bulunmuştur (Okay, 2008: s. 43). Halit Ziya Uşaklıgil'in, gençlik döneminde okuduğu yazarlar arasında Jules Verne, Louis Figuier ile birlikte Camille Flammarion'un da adına rastlanır (Uşaklıgil, 1936: s. 138).

Osmanlı'nın son döneminde yapılan Camille Flammarion tercümeleri ise nicelik açısından dikkat çekecek boyuttadır. Ahmet Rasim, 1308/1891'de Camille Flammarion'un *Uranie* romanını çevirip Âlem Matbaası'nda yayımlar (Akı, 1971: s. 8). Hatta eser, aynı yıl Leskovikli Hayrettin tarafından *Urani yahut Heyet Perisi* adıyla da tercüme edilir (Özlük, 2021). 1307/1891-1892 yılında *Voyages en ballon* Mehmed Rüşdü tarafından çevrilerek Kaspar Matbası'nda *Balonla Seyahat* adıyla neşredilir. *Le monde avant la*

création de l'homme, Remzi Demir ve İnan Kalaycıoğulları'nın da belirttiği gibi, 1892/1893 yılında Mehmed Ali tercümesiyle ve *Hilkât-ı Âdem'den Evvel Âlem* başlığıyla basılır (Demir-Kalaycıoğulları, 2009: s. 59). 1892/1893 yılına gelindiğinde ise Camille Flammarion'dan yapılan başka bir tercüme ile karşılaşmaktadır. Mehmed Cemal, *Les Étoiles et les curiosités du ciel* adlı eseri Enver Efendi Matbaası'nda *Feza-yı Namütenahiye Doğru Seyahat yahut Esîr İçinde Temaşa-yı İclâl-i Hilkat* adıyla yayımlar (Tan, 2023). 1312/1896-1897'de Yusuf Ziya tarafından Mahmud Bey Matbaası'nda *Menâzır-ı Avâlim*; 1313/1897-1898 yılında ise Abdülgani Seniy Yurtman tarafından Kaspar Matbaası'nda *Zemin ve Asuman -Cazibe-* basılır. Yukarıda belirtildiği gibi Ahmet Rasim ve Leskovikli Hayrettin tarafından tercüme edilen *Uranie*, 30 Rebiyülevvel 1316/18 Ağustos 1898-15 Şaban 1316/29 Aralık 1898 tarihleri arasında Mehmed Âkif tarafından *Resimli Gazete*'de tefrika edilmek suretiyle ve *Urani* adıyla yeniden yayımlanır (Özlük, 2021). Ali İhsan Kolcu, *Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercümeleri Üzerinde Bir Araştırma (1859-1901)* başlıklı Doktora tezinde, *Tercüme Numuneleri*'nde Flammarion'dan çevrilen "Gece" metnine dair, ilki 1318/1900-1901 tarihli, Kadızâde Âsım, Tahsin ve Hakkı'ya ait üç tercümenin künyesini kaydetmektedir (Kolcu, 1995: s. 590). Tahmin edileceği üzere hem kitap olarak hem de süreli yayınlarda burada sayılanların dışında tespit edilemeyen birçok Flammarion tercümesiyle karşılaşmak da mümkündür.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, yazar ve aydın kimliğiyle Türkiye'de Camille Flammarion'a en çok ilgi gösteren isimlerden biridir. 27 Haziran 1888 tarihli *Tercüman-ı Hakikat* gazetesindeki "Merih Seyyaresinde Bir Hadise" başlıklı yazısında (İlgili yazının künyesi için bk. Gökman, 1966: s. 4) Mars gezegeninde meydana gelen yeryüzü olaylarından bahsederken Camille Flammarion'un bu konudaki görüşlerine yer verir (Gürpınar, 1999: s. 60). Nitekim yazıda sözü edilen ve tartışılan meseleyi daha sonra *Ben Deli miyim?* (1340/1924) romanında da dile getirecektir (Gürpınar, 2021: s. 256-257). Yine *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımlanan 15-25 Ekim 1888 tarihli "Harekât-ı Küre-i Arzın Nazârî ve Amelî İspatı" başlıklı yazıda (İlgili yazının künyesi için bk. Gökman, 1966: s. 6) Camille Flammarion'dan yapılan bir alıntı bulunur (Gürpınar, 1999, s. 301-311). Özgür İldeş'in de belirttiği gibi, "*İstiğrâk-ı Seheri*"de Hüseyin Rahmi'nin adını anmadan söz ettiği kişi, *Les Merveilles Célestes* (1865) adlı eserinden fikirler ödünç aldığı Camille Flammarion'dur (1842-1925)." (İldeş, 2024: s. 800). Hüseyin Rahmi burada Flammarion'un "karanlık gece" ile ilgili düşüncelerine yer vermektedir (Gostalâk, 2024: s. 39). *Kuyruk Yıldız Altında Bir İzdivaç* (1326/1910), Camille Flammarion'a atfedilen, 1910'da Halley Kuyruklu Yıldızı'nın dünyayı yok edeceği iddiasının kamuoyunu meşgul etmesi üzerine yazılmıştır. Öte yandan Flammarion'un Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerindeki etkisi -özellikle spiritüel çerçevede- bazı fantastik-korku romanlarında gözlemlenebilmektedir.

Bu incelemede Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın fantastik-korku romanlarında Camille Flammarion'a duyduğu ilgi ve ondan ne ölçüde etkilendiği tematik bir bakış açısıyla ortaya konulmaya çalışılacaktır. Söz konusu bağlamda fantastik-korku terimi üzerinde kısaca durulduktan sonra *Mezarından Kalkan Şehit* (1929) ve *Ölüler Yaşıyorlar mı?* (1932) adlı romanlar bahsi geçen etki etrafında alt başlıklar hâlinde ele alınıp değerlendirilecektir. Elde edilen bulguları somutlaştırmak için de zaman zaman incelenen eserlerden alıntılara yer verilecektir.

1. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Fantastik/Korku Romanlarında Camille Flammarion Etkisi

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın olağanüstü unsurlara yer verdiği romanlarının genelleme yapılarak doğrudan doğruya fantastik terimi etrafında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartışma konusudur. Edebiyat terimi olarak "fantastik"i 1970 yılında *Introduction à la littérature fantastique* (Fantastik Edebiyata Giriş) adlı eseriyle ilk defa kullanan Tzvetan Todorov (1939-2017) (Huyugüzel, 2018: s. 167) fantastik meselesini, "temelde, tekinsiz bir olay karşısında okuyucuda uyanan kararsızlık duygusuna dayan[ması]" (Todorov, 2017: s. 152) noktasında ele alır. Berna Moran, bu durumu Todorov'dan hareketle, "Fantastik anlatının kahramanı da okuru da sahnelenen fantastik olayların doğaüstüyle mi, yoksa doğa yasalarıyla mı açıklanabileceğini kestiremez bir türlü ve sonuna kadar kararsızlık içinde kalır." (Moran, 2005: s. 60). şeklinde açıklar. Açıklama çerçevesinde düşünüldüğünde Hüseyin Rahmi'yi değerlendirebilmek için daha kapsayıcı bir tarife ihtiyaç duyulduğu söylenebilir. Nitekim Berna Moran, Todorov'un fantastik terimine dair verdiği bilginin ardından Türk edebiyatında bu türün tam anlamıyla karşılığının olmadığını da belirterek yeni bir tanım yapar ve kavramı

genişleterek kullanmak zorunda olduğunu söyler: “Bu yazıda fantastik terimini Todorov’unkinden daha geniş anlamda kullanacağım: Gerçekliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen bir ad olarak.” (Moran, 2005: s. 60). Nuran Özlük ise farklı yazarlara ve araştırmacılara ait birçok görüşü zikredip “fantastik”i en sonunda, “gerçekte var olmayan, hayal gücüyle meydana getirilen, sözle veya yazıyla görünürlük kazanan yani doğaüstü ve olağanüstü unsurları içinde alan anlatı” (Özlük, 2011: s. 19) olarak tanımlamayı uygun bulur. Buna benzer kapsayıcı ifadeler hem Türk hem de dünya edebiyatında rastlanır, fakat söz konusu tanımlar esas alınsa dahi Hüseyin Rahmi’nin bütün romanlarında olağanüstü unsurların kullanım şeklinin birbiri ile aynı olmayışı tür açısından başka bir tasnif problemini beraberinde getirir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar *Gulyabani* (1328/1912), *Cadı* (1328/1912), *Muhabbet Tılsımı* (1337/1921), *Dirilen İskelet* (1339/1923), *Efsuncu Baba* (1340/1924), *Şeytan İşi* (1928), *Mezarından Kalkan Şehit* ve *Ölümler Yaşıyorlar mı?* gibi romanlarında bazen olağanüstü unsurları kullanır bazen de kurguyu önemli ölçüde olağanüstülük üzerine inşa eder. Bununla birlikte yazarın olağanüstülüğe yaklaşımı *Gulyabani*, *Muhabbet Tılsımı*, *Efsuncu Baba* ve *Şeytan İşi* gibi romanlarında farklı; *Cadı*, *Dirilen İskelet*, *Mezarından Kalkan Şehit* ve *Ölümler Yaşıyorlar mı?* romanlarında farklıdır. İlk gruptaki romanlarda yazar olağanüstülüğü pozitivist düşüncesini ortaya koyacak şekilde kurgular ve Mustafa Dere’nin de dikkat çektiği gibi, “olağanüstü gibi görünen olayların muhakkak surette mantıksal bir açıklamasının olduğu tezini” (Dere, 2022: s. 257) öne çıkarır. Başka bir deyişle, “büyücülük, falcılık, bakıcılık gibi şeylerin, cin, peri, hortlak gibi doğaüstü varlıkların ve güçlerin boş inançlar olduğunu anlatmak için bunlarla ilgili olayların akılla ve doğa yasalarına uygun bir şekilde açıklanabileceğini göstermek ister.” (Moran, 2004: s. 129) İkinci gruba dâhil edilen romanlarda ise bazı hadiselerin iç yüzünü açıklamayıp okuru muallakta bırakmayı tercih eder. Dolayısıyla aslında literatürde “fantastik roman” olarak adlandırılan türe daha çok yaklaşır.

Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arasında Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960) adlı çalışmasının “Mistisizm-Pozitivizm Ekseni” başlıklı ikinci bölümünde *Gulyabani*, *Cadı*, *Muhabbet Tılsımı*, *Dirilen İskelet*, *Efsuncu Baba*, *Şeytan İşi*, *Mezarından Kalkan Şehit* ve *Ölümler Yaşıyorlar mı?* romanlarını fantastik türü bağlamında inceleyen Pelin Aslan Ayar da Hüseyin Rahmi’nin olağanüstülüğe yaklaşımındaki değişimi ve farklılıkları göz önünde bulundurarak değerlendirmeler yapmış ve fantastik konusundaki genellemelere temkinli yaklaşarak hem dikkat çekici hem de kapsamlı bir çerçeve çizmiştir (Aslan Ayar, 2018: s. 154-199).

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarının fantastik roman türüne dâhil olup olmadığı bu çalışmanın esas konusu değilse de yukarıda sayılan sebepler doğrultusunda ele alınacak eserleri “fantastik/korku” kavramı bağlamında veya fantastik unsurlar barındırması noktasında söz konusu etmek yerinde olacaktır. Bu kavramın, edebiyat literatüründe terimleşmemiş olmakla birlikte Hüseyin Rahmi’nin bahsi geçen kategorideki eserlerini tanımlamak açısından nispeten daha isabetli olduğunu söylemek mümkündür.

1.1. Mezarından Kalkan Şehit

Mehmet Kaplan’ın “meraklı bir vakaya dayanan bir sır romanı” (Kaplan, 2006: s. 49) olarak tanımladığı *Mezarından Kalkan Şehit*’te şehir hayatından bunalan Şevki, dinlenmek için arkadaşı Kadri’nin Kartal ile Soğanlık arasında yer alan köşküne gider. Burada tanıştığı köşk komşularından Şahika Hanım ile evlenir. Şahika Hanım’ın Şevket adlı ağabeyi Sarıkamış Harbi’nde şehit olmuştur. Yöredeki insanlar Şevket’in hayaletinin bazı zamanlarda Şahika Hanım’ın köşkünün bahçesine gelerek büyük annesi ile konuştuğunu söylemektedir. Bu durum ev halkını da büyük bir şüpheye ve meraka düşürür. Bir müddet sonra gelen kimsenin, Şevket’in ona ikizi kadar benzeyen askerlik arkadaşı Muzaffer olduğu anlaşılır. Muzaffer’in tek amacı, Şevket’in ölümünden sonra aklını yitiren yaşlı büyükannesini kendisini Şevket olarak tanıtarak mutlu etmektir.

Romanın “Panter’in Pek Mühim Keşfi” başlıklı on dördüncü bölümünde Şahika Hanım’ın kardeşi Nüzhet, ağabeyi Şevket’in hayaletinin onları ziyarete geldiğine inanır ve Camille Flammarion’un *Tabiatın Meçhul Kuvvetleri* adlı eserinde ölümlerin akrabalarına göründükleri hakkında belgeye dayanan

yüzlerce olayın zikredildiğini söyler (Gürpınar, 2012a: s. 99). On iki bölümden oluşan bu eser, 1907 yılında Paris'te yayımlanan *Les forces naturelles inconnues*'dür ve doğrudan doğruya hayaletlerle ilgili değildir. Camille Flammarion burada bilinmeyen doğal güçler hakkında giriş niteliğinde birtakım bilgiler verdikten sonra Allan Kardec, Eusapia Palladino, Kont Agénor de Gasparin, Profesör Marc Thury, William Crookes ve Londra Diyalektik Topluluğu (*London Dialectical Society*) gibi kişi ve kurumların genel olarak paranormal deneyimlerine, gözlemlerine ve araştırmalarına değinerek kendi varsayımlarını ve teorilerini ortaya koyar (Flammarion, 1907: s. 1-603). Söz konusu çerçevede Nüzhet'in sözünü ettiği olaylara dair örneklerle de yer verir. Buradan hareketle Hüseyin Rahmi'nin, *Les forces naturelles inconnues* adlı kitabı yalnızca kataloglamadığı, aynı zamanda ayrıntılı şekilde incelediği veya okuduğu anlaşılır. Dolayısıyla da Nüzhet'in Flammarion ile ilgili kurduğu cümlelerin, yazarın dikkat çekici etüdü üzerine inşa edildiği söylenebilir.

Romanın yirmi ikinci bölümü doğrudan doğruya Camille Flammarion ile ilgilidir. Buna bağlı olarak başlık "Flammarion'dan Hakiki Bir Vaka" adını taşır. Şevki'yi ve Şahika Hanım'ı ailesiyle birlikte ziyarete gelen Kadri Bey, ruhlara ve hayaletlere inanmayan Şevki'ye Camille Flammarion'un *Meçhul ve Ruhi Meseleler*, yani 1900 yılında yayımlanan *L'inconnu et les problèmes psychiques* adlı eserini kaynak olarak gösterir. Şevki güvenilir bulmasa da Kadri Bey'e göre Camille Flammarion'un bu kitapta yazdıkları ruhların ve hayaletlerin varlığına somut bir delil olarak kabul edilmelidir: "İmza sahipleri içinde hukuk, tıp doktorları, senato azaları, mühendis, müderris ve ilahire ilim ve fen adamları da var. Cemiyetin mütefekkir, yüksek sınıfına mensup böyle zevatın durup dururken fuzulî yalan söylemelerine ihtimal verilemez." (Gürpınar, 2012a: s. 165).

Aynı bahsin devamında Kadri Bey, Şevki'ye Flammarion'un sözü edilen kitabındaki Mösyö Octave Mare'a ait mektubu okumayı teklif eder. Şevki kabul etmeyince de rastgele açtığı bir sayfadaki C. Jacques imzasıyla yollanan ve 1867 yılında gerçekleştiği iddia edilen bir olayı anlatan beş yüz onuncu mektubu ısrarla okumaya başlar (Flammarion, 1923b: s. 164). Hüseyin Rahmi Gürpınar burada söz konusu mektubun tercümesini yapmış ve metni herhangi bir değişiklikte bulunmadan kurguya dâhil etmiştir.

Mektuptaki ifadelerle göre C. Jacques ile Marthe birbirlerini çok seven iki nişanlıdır. Fakat iki genç ailelerinin anlaşamaması yüzünden ayrılmak zorunda kalmıştır. C. Jacques bir gece sevgilisini düşünürken onun silüetinin odaya girdiğine şahit olur. Genç kızın ellerini sıkmak istediğinde soğukluk hisseder. Heyecanla haykırınca hayalet kaybolur ve C. Jacques elinde bir bardak soğuk su tuttuğunu, soğukluk hissinin oradan geldiğini anlar. Bununla birlikte gece dolabının üzerinde duran suyu ne zaman aldığını da bilmemektedir. Hiç uyuyamaz ve sabah olduğunda Marthe'in bir gün önce C. Jacques'a görüldüğü saatte Toulouse'ta "Jacques" diyerek öldüğünü öğrenir. Hâlihazırda Marthe'in hayaleti onu zaman zaman ziyaret etmektedir (Gürpınar, 2012a: s. 168-169).

Mektup, romanın kurgusunda belirleyici bir rol oynar. Hüseyin Rahmi, "Esrar Nasıl İnkişaf Etti?" adlı yirmi dördüncü bölümde, Jacques'ın mektubunda anlatılan olayı Muzaffer ile Şevket arasında gerçekleşen benzer bir olay aracılığıyla yeniden yazar. Başka bir deyişle Flammarion'un eserindeki mektubu hem yeniden yaratım noktasında kullanır hem de Flammarion'daki anlatı ile okuru Muzaffer'in anlatacağı paranormal olaya hazırlar.

Muzaffer, Şevket'in hayaleti meselesini açıklığa kavuşturmak için Şevki Bey ve ailesine uzun bir mektup gönderir ve mektupta Şevket'in nasıl öldüğünden de bahseder. Buradaki yazılanlara göre Sarıkamış'ta sol kolundan vurulan Muzaffer, yaralı çadırına alınır. Su ısıtmak ihtiyacıyla dışarıya çıkar ve ocağın üstüne koymak üzere teneke ibriğini karla doldurur. Bu sırada bir titreme geçirerek Şevket'in solgun bir yüzle yanında durduğunu görür. Şevket ona şehit olduğunu, büyükannesine bazı geceler onun kılığında görünmesini, Süleyman Çavuş'tan şahsi eşyalarını almasını, kanlı fanilasını büyükannesini ziyaret ettiği gecelerde yanında bulundurmasını söyler. Muzaffer, arkadaşının iki elini tutar, fakat cildinin buz gibi olduğunu görür. Ardından Şevket'in silüeti yavaş yavaş eriyerek kaybolur. Muzaffer ise Şevket'in ellerini değil, teneke ibriği tuttuğunu, onun soğukluğunu hissettiğini anlar. Aradan iki gün geçer ve Muzaffer, Şevket'in ona görüldüğü gece ve saatte bir şarapnel parçasıyla boynundan yaralanarak şehit olduğunu öğrenir.

Hayaletin ortaya çıkış şekli, ellerinin soğukluğu, silüetin belirmesi ve bahsi geçen kişinin ölümü ile eş zamanlılık, nitelik bakımından Jacques'ın mektubunda da Muzaffer'in mektubunda da aynıdır. *Mezarından Kalkan Şehit*'te sadece şahıslar, yer ve zaman değişmiştir. Buna bağlı olarak Nüzhet, romanın epilog maiyetindeki "Hatime" başlıklı son bölümünde bu benzerliği açık bir şekilde dile getirmektedir (Gürpınar, 2012a: s. 190).

Hüseyin Rahmi anlatıcı olarak Şevket'in hayaletinin Muzaffer'e görünmesiyle ilgili bir açıklama yapmaz ve olayı kurguda bir sır perdesi olarak bırakmayı tercih eder. Roman bu yönüyle -yukarıda da ifade edildiği gibi- yazarın paranormal olaylara yer verdiği birçok romanından ayrılır. Hüseyin Rahmi, *Mezarından Kalkan Şehit*'te Şevki'nin karşı koyuşları dışında pozitivizm ve akılcılık savunusu yapmak ve olayı güldürü unsurlarıyla süslemek yerine Camille Flammarion'u da referans alarak belli ölçüde spiritüel bir panorama oluşturmayı tercih eder.

1.2. Ölüler Yaşıyorlar mı?

Ölüler Yaşıyorlar mı? romanında merhum Velittin Paşa'nın Orhan, Turhan ve Leman isimindeki üç çocuğu parapsikolojiye merak duyup sürekli olarak ruhlarla ilgili kitaplar okurlar ve ruh çağırma ayinleri düzenlerler. Bir gün Velittin Paşa köşkünün yakınındaki bir başka köşke Abdüllatif Bey ve ailesi taşınır. Orhan, Abdüllatif Bey'in kızı Şehamet Hanım'a ilgi duyar. İki genç evlenir. Fakat Şehamet Hanım'ın birbirlerini öldüren eski kocası Ulvi Nadir'in ve eski nişanlısı Sakıp Cemal'in ruhları kıskançlık sebebiyle genç kadını sürekli olarak rahatsız etmektedir. Bu iki ruh, romanın sonunda hem Şehamet'in hem de dolaylı yoldan Orhan'ın ölümüne sebep olur.

Mezarından Kalkan Şehit romanında doğal bir kurgu unsuru olarak kabul edilebilecek Camille Flammarion etkisi, olağanüstü vakalara dayanan anlatımın yoğunluk taşıdığı *Ölüler Yaşıyorlar mı?*'de olay örgüsünün neredeyse tamamına hâkim hâle gelir. Hatta *Ölüler Yaşıyorlar mı?*'nin açık bir şekilde Camille Flammarion etkisinde yazılan bir roman olduğunu söylemek mümkündür.

Hüseyin Rahmi eserin başında ruhlara ve hayaletlere dair lehte-aleyhte görüşleri toplamak için liste hâlinde başvurduğu kitapların isimlerini sayar. Burada Maurice Maeterlinck'ten iki; Charles Robert Richet, A. F. Dina, Jules Sageret, Pierre-Emile Cornillier, Perjoz, Paul-Clément Jagot, Perjoz, Augustin Jakubisiak gibi düşünür ve yazarlardan birer, Camille Flammarion'dan ise sekiz kitabın ismi söz konusu edilmektedir. Camille Flammarion'a ait olan kitaplar *La Fin du monde* (Dünyanın Sonu), *Dieu dans la nature* (Doğadaki Tanrı), *Les terres du ciel* (Göğün Toprakları), *La pluralité des mondes habités* (Yaşanabilir Dünyaların Çokluğu), *La mort et son mystère* [(trois volume) 1. *Avant la mort* 2. *Autour de la mort* 3. *Après la mort*] (Ölüm ve Gizemi) [(Üç Cilt), 1. Ölümünden Önce 2. Ölüm Etrafında 3. Ölümünden Sonra], *Les maisons hantées* (Perili Evler), *Des forces naturelles inconnues* (Bilinmeyen Tabiat Güçleri), *L'inconnu et les problèmes psychiques* (Bilinmeyen ve Psişik Problemler) adlarını taşır (Gürpınar, 2012b: s. IX). Yazar, kurguda Camille Flammarion dışındaki isimlere ya nadiren yer verir ya da hiç değinmez, fakat okuyucu şaşırtıcı biçimde romanın başından sonuna kadar her adımda Camille Flammarion'un adıyla ve eserleriyle karşılaşır. Bu nedenle romandaki kronolojik işleyişi takip ederek Camille Flammarion ile ilgili vurgu ve anlatımları ortaya koymak hem bu etkiyle ilgili somut veri sağlayacak hem de romanın söz konusu etki çerçevesinde içerik açısından incelenmesine imkân tanıyacaktır.

Romanın "Velittin Paşa Ailesi" başlıklı birinci bölümünde Orhan, Turhan ve Leman'ın isprizmaya meraklı olduklarından ve kütüphanelerini bu tarz eserlerle doldurdıklarından bahsedilir. Bu eserlerin başında Camille Flammarion'un kitapları gelmektedir. Sayılan kitaplar, romanın başında listelenen kitaplarla aynıdır:

"Heyet âlimi meşhur Camille Flammarion'un ölüm ve ölümün sırrı külliyyatından, ölümünden evvel, ölümünün etrafında, ölümünden sonra ciltlerini ve daha bu neviden maveraya, gayr-i mer'îye, beşerî akl u idrakin acz ile önlerinde gözleri karardığı büyük esrara ait eserleri kütüphanelerinin ilk raflarına dizdiler." (Gürpınar, 2012b: s. 7).

"Perili Şato" adını taşıyan ikinci bölümde Orhan ve Turhan, Paris'ten o gün getirttikleri Camille Flammarion'un *Les maisons hantées* adlı eserini; yani *Perili Evler*'i okumaya dalmışlardır. Bu sahnenin devamında anlatıcı eserin kısa tanıtımını yapmakta ve meydana getiriliş sürecinden bahsetmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın da belirttiği gibi, Flammarion bazı evlerde gerçekleşen paranormal olaylarla ilgili bir anket açmış ve gelen cevapları burada yayımlamıştır (Gürpınar, 2012b: s. 8).

Hüseyin Rahmi, eseri tanıttıktan sonra burada bulunan bir örneğe yer verir. Örnek, 1875 yılında Normandiya'da bulunan Calvados Şatosu'nda gerçekleşen olağanüstü olaylar ile ilgilidir. Bu hadise ile ilgili anlatım, *Perili Evler*'in "Calvados Kalesinde Tuhaf Olaylar" başlığını taşıyan üçüncü bölümünde bulunur (Flammarion, 2024: s. 119-142). Yazar, sözü edilen bölümden birtakım doğrudan tercümelemler yapar ve bunu okura kurgu içerisinde karakterlerin okumaları şeklinde aktarır. "Fırtınalı Gece" adlı üçüncü bölümde ise anlatım aynı şekilde birebir tercümelemler ile devam eder.

Çocukların dayısı Talat Bey, yeğenlerinin Camille Flammarion'un eserlerini okumalarına şiddetle karşıdır. Bu tür eserlerin çocukların psikolojilerini bozduğunu düşünür ve materyalist fikirler benimsediği için Flammarion'un anlattığı hiçbir şeye itibar etmez. Önder Göçgün'ün de belirttiği gibi, "bütün roman boyunca; toy yeğenlerini, Spiritüalizm'in ruhlarında uyandırdığı ihtilaçlardan kurtarmaya çalış[ır]." (Göçgün, 1987: s. 583). Söz konusu bakış açısı ve yaklaşımla çocukların mürebbiyesi Madam Sermin ile tamamen zıt görüşlere sahiptir. Romanın aktüel zamanında Orhan ve Turhan'ın *Perili Evler*'i okuduğunu gören Talat Bey çok sinirlenir ve bunun sorumlusu olarak gördüğü Madam Sermin'e öfkeyle çıkarır. Eserin "Fantôme Nedir?" adlı beşinci bölümünde Talat Bey ile Madam Sermin ruhların ve hayaletlerin varlığı konusunda tartışır. Madam Sermin, spiritüel varlıklar ile ilgili iddialarını ispat edebilmek için Orhan ve Turhan'ın kütüphanesinden Camille Flammarion'un bir kitabını alır. Hüseyin Rahmi burada yine birebir çeviri yaparak Madam Sermin'e Camille Flammarion'un konu ile ilgili görüşlerini okutur ve bahsin sonunda künye vererek bölümün nereden alındığını "Hadisenin sıhhatini tetkik için müracaat oluna" (Gürpınar, 2012b: s. 21) notuyla ortaya koyar. Künyeye göre Madam Sermin'in okuduğu alıntı, *Proceedings of the S.P.R.* (Cilt VI, s. 17) ile *Annales psychiques*'in 1909 tarihli sayısına (s. 325) dayandırılmaktadır (Gürpınar, 2012b: 21). Bununla birlikte romanda belirtilmesi de alıntı aslında *Après la mort*'dan (Ölümünden Sonra) yapılmıştır (Flammarion, 1923a: s. 32). Künye bilgisini veren kişi ise Hüseyin Rahmi değil, Camille Flammarion'dur. Dolayısıyla Hüseyin Rahmi aslında bizzat Flammarion'un verdiği kaynağı referans olarak göstermektedir.

Madam Sermin, "Fantôme Nedir?"in sonunda yine iddialarını ispat amacıyla Flammarion'un anlattığı bir vakadan söz etmek ister ve bu vaka, romanın beşinci bölümünü altıncı bölümüne bağlayan bir nitelik gösterir. Altıncı bölüm, "Ölümünden Dokuz Sene Sonra Görünen Bir Kız" başlığını taşır. Hüseyin Rahmi eser adı zikretmez, fakat bu hadise ile ilgili bölüm aslında *Après la mort*'da (Ölümünden Sonra) yukarıda verilen künyenin hemen devamında bulunmaktadır (Flammarion, 1923a: s. 32).

Calvados Şatosu'ndaki olayda eşyaların yerini değiştiren, gürültüler çıkaran hayaletler söz konusudur. Ev sahipleri bu duruma hiçbir çare bulamaz. Yaşanan paranormal hadiselerin, şehrin ileri gelenleri de dâhil olmak üzere birçok görgü tanığı vardır. Ölümünden dokuz sene sonra görünen kız ile ilgili anlatıda ise başlıktan da anlaşılacağı üzere koleradan öldükten dokuz sene sonra ağabeyine görünen on yedi yaşındaki bir kızıdan bahsedilir. Kızın yanağında bir çizik vardır. Ağabey olayı annesine anlatır ve anne, kızının cenaze tuvaletini yaparken üzüntüden elinin titrediğini ve yanlışlıkla iğne ile yüzünü çizdiğini söyler. Fakat bu durumu ondan başka bilen yoktur.

Okunan örnekler ve Camille Flammarion'un açıklamaları Talat Bey'i ruhların ve hayaletlerin varlığı konusunda ikna etmeye yetmez. Velittin Paşa köşkünün bahçesinde yıllar önce ölen Şeyh Battal adındaki bir velinin hayaletinin dolaştığı söylenince Talat Bey, bu vakayı da sağ olsaydı Camille Flammarion'a yazabileceklerini, böylece Flammarion'un hepsi birbirine benzeyen anlatılarına bir yenisinin daha eklenebileceğini söyleyerek alay eder. Ayrıca anlatılan hadiselerin açıklarını bulur ve gerçek olamayacağını hem yeğenlerine hem de Madam Sermin'en somut delillerle ispat etmeye çalışır.

Orhan ve Turhan, dayılarının Şeyh Battal meselesine inanmamasını hayretle karşılar. Çünkü Şeyh Battal, ruhlara inanmayan Talat Bey'e âdeta bir ibret dersi vermek için gelmiştir. Orhan ve Turhan, Talat Bey'i ikna edebilmek için bildikleri tek yola başvururlar ve yine Camille Flammarion'u referans gösterirler. "İçinde Öldüğü Apartmanı Güpegündüz Gelip Dolaşan Kız" başlıklı sekizinci bölüm bununla ilgilidir. Hüseyin Rahmi, bölümün başında bahsin alıntılандığı eserden ve sayfa numarasından söz eder. Buna

bağlı olarak da *Après la mort* (Ölümünden Sonra) ile ilgili aktarımların devam edeceği anlaşılır (Gürpınar, 2012b: s. 34). Burada bir sene önce ölen bir genç kızın, kaldığı apartmanda dolaşması ve öldüğü odaya girip çıkması anlatılır. Olayın birçok şahidi olmakla birlikte Camille Flammarion da belirtilen adrese gitmiş ve görgü tanıklarından genç kızın hayaletinin zaman zaman görüldüğünü bizzat dinlemiştir (Flammarion, 1923a: s. 265-266).

Şeyh Battal'ın hayaleti köşke geldiğinde ailesine maddi bakımdan yardım edilmesini ister. Bu sebeple Orhan, Turhan, çocukların annesi Mahinur Hanım, dadısı Çeşmifettan ve Çeşmifettan'ın oğlu Dilaver, Şeyh Battal'ın evinin bulunduğu Üsküdar'daki Nuhkuyusu'na giderler. Onları Şeyh Battal'ın oğlu Abdüsselam Efendi karşılar. Misafirlerin kabul edildikleri oda, eşyaları ve döşeme tarzıyla tekkeyi andırır. Gelenler bu oda sayesinde kendilerini manevi bir hava içinde hissederek (Gürpınar, 2012b: s. 42). Orhan ve Turhan ise odanın uyandırdığı havadan çok etkilenip ruhların böyle mekânlara rağbet göstereceğini iddia ederler: "Ahretten dünyaya gezmeye çıkan ruhlar böyle mabetlerin ve mabedimsi yerlerin kuytuluklarından, loşluklarından hoşlanırlardı." (Gürpınar, 2012b: s. 43). İki gencin bu konudaki referansları ise tabii ki Camille Flammarion'dur. Romandaki ifadelere göre Camille Flammarion, Pierre Loti'nin Rochefort'daki evine âdeta bir cami dairesi inşa ettirdiğini söyler. Burada mezar taşları, sandukalar, cami kandilleri, mihrap mumları, şamdanlar, seccadeler, sebil taşları, sebil parmaklıkları gibi eşyalar bulunur. Pierre Loti, bu eşyanın etkisiyle evde ruhların ortaya çıktığını söylemektedir (Gürpınar, 2012b: s. 43). Hüseyin Rahmi Gürpınar bu kısmı Camille Flammarion'dan alıntılarla birlikte kaynak belirtmez, fakat alıntı eserinde sık sık sözü edilen *Perili Evler*'den yapılmıştır. Camille Flammarion, kitabın "Cherbourg Gözlemleri - Ne Oldu? - Bir Konutun Aurası" başlıklı sekizinci bölümünde Pierre Loti'den ve onun evinden bahsetmektedir:

"Pierre Loti'nin Rochefort'taki Türk evinde olanları düşünürken de aynı izlenime kapılıyoruz; bu ev ona gizemli bir şekilde perili görünüyordu. Bu konuda hiçbir zaman ayrıntılı bilgi edinemedim; hassas şairin ölüm korkusu o kadar fazlaydı ki, kimse onunla bu konuyu tartışamazdı." (Flammarion, 2024: s. 227-228).

"Ruhların Feryatları" başlıklı on ikinci bölümde Orhan ve Turhan, *Perili Evler*'in Calvados Şatosu ile ilgili bölümünü okumaya devam ederler. Hüseyin Rahmi bu şekilde eserden doğrudan alıntılar-tercümeler yapmayı sürdürür. Bölümün sonunda Talat Bey çocukların odasına gelir. Yeğenlerine Camille Flammarion'dan ona da bir şeyler okumalarını söyler. Böylece Flammarion alıntıları "Ruhlar Hakkında Tasdiknameler" adlı on üçüncü bölümde de devam ettirilir. Calvados Şatosu ile ilgili anlatımı Correze'deki bir başka vaka takip eder. Bu da *Perili Evler*'in "La Constantine'nin Perili Evi (Correze)" adını taşıyan dördüncü bölümüdür. Ayrıca söz konusu bölüm, Calvados Şatosu ile ilgili bölümün hemen devamında yer almaktadır. (Flammarion, 2024: s. 143-154).

Romanın on dördüncü bölümü "Talat Bey'in Flammarion'a İtirazları" adını taşır ve dolayısıyla doğrudan doğruya Camille Flammarion'a ve onun eserlerine işaret eder. Talat Bey, yeğenlerinin iddialarını çürütebilmek ve kendi itirazlarına daha somut bir nitelik kazandırabilmek için Camille Flammarion'un eserlerini okumaya karar verir. Bu, Hüseyin Rahmi'nin Flammarion alıntılarını ve yorumlarını devam ettirebilmek için uyguladığı kurgusal bir geçiştir. Talat Bey de bu süreçten sonra yeğenleri gibi Flammarion'dan alıntılar yaparak konuşabilecektir.

Romanın ilerleyen sayfalarında geleceğin bilinip bilinemeyeceğine dair Flammarion'a yazılan bir mektuptan söz edilir. Mektup, Monsieur Cesar de Vesme'e aittir. Burada Vincent Sassaroli isminde bir musikişinas anlatılır. Vincent Sassaroli, müzik ile meşgul oldukları salonun hane ile birlikte göçeceğini önceden haber verir. Hiç kimse ona inanmak istemez, hatta Sassaroli'nin iddialarını gülünç bulur. Buna rağmen bina, Sassaroli'nin belirttiği gün ve saatte yerle bir olur. Bahsi geçen mektup, *Avant la mort*'dan; yani *Ölümünden Önce*'den alınmıştır (Flammarion, 1920: s. 338-341). Mektubun, olay örgüsünün işleyişinde de son derece işlevsel bir biçimde kullanıldığını belirtmek gerekir. "Leman Kendini Ölmüş Görüyor" başlıklı on sekizinci bölümde kendini ölmüş hâlde gören Leman, çok yakın bir zamanda bunun gerçekleşeceğini düşünür. Mektuptan hareketle gelecekte gerçekleşecek olayların tahmin edilip edilemeyeceği tezi, Leman'ın başına gelen olay üzerinden tartışılır. Leman'ın düşüncesi farklı çerçevede de olsa geleceğe dair bir öngörü niteliği taşımaktadır. Talat Bey, korumacı bir tavır benimseyerek Leman'ın söylediklerine şiddetle itiraz eder. Leman ise öleceği konusunda ısrarcıdır. Çünkü benzer

olayları Camille Flammarion'un eserlerinden okumuştur. Leman'ın Talat Bey'e kanıt olarak bu kısımda *La mort et son mystère* (Ölüm ve Gizemi) üçlemesini hatırlattığı görülmektedir:

"Leman: Dayıcığım, siz öyle şeylere inanmıyorsunuz. Fakat kitabın dedikleri çıkıyor..."

Talat Bey: Hangi kitabın?

'*Avant la mort. Ölümden Evvel...*'

'Sonra?'

'*Autour de la mort. Ölümün Etrafında.*'

'Daha sonra?'

'*Après la mort. Ölümden Sonra...*'

'Bu kitaplarda, senin yani Velittin Paşa kerimesi Leman Hanım'ın falan gün, filan saatte öleceği mi yazıyor?'

'Eceli gelen insanların ölmezden evvel gözlerine neler göründüğünü yazıyor.'..." (Gürpınar, 2012b: s. 104).

Aynı bölümde Talat Bey'in Camille Flammarion okumalarının sonuçları ile karşılaşılır. Bölüm, Talat Bey'in *Avant la mort*'dan (Ölümden Önce) işaret ettiği kısım ve sayfanın okunmasıyla son bulur. Talat Bey, Camille Flammarion'u kaynak göstererek gelecek ile ilgili öngörülerin somut göstergeleri dahi olsa her zaman gerçekleşmeyeceğini, hesapta bulunmayan müdahaleler veya etkiler ile gelecekteki muhtemel olayların farklı bir yöne evrilebileceğini söyler (Gürpınar, 2012b: s. 111).

Orhan, Turhan ve Leman, Madam Sermin'in öncülüğünde Camille Flammarion'un tecrübelerinde olduğu gibi ruh çağırma ayinleri gerçekleştirir. Onlara bazen köşk komşuları Muammer Feyzi Bey de katılır. Ayinlerde genellikle S.L.M. adındaki iyi huylu ruh çağırılmaktadır. S.L.M. birtakım açıklamalar yaparken tıpkı diriler gibi Camille Flammarion'dan örnekler verir. "Ruh ile Mühim Mülakat" başlıklı yirmi birinci bölümün sonunda ise oradakileri *Après la mort*'a (Ölümden Sonra) yönlendirir (Gürpınar, 2012b: s. 134). Buna bağlı olarak "Tayyareci Şehidin Annesi" adlı yirmi ikinci bölüm, Camille Flammarion'un söz konusu anlatısını içerir. Yazar, bölümün başında künye verdikten sonra oradakiler okuyormuşçasına ilgili kısmı doğrudan tercüme etmektedir. (Gürpınar, 2012b: s. 137-142. Bk. Flammarion, 1923a: s. 283-286). "Tayyareci Şehidin Annesi"nde I. Dünya Savaşı'nda ölen oğlu René'nin hayaletini gören ve onun yönlendirmesiyle kaybolmuş cesedini bulan bir anneden bahsedilir. Anlatının, Flammarion'un, ölümünün ardından hayaleti görünen kimseler ile ilgili diğer anlatılardan nitelik itibarıyla pek bir farkı yoktur.

Hüseyin Rahmi, yirmi dördüncü bölüm olan "Ruhlar Dilaver'i Şamarlıyorlar"dan sonra hayaletler ile ilgili Camille Flammarion anlatılarını pratiğe dökmeye başlar. Orhan, Turhan ve Dilaver, Abdülatif Bey'in köşkünde yaşanan gizemli olayları çözmeye çalışırken bir silüet görürler. Bu durumda Orhan ile Turhan'ın akıllarına gelen ilk şey, Flammarion'un anlattıklarıdır: "Orhan: 'Flammarion'da kaç defa okumadık mı? Trans hâlinde bir medyumun vücudundan intişar eden psişik bir ziya veyahut ki doğrudan doğruya bir ölünün böyle nuranî surette tecessüdü." (Gürpınar, 2012b: s. 159). Aynı bahsin devamında Dilaver de Camille Flammarion'u hatırlar ve benzer olayların *Perili Evler*'de anlatıldığını söyler: "Dilaver: 'Ne diyeceğim... Biz Flammarion'un *Les maisons hantées* kitabında bunların nazariyatını okuyorduk, şimdi de ameliyatını görüyoruz." (Gürpınar, 2012b: s. 160).

Abdülatif Bey'in köşkünün bahçesindeki ruh olduğu düşünülen silüet, Dilaver'e çok şiddetli bir tokat atar. Genç adam, önceleri alaycı bir tavır takınırken tokattan sonra ruhların ve hayaletlerin varlığına inanmaya başlar. Yukarıda ifade edildiği gibi bu durumda Camille Flammarion'un anlattıklarını hatırlamakla birlikte özellikle *Perili Evler*'in yedinci bölümünde anlatılan olaylar ile kendi yaşadığı olay arasında benzerlik bulur (Gürpınar, 2012b: s. 163). *Perili Evler*'in yedinci bölümü, "Comeada'nın Muhteşem Villası, Coimbra (Portekiz)" adını taşır. (Flammarion, 2024: s. 199-211). Hüseyin Rahmi, bahsi geçen bölümde anlatılan olayları bu kez doğrudan tercüme etmek yerine Dilaver aracılığıyla özetlemeyi tercih eder:

“Flammarion’un kitabındaki Villa Fantastique vakasını unuttunuz mu? Mösyö Homem Christo benim gibi şamarı yedi. Gözlerinden alev çıktı amma ‘Haydutlar!’ tahkiriyle üzerlerine ateş ederek menhusları kaçırmadı mı? Yine bu villada tahkike gelen bir zabıta memurunun karanlık odada üzerine hücum ettiler. Adamcağız belinden kılıcını çekti. Bir sağına bir soluna savurarak ellerinden kurtulmaya uğraştı. Bir küçük odaya kaçtı. Orada müthiş arbedede armoire’in aynası kırılmadı mı? Nihayet zavallı adam uğradığı dehşetten çıldırdı...” (Gürpınar, 2012b: s. 164).

“Fransızlara Esir Düşen Bir Türk Kızının Müthiş Rüyası” adlı yirmi altıncı bölümde Muammer Feyzi Bey, bir akşam yine Velittin Paşa ailesini ziyarete gelir. Sohbet edilirken konu rüyaların esrarından açılır. Hüseyin Rahmi’nin amacı, Camille Flammarion’un rüyalar ile ilgili fikirlerini söz konusu edip tartışmaya açmaktır. Bu sebeple *Après la mort*’a (Ölümden Sonra) başvurulur ve kitaptaki bir olay çeviri yoluyla aktarılır (Gürpınar, 2012b: s. 168). Colonel Voutier’nin hatıralarından alınan ve 1821 yılında gerçekleşen bu olayda (Flammarion, 1923a: s. 137-139) Yunan isyanı sırasında esir edilen Emine ismindeki bir Türk kızı, rüyasında annesinin öldürüldüğünü görür. Colonel Voutier, olayı araştırmaya koyulur ve kadının cesedini Emine’nin söylediği şekilde buldurur (Gürpınar, 2012b: s. 170). Dolayısıyla Camille Flammarion’a göre, rüyaların yalnızca bilinçaltının ürünü olmaktan öte fonksiyonları da vardır.

Romanda Orhan ile Şehamet aşkının yanı sıra, Leman ile Abdülatif Bey’in oğlu Keramet arasında da bir yakınlaşma olduğu görülür. Bununla birlikte iki gencin evlenmesinde büyük bir engel söz konusudur. “Leman Kendini Ölmüş Görüyor”da belirtildiği üzere Leman, çok yakın bir zamanda öleceğini düşünür. “Muaşakanın İkinci Kaynağı” adlı otuz ikinci bölümde ise bu iddialarından Keramet’e bahseder. Keramet, genç kızı ölüm konusundaki saplantısından bütün gayretiyle vazgeçirmeye çalışır, fakat Leman, insanların bazen geleceği görebileceği ve hissedebileceği konusunda Camille Flammarion’dan birtakım örnekler vererek haklılığını ispat etmek ister.

İlk örnek Madam Hortense ile ilgilidir. Keramet, Leman’ın ödünç verdiği kitaptan Madam Hortense’in başına gelenleri okur. Camille Flammarion, hadiseyi Alphonse Teste’in *Manuel pratique de magnétisme universel* (Evrensel Manyetizmanın Pratik El Kitabı) adlı eserinden alıntılanmıştır (Flammarion, 1920: s. 338-341). Madam Hortense on beş günlük hamileyken belirttiği gün ve saatte bir şeyden korkarak bebeğini düşüreceğini söyler. Söylediği saatte bir fare görür ve düşük yapar (Flammarion, 1920: s. 341-346). Madam Hortense olayının *Avant la mort*’da (Ölümden Önce) yukarıda sözü edilen Vincent Sassaroli olayından hemen sonra yer aldığını belirtmek gerekir. Hüseyin Rahmi bu noktada Camille Flammarion’un iki sıralı örneğini kullanmayı tercih etmiştir.

Leman’ın verdiği ikinci örnek Madam Boullier ile ilgilidir ve *Après la mort*’dan (Ölümden Sonra) alınmıştır (Flammarion, 1923a: s. 154-155). 1918 yılında gerçekleşen olayda balıkçı kadın Arondel, Madam Boullier’nin yanına gelerek öldüğünü, fakat başında toplanıp ağlayan çocuklarına sesini duyuramadığını söyler, ondan yardım ister. Bu örnek ile de ruhların gerektiğinde dirilerle temasa geçebileceği vurgulanır.

Leman son olarak aynı eserden bir başka mektubu hatırlatır. Bu mektup Warrington Dawson’a aittir ve kitabın 4352 numaralı mektubudur (Flammarion, 1923a: s. 148-151). Anlatıcının annesi, kiralayacakları bir apartman dairesinde yatak odasının bulunduğu yerde kendi cesedinin yatmakta olduğunu görür. Bunun üzerine mukavelelerini iptal edip evlerini değiştirmeyi düşünürler. Fakat fırsat bulamadan kadın, tarif ettiği yerde ve şekilde hayatını kaybeder.

Romanın “Esrarı İntaç Eden Facia” başlıklı kırkıncı bölümünden itibaren geriye dönüşle Şehamet’in hayatı anlatılır. Buradaki amaç, Şehamet’e Ulvi Nadir ve Sakıp Cemal’in hayaletlerinin nasıl ve ne sebeple musallat olduklarını ortaya koymaktır. Birbirini ardışık olarak takip eden “Şehamet Sinemada Bir Erkek Yıldızın Gölgesine Âşık Oluyor”, “Tehditname”, “Abdülatif Efendi’nin Planı”, “Sakıp Cemal mi? Hayalet mi?”, “Öldüren de Aynı Dakikada Öldü”, “Evin İçinde Hercümerç”, “Ayşe ile Ekzabert’in Başına Gelenler”, “Sakıp Cemal ile Ulvi Nadir’in Ölümlelerinden Sonraki Hayaletleri” ve “Ruhlar, Polislerin Başlarından Aşağı Taşlar Yağdırıyorlar.” adlı bölümler bununla ilgilidir. Hüseyin Rahmi, Şehamet’in geriye dönük hikâyesinin sonunda bir açıklama yapar ve “Ruhlar, Polislerin Başlarından Aşağı Taşlar Yağdırıyorlar.” başlıklı kırk dokuzuncu bölümün Camille Flammarion’un *Perili Evler* adlı eserinden uyarlama olduğunu söyler: “Birçok kaarilerimizce tebessümle karşılanacağına şüphe

etmediğimiz bu inanılmaz tafsilat, sırf romancının hayalhanesinden doğmuş garibelerden değildir. Hadisenin bir benzerini Flammarion'un *Les maisons hantées* eserinden telhisen tercüme ediyorum.” (Gürpınar, 2012b: s. 321).

İlgili bölümde Ulvi Nadir ve Sakıp Cemal'in tacizlerinden bıkan Abdülatif Bey ve ailesi çareyi polise haber vermekte bulur. Polisler olayı araştırmak için Abdülatif Bey'in evine gelirler, fakat hepsinin de başlarına bilinmeyen bir yerden taşlar, temel çivileri yağmaya başlar. Polisler olayın ardından bilinmeyen bir kuvvet tarafından dövülür (Gürpınar, 2012b: s. 320).

Yukarıda da ifade edildiği üzere burada bir yeniden yazma durumu söz konusudur. Hüseyin Rahmi, kırk dokuzuncu bölümün sonunda eser adı vermekle kalmaz, “Ruhlar Jandarmalara Dayak Atıyorlar” başlıklı ellinci bölümden itibaren *Perili Evler*'den ilgili kısmı tercüme etmeye başlar. Bu bölüm, Dilaver'in ruhlardan tokat yediği sırada sözünü ettiği “Comeada'nın Muhteşem Villası, Coimbra (Portekiz)” başlığına sahip yedinci bölümdür (Flammarion, 2024: s. 199-211). Anlatıda Homem adındaki pozitivist bir adam, ailesiyle birlikte yeni kiraladığı eve yerleşir. Evde garip gürültüler işitilir, kahkahalar duyulur, olağanüstü vakalar görülmeye başlar. Homem, çareyi kolluk kuvvetlerine başvurmakta bulur. Bir jandarma onbaşı ve iki memur araştırma yapmak için görevlendirilir. Onların evde bulundukları gece hem Homem hem de onbaşı bilinmeyen bir güç tarafından saldırıya uğrar. Homem, Dilaver'de olduğu gibi suratına şiddetli bir tokat yer. Ulvi Nadir ve Sakıp Cemal, buradaki ev halkını canından bezdiren hayaletlerin benzerleridir. Homem ve ailesinde görüldüğü gibi, Abdülatif Bey'in ailesine hayatı zehir ederler ve insanlara fizikî zarar vermekten çekinmezler. Yazar, Homem'in evindeki paranormal olayların aynısını Şehamet'in etrafında Abdülatif Bey ve ailesinin hayatına uyarlar.

Ölüler Yaşıyorlar mı?'nin elli altı bölümden oluştuğu göz önünde bulundurulursa Camille Flammarion'un etkisinin romanın bütününe hâkim olduğu anlaşılır. Hüseyin Rahmi, örneklerden de anlaşılacağı üzere ilk bölümlerden son bölümlere kadar sözü her fırsatta Camille Flammarion'a ve onun eserlerine getirir. Bazen ondan sayfalar süren doğrudan tercüme yapar bazen de onun anlattıklarını özetler. Bu noktada Flammarion, açık bir şekilde eserin birincil kaynağı olarak görünmektedir.

Mezarından Kalkan Şehit ve *Ölüler Yaşıyorlar mı?* dışında *Cadı* ve *Dirilen İskelet* romanlarında da dolaylı bir Camille Flammarion etkisinden söz edilebilir. *Cadı*'da Naşit Nefi Efendi'nin ölen karısı Emine Binnaz Hanım'ın ruhunun çağırılması söz konusudur. Bu iş için Naşit Nefi Efendi'nin sonraki eşi Şükriye'nin isteğiyle o sıralar İstanbul'da meşhur olmuş “ispritizma cemiyeti” yalıda davet edilir: “Efendi, ervahla münasebette bulunduklarını iddia eden bir nevi tarikat erbabı var. Bunlara ‘ispirit’ mi deniyor, ne deniyor, git... Bunların ileri gelenlerinden birkaçını ara... Bul...” (Gürpınar, 2013: s. 140). Romanın “İspirit Reisiyle Münakaşa” başlıklı yirmi birinci ve “Ruh-i Şehidin Davete İcabeti” başlıklı yirmi ikinci bölümlerinde Şükriye'nin pozitivist görüşlere sahip babası ile cemiyetin reisi tartışır. Bu tartışmada reis ruh meselesini, Şükriye'nin babasının itirazlarına rağmen alışılmışın ve geleneksel-dinî bakışın aksine bilimsel ölçütlerle çelişmeyecek şekilde yeni bir zaviyeden açıklamaya çalıştığını iddia eder.

Camille Flammarion herhangi bir ruh çağırma topluluğunun kurucusu olmamakla birlikte -adından da anlaşılacağı üzere- özellikle *La Mort et son mystère* (Ölüm ve Gizemi) ve *L'Inconnu et les problèmes psychiques* (Bilinmeyen ve Psişik Problemler) gibi eserleriyle ispritizmacılığın bilimsel geçerlilik kazanmasında dünyada en etkili olan isimlerden biridir. XIX. ve XX. yüzyıl Türk aydınlarının ispritizmacılığı -diğer pek çok konuda olduğu gibi- büyük ölçüde Fransa merkezli görüşler üzerinden Türkiye'ye taşıdıkları göz önünde bulundurulursa¹ ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Flammarion'a ilgisi hesaba katılırsa bahsi geçen etki, güçlü bir ihtimal olarak kendisini gösterecektir. Bu durum daha çok entelektüel bir tesir veya kaynağı belirtilmese de fikir aktarımı şeklinde ortaya çıkmaktadır. Yazar muhtemelen cemiyet reisini, Camille Flammarion'dan da derlenen fikirler çerçevesinde kurgulamıştır.

¹ “Deneyisel spiritüalizme Fransızlar spiritisme veya Fransa'da bu akımı yaygınlaştırmaya çalışan Allan Kardec'in adıyla *Kardecism* adını vermektedir. Türkiye'de de Batıyla temas daha ziyade Fransızca ve Fransız kültürü üzerinden sağlandığı için deneyisel spiritüalizm Türkiye'de, Fransızca spiritisme kelimesinin Türkçeleştirilmiş formuyla ‘ispritizma’ olarak anılmaktadır.” (Savan, 2019, s. 17).

Aynı çerçevede *Dirilen İskelet*'teki Nâsıra fala bakarak gelecekte birtakım haberler verir, hâlihazırda uzaktaki yerleri ve buradaki olayları görür, telepatik yetenekleri sayesinde Tayfur Bey'in salonundaki iskelet de dâhil olmak üzere ölümlerle konuşabildiğini iddia eder. Hatta daha ileriyle giderek bu iskeletin daimi tercümanlığı görevini üstlendiğini söyler.

Nâsıra'nın kâhinliği Hüseyin Rahmi'nin fantastik unsurlara yer verilen birçok romanında olduğu gibi şarlatanlık çerçevesinde sunulmaz. Romanda somut düşüncenin ve pozitivist mantığın temsilcisi olarak ortaya konulan Doktor Ferhat dahi onu Fransız azizesi Jeanne d'Arc'a benzetir: "Ben Nâsıra'da bir Müslüman Jeanne d'Arc'ı görüyorum..." (Gürpınar, 2009: s. 184). Özellikle eserin sonunda Nâsıra'nın ve Tayfur'un rakibi Sadullah Cevri'nin şahitliğinde iskeletin bir cinayet hadisesine karışması, *Cadı*'da görüldüğü üzere okura ruhlarla iletişim, ölümden sonra hayat, ölümlerin hayattakilerle somut bir şekilde ilişki kurup kuramayacakları gibi konuları düşündürür.

Sonuç

Camille Flammarion, özellikle psişik konulardaki araştırmaları ve eserleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar için önemli bir edebî kaynak olmuştur. Buna bağlı olarak yazar, *Mezarından Kalkan Şehit* ve *Ölümler Yaşıyorlar mı?* romanlarında Camille Flammarion'un incelemede sözü edilen eserlerini bazen doğrudan doğruya tercüme ederek bazen de dolaylı yoldan alıntılar yaparak kullanmıştır. Aynı zamanda *Cadı* ve *Dirilen İskelet* gibi fantastik veya fantastik unsurlar içeren romanlarında da yine dolaylı şekilde Camille Flammarion'dan etkilenmiştir.

Hüseyin Rahmi, Camille Flammarion'un eserlerini kurguya taşıma açısından dünya edebiyatında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Camille Flammarion, hem dünyada hem de Türkiye'de astronomi veya parapsikoloji gibi alanlarda başvuru popülar bir isim olmakla birlikte Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserlerinde edebî bir değer ve kimlik kazanmıştır. Yazar, yukarıda zikredildiği gibi zaman zaman birebir tercümelere başvurduğu için de doğal olarak *L'inconnu et les problèmes psychiques* (Bilinmeyen ve Ruhsal Problemler), *Les maisons hantées* (Perili Evler), *Avant la mort* (Ölümden Önce), *Après la mort* (Ölümden Sonra), *Les forces naturelles inconnues* (Bilinmeyen Doğal Kuvvetler) gibi önemli kitapların Türkiye'deki ilk kısmi çevirisini yapmıştır.

Yazarın, Camille Flammarion'dan yararlanması herhangi bir kurgusal etkinin çok ötesindedir. Bunun en açık ispatı, Hüseyin Rahmi'nin ele alınan romanlarında Camille Flammarion'un anlatılarının zaman zaman yeniden yazma noktasında kullanılmasıdır. *Mezarından Kalkan Şehit* romanında Flammarion'un *L'inconnu et les problèmes psychiques* adlı eserinden alıntılanan C. Jacques ile Marthe adlı nişanlılar ile ilgili anlatının, iki yakın arkadaş olan Muzaffer ile Şevket'in başından geçen olaya uyarlanması; *Ölümler Yaşıyorlar mı?* romanında ise yine Flammarion'a ait *Les maisons hantées* adlı eserde ortaya konulan Homem adlı pozitivist adamın evinde yaşadığı olağanüstü maceralar ile ilgili bahsin Şehamet'in hikâyesi çerçevesinde yeniden yazılması buna dikkat çekici bir örnek oluşturur.

Burada Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki Camille Flammarion etkisi ile ilgili önemli bir eleştiriyi dile getirmekte de yarar vardır. Camille Flammarion etkisi, *Mezarından Kalkan Şehit* romanında doğal bir kurgu unsuru olarak görünmektedir. *Ölümler Yaşıyorlar mı?* için ise aynı şeyi söylemek imkânsızdır. Hüseyin Rahmi, söz konusu romanın bazı kısımlarında Camille Flammarion'a ait alıntıları ve vurguları asıl hikâyenin ötesine taşımakta ve dolayısıyla da olay örgüsünün işleyişine anlatım tekniği açısından ciddi bir zarar vermektedir. Başka bir deyişle *Ölümler Yaşıyorlar mı?*'de Camille Flammarion'un eserleri, zaman zaman kurguyu tamamlayan bir unsur değil değil, aksine anlatımın akışını bozan, okuru hikâyeyi değil de parapsikolojik iddiaları düşünmeye iten bir nitelik gösterir. Romanda birbirine çok benzeyen ve hatta içerik bakımından neredeyse birbirinin aynısı olan, sayıca azımsanamayacak alıntılar/aktarmaların bulunması ise bunun başlıca göstergelerindendir.

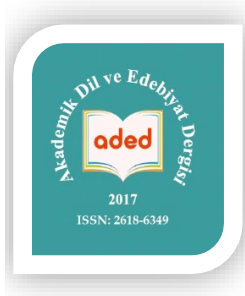
Her sanat eserinin, sanatçının özgün yaratım faaliyeti veya becerisi yanında dış etkilere de dayanan çok katmanlı bir yapısının olduğu açıktır. Bu dış etkinin başında özelde farklı sanatçıların genelde ise başka insanların faaliyetleri gelir. Dış etki, sanatçının eserini tanımlamada ve onun sanatçı kişiliğini ortaya koymada tek başına yeterli olmasa da eseri ve sanatçıyı anlamak bağlamında muhatabına önemli ölçüde kapılar aralamaktadır. Camille Flammarion'un, Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerindeki etkisinin tespit

edilmesine de bu gözle bakmakta yarar vardır. Romanların anlamlandırılmasında/değerlendirilmesinde bu çalışmada ortaya konan Camille Flammarion etkisinin hesaba katılması gerekmektedir.

Kaynaklar | References

- Akı, N. (1971). Ahmet Rasim'in Çevirileri Üzerine Bir Araştırma. *Journal of Literature and Humanities*, 2, 1-16.
- Aslan Ayar, P. (2018). *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*. İletişim Yayınları.
- Aykara, F. K. (2021). 19. Yüzyıl Osmanlıca Süreli Yayınlarında Batılı Bilim İnsanı Biyografileri ve Bilim İnsanı İmgesi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demir, R.-Kalaycıoğulları, İ. (2009). Salih Zeki Bey'in Matematikle İlgili Küçük Bir Yapıtı: *Hârîka-i Hilkât*. *Erdem*, 55, 57-78.
- Dere, M. (2022). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Sosyal Tenkit*. Palet Yayınları.
- Flammarion, C. (1923a). *Death and Its Mystery -After Death-*. (L. Carroll, Çev.). Boston Public Library.
- Flammarion, C. (1923b). *L'inconnu et les problèmes psychiques*. Ernest Flammarion Éditeur.
- Flammarion, C. (1920). *La mort et son mystère -Avant la mort-*. Ernest Flammarion Éditeur.
- Flammarion, C. (1907). *Les forces naturelles inconnues*. Ernest Flammarion Éditeur.
- Flammarion, C. (2024). *Perili Evler (Ruhçuluk Üzerine)*. (H. Ekber, Çev.). Dorlion Yayınları.
- Gostalak, H. (2024). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Tiyatroları ve Bir Tiyatro İnsanı Olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Göçgün, Ö. (1996). Hüseyin Rahmi Gürpınar. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C 14, ss. 324-326). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Göçgün, Ö. (1990). *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökman, M. (1966). *Hüseyin Rahmi Gürpınar -Açıklamalı Bibliyografya-*. Milli Eğitim Basımevi.
- Gürpınar, H. R. (2021). *Ben Deli miyim?*. (A. Koçak, Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2013). *Cadı-Cadı Çarpıyor*. (E. Taylan, Haz.). Everest Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2009). *Dirilen İskelet*. Everest Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (1999). *Gazetecilikte İlk Yazılarım (1888-1898)*. (A. Tanrıninkulu-G. Tanrıninkulu, Haz.). Özgür Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2012a). *Mezarından Kalkan Şehit-Mutallaka*. (M. Çevikdoğan, Haz.). Everest Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2012b). *Ölüler Yaşıyorlar mı?*, (M. Çevikdoğan, Haz.). Everest Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. Dergâh Yayınları.
- İldeş, Ö. (2024). The Primary Sources of Hüseyin Rahmi Gürpınar's Fictional World, or Was Hüseyin Rahmi able to Embrace Naturalism?. *Türkiyat Mecmuası*, 34 (2), 787-818.
- Kaplan, M. (2006). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Aslı Tipler. İçinde *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* (ss. 399-412). Dergâh Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (1995). *Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercümeleri Üzerinde Bir Araştırma (1859-1901)* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mecdi Sadreddin (1927). Büyük Romancımız Hüseyin Rahmi Bey'de İki Saat. *Yeni Kitap*, 3, 20-28.
- Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İletişim Yayınları.

- Moran, B. (2005). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İletişim Yayınları.
- Okay, O. (2008). *Beşir Fuad -İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti-*. Dergâh Yayınları.
- Özlük, N. (2021). *Urani* (Ahmet Rasim). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. <https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/urani-ahmet-rasim> (Erişim Tarihi: 15.2.2026).
- Özlük, N. (2011). *Türk Edebiyatında Fantastik Roman*. Hiperlink Yayınları.
- Pernet, J. (1988). Camille Flammarion (1842-1925): Founder of the Société Astronomique de France, *International Astronomical Union Colloquium*, 98, 11-14.
- Savan, Z. (2019). *Peyami Safa'nın Romanlarında Spiritüalizm* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Sevengil, R. A. (1944). *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. Hilmi Kitabevi.
- Tan, B. (2023). Osmanlı'da Camille Flammarion Okumaları: *Feza-yı Namütenahiye Doğru Seyahat yahut Esir İçinde Temaşa-yı İclâl-i Hilkat. Bilim ve Gelecek*. <https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2023/08/02/osmanlida-camille-flammarion-okumalari-feza-yi-na-mutenahiye-dogru-seyahat-yahud-esir-icinde-temasa-yi-iclal-i-hilkat> (Erişim Tarihi: 5.2.2026).
- Todorov, T. (2017). *Fantastik -Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım-*. (N. Öztokat, Çev.). Metis Yayınları.
- Urry, A. (2022). The Astronomer at the End of the World -Authority, Speculation, and Communication in Camille Flammarion's *La Fin du monde-*. *Apocalyptica*, 1 (1), 68-95.
- Uşaklıgil, H. Z. (1936). *Kırk Yıl* (C. 1). Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.
- W. A. P. (1926). Camille Flammarion. *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, 86 (4), 178-180.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Arşiv Belgelerine Göre Kanuni Sultan Süleyman'a Sunulmuş Bazı Türkçe Manzumeler-II

Some Turkish That Had Been Presented To Suleiman The Magnificent According To Archival Documents-II

Nusret GEDİK

Doç. Dr. • Marmara Üniversitesi • İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
nusret.gedik@marmara.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0002-5105-7854> • <https://ror.org/02kswqa67>

Atıf | Citation: Gedik, N. (2026). Arşiv Belgelerine Göre Kanuni Sultan Süleyman'a Sunulmuş Bazı Türkçe Manzumeler-II. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 1050-1080.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1956792>

<https://izlik.org/JA87UF95MA>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 21.05.2026

Kabul Tarihi: 26.06.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 21.05.2026

Date Accepted: 26.06.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Klasik Türk edebiyatının başta Fuzûlî (ö. 963/1556) ile Bâkî (ö. 1008/1600) gibi zirve şairlerini yetiştirdiği XVI. yy., Osmanlı tarihi açısından zirve kabul edilecek şekilde önemli bir asırdır. Bu zirvenin mimarı Kanuni Sultan Süleyman ise sadece bir devlet adamı olarak değil şair ve hâmi kimliği ile de Türk edebiyatına büyük hizmetlerde bulunmuştur. Onun ve etrafındaki devlet adamlarının başta şairler olmak üzere edipleri, sanatkâr ve zanaatkarları koruyup kollaması medeniyetin her alanında aksülâmel bulmuş ve ilgili alanın en mücehhez şahsiyetleri bu devirde yetişmiştir. Bu asırda şairlere verilen ihsanların büyüklüğünü bizzat edebî metinler söylediği gibi durum devletin malî arşiv kayıtlarına da yansımıştır. Şair ve edipler ise sultanın hesapsız ihsanlarına ilgisiz kalmamış, XVI. yy.'da padişah adına pek çok eser, sayısız medhiye ve edebî metin kaleme almıştır. T.C. Devlet Arşivleri kayıtlarına dayanarak padişaha sunulan manzumeleri ele alan bu çalışma da mezkur eserleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Daha önce kaleme alınan bir makalenin devamı niteliğinde olan bu makalede, Kanuni Sultan Süleyman'a sunulan ve makale hacmini aşması sebebiyle daha önceki çalışmada ele alınamamış 13 farklı şairin 17 manzumesi ilim âlemine sunulmuştur. Adı tezkirelerde geçmeyen Hacı Kandî, Lutfî gibi şairler ile tezkirelerde adı geçse de eserlerinde çalışmaya konu olan manzumeleri yer almayan Makâmî, Şevkî'nin manzumeleri ve Gubârî'nin affedilmesinin ardından teşekkür mahiyetinde sunduğu gazeli gibi kimi önemli metinler gün yüzüne çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Kanuni Sultan Süleyman, Arşiv Belgeleri, Kaside, Gazel.

Abstract

The 16th century, which produced such pinnacle poets of classical Turkish literature as Fuzûlî (d. 963/1556) and Bâkî (d. 1008/1600), was a highly significant century in Ottoman history. Sultan Suleiman the Magnificent, the architect of this golden age, rendered great service to Turkish literature not only as a statesman but also as a poet and patron. His and his entourage's patronage of scholars-particularly poets-as well as artists and artisans resonated across all spheres of civilization, and the most accomplished figures in their respective fields emerged during this era. The magnitude of the patronage granted to poets during this century is evident not only in the literary texts themselves but is also reflected in the state's financial archives. Poets and writers, in turn, did not remain indifferent to the sultan's boundless generosity; during the 16th century, they composed numerous works, countless odes of praise, and literary texts in the sultan's name. Drawing on records from the Turkish State Archives, this study, which examines the poems presented to the sultan, aims to bring these works to light. Serving as a continuation of a previously published article, this paper presents to the academic community 17 poems by 13 different poets that were dedicated to Sultan Suleiman the Magnificent but could not be included in the earlier study due to their volume exceeding the scope of that article. Poets such as Hacı Kandî and Lutfî, whose names do not appear in the literary biographies, as well as Makâmî-whose name appears in the biographies but whose poems, which are the subject of this study, are not included in them-along with Şevkî's poems and Gubârî's ghazal, which he presented as a token of gratitude following his pardon, have been brought to light.

Keywords: Classical Turkish Literature, Suleiman the Magnificent, Archival Documents, Qasida, Ghazal.

Giriş

Osmanlı Devleti'nin hemen her alanda zirvede olduğu bir dönem olan XVI. yy., Türk edebiyatı için de en velut ve orijinal çağların başında gelmektedir. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman devrinde kendisi de büyük bir şair olan padişahın gölgesinde pek çok şair yetişmiş ve edebî ürünlerin hem nicelik hem de nitelikleri bu büyük sultanın ihsan, in'âm ve teşvikleri ile neşvünemâ bulmuştur. Günümüze ulaşan metinler ışığında bu yüzyıla dönük çalışmalar da gün geçtikçe artmakta, başta Kanuni Sultan Süleyman devri olmak üzere XVI. yy.'da yaşamış şair, edip ve ilim adamları hakkında yeni bilgi ve belgeler farklı çalışmalarla ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma ise Türk edebiyatının en mühim devri kabul edilebilecek bir zamanın bu önemli padişahına yönelik sunulan manzumeleri arşiv kayıtları ekseninde ele almaktadır.

Arşiv Belgelerinde Yer Alan Kanuni Sultan Süleyman'a Sunulmuş Bazı Manzumeler ve Bu Manzumelerin Şairleri

T.C. Devlet Arşivleri Osmanlı Arşivi'nde çeşitli gömlekler üzerinde yapılan araştırmalarda edebiyat tarihine ve tarihî metinlere ışık tutacak pek çok edebî metin tespit edilmişti. 2022 yılından beri tarafımızca sürdürülen arşiv çalışmalarıyla bu metinlerin kimileri çeşitli makale ve tebliğlerle ortaya

çıkarılmış olup hâlihazırda benzer araştırmalarımız yayım sırasını beklemektedir. Arşiv kayıtlarının ilim âlemine sunulması soyundan yapılan çalışmalarımızın bir parçası olan bu araştırma da aslında 2023 yılında yayımlanan bir makalenin devamı niteliğindedir. Osmanlı Devleti'ne zirve dönemini yaşatan Kanuni Sultan Süleyman'a başta kaside olmak üzere nazirecilik geleneği dâhilinde sunulan diğer edebî metinleri tespit etmiş ve 19 manzumeyi daha önce ele almıştık (Gedik, 2023). İşbu çalışma da daha önceki makalede yayımlanmamış bazı metinleri ihtiva etmekte ve bu metinlerin edebî, tarihî önemine değinmektedir. Hemen şunu belirtmek gerekir ki Kanuni Sultan Süleyman'a sunulmuş olup arşiv kayıtlarında ilgili belgeyi/manzumeyi tespit etsek de farklı çalışmalarda, mesela ilgili şairin *Dîvân*'ında yayımlanmış ve gün yüzüne çıkmış edebî metinler, daha önce yaptığımız gibi bu çalışmaya da dâhil edilmemiştir.¹

Bu çalışmada ise yine Hâcî Kandî, Lutfî gibi yaşadığı zaman itibarıyla adı tezkirelerde dahi geçmeyen kimi şairlerin devrin padişahı Kanuni'ye medhiyeleri ve Makâmî gibi adı tezkirelerde geçse de -bu çalışma istisna tutulursa- tespit edilebilen kasidesi olmayan şairler ilim âlemine sunulmuştur. Ayrıca Şevkî ve Şemsî gibi *Dîvân*'ı günümüze ulaştırmış ve bunlar bilimsel çalışmalarla yayımlanmış olsa da mezkur eserlerde yer almayan manzumeler, günümüz harflerine aktarılmış ve kısaca muhtevaları üzerinde durularak önemli yönleri incelenmeye çalışılmıştır.

Sultana sunulan kasidelerin yanı sıra arşiv kayıtlarında bulunan ve TSMA. E. 0324 numaralı gömlekte yer alan gazeller de aynı usulle incelenmiştir. Zira bu gömlek, içerisinde yer alan belgelerden anlaşıldığı üzere Muhibbî tahallüs eden Kanuni Sultan Süleyman'ın şiirlerine söylenen nazirelerden oluşmaktadır. Bu nazireler arasında daha önceki çalışmalar ile tarafımızca yapılan incelemelerde yayımlanmamış olan Dâ'î, Gubârî, Halîl, Fevrî'nin nazireleri gün ışığına çıkarılmıştır. Hakeza aşağıda ayrıntısıyla üzerinde durulduğu üzere Gubârî örneğinde olduğu gibi Kınalızâde'nin tezkiresinde şairin biyografisini anlatırken onun affedilmesinin ardından teşekkür mahiyetinde sultana sunulan gazelin, resmî belgesinin de ortaya çıkması sadece edebî metinler açısından değil edebiyat tarihi açısından arşivlerin önemini bir kez daha ortaya koymaktadır. Çalışmaya konu olan manzumelerden 1 kaside ile Kanuni Sultan Süleyman'ın 926/1520'de tahta çıkış tarihine düşülen ve her mısraı bu tarihi gösteren bir cülûsiyyenin ise kime ait olduğu tespit edilememiştir. Bu ve benzer muhteva özellikleri ile tespit edilip çalışmaya konu olan en az 12 farklı şair (1 manzume mahlassız) kaleminden çıkmış kaside, gazel, kıt'a, beyit nazım şekilleri ile yazılmış ve Sultan Süleyman'a sunulmuş 17 manzumeyi şöyle inceleyebiliriz:

Makâmî (ö. 941/1534)-1 Kaside

Kaynaklarda Makâmî mahlasıyla anılan tek şair XVI. yy. şairlerinden Makâmî Çelebi'dir. Sirozlu olan şairin doğum tarihi bilinmemektedir. Sehî Bey *Heşt Behişt*'inde musîkî ilmindeki eşsiz bir kimse olduğundan dem vurur ve fenn-i edvârdaki ustalığından dolayı bu mahlası aldığını belirtir (İpekten ve dğr, 2017, s. 137). Musîkî ilmindeki marifetinden ötürü kendisine maaş bağlanan Makâmî, İbrahim Paşa ve İskender Çelebi'nin çocuklarına Kur'an-ı Kerim öğretip musiki dersleri vermiştir. Sehî Bey ve Âşık Çelebi'nin aktardığına göre Kanuni Sultan Süleyman'ın Bağdat seferine katılmış ve sefer sırasında vefat etmiştir (İpekten ve dğr, 2017, s. 137; Kılıç, 2018, s. 353). Dolayısıyla şairin vefat tarihi 1534 olmalıdır.

Edvâr-ı İlm-i Musîkî adlı müzik nazariyatı konusunda bir eseri olan şairin (Uslu, 2026) Kanuni Sultan Süleyman'a sunduğu 47 beyitlik medhiyesi ise Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı 0364/11 numaralı belgede kayıtlıdır. Klasik kaside üslubunda kaleme alınan manzumede sultan çeşitli vasıfları ile methedilir. Şiirin 40. beytinde,

Medh-i şîrîn-i şeker-rîzûn gibi güftâr yok
Bu **Makâmî** gibiyem bir tûfî-i şîrîn-zebân

diyerek mahlasını zikreden şair bir sonraki beyitte gözden düştüğünü belirtir ve padişahı himmet umar:

¹ Mesela TSMA. E. 0324 numaralı gömlekte bulunan Bâkî ve Şâhî'nin Muhibbî'ye nazireleri bu duruma örnek gösterilebilir.

Düşmişem gözden bugün ayaklara yaşum gibi
Umaram lutfuñ eli ref'ide iy şâh-ı cihân

Kasidenin daha sonraki beyitlerinde ise gelenek dairesindeki dua beyitleriyle manzumenin hitama erdirildiği görülür.

Lutfî (ö. XVI. yy.?) -1 Kaside

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı arasında 0445/11-3 numaralı belgede devrin padişahı Kanuni Sultan Süleyman'a sunulmuş ve Lutfî mahlaslı birinin kaleme aldığı 19 beyitten müteşekkil bir kaside bulunmaktadır. Aynı numarada 3 Lutfî mahlaslı gazel daha vardır ki bu gazeller ünlü Çağatay sahası şairi Mevlânâ Lutfî (ö. 867/1462-63)'ye aittir.² Bu şiirlerin devrin sultanına sunulması pek tabii ki mümkün değildir. Burada hemen şunu belirtmek gerekir ki bu örnekte olduğu gibi arşiv kayıtlarının edebî mirası gerek metin gerekse de diğer yönlerden araştırılırken bu gibi karışıklıkların olabileceği - kütüphane kataloglarında yer alan yanlış ve/veya eksik bilgiler gibi- unutulmamalıdır. Arşiv kayıtlarında kısa bilgilerle verilen belgelerin muhtevası mutlaka incelenmeli, kronolojik kayıtlar ve diğer kıstaslar araştırmacılar tarafından dikkatle ele alınmalıdır. Yoksa sadece arşivlerdeki kısa bilgi notlarına bağlı kalarak yapılan araştırmalar yanlış neticeler ve kronolojik hatalar barındırabilecektir.

Başta şair tezkireleri olmak üzere XVI. yy. kaynaklarında yer alan Lutfî mahlaslı tek şair ise aslında bir ilim adamı olan ve Mollâ Lutfî (ö. 900/1495)'dir. Yine kronolojik olarak Mollâ Lutfî'nin Kanuni Sultan Süleyman'a bir kaside yazması mümkün olmadığına göre bu şair, tezkirelerde adı anılmayan Lutfî mahlaslı başka bir kimsedir. Padişaha sunduğu kasidenin arkasında "Lutfî, ehl-i ilmden" yazan bir not bulunmaktadır.³ Bu bilgiden hareketle şairin ulemâdan olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Devrin nazire mecmualarındaki Lutfî mahlaslı şairler incelendiğinde ise Edirneli Nazmî (ö. 993/1585-86)'nin *Mecma'ü'n-Nezâir*'inde Muhibbî tahallüs eden Kanuni Sultan Süleyman'ın bir gazeline yazılmış "Nazîre-i Lutfî-i Kâdî" başlığıyla bir nazire kayıtlıdır (Köksal, 2017, s. 598). Mürettip bu şair için -meşhur Mollâ Lutfî ile karışmaması için olsa gerek farklı bir başlıklandırmaya gitmiştir. Zira diğer şiirlerde başlıklar mütemadiyen "Mollâ Lutfî" şeklinde belirtilmektedir. Ayrıca bilindiği kadarıyla Mollâ Lutfî herhangi bir yerde kadılık görevinde de bulunmamıştır. Hâl böyle olunca bir ihtimal çalışmaya konu olan Lutfî ile *Mecma'ü'n-Nezâir*'de yer alan zâtın aynı kişi olabileceği düşünülebilir. Fakat yine de bunun kesin bir delili şimdilik tespit edilememektedir. Mutlak olan tek şey XVI. yy.'da tezkirelerde adı anılmayan Lutfî mahlaslı bir şairin yaşadığı ve devrin sultanına kaside sunduğudur.

Lutfî'nin 19 beyitlik kasidesi bir ıydıyyedir. Kurban Bayramı'nı konu alan bu manzumenin 9 ve 10. beyitlerinde padişahın adı zikredilir ve akabinde padişah methedilir:

Şeh-i 'âdil Süleymân Hân ol kim 'ıyd-ı kâdrinde
Olupdur büy-ı lutfıyla felek bir micmere-gerdân
Sen ol şâh-ı Süleymân-rif'at ü Cemşîd-heybetsin
Ki hâdimdür der-i 'izzüñde niçe şâhib-i dîvân

Kasidenin 13. beytinde

² Bu şiirler için Bk.: TSMA. E. 0445/11-1, 2, 4.

³ Bu tür notlar şiirin padişaha ulaştırılması için belgenin verildiği kişiler tarafından kaleme alındığı gibi in'âm ve ihsânın yerine ulaşabilmesi adına şairin kendisi tarafından da yazılabilen bir tür "belirtici ve hatırlatıcı" izlek olarak da düşünülebilir. Bu kısa notlarda şairin mensubiyeti ve adı yer alır ve böylece mahlas karışıklığı başta olmak üzere farklı durumların önüne geçerek padişah ve/veya hâminin manzumenin sahibini tamamen tanıması/bilmesi sağlanırdı. Benzer bir durum çalışmanın ilk bölümünde tespit edip incelediğimiz Tacizâde Sa'dî Çelebi'nin kasidesinde de mevcuttu. Bk.: Gedik, 2023, s. 32.

Cihân halkı senûn biñ biñ görüpdür luţf u ihsānuñ
N’ola **Luţfî** kuluña bir kez itseñ luţf-ıla ihsān

diyerek padişahın in‘âm ve ihsan isteğinde bulunan şair, Kanuni Sultan Süleyman’ı Selmân ve Hassân’ın bile methedemeyeceğini belirtir. Kendisinin bir karınca olarak bu işe kalkıştığından ayrıca dem vuran Luţfî, kasidesini mutad olduğu üzere padişaha dua ile hitama erdirir.

Hâcî Kandî (ö. XVI. yy.?) -1 Kaside

Başta tezkireler olmak üzere XVI. yy. kaynakları incelendiğinde Hâcî Kandî mahlaslı bir şaire tesadüf edilememektedir. Bu yüzyılın aynı mahlası kullanan meşhur şairi Bursalı Kandî’nin ise hacca gittiğine ve bu ibadetinin ardından “Hâcî” olarak anıldığına dair bir bilgi bulunmamaktadır.⁴ Dolayısıyla Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı 0364/14 numarada Kanuni Sultan Süleyman’a sunulmuş 27 beyitlik “hacc” kasidesi Kandî mahlaslı kaynaklarda yer almayan bir kimseye ait olmalıdır. Kasidesinin 25. beytinde mahlasını zikredip “nice yıllar hacc topraklarına vâsıl olduğunu ve/veya orada yaşadığını” belirten şair,

Hâcî Kandî kim şehûn vaşşâfidur i‘zâz-ile
Rağbet-ile niçe yıl olmuş durur mihmân-ı hacc

diyerek sultanın vassâfı olmakla övünür.

Hâcî Kandî’nin 27 beyitlik kasidesi “hacc” motifleri etrafında Sultan Süleyman vasfında ele alınmış bir medhiyedir. Kasidenin kaleme alındığı vakitte haccın kış mevsimine geldiği şu beyitlerden anlaşılmaktadır:

Mevsim-i ‘ıyd eyledi halka himâyet luţf-ıla
Ger şitâ faşında oldıysa ne var devrân-ı hacc
Münkesir olmaz şitâyile Hicâzuñ illeri
Anuñ-içün tâze terdür gülşen ü bostân-ı hacc

Şair manzumesinin 10. beytinde devrin sultanını

Hâzret-i Sultân Süleymân Şâh bin Sultân Selîm
Zât-ı pâkidür anuñ şâh-ı harem sultân-ı hacc

diyerek zikreder. Kandî’nin kasidesinde diğer beyitler daha çok sultanın kutsal beldeler ve hac yolları için yaptığı hayırlar, hacılara gösterilen ihtiramlar ve sultanın ömrünün uzunluğu ve devletlerinin devamlılığı mukabilinde ettiği duaları havidir.

Muhyî (ö. XVI. yy.?) -1 Kaside

Topkapı Sarayı Arşivi Evrakı 0364/02 numaralı belgede Kanuni Sultan Süleyman vasfında 20 beyitlik kaside bulunmaktadır. Muhyî mahlaslı bir şaire ait olan manzume, klasik tarzda bir kaside olup teşbîb bölümünde kış mevsiminin ele alınmasıyla bir şitâiyye özelliği gösterir. Kış ve soğuk hava tasvirlerinin ardından

Ki ya‘nî Şâh Süleymân-ı mihr ü meh-peyker
Ayağı toprağıdur ehl-i fazla fetḥü’l-bâb

beytiyle sultanın medhine geçen şair bu kısmı da

⁴ Bursalı Kandî’nin biyografisi için bkz: İptekten vd., 2017, s. 179; Canım, 2017, s. 431; Kılıç, 2018, s. 582; İsen, 2017, s. 192; Sungurhan, 2017, s. 701.

Uzatma **Muhyî** kelâmı du‘â-yı devlet kıl

Beyân-ı medh ne hâcet ki idesin ıtnâb

diyerek lafı çok uzatmaz ve padişaha dualarla kasidesini tamamlar.

Başta dönem tezkireleri olmak üzere diğer kaynaklar kronolojik esaslar dâhilinde incelendiğinde bu devirde yaşamış Muhyî mahlaslı 5 farklı şair tespit edilmiştir. Bunlardan ilki *Sehî Beg Tezkiresi*’nde yer alan Pilavcı Muhyî’dir. Aydın’a bağlı Birgi kasabasından olan şair ilim ehlerinden bir zât olup memleketine kadı olmuş bir şahsiyettir. Sohbeti latîf, şiiri güzel olarak vasfedilen şair iyi pilav pişirdiğinden mütevellit Pilavcı Muhyî sıfatı ile tanınırdı (İpekten ve dğr, 2017, s. 134). Hakkında bilgi sahibi olmadığımız Muhyî mahlaslı bir başka şair ise Manisalı Muhyî’dir. Fransa Milli Kütüphanesi Turc 389 numaralı bir gazelin başında yer alan “Muhyî Çelebi Magnisavî” ibaresinden Manisalı olduğunu anladığımız (Kaplan, 2021) bu şairin biyografisi tezkirelerde yer almaz.

Muhyî tahallus eden şairler içinde en meşhuru olan Fenârîzâde Muhyiddin Çelebi, 16. yy.’ın velûd şahsiyetlerindendir. Osmanlı Devleti’nin ilk şeyhülislâmı olan Molla Fenârî torunlarından olan Muhyiddin Çelebi hakkında tezkirelerde ayrıntılı bilgi bulunmaktadır (Kılıç, 2018, s. 337-338, Açıkgöz, 2017, s. 293) 1548 yılında vefat eden şairin *Dîvân*’ı ve çeşitli ilmî eserleri vardır. Çalışmaya konu olan kaside ise *Muhyiddin Çelebi Dîvânı*’nda bulunmamaktadır.

Muhyî mahlaslı bir diğer şair olan Muhyî-i Gülşenî de yine kaynaklarda edebî ve ilmî tarafıyla öne çıkan bir kimse olarak zikredilmektedir. 1528 yılında doğan şair 1605’den sonra vefat etmiştir (Karagözlü, 2022). Başta *Dîvân* olmak üzere 40’a yakın eseriyle velûd bir şahsiyet olan Muhyî-i Gülşenî’nin eserlerinde çalışmanın konusu olan manzume tespit edilememiştir. Son olarak XVI. yy. tezkirelerinde Niğdeli Muhyî olarak anılan şair ise Mehmed Muhyî’dir. Ebussuud Efendi’nin oğlu Ahmed Çelebi’den mülazım olup Edirne kadısı olan ve bu görevde iken 1596 tarihinde vefat eden şairin *Dîvân*’ı olup olmadığı bilinmemektedir. Devrinde söylediği bir şiirle kaynaklarda adından söz ettiren şairin meşhur bir gazeline 30’dan fazla şairin nazire yazdığı belirtilir ve kaynaklarda şairlik yönü bu olayla övülür (İsen, 2017, s. 267; Açıkgöz, 2017, s. 293).

Çalışmanın metinler kısmında yer alan 20 beyitlik Muhyî mahlaslı kasidenin yukarıdaki şairlerden hangisine ait olduğu ise tespit edilememiştir.

Şeyhî (ö. XVI. yy.?) -1 Kaside, 1 Beyit

Türk edebiyatında Şeyhî mahlaslı şairler sayıca çok olmasına karşın XVI. yy.’da yaşamış dört Şeyhî tespit edilmiştir. Bunlardan ilki, asıl adı Mehmed olup Şeyhî tahallüs eden Mehmed Efendi’dir. Sinan-zâde adıyla da tanınan şair Ebussuud Efendi’nin danışmendi iken 1563 yılında genç yaşta vefat etmiştir (Ördek, 2020a). Ölüm tarihi bilinen Şeyhî mahlaslı diğer şair ise şair Ehlî’nin kardeşi olan Tayyib-zâde Mehmed Efendidir. Muallim-zâdeden mülazım olduktan sonra bazı medreselerde müderrislik yapan şairin *Şakâik-i Nu’mâniyye* zeyli olduğu bildirilmektedir. 1591 yılında vefat eden şair hakkında kaynaklarda daha fazla bilgi bulunmamaktadır (Ördek, 2020b). XVI. yy.’da yaşadığı tespit edilen diğer bir Şeyhî ise Antep’te yaşayan Şeyh Salman adlı bir zâttır. Tekkesindeki kitabeden 1559 tarihi tespit edilen şairin iki gazeli günümüze ulaşmıştır. *Dîvân* sahibi olduğu bildirilse de eser şimdilik kayıptır (Yakar, 2020). Bu asırda yaşamış son Şeyhî ise Edirneli Şeyhî’dir. Edirne’de ilk eğitimini aldıktan sonra Bursa Muradiye Medresesi müderrislerinden olan şair, Şeyh Osman Efendi’den icazet de almış ve Fenârî Ahmed Paşa Tekkesi şeyhi dahi olmuştur. 1608’de Bursa’da vefat etmiştir.

Çalışmanın konularından Topkapı Sarayı Arşivi Evrakı 0445/12 numara yer alan belgedeki 21 beyitlik kasidenin ise yukarıdaki Şeyhîlerden hangisine ait olduğu tespit edilememektedir. Hatta kaside, bu şairlerden farklı bir Şeyhî’ye de ait olabilir. Yukarıda bahsedilen iki Şeyhî’nin tasavvufî meşrep şiirler söylemesi ve diğerlerinin de saray ile ilgisinin kaynaklarda belirtilmemesi bu duruma bir karine olarak

gösterilebilir. Çalışma ile sultana kasidesi ortaya çıkan Şeyhî'nin Osmanlı sarayı ile bağlantısı atalarına dayanmakta ve şair bu durumu ihsan ve in'âm istediği zaman bir beytinde zikretmektedir:

Dergâh-ı mu'allâsına ol şâh-ı 'âlemüñ
 'Arz-ı murâduñı yûri vir ıkalma bî-şikâr
 Şeh Bâyezîde atamız iy Hân gûlâm idi
 Ben bende ıaldum aç u yetîm şöyle hor u zâr

Atalarının, Kanuni'nin dedesi Sultan Bayezid zamanından beri hanedanın hizmetinde bulunduğunu ve “yetîm ü hor u zâr” hâlde olduğunu söylemesi şairin biyografik yönüne dair kimi bilgilerdendir. Sarayla bağı atalarına dayansa da şairin kaleminin çok kuvvetli olmadığı kasidenin bazı yönlerinden anlaşılmaktadır. Çalışmanın metinler kısmında da görüleceği üzere kasidede tarafımızdan yapılan bazı tamirler, şairin bu vadede çok da iyi bir kaleminin olmadığını göstermektedir. Mesela birkaç örnek olarak,

Bir zulm-i nâ-saz idi [kim] ulak ri'âyete
 Ref' itdüñ anı mâ-şadağ iy Husrev-i vakâr

Küfr ehl[i] oldu cümle zamânuñda ser-nigün
 Râhiblerüñ çün oldu cihân gözlerine ıar

Kim pâdişâhın [itmez-ise] ol du'ada yâd
 Olmaz anuñ du'âsına dergehde i'tibâr

gibi beyitlerde vezin ve anlam yönünden tamire ihtiyaç duyulmuştur. Aşağıda metinler kısmında görüleceği üzere kasidede vezin kusurlarının fazlalığı göze çarpmakta olup şair kimi beyitlerde ve/veya mısralarda vezni hemen hiç uygulayamamaktadır. Ayrıca kasidenin taç beytinde yine vezin zaafı olmasa da anlam düşüklüğü göze çarpmaktadır:

Şeyhî sa'âdet ister-iseñ **medh** şâhuñı
 Dürr eyle cân kulağına mânend-i gûş-vâr

Şairin “medh it” demesi lazımken sadece medh kelimesi ile beyti kurması vezni kurtarmak için böyle bir kullanıma gittiğini düşündürse de anlamda bir düşüklüğe yol açmaktadır. Padişaha sunulan bir kasidede olmaması gereken kimi eksik ve/veya hataları yanında buna benzer karineler şairin ikinci sınıf bir divan şairi olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Padişaha sunulan 21 beyitlik manzumenin tarihlendirmesi de kimi bulgulardan yola çıkılarak yapılabilmektedir. Şiirin 7. beytinde şair Kanuni Sultan Süleyman'ın “ulak zulmü”nden insanları kurtardığını belirtmektedir. Osmanlı Devleti'nde, -Kanuni Sultan Süleyman devrinde kimi âdil düzenlemelere gidilene kadar- ulaklar, görevli hâldeyken yolda hayvanlarının zayıf düşmesi durumunda rastladıkları bir kimsenin beygirini alabilirlerdi. Bu durum ulakların görevini kötüye kullanmasına yol açar ve halk tarafından hiç hoş karşılanmazdı. Onların bu hareketi belgelerde “ulak zulmü” diye geçer (Halaçoğlu, 2012, s. 77). 1530'larda yapılan bir düzenleme ile bu iş daha sıkı kurallara bağlansa da 26 Safer 946/13 Temmuz 1539'da sadrazamlığa getirilen Lütü Paşa, Kanuni'nin meseleyi kesin olarak halletmesi emriyle ulak hükmü sistemini kaldırıp menzıl teşkilâtını yeniden kurmuş, ulak hükmü yerine in'âm hükmü adıyla bir berat verilmesi usulünü getirmiştir. Şairin

Halkdan ziyâ-yı 'adlle zulumât ref' idüp
 Mülki müşerref eyledün iy şâh-ı şeh-süvâr

Bir zulm-i nâ-saz idi [kim] ulağ ri 'âyete
Ref' itdüñ anı mâ-şadağ iy Hüsrev-i vağâr

beyitlerinde bu duruma işaret edildiğine göre kaside bu düzenlemelerden sonra yazılmış olmalıdır. Ayrıca yine şair manzumenin bir başka beytinde,

Varup 'Acem diyârını Tahmâsa teng idüp
Hindüstâna pençeñi şaldun çü şîr-vâr

sultanın Şah Tahmasb'ı yenilgiye uğrattığından bahsetmesi kasidenin tarihlendirilmesinde önemlidir. Sultan Süleyman, kaynaklarda I. Irak Seferi diye anılan seferine 1533-35 yılları arasında çıkmıştır. Bu sefer daha sonra iki defa tekrarlınsa da şairin beyitlerdeki ifadelerinden kasidenin en erken 1539'dan sonra yazıldığı ortaya çıkmaktadır.

Son olarak kasidenin "ilginç" taraflarından birisi de içinde geçen bir tabir dolayısıyladır. Şair, Eski Anadolu Türkçesi dönemi bazı eserlerinde ve daha çok da Doğu Türkçesiyle yazılmış eserlerde yer alan bir terimi kullanmaktadır:

Şükr-i sipâs hamd ü şenâ eylerüz müdâm
Görklü cemâlünü bize gösterdi **bir ü bâr**

Kasidenin 9. beytinde yer alan "bir ü bâr" terkiibi "Allah" lafz-ı celili yerine kullanılan bir tabirdir. Klasik Türk edebiyatının Osmanlı sahası metinlerinde çok rastlanmayan bu tamlama Eski Anadolu Türkçesi ile Doğu Türkçesi metinlerinde ise sıklıkla görülmektedir (Karahana, 2023). Bu tabirin yanı sıra "görklü cemâl" tamlamasının padişah için kullanılması da şairin edebî diline yönelik bir katkı olarak düşünülebilir.

Şevkî (ö. XVI. yy.?) -1 Kaside

Topkapı Sarayı Arşivi Evrakı 0445/24 numarada kayıtlı belgede bulunan 37 beyitlik kaside Şevkî mahlaslı bir şaire aittir. Kasidenin dil ve üslubu XVI. yy. imla özellikleri göstermesinin yanı sıra

Sen Süleymânsın katuñda kadri yok bir mür kadar
Ger saña haşm olan olsa heft-ser bir ejdehâ

beytinden Kanuni Sultan Süleyman'a sunulduğu anlaşılan kaside dönemin Şevkî mahlaslı şairlerinden Edirneli Şevkî'ye ait olmalıdır. XVI. yy.'da yaşadığını bildiğimiz Şevkî mahlaslı üç şairden ilki Yavuz Sultan Selim dönemi şairlerinden Şevkî Mehmed'dir. Hakkında pek fazla bilgi bulunmayan şairin ölüm tarihi ile ilgili kaynaklarda bilgi yoktur (Yılmaz, 2021). Şevkî mahlasıyla şiirler kaleme alan Sahipzâde Ahmed Çelebi de bu dönem şairlerinden olup hakkında bilgimizin bulunmadığı şairlerdendir (Aksoyak, 2020). Yusuf Şevkî veya Edirneli Şevkî olarak bilinen diğer şair ise aralarında en meşhuru olup *Dîvân*'ı günümüze ulaştırmış tek şairdir. Her ne kadar II. Bayezid dönemi şairleri arasında gösteriliyor olsa da Kanuni devrinin başlarına kadar yaşamıştır. Zira *Dîvân*'ındaki sekizinci kaside Sultan Süleyman vafındadır (Canım ve İsen Durmuş, 2018, s. 40-42). Şevkî, çalışmanın metinler kısmındaki kasidesini de sultanın tahta çıkışının ilk yıllarında kaleme almış olmalıdır. Klasik kaside tertip ve muhtevasıyla kaleme alınan manzumede sultan çeşitli vasıflarla övülürken 17. beyitte şair,

Bir gaza kıldıñ şehâ 'âlemde kim şemşîrünü
Aşdılar ta'zîm idüp 'arşa senün ehl-i semâ

diyerek sultanın bir gaza zaferinden bahsetmektedir. 30 Eylül 1520 tarihinde tahta çıkan Kanuni Sultan Süleyman 18 Mayıs 1521 tarihinde Belgrad Seferi'ne çıkmış ve 29 Ağustos 1521'de Belgrad ve çevresini fethetmiştir. Kasidenin gerek Türk gerek Avrupa tarihi açısından oldukça önemli olan bu olay

sonrasında kaleme alındığı düşünülebilir. Zira sultanın diğer büyük seferi 1526 yılında Mohaç üzerine olacaktır. Şevki'nin yaşı itibarıyla bu yılları görüp görmediğini ise bilmiyoruz. Hangi sefer kastedilmiş olursa olsun şairin bu kasideyi bir zaferin ardından kaleme aldığı ve aşağıda metinler kısmında görüleceği üzere ihsan ile in'âm talebinde bulunduğu açıktır.

Medhî (ö. XVI. yy.?-) -1 Kaside

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı 0445/37 numaralı belgede yer alan 12 beyitlik kısa kaside Kanuni Sultan Süleyman övgüsünde kaleme alınmış bir manzumedir. Bu kısa kaside XVI. yy.'da yaşamış Medhî mahlaslı bir şaire aittir. Kaynaklar ışığında ve kronolojik esaslar dâhilinde askerlik mesleğine mensup Bursalı Medhî (Aksoyak, 2020c), Haydar-zâde Medhî Çelebi (Kaplan, 2020b), Kara Kadı-zâde Medhî (Kaplan, 2020c) ve Lâdikli Medhî'den (Bayram 2020)'den birine mi veyahut başka Medhî tahallüs eden bir zâta mı ait olduğu tespit edilemeyen manzumenin beşinci beytinde,

Gökyüzindedür melâ'ik yiryüzinde cümle halk
'Adl ü hem lutf u kerem Sultân Süleymānuñ durur

diyerek devrin padişahını anan şair, kasidenin son beytinde de padişahı överek mahlasını zikreder:

Ol Süleymān Āl-i 'Osmān menba' -ı kân-ı hayā
Kimse mişlin görmemişdür **Medhî** sultānuñ durur

Şemsî (ö. 988/1580) 1 Tahmis, 1 Gazel.

Diğer nazirelerle birlikte Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı 0324/27-10 numaralı belgede Kanuni Sultan Süleyman'ın bir gazelini tahmisi bulunan Şemsî mahlaslı şair devrin paşalarından da olan İsfendiyarzâde Şemsî Ahmed Paşa olmalıdır. Bu kanaate varmamıza sebep olan âmil ise Şemsî tahallüs eden Ahmed Paşa'nın *Dîvân*'ında yer alan 12 muhammesden 5'inin Muhibbî'nin gazelini tahmis olmasıdır (Akkaya, 1992, s. 702-725). Belgede yer alan manzumenin klasik Türk edebiyatı gelenek dairesi içerisinde verilmiş olması devrin Şemsî mahlaslı tasavvufi-meşrep diğer şairlerinden ayrılması intibaini uyandırmıştır.⁵ Başta *Deh Murg* sahibi Şemsî olmak üzere devrin diğer Şemsî'leri daha çok tasavvuf ve edvâr ilmi ile uğraşmış fakat şiir de söylemiş zâtlardır. Genç yaştan itibaren sultanın yakın çevresine dahil olan Şemsî Ahmed'in Kanuni'ye olan ünsiyeti de düşünüldüğünde bu kanı daha da güçlenmektedir. Fakat bütün bunlara rağmen bu iddiaları kesinleştiren kanıeler olmadığı için şiir, XVI. yy.'daki Şemsî'lerden birine veyahut kaynaklarda adı geçmeyen farklı bir kişiye de ait olabilir.

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı 0445/37-5 numarada bulunan başka bir belgede ise Şemsî mahlaslı medhiye türünde bir gazel kayıtlıdır. *Şemsî Ahmed Dîvânı*'nda bulunmayan bu gazelin de imlâ, muhteva ve üslup özellikleri bakımından XVI. yy. manzumesi olup Şemsî Ahmed'e ait olduğu düşünülmektedir.

Mahlassız-1 Tarih Kıt'ası

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı 0364/25 numarada bulunan belge şairi tarafından Kanuni Sultan Süleyman'ın tahta çıkışı için söylenmiş bir cülûsiyyedir. Fakat manzumenin şairi eseri duânâme olarak da adlandırılmıştır. Zira belgede başlık olarak "*Du'â-nâme-i Hazret-i Hudâvendigâr-ı sa'âdet-menkıbetdür ve her mışrâ'ı mutezammin-ı târîh-i cülûs-ı saltanatdur. Allahummec'al aḥkâme saltanatihî muvaffakaten bi-tevkî'i's-sa'âdeti vec'al a'mâre a'dâihî bâliğaten ilâ aḫşâ'l-gâyât*"⁶ ifadesi bulunmaktadır. Şair, her mısraın sultanın cülûsunu gösterdiğini belirttiği başlığın Arapça kısmında ayrıca düşmanlarının ömrünün uzun olması için de Allah'a dua etmektedir. Zira Kanuni Sultan Süleyman'ın düşmanlarının ömrünün uzun olması onların zilletlerinin artmasıyla beraber

5 XVI. yy.'da yer alan Şemsî mahlaslı şairler için Bk.: Canım, 2018, s. 298-304; Kılıç, 2017, s. 604.

6 *Allah'ın onun saltanat hükümlerini saadet nişanlarıyla muvaffak kıl. Düşmanlarının ömürlerini de (onları kahredecek şekilde) en uç noktaya kadar ulaştır.*

düşünüldüğünde şairin ince bir kinaye ile aslında bir nevi onlar için beddua ettiği de anlaşılmaktadır. 7 beyitlik manzume sultanın cülûsuna düşürülmüş bir tarih kıt'asıdır. Şiirde mahlas geçmediği için kime ait olduğunu tespit edemediğimiz manzumenin her mısraı 926/1520 tarihini veren tam tarih mısraı olup sultanı çeşitli dualarla metheden bir muhtevaya sahiptir.

Dâ'î (ö. XVI. yy.?) -1 Gazel

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı 0324 numaralı gömlek Muhibbî tahallüs eden Kanuni Sultan Süleyman'ın şiirlerine söylenen nazireleri ihtiva etmektedir. Bu gömlekte ayrıca Bâkî (ö. 1008/1600), Dâî (ö.?), Halil (ö. XVI. yy.?), Gubârî (ö. 974/1566), Şâhî Şehzade Bayezid (ö. 970/1562), Şemsî (ö. XVI. yy.?) ile birlikte Nevâlî (ö. XVI. yy.?)'nin sultanın şiirlerine nazire söyleyip sunduğu belgeler muhtevidir. Hatta bu gömlekteki bir kayıttan padişahın şiirlerini şairlere gösterdiği, onlardan nazire ve değerlendirme babında geri dönüşler aldığı da ortaya çıkmaktadır ki mezkûr gömleğin önemi bu bilgiyle birlikte bir derece daha artmaktadır.⁷ Bâkî ve Şâhî'nin manzumeleri *Divân*'larında mestur olduğu için araştırma konusu edilmemişken Nevâlî'nin manzumeleri ise daha önceki çalışmamızda yayımlanmıştır. Mezkur gömlekte 27. belgede sultanın "‘Aceb dîvânedür gönlüm anı şanmañ ki pend ister/Görelen zülfi zencîrin şakup boynuna bend ister" matlalı gazeline naziresi bulunan Da'î de XVI. yy. şairlerinden olmalıdır.

Başta tezkireler olmak üzere klasik Türk edebiyatı kaynaklarında yer alan Dâ'î mahlaslı şairler kronolojik kıstaslar dâhilinde ele alındığında belgede yer alan şairin XVI. yy.'da yaşayan iki Dâ'î'den birisi olması gerektiği ortaya çıkar. İlk Dâ'î tahallüs eden zât Kazasker Kadî-zâdenin oğlu Abdurrahman Çelebi'dir. Genç yaşta şiire başlayan şairin mahlasını şiirlerini beğenen Kanuni Sultan Süleyman bizzat vermiştir (Aksoyak, 2020b). Âşık Çelebi'nin tezkiresini kaleme aldığı yıllarda kırk akçe ile İstanbul'da müderrislik görevinde bulunan Dâ'î, daha sonra elli akçe ile müteferrika olmuştur (Kılıç, 2018, s. 221). 1587'de vefat eden şairin Kanuni Sultan Süleyman'a şiirler sunduğu ve mahlasının dahi sultan tarafından verildiği düşünüldüğünde belgede yer alan şiirin bu Dâ'î'ye ait olması daha akla yatkın gelmektedir. Zira aynı yüzyılda Dâ'î tahallüs eden diğer şair Ayas Paşa'nın oğullarından Ahmed Bey'in dadısı olan zâttır (Sungurhan, 2017, s. 350-351). Derviş yaratılışlı olduğundan dolayı Derviş Dâ'î diye anılan bu şair daha çok hat sanatındaki ustalığı ile kaynaklarda yer alır. Bu meziyetinin yanı sıra şiir de söyleyen Derviş Dâ'î hakkında kaynaklarda daha fazla bilgi bulunmamaktadır (Ördek, 2020c).

Gubârî (ö. 974/1566) 1 Gazel, 1 Kıt'a

TSMA.E. 0324/27-5 numarada bulunan belgede Gubârî (ö. 974/1566)'nin Sultan Süleyman'ın "Beñzeyelden gözlerüm yaşı şarâbuñ 'aynına/Yandı miñnetle ciger döndi kebâbuñ 'aynına" matlalı gazeline söylediği nazire bulunmaktadır. Şiirin sahibi XVI. yy.'ın Gubârî tahallüs eden en meşhur şairlerinden Abdurrahman Çelebi'dir.⁸ Zira belgede yer alan şiir, şairin Şehzade Bayezid'in adamlarından olduğu için atıldığı Yenicehisâr zindanından kurtuluşu vesilesiyle sultana teşekkür mahiyetinde sunduğu manzumedir. Belgenin ve dolayısıyla şiirin serencâmını *Kınalızâde Tezkiresi*'nden şöyle takip edebilmekteyiz:

(...)Ba'dehû mezbûr Gubârî cür'adân-ı gubârî mahfûz u meknûs olmuş idi ki vak'a-i Sultân Bâyezîdde Yenicehisârda mahbûs oldukdan sonra pâdşâh-ı hatâ-bahş u 'atâ-bahşa ve'l-kâzîmine'l-gayze ve'l-âfîne 'anî'n-nâsi delîline iktidâ idüp zât-ı melekîsi mahâsin-i sîfâtla Râdî'u'l-libân ve mekârim-i ahlâkla şerîkû'l-'inân olmagın mevâkî-i cürm ü 'isyânını letâ'if-i cûd u ihsân ile ma'mûr u mersûm ve sahâ'if-i bagî vü tugyânını rakam-ı 'afv u nisyân ile merkûm u

7 Bu kayıt için Bk. TSMAE. 0324-27/6.

8 Belgede yer alan şiirin XVI. yy.'daki Gubârî tahallüs eden şairlerden hangisine ait olduğu tespit edildiği için bu şairler hakkında ayrıca bilgi verilmemiştir. Abdurrahman Gubârî'nin biyografisi için ayrıca Bk.: Kılıç, 2017, s. 679-681; Sungurhan, 2017, s. 627-630; Kaplan, 2020a.

mersûm idüp teşrifât-ı pâdşâhâne ile mahfûz ve enzâr-ı eltâf-ı Hüsrevâne ile manzûr u melhûz kılmış idi. Ol eyyâmda sultânı mezbûrun bu ‘azlini tettebbu’ itdükde ruk’a ile kazâ-yı mahmili temennâ kılmış idi.

Gazel : *Benzeyelden gözlerüm yaşı şarâbun ‘aynına
Yandı mihnetle ciger döndi kebâbun ‘aynına*

Gubârî dahî bu gazeli dimişdür.

*Bakmaga pîr-i mugân her dem şarâbun ‘aynına
‘Aynun eyler câmdan gördüm habâbun ‘aynına (...)* (Sungurhan, 2017, s. 630-631)

Kınalızâde’nin anlattığı olay ile şairin sunduğunu belirttiği şiir günümüze arşiv kayıtları ile ulaşmış ve çalışmanın konusu olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman’a sunulan mezkur belgede yer alan bu gazelin üstünde 3 beyitlik başka bir manzume daha bulunmaktadır. Bu manzumede Gubârî,

Ey **Gubârî** pâdişâh-ı ‘âlemün bu şi‘rine
Dimesün kimse nazîre diyüp aña irelüm

Biz çalışduk kâdir olmaduk haqîkat tek hemân
Peyrev olup hîrmen-i şi‘rinde hûşe direlüm

Pâdişâhuñ her ki bu şi‘rine söylerse nazîr
Pâdişâh elli filori virdi aña virelüm

diyerek padişahın şiirini methetmekte ve sultanın kendisine nazire yazanlara elli filori⁹ verdiğini ayrıca belirtmektedir. Bu durum yukarıda açıkladığımız üzere bu gömlekteki şiirlerin önemini bir kat daha artırmaktadır. Zira padişah, kendi şiirine nazire söylenilmesini istediği gibi şairin söylediği üzere bu nazireleri ayrıca ödüllendirmektedir.

Gubârî’nin kaynaklarda anlatılan başka bir tarafı daha vardır ki o da şairin nazirecilik yönüdür. *Meşâ’irü’ş-Şu’arâ*’da nakledildiğine göre Gubârî zindandan halas olduktan sonra gazeller söylemiş ve bunlara şuaradan nazire istemiştir. Hatta bir şiirinde bir nevi meydan okuma ile

*Bu kadar fakr u felâketle bir altun vireyin
Kim nazîre dir ise bu şi‘r-i garrâ üstine*

diyerek nazire geleneğini yukarıdaki örnekte olduğu gibi iddianın bahis konusu olduğu bir yere taşımıştır (Kılıç, 2017, s. 681). Bu durum şairin nazirecilik geleneğine ayrıca önem verdiğine delil sayılabilir. Çalışmanın metinler kısmında yer alan belge ve muhtevası Kınalızâde Hasan Çelebi’nin bahsettiği olayların Osmanlı Arşivlerinde yer alan vesikasıdır. Bu durum arşiv kayıtlarının edebiyat tarihine katkısını göstermesi açısından ayrıca mühimdir.

Halil (ö. XVI. yy.?) 2 Gazel

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı 0324/27-1 ve 2 numarada Kanuni Sultan Süleyman’ın gazellerine 2 naziresi bulunan Halil/Halîlî mahlaslı şairin kim olduğu tespit edilememiştir. XVI. yy.’da Halîlî mahlaslı pek çok şair bulunmaktadır. Kaynaklarda XVI. ve XVII. asırlarda yaşamış Halîlî mahlaslı şairler incelendiğinde karşımıza şu isimler çıkar: Kütahyalı Halîlî (XVI. yy.?), Maraşlı Halîlî (öl. 998/1589), Bursalı Halîlî/Halîlî-i Zerd (XVI. yy.?), Kazvinli Halîlî (XVI. yy.?), Şeyh Halîl Efendi (ö. 1048/1638), Halîlî-i Üskübî (XVII. yy.?) ve Halîlî-i Bağdâdî (XVI.-XVII. yy.?). XVI. yy. şairlerinden Halîlî mahlaslı

⁹ 1 filori 3.5 gr altına tekabül etmekte olup bu bilgiden Kanuni’nin kendisine nazire yazan Gubârî’ye 175 gr altın ihsan ettiği ortaya çıkmaktadır.

şairleri inceleyen Muzaffer Kılıç, aşağıda yer alan gazelleri görmüş olsa da bu gazellerin hangi Halilî'ye ait olduğunu tam olarak tespit edemediğinden ötürü çalışmasına almamıştır (Kılıç, 2024, s. 249). Lâkin işbu çalışma şairlerin şiirlerinin tespitinden ziyade Kanuni Sultan Süleyman'a sunulan manzumeleri öncelendiği için gazellerin metninin verilmesi uygun görülmüştür. XVI. yy.'da yaşayan hangi Halil/Halilî'ye ait olduğu tespit edilemeyen belgedeki gazeller sultanın “Görüp zülfünde düşdüm ağa/Dutılır murğ daneyle duzağa” ve “Ah kim cāna bıraktı bir yüzi gül-nār nār/Bende çekdi gönümü bir zülf-i ‘anber-bār bār” matlalı gazeline nazire olarak söylenmiştir.

Fevrî (ö. 978/1571)-1 Gazel

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı 0324/27-11 numarada Muhibbî'nin “Derün-ı sînede bağrum ser-â-ser paralanmışdur/Anuñçün gözlerüm yaşı kızıl kana boyanmışdur” matlalı gazeline naziresi bulunan Fevrî XVI. yy. şairlerinden Fevrî Ahmed Efendi'dir. Aslen Arnavutluk/Draç doğumlu bir Hırvat olan şair kendi ifadesiyle çocuk yaşta Muhyiddin İbnü'l Arabî'yi rüyasında görerek Müslüman olmuştur. Latîfî ve Hasan Çelebi'ye göre şair Lâmi'î'nin dedesi Nakkaş Ali Çelebi'nin himayesinde yetişmiştir (Canım, 2018, s. 422; Sungurhan, 2017, s. 681). Gelibolulu Âlî ise İskender Çelebi himayesinde olduğunu belirtir (İsen, 2017, s. 262). *Dîvân, Risâle fî İlmi'l-Hutût, Kuhl-i Dîde-i A'yân, Ahlâk-ı Süleymânî* gibi önemli eserlerinin yanı sıra çeşitli ilimlerle alakalı risaleleri de bulunan şair, mezkur gömlekteki gazelini Kanuni Sultan Süleyman'a sunmuştur.

Sonuç

Osmanlı Devleti, Kanuni Sultan Süleyman'ın padişahlığı döneminde askerî ve siyâsî açıdan rakipsiz olduğu kadar medeniyeti oluşturan etkenlerden kültür, sanat, mimarî, edebiyat vb. alanlarda da zirve dönemini yaşamıştır. Bunda şüphesiz sultanın engin bakış açısı, sadece yönetmedeki yetkinliği değil, yanına aldığı devlet adamlarından, desteklediği şair ve ediplere kadar pek çok etken âmil olmuştur. Batıda “Muhteşem” diye anılsa da bizim “Kanuni” dememiz, değişen ve gelişen dünyaya ayak uydurmayı bilmesi ve kanun ile nizâmı ona göre düzenlemesinden dolayıdır. Bu derece yetkin bir kimse olan padişah aynı zamanda ömrü at sırtında geçen büyük bir askerdir. Hayatını devlet işleriyle geçiren sultan ayrıca Türk edebiyatının en hacimli divanlarından birini kaleme alacak kadar da edebiyatla hemhâl olan bir yöneticiydi. Bütün bunların sonucu olarak da onun devri yüzyıllar sonra “Kanuni Devri Türk Edebiyatı” olarak, ismine mahsus anılacak derecede şair ve edebî eser yoğunluğuna haiz olmuştur.

XVI. yy. tarih eserlerinin yanı sıra tezkirelerde, başta kasideler olmak üzere edebî eserlerin bizzat kendi içinde Kanuni Sultan Süleyman'ın şair ve ediplere nasıl hâmilik yaptığı sayısız örnekle kayıtlıdır. Bu durumu devletin resmî malî kayıtları da destekler. Hâl böyle olunca devrin şair ve edipleri de hâmilere kayıtsız kalmamış ona atfen yüzlerce eser, sayısız kaside veya manzume kaleme almışlar bir nevi teşekkürlerini bildirmişlerdir. Bu bahis açıkçası bir makalenin sonuç kısmında anlatılamayacak kadar da geniştir. Fakat son yıllarda yaptığımız arşiv kaynaklı çalışmalarda gördüğümüz şey şudur ki adı tezkirelerde geçmeyen, geçse de eseri ve/veya manzumesi günümüze farklı kanallarla ulaşamamış şair ve edipler ile onların manzumeleri devletin resmi kayıtları olan arşiv sistemi ile günümüze ulaşmıştır. Tarih ilmi için birinci derece kaynak olan arşivler, son yıllarda yapılan çalışmaların gösterdiği üzere edebiyat için de artık kaynak teşkil eder hâle gelmiştir. 2023 yılında yapılan bir çalışmanın devamı niteliğindeki işbu çalışmada devrin padişahı Kanuni Sultan Süleyman'a sunulan ve herhangi biri bugüne kadar çeşitli yerlerde yayımlanmamış manzumeler ele alınmıştır. 13 farklı şairden 17 manzumenin yer aldığı bu çalışma ile adı devir tezkirelerin de dahi yer almayan Hâcî Kandî ve Lutfî gibi şairler, manzumeleri günümüze ulaşmamış Makâmî, Şeyhî, Şevkî'nin kasideleri ve Şemsî Paşa'nın tahmisi ile gazeli gün yüzüne çıkmıştır. Şiirlerini çeşitli şairlere gönderip nazire yazılmasını isteyen Muhibbî'nin bu isteğini havi TSMA. E. 0324 gömleğinde yer alan Dâ'î, Halilî, Gubârî ile Fevrî'nin padişaha nazireleri de yine sultana sunulduğu için çalışma içerisinde değerlendirilmiş ve ilim âlemine sunulmuştur. Ortaya çıkan bu edebî miras arşiv kayıtlarının önemini gösterdiği gibi devrin canlı edebî hayatının resmî belgelere dökülmüş örnekleri olmasından dolayı da ayrıca önem arz etmektedir.

Metinler:

1.

[Kaşide-i Makâmî]

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün
Remel - + - - / - + - - / - + - - / - + -

1. Rüşen oldu iy şehinşâh-ı selâtin-i zamân
Salânat burcında 'adlün âfitâbından cihân

Aşalı zencîr-i lutfuñ 'arşa 'adlün tığını
Dergeh-i a'lâña çâkerdür niçe Nûşu'r-revân
3. Dest-i 'adlün şol kadar icrâ-yı şer' itdi dürüst
Mey yirine kan yuţar havf-ıla her pîr-i muğân

İy Ferîdün-taht iy Cemşîd-ţali' nüh felek
Qadrün ordusunda gûyâ bir muţabbak sāyebân
5. Zıll-ı Yezdân u Süleymân Hân bin Sultân Selîm
Hükümüne fermân durur cümle vuḥuş u ins ü cân

Baht-ı Rüstem saña maḥrem esb-i devlet saña râm
Feth ü nuşret saña hem-dem zeyn-i 'izzet rîzân
7. 'İlm ü ḥikmet saña hem-ser ü faẓl u ğayret hem-nişîn
Ḥulk u himmet hem-rikâb baht-ı devlet hem-'inân

Qulzüm-i cûduñda bir kaṭre degül deryâ-yı heft
Himmetün katında bir pāye degüldür āsmân
9. Cûd u 'adl ü faẓluñuñ şerḥinde ḥayrândur 'uḳûl
Ḥulk u lutf u ḥüsnüñüñ medḥinde qâşîrdur zeban

Ebr-i cûduñ şol kadar dökdi seḥâ bârânını
Buldı *mâ fi'l-arz* olan lâ-büd ḥayât-ı câvidân
11. Dest-i cûduñ ireli bezmüñ şebinde Ḥusrevâ
Şem' idindi câme-i zerbeft altun şem'-dân

Toldurur cûduñ güninde kîsesin zerle güneş
Pür ider la'l-ile meh lutfuñ şebinde cür'adân
13. Şuffe-i bezmüñde bir çîni ṭabaḳdur bu felek
Kim aña naql olmuş encümle meh ü mihr iki nân

Ni'metün ḥonına bu çarḥ olmağa bir çarḥî tās
Mihr mührün şekline oldu aña bir zer-nişân
15. Germ olup gülzâr-ı medḥünde gönül bülbülleri
Vaşf-ı zâtuñ maṭla' uñ tekrâr eylerler revân

- İy şeh-i kişver-güşâ 'adlünle cümle ins ü cân
Buldı luṭfuñ sāyesinde her birisi âşiyân
17. Şöhret-i nāmuñla ḳahr olsa ne ṭañ şāhâ 'adū
Pençe-i şehbâz-ı zerrîn-bâla döymez mâkiyân
- İy 'alî-fiṭnat kaçan başsañ rikâb üzre ḳadem
İre hâtifden şadâ-yı inne şāhib-i ḳırân
19. Rām oluban emrüne baş üzre dutarlar şehâ
Ḳankı ḥükmünde k'ola ṭāvūs ḳuyruḡı nişan
- İy ḡazanfer-fer Sikender-feth vü iy Yūsuf-cemâl
İy ḥuceste-ṭâlî' vü Dārâb u Sührâb-ı cihân
21. Pîş-i ṭab'ında senün ṭıfl-ı sebaḳ-ḥ'ân 'aḳl u fehmi
Nezd-i rey'ünde senün 'âciz hezârân nüktedan
- Devlet-i iḳbâl-ile her şubḥ oldukça süvâr
Reşḳ ider na'l-i semendüne hilâl-i âsmân
23. Biri her şeb pâsbân olmuş biri derbân-ı şubḥ
Mâh-ile mihr iki bendeñdür ḳapuñda râyegân
- Cân virür ḥuddâm ḳaşruñ ola ḥav râ-yı behişt
Reşḳ ider derbân-ı bâbuñ olmaḡa kerrübiyân
25. Rûz-ı feth olur zafer burcında şemşîrün senün
Mâh-ı nev şeklinde oldukça niyâmından 'ayân
- Boynına a'dâlaruñ şalduḡça sen şemşîr-i tîz
Dâmen-i çarḥuñ şehâ tîḡuñdan oldu tâze ḳan
27. Nev- 'arûs-ı rûz-ı nuşretdür ki tîḡuñ der-setâm
Ḥün-ı a'dâdur aña vâlâ-yı ḳamîs ü perniyân
- Berzen-i rezminde yir yir lâleler oldu şehâ
Ceng içinde tîḡuñ ucından düşen her ḳatre ḳan
29. Ḥüsnüñüñ vaşfında lâmiḥ oldu bir ḡarrâ ḡazel
İşidüp bu maṭla'a bağlaya bûlbûller terân
- İy nihâlistân-ı devlet içre bir serv-i revân
İy gülistân-ı leṭafet içre bir ḡonçe-dehân
31. Luṭfuña irdi ḳodı el arḳasın yirde çenâr
Ḳaddüñi gördi du'âlar itdi serv ü bostân
- Ḳarşuda ḥünin yatur görmiş hilâl ebrûlaruñ
Gül vişâlün 'ıydına ḳurbân olmuş bî-gümân
33. Cân dimâḡın mu'aṭṭar itdi bûy-ı sünbülün
Bû getürmişdür meger miski Ḥotenden armaḡan

- Baş egüp şuçın gülistānda benefşe şeyh-vār
Ġālibā esrār-ı zülfüñ bülbüle eyler beyān
35. Altun üsküflü kuluñdur nergis-i şehlä meger
Ġonçe-i zanbağdan öñinde getürür cāmedān
- Gülşen-i hüsnüñ katında bî-bekā gülzār dime
Rastî-i qadūñ katında bî-vefā serv-i revān
37. Sūzen-i tab‘umla itdüm dūr-i medhūñ dizmege
Nazmuma tezyīn içün zülfüñ hayālin rīsmān
- Medh-i şīrīnūñde tūtīdür zebānum bî-kafes
Gevher-i vaşfuñla zihnüm bir şadefdür bî-dehān
39. Bāl açup cevlan iderse yiridür tāvūs-ı dil
Ravza-i medhūñ gibi qanda bula bir bostān
- Medh-i şīrīn-i şeker-rīzūñ gibi güftār yok
Bu **Makāmī** gibiyem bir tūtī-i şīrīn-zebān
41. Düşmişem gözden bugün ayaklara yaşum gibi
Umaram lutfuñ eli ref‘ide iy şāh-ı cihān
- Eyleseñ ger gūşe-i çeşm-i ‘ināyetle nazar
Ben gedā-yı müflis ü hem-reh olaydum kāmran
43. Gerçi meddāhum velī evşāf-ı medhūñ bî-‘aded
Gerçi gavvāşum velī deryā-yı medhūñ bî-kerān
- Künhi ile vaşfuñı şerh itmege yok iktidār
Husrevā ben bendeden ancak du‘ādur armağan
45. ‘Unşur-ı cismūñ mü‘ebbed eylesün Hayy u Qadīm
Durtuğunça hāk u bād u āteş ü ābü’r-revān
- Müstedām olğıl sa‘ādet gülşeninde tā ebed
Nitekim hurrem durur eyyām-ı faşl-ı gülsitān
47. Döndügince nüh felek seyr itdügince mihr ü mäh
Şems-i hüsnüñ haşre dek itsün münevver Müste‘an
Āmīn Yā Rabbe’l-‘Ālemīn Be-Hakḳ-ı Muḥammedü’l-Emīn

2.

[Kaşîde-i Luţfî]

Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

Hezec + - - - / + - - - / + - - - / + - - -

1. Yine halk-ı cihân oldı kudüm-i 'ıyd-ile handân
Dirîgâ bu dil-i ğam-dide derd-i hecr-ile giryân

Şarâb-ı nâz içüp 'uşşâk-ıla şalınd[ı] dilberler
Dil-i dîvâne künc-i ğamda tenhâ yârsuz hayrân
3. Yine dil derdini şerh itdi yâre mü-be-mü tanbûr
Deliklü sînelerden itdi neyler nâle vü efgân

Şu vech-ile güzellerle tutdı 'ıyd-gehler kim
Kuşurını tamâm eglerdi görse hûr-ıla Rızvân
5. Güzeller ellerin hınnâyıla zeyn eyledi şanmañ
Bulaşmışdur dem-i 'uşşâkdan kim itdiler kurbân

Felek çarhına tokınsa 'aceb mi çarhı tolâbuñ
Ki sürdi mâh-rûlarla döne döne bugün devrân
7. Göñül murğını şah-n-ı sînede kodum nişân-içün
Kemân-ebûlar atsun ğamze tîrin işte bu meydân

Bugün 'ıyş eylemek ol şâha lâıkdur ki bezminde
Felek bir şîşe meh sâgar güneş bir kâse-i gerdân
9. Şeh-i 'âdil Süleymân Hân ol kim 'ıyd-ı kadrinde
Olupdur büy-ı luţfiyla felek bir micmere-gerdân

Sen ol şâh-ı Süleymân-rif'at ü Cemşîd-heybetsin
Ki hâdimdür der-i 'izzüñde niçe şâhib-i dîvân
11. Görünmez mihr-i ihsânuñ yanında zerrece hırşîd
Kef-i cûduñ yanında yok durur bir kaçrece 'ummân

Revâ mıdur şehâ bu ben kuluñı teng-destlikden
Bugün çarh-ı felek ide senüñ devrüñde ser-gerdân
13. Cihân halkı senüñ biñ biñ görüpdür luţf u ihsânuñ
N'ola **Luţfî** kuluña bir kez itseñ luţf-ıla ihsân

Ne haddümdür ki ta'rif eyleyem ben resm-i ihsânuñ
Ki ihsân görmedi bu cins-i nev'-i kaleb-i insân
15. Ne deñlü medh ide bir mür-ı 'âciz sen Süleymânı
Çü kaşirdür senüñ vaşfuñda ger Selmân u ger Hâssân

Ġarâz bu cümleden çünkim du'â-yı 'izz-i devletdür
Elüñden geldügince it du'â-yı şâh-ı 'âlî-şân

17. İlâhî bu mübârek ‘ıyd hâkkı-çün ki hâcılar
Şafâyıla iderler sa‘y-i tavâf-ı Ka‘be-i Yezdân
- İlâhî bu dem-i ferhunde hâkkı-çün ki ‘âşıklar
Olurlar ‘ıyd-ı vaşl-ı yâr-ıla dil-tengler şādân
19. Günin ‘ıyd-ile Kıadr eylesin günden güne yâ Rab
Vücûdı mihrini tâbende eyle vermeyüp nokşân

3.

[Kâşîde-i Hâcî Kandı]

Hüve'l-Fettâh

Fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün

Remel - + - - / - + - - / - + - - / - + -

1. Zâhir oldı ‘ıyd-ile çünkim ruḥ-ı tâbân-ı hacc
Eyledi rengin dünyâyı dem-i kurbân-ı hacc
- Şevk ü zevk-ı ‘ıyd-ı aḥḥa buluban yine zuhûr
Oldı rûşen gün gibi her zâhir ü pinhân-ı hacc
3. Oldı şâfi dil-şikest olanlara dârü-yı ‘ıyd
İrişüp bî-dillere her vech-ile dermân-ı hacc
- İhtirâm u nüzhet-i ‘ıyd idüp eflâki güzer
‘Arş-ı ‘aliyyeye irdi rif‘at-i evvân-ı hacc
5. Mevsim-i ‘ıyd eyledi ḥalka ḥimâyet luḥf-ıla
Ger şitâ faşında oldıysa ne var devrân-ı hacc
- Münkesir olmaz şitâyile Hicâzuñ illeri
Anuñ-içün tâze terdür gülşen ü bostân-ı hacc
7. Özge yirde zâhir olmadın henüz berg-i dıraḥt
Görinür ḥuccâca ...-ı hacc
- Ḥ‘ân-ı dîvân-ı şehen-şâhuñ kamu âşâridur
Mînada yir yir olınan ni‘met ü kurbân-ı hacc
9. ... Şâm u Mısr u Bağdâd u Haleb
Kim olupdur ‘izzet ü ta‘zîm-ile ḥâkân-ı hacc
- Ḥazret-i Sulṭân Süleymân Şâh bin Sulṭân Selîm
Zât-ı pâkidür anuñ şâh-ı ḥarem sulṭân-ı hacc
11. Pâdişâh-ı Ka‘be olalıdan imkân-ma‘delet
Kıadr u rif‘atle mezîd olmış durur ‘unvân-ı hacc

3. TSMA.E. 0364/14.

7 ... yerler belgede silinmiştir.

9 ... yerler belgede silinmiştir.

- Bunca hayrâtı ki Beytullâhda itdi o şeh
Behremend olurlar andan ser-be-ser merdân-ı hacc
13. Ravza-i pâk-i Resûle k'itdi ol 'âlî nazar
'Âleme şaldı ziyâ envâr-ı bî-pâyân-ı hacc
- Devr-i hacda bürke-i germi iken memlû ider
Ol şehûn birr-i 'aţyasyyla bârân-ı hacc
15. Çekmez oldılar beriyye zahmetini kâfile
K'oldı cûd-ıla firâvân âb u zâd u nân-ı hacc
- Her tarîk-ile olupdur pâk Ka'be yolları
İhtişâm ile olaldan ol şeh-i devrân-ı hacc
17. 'Avn-i luţfını delîl itmişdür ol zıllı-ile
Tâ ki ol yolda ola mü'minlere âşân-ı hacc
- Oldılar gamdan berî bulup vuşûli Ka'be ye
Hurrem olsunlar bugün ser-cümle müştâkân-ı hacc
19. Bûy-ı hulkıyla o şâhuñ mâh her şeb tâ seher
Olsa huccâca n'ola ger micmere gerdân-ı hacc
- Bezedür ehl-i Şafâya Merve hakķı Ka'bede
Ol şeh irsâl itdügi emval-i bî-pâyân-ı hacc
21. Bâb ol şeh kıble-i erbâb-ı hacât olduĝın
Ehl-i hâle kıldılar iş'âr anı pîrân-ı hacc
- Mesa'dur kaşr-ı şerîfi ehl-i sa'ya kadr-ile
İşigi taşu durur yâkût u al mercân-ı hacc
23. Döne döne 'azv-i ta'zim-ile 'âlem hilkatine
Kim şehûn kaşrı tavâfı bes durur burhân-ı hacc
- Vahtidür kim pâdişâh-ı 'âlem-ârânuñ bugün
Midhatini yâd ide elhân-ile hoş-h'ân-ı hacc
25. **Hâcî Kandî** kim şehûn vaşşâfidur i'zâz-ile
Raĝbet-ile niçe yıl olmış durur mihmân-ı hacc
- Nitekim 'ıyd-ı şerîf ola şeref birle 'ayân
Niçe kim her sâl fiĝân-ile ola devrân-ı hacc
27. 'İyd-ı 'ömrin pâdişâhuñ dâ'im ü kâ'im ide
Rûzın efzûn eyleyüp ikbâl-ile meyân-ı hacc

Âmîn

4.

[Kaşide-i Muhyî]

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Müctes + - + - / + + - - / + - + - / + + -

1. Beyân-ı hükmine kaşd itmesün ulü'l-elbâb
Ki fużalâda hezârân kitâb olur her bâb

Yirün yüzün niçe gündür ne gün görür ne felek
Aralarında meger kim burûdet oldu hicâb
3. Felek göğ oldu günün ditremeyle geçer günü
Bulutdan egnine her biri aldılar sincâb

Bu dehr-i pîr mizâcî ki raṭb-ı bâriddür
'Aceb midür gice gündüz eger aḳıtsa lu'âb
5. Bu âsiyâ-yı sipihrüñ daḳîkî ṭurfe daḳîk
Ḳomadî kimsede fikr-i daḳîk ü rây-ı şavâb

Şabâ ki berfî eler tâ felek tenûrından
Çıḳara ḳurşa-i ḥurşîd ü girde-i meh-tâb
7. Zamâne berfle ṭoldı vü ḳara gün ṭoḡdı
'Înâyet eyledi girü müfettiḥü'l-bevvâb

Beyâz-ı berf resîd-est çeşm-hâ şod kûr
Kesî ne-dîd der-în devr ḳatre ez-dûlâb
9. Ne rûşen ü feraḥ eyler görüñ şitâ ḳalbi
Kenâr-ı nâra geçüp berkinürse muḥkem bâb

Şular ki âteşe gülşen didi vü gül-ḥande
İdindi yirini *ṭûbâ lehüm ve ḥüsni me'âb*
11. Belâ-yı berdden ey dil cihânda maḥlaş yok
Meger vird'ise hemîn sâye-gâh-ı 'arş-ı cenâb

Ki ya'nî şâh Süleymân-ı mihr ü meh-peyker
Ayaḡı ṭopraḡıdur ehl-i fazla fethü'l-bâb
13. Muḥammed âyet ü Şiddîḳ-i şıdk u 'adl-i 'Ömer
Ḥayâ-ver zümre-i 'Osmân u 'Alî Ḥaydar şâb

'Aṭâda Ḥâtem-i Ṭayy bezm ü rezme Rüstem ü Cem
Zamîr-i câmını görse Sikender ide hicâb

4. TSMA. E. 0364/2.

8 Kar beyazı erişti, gözler kör oldu. Bu devirde kimse değirmen misali felekten bir katre görmez oldu.

10 İman edip dünya ve âhîret için yararlı işler yapanlara ne mutlu! *Varılacak güzel yurt onlar içindir.* Kur'an-ı Kerim, Ra'd 13/29.

15. Uzatma **Muhyî** kelâmı du‘â-yı devlet kıl
Beyân-ı medh ne hâcet ki idesin ıtnâb

Niteki ola şitâ vü bahâr u şayf u hâzân
Niteki dâ‘im ola nâr u bād ü âb u tûrâb
17. Niteki zümre-i a‘dâfı çâk eyleye ra‘d
‘Adûña kavş-i kuzahdan irişe tîr-i şihâb

Elünde feth ola cümle Hıfâ vü Çîn ü Hind
Öñünde ola müselmân gelüp şehâ Rîm Pâp
19. Livâ-yı rif‘atûñ eflâke hem-reh ola müdâm
Niteki çâder-i kuhlı ya zerdden ola tınâb

Bu ‘ıyd-ı ferruh-ıla şâl olup şehâ dâ‘im
Vücûduñ eyleye dâ‘im müsebbibü‘l-esbâb
Âmîn Yâ Rabbe‘l-‘Âlemîn

5.

[Kaşîde-i Şeyhî]

Mef‘ûlû fâ‘ilâtü mefâ‘ilü fâ‘ilün
Muzâri‘ – – + / – + – + / + – – + / – + –

1. İy pâdişâh-ı ‘âkil ü dâñâ-yı nâm-dâr
İy heft kişver içre şehen-şâh-ı şeh-r-yâr

Etrâf-ı Rûm u Şâm u ‘Arab milket-i ‘Acem
‘Aks-i Hümâ-yı zılluñ-ıla oldı tâb-dâr
3. Taht-ı ‘alîde şimdi zamânuñ halîfesi
Sensin ki şer‘-i dîn içinde bulduñ iştihâr

Aşdaf içinde güher-i dürr-i yegânesin
İtdüñ cihâna gün bigi mihrüñle zer nişâr
5. Şu râh-ı-mâra yapdı kebûter yuvasını
‘Adlûñ ziyâsı ‘âleme olaldan âşikâr

Halkdan ziyâ-yı ‘adlle zulumât ref‘ idüp
Mülki müşerref eyledüñ iy şâh-ı şeh-süvâr
7. Bir zulm-i nâ-saz idi [kim] ulağ ri‘âyete
Ref‘ itdüñ anı mâ-şadağ iy Husrev-i vakâr

Bu işde şehâ sengi mermerde nakş idüp
Târîh-i ebed nâmuñı itdüñ çü zinde-dâr

5. TSMA. E. 0445/12.

3 İkinci mısradâ vezin aksamaktadır.

8 Beyitte vezin aksamaktadır

9. Şükr-i sipās hamd ü senâ eylerüz müdām
Görklü cemālünü bize gösterdi bir ü bār
- Varup ‘Acem diyārını Tahmāsa teng idüp
Hindüstāna pençeñi şalduñ çü şîr-vār
11. Küfr ehl[i] oldı cümle zamānuñda ser-nigün
Rāhiblerün çün oldı cihān gözlerine tar
- ‘Asker çeküben Rüm ili müşriklerine iy şāh
Kuvvet koluña urduñ ‘aceb tığ-ı āb-dār
13. Her cānibe ki şāh-ı cihān ‘azm-i rāh ide
Rehber oluban Hızr aña bile olur süvār
- ‘Adlle cihān halkını şād itdi şāhumuz
Sen dağı vaşf-ı hālünü ‘arz eyle yüri var
15. Dergāh-ı mu ‘allāsına ol şāh-ı ‘ālemün
‘Arz-ı murāduñı yüri vir kalma bî-şikār
- Şeh Bāyezīde atamuz iy Hān gulām idi
Ben bende kaldum aç u yetīm şöyle hor u zār
17. İlham ideydi gönline Hāk şāh-ı ‘ālemün
Vākıf olurdu hālüme çekmezdüm intizār
- Biz pādişāha cān u gönülden du ‘acıyuz
Vaqt-i şehirde gūya ki efgān-ı murğ-zār
19. Kim pādişāhın [itmez-ise] ol du ‘āda yād
Olmaz anuñ du ‘āsına dergehde i ‘tibār
- Şeyhī** sa ‘ādet ister-iseñ medh şāhuñı
Dürr eyle cān kulağına mānend-i gūş-vār
21. Ehl-i du ‘ānuñ eyle icābet du ‘ālaruñ
İy Hālīk-ı cihān iyā Hāk-ı Kird-gār

6.

[Beyt-i Şeyhī]

Fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün
Remel - + - - / - + - - / - + - - / - + -

1. Pādişāhı var-iken kişi kime dād eylesün
Şehr-yārı var-iken yā kime feryād eylesün

12 İlk mısra da vezin aksamaktadır.

13 İkinci mısra da vezin aksamaktadır.

15 İlk mısra da vezin aksamaktadır.

6. TSMA. E. 0445/12. Bu beyit belgenin arkasında yazmaktadır.

7.

[Kaşide-i Şevkî]**Hüve'l-Feyyâz***Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün**Remel - + - - / - + - - / - + - - / - + -*

1. İy burc-ı devlet âfitâb-ı ber-sipîhr-i kibriyâ
Kim fûrûğ-ı tâl'atundur 'âleme viren ziyâ

Ahter-i ferhundeñe burc-ı sa'âdetdür maķâm
Saña bu şadr-ı serîr-i salţanat ķadrü'l-'alâ
3. Niçe kim devr-ide devrân-ı felek iy nîk-baht
Bu serîr-i salţanatda ķıl sürûr ol dil-fezâ

Yire geĉsün kim saña yavuz şana Kârûn bigi
Göge aĉsun devletün ķadri Mesîhâ-veş şehâ
5. Hâk-sâr-ı nâr-ı ķahr olsun kim olsa saña 'âķķ
Yâr-i devlet oldı ol kim oldı bendeñ bî-riyâ

Hoş sa'âdetdür o baş kim âsitânuñ taşını
Yaşdanup bâlin idine döşenüp bir būriyâ
7. Görine gündüz Sühâ gün gibi rûşen gözine
Gerd-i râhuñ kim idinse gözlerine tütüyâ

Dest-i ķahruñ şimşirinden başını kıldı hâlâş
Kim olup yoluñda ģaltân itdi yüzün hâk-i pâ
9. Hoş şehen-şâh-ı cihân 'âlî-cenâbsın kim şehâ
Bir Ferîdündur ķapuñda iktidâr-ı her gedâ

Ķahramân-ı şark u ģarb u Nerimân-ı ģarb u ģarb
Dâd-ı Kistrâ râ-yı Cemşîd hâtem-i resm-i şehâ
11. Gerçi kim 'âlemde bî-hadd nâm-dâr u tîğ-zen
Lîkin iy şâhib-ķırân kimi diyem hem-tâ saña

Sensin ol şâh-ı cihân-ģîr Hamza-i şânî ki sen
Ķuvvet-i devletle başduñ niçe mişl-i lenduhâ
13. Dîn-i İslâm râhınuñ fetħine tîĝuñ Zül-feķâr
Sen ģuzâtuñ serveri ķadrün 'Aliyyü'l-Murtażâ

Ehl-i küfri kıldı maģlûb oldı ģâlib nuşretün
'Avn-i Hâķ-ıla mu'inün mu'cizât-ı Mustafâ
15. Kıldı tîğ-ı kudretün küfr ü dâlâl ehlin helâk
Mu'ciz-i Mûsâ-ile kim eyledi Fir'avnı mâ

7. TSMA.E. 0445/24.

1 İlk mısradaki vezin aksamaktadır.

- Şöyle yıkup tārūmār itdūn ki kūfrūn seddini
Kōmaduñ taş üzre taş kim ideler tek ye aña
17. Bir ğazā kılduñ şehā ‘ālemde kim şemşīrūñi
Aşdılar ta‘zīm idüp ‘arşa senūñ ehl-i semā
- Sen Süleymānsın katuñda kadri yok bir mūr kadar
Ger saña haşm olan olsa heft-ser bir ejdehā
19. Sām u Rüstem kudret ü kuvvetle yayuñ çekmeye
Zūr-ı pençeñ çengine kim düşdi kim buldı rehā
- Hātemūñe hāme-i kudret bu mühri yazdı kim
İns ü cin oldı şehā emrūñe rām olmağ revā
21. Murğ-ı kadrūñ bir hevāda urdı pervāz kim şehā
Ne kadar bülend uçarsa aña irişmez Hümā
- Niçe kim çarḥ ura çarḥ-ı lāciverdī çār-pūş
Düze rüyın nev-‘arūsī-veş geye zerrīn kabā
23. Bu serīr-i salṭanatda kıl neşāt-ile sürür
Hem-demūñ olsun Mesīhā her demūñ şāfī şafā
- Devlet ü ikbāl ü baht u ‘izz-ile ol müstedām
Tā ebed olsun zamānuñ ḥurremī vü dil-güşā
25. Her şebūñ Kadr ola rūzuñ ‘ıyd u ‘ömrūñ cāvidān
Hīç cenābuñ cānibine esmesün bād-ı fenā
- Yüz sürüp yüz ‘özü-ilen idüp şenā vü medḥūñi
Dā’imā olsun lisānumda du‘ā şubḥ u mesā
27. Yirde bulur mürdeler luṭfuñ nesīminden ḥayāt
Ġam degül iḥyā için ağdı-ise göge ‘İsā
- Kīmyā ‘ilmiyle Mūsā kıldı Kārūnı ğanī
Kīmyā-yı luṭf-ı şehden ire istiġnā baña
29. Pertev-i gündür iden rüşen vücūdın zerrenūñ
İderem ben de recā luṭfuñdan iḥsānuñ şehā
- Āfitāb-ı burc-ı devlet n’ola doğsa başuma
Çün şıgınmışam saña iy sāye-i zāt-ı Hudā
31. Gün gibi rüşen iderseñ **Şevkīnūñ** ṭab‘ın n’ola
Oldı münzel şānuña çün rif‘at-ile *ve‘d-ḍuḥā*
- Bir çerāğa himmetūñ kim yağ ola luṭfuñ delīl
İde rüşen ‘ālemi gün gibi yā *bedrū‘d-dücā*
33. Mümteni‘dür demek iy sulṭān bī-çün vaşfuñı
Biñde biri dinse olmaz haşr olunca intihā

Baħr-ı luṭf-ı bî-girānuñ vaşfına yok ıktidār
İderem zāt-ı şerîfün şânına illâ du‘â

35. Hâk zamân-ı ‘ömrün itsün ey şehen-şâh-ı cihân
Aña dek kim ola ‘ömri Hızr u İdrîs ü ‘İsâ

Devlet ü iḳbâl ü baħt u kām-rānuñ yādına
Bu du‘â oldı benüm şıdk-ile zıkrüm dâ‘imâ

37. Çarħ-ı gerdün bî-ḳarâr oldukça itsün Kird-gâr
Bu serîr-i salṭanatda seni şâhâ ber-ḳarâr

8.

[Taḥmîs-i Şemsî]

Fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün
Remel - + - - / - + - - / - + - - / - + -

I

1. Bir benüm gibi çemende ‘andelîb-i zâr yok
Gülşeni gezdüm senün gibi gül-i bî-hâr yok
3. ‘Âşıkı dil-ḥasteye raḥm idici dildâr yok
‘Âlemi geşt eyledüm cevır ü cefâsuz yâr yok
5. Mâh-rûlar çok velî mihr-i vefâsı var yok

II

1. Tâze bir maḥbûba meyl itdi gönül ḥâlüm ḥarâb
Ruḥları ḥurşîd-i ‘âlemdür cebîni mâh-tâb
3. Kimse aḥvâlüm bilür yok yâr ise ‘âlî ḥıyâb
Âh kim seng-i cefâdan oldı dil mülki ḥarâb
5. ‘Âşığın gönüli şınıkdur yapmağa mi‘mâr yok

III

1. Müdde‘î kūy-ı dil-ârâya ne yoldan vardı kim
Ḥâk-pâyına ne vech-ile yüzini sürdi kim
3. Ol perî-ruḥsâr dildârı görenler dirdi kim
Bâğ-ı ḥüsne çeşm-i ebrûsı ne yüzden girdi kim
5. Cennet içre ḳadd-i ḥamîd didiler bir mâr yok

IV

1. Bir güneş yüzli firâḳından hilâl oldum hilâl
Yoğ-imiş ‘âlemde bildüm hergiz imkân-ı vişâl
3. Ḥüsne mağrûr olup ol dilber-i şâhib-cemâl
Gözlerin nâz uyḥusından açmağa yokdur mecâl
5. Şimdi bildüm ‘âşıka hiç devlet-i bîdâr yok

V

1. Var ʔabībüm virme luʔf it cānı şīrīne ‘azāb
Okudum ben derd-i ‘uşşāka devā virmez her kitāb
3. Bī-mecālüm ‘illet-i ʔicrān-ile ḥālüm ḥarāb
Lebleri dār-ı şifāsından buyurmazsa cevāb
5. Ölürüm bu derd-ile derd aña tīmār yok

VI

1. Gül mi kaldı gülşen-i dehr içre āḥir şolmadı
Bülbül-i ‘āşık mı kaldı bağına kan ʔolmadı
3. Dāmen-i cānāna yüz sürmek müyesser olmadı
İstedi bir cān bu bī-çāre vişāle bulmadı
5. Dünde fikr eyledüm benden beter nā-çār yok

VII

1. Kimse kuçmuş yokdur ol māhı meger hāleler
Dişlemiş la‘l-i lebin yokdur meger tebḥāleler
3. Şemsiyi men‘ itdiler çün zāhid-i şad-sāleler
Gülşen-i ḥüsnünde ʔo kılsun Muḥibbī nāleler
5. Gülşen içre dime kim bülbül tek āh u zār yok

9.

[Ġazel-i Şemsi]

Mef‘ülü fā‘ilātü mefā‘ilü fā‘ilün
Muzāri‘- - + / - + - + / + - - + / - + -

1. Yüz sürerüm izün tozına tāt-ı ser diyi
Tā raḥmuñ ola izüme yüzün sürer diyi
Ḥāk-i derün kuḥul ider erbāb-ı başiret
Budur cihānda kuvvet-i nūr-ı başār diyi
3. Mihr-ile māh kendüyi her demde ‘arz ider
Bir kez nazar ide şeh-i şāḥib-nazar diyi
Çok dem durur ki derdün-ile hoş geçer gönül
Dermān n’iderem baña derdün yiter diyi
5. Olsun fidā yolında şehā varlığum kamu
Terk-i ser eylemez dime cānın sever diyi
Ölmek yolunda şanma ki emr-i ‘azīm ola
Yād itmelü degüldür anı muḥtaşār diyi
7. Şemsiye dā‘imā gam-ı ‘ışkuñ virür sürür
Şaklar gönülde cānuma virmez keder diyi

10.

Du 'â-nâme-i Hâzret-i Hudâvendigâr-ı sa 'âdet-menkıbetdür ve her mısrâ 'ı mutezammın-ı târîh-i cülûs-ı saltanatdur. Allahummec 'al aḥkâme saltanatihî muvaffakaten bi-tevķî 'i's-sa 'âdeti vec 'al a 'mâre a 'dâihî bâligaten ilâ aḫṣâ'l-ğâyât.

Mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün
Hezec + - - - / + - - - / + - -

1. Elâ ey ḥâmî-i şer'-i muṭahhar (926)
Şeh-i gerdün-ı sulṭânü's-selâṭin (926)
Süleymânsın nigîn-i devletüñle (926)
Yanuñda ben ḳuluñ bir mür-ı miskîn (926)
3. Sikenderine dünyâ virilüpdür (926)
Saña her ḥâşıl-ı icâd u tekvîn (926)
Ḳabûl eyleñ felek şimdi olupdur (926)
Ḳapu ḳulı ṭapuña maşlahat-bîn (926)
5. Şehâ 'âlî-nesebsin vire Allâh (926)
Beḳâ vü emn-i mülk ü 'adl u temkîn (926)
Kemâl-i devletüñle her zamân ol (926)
Mu'in-i şer' ü mülk ü Hâdî-i dîn (926)
7. Saña kim şıdḳ-ile itdüm du'âyı (926)
Didi gökden sevâkin-'arş âmîn (926)

11.

[Ḳaşıde-i Medhî]

Hüve'l-Fettâh

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün
Remel - + - - / - + - - / - + - - / - + -

1. 'Âleme revnaḳ viren 'adl-i dür-efşânuñ durur
Yir yüzün zeyn eyleyen luṭf-ıla iḥsânuñ durur
'İyd-ı ekberdür cemâlün dirsem n'olur ḥaṭâ
Kim ḳabûl-i Ḥaḳ olan bî-şübhe ḳurbânuñ durur
3. Şöyle 'izzet virdi zâtuña senün Bâr-i Hudâ
Ḥâṭıruñdan her ne geçse cümle fermânuñ durur
Bende-i muḳbil olupdur ḳapuña devlet senün
Dürr-i efser başuña gey kim şehâ şânuñ durur
5. Gökyüzindedür melâ'ik yiryüzinde cümle ḥaḳ
'Adl ü hem luṭf u kerem Sulṭân Süleymânuñ durur
İşigüñe yüz sürerler rûz u şeb mihr-ile mâh
Bu sebebdendür ki şâhâ çarḫ eyvânuñ durur
7. Niçe sürmesün yüzini işigüñe âfitâb
Zıll-ı Ḥaḳsın sāye-i 'arş mâh-ı keyvânuñ durur

10. TSMA. E. 0364/25. Allah'ım onun saltanat hükümlerini saadet nişanlarıyla muvaffak kıl . Düşmanlarının ömürlerini de (onları kahredecek şekilde) en uç noktaya kadar ulaştır.

11. TSMA. E. 0445/37.

- Ebr-i kefünden bulupdur zîneti rûy-ı zemîn
Kim nebâtâtun hayâtı hulk-ı bârânun durur
9. Gül nihâlünden irişmiş iki taze gönçedür
Bülbül-i dil anlara hep midhâtı hânun durur
- Furşatı fevt eyleme 'ıyş eyle sür zevk ü şafâ
Hoş-güvâr-ı câm[ı] elden koma devrânun durur
11. Bir semend-i bād-pāye her kaçan olsañ süvâr
Top olur eflāk önünde mäh çevgânun durur
- Ol Süleymân Âl-i 'Osmân menba'-ı kân-ı hayâ
Kimse mişlin görmemişdür **Medhî** sultânun durur

12.

El-Dâ'îü'l-Ḥakîr

Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün
Hezec + - - - / + - - - / + - - - / + - - -

1. Şaçı 'ışk-ile şanmañ kim dil-i dīvāne bend ister
Gam-ı hecri geçüp cāna aşılmağa kemend ister
- Yüzi gül dil-rübâlarla açılmaz gönçe-i kalbüm
'İzârı lāle-i ḥod-rû boyı serv-i bülend ister
3. Yatur dil pister-i gamda zülâl-i ḥançerün özler
Marîz-i derd-i 'ışk oldı 'ilâc-ı sūd-mend ister
- Baňa perhîz dir dâ'im dirîgâ ol ṭabîb-i cān
Nebât-i la'l-i nābuñdan dil-i bîmâr kând ister
5. Saňa meyl eylemez dilber yûri şûfi ki **Dâ'î**-veş
Zarîf ü nâzûk ü rind ü ḥarîf-i şeh-levend ister

13.

[Kıṭ'a-yı Ğubârî]

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün
Remel - + - - / - + - - / - + - - / - + -

1. Ey **Ğubârî** pâdişâh-ı 'âlemün bu şî'rine
Dimesün kimse nazîre diyüp aña irelüm
- Biz çalışduk kâdir olmaduk ḥakîkat tek hemân
Peyrev olup ḥırmân-i şî'rinde ḥuşe direlüm
3. Pâdişâhuñ her ki bu şî'rine söylerse nazîr
Pâdişâh elli filori virdi aña virelüm

12. TSMA.E.0324/27-4. Bu şiir Muhibbî'nin *Divân*'ında yer alan “‘ Aceb dīvānedür gönlüm anı şanmañ ki pend ister/Göreliden zülfi zencirin ṭakup boynına bend ister” matlalı gazele nazire olup padişahın şiiri -nüsha farklarıyla birlikte- belgede yer almaktadır. Bk.: *Muhibbî Divânı*, C. I. G. 550.

13. TSMA.E.0324/27-5. Bu şiirin kenarlarında “Kıṭ'a-yı da'vâ-yı Ğubârî budur” ve “Bu ḥuşûşa ḥazret-i Monlâ mümeyyizdür bilün” kayıtları bulunmaktadır.

14.

[Ġazel-i Ġubārī]

Fā'ilātün fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün

Remel - + - - / - + - - / - + - - / - + -

1. Bakmağa pîr-i muġān her dem şarābuñ 'aynına
Cāmdan 'aynuñ ider gördüm ħabābuñ 'aynına
Eşküm-ile āsiyāb-ı dīde devr eyler müdām
Döndi başum iki gözlü āsiyābuñ 'aynına
3. Düşde görsem bir gice derd-i derūnum ağlasam
Görünüp ol ħazret-i 'izzet-me'ābuñ 'aynına
Ķāmetüm oldı kemān başum kemānçe kāsesi
Mā-ħaşal başdan başa döndüm rebābuñ 'aynına
5. Ol ħadar pā-māl-i ħam oldı Ġubārī ki şehā
Ĥāk-sār-ı ħam olup döndi türābuñ 'aynına

15.

Nazīre

Mefā'ilün mefā'ilün fe'ülün

Hezec + - - - / + - - - / + - -

1. İrişdi bûy-ı zülfinüñ dimāğa
Nesīm-i sünbülün mi esdi bāğa
Raķībe şöyle yüz virdün ħapuñda
Beni gördükçe başlar ulumağa
3. Kemān ebrum iken ħam çekme ilden
Ki il atduġı ok gider uzağa
Şerāb-ı 'ışķ-ile sermest olanlar
Ķoyar mı pendüñi vā'iz ħulağa
5. 'İnāyet kıl elin al pādişāhum
Ki düşmişdür Ĥalīl ġāyet ayağa
Dinilmez şi'rine şāhuñ nazīre
Belī düşmez Hümā hergiz duzağa
7. Şu kim bilmezliginden dir nazīre
Döner bülbül ħatında ol kelāğa

14. TSMA.E.0324/27-5. Bu şiir Muhibbî'nin *Dîvân*'ında yer alan "Beñzeyelden gözlerüm yaşı şarābuñ 'aynına/Yandı miñnetle ciger döndi kebābuñ 'aynına" matlalı gazele nazire olup padişahın şiiri "Ġazel-i Pādişāh-ı 'Ālem-penāh Sellemallāhu" başlığıyla- nüsha farklarıyla birlikte- belgede yer almaktadır. Bk.: *Muhibbî Dîvânı*, C. II. G. 3148.

15. TSMA.E.0324/27-1. Bu şiir Muhibbî'nin *Dîvân*'ında yer alan "Görüp zülfünde düşdüm aġa/Dutılır murġ daneyle duzağa" matlalı gazele nazire olup padişahın şiiri-nüsha farklarıyla birlikte- belgede yer almaktadır. Bk.: *Muhibbî Dîvânı*, C. II. G. 2984.

16.

Nazîre-i Halîl

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Remel - + - - / - + - - / - + - - / - + -

1. Gönlüme 'ışkuñ şalaldan iy ruḥı gül-nār nār
Yandı cismüm küllî oldı ma'den-i envār vār
Cānuma gerçi virür ol lebleri yâkût kût
Arturur sevdāmı lîkin zülf-i 'anber-bār bār
3. Devlet-i dünyâyı let bil 'âkıbet tîmār mār
Gör şöñinda dirhemi hem gösterür dînār nār
Zülfî vaşfında olaldan şî'r-i şâhî bend bend
Görinür nazm ehlinüñ dünyâ gözine târ târ
5. Va'de-i vaşl itmiş-iken döndi ol inkâr kâr
İy **Halîlî** düş ayağına yine yalvar var

17.

[Nazîre-i Fevrî]

Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

Hezec + - - - / + - - - / + - - - / + - - -

1. Gözüm dünyâyı görmez dil firâk odına yanmışdur
Bunuñ âhı göge anuñ yaşı kana boyanmışdur
Zülâl tîguñı şol deñlü ter ü şaf itdüm ey ḥünî
Ki ḥazızından tenümde zaḥmumuñ ağzı şulanmışdur
3. Devâdur diyü yâd itme ṭabîbâ la'l-i yâri kim
Marîz-i 'ışk olan derd ehli cânından uşanmışdur
Ṭuman ṭutdı zemîn ü âsumân eṭrâfını şanma
Ser-â-ser baḥr-ı gerdün bād-ı âhumdan bulanmışdur
5. Yapanlar mülk-i dünyâyı yıkanlar dâr-ı 'uḳbâyı
'Aceb fânîyi bâkî bâkîyi fânî mi şanmışdur
Du'ada **Fevrî** kesb-i ḥâl için def'-i melâl için
Okı şâh-ı cihân nazmın mücerredür şınanmışdur

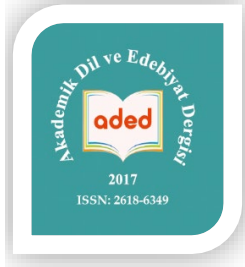
16. TSMA.E.0324/27-2. Bu şiir Muhibbî'nin *Divân*'ında yer alan "Âh kim cāna bıraḳdı bir yüzi gül-nār nār/Bende çekdi gönlümü bir zülf-i 'anber-bār bār" matlalı gazele nazire olup padişahın şiiri -nüsha farklarıyla birlikte- belgede yer almaktadır. Bk.: *Muhibbî Divânı*, C. I. G. 697.

17. TSMA.E.0324/27-11. Bu şiir Muhibbî'nin *Divân*'ında yer alan "Derün-ı şinede bağrum ser-â-ser paralanmışdur/Anuñcün gözlerüm yaşı kıızıl kana boyanmışdur" matlalı gazele nazire olup padişahın şiiri -nüsha farklarıyla birlikte- belgede yer almaktadır. Bk.: *Muhibbî Divânı*, C. I., G. 1166.

Kaynaklar | References

- Açıkgöz, N. (2017). *Riyâzî Muhammed Efendi Riyâzü's-Şu'arâ*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/54137,540229-riyazu39s-suarapdfpdf.pdf?0>. [Erişim Tarihi: 18 Şubat 2026].
- Akkaya, M. (1992). *Şemsî Paşa Divânı*. (Yayın No. 20442). [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Aksoyak, İ. H. (2020a). Şevkî, Sâhib-zâde Ahmed Çelebi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sevki-sahibzade-ahmed-celebi>. [Erişim Tarihi: 17 Mart 2026].
- Aksoyak, İ. H. (2020b). Dâî, Kadî-zâde Abdurrahman Dâî Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/dai-kadizade-abdurrahman-dai-efendi>. [Erişim Tarihi: 2 Nisan 2026].
- Aksoyak, İ. H. (2020c). Medhî. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/medhi-mdbir>. [Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2026].
- Bayram, Y. (2020). Medhî, Lâdikli Hacı Mûsâ. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/medhi-ladikli-haci-musa>. [Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2026].
- Canım R. & İsen Durmuş, T. (2018). *Şevkî Divânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59035,sevki-divanipdf.pdf?0>. [Erişim Tarihi: 17 Mart 2026].
- Canım, R. (2018). *Latîfî, Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/60327,latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzamapdf.pdf?0>. [Erişim Tarihi: 16 Şubat 2026].
- Gedik, N. (2023). Arşiv belgelerine göre Kanuni Sultan Süleyman'a sunulmuş bazı Türkçe manzumeler-I. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, <https://doi.org/10.17822/omad.2023.233> 10(26), 25-55.
- Halaçoğlu, Y. (2012). Ulak. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 42, 77-79.
- İpekten, H. ve dğr. (2017). *Sehî Beg Heşt Behîşt*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-191370/sehi-beg-hest-bihist.html>. [Erişim Tarihi: 27 Şubat 2026].
- İsen, M. (2017). *Künhü'l-Ahbâr'ın tezkire kısmı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55739,kunhul-ahbarin-tezkire-kismpdf.pdf?0>. [Erişim Tarihi: 26 Şubat 2026].
- Kaplan, Y. (2020a). Gubârî, Abdurrahman Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/gubari-abdurrahman-efendi>. [Erişim Tarihi: 12 Nisan 2026].
- Kaplan, Y. (2020b). Medhî, Haydar-zâde Medhî Çelebi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/medhi-haydarzade-medhi-celebi>. [Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2026].
- Kaplan, Y. (2020c). Medhî, Kara Kadî-zâde Mahmud Medhî Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/medhi-haydarzade-medhi-celebi>. [Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2026].
- Kaplan, Y. (2021). Muhyî, Muhyî Çelebi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/meyhi-celebi>. [Erişim Tarihi: 10 Nisan 2026].

- Karagözlü, V. (2022). Muhyî-i Gülşeni, Ekmekçi-zâde Şeyh Muhyiddin Muhammed Gülşeni Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/muhyii-gulseni-ekmekcizade-seyh>. [Erişim Tarihi: 11 Nisan 2026].
- Karahan, L. (2023). “Bir ü Bar” kalıp sözü üzerine. L. Karahan ve H. yıldız (Ed.) *Doğumunun 80 Yılında Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilasun Armağanı* içinde (679-690). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kayabaşı, B. (1996). *Kaf-zâde Fâ'izî'nin Zübdetü'l-Eş'ârı*. (Yayın No. 62399). [Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Kılıç, F. (2018). *Es-Seyyid Pir Mehmed bin Çelebi Meşâ'irü's-Şu'arâ*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0>. [Erişim Tarihi: 16 Mart 2026]
- Kılıç, M. (2024). XVI. asır şairi Halîlî ve şiirleri. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. 51, 243-278.
- Köksal, F. (2017). *Edirneli Nazmî Mecma'u'n-Nezâir*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56057,mecmaun-nezair-edirneli-nazmi-pdf.pdf?0>. [Erişim Tarihi: 15 Şubat 2026].
- Kutluk, İ. (1997). *Beyanî Mustafa bin Carullah, Tezkiretü's-Şu'arâ*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ördek, Ş. (2020a). Şeyhî, Sinan Efendi-zâde Şeyh Mehmed Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/seyni-sinan-efendizade-seyh-mehmed>. [Erişim Tarihi: 20 Nisan 2026].
- Ördek, Ş. (2020b). Şeyhî, Tayyib-zâde Mehmed Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/seyni-tayyibzade-mehmed-efendi>. [Erişim Tarihi: 20 Nisan 2026].
- Ördek, Ş. (2020c). Dâî, Derviş Dâî. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/dai-dervis-dai>. [Erişim Tarihi: 2 Nisan 2026].
- Solmaz, S. (2005). *Bağdatlı Ahdî Gülşen-i Şu'arâ*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Sungurhan, A. (2017). *Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiretü's-Şu'arâ*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55834,kinalizade-hasan-celebipdf.pdf?0>. [Erişim Tarihi: 26 Şubat 2026].
- Telli, Ş. B. ve Altın, K. K. (2005). *Bağdatlı Halîlî Divânçesi*. İksad Yayınevi.
- Uslu, R. (2026). Edvâr-ı Musikî/İlm-i Edvâr-ı Musikî (Makâmî). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/edvar-i-musiki-ilm-i-edvar-i-musiki-makami>. [Erişim Tarihi: 20 Nisan 2026].
- Yakar, H. İ. (2020). Şeyhî, Şeyh Salman. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/seyni-seyh-salman>. [Erişim Tarihi: 20 Nisan 2026].
- Yavuz, K. & Yavuz, O. (2016). *Muhibbî Divânı (C. I-II)*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Yılmaz, K. H. (2021). Şevkî, Mehmed. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sevki-mehmet>. Erişim Tarihi: [17 Mart 2026].



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Âşık-Maşuk-Rakip Tiplerinin Tasavvufi Bağlamına Farklı Bir Bakış: Şiban Han Divanı Örneği

A Different Perspective on the Sufi Axis of the Lover-Beloved-Rival Types: The Example of Şiban Han's Divan

Olca KOCATÜRK

Dr. Öğr. Üyesi • Selçuk Üniversitesi • İlahiyat Fakültesi • Türk-İslam Edebiyatı
kocatürk.olca@gmail.com.tr • <https://orcid.org/0000-0001-9957-4984> • <https://ror.org/045hgzm75>

Atıf | Citation: Kocatürk, O. (2026). Âşık-Maşuk-Rakip Tiplerinin Tasavvufi Bağlamına Farklı Bir Bakış:
Şiban Han Divanı Örneği. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 1081-1098.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955208>
<https://izlik.org/JA27WJ69DC>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 01.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 01.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The authors has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Eski Türk edebiyatı bütün dönemleri ve sahalarıyla hayata ilişkin zengin bir malzemeyi günümüze taşıyan ve kültürel kaynaklık değeri bulunan bir alandır. Üstelik sözün gücünün ve insanın estetik karşısındaki zaafının etkisiyle başka herhangi bir tarihi birikimin kolaylıkla başaramayacağı tarzda bir kalıcılık ve süreklilik kazanmıştır. Türklerin tarih boyunca geniş coğrafyalara yayılmaları sayesinde Türk dili ve edebiyatı farklı kollar hâlinde Türkistan'dan Balkanlara kadar uzanan bir etki alanına sahip olmuştur. Anadolu'da gelişen batı kolu ile Türkistan'da gelişen doğu kolu, bütün bu etki alanları içinde Türk edebiyatının ana arklarını temsil eder. Eski edebiyat üzerine ülkemizdeki akademik araştırmalar tabii olarak Osmanlı sahasında yoğunlaşmaktadır. Öte yandan İslami devir Türk edebiyatı ona klasik tavrını veren bütün özellikleriyle bir bütündür. Birbirinden uzak sahalarda yazılan eserler, gerek konuları gerekse üslup özellikleriyle aynı geleneğin parçasıdır. Dil çalışmaları içerik çalışmalarıyla daha güçlü desteklendikçe bu yargı da pekişecektir. Böyle bir dikkatin sonucu olan bu çalışma, Çağatay sahası sultan şairi Şiban Han'ın *Divan*'ındaki şiirlere odaklanmaktadır. Çalışmanın amacı, tüm sahalarıyla klasik edebiyatın değişmez tipleri olan âşık, maşuk ve rakibe yönelik tasavvufi eksenli bir tahlilde bulunmaktır. Benzer çalışmalarda tasnif ve tahliller dikkate alınmakla birlikte edebiyatla tasavvufun kesiştiği alanlar bakımından farklı bir yaklaşım benimsenmiş, bütün tasavvufi tiplerin aslında bir biçimde âşık-maşuk-rakip üçlüsünün çeşitli görünümünden ibaret olduğu düşüncesi temellendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İslami Türk edebiyatı; Çağatay şiiri; Şiban Han; tasavvuf; tip tahlili

Abstract

Classical Turkish literature preserves a rich body of material reflecting various aspects of life and constitutes one of the principal sources of Turkish cultural history. Owing to the enduring power of literary expression and its aesthetic appeal, this tradition has achieved a remarkable continuity that few other historical sources could sustain. As the Turks spread across a vast geographical area, Turkish language and literature developed in different branches extending from Turkistan to the Balkans. Among these, the western branch represented by Ottoman literature and the eastern branch represented by Chagatai literature constitute the two principal currents of the classical tradition. Although scholarly research has naturally concentrated on the Ottoman field, the literature of the Islamic period forms an integrated whole whose thematic and stylistic conventions transcend regional boundaries. This study, adopting such a perspective, examines the poetry of the Chagatai poet Shibān Khan. It aims to analyze the Sufi dimensions of the three archetypal figures of classical Turkish literature—the lover ('āshiq), the beloved (ma'shūq), and the rival (raqīb). While taking previous classifications into consideration, the study proposes a conceptual framework arguing that the diverse Sufi figures encountered in classical poetry can ultimately be interpreted as different manifestations of this fundamental triad.

Keywords: Islamic Turkish literature; Chagatai poetry; Shibān Khan; sufism; type analysis

Giriş

Eski Türk şiirinin gerek doğu gerekse batı sahalarınca temsil edilen geleneğinin kendine has mazmunlar ve mefhumlar dünyası içinde, şairler bir yandan mutlak bir çerçeveye sınırlanmış anlatım imkânlarını kullanırken öte yandan olabildiğince özgün söyleyişler yakalamaya çalışan, seçkin ama bir o kadar da yerine getirilmesi güç bir görevi üstlenmiş bir zümredir. Yani bir bakıma diğerlerine mümkün mertebe benzemeyen şiirlerin ortaya konabilmesi, onların aynı zamanda diğerleriyle birçok yönden benzeşen şiirler olarak meydana getirilmesi şartına bağlanmıştır. Elbette bir şiir geleneğinin yüzyıllara direnebilen klasik vasfını kazanabilmesi için bu iki özelliğin de birbirine feda edilemeyeceğini kabul etmekten başka bir yol görünmemektedir.

Klasik bir yapı kazanmış olan Türk-İslam şiirinin bir temsilcisi olmayı arzu eden her şair, sadece kelimelerle değil kendi kimlik ve kişiliğiyle ilgili birtakım kabullenişlere de mecburdur. Sözünü bu şiir geleneği içinde ifade etmenin yolu o şiirin istediği kimlikte görünmek, onun talep ettiği duygu ve bakışı benimsemek, varlığı onun gösterdiği yerden görmektir (Akün, 2014, s. 126-127). Elbette buradaki klasik nitelendirmesinin bütün Türk edebiyatı sahaları bakımından bir karşılığı olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Söz gelimi Osmanlı şiiri kadar klasik Çağatay şiiri de aynı ilke ve yöntemlere tâbidir. Edebiyat metinleri üzerindeki içerik incelemeleri bu sahada da etkinliğini artırdıkça durum açıklık ve zenginlik kazanacaktır.

Bu çalışmada bir Çağatay eseri olan *Şiban Han Divanı* inceleme konusu edilerek klasik şiirin ne kadar geniş ve büyük bir bütün oluşturduğunu gösteren bir örneğin daha ortaya konması amaçlanmıştır. *Divan* üzerindeki inceleme tasavvufi tiplere odaklanmaktadır. Tiplerle ilgili olarak Osmanlı şiiri üzerinde yoğunlaşan mevcut tasnif ve tahliller oldukça ufuk açıcı ve yönlendiricidir. Bununla birlikte tasavvufi tipler etrafındaki birçok sınıflandırmada tip isimlerinin sözlük anlamlarının belirleyici olduğu, incelemelerde de alfabetik düzenin gözetildiği anlaşılmaktadır. Oysa bağlam, işlev ve metinlerin izin verdiği anlam ve çağrışımlar, böyle bir inceleme açısından ölçüt değeri olarak kabul edilmeyi daha fazla hak etmektedir. Bu çalışma, tiplerin aynı isimle anılsalar bile farklı sınıflarda yer alabileceği ilkesini benimsemektedir. İncelemenin amacı, tasavvufi aşk nazariyelerini de dikkate almaya çalışarak Türk edebiyatının ana tipler kadrosunu oluşturan âşık, maşuk ve rakip (Çavuşoğlu, 2014, s. 68) ekseninde tasavvufi tipleri ele almaktır. Şiban Han'ın (ö. 1510) dinî duyarlılığı yüksek ve tasavvufi eğilimleri güçlü bir şair olması, incelemenin zengin bir malzemeyi değerlendirme zemininde yürütmesini mümkün kılmıştır. Çalışmada şiirler Karasoy'dan (1998) alıntılanırken bazı küçük tasarruflar söz konusu olmuştur, fakat bunlar okumayla değil imlayla ilgilidir. Ayrıca kaynaklarda Şeybân/Şeybânî adıyla da geçen hükümdarın, şair yönünün merkeze alındığı ve mahlasıyla ilgili kullanımlarının öncelendiği bu çalışmada Şiban Han, ya da mahlası kastedilince Şibanî olarak anılması uygun görülmüştür.

1. Çağatay Türkçesi ve Edebiyatı

Çağatay aslında Cengiz Han'ın ikinci oğlunun adıdır. Ancak zamanla bu tabir daha genel ve daha soyut bir anlam kazanmış, hem Türkistan coğrafyasında yaşayan Türklerin 15-19. yüzyıllar arasında kullandığı ve doğu Türkçesinin tarihi devrelerinden birini karşılayan şiveye, hem de bu şiveyle vücut bulmuş edebiyata sıfat olan bir terime dönüşmüştür. Çağatay sahası özellikle Türk edebiyatının birkaç yüzyıl boyunca büyük şairler yetiştirmiş ve klasikleşmiş bir şubesidir. Türklerin ve Türkçenin doğu koluna temsil edilen İslami dönem Türk edebiyatının üçüncü devresine karşılık gelmektedir. Tabii bu geniş bir ittifak zemini bulan bir görüş olmakla birlikte, Çağatay teriminin sözünü ettiğimiz dil ve edebiyat sahasını açık ve kesin biçimde karşılama yeteneğinde olup olmadığına ilişkin itirazlar da yok değildir (Ölmez, 2007, s. 173).

Başında veya içinde Çağatay kelimesi bulunan dil ve edebiyat temelli kavramlaştırmaların Batı literatüründe tanınıp yaygınlaşması, ünlü Macar Türkolog ve seyyah Arminius Vámbéry tarafından kaleme alınan ve 1867'de Almanya'da yayımlanan *Çagataische Sprachstudien* adlı eserin etkisiyle gerçekleşmiştir. Vámbéry'nin Çağatay terimi etrafında yaptığı açıklama ve sınıflandırmalar öncü ve belirleyici olsa da daha sonra bu terim ve onun karşıladığı sahayla ilgili literatüre Aleksandr Samoyloviç, Fuat Köprülü, Wilhelm Radloff, Ahmet Caferoğlu ve onların ardınca giden başka birçok Türkoloji uzmanının büyük etki ve katkıları olmuştur. Takip eden bu çalışmalarla birlikte Çağatay Türkçesi ve edebiyatına yönelik tasnifler çeşitlenmiş, yeni ve farklı görüşler ortaya çıkmıştır (Ercilasun, 2006, s. 400-405).

Bu konuda dikkatten kaçırılmaması gereken noktalardan biri, birçok benzerinde olduğu gibi bahsi geçen dil ve onunla vücut bulan edebiyat hakkında, çağdaş adlandırmaların *Türkî* (Türkçe) ya da *Türk dili* olmasıdır. Onun dışında daha az görülen biçimde Çağatay kelimesi üzerinden bir adlandırmaya gidilmesi, biraz da sınıflandırma kaygısının etkisiyle söz konusu olmuştur. (Ölmez, 2007, s. 175-176). Bu sebeple Türkçenin başka lehçelerinde olduğu gibi böylesi adlandırmalar dışarıdan, sonradan ve genelde bilim alanlarının gerektirdiği tasniflerle ilgili olarak ortaya çıkmıştır. Şüphesiz ki bütün tasnifler gibi bu konudaki tasniflerin de kolaylık kadar eksiklik getirmesi beklenmeyecek bir durum değildir. Yoksa belirttiğimiz üzere bu dil onu konuşanlar veya o dille eser üretenlerce çoğu zaman *Türkî* ya da ya da *Türk dili* adlarından başka bir kavramla anılmamıştır. Türk kelimesinin dışarıda kaldığı adlandırmaların çoğu, o kültürün coğrafya ve zihniyet olarak dışında kalanlar tarafından tercih edilmiştir.

Bir noktadan sonra "Çağatay edebiyatı" ifadesi Anadolu ve Azerbaycan sahaları dâhil olmamak üzere, Timurlular çağından son devirlere kadar Türkistan'da vücut bulmuş edebî birikimi karşılar hâle gelmiştir. Özetle Moğollardan sonraki doğu sahası Türk edebiyatının topyekûn ifadesine dönüşür. Harezmi ve Altınorda izleri açık biçimde bu sahanın çerçevesi içinde varlığını sürdürmüştür.

Maveraünnehir ve Horasan bölgelerinde gelişen bu edebiyat, 15. yüzyılda en olgun ve klasik seviyesine ulaşmıştır. (Köprülü, 2009, s. 297). Çağatay edebiyatının klasik kimliğini kazanmasında ve doruğuna uzanmasında en etkili olan isim şüphesiz Ali Şir Nevâî'dir. Hatta bu edebiyat uzun zaman bu büyük Türk şairinin adıyla anılmaya devam etmiştir. Klasik devrin kıymet ve zamanca Ali Şir Nevâî'nin ardından gelen önemli isimlerinden bir diğeri ise bu çalışmanın da konusu olan Çağatay sahası sultan şairi Şiban Han'dır.

2. Özbek Sultanı ve Şairi Şiban Han

Çağatay edebiyatının Ali Şir Nevâî ile doruğuna ulaşan ve aynı zamanda onun adıyla anılan klasik devrinin tanınmış şairlerinden biri de Şiban Han'dır (Eraslan, 1993, s.173). Ancak şairliğinden daha önce ve belki daha fazla Türkistan'ın siyasi tarihindeki yeri ve devlet adamı yönüyle öne çıkan Şiban Han, bu iki cephesiyle Türk edebiyatı tarihindeki sultan şairler arasında yer alır. Elbette bu durum edebiyat ekseninde böyle ifade edilebilirse de onun diğer yönlerine göre baskın olan siyasi kimliğinden hareketle “şair sultan” olarak nitelendirilmesi de mümkün ve doğrudur. Onun tarihî kişiliğinde hangi kimliğinin baskın olduğu bir yana, insanı oluşturan çeşitli yönler arasında onun yaratılışı gereği kesin çizgiler ve keskin ayrımlar bulunmadığının farkında olarak, bütün tarihî kişilikler gibi Şiban Han'ı sağlıklı bir biçimde değerlendirmek için de çok yönlü ve bütünlüklü bir bakış zorunludur.

2.1. Şiban Han'ın Tarihî ve Siyasi Kişiliği

Şairliği ve şiirleri üzerinde ayrıca duracağımız Muhammed Şibanî Han, her şeyden önce bozkırın Timur'dan sonraki en mahir komutanlarından biri (Özkan, 2021, s. 36) ve Maverâünnehir fatihi olarak görülen (Eraslan, 1993, s. 174) bir hakandır. Onun kurucusu ve ilk hükümdarı olduğu Şibanîler, önceleri doksan iki boydan oluşan ve 14. yüzyılda Özbek adını alan büyük bir topluluktur (Roux, 2020, 316). Siyasi birliklerini Şiban Han önderliğinde kazanmaları ve yine onun sayesinde hanlığın büyüyüp Maverâünnehir'e uzun süre hâkim olması sebebiyle, aslında Cengiz'in büyük oğlu Cuci'nin oğlunun adına nispetle Şiban (Şeybân) adını almış olmasına rağmen tarihçiler “Şibanîler” adını Muhammed Şibanî'nin soyundan olanlar için kullana gelmişlerdir (Türkoğlu, 2010a, s. 46). Yani ismi alan, ismi verenin önüne geçmiştir. Öte yandan Şibanî Han'ın 1500 yılında ele geçirdiği Buhara şehri 1561'de başkent de olup hanlıkla o denli özdeşleşir ki Şibanî Özbek Hanlığının adı, Buhara Hanlığı şeklinde anılır hâle gelir (Özkan, 2021, s. 9).

Ebu'l-feth Muhammed Şibanî Han 1451 yılında dünyaya gelmiştir. Dedesi, Özbeklerin kendisi zamanında bağımsız bir topluluk hâline geldiği Ebülhayr Han, babası da onun en büyük oğlu Şah Budak'tır. Annesi ise bir Kalmuk asilzadesinin kızı olan Ak Kuzu Begüm'dür (Macit, 2022, s. 119-120). Yukarıda işaret edildiği üzere Cengiz'in torunu Şiban'a nispetle (Arapçalaşıp yaygınlaşmış şekli Şeybânî Han) olarak tanınan hanın asıl adı Muhammed'dir. Babasının ve dedesinin aynı yıl içindeki ölümleri üzerine 17 yaşında beylik yükünü omuzlarına almak zorunda kalır. Dedesinin ölümüyle bağları zayıflayan birlikleri zamanla yeniden kendi etrafında derleyip toparlamayı başarmış (Türkoğlu, 2010b, s. 43) ve hanlığın başına geçtiği 1500 yılından 1510'daki ölümüne kadar süren on yıllık beyliği boyunca Türkistan tarihinde büyük izler bırakan birçok gelişmenin merkezinde yer almıştır.

Kısa sayılacak saltanatı süresince mücadele ettiği isimler arasında Babür Şah, Sultan Hüseyin Baykara ve Şah İsmail gibi yine tarihteki etkisi derin hükümdarlar bulunmaktadır. Buhara ticaret yollarının kesişme noktasında bulunmasından dolayı diğerlerine göre etkin ve baskın konumunu her zaman koruyan Buhara Hanlığı'nın (Özkan, 2021, s. 9) kurucu hükümdarı Şiban Han, durmaksızın yürüttüğü mücadeleler sayesinde henüz 16. yüzyılın başında Buhara'yla birlikte Semerkant, Herat, Belh gibi Maverâünnehir ile Horasan coğrafyalarının önemli merkezlerini hâkimiyeti altına almıştı. Nitekim bazı şiirlerinde, Allah'ın inayetiyle Maverâünnehir'deki fetihlerin tamamlanışına ve Horasan'a doğru ilerlemek azminde oluşuna dair ifadeler bulunur (D.22/2; D.263/6; D.272/8).¹ Hatta ömrü vefa etmiş

¹ Bu makaledeki şiir ve beyit numaraları Karasoy'un (1998) çalışmasına göre verilmiştir. *Divan*'ın bilinen tek yazma nüshasından hareketle hazırlanan ilgili çalışmada, nazım şekillerini ayrı bölümler hâlinde ve bağımsız numaralandırma düzeni içinde gösteren bir tasnif bulunmamaktadır; bütün şiirler aynı sayı sırasına tâbidir. Beyitleri kaynağında görme gereği duyabilecek okuyucunun takibini güçleştirmemek için bu makalede de *Divan*'daki düzeni yansıtan söz konusu çalışmanın tertibine bağlı kalınmış, alıntılanan beyitlerin numaralarının önüne nazım şeklini belirtici bir kısaltma koyma yoluna

olsa Horasan'dan sonra batıya doğru daha da ilerleyip Irakeyn diyarını fethে yöneleceği de anlaşılmaktadır. Erenlerin de himmetiyle Horasan, Irak ve Rey'in ele geçeceğinden umutlu olduğunu, Allah'ın yardımı sayesinde Horasan'ı tamamen aldıktan sonra yönünü Tebriz'e çevireceğini bazı beyitlerinde dile getirmiştir:

*Bu kişver fethidin soñra ümîdim bar ki feth olgay
İrenler himmeti birle Horâsân u Irâk u Rey (D.297/4)*

*Ay Şibanî çün biriptür feth ü nusret Kirdgâr
Serbeser alsañ Horâsân meyl-i Tebrîz eyleben (D.231/9)*

Şiban Han'ın fetih ufkü ve azminin batıdaki ucu Tebriz olmalıdır. Orası aynı zamanda o gün için Safevî hâkimiyetinin uzandığı sınırdır. Bunu tayin eden sebeplerse siyasi olmaktan çok dinî görünmektedir. Zira Şiban Han kendini Allah'ın insanları itaatle vacip kıldığı, tâbî olmayanın Allah'a uzak düşeceği bir önder (D.138/5) olarak görüp, var oluş gayesi ile mücadele istikametini, Allah yolunda din kılıcını eline alarak kâfirler güruhunu İslam'la şereflendirmek (D.116/5) diye çerçevelerken, Kızılbaş topluluklarını da cihadına muhatap ve müstehak görmüştür. Kılıcını yalnızca ve her zaman şeriat yolunda sallayan Muhammed Şibanî'nin, (D.22/4; D.47/2; D.139/5; D.297/5) arkasında Hazret-i Peygamber'in desteği bulunan İslam ordusunu Kızılbaş üzerine sürmeyi de kendi görev ve konumunun gereği saydığı ortadadır:

*Leşker-i İslâm'ın çıksem kızıl börk üstine
Bolgusı yâver Medîne kişverindin şol Habîb (D.22/3)*

Öyle ki Şiban Han her ne kadar Cengiz'in soyundan olduğunu, izinden yürüdüğünü ısrarla ve övünçle dile getiriyor olsa da (D.8/5; D.56/5; D.209/3-4) hasebini nesebinden önde tutmuş (D.240/7),² İslam'ın nurunu kâfirler üzerine yaymakla görevli ve övünçlü bir gazi hükümdar olarak, merkezî ordusunu düzüp soydaşlarından Moğol üzerine yürümeyi ve yine soydaşlarından Kalmuklar üzerine İslam kılıcını süratle savurup onları darmadağın etmeyi amaçlamıştır:

*Tartıp Semerkand leşkerin yürüp Mogul üstige min
İslâm tığın tiz atıp berhem urayın Kalmakân (D.222/5)*

Gösterdiği başarılarla Sünnî dünyasının kahramanı konumuna yükselen keza Herat'ta "imâmü'z-zamân" ve "halîfetü'r-Rahmân" ilan edilen Şiban Han, akın ve savaşlarla geçen hükümdarlığının son döneminde nihayet Kızılbaşların dinî-siyasi önderi Şah İsmail'le karşı karşıya gelir (Türkoğlu, 2010a, s. 44). Safevîlerle 1510 yılında giriştiği Merv Savaşı'nda ağır bir yenilgi almış, Şah İsmail'in onu bir mektup hilesiyle kale dışına çekmesinden sonra Şah'ın adamları tarafından öldürülmüştür (Özkan, 2021, s. 38). Ölümünün bu şekilde gerçekleşmediğini, yaralı olarak sığındığı bir çiftlikte kendi kendine öldüğünü bildiren kaynaklar da bulunmaktadır (Roux, 2020, s. 347; Türkoğlu, 2010a, s. 44). Şiban Han çok sevdiği Semerkant'ta³, ölümünden birkaç ay önce yaptırdığı medresede metfundur. Böylece son arzusundan mahrum kalmadığı düşünülebilir. Zira onun için Semerkant'ta olmak, ölmek değildir; Semerkant'tan olmak ise ölümden beterdir:

*Nigü Mesîhâ-demî boldı Semerkand yili
Öz yiridin kim irak bolsa ölüm yahşırak (D.137/3)*

2.2. Şiban Han'ın Şairliği ve Eserleri

Şiban Han savaşların ve siyasi çekişmelerin büyük yer tuttuğu on yıllık hanlığı sırasında bir yandan bizzat eser yazmak da dâhil sanat ve ilimle meşgul olurken, devrin âlimleriyle de yakın bağlar kurup onlarla

gidilmemiştir. Fakat atıfta bulunulan beyitlerle özellikle de lafzen alıntılanmayıp sadece numarası verilen beyit/şairlerle ilgili okuyucuda hasıl olabilecek bir karışıklık ya da dalgınlık ihtimaline karşı, verilen numaranın Şiban Han'ın şiirlerine ait olduğunu vurgulayan ve "Divan" kelimesinin simgesi olan D kısaltmasından yararlanılmıştır.

² Şibanî'nin bu beyitte temellendirdiği şekliyle onun "haseb"i, Allah'ın kulu olmasıdır.

³ Mısralarında birçok şehri türlü vesilerle anan Şibanî Han, Semerkant'a olan sevgisini ve onun hiçbir yerle kıyaslanamaz oluşunu anlatan şiirler yazmıştır. Bk. *Divan*, D.74, D.121, D.137, D.142 ve D.284.

sohbetler etmiştir (Karasoy, 2021, s. 1690). Şiirlerinde adını Şâh-Baht olarak zikrettiği birkaç örnek dışında çoğunlukla Şibanî mahlasını kullanan sultan, İslami ilimleri ve tasavvuf nazariyelerini belli ölçüde bilen, sanatın çeşitli dallarından anlayan sanatkâr ruhlu bir hükümdardır (Köprülü, 1978, s. 310-311). Sefere çıkarken bile kütüphanesinin bir kısmını yanında götürdüğü rivayet edilmektedir (Türkoğlu, 2010a, s. 44). Sanata ve ilme yönelik güçlü ilgisi, mutlaka onun doğal yeteneklerinin yanı sıra erken yaşlardan itibaren kendini içinde bulduğu kültür ortamının ve Buhara’da geçirdiği eğitim sürecinin de sonucudur (Roux, 2020, s. 317-318).

16. yüzyıl, Çağatay edebiyatının klasik devrinin devam ettiği bir dönemdir. Siyasi bakımdan Şibanîlerin ve Bâbürlülerin hâkimiyet çağlarıyla kesişir. Ali Şir Nevâyî, Hüseyin Baykara, Hamîdî, Muhammed Sâlih, Ubeydî ve Bâbü gibi klasik dönemin diğer şairleri arasında Şiban Han, tarihen önceki yüzyılı bu yüzyıla dolayısıyla klasik dönemin başlangıcını sonrasına bağlayan kavşakta yer alan bir şairdir. Aynı zamanda hükümdar olması münasebetiyle şiirlerinde çeşitli tarihî ve siyasi olayların yansımalarına yoğun bir şekilde rastlanabilmektedir. Dolayısıyla onun şiirleri kendisiyle aynı döneme ait birtakım tarihî şahsiyetler, beylikler, topluluklar, şehirler vb. açısından zengin bir kaynak mahiyetindedir. Dil ve edebiyat malzemesiyle birlikte bu yönü de her zaman görüş alanı ve değerlendirme çerçevesi içinde tutulmalıdır.

Tarihî konumu bakımından Şiban Han’ı klasik Çağatay şiirinin odağına bağlayan özelliğine karşın, Köprülü’ye (1978, s. 311) göre o edebî şahsiyetiyle kendi çağını temsil eden bir isim değildir. Nevâyî nüfuzunun en güçlü biçimde devam ettiği bir dönemde yaşamış ve hatta ona nazireler yazmış olsa da dönemindeki diğer klasik şairlerden büyük oranda farklı bir şairlik tarzına ve üslubuna sahiptir. Bu da onun vezni kullanmada çok başarılı olmayışı, genelde basit kafiyelelere yönelmesi, mazmunlarının kolay anlaşılır niteliği ve basit mecazlarla örülü dilinin klasik Çağatay şiiri seviyesinden uzak bir sadelikte olmasıyla ilişkili gösterilir. Şibanî’nin şiirlerindeki özgün ve zengin boyutu, şiirine taşıdığı konular oluşturmaktadır. Gerçekten onun şiirlerine üstünkörü bir bakışla göz atıldığında bile kendi içinde bulunduğu durum ya da başından geçen olaylar hakkında malzeme sunan zengin bir içerikle karşılaşılabilir.

Şibanîler dönemi klasik Çağatay edebiyatının öne çıkan iki özelliği bulunmaktadır. Bunlardan biri Farsça yazılan eserlerin ve Farsçadan yapılan tercümlerin artması, diğeri de Türk-i Türkân, pîr-i Türkistan Ahmed Yesevî’nin yazdığı ve hikmet adı verilen tarzda şiir yazma geleneğinin canlanıp yaygınlaşmasıdır. Yesevî dervişlerinin de etkisi bulunan bu gelişmeye bağlı olarak o tarzda şiir yazan şairlerden biri de Muhammed Şibanî Han’dır (Ölmez, 2007, s. 197). Şibanî Han Buhara medreselerindeki tahsili sırasında çeşitli ilimlerde mesafe katetmiş ve Arapça ile Farsçayı öğrenmiş olmakla birlikte (Türkoğlu, 2010a, s. 43), Ahmed Yesevî’ye duyduğu derin saygı ve içten sevgi (Karasoy, 1998, s. 23-24) onun üslubuna tesir etmiş olsa gerektir. Anlaşılabileceği gibi yukarıda Şiban Han’ın şiiri üzerine Köprülü’den aktardığımız değerlendirmelerin, söz konusu hikmet yazma geleneğine Şiban Han tarafından gösterilen rağbetten kaynaklanan bir boyutu vardır. Bilindiği üzere bu tarz hikmetler manası itibarıyla daha samimi duygulara ama sanatça daha gösterişsiz bir üsluba dayanmaktadır.

Öte yandan devlet adamlarının özellikle de sultanların yazdığı şiirler, insana ait samimi ve tabii hâllerin daha geniş akis bulduğu metinlerdir. Şiir gibi sanat faaliyetleri hükümdarlar için gerilimli, çalkantılı, badireli hayat akışları içinde âdeta sığınılacak sakin ve salim bir ada mesabesindedir. Bu sebeple sultan şairler diğer şairlere göre şahsi hayatlarına ve özel durumlarına ilişkin ipuçları içeren çok daha fazla şiir kaleme almışlardır (İsen & Bilkan, 1997, 55). Taşıdıkları ağır yükün baskısı altında ve etraflarını saran kalabalığın gürültüsü ortasında, iç âlemlerine kulak vermek ve ruh çalkantılarından haber vermekte şiir muhteşem bir araç olmuştur. Bu üslup ve içerik özelliği Şiban Han’ın şiirlerinde de çeşitli yönleriyle karşımıza çıkar.

Şiban Han kimi zaman samimi bir seslenişle, sultanlığın kendisine Hakk’ın yardımıyla nasip olduğunu fakat bir kul olarak mayasının bir avuç topraktan ibaret olduğunu ilan ederken (D.73/7), kimi zaman da sahip olduğu saltanatın onu sevdiğinden bu denli ayrı bırakacağını bilse en başta sultanlığı hiç istemeyecek olduğunu itiraf eder (D.268/2). Daha dikkat çekici bazı örneklerde ise “Daha ne kadar

yapayalnız kalmaya devam edeyim, içimdeki bunca sırrı paylaşacak bir sırdaş hani?” diyerek yalnızlıktan doğan huzursuzluğunu feryada dönüştürmüştür:

*Niçe yalguz barayın bir yâr u bir hem-dem kanı
Râz-ı nihânım köp irür sırrıga mahrem kanı (D.299/1)*

Şiban Han'ın şiir dünyasına yönelik tespitler bağlamında son olarak sözü şairin kendisine bırakmanın gereği göz ardı edilmemelidir. Şiirlerinde onun genel şiir telakkisini yansıtan poetik değerlendirmelerden ziyade kendi şiirinin kıymet ve mahiyetini belirtmeye dönük ifadeler öne çıkar. Tahmin edilebileceği gibi bunların zemini çoğunlukla şiirlerin sonlarındaki mahlas beyitleri arasında özellikle *tefâhür* içeren örneklerdir. Şüphesiz her şair kendi şiirinin başlıca “mâdhî”dir. Böyle bir eksende kaba bir bakışla şaire ait şahsi ya da ayırt edici ipuçları aramak bizi çok kuşatıcı sonuçlara götürmez. Fakat en azından şairin bu gelenek içindeki yerini görmemiz ve onun övgü araçlarını, şiirinin hangi yönlerini öne çıkarıp hangi ideallerle irtibatlandırdığını belirlememiz asla faydasız değildir. Genel olarak Şiban Han'ın şiirini kendi gözüyle ve kendi nitelendirmeleriyle değerlendirmemiz durumunda öne çıkan noktalar şöyle derleyip toparlanabilir:

Tabii ki her şeyden önce şiirinin boş ve anlamsız sözlerden ibaret olmadığını öne sürmek üzere, mısralarının Hak katından mülhem (D.30/5) ve şeriattan süzülen (D.99/7) sözler olduğunu dile getirmektedir. Dolayısıyla bu şiirler aynı zamanda gönlündeki nuru açığa vuran bir vasıttır (D.323/6). Ona göre böylesi sözler asla şair sözü diyerek geçiştirilemez (D.86/4). Şiirinin terazisindeki insaf her zaman onun sahiliğini ve ciddiliğini gösteren başlıca ölçü olarak sabittir (D.35/6). Bununla birlikte şiirlerinin, doğruyu ve gerçeği dile getirmekle sınırlı bir işlevi bulunan birtakım basit ve tekdüze sözler olduğu da düşünülmemelidir. Çünkü onların her mısraı bir risale derecesinde yoğun ve derin anlamlarla yüklüdür. (D.255/7) İştien papağanları lâl edecek kadar etkileyicidir (D.134/7; D.222/9). Zaten kelamın hoş olanı şiirdedir (D.173/4). Şiir onu söyleyenin değerini yüceltir (D.303/7).

Şiban Han'ın şairliğini kendisiyle kıyaslayıp çeşitli yönlerden denk saydığı ismin ise İranlı mutasavvıf ve şair Ferîdüddin Attâr (ö. 1221) olduğu görülmektedir. “Bunlar benim değil Attâr'ın sözüdür, onun şiiri gibi âlemi yakacak kuvvettedir” anlamlarını içeren beyitlerinde (D.77/7; D.83/13), keza tevriyeli bir anlatımla sözünü hoş kokular saçan özellikte ve Attâr'ınkilerle benzer nitelikte gösterdiği bir beytinde (D.122/8) onunla ilgili kullanımlara rastlanmaktadır. Son örnekteki benzer şekilde şiirini bu kez Hoten miski gibi güzel kokulu gösterdiği bir beyit de bulunmaktadır (D.208/5). Öte yandan Şiban Han tarafından şiirdeki erişilmezliğiyle öne çıkarılan bazı şairler vardır. Onun Fars şairler Sa'dî-i Şîrâzî (ö. 1292) ile Hâfız-i Şîrâzî (ö. 1390?) ve Türk asıllı Hindistanlı bir şair olan Emir Hüsrev-i Dihlevî (ö. 1325)'yi şairlikte boy ölçüşülemez bir mertebede gördüğü gayet açıktır (D.35/3).

Şiban Han'ın *Divan*'dan başka Ahmed Yesevî ve Hakîm Ata'nın şiirlerini naklederek nasihatlerde bulunduğu *Risâle-i Maârif* ile dinî-ahlaki meselelerden ve çeşitli günlük olaylardan bahsettiği *Bahru'l-Hudâ* adında iki eseri daha vardır. Bunlar sırasıyla 1507 ve 1508 yıllarında kaleme alınmıştır ve her ikisinin nüshası da British Museum'da bulunmaktadır (Karasoy, 1998, s. 29; Türkoğlu, 2010a, s. 45). Ayrıca Köprülü (1978, s. 310), Şiban Han'ın fıkha ait bir eserinin kendi hususi kütüphanesinde bulunduğu söz etmiştir. Yine Şiban Han'la aynı dönemde yaşamış ve Han'ın da teveccühünü kazanmış meşhur âlim Fazlullah b. Rûzbihân-ı İsfahânî (ö. 1521) tarafından 1509'da tamamlanan *Mihmânnâme-i Buhara* adlı eserde, Şiban Han'a ait bazı şiirler mevcuttur (Karasoy, 2003, s. 105-114). Şiban Han'ın eserlerinden *Bahru'l-Hudâ* üzerine Kemal Eraslan (1991), *Risale-i Maârif* üzerine ise Gülşen Alışık (2009) eserlerin çeviri yazılı metnini de içeren birer çalışma kaleme almışlardır.

Çağatay edebiyatının tarihi gelişiminde göz ardı edilemeyecek bir yere sahip şairlerden olan Şibanî'nin şiirlerinin kayıtlı bulunduğu *Divan*, onun şairlikteki konumunu ve önemini kazanmasını sağlayan başlıca eseridir. Çağatay şiirinin klasik dönemine ait bu eserin bilinen tek yazma nüshası İstanbul Topkapı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesi'nde 2436 numara ile kayıtlıdır. İyi korunmuş ve eksik sayfası bulunmayan nüsha toplam 192 varaktır. *Divan*'da hurûf-ı hecâ tertibiyle yazılı olan şiirlerin bazılarında çoğunlukla şiirin türünü bildiren ya da cevaben yazıldığını belirten başlıklar bulunmaktadır. Tertibe göre her sonraki harfe geçişte boş bırakılmış sayfalar olduğu görülebilmektedir (Karasoy, 1998, s. 29-31).

Peşin ve genel bir değerlendirmeye söylenebilir ki *Divan*'daki şiirler gerek tarz gerekse konu bakımından çeşitlilik gösteren bir yapıdadır. Daha önce işaret ettiğimiz gibi sultan şairlerin şiirlerinde iç ve dış dünyalarına ait gündemi yansıtan özellikler nispeten fazlaca yer bulabilmektedir. Bundandır ki ruh hallerini ve şahsi ilgilerini izleyebildiğimiz şiirlerle, tarihî/siyasi olayları ve onlarla ilişkili şahıs ya da mekânları öne çıkaran şiirler birbirine yakın ağırlıkla içi içe bulunmaktadır.

3. Eski Türk Şiirinde Görülen Tiplerle İlgili Tasniflere Dair

Fransızca kökenli olan *tip* kelimesi, kelimenin ait olduğu dildeki sözlüklerde “*benzer örnekleri üretmeye yarayan simge; ideal örnek; mecaz, eğretileme; ölçü, model*” şeklindeki açıklamalarla tanımlanmıştır (Parlatır, 2019, s. 1-2). Edebî eserler bakımından değerlendirmek gerekirse daha çok roman, hikâye, destan gibi olaya dayalı edebî türlerde anlatının merkezinde bulunan, eseri oluşturan olaylar dizisindeki ana rolün sahibi bir kahraman söz konusudur. Özellikle destan ve mesnevilerdeki kahramanlar sabit karakter özellikleriyle öne çıkar. Kişilik özellikleri hemen hemen hiç değişmeyen ve sadece küçük farklarla aynı devre ait başka eserlerde de kendini gösteren bu karakterlere tip adı verilmiştir (Kaplan, 2011, s. 5). Tiplerle vurgulanan insani özellikler daha basit ve sathidir (Akkuş, 2005, s. 87). Bunlara bağlı olarak karakter ile tip kavramları arasında zaman içinde bir ayırım belirmiş ve temellenmiştir.

Türk edebiyatının klasik devresine gelindiğinde, divan ve mesnevilerde yüzyıllar boyunca gelişip klişeleşmiş birtakım tipler karşımıza çıkar. Çeşitli yönleriyle şiirlere yansıyan bu tipler Şentürk'e (1995, s. 1) göre *âşık-meddâh*, *ma'şûk* ve *memdûh* olmak üzere üç temel tipin hatlarıyla özetlenebilir. Bunlardan ilki şairin kendisi, diğerleri de sırasıyla şairin sevgilisi ve şiiriyle övgüsünü yönelttiği bir devlet adamıdır. Elbette memdûh makamında bir din ya da tasavvuf ulusunun da bulunabileceğini ilave etmek gerekir. Bu tipleri yer aldıkları şiirin nazım biçimine bağlı farkları dikkate almadan sağlıklı değerlendirmek hatta çerçevelemek mümkün olmayabilir. Sadece mesnevi gibi bağımsız da yazılabilen uzun şiirler için değil, örneğin tek bir divan içinde bulunan gazel ile kasideler için de tip incelemeleri bakımından özel dikkatler gerekebilir. Zira onların yaygın yazılış amaçlarına bağlı gelişen üslup ve içerik farkları, tabiatıyla bu şiirlerde geçen tiplerin tasvir ve inşasına da yansımaktadır.

Eski Türk şiirinde karşımıza çıkan tiplere ilişkin yukarıdaki başlıklandırmanın yanı sıra, Karaköse (2005, s. 122-123) tarafından bu insan tiplerinin felsefi anlamdaki üç bilgi boyutuyla örtüşür biçimde dolayısıyla üç tip etrafında ele alındığını da görürüz. Buna göre eski edebiyatta “ben” merkezli, sıradan, kendini kusursuz fakat kendi dışındakileri bir biçimde sorunlu sayan ve kimse kendini böyle bir durumda görmediği için hep ikinci ağızdan tanımaya mecbur olduğumuz *basit/ilkel* insan tipi; kendini değil değer verdiği ikinci bir kişiyi hayatın merkezine alan yani “sen” merkezli düşünen *gelişmiş/ideal* insan tipi; bir de “o” merkezli yaşayan *kâmil/entelektüel* insan tipinden söz edilmektedir. Bu sınıflandırma zemininde basit insan tipine “zahit ve rakip”, gelişmiş insan tipine “âşık” örnek gösterilirken, sonsuzluk âlemine ayarlı ve yalnız “o”na duyarlı ruhuyla kâmil insan ise edebiyatımızdaki herhangi bir tiple özdeşleştirilmez. Ayrıca eski şiirin ana kahramanlarından biri olan “maşuk” bunlardan hiçbirine dâhil gösterilmemiştir; o ideal bir hedef olmaktan ibarettir.

Araştırmacılar tarafından sınırları ve özellikleri değişik yollarla belirlenmeye çalışılan bu tipler, bir başka yaklaşıma göre de yalnız insan değil mecaz yoluyla insani boyut kazandırılmış çeşitli insan dışı unsurlar da hesaba katılarak, *tahayyüli/tasavvuri* ve *temsili/sembolik* şeklinde genel ve ikili bir tasnife tâbi tutulmuştur. Bu tasnif ekseninde tahayyüli tipler arasında kabul edilen *âşık (rint)-arif (kâmil)-maşuk* bir tarafta, *rakip-zahit* ise diğer tarafta iki ayrı bölüm hâlinde ayrıca sınıflandırılmıştır. Bir de “diğer” başlıklı üçüncü bir bölüm vardır. Tahayyüli tiplerin karşısındaki temsili tipler ise insan dışındaki bazı varlıkların sembolleşmesiyle ortaya çıkmış tipler olarak değerlendirilmiştir. Bu yönüyle temsili tipler bir tür *teşhis* (kişileştirme) zemininde gelişmişlerdir (Akkuş, 2007, s. 396). Son olarak bu tiplerin aşka dair, tasavvufi hayata dair ve sosyal hayata dair üç ayrı sınıf hâlinde gösterilip incelendiği geniş bir araştırma da vardır (Çelik, 2019).

Genel hatlarıyla değindiğimiz bu tasniflerin birbiriyle kesişen hatta örtüşen yönlerinin bulunması kadar ayrışan, çelişen özelliklere sahip olmaları da tabiidir. Daha da ötesi herhangi bir tasnifin kendi içinde bile bütünüyle tutarlı veya her ayırımında apaçık olması neredeyse imkânsızdır. Sınır çizgileri her zaman boşluklardan geçmez. Tasnife konu olan unsurların bazen başı bir tarafta ayağı diğer tarafta kalabilir.

Ancak insan aklının çalışma esasları uyarınca, anlamak ve en çok da anlatmak çabası tasnifleri çoğu zaman kaçınılmaz kılar. Bu noktada tasniflerin kusursuzluğunu sorgulamak yerine arkasındaki bilinci, dikkat noktalarını ve ölçütleri değerlendirmek daha makul ve faydalı bir tutum olarak gözetilebilir. Bu anlayışa bağlı kalarak amaç ve konuları birbirine yakın olan çalışmalarda mevcut yaklaşımları yansıtan tasniflerden birini şablon gibi kullanmak nasıl mümkünse, özgün bir tasnifle hareket etmek de öylece mümkündür. Yahut ikisine de yaslanan karma bir yöntem de izlenebilir.

Bu çalışmada önceki bütün değerli çalışmaların hareket noktaları ve ilerleyiş ölçüleri hesaba katılmıştır. Bununla birlikte eski şiirin tasavvuf anlayışı ve kültüründen etkilenme biçimine ilişkin daha farklı bir yaklaşımın sonucu olarak, tasavvufi tipleri keskin çizgilerle ayırma yoluna gidilmemiştir. Ayrıca bütün tiplerin bir biçimde âşık-maşuk-rakip üçlüsünün şemsiyesi altına girdiği temellendirilmeye çalışılmıştır. Burada belirleyici olan noktalardan biri de idealleştirme ve soyutlamadan tam olarak ne anlaşılması gerektiğine yönelik açıklama ve gerekçelendirmelerdir.

4. Şiban Han'ın Şiirlerinde Âşık, Maşuk ve Rakibin Tasavvufi Görünümleri

Şiban Han'ın şiirlerine yönelik bu incelemenin odağında ve hedefinde en genel çerçevesiyle insan tiplerinin bulunmadığını belirtmek gerekir. Buradaki belirleyici bağlam tasavvuftur. Klasik Türk şiirinin, İslam etkisinde gelişen bir edebiyat devresinin ürünü oluşu onun aynı zamanda tasavvufla iç içe oluşunun da ifadesi olarak görülebilir. Türklerin İslam'ı benimseme süreci ve onu yaşama tarzı üzerindeki tasavvuf etkisi, Türk-İslam şiirindeki tasavvufi rengin de kanıtı ve kaynağıdır. Ancak şiirin mecazlı ve çok boyutlu dili, hayatın gündelik yönleri ve somut konularıyla da şiirde yer bulabilmesi vb. etkenlerden dolayı, bir şiirin tasavvufi düşünce ve gelenekle doğrudan ilgili olup olmadığını belirlemek her zaman mümkün ya da en azından kolay değildir. Kaldı ki bazen maddi ve manevi iki ayrı tecrübe alanı şairin dilinde iç içe bulunabilir. Şairin kelimelerde başvurduğu mecazlı veya tevriyeli kullanımlar, şiirlerindeki genel üslubun da nüvesi olabilmektedir. Bunlarla birlikte soyut ve ideal bir varlık boyutuna yönelik göndermeler, ister şahsi tecrübeye dayalı bir samimiyetle isterse önünde hazır bulduğu geleneğin bazı kalıplarına uyma çabasından doğan bir tasavvufi varlık ve hayat anlayışına ait izler şairin her an dikkat nazarındadır. Bu sebeple bir şiirin bu tür çağrışımları barındırması hep bir ihtimal olarak hesapta tutulmalıdır.

Bu belirlemelerin ve ayrıştırmaların yol açtığı bulanık alanlar ortasında, Şiban Han'ın şiirlerini ele alırken dikkatimiz şiirin kelimelerinden çok mümkün olduğunca şiirin bağlamı ve amacı üzerinde odaklanmaktadır. Elbette eski edebiyatta beyit temelli şiirlerin bağlamı genelde beytin bağlamından ibaret sayılabilmektedir. Bunun eski şiirin genel gerçekliğini yansıtan bir hüküm mü yoksa beyitler arasında şairane göndermelerle kurulmuş ve keşfi her zaman basit olmayan bütünlüğü çoğu kez göremeyeşimizden kaynaklanan bir zan mı olduğu, üzerinde ayrıca düşünmeye değer bir konudur. Tam da bu bağlamda Şiban Han'ın *Divan*'ında çokça *yek-âhenk* şiir bulunması böyle bir inceleme için önemli tutamak noktalarından biridir. Bir diğeri de onun samimi üslubuyla önümüze koyduğu ipuçlarıdır. Örneğin bir gazelde hiçbir tasavvufi yönü yokmuş gibi görünen beyitler, mahlas beytindeki geriye dönük ve açık bir göndermeyle tasavvufi bir renk kazanabilmektedir. Divan bu tür örnekler bakımından zengindir. Bu belki şairler evreninde bir çeşit oyun bozma, sırrı ele verme gibi değerlendirilip üslup açısından kusur olarak görülebilir. Ancak paragrafın başında bağlam ile birlikte andığımız amacın (ona yukarıda şiirin amacı desek de aslında bu daha doğru ifadesiyle şairin amacıdır, yani "intentio operis/metnin niyeti"ne değil "intentio auctoris/yazarın niyeti"ne karşılık gelmektedir) anlaşılması yolunda değerli bir zemindir.

4.1. Âşık

Türk diline Arapçadan geçen, sözlükte *ışık* şekliyle ve yakıcı hâl (Ahterî, 2013, s. 673), ya da sevgide aşırıya gitmek, candan sevmek, gönül vermek (Salâhî, 1313/1895, s. 139) gibi tanımlarla karşımıza çıkan aşk kelimesi, âşık kelimesinin türediği kök ve onu açıklamak üzere klasik sözlüklerin işaret ettiği mastardır. Dolayısıyla âşık, yakıcı bir hâl içinde olan ve candan, pek çok, tutkunluk derecesinde seven kimsedir. Hatta aşk kelimesinin bağlı olduğu kökün oluşturduğu söz havuzunda sarmaşık ('aşeka) kelimesinin de bulunması (Uludağ, 1991b, s. 11), âşığın karşı konulamaz bir duygu ve çekim tarafından giderek sarılıp kuşatılan bir durumda olduğu yorumunu temellendirmek üzere kullanılır. Tabii âşıklık

hâli şairlik kimliğiyle buluştuğunda, mecbur kalınan bir durum olmak ile tercih edilen bir konum olmak arasında gidip gelen bir sarkaçta seyreder.

Bir anlatı olması bakımından klasik şiirin merkezinde âşık vardır. Çünkü daha önce temas edildiği gibi hemen hemen bütün şairler birer âşık olarak konuşurlar. Şiirin dünyası bir yönüyle şairin dünyasıdır ve bu dünyada olayların, olguların, tiplerin vb. mahiyeti bir âşık olarak şairin diliyle betimlenmekte, şairin eliyle şekillenmektedir. Ancak bir yandan da onun bütün benliğiyle kendisine bağlandığı bir gaye olarak maşuk, şair için her şeyin, bütün varlığın merkezidir. Başka bir ifadeyle eski şiirin önümüze koyduğu tabloya göre anlatının merkezinde âşık, anlatanın merkezinde ise maşuk vardır. Çok geniş bir değerlendirme alanına açılan bu konunun “maşuk” bahsinde ayrıntılandırılması bağlam ve vurgu açısından daha yerinde olacaktır.

Elbette şairin ve dolayısıyla âşığın ne tür bir aşka sözcülük ettiğini belirlemek üzere zihninin harekete geçtiği noktada, âşık ile maşuku birbirinden ayrı düşünerek yol alabilmek pek kolay değildir. Ancak mesele şairle âşığın kesiştiği eksende kalınarak ele alınacak olursa, adına mecazi densin hakiki densin ortada mutlaka idealleştirilmiş bir aşk ve âşık bulunduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu aşkın kime yönelik olduğundan da bağımsız, onun tasavvuf geleneğinden ayrı düşünülemez bir geçmişi ve boyutu vardır. Aynı zamanda bir kısmı şair de olan İranlı sufilerin daha 11-12. yüzyıllar itibarıyla sözü edilen soyutlama ve idealleştirmede belirleyici etkisi olmuş (Pürcevâdî, 1998, s. 353-390), üstelik tasavvuf ehline mecaz hakikatin köprüsü olarak görüldüğünden bütün sevgiler ilahi aşk yolculuğunun bir makam veya durağı sayılmış (Câmî, 2016, s. 68-69), böylece şairin aşk telakkisi ve âşıklık ideali bakımından tasavvuf, şiir meydanında uğramadan geçilemeyen bir zemin oluşturmuştur.

Şiirdeki tasavvufi bağlamın âşık tipiyle ilgili en açık göndermelerinden biriyle başlamak gerekirse, bunu karşılayan terimlerden *mest-i elest* (elest mesti, ezel bezminden beri kendinde olmayan) ilk anda akla gelebilir. Kimi zaman *mest-i ezel* şeklinde de görülen bu kavram, Türk tasavvuf şiirinin çok geniş kullanım alanlarından birine sahiptir. Bu gönderme ile âşık kendini, sadece güzellerin değil daha bedenlerin bile yaratılmadığı bir mecliste bütün varlığıyla kapılıp sarhoşu olduğu bir aşkın öznesi (ya da belki nesnesi) olarak gösterir. Bu bakımdan *mest-i elest*, tam olarak tasavvuf eksenli bir âşık tipinin numunesidir. Şiban Han da şiirlerinde kavramı doğrudan kullanarak ya da etrafında gezinerek çeşitli yerlerde kendini ezel meclisinde tattığı aşkın sarhoşu olarak niteler:

*Işkınıñ câmı bile min kilmişem mest-i elest
Güyyîâ il sagmadur dâyimâ hüsyâr-min (D.236/6)*

Aşkın gözleri kör eden hâli, şairin Allah’a yönelik aşk idealinin de bir ölçüsü ve ilkesi olarak öne çıkar. O, tasavvufi anlayışın gereği olarak en yüksek ve olgun sevgi derecesinin kalbi Hak’tan başka her şeyden arındırmak olduğunun (Serrâc, 1996, s. 523) kabulüyle, ilahi sevgiliden başka bir şeyi görmeyecek hâlde kalbini aşkla doldurmuş bir âşık olma tavrında ve azmindedir:

*Sin özüñni fîkr kılğıl bâkî [vü] fânî bolup
Körmegil Hak’dın öñinni andın özge kiç kiç (D.44/3)*

Hak âşığının gözü O’ndan başka bir şey görmediği gibi, gözünde sevgisine engel olabilecek hiçbir zorluk da yoktur. Zahmetin, zorluğun eşlik etmediği bir aşk yolculuğunun ciddiyetinden, hakikatinden şüphe duyulur. Dertler ve sıkıntılardan sakınmak bir yana âşık onları aşkının nişanesi ve âşıklığının güvencesi olarak görür. Şiban Han’ın aşk anlayışında da dertler Hakk’a ulaşmak için bir kılavuz hükmündedir. Âşık olduğunu iddia edenin geceleri uykusuz kalmaması anlaşılır bir durum değildir:

*Râh-beri derdidür dergeh-i Hak yolıga
Âşık iseñ uklama sözleriñ ra’nâ bolur (D.88/2)*

İçtikçe susuzluğu daha çok artıran bir su gibi aşk (Adonis, 2012, s. 74), âşığın gönüllü bir biçimde zorluk ve eziyetlere atılmasıyla ilerleyen sonsuz bir döngü gibidir. Gönüllüdür, çünkü insan kötü hasletlerden arınıp olgunlaşmaya, gerçek sevgilinin sınamalarıyla erebilir. Aşkla yakın ilişkili bir terim olan *muhabbet* (<mahabbet) tam da böyle bir sevgi türünün ifadesidir (Uludağ, 2012, s. 48). Derin sevgisi sayesinde âşık

riyadan kurtulur (D.109/5); şirke düşme tehlikesinden uzak kalır (D.96/5); nefis ve şeytanı aşk eliyle yakıp kül eder (D.53/5). Âşıkta sadık bir âşık, topyekûn dünyanın ayartıcı varlığından yüz çevirebilir:

*Biliñ kim âşık-ı sâdık bu tün yasdukga yastanmas
Köñül kim ışkga yüzlense bu dünyâ kûyın aylanmas (D.112/1)*

Böyle bir duygu ve tutum üzere hareket edebilmek için de tam bir teslimiyet hâlinde bulunmak gerektir. Âşık olmanın yol açtığı ezalara katlanmak ve hatta onlardan yakınmamak konusunda bir mürit gibi hareket edilmelidir. Burada aşk mürşittir, âşık da aşkın mürididir ve onun hâli her şeyi anlatır, sözü uzatmaya ihtiyaç yoktur:

*Mürîd-i ışk boluptur Şibânî-i miskîn
Didi işâret ile kılmağı anı tasrih (D.48/5)*

Aşkın tasavvufi bakımdan birçok mertebesinden söz edilir. Hatta açıklandıkça bulanıklaşan tanımlar ve bir dağılıp bir iç içe geçen kavramlar ortasında, aşk adı verilen sevmeye biçiminin ilahi sevgiyi ifade etmeye ne kadar uygun olup olmadığı da çeşitli yönlerden tartışılır. Bütün bunların yanında veya ötesinde, kelimeleri duygu ve deneyimlerle bağdaştırmada her zaman en ön saflarda duran ve hâl dilinin bir adım berisinde bulunan şairler için aşkın en yüksek derecesi, iradeyi sevgilinin iradesine terk etme, kendini onun varlığında yok etme biçiminde tarif edilen makamdır. Kendilerini sürekli böyle bir âşık olarak takdim ettikleri görülür. Bu da aslında âşığın “fena” sırrına ermiş bir kimlikle ortaya çıkışının ifadesidir. Şibân Han aşk denizinden bahisle söze başladığı bir gazelinde, o denizde kendini fani kılmadan inci arayıcılığına soyunmanın mümkün olmadığını dile getirmektedir:

*Gavvâslık niteğ kıla-sin bolmayın fenâ
Şehr-i vücûd ara sin özüñi bî-çâre kıl (D.167/3)*

Eski Türk şiirindeki âşık tipi, birçok başka tasavvufi tipi bünyesinde toplayan bir üst tip mahiyetindedir. Bunun en yaygın yansımalarından birini *rint* tipiyle ilgili olarak görürüz. Şair nasıl mutlaka âşıksa, bununla iç içe olarak yine mutlaka *rint* tabiatlı bir insandır. Aslında *rint* temel anlamı ve ilk kullanımları itibarıyla işretten sakınmayan, harabat ehli bir insanı (Sami, 1989, s. 671) ifade etmekteydi. İlk tasavvufi bir çağrışımı olmayan bu terim zaman içinde şekilci tasavvuf anlayışına bir tepki olarak meydana çıkan insan tipini de ifade eden bir tabire dönüşmüştür (Uludağ, 2019, s. 222). Fakat bunların şiir geleneğinde birbirinden pek de ayrı düşünülmemeyeceği söylenebilir. İlk anlamındaki boşvermişlik hâliyle, Allah’tan başka hiçbir şeyi ciddiye almama hâli tasavvufi bir tip olarak *rintte* bütünleşmiştir.

Şiban Han’ın şiirlerinde bu kavram ağırlıklı olarak tasavvufi göndermeleri tespit etmenin ya da en azından ispat etmenin zor olduğu bağlamlarda geçer. Ancak şair bir beytinde *rintliğini* ezel meclisinde başına gelene bağlayarak bu kadı ve muhtesipler içinde *rintliğe* zaten mahkûm olduğunu ima eder:

*Min ezeldin mest olup muhtesibniñ nişi bar
Muhtesib kâdî ara rindâne bolmay nideyin (D.215/4)*

Rindane bir tavır içinde bulunan âşığın bununla içi içe olan *melami* tipini karşılayacak özelliklere de sahip olduğunu görürüz. Âşık olmanın kaçınılmaz gereklerinden ve sonuçlarından biri, aşkın ve maşukun dışında hiçbir şeyin umursanmaması, aşk yolunda düşülen hâller sebebiyle insanların kınamasından korkulmamasıdır. Bu tavrın, klasik şiirin bütün şubelerinde olduğu gibi Şiban Han’ın beyitlerinde de son derece hâkim bir tavır olduğu görülebilir. Allah ona yakınlığını ve şefkatini hissettirdikten sonra başkalarını dikkate alacak bir durumu, onlardan etkilenecek bir tutumu yoktur:

*Hak’nıñ ki Şibânî’ga dâyim nazarı bolsa
Ol bar durur bî-gam ağyâr sakalındın (D.242/7)*

Rintle ilgili tanımlara bakıldığında onun aynı zamanda *arif* olduğu da belirtilmiştir (Naci, 1987, s. 445). Sözlük çerçevesindeki bu anlam âşığın tasavvufi kimliğiyle birlikte düşünüldüğünde, o irfan yolunu tutmuş bir tip olarak belirir (Mengi, 1999, s. 288). Bilen, bilgili anlamlarındaki “irfan” mastarıyla kökteş olan *arif* kelimesi, zamanla doğal bir incelik ve düşünme yeteneğiyle bilen kişiler için kullanılır hâle gelmiştir (Salâhi, 1313/1895, s. 152). Kelime asıl geniş ve zengin kullanımlarını ise tasavvuf ekseninde kazanmıştır. Bilmenin özel bir türü veya şekli ile bilme yeteneğine sahip olup “*kalp gözüyle sırları*

görebilen, iç aydınlığıyla manevi hâllere, zevk yoluyla gizli bilgilere ve tatlara ulaşmış kimse” (Tulum, 2013, s. 386) şeklinde tanımlanır. Böylece hem bilmenin hem de bilginin amacı ve yöntemi bakımından âlim ile arif arasında da kesin bir ayrım yapılmış olur (Uludağ, 1991a, s. 361). O hâlde arif her bilenin bilemeyeceği tarzda ve bilemeyeceği şeyleri bilen bir kimlikle karşımızdadır.

Bu tarzdaki bilginin ve ona sahip bir kimsenin örneği *Şiban Han Divanı*’nda aranacak olursa, aslında bunun tam karşılığı olabilecek bir nitelemeye rastlanır. Şair ezel sırrına vâkıf (ârif-i sırr-ı ezel) şeklindeki tarifiyle buna uygun bir kullanımda bulunur (D.67/3). Ancak burada nitelemenin hedefi belli olduğundan yani sözü kendi müşidi Hafız Buhari’ye yönelik kullandığından, arifçe nitelikler taşıyan bir kişiden söz edilmiş olmaktadır. Kendisi zaten temsili olan tipi temsil eden bir kişi olarak şairin müşidini arif tipinin örneği saymakta bir tereddüt oluşması mümkünse de, bunun yine ideal bir tipin bir “kişi” üzerinden ifadesi şeklinde değerlendirilmesi çok tutarsız olmaz. Zira bu özellikle tasavvufi maşuk tipi için de kaçınılmaz bir yaklaşım olacaktır.

Yine “sezgi ve derin kavrayış yeteneğiyle bilme” ölçüsünden hareket edilirse, *Divan*’da arifin bir tipin karşılığı olarak kullanıldığı asıl zemine uygun bir örnek de vardır. İlgili beyitte arif, aşktan ve maşuktan anlayan, dilberin kemalini bilici ve vasfedici bir konumdadır. Oysa aynı beyitte şairin, dilberin cemali karşısında aklını kaybedişi de söz konusu edilmektedir. Bundan da anlaşılmaktadır ki maşukun kemalini görece göz aklın gözü değildir. Arifinki de akıldan başka türlü bir yolla, yine aşkın da karar yeri olan kalple bilip anlamaktır:

*Dil-berni körüp ârif vasf itti kemâlinin
Akl u hîred ü hûşum mahv oldı cemâlinin (D.242/1)*

Güzelin ve aşkın cazibesıyla aklını kaybedenler için bir yol göstericiye ihtiyaç duyulur. Akı devreden çıkan insanın nasıl ve neye göre yol alacağı, içinden kolay çıkılabilir bir durum değildir. Bu durumdaki âşıklar için meyhane bir sığınak, meyhaneci ise bir kılavuz olur. *Meyhane* ya da aynı anlamdaki *meykede* kelimeleriyle anılan bu mekân, tasavvufi bağlam içinde “*dostların sohbet meclisi; tekke; kâmil müşidin kalbi*” (Uludağ, 2012, s. 248) veya yine aynı çağrışım zemininde “*aşkın öğrenildiği yer*” (Akün, 2014, s. 147) anlamlarını karşılar. Şiban Han’ın bazı beyitlerinde geçen “ârif-i mey-hâne” ifadesinde meyhane ile arifin yan yana gelmesi, beyte tasavvufi bir açıdan yaklaşmayı mümkün hatta belki gerekli kılmaktadır. Elbette bu tamlama meyhaneyi bilen değil meyhanedeki bilici olarak anlamlandırılmalı, buradaki arif de mana yoluna düşen bir aşk yolcusuna yol gösteren bir tip olarak değerlendirilmelidir ki bu da genelde müşid-i kâmilî temsil eder.

Türk-İslam şairlerinin hayat ve insan anlayışını en çok etkileyen isimlerden biri olan İbn Arabî’nin (Kılıç, 2006, s. 58; Şimşek, 2023, s. 13-24) nazariyesi açısından bakılırsa, aşk tecrübesini henüz tasavvufi bir boyutta yaşamayan ham âşıkların olgunlaşıp ilahi aşka yani mecazdan hakikate yönelmesi de yine ariflerin yardımıyla gerçekleşebilir. Dolayısıyla arif, tasavvufi aşka ulaşmış ya da ulaşmamış bütün âşıkların yolculuğuna eşlik eden ve daha yaygın kullanımıyla *pir-i mugana* karşılık gelen tasavvufi bir tiptir. Bu da aslında bir yandan arifin de bir âşik olduğunu, ama aşk mertebeleri içinde daha tecrübeli ve olgun bir konumu temsil ettiğini söylememizi mümkün kılar. Şiban Han’ın da tasdik ettiği gibi aşk diyarında böyle bir ariften ders almadan kendi kendine ilerlemek, yolunu kaybetmemek insan kadı ise dahi mümkün olmaz:

*İşk kûyında kaçan yol tapkısıdır dünyâda
Almagunça ârif-i mey-hânedin kâdî sebak (D.134/6)*

4.2. Maşuk

Klasik şiirde maşukun ideal bir güzeli temsil ettiği bilinmektedir. Bu idealleştirme maşuk için yapıldığında yukarı yönlü bir soyutlama söz konusudur. Yani ilahi bir anlam yüklensin ya da yüklenmesin maşukun her hâlükârda aşkın (müteal) bir mahiyet kazandığı söylenebilir. Bu vurgulanmalıdır, çünkü olumsuz tipler üzerinden gözlenebileceği gibi bu şiir geleneğinde idealleştirme her zaman yüceltme doğrultusunda gerçekleştirilen bir soyutlama olmak durumunda değildir. Zahit tipi bunun en açık ve güçlü örneği sayılabilir. Maşuka dönmek gerekirse, onun idealleşmesiyle bir tip olarak şekillenmesi elbette doğrudan ilgilidir. Tek tek insanları aşan özelliklere sahip ve böyle bir konumda bulunan maşukun, bütün âşıklar

nezdinde kuşatılamayan hatta erişilemeyen, ne kadar cefa etse katlanılan, kendisinden asla vazgeçilmeyen, âşığını aşağılasa bile uzaklaşılmayan bir konuma layık görüldüğü ortadadır.

Bütün bunlar maşukun yukarıda, âşığın ise aşağıda oluşunu sonuç veren bir hiyerarşiye işaret eder. Bu belli açılardan sosyal konumlara dayalı farklarla açıklanabilecek yönler de sahip olmakla birlikte (Keskin, 2010), burada vurguladığımız hiyerarşi derece farklarıyla değil mahiyet başkalığıyla açıklanabilecek bir rütbelenme olarak kendini göstermektedir. Yoksa bir maşukun kendisine bağlı âşığın sevgisini, ona ne yapsa tüketememesini temellendirebilmek çok kolay değildir. Ancak bir mecburiyet, bir mahkûmiyet ilişkisi bunu anlamlı kılabilir. Bu da birbirinden gerçekten varlık boyutu itibarıyla ayrışan âşık ile maşuk arasında bulunabilir gibi görünmektedir. Aşkın her durumda bir kendini kaybetme hâli olduğu, hedefinden (maşukundan) bağımsız olarak bir delilik tavrı sayıldığı düşünülebilirse de, bu hâlin bir insan için çok zaman kalıcı olmadığını hesaba katmak gerekir. Fakat klasik şiirdeki âşık yani şair, âşıklığı bir meslek ve yegâne meziyet gibi taşımaktadır. Vazgeçilme, sonu gelme ihtimallerinden arınmış bir aşkın temsilcisidir. Hatta sonsuza doğru uzanan bir yolun yolcusu olmayı seçmiş bir âşık tipidir.

Böyle bir zeminde insanüstü, aşkın, sonsuza dönük bir maşukun söz konusu edilmiş olma ihtimali her zaman hesapta tutulmalıdır. Bazen şairin bile niyet ve seçiminden bağımsız, tasavvufi motiflerle örülü maşuk tahayyülü geleneğin sürüklemesiyle mısralar arasında gezinir durur. Örneğin güzeller için kullanılan *şahit* kelimesinin bile ilahi cemalin gerçek şahidi olan bir maşuk tipinin özelliğine bağlı şekilde terimleşmiş olması (Schimmel, 2018, s. 386), genel olarak İslami devir Türk şiiriyle tasavvufi aşk tecrübe ve nazariyelerinin ne denli iç içe geliştiğini anlatan türdeki örneklerden yalnızca birini ortaya koymaktadır.

Konuyla ilgili incelemelerde Türkçe asıllı karşılığıyla *sevgili* olarak da anılan maşuk tipi, bunun dışında neredeyse sayısız kavramla karşılanabilmektedir ve bunun birçok muhatabı vardır. Maşukun bir tip olarak idealleştirilmesine imkân veren sadece Hak aşkı değildir. Üstelik buna ideal bir güzel, deyiş geçmek de çok doğru olmaz. O bazı durumlarda bir din büyüğü olabileceği gibi, bir devlet adamı, dostlardan biri ya da evet, bir kadın da olur. Ama anlatı her ne kadar güzellik üstüne kurulsa da bunun muhatabı olan kadının güzelliği somut ölçü ve gerçeklere bağlı olmak zorunda değildir. Leyla figürü buna güzel bir örnektir. Sonuçta mesele âşığın gözündeki, maşuku hangi makamda gördüğü üzerinde düğümlenir. Bu da güçlü veya zayıf bir idealleştirme biçiminde kendini gösterir.

Şiban Han, Allah sevgisini yoğun ve güçlü biçimde yansıtan bir şair portresi çizer. *Tevhit* türüne örnek gösterilebilecek birçok şiiriyle birlikte, sadece beyit çerçevesiyle sınırlı mısralarda da içindeki *aşk-ı ilahi*yi şiirleştirmiştir. Kullandığı imajlar bakımından âdeta somut bir maşuka yönelik yazılmışçasına kurgulanmış ve soyut ile somut mazmunların nasıl da birbirine geçmiş bulunduğunu örnekleyen bir beytinde, Tanrı toprağını, ilaca muhtaç gözüne “sürme” diye sürdüğünden söz eder:

*Bu Şibânî köziniñ bil dârûsı
İzi tofragını tûtiyâ kılur (D.82/7)*

Tabii olarak şairin Cenab-ı Hak’tan sonra aşkla bağlandığı kişi Hz. Peygamber’dir. O, maşuk tipinin klasik şiirdeki değişmez unsurlarından biridir. Bütün coğrafyalardaki Türk-İslam şairleri diğer İslami edebiyatlardaki ürünleri epeyce aşan bir yoğunlukla, Peygamber aşkını dile getiren şiirler, naatlar yazmışlardır. Onu âlemin varlık sebebi, insanlık idealinin kendisinde somutlaştığı en seçkin insan ve bir irfan ile hikmet kaynağı olarak sevmişlerdir (Ak, 2025, s. 75-184). Şibanî’nin bu sevgiye ve anlatıya dâhil olduğu mısralar *Divan*’ının her köşesini tutmuştur. Her biri ayrı sanatlı örneklerden birinde yine klasik şiirin öne çıkan güzellik unsurlarını kullanmıştır. Buna göre Hz. Peygamber’in mis kokulu saçları hem dünyayı hem de ahireti sarmış, feyziyle her tarafa ulaşmıştır:

*Bu Habîb’niñ zülfidin boldı dü-âlem hoş-dimâğ
Feyz eğer yitmes uşandın bolmagay imkân ara (D.11/7)*

Tasavvufi planda değerlendirmemiz gereken bir diğer maşuk ise Şiban Han’ın şeyhi, mürşidi olan Hafız Buhari’dir. Bilindiği üzere mürşit başlı başına tasavvufi bir tip olarak ele alınmaya müsaittir. Ama arif bahsinde olduğu gibi mürşidin kendisi de aynı zamanda bir âşıktır. Çünkü onun rehberliği aşkın daha

ileri seviyesinde bulunan biri olarak daha geridekilere yol göstermektir. Görüldüğü gibi âşık veya maşuk sayılmanın ölçüsü, değişmez özelliklere sahip tiplerin değişebilen konumları sebebiyle görecelidir. Yani söz gelimi bir arif ya da bir mürşit, Hakk'ın âşığı olduğu kadar başka bir âşığın da maşuku olabilmektedir. Şiban Han mürşidine hitap ettiği bir şiirinde onu *pir-i mugan* olarak anıp kadeh/şarap diyerek onun sohbet ve feyzini dilemekte, onun kûyunda aklını yitirmiş kimselerin vaziyetine benzer bir şekilde huzura erişmeyi arzu etmektedir:

*Birgil ay pîr-i mugânım ol tola câmdın maña
Yâr kûyında biz dahı tilbe bolalım pür-huzûr (D.67/4)*

Şüphesiz ki maşukun yanında huzur bulabilmek için huzursuz nice zamanlar geçirmek gerekmektedir. Ama o huzurun büyüklüğü miktarınca büyük sıkıntıların, fedakârlıkların âşığa kader olduğu da kesindir. Bu durumun Türk edebiyatındaki zirve örneği sayılabilecek olan Hallâc-ı Mansur, maşuk için canını feda etmiştir. Buna gönüllü bir atılışla yürüyen Mansur'un durumu Şibanî'nin Cenab-ı Hakk'a yönelik doğrudan maşuk tabirini kullandığı mısralarında şöyle karşılık bulur:

*Asılur dârga neçün Mansûr biliñ
Cânımı maşûk üçün isâr iter (D.83/3)*

4.3. Rakip

Türkçeye Arapçadan geçmiş bir kelime olan *rakîb*, olumlu karşılığıyla başkasını görüp gözeten, olumsuz karşılığıyla da kendi başarısı ve çıkarı için başkasının başarı ve çıkarını engelleyen kimse, anlamlarına sahiptir (Tulum, 2013, s. 309). Eski edebiyatın kadrosu içinde bu kelimenin aynı maşuku seven “iki âşığın birbirlerine karşı durumu” için kullanıldığını söylemek mümkündür (Şentürk, 1995, s. 1). Ancak aynı konum ya da amacı paylaştığı kişiye “engel” ol(uştur)ma tutumu ve çabası rakibin ayırıcı özelliği olarak tespit edildiğinde (Çavuşoğlu, 2014, s. 68), eski şiir bakımından kelimenin karşıladığı kişi veya tiple ilgili özel bir durumun ortaya çıktığı fark edilebilir. Burada âşıkların birbirine değil birinin diğerine engel olduğu, hasetlik duygusuyla yaklaştığı ve âşıklığa yaraşmayan hâller içinde bulunduğu bir durumdan söz edilebilir.

Burada da yine dikkate değer bir durumla karşılaşmış oluyoruz. Ölçütleri bu şekilde belirlenmiş bir bağlama göre, ilk bakışta rakip de âşıklardan bir âşık olarak görünmektedir. Eğer kelimeyi rekabet edici anlamından hareketle ele alırsak bu yargıya varmamız kaçınılmaz olmaktadır. Fakat şu noktayı dikkatten uzak tutmamak gerekir: “Rakip” olarak karşımızda duran tip, âşık tipiyle aynı amaca yöneliyor ve aynı maşuka ulaşmayı talep ediyor olsa bile âşık tipinin idealleştirilmesini mümkün kılan özelliklere sahip değildir. Yani belki o da bir taliptir, hatta belki aşk duygusu onda da vardır; ama bir tip kimliği kazanabilmesi için bunların yeterli sayılmadığı anlaşılabilmektedir. O, âşık olarak soyutlaştırılmamış bir âşıktır. Bütün meselenin, mecazlar yoluyla inşa edilen tipin hangi renklerle resmedileceğine bağlı olduğu ortadadır.

Öte yandan eski şairlerimiz rakibi daha çok bir engel olarak betimlemektedirler. Hatta çoğu zaman onun bir âşık olmasına bile gerek bulunmadığına bakılırsa, âşığın maşukla arasına giren, onu maşuktan uzaklaştıran herhangi bir kişi, hatta bir nesne veya olgu da rakip suretinde karşımıza çıkması garipsenecek bir durum değildir. Zaten âşığın gözüyle baktığımızı göre o kimi rakip görürse rakip olmak ona düşmektedir. Söz gelimi gül-diken benzetmesi üzerinden rakip bazen genç yaştaki maşukun hocası ya da şairin ulaşmaya çalıştığı bir devlet büyüğüyle arasına giren vazifedarlardan biri olabilmektedir (Daha fazla örnek için bkz. Şentürk, 1995).

Üzerinde bulunduğumuz bu son nokta, tasavvufi aşk zemininde âşık ile maşuk arasındaki rakibin yani engelin kim veya ne olabileceğini belirlemek bakımından en uygun noktadır. Bununla ilgili olarak “adû, gayr/ağyâr, nefis, şeytân, dünyâ, mâ-sivâ, zahîrî ilim vb.” âşığı yolundan alıkoyucu, onu maşuktan uzaklaştıran unsurlar kadrosu içine girer. Âşığın aşk yolunda kendisinin bile kendisine rakip olabileceği yönündeki değerlendirmeler (Nazik, 2016), aynı bağlama oturtulabilir. Hatta zahit de nice kez böyle bir işlev görebilmektedir. Buna uygun beyitlerden birinde Şibanî yükseklerle, maşuka doğru can kuşuyla uçacakken alçak nefsin ona nasıl engel olduğundan söz eder:

*Bu za'îf cismimni bil cânım kuşu ulvî çiker
Nefs-i süflî ol makâmga mini koymas çıрмаşıp (D.29/2)*

Kavuşmayı engellediği için bir yandan rakip aşkı artırıcı bir etken olarak da görülmüştür (Akkuş, 1996, 26). Bu da şeytanın yaratılış hikmeti üzerinde düşünen arifleri benzer bir değerlendirmeye götürmüştür: Hak yolunda yürümeye çalışanın şeytan tarafından yolundan alıkonulmak istenmemesi düşünülemez. Şeytan, dünya ve nefsin bir arada anıldığı bir beyitte, Şiban Han'ın mısraları şöyledir:

*Her kim şerî'at yolıda himmet ile bassa kadem
Şeytân u dünyâ nefis ile bilgil anı bî-tâbedür (D.89/11)*

Hak aşkını kalbinin ve hayatının merkezine alan bir âşık için aslında Allah'tan başka her şey bir rakip (engel) olabilecek durumdadır. *Mâ-sivallâh* tabiriyle Allah'ın dışındakilerin konu edildiği bütün bağlamlar, âşık için onu maşukun ilgi ve sevgisinden geri bırakan unsurlardır. Bir kalpte iki sevgiye yer olmadığına inanan Türk-İslam şairlerinin aşk bahsinde tevhidi (sevgisini bir tek, biricik sevgiliye hasretme) kılavuz edinmeye çalıştığını görürüz. Şibanî de sık sık bunu hissettiren ifadeler kullanır. Rakip ile savaş meydanındaki düşmanı özdeşleştirdiği örneklerden birinde, masivallah ordusuna karşı kendini sakınmak için *kelime-i tevhid*in "lâ" kılıcı ile savaş vaziyeti aldığını dile getirir:

*Mâ-sivallâh leşkeri ger kilse könlüm başığa
Nefy tîğin tartayın azm-i mesâffî eyleyin (D.218/6)*

Sonuç

Genel olarak eski Türk şiiri veya daha özel bir adlandırmayla klasik Türk şiiri, 15-16. yüzyıllarda sadece Osmanlı sahasında değil Türkistan coğrafyasında hâkim olan Çağatay sahasında da çok önemli edebî eserlerin doğuşuna zemin oluşturan bir alandır. İki farklı Türk edebiyatı sahası arasında coğrafyanın temsil ettiği kadar fark olmadığı, bu çalışma örneğinde de açık olarak görülmüştür. Şibanî'nin şiirlerinin herhangi bir Osmanlı sahası şairinin sözlerinden ne üslup ne de konu malzemesi bakımından farkı vardır. *Şiban Han Divanı*'nda bulunan gerek yerleşik mazmunların gerekse tasavvufi kavram ve göndermelerin klasik Türk şiirinin geniş şemsiyesi altında yer alabilecek özellik ve niteliklere sahip olduğu açıktır.

Bu çalışmada İslami Türk şiirindeki insan tipleri üzerine yapılan incelemeyle birlikte, aslında tip kadrosunun âşık-maşuk-rakip ekseninde düğümlendiği ve şekillendiği yargısının, sadece bu tiplerin önem ve ağırlıklarından değil, aynı zamanda diğer tipleri kapsamlarına alacak merkezî işlevlerinden de kaynaklandığı anlaşılmıştır. Aslında tip adıyla varlık gösteren motiflerin belki tamamı âşık, maşuk ya da rakip unsurlarından birinin ikincil bileşenidir. Bunların herhangi birinden doğmamış olsalar bile özellikle "âşık", başka birçok tipi kendisiyle bütünleştirebilmektedir. Kavramların lafzi çerçevesiyle veya sözlük zeminiyle çelişmeyen ama onlarla sınırlı da kalmayan bir bakışla görülebilmektedir ki âşık, maşuk yada rakip sayılmanın ölçüsü, değişmez özelliklere sahip tiplerin değişebilen konumları sebebiyle görecelidir. Bu noktada kavramın ya da tipin bağlam ve işlevi, onun lafzına ya da sözlük anlamına çoğu zaman sığmaz.

Eski şiirde karşımıza çıkan tiplerle kişiler arasında zaman zaman bulanık alanlar olduğu görülmektedir. Tanımlar ve sınıflandırmalar anlamayı, incelemeyi kolaylaştırdığı kadar birbiriyle kesişen bazı özellikleri yok sayabilmektedir. Şiirin dili de mecaz ve çok anlamlılıktan olabildiğince beslendiğinden, ayırım çizgileri iyiden iyiye zorunlu benzerlikleri bütünlükten koparmaktadır. Diğerleri gibi tip tahlillerinde de tiplerin aynı hikâyeye ait unsurlar olmak bakımından birbiriyle ilgisiz olmaları, birbirine benzememeleri hatta birbirine dönüşmemeleri söz konusuna olamaz. Onları konumlandırmada belirleyici olan kimin gözüyle bakıldığıdır. Burada şairin gördüğü ile şairin gör dediği yer aynı olmayabilmektedir. Bazen kendini sadık bir âşık, bazen bir arif, kimi zaman mürit veya kimi zaman aşk dersi veren bir mürşit gibi göstermesi, tiplerin hâkim özelliklerinin belirlenmesinde zorluklara yol açabilmektedir. Burada aslolan, ortada bir idealleştirme bulunup bulunmadığına bakılmasıdır. Tipler büyük ölçüde "kişi" özelliklerinden soyutlanmış olarak görünürlük kazanmaktadırlar.

Şiban Han'ın şiirlerine tasavvufi bir eksende bakılması, onun bir sultan şair olarak dinî ve tasavvufi

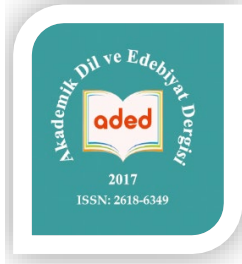
tecrübeye ne denli önem verdiğini, dışarıda bin bir düşmanla mücadele hâlinde geçen siyasi hayatının kendi içinde yürüttüğü mücadeleden daha çetin olmadığını anlamaya imkân vermektedir. Onun eline kılıç aldığında anlaşılması elbette mümkün olmayan ruh inceliği, Allah'a yakarışları, aşka verdiği değer, o eline kalem aldığında kendini mısraların diliyle açığa vurmaktadır. Dolayısıyla aynı zamanda sultan olan şairlerin şiirleri, onların ruh cephelerini ve iç hayatlarını tanımada eşsiz birer kaynaktır. Bu sebeple edebiyat metinleri tarihî olayların yanı sıra akıp giden ruhi hayatı ve geçmişe ait düşünce dünyasını

Kaynaklar | References

- Adonis, A.A. (2012). *Sûfizm ve sürrealizm* (N. Koltas, Çev.). İnsan Yayınları.
- Ahterî, M. (2013). *Ahterî-i kebîr* (H. Tuncer, Haz.). Nadir Eserler Kitaplığı.
- Ak, M. (2025). *Şair ve Peygamber*. Ketebe Yayınları.
- Akkuş, M. (1996). *Nefî Divânı'nda tipler ve kişilikler*. Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Akkuş, M. (2007). Klasik edebiyatta tipler. *İçinde Türk edebiyatı tarihi* (T.S. Halman vd., Ed.). (Cilt 2, s. 393-402). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Akün, Ö.F. (2014). *Divan edebiyatı*. İsam Yayınları.
- Alışık, G.S. (2019). *Şeybânî Han, Risâle-i Ma'ârif (inceleme-metin-tercüme-notlar-dizin)*. İsam Yayınları.
- Câmî, A. (2016). *Aşk ve Şaraba Dair: Levâmî* (H. Karabulut, Haz.). Litera Yayıncılık.
- Çavuşoğlu, M. (2014). *Divanlar arasında*. Kitabevi Yayınları.
- Çelik, M.F. (2019). *Klasik Türk şiirinde tipler* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eraslan, K. (1991). Şibânî Han'ın 'Bahru'l-Hüdâ adlı eseri. *Türk Kültürü Araştırmaları*, 28(1-2), 103-177.
- Eraslan, K. (1993). Çağatay edebiyatı. *İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 8, s. 168-176). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ercilasun, A.B. (2006). *Başlangıçtan yirminci yüzyıla Türk dili tarihi*. Akçağ Yayınları.
- İsen, M. & Bilkan, A.F. (1997). *Sultan şairler*. Akçağ Yayınları.
- Kaplan, M. (2011). *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar 3: tip tahlilleri*. Dergâh Yayınları.
- Karaköse, S. (2005). Eski Türk edebiyatında felsefi açıdan insan tipleri. *İlmî Araştırmalar*, (20), 121-138.
- Karasoy, Y. (1998). *Şiban Han Divanı*. TDK Yayınları.
- Karasoy, Y. (2003). Mihmân-nâme-i Buhârâ ve Şiban Han'ın bilinmeyen üç şiiri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (13), 105-114.
- Karasoy, Y. (2021). Şiban Han Divanı'na farklı bakmak. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(4), 1688-1697. <https://doi.org/10.34083/akaded.1007320>
- Kılıç, M.E. (2006). *Sûfî ve şiir*. İnsan Yayınları.
- Koç Keskin, N. (2010). Maşûk, âşık ve rakip arasındaki hiyerarşik ilişkiler. *Turkish Studies*, 5(3), 400-420. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1428>
- Köprülü, M.F. (1978). Çağatay edebiyatı. *İçinde MEB İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 270-323). Millî Eğitim Basımevi.
- Köprülü, M.F. (2009). *Türk edebiyatı tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Macit, A. (2022). *Şeybânî Özbek hanlığı*. İlem Yayınları.
- Mengi, M. (1999). Eski edebiyatımızdaki bazı insan tipleri: rind ve zâhid tipleri, orta insan tipi. *İçinde Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (M. Kalpaklı, Haz.). Yapı Kredi Yayınları.
- Nazik, S. (2016). Klasik Türk şiirinde âşığın aynı zamanda kendine rakip olması. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 17(7), 243-266. <https://izlik.org/JA23XS48fZ>
- Nâcî, M. (1987). *Lugat-ı Nâcî*. Çağrı Yayınları.
- Ölmez, Z. (2007). Çağatay edebiyatı ve Çağatay edebiyatı üzerine araştırmalar. *Türkiye Araştırmaları*

Literatür Dergisi, 5(9), 173-219.

- Özkan, M. (2021). *Buhara hanlığı*. Selenge Yayınları.
- Parlatır, İ. (2019). *Türk romanında tipler*. Ekin Basım Yayın Dağıtım.
- Pürcevâdi, N. (1998). *Can esintisi: İslam'da şiir metafiziği* (H. Kırlangıç, Çev.). İnsan Yayınları.
- Serrâc, E.N. (1996). *El-Lüma': İslam tasavvufu* (H.K. Yılmaz, Çev.). Altınoluk Yayınları.
- Roux, J.P. (2020). *Türklerin tarihi, Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 yıl* (A. Kazancıgil & L. Arslan Özcan, Çev.). Dergâh Yayınları.
- Salâhî, M. (1313/1895). *Kâmûs-ı Osmânî* (Cilt 2). Mahmûd Bey Matbaası.
- Sami, Ş. (1989). *Kâmûs-ı Türkî*. Enderun Kitabevi.
- Schimmel, A. (2018). *İslam'ın mistik boyutları*. Alfa Yayınları.
- Şentürk, A.A. (1995). *Klâsik Osmanlı edebiyatı tiplerinden rakibe dair*. Enderun Kitabevi.
- Şimşek, S. (2023). *Türk şiirinde Şeyh-i Ekber*. Ketebe Yayınları.
- Tulum, M. (2013). *Osmanlı Türkçesi büyük el sözlüğü*. Kapı Yayınları.
- Türkoğlu, İ. (2010). Şeybânî Han. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 39, s. 43-45). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Türkoğlu, İ. (2010). Şeybânîler. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 39, s. 45-47). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uludağ, S. (1991a). Ârif. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 361-362). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uludağ, S. (1991b). Aşk. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 4, s. 11-17). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Kabcacı Yayıncılık.
- Uludağ, S. (2019). *Dört kapı kırk eşik: İslâm toplumlarında sûfî gelenekler ve derviş tipleri*. Dergâh Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Siyasi Dilin Edebî Dili Müzik Aleti Üzerinden Etkilemesi: Azerbaycan ve Tar Örneği

*The Influence of Political Language on Literary Language Through Musical Instruments:
The Example of Azerbaijan and the Tar*

Orhan BALDANE

Arş. Gör. Dr. • Pamukkale Üniversitesi • İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
obaldane@pau.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0002-7304-2506> • <https://ror.org/01etz1309>

Atıf | Citation: Baldane, O. (2026). Siyasi Dilin Edebî Dili Müzik Aleti Üzerinden Etkilemesi: Azerbaycan ve Tar Örneği. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 1099-1117.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955743>
<https://izlik.org/JA65XH74TE>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 21.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 21.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Sovyetler Birliği'nde Rus olmayan halkların nüfusunun çok olması, Sovyet yöneticilerini bu sorunu çözmeye yönlendirmiştir. Bunun neticesinde de siyasi ideolojiye bağlı olarak ülkede kurulmaya çalışılan “yeni hayat” için “yeni insan” tipine ihtiyaç duyulmuştur. “Sovyet insanı” olarak da anılan bu insan tipini ortaya çıkarabilmek için Sovyetler Birliği'nin idarecileri başta kültür olmak üzere birçok sahada girişimlerde bulunmuşlardır. Bu girişimler alfabe değişikliğinden dinî törenlerin kısıtlanmasına kadar farklı farklı alanlarla ilgilidir. Azerbaycan'daki kültürel girişimlerden biri ise “tar” adlı telli müzik aletinin eğitim programlarından çıkarılmak istenmesi olmuştur. Bu durum Azerbaycan aydınlarını “tarın kaldırılmasını destekleyenler” ve “tarın kullanılmasını destekleyenler” olmak üzere iki farklı cepheye ayırmıştır. Siyasi alanı ilgilendiren bu gelişmeler kültürel tarafı dolayısıyla dönemin şair ve yazarlarını da konunun içine çekmiştir. Buna bağlı olarak, Süleyman Rüstem tarın yasaklanmasına destek çıkan “Tar Sese Goyulur” şiirini yazmıştır. Mikayıl Müşfik ise tarın yasaklanmasına karşı çıkan “Tar” başlıklı şiirini yazmıştır. Bu iki şiir tartışmayı siyasi sahadan edebî sahaya çekmiştir. Siyasi saha ise bu şiirlerin dilini ve üslubunu etkilemiştir. Bu çalışmada öncelikle Sovyetler Birliği'nin Türk topluluklarının kültürel taraflarına yönelik siyaseti üzerinde kısaca durulmuştur. Ardından Azerbaycan'da tarın yasaklanma girişimiyle ortaya çıkan edebî hadise geniş bir şekilde ele alınmıştır. İncelemenin odaklandığı nokta şiirlerin içeriğiyle birlikte şairlerin dili ve üslup özellikleri olmuştur. Buna ek olarak, Süleyman Rüstem ve Nâzım Hikmet arasındaki ilişkiden hareketle Nâzım Hikmet'in “Orkestra” şiiri ve Faruk Nafiz'in “Sanat” adlı şiirleri de mukayeseye dâhil edilmiştir. Böylece Sovyetler Birliği'nin temel aldığı görüşlerin Sovyetler Birliği dışındaki şairler üzerindeki etkisine de değinilmiştir. Sonuç olarak Süleyman Rüstem'in tarın yasaklanmasını savunduğu şiirinde Nâzım Hikmet'in etkisinin açık olduğu belirtilmiştir. Ayrıca, siyasi gelişmelerin edebî gelişmelerle sıkı sıkıya ilişkili olduğu ve bu durumun edebî ürünleri farklı yönlerden etkilediği vurgulanmıştır. Azerbaycan'da tarın siyasiler tarafından yasaklanmak istenmesinin edebiyattaki yansımaları ise bu durumun somut bir örneği olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: siyaset, kültür politikaları, Sovyet insanı, edebî dil, Azerbaycan edebiyatı, tar

Abstract

The large number of non-Russian peoples in the Soviet Union prompted Soviet leaders to seek solutions to this problem. As a result, a "new type of person" was needed for the "new life" that was being attempted to be established in the country, based on political ideology. To create this type of person, also known as the "Homo Sovieticus", Soviet leaders made efforts in many areas, primarily in culture. These efforts ranged from alphabet changes to restrictions on religious ceremonies. One of these cultural initiatives in Azerbaijan was the attempt to remove the "tar" (a type of stringed instrument) from the education program. This situation divided Azerbaijani intellectuals into two groups: those who supported the removal of the tar and those who supported its continued use. These political developments also drew the poets and writers of the time into the matter due to their cultural implications. Consequently, Süleyman Rüstem wrote the poem "Tar Sese Goyulur" supporting the ban on the tar, while Mikayıl Müşfik wrote the poem "Tar" opposing its prohibition. These two poems shifted the debate from the political to the literary sphere. The political sphere, in turn, influenced the language and style of these poems. This study first briefly examines the Soviet Union's policies towards the cultural aspects of Turkic communities. Then, the literary event that arose from the attempt to ban the tar in Azerbaijan is discussed in detail. The focus of the study is on the content of the poems, as well as the language and stylistic characteristics of the poets. In addition, drawing on the relationship between Süleyman Rüstem and Nâzım Hikmet, the poems "Orkestra" by Nâzım Hikmet and "Sanat" by Faruk Nafiz are also included in the comparison. Thus, the influence of the views adopted by the Soviet Union on poets outside the Soviet Union is also addressed. In conclusion, it is stated that the influence of Nâzım Hikmet is clear in Süleyman Rüstem's poem defending the banning of the tar. Furthermore, it is emphasized that political developments are closely related to literary developments and that this affects literary works in various ways. The attempts by politicians to ban the tar in Azerbaijan and its repercussions in literature are considered a concrete example of this.

Keywords: politics, cultural policies, Homo Sovieticus, literary language, Azerbaijani literature, tar

Giriş

Toplumların yaşadıkları siyasi gelişmelerin edebiyatı ve doğal olarak edebî dili şekillendirmesi söz konusudur. Tarihsel süreçte kimi zaman siyasi gelişmelerden bağımsız olarak devlet adamlarının şairleri ve yazarları himayeleri altında tutmaları başta kaside ve mersiye gibi türler olmak üzere konusunu siyasi kişiliklerden alan sayısız edebî eserin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Ancak Fransız İhtilali sonrasında öncelikle Avrupa'da olmak üzere siyaset ve edebiyat arasındaki ilişki farklı boyutlarda ve daha çeşitli şekillerde metinlerde yansımaları bulmuştur.

Konuyu Osmanlı Devleti özelinde ele almak gerekirse, özellikle Tanzimat Fermanı sonrası başlayan siyasi süreç, edebî eserlerin dilini, şeklini ve içeriğini doğrudan etkilemiştir. Batı ile temasın hızlandığı bu dönemde eserleriyle öne çıkan isimlerin aynı zamanda Osmanlı toplumundaki siyasi figürler olması da ortaya konulan eserlerde siyasi gelişmelerin izinin görünürlüğünü artırmıştır (Özcan, 2017, s. 60). Bu dönemin öne çıkan isimleri Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın birçok eserinde yaşadıkları dönemin siyasi gelişmelerinin, krizlerinin ve dönüşümlerinin izlerini görmek mümkündür (Tanpınar, 2007).

Osmanlı dışındaki Türk dünyasında da aynı dönemlerde toplumsal ve siyasal gelişmelerin izleri edebiyatta yankısını bulmaya başlamıştır. Tercüman gazetesinin sağladığı kültürel atmosfer, usul-i cedit okullarıyla hızlanan eğitim atağı ve ceditçi aydınların toplumsal konuları merkeze alan eserleri, siyaset ve edebiyatın iç içe olduğu bir süreci beraberinde getirmiştir. Örneğin, İsmail Gaspıralı'nın Frengistan Mektupları ile başlayıp Darürrahat Müslümanları, Sudan Mektupları ve Kadınlar Ülkesi (Akpınar vd, 2007) ile devam eden edebî eserleri dönemin siyasi ve toplumsal meselelerine edebî dil aracılığıyla tutulmuş bir ayna gibidir.

Rusya Türklüğü için siyaset ve edebiyatın birbirinden ayrılmayacak biçimde iç içe girdiği dönem ise Sovyetler Birliği dönemi olmuştur. Sovyetler Birliği'nin izlediği siyaset gereğince özellikle Stalin döneminde eserlerin dili, konusu, içeriği ve kahraman tipleri büyük oranda politize olmuş bir şekildedir. Dönemin Sovyet siyasetinin dışında eserler veren isimlerin önemli bir kısmı ise 1930'lu yıllardaki Repressiya siyasetinin kurbanı olmuştur¹.

Sovyetler Birliği yöneticilerinin izledikleri siyaset doğrultusunda Türk topluluklarının birçok kültürel ögesine dönem dönem yasaklar getirilmiş, bunların anılmasının, kullanılmasının ya da gerçekleştirilmesinin çeşitli yollarla önüne geçilmek istenmiştir. Bu yasakçı siyasetin izdüşümlerini de yine edebî eserlerde bulmak mümkündür. Azerbaycan müzik kültürünün başlıca müzik aletlerinden *tar* 1920'li yılların sonlarına doğru alınan bir kararla müzik eğitiminden çıkarılmış ve 1930'lu yıllarda bu durum önemli tartışmaları beraberinde getirmiştir. Günlük hayatın tam merkezinde olan ve kültürel değeri yüksek bir müzik aleti olan tarın yasaklanması o dönem iki farklı görüşün meydana çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu görüşlerden biri tar yasasına Sovyetler Birliği'nin izlemekte olduğu siyaset gereğince destek çıkan yaklaşımdır ve bunlara göre eski dönemi hatırlatan, millî ve geleneksel olan her şey geride bırakılmalıdır. Diğer yaklaşım ise tar gibi millî sembollerin terk edilmesinin faydadan çok zarar getireceğini düşünen ve geleneğe sahip çıkmasıyla Sovyetler Birliği'nin hâkim görüşünün karşısında konumlanan bir niteliktedir.

Azerbaycan'da 1930'lu yılların hemen başında tar merkezli tartışmalar yoğunlaşmış ve yukarıda bahsedilen yaklaşımlardan birincisini yansıtan bir şiir yayımlanmıştır. Süleyman Rüstem tarafından yazılan *Tar Sese Goyulur* başlıklı bu şiir Sovyetler Birliği'nin yaklaşımının Azerbaycan edebiyatındaki yansıması olmuştur. Ancak bu şiire karşılık olarak Mikayıl Müşfik tarafından kaleme alınan *Tar* adlı şiir² ise ikinci yaklaşımın temsilcisi olarak Sovyetler Birliği'nin siyasetine açıkça bir karşı duruş örneği sergilemiştir.

Sovyetler Birliği'nin temel siyasi görüşlerinin ve edebî yönünün Türkiye'deki takipçilerinden Nâzım Hikmet'in 1921 yılında kaleme aldığı *Orkestra* şiiri de Anadolu türkülerinin en önemli eşlikçisi saza ve saz üzerinden gelenekçiliğe yapılmış bir eleştiridir. Bu şiirde saz ve orkestra sembolik değerlere sahiptir. Nâzım Hikmet'in temsil ettiği bu görüşe karşı manifesto niteliğindeki şiir ise 1926 yılında Faruk Nafiz tarafından kaleme alınan *Sanat* şiiridir.

Görüldüğü üzere, Sovyetler Birliği'nin geleneği reddeden ve bu doğrultuda gerekirse yüzyıllardır kullanılan müzik aletlerini bile yasaklamayı göze alan siyaseti, yukarıda belirttiğimiz örnekler üzerinden

¹ Sovyetler Birliği'nin Türk topluluklarına yönelik uyguladığı Repressiya siyaseti hakkında geniş bilgi için bk. (Dilek (Ed.), 2023) ve (Buran, 2010).

² Bu şiir farklı kaynaklarda "Oxu Tar" adıyla da anılmaktadır. Ancak şairin şiirlerinin toplandığı eserde şiirin adı burada yer verdiğimiz gibi "Tar" şeklindedir.

hem Azerbaycan'da hem de Türkiye'de edebî mahfillerin cepheleşmesine ve bu siyaseti aksettiren ya da bu siyasete karşı çıkan eserlerin verilmesine zemin hazırlamıştır.

1.Yöntem

Bu çalışmada öncelikle Sovyetler Birliği döneminde gelenekleri ve millî değerleri yasaklayan siyasi anlayışın içeriğine ve Türk toplulukları üzerinden bu kültür siyasetinin uygulanmasına genel hatlarıyla değinilecektir. Daha sonra Azerbaycan için hayati öneme sahip bir kültürel öge olan tar bağlamında meydana gelen ve şiirler aracılığıyla somutlaşan siyasi içerikli bir edebî polemik ele alınacaktır. Azerbaycan'da tarın yasaklanma süreciyle başlayıp edebî sahaya sıçrayan bu polemik içeriği, Süleyman Rüstem'in *Tar Sese Goyulur* başlıklı şiiriyle Mikayıl Müşfik'in *Tar* başlıklı şiirinin dayandıkları esaslar ve karşı tarafa yönelttikleri eleştiriler geniş bir şekilde değerlendirilecektir. Siyasi gelişmelerin şairlerin dillerine ve üsluplarına yaptığı etki bu kısımlarda ele alınacaktır. Bu değerlendirmeler esnasında Türkiye'de Nâzım Hikmet tarafından yazılmış *Orkestra* ve Faruk Nafiz tarafından kaleme alınmış *Sanat* şiirleri de konunun Türkiye ayağı olarak mukayeseye dâhil edilecektir.

2. Bulgular

2.1. Sovyetler Birliği'nin Türk Topluluklarına Yönelik Kültür Siyaseti

Marks ve Engels tarafından zemini atılan *bilimsel sosyalizm*, Sovyetler Birliği tarafından devlet yönetimi düzeyinde uygulanmaya çalışılmıştır. Buna bağlı olarak Sovyetler Birliği tüm yasaları ve kurumlarıyla bilimsel sosyalizmi ülke dâhilinde uygulama sürecini başlatmıştır. Aktay ve Bayraktar (2023, s. 108), 1917'deki devrimin öncesinde Rus aydınlarının en güvenilir eğitim yöntemi olarak geleneksellik üzerinde durduğunu, ancak devrim sonrasında bunun sözde ilerlemeci bir içerikle yer değiştirdiğini ifade etmişlerdir. Kalenderoğlu (2008, s. 114) sosyalist dünya görüşünün başarılı bir şekilde yerleşebilmesi için devleti yöneten partinin her bölgede aktif duruma getirildiğini, bunun yanı sıra her bölgenin kendi sosyolojik yapısı göz önünde tutularak parti kadrolarının kurulduğunu belirtmiştir.

Ülkede başta Türkler olmak üzere Rus harici unsurların nüfusunun yüksek olması ise Rusları çözüm yolu aramaya itmiş ve bu durumu telafi etmek için bulunan ve uygulanan yollardan biri *Sovyet insanı yaratma* yolu olmuştur. Konuyla ilgili olarak Devlet (1987, s. 119), Sovyetler Birliği yöneticilerinin kültür politikaları aracılığıyla millî şuur yerine Rusça konuşan, Rusların kültürünü paylaşan ve düşünme pratikleri Ruslar gibi olan bir topluluk oluşturma fikrini harekete geçirdiklerini dile getirmiştir. Öztürk (2022, s. 200), Sovyetler Birliği'nin bu dönemde ısrarlı bir şekilde uygulamaya koyduğu alfabe ve dil politikalarının da *Sovyet insanı yaratma* amacının en önemli ayaklarından biri olduğunu ifade etmiştir. 1926 yılında düzenlenen I. Bakü Türkoloji Kurultayı'nın üzerinde en çok durduğu meselenin alfabe değişikliği olması da tesadüf değildir.

Yarimoğlu (2022, s. 46), Sovyetlerin kültür politikalarının Rus milliyetçiliğinin gelişim çizgisine paralel olarak ilerlediğini ve özellikle temellerini Jdanov'un attığı kültürel, sanatsal ve bilimsel faaliyetleri bir tür sansüre maruz bırakan siyasi hamlelerinin birçok şair, yazar ve bilim adamının ölümüyle sonuçlandığını altını çizmiştir. Sovyetler Birliği döneminde edebî eserlerin üretilmesi ve bu eserlerin eleştiri süzgecinden geçirilmesinde dikkate alınan başlıca esas Marksizm temelli *sosyalist realizm* yöntemi olmuştur. Kellner (2016, s. 56), özellikle Stalin ve onun kültürel alandaki eli olan Jdanov'un sadece sosyalist ideolojiyi öne çıkaran eserleri değerli bulan görüşleri neticesinde sanatın dar bir çerçeveye sıkıştırıldığını ifade etmiştir. Yönetimin şair ve yazarları yönlendirdiği bu dar çerçeve, kahramanları değişse de içerik ve sonuç olarak birbirinin kopyası niteliğinde sayısız eserin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Örneğin kahramanlık destanlarındaki geleneksel kahraman motifleri devrimden sonraki süreçte propaganda malzemesi hâline dönüştürülmüş ve komünizmin kahramanları ve zaferleri destanların merkezine oturmuştur (Aksoy, 2018, s. 5). Ancak 60'lı yıllardan sonra edebî sahada artan çeşitlilik sebebiyle yeni tarzda eserlerin Sovyet edebiyatından atılması zamanla imkânsızlaşmış ve Sovyetler Birliği *sınırsız sosyalist realizm* ilan ederek tüm eserleri bu çerçeve içinde kabul etmek zorunda kalmıştır (Tagızade, 2006, s. 22).

Destanlar gibi müdahale edilen en önemli alanlardan biri de roman sahası olmuş ve özellikle Stalin'in öldüğü döneme kadar yazarlar roman konularında da sınırlandırılmıştır. Bahsi geçen dönemlerdeki

edebî eserleri rejim yanlısı, rejim karşıtı ve sembolik eserler olarak üçe ayıran Doğan (2016, s. 7-8), eserlerdeki kahramanların Sovyetlerin eğitim sisteminden geçmiş sosyalizm hayranı kişiler olduğunu ve eserlerin devrim övgüsüyle birlikte kolhoz ve sovhöz etrafında şekillenen Sovyet hayatını aktardığını ifade etmiştir. Konuyla ilgili olarak Yılmaz (2016, s. 291), bu dönemde tarihî olayların ideolojik bakış açısıyla kaleme alındığını ve bunun sonucunda hem edebî değerden yoksun hem de tarihî gerçekliklerle uyuşmayan tarihî romanların yazıldığını belirtmiştir.

Sovyetler Birliği'nde tarihî romanlara müdahale edildiği gibi tarih kitapları da bu müdahalelerden nasibini almıştır. Sovyetler döneminde tarih kitaplarının esas aldığı bakışın dönemden döneme bazı değişiklikler geçirdiğini belirten Teziç (2022, s. 106-107), özellikle İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda yazılan tarih kitaplarında Rus olmayan toplulukların Rusya'ya katılımlarının gönüllü olarak gerçekleştiği söyleminin baskın olduğunu ifade etmiş ve Bekmahanov'un eseri üzerinden bu durumun Kazak tarih anlatıcılığındaki örneğini ele almıştır.

Öztürk (2022, s. 206), Sovyet kimliğinin bütün vatandaşlar tarafından benimsenebilmesi için folklorun kuvvetli bir araç olduğu yönündeki görüşün Sovyet liderleri ve aydınları tarafından sürekli dile getirildiğini ve buna bağlı olarak taşradaki halk şairlerinin bile para ve madalya gibi ödüllerle teşvik edilerek dönemin liderlerini öven eserler ürettiklerini belirtmiştir. Kalenderoğlu (2008, s. 119), Türkmen halk şiirlerine bu dönemde yazdırılan ısmarlama şiirler olduğundan bahisle Şahnıyaz Bağşı'ya Ekim Devrimi hakkında halk türkülleri yazdırılmasını örnek olarak göstermiştir. Sovyetlerin *Dede Korkut* ve *Manas* gibi önemli metinlerin halkçı olup olmadığı üzerinde uzun uzun durduğunu belirten Temur (2010, s. 227-228), Kırgızistan'da *Manas Destanı* hakkında yapılan büyük bir konferansın sonucunda bu destanın Sovyet sistemine uygun hâle getirilmesi için eldeki varyantların düzenlenmesiyle yeni bir varyantın hazırlanması gerektiği kararına varıldığını ifade etmiştir.

Sovyetler Birliği'nin kendine esas aldığı görüş doğrultusunda en sert yasakları getirdiği alanlardan biri de din olmuştur. 1917'deki ihtilalin ardından bölgedeki tüm Müslümanların inançlarının ve geleneklerinin güvence altında olduğu bir bildiriyle ilan edilmiş olsa da Sovyetler Birliği'nin bu kararı neredeyse hiçbir zaman uygulamadığı ve Azerbaycan'da *Muharrem* etkinliklerinin çeşitli propagandalarla yasaklanmaya çalışıldığı, karara uymayanların ise ağır cezalarla yüz yüze kaldığı bilinmektedir (Hacıyev, 2008). Ramazan Bayramı, Kurban Bayramı, zekât ve hac gibi dinî unsurlar da Sovyetlerin din karşıtı politikalarından zaman zaman etkilenmiştir (Yakar, 2018, s. 319), Buna ek olarak, Sovyet idarecilerinin sinema ve tiyatro gibi görselliğin ön planda olduğu üretimleri de insanları sosyalist düşünce kapsamında eğitime aracı olarak siyasi amaçlarına hizmet edecek şekilde kullandıklarını söyleyebiliriz (Aktay; Bayraktar, 2023, s. 110-111).

2.2. Azerbaycan Kültüründe Geleneksel Müzik Aletlerinin Yeri ve Sovyetlerin Tar Yasağı Girişimi

Azerbaycan Türklerinin *âşıklık* ve *muğam* merkezli geleneksel müzik kültürü ve bu kültürün içinde *saz*, *tar*, *kamança*, *nağara*, *balaban* vb. birçok müzik aleti bulunmaktadır. Geleneksel müzik ve bu müziğin icrasında kullanılan müzik aletleri Azerbaycan halk kültüründe genel olarak önemli bir konuma sahiptir ve bu durumu edebî üretimler üzerinden görmek de mümkündür. Seadet Abdullayeva'nın (2007) *Azerbaycan Folklorunda Çalgı Aletleri* adlı eseri tamamen bu konuyu işleyen önemli bir başvuru kitabıdır.

Bahsi geçen geleneksel müzik aletlerini çalmak Azerbaycan Türklerinin düşünce dünyasında önemli bir özellik olarak görülmektedir. Tar çalmanın önemi şu dizelerde dile getirilmiştir³:

“Men aşig tar çalana
Tarı ver tar çalana” (Abdullayeva, 2007, s. 20)

³ Çalışma boyunca Azerbaycan Türkçesinden verilen tüm örneklerde basit bir yazı çevrimi tercih edilmiştir. Burada yer alan örneklerde Azerbaycan Latin alfabesine göre “q” ile yazılan kelimeler “g” ile, “x” ile yazılan kelimeler ise “h” ile gösterilmiştir. Azerbaycan alfabesinde yer alan iki farklı “e” harfi ise buradaki örneklerde sadece “e” ile gösterilmiştir. Bazı kelimelerin ve eklerin ayrı ya da bitişik yazılması hususunda da Azerbaycan Türkçesinin yazım kuralları dikkate alınmıştır. Bunlar dışında bir yazım tasarrufunda bulunulmamıştır.

Şu dörtlükte ise saz çalan âşıklara duyulan saygı ve sevgi ifade edilmiştir:

“Aşigem aşıklara
Dili dolaşıglara
Elime saz götürem
Goşullam aşıklara” (Abdullayeva, 2007, s. 169)

Ninnilerde dahi çocukların saz çalacağı zamanlara özlem vardır:

Balama gurban halçalar
Balam ne vaht saz çalar (Abdullayeva, 2007, s. 28)

Geleneksel müzik aletlerine duyulan hürmet bazen o kadar ileri derecededir ki, eğer bunlardan çıkan ses kötü olursa suçlunun müzik aleti değil çalan kişi olduğu ifade edilmektedir:

Gelbi coşturmasa şirin dilli tar
Çalandı tegsirgar, tardan incinme (Abdullayeva, 2007, s. 27)

Âşıklar ve sazları arasındaki kuvvetli bağın onları ölünce bile ayıramayacağı ise şu dörtlükte dile getirilmiştir:

Eşg ehlinin galmaz haya abırı
Ölende de belke yana gebiri
Bir saz olur, bir de sazın goburu
Bundan özge dövleti-malı olmaz... (Abdullayeva, 2007, s. 170)

Bunlara ek olarak “Sazın zil-bemini bilen ohumağın çemini de biler”, “Saz aşığın dövleti, saz aşığın serveti”, “Sazı sındıranı tanrı-taala yahıb-yandırır” ve “Saz olan yerde sözü saza verirler” (Abdullayeva, 2007, s. 58) gibi atasözleri de geleneksel müzik aletlerine duyulan hürmetin göstergesidir.

Azerbaycan Türklerinin edebî ürünlerinde müzik aletlerinin insanın ruh durumuyla özdeşleştirilmesi de söz konusudur. Örneğin aşağıdaki dörtlükte sazın tellerinin kırıklığıyla âşığın üzgünlüğü arasında bir benzerlik kurulmuştur:

Men aşigam gözüm yoh
Ocağım yoh, közüm yoh
Gırılıb sazın simi
Demeye de sözüm yoh (Abdullayeva, 2007, s. 34)

Bu durumla ilgili dikkat çekici örneklerden biri ise özellikle geleneksel telli müzik aletlerinde bulunan bam teliyle ilgili benzetmelerdir. Azerbaycan’da sarı sim olarak adlandırılan bu tel, teller içinde en kalın sese sahiptir ve hüzünlü seslerin de simgesidir. Bundan dolayı kederli ruh durumunun sarı sim aracılığıyla belirtilmesi bir mazmun gibidir:

Sarı sime
El vurma sarı sime
Gözlerim gan-yaş töker
Tohunsan sarı sime (Abdullayeva, 2007, s. 37)

Kederli anların ortağı olduğu gibi sevinçli anların ortağı da müzik aletidir. Bunu ise aşağıdaki dörtlük gibi örneklerde görmek mümkündür:

Sonalar goşa geldi
Telli saz coşa geldi
El atdım yar bağına
Nar goşa-goşa geldi (Abdullayeva, 2007, s. 34)

Şu dizelerde ise sevgilinin gülmesiyle tarın gülmesi arasında ilişki kurulmuştur:

Men aşigem yar güler
Mizrab oynar tar güler (Abdullayeva, 2007, s. 34)

Geleneksel müzik aletleri kimi zaman “Sazın sınısın, aşğın gara geysin”, “Sazın gemgin ötsün, üzün gülmesin” ve “Soyunda saz ötmesin” (Abdullayeva, 2007, s. 64) gibi beddualarla da karşımıza çıkmaktadır. Bu tür örneklerde sazın kırılması, sazın dertli dertli çalması ve soyunda saz çalan kimsenin çıkmaması gibi beddualar geleneksel müzik aletine yüklenen anlam dünyasının genişliğine de ışık tutmaktadır.

Burada verilen örneklerden de anlaşıldığı gibi, başta tar ve saz olmak üzere geleneksel müziğin iki önemli müzik aleti Azerbaycan Türklerinin kültür hayatında oldukça önemli konumdadır.

Yukarıda Sovyetler Birliği’nin özellikle Stalin döneminde devlet politikası olarak uygulamaya geçirdiği bazı kültürel yasaklardan örnekleriyle bahsedilmişti. Sovyetler Birliği döneminde Azerbaycan kültür dünyasını etkileyen en önemli yasaklardan biri ise bu müzik aletlerinden biri olan tarın yasaklanmasıdır⁴. Tarın Sovyetler Birliği tarafından hedef seçilmesi ve yasaklanması, bir müzik aletinin yasaklanmasından daha fazla sembolik bir değere sahiptir.

Azerbaycan’da tarın yasaklanmasına yönelik ilk girişimler 1929 yılında başlamıştır. Tarın konservatuvarıda öğretilmesinin yasaklanması *İngilab ve Medeniyyet* dergisinin 1929 yılına ait 2. sayısında yer alan *Tar Konservatoriyadan Çıkarıldı* başlıklı yazıda şu ifadeler yer almıştır (Hüseynoğlu, 2004, s. 6):

“Azerbaycan Dövlət Konservatoriyasını güvvetlendirmek megsedile AHMK bir çox gerar gebul etmişdir. Bu gerarlara göre mecburi ders kursu olan tarın öyrenilmesi konservatoriyanın bütün derecelerinde tedris planlarından götürülür ve konservatoriya yanında olan Şerg orkestrası leğv olunur.”

Bu haberin ardından tarın muhafaza edilmesi ya da kaldırılması hususu farklı cephelerinden tartışma konusu edilse de Üzeyir Hacıbeyli’nin tarla ilgili yaptığı teknik girişimler sonucunda bu müzik aletinin opera ve senfonik orkestralarda yer alması sağlanmış ve bunun sonucunda müzik kurumlarında tar eğitiminin devamı mümkün olmuştur (Abdullayeva, 2014, s. 53-54).

2.3. Tarın Yasaklanmasının Azerbaycan Edebiyatındaki Yansıması: Süleyman Rüstem ve Mikayıl Müşfik Arasındaki Edebi Polemik

Sovyetler Birliği, yukarıda da ifade edildiği üzere yerleştirmek istediği yeni fikirler için geleneksel olan her şeye karşı açık bir savaş başlatmıştır. Azerbaycan bölgesi söz konusu olduğunda da Ruslar 1920’lerde siyasi ve ekonomik değişimlerin tamamlanmasını beklemiş ve Azerbaycan Türklerinin kültür hayatına, geleneklerine ve manevi değerlerine yönelik baskıcı politikalarını daha çok 1930’larda uygulamaya başlamışlardır (Akpınar, 1994, s. 355). Sovyetlerin burjuva kalıntısı olarak nitelediği ve aşağıladığı değerlerden biri de milli musiki gelenekleri ve bu geleneğin sembolik müzik aleti tardır (Akpınar, 1994, s. 355). Bu dönemlerde yasaklamak için tarın hedef seçilmesi sıradan bir hadise değildir. Tarın kaldırılması, bir müzik aletinin yasaklanmasından ziyade o müzik aleti ekseninde oluşmuş kültürel değerlerin de ortadan kaldırılması demektir. Sovyetler Birliği’nin tarı konservatuvar programından çıkarma girişimi ve Şark Orkestrası’nı kaldırması Azerbaycan’da konuyla ilgili iki farklı bakış açısını ortaya çıkarmıştır. Bu bakış açılarının en meşhur temsilcileri ise dönemin genç ve önde gelen isimleri *Süleyman Rüstem* ve *Mikayıl Müşfik* olmuştur.

1929 yılında başlayan gelişmelerde Sovyetler Birliği’nin kararına destek mahiyetinde yükselen ilk seslerden biri Süleyman Rüstem olmuştur. Akpınar (1994, s. 80), Süleyman Rüstem’in Sovyet idaresinin *yeni hayat* görüşünün en inatçı savunucularından biri olduğunu belirtmiş ve eskiyle ilişkisi sadece şiirlerinin şeklinden ibaret olan Süleyman Rüstem’in daima partizan bir şair olduğunu ifade etmiştir.

Akpınar’ın da belirttiği gibi Sovyet ideallerine sıkı sıkıya bağlı olan Süleyman Rüstem, 18 Nisan 1930 tarihinde Moskova’da *Tar Sese Goyulur* başlıklı bir şiir kaleme almış ve bu şiiri 1932 yılında dönemin

⁴ 22 perdeye ve 11 tele sahip olan tarın *bas tar*, *bem tar*, *cüre tarı*, *mekteb tarı*, *uşag tarı*, *sedefli tar* vb. birçok çeşidi vardır. Bu müzik aletinin standart şeklini almasındaki en önemli pay Sadıkcın’a aittir. Tarın yukarıdan bakılınca sekize benzeyen iki gövdesi önceki dönemlerde daha iri hacimliyen Sadıkcın tarafından yapılan reformla gövdeler küçülmüş ve göğüs hizasında çalınmaya müsait hâle getirilmiştir. Bu değişiklik icranın hızlanmasına ve sesin artmasına da katkı sağlamıştır (Fidan, 2014, s. 189; Baldane, 2019, s. 601-602).

Latin harfleriyle yayımlanan *Ateş!* başlıklı kitabına da koymuştur. Süleyman Rüstem'in şiiri şu dizelerle başlamaktadır:

“Kes sesini ötme dedim. Ötme dedim ötme tar!
İstemeyir proleter sende çalınsin gatar.
Galdırarag gabar çalmış elindeki çekici
Çelik zindanlara vuran meşin döşlülkü işçi
Deyir: “yetim segah yeter gatar, şikeste
Çünkü deyil bizim heyat, muhit yetim ve heste”. (1932, s. 47)

Süleyman Rüstem şiirine doğrudan tarı susturmaya yönelik bir emirle başlamıştır ve bu emrinin sebebini Sovyetler Birliği'nin işçi sınıfı olarak ele alabileceğimiz eli çekiçli proletaryanın, tarın hayatın hüznünlü sahnelerini canlandıran sesini istemedikleri şeklinde açıklamıştır. Burada *bizim heyat* ifadesiyle kastedilen ise yeni Sovyet hayatıdır ve şaire göre bu hayatta tarın tasvir ettiği hüznünlere ya da kalp kırıklıklarına yer yoktur. Yani, şiirin bu kısmında tarla çalınan eserlerin yeni hayatla uyumsuzluğu eleştirilmiştir.

“İstemeyir seni bizim yeni heyat dinle tar.
Get şahların, get hanların mezarında inle tar;
Senin sesin canlandırır önümüzde her zaman:
Heremhana ve meyhana... Eyşü işret meclisi.
Sehnemizde yaşamagda hala sesinle inan:
Erebistan çöllerinin Mecnunu ve Leylisi.” (1932, s. 47)

Şiirin ilk kısmında *bizim heyat* olarak ifade edilen kavram bu kısımda *yeni* şeklinde bir sıfat daha kazanmış ve *bizim yeni heyat* olarak şiirde yer almıştır. Eski dönemlerde hükümdar saraylarının vazgeçilmezi olan tara bu yeni hayat tarzında yer yoktur. O yüzden eğer illâ ki çalacaksa gidip o şahların mezarının başında çalması gerekmektedir. Tarın sesinin haremî, meyhaneyi ve içki meclislerini çağrıştırdığını söyleyen Süleyman Rüstem, bu ses aracılığıyla Arap çöllerinin Leyla ve Mecnun'unun da hâlen yaşadığını dile getirmiştir. Yani, bu kısımda tarın eskiyi çağrıştıran tarafı tenkit edilmiştir.

“Sen bizimle ötemezsin belli bizden deyilsen,
Senden uzag yeni heyat senden uzag ingilab
Yeni coşğun neğmelerle sen etmezsen esla tab.
Bir zevg almaz bu cemiyet ölgün ağlar sesinden.
Biz atırız seni ömrün ancag bu son degige
Simlerini gırıp seni müzelere atmasag
Sosializme gecikeriz belke beş on degige
Merd deyiliz o menzile vagtından tez çatmasag.” (1932, s. 47)

Süleyman Rüstem, bu kısımda tarın yeni hayata ayak uyduramayacağını ve artık bu dakikaların tar için son dakikalar olduğunu belirtmiştir. Bu yeni hayat düzeninde tarın yerinin müzeler olduğunu ve eğer bu tez vakitte gerçekleştirilmezse Sovyetlerin ideali olan sosyalizme gecikileceğini ifade eden Süleyman Rüstem, böyle bir gecikmeyi de namertlik olarak nitelemiştir. Bu dizelerden anlaşıldığı üzere, şair sosyalizm yolunda Sovyetlerin var olan gelenekleri arka plana atan siyasetinden yana bir taraftadır.

“Bu heyatla danışmaz tar bu işde lal gibi.
O, bu saat bizim üçün kurumuş bir dal gibi.
Sosialimzin teranesi esla tarda çalınmaz
Tarda vermek olmaz bizim zavodların sesini.
Gavrayamaz bu ölkenin ahengini derdli tar,
Tarla bizim ingilablar ola bilmez hem avaz
Biz eşitmek istemeriz derdli tarın sesini
Sene ölüm, sene ölüm! Budur bizim son gerar.” (1932, s. 48)

Şiirin bu kısmında Süleyman Rüstem yukarıdaki fikirlerini devam ettirmektedir. Tarın yeni hayatla uyuşamayacağını ve sosyalizmin ideallerini tarın asla seslendirmeyeceğini belirtmiştir. Şair bu kısımda

tarın sesine eleştiri yöneltmekte ve fabrikalardan çıkan güçlü sesleri tarın taklit edemeyeceğini, sesinin buna yetmeyeceğini ifade etmiştir. Bu yüzden de tarın sesi duyulmak istenmediği için son kararın tarın ortadan kaldırılması olduğunu dile getiren şair, şiirin başındaki *kes sesini* emrine benzer şekilde yüksek bir tonda bu kez tara karşı *sana ölüm* diye seslenmiştir.

“Ey tar çalan komsomolçu önce bu ilk adımı
Biz atalım biz olalım bu akının önünde
Teze neğme ohuyalım onun öldüğü günde
Eğer tar lal olmasa men deyişerem adımı.” (1932, s. 48)

Şairin burada *komsomolçu* diye bahsettikleri komünist gençlerdir ve ilk adımı gençlerin atmasını beklemektedir. Süleyman Rüstem, tar yasaklanıp kaldırıldığı zaman komünist gençlerin yeni şarkılarının tarın yokluğunu aratmayacağını, eğer böyle olmazsa adını bile değiştirebileceğini söylemiştir.

“Müğenin ilk sözü bu: dalay dalay dalay lay!
Menimse ilk ve son sözüm daloy bu tar ve ah vay
Hamı bilir gece gündüz sen ağlarsan o ağlar
Hırıldayan sesinizde şergin göz yaşı çağlar.
Gızarmadan sogulmuşsan hetta bizim vuzlara
O yer senin yerin deyil haydi ordan bayıra.” (1932, s. 48)

Süleyman Rüstem bu kısımda tar eşliğinde eser okuyanları da eleştiriye dâhil etmiş, tarın ve sanatçının sesini karşılıklı ağlaşmaya benzetmiştir. Burada dile getirdiği bir başka durum ise tarın yüksek okullara girmesidir. Süleyman Rüstem tarın bundan utanması gerektiğini, çünkü onun yerinin eğitim ocaklarının içi değil dışı olduğunu düşünmektedir.

“Men goyuram tarı sese. Kim lehine? Sayıram:
Bir, iki, üç daha yokmu?
-Lehine budur ancag...
-El galdırın kim bu tarın eleyhine sayıram
-Bir, iki, üç, on, yüz, bu on-min
Olmayır heç, saymag!” (1932, s. 48)

Şiirin bu kısmında şiirin adında da ifade edildiği üzere tar oylamaya sunulur. Şair burada tar hakkında temsili bir oylama gerçekleştirmiş ve tarın lehine olanların ancak üç kişi olduğunu belirtmiştir. Şair tarın aleyhine olanları saymanın ise mümkün olmadığını, çünkü sayılarının on binleri bulduğunu iddia etmiştir.

“-Yoh men buna döze bilmem men bu derdden partlaram
Men emegdar bir ailem bir söz emegdar taram.
Yoldaş şair! Meni sese goymag neçin! Bu nedir?!
-Vetendaş tar men ne edim senin eleyhinedir:
Fabrikalar ve zavodlar bu vişkalar bu heyat
Yorulmuşsan bir az da get uzan muzelerde yat.” (1932, s. 48-49)

Şiirin bu kısmında şair tara da söz vermiştir. Tar, oylamadan çıkan bu sonuca dayanamayacağını ve bu derdin onu öldüreceğini belirtip şaire niye böyle bir oylama yaptıklarını sormuştur. Şair de kendinin yapabileceği bir şey olmadığını, vatandaşın kararın bu yönde olduğunu ve alaycı bir dille artık müzede yatması gerektiğini ifade etmiştir.

Şiirden de anlaşıldığı üzere şair tarın sesini, eskiyi çağrıştıran yönünü, yeni hayatın gereklilikleriyle uyumsuzluğunu ve tara eşlik eden sanatçıları topyekûn bir eleştiri ateşine tutmuştur. Şiirde *gatar*, *yetim segah*, *şikeste*, *şah*, *han*, *harem*, *meyhana*, *Leyli ve Mecnun* gibi tar ve tarın hatırlattığı her şeye karşı açık şekilde bir olumsuz tavır vardır. Şiirde olumlu bir anlam dünyasıyla yer alan *yeni heyat*, *proletar*, *çekiç*, *işçi*, *ingilab*, *sosializm*, *zavod*, *yoldaş* ve *komsomolçu* gibi kelimeler ise şairin deyişiyle “yeni hayat”ın gerçeklikleridir ve bu gerçeklikler içinde tara ve onun temsil ettiği eski olan hiçbir şeye yer yoktur.

Tara ve tar nezdinde geleneğe yöneltlen bu sert sese en ciddi karşılık ise Mikayıl Müşfik tarafından verilmiştir. Sovyet Devri Azerbaycan Edebiyatı'nın en önemli temsilcilerinden olan Mikayıl Müşfik, eser verdiği dönemdeki siyasetin hızlı değişkenliğinin yanı sıra yeni hayat düzeni ve sosyalizmin zaferi gibi idealler arasında kalmış romantik şiirin temsilcilerindendir (Akpınar, 1994, s. 81). Sovyetler Birliği'nin ilk yıllarında Sovyetlerin alfabe değişikliği gibi bazı değişikliklerini alkışlamasına, hatta buna yönelik şiirler yazmasına rağmen Mikayıl Müşfik tar konusunda merkezî yönetimin dikkatini çekmek pahasına sesini yükseltme gereği duymuştur (Ahundzade, 2005, s. 106-107). Mikayıl Müşfik'in bu tartışmada karşılaşacağı tepkiyi bile bile tarın savunuculuğuna soyunması dönemi itibarıyla dikkat çekici bir hadisedir. Kayıtlara göre 1932-1933 yıllarında son hâlini verdiği *Tar* (2004, s. 122-125) başlıklı şiirde Mikayıl Müşfik'in tarı savunması ise şu şekildedir:

“Ohu, tar, ohu, tar!...
Sesinden en letif şiirler dinleyim.
Ohu, tar, bir kadar!...
Neğmeni su kimi alışan ruhuma çileyim
Ohu, tar!
Seni kim unutar?
Ey geniş kütlenin acısı, şerbeti
Alovlı seneti!” (2004, s. 122)

Mikayıl Müşfik'in de şiirine bir emirle başladığını görüyoruz. Ancak Mikayıl Müşfik'in tara yönelttiği emir, Süleyman Rüstem'in emriyle taban tabana zıttır. Süleyman Rüstem'in *sus* dediği tara Mikayıl Müşfik *söyle* demektir. Süleyman Rüstem'in hüznü çağırıyor diye eleştirdiği tar sesini Mikayıl Müşfik yangın söndüren bir suya benzetmiştir. Tarın bu özelliğiyle unutulmasının mümkün olmadığını da eklemiştir.

“Gözleri gibleye açılan hasarlı binalar
Dinlemiş ezelden sesini
Papaglı atalar, çadralı analar
Ötürmüş sayende köksünü
Düşmüşler gah şirin, gah acı toruna
Sevine-sevine, goruna-goruna.” (2004, s. 122)

Tarın sesine yüzyıllardır sadece insanların değil mekânların da şahit olduğunu belirten Mikayıl Müşfik, dedelerin ve ninelerin tarın sesi sayesinde iç çektiklerini ve bu sesin kimi zaman tatlı kimi zamansa acı olduğunu dile getirmiştir.

“Çarparag çargahın divardan divara
Yolçunu yolundan eylemiş avara.
Çalhanmış dereler, tepeler,
Ses vermiş sesine lepeler.
Ohu, tar, fikrimde oyansın
Baharın, Seyidin gezeli;
Ohu, tar, ruhlansın
Şirvanın, Gencenin mehriban gözeli!” (2004, s. 122)

Mikayıl Müşfik burada tar eşliğinde eser icra etme usullerine telmihte bulunmuş ve tarın bu etkileyici sesinin hem insanları hem de dereler ve tepeler gibi cansız varlıkları bile etkilediğini belirtmiştir. Ayrıca tarın sesi sayesinde eski şairlerin güzel gazellerinin hatırlandığını ve tarın sesinin gençlere ve güzellere de bir heyecan verdiğini söylemiştir.

“Damağdan düşenler,
Üreyi şişenler,
İlk bahar seyrine çıkmayan
Özünü dağların döşüne yıhmayan
Sinesi dağlılar

Vefasız bir eşgin dağınığ zülfüne bağlılar
Dehilin olmuşlar,
Gapında teselli bulmuşlar.” (2004, s. 122-123)

Şiirin bu kısmında Mikayıl Müşfik, ne kadar dertli veya aşk acısı çeken varsa tarın sesinin bunlara teselli verdiğini belirtmiştir. Yani, Süleyman Rüstem’in aksine tarın sesinin derde derman olduğunu vurgulamıştır.

“Zilin var, vesetin, bemin var;
Senin de guşların deminden ayrılan
Bir özge demin var.
Seni avara eylemiş
Dağınığ telli bir zerefşan.
Onunçun segahın danışır
Perişan, perişan.” (2004, s. 123)

Tarın sesinin güzelliğine ve çeşitliliğine vurgu yapmaya devam eden Mikayıl Müşfik bu kısımda tarı insana benzetmiş ve tarın zaman zaman segâh gibi makamlarda hüznü olmasını dağınık saçlı bir güzele bağlamıştır. Özdemir (2020, s. 104), bu kısımda yer alan *zil*, *veset*, *bam* ve *segâh* gibi terimlerden hareketle Mikayıl Müşfik’in müzik konusunda bilgili bir şair olduğu yorumunu yapmıştır.

“Sesini dinlemiş
Şahların, hanların sarayı;
Seninle birlikde inlemiş
Esirler alayı.
Bezen de simlerin gemleri ovutar,
Olardın onları sırdaşı
Sen ey tar!...” (2004, s. 123)

Süleyman Rüstem tarın yeni hayat tarzına uygun olmadığı ve onun şahlar döneminin bir malı olduğundan hareketle tara “git onların mezarının başında çal” diye eleştiri getirmiştir. Mikayıl Müşfik ise tarın bu köklü geçmişine kötü bakmamış, tam tersine bunu tarın yüzyıllar içinden süzülüp gelen tecrübeleri olarak kabul etmiştir.

“Gülleri emekçi barmaglar ganından
Reng alan helçeler,
Helçeler üstünde uzanmış
Dodağı gönçeler,
“Hey, sagi, meded gıl soğudu şerabın,
İncitme könlünü bu hane-harabın”
Söyleyen toh sözlü şairler.
Hevesden doymayan ac gözlü şairler:
Nedimler, Vagifler,
Gözellik sirrine vagifler
Hep seni dinlemiş;
Ohumuş, inlemiş.
İndi de bizimçin oxu, tar!
Seni kim unutar?” (2004, s. 123)

Süleyman Rüstem’in tara yönelttiği en ciddi eleştirilerden biri, tarın işçi kesimine hitap edememesi ve onların emeğini anlatamamasıdır. Mikayıl Müşfik ise buna karşı çıkmış ve halı dokuyan işçilerden en meşhur şairlere kadar tarın farklı kesimlerden insanlara hitap edebilen bir müzik aleti olduğunu dile getirmiştir.

“Sen gullug etmedin, mescide, ahunda,
Çalışdın heyatı sevmeyin uğrunda.

Çohları üzüne durdular,
 Könlünü gırdılar,
 Ne deyim o yekebaşlara?!
 Çaldılar ruhunu daşlara.
 Üstünden bir gara yel kimi esdiler,
 Sesini kesdiler.
 Daşlandı çekenler nazını,
 Böylece gırdılar aşığın sazını.” (2004, s. 123-124)

Mikayıl Müşfik burada iki farklı cepheye eleştirilerini yöneltmiştir. Bunlardan biri dini kendilerine siper ederek tara karşı çıkanlar, diğeri ise yeni hayat için tara karşı çıkanlardır. Bu iki grubun tara yönelik eleştirilerinin tarın gönlünü kırdığını ve ruhunu incittiğini belirten Mikayıl Müşfik, bu kısımda da tara bir insan gibi yaklaşmaktadır. Tara sahip çıkmak isteyen kişilerin ise ağır eleştirilere maruz bırakıldığını söyleyerek tar karşıtlarının bu tartışmadaki yıkıcı pozisyonuna da vurgu yapmaktadır.

“Sen halga “gül!” dedin,
 “Ey güsse, öl!” dedin.
 Başladı mescidde mersiye.
 Sarıglı çıhınca erseye,
 Güssemiz ölmedi,
 Halgımız gülmedi.
 Ağladığ, daima, ağladığ,
 Ey gedim aşına, ağladığ.
 Ohu, tar! Deyişdi zamana,
 Bah, indi radio sesini
 Dağıdır cahana.” (2004, s. 124)

Dinî grupların tar karşıtlığına eleştirilerine bu kısımda da devam eden Mikayıl Müşfik, tarın insanları bir nebze de olsa mutlu etmeye çalıştığını, ancak dinden nemalanan mollaların insanlara yaptığı yönlendirmelerin de insanları mutlu etmediğini ve daima ağlattığını dile getirmiştir. Süleyman Rüstem’in yeni hayat olarak vurguladığı durumu Mikayıl Müşfik de zamanın değişmesi olarak kabul etmiş, ancak bunu tarın ortadan kalkmasıyla sonuçlanacak bir durum olarak değil radyo gibi yeni teknolojik gelişmeler aracılığıyla tarın sesinin tüm dünyaya duyurulacağı bir gelişme olarak görmüştür.

“Ey tarçı, çal, ohu!
 Könlümü al, ohu!
 Vur sazı döşüne, ey aşığ!
 Galmamış ne aba, ne geba, ne sarıg.
 Ohu, tar! Alovlu izlerin
 Ecaba, neçe şuh dilberin
 Yasemen üzünü pul kimi gızartmış?
 O sarı simlerin lisani
 Salmazmı heyrete insanı?” (2004, s. 124)

Süleyman Rüstem’in tar eşliğinde eserler icra eden sanatçılara yaptığı eleştirinin tam tersi olarak Mikayıl Müşfik, bu sesin hiç kesilmeden devam etmesini istemektedir. Bunu istemesinin sebebi ise tarın tellerinin ve sanatçıların nağmelerinin insanları hayrete düşürecek derecede etkili olmasıdır.

“Ohu, tar! Men sende
 İstenen havanı çala da bilerem.
 Men senden bugünün zövgünü
 Ala da bilerem.
 Sen bu gün silahsan elimde,
 Seni men hansı bir hedefe

İstesem, çevir bilerem,
Gelblerde gizlenen keçmiş
Bir yeni neğmenin elile
Devire bilerem!” (2004, s. 124)

Mikayıl Müşfik’in Süleyman Rüstem’in eleştirilerine verdiği en önemli cevaplardan biri ise bu kısımdadır. Süleyman Rüstem, tarın yeni hayata uymadığını, yeni gelişmeleri dile getiremeyeceğini ve günün zevklerini yansıtamayacağını belirtmiştir. Mikayıl Müşfik ise tarla istenen her eserin çalınabileceğini, bu sayede günün zevki her neyse ona uygun eserlerin de yaratılabileceğini, tarın bu zengin yönüyle istenilen hedefi devirecek bir silah gibi önemli olduğunu söylemiştir.

“Ohu, tar!
Fabrikde, zavodda,
Traktor başında.
Bu saat garşında
Ne geder adam var!
Utanma, ohu, tar!
Medenli Bakımın,
Pambıglı Gencemin,
İpekli Şekimin
Acısı, şerbeti.
Aovlu seneti!” (2004, s. 125)

Bu kısımda da Süleyman Rüstem’in tarın işçi sınıfına hitap etmediği yönündeki eleştirilerine karşı Mikayıl Müşfik, tarın fabrikalarda ya da tarlalarda rahatlıkla ve utanmaya gerek olmadan çalınabileceğini ifade etmiştir. Mikayıl Müşfik bu kısımda tarın sosyalizme karşı bir araç değil, tam tersine sosyalizme hizmet edebilecek bir araç olarak göstermek istemiştir. Bakü’deki petrole, Gence’deki pamuğa ve Şeki’deki ipeğe gönderme yaparak emeğin olduğu her yerde tarın da olabileceğinin altını çizmiştir. Yukarıda da Mikayıl Müşfik’in sosyalist yönetim tarzının bazı uygulamalarını yürekten alkışladığını ifade etmiştik. Burada da yöneticilere tarı bir kenara atmanın faydadan çok zarar getireceğine yönelik bir uyarıda bulunmaktadır.

“Ohu, tar, ohu, tar!
Sesinden en letif şeirler dinleyim.
Ohu, tar, bir gadar!...
Neğmeni su kimi alşan rhuma çileyim.
Ohu, tar!
Seni kim unutar?
Ey geniş kütlenin şirini, şerbeti,
Aovlu seneti!...” (2004, s. 125)

Mikayıl Müşfik, şiirine başladığı dizelere şiirin sonunda da yer vererek en baştaki düşüncelerini tekrar etmiştir. Halkın ağzının tadı olan tarın ateşleri su gibi söndüren tatlı nağmelerinin hiç susmamasını belirten Mikayıl Müşfik, tar yasaklanmak istense de onu kimsenin unutmamasının mümkün olmadığını da dile getirmiştir.

Süleyman Rüstem her ne kadar tar yasağını en ateşli şekilde destekleyenlerden biri olsa da bu olayın üzerinden yıllar geçtikten ve tarın Sovyet hayatında yine önemli bir yere kavuşmasının ardından tardan özür dileyen dizeler de kaleme almıştır (Hüseynov, 2025, s. 16). Tarla ilgili ilk şiirinin tam tersine Süleyman Rüstem bahsi geçen şiirinde şu sözleri söylemiştir:

“İller keçdi yaşa doldum, öz sevhimi düşdüm başa,
Men könülden vurularag gulag asdım tar yoldaşa.
Dindirdikce senetkarlar senin ince tellerini
Neğmem gezir dalğa-dalğa hoşbeht sovet ellerini.
Yoh, yoh, buna gane oldum, tarı sese goymag olmaz

Onun doğma ahenginden doymag olmaz, doymag olmaz.” (Hüseynov, 20025, s. 16)

Görüldüğü üzere Süleyman Rüstem tara yönelik 1930’lu yılların başındaki mevkisini sonraki yıllarda terk etmiş ve tarın hakkını teslim etmiştir. Bu durum siyasetin eserlerin içeriğine ve diline olan etkisinin açık bir örneği olarak da dikkat çekicidir.

Sovyetler Birliği’ni kuran ideolojik arka plan, eskiye ve geleneğe ait olan şeylere karşı çıkan bir niteliktedir. Bu düşünce tarzı sadece Sovyetler Birliği’nde kalmamıştır. Başka ülkelerdeki Sovyetler Birliği taraftarları da bu ana ilkeye bağlı kalmışlardır. Süleyman Rüstem’in tar üzerinden geleneğe açtığı savaşın bir benzerini Nâzım Hikmet’te de görmek mümkündür. Nâzım Hikmet’in *Orkestra* şiiri bu bakımdan Süleyman Rüstem’in *Tar Sese Goyulur* şiiriyle içerik ve konu bakımından önemli benzerlikler göstermektedir. İki şiirin en önemli ortak noktası, eski ve yeni çatışmasını sembolik bir müzik aleti üzerinden kurgulamış olmasıdır. Süleyman Rüstem’in şiirindeki tarın yerini Nâzım Hikmet’in şiirinde üç telli saz almıştır.

Nâzım Hikmet’in 1921 yılında yazdığı *Orkestra* şiiri 1929 yılında yayımlanan 835 *Satır* adlı kitabında yer almıştır. Nâzım Hikmet’in bahsi geçen kitabındaki şiirler görsel ve işitsel yönden karmaşık tekniklerin bir arada kullanılmasına örnek olup şiirlerin ana atmosferi genellikle Marksizm propagandasıdır (Aydoğdu, 2017, s. 75). Bu kitapta yer alan *Orkestra* başlıklı şiir de Nâzım Hikmet’in geleneksel şiir anlayışının karşısında konumlandığı ilk dönem şiirlerindendir ve yapısal olarak dönemi için oldukça yeni bir örnektir (Balci; Yılmaz, 2018, s. 35). Nâzım Hikmet şiirine şu şekilde başlamaktadır:

“Bana bak!
Hey!
Avanak!
Elinden o zırlıtıyı bıraksana!
Sana,
üç telinde üç sıksa bülbül öten
üç telli saz
yaramaz!” (1992, s. 16)

Nâzım Hikmet’in eleştirdiği ilk husus üç telli sazın sesidir ve şair bu sesi bir zırlıtya benzeterek küçümsemiştir. Ayrıca üç telli sazı elinde tutan kişiye de alaycı bir üslupla *avanak* şeklinde seslenerek bu üç telli sazın ona yaramayacağını belirtmiştir. Şiirin devamında ise şu dizeler gelmektedir:

“Bana bak!
Hey!
Avanak!
Üç telinde üç sıksa bülbül öten
üç telli saz
dağlarla dalgalarla kütleleri
ileri
atlatamaz!” (1992, s. 16)

Nâzım Hikmet’in saza getirdiği bir diğer eleştiri de sazın kalabalık kitleleri ilerletecek nitelikte olmadığı yönündedir. Bu eleştiriye Süleyman Rüstem’in şiirinde de yer verilmiştir. Şiirin devam eden satırlarında da Nâzım Hikmet sazın milyonlarca kişiyi hep bir ağızdan güldüremeyeceğini ya da ağlatamayacağını belirtmiştir. Saza eleştiri getirdiği son kısımda ise sazın telinde öten bülbüllerin aklıktan öldüğünü ve bu sebeple sazı bir köşeye attığını dile getirmiştir. Süleyman Rüstem de yukarıda ele aldığımız şiirinde buna benzer şekilde tarın sonunun müze olduğunu söylemiştir.

Bu eleştirilerden sonra Nâzım Hikmet şiirin devamında sazın karşısına çok sesli orkestrayı koymuş ve şiirini şu dizelerle bitirmiştir:

“Coştu çalgıcı başı,
esiyor orkestram
dağlarla dalgalarla, dağ gibi dalgalarla, dalga gibi

dağ-lar-la.” (1992, s. 17)

Orkestrada birden fazla müzik aleti aynı eseri icra ederken hiçbir uyumsuzluk ortaya çıkmamaktadır. Nâzım Hikmet, şiirin bu kısımlarında orkestra ile Sovyet tipi yaşama göndermede bulunmaktadır. Bu yaşam tarzında da toplumun bütün kesimlerinin hep birden tek bir amaç uğrunda uyum içinde çalışması tasavvuru vardır. Yani, Nâzım Hikmet sazın tek sesliliğiyle bireyselliği, orkestranın çok sesliliğiyle ise sosyalizmi kastetmektedir. Nâzım Hikmet’in üç telli saz ve orkestra bağlamında kastettiği bir diğer husus ise klasik vezin ve serbest şiir ikilemidir (Çetin, 2020, s. 144). Yani, Nâzım Hikmet’e göre üç telli saz gibi klasik vezinli şiirler de devrini doldurmakta, serbest şiir ise bir orkestra gibi coşkuyla ipleri eline almaktadır.

Nâzım Hikmet ve Süleyman Rüstem’in şiirleri görüldüğü üzere birçok yönden benzerlik taşımaktadır. Nâzım Hikmet’in “yeni hayat”ında saz ve onun temsil ettiği geleneğe, bireyselliğe ve tek sesliliğe yer olmadığı gibi Süleyman Rüstem’in “yeni hayat”ında da tara ve onun temsil ettiği geleneğe, bireyselliğe ve tek sesliliğe yer yoktur. İki şaire göre de saz ve tar, halk kitlelerini ileriye taşıyacak nitelikten yoksundur. Şairlerin saz ve tar için buldukları çözüm, onları bir kenara ya da müzeye atmaktır.

Burada altı çizilmesi gereken bir husus ise Nâzım Hikmet ve Süleyman Rüstem arasındaki ilişkidir. Süleyman Rüstem, Nâzım Hikmet’i 1928 yılında Azerbaycan’a davet etmiş ve Nâzım Hikmet’in şiir kitabı Azerbaycan’da Süleyman Rüstem’in editörlüğüyle basılmıştır (Aliyev, 2026, s. 2). Akpınar da (1994, s. 485) konuyla ilgili olarak Süleyman Rüstem’in Nâzım Hikmet’ten aktarmalar yaptığına değinmiştir. Ayrıca, Süleyman Rüstem tarafından 1927 yılında *Maarif ve Medeniyyet* adlı dergide Nâzım Hikmet hakkında bir makale yayımlanmış ve bu makalenin sonunda Nâzım Hikmet’in *Orkestra* şiirine de yer verilmiştir (Aliyev, 2026, s. 4). Süleyman Rüstem’in Nâzım Hikmet hakkında araştırmalar yapması, Nâzım Hikmet’in şiirlerini Azerbaycan Türkçesine aktarması, Nâzım Hikmet’in *Orkestra* şiirine bu çalışmalarda yer vermesi, Nâzım Hikmet’i Azerbaycan’a davet etmesi ve kitabına editörlük yapması gibi etkenleri sıraladığımız zaman Süleyman Rüstem’in *Tar Sese Goyulur* başlıklı şiirini Nâzım Hikmet’in *Orkestra* şiirinden aldığı ilhamla yazdığını söyleyebiliriz.

Süleyman Rüstem’in tar eleştirisine Mikayıl Müşfik’in sesini yükseltmesi gibi Faruk Nafiz de doğrudan Nâzım Hikmet’i kastetmemiş olsa bile *Orkestra* şiirinde yansıtılan görüş tarzına bir karşılık olarak *Sanat* şiirini kaleme almıştır. Bu noktada Faruk Nafiz’in pozisyonu ise Mikayıl Müşfik’in tarı savunan pozisyonuyla önemli benzerlikler taşımaktadır. Faruk Nafiz’in 1926 yılında kaleme aldığı bu şiir, milliyetçi ve memleketçi şiirin bir politikası olarak kabul görmüştür (Birinci, 1993, s. 41). Şair, bu şiir boyunca cadde ve dağ, mozaik ve çini, bale ve zeybek, heykel ve köylünün kıvrılmayan beli gibi karşıtlıklara yer vererek tarafını dağ, çini, zeybek ve köylünün kıvrılmayan belinden yana seçmiştir. Sağlam (2006, s. 75), beş kıta boyunca sanatın farklı şubelerini karşılaştıran Faruk Nafiz’in son kıtada Anadolu’dan başka sanat tanımadığını ve konuya kendisiyle aynı pencereden bakmayanlarla da yolunu ayırdığını belirtmiştir.

Bu şiirin dördüncü kıtası ise müzik alanında bir karşılaştırma içermektedir. Bu kıta şöyledir:

“Fırtınayı andıran orkestra sesleri
Bir ürperiş getirir senin sinirlerine
İstirap çekenlerin acıklı nefesleri
Bizde geçen en hazin bir musiki yerine!” (Birinci, 1993, s. 41)

Şair bu dördlükte orkestra ve insan ıstırapının acıklı nefeslerini karşı karşıya getirmiştir. Bu ikilikte şair, tarafını orkestradan değil insandan yana seçmiştir. Şairin burada orkestra teriminden yararlanması Nâzım Hikmet’in *Orkestra* şiirini hatırlatmaktadır (Apaydın, 2018, s. 19). Nâzım Hikmet’in coşkun dalga sesine benzettiği orkestrayı Faruk Nafiz fırtınayı andıran korkutucu bir sese benzetmiş ve bu sese karşılık hüznün sesini tercih etmiştir. Faruk Nafiz’in burada kastettiği ikinci bir anlam ise Anadolu insanının hüznünün en önemli yansıtıcılarından saz ve saz aracılığıyla söylenen türküler olmalıdır. Bu da Nâzım Hikmet’in saz ve orkestra ikiliğinde orkestrayı seçmesinin aksine Faruk Nafiz’in bu ikiliğin saz tarafını tercih ettiğini göstermektedir.

Görüldüğü üzere Sovyetler Birliği'nin 1920'li ve 1930'lu yıllardaki uyguladığı kültür siyasetinin etkileri Sovyetler Birliği dışındaki ülkelerin şair ve yazarlarını da etkilemiş ve buna bağlı olarak siyasi dil, edebî dili şekillendirmiştir. Nâzım Hikmet'in *Orkestra* şiiri de tamamen Sovyetler Birliği'nin oturtmaya çalıştığı yeni hayat ve yeni insan siyasetiyle ilişkilidir. Her ne kadar Faruk Nafiz'in şiirinin tamamını Nâzım Hikmet'in şiirine cevap olarak kabul etmek mümkün olmasa da Faruk Nafiz'in bu şiirde karşı durduğu görüşün Nâzım Hikmet'in temsilciliğini yaptığı görüş olduğu kesindir.

Sonuç

Sovyetler Birliği yöneticileri, kalabalık nüfusa sahip Türk topluluklarını kendi ideolojilerinin taraftarı yapabilmek için ciddi önlemler almıştır. Bunlar içinde sonuçları itibarıyla en etkili olanları kültürel önlemlerdir. Buna bağlı olarak da özellikle 1920'li yıllardan itibaren Türk toplulukları, Sovyetler Birliği'nin sosyalizm temelinde tasarladığı “yeni hayat”ın “yeni insan”ları yapılmaya çalışılmıştır. Sovyetler Birliği'nin konuyla ilgili yöneticileri bunun başarılabilmesi için birçok kültürel unsura karşı savaş açmışlardır. Dinî alanda ciddi kısıtlamalara gitmişlerdir. Romanların içeriklerine müdahale etmişlerdir. Tarih yazıcılığını dahi devrin şartlarına göre güncellemişlerdir.

Azerbaycan'da kültürel alanda en çok ses getiren savaşıardan biri millî müzik geleneklerine ve tar adlı çalgıya karşı açılan savaş olmuştur. Tarın konservatuvar eğitiminden çıkarılmak istenmesi ve Şark Orkestrası'nın kaldırılması Azerbaycan'da rejim yanlılarını sevindirmiş ve bu karara rejimin geleceği açısından destek olmuşlardır. Ancak bazı aydınlar ise tar özelinde girilen bu kültürel savaşın yıkıcı sonuçları olacağını öngörerek ve karşılaşacakları muhtemel muameleleri göze alarak tarın yasaklanmasına karşı çıkmışlardır. İşte bu tartışmanın iki önemli ismi Süleyman Rüstem ve Mikayıl Müşfik olmuştur.

Süleyman Rüstem her ne kadar aradan yıllar geçtikten sonra tara karşı yaptığı eleştirilerden geri adım atıp tardan özür dilemiş olsa da tara karşı yazmış olduğu ilk şiir son derece ağır ithamlarla doludur. Mikayıl Müşfik ise bu ithamların hepsine karşı çıkmıştır. Süleyman Rüstem'in edebî bir dille eleştiri konusu ettiği birçok konuya Mikayıl Müşfik'in yine edebî dille cevap vermesi söz konusudur. Dönemin siyasi bir olayının dönemin genç ve önde gelen şairleri tarafından edebiyata taşınması sebepleri ve sonuçları bakımından hayli dikkat çekici bir hadisedir. Tartışmanın sosyalizm düşünce dünyasıyla bağlantılı olması sebebiyle şiirlerde bu düşünce dünyasıyla özdeşleşmiş *çekiç, işçi, zavod, fabrik, komsomolçu, yoldaş* ve *proletar* gibi kelimelerin yer alması da siyasi dilin edebî dile söz varlığı düzeyinde bir etkisi olarak kabul edilebilir.

Sosyalist düşüncenin eskiyle ve gelenekle olan savaşının bir örneğini Türkiye'de Nâzım Hikmet'in üç telli saz üzerinden vermiş olmasından, Süleyman Rüstem'in bu şiirden haberdar olmasından ve Nâzım Hikmet'le olan ikili ilişkilerinden hareketle Süleyman Rüstem'in *Tar Sese Goyulur* adlı şiirinin Nâzım Hikmet etkisiyle yazıldığını söyleyebiliriz. Buna bağlı olarak *Orkestra*, *Tar Sese Goyulur* ve *Tar* şiirlerinde dile getirilen düşünceleri özetlemek gerekirse şöyle bir tabloyla karşılaşırız:

Nâzım Hikmet	Süleyman Rüstem	Mikayıl Müşfik
Üç telli saz susmalıdır.	Tar susmalıdır.	Tar çalmaya devam etmelidir.
Yeni hayata uygun değildir.	Yeni hayata uygun değildir.	Yeni hayata ayak uydurabilir.
Halkın problemlerini yansıtamaz.	Halkın problemlerini yansıtamaz.	Halkın problemlerini yansıtabilir.
Kullanılması sosyalizme ihanettir.	Kullanılması sosyalizme ihanettir.	Kullanılması sosyalizme destektir.
Sesi kötüdür.	Sesi kötüdür.	Sesi oldukça güzel ve çeşitlidir.
Bir kenara atılmalıdır.	Müzelere kaldırılmalıdır.	Her yerde çalınmalıdır.

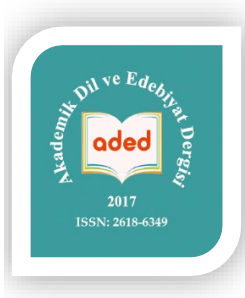
Tablodan da anlaşılacağı üzere Nâzım Hikmet'in ve Süleyman Rüstem'in şiirlerine konu olan müzik aletleri birinde üç telli saz, diğerinde tar olsa da iki şairin beslendikleri fikrî kaynakların ve dayandıkları esasların aynı olması sebebiyle bu iki şiir anlamsal yönden birbirinin kardeşi gibidir. Mikayıl Müşfik'in buradaki pozisyonu ise Nâzım Hikmet ve Süleyman Rüstem'in zıddıdır. Faruk Nafiz'in *Sanat* şiirindeki gelenekçi tavrı da ana düşüncenin zemini bakımından Mikayıl Müşfik ile benzerlik göstermektedir. Ancak bu iki şiir arasında diğer iki şiirdeki gibi bütüncül bir benzerlikten söz edemeyiz.

Sonuç olarak siyasi alanın harekete geçirdiği uygulamaların ve siyasilerin bu uygulamalara yönelik söylemlerinin kimi zaman edebî dili ve edebî çevreleri etkilediğini söyleyebiliriz. Azerbaycan'da 1920'lerin sonları ve 1930'ların başında siyasilerin tar adlı müzik aletine yönelik söylemlerinin Süleyman Rüstem ve Mikayıl Müşfik gibi önde gelen şairlerin edebî üretimlerine, dillerine ve üsluplarına yaptığı etkiyi de bu durumun somut örneklerinden biri olarak kabul edebiliriz.

Kaynaklar

- Abdullayeva, S. (2007). *Azerbaycan folklorunda çalgı aletleri*. Adiloğlu Neşriyyatı.
- Abdullayeva, S. (2014). Dünya mahiyetli çalgı aleti: tar. *İrs*, 3(11), 52-57.
- Ahundzade, D. (2005). *Müşfikli günlerim*. Genclik.
- Akpınar, Y. (1994). *Azerî edebiyatı araştırmaları*. Dergâh Yayınları.
- Akpınar, Y.; Orak, B.; Muradov, N. (2007). *İsmail Gaspıralı (seçilmiş eserleri: 1 roman ve hikâyeleri)*. Ötüken.
- Aksoy, Ö. (2018). Sovyetler Birliği'nde edebî metinlere yapılan ideolojik müdahalelerin beyitlere ve beyit yaratma geleneğine olan etkileri. *Dede Korkut*, 7 (27), 1-10. <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut239>.
- Aktay, S.; Bayraktar, Z. (2023). SSCB dönemi kültür politikalarına genel bir bakış. *Folklor Akademik Dergisi*, 6 (1), 105-114. <https://doi.org/10.55666/folklor.1194932>.
- Aliyev, T. (2026). Azerbaycan edebiyatında Nazım Hikmet fenomeni: 1920-1930 süreli yayınlarında şiir ve eleştiri. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 13 (2), 1-25. <https://doi.org/10.46868/atdd.2026.1070>.
- Apaydın, D. (2018). Sovyet düşüncesinin Aydınlik Mecmuası (1921) üzerindeki etkisi ve Faruk Nafiz'in Sanat şiirinin bir öncülü. *RumeliDE*, (4-Özel Sayı), 12-20. <https://doi.org/10.29000/rumelide.454225>.
- Aydoğdu, Y. (2017). Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi şiirin serüveni (1923-1950). *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (14), 267-282. <https://izlik.org/JA78JK77AD>.
- Balcı, M.; Yılmaz, T. (2018). Nazım Hikmet'in "Orkestra"sı: Üslupbilimsel bir çözümleme. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, (18), 31-55. <https://doi.org/10.30767/diledeara.472543>.
- Baldane, O. (2019). Türk dünyasında telli çalgılar. *Türk Musikisi Atlası – 2. Cilt*, (Feyzan Göher Vural, Timur Vural, Ed.), T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı-Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- Birinci, N. (1993). *Faruk Nafiz Çamlıbel (incelemeler-seçmeler)*. Boğaziçi Yayınları.
- Buran, A. (2010). *Kurşunlanan Türkoloji*. Akçağ Yayınları.
- Çetin, M. A. (2020). Nurullah Ataç ve serbest şiir. *AÜ DTCF Türkoloji Dergisi*, 24 (2), 141-157. <https://izlik.org/JA58HN26BS>.
- Devlet, N. (1987). Batı'da Rusya Türkleri ile ilgili çalışmalar. *Türk Dünyası Araştırmaları*, (50), 117-126.
- Dilek, İ. (Ed.) (2023). *Türk dünyasında Reprəsiya*. YTB Yayınları.
- Doğan, V. F. (2016). *Sovyetler Birliği'ndeki tarihi gerçeklerin Türk dünyası romanlarında sembollerle anlatılması*. Yüksek lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Fidan, S. (2014). Azerbaycan müziğinde tar ve tar sanatçısı İlgar İmamverdiyev. *Yeni Türkiye*, (57-Türk Musikisi Özel Sayısı), 189-193.
- Hacıyev, T. (2008). Sovyet Rusyası'nın Azerbaycan'da Muharremlik törenlerine karşı mücadelesi. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12 (2), 467-479. <https://izlik.org/JA48DR53GK>.
- Hüseynoğlu, G. (2004). Müşfik enenesi yaşayır. *Seçilmiş eserleri (Mikayıl Müşfik)*, Şerq-Qerb, 6-14.
- Hüseynov, R. (2025). Onların her gün gelen sesi. *525-ci Qezet*, (53 / 2 April), 10-11; 16.

- Kalenderoğlu, İ. (2008). Sovyetler Birliği döneminde Bolşevik rejimin Türkmen folkloruna etkileri. *Türkbilig*, (16), 113-123. <https://izlik.org/JA98ZZ27NG>.
- Kellner, D. (2016). Marksist eleştiri. (Mustafa Özsarı, Çev.), *Akademik Kaynak*, 4 (7-8), 53-67. <https://izlik.org/JA78AB99RL>.
- Mikayıl Müşfik (2004). *Seçilmiş eserleri*. (Gülhüseyn Hüseyinoğlu, Ed.), Şerq-Qerb.
- Nâzım Hikmet (1992). *835 satır (şiiirler: ı)*. Adam Yayınları.
- Özcan, U. (2017). Edebiyat-siyaset ilişkisi bakımından Türk edebiyatında yenileşme eğilimlerine/akımlarına anahatlarıyla bir bakış. *Sosyologca*, 7 (13-14), 58-68.
- Özdemir, D. (2020). Mikayıl Müşfik'in "Oku Tar" adlı şiirinin kültürel öğeler bakımından incelenmesi. *BUGU*, 1 (1), 85-110. <http://dx.doi.org/10.46321/bugu.8>.
- Öztürk, Z. (2022). Sovyet adamı yaratma çabalarının Orta Asya'ya yansıması. *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 5 (3), 197-210. <https://izlik.org/JA72RW89JC>.
- Sağlam, N. (2006). Faruk Nafiz'in şiirlerinde Anadolu ve Anadolu insanı. *Journal of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)*, 30/III, 71-107.
- Süleyman Rüstem (1932). *Ateş!*. Azereşr.
- Tagızade, L. (2006). Sosyalist realizm: kökeni, oluşum süreci ve kavramı. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 3 (4), 7-24.
- Tanpınar, A. H. (2007). *XIX. asır Türk edebiyatı tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Temur, N. (2010). Folklor-ideoloji bağlamında Sovyetler Birliği dönemi folklor politikaları ve bu politikaların Kırgız folkloruna etkileri. *Bilig*, (53), 219-232.
- Teziç, M. C. (2022). Sovyet tarih yazımında gönüllü katılım olgusu ve Sovyet halkının inşası. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 19 (1), 91-120.
- Yakar, Ü. (2018). 1920-1930 yıllarında Azerbaycan'ın milli ve manevi değerlerine karşı Sovyet Rusya tarafından yürütülen asimilasyon siyaseti. *VAKANÜVİS*, 3 (1), 306-325. <https://doi.org/10.24186/vakanuvis.415885>.
- Yarimoğlu, S. (2022). Milliyetler meselesi temelinde Orta Asya'daki Sovyet politikaları. *Milliyetçilik Araştırmaları Dergisi*, 4 (1), 31-60. <https://doi.org/10.53425/madergisi.1011472>.
- Yılmaz, S. (2016). Sovyet döneminde ideolojik bir araç olarak tarihî roman. *III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni – Bildiriler*. Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 282-292.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Keloğlan'ın Hilebaz Kimliği ve Monomit Yapısı Üzerine Bir İnceleme

An Analysis of Keloğlan's Trickster Identity and Monomythic Structure

Serdar GÜRÇAY

Dr. Öğr. Üyesi • İstanbul Kültür Üniversitesi • Fen-Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
s.gurcay@iku.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0003-1412-7910> • <https://ror.org/05jrvwv37>

Atıf | Citation: Gürçay, S. (2026). Keloğlan'ın Hilebaz Kimliği ve Monomit Yapısı Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 1118-1131.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1958925>
<https://izlik.org/JA95KP39GZ>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 25.05.2026

Kabul Tarihi: 09.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 25.05.2026

Date Accepted: 09.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Bu çalışma, Tahir Alangu'nun derlediği *Keloğlan Masalları*'nda yer alan Keloğlan tipini, Joseph Campbell'ın "kahramanın yolculuğu" (monomit) modeli ile hilebaz (trickster) kahraman yaklaşımı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, eserde yer alan *Keloğlan ile Devler*, *Keloğlan ve Köylüler*, *Köse Değirmenci ile Keloğlan* ve *Keloğlan ile İki Padişah* başlıklı dört masalla sınırlandırılmıştır. Bu masalların seçiminde, Keloğlan'ın farklı güç odaklarıyla karşılaşmasını, akıl ve hileye dayalı mücadele biçimlerini ve şahsi statü değişimini yansıtmaları etkili olmuştur. Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden metin çözümleme tekniği kullanılmıştır. Masallar, Campbell'ın kahramanın yolculuğu modelindeki temel aşamalar ile hilebaz kahramanın akıl, hile, strateji, mizah ve güç ilişkileri bağlamında çözümlenmiştir. İnceleme sonucunda Keloğlan'ın farklı güç odakları karşısında fiziksel güç yerine akıl, hile ve stratejiyle başarı sağladığı, anlatılarda Campbell'ın monomit modeline ait bazı aşamaların izlenebilmesine karşın kahramanın içsel dönüşümünü merkeze alan yapının belirgin olmadığı tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular, Keloğlan tipinin Türk halk anlatılarında hilebaz kahraman özellikleriyle öne çıktığını ve Campbell modelinin bu anlatıları açıklamada yardımcı bir çözümleme çerçevesi sunduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Keloğlan; masal; kahramanın yolculuğu (monomit); hilebaz; toplumsal yükselme.

Abstract

This study aims to examine the Keloğlan character in Keloğlan Masalları compiled by Tahir Alangu within the framework of Joseph Campbell's Hero's Journey (monomyth) model and the trickster archetype. The study is limited to four tales: Keloğlan and the Giants, Keloğlan and the Villagers, Keloğlan and Köse the Miller, and Keloğlan and the Two Sultans. These tales were selected because they depict Keloğlan's encounters with different power structures, his reliance on intelligence and trickery, and his changes in social status. The research employs qualitative text analysis as its methodological framework. The selected tales were analysed in terms of the main stages of Campbell's Hero's Journey as well as the trickster figure's use of intelligence, deception, strategy, humour, and power relations. The findings indicate that Keloğlan overcomes different power structures through intelligence, trickery, and strategic thinking rather than physical strength. Although some stages of Campbell's monomyth can be identified in the narratives, the pattern of the hero's inner transformation is not clearly observable. The findings further suggest that Keloğlan is predominantly characterised as a trickster hero in Turkish folk narratives and that Campbell's model provides a useful analytical framework for interpreting these tales.

Keywords: Keloğlan; folktale; Hero's Journey (monomyth); trickster; social mobility.

Giriş

Masallar, sözlü kültür ortamında oluşan ve toplumların ortak hafızası yoluyla nesilden nesile aktarılan anlatı türlerinden biridir. Olağanüstülükler barındıran olay örgüsü, sembolik karakterleri ve kolektif bilinçle ilişkili yapısı nedeniyle halk bilimi çalışmalarında önemli bir inceleme alanı oluşturan masallar, Boratav'ın da belirttiği gibi "yersiz, adsız kişiler" etrafında şekillenen evrensel bir anlatı yapısına sahiptir (Boratav, 2009, s. 15). Masallarda temel çatışma, olumlu ve olumsuz değerlerin mücadelesi üzerine kuruludur. Çoğu masalda olaylar mutlu sonla tamamlanmakta; iyilik, akıl ve başarı ödüllendirilmektedir. Ayrıca masallarda yaşanan sıkıntılar art arda yoğun biçimde ortaya çıksa da anlatının sonunda düzen yeniden kurulmakta ve mutluluk kalıcı hâle gelmektedir (Günay, 1992, s. 326). Türk halk anlatılarında önemli bir yere sahip olan Keloğlan tipi, halkın gündelik yaşam deneyimlerini, yoksulluk karşısındaki direncini ve zekâyâ dayalı mücadele anlayışını temsil eder. Zira Boratav, "masalda Keloğlan'ın en belirgin işi; kötülerle, güçlülerle savaşmak ve sonunda en umulmayacak başarıları ulaşmaktır" (Boratav, 1969, s. 89) diyerek bu karakterin işlevini açıkça ortaya koymaktadır. Keloğlan karakteri, halkın güç karşısındaki tutumunu, adalet arayışını ve ümitvar anlayışını yansıtan önemli kültürel figürlerden biri olarak öne çıkmaktadır. "Dünyanın mutluluklarından yoksun kişilerin, alınyazılarını yenme çabasını masallarda Keloğlan üzerine almıştır" (Boratav, 1969, s. 89).

Joseph Campbell'ın ortaya koyduğu "kahramanın yolculuğu" (monomit) modeli ise anlatı kahramanının sıradan dünyadan ayrılarak sınavlardan geçtiği, dönüşüm yaşadığı ve yeniden doğduğu bir yapıyı temel alır. Campbell'a göre bu süreç, kahramanın "bireysel dönüşüm geçirerek sembolik bir dirilişe ulaşmasını" ifade eden psikolojik ve anlatısal bir yolculuktur (Campbell, 2010, s. 13-22). Buradan hareketle Campbell'ın modeli daha çok erginlenme ve dönüşüm eksenli anlatılara uygulanmaktadır. Ancak Keloğlan masallarında kahramanın, anlatının başlangıcından itibaren belirli bir ölçüde "ergin" özellikler taşıması, bu modelin doğrudan uygulanmasını güçleştirmektedir. Bu nedenle çalışmada

Campbell'ın modeli, bütüncül ve zorlama bir şema olarak değil, anlatıdaki belirli aşamaları açıklamaya yardımcı olacak bir çözümleme aracı olarak işlevseldir.

Keloğlan tipi, olağanüstü olayların içinde yer alan bir masal kahramanı olmanın yanında, halkın içinden gelen ve toplumsal olarak alt tabakayı temsil eden bir figürdür. Fiziksel kuvvet bakımından güçlü bir kahraman görünümü çizmese de pratik düşünme becerisi ve kurnazlığıyla ön plana çıkar. Bu sebeple Keloğlan masallarında kaba kuvvetten çok akıl yürütme, oyun kurma ve karşısındaki kişiyi alt etme becerisi belirleyici olur. Nitekim Boratav, Keloğlan'ı “tembelcedir; ama zekidir, beceriklidir, kurnazdır” sözleriyle tanımlarken (Boratav, 1969, s. 89), başka bir yerde onun “kılıç, kalkan ve gürz yerine keskin dilini, sağduyusunu ve kel kafası içindeki üstün aklını” kullandığını ifade etmektedir (Boratav, 2009, s. 22). Tüm bu yönleriyle Keloğlan, çatışmalı olduklarıyla kıvrak zekâsı ve hile yoluyla mücadele eden “hilebaz” tipine yaklaşmaktadır. Türk destan geleneğinde görülen alp tipi kahramanlar, çoğu zaman Tanrı tarafından belirlenmiş kutsal bir görevi yerine getiren, güçlü ve idealize edilmiş figürler olarak öne çıkarken Keloğlan, anlatının başlangıcında sıradan, silik ve toplumsal açıdan noksan, güçsüz bir karakter görünümündedir. Ancak karşılaştığı baskıcı güç odaklarına ve zorluklara karşı gösterdiği mücadele iradesi, onun zamanla kahramana dönüşmesini sağlar. Bu bakımdan Keloğlan'ın kahramanlığı, doğuştan gelen kutsal bir misyondan çok, toplumsal çelişkiler içinde gelişen pratik düşünme ve direniş becerisine dayanması yönüyle alp tipinden ayrılır (Harmancı, 2010, s. 250).

Bu çalışmanın amacı, Tahir Alangu'nun derlediği Keloğlan masallarında görülen hilebaz kahraman tipini incelemek ve bu tipin Joseph Campbell'ın kahramanın yolculuğu modeliyle (monomit) hangi noktalarda örtüştüğünü ortaya koymaktır. Çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman inceleme tekniğine dayalı olarak yürütülmüştür (Cansız Aktaş, 2016, s. 363-368). İnceleme materyalini Tahir Alangu'nun *Keloğlan Masalları* adlı eserinde yer alan dört masal metni oluşturmaktadır. Masallar, Campbell'ın kahramanın yolculuğu modelindeki temel aşamalar ile Keloğlan'ın hilebaz özellikleri doğrultusunda çözümlenmiştir. Araştırma, belirli bir metin grubu ile sınırlandırılmış olup ulaşılan sonuçlar bütün Keloğlan varyantlarına genellenmemiştir.

Bu bağlamda çalışma, üç temel soruya cevap aramaktadır: Birincisi, Keloğlan masallarında kahramanın başarısını sağlayan temel unsur nedir? İkincisi, Keloğlan tipi Campbell'ın erginleşme ve dönüşüm merkezli kahraman modeline ne ölçüde uymaktadır? Üçüncüsü, Keloğlan'ın hilebazlık, oyun kurma ve stratejik özellikleri Türk halk anlatılarındaki kahraman anlayışı açısından nasıl yorumlanabilir?

Çalışmanın temel varsayımı ise Keloğlan'ın klasik anlamda “yolculuğa çıkan ve dönüşüm geçiren” bir kahraman olmadığı yönündedir. Keloğlan, birçok masalda anlatının başından itibaren olayları çözebilecek potansiyele sahip görünmektedir. Bu noktada onda görünen değişim, ham bir karakterin erginlenmesinden çok, zaten sahip olduğu zihinsel üstünlüğün farklı sınavlar içinde görünür hâle gelmesidir.

1. Kuramsal Çerçeve

Masal incelemeleri, halk bilimi çalışmalarında uzun yıllardır farklı yöntemlerle ele alınmaktadır. Tarihî-coğrafi yöntem, yapısalcı çözümlemeler, psikanalitik yaklaşım ve performans merkezli incelemeler bu yöntemlerden bazılarıdır. Özellikle psikanalitik ve arketipsel çözümleme yöntemleri, anlatılardaki kolektif bilinçdışı unsurlarını ve sembolik yapıları incelemeye yönelmiştir. Campbell'ın monomit yöntemine de ilham olan C. G. Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip kavramları, bu doğrultuda anlatı çözümlemelerinde etkilidir.

Halk anlatılarında tekrar eden karakter kalıpları, toplumun ortak düşünme biçimini de yansıtır. Bu bağlamda masal kahramanları, kurmaca olmalarının yanı sıra belirli toplumsal değerlerin, korkuların, beklentilerin ve çatışmaların kolektif sembolik taşıyıcıları olarak değerlendirilir. Türk halk anlatılarında Keloğlan tipi de bu açıdan önemli bir yere sahiptir. Keloğlan; yoksul, sıradan ve çoğu zaman toplumun alt tabakasına mensup bir karakter olarak görünmesine rağmen zekâsı ve pratik çözüm üretme becerisi sayesinde anlatının sonunda başarıya ulaşmaktadır. Bu bakımdan Keloğlan tipi, halkın, güç karşısındaki direncini ve bu yolda motivasyonunu simgeleyen kolektif kültürel bir figür olarak düşünülebilir.

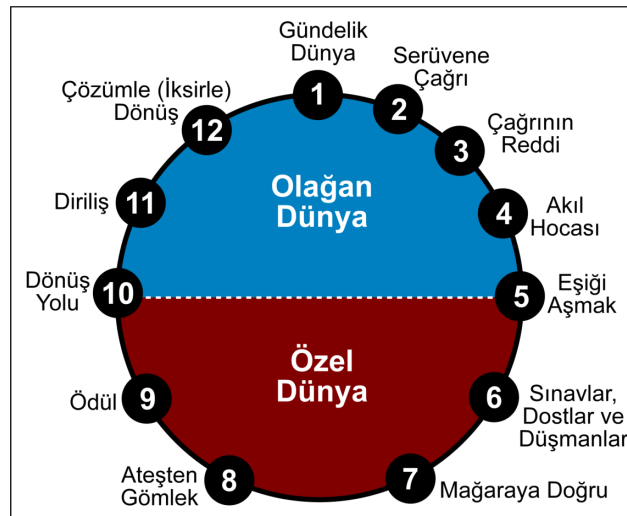
Keloğlan ile Nasreddin Hoca arasında akıl ve mizaha dayalı yönleri bakımından benzerlik kurulabilse de iki karakter aynı anlatı işlevine sahip değildir. Nasreddin Hoca daha çok düşündürten ve öğüt veren bir tip olarak öne çıkarken Keloğlan, mücadele eden ve güç ilişkilerini doğrudan tersine çeviren bir anlatı kahramanıdır. Seyfi Karabaş, Nasreddin Hoca anlatılarını “düzenci tip” bağlamında değerlendirerek bu anlatıların toplumsal bunalım dönemlerinde ortaya çıkan zihinsel ve kültürel tepkileri yansıttığını belirtmektedir (Karabaş, 1981, s. 260). Buna karşılık Keloğlan anlatılarında eleştiri, düşünce düzeyinde kalmaz; oyun kurma ve mücadele yoluyla doğrudan eyleme dönüşür. Harmancı'nın da belirttiği gibi Keloğlan tipi, geleneksel kahraman modelinden ayrılan halk kahramanlarından biridir. Çünkü masallarda onun nasıl doğduğu anlatılmadığı gibi sıradanlaştırmanın sınırları öylesine zorlanır ki ona bir ad bile verilmez. Çocukluğu tamamen karanlıklar içinde geçen bu delikanlı en yalnızı, en fakiri, en çirkini bünyesinde toplayarak ironiyi zirveye taşır (Harmancı, 2010, s. 12). Bu sebeple Keloğlan'ın mizahı; statü kaygısı ve hayatta kalma stratejisiyle daha yakından ilişkilidir.

Keloğlan üzerine yapılan araştırmalar incelendiğinde, bu tipin hem yerel hem de evrensel özellikler taşıdığı anlaşılmaktadır. Keloğlan'ın yerel ve millî bir tip olarak anılması, Türk masal geleneğinde sık karşılaşılan belirli karakter özelliklerini taşımasıyla ilgilidir. Bu özellikler arasında kurnazlık, yoksulluk, mizah, hazırcıevaplık, sosyal hareketlilik ve güçlü karşısında pratik zekâyla direnme öne çıkan öğelerdir. Esmâ Şimşek, Keloğlan'ın Türk masal geleneği içerisindeki millî tiplerden biri olduğunu vurgular (2017, s. 41). Evrim Ölçer Özünel ise Keloğlan'ın hilebaz dönüşümünü ifade eder (2005, s. 47). Bu çalışmalar göstermektedir ki Keloğlan, saf ve komik bir karakter olmanın ötesinde düzeni değiştiren ya da düzenin yenilenmesine vesile olan bir anlatı figürüdür.

Bu çalışmanın özgün katkısı ise Campbell'in kahramanın yolculuğu modelini (monomit) seçili Keloğlan masallarına uygulayarak modelin açıklayıcı olduğu ve sınırlı kaldığı yönleri ortaya koymasındır. Bu doğrultuda çalışma, Keloğlan tipinin hilebaz (trickster) kahraman yaklaşımıyla değerlendirilmesinin daha kapsayıcı bir yorum sunduğunu ileri sürmektedir.

1.1 Kahramanın Yolculuğu (Monomit)

Joseph Campbell, ilk kez 1949 yılında yayımlanan *The Hero with a Thousand Faces* adlı eserinde, farklı anlatı geleneklerinde ortak biçimde görülen bir evrensel kahraman modeli bulunduğunu ileri sürmektedir. Campbell, dünya mitolojileri arasındaki farklılıklardan ziyade ortak yapılar üzerinde durmakta ve kahraman anlatılarının kültürler arasında benzer örüntüler taşıdığını belirtmektedir (Campbell, 2010). Campbell tarafından “monomit” ya da “kahramanın yolculuğu” olarak kavramsallaştırılan bu model, kahramanın çeşitli sınavlardan geçerek dönüşüm yaşadığı anlatı yapısını ifade etmektedir. Campbell'a göre kahraman; gündelik dünyadan ayrılır, çeşitli sınavlardan geçer, dönüşüm yaşar ve yeniden doğmuş şekilde toplumuna geri döner.



Campbell, şekilde görülen kahramanın yolculuğu modelini bireyin dönüşüm süreci olarak değerlendirmekte ve kahramanın çeşitli sınavlardan geçerek yeni bir bilinç düzeyine ulaştığını, kendini

gerçekleştirdiğini ifade eder. Campbell'ın modelinde; “çağrı”, “eşik”, “sınavlar”, “dönüşüm” ve “dönüş” gibi aşamalar bulunmaktadır. “Kahramanın yolculuğu, gerçeğe yolculuktur” (Orta, 2023, s. 2449). Zira geleneksel geçiş ritüelleri ve erginlenme süreçleri, Campbell'ın kahraman modelinin temel aşamalarındandır. Fakat her anlatı türünün bu aşamaları aynı yoğunlukta taşımadığı göze çarpar. Özellikle halk masallarında bazı aşamalar eksik kalabilmekte ya da farklı biçimlerde ortaya çıkabilmektedir. Keloğlan masallarında da kahramanın anlatı başından itibaren belirli bir zihinsel olgunluğa sahip olması, bu dönüşüm modelinin sınırlı biçimde uygulanmasına yol açmaktadır. Çünkü geçiş ritüelleri ve erginlenme süreçleri, Campbell'ın kahraman modelinin temel aşamalarından biri iken Keloğlan anlatılarında belirgin bir erginlenmeden ziyade mevcut zekânın görünür hâle gelmesi söz konusudur. Keloğlan, çoğu zaman yolculuğa deneyimsiz bir karakter olarak başlamaz. Bilakis o, anlatının başından itibaren zekâsını kullanabilen, toplumsal çatışmaları çözebilen ve rakiplerini alt edebilen bir kahraman görünümündedir.

Campbell modelinin, Keloğlan masallarına uygulanmasında dikkat edilmesi gereken temel nokta, modelin evrensel bir şema olarak mutlaklaştırılmamasıdır. Halk anlatıları, ait oldukları kültürel bağlamın değerleriyle şekillenir. Bu gerekçeyle her anlatı, Campbell'ın belirlediği aşamaları aynı düzen ve açıklıkta taşımayabilir. Keloğlan masallarında da “çağrının reddi”, “akıl hocası” ya da “diriliş” gibi aşamalar bazı anlatılarda belirgin değildir. Bu eksiklik, masalın yapısal kusuru olarak değil; türün ve kahraman tipinin farklılığı olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışmada “kahramanın sonsuz yolculuğu” ifadesi, Campbell'ın eserinin Türkçe çeviri adından kaynaklanan bir kullanım olarak tespit edilmektedir. Kuramsal terim olarak ise çalışmada “kahramanın yolculuğu” ya da “monomit” kullanımı tercih edilmiştir. Böylece çevirmenin eser başlığında kullandığı ifadenin doğrudan kuram adı hâline getirilmesinden kaçınılmıştır.

1.2. Hilebaz (Trickster) Arketipi

C. G. Jung'un analitik psikoloji kuramına göre arketipler, kolektif bilinç dışında yer alan ve farklı kültürlerde benzer biçimlerde ortaya çıkan evrensel ilk örüntüler olarak kabul edilmektedir. Hilebaz arketipi ise dünya anlatılarında düzen bozucu fakat aynı zamanda dönüştürücü özellikler taşıyan bir karakter tipidir. Jung, hilebaz figürünü ‘kurtarıcının öncüsü’ olarak değerlendirirken onun hem insanî hem hayvansı hem de tanrısal özellikler taşıdığına dikkat çeker (Jung, 2001, s. 129). Ancak bu noktada ifade etmek gerekir ki Jung'un ortaya koyduğu trickster arketipi, daha çok kolektif bilinç dışının ilkel ve bastırılmış yönleriyle, yani gölge arketipi ile ilişkilidir. Halk anlatılarındaki hilebaz tipi ise psikolojik olduğu kadar toplumsal bir işleve de sahiptir. Dolayısıyla Jung'un hilebaz kavramı ile halk anlatılarındaki hilebaz figürü arasında doğrudan bir özdeşlik kurmak mümkün değildir.

Hilebaz figürünün çoğu zaman alt sınıfa mensup karakterlerle ilişkilendirilmesi de tesadüf değildir. Çünkü bu karakter tipi fiziksel, ekonomik ya da siyasal güce doğrudan sahip olmayan bireyin hayatta kalma stratejilerini temsil etmektedir. Güçlü sınıfların otoriteyi; fiziksel kuvvet, servet ya da kurumsal yapı aracılığıyla sürdürdüğü anlatılarda, hilebaz bu eşitsizliği zekâ ve oyun kurma becerisiyle aşmaya çalışan bir figür imajı çizer. Bu nedenle hilebaz karakterler genellikle yoksul, dışlanmış ya da toplumsal bakımdan merkez dışında kalan kişiler arasından seçilmektedir. Adler'e göre, insan davranışının temel dinamiklerinden biri, yetersizlik duygusunu aşma ve üstünlük kurma çabasıdır (Adler, 2008, s. 10-13). Keloğlan'ın anlatı boyunca yoksulluk, dışlanmışlık ve güçsüzlük konumundan yükselmeye çalışması bu yaklaşımla ilişkilendirilebilir. Keloğlan'ın başarısı, olaylara farklı bakabilmesinden ve rakiplerinin zayıf yönlerini kısa sürede fark edebilmesinden kaynaklanmaktadır. Orta'ya göre kahraman, üstünlüğünü bu sorgulayıcı yaklaşımı sayesinde elde etmektedir (2023, s. 2450). Jung'un yaklaşımı açısından ise bu durum, hilebaz arketipinin kolektif bilinç dışında yer alan evrensel özellikleriyle açıklanabilir. Bu çerçevede, Keloğlan tipinin hilebaz arketipiyle ilişkisini değerlendirmek ve masallardaki anlatısal işlevini incelemek açısından uygun bir zemin sunmaktadır.

Her ne kadar hilebaz figürü çoğu zaman aldatma, oyun kurma, kural bozma ve otoriteyle çatışma özellikleriyle ilişkilendirilse de bütünüyle olumsuz bir karakter değildir. Bazı anlatılarda hile, kahramanın korunmasını sağlayan, sınavları aşmasına yardımcı olan ve toplumsal düzenin aksayan yönlerini görünür kılan bir araç hâline gelir. Bu nedenle hilebaz figürü hem yıkıcı hem de dönüştürücü özellikler taşımaktadır

(Bulut, 2024, s. 73). Batı literatüründe bu arketip; çocuksuluk, dürtüsellik ve alaycılık gibi niteliklerle de ilişkilendirilmektedir (Bars, 2018, s. 69). Eco'ya göre insanlar, anlatılar aracılığıyla ortak yaşantılarını anlamlandırmaktadır (Eco, 2009, s. 159). Bu nedenle düzeni bozma, sınırları aşma ve otoriteyi sorgulama gibi özellikler birçok anlatı geleneğinde ortak biçimde karşımıza çıkmaktadır. Coyote, Ananse, Sun Wukong, Tastarakay ve Keloğlan bu arketipin çeşitli kültürlerdeki temsilcileri arasında yer almaktadır (Kara Tekgül ve Koçak, 2024, s. 575).

Türk kültüründe bu arketipin en belirgin temsilcileri arasında Keloğlan ve Köse bulunmaktadır (Özünel, 2005, s. 48). Özünel, bu tiplerin mitolojik kökenini Altay anlatılarındaki Taz Kaan figürüyle ilişkilendirmekte ve Keloğlan'ın sözlü anlatı geleneği içinde bu eski mitik özellikleri dönüştürerek yaşattığını belirtmektedir (Özünel, 2005, s. 51). Benzer biçimde Altay yaratılış anlatılarındaki Erlik figürü de hile, aldatma, kaos ve düzen bozma özellikleriyle hilebaz tipine yaklaşmaktadır (İnan, 1986, s. 14, 15). Bu süreklilik, hilebaz arketipinin Türk anlatı geleneğinde farklı dönem ve anlatı türlerinde varlığını koruduğunu göstermektedir. Nitekim Boratav (2009, s. 22), Nasreddin Hoca'nın fıkralarda, Karagöz'ün gölge oyunlarında ve Keloğlan'ın masallarda benzer anlatsal işlevler üstlendiğini belirtmektedir. Bu bağlamda Keloğlan; akıl, mizah ve oyun kurma becerisiyle Türk halk anlatılarındaki hilebaz arketipinin en belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir (Aslan, 1994).

1.3. Keloğlan Tipi ve Statü Değişimi

Keloğlan masallarında tekrar eden yapılardan biri, kahramanın toplumsal konumundaki değişimi ve dönüşümüdür. “Türk halk masallarında kahramanın çoğu zaman alt tabakadan ve yoksul çevrelerden seçildiği görülmektedir” (Aslan, 1994). Keloğlan'ın da birçok anlatıda “garip”, “kimsesiz” ve “yoksul” bir figür olması, onun mizahının yanı sıra toplumsal dışlanmışlığı temsil eden bir halk kahramanı olduğunu göstermektedir (Nuhoğlu, 2015, s. 101). “*Ben bir garip Keloğlan'ım, eşeğimin yok yuları, varım yoğun doğruluktur, hiç de sevmem ben yalanı, diyerek uzun yollar gitmiş...*” (Nuhoğlu, 2015, s. 101). Keloğlan, anlatının sonunda para, evlilik, saray görevi veya toplumsal statü edinmiş olur. Bu durum, toplum bilimsel anlamda “dikey hareketlilik” kavramıyla izah edilebilir. Burada dikey hareketlilik, karakterin anlatının başlangıcındaki toplumsal konumu ile anlatı sonundaki konumu arasındaki farkı ifade eder ki Keloğlan masallarında bu fark oldukça belirginleşmektedir. Kahraman, çoğu zaman ekonomik ve sosyal olarak aşağıdan başlar ama yetenekleri sayesinde daha yüksek bir mertebeye ulaşır. Keloğlan'ın mizahı, eğlendirmenin yanında halkın bastırılmış başarı isteğini sembolik biçimde yansıtmaktadır. Bu açıdan masal, bireysel yükseliş anlatısı üzerinden halkın yükselme arzusunu da sembolik biçimde görünür kılar.

Bazı araştırmacılar, Keloğlan'ın yükselişini tasavvufi ve simgesel okumalar üzerinden farklı şekillerde açıklamaktadır (Nuhoğlu, 2015). Hatta kel olması nedeniyle kutsallıkla da ilişkilendirilir (Çoruhlu, 2004). Ancak Keloğlan'ın yükselişi, klasik kahramanlardaki gibi soylu kökenin açığa çıkmasıyla gerçekleşmez. Bilakis Keloğlan, çoğu zaman köylü, yoksul ya da dışlanmış biri olarak kalır; fakat bu konumunu zekâsıyla avantaja dönüştürür. Bu da genellikle anlatılarda sık karşılaşılan aşağıdan gelen aklın iktidar ve güç karşısındaki sembolik zaferini gösterir.

1.4. Sözlü Kültür, Yazılı Metin ve Tahir Alangu Derlemesi

Masalların Türk halk edebiyatında özel bir yeri vardır. Masallar (mesel), olayların geçtiği yer ve zamanı belirli olmayan; peri, cin, ejderha, arap bacı vb. kahramanları, belirli kişileri temsil etmeyen anlatılar olup sözlü kültür ortamında ortaya çıkarlar ve kuşaktan kuşağa aktarılırlar. Ancak halk bilimi araştırmalarında çoğu zaman bu anlatıların yazıya geçirilmiş biçimleri üzerinden çalışılır. Bu tercih, sözlü performans (doku ve bağlam) ile yazılı metin arasındaki farkın dikkate alınmasını gerekli kılar.

Sözlü kültür ortamında masal; anlatıcıya, dinleyiciye, zamana, mekâna ve icra bağlamına göre değişebilir. Yazılı metin ise bu değişime açık anlatıyı belirli bir biçimde sabitler. Sakaoğlu'na göre masallar, anlatıldıkları kültür ortamına göre sürekli değişebilen ve farklılaşabilen anlatılardır. Bu nedenle aynı masalın farklı coğrafyalarda yeni unsurlar edinmesi kaçınılmazdır (Sakaoğlu, 1999, s. 9). Dolayısıyla yazıya geçirilmiş masal metni, sözlü anlatının birebir kendisi değil; derleyen, yayımlayanın ve yazılı kültür ortamının etkisini taşıyan bir metindir.

Bu çalışmada, Tahir Alangu'nun derlediği masalların tercih edilmesinin nedeni, Keloğlan anlatılarını bir

araya getiren ve bu alanda sık başvurulmuş araştırmacılarından biri olmasıdır. Bununla birlikte çalışma, Alangu metinlerini bütün Keloğlan geleneğini temsil eden mutlak kaynaklar olarak görmemektedir. İnceleme, bu derlemede yer alan seçilmiş metinlerle sınırlandırılmıştır. Keloğlan masallarının farklı bölgelerde, farklı anlatıcılarda ve farklı yazılı kaynaklarda değişen varyantları bulunmaktadır. V. Propp’a göre masalarda kişi adları ve karakter özellikleri değişse bile anlatısal işlevler büyük oranda benzerliğini korumaktadır (Propp, 1985, s. 30). Bu nedenle Keloğlan tipi çevresinde oluşan farklı anlatılar da hem tipin kültürel hafızadaki sürekliliğini hem de işlevsel devamlılığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Harmancı, 2010, s. 48). Sakaoğlu’nun da belirttiği gibi hiçbir masal ilk günkü şeklini koruyamamaktadır; ancak anlatının temel çatısı varlığını sürdürmektedir (Sakaoğlu, 1999, s. 10). Bu da Keloğlan anlatılarındaki varyantlaşmanın sözlü kültürün doğal bir süreci olduğunu göstermektedir. Sakaoğlu, masalların zaman içerisinde ‘olumlu gelişme’, ‘yayılan gelişme’ ve ‘tersine gelişme’ gibi süreçlerle değişime uğradığını belirtmektedir. Buna göre masallar, farklı kültür çevrelerinde yeni motifler ve anlatım özellikleri kazanabilmektedir (Sakaoğlu, 1999, s. 9, 10).

Türk halk kültürüne ait unsurların, farklı coğrafyalarda ortak bir kültürel zemini paylaşırken yerel koşullara bağlı olarak değişime uğrayabildiği bilinmektedir. Gün’ün (2023, s. 181-198) aşık oyunu üzerine yaptığı çalışma da bu durumun geleneksel kültür ürünlerinde görülen doğal bir süreç olduğunu göstermektedir. Bu nedenle tek bir derlemeye dayanan çalışmaların doğal sınırlılıkları bulunmaktadır (Sakaoğlu, 1999, s. 9, 10). Bu çalışmadan elde edilen sonuçlar, bütün Keloğlan masalları için değil, incelenen metin grubu için geçerlidir. Gelecekte farklı derlemeler ile Türk dünyasının çeşitli bölgelerinden derlenen Keloğlan varyantlarını karşılaştıran çalışmaların yapılması, tipin ortak ve değişen özelliklerinin daha kapsamlı biçimde değerlendirilmesine katkı sağlayacaktır. Bu çalışmada ise söz konusu amaç doğrultusunda seçilen dört masal, aşağıda açıklanan ölçütler çerçevesinde incelenmiştir.

2. Masal İncelemeleri

İnceleme materyalini Tahir Alangu’nun *Keloğlan Masalları* adlı eserinde yer alan şu dört masal oluşturmaktadır:

- i. Keloğlan ile Devler
- ii. Keloğlan ve Köylüler
- iii. Köse Değirmenci ile Keloğlan
- iv. Keloğlan ile İki Padişah

Masalların seçiminde; hilebazlık, pratik zekâ kullanımı ile çözüme ulaşma ve toplumsal yükseliş unsurlarını belirgin biçimde içermeleri etkili olmuştur. Ayrıca seçilen masalların her biri, Keloğlan’ın farklı bir güç odağıyla karşılaşmasını sahnelemektedir. “Keloğlan ile Devler” masalında fiziksel güç; “Keloğlan ve Köylüler” masalında toplumsal dışlama; “Köse Değirmenci ile Keloğlan” masalında karşılıklı hile; “Keloğlan ile İki Padişah” masalında ise siyasal otorite ve bilgelik sınavı dikkat çekmektedir.

Çalışmada masallar;

- kahramanın yolculuğu,
- eşik,
- sınav,
- dönüş,
- hilebaz arketipi

çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ancak çözümleme sırasında Campbell modelinin bütün aşamalarını her masala zorunlu biçimde uygulamaktan kaçınılmıştır. Çalışmada her masal için önce kısa bir olay özeti verilmiş, ardından kahramanın karşılaştığı temel çatışma ve bu çatışmayı çözme biçimi değerlendirilmiştir. Böylece sadece arketip adlandırması yapılmamış, arketiplerin anlatı içindeki işlevleri de açıklanmıştır. Bu tercih, metin merkezli bir çözümleme yapabilmek amacıyla benimsenmiştir.

Çözümleme sırasında şu ölçütler esas alınmıştır:

- Keloğlan'ın anlatı başındaki toplumsal konumu,
- Karşılaştığı temel engel ya da rakip,
- Sorunu çözmek için kullandığı yöntem,
- Hile, mizah ve zekânın anlatıdaki işlevi,
- Anlatı sonunda elde ettiği ödül ya da statü değişimi,
- Campbell modelinin hangi aşamalarının metinde belirginleştiği,
- Hangi aşamaların eksik kaldığı ya da dönüştüğü.

2.1. Keloğlan ile Devler Masalı

Masalda Keloğlan, yoksulluk nedeniyle evinden ayrılır ve devlerle karşılaşır. Devler, biyolojik yapıları gereği fiziksel gücü temsil ederken Keloğlan, zekâyı temsil etmektedir. Keloğlan, devlerin kendisini öldürmek için kurduğu tuzakları akıl oyunları ile boşa çıkarır ve sonunda altınlarla ödüllendirilir.

Keloğlan'ın hilebaz kimliği, rakibi olan devlerle ilk karşılaşmasından itibaren belirgin hâle gelir. Tahta kılıcının üzerine "Bir vuruşta on arslan öldüren Keloğlan" yazması ve bunu devlere göstermesi, fiziksel güç sahibi olmadığı hâlde rakiplerinin algısını bilinçli biçimde yönlendirdiğini göstermektedir. Devlerin bu yazıya inanarak korkuya kapılması, Keloğlan'ın üstünlüğünü kuvvetle değil, psikolojik üstünlük kurarak elde ettiğini ortaya koymaktadır (Alangu, 2011, s. 7, 8). Bu sahne, hilebaz tipinin temel özelliklerinden biri olan aldatma ve algı yönetiminin açık bir örneğidir.

Devlerin, Keloğlan'ı öldürmek için kurdukları tuzaklar karşısındaki tavrı da aynı stratejiyi sürdürmektedir. Keloğlan, yatağa kendi yerine odun kütüğü yerleştirerek devlerin saldırısından kurtulur. Ertesi sabah devlere "Yatak yumuşak, hem de rahattı, ama birazcık pire vardı, sırtım çok kaşındı" demesi (Alangu, 2011, s. 9), devlerin uyguladığı şiddeti sıradan bir olay gibi göstermekte ve onların korkularını daha da artırmaktadır. Benzer şekilde kaynar su döküldükten sonra "Yün yorganla yün döşek biraz terletti" cevabını vermesi de (Alangu, 2011, s. 10) rakibin gücünü küçümseyerek psikolojik üstünlüğü elinde tuttuğunu göstermektedir. Böylece Keloğlan, kaba kuvvete doğrudan karşı koymak yerine rakibinin algısını yöneterek mücadeleyi kendi lehine çevirmekte, sorunları kendi lehine çözüme kavuşturmaktadır.

Masalın son bölümünde gerçekleştirilen gülle atma denemesi de hilebaz kimliğini desteklemektedir. Keloğlan, ağır demir gülleyi kaldıramayacağını anlayınca "Sağa atsam nenem, sola atsam nazlı yar, öne atsam kardaşlar, arkaya atsam gerek" diyerek devleri endişelendirmekte ve onların kaygısından yararlanarak yarışmayı fiilen kazanmaktadır (Alangu, 2011, s. 10-11). Buradaki başarı, rakibin korkusunu doğru okuyup ona göre hareket edebilme becerisinden kaynaklanmaktadır.

Bu masalda, kahramanın yolculuğu modeline ait bazı aşamalar saptanmaktadır. Özellikle "eşik aşma" ve "sınavlar" belirgin olmakla beraber "çağrı", "ödül" ve kısmen "dönüş" aşamaları izlenebilmektedir. Keloğlan'ın evden ayrılması ve devlerin yaşadığı mekâna ulaşması, olağan dünyadan bilinmeyen dünyaya geçişi temsil etmektedir. Masalın sonunda Keloğlan'ın altınlarla evine dönmesi de ekonomik ve toplumsal yükselişi, statü değişimini simgelemektedir. Dolayısıyla Campbell'ın modelindeki içsel ya da ahlaki dönüşümün karşılığı olan iksir/ ödül, bu masalda zekâ ve dil oyunu aracılığıyla edinilen toplumsal kabulün göstergesi olarak değerlendirilebilir.

2.2. Keloğlan ve Köylüler Masalı

Masal, Keloğlan'ın annesine tek öküzlerini keserek köylüleri yemeğe davet etmeyi önermesiyle başlar. Ancak köylüler davete karşılık vermek yerine Keloğlan'ın evine hayvan gübresi dökerler. Köylülerin Keloğlan'ın evine hayvan gübresi dökmesi, onu ve annesini topluluk içinde aşağılamaya ve dışlamaya yönelik sembolik bir davranış olarak değerlendirilebilir. Köylüler, anlatıda toplumsal çoğunluğu temsil ederken Keloğlan, bu çoğunluk tarafından dışlanan ya da küçümşenen kişidir. Keloğlan, bu krizi fırsata çevirerek gübreyi kurutup çuvallara doldurur ve bir kervancıya kumaş karşılığında satar. Ardından aynı yöntemi kullanarak köylüleri yanıltır. Böylece başlangıçta alay edilen ve aşağılanan Keloğlan, sonunda köylüleri oyuna getirir. Dolayısıyla anlatıda farklı güç birimleri arasında bir çatışma oluşmuştur. Daha sonra Köse ile yaptığı alışverişte, eşeğinin her şeyi bildiğini söyleyerek gizlenen yemekleri ortaya çıkarır. Ardından Köse'nin karısının sevgilisini açığa çıkarır ve çeşitli hilelerle hem Köse'yi hem de bir kervancıyı

kandırarak servet elde eder. Masalın sonunda ise onu öldürmek isteyen köylüleri yanıltır; yerine saf bir çobanın çuvala girmesini sağlar ve son olarak köylüleri dere altında sürüler bulunduğuna inandırarak onların kendi sonlarını hazırlamalarına yol açar (Alangu, 2011, s. 13-19).

Masal boyunca Keloğlan'ın başarısı, karşısındaki kişilerin zaaflarını doğru okuyarak geliştirdiği stratejilerle sağlanmaktadır. Bunun ilk örneği, tezek dolu çuvalları satarken ortaya çıkmaktadır. Keloğlan, kervancıbaşının merakını bilinçli bir şekilde kullanır. Çuvalların içindekini açıklamaktan özellikle kaçınır ve böylece kervancının kendi tahminleriyle hareket etmesine neden olur. Nitekim metinde, "Keloğlan bir türlü göstermiyor, hem de ne olduğunu söyleyemiyormuş... Sonunda kervancıbaşı... kumaş balyalarını vermiş, karşılığında Keloğlan'ın tezek çuvallarını yükleyip yürümüş" ifadeleriyle bu durum açıkça gösterilmektedir (Alangu, 2011, s. 13, 14). Burada Keloğlan, doğrudan yalan söylemez, karşı tarafın merakını ve açgözlülüğünü kendi lehine kullanır. Bu özellik, hilebaz tipinin temel niteliklerinden biri olan durumu manipüle etme becerisini yansıtmaktadır (Bulut, 2024, s. 71).

Benzer bir durum, Köse'nin evindeki sahnede de karşımıza çıkar. Keloğlan, "Benim eşeğim her şeyi bilir... 'Dolapta bir tepsi börek dururken imansız bulgur çorbası içilir mi?' diyor" diyerek eşeğine olağanüstü bir özellik yükler (Alangu, 2011, s. 15). Aslında eşek hiçbir şey söylememektedir. Keloğlan, karşısındakilerin şaşkınlığından yararlanarak gizlenen yiyecekleri ortaya çıkarmaktadır. Ardından kaynar suyu küpe dökerek Köse'nin karısının sevgilisini açığa çıkarır ve bu olay sonucunda Köse'nin güvenini kazanarak onun bütün mal varlığını elde eder (Alangu, 2011, s. 16, 17). Bu bölümde hile, maddi kazanç sağlamanın yanında gizli olanı görünür hâle getirmenin de bir aracına dönüşmektedir.

Masalın sonunda, Keloğlan'ın hilebaz yönü daha belirgin hâle gelir. Kendisini öldürmek isteyen köylülere karşı çobanı kandırarak çuvala sokması ve ardından dere altında sürüler bulunduğu yalanını söylemesi, onun ahlaki bakımdan tartışmalı yönünü ortaya koymaktadır. Özellikle "Beni padişahın kızına vereceklerdi... Gel sen benim yerime şu çuvala gir de padişahın kızıyla evlen" sözleriyle saf çobanı kandırması (Alangu, 2011, s. 18) ve sonrasında "Suyun altında bir davar var... Bunları sürüp çıkarıp getirdim" diyerek köylüleri dereye yönlendirmesi (Alangu, 2011, s. 19), hilebaz karakterin sınır tanımayan ve ahlaki belirsizlik taşıyan yönünü gösterir. Bu sahnelerde Keloğlan, kendisine haksızlık eden topluluğu da zekâsıyla alt etmektedir. Bu açıdan Keloğlan, zaman zaman aldatıcı, cezalandırıcı ve çıkarıcı davranabilmektedir. Bu noktada hilebaz karakter özellikleri daha da belirginleşir. Bu masalda, Keloğlan; algıyı yönlendiren, güç ilişkilerini tersine çeviren, gerektiğinde toplumsal ve ahlaki sınırları ihlal eden bir oyun kurucu olarak öne çıkmaktadır.

Campbell modeline göre incelersek özellikle "ilk eşik", "sınanmalar" ve "ödül" aşamaları belirginleşmektedir. Keloğlan'ın köylüler tarafından dışlanmasıyla başlayan mücadele "ilk eşik", kervancı, Köse ve köylüler karşısında geliştirdiği hile ve stratejiler "sınanmalar", bu mücadelelerin sonunda servet ve üstünlük elde etmesi ise "ödül" aşamasıyla ilişkilendirilebilir.

2.3. Köse Değirmenci ile Keloğlan Masalı

Masalda Keloğlan, babasının vasiyetine rağmen bir Köse değirmenciyle karşılaşır. Değirmencinin hile yapacağından kuşkulanan farklı değirmenlere gitmeye çalışsa da her defasında aynı Köse ile karşılaşır. Sonunda Keloğlan değirmende kalır ve gece boyunca Köse ile çeşitli zekâ oyunlarına girer. Keloğlan, değirmende başlayan mücadeleyi daha sonra Köse'nin evinde ve mezarlıkta da sürdürür. Masalın sonunda ise Köse ile birlikte haramilerin mallarını ele geçirerek maddi kazanç sağlar (Alangu, 2011, s. 20-29).

Köse, Türk halk anlatılarında çoğu zaman kurnazlık, düzenbazlık ve aldatma ile ilişkilendirilen bir tiptir. "Köse tipi, halk anlatılarında çıkarını her şeyin önünde tutan, kurnazlık ve hile yoluyla çevresindeki insanlara zarar veren bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle Köse, Keloğlan'ın anlatı boyunca karşı karşıya geldiği başlıca rakip tiplerinden biri hâline gelmektedir" (Şimşek, 2007, s. 62). Masalın temel çatışması, iki hilebaz karakter arasındaki üstünlük mücadelesi üzerine kuruludur. "Keloğlan ve Köse tipleri doğrudan halkın içinden çıkan ve toplumun ortak deneyimini temsil eden karakterlerdir" (Köksal, 1991, s. 252). Masalda, Keloğlan ile Köse arasında karşılıklı oyunlar ve aldatmalar yer almaktadır. Ancak anlatının sonunda üstün gelen taraf, Keloğlan olur. Şöyle ki Keloğlan, daha ilk

karşılaşmada babasının vasiyetini hatırlatarak “Babam ölürken boyu kısa, sakalı köselerle alışveriş etme diye vasiyet etmişti” sözleriyle Köse’ye karşı duyduğu güvensizliği dile getirir (Alangu, 2011, s. 20). Buna rağmen değirmende kalmayı kabul etmesi, onun rakibini gözlemleyerek uygun zamanı bekleyen bir strateji izlediğini göstermektedir. Böylece masalı hilebaz karakterlerin çatışmasını gösteren dikkat çekici örneklerden biri hâline getirmektedir.

Keloğlan’ın hilebaz yönü, çörek yapımı sırasında da açığa çıkar. Köse’nin, “Unu benden, uğrası senden” teklifini kabul eder; ancak değirmenden sürekli un taşıyarak “öğütülen buğdayın bir tayını tekneye uğra diye taşımış” olur (Alangu, 2011, s. 22, 23). Böylece Köse’nin kurduğu oyunu kendi lehine çevirmektedir. Söz konusu yapı, hilebaz kahramanın karşısındaki kişinin kurduğu düzeni yine onun yöntemleriyle tersine çevirmesinin belirgin bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Masalın en dikkat çekici bölümlerinden biri de yalan yarışıdır. Köse, olağanüstü olaylarla örülü hikâyeler anlatırken Keloğlan da benzer biçimde gerçeküstü anlatılar hazırlar ve sonunda “Bu yalan boyunu aştı, uzun etme köse, çörek Keloğlan’a düştü” diyerek yarışmayı kendi lehine sonuçlandırır (Alangu, 2011, s. 25, 26). Burada amaç yalnızca rakibi alt etmek değildir; Keloğlan, dil becerisini ustaca kullanarak üstünlük kurmaktadır. Bu açıdan söz, fiziksel güçten daha etkili bir mücadele aracına dönüşmekte ve masal, dilsel ve zihinsel üstünlük üzerinden ilerlemektedir.

Masalın ilerleyen bölümünde Keloğlan’ın oyun kurma becerisi daha da belirgin hâle gelir. Köse, borcunu ödememek için öldüğü izlenimi vermeye çalışır. Keloğlan ise köylüyü toplayarak cenaze hazırlıklarının yapılmasını sağlar ve Köse’nin gerçekten mezara gömülmesine sebep olur (Alangu, 2011, s. 26, 27). Daha sonra mezarlıkta haramilerin ortaya çıkması üzerine Keloğlan’ın selvi ağacından “Geliyoruz, geliyoruz!” diye seslenmesi, haramileri korkutarak kaçıtır ve onların bütün mallarını geride bırakmalarına vesile olur (Alangu, 2011, s. 28). Bu sahne, Keloğlan’ın doğrudan çatışmaya girmeden rakiplerinin korkularından istifade ederek sonuca ulaşmasının açık bir örneğidir. Masalda mezar, ölüm ve hortlak sanma motifleri, eşik ve sınav aşamalarını pekiştiren unsurlar olarak okunabilir. Ancak bu unsurlar da kahramanın ruhsal dönüşümünden çok, hile oyunlarının yoğunlaştığı anlatı alanı oluşturur. Hilebaz kahraman, karşısındaki kişilerin algısını yöneterek üstünlük sağlamaktadır.

Campbell modeli açısından değerlendirildiğinde bu masalda özellikle “ilk eşik”, “sınanmalar” ve “ödül” aşamaları belirginleşmektedir. Keloğlan, Köse ile başlayan mücadelede karşılaştığı sınavları hile ve dil becerisiyle aşarak anlatının sonunda maddi ödüle ulaşmaktadır.

2.4. Keloğlan ile İki Padişah Masalı

Masal, öksüz ve kimsesiz Keloğlan’ın padişahın kızına âşık olması ve bu nedenle zindana atılmasıyla başlar. Yedi yıl zindanda kalan Keloğlan, Hind padişahının gönderdiği bilmeceleri çözerek serbest bırakılır. Daha sonra Hind padişahının sorularına verdiği cevaplarla üstünlüğünü kanıtlar ve uyguladığı çeşitli hilelerle onu esir alarak kendi ülkesine getirir. Masalın sonunda padişahın kızıyla evlenir ve başvezir olur (Alangu, 2011, s. 36-46).

Bu masalda Keloğlan’ın başarısı, bilhassa gözlem yapma yeteneği, akıl yürütme becerisi ve hazırcevaplılığa dayanmaktadır. Hind padişahının gönderdiği değneğin hangi ucunun kalın olduğunu anlamak için “O değneği suya atın. Hangi yanı daha kalınsa, o yanı suya batar” cevabını vermesi (Alangu, 2011, s. 38), onun gündelik hayata ilişkin deneyimini problem çözme becerisine dönüştürdüğünü göstermektedir. Aynı bölümde söylediği “Elde olan, beyde ve de padişahta bulunmaz” sözü ise hem bilmecenin çözümünü hem de halk bilgisinin saray bilgisinden üstün olabileceği düşüncesini yansıtmaktadır.

Benzer biçimde üç atın hangisinin ana, hangisinin tay olduğunu belirlediği sahnede de Keloğlan, doğrudan gözleme dayalı bir yöntem izler. Atları kamçılıyarak hendekten geçmelerini sağlar ve “Bu geçen anaç attır... Bu geçen de onun tayıdır... Bu gelen de tayın tayıdır” diyerek doğru sonuca ulaşır (Alangu, 2011, s. 39, 40). Burada olağanüstü bir güç ya da kehanet olarak değil; hayvan davranışlarını gözlemleme, işaretleri doğru okuyabilme becerisi ön plana çıkmaktadır. Gözlemle, sezgiyle ve pratik düşünmeyle elde edilmiş bir netice söz konusudur. Bu yolla halk bilgisi, saray bilgisinin karşısında üstün ve güvenilir bilgi kaynağı olarak sunulmaktadır.

Masalın ikinci bölümünde hilebaz kimlik daha belirgin hâle gelir. Hind padişahının “Gökte yıldız kaç?” ve “Dünyanın ortası neresidir?” sorularına “Benim keçimin kolları kadardır” ve “Şu bizim devenin sağ art ayağının bastığı yerdir” şeklinde cevap vermesi, cevapların doğruluğundan çok karşı tarafın bunları çürütemeyecek olmasına dayanmaktadır (Alangu, 2011, s. 41, 42). Keloğlan burada kesin bilgi üretmekten ziyade soruyu soran kişinin ispat yükünü üzerine bırakmaktadır. Böylece zekâsını tartışmayı yönlendiren bir araç olarak kullanmaktadır.

Hilebaz karakterin en belirgin örneği ise “şıkır şıkır, tıkr tıkr” sahnesidir. Hind padişahı, gerçekte para vermediği hâlde para veriyormuşçasına davranır. Keloğlan da aynı yöntemi kullanarak alışveriş yaptığı tüccarlara görünmez, paralarla ödeme yapar ve padişahın kendi oyununu ona karşı çevirir. Nitekim “Padişahınız bana kendi eliyle ‘şıkır şıkır, tıkr tıkr’ şu mendilin içine saydı. Ben de aynen çıkarıp ödedim” sözleriyle savunmasını yapar (Alangu, 2011, s. 43, 44). Böylece rakibinin kurduğu düzeni yine onun yöntemiyle tersine çevirmektedir. Bu durum, hilebaz tipinin temel özelliklerinden biri olan oyun kurma ve karşı tarafın hileli kuralını ona karşı kullanma becerisini açık biçimde göstermektedir.

Masalın sonunda Keloğlan’ın uyguladığı son hile, Hind padişahını “can alıcı” kılığına girerek kandırmasıdır. Vücudunu pamukla kaplayıp “Ben can alıcıyım. Seni yukarıdan istiyorlar” diyerek padişahı korkutur. Onu bir sandığa kapatarak kendi ülkesine getirir (Alangu, 2011, s. 44, 45). Bu sahnede Keloğlan, rakibinin en güçlü görünen yönünü kendi aleyhine çevirerek onu kendi korkusuyla yenmektedir. Bu yolla psikolojik üstünlüğü ele geçirir.

Keloğlan, zindana girdiği andan itibaren aynı zekâyâ, gözlem gücüne ve strateji geliştirme becerisine sahiptir. Anlatının sonunda değişen unsur, onun kişiliği değil; toplumsal konumudur. Hind padişahını alt etmesinin ardından padişahın kızıyla evlenmesi ve başvezir olması, statü değişiminin anlatıdaki ödül mekanizması üzerinden gerçekleştiğini göstermektedir. Bu açıdan Keloğlan, padişahların çözemediği sorunları çözerek dikkat çeker ve zamanla toplumsal olarak yükselir. Bu masalda, yolculuk yapısı diğerlerine göre daha baskındır. Keloğlan, başlangıçta yoksul bir gençtir; saray çevresiyle karşılaşır, sınavlardan geçer ve sonunda statü edinir.

Campbell’ın kahramanın yolculuğu modeli (monomit) açısından değerlendirildiğinde bu masalda “çağrı”, “ilk eşik”, “sınanma” ve “ödül” aşamaları belirgin biçimde izlenebilmektedir. Keloğlan, zindandan başlayıp Hind padişahıyla devam eden sınavları akıl ve hileyle aşarak anlatının sonunda padişahın kızıyla evlenmekte ve başvezir olarak toplumsal statü kazanmaktadır.

2.5. Karşılaştırmalı Değerlendirme

İncelenen bu dört masal, Keloğlan’ın farklı güç biçimleriyle karşılaşmasını içermektedir. *Keloğlan ile Devler* masalında fiziksel güç, *Keloğlan ve Köylüler* masalında toplumsal dışlama ve çoğunluk baskısı, *Köse Değirmenci ile Keloğlan* masalında rakip hilebazlık, *Keloğlan ile İki Padişah* masalında ise siyasal otorite ile sınanır. Bu farklı güç biçimlerine karşı Keloğlan’ın kullandığı temel araç ise değişmez: akıl ve zekâ. Kahraman hiçbir masalda doğrudan fiziksel üstünlüğe dayanmaz. Onun başarısı; olayları doğru okuması, rakibinin zayıf noktasını fark etmesi ve duruma uygun bir oyun kurmasıyla gerçekleşir.

Aşağıdaki tabloda, incelenen masallarda Keloğlan’ın karşılaştığı güç odağını ve bu güç karşısındaki stratejisi ile mücadelenin sonucu gösterilmektedir:

Masalın Adı	Güç Odağı / Karşıt Figür	Keloğlan’ın Stratejisi	Sonuç / İşlev
Keloğlan ile Devler	Devler / fiziksel güç	Yanlış algı yaratma, korkuyu tersine çevirme, akıl oyunu kurma	Kaba kuvvet karşısında zekânın üstünlüğü ve ekonomik ödülle dönüş
Keloğlan ve Köylüler	Köylüler / toplumsal çoğunluk ve dışlama	Aldatma, mizah, karşı tuzak ve cezalandırıcı oyunlar	Dışlanan bireyin topluluk karşısında sembolik üstünlük

			kazanması, dışlanmanın tersine çevrilmesi
Köse			
Değirmenci ile	Köse / rakip hilebazlık	Dilsel üstünlük, yalan yarışı, korku ve ölüm imgelerini kullanma	İki hilebaz arasındaki mücadelede Keloğlan'ın üstünlüğünün tanınması, rakip hilebazın etkisizleştirilmesi
Keloğlan ile İki			
Padişah	Padişahlar / siyasal otorite ve resmî akıl	Pratik zekâ, bilmece çözme, halk bilgeliği ve sezgi	Halk aklının otorite karşısında değer kazanması, otoritenin sembolik çözülüşü ve dikey hareketlilik

Tablodan da görüldüğü üzere Keloğlan'ın kahramanlığı, güçsüzlükten güç üretme becerisine dayanmaktadır. Onun toplumsal konumu zayıftır; ancak anlatı boyunca bu zayıflık bir avantaja dönüşür. Rakipleri onu küçümsediği için Keloğlan, onların beklentilerini boşa çıkarır. Bu açıdan Keloğlan masalları, halk kültüründe zekânın yüceltilmesini sağlayan anlatılardır. Kahramanın dış görünüşü, yoksulluğu ya da toplumsal konumu onun başarısızlığını betimlemez, aksine başarısının dramatik zeminini oluşturur.

Monomit aşamalarının karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesinde ise Campbell modelinin Keloğlan masallarında seçici biçimde işlediğini göstermektedir. Masal incelemelerinde de ifade edildiği gibi dört masalda “ilk eşik”, “sınanmalar” ve “ödül” aşamaları belirgin biçimde izlenmektedir. Bunun temel nedeni, anlatıların Keloğlan'ı farklı güç odaklarıyla karşı karşıya getirerek onun bu engelleri aşması üzerine kurulmuş olmasıdır. Buna karşılık Campbell'ın monomitinde yer alan “çağrının reddi”, “akıl hocası” ve “içsel dönüşüm” aşamaları ya hiç yer almamakta ya da anlatının yapısında işlevsel bir rol üstlenmemektedir. Çünkü Keloğlan, Campbell'ın evrensel kahramanında olduğu gibi yolculuk boyunca olgunlaşan/erginlenen ya da yeni bir bilinç düzeyine ulaşan bir karakter değildir. O, anlatının başından itibaren hilebazlığın getirdiği becerilere haizdir. Bu nedenle masalarda değişen unsur kahramanın kişiliği değil, toplum içindeki konumu ve kahramana yönelik oluşan algıdır. Bu yönüyle Campbell modelinde merkezî öneme sahip olan bireysel dönüşüm, Keloğlan anlatılarında yerini toplumsal tanınma ve statü kazanımına bırakmaktadır denilebilir.

3. Sonuç

Bu çalışmada Tahir Alangu'nun *Keloğlan Masalları* adlı eserinde yer alan dört masal, Joseph Campbell'ın kahramanın yolculuğu modeli ile hilebaz (trickster) arketipi çerçevesinde incelenmiştir. Yapılan çözümlemeler, Campbell'ın monomit modelinin Keloğlan anlatılarındaki bazı anlatısal unsurları açıklamada işlevsel olduğunu; ancak kahraman tipinin bütün özelliklerini açıklamak için tek başına yeterli olmadığını ortaya koymuştur. Bu durum, Keloğlan masallarının evrensel kahraman modeli üzerinden değil, Türk halk anlatı geleneğinin kendine özgü kahraman anlayışı çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

İncelenen masallar, Keloğlan'ın başarısını pratik akıl, strateji geliştirme, mizah ve oyun kurma becerisi üzerine kurduğunu ortaya koymaktadır. Kahraman, her masalda farklı bir güç odağıyla karşılaşmasına rağmen izlediği temel mücadele biçiminin değişmemesi, Keloğlan'ın hilebaz (trickster) kahraman tipinin belirgin özelliklerini taşıdığının ispatı niteliği taşır. Bununla birlikte bahse konu hilebazlık, bireysel çıkarın ötesinde halk aklını görünür kılan, yerleşik güç ilişkilerini sorgulayan ve toplumsal hiyerarşiyi sembolik düzeyde tersine çeviren anlatısal bir işleve de sahiptir.

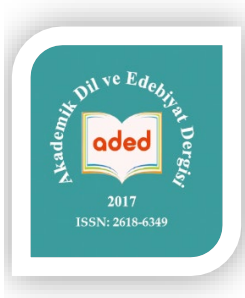
Araştırma, Tahir Alangu'nun derlediği dört masalla sınırlandırılmıştır. Bu nedenle ulaşılan sonuçlar bütün Keloğlan varyantlarını kapsamamaktadır. Farklı derlemelerde yer alan metinlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, sözlü ve yazılı varyantların birlikte değerlendirilmesi ve Keloğlan tipinin Türk ve dünya anlatılarındaki diğer hilebaz figürlerle karşılaştırılması, konuya ilişkin daha kapsamlı

değerlendirmelerin yapılmasına imkân sağlayacaktır.

Nihai olarak denilebilir ki bu çalışma, Keloğlan'ın, Campbell'ın monomit modeli çerçevesinde her aşamasıyla açıklanabilecek bir kahraman değildir. Ancak Keloğlan'ın Türk halk anlatılarında hilebaz arketipi ekseninde şekillenen özgün bir kahraman tipi olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle çalışma, Keloğlan tipolojisinin yeniden yorumlanmasına ve Campbell modelinin Türk masallarına uygulanabilirliğinin eleştirel biçimde değerlendirilmesine katkı sunmaktadır.

Kaynaklar | References

- Adler, A. (2008). *İnsanı tanıma sanatı* (K. Şipal, Çev.). Say Yayınları.
- Alangu, T. (2011). *Keloğlan masalları* (4. bs.). Yapı Kredi Yayınları.
- Aslan, N. (1994). *Yozgat masallarında motif ve tip araştırması (inceleme-metinler)* [Doktora tezi]. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bars, M. E. (2018). Deli Dumrul anlatısının arketipsel sembolizm bakımından çözümlenmesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (SUTAD)*, 44, 57-75.
- Boratav, P. N. (1969). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (2009). *Zaman zaman içinde* (2. bs.). İmge Kitabevi.
- Bulut, N. (2024). *Türk hikâyesinde yolculuk arketipi (1980-2000)* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Cansız Aktaş, M. (2016). Nitel veri toplama araçları. M. Metin (Ed.), *Kuramdan uygulamaya eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri içinde* (3. baskı, ss. 337-371). Pegem Akademi.
- Çoruhlu, Y. (2004). Uygur sanatında saçın ikonografik tertibi. E. Gürsoy Naskali (Haz.), *Saç Kitabı* içinde (ss. 59-70). Kitabevi Yayınları.
- Eco, U. (2009). *Anlatı ormanlarında altı gezinti* (K. Atakay, Çev.). Can Yayınları.
- Gün, F. (2023). Geleneksel Türk oyunlarından aşık oyununun İran Türklerindeki örneği. H. Taş (Ed.), *Türkoloji Armağanları-1 Cumhuriyetin 100. yıl dönümünde Türk dünyasına armağan (Dil, folklor ve edebiyat)* içinde (ss. 181-198). Bengü Yayınları.
- Günay, U. (1992). Masal. *Türk dünyası el kitabı* içinde (ss. 323-328). Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Harmancı, M. (2010). *Türk masallarında Keloğlan tipi* [Doktora tezi]. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün şamanizm*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Jung, C. G. (2001). *Dört arketip* (Z. A. Yilmazer, Çev.). Metis Yayınları.
- Kara Tekgül, I., & Koçak, A. (2024). Hilebaz anlatı kahramanlarına Türkçede bütüncül bir adlandırma önerisi: Oyunbaz. *Folklor/Edebiyat*, 30(119), 575-588. <https://doi.org/10.22559/folklor.2738>
- Karabaş, S. (1981). *Bütüncül Türk budunbilimine doğru*. ODTÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Köksal, H. (1991). Halk masalları ve hikâyelerinin değişmez iki karakteri: "Keloğlan" ve "Köse". *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (6), 241-254.
- Nuhoglu, M. M. (2015). Keloğlan ve tasavvuf. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 3(6), 98-105. <https://doi.org/10.33692/avrasyad.175244>
- Orta, N. (2023). Masal Kahramanlarında Gerçeklik Algısı: Keloğlan Örneği. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(3), 2439-2462. <https://doi.org/10.34083/akaded.1386673>
- Özünel, E. Ö. (2005). Kel Ata'dan Keloğlan'a "hilebaz" dönüşüm. *Millî Folklor*, 17(67), 47-52.
- Propp, V. (1985). *Masalın biçimbilimi*. (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1999). *Masal araştırmaları*. Akçağ Yayınları.
- Şimşek, E. (2007). Masalların sembolik dili bağlamında Keloğlan tipi üzerine bir değerlendirme. *İtiki*, (1), 61-73.
- Şimşek, E. (2017). Türk masallarının millî tipi: Keloğlan. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 5(11), 41-57. <https://doi.org/10.31126/akrajournal.328047>



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Ta'lim-i Edebiyât Etrafında Gelişen Tartışmalar ve Sıra Dışı Bir Örnek Olarak Meyve-Çekirdek Meselesi

The Debates Surrounding Ta'lim-i Edebiyât: The Fruit-Seed Issue as an Unusual Case

Şule KIRLAROĞLU

Doktora Öğrencisi • İstanbul Üniversitesi • Sosyal Bilimler Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
sule.kirlaroglu@ogr.iu.edu.tr • <https://orcid.org/0009-0008-3692-5116> • <https://ror.org/03a5qrr21>

Atıf | Citation: Kirlaroğlu, Ş. (2026). Ta'lim-i Edebiyât Etrafında Gelişen Tartışmalar ve Sıra Dışı Bir Örnek Olarak Meyve-Çekirdek Meselesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 1132-1150.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1955149>
<https://izlik.org/JA28TE36AT>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 20.05.2026

Kabul Tarihi: 13.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 20.05.2026

Date Accepted: 13.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Bu çalışmanın odağında Recaizade Mahmut Ekrem'in *Ta'lim-i Edebiyât* adlı eseri ve bu eser etrafında gelişen edebî tartışmalar yer almaktadır. Batı kaynaklı retorik anlayışının Türk edebiyatındaki ilk yansımalarından biri olan *Ta'lim-i Edebiyât*, bir ders kitabı olmanın ötesine geçerek dönemin edebî çevrelerinde geniş yankı uyandırmış ve Osmanlı basınında yoğun tartışmalara yol açmıştır. Bu çalışmada eser hakkındaki tartışmalar ve eleştiri yazıları incelenmiş, bunlar arasında meyve-çekirdek meselesi ayrıntılı biçimde ele alınmıştır.

Eserin yayımlanmasının ardından, özellikle 1882 ve 1886 yıllarında yaklaşık dört ay süren iki ayrı tartışma dönemi yaşanmış ve bu süreçte farklı süreli yayınlarda yüz elliye yakın yazı kaleme alınmıştır. Bu yoğun ilgi, *Ta'lim-i Edebiyât*'ın dönemin edebî ve entelektüel çevrelerinde güçlü bir etki yarattığını göstermektedir. Nitekim eser etrafında giderek genişleyen hararetli ve ölçüsüz bir tartışma ortamı doğmuştur.

Bu çalışma, söz konusu tartışmaları tarihsel bağlamı içinde ele alarak *Ta'lim-i Edebiyât*'ın dönemindeki yerini ve bu örnek üzerinden dönemin edebî eleştiri kültürünü incelemeyi amaçlamaktadır. “Meyve-çekirdek” meselesi ile bu eleştirel söylemin sınırları, üslup özellikleri ve dinamikleri değerlendirilerek Osmanlı basınında ortaya çıkan sıra dışı bir edebî tartışmaya dair somut bir örnek sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Dili ve Edebiyatı, Recaizade Mahmut Ekrem, *Ta'lim-i Edebiyât*, retorik, Türk basın tarihi, tartışma.

Abstract

This study focuses on Recaizade Mahmut Ekrem's Ta'lim-i Edebiyât and the literary debates that arose around it. As one of the first reflections of Western-influenced rhetorical theory in Turkish literature, Ta'lim-i Edebiyât went beyond its role as a textbook to generate significant interest in literary circles of the time and sparked intense debates in the Ottoman press. In this study, discussions and critical essays about the work were examined and among these, the fruit-and-seed issue was addressed in detail.

Following the work's publication, two separate periods of debate -each lasting about four months- took place, particularly in 1882 and 1886, during which nearly 150 articles were published in magazines and newspapers. This intense interest demonstrates the powerful impact Ta'lim-i Edebiyât had on the literary and intellectual circles of the period. Indeed, a heated and excessive debate environment gradually expanded around the work.

This study aims to examine the place of Ta'lim-i Edebiyât within its historical context and to analyze the literary criticism culture of the era through this example. The limits, stylistic features, and dynamics of this critical discourse are evaluated through the “fruit-seed” issue, presenting a concrete example of an extraordinary literary debate that appeared in the Ottoman press.

Keywords: Turkish Language and Literature, Recaizade Mahmut Ekrem, *Ta'lim-i Edebiyât*, rhetoric, Turkish press history, debates.

Giriş

Recaizade Mahmut Ekrem, Modern Türk edebiyatının kuramsal ve estetik temellerinin oluşumunda önemli bir vazife üstlenmiştir. Şiirin merkezine “güzellik” ilkesini yerleştirerek edebiyatın kapsamını ve olanaklarını genişletmiş, özellikle *Ta'lim-i Edebiyât*'tan başlayarak *Takdîr-i Elhan* ve *Takrizât*'ta bu görüşlerini sistematik bir bütünlüğe kavuşturmuştur. Ekrem Bey, bu kuramsal yaklaşımıyla yalnızca edebî düşüncenin yönünü etkilemekle kalmamış, yeni bir neslin şekillenmesinde de belirleyici olmuştur. Onun yeni nesil üzerindeki dönüştürücü etkisi, söz konusu görüşlerini somutlaştırdığı hocalık yıllarında belirginleşmiştir.

Ekrem, 3 Ekim 1879'da Mekteb-i Mülkiyye'de Edebiyat-ı Osmaniyye¹ derslerini vermeye başlamıştır. Onun bu göreve getirilmesinde dönemin okul müdürü Abdurrahman Şeref Efendi'nin daveti ve ısrarı etkili olmuştur. Nitekim Recaizade Mahmut Ekrem bu görevinden önce de Şûrâ-yı Devlet âzâlığı gibi idari mevkilerde bulunmuş, ayrıca edebî çevrelerde saygın ve otorite sahibi bir isim olarak öne çıkmıştır.

¹ Mekteb-i Mülkiyye, çeşitli süreli yayınlarda “Mekteb-i Fünûn-ı Mülkiyye”, “Mekteb-i Mülkiyye-i Şâhâne” adlarıyla da zikredilmiştir. Ekrem'in bu okulda vermeye başladığı “Edebiyat-ı Osmaniyye” dersi de kayıtlarda “Belagat ve Kitâbet-i Resmîyye”, “Usûl-i Edebiyat-ı Osmaniyye” gibi çeşitli biçimlerle isimlendirilmiştir. Dolayısıyla söz konusu adlandırmaların tümü tek bir okula ve tek bir derse işaret etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Yetiş, 1995, s. 33-37).

Dolayısıyla onun göreve gelişi basında geniş yankı uyandırmıştır. *Tercümân-ı Hakikat* gazetesi, bu görevlendirmeyi şu şekilde duyurmuştur: “Şûrâ-yı Devlet âzâsından Saâdetlü Ekrem Beyefendi’nin Mekteb-i Fünûn-ı Mülkiyye’ye edebiyat muallimliğine tayin buyurulmuş olduğunu sem-i memnuniyetle işittik.” (*Tercümân-ı Hakikat*, 1879)

Ekrem’in eğitim faaliyetlerine yönelik basın ilgisini yalnızca ilk atama haberleriyle sınırlı kalmamış, derslerinin içeriği ve işleyişine dair değerlendirmeler de kamuoyuna yansımıştır. Gazetelerde bu derslerin faydalı bulunduğu ve verimli geçtiği haberleri yer almıştır: “Mekteb-i Mülkiyye’de usûl-i edebiyat tedrisine memur buyurulan Saâdetlü Ekrem Beyefendi Hazretlerinin bu memuriyet-i mühimmeyi bihakkın hüsn-i ifâ etmekte bulundukları suret-i mahsusada matbaamıza haber veriliyor.” (*Tercümân-ı Hakikat*, 1880)

Öte yandan Abdurrahman Şeref Efendi, mevcut ders kaynaklarındaki eksikliği gidermek amacıyla Mekteb-i Mülkiyye hocalarını notlarını kitaplaştırmaları için teşvik etmiştir. Böylelikle Ekrem’in Edebiyat-ı Osmaniyye dersi için hazırladığı notları da *Ta’lîm-i Edebiyât* adı altında yayımlanmaya başlanmıştır.

Görüldüğü üzere, henüz *Ta’lîm-i Edebiyât* yayımlanmadan ve etrafında tartışmalar doğmadan önce Ekrem’in görevi ve dersleri hakkında çeşitli haberler yapılmıştır. Onun eğitici kimliği ve kürsü faaliyetleri de basın ve kamuoyunda erken tarihten itibaren görünürlük kazanmıştır.

Bu bağlamda *Ta’lîm-i Edebiyât* etrafında gelişen tartışmalar ve Ekrem ile dönemin bazı edebî çevreleri arasında ortaya çıkan kutuplaşmalar, Türk edebiyat tarihçilerinin dikkatini erken dönemden itibaren çekmiş ve bu alanda önemli çalışmalar yapılmıştır. Fevziye Abdullah Tansel, *Muallim Naci ile Recâizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdiseler* (1953) başlıklı çalışmada söz konusu tartışmaları birincil kaynaklara dayanarak ilk kez sistematik biçimde ele almıştır. Olcay Önertoy, *Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri* (1980) adlı eserinde dönemin eleştiri anlayışını geniş bir perspektiften değerlendirmiştir. Dursun Ali Tökel, *Muallim Naci - Recâizâde Mahmud Ekrem Tartışmaları Zâviyesinden Tanzimatta Tenkit Faaliyetlerine Umumi Bir Bakış* başlıklı makalesinde Naci-Ekrem tartışmalarını tenkit faaliyetleri açısından incelemiştir. Mehmet Kahraman, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar* (2016) adlı çalışmada bu tartışmaları Tanzimat’tan 20. yüzyıla uzanan tarihsel bir süreç içinde ele almıştır. Taner Tunç’un *Tercümân-ı Hakikat Gazetesi ve Türk Edebiyatı (1878-1896)* başlıklı doktora tezi (2020) ise dönemin tartışmalarına ışık tutmaktadır.

Bu alandaki en kapsamlı çalışma Kazım Yetiş’in *Talîm-i Edebiyat’ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sahasında Getirdiği Yenilikler* (1995) adlı eseridir. Yetiş, yedi bölümden oluşan bu eserinde *Ta’lîm-i Edebiyât*’ı ayrıntılı bir şekilde incelemiştir, onun öncesinde yayımlanan belâgat kitaplarına da değinerek eserin teşekkülünü ve telif sürecini açıklamıştır. Ayrıca *Ta’lîm-i Edebiyât*’ın yayımlanmasının ardından ortaya çıkan tartışmaları ve katılımcılarını -Hacı İbrahim Efendi, Hayret Efendi, Ârif, Beşir Fuat ve Namık Kemal başta olmak üzere- değerlendirerek eserin edebiyat çevrelerinde uyandırdığı akisleri ortaya koymuştur. Yetiş’in bu çalışması, alan için temel başvuru kaynağı niteliğini korumaktadır.

1882 ve 1886 yıllarında iki ayrı dönem hâlinde gerçekleşen ve yüz elliye yakın yazıyı kapsayan tartışma süreci, kapsamı itibarıyla bütünüyle ele alınması güç bir alan oluşturmuştur. Nitekim mevcut çalışmalar büyük ölçüde tartışmaların genel seyri ve teorik boyutları üzerinde durmuş, özellikle ikinci dönem tartışmalarına ve bu süreçte ortaya çıkan “meyve-çekirdek” meselesi gibi dikkat çekici örneklerle ayrıntılı biçimde odaklanamamıştır. Dolayısıyla bu tartışma edebiyatımızda ses getiren tartışmalara kıyasla daha arka planda kalmıştır. Yetiş’in söz konusu eserinde de bu meseleye yalnızca birkaç cümleyle değinilmektedir.

Bu çalışma ise söz konusu tartışmaları doğrudan birincil kaynaklar incelenerek ele almaktadır. Özellikle üçüncü bölümde incelenen metinler, daha önce üzerinde durulmamış metinlerdir. Böylece bu inceleme aracılığıyla “meyve-çekirdek” gibi sıra dışı bir meselenin ortaya çıkışı ve şekillenışı ilk kez ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

Çalışmada öncelikle *Ta'lim-i Edebiyât*'ın yayımlanma süreci ile ilk devre tartışmaları ele alınmış; ardından ikinci devrede giderek yoğunlaşan polemik ortamı, tarafların benimsedikleri eleştiri yöntemleri, üslupları ve tartışmaların düşünsel arka planı değerlendirilmiştir. Son bölümde ise bu sürecin dikkat çekici bir örneği olan “meyve-çekirdek” tartışması ayrıntılı olarak incelenmiştir.

1. *Ta'lim-i Edebiyât*

Ta'lim-i Edebiyât nihai formuna ulaşmadan önce, 1879-1882 eğitim yılları arasında Edebiyat-ı Osmaniyye dersi için litografya usulüyle formalar hâlinde basılmıştır. Ekrem bu ilk nüshaları hem öğrencileriyle paylaşmış hem de Muallim Nâci, Namık Kemal, Abdülhak Hâmit, Kadri Paşa, Sadullah Paşa gibi dönemin seçkin isimlerine göndererek metni bir tür istişareye açmıştır. Daha sonra gelen eleştiriler ve ihtiyaçlar doğrultusunda eseri sürekli gözden geçirmiş, metni yeni örneklerle zenginleştirerek geliştirmiştir.

Ta'lim-i Edebiyât doğrudan Edebiyat-ı Osmaniyye dersinin notlarından oluştuğundan eserin içeriği ile dersin müfredatı örtüşmektedir. Derste ve eserde sırasıyla edebiyatın tanımı; fikir, hafıza ve duygu gibi zihinsel ve duygusal temeller; üslup ve fesahat; mecaz, telmih, tezat ve teşhis gibi söz sanatları işlenmiştir.

Bu litografya usulünün ardından eser 1882 yılında hurufat baskıyla yayımlanmıştır. Söz konusu baskıya geçilmesinin başlıca nedenleri arasında litografya yönteminde sıkça karşılaşılan dizgi hatalarını azaltmak, öğrencilerin eserden daha kolay biçimde yararlanabilmelerini sağlamak, derslerin aksamamasını güvence altına almak ve eseri yalnızca okul çevresiyle sınırlı kalmadan daha geniş bir okur kitlesine ulaştırmak yer almaktadır (Ekrem, 1882a, s. 19).

Ta'lim-i Edebiyât'ın hurufatla yayımlanması da bir haber olarak *Vakit* gazetesinin 14 Ekim 1882 tarihli sayısında yer almıştır: “Şûrâ-yı Devlet âzâsından Saâdetlü Ekrem Beyefendi Hazretlerinin telif ederek Mekteb-i Mülkiyye-i Şâhâne’de birkaç seneden beri tedris etmekte olduğu ‘Ta’lim-i Edebiyât’ isimindeki eser bu kerre hurûf ile tab’ olunarak mücelledi 20 ve eczâsı 18 kuruşa.” (*Vakit*, 1882)

2. *Ta'lim-i Edebiyât* ile İlgili Tartışmalar

Ta'lim-i Edebiyât etrafında şekillenen tartışmalar, aralarında yaklaşık dört yıllık bir ara bulunan iki devre hâlinde meydana gelir. İlk aşamada bir ayı aşkın süre boyunca devam eden tartışmalar, dört yıllık bir sessizliğin ardından yeniden canlanır ve ikinci devrede de iki ay sürer. Bu ikinci devrede eseri tekrar gündeme getiren gelişme, Ekrem’in *Takdîr-i Elhan*’ı neşretmesi olur.

Bu tartışmalar sürecinde Hacı İbrahim Efendi elli iki, Hayret Efendi on sekiz, Mehmet Ziver on üç yazı yazar. Bu yazılar yoğun olarak *Saâdet* gazetesinde, zaman zaman da *Tercümân-ı Hakikat* ve *Vakit* gazetelerinde yayımlanır. Ayrıca bu tartışmalara kırka yakın yazar dahil olur.

Ta'lim-i Edebiyât ekseninde gelişen tartışmalar, her iki devrede de kısa sürede eserin teknik ve estetik sınırlarını aşarak mecazı değiştirmeye başlar. Bu süreçte mesele, metin merkezli bir belâgat eleştirisinden ziyade eski-yeni, ilericilik-gericilik, medenileşme ve Batılılaşma problematiklerine dönüşür. Daha sonra ise tartışmalar şahsi konulara evrilmeye başlar.

İlk tartışmalar, yukarıda da değinildiği üzere eser henüz hurufat baskısına girmeden başlar. Ekrem’in Türk edebiyatındaki klasik belâgat anlayışını sarsacağı ve Batı retoriği ekseninde yeni bir dönüm noktası oluşturacağı anlaşıldıkça bu tepkiler ivme kazanır.

Aslında Ekrem’den önce Süleyman Paşa’nın *Meban’îl İnşa* (1871-1872) ve Münif Paşa’nın *İlm-i Belagat-La Rhétorique* (1878-1880) adlı eserleri, klasik belâgat geleneğini sürdürmekle birlikte Fransız retoriğinin temel ilkelerini literatüre dahil etmeye başlar. Ancak *Ta'lim-i Edebiyât*’ın farkı, Batı retoriğini doğrudan nakletmekle yetinmeyip onu bir ölçü olarak benimsemesi ve Türk edebiyatına uygulamasıdır. Özellikle Émile Lefranc başta olmak üzere çeşitli Batılı yazarlardan yararlanması ve örneklerini Divan edebiyatının kanonik isimlerinden ziyade dönemin güncel şairlerinden seçmesi, klasik belâgat anlayışını savunan çevrelerin ilk eleştirilerini beraberinde getirir.

Bu tepkinin en somut yansıması, Hacı İbrahim Efendi’nin eleştirilerinde ortaya çıkar. Hacı İbrahim Efendi, Ekrem’in Nabî gibi “büyük Osmanlı şairleri”ni geri planda bırakarak Abdülhak Hâmit gibi “nevheves”

isimlerin şiirlerini örnek olarak göstermesini sert biçimde eleştirir. Hâmit ve benzeri yeni şairlerin beyitlerini “herze” olarak nitelendirir. Bu çerçevede Hacı İbrahim Efendi Ekrem’in yeni tarz şiirleri övgüyle, eski tarz şiirleri ise sürekli tenkit yoluyla değerlendirmesine karşı çıkar (Hacı İbrahim Efendi, 1882b).

İlk devre boyunca Ekrem, Hacı İbrahim Efendi’nin eleştirilerine yalnızca tartışmaların başında cevap verir. Bu süreçte yedi yazı kaleme alır ve ayrıca görüşlerini somutlaştırdığı *Zeyl-i Ta’lîm-i Edebiyât* başlıklı bir metin ile üç ayrı açıklama yazısı da yayımlar. Onu bu ilk devrede Ahmet Mithat Efendi, Abdülhak Hâmit, Mehmet Tevfik ve Şemsettin Sami savunur.

Ahmet Mithat Efendi, *Ta’lîm-i Edebiyât* için çıkan eleştirilerin çok erken başladığını belirterek bu durumu şu sözlerle ifade eder: “Saadetlî Ekrem Beyefendi Hazretlerinin Ta’lîm-i Edebiyât’ları henüz hiçbir gazete tarafından tenkide çekilmeksizin bazı esâtize tarafından şiddetli bir nazar-ı muâheze ile telakki olundu.” (Ahmet Mithat Efendi, 1882a)

Tartışmaların önemli bir bölümünü dil ve ifade sorunları oluşturur. Osmanlı Türkçesinin Arapça karşısındaki konumu, sınırları ve bağımsızlığı en çok tartışılan meseleler arasında yer alır. Hacı İbrahim Efendi Arapçadan ve Arap belâgat kurallarından kopuşun dilsel bir kayıp ve estetik bir çözülüş olacağını savunurken Ahmet Mithat Efendi bu meseleyi doğrudan Batılılaşma ve yeni bir medeniyet inşası çerçevesinde ele alır.

Bu bağlamda *Ta’lîm-i Edebiyât*’ın en çok tartışma doğuran bölümlerinden birisi eserin giriş kısmıdır. Ekrem’in bu bölüm için klasik “mukaddime” başlığı yerine “kable’ş-şürû” ifadesini tercih etmesi, sadece bir adlandırma meselesi olarak kalmaz ve dönemin edebî çevrelerinde büyük tepkilere yol açar. Bu noktadan itibaren tartışmalar Osmanlı Türkçesi ve edebiyatının kendine özgü, müstakil bir dil ve edebiyata sahip olup olmadığı etrafında daha da genişler.

Ekrem, söz konusu bölümde Osmanlı Türkçesinin Arapça ile olan hiyerarşik bağına reddederek onu bağımsız bir dil olarak konumlandırır. Bu dilin millî ve özgün bir Osmanlı edebiyatının temeli olduğu yönündeki yaklaşımı, ilerleyen yıllarda şekillenecek olan Millî Edebiyat hareketinin kuramsal zeminine de önemli bir katkı sunar. Bu doğrultuda Osmanlı Türkçesini sistemli bir yapıya kavuşturmak ve dil alanındaki bu karmaşayı gidermeyi amaçlayan Ekrem, yedi sorudan oluşan bir taslak hazırlayarak bu temel meselelere kuramsal cevaplar arar.²

Hacı İbrahim Efendi ise Ekrem’in Osmanlı Türkçesinin bağımsızlığına yönelik tezlerine karşı çıkar ve bu dilin ancak Arapça bünyesinde varlık kazanabileceğini savunur. Ekrem’in *Ta’lîm-i Edebiyât* aracılığıyla bu bağı zayıflatmaya çalıştığını şu sözlerle dile getirir: “Kavâidi beyânîyye-i Arabiyye lisanımızın edebiyatı için bir dürüst miyar olup onu elden bırakanlar aldanıp zarar ederler.” (Hacı İbrahim Efendi, 1882)³ Ayrıca Hacı İbrahim Efendi, konuyu Ekrem’in Arapça yetkinliğine indirgeyerek onun Arapçaya vâkif olmadığını ve bu nedenle söz konusu dile gereken değeri veremediğini aktarır. Hayret Efendi’nin de alaycı bir üslupla katıldığı bu yetersizlik suçlamaları, tartışmalar süresince Ekrem’in şahsına yönelik bir yıpratma aracı olarak kullanılır.

Yukarıda da ifade edildiği üzere Ekrem, tartışmaların yalnızca başında Hacı İbrahim Efendi’ye cevap verir. Osmanlı edebiyatının bağımsızlığını savunduğu için *Ta’lîm-i Edebiyât*’ın özellikle Hacı İbrahim Efendi ve onun destekçileri tarafından “eski edebiyat” karşıtı olarak görülmesini şu sözlerle reddeder: “Ta’lîm-i Edebiyât kudemâyı iyi yollardan taklîd edenlere birşey demedi. Fakat fikir ve mânâyı bırakıp da dâima elfâz ile uğraşmakta ısrar-i kudemâyı iktifâ edenlere bir ihtâr-ı halisâne de bulundu.” Ekrem Arapçaya ve onun kaidelerine karşı hür olmak istediğini söyleyerek bu iki dilin ayrı diller olduğunu ve dolayısıyla ayrı belâgat anlayışlarına sahip olmaları gerektiğini ileri sürer (Ekrem, 1882b).

² Ayrıntı için bkz. (Sazyek, 2015).

³ Hacı İbrahim Efendi, süreli yayınlardaki yazılarında “Hacı İbrahim”, “El-Hac İbrahim”, “Rusûhî” gibi çeşitli imzalar kullanmıştır. Olası bir karmaşayı önlemek amacıyla makalenin devamında yazarın asıl adı olan “Hacı İbrahim” tercih edilmiş, yazılarında kullandığı diğer imzalar ise kaynakça bölümünde ayrıntılı biçimde gösterilmiştir.

Ekrem'e yöneltilen bu iddialara, Ahmet Mithat Efendi tepki gösterir. O, *Ta'lim-i Edebiyât*'ı Osmanlı Türkçesinin bağımsızlığına katkı sağlayan önemli bir eser olarak görür. Esere muhalefet edenlerin bu konuda aşırılığa kaçtıklarını belirterek onların dil konusunda "Çağatay" ya da "Frenk" diline başvurduklarını aktarır. Bununla birlikte Arapça aleyhine düşmanlık yapanların da vebal altında kalacaklarını söyler (Ahmet Mithat, 1882a). Ahmet Mithat Efendi'nin bu eleştirilerinin ardından Ekrem'i savunanlar, *Ta'lim-i Edebiyât*'a Arapçaya karşı Türkçenin bağımsızlığını savunan bir eser gözüyle bakmaya başlar.

Tartışmaların seyri Hacı İbrahim Efendi'nin *Ta'lim-i Edebiyât* hakkında kendisine ulaştırıldığını iddia eden anonim bir mektubu⁴ kamuoyuyla paylaşmasıyla farklı bir boyut kazanır. Söz konusu mektupta "Recaizade'nin Edebiyat-ı Türkiye değil edebiyat-ı garbiye meraklısı olduğu, halbuki Arap edebiyatına teveccüh etmemiz gerektiği, mecâz-ı tebliğî, mecâz-ı tahyîlî ve sâdedilâneliğin Fransızca'dan tercüme edildiği" gibi iddialar ve ithamlar tartışmayı sertleştirir (Yetiş, 1995, s. 326). Ayrıca Hacı İbrahim Efendi sonraki yazılarında da eleştirilerini eserin içeriğiyle sınırlı tutmaz, Ekrem'in zihniyeti ve tavrı üzerine yönelttiği suçlamaları sürdürür.

Ahmet Mithat Efendi ise söz konusu anonim mektubun ardından eleştirilerin mahiyet değiştirdiğini ve doğrudan Ekrem'in şahsını hedef almaya başladığını dile getirir. O, Ekrem'e yapılan bu saldırıları "cizvitlik" (Ahmet Mithat, 1882a) olarak nitelendirir ve tartışmaların şahsiyete yönelmesine karşı çıkarak şu ifadeleri kullanır: "Dûcâr olduğun hücumlar öyle bir taraftan geldiğini düşün ki onların gûyâ yeni eser diye meydana koydukları şeylerin terakkî-perverân-ı evlâd-ı zaman miyânında onbinde birisi yüzüne bile bakmadığı için hasedlerinden çatlayarak hiddetlerini senden almak istiyorlar." (Ahmet Mithat, 1882b) Böylelikle Ahmet Mithat Efendi gibi bir otoritenin Ekrem'i ve *Ta'lim-i Edebiyât*'ı savunarak tartışmaya dahil olması, Hacı İbrahim Efendi cephesinin direncini kırar ve Ekrem üzerindeki baskının hafiflemesini sağlar.

Ekrem de yazılarının devamında Hacı İbrahim Efendi'nin tartışma yöntemini bilmediğini, eleştirilerini yalnızca "garaz"dan dolayı yaptığını ve meseleleri gereksiz bir biçimde uzatarak şahsi bir zemine taşıdığını aktarır ve cevaplarını keser (Ekrem, 1882c).

Ta'lim-i Edebiyât'ın baskı sürecine ve etrafında gelişen tartışmalara Sâmî Paşazâde Sezâî de Londra'dan şahit olur. Ekrem, Sezâî'ye cevaben yazdığı mektuplarda bu süreçlerin kendisini yordugunu ve mutsuzluk verdiğini dile getirir (Kumsar, 2020, s. 54).

Sezâî ise Ekrem'in mektubuna ek bir yazı göndererek tartışmalara ilişkin görüşlerini aktarır. Bu yazıda Hacı İbrahim Efendi'nin eleştiri âdabından yoksun olduğunu belirtir ve Avrupa milletlerinde tartışmaların tarafların yazar ve şair kimliğini aşmayacak biçimde yürütüldüğünü, bu sayede suistimalin önüne geçildiğini vurgular.⁵

Sezâî'nin Hacı İbrahim Efendi'ye yönelik bu eleştirileri Ekrem'i memnun eder ve Sezâî'yi şu sözlerle över: "Benim gayretli biraderimin ihtiyarı, sabr u sükûnu kalmamış. Geçenki şamardan hâsıl olan sersemliğini henüz def edemeyen Elhac Efendi Hazretlerine bir sille-i tedib daha göndermeyi istemiş." Ekrem, Hacı İbrahim Efendi'nin bu eleştirilerle "şamar" yediğini ifade eder (Ekrem, 1882d).

Tartışmaların ikinci devresi ise Ekrem'in, öğrencisi Menemenlizade Mehmet Tahir'in *Elhan* adlı eseri için yazdığı *Takdir-i Elhan* eseriyle başlar. Ayrıca Muallim Naci de bu eserde ve Zemzeme mukaddimesinde kendisini eleştiren Ekrem'e cevap olarak *Demdeme* adlı eserini kaleme alır. Bu iki eserin yayımlanmasıyla birlikte *Ta'lim-i Edebiyât*, yeniden tartışma konusu hâline gelir.

Bu devrede de "kable'-ş-şürû" bölümünden doğan fikir ayrılıkları etkisini sürdürür. Bu temel uyuşmazlıklardan biri, Hacı İbrahim Efendi'nin Ekrem'in "edebiyat" tanımına yönelttiği eleştiridir. Hacı İbrahim Efendi, bu tanımdan herhangi bir anlam çıkaramadığını ve özellikle şu ifadenin yanlışlar içerdiğini iddia eder: "Fi'l-hakika edebiyâtın medlûl-ı umûmîsine göre meselâ bir esnâf tezkiresini

⁴ Hacı İbrahim Efendi bu mektubun Ahmet Cevdet Paşa tarafından yazıldığını iddia eder fakat paşanın oğlu tarafından bu iddialar yalanlanır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Yetiş, 1995, s. 369) ve (Kumsar, 2020, s. 57).

⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. (Yetiş, 1995, s. 460).

veyâhud bir hâne i'ânını da âsâr-ı edebiyeden bir şey add etmemiz lâzım gelecek.” O, edebiyatın esas itibarıyla zevk, his ve hayale dayalı bir sanat olduğunu; ret ve kabul ölçütlerinin de bu estetik temeller üzerinden şekillenmesi gerektiğini aktarır. Edebiyatın belli başlı eserlerden üretilmiş kurallar toplamına indirgenemeyeceğini, bu yaklaşımın eksik ve yanıltıcı olduğunu savunur. Bir tanımın ya da kavramın sınırları çok net biçimde çizilmelidir. Ona göre Ekrem’in yaptığı ise bilimsel bir tanım ortaya koymaktan ziyade “edebiyat-ı cedide” anlayışına zemin hazırlayan öznel bir çerçeve sunmaktır (Hacı İbrahim, 1886a).

Aynı zamanda tartışmalar esnasında eserin adlandırılmasına yönelik itirazlar da yapılır. Hayret Efendi, belâgatın “fünûn-ı müstakile”ye dair bir mesele olduğunu söyleyerek bir belâgat kitabı için “edebiyat” başlığının kullanılmasını uygun bulmaz (Hayret, 1886c).

Yine bu devrede de tartışmaların odağı retorik ve estetik zeminden belirgin biçimde uzaklaşır. Tartışmalara şahsi saldırılar, ithamlar, iftiralar hatta tehditler eşlik eder. Ekrem’in Arapça ve Farsça bilgisine yönelik eleştiriler daha şahsi bir boyut kazanır.

Örneğin Hayret Efendi, Ekrem’i savunan M. Zeki, M. Ziver ve Ali Râif gibi isimlerin müstakil şahsiyetler olmadığını, bu isimlerin Ekrem tarafından kullanılan mahlaslar olduğunu iddia eder: “O... Beyefendi yine potini yenilemişsiniz. Ne çabuk eskiyor. Bugünlerde çokça mı geziliyor. Yoksa kerestesi mi dayanıklı değil. Zeki hiç dayanmadı. Ziver bir ay sürmedi çarık çürük oldu gitti. Bakalım Râif ne kadar dayanacak. Lâkin maşaallah ne giyseniz de yaraşıyor.” (Hayret, 1886e)

Bu tartışmalarda yalnızca Ekrem’i eleştirenler değil, onu savunanlar da karşı tarafa yönelik şahsi saldırılara başvurmadan çekinmez.

Örneğin Mehmet Ziver’in yazıları zamanla Hacı İbrahim Efendi’nin şahsına yönelir, ona karşı hakaret ve saldırı içeren şiirler kaleme alır:

“Bir lokma-i zillet yutuvermiş Rüsûhî!
Zerde ile halâvetler bir olsa yutulmaz.
Bahsetmesin artık hacılıktan, babalıktan
Dünyada o durdukça bu zillet unutulmaz.” (Ziver, 1886)

Ayrıca Mehmet Ziver, Hacı İbrahim Efendi tarafından kendisine yöneltilen “çoluk çocuk” nitelendirmesine karşılık birkaç yazı boyunca “çocuk” kavramına yönelik açıklamalarda bulunur. Ziver, bu kavramı ayrıntılı bir şekilde tanımlamaya girişir ve ondan neler anlaşılması gerektiğine dair değerlendirmeler yapar: “Çocuk, fezâ-yı i’tilâda henüz tecellîye başlamış hurşid-i eşia-fezâ-yı bahârın envâr-ı latifesiyle zîneyât-ı safâ olmuş bir elmâs-pâre semâyâ müşâbihtir ki in’ikâs-ı rengârenğiyle mir’ât-ı beşeriyette husûle gelecek elvâh-ı ulviyye-i rebî-i medeniyetin safvet ü letâfetine bir kat daha revnak u tarâvet bahşeyler.” (Ziver, 1886)

Ali Râif de tartışmalarda sert bir üslup benimseyen isimlerdendir. Hacı İbrahim Efendi’nin *Ta’lîm-i Edebiyât*’ı eleştirmekten ziyade meseleleri şahsi bir zemine taşıdığını ve onun bu tutumuyla “terakki” denilen şeyin gerçekleşemeyeceğini ileri sürer. Hacı İbrahim Efendi’nin bu eleştirileriyle artık sınırı aştığını belirterek “Siz gelin şimdiye kadar nasılsa iblise uyararak etmekte devam eylediğiniz tarizattan vazgeçiniz.” (Ali Râif, 1886) sözleriyle onu bu tartışmadan çekilmeye davet eder. Yazılarının devamında da Hacı İbrahim Efendi için tehditkâr ifadelerle başvurur.

Tartışmaların konu dışına çıkışına dair bir başka önemli örnek ise *Tercümân-ı Hakikât* gazetesinde imzasız olarak yayımlanan ve doğrudan *Ta’lîm-i Edebiyât* ile *Hadikatü’l-Beyân* arasındaki karşıtlığı ele alan *Kemal-i Hayâl* isimli hikâyedir. Bu hikâyede Tanzimat sonrası eğitim ve dil meseleleri etrafında şekillenen ikilikler, alegorik bir kurgu içinde yorumlanır.

Hikâyede “Gayret” adlı karakterin iki oğlu olan “Tâlib” ve “Müteceddid” üzerinden eski ve yeni eğitim anlayışları kıyaslanır. Bu karakterlerin isimlerinden de anlaşılacağı üzere “Tâlib” Hacı İbrahim Efendi ve gelenekçi çizgiyi, “Müteceddid” ise Ekrem ve yenilikçi çevreyi temsil eder (İmzasız, 1882).

Tâlib’in eğitim sürecinde karşılaştığı güçlükler ve sınırlı kazanımlar, *Belâgat-ı Osmâniyye* geleneğinin zahmetli yapısını temsil ederken Müteceddid’in eğitim gördüğü yeni tarz mektep, Ekrem’in yaklaşımını benimseyen daha kolay ve verimli bir eğitim modelini yansıtır. Böylelikle eserde Hacı İbrahim Efendi inatçı

ve tutarsız bir figür olarak sunulurken Ekrem Türk dilini gelecekte estetik zirveye taşıyacak “gayretli bir adam” şeklinde sunulur. Söz konusu hikâye, *Ta'lim-i Edebiyât* üzerinden toplumsal bir ilerleme davası kurgular. Yazar bu karşılığı gelecekte kaleme alacağı *Osmanlı Dilinin Terakkisi Tarihi* adlı eserde temellendireceğini aktarır.⁶

Ahmet Mithat Efendi ise bu devrede Hacı İbrahim Efendi ve çevresindekileri “edepsizlik”le itham eder (Ahmet Mithat, 1886). Ayrıca Hacı İbrahim Efendi’nin tamamlanmamış belâgat eseri *Hadikatü'l-Beyân* üzerine *Hadikatü'l-Beyân’dan İstifade* başlığıyla bir yazı dizisi kaleme alması, tartışmada dikkatlerin bu eser üzerine yoğunlaşmasına yol açar.

Örneğin Abdülhak Hâmit, Hacı İbrahim Efendi’ye büyük ölçüde bu eser üzerinden saldırır. Yukarıda da değinildiği üzere Ekrem’in eserinde Abdülhak Hâmit’in şiiirlerini örnek olarak göstermesi başta Hacı İbrahim Efendi olmak üzere birçok isim tarafından eleştirilir, özellikle *Makber* üzerine çok sayıda eleştiri yazılır.

Bundan dolayı Abdülhak Hâmit, kendisini ve Ekrem’i savunmak amacıyla çeşitli yazılar kaleme alır. Hacı İbrahim Efendi’nin *Hadikatü'l-Beyân*’ını eleştirerek Golos’ta bulunduğu için esere ulaşamadığını, ancak ulaşabilmesi hâlinde bu eser hakkında bir “komedi” kaleme alacağını belirtir. Hacı İbrahim Efendi ve taraftarlarını “çuval zihinli yadigârlar” şeklinde nitelendirerek *Ta'lim-i Edebiyât* ile *Hadikatü'l-Beyân*’ı kıyaslar: “Siz tedennî için gayretkeş, terakkî için garazkârsınız: ‘Hadikatü'l Beyân’ için allâme; ‘Ta'lim-i Edebiyât’ için eçhelsiniz! Hadikatü'l Beyân’ı okumayın, ezberleyin! Ta'lim-i Edebiyât’ı reddetmeyin, îmar edin!” Daha sonra Hacı İbrahim Efendi için şu cümleleri kurar: “(...) Hata ve sevabımızı kavâid-i Arabiyyeden ziyade o ihtiyarâtâ tatbik eyleyebileceğiz. Ve bedâyi düşmanlarının kâl ü kilini, dâvâ ve delilini kabul etmeyeceğiz. Ve Hadikatü'l- Beyân’ı okumayacağız. Ve müellifini üdebadan saymayacağız.” (Abdülhak Hâmid, 1916) Ancak Abdülhak Hâmit’in çoğu yazısı onun Golos’ta bulunması sebebiyle gazetelere ulaşamaz ve yayınlanamaz.

Abdülhak Hâmit gibi o yıllarda İstanbul dışında bulunan Namık Kemal de tartışmalara doğrudan katılamaz. Buna karşın Ahmet Mithat Efendi’ye yazdığı bir mektupta değerlendirmelerini sert bir üslupla aktarır:

“Edebiyat bahsine ben de karışacağım. Allah cezanızı versin! Sen şöylesin, sen böylesin diye diye, beni edebiyatca şâhid-i vâhid derecesine i'lâ ettiniz. Çaresiz, hüküm yolunda birşey yazacağım. Hepinizi te'dib edeceğim, fakat edebiyat-ı cedîde taraftarlarını, hafif bir dokunmakla okşayacağım. Edebiyat-ı atika taraftarlarına da, kalem yerine bir süpürge sapı sallayacağım. Yazacağım şey Tercüman’a gelecek ya beğenirsen basarsın.” (Tansel, 2013, s. 169)

Yusuf Sâmî imzasını kullanan bir yazar ise tartışmalara Kahire’den katılır. Doğrudan Arapça yayımlanan yazısında *Ta'lim-i Edebiyât* için “boş lafız ve ibarelerle dolu” ifadelerini kullanır. Ekrem’i savunan Mehmet Ziver ve Ali Râif gibi isimlerin yazılarını da “değersiz” ve “vesikasız” olarak nitelendirir (Yusuf Sâmî, 1886). Böylelikle çeşitli merkezlerden isimlerin katılımıyla tartışmalar daha geniş bir alana yayılmış olur.

Ayrıca tartışmalar Maârif Nezâreti’nin de dikkatini çeker. Nezâret tarafından yapılan açıklamada *Ta'lim-i Edebiyât*’ın bir “tashih”ten geçmesi tavsiye edilir ve bunun gerçekleşmemesi hâlinde eserin okullarda ders kitabı olarak kullanılamayacağı belirtilir. Nezâret’in tam olarak nasıl bir değişiklik istediği ise haberlerde ayrıntılı olarak yer almaz.⁷

Tartışmaların giderek konu dışına çıkmasından rahatsızlık duyan ve sürecin daha sağduyulu bir tavırla yürütülmesi gerektiğini savunan isimler de mevcuttur. Bu bağlamda özellikle Salâhi ve Beşir Fuat dikkat çeker. Her iki isim de tartışmaların özellikle şahsi boyuta taşınmasını eleştirerek daha uzlaşmacı, sakin ve *Ta'lim-i Edebiyât* merkezli bir yaklaşım çağrısında bulunur.

Örneğin Salâhi, tartışmaların seyrindeki bu bozulmayı meselelerin “çıgırından çıktığı” tespitiyle dile getirerek şunları söyler: “Fakat eskiyi, bât pazarını, kavukluğu, tavşanı, Avrupalı’yı söze karıştırmalarında ve hele Ta'lim-i Edebiyât’ın tarifini mizâna, kantara, çeki taşına, cerr-i eşkâle vurmaya kalkışmalarında hiç

⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. (Yetiş, 1995, s. 461).

⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. (Yetiş, 1995, s. 462).

münâsebet yoktur.” (Mehmet Salâhî, 1886a) Salâhî, Hacı İbrahim Efendi’nin ilk eleştirilerini haklı bulduğunu ancak tartışmanın ilerleyen safhalarında onun asıl meselelerden uzaklaştığını aktarır. Buna karşın Ekrem’in de suskunluğu ile hatalarını kabul ettiğini açıklar.

Beşir Fuat ise tartışmaların böyle devam etmesinin okuyuculara herhangi bir fayda sağlamayacağını söyler. Eseri eleştiren çevrelerin “şahsiyet” konusunda çelişkili bir tavır sergilediklerini ifade ederek şu değerlendirmede bulunur:

“Mübâhisler ekseriya yekdiğerini kanun-ı münazaraya riâyet etmemek ve şahsiyattan bahsetmekle itham ve bundan şikâyet eyledikleri hâlde muârizini tezyit etmek hususunda tab’-ı beşerde meşhûd olan inhimâle tâbi olarak kanun-ı münazara dâiresini tecâvüz etmekten ve şahsiyâta girişmekten kendilerini men edemeyerek garib bir tenâkuz gösteriyorlar.” (Beşir Fuat, 1886)

Ta’lîm-i Edebiyât ekseninde gelişen tartışmalar, dönemin edebiyat gündemini uzun süre meşgul eder. Bu tartışmaların bir kısmı dönemin edebî atmosferini besleyen, kuramsal ve teknik meseleleri derinleştiren nitelikli katkılar sunarken bir kısmı ise zamanla eser merkezli değerlendirmelerden uzaklaşarak şahsi ithamlara ve konu dışı polemiklere yönelir. Tartışmalar, bazı yazarların eleştirilerini bireysel rekabet düzlemine indirgemesiyle birlikte kişisel husumetlerin ve entelektüel hırsların belirginleştiği bir zemine dönüşür.

Özellikle Ekrem’in sevilen ve saygı duyulan bir hoca olarak etrafında yenilikçi bir kuşak toplaması, dersleri ve yazıları vasıtasıyla klasik belâgat anlayışından modern bir edebiyat kuramına geçişin temellerini atması geleneksel kanadı harekete geçiren başlıca unsurlardan olur. Bu durumun da etkisiyle tartışmalar, dönemin birçok meselesini içeren geniş bir alana yayılır.⁸

3. “Meyve-Çekirdek” Tartışması

Bu tartışmaların en uç ve dikkat çekici örneklerinden biri, “meyve-çekirdek” meselesi olarak özetlenebilecek tartışmalar silsilesidir.⁹ Söz konusu tartışmalar, temelde Hayret Efendi’nin Ekrem’in tahlil yöntemine ve hakikat anlayışına yönelik eleştirilerinden başlar. Hayret Efendi, Ekrem’in *Ta’lîm-i Edebiyât*’ta örnek olarak sunduğu beyitleri merkeze alarak *Saâdet* gazetesinde on sekiz makaleden oluşan kapsamlı bir eleştiri dizisi yayımlar. Bu yazıların çoğu *Takdîr-i Ta’lîm- Mâbad*, bir kısmı ise *Takdîr-i Ta’lîmin Hâşiyeleri* başlığı altında yayımlanır. Söz konusu metinlerde Hayret Efendi, daha önce bahsedilen meseleler üzerinden Ekrem’e çeşitli itirazlar yöneltir.

Bu itirazlardan biri söz konusu olan “meyve-çekirdek” meselesidir. Nâbî’nin bir beyti üzerinden başlayan bu tartışma Hayret Efendi’nin konuyu tabiat bilimleri ve mantık zeminine taşımasıyla genişler. Böylelikle dönemin basınında aylarca süren tartışmalar başlamış olur.

Ekrem, *Ta’lîm-i Edebiyât*’ta Nâbî’nin;

“Olur feyz-i tevâzula diraht-i pest bâr-âver
Komişdur meyveden mahrûm servi ser-firâz olmak.”

beytini “Kudemâ-yı üdebâmızın âsârında ve husûsiyle manzûmâtında bu kabîlden hakîkate mugâyir fikirler çok bulunur. Bunun nazmda bir sebebi de irsâl-i mesel yolunda söz söylemeye olan merâklarıdır.” (Ekrem, 1882a, s. 33) iddiasına örnek olarak seçer. Ekrem klasik edebî gelenekte sıkça karşılaşılan “hakikate aykırı” teşbihleri, özellikle irsal-i mesel geleneği bağlamında değerlendirir. Nâbî’nin söz konusu beytini de bu çerçevede problemli bir örnek olarak görür.

Nâbî, tabiat gözlemlerini ahlaki bir temsile dönüştürdüğü bu beytinde “alçak ağaç”ı tevazunun, “servi”yi ise boyu ve dik duruşu dolayısıyla kibrin simgesi hâline getirir. Tabiat unsurları arasında kurduğu bu benzetme üzerinden alçak ağacın meyve vermesini tevazunun bir ödülü, servinin meyveden mahrum oluşunu ise kibrin bir sonucu olarak yorumlar.

⁸ Bu tartışmaların daha ayrıntılı bir değerlendirmesi için bkz. (Yetiş, 1995). Söz konusu çalışma, genel tartışmaların incelenmesinde temel başvuru kaynağı olarak kullanılmıştır.

⁹ Bu esnada genel tartışmalar da eş zamanlı olarak sürmekle birlikte çalışmanın kapsamı gereği bundan sonra ağırlıklı olarak “meyve-çekirdek” meselesini içeren tartışmalar ele alınmıştır.

Ekrem ise bu beyitte iki farklı yönden gerçeklikle bağdaşmayan unsurlar bulunduğunu ileri sürerek şu değerlendirmelerde bulunur: “Bir kere mîvedâr olmak için ağaçların pest olması tabiatça bir kânûn add olunacak kadar umûmî değil. Zirâ her yerde mîve verir hem de çınâr kadar büyür ağaçlar görülür. Sâniyen serv ağacının da -her ne kadar me’kûl değilse de- mîvesi vardır.” (Ekrem, 1882a, s. 34)

Ekrem’in buradaki temel argümanı, şairin ahlaki bir ders verme amacıyla tabiatın nesnel gerçekliğini çarpıtmasıdır. Ekrem, meyve veren ağaçların yalnızca kısa boylu olmadığını, doğada hem meyve verip hem de çınar kadar büyüeyebilen türlerin de bulunduğunu belirtir. Aynı zamanda servi ağacının da meyvesiz sayılamayacağını savunur, her ne kadar yenilebilir olmasa dahi servi kozalaklarının meyve niteliği taşıdığını iddia eder. Bu bağlamda Ekrem, Nâbî’nin bir irsal-i mesel yapmak adına analojiyi hatalı biçimde kurduğunu ve hakikate aykırı bir beyit yazdığını ileri sürer.

Onun bu beytine karşılık Şinasi’nin:

“Hak yol aramak vâcibedir akl-ı selîme

Tevfikini isterse Hudâ râh-ber eyler” (Ekrem, 1882a, s. 34)

beytini örnek olarak gösterir. Ekrem, Nâbî’nin beytini ele alırken fikirleri yalnızca hakikate uygunluk bakımından değil, “selâmet” ölçütü çerçevesinde de değerlendirdiğini ve asıl doğru yaklaşımın bu olduğunu vurgular. Ona göre “selim” bir fikir kendi içinde tutarlı, anlamlı ve akla uygun olmalıdır (Ekrem, 1882a, s. 34).

Ekrem, Nâbî’nin beytinde bunun sağlanamadığını ve hakikate aykırı unsurlar bulunduğunu ileri sürer. Buna karşılık örnek gösterdiği Şinasi’nin beytinde ise hem hakikate uygunluk hem de akl-ı selim ilkesinin sağlandığını savunur.

Görüldüğü üzere “meyve-çekirdek” tartışmasının çıkış noktası, klasik edebî geleneğin “gerçeklik” sorununu bünyesinde barındırır. Ekrem’in Nâbî’nin beytini “hakikate mugâyir” olarak nitelendirmesi, şu temel soruyu tartışmanın merkezine taşır: Edebî metnin, özellikle de şiirin, gerçekliği yansıtmaya zorunluluğu var mıdır? Tartışma boyunca farklı şekillerde değinilen bu soru, klasik şiir anlayışı ile Tanzimat döneminde gelişen yeni estetik ölçütler arasındaki ayrışmanın temelini oluşturur.

Klasik belâgat geleneğinde hakikat ve mecaz ilişkisi, şiirde kullanılan unsurların nesnel doğruluğundan ziyade aktarılan ahlaki ve estetik hakikatin değeri üzerinden değerlendirilir. Nâbî’nin “alçak ağaç meyve verir, servi ise meyveden mahrumdur” anlamındaki beyti, doğal olarak botanik bir gözlem olarak değil, tevazunun üstünlüğünü ifade eden ahlaki bir temsil olarak okunur. Başka bir ifadeyle klasik gelenek şiirin bilimsel gerçeklikle değil, şiirsel hakikatle değerlendirilmesi gerektiği varsayımına dayanır.

Ekrem ise bu tahliliyle şiiri hakikate ve “akl-ı selîm”e uygunluk ölçütü çerçevesinde değerlendirmektedir. Ona göre şiirsel imge yalnızca estetik bakımdan değil, olgusal ve mantıksal açıdan da tutarlı olmalıdır. Bu doğrultuda Nâbî’nin ahlaki bir düşünceyi ifade etmek amacıyla tabiatın nesnel gerçekliğini çarpıttığını, dolayısıyla “hakikate mugâyir” bir söyleyiş ortaya koyduğunu ve “selâmet” ölçütünden uzaklaştığını ileri sürer. Böylece Ekrem, Batı retoriğinden beslenen estetik anlayış doğrultusunda şiirin değerlendirme ölçütünü geleneksel “estetik ve ahlaki hakikat” anlayışından “gerçeğe uygunluk” ilkesine doğru kaydırır.

Klasik şiirin gerçeklik anlayışı, Abdülbaki Gölpınarlı’nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır* (1945) adlı eserinde de açık biçimde ortaya konmaktadır. Gölpınarlı’ya göre Divan şairi tabiatı “buğulu gözlerle görür; gördükten sonra gözlerini yumar ve gördüklerini kafasındaki mecazlar diline adapte eder de öyle yazar. Ve tabiidir ki bu çeşit anlatılan tabiat, tabiiyetten çıkmıştır” (Gölpınarlı, 1945, s. 19). Ona göre klasik şiir, özünde “kelimeler üzerine kurulmuş mecaz saltanatı”dır; “hakikî hayat bu mecazlar âleminin... ötesindedir” (s. 48). Gölpınarlı, bu tespitini modern şiir anlayışıyla karşılaştırarak yeni şairlerin “ilhamlarını hakikatten ve hakikiden” aldıklarını belirtir (s. 164). Nitekim Ekrem de şiiri “akl-ı selîm” ve hakikate uygunluk ilkeleri doğrultusunda değerlendirirken karşı örnek olarak dönemin yeni şairlerinden Şinasi’yi göstermekte onun şiirinde hakikate uygunluk ile selâmet fikrinin birlikte gerçekleştiğini savunmaktadır.

Hayret Efendi ise Ekrem’in söz konusu beyit üzerine geliştirdiği bu tahlil ve eleştirileri isabetli bulmaz. Ona göre “tehzib-i ahlâk” amacıyla söylenmiş sözlerde bilimsel bir doğruluk, mantıksal bir tutarlılık ya da

rasyonel bir ispat aranmamalıdır. Hayret Efendi klasik edebî geleneğin gerçeklik anlayışını devam ettirir, Ekrem'in tahlil yöntemini tam olarak bu "yanlış" ölçütler üzerine kurduğunu ileri sürer. Buradan hareketle kendi eleştirilerini de aynı yöntemle temellendireceğini belirtir. Böylece meseleyi Ekrem'in benimsediğini iddia ettiği fen ve mantık zeminine ironik bir biçimde taşımış olur.

Hayret Efendi ilk olarak Ekrem'in şu sözlerine itiraz eder: "Bir kerre meyvedâr olmak için ağaçların pest olması tabiatça bir kanun addolunacak kadar umumî değil, neden? Zira her yerde hem meyve verir hem çınar kadar büyük ağaçlar görülür." Ona göre "meyve (semere)" kavramı yalnızca "çekirdekli" ürünler için kullanılabilir ve bu tür ürünleri veren ağaçlar servi kadar uzun değildir. Ekrem'in "çınar kadar büyük ağaçlar görülür" iddiasına istinaden bu ağaçların nerede bulunduğunu sorar: "Nerede bu ağaçlar? Bir tanesini söyleyene! Hatırınıza kestane ceviz ağaçları gibi şeyler gelir ise onları aklınızdan çıkarın. Çünkü onların hâsılına meyve demiyoruz. Meyve diye elma armut, kayısı, erik gibi çekirdeği olan şeylere diyoruz. Bunların ağaçları ise servi gibi bülend ve bâla değildir. Anlaşıldı mı?" (Hayret, 1886d)

Hayret Efendi, bu ürünler yenilebilir olsa dahi ilgili ağaçların "meyve ağacı" olarak adlandırılmayacağını savunur; kestane, ceviz veya servi gibi türlerin verdiği ürünlerin "meyve" değil, yalnızca "kozalak" olduğunu ileri sürer:

"Sâniyen servi ağacının da her ne kadar me'kûl değil ise de meyvesi var.' Me'kûl bile olsa meyve denmez. Çünkü hâsılât-ı eşcâra mücerred me'kûl olmasıyla meyve deneydi kestanenin, cevizin ne kabahati vardı. Halbuki servininki me'kûl değildir. Beyefendi! Ona meyve değil kozalak derler. İnanmaz ve üşenmez iseniz gider 'Yemiş'den sorabilirsiniz. Oralarda hiç servi kozalağı satıldığını görmüş var mı?" (Hayret, 1886d)

Hayret Efendi, Ekrem'in söz konusu beyit üzerine yönelttiği eleştirileri temelsiz bulur. Ona göre "meyve ağacı" ifadesi yalnızca çekirdekli ve yenilebilir ürün veren türler için kullanılmalıdır. Ekrem'in bu kavramı kullanış biçimi ile bu doğrultuda sunduğu örnekler isabetli değildir. Böylelikle Hayret Efendi, Ekrem'in benimsediği tahlil yöntemini ironik bir biçimde genişleterek tartışmayı daha karmaşık bir zemine taşır. Bu doğrultuda "meyve ağacı", "meyve", "çekirdek" ve "kozalak" gibi kavramların gerçek dünyadaki karşılıklarını belirlemeye, bunlar arasında sınıflandırmalar yapmaya ve hangi bitkilerin "meyve" kapsamına girdiğini fen ve mantık ölçütleri çerçevesinde tartışmaya başlar.

Hayret Efendi'nin bu yazısına yöneltilen ilk itiraz, "Ârif" mahlasını kullanan yazar tarafından yapılır. Ârif, tartışmanın odağını "çekirdek" kavramına kaydırarak Hayret Efendi'ye çeşitli sorular yöneltir. Bu çerçevede onun örnek olarak verdiği kestane ve ceviz ağaçlarının hangi kategori altında değerlendirileceğini sorgular: "Kestane, ceviz gibi ağaçların hâsılına ne diyeceğiz? İlm-i nebâtâtça her yemişin bir türlü çekirdeği olmak lâzım geleceği için kestanenin ve cevizin çekirdeği var mıdır? Yok mudur? Var ise bunlara niçin meyve demeyeceğiz?" (Ârif, 1886b) Böylelikle Ârif, tartışmayı günümüzde "botanik", "bitki bilimi" kavramlarıyla karşılanabilecek "ilm-i nebâtât" a taşımış olur. Ârif'in "ilm-i nebâtât" terminolojisine de başvurması, şiirde hakikat ölçütünü belirleme çabasının giderek bilimsel kavram ve sınıflandırmalar üzerinden yürütüldüğünü göstermektedir. Böylece yazarlar bir teşbihin doğruluğunu tartışırken estetik ölçütlerden ziyade bilimsel sınıflandırmaları delil olarak kullanmaya başlar. Bu durum, Ekrem'in şiirde hakikati nesnel gerçeklikle temellendirme çabasının tartışma boyunca farklı yazarlar tarafından da aynı zeminde sürdürülmesine yol açar. Ironik bir üslupla başlayan Hayret Efendi'den sonra Ârif, bunu daha sistematik bir çerçeveye taşır.

Ayrıca Ârif tartışmayı yalnızca kestane ve ceviz örnekleriyle sınırlı tutmaz, "çekirdek" kavramının özüne ilişkin daha genel sorular ortaya atar. Bu bağlamda "Çekirdek ne demektir? Mutlaka katı bir yapıya mı sahip olması gerekir?" gibi sorularla Hayret Efendi'nin tanımını sorgulamaya açar. Ardından Hayret Efendi'nin önceki iddialarına karşılık hurma ve çitlenbik ağaçlarını, ayrıca bunlardan daha küçük yapıda olan karakiraz ağacını örnek gösterir. Bu örnekler aracılığıyla çekirdek kavramının Hayret Efendi'nin ileri sürdüğünden daha geniş bir kapsama sahip olduğunu ima eder ve yazısını Ekrem'in incelemelerinde haklı olduğu sonucuna vararak tamamlar (Ârif, 1886b).

Hayret Efendi, Ârif'e ertesi gün cevap verir: "Ârife tarif istiyor. (El-ârifü tekfihi'l-işâre) derler idi. Şimdi işaret değil, sarâhat bile kifayet etmiyor." (Hayret, 1886b) "Anlayışlı ve irfan sâhibi olanlara bir şeyi uzun uzun anlatıp târif etmeye gerek yoktur." (Kubbealtı Lugatı, t.y) anlamına gelen bu ifadeyle muhataplarına

bir meseleyi anlatmak için artık dolaylı imaların değil, açık ve doğrudan sözlerin dahi yeterli olmadığını söyler.

Hayret Efendi, Ârif'in meyve ve çekirdek kavramlarının ne anlama geldiğini bilmediğini, onun “kestanenin, cevizin içinde – var mı yok mu diye çekirdek arayıp durduğunu” belirterek bu tür soruların yönelttilmesini garip bulduğunu belirtir. Ona göre “meyve” elma, armut, kayısı, erik gibi çekirdekli ürünler için kullanılan bir addır; kestane ve ceviz ise yalnızca kendi adlarıyla anılmalı, meyve kategorisine dahil edilmemelidir. Ayrıca bu ürünlerde söz konusu anlamda bir “çekirdek” de bulunmamaktadır. Hayret Efendi, çekirdeğin katı bir yapıya sahip olmasını tartışmasız bir gerçek olarak kabul eder. Kısacası “meyve” kavramının esasen “yaş yemişler” için kullanıldığını, “kuru meyve” örnekleriyle bu gerçeğe itiraz edilemeyeceğini savunur (Hayret, 1886b).

Ârif'in Ekrem'i haklı bulmasına ilişkin olarak ise şu değerlendirmeyi yapar: “O, işin içinden çıkmasına kalmıştır. Evvelâ çıkmalı da haklı mı çıkıyor, haksız mı çıkıyor o vakit söylenecek şey! Daha ne diyelim. El-ârifü tekfihi'l-sarâhat.” (Hayret, 1886b) Bu ifadeyle yazısının başlangıcına atıfta bulunur, Ârif'e ve diğer muhataplarına meseleyi açıkça anlatmanın dahi yeterli gelmediğini tekrar ifade eder.

Ârif, Hayret Efendi'nin bu ithamlarına karşılık yeni bir yazı kaleme alarak eleştirilerinin dozunu artırır. Bu metinde muhatabının üslubundaki imalı ifadelerle dikkat çeken Ârif, Hayret Efendi'nin tartışma yöntemini bilmediğini ve münazara adabına aykırı davrandığını ileri sürer. Onun bu davranışlarıyla kendi tutumunu ve vicdanını kamuoyu önünde açıkça sergilediğini savunur.

Ardından yeniden meyve-çekirdek meselesine dönen Ârif, asıl cehaletin Hayret Efendi'ye ait olduğunu iddia eder. Ona göre Hayret Efendi, bir yandan meyveyi çekirdekli ürünler üzerinden tanımlamakta, öte yandan hurmayı bu tanımın dışında bırakarak meyveden saymamaktadır. Ârif bunun üzerine hurmanın da çekirdekli bir ürün olduğunu hatırlatarak Hayret Efendi'nin çelişkilerine dikkat çeker:

“A lakırdı anlamaz adam! Mâdemki meyve deyü çekirdeği olan elma, kayısı, erik gibi şeylere diyorsun niçin hurmayı meyveden addetmiyorsun? Yoksa içinde koskocaman çekirdeği görmüyor musun? Görürsün lâkin söylemek işine gelmez değil mi? Söylediğin hâlde cehâlet ettiğini kendin itirâf etmiş olacaksın! Fakat beyhûde! Hurmaya meyve demek (senin kavlince bile) lazım geldiğini âlem anladı.” (Ârif, 1886a)

Ârif, ayrıca Ekrem'i yeniden savunarak söz konusu beytin hakikate “mükemmel” bir örnek teşkil ettiğini aktarır. Yazısının devamında Hayret Efendi'nin bilmediği meseleler hakkında konuştuğunu ve başkalarına bilgi “satmak” isterken aslında kendi cehaletini açığa vurduğunu söyler. Bu çerçevede kendisinin Hayret Efendi'nin başvurduğu türden “kocakarı masalları”na itibar etmediğini belirtir. Ardından meyve-çekirdek meselesini bilimsel bir zemine oturtmak amacıyla tartışmayı tekrar “ilm-i nebâtât” bağlamında ele alır, çekirdeğin biyolojik yapısına ve oluşumuna ilişkin oldukça ayrıntılı bilgiler aktarmaya başlar:

“İlm-i nebâtâtça bir meyve muhtelif uzûvdan ibârettir. Evvelâ: uzv-1 tezkîr, uzv-1 te'nîs denilen iki madde vardır ki bunlar hidemât-1 tabîîyelerini ikmâl ettikleri vakit (mübeyyez) (beyzâ) tabir olunan yani hubûbât ile hubûbâtı muhâfaza eden mahfaza birçok tagayyürâta uğrayarak nihâyet (beyzâ) kendini hâmil olan ağacı tevli edecek dereceyi istihsâl eder ki bu hâlde beyzâ tohum yahut çekirdek ve mübeyyze dahi (gılâf-ül semer) nâmları verilir. İşte meyve yani semere bu iki kısmın yani çekirdek ile gılâf-ül semerin heyet-i mecmuasına derler ve bunlar semerede hemen hiç eksik değil gibidirler.” (Ârif, 1886a)

Görüldüğü üzere Ârif, argümanlarını güçlendirmek amacıyla meyvenin üreme sürecine dair oldukça ayrıntılı ve teknik bilgiler verir: Bitkilerin üreme sisteminde “uzv-1 tezkîr” (erkek organ) ve “uzv-1 te'nîs” (dişi organ) adıyla iki üreme organı bulunduğunu, bu sistemde yer alan “mübeyyiz” kısmının zamanla dönüşüme uğrayarak yeni bir bitkiyi meydana getirecek olgunluğa, kısacası “beyzâ”ya (tohum/çekirdek) dönüştüğünü açıklar. Bu sürecin sonunda da tohumu çevreleyen yapının “gılâf-ül semer”in (meyve kabuğu) oluştuğunu ifade eder (Ârif, 1886a).

Yazısının devamında bu bilimsel çerçeveyi daha da derinleştiren Ârif, meyvenin çekirdek dışında “gılâf-1 hâricî”, “gılâf-1 vasatî”, “gılâf-1 dâhilî” adı verilen üç katmandan meydana geldiğini açıklar. Bu açıklamalar doğrultusunda ceviz, kestane, badem gibi ürünlerin konumunu sorgulamaya devam eder:

“Fakat şurasını beyân ederim ki gılâf-1 dâhilî pek çok kere ince zar gibi şeffâf bir hâlde bulunur ise de, çok def'a da ba'zı esbâb-1 tabîîyyeden nâşî sertleşip meyvenin ortasında büyücek bir çekirdek husûle getirir ki

işte beyne'n-nâs asıl çekirdek deyü buna ıtlâk olunur. Hâlbuki ceviz, kestâne, badem gibi esmârin üzerindeki kabuğun gılâf-ı dâhiliden başka bir şey olmadığı için, bu gibi esmâra ilm-i nebâtâtça çekirdek denir. Bunların diğer iki ciheti ağaçta iken düşer. (...) Ne hâcet; bu babdaki hayretinizi def etmek için bir kestaneyi münbit bir mahâle koyunuz. Az müddet zarfında görürsünüz ki kestânenin tepesinde yeşil bir nokta hâsıl olur ve bırakılır ise âdetâ büyür.” (Ârif, 1886a)

Kısacası Ârif'e göre meyvenin iç kılıfı veya zarı çoğu zaman tabii süreçler sonucunda sertleşerek meyvenin merkezinde çekirdek görünümü kazanır, ancak bu yapı gerçekte sertleşmiş bir iç kılıftan ibarettir. Ceviz, kestane ve badem gibi türlerde karşılaşılan sert kabuk da aslında bu iç katmanın dönüşmüş hâlidir. Bu nedenle Ârif, söz konusu türlerin “çekirdekli meyveler” olarak adlandırılmasının yerinde olacağını ileri sürer. Sonuç olarak çekirdeği de bir ağaca dönüşmeyi mümkün kılan, tohumu ve embriyoyu koruyan temel bir yapı şeklinde tanımlar. Bir kestânenin böyle bir deneye tâbi tutulduğunda filizlenerek büyüyeceğini belirtir. Böylelikle Ârif, “ilm-i nebâtât”tan faydalanarak meseleye dair oldukça ayrıntılı ve teknik açıklamalar yapar.

Bu kapsamlı açıklamaların ardından meselenin yeterince açıklığa kavuştuğunu, Hayret Efendi'nin bundan böyle “âmiyâne ve câhilâne” sözler söylemeyeceğine ve kendisini mahcup etmeyeceğine inandığını aktarır. Ancak muhatabının bu tutumu sürdürerek “şarlatanlığa” kalkışması hâlinde, bir daha onun herhangi bir yazısını okumaya tenezzül etmeyeceğini ifade eder (Ârif, 1886a).

“İlm-i nebâtât”a dayalı açıklamalarını kesin ve tartışılmaz bir doğruluk zemini olarak sunan Ârif, botanik terminolojisine ve bitkilerin üreme süreçlerine ilişkin ayrıntılı açıklamalarıyla kendi görüşünü temellendirmeye çalışır. Ayrıca taraflar, edebî yorumları eleştirmenin ötesine geçerek bilimsel bilgiye hâkimiyetleri anlamında da birbirlerini cahillikle itham eder.

Hayret Efendi, Ârif'in bu görüşlerine karşılık yeniden uzun ve kapsamlı bir cevap kaleme alır. “Meyve” meselesini *Takdîr-i Ta'lîmin Hâşiyeleri* başlığını taşıyan yazı dizisine dahil eder ve metnini *Takdîr-i Ta'lîmin Hâşiyeleri – Meyve* adıyla müstakil bir yazıya dönüştürür.

Bu yazıda Ârif'in kendisini “ârif” olarak takdim etmesine rağmen gerçekte cahil ve “seng-endâz” biri olduğunu, bu nedenle konuya dair pek çok hususu ilgisiz ve dağınık bir biçimde ele aldığını belirtir. Ona göre gerçek anlamda “ârif” olan kişi, “ağzından çıkanın farkında olan” kimsedir. Bununla birlikte Hayret Efendi, edebî bir nitelik taşıması gereken bir tartışmanın bu noktaya sürüklenmiş olmasına şaşırıldığını belirtir.

Ârif'in “yaş yemiş” kavramını anlayamadığını, hurma gibi “kuru yemiş” tarzı ürünleri meyve kategorisine dahil ederek hata yaptığını aktarır. Ayrıca kestane ve ceviz gibi ürünlere zorlama bir “çekirdeklik” vasfı eklemeye çalıştığını savunur. Bunun ardından Ârif'in meseleyi “ilm-i nebâtât”a dayandırmasını eleştirir: “...Bu kere de kestânenin ve cevizin de çekirdeği olduğunu iddia eylemek gibi bir fikr-i cünûn-âmîze zehâb olup ceviz içine, kebâb kestane çekirdek deyip bu dâvâ-yı 'acibesine de ilm-i nebâtât diye tahfif bir delil getirmiştir. Öyle ceviz içine, kebâb kestane çekirdektir diyen ilmin gözü kurusun...” (Hayret, 1886d)

Hayret Efendi, bu paragrafla birlikte eleştirisinin dozunu arttırarak Ârif'e doğrudan “Lâ-ya'rif nebâtî!” (Hayret, 1886d) şeklinde hitap eder. Bu ifade, bir yandan Ârif'in mahlasına, diğer yandan tartışma sırasında dayandığı “nebâtât” ilmine atıf yapar. Böylece onu “nebâtât ilmini bilmez kişi”, “botanik cahili” anlamına gelen alaycı bir lakapla nitelendirmiş olur. Bu tür bir delillendirme çabasının ciddiyetten uzak olduğunu ima eder.

İronik üslubunu sürdüren Hayret Efendi, Ârif'in meseleyi “nebâtât ilmi” çerçevesinde değerlendirdiği için kendisinin de aynı konuyu “ilm-i usûl-i fıkıh” üzerinden ele alacağını söyler. Bu bağlamda fıkıh literatüründe yer alan ve “talâk” (boşanma) şartlarına ilişkin bazı konu dışı örnekleri gündeme getirerek Ârif'in de benzer biçimde tartışmayla doğrudan bağlantısı bulunmayan cevaplar verdiğini ileri sürer. Tartışmaya gündelik hayattan ve farklı bilgi alanlarından örnekler vererek Ârif'in benimsediği ispat yöntemini ironik biçimde tekrar kullanır. Böylece Ârif'in tartışma yöntemini ve ispata yönelik girişimini “keyfi” olarak nitelendirir.

Hayret Efendi, ardından “meyve” kavramını yeniden tartışmaya açar. Ona göre elma ve armut gibi ürünler esasen zevk için tüketilen meyvelerdir. Hurma gibi bünyesinde pek çok besin unsuru barındıran ürünler

ise bu kapsamda meyve olarak değerlendirilmemeli, farklı bir kategoriye dahil edilmelidir. Bu çerçevede Ârif'in "nebâtât" ilmi üzerinden yürüttüğü ispat çabasını küçümsemeye devam eder. Onu "meyvenin içinden çıkan kuru çekirdeğe" benzeterek faydasızlıkla itham eden alaycı bir benzetmeye başvurur (Hayret, 1886d).

Bunun ardından önceki açıklamalarının artık geçerliliğini yitirdiğini ifade ederek tartışma yöntemini değiştirir ve meseleyi daha keskin bir ironi eşliğinde hikâyeleştirmeye başlar:

"İbtidâ bir (yemiş) lakırdısı oldu. Bunu işittikleri gibi (meyve)nin ne kadar efrâdı ağıyârı var ise -kuru, yaş, çekirdekli, çekirdeksiz - hepsi doldular. Aradan çok geçmedi bir (yaş) lakırdısı çıktı - Yaş yemiş, yaş yemiş! diye bir gulgule koptu. Maatteessüf beyân ederim meğer sizin sened ve deliliniz olan hurma yok mu bütün yaş yemişler: 'Sen kurusun, kurunun yanında yaş da yanar; bize bir zararın dokunmadan kalk bakalım' diyerek zavallıyı kovuyorlarmış.... Güültünün aslı o imiş. (...) (Yemiş) de hemşehrileri var imiş de 'Bakalım bizim hemşehrilerin yanında yatacak bir zenbil bulabilir miyim?' diyerek oraya gitti. O gitmekte olsun biz gelelim tarife: Tarifin içinde taze ceviz içiyle kestane duruyorlardı... Bir de (çekirdeği olan) havâdisi çıktı. 'Çekirdeği olan, yaş yemişler.' diye bağıştılar. (...) Artık nereye kendileri bilmem; elhâsıl başınızı ağrıtmayalım dâirede yalnız çekirdeği olan (elma, armut, kayısı gibi yaş yemişler) kaldı. Dâirenin ismine de meyve diyorlarmış. Bir yere yazıverin, belki arayacak olursanız sorarsınız." (Hayret, 1886f)

Daha sonra bu hikâyeye ek olarak *Bir Çekirdek* başlıklı yeni bir bölüm kaleme alır. Bu bölümde de ironik üslubunu sürdürerek hikâyesini devam ettirir:

"Servi kozalağı gibi büyük için yemişe kadar zahmet çekmeye hacet yok. Semtinize en yakın olan bir manava giderseniz -şartı bizzat gitmektir.- Biraz ceviz çekirdeği, biraz da kestane çekirdeği isterim dersiniz, elinize bir kâğıt parçası alınız. Yok ise 'Bende yok.' der, var ise kâğıdı İbn Sînâ'nın reçetesi zannederek ellerinde yok, 'Üsküdar eczahânesinde varmış, oraya oraya!' diyerek semt-i Üsküdar'ı tavsiye eder. O vakit ya aklınız başınıza gelir anlarsınız, ya manavın salık verdiği eczahâneye kadar boylarsınız; ondan ötesi, âlimalah muhavveldir." (Hayret, 1886f)

Hayret Efendi, bu hikâyelerin ardından artık doğrudan Ârif'e hitap etmeye başlar ve söylemini belirgin bir biçimde sertleştirir: "Sana biz çekirdeğin ne demek olduğunu tevekkeli mi sorduk? Cehlinizden! Ben öyle Farsîde 'üstühân' derlermiş... filan gibi kocakarı masallarını dinlemem, anlıyor musun? Yok... Mîr- i muhterem! Hem cehil olmak hem de hiddet bu ne ya? Bu olmaz... Oku!..." (Hayret, 1886f)

Hayret Efendi, Ârif'in ilm-i nebâtâta dayalı açıklamalarını güvenilir bulmaz ve bu tür aktarımları "kocakarı masalı" olarak nitelendirerek değersizleştirir. Onun metotlarına olan güvenilmezliğini, alaycı bir şekilde ortaya koymaya devam eder:

"(Bu babdaki hayretinizi def etmek için bir kestaneyi münbit bir mahâle koyunuz.) Koyduk. (Az müddet zarfında görürsünüz ki kestanenin tepesinde yeşil bir nokta hâsıl olur.) O da oldu. (Sonra o bırakılır ise âdeta büyür...) Çok şey... Teşekkür ederim. Sayenizde kimsenin bilmediği bir ilim öğrendik... Beyefendi! Bunlar ilm-i hal mi? (...) Kestanenin ve cevizin çekirdeği vardır. Acayip! (...) (Ama sen bunlara çekirdek dememişsin de) Yalnız ben değil kimse demez. (Bilmem ne dermişsin?) Ne diyeceğim ceviz içi kebab kestane. (Ne dersin de.) (Koca ilm-i nebâtât onlara öyle diyor.) Demek ki o da senin gibi ecâhilin birisi imiş... La yefhemi de olursa bu kadar olur... E câhil! Koca ilm-i nebâtât dediğin kitaplar kütüb-i münzileden (gökten inme mi) zannediyorsun..." (Hayret, 1886f)

Hayret Efendi, yazısının devamında Ârif'e "Ey hatâya salahiyeti olmayan tâlib-i beyânât" hitabıyla yeniden seslenir. Ârif'in başvurduğu kaynakların tercüme eserler olduğuna dikkat çekerek bunları karışık, güvenilmez ve ilmî değerden yoksun metinler olarak niteler. Bu tavır yalnızca Ârif'in argümanlarına değil, dönemin tercüme literatürüne yönelik genel bir güvensizliği de yansıtır. "Ha onların ceviz içine, kebab kestaneye 'çekirdek' demesi, ha senin demen..." ifadesiyle fikirlerini pekiştirir; böylece söz konusu bilimsel kaynaklarla "bilgisiz" bir kişinin kanaati arasında herhangi bir fark görmediğini ima eder. Bu doğrultuda hem Ârif'in başvurduğu ilmi kaynakları hem de onun şahsını hedef alan ithamlarda bulunur. Ârif dışında herkesin meseleyi kavradığını ileri sürerek onu "cehl-i münâdî" olarak nitelendirir ve cehaletini bizzat kendisinin ifşa ettiğini savunur. Son olarak Hayret Efendi, kendi yazılarının "ilâhî inayetle" yayıldığını ve edebiyat çevrelerinde kabul gördüğünü belirtir. Muhataplarının ise rezil ve mahcup olacaklarını, nihayetinde kendisine "boyun eğeceklerini" iddia eder (Hayret, 1886f).

Hayret Efendi'nin yazıları ve tartışmanın genel seyri devam ederken “Derviş” imzasıyla Salâhî de bu tartışmaya dahil olur. Salâhî, *Ta’lîm-i Edebiyât* etrafında sürdürülen bu tartışmaları büyük bir üzüntüyle takip ettiğini, zira bu yazılarda ilmî veya fikrî herhangi bir ciddiyetin bulunmadığını belirtir. Ekrem’e yöneltilen eleştirilerin sağlam delillerle ispatlanmadığını, bu nedenle eleştirilerin şahsi göndermeler, imâlar ve kinayeler üzerinden dile getirildiğini ileri sürer. Bu tutumun hem “edeb” hem de “insaf” ilkeleriyle uygun düşmediğini vurgular.

Ardından eleştirilerinin odağını özellikle Hayret Efendi’ye yöneltir ve onu sert bir üslupla eleştirir:

“Hele Hayret Efendi’nin makâlâtı bütün edebşinâsâna hayret veriyor. Mahzâ bazı ihâmât-ı kabîha serd ü temhîd etmek için edebiyâta ait olan bir bahiste meyveden filandan dem vurmağa başlayıp sözü uzatmak ve münasebetsiz bir surette etrafa söz atmak bir edibin şânına yakışır mı? (...) İnsaf yahu insaf! Meyve bahsinin müsaadesinden istifâde ile öyle parantez içinde ‘yaş yemiş, kuru yemiş’ gibi sözler lisân-ı edebe alınmalı mıdır?” (Salâhî, 1886b)

Salâhî, ardından güvenilir bir otorite olarak gördüğü Beşir Fuat’ı şu sözlerle takdim ederek tartışmaya davet eder: “Beşir Fuad benim bildiğime göre mesleğine ait mebahiste isbât-ı hakikat etmek için hatır ve gönüle bakmayacak kadar cüretlidir.” Beşir Fuat’ın bu “fenn-i nebâtât” meselesinde sessiz kalmasını anlamlandıramadığını belirtir ve yazılarını yayımladığı “kısm-i fennî” bölümünü hatırlatarak konuya ilişkin bir açıklama yapmasını talep eder (Salâhî 1886b).

Salâhî’ye göre tartışma, şiirde hakikatin mahiyetini sorgulayan kuramsal bir zeminden uzaklaşmış, ilmî ve fikrî ciddiyetini kaybederek kişisel polemiklere dönüşmüştür. Bu anlamda Salâhî’nin Beşir Fuat’ı tartışmaya davet etmesi de dikkat çekicidir: Salâhî, şiirde hakikatin ölçütünü belirlemek için nihai sözü “bilimsel bir otoriteye” bırakır. Bu durum, Ekrem’in şiiri nesnel gerçeklik temelinde değerlendiren yaklaşımının tartışmanın sonraki aşamalarında da belirleyici olmaya devam ettiğini göstermektedir.

Salâhî ardından dikkatleri Muallim Naci’ye çekerek onun *Saâdet* gazetesinde bu tür yazılara yer vermesini eleştirir: “Bence asıl mucib-i teessüf olan şey Muallim Naci Efendi hazretleri gibi hakikaten edib ve kâmil olan bir zâtın ‘kısm-ı edebî’ nâmı altında lisân-ı edebe yakışmayacak birçok sözlerin neşrine müsâmaha eylesidir.” (Salâhî, 1886b)

Son olarak Salâhî, bu tartışmalar çerçevesinde Ekrem’in edebî kişiliğini sorgulamanın ve meseleyi kişisel bir düzleme taşımanın yersiz olduğunu ifade eder. Ona göre edebî eleştirinin temel amacı, mevcut hataları tespit edip düzeltmek ve bu yolla edebiyata hizmet etmektir:

“*Ta’lîm-i Edebiyât*, müellifinin kemâlât-ı 1-1 edebiyeyi hâiz olup olmadığını uzun uzadıya tedkik ve teftişe kalkışmak abestir. (...) Kitabı ele alıp kable’ş-şürû mu mukaddime mi her ne ise işte oradan bed’ ile sahife sahife sûret-i ciddiyede tedkik ve muâheze etmeğe başlamalıdır. Hangi cümleleri, ibâreleri hatâlı ise tahkîr ve tezyîf etmeyerek gerek müellifini ve gerek erbâb-ı mütâlaa ve müdâfaayı iskât ve iknâ edecek bir tarzda göstermelidir.” (Salâhî, 1886b)

Salâhî, edebî eleştirinin usulü üzerinde özellikle durur. Ekrem’in şahsiyetine, edebî birikimine ve yeterliliğine yönelik bu tür saldırıların edebî kamuoyu için herhangi bir fayda sağlamayacağını vurgular.

Salâhî’nin bu yazısının ardından Hayret Efendi, tartışmanın dozunu yeniden yükseltir. Salâhî’nin fırsat buldukça tartışmaya müdahale ettiğini, ardından ani bir biçimde geri çekildiğini öne sürer. Onun “agâh canlardan” olmadığını; ruhen olgunlaşmamış, inceliklerden yoksun kimseleri ima eden “ham ervahlardan” (Kubbealtı Lugatı, t.y.) olduğunu ifade eder. Hayret Efendi’ye göre Salâhî’nin yazıları yalnızca bir güldürü niteliği taşımakta, meseleye herhangi bir ilmî ya da fikrî fayda sağlamamaktadır. Bu bağlamda karşı çıktıkları kişileri değil, bizzat kendilerini gülünç duruma düşürdüklerini iddia eder. Ayrıca Mehmed Ziver, Mehmed Reşid ve Mehmed Raif gibi isimlerin de artık konuya dair herhangi bir anlam ve değer taşımadığını belirtir (Hayret, 1886a).

Son olarak Hayret Efendi, meyve-çekirdek meselesini kendisinin başlatmadığını, bu tartışmayı ortaya atan kişinin Ârif olduğunu ileri sürer:

“Hâm ervâh! Meyve-çekirdek, ilm-i nebâtât bahislerini en evvel açan kim? (Lâ-ya’rif nebâtî) olduğunu bilerek ve meyvenin târifinde hurma ile edilen itirâzının esasen vârid olamayacağını anlatmak için târifin

kayd-ı ihtirâzisi olan 'yaş yemiş' kaydını parantez içine aldığımızı maksad ve marazının hilâfına haml ile sù-i tefsir ederek fakîrinize (Edeb yâ hû!) demiştir.” (Hayret, 1886a)

Hayret Efendi, yazısını Salâhî'ye bazı nasihatlerde bulunarak tamamlar. Ona, fikirlerinin arkasında durmasını ve tartışmalar sırasında hoşgörülü bir tutum sergilemesini tavsiye eder.

Bu sırada Salâhî'nin Beşir Fuat'a yönelttiği hitap da karşılık bulur. Beşir Fuat, Salâhî'nin yazısından birkaç gün sonra *Derviş'e Cevap* başlıklı yazısını yayımlar. Kendisine atfedilen sıfatları iltifat olarak karşıladığını belirtmekle birlikte kendisini sadece bir “fen sevdalı” olarak nitelendirmenin daha doğru olacağını ifade eder.

Öte yandan söz konusu mesele karşısında sessiz kalmasına yönelik eleştirilere ise şu şekilde cevap verir:

“Verilecek manâ bilinmeyecek kadar güç bir şey değildir. Mübâhasenin sûret-i cereyânı hakkındaki mütâla'âtımı zaten beyân etmiştim. Hayret Efendi hazretlerinin makalelerinde fen aleyhinde nazar-ı itinâyâ alınmağa şâyân, ciddi bir ta'rîz görmedim. Fen ciddi olduğundan mübâhase-i fenniye de ciddi olmak lâzımdır. Bu şartı hâiz olmayan sözler keenlemeyekün hükmünde tutulduğundan cevabdan müstağnidir.” (Beşir Fuat, 1886)

Beşir Fuat, tartışmanın başlangıcında dile getirdiği görüşlerini bu yazısında da sürdürerek meselenin kayda değer bir ciddiyet taşımadığından yakınır. Hayret Efendi'nin bilimi küçümseyen yaklaşımını eleştirmekle birlikte “Öyle ceviz içine, kebâb kestâneye çekirdektir diyen ilmin kökü kurusun...” şeklindeki ifadelerinin esasen bir cinas yapma ve edebî bir maharet sergileme amacı taşıdığını aktarır. Bu çerçevede dengeli bir üslup benimseyerek Hayret Efendi'nin şahsını doğrudan hedef almaktan kaçınır ancak bilimin ciddiyetini ve itibarını da korumaya çalışır. Böylece Beşir Fuat'a göre meyve-çekirdek meselesi, yalnızca edebî değil bilimsel bir zemine de taşınmak istemiş ancak bu bilimsel niteliğe ulaşamamıştır.

Salâhî ise meseleye dair kaleme aldığı son yazısında amacının ne Ekrem'i savunmak ne de Hacı İbrahim ile Hayret Efendi'yi haksız göstermek olduğunu ifade eder. Aksine, ciddiyetten uzak bu tür tartışmaların herhangi bir fayda sağlamayacağını hatırlatmak istediğini aktarır. Hayret Efendi'nin meseleyi gereksiz yere uzattığını dolayısıyla kendisinin de gerekli ciddiyet sağlanmadıkça artık yazılara cevap vermeyeceğini ifade eder. Yazısını “edep” ve “terbiye” taraftarlarının da buna benzer bir tutum sergilemesi gerektiğini söyleyerek sonlandırır (Salâhî, 1886c).

Sonuç

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Ta'lim-i Edebiyât* adlı eseri, Türk edebiyatı tarihinde sadece Batı kaynaklı retorik anlayışını sistematik bir zemine oturtmasıyla değil, etrafında şekillenen kapsamlı ve uzun soluklu tartışmalar dolayısıyla da merkezi bir konuma sahiptir.

Eser, dönemin basın hayatında önemli bir entelektüel hareketlilik yaratarak kısa sürede yoğun eleştirilerin odağı hâline gelmiş ve hakkında 150'yi aşkın yazı kaleme alınmıştır. Başlangıçta kuramsal bir düzlemde seyreden bu tartışmalar, Osmanlı Türkçesi ve edebiyatına ilişkin farklı estetik ölçütlerin, entelektüel yaklaşımların ve dil anlayışlarının kesiştiği kapsamlı bir tartışma alanına dönüşmüştür. *Ta'lim-i Edebiyât* etrafında gelişen bu süreç, dönemin dil ve edebiyat anlayışındaki dönüşümün de somut bir örneği niteliğindedir.

Ancak süreç ilerledikçe söz konusu tartışmalar, eserin kuramsal sınırlarını aşarak yerini şahsi ithamlara, ölçsüz bir üsluba ve doğrudan hakaretlere bırakan konu dışı bir zemine evrilmiştir. Birçok ismin muhataplarına alay, hakaret, beddua ve aşağılama içeren ifadelerle saldırması, edebî eleştiri ile şahsi saldırı arasındaki sınırların belirsizleştiğini gözler önüne sermektedir. Bazı eleştiriler doğrudan Recaizade Mahmut Ekrem'in şahsına yönelmiş ve onun ilmî yetkinliği, entelektüel derinliği, hocalık vasfı gibi hususlar tartışmaların gündemi hâline gelmiştir. Tartışmalar, yapıcı bir fikir alışverişinden ziyade tarafların kendi entelektüel konumlarını ve otoritelerini savunmaya odaklandığı sert bir söylem alanına dönüşmüştür. Örneğin *Ta'lim-i Edebiyât*'ın Cevdet Paşa ve Namık Kemal gibi dönemin güçlü figürleri tarafından takdir görmesi, eserin bu tartışmalı ortamda meşruiyetini pekiştirmiş ve Ekrem'e önemli bir destek sağlamıştır.

Bu çalışmanın merkezinde yer alan “meyve-çekirdek” meselesi ise *Ta'lim-i Edebiyât* etrafında gelişen

tartışmaların dikkat çekici örneklerinden birini oluşturmaktadır. İlk bakışta Nâbî'nin tek bir beyti üzerinden yürütülen sınırlı bir mesele izlenimi verse de tartışma kısa sürede şiirde mecaz, hakikat ve gerçeklik anlayışına dair estetik bir sorgulamaya dönüşmüştür.

Ekrem'in söz konusu beyti "hakikate mugâyir" olarak değerlendirmesi, şiirin nesnel gerçekliği yansıtmasının gerekli olup olmadığı sorusunu gündeme taşımış, Hayret Efendi ise şiirin değerinin nesnel gerçeklikle değil, şiirsel hakikat çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Böylece tartışma, tek bir beytin doğruluğunu aşarak şiirin hakikatle nasıl bir ilişki kurması gerektiği meselesine yönelmiş ve klasik edebî gelenek ile Tanzimat döneminde Batı retoriğinin etkisiyle şekillenen yeni estetik anlayış karşı karşıya gelmiştir.

Tartışmanın ilerleyen safhalarında "ilm-i nebâtât" terminolojisine başvurulması, meyvenin oluşumu ve bitkilerin üreme süreçlerinin ayrıntılı biçimde açıklanması ise bu estetik meselenin giderek bilimsel bir ispat zeminine taşındığını göstermektedir. Bu yönüyle söz konusu tartışmalar *Ta'lim-i Edebiyât* etrafında gelişen görüş ayrılıklarının ötesine geçerek Tanzimat döneminde edebiyatın hangi ölçütlerle değerlendirildiği, şiirin gerçeklikle nasıl bir ilişki kurduğu ve yeni estetik anlayışın klasik belâgat karşısındaki konumunun nasıl şekillendiği gibi temel meseleleri de görünür kılmıştır.

Kaynaklar | References

- Abdülhak Hâmid. (1916). *Mektuplar II*. İstanbul.
- Ahmet Mithat Efendi. (1882a, Ekim 10) [10 Zilhicce 1299 / 28 Eylül 1298]. Ta'lim-i Edebiyât ve muâhezât. *Tercümân-ı Hakikat*, (1298).
- Ahmet Mithat Efendi. (1882b, Ekim 18) [18 Zilhicce 1299 / 6 Teşrinievvel 1298]. Taassub ve garba meftûniyet. *Tercümân-ı Hakikat*, (1305).
- Ahmet Mithat Efendi. (1886, Mayıs 14) [10 Şaban 1303 / 2 Mayıs 1302]. [Başlıksız makale]. *Tercümân-ı Hakikat*, (2372).
- Ali Râif. (1886, Mayıs 12) [8 Şaban 1303 / 30 Nisan 1302]. [Mâbad]. *Tercümân-ı Hakikat*, (2370).
- Ârif. (1886a, Mayıs 8) [4 Şaban 1303 / 26 Nisan 1302]. Hayret'te tehayyür. *Saâdet*, (405).
- Ârif. (1886b, Nisan 28) [23 Receb 1303 / 16 Nisan 1302]. Muharrir efendi. *Saâdet*, (397).
- [Başlıksız haber]. (1879, Teşrinievvel 10) [24 Şevval 1296 / 28 Eylül 1295]. *Tercümân-ı Hakikat*, (395).
- [Başlıksız haber]. (1880, Kânûnusânî 20) [8 Safer 1297 / 8 Kânûnusânî 1295]. *Tercümân-ı Hakikat*, (478).
- [Başlıksız haber]. (1882, Teşrinievvel 14) [1 Zilhicce 1299 / Teşrinievvel 1298]. *Vakit*, (2494).
- Beşir Fuat. (1886, Mayıs 18) [14 Şaban 1303 / 6 Mayıs 1302]. Derviş'e cevab. *Saâdet*, (414).
- Gölpınarlı, A. (1945). *Divan edebiyatı beyanındadır*. Marmara Kitabevi.
- [Hacı İbrahim Efendi, imza: El-Hac İbrahim]. (1882, Ekim 4). Mülâhazat. *Tercümân-ı Hakikat*, (1293).
- [Hacı İbrahim Efendi, imza: Rûsûhî]. (1886a, Mart 4) [28 Cemâziyelevvel 1303 / 20 Şubat 1301]. Makale. *Saâdet*, (350).
- [Hacı İbrahim Efendi, imza: Rûsûhî]. (1886b, Nisan 19) [14 Receb 1303 / 7 Nisan 1302]. Ali Râif Efendi'ye yazılan cevâbın bakiyyesi. *Saâdet*, (389).
- [İmzasız]. (1882, Kasım 6) [24 Zilhicce 1299 / 25 Teşrinievvel 1298]. Kemal-i hayal. *Tercümân-ı Hakikat*, (1317, 1318, 1319, 1321).
- Hayret Efendi. (1886a, Mayıs 18) [14 Şaban 1303 / 6 Mayıs 1302]. Derviş. *Saâdet*, (414).
- Hayret Efendi. (1886b, Nisan 29) [24 Receb 1303 / 17 Nisan 1302]. Muharrir efendi. *Saâdet*, (398).
- Hayret Efendi. (1886c, Mart 31) [25 Cemâziyelâhir 1303 / 19 Mart 1302]. Takdîr-i Ta'lim [mâbad]. *Saâdet*, (373).
- Hayret Efendi. (1886d, Nisan 25) [20 Receb 1303 / 13 Nisan 1302]. Takdîr-i Ta'lim [mâbad]. *Saâdet*, (394).
- Hayret Efendi. (1886e, Nisan 22) [17 Receb 1303 / 10 Nisan 1302]. Takdîr-i Ta'lim'deki mektubdan [mâbad]. *Saâdet*, (392).
- Hayret Efendi. (1886f, Mayıs 11) [7 Şaban 1303 / 29 Nisan 1302]. Takdîr-i Ta'limin hâşiyeleri [meyve]. *Saâdet*, (408).
- Kahraman, M. (2016). *Divan edebiyatı üzerine tartışmalar*. Akademik Kitaplar.
- Kubbealtı Lugatı. (t.y.). Ârife târif gerekmez. <https://lugatim.com/s/arif> (Erişim tarihi: 6 Ekim 2025).
- Kubbealtı Lugatı. (t.y.). Ham. <https://lugatim.com/s/ham> (Erişim tarihi: 6 Ekim 2025).
- Kumsar, İ. (2020). Recaizade Mahmud Ekrem Bey'den Sami Paşazade Sezai'ye üç mektup. *Yeni Türk Edebiyatı*, (21).
- M. Tefvik. (1886, Nisan 29) [29 Receb 1303 / 17 Nisan 1302]. Muharrir Efendi. *Saâdet*, (398).
- Mehmed Reşid. (1886, Nisan 28). Saâdetlü Efendim hazretleri. *Tercümân-ı Hakikat*, (2358).

- [Mehmet Salâhî, imza: ص]. (1886a, Mayıs 10) [6 Şaban 1303 / 28 Nisan 1302]. Azîz!. *Tercümân-ı Hakikat*, (2368).
- [Mehmet Salâhî, imza: Derviş]. (1886b, Mayıs 13) [9 Şaban 1303 / 1 Mayıs 1302]. Edeb yâhû!. *Tercümân-ı Hakikat*, (2371).
- [Mehmet Salâhî, imza: Salâhî]. (1886c, Mayıs 19) [15 Şaban 1303 / 7 Mayıs 1302]. [Başlıksız makale]. *Saâdet*, (415).
- Mehmet Ziver. (1886, Mart 18) [12 Cemâziyelâhir 1303 / 6 Mart 1302]. Edebiyat: Saâdetlü efendimiz hazretleri. *Tercümân-ı Hakikat*, (2324).
- Mehmet Ziver. (1886, Mart 20) [14 Cemâziyelâhir 1303 / 8 Mart 1302]. Mehmet Ziver Efendi makalesinden mâbad. *Tercümân-ı Hakikat*, (2326).
- Önertoy, O. (1980). *Edebiyatımızda eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemleri*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Recaizade Mahmud Ekrem. (1882a). *Ta'lim-i Edebiyyât*. Mihran Matbaası.
- Recaizade Mahmud Ekrem. (1882b, Ekim 3) [19 Zilkade 1299 / 21 Eylül 1298]. Tekrâr ve tavzih. *Tercümân-ı Hakikat*, (1292).
- Recaizade Mahmud Ekrem. (1882c, Ekim 17) [4 Zilhicce 1299 / 5 Teşrinievvel 1298]. Arz-ı mazeret ve beyân-ı nedâmet [cuma günkü nüshamızda mâbad]. *Tercümân-ı Hakikat*, (1304).
- Recaizade Mahmud Ekrem. (1882d, Ekim 30) [17 Zilhicce 1299 / 18 Teşrinievvel 1298]. Tashih-i isnad. *Tercümân-ı Hakikat*, (1311).
- Sazyek, H. (2015). Talim-i Edebiyat'ın 'hatime'si üzerine. *Electronic Turkish Studies*, 8(1).
- Tansel, F. A. (1953). Muallim Naci ile Recaizade Ekrem arasındaki münakaşalar ve bu münakaşaların sebep olduğu edebi hadiseler. *Türkiyat Mecmuası*, 10(0), 159-200.
- Tansel, F. A. (2013). *Namık Kemal'in hususi mektupları* (C. 3). TTK Yayınları.
- Tökel, D. A. (1998). Muallim Naci-Recâizâde Mahmud Ekrem tartışmaları zâviyesinden Tanzimat'ta tenkit faaliyetlerine umumi bir bakış, *On Dokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11, (1): 237-249.
- Tunç, T. (2020). *Tercüman-ı Hakikat gazetesi ve Türk edebiyatı (1878-1896)* [Doktora tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Yetiş, K. (1995). *Talim-i Edebiyat'ın retorik ve edebiyat nazariyatı sahasında getirdiği yenilikler*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Yusuf Sâmi. (1886, Haziran 2) [29 Şaban 1303 / 21 Mayıs 1302]. Kahire'den bir fâzıla vârid olan mektub-ı hususî. *Saâdet*, (421).



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Ebubekir Eroğlu'nun "Aldı Nesimi" Başlıklı Şiirinde Metinlerarası İlişkiler

Intertextual Relationships in Ebubekir Eroğlu's Poem "Aldı Nesimi"

Zafer ÖZDEMİR

Dr. Öğr. Üyesi • Kırklareli Üniversitesi • Fen-Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
zafer.ozdemir@klu.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0002-8878-8925> • <https://ror.org/00jb0e673>

Atıf | Citation: Özdemir, Z. (2026). Ebubekir Eroğlu'nun "Aldı Nesimi" Başlıklı Şiirinde Metinlerarası İlişkiler
Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 10(2), s. 1151-1165.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1958695>
<https://izlik.org/JA63KZ95EU>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 28.05.2026

Kabul Tarihi: 12.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler **Creative Commons CC-BY-NC** lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 28.05.2026

Date Accepted: 12.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the **Creative Commons CC-BY-NC** license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Metinlerarasılık, edebî eserleri anlamada güçlü bir teorik zemin ve zengin bir kavramsal kaynak sunmaktadır. Bu bağlamda çalışmamız, Ebubekir Eroğlu'nun "Aldı Nesimî" başlıklı eserinin, klasik Türk şiirinin önde gelen isimlerinden Nesimî'nin "Sıgmazam" redifli gazeliyle kurduğu metinlerarası ilişkileri incelemektedir. Eroğlu'nun şiirinde Nesimî'nin metninden aktarılan izlerin nasıl dönüştürüldüğünü gösteren çalışma, Kubilay Aktulum'un metinlerarasılık sınıflandırmasına göre uygulanan indirgeme, genişletme ve pragmatik dönüşüm gibi metinlerarasılık yöntemlerini tespit etmektedir. Bu doğrultuda, başlığınan itibaren açık ve gizli metinlerarası ilişkilerin halk edebiyatı ile divan edebiyatı gelenekleri arasında köprü kurma işlevini üstlendiğini belirtmektedir. Bir özgün yenidenyazım örneği olarak "Aldı Nesimî" şiirinin, klasik nazire geleneğinin biçimsel sınırlarını aşmakla kalmadığı, onu modern bir söyleme taşıma çabasını yansıttığı ifade edilmektedir. İnceleme, Eroğlu'nun metinlerarasılığının ne postmodern dönemdeki gibi mutlak bir orijinallik reddine ne de geleneksel dönemdeki gibi taklit ve nazireye indirgenebileceğini göstermekte ve şairin gelenek kavramı bağlamında metinlerarasılığa ilişkin özgün poetik yaklaşımını ortaya koymaktadır. Böylece Eroğlu'nun, Nesimî'deki vahdet-i vücud ve hurûfluk gibi tasavvufî temaları, modern varoluşsal bir sorgulamayla yeniden biçimlendirmek istediği yorumu paylaşılmaktadır. Bu inceleme, Ebubekir Eroğlu'nun "Aldı Nesimî" adlı şiirinin daha derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlamakta Eroğlu'nun Nesimî'nin şiir kudretine ulaşma arzusunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı; Metinlerarasılık; Nazire Geleneği; Nesimî; Ebubekir Eroğlu

Abstract

Intertextuality provides a powerful theoretical framework and a rich conceptual resource for understanding literary works. Within this context, this study examines the intertextual relationships between Ebubekir Eroğlu's poem "Aldı Nesimî" and renowned ghazal with the refrain (redif) "Sıgmazam" of Nesimî who is one of the leading figures of classical Turkish poetry. By demonstrating how traces transferred from Nesimî's text are transformed in Eroğlu's poem, the study identifies intertextual techniques such as reduction, expansion, and pragmatic transformation in accordance with Kubilay Aktulum's classification of intertextuality. In this way, the study demonstrates that these explicit and implicit intertextual relations, beginning with the title itself, serve as a bridge between the traditions of folk literature and Divan literature. As an example of original rewriting, it is said that "Aldı Nesimî" not only transcends the formal boundaries of the classical nazire tradition but also reflects an effort to recast it within a modern discourse. The analysis demonstrates that Eroğlu's use of intertextuality can be reduced neither to the postmodern rejection of absolute originality nor to traditional practices of imitation and nazire writing, rather, it reveals the poets distinctive poetic approach to intertextuality within the context of tradition. Consequently, the study suggests that Eroğlu reshapes Sufi themes that are found in Nesimî's poetry -such as wahdat al-wujud (the unity of being) and Hurufism- through a modern existential inquiry. Ultimately, this study contributes to a deeper understanding of Eroğlu's "Aldı Nesimî" and reveals the poet's aspiration to attain the poetic power found in Nesimî's poetry.

Keywords: Modern Turkish Literature; Intertextuality; Nazire Tradition; Nesimî; Ebubekir Eroğlu

Aldı Nesimi¹

İki deniz bende birleşti
ben bir dalgaya sığmadım

K ve N: işte ben
Sığmadım başka nişanlara yorumlara
Başlangıçlar başlangıcına ulaşan yolda
mekân işaret oldu bana
ben kuşkulara sığmadım

sözün hem görüneni hem gizlisi
hem ocağın özü hem sedef hem inci hem hem...
yayıldım gerçi insan oldum
canla birlik oldum aynı dünyada
zamanla aynı hacmı doldurdum
ama ah sığmadım mekanlara

yıldızları felekleri
vahyi bilen melekleri tanıdım
ah sen sus sus
dört unsur beş duyu altı yön bana verildi
geri dön sözün biçimine bak
ben o beyana sığmadım

ah musanın gördüğü ateş
meryemin tutunduğu dal göğe çıkan taş
insanım nesiğim insanım
bir zerreden yayıldı şanım
ben bu ada sığmadım

Nesimi/ Gazel²

1a- Bende sığar iki cihan ben bu cihana sığmazam
1b- Gevher-i lamekân benim kevn ü mekâna sığmazam

¹ Eroğlu, 2011, s.123.

² Ayan, 2014, s.517-518.

2a- Kevn ü mekândır ayetim zâta gider bidayetim

2b- Sen bu nişan ile beni bil ki, nişane sığmazam

3a- Kimse güman ü zann ile olmadı Hakk ile biliş

3b- Hakkı bilen bilir ki ben zann ü gümana sığmazam

4a- Surete bak vü maniyi suret içinde tanı kim

4b- Cism ile cân benim, veli cism ile cana sığmazam

5a- Hem sedefim hem inciym haşr ü suret esenciym

5b- Bunca kumaş u raht ile ben bu dükkâna sığmazam

6a- Genc-i nihan benim ben uş, ayn-ı ayan benim ben uş

6b- Gevher-i kân benim ben uş bahr ile kâna sığmazam

7a- Arş ile ferş ü kaf u nun bende bulundu cümle çün

7b- Kes sözünü uzatma kim şerh ü beyana sığmazam

8a- Gerçi muhit-i a'zamım adım âdem durur âdemim

8b- Dâr ile kün fekan benim ben bu mekâna sığmazam

9a- Can ile hem cihan benim dehr ile hem-zaman benim

9b- Gör bu latifeyi ki ben dehr ü zamana sığmazam

10a- Encüm ile felek benim vahyi bilen melek benim

10b- Çek dilini vü ebhem ol, ben bu lisana sığmazam

11a- Zerre benim güneş benim çâr ile penc ü şeş benim

11b- Sureti gör beyan ile çünkü beyana sığmazam

12a- Zat ile sıfat ile Kadr ileyim berat ile

12b- Gül-şekkerim nebat ile beste-dehana sığmazam

13a- Şehd ile hem şeker benim, şems benim, kamer benim

13b- Ruh-ı revan bağışlarım, ruh-ı revana sığmazam

14a- Tır benim keman benim, pir benim civan benim

14b- Devlet-i cavidan benim ine vü ana sığmazam

15a- Yer ü gök düzen benim geri dönüp bozan benim

15b- Cümle yazı yazan benim ben bu divana sığmazam

16a- Nara yanan şecer benim arşa çıkan hacir benim

16b- Gör bu odun zebanesin, ben bu zebane sığmazam

17a- Gerçi bugün Nesimiyim Haşimiyim Kureşiyim

17b- Bundan uludur ayetim ayet ü şana sığmazam

Giriş

Ebubekir Eroğlu'nun "Aldı Nesimi" başlıklı şiiri, klasik Türk şiirinin kurucu isimlerinden Nesimi'nin "Sığmazam" redifli gazeli ile güçlü metinlerarası ilişkiler kurmaktadır. Bu ilişkiler, klasik bir metnin modern bir duyuşla yeniden yazım sürecini temsil eder. Bu makalede, Eroğlu'nun söz konusu şiirinin Nesimi'ye ait felsefi öz ve söylem biçimi üzerinde gerçekleştirdiği yapısal ve anlamsal dönüşüm süreçleri, Aktulum'un (2000) metinlerarasılık çalışmasında belirlediği teorik çerçeve doğrultusunda analiz edilmiştir. Çalışmada, metinlerarasılığın kaynak metni bir dönüşüm işlemine tabi tutarak nasıl yeni bir anlam alanı inşa ettiği, Eroğlu'nun kurduğu ilişkinin poetik sonuçları ve geleneği güncelleyen yapısal tercihleri ortaya konmaktadır.

Metinlerarasılık, edebî eserleri anlamada güçlü bir teorik zemin ve zengin bir kavramsal kaynak sunmaktadır. Bu durum, metinlerarası olguyu fark etmeye, anlamaya ve yorumlamaya imkân sağlamaktadır. Metinlerarasılık, Julia Kristeva'nın 1960'lı yıllarda Bakhtin'in düşüncelerini geliştirerek kavramsallaştırdığı bir terimdir. Buna göre metnin bir yenidenyazma işlemi ile oluştuğu, bir yazarın başka bir yazarın metninden aldığı parçaları kendi metnine yeni bir bağlamda kaynaştırdığı, herhangi bir metnin daha önce yazılmış metinlerden ayrı düşünülerek yazılamayacağı gibi düşünceleri kapsamaktadır (Aktulum, 2000, s. 18). Kristeva, "her metnin başka metinlerin mozaigi" olduğunu ileri sürerek, anlamın yalnızca yazar tarafından yaratılmadığını, metnin önceki metinlerle özgün bir anlam ürettiği düşüncesini vurgulamıştır (Aktulum, 2000, s. 41). "Metinlerarası ilişkinin sürekliliği bağlamında, eski, yeni ve sonrakinin zincirleme aktarımından oluşan bir metin zinciri meydana gelir. Bu döngü, Julia Kristeva'nın ifadesiyle, 'aslında her metin bir diğer metinden doğar' sözüyle açıklanır" (Bulut, 2018, s. 2). Edebiyat geleneği kavramıyla da ilişkili olan bu zincir, Hilmi Yavuz'un, Riffaterre'e atıfla, ifade edişiyile, şair tarafından çağdaş bir bakışla 'geçmişteki semiyotik pratik'in temellük edilişi anlamına gelir (Yavuz, 2005, s. 187).

Kristeva'dan sonra, Barthes metnin merkezinde yazarın niyetinin değil, metnin kendisinin ve okurun konumlandığını vurgular. Barthes, metnin anlamının yazardan, yazarın niyetinden bağımsız okuyucunun metinle etkileşimi ve metinlerarası ilişkilerin yorumlanmasıyla yeniden üretildiğini savunur (Aktulum, 2000, s. 55). Barthes, metinlerin anlamının hiçbir zaman sabitlenemeyeceğini, metinlerarasılığın doğası gereği okuru sürekli yeni metinsel ilişkilere yönlendirdiğini belirtir (Allen, 2000, s. 4). Bu yaklaşım, metni durağan bir yapı olmaktan çıkararak okur algısıyla sürekli genişleyen bir üretim alanına dönüştürür. Michael Riffaterre ise metinlerarasını Barthes ve Kristeva'dan farklı olarak bir yazı (dil) olgusundan ziyade, okur tarafından algılanan bir "okuma etkisi" (Aktulum, 2000, s. 60) olarak kuramlaştırır. Riffaterre'e göre metinlerarasılık, dilsel kodların çözümlenmesi esnasında okuyucunun zihninde somutlaşan doğrulanabilir bir algısal süreçtir.

Gérard Genette ise metinlerarasılık olgusunu geliştirdiği “hypertextualité”, “architextualité”, “paratextualité” gibi kavramlarla daha sistemli bir şekilde ele alınmasına katkı sağlar (Aktulum, 2000, s. 81). Genette’in bu sınıflandırması, metinlerarası ilişkilerin çeşitliliğini görmemize yardımcı olur. “Genette, iki metin arasındaki olası her türlü alışverişe bir metinlerarası yerine metinsel-aşkınlık [hypertextualité] adını verir” (Aktulum, 2000, s. 82). Bu üst başlık altında geliştirilen kavramsal çerçeve, metinlerin birbiriyle kurduğu yapısal ve işlevsel hiyerarşiyi nesnel ölçütlerle sınıflandırmayı mümkün kılar. Arketekst, bir metnin ait olduğu türün genel özelliklerini ifade eder. Paratekst ise metnin başlığı, alt başlığı, ön sözü gibi metne eşlik eden ve onun anlamını etkileyen unsurlardır (Aktulum, 2000, s. 85 vd.). Eroğlu’nun Nesimi ile kurduğu bu üstmetinsel ilişkinin teknik işleyişi ise palimpsest olgusuyla somutlaşır. Üzerine yeni bir metin yazılmasına rağmen alttaki metnin izlerinin tamamen silinmediği çok katmanlı yapıyı ifade eden bu kavram (Aktulum, 2000, s. 216), *Aldı Nesimi*’de karşılığını bulur. Dönüşüm sürecinde zemin metnin kurucu öğelerinin muhafaza edilmesi, üst katmandaki modern söylemin altında kadim katmanın okunabilmesini sağlar. Bu bağlamda Eroğlu’nun modern mısraları, Nesimi’nin kadim gazelini yok etmez; aksine onun üzerine çekilmiş saydam bir katman işlevi görerek kaynak metnin bir iz olarak varlığını sürdürmesini sağlar.

Bir metnin başka metinlerle kurduğu açık ya da örtük ilişkinin nasıl kavrandığı edebiyat tarihinde dönemlerin anlayışlarına göre değişiklik gösterir. Klasik ve modern dönemde metinlerarasılık daha çok eserler arası etki ve esere kaynak bulma üzerinden düşünülmüştür (Aktulum, 2000, s. 9). Bir eserin gücü, kendinden önceki metinleri nasıl aştığı veya yeniden yorumladığıyla ilişkilendirilmiştir. Bir yazarın kimden etkilendiği, hangi esere atıf yaptığı, hangi metni dönüştürdüğü gibi sorular öne çıkmıştır. Bu bağlamda metinlerarasılık, çoğu zaman orijinallik ölçütüyle birlikte değerlendirilmiştir. Julia Kristeva’nın her metin için ifade ettiği “gösterenlerin yeniden düzenlenişi” (Aktulum, 2000, s.41) olgusu bağlamında ise postmodern metinde artık mutlak orijinallikten söz etmek mümkün değildir. Postmodern edebiyat eserindeki alıntılar, pastişler, parodiler, yeniden yazımlar edebiyat paradigmasının değiştiğini ve edebiyatın metinlerarası bir kurgu olarak algılandığını gösterir. Dolayısıyla postmodern yönelim, metni kapalı bir bütün olarak görmeyi reddederek onu diğer metinlerin kesişim noktasında duran rasyonel bir üretim süreci olarak konumlandırır.

1. Divan Şiirinde Nazire Geleneği ve Metinlerarasılık

Metinlerarasılık, postmodern metinlerden önce, klasik ve modern Batı edebiyatı eserlerinde (Aktulum, 2000, s. 11), Mine Mengi’nin örneklerini gösterdiği gibi divan edebiyatı şiirlerinde de tespit edilmektedir. Mengi’nin verdiği örneklerde alıntı, anırtırma yoluyla şiirde tekdüzeliği kırma, şairlik gücünü gösterme gibi amaçlarla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur (Mengi, 2005, s. 596). Mengi bu ilişkilerin belli bir geleneksel anlayış dâhilinde geliştiğini hatta bir terminoloji bulunduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda tazmin, tahmis, terbi, taştir, tevarüt, iktibas ve tanzir gibi terimlerin metinlerarası ilişkilerle bağlantılı olarak düşünülebileceği belirtilmiştir (Mengi, 2005, s. 597). Bu köklü terminoloji, klasik şairlerin metinsel aktarım ve dönüştürme işlemlerini kuralları belirlenmiş rasyonel birer yöntem olarak uyguladıklarını göstermektedir.

Divan edebiyatında metinlerarası ilişkiler açısından en önemli kavramlardan biri naziredir. Divan edebiyatı şairlerinin hemen hepsinin şiire nazire ile başlamaları hatta ustalık dönemlerinde dahi bunu sürdürmeleri güçlü bir metinlerarası ilişkiler geleneğinin de işaretleridir (Mengi, 2005, s. 597). Mengi, “Bir şairin başka bir şairin yazdığını model kabul ederek biçim ve konu bakımından benzer şiir söylemesi demek olan” nazirenin “beğenilene benzer ya da daha üstün şiir söyleme, boy ölçüşme” gibi amaçlarla yapıldığını ifade etmektedir (Mengi, 2005, s. 597). Bununla birlikte “amaç ne olursa olsun nazirenin varlığı, bir metni başka bir metinle doğrudan bağlantıya götürmekte; bir metnin başka bir metne biçim ve konu bakımından benzemesini; bazen o metinden alıntı yapılması dolayısıyla birden fazla metnin iç içe geçmesini ya da beyitlerin üst üste gelmesini gerektirmektedir” (Mengi, 2005, s. 597). Bu bağlamda nazire yazma eylemi, şairlerin seleflerinin metinsel otoritelerini kabul ederken aynı zamanda kendi özgün söylemlerini sınadıkları rasyonel bir ölçme mekanizması işlevi görür. Divanlardaki varlıkları erken dönemlere kadar götürebilen metinlerarasılık, yazılan nazirelerdeki artış dikkate alındığında nazire yüzyılı olarak anılan 18. yüzyılda zirveye ulaştığı ve nazirecilikle birlikte gelenekteki yerini

başlangıçtan bitişe kadar koruduğu tespit edilmektedir (Mengi, 2005, s. 598). Bu edebî pratik, kurucu metinlerin izlerini muhafaza ederek geleneğin sürekliliğini sağlayan nesnel bir sistem niteliğindedir.

Timuçin Aykanat ise klasik şairlerin, geleneğin kendisine yüklediği birikimi özgünlüklerini yitirmeden çok farklı kaynaklardan beslenerek geleceğe aktaran birer köprü işlevi gördüklerini belirtmektedir (2013, s. 683). Klasik Türk şiirinde metinlerarasılık, ortak rediflerin yarattığı klişe çağrışımlardan, İslam ve tasavvuf kaynaklı söylemlere kadar uzanan çok boyutlu bir anlamsal ilişkiler örüntüsü şeklinde işlev görmektedir. Bu durum, geleneksel metinlerarası ilişkilerin şiirsel yapıyı dinamik bir biçimde yeniden üreten estetik bir sistem olduğunu doğrulamaktadır.

Geleneksel dönemde metinlerarası ilişkiler, edebî geleneğin korunması işlevini görür. Geleneksel metinlerarasılık, bir şairin ustalığını, edebiyat tarihindeki yerini ve selefleriyle kurduğu ilişkiyi sergilemesine olanak tanır. Bir şairin tanınmış bir gazele nazire yazması, hem o şairin geleneği ne kadar iyi içselleştirdiğini hem de o geleneği kendi yeteneğiyle nasıl dönüştürebildiğini gösterir. Bu durum, edebî hiyerarşiyi ve usta-çırak ilişkisini pekiştirir.

2.Ebubekir Eroğlu'nun Poetikasında Gelenek

Bu bağlamda, şiirinde metinlerarası ilişkileri incelemeye geçmeden önce hem geleneksel hem modern edebiyatla güçlü bağlar kuran Ebubekir Eroğlu'nun düşüncelerini hatırlamak yararlı olacaktır. Başta belirtmek gerekir ki Daşcıoğlu'nun tespitiyle, "klasik edebiyatımızın şaire özgü seçilmiş damarları ile Anglosakson şiirinden süzölmüş dikkatlerin kendi tarzıyla doldurulması Ebubekir Eroğlu şiirinin özünü oluşturur" (2019, s. 133). Eroğlu'nun şiirini gelenek ve modernlik arasında konumlandırmak mümkündür (Aktaş, 2001, s. 22'den akt. Temizer, 2022, s.304).

Ebubekir Eroğlu'nun şiir anlayışının merkezinde, şiir geleneğine dinamik bir bakış açısı yer alır. Eroğlu, geleneği asla geçmişte kalmış, durağan bir nesne olarak görmez; aksine, "şiir bugünün canlılığı ile kaynaşmış bir durumda tasarlanır" (Eroğlu, 2011, 7) düşüncesini paylaşır. Onun için gelenek, hazır bir formül veya taklit edilecek bir kalıp değil, her an yeniden canlandırılabilir, modern söyleyişle yenilenebilecek bir kaynaktır. Eroğlu'nun, "eski bir metin boşlukta duran bir malzeme değildir, temasımız arttıkça onun millî çerçevenin içinde bir yerde, kendi gök kubbemizin atmosferinde, dilimizin görünmeyen hazinesinde bulunan ve nihayet insanlığın şiirde temsil edilen algısının bir biçimi olduğunu anlarız" (2020, s. 8) şeklindeki düşünceleri de bu bakış açısının bir başka örneğidir.

Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası* adlı kitabında, gelenekçi tutum ile klasik kavramı arasında bir ayırım yaparak bu yöndeki düşüncelerini daha belirginleştirir. Onun "Klasiklerle ilgilenmek 'orijine' ulaşma isteğinin sonucudur; geleneğe duyulan ilgi ise bir süreçle sınırlı kalabilir" (Eroğlu, 2011, s.11) şeklindeki tespiti edebî mirasa yönelik yaklaşımını ortaya koyar. Eroğlu, gelenekçiliğin daha çok belli bir döneme, üsluba ya da akıma ilgi duymakla, yani zamansal bir süreçle sınırlanabileceğini, buna karşılık, "klasiklerle ilgilenme"nin ise 'orijine', kökene ulaşma çabasıyla, kalıcı olanı aramayla ilişkili olduğunu söyler. Bu bağlamda, Eroğlu'nu Yunus Emre, Fuzuli, Şeyh Galib ve Nesimi gibi şairlerin şiiriyle de buluşturan bu yönelimi, bir nostaljiden, sözün ve hakikatin kaynağına inme isteğinin bir sonucu olarak anlaşılır (Temizer, 2022, s. 304). Ebubekir Eroğlu'na göre, iyi şiir için klasiklere dayanmak şarttır; ancak geleneksel yöntemleri tekrarlamak yerine, şairin kendi yaratıcılığını kullanarak geleneği yenilemesi ve dönüştürmesi gerekir (Baş, 2017, s.20).

Geleneği yeniden üretmek şeklinde yorumlanabilecek bu tutum aslında "geleneğin zihinsel arka planındaki dünya görüşünü şiirsel imlerle yeniden-üretmek anlamına gelir" (Yavuz, 2005, s. 175). Daşcıoğlu'nun da belirttiği üzere, Eroğlu geleneği kendisinden ayrı, dışsal bir unsur olarak değil; "kendisini de içinde barındıran, birlikte yeniden oluşan bir kaynaşma alanı" olarak görür (2019, s. 134). Bu bakış, Eroğlu'nun "modern nazire" anlayışının da zeminini oluşturur. Daşcıoğlu, bu tür şiirleri "geçmiş şairlerin bugün yaşasalar nasıl yazacaklar" sorusuna verilen poetik cevaplar olarak yorumlar (2019, s. 134).

Eroğlu'nun geleneksel formları modern şiir estetiği içinde yenileme çabası, yalnızca tematik bir dönüşümle sınırlı kalmaz. "Aldı Nesimi" şiirinde halk ve divan edebiyatı unsurlarının iç içe geçmesi, şairin varlık ve doğayla uyumlu bir ses evreni kurma arzusuyla doğrudan ilgilidir. Münire Kevser Baş'ın

da vurguladığı üzere, Eroğlu poetikadaki ritim ve estetik yapı, âdeta doğanın saf seslerine yönelme ve o seslerin idrakine varma eğilimini yansıtır (2017, s. 12).

Eroğlu'nun *Sevap Defteri* kitabının ön sözünde “Şiirin bazıları ağaç gibi büyür; kökü derinlere, dalları yukarıya... Bazı şiir ırmak gibi akar... Köpükler ağacı besler, ağaçsa ırmağı çağırır. Böyledir, şiirin sonsuzla temas halindeki büyük çevrimi.” (2020, s. 12) şeklinde ağaç ve ırmak metaforlarıyla ifade edilen şiir-gelenek anlayışı “Aldı Nesimî” şiirinde somutlaşır. Eroğlu, Nesimî'nin “sıgmazam” redifli gazelini biçimsel bir nazire mantığıyla değil, bir kaynaşma zemini olarak yeniden yazar. “Nesimî'nin şiiri dağınık zamanlarımda yardım etti bana; cem hâlini yani toparlanmayı getirdi. Şiir, kendisiyle barışık geçen zamanlarda beni güven veren bir özün odağında bütünlemiştir.” (2020, s. 34) diyen Eroğlu'nun metinlerarasılığı bir birleşme veya tasavvufi bir kavramla ifade edecek olursak bir rabita alanı olarak gördüğü ileri sürülebilir.

Eroğlu'nun *Sevap Defteri* kitabının ön sözünde ifade ettiği; kökü derinlerde dalları yukarıda olan ağaç ve sonsuzla temas hâlindeki büyük çevrimi simgeleyen ırmak metaforu (2020, s. 12), *Aldı Nesimî* şiirinde bir gelenek-modernlik sentezi olarak somutlaşır. Bu yaklaşım, Kristeva'nın her metni önceki metinlerin bir mozaiki olarak gören tanımını, Eroğlu'nun poetikasında canlı ve akan bir kaynaşma zemininde belirginleştirir. Eroğlu, Nesimî'nin gazelini biçimsel bir nazire mantığıyla değil, ırmağın yatağını bulması gibi bir bütünleşme alanı olarak yeniden yazar. Şairin, Nesimî şiirinin kendisine ‘cem hâlini yani toparlanmayı’ (2020, s. 34) getirdiğine dair tespiti, metinlerarasılığı sadece teknik bir alışveriş olmadığını, tasavvufi bir rabita alanı olarak gördüğünü kanıtlar.

Bu bağlamda, Yakup Çelik'in “Metinlerarasılık bir çözümleme yöntemi olarak ortaya çıktığından bu yana, edebî metinlerin gelenek ve folklorla ilişkisi de sorgulama konusu hâline gelmiştir” (2020, s. 21) şeklindeki değerlendirmesi, Eroğlu'nun geleneği metinlerarası bir etkileşim alanı olarak ele alış biçimini anlamak açısından önem arz etmektedir. Zira bu tespit, halk edebiyatına özgü ‘Aldı’ kalıbı gibi folklorik bir unsurun, modern bir metinlerarası bir eşik olarak nasıl yeniden üretildiğini açıklamaktadır. Benzer biçimde Servet Tiken (2007, s. 224), Eroğlu'nun divan şiiriyle kurduğu bu bağı ‘geleneksel nazirecilik usulünün çağdaş bir yorumu’ olarak nitelendirerek, yazarın kaynak metinden aldığı unsurları yeni bir kurgu içinde metinlerarası düzlemde erittiğini vurgular. Bu çerçevede Bahar Yılmaz'ın (2022, s. 744) “Aldı Nesimî” şiirini doğrudan ‘çağdaş nazirecilik’ olarak tanımlaması da şairin geleneği metinlerarası bir süreklilik odağında nasıl konumlandığına dikkat çeken bir tespittir. Yılmaz'a göre geleneksel nazirecilik zemin şiirin vezin ve kafiye gibi biçimsel kalıplarının aynen korunarak taklit edilmesi esasına dayanmaktadır. Buna karşın modern şairin zemin metni bir ‘yeniden oluşum sürecine’ tabi tutması tamamen farklı bir estetik disiplindir (2022, s.745).

“Aldı Nesimî” şiiri Eroğlu'nun, nazire çerçevesinde verdiği ilk örnektir. Tanzir edilen zemin şiir, Nesimî'nin “sıgmazam” redifli gazelidir (2007, s.57) tespitini paylaşan Tiken, Eroğlu'nun bu şiirle ilgili şu düşünceleri aktarmaktadır: “Aldı’ların sadeleştirme, yenileştirilme gibi anlaşılmasını istemiyorum. Bunlar imzamı attığım metinlerdir. Yıllarca kendime tekrarladığım, çok okuduğum, benimsediğim için zihnimden geçip gider bulduğum şiirlerin dünyasından gelerek yazılan metinleri, eski şairlerin diline izafe ettim bir biçimde... Onlar benim ruhsal gıdalarımın hazinesine sahip dünyanın şairleri. Yaptığımı mazur göreceklerini düşünüyorum (Tokay, 2005, s. 5’ten akt. Tiken, 2007, s. 69). Eroğlu, bu sözleriyle kendi poetik tavrının oluşmasında divan şiirinden beslenmesinin, dahası şiir geleneğinin sürekliliği düşüncesinin etkili olduğunu ifade etmiştir (Yılmaz, 2022, s. 746). Tiken, Eroğlu'nun şiir geleneğine yaklaşımını, T.S. Eliot'ın “organik bütün” kavramı bağlamında yorumlar (2007, s.26). Bu anlamda Eroğlu'nun şiirleri, sadece şiir metinlerini değil kültürel, tarihsel ve felsefi birikimi de kapsama iddiası kazanır. Eroğlu'nun şiir anlayışında, Klasik Türk şiir geleneği, vahdet-i vücut felsefesi ve diğer kültürel unsurlar, günümüz şiirinin “metnini” oluşturan temel kaynaklardır.

“Eroğlu'nun ‘eski şairlerin diline izafe ettim’ şeklindeki ifadesi, metinlerarasılık bağlamında bir ‘yetki devri’ ve modern şairin geleneksel otoriteyle kurduğu ontolojik rabitanın ilanıdır. Burada izafe etme eylemi, sadece dilsel düzeyde gerçekleşen bir etkilenmeyi ifade etmez. Şair, kendi özgün sesini Nesimî'nin köklü ve kalıcı söylemine eklemeyerek geri plana çekilmekte ve metnin sahipliğini geleneğin kolektif hafızasına devretmektedir. Bu tutum, Genette'in ‘hypertextualité’ (üstmetinsellik) olarak

tanımladığı durumun, şairin bilinciyle 'modern bir nazire' formuna bürünmesidir. Eroğlu, Nesimi'nin imgelerini modern Türkçeye taşıırken onları kendine mal etmek yerine, geleneğe olan nispetini koruyarak; metni hem şahsi bir imza hem de kadim bir mirasın devamı olarak konumlandırır.

3. "Aldı Nesimi" Şiiri ile Nesimi'nin Gazel'i Arasındaki Metinlerarası İlişkiler

"Aldı Nesimi" şiiri, Nesimi'nin meşhur "Sıgmazam" redifli gazeliyle alıntılama ve göndergeler düzeyinin ötesinde metinlerarası ilişkiler geliştirerek gazeli yeniden işler. "Aldı Nesimi" şiirinde ilk dikkat çeken unsur, başlıkta kullanılan "Aldı" ifadesidir. Genette'in sınıflandırması bağlamında bir paratekst (yan-metin) bileşeni olan bu başlık, okuyucunun metne yönelik anlamlandırma şemalarını doğrudan belirleyen yapısal bir eşik niteliğindedir. Şiir, özellikle başlığında yer alan "Aldı" ifadesiyle halk edebiyatındaki sözlü geleneği hatırlatır. Servet Tiken, "Halk hikâyelerinde nesirden nazma geçilirken genellikle, 'Aldı sazı ...' şeklinde kalıplaşmış ifadeler kullanılır." diyerek bu geleneğin köklü tarihine işaret eder (2007, s. 57). Halk hikâyelerinde "aldı" kalıbı, anlatının şiir kısmına geçişi işaret eder ve ardından gelen sözlerin bu isme nispet edilmesini sağlar. Eroğlu da aynı geleneği güncelleyerek, "Aldı Nesimi" başlığıyla, şiirde söylenenlerin Nesimi'ye bağlanmasını ister. Böylece metnin tamamı, başlıktaki bu yönlendirme sayesinde, Nesimi'nin sözleriyle kurulan örtük bir diyalog olarak okunur.

"Aldı Nesimi" ifadesi ile şair özne sözü devralarak bütün sözleri kendi poetik bağlamında sahiplenmiş olur. Nesimi'nin düşünceleri ve imgeleri, Eroğlu'nun şiirinde doğrudan kaynak gösterilmeden yer alır. Ancak bu, basit bir "kes-yapıştır" işlemi değil, halk edebiyatındaki "aldı" geleneğinin modern bir yansıması olarak işleyen, sözleri yeniden benimseme ve dönüştürme -absorbtion/özümseme- sürecidir. Kristeva'nın kuramlastığı bu özümseme süreci, kaynak metne ait göstergelerin yeni metnin anlamsal dokusunda eriyerek tamamen homojen bir yapıya kavuşmasını sağlar. Bu absorbsiyon süreci ile bazı dizelerde kaynak metin, doğrudan izlenebilir bir kalıntı bırakmadan yeni söylemin parçası hâline gelir. Ayrıca "insanım nesiyim insanım" ifadesi de bu düşünceyi destekleyen ve "açık ilişki"yi (Asiltürk, 2014, s. 151) gösteren Nesimi'ye yöneltilmiş doğrudan başka bir göndermedir. (Eroğlu'nun bu açık ilişkiyi gösterdiği bir başka şiirinde şu dizeler geçer: "nesiminin sığıdığı şehirlerden geçmeden... bildim nesiminin ... gizlendiği yerleri" (Eroğlu, 2011, s.102)). Ancak şiirin geri kalan kısımlarında alıntılar ve atıflar daha çok örtük biçimde bulunur.

Alıntı yapmanın çeşitli yöntemleri bulunmaktadır. Edebî metinlerde bu yöntemler, metinlerarasılık bağlamında hem alıntıyı yapan hem de alıntılanan metin için anlam zenginliği yaratır. Geleneksel olarak alıntı, ayraç, italik yazı ya da dipnot gibi tipografik unsurlarla görünür kılınır. Eroğlu'nun "Aldı Nesimi" şiirinde ise bu tipografik tekniklerine rastlanmaz. Bu yöntem, şiiri dikkatle okuyanların bu gizli göndermeleri keşfetmesini gerektirir. Böylece şiir, halk edebiyatı geleneğinin "aldı" kalıbından hareketle divan şiiriyle kurduğu bağı modern şiir dili içinde yeniden üretmiş olur.

3.1. Metnin Ciddi Bir Düzendeki Dönüşümü ve Çeviri Yöntemleri

Ebubekir Eroğlu'nun "Aldı Nesimi" şiirinde, Nesimi'nin gazeli ile kurulan metinlerarası ilişkiler aynı zamanda ana-metnin ciddi bir düzendeki dönüşümü ile gerçekleştirilmiştir. Bu dönüşüm, biçimsel değişikliklerden başlayarak çeviri, vezin değişimi ve biçim dönüşümleri gibi pek çok düzeyde ortaya çıkar.

Eroğlu'nun şiiri, Nesimi'nin klasik metnine kıyasla pek çok biçimsel dönüşümü içerir. Bu dönüşümler, hem metnin yapısını hem de dilini değiştirerek modern bir şiirsel bağlama oturtur. Eroğlu, Nesimi'nin Osmanlı Türkçesi ile yazılmış mısralarını günümüz Türkçesine çevirerek şiirinde yeniden üretir. Bu çeviri süreci, yalnızca sözcüklerin modern karşılıklarını bulmakla kalmaz, aynı zamanda bu karşılıkları Eroğlu'nun şiirsel üslubuna uygun hâle getirir (TABLO 1).

TABLO 1: Aldı Nesimi Çeviriler Tablosu

Âyet ↔ İşaret
Zann ü güman ↔ Kuşku
Maniyi suret ↔ Sözün hem görüneni hem gizlisi

Kân ↔ Ocağın özü
Hem-zaman ↔ Zamanla aynı hacmi doldurmak
Encüm ile felek ↔ Yıldızları felekleri
Çek dilini vü ebhem ol ↔ Ah sen sus sus
Çâr ile penc ü şeş benim ↔ Dört unsur beş duyu altı yön bana verildi
Sureti gör beyan ile ↔ Geri dön sözün biçimine bak
Arşa çıkan hacir ↔ Göğe çıkan taş

Bu çeviriler, klasik Osmanlı Türkçesinden modern Türkçeye geçişi sağlarken, aynı zamanda metnin anlamını ve içeriğini de genişletir. Eroğlu'nun, Nesimî'nin "*Sureti gör beyan ile*" dizesini "*Geri dön sözün biçimine bak*" şeklinde yeniden üretmesi, şairin "eski şairlerin diline izafe etme" iradesinin somut bir yansımasıdır. Nesimî'de "suret", Allah'ın yaratılan her şeyde (tecelli) ve özellikle insanda görünmesini ifade eden tasavvufi bir kavramdır. Nesimî okuru, mutlak hakikatin dış dünyadaki yansımasını görmeye davet eder. Eroğlu ise bu ifadeyi "sözün biçimi"ne odaklayarak, anlamın merkezini metinsel olana çeker. Böylece şair; aşkın ve metin dışı bir hakikat algısını, metnin kendi iç dinamikleriyle somutlaşan bir düzeye taşır. Dünyayı bir metin gibi okuyan kadim inanç sisteminin felsefi özü, modern metni bir dünya gibi kurma disiplini içinde eritilerek estetize edilmiş; böylece metin dışı referanslar yerini tamamen metin içi göstergelere bırakmıştır. Bu durum, sabit anlama odaklanan klasik okuru, iki metnin biçimsel kesişiminde sürekli üretilen anlam ağını çözmekle yükümlü bir çözümleyici hâline getirmiştir.

Eroğlu, metnin biçimini vurguladığı "K ve N: işte ben Sığmadım başka nişanlara yorumlara" gibi dizelerde Nesimî'nin Hurûfî harf sembolizmini görsel ve yapısal bir imgeye dönüştürür. Böylece, okuru metnin içindeki bu harf ve ses düzenine yönlendirir. Eroğlu, Nesimî'nin sesini bugünün okuruna aktarırken, klasik şairin dünyayı bir metin gibi okuma pratiğini, modern metni bir dünya gibi kurma disiplinine dönüştürür. Bu durum, Aktulum'un vurguladığı "yeniden yazma yoluyla yeni bir anlam alanı yaratma" işleminin, geleneğin ruhunu modern bir yorumlama bağlamı içinde yaşatma çabasıdır.

3.2.Vezin Değişimi ve Niceliksel Dönüşümler

Metnin biçimsel dönüşümüne bir diğer temel örnek ise vezin tercihidir. Nesimî'nin şiiri, *müfte'ilün mefâilün müfte'ilün mefâilün* kalıbındaki aruz ölçüsüne dayanırken Eroğlu'nun "Aldı Nesimî" şiiri serbest ölçüyle yazılmıştır (Tiken, 2007, s. 57). Serbest nazım tercihi, Eroğlu'nun modern şiirin estetik serbestliği içinde metni yeniden üretme iradesi göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Eroğlu, Nesimî'nin şiirini ana-metnin ciddi bir düzende dönüşümünü nicelik açısından azaltma (indirgeme) veya çoğaltma (genişletme) (Aktulum, 2000, s.144-146) gibi çeşitli yollarla da gerçekleştirir. Eroğlu'nun şiiri, Nesimî'nin 34 mısralık (17 beyit) gazelinin 24 mısralık bir yapıya indirgenmesidir. Bu indirgeme süreci, orijinal metnin temel temalarının, imgelerinin ve sembollerinin korunarak, daha yoğun bir şiirsel ifade elde edilmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Eroğlu, Nesimî'nin metnini modern bir bağlama uyarlarken, onu daha özlü bir yapıya dönüştürür.

Eroğlu, bazı yerlerde Nesimî'nin dizelerini genişleterek, çeviri sürecinden kaynaklanan eklemeler yapar. Nesimî'nin "Bende sığar iki cihan" ifadesi, Eroğlu'nun "iki deniz bende birleşti" dizesinde genişletilmiş ve yeni bir imgeyle zenginleştirilmiştir. Eroğlu'nun şiirinde, kipsel dönüşüm yoluyla da biçimsel değişiklikler gerçekleştirilmiştir. Nesimî'nin "Kâf u nun" ifadesi, Eroğlu tarafından "K ve N"; "nişanlar" ifadesi, Eroğlu'nun şiirinde "nişanlara+yorumlara"; "bidayet" ifadesi, "başlangıçlar başlangıcı"; "Zann u güman" ifadesi, "kuşku"; "Hem-zaman" ifadesi, Eroğlu'nun şiirinde "Zamanla aynı hacmi doldurmak"; "Nara yanan şecer" ifadesi, "Musanın gördüğü ateş" şeklinde dönüşüme uğratılır. Bu kelime değişiklikleri, klasik döneme ait soyut kavramları modern şiirin somut ve akılcı diline uyarlama amacını taşımaktadır.

3.3.Pragmatik Dönüşüm ve Paralel Metin Analizi

Eroğlu'nun şiiri, Nesimi'nin gazelini yapısal olarak indirgemesi ve gerçekleştirdiği genişletmeler ve çeviriler yoluyla metne pragmatik bir dönüşüm kazandırır. Pragmatik dönüşüm Nesimi'ye ait metinden alınan parçaların söz diziminin ve sırasının bozularak, yeniden düzenlenerek Eroğlu'nun metnine alınması şeklindedir (Tablo 2).

TABLO 2: Aldı Nesimi ile Nesimi'nin Gazel'i Arasındaki Metinlerarası İlişkiler

Aldı Nesimi şiirinde (koyu renkli, yanında mısra numaraları belirtilmiştir) Sıgmazam Gazeli'nin izleri (yanından beyit numaraları belirtilmiştir).

ALDI NESİMİ

- 1-İki deniz bende birleşti
- Bende sığar iki cihan ben bu cihana sıgmazam -1a
- 2-ben bir dalgaya sığmadım
- bahr ile kâna sıgmazam -6b
- 3-K ve N: işte ben
- Kâf u nun bende bulundu -7a
- Kün fekân benim -8b
- 4-Sığmadım başka nişanlara yorumlara
- Sen bu nişan ile beni bil ki, nişane sıgmazam -2b
- 5-Başlangıçlar başlangıcına ulaşan yolda
- (Kevn ü mekandır ayetim) zâta gider bidayetim -2a
- 6-mekan işaret oldu bana
- Kevn ü mekandır ayetim (zâta gider bidayetim) -2a
- 7- ben kuşkulara sığmadım
- Ben zann ü gümana sıgmazam -3b
- 8-sözün hem görüneni hem gizlisi
- Maniyi suret içinde -4a/ sureti gör beyan ile -11b
- 9-hem ocağın özü hem sedef hem inci hem hem...
- Hem sedefim hem inciyim -5a
- Gevher-i kân benim -6b
- 10-yayıldım gerçi insan oldum
- Gerçi muhit-i a'zamım adım âdem durur âdemim -8a
- 11-canla birlik oldum aynı dünyada
- Cism ile cân benim -4b
- Can ile hem-cihan benim -9a
- 12-zamanla aynı hacmı doldurdum
- Dehr ile hem-zaman benim -9a
- 13-ama ah sığmadım mekanlara
- kevn ü mekana sıgmazam -1b
- ben bu mekana sıgmazam -8b
- 14-yıldızları felekleri
- encüm ile felek benim -10a
- 15-vahyi bilen melekleri tanıdım
- vahyi bilen melek benim -10a
- 16-ah sen sus sus
- Kes sözünü uzatma -7b
- Çek dilini vü ebhem ol -10b
- 17-dört unsur beş duyu altı yön bana verildi
- Çâr ile penc ü şeş benim -11a
- 18-geri dön sözün biçimine bak
- Sureti gör beyan ile -11b
- 19-ben o beyana sığmadım
- Çünkü beyana sıgmazam -11b
- 20-ah musanın gördüğü ateş
- Nara yanan şecer benim -16a
- 21-meryemin tutunduğu dal göğe çıkan taş

arşa çıkan hacir -16a
 22-insanım nesiyim insanım
 Gerçi muhit-i a'zamım adım âdem durur âdemim -8a
 Gerçi bugün Nesimiyim Haşimiyim Kureyşiyim -17a
 23-bir zerreden yayıldı şanım
 zerre benim -11a
 24-ben bu ada sığmadım
 ayet ü şana sığmazam -17b

Bu süreç, geleneksel nazirelerde yinelenmenin yol açtığı klişe ve basmakalıp ifadelerin ortaya çıkmasının önüne geçer. Nesimî'nin "Sığmazam" redifli gazeli, tasavvuf edebiyatının en köklü ve felsefi metinlerinden biridir. Şiir, doğrudan vahdet-i vücud ve hurufilik öğretisini merkeze alır. Gazel, "sığmazam" (sıgmam) tekrarıyla şairin fiziksel ve metafiziksel tüm sınırlılıkları aştığını iddia eder.

Eroğlu, Nesimî'nin şiirindeki temel tasavvufi özü, modern varoluşsal bir anlama da açan bu dönüşümler aracılığıyla günümüze taşır. Nitekim Eroğlu, Nesimî'nin şiirsel mirasını değerlendirirken onun dar bir bireysel alana sıkışmayan, aksine bütünsel bir coşku barındıran yapısını doğrudan su ve deniz metaforları üzerinden şöyle temellendirir: "Seyyid Nesimî, bencilliği, haklı olma gerekçesine bağlayan 'ben' vurgusunda kalmadı, her durumda ben ile irtibatı devam eden aşkın sıfatını gösterdi size. Bardaktaki suyun ufak titreşimini değil, oradan yola çıktığında bile denizin dalgasından oluşan koskoca kütlenin kımıldılarını getirdi" (Eroğlu, 2020, s. 40).

Eroğlu'nun Nesimî şiiri için kullandığı bu "deniz dalgasından oluşan koskoca kütle" imgesi, modern şairin metinlerarası dönüşüm esnasında üstlendiği estetik sorumluluğu da açıklar. Eroğlu, Nesimî'nin taşıp gelen o devasa mistik tecrübe kütlesini modern şiirin dil süzgecine aktarırken bilinçli bir indirgemeye gider. Bu durumu yine kendi kelimeleriyle, "Şiirdeki 'eğer' hafif bir kımıldıysa hafife almayın; dalgalar dayanılmaz olabilir diye ölçüleri indirgenmiş ama denizin dalgalarını temsil eden kımıldır." (Eroğlu, 2020, s. 40) diyerek açıklar. Dolayısıyla Eroğlu'nun "Aldı Nesimî" şiirinde gerçekleştirdiği biçimsel ve anlamsal tasarruflar, klasik metnin dalgalarını yok etmek için değil, çağdaş okur için boyutları indirgenmiş ama özünde o denizin tamamını temsil eden modern kımıldılar yaratmak içindir.

Bu bağlamda, Nesimî'nin "zann ü gümana sığmazam" dizesindeki tasavvufi şüphe kavramı, modern insanın tamlık ve uyum duygusunu kaybetmesi şeklinde (Babacan, 2025, s. 27) Eroğlu'nun şiirinde daha doğrudan bir ifade olan "ben kuşuklara sığmadım" ifadesine çevrilir. Hurûfî düşüncede sembolik bir ifade olarak öne çıkan "Kâf u nûn bende bulundu", tasavvufi gelenekte "kün feyekûn" (Yâsîn 36/82) ayetinde (Altuntaş & Şahin, 2009, s. 490) geçen "kün" (ol) yaratma emrinin Kâf ve Nûn harfleriyle simgeleştirilmesine dayanır. Bu tür ifadeler "Allah'ın kudreti, kâinatı yoktan yaratması ve yaratılış anı"nı vurgulamak için kullanılmıştır (Pala, 2002, s. 552). Eroğlu ise bu anlayışı çağdaş bir düzleme taşıyarak harf sembolizasyonunu "K ve N: işte ben" biçiminde yeniden yazar. Böylece harfleri anlamın ötesinde bağımsız görsel imgeler olarak yeniden konumlandırır. Yine bu dizelerle de ilişkilendirilebilecek "geri dön sözün biçimine bak" çağrısı ise, Nesimî'nin "Surete bak vü maniyi suret içinde tanı kim" dizesinin pragmatik bir yansımasıdır.

İki metin arasındaki bu ilişkiler, Eroğlu'nun şiiri, Nesimî'nin gazelini bir kaynak metin olarak alarak, onun derinliklerini öykünme (pastiş) yöntemiyle günümüze taşır. Öykünme, kaynağını aldığı metnin biçimini değil, söylem biçimini taklit etme esasına dayanır (Aktulum, 2000, s. 133). Eroğlu'nun uyguladığı vezin dönüşümü Nesimî'nin gazelinden biçimsel olarak ayrıldığını gösterir. Ancak Eroğlu, Nesimî'nin 'benliği varlıkla bir kılma' söylemine öykünerek gazelin felsefi gücünü korur.

3.4. Çok Katmanlı Palimpsest Yapı

Palimpsest, eski bir metnin tümüyle silinmeden, fakat üzerine yeni bir katman eklenerek görünürlüğünün azaltıldığı çok katmanlı yazım biçimini ifade eder (Aktulum, 2000, s. 216). Bu şiirde de kaynak gazelin dizeleri bütünüyle kaybolmaz, onların izleri yeni ifadelerin altında sezilmeye devam eder. Bu durum, modern metni tarihsel süreçte üst üste binen anlamsal tortuların rasyonel bir biçimde

çözümenebileceği arkeolojik bir kazı alanına dönüştürür. Bu bağlamda, palimpsest yapı, metnin özünü ortaya çıkarmak ve şairin kullandığı imgelerin tarihsel düzlemdeki kökenlerini ve ortaya çıkış koşullarını keşfetmek için metinsel çeşitliliğe başvurmayı gerektirir (Güvenç, 2021, s. 304).

"Aldı Nesimi" şiirinin "Sıgmazam" gazeliyle kurduğu ilişki, palimpsest yapının sunduğu katmanlılığı yansıtmaktadır (Tablo 2). Bu şiirde kaynak gazelin dizeleri, Eroğlu'nun modern katmanının altında birer 'iz' olarak sezilmeye devam eder. Örneğin; Nesimî'nin evren algısını yansıtan 'Kevn ü mekândır âyetim' dizesinin Eroğlu'nda 'Mekân işaret oldu bana' şekline dönüşmesi, makro-kozmos bir hakikatin metinsel bir mikro-kozmosa taşınmasıdır. Şair burada, Nesimî'nin metafizik 'âyet'ini poetik bir 'işaret'e dönüştürerek metnin palimpsest doğasını somutlaştırır. 'Ben bir dalgaya sıgmadım' dizesi de 'Bahr ile kâna sıgmazam' ifadesinin anlamsal bir gölgesi olarak varlığını sürdürürken, Güvenç'in (2021, s. 304) belirttiği üzere imgelerin tarihsel kökenlerini keşfetmek için gerekli olan metinsel çeşitliliğe imkân tanımış olur. Her iki dize örneğinde de görüldüğü üzere zemin metin, kazınmış bir parşömenin alt katmanından sızan örtük yazılar gibi modern mısraların zeminini belirlemeye devam etmektedir.

Şiirin bir başka yönü de yenidenyazma çabasıdır (Aktulum, 2000, s. 236). Kaynak dizeler kimi zaman yalnızca dönüştürülmez, aynı zamanda genişletilir ve yeni imgelerle zenginleştirilir. "İki deniz bende birleşti" dizesi, "Bende sıgar iki cihan" ifadesinin metaforik olarak dönüştürülmüş hâlidir; deniz imgesi, cihan kavramını farklı bir çağrışım alanına taşır. Yine "Meryemin tutunduğu dal göğe çıkan taş" dizesi, "Arşa çıkan hacir" ifadesini yalnızca güncellemez, ona yeni bir kutsal göndermeyi ekleyerek metne özgün bir boyut kazandırır.

Bu palimpsest katmanlaşma, salt biçimsel bir estetik arayış olarak okunmamalıdır. Kubilay Aktulum'un da belirttiği gibi, metinlerarası dönüşümler zemin metnin biçimsel mekanizmasını çözümlerken aynı zamanda gerçeklikle (tarih, toplum, ideoloji vb.) kurulan bağları da göz önünde bulundurmamak durumundadır (2023, s.180). Şiirdeki katmanlar, teknik birer alıntı olmanın ötesinde, bu tarihsel gerçekliğin estetik düzleme taşınma aracıdır.

Sonuç

Ebubekir Eroğlu'nun "Aldı Nesimî" şiiri, Nesimî'nin "Sıgmazam" redifli gazeliyle kurduğu metinlerarası ilişki sayesinde klasik şiir geleneği ile modern şiir anlayışını buluşturur. Başlığından itibaren metinlerarası ilişkileri gündeme getiren şiir, halk edebiyatı ile divan edebiyatı gelenekleriyle güçlü bir irtibat kurar. "Aldı Nesimî" ifadesiyle Eroğlu, metni hem zemin şiirin kurucusu Nesimî'ye hem de kendi poetik duruşuna bağlar. Şiirde somutlaşan bu bağ, klasik Türk şiirindeki metinlerarası ilişkilerin sadece biçimsel bir etki-kaynak ilişkisinden ibaret olmadığını; aksine, kurucu metinlerin izlerini koruyarak şiirsel yapıyı dinamik bir estetik sistem içinde yeniden ürettiğini doğrulamaktadır. Dolayısıyla divan edebiyatı bünyesinde yüzyıllar boyunca işlenmiş olan bu çok boyutlu anlamsal ilişkiler örüntüsü, Eroğlu'nun modern kurgusunda bir taklit unsuru olmaktan çıkıp kurucu bir zemin işlevi görmektedir.

Şiirde uygulanan çeviri, vezin değişimi, indirgeme, genişletme ve biçimsel dönüşümler, yapısal özelliklerde belirgin bir farklılık yaratır: Gazelin aruz veznine dayalı düzeni serbest ölçünün akışkan ritmine taşınır; 34 mısralık yapı 24 mısraya indirgenir; tasavvufi yoğunluk modern varoluşsal bir sorgulamayla kaynaştırılır. Geleneksel nazireler genellikle biçimsel benzerlik ve söz kalıpları üzerinden işlerken, bu şiirde görülen palimpsest, sindirme ve yenidenyazma uygulamaları, kaynak metnin yalnızca tekrar edilmekle kalınmadığını ortaya koyar. Nesimî'nin mutlak varlık karşısındaki vahdet-i vücut manifestosu, Eroğlu'nun modern kurgusunda bireyin içsel derinliğine ve varoluşsal arayışına doğru pragmatik bir boyut kazanır. Şairin metinlerarası düzlemde gerçekleştirdiği bu indirgeme, klasik metindeki metafizik özün modern insanın idrak sınırlarına taşınmasıdır. Bu durum, kaynak metindeki evrensel ve ilahi hakikatin, modern şiirde yerini mısra yapılarına, harf sembollerine ve dilin kendi iç dinamiklerine bırakması anlamına gelir. Hakikatin somut dünyadan çekilerek şiirsel imgeye hapsedilmesi, şiir dilinin kendi kendini üreten bağımsız bir mekanizma olduğunu vurgulamaktadır.

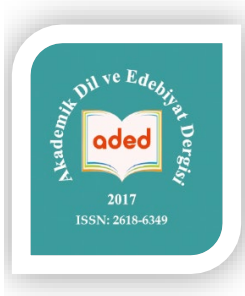
Eroğlu'nun gerçekleştirdiği bu radikal dönüştürme işlemleri -aruzun serbest vezne tahvili, mısra sayısının indirgenmesi, tasavvufi kavramların varoluşsal kuşkuya çevrilmesi ve metne eklemlenen kültürlerarası yeni göndergeler- biçimsel inisiyatifini doğrudan modern şairin lehine çevirir. Metindeki

bu köklü kırılmalar tamamlandığında, başlıkta her ne kadar halk edebiyatı geleneğine niyetle “Aldı Nesimî” yazsa da aslında sözü ve sazı eline alanın doğrudan Ebubekir Eroğlu olduğu anlaşılır. Şair, zemin metnin otoritesini tamamen kendi estetik süzgecinden geçirerek mülkiyeti devralmış ve Nesimî’nin tarihsel sesini kendi modern imzasının örtük bir giysisi hâline getirmiştir.

Uygulanan bu dönüşümler, Eroğlu’nun poetikasında geleneğe bağlı bir nazire tavrını aşarak onu çağdaş bir bağlamda yeniden üretme çabasını gösterir. Gazelin izlerini dönüştüren bu şiir, geleneğin üzerine yeni bir katman açan özgün bir yenidenyazım örneği olarak konumlanır. Bu çerçevede Ebubekir Eroğlu’nun “Aldı Nesimî” şiiri, klasik nazire geleneğinin biçimsel kalıplarını çağdaş bir şiir diline taşıyarak dönüştürmesi bakımından Kristeva’nın tanımladığı aktarım sürecinin özgün bir örneğini oluşturur. Bu çaba ile kurulan metinlerarası ilişkiler, postmodern yaklaşımdaki gibi mutlak bir orijinallik reddiyesinden ziyade, edebî geleneğin korunmasına ve Eroğlu’nun kendinden önceki şairlerle kurduğu rabıtaı sergilemesine olanak tanır. Böylelikle şair, zemin metin karşısında edilgen bir koruyucu olmanın ötesine geçerek, geçmişin estetik mirasını kendi şimdiki zamanının egemenliği altında yeniden biçimlendiren kurucu bir özne olma iddiasını net bir biçimde ortaya koymaktadır.

Kaynaklar | References

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler* (2.). Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2023). Bir metin çözümleme yöntemi olarak metinlerarasılığın "metin-öncesi". *Frankofoni*, (42), 171-182.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Routledge.
- Altuntaş, H., & Şahin, M. (Çev.). (2009). *Kur'ân-ı Kerîm meâlî* (3. basım). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Asiltürk, B. (2014). *Hilesiz terazi* (3. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Ayan, H. (2014). *Nesimi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aykanat, T. (2013). Metinlerarası ilişkiler örüntüsünde Nâ'î-i Kadîm'in şiiri. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(9), 683-703. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.5447>.
- Babacan, M. (2025). Ebubekir Eroğlu'nun şiirine kadim şairlerin etkileri. *Yedi İklim*, 40(428), 25-33.
- Baş, K. (2017). Poetik bir metin olarak Ebubekir Eroğlu'nun "Yol Elçisi" şiiri. *Erdem*, (71-72), 5-24. <https://doi.org/10.32704/erdem.471250>
- Bulut, F. (2018). 'Metinlerarasılık' kavramının kuramsal çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 2(1), 1-19. <https://doi.org/10.31465/eeder.397704>
- Çelik, Y. (2020). Metinlerarası ilişkiler bağlamında folklor ve garip şiiri (Folklore and garip poetry in the context of intertextuality). *Milli Folklor*, 2020(128), 19-27.
- Daşcıoğlu, Y. (2019). *Bitmeyen Başlangıçlar Şiir Üstüne Denemeler*. Şule Yayınları.
- Eroğlu, E. (2011). *Berzah (Toplu Şiirler 1968-2006)* (2.). YKY.
- Eroğlu, E. (2011). *Modern Türk şiirinin doğası*. Yapı Kredi Yayınları.
- Eroğlu, E. (2020). *Sevap defteri*. Hece Yayınları.
- Günenç, M. (2021). Bir palimpsest inceleme: Sarah Kane'nin *Blasted* oyununu yeniden okumak ve düşünmek. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6(2), 298-311. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.931132>
- Mengi, M. (2005). Divan şiirinde metinlerarası ilişkiler. Ş. Tekin (Ed.), *Şinasi Tekin'in anısına: Uygurlardan Osmanlı'ya* (ss. 593-606). Simurg Yayınları.
- Pala, İ. (2002). Kün. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 26, ss. 552-553). TDV Yayınları.
- Temizer, K. (2022). Gelenekle ilişkisi bağlamında Ebubekir Eroğlu'nun şiiri. 2. *Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı*'nda (s. 295-308). Van, Türkiye.
- Tiken, S. (2007). *Ebubekir Eroğlu'nun şiiri* [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yavuz, H. (2005). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. YKY.
- Yılmaz, B. (2022). Çağdaş şairin gözünden klasik şiire bakış: Ebubekir Eroğlu'nun gelenek algısı ve "Aldı Nevi" şiirinin zemin şiirle mukayesesi. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 8, 735-752. <https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1114877>.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Latife Tekin'in Para Gürültüsü Romanında Dijital Kapitalizmin Yansımaları

Reflections of Digital Capitalism in Latife Tekin's Novel Para Gürültüsü

Zehra ERGEÇ

Dr. Öğr. Üyesi. • Kilis 7 Aralık Üniversitesi • İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
ergec_zehra@hotmail.com • <https://orcid.org/0000-0002-6949-9124> • <https://ror.org/048b6qs33>

Atıf | Citation: Ergeç, Z. (2026). Latife Tekin'in Para Gürültüsü Romanında Dijital Kapitalizmin Yansımaları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 1166-1181.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1960492>

<https://izlik.org/JA94MB74CG>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 30.05.2026

Kabul Tarihi: 15.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 30.05.2026

Date Accepted: 15.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Yirmi birinci yüzyıl kapitalizmi, klasik sanayi kapitalizminin üretim merkezli örgütlenmesini aşarak iletişim teknolojileri, veri dolaşımı, finansallaşma ve dijital görünürlük ağları üzerinden işleyen yeni bir tarihsel evreye girmiştir. Bu dönüşüm, yalnızca ekonomik ilişkileri değil; zaman deneyimini, toplumsal bağları, bedensel algıyı ve öznenin kendilik duygusunu da yeniden yapılandırmaktadır. Latife Tekin'in *Para Gürültüsü* romanı, bu tarihsel kırılmanın edebî anatomisini sunan metinlerden biri olarak okunabilir. Bu çalışma, *Para Gürültüsü* romanını Christian Fuchs'un dijital kapitalizm ve dijital emek çözümlemeleri ile Jonathan Crary'nin internet kompleksi ve 7/24 kapitalizm eleştirileri bağlamında incelemektedir. Makalenin temel iddiası, romanın dijital kapitalizmi yalnızca finansal spekülasyonun ya da sosyal medya kültürünün temsili olarak değil; hafızayı, aile ilişkilerini, duygulanımı ve öznel deneyimi dönüştüren bütüncül bir iktidar rejimi olarak kurduğudur. Kikobaki, Beyzâna, İnciSuel, Coinİşığı, Bakaçyo ve AnalistAbi gibi figürler, dijital kapitalizmin farklı özne konumlarını temsil eder. Coin yayınları, takipçi kitlesi, çevrimiçi görünürlük savaşları ve çağdaş kapitalizmin ekonomi mantığı arasındaki bağlar görünür kılınır. Romanın dünyasında para, maddi gerçekliğin karşılığı olan bir değişim aracı olmaktan çıkarak gürültüye, dolaşıma, sezgiye ve kehanete dönüşür. Bu bağlamda yazar romanda, para ve dijital yatırım kültürünü yalnızca ekonomik faaliyetler olarak temsil etmez; arzunun, korkunun, inanç biçimlerinin ve gündelik hayatın şekillendirilmesinde belirleyici olan ontolojik kuvvetler hâline getirir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı; Latife Tekin; *Para Gürültüsü*; dijital kapitalizm; dijital emek; dijital finansallaşma.

Abstract

Twenty-first-century capitalism has entered a new historical phase that transcends the production-centered organization of classical industrial capitalism and operates through communication technologies, data circulation, financialization, and networks of digital visibility. This transformation reshapes not only economic relations but also the experience of time, social bonds, bodily perception, and the subject's sense of self. Latife Tekin's *Para Gürültüsü* may be read as one of the literary texts that offers an anatomy of this historical rupture. This study examines *Para Gürültüsü* within the framework of Christian Fuchs's analyses of digital capitalism and digital labor, alongside Jonathan Crary's critiques of the internet complex and 24/7 capitalism. The central argument of the article is that the novel constructs digital capitalism not merely as a representation of financial speculation or social media culture but as a comprehensive regime of power that transforms memory, family relations, affect, and subjective experience. Characters such as Kikobaki, Beyzâna, İnciSuel, Coinİşığı, Bakaçyo, and AnalistAbi embody different subject positions within digital capitalism. Coin broadcasts, follower communities, online struggles for visibility, and contemporary capitalism render visible the connections between digital media practices and the logic of the contemporary economy. Within the world of the novel, money ceases to function as a medium of exchange corresponding to material reality; instead, it is transformed into noise, circulation, intuition, and prophecy. In this context, the author represents money and digital investment culture not merely as economic activities but as ontological forces that play a decisive role in shaping desire, fear, systems of belief, and everyday life.

Keywords: New Turkish Literature; Latife Tekin; *Para Gürültüsü*; digital capitalism; digital labor; digital financialization.

Giriş

Dijital kapitalizm, üretim araçlarının teknik dönüşümünün yanı sıra gündelik hayatın algısal, duygusal ve kültürel dokusunun yeniden örgütlenmesini ifade eden tarihsel bir eşiktir. Bu eşikte kapitalizm, Marx'ın çözümlediği sömürü ve metalaşma dinamiklerini terk etmek yerine dijital ağlar, veri dolaşımı ve iletişim teknolojileri üzerinden derinleşir. Christian Fuchs'un belirttiği üzere Marx'ı yeniden okumak, yalnızca geçmiş bir teorik mirası hatırlamak değildir. Ek olarak "kapitalizme karşı ve sosyalizm için verilen mücadeleyi tekrarlama" anlamına gelir (Fuchs, 2021, s. 9). Fuchs, dijital kapitalizmi anlamının yolunun Marx'ın meta, emek, artı değer ve ideoloji kategorilerini yeniden düşünmekten geçtiğini vurgular. Çünkü kapitalizm bugün de kültürel, ekonomik ve teknolojik sistemlerin bütünlüğü içinde işler (Fuchs, 2021, s. 10–11). Bu nedenle dijital platformlar, yalnızca iletişimin teknik araçları değil; sermayenin genişleyen tahakküm coğrafyasının asli bileşenleridir. Fuchs'a göre Marx'ın teknoloji çözümlemeleri, dijital kapitalizmi anlama noktasında günceldir. Marx, teknolojiyi ne saf bir kurtuluş aracı ne de mutlak bir tahakküm mekanizması olarak görür; onun yaklaşımı diyalektiktir. Marx'ın

ifadesiyle makine, kapitalist kullanımından bağımsız düşünüldüğünde çalışma süresini kısaltma ve insanın doğa üzerindeki yetilerini geliştirme potansiyeline sahiptir. Ancak kapitalist koşullar altında aynı makine iş gününü uzatır, emeğin yoğunluğunu artırır ve insanı kendi üretim araçlarının boyunduruğuna sokar (Fuchs, 2021, s. 163–164). Marx'ın erken dönem yazılarında sermayenin işçiyi “ruhsal ve fiziksel olarak bir makinenin durumuna” düşürdüğünü söylemesi, bugün dijital emek biçimleri düşünüldüğünde yeni bir anlam kazanır (Fuchs, 2021, s. 147). Platform ekonomileri, veri işçiliği, algoritmik performans ölçümleri ve kesintisiz çevrimiçi çalışma rejimleri, işçinin yalnızca bedensel emeğini değil; dikkatini, duygulanımlarını ve sosyal ilişkilerini de üretim sürecine dâhil etmektedir. Böylece üretim, fabrikadaki mekanik aygıtla sınırlı olmayı aşarak insanın gündelik davranışlarını izleyen ve yöneten algoritmik sistemler topyekûn sermayenin genişlemiş düzeni hâline gelir.

Jonathan Crary'ye göre dijital teknolojilerin sorunu yalnızca mahremiyet ihlali ya da gözetim değildir. Asıl mesele, kapitalizmin süreklilik mantığının yaşamın bütün ritimlerini ele geçirmesidir. 7/24 çalışan bu sistem, insanı bedensel, duygusal ve toplumsal bağlarından koparan bir zamansallık üretir. Crary'ye göre 7/24 kapitalizm, çalışma zamanının haricinde de hayatın bütün ritimlerini kesintisiz dolaşım mantığına bağlamaktadır. İnternet kompleksi ise “iptila, yalnızlık, boş umutlar” ve “toplumsal çözülme yaratan amansız bir makine”ye dönüşmüştür (Crary, 2023, s. 12). Crary'nin ifadesiyle ekranlarla sürekli meşgul olmak, bizi “yeryüzü hayatının canlı matriksinin parçası olarak deneyimlememizi sağlayan” duygusal kapasiteden mahrum bırakır (Crary, 2023, s. 130). Gözetleme kapitalizmine yönelik yüzeysel eleştiriler çoğu zaman sistemden ziyade onun bazı “ihlallerini” hedef alır. Böylece kapitalizmin zorunlu ve değişmez olduğu varsayımını yeniden üretir (Crary, 2023, s. 130). Crary, internet kompleksinin tarihsel olarak inşa edilmiş bir iktidar düzeni olduğunu vurgular. Ivan Illich'e referansla, teknolojilerin belli bir eşiği aştığında “bağımlılığı, sömürüyü ve iktidarsızlığı artırdığı”nı hatırlatır (Crary, 2023, s. 14). Dolayısıyla dijital kapitalizm, teknik yeniliklerin doğal sonucu değil; siyasal ve ekonomik tercihlerle biçimlenmiş bir toplumsal örgütlenmedir.

Dijital kapitalizmin bu organize olma biçimi aynı zamanda toplumsallığın çözülmesini de beraberinde getirir. Crary'nin ifadesiyle internet kompleksi, “yalnız öznellikleri kitlesel olarak üretmeyi” ve kolektif sorumluluk imkânlarını aşındırmayı sürdürmektedir (Crary, 2023, s. 147). Sosyal medya, görünürde bağlılığı artırırken, ortak deneyim alanlarını parçalamakta ve bireyleri sürekli performans sergileyen öznellere dönüştürmektedir. Guy Debord'un gösteri kavramı, dijital kapitalizmin görünürlük rejimini açıklama bakımından belirleyici bir teorik eşik oluşturur. Debord için modern toplum, tamamlanmış ayrılığın toplumsal biçimidir (Debord, 1996, s. 13). Gösteri, toplumsal ilişkilerin imgeler aracılığıyla dolayımlanmasıdır ve insanlar birbirleriyle değil; dolaşımdaki temsillerle ilişki kurarlar. Bu nedenle dijital platformların sunduğu ilişki çoğu zaman gerçek karşılaşmanın yerini alan bir simülasyona dönüşür. Jonathan Crary'nin, Debord'an aktardığı üzere gösteri, “karşılaşma yetisini çökerten” ve onun yerine “bir karşılaşma yanılsaması koyan sistemli bir organizasyon”dur (Crary, 2023, s. 111). Dijital platformların sunduğu etkileşim çoğu zaman ortak eylemi değil; temsil edilmiş toplumsallığı üretir. Beğeniler, paylaşımlar ve görünürlük ekonomileri gerçek müşterek deneyimin yerine geçer (Crary, 2023, s. 111). Sosyal medya sisteminin vaat ettiği sınırsız iletişim, paradoksal biçimde toplumsal tecridin ve parçalanmış kamusal alanın üretimine eşlik eder. Dolayısıyla dijital kapitalizm meselesi, teknoloji politikaları ya da medya çalışmalarıyla sınırlı bir tartışma olmanın ötesinde müşterek hayatın çözülmesi, emeğin yeniden düzenlenmesi ve toplumsal tahayyülün daralmasıyla ilgili kapsamlı bir tarihsel sorundur. Bu bağlamda dijital kapitalizmin eleştirisi, teknolojiyi reddeden nostaljik bir geri çekiliş değildir. Aksine emek, kültür, dikkat ve toplumsallık üzerinde yeniden düşündürür.

Bu çalışma, dijital kapitalizm kavramı ışığında, Latife Tekin'in *Para Gürültüsü* romanını üç temel sav etrafında inceleyecektir. İlk olarak değer, romanda dijital kapitalizm içinde soyutlaşma ve finansallaşma gösterdiğini ortaya koymaya çalışacaktır. İkinci olarak, dijital medya kültürünün özneyi görünürlük ekonomisine bağlı, performansa dayalı bir varlığa dönüştürdüğü tartışılacaktır. Son olarak ise romanın, dijital kapitalizmi yalnızca ekonomik değil; hafıza, duygu, ideolojik ve gerçeklik deneyimini dönüştüren ontolojik bir rejim olarak temsil ettiği savunulacaktır.

1. Dijital Finans ve Meta Fetişizmi

Latife Tekin'in *Para Gürültüsü* romanında para, klasik ekonomi-politik düşüncenin tanımladığı işlevsel konumunu aşarak ontolojik bir ağırlık kazanır. Romanda para, malların dolaşımını sağlayan bir değişim aracı olarak temsil edilmez. Bireyin gerçeklik duygusunu, toplumsal ilişkilerini ve kendilik algısını belirleyen soyut bir iktidar formuna dönüşür. Romanın başlığındaki “gürültü” metaforu bu nedenle estetik bir tercih olmanın ötesinde çağdaş kapitalizmin deneyimlenme biçiminin adı niteliğindedir.

Latife Tekin, *Para Gürültüsü*'nün başında kendi eserlerinden biri olan *Muinar* adlı romandan alıntı yapar:

“İnsan kendi yaptığı şeylerin değerini, kendi yaptığı bir şeyle belirlemek istemiş, Tanrıların öfkesini üstüne çekmemek için sanırım, benim yaptıklarım, sizin yarattıklarınızdan önemsizdir, demek istemiş onlara, yaptığım önemsiz şeyler için, bir değer ölçüsü oluşturuyorum kendime, yıldırımlarınızı üstüme göndermeyin, sizinle boy ölçüştüğümü sanmayın sakın, yaptığım şeylerin değerini, sizin yarattığınız şeylerle belirlemekten geri duruyorum, aczin göstergesi para, Tanrıların dünyasını yağmaladığını görüp korkmuş insan yaptığından, boyun eğmenin işareti... Tanrıların gücünü kutsayıp geri çekilmenin... Cebine parayı atıp Tanrıların sofrasından kalkmış insan, düşmüş yükseklerden, kendi yaptığı şeylerin sofrasına oturmuş. Muinar, s. 193” (Tekin, 2026, s. 11).

Epigrafta para, insanın kendi yarattığı değer sistemini kurarken Tanrısal düzenden geri çekilişinin ve aynı zamanda aczin göstergesi olarak yorumlanır. Söz konusu alıntı, romanın temel düşünsel eksenini önceden kurar. Okuru, para olgusunu sosyo-ekonomik olduğu kadar metafizik bir mesele olarak da okumaya yönlendirir.

Romanın kendi içinde kurduğu ikinci önemli metinlerarası bağ, Latife Tekin'in eseri olan *Buzdan Kılıçlar*'a yapılan göndermedir. “Paranın gelip önümde duran bir tren oluşunu göreceksiniz” ifadesi, Tekin'in erken dönem yapıtlarında yer alan para, hareket ve kaçınılmaz yazgı ilişkisini yeniden dolaşıma sokar (Tekin, 2026, s. 19). *Buzdan Kılıçlar*'da, “yaşadıkları yoksul dünyadan kurtulma mücadelesi veren, dokunamadığı öteki dünyanın simgelerini kendilerine ait yöntemlerle hayatlarına sokarak o dünya ile bir aidiyet ilişkisi kurmaya çalışan “pılık pırtık” insanların hikayeleri” konu edilir (Fidan, 2013, s. 507). *Buzdan Kılıçlar* romanında, kılıç “yoksulların savaş aletidir. Onlar daima yoksullukla ve onları ezen bakışlarla savaşmak durumundadır. Fakat bu kılıcın buzdan oluşu, bu savaşın kırılabilirliğini ve yoksulların yenilgisinin kaçınılmazlığını göstermesi açısından önemlidir.” (Karabulut ve Özpolat, 2018, s. 158). Yazar, *Para Gürültüsü* romanında da aynı sorunsalı dijital finans çağında yeniden kurgular. Böylece roman, yazarın diğer eserleri arasında tematik bir süreklilik yaratır. Önceki eserlerinde konu edilen sınıfsal yoksunluk ve ötekileştirme, *Para Gürültüsü* romanında coin piyasaları, yatırım videoları ve finansal manipülasyonlarla güncellenmiş biçimde karşımıza çıkar.

Marx'ın ekonomi-politik eleştirisinde para, kullanım değeri ile değişim değeri arasındaki gerilimin yoğunlaştığı merkezi unsurlardan biridir. Kullanım değeri, nesnenin somut ihtiyaçlarla ilişkisini; değişim değeri, nesnelerin piyasadaki soyut karşılaştırılabilirliğini ifade eder. Marx'a göre meta, insan emeğiyle üretilen nesnelere sonradan atfedilen ve doğal ya da değişmez kabul edilen toplumsal özellikler sonucunda ortaya çıkar. Bu süreçte emek ürünleri, onları üreten insanlardan bağımsız, özerk ve nesnel varlıklar gibi algılanmaya başlar. Marx bu durumu “meta fetişizmi” kavramıyla açıklar. Meta fetişizmi, toplumsal ilişkilerin hem bir ürünü hem de bu ilişkilerin yeniden üretimini sağlayan bir mekanizmadır (Marx, 2011, s. 82-83). Kapitalist üretim düzeninde bir ürün meta niteliği kazandığında, onu üreten işçiyle olan bağından koparak dışsal bir gerçeklik görünümü edinir. Marx'a göre bu durum, insan emeğinin toplumsal niteliğinin üreticiler arası ilişki yerine nesnelerin kendi özellikleriyymiş gibi algılanmasından kaynaklanır. Kullanım değerinden ayrılarak pazar ve rekabet koşulları içinde değişim değeri kazanan metalar, böylece toplumsal yaşamın işleyişini belirleyen bağımsız güçler hâline gelir (Marx, 2011, s. 82). Kapitalist toplumun gelişmesiyle birlikte değişim değeri kullanım değerinin önüne geçer. İnsanlar nesneleri işlevlerinden ziyade piyasa dolaşımındaki soyut değerleri üzerinden kavramaya başlar.

Para Gürültüsü romanında geçen “yaptığım şeylerin değerini... bir değer ölçüsü oluşturuyorum kendime... aczin göstergesi para” ifadeleri, paranın yalnızca ekonomik bir araç olarak değil; öznenin kendisini değerlendirme biçimi hâline geldiğini gösterir. Bu noktada para, bireyin kendi emeğini ve varoluşunu doğrudan kavrayamamasının işaretidir. İnsan, kendi üretiminin anlamını içsel ölçülerle değil;

dışsal, soyut ve piyasa kaynaklı göstergelerle belirlemektedir. Böylece para, bir değişim aracının ötesine geçerek ontolojik bir referans sistemine dönüşür. Bu dönüşüm, Christian Fuchs'un dijital kapitalizm analizleriyle birlikte düşünüldüğünde daha görünür hâle gelir. Fuchs'a göre çağdaş kapitalizm, 'değer'i maddi üretimden kopararak enformasyonel, iletişimsel ve finansal akışlar üzerinden üretir (Fuchs, 2021, s. 16–20). Değer, sadece fabrikalarda üretilmenin dışında; veri dolaşımında, finansal beklentilerde, reklam estetiklerinde ve görünürlük ekonomilerinde de şekillenir. Dolayısıyla para, somut emek sürecinin karşılığı olmaktan çıkarak geleceğe ilişkin beklentilerin ve algoritmik hareketlerin yoğunlaştığı soyut bir dolaşım biçimi hâline gelir. Romanda geçen “[k]arısından habersiz oturdukları evi satıp dijital koyunlara yatırmış” ifadesi, çağdaş kapitalizmin dijitalleşme mantığını gösterir (Tekin, 2026, s. 13). Burada ev ile dijital yatırım arasında kurulan karşıtlık tesadüfi değildir. Ev, kullanım değerinin en güçlü sembollerinden biri olarak barınma, güvenlik, aile hafızası ve maddi süreklilik anlamına gelir. Buna karşılık “dijital koyunlar”, maddi gerçekliği olmayan, algoritmik dolaşıma bağlı ve spekülasyon beklenti üzerinden değer kazanan finansal varlıklardır. Bu noktada romanın bu sahnesi, kullanım değerinin değişim değeri lehine terk edildiği tarihsel süreci görünür kılar. Marx'ın kapitalist soyutlama eleştirisi dijital çağın yeni koşullarında tekrar yankılanır. Kullanım değeri yüksek olan bir yaşam alanı, gelecekte kazanç sağlayabileceği düşünülen soyut bir dijital varlık uğruna terk edilmektedir. Bu yalnızca ekonomik bir karar değildir; gerçeklik algısının yeniden şekillenmesidir. Somut yaşam güvenliğinin, soyut finansal umuda feda edildiğinin göstergesidir. Bu durum, ekonominin bireyi nasıl spekülasyon risklerin içine sürüklediğini gösterir. İnsanlar artık nesnelere değil; onların vaat ettiği hayali geleceklere yatırım yapmaktadır. Romanın para temsili, bu tarihsel dönüşümü görünür kılar. “Paranız eriyor, birikiminiz buharlaşıyor” biçimindeki ifadeler, değerın artık maddi birikimlerin haricinde değişken ve güvencesiz finansal dolaşımla belirlendiğini gösterir (Tekin, 2026, s. 13). Bu bağlamda eriyen yalnızca para değildir. Parayla birlikte güven duygusu, gelecek tahayyülü ve gündelik hayatın süreklilik hissi de çözülmektedir. Para, maddi karşılığı olan sabit bir ölçü olmaktan çıkarak belirsizlik üreten bir sisteme dönüşür.

Eserya, Bakaçyo, Kenanil ve Han Sezar çevresinde kurulan sahnelerde para, borç, telefon, video, internet satışı ve restoran atmosferi birbirine karışır. Kenanil'in “internette ürün satıyor bu” sözleri, geleneksel ticaretin dijital dolaşıma eklemlendiği yeni ekonomi düzenini gösterir (Tekin, 2026, s. 136).

Yazar, parayı bir değişim aracı olmaktan çıkarıp sınıfsal sınırlar çizen canlı bir güç gibi tasvir eder. Kikobaki'nin çocukluk anısı, bu anlamda romanın ideolojik merkezlerinden biridir. Zengin bir evde gördüğü para desteleri karşısında duyduğu büyülenme ve hemen ardından annesiyle birlikte aşağılanarak dışarı atılması, sınıf meselesini bütün çıplaklığıyla görünür kılar (Tekin, 2026, s. 23–24). Bu bağlamda para, zenginler ve fakirler arasındaki sınırı belirleyen sembolik bir iktidardır. Kikobaki'nin “[p]aranın kendine ait bir sınır hattı var” sözü, romanın toplumsal bakışını yoğunlaştıran temel cümlelerden biridir (Tekin, 2026, s. 24). Bu olay, Kikobaki'nin kendisini yoksullardan yana konumlandırmasına yol açar ve videolarındaki ekonomik eşitsizlik vurgusunu besler. Tekin, ekonomik eşitsizliği hafıza ve utanç duygusu üzerinden anlatır.

Benzer şekilde Bakaçyo karakterinin çocukluğa, aileye ve para yokluğuna dair anlattıkları, dijital kapitalizmin yalnızca bugüne ait olmadığını, daha eski yoksulluk biçimlerini dönüştürerek sürdürdüğünü gösterir. Bakaçyo'nun “[h]ep para gerilimi vardı bizim evde, çocukluğum para kavgasıyla para gürültüsüyle geçti” şeklindeki ifadesi, ailenin mahrem alanına yerleşmiş ekonomik şiddeti açıkça dile getirir (Tekin, 2026, s. 140).

Kikobaki'nin “[p]ara bize karnımızı doyurmak için lazım, onlar için para eşittir seks” sözleri, sermayenin insani ihtiyaçtan koparak simgesel iktidar aracına dönüştüğünü açıkça ortaya koyar (Tekin, 2026, s. 38). Kikobaki'nin “onlar parayı cinsel çağrıya çevirmişler” sözü, finansal söylemin sadece ekonomik değer taşımadığını gösterir (Tekin, 2026, s. 38). Bu ifade, finansal söylemin artık bilgi üretmekten ziyade arzu ürettiğini açığa çıkarır. Yatırım bilgisi, ekonomik hesaplamanın nesnel dili olmaktan çıkarak haz, heyecan ve bağımlılık dolaşımının parçasına dönüşmüştür. Para, bedensel ve duygusal uyarılmanın merkezinde yer alan libidinal bir nesne konumuna yerleşir. Anlatıcı, alım-satımı “dokunuş coşkusu” ve hatta “pornografik vuruş” olarak tanımlar. Bu metaforların kullanılması yalnızca üslupsal yoğunluk yaratmaz. Bu vesileyle dijital kapitalizmin bedeni kolonize eden niteliği görünür kılınır. Finansal hareketler, bedensel arzu diliyle ifade edilir. “Sıcak para”, “sert yükseliş” ve “daha fazlasını isteyen yatırımcılar” gibi nitelendirmeler, piyasa

söyleminin erotik çağrışımlarla örülü olduğunu gösterir (Tekin, 2026, s. 39). Bu durum, kapitalizmin arzu üretme kapasitesine işaret eder. Kapitalizm tarihsel olarak yalnızca ihtiyaçları karşılayan ekonomik sistem olmamış; aynı zamanda yeni ihtiyaçlar, arzular ve özdeşleşmeler üretmiştir. Reklam kültürü, marka estetikleri ve tüketim ideolojisi, bu arzu üretiminin klasik biçimleridir. Dijital finansallaşma ise bu süreci yeni bir düzleme taşır. Meta artık yalnızca tüketim nesnesi değildir; finansal beklentinin kendisi de arzu nesnesine dönüşür. Yükselen grafik, ekonomik kazançtan çok geleceğe ilişkin duygusal yoğunluk üretir. Jonathan Crary'nin Simmel üzerinden aktardığı düşünce bu bağlamda anlam kazanır. Para, modern toplumda bütün değerlerin ortak paydası hâline gelir ve şeylerin bireyselliğini ortadan kaldırır (Crary, 2023, s. 129–130). *Para Gürültüsü*'nün para evreni, bu mantıkla işler. Beyzâna'nın bakım emeği, İnciSuel'in görünürlüğü, Kikobaki'nin sesi ve çocukluk anıları piyasa dolaşımından bağımsız değildir. Dijital kapitalizm, nesnelere ek olarak yaşantının kendisini de değişim değerine dönüştürmektedir. Bu nedenle romanda para, ekonomik kategori olmasının dışında varoluşsal bir kriz biçimidir. Gürültü metaforu da bu krizin sesidir. Gürültü, düzenli anlam üretmeyen, insanı yönsüzleştiren ve sürekli tetikte tutan bir ses alanıdır. Çağdaş insan, artık parayı cebinde taşımak yerine zihninde, uykusunda, korkularında ve ilişkilerinde taşır. Para sessiz bir ölçü sistemi olmaktan çıkarak insanın kendi iç sesini bastıran sürekli bir uğultuya dönüşmüştür.

2. Finansal Risk ve Kehanet Ekonomisi

Dijital kapitalizm, veri üretimi ve platform ekonomileri üzerinden yeni bir sermaye birikim rejimi oluştururken bu dönüşüm beraberinde ekonomik, toplumsal ve bireysel düzeyde yeni risk alanlarını da ortaya çıkarmaktadır. Romandaki yatırımcı kitlesi de bu zihinsel ve toplumsal iklim içinde hareket eder. Onların davranışlarını belirleyen yalnızca maddi kayıp endişesi değil; aynı zamanda sistemin dışında kalma ve rekabetin gerisine düşme korkusudur. Böylece ekonomik risk, bireysel bir tercih olmaktan çıkarak toplumsal aidiyet meselesi hâline gelir. Benzer biçimde, yatırımcıların finansal bilgiye duydukları bağımlılık ile dışarıda kalma korkusu arasındaki ilişki, “[y]atırım yaparsam CoinIşığı’nı dinlerim...” ve “CoinIşığı anlatıyor biz kazanıyoruz, seninle üzülüyoruz sadece, korku aşılamaktan vazgeç.” şeklindeki takipçi yorumlarında belirginleşir (Tekin, 2026, s. 15). Bu ifadeler, yatırımcıların yalnızca ekonomik kazanç peşinde olmadığını düşündürür. Yatırımcıların aynı zamanda ait oldukları dijital topluluğun umut rejimine dâhil olma ihtiyacı taşıdığı şeklinde yorumlanabilir. Burada risk, bireysel karar olmaktan çıkarak kolektif bir inanç alanına dönüşür.

Romanın açılışındaki video yayını, ekonomik krizin gündelik hayata nasıl nüfuz ettiğini gösterir. Para erir, birikimler buharlaşır, insanlar evlerini satın dijital yatırımlara yönelirken korku ve beklenti sürekli birbirini besler. Takipçi yorumları, çağın kolektif bilinçaltı gibi işlev görür. Eser boyunca çeşitli vesilelerle dile getirilen “Bizim bir evimiz olacak mı?” sorusu yalnızca ekonomik değil, varoluşsal bir soruya dönüşür.

Yazar, romanda riske dayalı ekonominin trajik sonuçlarını görünür kılar. Kikobaki'nin önerileri doğrultusunda hareket eden yatırımcıların yaşadığı kayıplar, finansal alanın sertliğini açığa çıkarır: “Önerileri doğrultusunda yüklü miktarda alım yapıp iflasa sürüklendiğini söyleyen bir marketçinin tehditleri...” söylemlerinde de görüldüğü gibi risk artık yalnızca olası kazancın bedeli değildir (Tekin, 2026, s. 21). Bu noktada risk, doğrudan toplumsal çatışma üreten bir mekanizmadır. Yatırım kararları, bireyin ekonomik geleceğini olduğu kadar sosyal ilişkilerini de tehdit eden bir niteliğe bürünür. Kikobaki'nin savunma niteliğindeki sözleri ise riskin sorumluluk krizini görünür kılar: “Bu coin enteresan görünüyor, inceliyorum demişim, ‘Ful giriyorum,’ diye mesaj atıp kaldıraç açmış!” (Tekin, 2026, s. 22). Alıntıda geçen “ful girmek” ve “kaldıraç açmak” ifadeleri, çağdaş yatırım kültürünün ölçsüz cesaret ve ani yükselme arzusuyla beslendiğini gösterir. Risk alma, bilinçli ekonomik stratejiden ziyade hız ve kazanç vaadiyle kışkırtılan bir davranış biçimi hâline gelir.

Kikobaki'nin risk alma konusu üzerine sarf ettiği sözlerde etik kaygının yoğunlaştığına tanık olunur: “Sesinin heyecanına kapılıp söylediği bir söz, hesapsızca yaptığı bir işaret... başkasının tüm birikimini riskli bir varlığa yatırıp kaybetmesine sebep olabilir.” (Tekin, 2026, s. 26). Bu cümleler, finansal söylemin ahlaki boyutunu açığa çıkarır. Risk yalnızca yatırımcının omuzlarında değildir. Yatırımcıyı yönlendiren söz, imge ve dijital otoriteler de bu riske dayalı ekonominin parçasıdır. Kikobaki, takipçilerini “[y]ığma kalabalığın yağma çağına tanıklık edeceğimiz zorlu günler bekliyor bizi, almaya gücünüz yetiyorsa bir

kenarda üç-beş gram altınınız olsun, çalışıp çırpınarak kazandığınız parayı kaptırmayın hırsızlara...” diyerek uyarır (Tekin, 2026, s. 23). Kikobaki’nin temkine dayalı öngörüsü, bireyin kaybetme korkusu kadar sistemin dışında kalma korkusuyla da hareket ettiğini gösterir.

Romanda Marketçi tehdidi ile Kikobaki’ye duyulan hayranlık arasında gidip gelen topluluk psikolojisi, insanların finansal bilgiyi aradıkları kadar bir kurtarıcı, bir rehber figür de aradığını işaret etmektedir. Bu nedenle Kikobaki’ye yöneltilen “[d]algalı piyasada çırpınan bizlerin deniz fenerisin Kiko” şeklindeki yorumlar, yatırım tavsiyesi talebinin ötesinde duygusal teslimiyet göstergesidir (Tekin, 2026, s. 24). Dijital finans alanı yalnızca ekonomik ilişkilerin gerçekleştiği bir zemin olarak değil; bireyin algısının, hakikat anlayışının ve toplumsal aidiyetlerinin medya, algoritma aracılığıyla yeniden üretildiği bir iktidar alanı olarak temsil edilir.

Para Gürültüsü’nde coin evreni, ilk bakışta ‘canlı yayınlar, piyasa yorumları, grafik analizleri, yatırım tavsiyeleri ve takipçi toplulukları’ gibi sosyal medya çağının tanıdık imgeleriyle örülmüş görünür. Fakat anlatının daha derin katmanlarında bu evren, ekonomi dilinin kehanet diline dönüştüğü bir metafizik alan olarak belirir. Coinİşığı, Marketçi, AnalistAbi ve benzeri figürler sadece finans yorumcusu değildir. Onlar geleceği yorumlayan, korkuları yöneten ve umut dolaşımı sağlayan yeni çağ kâhinleridir. Fuchs’a göre dijital medya ekonomisi, finans kapitalizmiyle iç içe geçerek sermaye dolaşımını hızlandırır ve gündelik hayatın her alanını piyasa mantığıyla kuşatır (Fuchs, 2021, s. 16–17). *Para Gürültüsü*’nde finansal piyasaların gündelik dilin içine sızması, bu kuşatmanın edebî biçimidir. Kikobaki’nin dünyasında piyasa artık dışsal bir uzmanlık alanı değildir; zihinsel yaşantının ve duygusal atmosferin merkezine yerleşmiştir. Bu nedenle romanın finansal dili, ekonomi söyleminden uzaklaşır. Coin yayınlarında dolaşan “yükseliş, düşüş, fırsat, çöküş, kurtuluş, doğru zaman, sabır, güven” şeklindeki söz dağarcığı dikkat çekicidir. Bu kelimeler, teknik yatırım terimlerinden daha çok kehanet dilini andırır. Grafikler yalnızca veri üretmez, gelecek hakkında anlam üretir. Yatırım tavsiyeleri ekonomik bilgi olmanın ötesinde kehanete dayalı yön tayini sunar:

“Bugünün fiyatı, dünün işitilmemiş çığlığıdır

Ama yön... yön sezgiyle bulunur arkadaşlar!” (Tekin, 2026, s. 61).

Romanda grafik okumalarıyla fal ya da tarot yorumları arasında örtük paralellik kurulur. Grafikler, rasyonel hesaplama araçları olarak sunulsa da işlevsel olarak geleceğin işaretlerini okumaya çalışan sembolik sistemler gibi çalışırlar. Yükseliş ve düşüş çizgileri, piyasa hareketlerinin yanı sıra umut, korku ve kader ihtimallerini temsil eder. Bu nedenle Coinİşığı’nın dili yatırım danışmanından çok peygamber tonuna yaklaşır. Coinİşığı, yalnızca piyasayı anlatmaz, geleceği açıklar. Grafikler, ekonomik veri olmaktan çıkarak modern dünyanın kutsal metnine dönüşür. Yatırımcılar piyasanın içinden kaderlerini okumaya çalışırlar. Bu bağlamda finansal analiz ile kehanet arasındaki sınır silikleşir.

Jonathan Crary’ye göre dijital ağlar, yalnızca ekonomik faaliyetleri kolaylaştıran yapılar değildir; bağımlılık, yalnızlık ve boş umutlar üreten psikolojik aygıtlardır (Crary, 2023, s. 11–12). Coin yayınları, bu bağımlılık mekanizmasının mikro evrenleri olarak okunabilir. Çünkü yayınların temel işlevi ekonomik bilgi sunmaktan ziyade sürekli geri dönme ihtiyacı yaratmaktır. Takipçi, burada yatırımcıdan çok inanan kişiye benzer. Her yayın yeni bir işaret, yeni bir umut ve yeni bir yön vaat eder. İnsanlar yalnızca kâr peşinde koşmazlar, geleceğin anlaşılır olduğuna inanmak isterler. *Para Gürültüsü* romanının finansal kehanet eleştirisi bu noktada derinleşir. Çünkü dijital kapitalizm, belirsizliği ortadan kaldırmak yerine onu sürekli üretir ve ardından bu belirsizlik için rehber figürler sunar. Coinİşığı, Marketçi ve AnalistAbi gibi kişiler, ekonomik kaosun içinde yön tayin eden figürlerdir. Ancak sundukları şey kolektif çözümünden ziyade bireysel kurtuluş fantazisidir. Para, artık değişim aracı olma boyutunu aşarak geleceğin dili, arzusun merkezi ve korkunun yönetim biçimidir. Grafikler, kutsal metinlere; yatırım yayınları, vaazlara; influencerlar ise seküler kâhinlere dönüşmüştür. Bu minvalde çağdaş insan, kaderini artık gökyüzünde değil; ekranın ışığında aramaktadır.

3. Dijital Özne ve İletişimsel Emek

Para Gürültüsü romanının merkezinde yer alan Kikobaki karakteri, dijital kapitalizmin ürettiği yeni özne biçimlerini anlama açısından kayda değerdir. Sosyal medya üzerinden yatırım tavsiyeleri veren,

küçük yatırımcıların korku ve umutlarına seslenen bu karakter, bir yandan finansal sistemin sert dalgaları içinde tutunmaya çalışırken öte yandan kendi geçmişi, sınıfsal belleği ve kırılğan duygu dünyasıyla yüzleşir. Kikobaki, klasik anlamda yalnızca yatırım yapan, finans piyasalarını izleyen ya da çevrimiçi yayın açan biri değildir. Görünürlüğün ekonomik değere dönüştüğü çağın tipik öznesidir.

Guy Debord'un gösteriyi "insanlar arasındaki toplumsal ilişkinin imgeler aracılığıyla kurulması" olarak tanımlaması, romanın merkezindeki çevrimiçi ilişkileri anlamlandırmak için bir çerçeve sunar (1996, s. 14- 15). Kikobaki'nin videolar, yorumlar, takipçiler ve piyasa hareketleri içinde kurduğu varoluş, Debord'un gerçekliğin yerini temsiline aldığı toplum tasvirini doğrular niteliktedir (1996, s. 15-17). Kikobaki geçmişini, sesini ve duygularını dolaşıma sokarak var olmaya çalışan bir gösteri öznesidir. Özellikle AnalistAbi'nin onun "imajına el atacak" bir müşteri bulabileceğini söylemesi, bireyin doğrudan görünürlük ekonomisinin nesnesine dönüşmesini açığa çıkarır (Tekin, 2026, s. 44). Debord'un "gösteri, yaşamın gerçekliğinin yerini alan bir görüntüler düzenidir" saptaması, Kikobaki'nin hayatında somutlaşır (1996, s. 16- 17). AnalistAbi'nin Kikobaki'ye "kafası kızık trader" imajından kurtulmasını, arka plandaki füze posterlerini ve boks eldivenlerini kaldırmasını öğütlemesi, dijital alanda imajın düşünceden daha önemli hâle geldiğini gösterir (Tekin, 2026, s. 41). İçerik, kendi başına dolaşıma girmez; persona aracılığıyla dolaşıma sokulur. Kullanıcılar, algoritmanın beğeneceği bir persona üretmek zorundadır. Bu bağlamda roman, dijital kapitalizmin bireyin kimlik sunumunu, duygusal dünyasını ve toplumsal etkileşim biçimlerini algoritmik denetim ve ideolojik yönlendirme altında yeniden şekillendirdiğini ortaya koyar.

Kikobaki'nin dijital kimliği, yatırımcı yorumlarıyla, takipçi sayısı ve gündelik piyasa performansı sürekli yeniden üretilir. Takipçilerinin onayıyla var olur ve onların olumlu-olumsuz tepkilerinden etkilenir. Kikobaki, arzu ettiği takipçi sayısına ulaşamadıkça öfkelenir. Hüzünlü videolar çekmeye başlar ve görünürlüğünü korumak için yeni performans stratejileri geliştirir (Tekin, 2026, s. 21- 22). Bu nedenle Kikobaki'nin başarısızlığı, kişisel bir çöküş anlamına gelir.

Romanın anlatı yapısı video yayınları ve takipçi yorumları üzerinden kurulur. Anlatıcı yalnızca olayları aktaran bir ses değildir; kendisini çevrimiçi dolaşıma açan, izlenmeye ve değerlendirilmeye sunan içerik üreticisidir. Bu yapı, klasik roman anlatısındaki tutarlı özne modelinden belirgin biçimde ayrılır. Geleneksel anlatıda özne, kendi iç dünyasının sürekliliğiyle tanımlanırken; *Para Gürültüsü*'nde özne, çevrimiçi geri bildirimler ve görünürlük göstergeleri aracılığıyla var olur. "Her video attığımda takipçi sayım düşüyormuş" ifadesinde öznenin varlığı, doğrudan "takipçi sayısı, görüntülenme oranı, etkileşim yoğunluğu" gibi algoritmik ölçütlere bağlanmıştır (Tekin, 2026, s. 15). Bu durum, Christian Fuchs'un dijital emek teorisiyle birlikte düşünüldüğünde daha görünür hâle gelir. Fuchs'a göre dijital kapitalizmde kullanıcılar yalnızca içerik tüketmez; aynı zamanda platformlara veri, dikkat ve ekonomik değer sağlayan üreticilere dönüşürler (2021, s. 12-14). Bu üretim çoğu zaman görünmezdir ve ücretli iş biçimi olarak tanınmaz. Fakat sermaye birikiminin asli parçalarından biridir. Sosyal medya kullanıcıları, yorum yaparak, video izleyerek, içerik paylaşarak ve etkileşim kurarak platform ekonomisini beslerler. Böylece dijital iletişim, kültürel faaliyet olmaktan çıkıp ekonomik üretim alanına dönüşür. Kikobaki'nin faaliyetleri "iletişimsel emek" üretir.

Jonathan Crary'ye göre günümüz görsel-işitsel içerikleri yalnızca izlenen nesneler değildir; yorumlanan, takip edilen, yönlendirilen ve parasallaştırılan dolaşım biçimleridir (2015, s. 58- 59). Yazarın Seyla karakteri üzerinden kurduğu sahne, bu noktada dikkat çekicidir. Seyla'nın Kikobaki'nin sesini "şiire yakın" bulması ve onun "taze öfke"sinin güncel finans bilgisini taşıdığını söylemesi, dijital görünürlüğün teknik bilgi kadar duygusal sahiçilik performansına dayandığını da gösterir (Tekin, 2026, s. 40). Bu kapsamda bilgi tek başına yeterli değildir. Bilginin nasıl seslendirildiği, hangi ruh hâliyle dolaşıma sokulduğu ve hangi duygusal etkiyi yarattığı belirleyicidir. Dijital kapitalizmin önemli paradokslarından biri tam da bu noktada ortaya çıkar. Kullanıcı, görünürde kendi düşüncelerini özgürce ifade etmektedir. Ancak gerçekte platform mantığının talep ettiği duygusal performansı üretmek zorundadır.

Kikobaki, kendi benliği ile dolaşıma sokmak zorunda olduğu dijital persona arasında giderek artan bir gerilim yaşar. AnalistAbi'nin "dijital dünyada düello olmaz" sözü, görünürde uzlaşmacı fakat derinde son derece rekabetçi olan platform mantığını açığa çıkarır (Tekin, 2026, s. 41). Fiziksel olmayan

mücadele, görünürlük alanında sürmektedir. Takipçi kaybetmek, algoritmada geri düşmek ya da dolaşım dışında kalmak, çağdaş dijital özne için ekonomik ve sembolik olarak yok oluş tehdidi anlamına gelir. Jonathan Crary'nin çevrimiçi kültürün “tek yönlü söylem” yarattığı yönündeki eleştirisi bu kapsamda anlam kazanır (Crary, 2023, s. 139). Dijital kamusal alan, farklı görüşlerin karşılaşma mekânı olmanın ötesinde sahte kişiliklerin dolaşıma sokulduğu rekabet alanına dönüşmektedir. İnsanlar düşünceyi değil; marka özneyi izlemektedir. Kikobaki'nin takipçi yorumlarıyla kurduğu ilişki de bu bağlamda önemlidir. “Acil kodlu videolar” çekerek yatırımcılara seslenen Kikobaki'nin hak ettiği takipçi sayısına ulaşamadığını düşünmesi ve platformların görünürlük algoritmalarını suçlaması, dijital görünürlük ekonomisinin acımasızlığına işaret eder. Onun sesi ne kadar yükselirse yorumlar da o kadar sertleşir. Kikobaki'nin, Marketçi'nin tehditleri ve takipçilerin saldırgan yorumları arasında sıkışması, dijital dünyanın duygusal şiddet ürettiğini gösterir (Tekin, 2026, s. 21-23). Özellikle “dilin kodunu çözüp ekranını toprağa gömeceğim” tehdidi ve “[a]ltının taşa kessin de ruhun bedenine yükünç gelsin, aç kurtlar deşsin ciğerini de..”, “[a]k kartallar gövdeni yere indirsın de keskin kayalarda parçalanasın”, “[r]uhunun yoluna taşlar yuvarlanıp devrilsin de nefesin yer altına çekilsin”, “[d]amarların boğumlansın da içindeki nehirler boğazından yukarı aksın, kan fışkırsın ağzından” şeklindeki beddualar, dijital alandaki linç kültürünün ve ekonomik başarısızlığın yarattığı öfkenin sembolüdür (Tekin, 2026, s. 22, s. 37, s. 70, s. 76, s. 108). Takipçiler arasında suçlama, savunma ve saldırı giderek artar. “Etki alanınız güçleniyor üstümüzde” ifadesi, dijital ortamda öznenin mikro-otoriteye dönüşme biçimini gösterir (Tekin, 2026, s. 15). Fakat bu otorite son derece kaygan bir zeminde dayanır. Çünkü otoriteyi mümkün kılan şey içsel bütünlük değil; dışsal geri bildirimdir. Takipçi desteği kadar takipçi kaybı da öznenin varlığını tehdit eder. Bu durum, romanın görünürlük ekonomisine yönelik temel eleştirisini oluşturur.

Görünürlük, özgürleşmenin değil; bağımlılığın yeni biçimidir. Çünkü görünür kalabilmek sürekli üretim, sürekli performans ve sürekli çevrimiçi olma zorunluluğu yaratır. Fuchs'un dijital kapitalizmde boş zaman ile emek arasındaki sınırların ortadan kalktığı yönündeki vurgusu burada belirginleşir (2021, s. 17–18). Kikobaki'nin yaşamında çalışma ve dinlenme ayrımı silikleşmiştir. Yayınlar, yorumlar ve piyasa analizleri gündelik hayatın tüm ritmini kuşatır. Kikobaki, dijital kapitalizmin dışına itilmiş bir mağdur değildir. Tam tersine, onun sunduğu görünürlük vaadine inanan ve bu nedenle kendi benliğini algoritmanın aynasında arayan çağdaş bireydir. Fakat kendi değerini takipçi sayıları ve yorum akışları üzerinden ölçmeye başladıkça içsel ölçülerini kaybeder. Crary'nin belirttiği gibi dijital ağlar, insanı kendi deneyiminin merkezinden uzaklaştırır ve ekran aracılığıyla kurulan süreklilik, bedensel varoluşu aşındırır (2023, s. 18–19). Kikobaki'nin trajedisi, teknoloji kullanması değildir. Onun trajedisi, kendisini ancak dolaşım içinde gerçek hissedebilmesidir. Böylece *Para Gürültüsü*, dijital kapitalizmin en derin çelişkilerinden birini görünür kılar. Bu sistem bireye sınırsız ifade ve görünürlük vaat ederken bireyi kendi performansının girişimcisine dönüştürmektedir. Birey artık emek gücünün yanı sıra sesini, kırılganlığını, öfkesini ve hikâyesini de piyasaya sürmektedir.

Yazar romanda, Kikobaki üzerinden çağdaş öznenin, bir yandan kendisini üretirken diğer yandan tükettiğini aktarır. Crary'nin siberetik paradigma üzerine söyledikleri bu aşamada dikkate değerdir. Yüksek bilgi işleme hızları, düşünerek müzakere etmeye ayrılan zamanı yok eder. Özne giderek “sonsuz bir geribildirim döngüsü” hâline gelir (Crary, 2023, s. 77–78). Romanın karakterleri de benzer biçimde, kendi iç seslerinden çok piyasa verilerinin yankısını taşırlar.

Bilhassa “trader” olma meselesi, romanın çağdaş özne eleştirisini yoğunlaştırır. Eserya'nın Bakaçyo'ya yönelttiği “Ne zaman karar verdin trader olmaya?” sorusu, yeni kapitalist öznenin kimlik arayışını gündelik ve ironik bir düzleme taşır (Tekin, 2026, s. 141). Trader, burada yalnızca alım satım yapan kişi değildir; hız, risk, ekran, veri ve kazanç ihtimaliyle tanımlanan yeni bir insan tipidir. Bakaçyo'nun “ben trader değilim, stratejistler ayrı” biçimindeki cevabı, bu kimliğin hem arzulandığı hem reddedildiği ikircikli bir konumu gösterir (Tekin, 2026, s. 141). Böylece kişi piyasanın diline dâhil olur; fakat kendini onun içinde bütünüyle tanımlamaktan da kaçınır.

4. Dijital Gündelik Hayat ve Mahremiyetin Metalaşması

Para Gürültüsü'nün dijital kapitalizm eleştirilerinden biri, gündelik hayatın en mahrem alanlarını da yeniden düzenlediğini göstermesidir. Bu nedenle romanın ev mekânı etrafında kurduğu sahneler, son

derece önemlidir. Çünkü burada ev, geleneksel anlamıyla yalnızca korunma, dinlenme ve aile içi aidiyet alanı değildir. Ev lojistik ağların, çevrimiçi ticaretin ve görünmez emeğin dolaşıma girdiği ekonomik düğüm noktasına dönüşmüştür. Beyzâna'nın sanal dükkân girişimi, bu dönüşümün anlatsal merkezlerinden birini oluşturur.

Kapitalizmin klasik sanayi biçiminde, üretim ve yeniden üretim alanları belirli ölçüde ayırır. Fabrika, ücretli emeğin; ev ise üretim, bakım ve gündelik hayatın alanıdır. Ev içi bakım emeği görünmez kılınır ve ücretli üretimin dışında düşünülür. Dijital kapitalizm ise bu ayrımı daha da karmaşık hâle getirir. Çünkü internet ve platform ekonomileri, ev ile iş arasındaki sınırı muğlaklaştırır. Christian Fuchs'un dijital kapitalizm analizinde vurguladığı önemli noktalardan biri budur. Ona göre bilgisayarlar, mobil ağlar ve dijital platformlar çalışma zamanı ile boş zaman, üretim ile tüketim ve ev ile iş arasındaki sınırları ortadan kaldıran teknolojilerdir (Fuchs, 2021, s. 17– 18). Böylece kapitalist üretim yalnızca işyerinde gerçekleşmez; evin içinde, yatakta, mutfakta ve ekran başında da sürer. Beyzâna'nın evin küçük odasını “depo”ya dönüştürerek sanal dükkânını büyütme kararı vermesi, ilk bakışta ekonomik girişimcilik hikâyesi gibi görünebilir (Tekin, 2026, s. 50). Ancak anlatının derin yapısı, bu sahnenin daha karmaşık bir dönüşümü temsil ettiğini gösterir. Ev artık çocukluğun, mahremiyetin ya da aile içi sessizliğin mekânı değildir; paketlenme, stoklama ve gönderi süreçlerinin işlediği yarı-endüstriyel alana dönüşmüştür. Bu dönüşüm mekânsal olduğu kadar ontolojiktir. Ev, kullanım değeri taşıyan yaşam alanı olmaktan çıkarak dolaşıma hazırlanan ekonomik uzama dönüşür. Yazar, romanda bu süreci dramatize ederken girişimcilik söylemini romantize etmez. Beyzâna'nın kararı, neoliberal ideolojinin yücelttiği anlamda bireysel başarı hikâyesi değildir. Tam tersine, ekonomik güvencesizlik tarafından zorlanan bir hayatta kalma stratejisidir. Bu nedenle sanal dükkân, özgürleşme alanı kadar zorunluluğun da ürünüdür. Beyzâna oğlunun yalnızlığını hafifletmek ve geleceğe dair maddi güvenlik yaratmak ister; fakat bunu yaparken bakım emeği ile piyasa emeği arasındaki sınır giderek silinir.

Romandaki İnciSuel karakteri de ev ve emek dönüşümünü açığa çıkarır. İnciSuel'in geceleri paketlenme ve gönderi işiyle uğraşacak, gündüz başka işlerde çalışacak olması, dijital kapitalizmin emeği nasıl süreklileştirdiğini gösterir (Tekin, 2026, s. 50). Çalışma artık belirli saatlerle sınırlı değildir. Dolayısıyla gece-gündüz ayrımı çözülür. Bu durum Jonathan Crary'nin 7/24 kapitalizm eleştirisiyle doğrudan ilişkilidir. Crary'ye göre çağdaş kapitalizm, yaşamın kesintiye uğradığı alanları ortadan kaldırmaya çalışır. Dinlenme, boş zaman ve uyku bile ekonomik düzen tarafından kuşatılır (Crary, 2023, s. 11– 15). İnciSuel'in hayatı tam da böyle bir süreklilik rejimi içinde şekillenir.

Para Gürültüsü romanının dijital kapitalizme ilişkin en derin sorgulamalarından biri, zaman deneyiminin dönüşümüne yöneliktir. Romanın karakterleri parçalanmış, hızlandırılmış ve içsel sürekliliğini kaybetmiş bir zamanın içinde var olmaya çalışırlar. İnsanlar artık zamanı yaşamaz; onun tarafından sürüklenirler. Modern dijital ağlar, gece ile gündüz, iş ile boş zaman ve kamusal etkinlik ile özel hayat arasındaki sınırları aşındırır. Böylece insanın dünyadan geçici olarak çekilebildiği zaman aralıkları giderek daralır. *Para Gürültüsü* romanının kurgu dünyası böyle bir zamansal kuşatma altında işler. Romanın anlatısında belirgin sabahlar, dingin akşamlar ya da ritmik gündelik düzenler yoktur. Onun yerine kesintisiz yayın akışı, piyasa gerginliği ve sürekli tetikte kalma duygusu vardır. Bu atmosfer, dijital kapitalizmin zamansal mantığını biçimsel düzeyde de yeniden üretir.

Kikobaki'nin gece yayınları bu bağlamda merkezi önemdedir. Onun dijital varlığı belirli mesai saatlerine bağlı değildir; aksine geceleri yoğunlaşır. Takipçilerle kurulan bağ, finansal analizler ve piyasa yorumları, gündelik hayatın olağan ritmini aşarak süreklileşir. Romanın “gönül ve düşünce bağını güçlendirmek” amacıyla sürdürülen gece yayınları, dijital emekte duygusal bağlılığın zamansal süreklilik gerektirdiğini gösterir (Tekin, 2026, s. 37). Kikobaki klasik anlamda işyerine gitmez; fakat zihni ve duygusal enerjisi sürekli dolaşım içindedir. Fuchs'un dijital kapitalizmde emek ile boş zaman arasındaki sınırların çözülmesine ilişkin tespiti, bu noktada anlam kazanır (Fuchs, 2021, s. 17–18). Dijital emek, çoğu zaman iş gibi görünmez; ancak tam da bu görünmezlik nedeniyle daha kuşatıcıdır. Kikobaki'nin “her gün dört saat grafik okuduğunu” söylemesi, bu süreklilik rejiminin somut örneğidir (Tekin, 2026, s. 49). Grafik okuma eylemi yalnızca teknik yatırım faaliyeti değildir; zamanın piyasa ritmine göre yeniden düzenlenmesidir.

Crary'nin önemli tespitlerinden biri de dijital kapitalizmin şimdiki zamanı mutlaklaştırdığıdır. Sürekli güncelleme, anlık tepki ve çevrimiçi dolaşım, geçmişle kurulan ilişkiyi zayıflatır. Gelecek ise kestirilemeyen finansal belirsizlik alanına dönüşür (Crary, 2023, s. 18–19). Böylece insan, uzatılmış bir şimdi içinde yaşamaya başlar. Para Gürültüsü, bu uzatılmış şimdi duygusunun romanıdır. Karakterler geçmişten bütünüyle kopmazlar; fakat geçmişi süreklilik içinde yaşayamazlar. Onun yerine geçmiş, dijital dolaşıma açık fragmanlar hâlinde geri döner. Kikobaki'nin çocukluk anlatısı, bu bakımdan romanın en önemli sahnelerinden biridir. Hasta olduğu çocukluk gecesini anlatmaya başlaması, ilk bakışta finansal ve dijital şimdiki zamana karşı geçmişe sığınma girişimi gibi görünür (Tekin, 2026, s. 47–49). Çocukluk, burada kaybedilmiş bütünlüğün ve piyasa öncesi zamansallığın sembolü gibidir. Hastalık anısı, aile içi kırılmalık ve korunma ihtiyacı, ekonomik söylemin dışında kalan insani bir alan açıyor izlenimi verir. Fakat bu çocukluk anısı saf nostaljiye dönüşmez. Kikobaki hasta çocukluk gecesini anlatırken aynı akış içinde altın, gümüş ve yatırım tavsiyelerine yönelir (Tekin, 2026, s. 48–49). Böylece geçmiş, dijital şimdiki zamandan ayrılamaz. Bellek, bağımsız deneyim alanı olmaktan çıkar; yayın akışının parçasına dönüşür. Bu sahne, hafızanın metalaşması açısından son derece önemlidir. Bellek burada yalnızca hatırlanan şey değildir; dolaşıma sokulan bir unsurdur. Çocukluk anısı, kişisel iyileşmenin sessiz alanı olmaktan ziyade izlenebilir ve paylaşılabılır medya içeriğine dönüşür. Crary'nin belleğin dijital kültür içinde aşındığı ve parçalandığı yönündeki düşüncesi bu noktada belirginleşir (2023, s. 18– 19). Dijital kapitalizm, geçmişi ortadan kaldırmaz; sürekli dolaşıma sokulabilir veri parçalarına dönüştürür. Kikobaki'nin çocukluk anlatısı bu nedenle trajiktir. Çünkü o gerçekten hatırlamaktadır; fakat aynı anda hatırasını yayınlamaktadır. Dolayısıyla hatırlama ile performans arasındaki sınır belirsizleşir. Anlatı, içsel yüzleşme olduğu kadar görünürlük üretimidir. Dijital çağda, geçmiş de dolaşım ekonomisinin içine çekildiği için insan geçmişi koruyamaz.

Kikobaki, geceleri yürüyüp zaman üzerine kitaplar okur:

“Geceleri sırt çantasına Kindle’ı atıp uzun uzun yürüyor, sonra da iskelenin arka yüzündeki bekleme alanında banka oturup denize karşı "zaman"la ilgili kitaplar okuyor, aklından kalbinden geçenleri takipçileriyle paylaşmak üzere notlar alıyordu. -Zamanın Düzeni, Zaman Hakkında, Zaman ve Özgür İrade-. "Zihin bölünmüştür, zaman adil değil."” (Tekin, 2026, s. 54).

Kikobaki'nin zihnin “bölünmüş” olduğuna dair notlar alması sıradan entelektüel bir uğraş değildir. Bu davranış, parçalanmış zamansallığı anlamlandırma çabasıdır.

Kikobaki'nin zamana ve dijital piyasaya dair düşüncelerinin derinleştiği sorgulamalar, yazarın roman boyunca ortaya koyduğu eleştirilerin imbibten geçirilmiş hâli gibidir:

“Altın düşer, coin yükselir

Ama yönü bilmeyen altınla da Coin’le de kaybeder

Kalkıp bakın nereye gidiyor bu dünya

Zenginler zamanı hızlandırmak istiyor

Çünkü hızlı akan zaman onlar için fırsat demek

Biraz daha kod, biraz daha veri, birkaç saniye önce gelen bir sinyal

Geleceği erkenden satın alıp bizi geleceğe sokmayacaklar!

Zamanı öne çekiyorlar kendilerine doğru

Zenginler geleceği gasp ederken biz yoksullar ne yapıyoruz peki?

Onlarla aynı dünyada aynı çağda aynı zamanda mıyız arkadaşlar?” (Tekin, 2026, s. 62).

Alıntılanan pasajda görüldüğü üzere yazar, Kikobaki'nin ağzından günümüz ekonomik sisteminde değer yalnızca maddi unsurlardan değil; veri akışı, algoritmalar ve bilgiye erken erişimden üretildiğini göstermektedir. Dijital kapitalizmde finansal piyasalar, yapay zekâ ve yüksek frekanslı işlem teknolojileri, ekonomik avantajı hız ve öngörü kapasitesiyle ilişkilendirmektedir. Kapitalizmin artık yalnızca emeği, bedeni ya da mekânı değil; geleceği de mülkleştirmesi ortaya konmaktadır. Teknolojik altyapıya ve dijital araçlara sahip olan kesimlerin geleceğe dair fırsatları daha erken değerlendirebildiği

ve böylece toplumsal eşitsizlikleri derinleştirdiği düşüncesini dile getirmektedir. Dijital kapitalizmin yarattığı zamansal eşitsizliği işaret ederek toplumun farklı kesimlerinin aynı teknolojik çağ içinde olsalar bile bilgiye, hıza ve geleceği şekillendirme gücüne eşit biçimde erişemediklerini vurgulamaktadır. Coin, romanda sıradan bir dijital para birimi değildir; geleceğe dair umudun, sınıfsal eşitsizliklerin ve teknolojik hızın iç içe geçtiği yeni bir nesnesidir. Bu açıdan roman, dijital kapitalizmin hız, veri ve sermaye üzerinden kurduğu yeni güç ilişkilerine yönelik eleştirel bir değerlendirme sunmaktadır.

Romanın dikkat çekici ayrıntılarından biri, İnciSuel'in video çekimleri için kuaföre gitmeyi bırakıp yalnızca "ekranda görünen elleri"ni özenle hazırlamasıdır (Tekin, 2026, s. 53). Her tırnağın farklı renge boyanması, yüzükler ve bileziklerle estetik sahne kurulması, dijital kapitalizmin bedenle kurduğu yeni ilişkiyi görünür kılar. Burada beden bütünüyle değil; parçalı biçimde metalaşır. Ekranda görünen uzuv ekonomik değer merkezi hâline gelir. Biyolojik bir organ olan el, dikkat çekmek ve satış üretmek üzere tasarlanmış estetik nesneye dönüşür.

Para Gürültüsü, dijital ekonomiyi yalnızca ekranlarda işleyen soyut sistem olarak temsil etmez. Kapitalizmin eve, anne emeğine, gündelik hayata ve bakım ilişkilerine kadar sızdığını gösterir. Beyzâna'nın odası ve İnciSuel'in elleri bu dönüşümün farklı yüzleridir. Ev ortadan kalkmaz; fakat işlevi dönüşür. Mahremiyet kaybolmaz; fakat ekonomik dolaşımın parçası hâline gelir. Aile ilişkiler çözülmez; ancak piyasa mantığı içinde yeniden düzenlenir. Dijital çağda kapitalizm dışarıda değildir. Mutfağın, yatağın ve aile sohbetlerinin içine yerleşmiştir.

5. Yabancılaşma ve Gerçekliğin Dağılması

Para Gürültüsü romanının dijital kapitalizme yönelik eleştirisi, kapitalizmin yalnızca emeği, piyasayı ya da görünürlüğü dönüştürmediğini; aynı zamanda insanın duyularını, gerçeklik deneyimini ve kendi varoluşunu algılama biçimini de yeniden örgütlediğini gösterir. Bu nedenle romandaki yabancılaşma, Marx'ın klasik anlamda tarif ettiği emek sürecine yabancılaşmanın ötesine geçerek ontolojik ve duygusal bir çözüme biçimine dönüşür.

Marx'ın yabancılaşma kavramı, kapitalist üretim içinde emeğin kendi ürününe, üretim sürecine, diğer insanlara ve nihayet kendi türsel özüne yabancılaşmasını ifade eder. İşçi, yarattığı dünyayı denetleyemez; ürettiği nesneler ona yabancı güçler olarak geri döner. *Para Gürültüsü* ise bu klasik yabancılaşma biçimini dijital çağın koşullarında yeniden ele alır. Çünkü burada yabancılaşma yalnızca üretim alanında değil; algıda, bedende, hafızada ve gerçeklik duygusunda da gerçekleşmektedir.

Romanın en sarsıcı sahnelerinden biri, "kumsalda güneşlenen insanlar sırasıyla öksürük nöbetine tutuluyor ve herkes birbirinin öksürük sesini köpek havlaması gibi duyup işitiyor, ambulans sirenleri kulağınıza çalınmıyor mu peki?" anlatımıdır (Tekin, 2026, s. 13). Burada bozulan yalnızca işitme değildir. İnsan sesi ile hayvan sesi arasındaki ayrımın çözülmesi, öznenin dünyayla kurduğu temel duygusal ilişkinin kırıldığını gösterir. Bu, bireysel bir psikolojik bozukluk değil; kolektif algı krizidir. Jonathan Crary'ye göre dijital kapitalizm, bireyi kesintisiz dikkat rejimine bağlayarak duygusal kapasiteyi aşındırır. Sürekli ekran maruziyeti, veri akışı ve çevrimiçi uyarılma, insanın dünyayı doğrudan deneyimleme yetisini zayıflatır (Crary, 2023, s. 18–19). Böylece gerçeklik, parçalı ve aracılanmış deneyimler üzerinden algılanmaya başlanır. *Para Gürültüsü* romanında karakterler gerçekliği doğrudan deneyimlemek yerine; piyasa işaretleri, medya sesleri, yayın akışları ve ekonomik söylemler aracılığıyla algılarlar. Ambulans seslerinin fark edilmemesi, doğa olaylarının ekonomik kriz endişesiyle iç içe geçmesi ve toplumsal gerginliğin fiziksel atmosfer gibi hissedilmesi, bu duygusal aşınmanın roman içindeki tezahürleridir.

Romanın yabancılaşmaya ilişkin ikinci önemli hattı, öznenin kendi iç deneyimine yabancılaşmasıdır:

"Bazı geceler ruhum bedenime sığmıyor, sanki yıldızlarla aramda gizli bir yol açılıyor. Ve o yolda yürürken, karanlık bir sahneye varıyorum, orada benmişim gibi hissedilen bir varlık var. Ne kadın ne çocuk... Ne şimdi ne de geçmiş. Ama ben." (Tekin, 2026, s. 15).

Bir takipçi yorumundan alıntılanan bu pasaj, söz konusu içsel bölünmenin yoğun bir örneğidir. Özne, yalnızca toplumsal dünyaya değil; kendi bedensel varlığına da yabancılaşmıştır. Ruh ile beden arasındaki ilişki parçalanmış ve kişi kendi deneyiminin merkezinde değil; dışına savrulmuş gibidir. Bu durum,

dijital kapitalizmin bedensel deneyimi nasıl dönüştürdüğüne dair önemli ipuçları taşır. Crary'nin modern ekran kültürünün bedensel sürekliliği aşındırdığı yönündeki düşüncesi burada anlam kazanır (2023, s. 130). Dijital yaşam bedeni ortadan kaldırmaz; fakat onun deneyimlenme biçimini değiştirir. İnsan, bedeniyle dünyada bulunan özne olmaktan ziyade çevrimiçi dolaşıma eklenmiş dikkat düğümüne dönüşür. Takipçinin yaşadığı bölünme de bu düzeydedir.

Kikobaki, yalnızca piyasa baskısı yaşayan yatırımcı değildir; kendi bedensel ve ruhsal sürekliliğini korumakta zorlanan çağdaş dijital öznedir. “[A]klım piyasada ruhum çocukluk mahallemde, bir yanım geleceği görüp sezmenin telaşında bir yanım geçip gitmiş zamanın peşinde...” biçiminde ifade edilen duygu, bu bölünmüş varoluşun en yoğun anlatımlarından biridir (Tekin, 2026, s. 54). Zihin finansal unsurlara bağlanırken ruh başka bir zamansallığa, kaybedilmiş sürekliliğe yönelir. Romanın yabancılaşma eleştirisi burada derinleşir. Çünkü dijital kapitalizm yalnızca ekonomik sömürü yaratmaz; öznenin iç bütünlüğünü de parçalar. İnsan aynı anda birden çok zamana, birden çok kimliğe ve birden çok dikkat alanına bölünür. Bu parçalanmışlık, dijital kapitalizmin ontolojik etkisidir.

Beyzâna'nın takipçileriyle ve çevresiyle kurduğu ilişki, ilk bakışta sıcak ve sezgisel görünür. Ancak anlatının ilerleyen bölümlerinde bu ilişkinin sahici yakınlıktan çok çevrimiçi duygulanım piyasasına benzediği görülür. Bu atmosferde insanlar birbirlerini tanımaz; fakat birbirlerinin ruh hâllerine temas ettikleri yanılmasını paylaşırlar. Jonathan Crary'ye göre dijital ağlar, sahici topluluk üretmekten daha çok çevrimiçi simülasyonlar yaratır. İnsanlar görünürde hiç olmadığı kadar bağlantılıdır; fakat aynı ölçüde yalnız ve parçalanmıştır (Crary, 2023, s. 11–18). *Para Gürültüsü*'nün takipçi dünyası bu paradoksu görünür kılar. Yorumlar, emoji dilleri ve duygusal çağrılar organik yakınlık üretmez; temsili bağ üretir.

Para Gürültüsü, yabancılaşmayı yalnızca üretim ilişkilerine bağlı toplumsal sorun olarak ele almaz. Dijital çağda yabancılaşmanın duyulara, zamana ve benliğin en iç katmanlarına kadar yayıldığını gösterir. Kapitalizm burada dışsal baskı değildir. İnsan artık dünyaya baktığında yalnızca piyasayı görmez. Dünyayı piyasanın ürettiği duygusal filtreler içinden görmeye başlar. Bu finansallaşmış bilinç, romanın sınıf ilişkilerini tartıştığı sahnelerde belirginleşir. Ramini'nin “zenginler oyun sahasında değil, oyun alanında olanlar zenginleri yoksullardan korumakla görevlendirilmiş araçlar” şeklindeki sözleri, sistemin tarafsız olmadığına ilişkin keskin bir farkındalık içerir (Tekin, 2026, s. 72). Burada piyasa, herkesin eşit biçimde katıldığı doğal bir alan olarak değil; önceden kurulmuş bir iktidar mekânı olarak görünür. Bu sahne, Marx'ın sınıf ve sömürü kavramlarının Fuchs tarafından yeniden yorumlanışını hatırlatır. Fuchs'a göre kapitalizm, meta, emek, sömürü, tahakküm ve iletişim araçlarının birleşiminden oluşan tarihsel bir toplumsal düzendir. Dijital biçiminde ise bu tahakküm daha görünmez hâle gelir (Fuchs, 2021, s. 10–11). Dolayısıyla Ramini'nin sezgisi, ideolojik bir fark edıştır. Oyun vardır; ama kurallar eşit değildir. Tekin'in diğer romanlarında da sınıf çatışmasını görmek mümkündür:

“İlk üç romanında (Sevgili Arsız Ölüm, Berci Kristin Çöp Masalları, Gece Dersleri), anlattığı kişileri yoksul çevrelerden, gecekondu muhitlerinden seçen Latife Tekin, bu romanda da yoksulları anlatır fakat bu kez yoksulluğu sahiplenir, taraf tutar ve adeta yoksulluğun manifestosunu yazar. Romanda yoksulluk sadece ekonomik ya da toplumcu romanlardaki gibi zenginlikle çatışan bir problem olarak değil, zihni bir durum ve yaşam biçimi şeklinde işlenir” (Balık, 2011, s. 50).

Para Gürültüsü romanında ise zengin ve fakir sınıf arasındaki bu ekonomik düzey farkı dijital dünya üzerinden verilir. Söz konusu romanda, dijital sistem yoksul insanları sanal çarkların düzenine mahkûm eder. Crary'nin internet kompleksine ilişkin analizinde söylediği gibi, dijital düzen kendisini vazgeçilmez ilan eder ve onun dışında kalan bütün yaşam biçimlerini yabancılaştırır ve değersizleştirir (2023, s. 13). Böylece insanlar birbirlerinden koparken alternatif hayal güçlerinden de uzaklaşırlar (Crary, 2023, s. 13–14). Ramini ile Kikobaki arasındaki mesafe, bu kolektif hayal gücü kaybının mikro düzeydeki anlatısıdır. Romanın kişilerinin birbirleriyle kurduğu konuşmaların giderek kur, yatırım ve piyasa jargonuna dönüşmesi, bu yabancılaşmış iletişimin edebi görüntüsüdür. Kikobaki, çocukluk arkadaşı Ramini ile görüşerek hem destek arar hem de metin yazarı bulma meselesini konuşur. Aynı mahallede büyümüş olsalar da aralarındaki bağ zayıflamıştır. Ramini, Kikobaki'nin videolarını anlamakta zorlandığını ve bir süre yayın yapmamasının daha iyi olacağını söyler. Bu görüşme, ikisi arasındaki mesafenin belirginleşmesine neden olur. Kikobaki, arkadaşlığın değiştiğini hisseder ama

bunu açık biçimde ifade edemez. “Bu akşam dolar, borsa konuşmak yok anladım Ramini” cümlesi, ilk bakışta sıradan bir yorgunluk ifadesi gibi görünür (Tekin, 2026, s. 73). Oysa bu söz, piyasanın insan ilişkilerine sızmasına karşı sembolik bir reddiyedir. Kikobaki, piyasanın konuşmaya, dostluğa ve aşka yerleştiğini fark etmiştir. Bu nedenle yazar, dijital kapitalizmi salt dışsal bir ekonomik sistem olarak aktarmaz. Dilin içine sızmış bir tahakküm olarak temsil eder. Fuchs’a göre iletişim, toplumsal ilişkilerin yeniden üretimidir (Fuchs, 2021, s. 76). Ancak kapitalizmde iletişim de yabancılaşır ve meta ilişkilerine indirgenir (Fuchs, 2021, s. 88). Bu yabancılaşma, Kikobaki ile Ramini arasındaki duygusal kopuşta daha çok görünür hâle gelir. Ramini’nin dünyası finansal haberler, spekülasyonlar ve ekonomik heyecanlarla örülürken; Kikobaki başka bir ilişki biçiminin mümkün olup olmadığını sorgular. Bu sorgulamalar neticesinde “[a]ralarındaki bağın koptuğunu hissederek derin bir acıyla sarsı”lır (Tekin, 2026, s. 73). Buradaki bağın kopuşu, piyasa mantığının toplumsal baği aşındırmasının küçük ölçekli bir temsildir.

Romanın İnciSuel figürü, görünürlüğün ekonomik ve duygusal yükünü taşıyan platform öznesidir. “Kukla Kızın Dansı” videoları sonrasında içerik hırsızlığı suçlamaları ve linç dalgasıyla karşılaşması, dijital alanın özgürleşme vaadi kadar denetim de ürettiğini gösterir (Tekin, 2026, s. 45– 46). Dolayısıyla görünür olmak, güç kazanmanın yanı sıra sürekli gözetlenmek ve yargılanmak anlamına da gelir. İnciSuel’in yaşadığı deneyim, dijital linç kültürünün toplumsal mantığını görünür kılar. Çevrimiçi alan çoğu zaman demokratik ifade özgürlüğünün sahası olarak düşünülür; ancak roman, bu alanın aynı zamanda disiplin mekanizması olduğunu gösterir. Yorumlar, suçlamalar ve dolaşıma sokulan söylentiler, fiziksel olmayan fakat maddi sonuçlar üreten algoritmik mahkemelere dönüşür. Crary’nin çevrimiçi kültürün tek yönlü söylem ve toplumsal çözümme yarattığı yönündeki eleştirisi bu noktada somutlaşır (Crary, 2023, s. 139). Yazarın İnciSuel karakterini giderek “melek takipçiye” dönüştürmesi, takipçiliğin çağdaş ekonomideki rolünü görünür kılar (Tekin, 2026, s. 46). Burada takip etmek, yalnızca içerik izlemek değildir; duygusal yatırım yapmaktır. İnciSuel’in “[b]ugün gözlerini ve dudaklarını boyadığım kadınlara senin görüşlerini anlattım...” sözü, fiziksel temas olmaksızın kurulabilen yeni bağıllık biçimlerini açığa çıkarır (Tekin, 2026, s. 46). Bu sahne, medya çalışmalarında “parasosyal ilişki” olarak tanımlanan yapıyla birlikte düşünülebilir. Parasosyal ilişkiler, bireyin medya figürleriyle tek taraflı fakat yoğun duygusal bağ kurması anlamına gelir (Fügan ve Kars Tayanç, 2019, s. 259- 260). Sosyal medya çağında bu bağ daha da yoğunlaşmıştır; çünkü influencer ve takipçi arasındaki sınırlar görünürde karşılıklı iletişim nedeniyle belirsizleşir. Takipçi, yakınlık hissettiği kişiyi tanıdığını düşünür; oysa ilişki dolaşım mantığı içinde kurulmuştur. İnciSuel ile Kikobaki arasındaki bağ da bu şekildedir. Bu ilişki ne bütünüyle sahici ne de bütünüyle sahte olması sebebiyle romantik sevginin klasik biçiminin dışındadır. Dijital kapitalizmin ürettiği yarı-gerçek bir bağıllık biçimidir. Sevgi burada fiziksel temasın ya da ortak yaşamın sonucu olmaktan ziyade dijital dünyanın yarattığı sürekli maruziyetin sonucudur. Romanda, İnciSuel’in duyguları küçümsenmez ya da basit manipölasyon olarak gösterilmez. Tam tersine, roman dijital çağın insan ilişkilerinin bu kırılgan zeminde kurulduğunu kabul eder. İnsanlar birbirlerini ekranlar aracılığıyla sever, özler, kıskanır ve kaybederler. Sorun, bu duyguların sahte olması değildir; dolaşım ekonomisine bağımlı hâle gelmiş olmalarıdır. Bu nedenle *Para Gürültüsü*, dijital kapitalizmin yalnızca ekonomiyi değil; yakınlık biçimlerini de yeniden inşa ettiğini gösterir.

Sonuç

Latife Tekin’in *Para Gürültüsü* romanı, dijital kapitalizmin ekonomik alanla sınırlı kalmayan etkilerini görünür kılan güçlü bir anlatı sunar. Yazar, çağdaş kapitalist dönüşümün üretim ve dolaşım süreçleriyle birlikte zamanı algılayış biçimini, duygulanım düzenini, toplumsal bağları ve kendilik deneyimini nasıl yeniden şekillendirdiğini edebi bir dille ortaya koyar.

Çalışmada, *Para Gürültüsü* romanı Christian Fuchs’un dijital kapitalizm ve dijital emek çözümlemeleri ile Jonathan Crary’nin 7/24 kapitalizm ve internet kompleksi eleştirileri doğrultusunda değerlendirilmiştir. Böylece Tekin’in anlatısının çağdaş kapitalizmin kültürel, toplumsal ve ontolojik boyutlarını açığa çıkardığı gösterilmiştir.

Romanın merkezinde yer alan para imgesi, Marx’ın meta fetişizmi tartışmasını çağdaş finansallaşma koşullarında yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Söz konusu eserde para, kullanım değeriyle ilişkili maddi

bir ölçü olmaktan çıkarak sezgiye, beklentiye, korkuya ve dolaşıma bağlı soyut bir kudrete dönüşür. Bu dönüşüm, dijital kapitalizmin değeri üretim alanından kopararak veri, görünürlük ve finansal beklenti üzerinden yeniden kuran mantığıyla örtüşmektedir. *Para Gürültüsü*'nün coin piyasaları, yatırım videoları ve spekülâtif heyecanla örülü atmosferi, paranın artık nesnel bir karşılık değil; geleceğe ilişkin arzuların ve endişelerin taşıyıcısı hâline geldiğini gösterir. Böylece para, romanda bireyin dünyayı kavrama biçimini belirleyen ontolojik bir rejim olarak karşımıza çıkar.

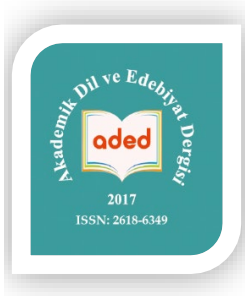
Kikobaki, CoinIşığı, AnalistAbi, Ramini, Beyzâna, Bakaço ve İnciSuel gibi karakterler, dijital kapitalizmin ürettiği farklı öznelik biçimlerini temsil eder. Bu figürler, ekonomik sistemin aktörleri olmanın ötesinde görünürlük ekonomisinin ve algoritmik değerlendirme rejimlerinin taşıyıcılarıdır. Takipçi sayıları, yorum akışları ve canlı yayın performansları bireyin kendi değerini ölçme araçlarına dönüşürken; özne ise giderek içsel ölçütlerinden uzaklaşır ve kendisini dışsal onay mekanizmaları üzerinden kurmaya başlar. Roman, dijital çağın sunduğu görünürlük vaadini bir özgürleşme anlatısı olarak değil; kesintisiz performans baskısıyla örülü bir varoluş alanı olarak resmeder.

Finansallaşma, romanda teknik ve uzmanlık temelli bir süreç olarak değil; inanç ve kehanet mantığıyla örülü kültürel bir yapı şeklinde aktarılır. Tekin'in anlatısında grafikler, yatırım tavsiyeleri ve piyasa yorumları, rasyonel hesaplamanın araçları olmaktan çıkarak geleceği yorumlama arzusunu besleyen sembolik sistemlere dönüşür. Roman boyunca, dijital yatırım kültürünün, belirsizliği ortadan kaldırmak yerine sürekli yeniden ürettiği ve ardından bu belirsizlik içinde yön tayin edecek rehber figürler yarattığı ortaya konur. Böylece coin evreni, modern ekonominin sekülerleşmiş kutsallık alanı olarak belirir.

Sonuç olarak insan para, görünürlük ve dijital dolaşım çağında emeğiyle birlikte dikkatini, kırgınlığını, öfkesini, sevgisini ve geleceğe dair umudunu da dolaşıma açmaktadır. Yazar, dijital finans dili ile mitik ve şiirsel anlatımı yan yana getirerek devrimizin “para inancı”nı sorgular. Bu yönüyle Latife Tekin'in *Para Gürültüsü* romanı, dijital kapitalizmin ekonomik anatomisini olduğu kadar ruhsal ve toplumsal yaralarını da kayıt altına alan bir çağ anlatısı niteliği taşımaktadır.

Kaynaklar | References

- Balık, M. (2011). *Latife Tekin'in romancılığı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Crary, J. (2015). *7/24: Geç Kapitalizm ve Uykuların Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Crary, J. (2023). *Yeryüzü Yakılıp Yıkılırken Dijital Çağdan Kapitalizm Sonrası Dünyaya*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fidan, F. Z. (2013). Latife Tekin'in eserlerinde yoksulluğun farklı görünüşleri. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 500-511. <https://izlik.org/IA65AA47SK>
- Fuchs, C. (2021). *Dijital Kapitalizm Çağında Marx'ı Yeniden Okumak*. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Fügan, S., & Kars Tayanç, N. (2019). Parasosyal ilişki: kavramsal bir çerçeve. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2019(48), 257-277. <https://izlik.org/IA64DX68MR>
- Karabulut, M., & Özpolat, H. (2018). Latife Tekin'in "Buzdan Kılıçlar" romanı üzerine bir tahlil denemesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 2(2), 146-159. <https://doi.org/10.31465/eeder.441379>
- Marx, K. (2011). *Kapital 1*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Tekin, L. (2018). *Buzdan Kılıçlar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tekin, L. (2019). *Muinar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tekin, L. (2026). *Para Gürültüsü*. İstanbul: Can Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçişin *Mahfil* Dergisindeki Şiirlere Yansımaları

Reflection of the Transition from the Ottoman Empire to the Republic in the Poems Published in Mahfil

Züleyha Nurgül ERTUĞRUL

Arş. Gör. Dr. • Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi • Edebiyat Fakültesi • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
zuleyha.ertugrul@hbv.edu.tr • <https://orcid.org/0000-0002-4358-2720> • <https://ror.org/05mskc574>

Atıf | Citation: Ertuğrul, Z. N. (2026). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçişin *Mahfil* Dergisindeki Şiirlere Yansımaları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 1182-1209.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1959260>
<https://izlik.org/JA95ZF93ZN>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 27.05.2026

Kabul Tarihi: 12.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 27.05.2026

Date Accepted: 12.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the [Creative Commons CC-BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Millî Edebiyat anlayışının hâkim olduğu 20. yüzyılın ilk çeyreğinde divan şiiri geleneği, farklı kanallar aracılığıyla varlığını sürdürmüştür. Söz konusu dönemde klasik şiir mirasını süreli yayıncılık faaliyeti üzerinden yaşatan yayınlardan biri Tâhirü'l-Mevlevî tarafından 1920-1926 yılları arasında yayımlanan *Mahfil* dergisidir. Toplam 68 sayı çıkan dergide aruz vezni ve klasik nazım şekilleriyle çok sayıda şiir yayımlanmıştır. Bu şiirlerin bir kısmında klasik şiir geleneği hem biçim hem de muhteva bakımından sürdürülürken bazı manzumelerde yalnızca biçimsel yapı korunmuş, içerikte ise dönemin güncel siyasi meselelerine yer verilmiştir. Bu çalışmada, divan şiiri geleneğine ideolojik açıdan bağlılık gösteren *Mahfil* çevresinin şiirlerinde, ülkenin politik gündeminin hangi zihniyet çerçevesinde yansıtıldığı incelenmiştir. Derginin yayımlandığı yılların işgal, Millî Mücadele ve Cumhuriyet'in ilanı gibi önemli tarihi dönüm noktalarına sahne olması sebebiyle söz konusu şiirler de bu kronoloji esas alınarak değerlendirilmiştir. Bunun yanında toplumsal hayatı ve dönemin farklı meselelerini konu edinen şiirler de ayrı bir başlık altında ele alınmıştır. İnceleme sonucunda işgal yıllarında İslamcı söylemin belirgin biçimde öne çıktığı, Millî Mücadele'nin kazanılmasıyla milliyetçi vurguların güçlendiği, ilerleyen yıllarda ise Cumhuriyet ve inkılaplara uyum sağlayan, hatta bunları olumlayan bir yaklaşımın geliştiği tespit edilmiştir. Bu durum, *Mahfil*'in klasik şiir geleneğini sürdürürken dönemin siyasi ve toplumsal gelişmelerini de kendi zihniyet dünyası içinde yorumladığını gösterir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı; Süreli yayınlar; *Mahfil*; Millî Mücadele; Erken Cumhuriyet dönemi Türk şiiri; Zihniyet dönüşümü.

Abstract

During the first quarter of the twentieth century, when the National Literature movement dominated the literary sphere, the tradition of divan poetry continued to survive through various channels. One of the periodicals that sustained this classical poetic heritage was *Mahfil*, published by Tâhirü'l-Mevlevî between 1920 and 1926. The journal, which ran for a total of sixty-eight issues, featured numerous poems composed in the aruz meter and classical verse forms. While some of these poems preserved the divan poetry tradition in both form and content, others retained only its formal characteristics while addressing contemporary political issues. This study examines how the political agenda of the period was reflected in the poems of the *Mahfil* circle, which remained ideologically committed to the divan poetry tradition. Since the years in which the journal was published coincided with major historical turning points such as the Occupation, the Turkish War of Independence, and the proclamation of the Republic, the poems have been analyzed within this chronological framework. Poems dealing with social life and other contemporary issues have also been examined under a separate heading. The analysis demonstrates that Islamist discourse was particularly prominent during the years of occupation, that nationalist emphases strengthened following the victory in the War of Independence, and that, in later years, an approach compatible with -and even supportive of- the Republic and its reforms emerged. This reveals that *Mahfil* interpreted the political and social developments of its time through its own intellectual framework while maintaining the classical poetic tradition.

Keywords: Classical Turkish Literature; Periodicals; *Mahfil*; Turkish War of Independence; Early Republican Turkish Poetry; Transformation of Mentality.

Giriş

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna giden süreçte Osmanlı Devleti'nin son döneminde ortaya çıkan bazı fikir hareketleri, millî kimlik ve kültür anlayışının şekillenmesinde etkili olmuştur. Nitekim Şerif Aktaş'a göre Cumhuriyet'in fiilen ilan edilmesinden önce, yeni yönetim biçiminin temel ideolojisi hâline gelecek milliyetçi düşünce, 19. yüzyılın sonlarından itibaren edebiyat ve şiirde etkisini göstermeye başlamıştır (2018, s. 315). Dolayısıyla dönemin edebî eserlerinde sade Türkçe ve hece ölçüsü ön plana çıkarken divan şiirine özgü nazım şekilleri büyük oranda terk edilmiştir. Bu süreçte söz konusu dönüşümün daha sistemli hâle gelmesi amacıyla çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Ömer Seyfeddin, Ziya Gökalp, Ali Canip Yöntem, Subhi Edhem gibi isimlerin yayın kurulunda bulunduğu *Genç Kalemler* dergisinde 1911 yılında yayımlanmaya başlayan "Yeni Lisan" başlıklı yazılarla millî bir dil ve edebiyat anlayışının esasları belirlenmeye çalışılmıştır (Çelik, 1996, s. 21-23). Bu hareketin devamı niteliğinde 1917 yılında Orhan Seyfi Orhon, Hasan Zeki, Hakkı Tahsin, Ömer Seyfeddin, Faruk Nafiz Çamlıbel, Yusuf Ziya Ortaç öncülüğünde kurulan Şairler Derneği de Türk milletine ait hikâyelerin halkın anlayacağı bir dille ve hece ölçüsüyle yazılması gerektiğini savunan bir bildiri yayımlamıştır (İsimsiz,

1917, s. 3486). Gerek bahsi geçen girişimler gerekse bireysel çabalar neticesinde 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kaleme alınan eserlerde “millî edebiyat” anlayışının temel nitelikleri belirgin biçimde hissedilmiştir.

Edebî dönemlerin başlangıç ve bitişlerini bir tarihle veya olayla belirlemenin mümkün olmadığı düşünüldüğünde divan şiiri geleneğinin Millî edebiyatın ortaya çıkışıyla tamamen sona erdiğini söylemek güçtür. Nitekim 20. yüzyılda divan şiiri estetiğini çeşitli yönleriyle sürdüren pek çok isim vardır. Emrah Gökçe, bu yüzyılda 240 şairin divan tertip ettiğini belirtirken mürettep bir divan oluşturmamakla birlikte şiir kitaplarında aruz vezniyle yazılmış şiirlere yer veren 75 ismi daha kaydeder (2026, s. 15). Tespit edilen bu isimlerin fazlalığı, divan şiiri geleneğinin 20. yüzyılda farklı biçimlerde varlığını sürdürdüğünü göstermesi bakımından kıymetlidir. Ancak ilgili dönemde ana akıma hâkim olan millî edebiyat anlayışının yanında bu isimlerin ve eserlerinin etki uyandıracak derecede görünürliğe sahip olmadıklarını da belirtmek gerekir.

Cumhuriyet’in ilanına giden süreçte divan şiirinin şekil ve muhtevaya dayalı bazı özelliklerini sürdüren süreli yayınlardan biri de *Mahfil*’dir¹. Tâhirü’l-Mevlevî (Tahir Olgun) tarafından 1920 yılında yayımlanmaya başlayan dergi, 1926’ya kadar yayın hayatını sürdürmüştür. Ferid (Kam), Su’ûdü’l-Mevlevî (Mehmet Suud Yavısı), Ödemişli Hoca-zâde Muammer (Muammer Lütfi Bahşi), Tokadizâde Şekib, derginin yazar kadrosundaki önde gelen isimlerdir (Kahraman, 2003, s. 333-334). “Dinî, ilmî, edebî, içtimâî mecmûa-i İslâmiyye” başlığıyla yayımlanan dergi, genel itibarıyla İslami değerleri merkeze alan yazı ve şiirleri yayımlamayı bir yayın politikası olarak belirlemiştir (Apaydın, 2020, s. 240).

Mahfil’de yayımlanan şiirlerin önemli bir kısmı aruz ölçüsüyle ve divan şiirine özgü nazım şekilleriyle kaleme alınmıştır. Ancak söz konusu şiirlerin tamamını aynı bağlamda değerlendirmek mümkün değildir. Bazı manzumelerde divan şiiri geleneği hem şekil hem de muhteva yönünden sürdürülürken bazılarında ise yalnızca biçimsel özellikler korunmuş; içerikte dönemin güncel siyasi gelişmeleri ele alınmıştır. Derginin yayımlandığı 1920-26 yıllarında Türk milletinin bağımsızlık mücadelesini şekillendiren gelişmeler, sanat dünyasında “Millî edebiyat” anlayışıyla ele alınırken divan şiiri geleneğini devam ettiren *Mahfil*’de söz konusu gelişmelerin yansımaları incelemek dikkate değerdir.

Bu çalışmada, *Mahfil*’de divan şiiri geleneğine ait nazım şekilleriyle dönemin siyasi gelişmelerinin ele alındığı şiirler tespit edilmiş ve incelenmiştir. Söz konusu metinler, işgal, Millî Mücadele ve Cumhuriyet’in ilanı gibi tarihî dönüm noktaları esas alınarak değerlendirilmiş; toplumsal hayatın ve dönemin farklı güncel meselelerinin konu edildiği şiirler de ayrı bir başlık altında ele alınmıştır. Böylece *Mahfil*’de yayımlanan manzumelerde hem güncel siyasi gelişmelerin hem de dönemin sosyal hayatının hangi zihniyet çerçevesinde ele alındığı ve şiirlerin muhtevasında nasıl bir değişim meydana geldiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca, incelenen şiirlerde klasik nazım şekillerinin güncel siyasi ve toplumsal meselelerin aktarımında nasıl işlev kazandığı da değerlendirilmiştir.

1. *Mahfil*’in Yayın Politikası ve Edebî Anlayışı

Mevlevî tarikatına mensubiyeti bilinen Tâhirü’l-Mevlevî, hatıralarında *Mahfil*’in kuruluş sürecini anlatırken derginin bu çevreyle bağına açıkça belirtir. Buna göre Tâhirü’l-Mevlevî, Karahisarlı Ahmed Efendi ile yaptıkları Mesnevî okumaları sırasında Ahmed Efendi’nin bir dergi çıkarılması yönündeki teklifi üzerine böyle bir girişimde bulunur. Derginin adı ise o esnada yanlarında bulunan Ferid Bey (Ömer Ferit Kam) tarafından önerilir (Tâhirü’l-Mevlevî, 2021, s. 71-72).

Derginin kuruluş aşamasındaki bu tasavvufi zemin, yayın hayatı boyunca devam eder. Nitekim birçok sayıda “Dinî, ilmî, edebî, içtimâî ve İslami dergidir.” ibaresine yer verilir. Aynı şekilde dergiye gönderilen yazılar değerlendirilirken hangi ölçütlerin esas alındığı da kapak sayfasındaki “İslam’ın menfaatine hizmet edecek makaleler teşekkürle beraber kabul edilir.” sözleriyle açıklanır. Hâliyle *Mahfil*’in yazar

¹ *Mahfil* dergisi hakkında yapılmış çeşitli çalışmalar bulunmaktadır (Kantaş, 2001; Erginöz, 2007; Güvenen, 2011; Karaçorlu vd., 2022; Mert, 2023; Gün, 2025). Ancak söz konusu çalışmalarda, yayımlanan yazılarla şiirlerin neşri ve tasnifi üzerine yoğunlaşıldığı; *Mahfil*’in temsil ettiği zihniyet ve dönemin edebî çevresindeki konumu üzerinde durulmadığı görülmektedir.

kadrosu ve yazıları, büyük ölçüde bu yayın anlayışı etrafında şekillenir. Yazıların genelinde İslami değerlerin tanıtılması, yaygınlaştırılması ve sürdürülmesine yönelik bilinçli bir çaba gözlemlenir.

Ancak *Mahfil*'de yalnızca dinî içerikli yazılara yer verilmez. Dergide pek çok farklı meselenin işlendiği yazılar, "Mahfil-i İlmî", "Mahfil-i Edebî", "Mahfil-i Tarihî", "Mahfil-i Felsefî", "Mahfil-i Tasavvufî" vb. başlıkları altında sınıflandırılarak yayımlanır. Bu durum, *Mahfil*'in farklı alanlara yönelik yayın yapan çok yönlü bir mecmua niteliği taşıdığını ortaya koyar. Derginin edebî muhtevası içinde ise divan şiiri geleneğini korumaya yönelik dikkat çekici bir tavır öne çıkar.

Mahfil'in divan şiiri geleneğini algılayış ve benimseyiş, dergide yayımlanan yazılardan da açıkça anlaşılır. Ferid Kam'ın "Vezni-i Aruz ile Arap Fars Edebiyatına Dair Bir İki Söz", "İran Edebiyatı", "Sufi Edebiyatı" başlıklı yazı dizileri ile Süleyman Nazif'in "Edebiyatımızda Gazel" ve Suûdü'l-Mevlevî'nin "Fuzûlî" incelemeleri, derginin divan şiirine önem veren yayın politikasını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Sözü edilen incelemelerin yanında divan şiiri geleneğine ait pek çok şair, eser ve edebî mesele hakkında öğretici mahiyette yazılar da yayımlanır². Söz konusu yazılarda çoğunlukla divan şiirini ve temsilcilerini tanıtmayı amaçlayan bir yaklaşım hâkimdir.

Derginin kurucusu Tâhirü'l-Mevlevî'nin Tokadizâde Şekîb'in bir gazelini taştir ettiği yazısındaki ifadeleri bu iddiayı destekler niteliktedir. Tâhirü'l-Mevlevî, ilgili yazısında "taştir" kavramını açıkladıktan sonra eski şairler arasındaki nazire, tahmis ve benzeri etkileşimlerden bahseder. Yazının asıl vurgusu ise yeni nesillerle divan edebiyatı arasındaki bağın giderek zayıflamasından duyduğu rahatsızlıktır. Tâhirü'l-Mevlevî, eski edebiyatın tanıtılmaması hâlinde, gelecek kuşakların klasik eserleri yabancı metinler gibi algılayacaklarını belirtir. Hatta gençlerin kendi kültürel miraslarını ancak oryantalistlerin araştırmaları yardımıyla anlayabilecek duruma düşeceklerine dair endişelerini de dile getirir (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1342/M. 1924, s.177). Böylece *Mahfil*'de yayımlanan bu tarz yazılarla divan şiirine dair bilgi verilerek aslında söz konusu geleneğin yeni nesillere aktarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Dönemin edebî çevresinde divan şiirine ideolojik açıdan bağlılığını bu denli belirgin biçimde sürdüren başka bir yayının bulunmaması, *Mahfil*'i çağdaşlarından ayıran dikkat çekici yönlerden biridir (Apaydın, 2020, s. 244).

Mahfil'in konumunu daha iyi değerlendirebilmek için dönemin genel edebî eğilimlerinin dışında kalarak divan şiiri mirasını farklı yönleriyle sürdüren Yahya Kemal Beyatlı ve Mehmet Âkif Ersoy gibi önemli figürlerden bahsetmek gerekir. Zira divan şiiri geleneğini devam ettiren şairleri tek bir başlık altında değerlendirmek mümkün değildir. Her biri bu geleneğe farklı sebeplerle bağlılık gösterebilir. Söz konusu isimler de tıpkı *Mahfil* şairleri gibi aruz ölçüsünü ve klasik nazım biçimlerini kullanmıştır. Bununla birlikte Yahya Kemal, divan şiirini estetik kaygılarla ve kelimelerle yaratılan saf şiire özgü ahengi yakalamak için devam ettirmiş; Mehmet Âkif ise İslamcı düşüncesini millî kimlik bağlamından koparmadan işlemiştir. Nitekim Şerif Aktaş, Millî Edebiyat'ın vezin ve ölçüyle sınırlandırılmayacağını, asıl belirleyici unsurun "millet halinde yaşama arzusu ve bilinci" olduğunu vurgulayarak Yahya Kemal ve Mehmet Âkif'in de bu millî dairenin içinde konumlandırılabilirliğini ileri sürer (Aktaş, 2018, s. 310-311). Dolayısıyla *Mahfil* dergisinin, divan şiiri geleneğini edebî bir miras olarak koruma ve sürdürme çabası, onu hem dönemin ana akım milliyetçiliğinden hem de Yahya Kemal ve Mehmet Âkif gibi şairlerin şahsi poetikalarından ayırır.

Mahfil'de divan şiiri estetiğini sürdüren manzum metinlerde iki farklı yaklaşım dikkat çeker. Şairlerin bir kısmı, şiirlerini şekil ve içerik yönünden klasik geleneğin kurallarına uyarak kaleme alır. Nitekim Yaşar Şâdî'nin gazeli, geleneğin biçimsel ve tematik özelliklerinin muhafaza edildiği örneklerden biridir. Şair, klasik şiirin aşk anlatısının temel unsurları olan ayrılık acısını, sevgilinin eziyetini, âşığın sadakatini ve çilesini geleneksel bir söylemle tasvir eder:

² *Mahfil*'deki dil ve edebiyat konulu yazılar için bk.: (Mert, 2023).

[mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün]

Gönlüm bilir ki gelmede aşkım belâ sana

Hâlâ belâ budur ki gönül mübtelâ sana

Lâyık mı iltifâtını benden esirgemen

Bilmez misin ki ömrümü etdim fedâ sana

Bî-gânelik ne rütbe ise sende gönlüme

Ey bî-vefâ gönül o kadar âşinâ sana

Bak safha-i sirişkine kalb-i hazînimin

Her katre arz eder acı bir mâcerâ sana

Düşmenden iştikâ olunur dost olanlara

Senden a bî-amân ederim iştikâ sana

Şâdî bu bahr-i hicrde sen nâhudâ iken

Eyler kenâr-ı yâri müyesser Hudâ sana (Yaşar Şâdî, H. 1340/M. 1921, s. 87)

Mahfil'deki bazı manzumelerde ise divan şiiri estetiğine yalnızca şekil yönünden bağlı kalındığı, içerikte güncel siyasi ve toplumsal meselelere yer verildiği görülür. Geleneksel biçimin içine yeni bir içeriğin taşındığı bu ikinci yaklaşım, derginin dönemin siyasi gelişmelerine verdiği tepkileri tespit etmek ve anlamak açısından önem arz eder.

2. *Mahfil*'de Politik ve Toplumsal Muhtevanın İşlenişi

Mahfil'de dönemin siyasi meselelerine değinen şiirlerde, derginin yayın hayatı boyunca yaşanan politik değişimlerin muhtevaya da yansıdığı görülür. İşgal yıllarından Cumhuriyet'in ilanına uzanan süreçte kaleme alınan bu manzumeler, dönemin gelişmelerini yorumlayış biçimlerindeki farklılıkları sunması bakımından dikkat çekicidir. Nitekim bu durum, şiirlerde hâkim olan zihniyetin zaman içerisindeki değişimini izlemeyi de mümkün kılar.

2.1. İşgal Dönemi (1920-1921)

Mahfil'in ilk sayılarında yayımlanan şiirlerde işgalin yarattığı atmosfer belirgin biçimde hissedilir. Bu dönemde Türkçülük ideolojisi, kurtuluş mücadelesinin temel dinamiklerinden biri hâline gelirken söz konusu anlayış, edebî metinlerin içeriğine de yansır. Şiirlerde Anadolu, memleket, kahramanlık ve Türklük bilinci etrafında şekillenen milliyetçi söylemin giderek güçlendiği görülür (Apaydın, 2020, s. 250-287). *Mahfil*'de bu tarzda yayımlanan şiirlerde dönemin Türkçülük, Osmanlıcılık ve İslamcılık eksenindeki fikir tartışmaları içerisinde İslamcılığa daha yakın bir yaklaşım hâkimdir. Dolayısıyla bu yıllarda kaleme alınan manzumelerde Türkiye'nin içinde bulunduğu şartlar ele alınırken "vatan" ve "millet" kavramlarından ziyade ümmet bilinci öne çıkarılır. Yaşanılan coğrafyanın korunması gerektiği düşüncesi işlenmekle birlikte asıl korunması gereken değer, İslamiyet olarak sunulur.

Tâhirü'l-Mevlevî'nin "Münâcât" başlığıyla kaleme aldığı murabбалarı, bu yaklaşımın dikkat çekici örneklerindendir. Tâhirü'l-Mevlevî, kendilerine yardım etmesi için Allah'a yalvarırken durumu "Müslümanlık" üzerinden ele almakla birlikte işgali de şeriattan uzaklaşmalarına karşılık Allah'ın öfkesinin

bir tezahürü olarak yorumlar. Şair, işgali politik yönünü göz ardı ederek tamamen dinî bir bakışla değerlendirir. Öyle ki Allah'tan yardım isterken de ülkesi için değil Müslümanlar için kurtuluş talep ederek konunun İslamiyet için önemini öne çıkarır:

[mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün]

İlâhî Müslümânların görüp acıklı hâlini

İşit o kimsesizlerin tazarruât-ı bâlini

İdâme etme elverir muhik olan nekâlini

Mübeddel et cemâline tecellî-i celâlini

[...]

Tecâvüz etdi ba'zımız ; harîm-i şer'-i pâkine

Çalışdı mülk-i milletin harâbına, helâkine

Terahhum eyle sen yine şu halk-ı sine-çâkine

Mübeddel et cemâline tecellî-i celâlini

[...]

İlâhî birkaç eşkiyâ, belâ olup da millete

Düşürdü çaresiz bizi delâlete, felâkete

Esirge bâri düşmeden bütün bütün esârete

Mübeddel et cemâline tecellî-i celâlini (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1338a/M. 1920, s. 10)

Benzer bir yaklaşım Tâhirü'l-Mevlevî'nin diğer murabbasında da görülür. Şair, münacat türündeki bu şiirinde de ülkenin "Müslüman" bir memleket olmasını öne çıkararak Allah'a yalvarır. Bu defa düşmanı açıkça belirterek Avrupa'nın zulmüne ve adaletsiz politikalarına maruz kaldıklarını dile getirir. Memleketin "lime lime doğranması" ve "al bayrağın düşmesi" tehlikesi karşısında duyduğu endişeyi de yine dinî bir söylem etrafında anlatır:

[fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün]

Acı yâ Rab şu Müslümân iline

Onu verme felâketin yeline

Gerçi batmış zemîni kan seline

Büsbütün atma bâri yâd iline

Cehl u zülm ile bir, iki kafanın

Hedef-i kahrı olduk Avrupâ'nın

Ey meded-kârı kimsesiz olanın

Hâlimiz kaldı lutf-ı ekmeline

Memleket lime lime doğranıyor

Kalb-i mecrûhı milletin yanıyor

Aczi kuvvet tutup da çullanıyor
Sürüyor zâlimâne makteline

Yürüyor bir siyâset-i nâ-hak
Düşüyor pîş-i pâ-yı kuvvete hak
Ser-nigûn olmasın şu al bayrak

Onu bahş et habîb-i ecmeline (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1338b/M. 1920, s. 29)

İşgale karşı benzeri bir yaklaşım, derginin öne çıkan şairlerinden Suûdü'l-Mevlevî'nin muhammesinde de görülür. Şair, evinin camından görünen bir gemideki Osmanlı'nın "şanlı" ve "sevimli" bayrağını izlerken hissettikleri sebebiyle bu şiiri yazdığını belirtir. Suûdü'l-Mevlevî, bayrağa seslenerek kaleme aldığı şiirinde öncelikle onun yalnızca ülkenin değil İslam'ın sancağı olduğunu vurgular. Hâliyle onun için savaşmak da bütün Müslümanlara farzdır. Şair, ülkenin işgalinin meydana getirdiği üzüntüyü de yine bayrak üzerinden anlatır. Mahzun bir çehreyle bakan ve rengi solan bayrak, aslında şairin hissettiklerini yansıtır. Ayrıca 27 Kasım 1920'de yani İstiklal Marşı'nın kabulünden yaklaşık 5 ay önce yazılan bu şiirde dikkat çeken bir husus da iki şairin bayrağa sesleniş biçimlerindeki benzerliktir. Nitekim Mehmet Akif Ersoy'un "ey nazlı hilâl" ve Suûdü'l-Mevlevî'nin "ey cilveli sancak" hitapları, şairlerin bayrağı "sevgili"ye ait vasıflarla tasvir ettiklerini gösterir. Böylece her iki şair de bayrağı derin bir sevgiyle bağlanılacak ve uğruna fedakârlık yapılacak bir değer olarak konumlandırır:

[mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün]

A'sâr u kurûn şâhid-i âdil ki muhakkak

Tevhîde alem, râyet-i İslâm'sın ancak

Mü'min olana farzdır altında bulunmak

İkbâlini hıfz eyleye her şâ'ibeden Hak

Rûhum titirer üstüne ey cilveli sancak

[...]

Rengin neye uçmuş? Sana lâayk mı bu hâlet

Çehren neye mahzûn, bu ne sûzişli melâlet?

Mevûd-ı Teâlî alem-i Hak'a, nihâyet

Allâh himâye idecektir seni elbet

Rûhum titirer üstüne ey cilveli sancak (Suûdü'l-Mevlevî, H. 1339a/M. 1921, s. 127-128)

Aynı şair, muhammes biçimindeki diğer şiirinde benzer duygularla İstanbul'a hitap eder. Şair, İstanbul'u, İslam'ın koruyucusu, canı, ruhu ve halife merkezi şeklinde niteleyerek şehrin dinî önemini öne çıkarır. İman güneşinin doğduğu, Kur'an seslerinin işitildiği bu şehrin işgalden kurtulması için Allah'a yakarır. İstanbul'un bu yüce kıymeti, şaire göre, Osmanlı Devleti'nin varlığıyla doğrudan ilişkilidir. Zira Osmanlı'nın bekasını İslamiyet'in bekasıyla özdeşleştirir. Dolayısıyla Osmanlı Devleti'nin kurtuluşuna dua etmek her Müslüman için mühim bir vazifedir. Suûdü'l-Mevlevî'nin iki şiirinde de bayrak ve başkent gibi unsurların Osmanlı Devleti ile sınırlı tutulmayıp İslamiyet'e ait müşterek değerler olarak konumlandırıldığı görülür:

[mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün]
Sevimli şehrimiz ey hırz-ı cânı İslâm'ın!
Sitâbul ey ebedî dil-sitânı İslâm'ın!
Halîfe merkezi, cân u cihânı İslâm'ın!
Emîn ol üstüne titrer revânı İslâm'ın!
Hudâ bırakmasın ey belde! Yâd elinde seni

Seherlerindeki envâr mihr-i îmândır
Ufuklarındaki sesler sadâ-yı Kur'ân'dır
Sana Medîne-i tevhid dense şâyândır
Bu rif'âte sebep mahz-ı Âl-i Osmân'dır
Hudâ bırakmasın ey belde! Yâd elinde seni

[...]

Muvahhidîne vecîbe duâ-yı Osmânî
Bekâ-yı dîne alâmet bekâ-yı Osmânî
Seninle kâim esâs-ı binâ-yı Osmânî
Senin de bâis-i şânın livâ-yı Osmânî

Hudâ bırakmasın ey belde! Yâd elinde seni (Suûdü'l-Mevlevî, H. 1339b/M. 1921, s. 155-156)

[...]

Suûdü'l-Mevlevî ve Tâhirü'l-Mevlevî'ye ait bu şiirlerin yanı sıra İskilipli Mehmed Âtîf Efendi'nin bir gazeli, Ahmed Remzi Akyürek'in "Elifsiz Bir Manzûme" ve Tâhirü'l-Mevlevî'nin "Hastalık Yâdigârı" adlı şiirleri de işgalin konu edildiği metinlerdir.

Mahfil'de işgalin yarattığı üzüntü ve bu süreçte yaşanan münferit hadiseler etrafında şekillenen şiirler de yer alır. 16 Mart 1920'de İngiliz askerlerinin Şehzadebaşı Karakolu'na düzenlediği baskın, siyasal ve toplumsal açıdan büyük bir etki yaratmıştır. Sabaha karşı gerçekleştirilen saldırıda hazırlıksız yakalanan ve yataklarından kalkmaya fırsat bulamayan Türk askerlerinin üzerine ateş açılmasıyla 4 asker şehit olmuş, 10 asker yaralanmıştır. Siyasi açıdan meydan okuma niteliği taşıyan bu saldırı, toplumda büyük bir üzüntüye yol açmıştır. Muhyiddin Mekki de bu hadise üzerine kaleme aldığını belirttiği şiirini olaydan yaklaşık 5 yıl sonra yayımlar.

Şair, söz konusu saldırıyı tasvir etmekten ziyade, saldırıya sebep olan genel siyasi ortamı ve ülkenin vaziyetini merkeze alır. Hz. Peygamber'e yakarış üzerine kurulan şiirde, yaşanan acı her ne kadar dolaylı anlatılsa da güçlü bir şekilde hissedilir. Bununla birlikte metnin öne çıkan tarafı, işgalin "din savaşı" şeklinde yorumlanmasıdır. Şair, Türklerin uğradığı saldırıları doğrudan İslamiyet'e yönelen bir tehdit olarak değerlendirir. Bu sebeple Şehzadebaşı Karakolu'na düzenlenen baskın gibi hadiseler de Hristiyanlar ile Müslümanlar arasında gerçekleşen din savaşının parçası şeklinde ele alınır:

[mef'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün]
Zulmet içinde ümmetin ey Hâşimî Resûl
Etsin tulû' şemsine kudsiyyetin hulûl!

Türk'ün harîm-i cânına tevcîh edip silâh
İslâm'ı eylemekde perişân salîb âh
[...]

Bir din nizâdır bu tamâmen, yok iştibâh
Beytül-harâm içinde de akmakda kanlar âh!!
[...]

Eyvâh! Bak egildi nasıl dik duran ruûs,
Îmânlı tenler üstüne basmakdadır mecûs!!

Şevketle âsmânda ziyâ neşr eden hilâl
Düşmüş türâba, nûrunu silmekdedir zılâl.
[...]

Kaldır düşen hilâlini ver Türk'e bir necâh!

Bilsin cihân ki hazret-i Kur'ân'a var penâh (Muhyiddîn Mekkî, H. 1343/M. 1925, s. 145-146)

Tâhirü'l-Mevlevî ise savaşın yarattığı tahribatı, yakın bir dostunun ölümü üzerine yazdığı yazı aracılığıyla aktarır. Şair, okul arkadaşı Müderris Mithat Rebi Bey'in vefatı üzerine kaleme aldığı şiirini, onun ölümü için yazdığı metnin devamında yayımlar. Yazısında Rebi Bey'in hastalık sürecini savaşın dolaylı sonuçlarıyla ilişkilendirerek anlatır. Eşinin verem sebebiyle ölümünün ardından kızıyla yaşamaya başlayan Rebi Bey, yaşadığı derin üzüntünün de etkisiyle aynı hastalığa yakalanır. Ancak Mısır, Beyrut gibi sıcak iklimlere yaptığı seyahatler ve yılın belli zamanlarında adalarda istirahat etmesi, hastalığın ilerlemesine engel olur. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte söz konusu imkânlardan mahrum kalan Rebi Bey, ulaşım yollarının kapanmasıyla kendisine iyi gelen sıcak ülkelere de gidemez. Ayrıca halk arasında başlayan stokçuluk sebebiyle bazı gıda ve ilaçlara erişmekte de güçlük çeker. Tüm bu olumsuzluklar, hastalığın ilerlemesine yol açar ve nihayetinde Rebi Bey, Ekim 1918'de hayatını kaybeder (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1338c/M. 1920, s. 87-90).

Tâhirü'l-Mevlevî, Rebi Bey'in ölümüne değinmeden önce savaşın yıkıcı etkilerini siyasal ve toplumsal boyutlarıyla ele alır. Ülkenin içinde bulunduğu felaketin, bireysel acılar ve can kayıplarının yanı sıra en büyük zararı toprak bütünlüğüne verdiğini vurgular. Şiirde hâkim olan yoğun keder ve çaresizlik duygusu, şairin art arda yönelttiği ve bir yakarış niteliği taşıyan sorularla daha da belirginleşir. Düşmanın ilerleyişinin "ecel" kavramıyla ilişkilendirilmesi ise bu sürecin engellenemezliğini ortaya koyar. Tâhirü'l-Mevlevî, savaşın yarattığı yıkımı tasvir ettikten sonra arkadaşının ölümünü de savaşın dolaylı sonuçlarından biri olarak sunar:

[mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün]
Hıtâma ermeyecek mi felâketi vatanın
Figânı dinmeyecek mi o muhterem ananın

İlâhî olmayacak mı sezâ-yı merhametin
Acıklı hâl-i nizârı harâbe memleketin

Zavâllının kesilip doğranırken ebâdı
Fenâ-pezîr oluyor en güzîde evlâdı
[...]
Ecel misâli adû, turma saldırıp yürüyor
O tarz-ı savleti tutmuş ölüm de öldürüyor
O saldırış sebebiyle ne kıt'alar gitdi
O saldırış ne değerli zevâtı mahv etdi

O cümleden birisi işte kardeşim Midhat
Ki eyledi o da terk-i hayât pür-mihnet

Enîs-i kalbim idi, âşinâ-yı rûhumdu
Medâr-ı tesliyetim, bâis-i fütûhumdu
[...]

Verem, o hisli vücûdı düşürdü bisterine
Ölüm de aldı nihâyet götürdü makberine (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1338c/M. 1920, s. 90-91)
[...]

Tokadizâde Şekîb, kendisini Yavuz Sultan Selim zamanında yaşayan bir şair gibi hayal ederek onun hilafetini kutlayan bir kaside kaleme alır. 1921 yılında yayımlanan “Selîm-i Evvele” başlıklı şiirde, ülkenin güncel durumuna dair herhangi bir ifade yer almaz. Şair, 16. yüzyılda yaşayan bir kişinin gözünden Yavuz Sultan Selim’in hilafetle birlikte artan kudretini, cihana hâkimiyetini ve askerî başarılarını coşkulu bir üslupla över (Tokadizâde Şekîb, H. 1339/M. 1921, s. 25-26). Bununla birlikte işgal yıllarında yayımlanan böyle bir şiirin, Osmanlı Devleti’nin güçlü dönemlerine duyulan özlemle kaleme alındığı düşünülebilir. Ancak şiirin ardından Mahfil ekibi tarafından “Lâhika” başlığıyla eklenen beyitlerle metin, doğrudan politik bir zemine taşınır.

Bu kısımda Yavuz Sultan Selim’e hitap edilerek ülkenin içinde bulunduğu felaket anlatılır. Şiirde, bir zamanlar onun hükmettiği toprakların düşman eline geçtiği ve ülkenin “pür-figân” bir hâle sürüklendiği anlatılarak geçmişteki kudret ile mevcut durum arasındaki karşıtlık yansıtılır. Benzer şekilde geçmişte Osmanlı yönetiminde müreffeh bir hayat sürdüren Rum, Ermeni ve Yahudilerin şimdi işgalin tarafları hâline gelmelerinden bahsedilerek aynı karşıtlık vurgulanır. “Yunan olunca kahramân” ifadesiyle ise geçmişin büyük hükümdarı Yavuz Sultan Selim’in bugünkü tablo karşısında mezarından kalkacak kadar acı duyacağı belirtilir. Böylece Tokadizâde Şekîb’in şiirinde hâkim olan ihtişam vurgusu, “Lâhika” bölümünde yerini derin bir keder ve mağlubiyet hissine bırakır:

[müstef’ilün müstef’ilün müstef’ilün müstef’ilün]
[...]
Lâkin eyâ kişver-güşâ i’zâz-ı tâm men teşâ’ü
Ey düşmene nâr-haşâ ey mülke âsâyiş-resân

Aç dîde-i ferzâneni kaldır ser-i şâhâneni
 Gör milket-i vîrâneni a'dâ elinden pür-figân
 [...]
 Her gûşe ve her zâviye ayn-ı büyût-ı hâviye
 Üstünde olmuş âviye bang-ı zaferle düşmenân

Seyr eyle bak şaşmaz mısın sabrım gibi taşmaz mısın
 Kabri bile aşmaz mısın Yunan olunca kahramân

Olmuşdu Rum ve Ermen'in hem de Yehûd beldenin
 Mevt ü hayâtı hep senin merbût-ı hükmün bir zamân
 [...]

Sussun kalem, rûh ağlasın, yansın yürek göz çağlasın
 Şemşîr-i kîni zaglasın îmânlı her bir Müslümân (İsimsiz, H. 1339/M. 1921, s. 26)

2.2. Millî Mücadele ve Zafer Söylemi (1922-1924)

Türk milleti tarafından verilen Millî Mücadele'nin seyri, elde edilen askerî başarılarla birlikte önemli ölçüde değişir. Özellikle 30 Ağustos 1922'deki Başkomutanlık Meydan Muharebesi zaferi, Millî Mücadele sürecinde dönüm noktası olduğu gibi *Mahfil*'deki ülke gündemini ele alan şiirlerin üslubunda da ciddi bir değişiklik meydana getirir. Bu tarihe kadar söz konusu şiirlerde derin bir keder duygusu hâkimken 1922'nin Eylül sayısından itibaren sevinç ve gururun yansıtıldığı manzumeler yayımlanmaya başlar.

Tâhirü'l-Mevlevî'nin "Zafer Tarihleri" başlıklı şiiri doğrudan Başkomutanlık Meydan Muharebesi için kaleme alınan ve bu askerî başarı üzerine yaşanan coşkunun aktarıldığı bir tarih manzumesidir. Şiirde vatan sözcüğünün sıkça kullanılması İslamcılık ideolojisinin söyleminin kısmen geri planda kaldığını düşündürse de şairin bu kavramı, dinî değerlerden ayırmadığı görülür. Ona göre Müslümanlar için vatanını korumaya yönelik her türlü çaba Allah'ın emridir ve kişinin ülkesine duyduğu sevgi, imanı ile doğrudan ilişkilidir. Hâliyle bu duyarlılığın eksikliği de itikadındaki zayıflığın göstergesidir. Nitekim vatanseverliğin şartını İslam topraklarını korumakla ilişkilendirmesi, bu duruşu dinî bir yükümlülük olarak gördüğünü ortaya koyar:

[mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün]
 Vatan ki sevgisi her Müslümâna sîne-ârâdır
 Onu hıfz u hirâset muktezâ-yı emr-i Mevlâdır

Samîm-i rûh-ı îmandan doğar hep vatan hissi
 Bunun fıkdanı za'f-ı i'tikâd-ı şahsa îmadır

Sebîl-i Hak vatan ser-haddidir evvelce bî-şübhe
 Nigeh-bânlık o yolda Müslimîne farz-ı akvâdır

[...]

Vatan-perver odur ki hıfz-ı hâk-i pâk-i İslâmdır

Vücûdu âteşin kalbiyle istihkâm-ı ber-câdır (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1341a/M. 1922, s. 83)

[...]

Tâhirü'l-Mevlevî şiirde her ne kadar elde edilen zaferin coşkusu dile getirir de Osmanlı Devleti'nin eski zamanlarına duyduğu özlemi de ifade eder. Şaire göre Osmanlı Devleti'nin birkaç yıl önceki geniş sınırlarının harita üzerindeki görünüşü dahi “gözleri süsler”. Buna karşılık kaybedilen toprakları hatırlamak da acı verir. Dolayısıyla Tâhirü'l-Mevlevî, zaferin coşkusu kayıtsız kalmamakla birlikte şiirde Osmanlı Devleti'nin şaşalı günlerine duyduğu özlemi de dile getirir:

Misâl isterse birkaç yıl mukaddemki hudûd işte

Harîta üzre hâlâ ittisâi dide-pîrâdır

Fakat ondan giden aksâmı yâd itmek ne müşkil şey

Bekâyâ-yı vatanda çeşm-i hisse girye-efzâdır (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1341a/M. 1922, s. 83)

Millî Mücadele'nin dinî çerçevede yorumlandığı bir diğer şiir Ahmed Şirânî'nin “Gazve-i Necât” başlıklı kasidesidir. Başkomutanlık Meydan Muharebesi'nin ardından yazıldığı düşünülen şiirde zafer coşkusu oldukça belirgindir. Şair, Millî Mücadele'nin toplum hafızasındaki “Kurtuluş Savaşı” algısına uyumlu biçimde söz konusu zaferle hürriyet mücadelesinin kazanıldığını ve ülkenin esaretten kurtulduğunu dile getirir. Bireysel duygular yerine savaşa odaklanan şiirde zafer, daha önce belirtildiği gibi dinî bağlamda yorumlanır. Ahmed Şirânî, ilk beyitteki “hüccet-i Hak” ifadesiyle bu başarıyı ilahi bir delil şeklinde anlamlandırır:

[mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün]

Okundu hücceti Hak'ın yed-i beyzâ-yı kuvvetde

Zafer necmi tulû etdi semâ-yı târ-ı devletde

Yine mülkün kılânda livâmız arşa yükseldi

Yine bir gazve-i kübrâ cihânı koydu hayretde

Rehâ-yâb-ı esâretdir vatan el-minnetu'llâh

Kokar ezhâr-ı hürriyet harîm-i pâk-i milletde (Ahmed Şirânî, H. 1341/M. 1922, s. 113)

Ahmed Şirânî sonraki beyitlerde de aynı söylemi sürdürür. Şair, vatan uğruna yapılan bu savaşı kutsal bir zemine taşır. Bu doğrultuda savaşın maddi unsurları da fizikötesi bir anlam kazanır. Türk ordusuna ait top, tüfek, tank gibi gereçler Allah'ın isimlerinin tezahürüdür; savaşçılar da evliyalara, peygamberlere ve meleklerle aynı saftadır. Düşmanın zulmü, Allah'ın öfkesine sebep olduğu için kazanılan zaferler de ilahi iradenin Türk ordusu vesilesiyle tecellisi şeklinde sunulur. Böylece Ahmed Şirânî'nin İslamcılık ideolojisinin tesiriyle kurtuluş mücadelesini “gaza” olarak değerlendirdiği görülür:

Dokundu gayretu'llâha adûnun vahşeti, zulmü
Cenâb-ı müntakim icrâ eder adli, nihâyetde

Celâl-i kibriyâ gökden tecellî-sâz olup yakdı
Adû-yı mücrimi birden bire nâr-ı hezîmetde

Göğüslerde bulundukca mübârek nüsha-i îmân
Zaferdir mü'mine mevûd olan, hükm-i şerî'atde
[...]

Semâdan müjde-i nusret alır, sonra girer harbe
Melâ'ik, evliyâ'ullâh, nebîler saff-ı heybetde
Topu, tankı, tûfengi, süngüsü esmâ-i hüsnâdır
Tamâmı, âb-ı cennetden gelir sâât-i hâcetde
[...]

Vatan, erbâb-ı îmâna hayâtından da kıymet-dâr

Fedâ-yı cân u mâl eyler haremghâhı hirâsetde (Ahmed Şirânî, H. 1341/M. 1922, s. 113)

[...]

Besim (Atalay)'ın 1922 yılının Kasım ayında yayımlanan “Anadolu Âfâk-ı İslâm'da Güneşdir” başlıklı şiiri, millî duyguların hâkim olduğu metinlerden biridir. Besim Atalay öncelikle Türk milletinin bir devlet olarak varlık gösterdiği coğrafya ve zaferlerden bahsederek meseleyi tarihî süreklilik içinde ele alır. “Kıt'a-i mübâreke”, “menşe-i guzât”, “türâb-ı kerâmet”, “irem-i sâha-i cihân” ifadeleriyle Türk vatanını yüceltir; Kosova, Varna, Mohaç, Eğri zaferlerine yaptığı göndermelerle Türklerin savaşçı kimliğine atıfta bulunur. Bununla birlikte şair, söz konusu zaferin Türk milletinin geçmişteki askerî başarılarının bir devamı olmadığını, farklı bir anlam içerdiğini de vurgular. Bu defa verilen mücadele, devletin bekası için bir zorunluluktur. Şair, Nemrut ve İbrahim Peygambere yaptığı telmih ve diğer dinî referanslar aracılığıyla savaşın dinî yönüne de değinir. Ancak bu durum, şiirin genelindeki savaşın öncelikle Türk milleti adına yapıldığını vurgulayan milliyetçi tavrın önüne geçmez. Ayrıca şiirin son bölümünde iki kez kullanılan “kemâl” kelimesi, tarihî bağlamı göz önünde bulundurulduğunda Mustafa Kemal Atatürk'e yönelik bir göndermeyi de akla getirir:

[mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün]

[...]

Ey kıt'a-i mübâreke, ey menşe-i guzât
Ey Türk'ün imtihanına feyz-i şehâmeti
Ey mu'cizât-ı fitratı hayretde dühât
Kimdir veren sana bu türâb-ı kerâmeti
[...]

Sendin yetiştiren Kosova, Varna'ya guzât

Senden yetiştiler Mohaç'a, Eğri'ye cünûd

Ey masdar-ı havârik olan kısm-ı kâinât
Hâkinle müftehir oluyor sâha-i vücûd
[...]
Lâkin bu def'a ey irem-i sâha-i cihân
Bir başka feyz ile bize oldun bekâ-nümûn
Nemrûd hasmına sâhan olup âteşin-mekân
Oldun Halîl-i millete el-hakk safâ-nümûn
[...]

Tahlîs-i dîne vâsita kıldı Hudâ yine
Türk'ün seyf-i sâtı'ını sad-hezâr hamd
Habl-i metîne râbıta kıldı Hudâ yine
Türk'ün bu dest-i kâli'ini sad-hezâr hamd

Binler yaşa kemâl-i şehâmetle ey vatan
Gördük bu rûz-ı rûşeni Mevlâ'ya bin senâ
Pâyında ol kemâl-i saâdetle ey vatan
İhsân kıldı böyle 'avâkıb Hudâ sana (Besim, H. 1341/M. 1922, s. 120)

Tâhirü'l-Mevlevî, "Âfâkın Tennûrî ve Enfüsün Tehassürü" adlı şiirinde ülkenin vaziyetine karşı duyduğu memnuniyeti anlatır. Şair, uyku ve karanlık kavramları etrafında kurduğu hayal aracılığıyla ülkenin içinde bulunduğu sıkıntılı dönemi dolaylı biçimde aktarır. Buna göre âfâk ağır bir uykudadır ve şarkın gözleri ebedî bir körlükle kapalıdır. Her tarafı karanlık kaplamışken birden bire ümit ışığı belirir. Böylece gaflet uykusundakiler uyanır, gökyüzü yeniden aydınlanır. Şiirde savaş, mücadele, zafer kavramları yerine tabiat unsurları aracılığıyla ülkenin olumlu yöndeki değişimi tasvir edilerek geleceğe dair iyimser ve umutlu bir bakış açısı yansıtılır:

[mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün]
Tâli' gibi müstagrak olup hâb-ı girâna
Bir câmid-i bî-his gibi âfâk uyuyordu
Dûçâr olarak sanki 'amâ-yı ebedîye
Zulmet bürümüş gözlerini şark uyuyordu.

Bilmem ne kadar sürdü bu târik-i meş'ûm
Birden bire bir şu'le-i ümmîd açıldı
Şarkın uyuyan dîdesine fecrin eliyle
Feyz-i yakaza serpilip envâr saçıldı.
[...]
Açdı gözünü gaflet içinde uyuyanlar
Her noktadan olup nûr-ı nebâhatla mücellâ

İkbâl ü sa'âdet gibi şarkın üzerinde

Gün doğdu ziyâlandı yine hâver-i aksâ (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1341b/M. 1923, s. 181)

2.3. Cumhuriyet'in İlanı ve Yeni Düzen

Millî Mücadele'nin zaferle sonuçlanması ve 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte *Mahfil*'in yayın politikasında dikkat çekici bir değişim gözlenir. Önceki dönemde zafer coşkusu dile getirilmekle birlikte belirli kişi ve kurumlara atıf yapılmazken derginin son sayılarında bu durum değişir. Şiirlerde artık kişi, kurum ve inkılaplara açık biçimde yer verildiği görülür. Yine bu dönemde millî bilincin geliştiği ve Türkçülüğün şiirlere daha fazla yansıdığı söylenebilir.

Ödemişli Hocaşâde Muammer'in İstanbul'un kurtuluşunun yıldönümü sebebiyle Ekim 1925'te yayımladığı "Güzel İstanbul" başlıklı şiiri, *Mahfil*'de şiirlerin zihniyet bakımından geçirdiği değişimi gösteren örneklerden biridir. Metinde "Türk", "yurt" ve "vatan" kavramlarının belirgin biçimde öne çıkması ve dinî referansların geri planda kalması, şairin kurtuluş mücadelesini Türk milleti ve vatan üzerinden anlamlandırdığını düşündürür. Ayrıca şiir, daha önceki örneklerde görülen "ilahi yardım ve yakarış" merkezli anlatımdan da ayrılır. Hocaşâde Muammer, elde edilen zaferi de ilahi bir müdahale yerine doğrudan Türk milletinin direnişiyle ilişkilendirir. "Türk'ün metîn azmı" ifadesiyle toplumsal iradeye; "tîg-i Kemâl" ifadesiyle de mücadelenin önderi Mustafa Kemal Atatürk'e atıfta bulunur. Dolayısıyla şiir, kurtuluş mücadelesinin millî bilinç bağlamında kavranmaya başladığını gösteren dikkat çekici bir manzumedir:

[mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün]

[...]

Yâ Rabbi! Bu hasret bize sonsuz mu? Diyordum

Cânsız kalacak öyle mi cennet gibi yurdum?

Sensiz yaşadık kaç sene ey rûh-ı vatan! Biz

Hasretle geçen günlere baktım ki: Elemsiz...

Feryâdıma, feryâdına hissiz kalıyordu

Bir kanlı belâ sarmış iken yurdu

Bir gün çekilip milletimin tîg-i Kemâl'i

Parlatdı güzel ufkuna yıldızlı hilâli

Türk'ün o metîn azmı şafaklarda göründü

Fecrinde zaferler dağıtan nûra büründü

[...]

Çehren ebedî nâzlı hilâlimle görünsün,

Hürmet sana ey sevgili ma'sûkası Türk'ün!.. (Hocaşâde Muammer, H. 1344a/M. 1925, s. 88)

Savaş yıllarının geride kalması ve yeni bir devlet düzeninin inşasıyla birlikte 1920'li yıllarda sosyal ve kurumsal alanda çeşitli inkılaplar hayata geçirilir. Bu gelişmelerden biri de 1925 yılında kurulan Türk Tayyare Cemiyeti'dir. Cemiyet, "Tayyare İanesi" adıyla başlattığı bağış kampanyasıyla hem kurumsal

gelişimini sağlamayı hem de yeni uçakların teminini hedefler. Bu doğrultuda bağışları teşvik etmek amacıyla zekâtların bağış kapsamında değerlendirilebileceğine dair vaazlar verilmiş; 30 Ağustos Zafer Bayramı, aynı zamanda “Tayyare Bayramı” olarak ilan edilmiş ve bağış yapan şehirlerin adlarının uçaklara verilmesi gibi uygulamalara başvurulmuştur (Aslan, 2014, s. 143; Öge, 2025, s. 194-195).

Söz konusu kampanya, *Mahfil*'de yayımlanan şiirlerde de yer bulur. Derginin önde gelen şairlerinden Tâhirü'l-Mevlevî ile Hocazâde Muammer, mesnevi nazım şekliyle kaleme aldıkları şiirlerinde bağış kampanyasına destek olurlar. Tâhirü'l-Mevlevî, gökyüzünde dört Türk uçağını görmesi üzerine yazdığı şiirinde, duyduğu gururu dile getirip okuyucularını cemiyete bağış yapmaya teşvik eder.

Şairin Türk uçaklarını görmesi üzerine yaşadığı gurur, Türk milletinin gökyüzünde hâkimiyet kurduğunu hissetmesiyle ilişkilidir. “Fezânın fâtihî”, “murg-ı devlet” ve “Türk'ün bayrağının âsumâna yükselmesi” gibi ifadelerle uçakların devletin gücünün yeni bir alandaki tezahürü olduğunu vurgular. Ancak şiirin asıl dikkat çeken yönü, bu duygunun bir çağrıya dönüştürülmesidir. Şair, “haydi ey Türk oğlu” hitabıyla doğrudan okuyucuya seslenerek maddi destek talep eder. Bu bağlamda şiirde söz konusu kampanyaya destek, devletin kalkınması için bir vatandaşlık görevi gibi yansıtılır:

[fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün]

[...]

Ey olan fikrin güzîde sâhibi

Şimdilik sensin fezânın fâtihî

Murg-ı devletsin ki açdıkca cenâh

Neşr edersin milletle zıll-i felâh

[...]

Nef'ini her ferd takdîr etmeli

Eldeki mevcûdu teksîr etmeli

Haydi ey Türk oğlu! Bir himmet daha

Eyle nakden mülke bir hizmet daha

Ver, alınsın lâ-yu'ad tayyâreler

Gökde pervâz eylesin seyyâreler

Yükselip yerden de Türk'ün bayrağı

Âsumân olsun şerefli uğrağı

Ver de mülke bir de inşâ-hâne yap

Yurdunu tayyâreye kâşâne yap

Baglıdır ibrâz-ı sa'ye irtikâ

Sen de kıl sa'yinle ey Türk! İ'tilâ (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1343b/M. 1925, s. 17-18)

Sözü edilen bağış kampanyasına destek amacıyla kaleme alınan şiirlerden biri de Hocaşâde Muammer'in "Tayyâre Uçarken" başlıklı şiiridir. Hocaşâde Muammer de "tayyâre"yi millî bir anlam taşıyan sembol şeklinde sunar. Şairin uçakla ilişkilendirdiği "kanat" imgesinin sıkça tekrar edilmesiyle de vurgulanan bu durum, uçağın Türk devletinin hem mevcut gücünü hem de geleceğe yönelik ümitlerini gösteren bir unsur olarak algılandığını gösterir. Nitekim söz konusu kanatlar, "istiklâlin hârisi" tanımıyla hürriyetle, "istikbâlin feyzi" ifadesiyle de umutla ilişkilendirilir.

Bu çerçevede şiirde "tayyâre", bir sanayi ürünü olmanın ötesinde devletin kalkınmasının simgesi hâline gelir. Bununla birlikte Tâhirü'l-Mevlevî'nin şiirinden farklı olarak burada kampanyaya yönelik doğrudan bir çağrıya yer verilmez. Şair, okuyucuyu teşvik etmeyi millî gurur ve gelecek tasavvuru aracılığıyla dolaylı bir anlatım üzerinden gerçekleştirir:

[fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün]

[...]

İşte Türk oğlu! Semâlardaki tayyâreye bak

O kanatlarla beraber çıkıyor al bayrak,

[...]

Türk'ün ümmîdini hâmil o kanatlar şimdi,

O kanatlarla gelir Türk'e hayât-ı ebedî,

O kanatlar olacak hârisi istiklâlin,

O kanatlar veriyor feyzini istikbâlin,

[...]

Yapılıp fabrikalar yurduma tayyâre için

Türk'ün âfâkı şereflemlerle sevin, gülsün (Hocaşâde Muammer, H. 1343/M. 1925, s. 59)

[...]

Hocaşâde Muammer'in "Cumhuriyet Marşı" başlıklı müseddes nazım şeklindeki şiiri, *Mahfil*'deki şiirlerin politik içerik bakımından geçirdiği dönüşümün en açık örneklerinden biridir. Derginin son sayılarında yayımlanan şiirlerde değişen politik tutum çoğunlukla dolaylı biçimde yansıtılırken, Hocaşâde Muammer'in bu şiirinde Cumhuriyet rejimi ve inkılaplar doğrudan ve açıkça desteklenir. Önceki metinlerde belirli gelişmeler üzerinden ima edilen bu yönelim, son sayıda Cumhuriyet'in açıkça övülmesiyle belirginleşir.

Hocaşâde Muammer, neredeyse bir marş niteliği taşıyan şiirinde "Yaşasın Türkiye'nin Hak yolu: Cumhuriyet!" ve "Yaşasın Hak yola rehberlik eden şanlı Kemâl!" gibi tekrar eden ifadelerle söylemini sloganlaştırır. Bu bağlamda Millî Mücadele'nin önderi ve Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'e yönelik açık bir övgüye de yer verir.

Yeni yönetim biçiminin kabulüyle birlikte eski düzenin eleştirisi de şiirde yer bulur. Eski düzen "kanlı bir saltanat zinciri" ve "kan kusan eski yılanlar" gibi olumsuz imgelerle tasvir edilirken yeni düzen, güneş, nur ve istikbal gibi olumlu kavramlar etrafında kurgulanır. Ayrıca "irticâ"nın yeri yok" ifadesiyle yeni dönemin ideolojik tutumu açıkça desteklenir. Metinde eski ile yeni arasında kurulan bu karşıtlık, yönetim değişikliğiyle beraber zihniyet dönüşümünü de yansıtır:

[fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün]
 Yurda bir kutlu güneş doğdu irâdenle bugün
 Yürü ey Türk! O büyük nûru şafaklar görsün,
 Yaysın âlemlere, târih ebedî azmin için
 Hayret etsin de huzûrunda baş eğsin Türk'ün...
 Yaşar elbet koca bir zulmü yıkan bir millet...
 Yaşasın Türkiye'nin Hakk yolu: Cumhuriyet!..

Kanlı bir saltanat zincîri boynunda iken
 Doğdu bir gün zaferin; şarka metîn azminden,
 Garba doğru yürüdün tıpkı güneşler gibi sen,
 Medeniyetle kucaklaştı büyük mefkûren
 İrticâın yeri yok! Anladılar ülkende.
 Kan kusan eski yılanlar yaşamaz gölgende
 [...]
 İnkılâbın yeni ufkunda bakın istikbâl:
 Bekliyor, millete âgûşunu açmış da hilâl...
 Yaşasın yurda şerefler dağıtan istiklâl,

Yaşasın Hak yola rehberlik eden şanlı Kemâl!..
 Yaşar azminle büyük zulmü gömen bir millet...
 Yaşasın Türkiye'nin Hakk yolu: Cumhuriyet!.. (Hocazâde Muammer, H. 1344b/M. 1926, s. 120)

2.4. Toplumsal Hayat ve Güncel Meseleler

Mahfil'de yayımlanan şiirlerin bir kısmında işgal, Millî Mücadele ve Cumhuriyet'in ilanıyla beraber yaşanan değişimler konu edilirken bazı manzumelerde, dönemin sosyal hayatına ve güncel olaylarına yer verilir. Her ne kadar böyle şiirlerde ülkenin siyasi ve askerî meselelerine doğrudan değinilmese de politik bir tavrın bulunmadığı da söylenemez. Kadının toplum içindeki konumu, muhacirlik, yangın ve hilafet gibi meselelerin ele alındığı bu metinler, şairlerinin dönemin sosyal ve kültürel hayatına bakışlarının yanı sıra zihniyetlerini de ortaya koyar.

Tanzimat Fermanı'nın ilanı ve Batı'yla kültürel etkileşimin artmasıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda gündelik hayatı da doğrudan etkileyen bir modernleşme süreci başlar. Bu süreçle ilişkili olarak kadınların kamusal alandaki görünürlüklerinin artması, hâliyle giyim kuşam alışkanlıklarına da yansır. Çarşaf yerine canlı renklerde feracelerin, dantelli eldivenlerin, çeşitli işlemelerle süslenen hotozların ve şeffaf hâle gelen ince peçelerin kullanımı yaygınlaşır. Ayrıca yayın organları aracılığıyla Avrupa modasının takip edilmesi ve kıyafetlerin bu doğrultuda seçilmesi de dikkat çeken yeniliklerden biridir (Atalay, 2021, s. 136-141).

Kadının ve kıyafetlerinin toplumun ahlaki yapısını yansıttığını düşünen muhafazakar çevreler ise kadınların görünüşleriyle ilişkili bu değişimi dinî değerlerdeki yozlaşmanın göstergesi şeklinde yorumlar ve tepkilerini çeşitli yayın organları aracılığıyla dile getirirler (Oğuzhan ve Özkır, 2026, s. 358). Nitekim *Mahfil*'de de bu meseleye dair çeşitli yazılar yayımlanır. Mehmed Enver de yayımladığı iki şiirde kadınların görünüşlerindeki bu değişimi eleştirel bir bakışla değerlendirir.

Mehmed Enver'in kadınlara seslenerek kurguladığı şiirinde belirgin bir öfke ve küçümseme duygusu hâkimdir. Şair, süslenen kadınları “pudra veya sürme reklamlarının mankeni”, “canlı bir kukla” ve “maymun” gibi aşağılayıcı benzetmelerle tanımlar. Aynı şekilde utanılacak bir vaziyette dolaştıklarını düşündüğü bu kadınları utanmazlıkla suçlar. Çağdaşlaşmanın böyle görünerek gerçekleşmeyeceğini vurgulayan şair, başka dinlere mensup kişilerin zaten bu kadınları küçük gördüğünü ve onlara hayretle baktığını dile getirir. Şiirde her ne kadar kadınların görünüşü fıkhi ve dinî referanslarla eleştirilmese de şairin meseleyi ahlakçı ve muhafazakâr bir zihniyetle değerlendirdiği açıktır:

[fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün]

[...]

Canlı bir “manken” veyâhud pudra, sürme reklamı

Asra uymak muktezîse böyle uymak maymunlukla mı?

Söyle insâf et de! Sen insân mısın bir kukla mı?

Ey utanmaktan, sıkılmaktan nasîbi olmayan

Sen geçerken muhtelif edyâna mensûb kimseler

Çeşm-i istihfâf ve hayretle seni süzmekdeler

Sen de hayretler ederdin kendini görsen eger!

Hâline gülmek değil aglar senin hattâ bakan

Ağlamazsan da felâket didegânın derdine

Eğlenir tarzında gülme bârî rûy-ı zerdine

Sor da süslenmekdeki ma'nâyı kendi kendine

Bizden etmezsen hayâ, ağyârdan olsun utan (Mehmed Enver, H. 1339/M. 1921, s. 48)

[...]

Mehmed Enver, Şair ile Nebbâş başlıklı manzum hikâyesinde kadınların sadakatsizliği ve aldatıcılığı üzerine bir anlatı kurgular. Şiirde mesire yerinde tanışan bir kadın ile şairin ilişkisi anlatılır. Kadın, şuh tavrıyla ve aldatıcı sözleriyle “zavallı” erkeği kandıran bir karakter olarak tasvir edilir. Mezarlıktan bir nebbâşın ortaya çıkmasıyla söz konusu ilişkinin seyri değişir. Kadının şairi bırakıp bir kefen soyucuyla gitmeyi tercih etmesi, metindeki ahlaki çözülme vurgusunu güçlendiren temel meseledir. Kadının süslenme arzusunun maddi çıkarla ilişkilendirilmesi ve bunun uğruna bir nebbâşla gitmeye dahi razı gösterilmesi, şairin kadınlara yönelik son derece olumsuz bir bakış açısı taşıdığını düşündürür.

Metinde dikkat çeken bir diğer husus, kadının sadakatsizliğinin yalnızca kadınlığıyla açıklanmasıdır. “Kadın yemîn-i sadâkat ederse de kanma / Kadın sözü o kadar sağlam olmaz aldanma” ifadeleriyle “kadın”, sadakatsizliğin ve aldatıcılığın temsilcisi şeklinde kurgulanır. Mehmed Enver'in şiirinde kadınlara yönelik eleştirel tutumunu açıkça belirtmesi bir yönüyle dönemin kadın temsiline yaklaşımına dair fikir verir:

[mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün]

Kadın o vaz-ı garîb-ile, tavr-ı şûh-ile

Gören nazarlara işrâb ederdi bir hile

Zavâllı erkek ise aldanırdı peymâna
Lüzûm görmeyerek hiç delil ü burhâna
[...]
Mezârların arasından göründü bir mahlûk
Siyâh libâsı ile bir mezârdan da soğuk
[...]
Bu cânlı heykel-i levsi devirmek üzere iken
Kadın şitâba hazırlandı olduğu yerden

Garîk-i hayret olan şâire dedi: afv et
Bu hâlim olsa da fikrince mûcib-i nefret

Kadın değil miyim? İşte demek ki ma'zûrum
Tezeyyün ugruna nakz-ı vefâya mecburum

Kadın yemîn-i sadâkat ederse de kanma
Kadın sözü o kadar sağlam olmaz aldanma
Kadın değil miyim elbet tezeyyün etmeliyim
Tezeyyün etmek için de bununla gitmeliyim
[...]
Kefen de olsa bunun koltugundaki bezler
Benim huzûzımı te'mîne az çok hizmet ider

Senin o hâme-i şî'rinden elbet evlâdır

Tahayyür itme! Kadın, böyle bir muammâdır. (Mehmed Enver, H. 1340/M. 1921, s. 86-87)

Tâhirü'l-Mevlevî, "Muhâcirlerle Muâvenet Lâzım" başlıklı mesnevisine düştüğü dipnotta şiiri, 1912-1913 yıllarındaki Balkan Muharebesi'nin ardından göç etmek zorunda kalan Müslümanlar için kaleme aldığını ve yine o dönemde yayımladığını belirtir. Açıklamanın devamında "bugünkü muhacirlerin yalnız Rumeli'nden gelenler olmadığı"nı da söyler.

Şiirde, yurdunu terk etmek zorunda kalan muhacirlerin yaşadığı yıkım ve çaresizlik, geniş tasvirlerle anlatılır. Buna göre evini, toprağını ve düzenini geride bırakan muhacirler, bu süreçte hastalık, açlık ve ölümlerle iç içe bir yolculuk sürdürürler. Tâhirü'l-Mevlevî bu kişileri "Meyyit-i seyyâr-ı vatan" ifadesiyle yaşayan ölümlere benzeterek göçün ruhsal açıdan yarattığı tahribatı da vurgular. Bununla birlikte şiirin asıl vurgusu, muhacirlere karşı gösterilmesi gereken merhamet ve dayanışma bilincidir. Şair, muhacirlerin bu yolculuğu din kardeşlerinin kendilerine yardım edecek ümidiyle sürdürdüklerini dile getirir. Ayrıca "Acıyn ki acısınlar size de" emri ile / Merhamet hissini ta'lîm ediyor ümmetine" beytiyle ilgili hadise³ atıfta bulunarak ilahi yardımın ancak başkalarına yardım etmekle mümkün olacağını

³ "Yeryüzündekilere acıyınız ki göktekiler de size acısınlar (hakkınızda hayır dua etsinler)." (Yılmaz, 2013, s. 324).

vurgular. Böylece şiirde muhacirlik meselesi, ümmet bilinci ve din kardeşliği bağlamında ele alınırken muhacirlerle dayanışma da dinî bir sorumluluk şeklinde sunulur:

[fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün]

Kanlı Balkan'dan esip kar dağıtan, buz savuran,

Seyl-i âteş gibi hep cây-güzârı kavuran,

[...]

Bu felâket-zede kimdir ki bırakmış geride?

Evi de, barkı da, mahsûlü de yurdu, yeri de!

[...]

Söylenir. İşte sana böylece bir rûh-ı gamîn!

Hem de enzâra nümâyân oluyor bak ne hazîn!

Uğramış da maraz-ı hicrete ölmüş gelmiş!

Makber-i muzlim-i hırmâna gömülmüş gelmiş!

Şimdi yok kabri bile. Meyyit-i seyyâr-ı vatan!

Yazılı levh-i cebîninde onun: Nâr-ı vatan

Düşmenin çignedigi yurt, bu şekli almış!

Rûh-ı mecrûhı da câmi' kapısında kalmış?

Milletin kalbini bir merci-i re'fet biliyor.

Oradan hâline imdâd u inâyet diliyor.

[...]

Müslümânlık bize kardeşliği öğretmedi mi?

Hükmü, ezhânımıza yoksa ki yer etmedi mi?

[...]

Nusret istersen eger halka nusret edelim.

Halk-ı muhtâcî için ya'nî iânet edelim. (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1339/M. 1920, s. 112)

Tâhirü'l-Mevlevî, "Bir Yangın Hatırası" başlıklı mesnevisinde bir şehir yangınının yarattığı dehşeti anlatır. Şiirde doğrudan hangi yangının konu edildiği belirtilmese de şairin hatıralarında 1918 Fatih-Cibali yangınında evini kaybettiğini ifade etmesi (Tâhirü'l-Mevlevî, 2021, s. 190) ve şiirde yangının poyrazın etkisiyle yayıldığının vurgulanması, metnin 7500 evin yanmasıyla sonuçlanan bu felaketle ilişkili olabileceğini düşündürür.

Şiirde yangın, bütün şehri kuşatan korku ve yıkımın sembolü olarak yansıtılır. Özellikle "Yangın!" kelimesinin tekrarı, bir yönüyle felaket anında yükselen feryatları çağrıştıracak şekilde kullanılarak dehşet ve panik atmosferi güçlendirilir. Şair, yangını "cehennem yılanı"na benzeterek kişileştirir.

Alevleri ise “zehir saçan” bir varlık gibi tasvir eder. Böylece afet, kontrol edilemeyen yıkıcı bir güç hâline gelir.

“Yangın! O bizim memleketin salgını dâ'im” mısrası ise şiirde dikkat çeken ifadelerden biridir. Bu tanımla, yangının şehirde sürekli tekrar eden bir afet olduğu vurgulanır. Nitekim belli aralıklarla gerçekleşen İstanbul yangınları, şairin bu tespitini doğrular niteliktedir. Dolayısıyla Tâhirü'l-Mevlevî, bir semt yangınını anlatırken aynı zamanda söz konusu felaketin toplum hafızasında bıraktığı korku ve çaresizlik duygusunu da betimler:

[mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün]

Bir kış gecesi poyrazının üflemesinden

Kar sarmış olan pencereler kurcalanırken

[...]

Aks eyledi birden bire bir nâle-i bârid

Efsürde ufuk oldu ona ma'kes-i câmid

Bir ses ki: Yanık bir yüreğin âh-ı elîmi

Bir rûh-ı musibet-zedenin savt-ı yetîmi

Yangın! Diye nâlende olan bang-i tazallüm

Yangın! Diye olmakda talebkâr-ı terahhum

Yangın! O bizim memleketin salgını dâim

Yangın! O, bütün halk, onun yangını dâim

Yangın! O, cehennem yılanı ağzını açmış

Bir semte geçirmiş dişini, zehrini saçmış

Bir dil uzuyor hûn ile âlûde alevden

Ardınca kemik sesleri aks etmede evden (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1343a/M. 1925, s. 146-147)

[...]

Tâhirü'l-Mevlevî'nin 19 Kasım 1922'de Abdülmecid Efendi'nin Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından halife seçilmesini tebrik için kaleme aldığı kaside nazım şeklindeki şiir, Cumhuriyet'e giden süreçte halifelik makamını yüceltmesi bakımından dikkat çeker.

Şair, tercih ettiği nazım şekliyle birlikte kelime kadrosu, üslup ve tebrik biçimi bakımından da klasik kaside geleneğini sürdürür. Şiirde ülkenin gündemine ve dönemin siyasi şartlarına dair herhangi bir değerlendirmeye yer verilmez. Sunulan beyitlerde de görüldüğü gibi Tâhirü'l-Mevlevî, metni yalnızca Abdülmecid Efendi'yi övmek ve onun yeni vazifesini kutlamak üzerine kurgular. Bununla birlikte böyle bir şiirin *Mahfil*'in yayın kurulu başkanı tarafından kaleme alınması ve dergide yayımlanması, hilafet makamında yaşanan gelişmelere kayıtsız kalmadığını gösterir:

[fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün]

[...]

Hazret-i Abdü'l-Mecîd'i lutf-ı Bârî eylemiş

Câlis-i cây-ı Nebî, mü'minlerin tâc-ı seri

[...]

İntihâb-ı ehl-i hall ü akd ile kılmış cülûs

Hükm-i şer-ile hilâfet tahtına virmiş feri

[...]

Muktezâ-yı şer'e tevîken imâmü'l-Müslimîn

Olması şâd itdi bî-şekk Hazret-i Peygam-beri

Devr-i adli rüşd ile oldu güşâde lâ-cerem

Devr-i adl-i Râşidîne benzese vardır yeri

[...]

İktisâbıyla hilâfet tahtının pîrâyesi

İntisâbıyla Hudâ'nın zıll-ı râhat-güsteri

[...]

Mazhar-ı tevîkin olsun dâimâ Abdü'l-mecîd

Parlasın re'sinde her lahza hilâfet efseri (Tâhirü'l-Mevlevî, H. 1341c/M. 1922, s. 126-127)

Sonuç

Tâhirü'l-Mevlevî tarafından 1920-1926 yılları arasında yayımlanan *Mahfil* dergisi, dönemin edebî ve fikrî hayatında kendine özgü bir yer edinmiştir. Dergide kaside, gazel, mesnevi, muhammes vb. klasik nazım şekilleri kullanılmaya devam edilmiş; yayımlanan şiirler büyük ölçüde aruz vezniyle kaleme alınmıştır. Ancak çalışmada söz konusu şiirler arasından işgal, Millî Mücadele, Cumhuriyet'in ilanı ve dönemin toplumsal meselelerinin konu edildiği metinler incelenmiştir. Değerlendirilen şiirlerin temel özellikleri Tablo 1'de sunulmuştur:

Tablo 1: Makalede İncelenen Şiirler

No	Şiir	Şair	Yayın Tarihi	Nazım Şekli	Beyit/Bent Sayısı	Vezin	Konu
1	İsimsiz	A. Âtîf	1920	Gazel	12	Aruz	İşgal
2	Münâcât	Tâhirü'l-Mevlevî	1920	Murabba	8	Aruz	İşgal
3	Münâcât	Tâhirü'l-Mevlevî	1920	Murabba	4	Aruz	İşgal
4	Bir Kıt'a	Tâhirü'l-Mevlevî	1920	Kıta	1	Aruz	İşgal
5	Gazel (Hastalık Yâdigârı)	Tâhirü'l-Mevlevî	1920	Gazel	7	Aruz	İşgal
6	Elifsiz Bir Manzume	Ahmed Remzi Akyürek	1920	Gazel	7	Aruz	İşgal
7	Müderres Rebî'î Bey Merhûm'un Târih-i Vefâtı	Tâhirü'l-Mevlevî	1920	Mesnevi	16	Aruz	İşgal
8	Muhâcirlere Mu'âvenet Lâzım	Tâhirü'l-Mevlevî	1920	Mesnevi	28	Aruz	Toplumsal Hayat
9	Ey Cilveli Sancak	Suûdü'l-Mevlevî	1921	Muhammes	6	Aruz	İşgal
10	Niyâzım	Suûdü'l-Mevlevî	1921	Muhammes	8	Aruz	İşgal
11	Selîm-i Evvele	Tokadizâde Şekîb	1921	Kaside	40	Aruz	Devlet Büyüğüne Övgü
12	Lâhika	?	1921	Kaside	10	Aruz	İşgal
13	Canlı Bir Kuklaya	Mehmed Enver	1921	Murabba	5	Aruz	Toplumsal Hayat
14	Şâir ile Nebbâş	Mehmed Enver	1921	Mesnevi	19	Aruz	Toplumsal Hayat
15	Zafer Tarihleri	Tâhirü'l-Mevlevî	1922	Kaside	19	Aruz	Millî Mücadele

16	Gazve-i Necât	Ahmed Şirânî	1922	Kaside	17	Aruz	Millî Mücadele
17	Anadolu Âfâk-ı İslâm'da Güneşdir	Besim	1922	Murabba	12	Aruz	Millî Mücadele
18	Şeref-i Müstül	Tâhirü'l-Mevlevî	1922	Kaside	27	Aruz	Toplumsal Hayat
19	Âfâkın Tennûrî ve Enfûsün Tehassürü	Tâhirü'l-Mevlevî	1923	Murabba	6	Aruz	Millî Mücadele
20	Uyan	İsmail Lütî	1923	Gazel	8	Aruz	Millî Mücadele
21	Meded Yâ Resûlullâh	Muhyiddîn Mekkî	1925	Mesnevi	11	Aruz	İşgal
22	Tayyârelerim iz Uçarken	Tâhirü'l-Mevlevî	1925	Mesnevi	14	Aruz	Cumhuriyet Dönemi
23	Tayyâre Uçarken	Hocazâde Muammer	1925	Mesnevi	9	Aruz	Cumhuriyet Dönemi
24	Güzel İstanbul	Hocazâde Muammer	1925	Mesnevi	12	Aruz	Cumhuriyet Dönemi
25	Bir Yangın Hatırası	Tâhirü'l-Mevlevî	1925	Mesnevi	34	Aruz	Toplumsal Hayat
26	Cumhuriyet Marşı	Hocazâde Muammer	1926	Müseddes	4	Aruz	Cumhuriyet Dönemi

Tabloda görüldüğü üzere çalışmanın örneklemini oluşturan 26 şiirin 11'i Tâhirü'l-Mevlevî'ye aittir. Onu, üç şiirle Hocazâde Muammer ve iki şiirle Suûdü'l-Mevlevî takip eder. İncelenen şiirlerin önemli bir kısmının aynı zamanda derginin sahibi de olan Tâhirü'l-Mevlevî tarafından kaleme alınması, onun, *Mahfil*'in siyasi ve edebî çizgisinin ve söyleminin şekillenmesindeki rolüne işaret eder.

Şiirlerin nazım şekilleri incelendiğinde mesnevinin belirgin biçimde öne çıktığı görülmektedir. Tahkiyeye dayalı metinlerin kaleme alınmasına elverişli olan bu nazım şekli, *Mahfil*'de de şehir yangını, Şehzadebaşı Karakolu baskını, Türk Tayyare Cemiyeti'nin faaliyetleri ve bireysel ilişkileri konu edinen şiirlerde tercih edilmiştir. Böylece *Mahfil*'deki mesnevilerde, klasik şiirdeki anlatı kurma işlevi korunmuş, güncel siyasi ve toplumsal hadiselerin hikâyeleştirilerek aktarılmasına imkân sağlanmıştır. Ayrıca divan şiirinde özellikle 17. yüzyıldan itibaren belirginleşen yerleşme eğilimiyle birlikte mesnevilerde gündelik hayata ve gerçek olaylara yönelik güçlenmiştir. *Mahfil*'de yayımlanan mesnevilerde de sürdürülen hayatın ve bireysel deneyimlerin konu edilmesiyle bu anlayışın sürdürüldüğü anlaşılmaktadır.

Kasidelerde de klasik şiir geleneğinin büyük ölçüde korunduğu görülmektedir. İncelenen beş kasidenin üçü devlet büyüklerine yazılmıştır. Bunlardan biri Halife Abdülmecid Efendi'ye, ikisi ise Sultan I. Selim'e yöneltilmiştir. Böylece ilgili şiirlerde klasik kaside geleneğindeki devlet büyüklerini övme anlayışının devam ettirildiği söylenebilir. Millî Mücadele'nin konu edildiği diğer iki kasidede ise askerî başarılar ön plana çıkarılmıştır. Bu yönüyle söz konusu şiirler, divan şiirinde fetihleri ve askerî zaferlerin ele alındığı methiye geleneğinin 20. yüzyıldaki örnekleri niteliğindedir.

Gazellerde ise mesnevi ve kasidelerden farklı bir durum söz konusudur. Divan şiirinde gazeller, çoğunlukla aşk, sevgili, şarap ve tasavvuf etrafında şekillenen lirik bir muhtevaya sahiptir. Buna karşılık incelenen

gazelerde dönemin siyasi gelişmelerine yer verildiği görülür. Klasik şiir geleneğinde daha çok kaside, tarih manzumeleri ve benzeri nazım şekilleriyle dile getirilen siyasi ve tarihî hadiselerin *Mahfil*'de gazeller aracılığıyla da ifade edilmesi, bu nazım şeklinin konu alanının genişlediğini gösterir. Dolayısıyla incelenen gazeller, biçimsel özellikleriyle gazel geleneğini sürdürürken muhteva bakımından dikkat çekici bir dönüşümü ortaya koyar.

Mahfil, divan şiiri geleneğini sürdürme gayretiyle dönemin ana akım edebî eğilimlerinden ayrılırken tarihî hadiseler karşısında şekillenen zihniyet dünyasını da şiirler aracılığıyla yansıtır. İşgal yıllarında dergide yayımlanan şiirlerde hâkim olan söylem, büyük ölçüde ümmet merkezli bir bakış açısına dayanır. Ülkenin işgali, İslam dünyasına yönelmiş müşterek bir tehdit şeklinde yorumlanır. Bu sebeple şiirlerde kurtuluş ümidi çoğunlukla ilahi yardıma bağlanır. Bayrak, İstanbul ve Osmanlı Devleti, dinî değerler etrafında işlenir.

Millî Mücadele'nin askerî açıdan başarıyla ilerlemesi ise şiirlerde öne çıkarılan duyguyu belirgin biçimde değiştirir. Keder ve çaresizlik duygusunun yerini zafer, diriliş ve umut almaya başlar. İslamcı ideolojinin tesiri tamamen ortadan kalkmasa da vatan, millet ve Türk kimliği etrafındaki vurgular giderek güçlenir. Böylece bu dönemde yayımlanan şiirler, millî kimliği daha görünür hâle getiren yeni bir zihniyete doğru geçişin izlerini taşır.

İncelenen şiirlerde, Cumhuriyet'in ilanı sonrasında sözü edilen zihniyet dönüşümü açıkça ortaya konulur. Özellikle derginin son yıllarında yayımlanan şiirlerde Cumhuriyet, inkılaplar ve Mustafa Kemal Atatürk doğrudan konu edilmeye başlanır. Önceki yıllarda daha çok dinî referanslarla açıklanan kurtuluş fikri, bu dönemde millet iradesi, Türk kimliği ve modernleşme düşüncesiyle ilişkilendirilir.

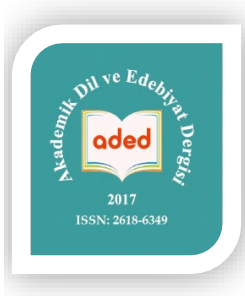
Toplumsal hayatı ve güncel meselelerinin konu edildiği şiirler de aynı dönüşümün farklı bir tarafını ortaya koyar. Tayyare Cemiyeti gibi yeni kurumlar ve teknik gelişmeler etrafında şekillenen manzumeler, *Mahfil* çevresinin modernleşme sürecine uyum sağladığını ve divan şiiri estetiğini korurken aynı zamanda yeni devlet düzeninin ihtiyaçlarıyla uyumlu bir toplumsal bilinçle hareket ettiğini gösterir.

Mahfil'de yayımlanan şiirler, Türk milletinin 1920-1926 yılları arasında yaşadığı tarihî dönüşümün edebî metinlerdeki yansımalarını gösteren dikkate değer manzumelerdir. Söz konusu şiirler, işgal yıllarının ümmetçi söyleminden, Millî Mücadele ve Cumhuriyet'in ilanının ardından güçlenen millî bilince uzanan zihniyet değişimini ortaya koyar. Ancak toplumdaki değişimlere ve yeni siyasi düzene büyük ölçüde olumlu yaklaşan *Mahfil*, edebî tercihler söz konusu olduğunda divan şiiri geleneğine bağlılığını sürdürür. Dergide hece vezni ve serbest nazım yaygınlık kazanmaz; buna karşılık aruz vezni ve klasik nazım şekilleri kullanılmaya devam eder. Zihniyet alanındaki dönüşümün divan şiiri geleneğinin imkânları içinde ifade edilmesi, içerikteki değişimin edebî tercihlere aynı ölçüde yansımadağını gösterir. Bu yönüyle *Mahfil*, hem sürekliliği hem de dönüşümü aynı anda temsil eden dikkat çekici bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Kaynaklar | References

- Ahmed Şirânî. (H. 1341/M. 1922). Gazve-i necât. *Mahfil*, 3(29), 113.
- Aktaş, Ş. (2018). Millî edebiyat dönemi. T. S. Halman vd. (Ed.), *Türk edebiyatı tarihi 3* (ss. 308-399) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Apaydın, D. (2020). *Dergâh'tan Varlık'a erken Cumhuriyet dönemi Türk şiiri (1921-1933)*. Çolpan Kitap.
- Aslan, D. A. (2014). Tayyare Cemiyeti'nin propaganda faaliyetleri ve tayyare bayramları. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(3), 141-150. <https://doi.org/10.18037/ausbd.32859>
- Atalay, E. (2021). 19. yüzyıl Osmanlı İstanbul'unda kadın kıyafetinin evrimi. *ETÜT Dergisi*, 1(2), 129-162. <https://izlik.org/IA43BY83NR>
- Besim. (H. 1341/M. 1922). Anadolu âfâk-ı İslâm'da güneşdir. *Mahfil*, 3(30), 120.
- Çelik, H. (1996). Genç Kalemler. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi*. (14. Cilt, ss. 21-23) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Gökçe, E. (2026). *20. yüzyılda yazılmış divanlar*. Ötüken Neşriyat.
- Gün, Ö. (2025). *Mahfil mecmuası bağlamında Tahiri'l-Mevlevi'nin entelektüel çevresi*. [Yüksek lisans tezi], Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Güvenen, E. (2011). *Mahfil mecmuasındaki şiirler üzerine bir inceleme*. [Yüksek lisans tezi], Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi.
- Erginöz, O. (2007). *Mahfil mecmuası ve tahlili fihristi*. [Yüksek lisans tezi], Marmara Üniversitesi.
- Hocazâde Muammer. (H. 1343/M. 1925). Tayyâre uçarken. *Mahfil*, 6(64), 59.
- Hocazâde Muammer. (H. 1344a/M. 1925). Güzel İstanbul. *Mahfil*, 6(66), 88.
- Hocazâde Muammer. (H. 1344b/M. 1926). Cumhuriyet marşı. *Mahfil*, 6(68), 120.
- İsimsiz. (H. 1339/M. 1921). Lâhika. *Mahfil*, 2(14), 26.
- İsimsiz. (1917). Şairler Derneği. *Türk Yurdu*, 12(9), 3486.
- Kahraman, A. (2003). Mahfil. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi*. (27. Cilt, ss. 333-334) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kantaş, Z. (2001). *Mahfil dergisi -inceleme, tahlil, fihrist- (2 cilt)*. Fatih Üniversitesi.
- Koçu, R. E. (2015). *Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*. Doğan Kitap.
- Mehmed Enver. (H. 1339/M. 1921). Canlı bir kuklaya. *Mahfil*, 2(15), 48.
- Mehmed Enver. (H. 1340/M. 1921). Şâir ile nebbâş. *Mahfil*, 2(17), 86-87.
- Mert, C. (2023). *Mahfil mecmuasındaki dil ve edebiyat konulu yazılar (inceleme, metin, sözlük)*. [Yüksek lisans tezi], İstanbul Arel Üniversitesi.
- Muhyiddin Mekkî. (H. 1343/M. 1925). Meded yâ Resûlullâh. *Mahfil*, 5(56), 145-146.
- Oğuzhan, E. & Özkır, Y. (2026) Osmanlı modernleşmesinde kadın kıyafetleri tartışmalarında Sebülürreşâd dergisi. *Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 28, 357-383. <https://doi.org/10.21021/osmed.1755926>
- Öge, M. (2025). Yerel basın üzerinden Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk Tayyare Cemiyeti'nin faaliyetlerine Balıkesir halkının katkıları. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 25(50), 189-215. <https://doi.org/10.18244/ctad.1567298>
- Suûdü'l-Mevlevî. (H. 1339a/M. 1921). Ey cilveli sancak. *Mahfil*, 1(7), 127-128.
- Suûdü'l-Mevlevî. (H. 1339b/M. 1921). Niyâzım. *Mahfil*, 1(9), 155-156.

- Tâhirü'l-Mevlevî. (H. 1338a/M. 1920). Münâcât. *Mahfil*, 1(1), 10.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (H. 1338b/M. 1920). Münâcât. *Mahfil*, 1(2), 29.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (H. 1338c/M. 1920). Midhat Rebi Bey merhûm. *Mahfil*, 1(5), 87-91.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (H. 1339/M. 1920). Muhâcirler muâvenet lâzım. *Mahfil*, 1(6), 112.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (H. 1341a/M. 1922). Zafer tarihleri. *Mahfil*, 3(28), 82-83.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (H. 1341b/M. 1923). Âfâk tennûrî ve enfûsün tehassürü. *Mahfil*, 3(36), 181.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (H. 1341c/M. 1922). Şeref-i müsûl. *Mahfil*, 3(31), 126-127.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (H. 1342/M. 1924). Üstâd-ı edîb Tokadizâde Şekîb Bey Efendinin bir gazelini taşır. *Mahfil*, 4(46), 177-179.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (H. 1343a/M. 1925). Bir yangın hâtırası. *Mahfil*, 5(56), 146-147.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (H. 1343b/M. 1925). Tayyârelerimiz uçarken. *Mahfil*, 6(62), 17-18.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (2021). *Matbuat âlemindeki hayatım İstiklâl Mahkemesi hatıraları*. (N. Boşdurmaz, Haz.). Büyüyenay Yayınları.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (2022). *Mahfil I-II*. (M.S. Karaçorlu vd., Ed.). Menekşe Kitap.
- Tokadizâde Şekîb. (H. 1339/M. 1921). Selim-i Evvele. *Mahfil*, 2(14), 25-26.
- Yaşar Şâdî. (H. 1340/M. 1921). Gazel. *Mahfil*, 2(17), 87.
- Yılmaz, M. (2013). *Kültürümüzde ayet ve hadisler (ansiklopedik sözlük)*. Kesit Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 10, Sayı/Issue: 2, Temmuz/July 2026]

Tarihî Türk Sözlüklerinde “Kuş” Adlarının Sözlükbirimsel Karşılaştırması

A Lexical Comparison of ‘Bird’ Terms in Historical Turkish Dictionaries

Ravza KAYGUSUZ

Dr. • Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi • Sosyal Bilimler Enstitüsü • Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
ravzakaygusuz06@icloud.com • <https://orcid.org/0000-0002-5902-4360> • <https://ror.org/05ryemn72>

Atıf | Citation: Soyad, Ad (İlk Harf). (2026). Tarihî Türk Sözlüklerinde “Kuş” Adlarının Sözlükbirimsel Karşılaştırması. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), s. 1210-1230.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1958670>
<https://izlik.org/JA74FR36MJ>

Makale Bilgisi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 25.05.2026

Kabul Tarihi: 29.07.2026

Yayın Tarihi: 30.07.2026

Değerlendirme: Çift kör hakemlik

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Yazar Katkı Oranı Beyanı: Yazarın araştırmaya katkı payı %100'dür.

Fon Desteği: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Etik Kurul Belgesi: Bu makale için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulmuştur.

İntihal: Bu makale, iThenticate yazılımı ile taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Telif Hakkı ve Lisans: Bu dergide yer alan makaleler Creative Commons CC-BY-NC lisansı altında yayımlanır.

Etik Bildirim: adeddergi@gmail.com

Article Information

Article Type: Research Article

Date Recieved: 25.05.2026

Date Accepted: 29.07.2026

Date Published: 30.07.2026

Review Reports: Double-blind peer review

Conflicts of Interest: The author has declared no conflict of interest.

Author Contribution Statement: The authors' contribution rate to the study is (100%).

Funding Support: The author has declared that no financial support was received for this study.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.

Ethics Statement: Scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study.

Plagiarism: This article has been scanned with iThenticate software. No plagiarism was detected.

Copyright&License: Articles in this journal are published under the Creative Commons CC-BY-NC license.

Complaints: adeddergi@gmail.com

Öz

Bu çalışma, tarihî Türk sözlüklerinde yer alan kuş adlarını sözlükbirimsel açıdan incelemeyi ve sözlüklerdeki kuş adlarının ortak yönlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada Dîvânü Lugâti't-Türk, Mukaddimetü'l-Edeb, İbn Mühennâ, Codex Cumanicus, Kitâbü'l-İdrak li-Lisani'l-Etrak, Et -Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-Lugâti't-Türkiyye, El-Kavaninü'l-Küllîye Li-zabti'l-Lügati't-Türkiyye, Kitâbu Bulğatu'l-Muštāk fi Luğati't-Türk we'l-Kıfçāk, Kitâb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türkî ve Acemî ve Mugali ile Ed-Durretu'l-Muđia fi'l-Lugâti't-Türkiyye olmak üzere toplam on tarihî sözlük esas alınmıştır. Araştırmada kuş kavram alanına ait sözlükbirimler taranmış ve sözlüklerde en az altı tane ortaklığın yer aldığı kuş adları çalışmaya dâhil edilmiştir. Belirlenen kuş adlarının bulunduğu sayfa numaraları, tanımları, anlam özellikleri ve anlam birimcikleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Sözlükbirim kavramı esas alınarak kuş adlarının tarihî Türk lehçelerindeki kullanım şekilleri, anlamsal ilişkileri ve söz varlığındaki süreklilik durumları da detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. İnceleme neticesinde bazı kuş adlarının tarihî süreç açısından biçim ve anlamını koruyarak günümüze kadar ulaştığı, bazılarının da anlam değişmesine uğradığı tespit edilmiştir. Nitekim çalışma, tarihî Türk sözlüklerinde yer alan kuş sözlükbirimlerini karşılaştırmalı şekilde bir araya getirerek Türkçenin söz varlığındaki devamlılığı ve değişimleri ortaya koyması açısından önem taşımakta ve Türk dili tarihi, sözlük bilim ve anlam bilimi çalışmalarına da katkı sağlayacak niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: Dilbilim; Tarihî Türk sözlükleri; Sözlükbirim; Söz varlığı; Anlam birimcik.

Abstract

This study aims to examine the names of birds found in historical Turkish dictionaries from a lexical perspective and to identify the common features of these names in the dictionaries. The study examines the following works: Dîvânü Lugâti't-Türk, Mukaddimetü'l-Edeb, Ibn Muhanna, Codex Cumanicus, Kitâbü'l-İdrak li-Lisani'l-Etrak, Et -Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-Lugâti't-Türkiyye, El-Kavaninü'l-Küllîye Li-zabti'l-Lügati't-Türkiyye, Kitâbu Bulğatu'l-Muštāk fi Luğati't-Türk we'l-Kıfçāk, The Book of the Compilation of Turkish, Persian and Mongolian Translators and The Radiant Pearl in the Turkish Language, making a total of ten historical dictionaries were used as a basis. In the study, lexical units pertaining to the concept of 'birds' were examined, and bird names appearing in at least six of the dictionaries were included in the analysis. The page numbers, definitions, semantic features and semantic units of the identified bird names were examined comparatively. Based on the concept of lexical units, this study examines the usage patterns, semantic relationships and continuity within the lexicon of bird names in historical Turkic dialects. The findings reveal that, from a historical perspective, some bird names have survived to the present day whilst retaining their form and meaning, whilst others have undergone a shift in meaning. Consequently, this study is significant in that it brings together lexical units for birds found in historical Turkish dictionaries in a comparative manner, thereby highlighting the continuity and changes in the Turkish lexicon; it is also of a nature that will contribute to studies in the history of the Turkish language, lexicography and semantics.

Keywords: Linguistics; Historical Turkish dictionaries; Lexical unit; Lexicon; Semantic unit.

Giriş

1) Sözlük ve Türleri

Aksan (2020, s. 75) genel sözlük terimini tanımlarken “Bir dilin (ya da birden çok dilin) söz varlığını, söyleyiş biçimleriyle, yazımlarıyla veren, bağımsız biçimbirimleri temel alarak bunların, başka öğelerle kurdukları söz öğeleriyle birlikte anlamlarını, değişik kullanımlarını gösteren bir söz varlığı kitabı” şeklinde ifade etmiştir.

Türkçe “sözlük” terimi, söz kökünden türetilmiş olup dilimizin söz varlığına yakın bir dönemde kazandırılan bir kelime olmuştur. Atatürk’ün başlattığı Dil Devrimi boyunca çeşitli alanlarda olduğu gibi dil bilgisi ve dil bilimi alanlarında da Türkçe terim üretme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda “sözlük” kullanımı Azerbaycan, Türkmen ve Uygur Türkçelerinde, “sözdik” kullanımı Kazak Türkçesinde, “sözdük” kullanımı Kırgız Türkçesinde yer almakta ve bu terimlerle paralel olarak, Türkçede de söz kökünden hareketle “sözlük” terimi geliştirilmiştir. Bu terimin Türkçeye kazandırılmasında Türk Dil Kurumunun kurucu üyelerinden ve aynı zamanda da ilk saymanı olan Celâl Sahir Erozan’ın önerisi etkili olmuştur. Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük*’ü yayınlayınca *sözlük* kavramının kullanım sıklığı artmış; tek dilli, iki dilli, çok dilli, sözlükler ve terim sözlükleri, atasözleri ve deyimler sözlükleri şeklinde çeşitli türlerde eserlerin genel ismi hâlini almıştır (Akalın, 2017, s. 6).

Sözlükler hazırlanım amaçları ve içerik açısından çeşitli türlere ayrılmaktadır. Bu türler arasında yalnızca, bir dilin söz varlığını açıklama açısından *tek dilli* sözlükler, birden çok dilin söz varlığını ele alan *çok dilli* sözlükler, *abecesel* sözlükler, *kavram* sözlükleri, *genel* sözlükler, *lehçebilim* sözlükleri, *eşanlamlı*, *eşadlı*, *ters anlamlı öğeler* sözlükleri, *yabancı öğeler* sözlükleri, *tarihsel* sözlükler, kelimelerin kökenlerini ele alan *köken bilgisi* sözlükleri, *uzmanlık alanı* sözlükleri, *argo* sözlükleri, *deyim ve atasözü* sözlükleri, *anlatımbilim* sözlükleri, *sanatçı ve metin* sözlükleri, *yanlış yerleşmiş öge* sözlükleri, *tersine* sözlükler ve *başka* sözlük türleri (Aksan, 2020, s. 75-76) şeklindedir. Bu bağlamda çalışmaya konu olan ve özellikle söz varlığını tarihi süreç içinde inceleyen sözlükler önem taşımaktadır. Aksan (2020, s. 80)’a göre tarihsel sözlükler, bir dilde yer alan söz varlığını, tarih boyunca takip ederek tüm sözcüklerin en eski şeklini, farklı anlam ve kullanım alanlarıyla birlikte bulunduğu kaynakları tespit etmeye çalışan büyük eserlerdir. Bu tür eserler, bir dilin kaynaklarının derlenip işlenmesini, bu kaynaklardan elde edilen fişlerin titiz bir şekilde değerlendirilmesini ve çoğu zaman ortak bir çalışma sürecini gerektiren yoğun çabalarla ortaya konur. Tarihsel sözlükler, yalnızca dil tarihinin ve ses değişimlerinin aydınlatılması için değil, aynı zamanda anlam değişimleri gibi çeşitli dil olaylarının incelenmesinde de önem arz etmektedir. Bunun yanı sıra etimolojik (kökenbilgisi) sözlüklerin hazırlanabilmesi için de temel başvuru kaynakları arasında yer almaktadır. Bu tür sözlükler çalışmanın konusu olan tarihi Türk sözlüklerindeki kuş sözlükbiriminin sözlükler arası karşılaştırmalı incelemesinde de önemli veriler sunmaktadır.

2) Sözlükbilim ve Sözlükbirim

Sözlük bilimi dünya genelinde “sözlükbilim” kavramıyla ifade edilmektedir. Fakat Türkçede bu alanı karşılamak için çeşitli terimlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durumun temel nedenlerinden biri kavramın yazılışında ortaya çıkan farklılıklar ve sözlük biliminin kapsamına ilişkin değişik yaklaşımların yer alması etkili olmuştur. Özellikle “sözlük bilimi” ve “sözlükbilim” şekillerinin bir arada kullanılması, yazım konusundaki fikir ayrılıklarından ötürü oluşmuştur. Buna ek olarak terimin içeriğinin farklı şekillerde değerlendirilmesi; *sözlük bilimi*, *sözlükbilgisi*, *sözlükçülük* ve *leksikografi* gibi çeşitli kavramların ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Baskın, 2014, s. 446).

Sözlükbilimi teriminin tanımına dair görüşlerden bazıları şunlardır: Korkmaz (1992, s. 140) Bir dil ya da karşılaştırmalı olarak birden fazla dillerin söz varlığını sözlük şeklinde ortaya koyma şekillerini ve onları uygulama çeşitlerini gösteren dil bilimi dalı olarak ifade etmiştir.

Sözlükbilim terimi, sözlük hazırlama yöntemleri üzerinde duran ve dilde yer alan söz varlığının toplanıp sınıflandırılması ve belirli kurallar doğrultusunda açıklanmasını inceleyen bir bilim dalıdır. Sözlük hazırlama süreci, sadece sözlüklerin derlenmesini değil aynı zamanda bunların sözlükçül kuram ve uygulamalar etrafında sistemli bir şekilde düzenlenmesini de gerektirmektedir. Dolayısıyla sözlüklerin niteliği, büyük ölçüde dayandıkları kuramsal birikim ve uygulama yöntemlerinin yeterliliği ile ilgilidir. Sözlükbilim çalışmaları, söz bilimi, biçim bilgisi ve anlam bilgisi gibi dil bilimi alanlarıyla da doğrudan ilişki kurmaktadır (Ahanov’dan akt; Ceritoğlu, 2021, s. 187). Genel olarak sözlükler; köken ve tarih bilgisi veren, güncel dilde yer alan sözcüklerin anlam ve kullanımını açıklayan, ses ve yazım özelliklerine odaklanan ve ansiklopedik bilgi sunan sözlükler olmak üzere farklı türlere ayrılmaktadır (Ahanov’dan akt; Ceritoğlu, 2021, s. 188). Bu çeşitlilik, sözlüklerin yalnızca kelime anlamı veren araçlar olmadığını, aynı zamanda dilin farklı yönlerini yansıtan kaynaklar olduğunu göstermektedir.

Dil, yalnızca seslerden meydana gelen bir yapı olmayıp aynı zamanda kişilerin iletişim açısından düşünce dünyasını ortaya koyan anlamlı göstergeler bütünüdür. Bu bütünün en temel unsuru olan söz varlığı, bir dilde yer alan bütün kelimeleri ve bu kelimelerin anlamsal ilişkilerini oluşturur. Sözlükbirimler de bu söz varlığını oluşturan en küçük anlam birimleri olarak dilde hem yapısal hem de anlamsal işlevi üstlenmektedir.

Sözlükbirim kavramı da bazı dilbilimciler tarafından çeşitli şekillerde tanımlanmıştır: Sözlükbirim “Anlambirimin, biçimbirime karşıt olarak dilbilgisel nitelik taşımayan türü; bir tek anlambirimden oluşan sözlükselbirim” (örn. oda, ev, yol vb.) şeklinde tanımlanmıştır (Vardar, 2002, s. 185). Sözlükbirim, dildeki anlamlı en küçük yapılar ve sözlüklerde madde başı olarak bulunan kök biçimindeki dilsel birimlerdir. Sözlükbirimlere eklenen bazı biçimbirimler zaman içinde yeni sözlükbirimlerin oluşmasına da zemin hazırlar. Örneğin, “göz” sözlükbiriminden türeyen “gözlük”, “gözlükçü”, “gözlükçülük” şeklindeki yapılar zamanla bağımsız bir sözlükbirim özelliği hâline gelmiştir (Günay, 2007, s. 284).

Sözlükbirimler tanımlanırken birtakım temel problemlerle karşılaşmaktadır. Bunlardan biri *mantıksal tanımlama* (logical definition) ve *sözlüksel tanımlama* (lexical definition) şeklindeki tanımlamalar arasında

yapılan ayırım olmuştur. Sözlüksel tanımlar kavramın anlamsal içeriğinden bahsederken, mantıksal tanımlar kavramın gerçekte yer alan nitelik ve özelliklerini kapsamaktadır (Yılmaz, 2016, s. 203). Bu sebeple sözlük hazırlama sürecinde tanımlama yönteminin doğru bir şekilde belirlenecek olması sözlükbirimlerin açıklanmasında da önemli bir unsur hâline gelmiştir.

Sözlükbirimlerin açıklanması ve anlamlandırılma sürecinde sözlükbilim dilbilimin çeşitli alanlarından faydalanmaktadır. Bu alanlardan biri de anlambilimdir. Anlambilim sözcük ve kavramların anlam özelliklerini inceleyen bir bilim dalıdır. Sözlükbilimin temel amaçlarından bir tanesi de söz varlığını anlamsal açıdan açıklayıp düzenlemektir. Özellikle sözlüklerdeki maddelerin tanımlanıp anlamlandırılması ve kavram alanlarının belirlenmesinde anlambilimin verilerinden yararlanılmaktadır. Eş anlam, çok anlam ve kavramsal ilişkilerin tespit şeklindeki konular sözlükbilim ve anlambilim arasında oluşan yakın ilişkiyi ortaya koymaktadır (Baskın, 2014, s. 452).

3) Türk Kültüründe Kuşlar

Türk kültürü içinde hayvanlar, toplumsal yaşamda ve doğa algısında önemli bir parça hâline gelmiştir. Bu hayvanlar içinde özellikle kuşlar sahip oldukları fiziksel özellikleri, yaşam şekilleri ve insanlar ile olan ilişkileri açısından Türklerin de dikkatini çeken hayvan türleri arasına girmiştir. Kuşlar kendi içinde çeşitli türlere ayrılmaktadır. Bunlardan yırtıcı ve avcı olanları güç, hâkimiyet ve savaşçılığı simgelerken, turna, kuğu ve güvercin gibi olanlar ise zarafeti, haberleşmeyi, sadakati ve kutsallığı temsil etmesi bakımından birtakım anlamlar içerisinde değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra evcil, yabani, göçmen ya da avcı özellikler taşıyan farklı kuş çeşitleri, tarihî Türk toplumlarının günlük yaşamında ve kültürel dünyasında da önemli bir yer almıştır.

Kuşlar fiziksel özellikleri, sesleri, uçuş biçimleri ve yaşam alanları açısından birbirine benzeyen fakat küçük farklılıklarla birbirinden ayrılan hayvanlar arasında bulunurlar. Bu durum da Türkçenin söz varlığında kuş adlarının oldukça zengin bir kullanım sergilemesine olanak sağlamıştır. Tarihî Türk lehçelerinde birçok kuş adı, farklı biçim ve anlam özellikleriyle sözlükbirim olarak kaydedilmiş; bazı kuş adları zaman içinde biçim ve anlam bakımından değişime uğrarken bazıları da günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

Tarihî Türk sözlükleri incelendiğinde kuş adlarının yalnızca bir hayvan adı olarak değil, aynı zamanda kültürel yaşamı ve toplumun anlam dünyasını yansıtan sözlükbirimler arasında yer aldığı görülmektedir. Kuşlar, destanlarda, halk hikâyelerinde, atasözlerinde, inanç sistemlerinde, şiirlerde ve mitolojik anlatılarda da çeşitli sembolik anlamlarla yerini almıştır. Bu kültürel ve sembolik kullanımın edebî metinlere yansımaları da kuş adlarının anlam alanını ortaya koymasından önem arz etmektedir. Nitekim Toprak'ın “Çağatay Şiirinde Vahşi Hayvanlar ve Yırtıcı Kuşlar” (2013), adlı çalışması, Çağatay şiirlerinde yer alan yırtıcı kuşların, gerçek anlamlarının yanı sıra mecazî ve yan anlamlarının da kullanıldığını göstermektedir. Bu tür bulgular, tarihî Türkçede yer alan kuş adlarının yalnızca temel anlamlarıyla değil, kültürel çağrışımlarıyla da ele alınması gerektiğine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla kuş adları Türkçenin söz varlığındaki sürekliliği ve anlam değişimlerini incelemek açısından önemli sözlükbirim alanlarından biri hâlini almıştır.

Yöntem

Bu çalışmada Tarihi sözlükler olan *Dîvânü Lugâti't-Türk*, *Mukaddimetü'l Edeb*, *İbn Mühennâ*, *Codex Cumanicus*, *Kitabü'l-İdrak li-Lisani'l-Etrak*, *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-lugâti't-Türkiyye*, *El-Kavaninü'l-Küllîye Li-zabtî'l-lügati't-Türkiyye*, *Kitâbu Bulğatu'l-Mustâk fî Luğati't-Türk we'l-Kıfçâk*, *Kitâb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türki ve Acemî ve Mugali'* ve *Ed-Durretu'l-Muğia fi'l-Luğati't-Türkiyye* adlı 10 sözlükte “kuş” kavramının sözlükler arasındaki karşılaştırmalı incelemesi yapılmıştır. Sözlüklerde bulunan altı ve altıdan fazla yer alan ortak kuşların, tanımları ve geçtiği sayfa numaraları verilmiş, daha sonra bu sözlüklerde en az altı tane ortak bulunan kuşların anlam ölçütleri ve anlam birimcikleri verilmiştir. Ayrıca verilerin somutlaştırılması ve karşılaştırmaların daha seçkin bir şekilde ortaya konulması açısından tablolar oluşturulmuş ve sayısal değerleri yüzdelik oranlarla da ayrıntılı olarak verilmiştir. Sonuç bölümünde ise yapılan çalışma değerlendirilmiştir.

İncelenen Sözlükler

Dîvânü Lugâti't-Türk: Kaşgarlı Mahmut eserini 25 Ocak 1072'de kaleme almaya başlamış ve birkaç kez inceleyip eklemeler yaptıktan sonra 12 Şubat 1074'te tamamlamıştır. Daha sonra eseri 1077'de Ebu'l-Kasım Abdullah'a sunmuştur. Eser, Türk dilinin ilk sözlüğü olma açısından ve çeşitli Türk boylarından derlenmiş ağızlar sözlüğü niteliğinde olması açısından önemlidir. Aynı zamanda eser sadece sözlük değil, aynı zamanda

Türkçenin 11.yüzyıldaki dil özelliklerini gösteren, ses ve yapı bilgisine de ışık tutan bir gramer kitabıdır (Kaçalın, 1994, s. 446-447).

Mukaddimetü'l-Edeb: Mukaddimetü'l-Edeb, Mahmud b. 'Omar ez-Zamaşşarî tarafından yazılan bir eser olup Hârizmşah Atsız b. Muhammed b. Ânûş Tigin'e ithaf edilmiştir. Eser, Arapça öğrenmek isteyenlerin rahatlıkla kullanabilecekleri şekilde hazırlanmıştır ve Arapça kelime ve kısa cümlelerden oluşan sözlüktür. Dolayısıyla bir önceki kelime yahut cümle ile bir sonraki arasında herhangi bir bağ yoktur (Yüce, 1993, s. 7).

İbn Mühennâ: XIII. yüzyılın başlarında İbni Mühenna adlı bir yazar tarafından yazılmış olan Kitab-Hilyetü'l-insan ve Helbetü'l-lisan adlı eser, Divânü Lugâti't-Türk'ten sonra Türk dili hakkında yazılmış ilk eser olma özelliğini korumaktadır ve daha çok *İbni Mühenna* Lügati adıyla bilinmektedir. Eseri önemli yapan özellik, döneminde yer alan Türk diyalektlerini göstermesi ve bazı örneklerinin değişken şekillerden seçilmiş olmasıdır (Yapıcı, 2016, s. 617).

Codex Cumanicus: Eser, Latince olup "Kuman Kitabı" anlamına gelmektedir ve iki bölümden meydana gelmektedir. Birisi İtalyan, diğeri ise Alman bölümüdür ve iki defterden oluşur. İtalyan bölümü 55 yaprak, Alman bölümü 27 yaprak olmakla birlikte toplam 82 yapraktan oluşmaktadır (Argunşah ve Güner, 2015, s. 21-22). Eserin dili Altın Ordu sahasında yaşayan Kıpçakların dili ile kaleme alınmıştır. Bu dil, Kıpçak Türkçesinin kuzey (Kuman) lehçesidir ve metinde "Tatarca" ve "Tatar til" olarak verilmiştir. Kıpçak kelimesi de eserde yer adı olarak bulunmaktadır (Argunşah ve Güner, 2015, s. 26)

Kitabü'l-İdrak li-Lisani'l-Etrak: Memlük sahasında yazılmış Türkçe eserler arasında bilinen en eski eserdir. Üç nüshası vardır (Özyetgin, 2001, s. 50). Eserin sözlük bölümü Memlûk sahasında yazılan sözlük sisteminden farklı olarak isimler, fiiller ile aynı sıra içinde karışık şekilde ve Arap alfabesi sırasına göre yer almaktadır. Bu sözlük bölümü, sosyal hayattaki maddi ve manevi tüm söz varlığını ele almakla birlikte birçok hapax malzemeyi de içermesi bakımından orijinal bir türe sahiptir (Özyetgin, 2001, s. 68).

Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-lugâti't-Türkiyye: Memlük Kıpçak Türkçesinin önemli eserleri arasında yer almaktadır. H. 829 (M. 1425) tarihinden önce yazıldığı tahmin edilen eserin yazarı belli değildir. Eserin yazıldığı yer ile ilgili birçok görüş mevcuttur. Besim Atalay ve E. İ. Fagılov Mısır'da, T. Halasi Kun ve Zajaczkowski ise Suriye'de yazılmış olabileceğini ifade etmişlerdir (Kaymaz ve Mohammad, 2016, s. 2).

El-Kavaninü'l-Küllîye Li-zabti'l-lügati't-Türkiyye: İçerdiği kelime hazinesi ve yazılış amacı bakımından, Türk dili için büyüklüğü son derece önemli olan bir eserdir. 15.yüzyılın başlarında Kahire'de yazıldığı anlaşılan bu eserin tek yazma nüshası İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Şehit Ali Paşa bölümünde olup 2659 numara ile kayıtlıdır (Toparlı, 1999, s. 3).

Kitābu Bulğatu'l-Muštāk fî Luğati't-Türk we'l-Kıfçāk: Kıpçak-Oğuz sahası için önemli bir eserdir. Eser aslen Türk olan Cemālū'd-Din Ebū Muhammed Abdullāh et-Türki tarafından yazılmıştır (Zajaczkowski, 1954, s. IV-XV).

Kitāb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türkî ve Acemî ve Mugalî: Araplara Türkçeyi öğretmek için yazılan eserlerden birisidir. Eserin yazması Halil bin Muhammed bin Yusuf el-Konevi adlı Konyalı bir Türk tarafından istinsah edilmiştir ve bu yazma Hollanda'nın Leiden Akademisi Kütüphanesinde bulunmaktadır (Toparlı, 2000, s. 5-6).

Ed-Dürretü'l-Muğîa fi'l-Luğati't-Türkiyye: Memlükler döneminde (1250-1517), Türkçeyi öğretmek amacıyla kaleme alınan sözlük türünde bir eserdir. Sözlüğün adı "Türk dilinin parlayan incisi" anlamındadır. Eserin orijinal yazması Floransa bulunan Medicea Bibliotheca Laurenziana'da Orient 130 numarada kayıtlıdır (Toparlı, 2003, s. 5).

1. Tarihî Sözlüklerde Kuş Kavramının İzleri

Aşağıda tarihî sözlüklerde altı ve altıdan fazla sözlükte ortak olarak yer alan kuş isimlerinin anlam ölçütleri ve birimcikleri karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiştir.

1.1. Çaylak

1.1.1. Sözlüklerde “çaylak” anlamındaki sözcüklerin tanımları

deglükeç: çaylak türünden bir kuş (MT, 11a/3)/**devlengeç:** devlengeç kuşu (TZ, 13.a.9)**delü toğan:** ‘jastrzab, kania’ | vantour, milan: çaylak (BM, 11,10)/**devlinkeç:** çaylak (KK, 70/a9)/**tevlinceç:** dölenceç kuşu (DM, 11b/15)/**tülkün:** çaylak (Kİ, 40).

1.1.2. Anlam Ölçütleri ve Anlam Birimcikler

Tür Adı; yalnızca MT’de “çaylak türü” şeklinde, **Aynen Karşılığı;** BM, KK ve Kİ’de “çaylak” olarak, **Diğer Ad;** TZ ve DM’de “devlengeç”, “dölenceç” olarak, **Lehçe/Diyalektlerdeki Biçimi;** BM de “jastrzab, kania” | vantour, milan” şeklinde verilmiştir. Diğer sözlüklerde ise çaylak sözcükbirimine rastlanmamıştır.

Tablo 1

Çaylak Sözlükbiriminin Anlam Ölçütleri

Sözlükler Ölçütler	MT	TZ	BM	KK	DM	Kİ
Tür Adı	+	-	-	-	-	-
Aynen Karşılığı	-	-	+	+	-	+
Diğer Ad	-	+	+	+	+	+
Lehçe/ Diyalektlerdeki Biçimi	-	-	+	-	-	-
Toplam	1	1	2	2	2	2

Tablo 1 incelendiğinde, “çaylak” sözlükbirimi çalışmaya konu olan tarihî sözlüklerde farklı anlam ölçütleriyle yer almaktadır. Çaylak kuş türü en fazla BM, KK, DM ve Kİ sözlüklerinde iki farklı ölçütle (%33,3) bulunmakta, MT ve TZ’de yalnızca 1 ölçütle (%16,6) tespit edilmiştir. Ölçütler açısından değerlendirildiğinde “Diğer Ad” kullanımının en yaygın anlam ölçütü olduğu görülmektedir. Bu ölçüt, TZ, BM, KK, DM ve Kİ’de olmak üzere toplam beş sözlükte de (%83,3) oranla tespit edilmiştir. DM sözlüğünde ise “Diğer Ad” ölçütü kapsamında iki tane kullanım yer almaktadır. “Aynen Karşılığı” şeklinde ayrılan ölçüt ise BM, KK ve Kİ’de (%50) oranında yer alırken, “Tür Adı” yalnızca MT’de (%16,6) oranla, “Lehçe/Diyalektlerdeki Biçimi” de yalnızca BM’de (%16,6) oranla bulunmaktadır. Bu durum, “çaylak” sözlükbiriminin tarihî Türk sözlüklerinde genellikle çeşitli adlandırmalarla yer aldığını ve eş değer karşılıklar üzerinden tanımlandığını ortaya koymaktadır.

1.2. Doğan

1.2.1. Sözlüklerde “doğan” anlamındaki sözcüklerin tanımları

karçığay: doğan kuşu (İM, 95)/**balaban:** doğan (ME, 97)/**çakır kuş:** doğan (ME, 110)/**togan:** doğan (TZ, 7.b.2, 18.a.4, 41.b.2)/**balaban:** çakır (doğan) (MT, 10b/9)/**togan:** doğan, kuş (MT, 10b/5)/**kyrgy:** ‘ptak drapiezny, krogulec’. Bir nevi toğan kuşu (BM, 11,15)/**balaban:** çakır (DM, 12a/10)/**sar:** sar (Lat. mismerillus,

Far. kaltar)(CC, 55a/10)/**songur**: songur (Lat. pielfalchus, Far. songür) (CC, 55a/20)/**çağan**: tağan kuşu (Kİ, 43)/**quruğ**: bir nevi toğan kuşu (Kİ, 70)/**sonqur**: bir nevi kuş (Kİ, 54)/**toğan**: doğan (Kİ, 64).

1.2.2. Anlam Ölçütleri ve Anlam Birimcikler

Aynen Karşılığı; İM, ME, TZ, MT, Kİ’de “doğan”, “doğan kuşu”, “tağan kuşu” tanımlarıyla verilmiştir. Aynı zamanda doğan kuşu ME’de hem “balaban” hem de “çakır kuş” adı ile iki farklı isimle bulunmaktadır. **Tür Adı**; BM’de ve Kİ’de “bir nevi toğan kuşu” olarak bulunmaktadır. **Diğer Ad**; MT’de ve DM’de “çakır”, CC’de “sar” ve “songur” şeklinde geçmektedir. **Üst Anlam**; MT’de “kuş”, Kİ’de “bir nevi kuş” olarak bulunmaktadır. **Lehçe/Diyalektlerdeki Biçimi**; BM’de “ptak drapiezny, krogulec” şeklinde bulunmaktadır. **Latince Ad**; CC’de “sar” adıyla “mismerrus” “songur” adıyla “pielfalchus”, **Farsça Ad**; CC’de “sar” adıyla “kaltar”, “songur” adıyla “songür” tanımları yer almaktadır.

Tablo 2

Doğan Sözlükbiriminin Anlam Ölçütleri

Sözlükler Ölçütler	MT	TZ	BM	İM	ME	Kİ	CC	DM
Aynen Karşılığı	+	+	-	+	+	+	-	-
Tür Adı	-	-	+	-	-	+	-	-
Diğer Ad	+	-	-	-	-	-	+	+
Üst Anlam	+	-	-	-	-	+	-	-
Lehçe/ Diyalektlerdeki Biçimi	-	-	+	-	-	-	-	-
Latince Ad	-	-	-	-	-	-	+	-
Farsça Ad	-	-	-	-	-	-	+	-
Toplam	3	1	2	1	1	3	3	1

Tablo 2 incelendiğinde, “doğan” sözlükbiriminin farklı sözlüklerde çeşitli anlam ölçütleriyle yer aldığı görülmektedir. En yaygın olarak “Aynen Karşılığı” ölçütünde bulunmaktadır. Bu kuş türü toplam 8 sözlüğün 5’inde görülüp (%62,5)’lik oranı karşılamaktadır. “Tür Adı” ölçütü ise yalnızca BM ve Kİ sözlüklerinde bulunmaktadır. Toplam sözlüklerin (%25)’inde görülen ölçütte kavramın, ait olduğu kuş türü içindeki yeri belirtilmiştir. “Diğer Ad” ölçütü MT, CC ve DM’de bulunmaktadır. Bu ölçüt de tablodaki yer alan sözlüklerin (%37,5)’ine denk gelmektedir. Bu durum “doğan” kuş türünün tarihi Türk lehçeleri ve farklı kültürel çevrelerde çeşitli isimlerle karşılandığını göstermektedir. “Üst Anlam” ölçütü yalnızca MT ve Kİ’de bulunmaktadır ve tablo içinde (%25) oranını karşılamaktadır. Sözlüklerde “kuş” ve “bir nevi kuş” şeklindeki

tanımlamalar genel kategoriye belirtmekte ve bu yaklaşım da ifadenin daha geniş bir anlam alanı içerisinde değerlendirilmesini sağlamaktadır. “Lehçe/Diyalektlerdeki Biçimi” ölçütü ise yalnızca BM’de bulunmaktadır ve (%12,5) oranıyla karşılanmaktadır. Bu durum sözlükte çok dilli veya karşılaştırmalı bir yaklaşımın dikkate alındığını göstermektedir. “Latince Ad” ve “Farsça Ad” ölçütleri de yalnızca CC’de bulunmaktadır. Her iki ölçüt de toplam sözlüklerin (%12,5)’inde görülmektedir. Bu da sözlüğün “doğan” kavramının karşılığı için farklı dillerden yararlandığını ortaya koyması açısından önemlidir. Toplam ölçüt sayıları incelendiğinde MT, Kİ ve CC’nin üçer ölçütle sözlükler arasında en ayrıntılı açıklamaları sunduğu, buna karşılık TZ, İM, ME ve DM’nin ise yalnızca tek ölçüt kullandığı, dolayısıyla daha sınırlı ve doğrudan tanımlamalara yer verdiği tespit edilmiştir.

1.3. Güvercin

1.3.1. Sözlüklerde “güvercin” anlamındaki sözcüklerin tanımları

ökerçin: ökerçin [güvercin] (TZ, 13.a.10)/**üveyik:** üveyik kuşu (TZ, 39.a.7)/**küvercin:** güvercin (MT, 11a/1)/**ögeyik:** üveyik, ev güvercini (MT, 11a/2)/**kügärçin:** ‘golab’ | pigeon (BM, 12, 4)/**kükercin:** güvercin (KK, 47b/11, 70a/6)/**kügerçin:** güvercin (DM, 11b/15) **kügärçin:** güvercin (Kİ, 83)/**kökürçkün:** güvercin (DLT, 419).

1.3.2. Anlam Ölçütleri ve Anlam Birimcikler

Aynen Karşılığı; TZ’de “ökerçin”, DLT, MT, KK, DM ve Kİ’de “güvercin” şeklinde, **Lehçe/Diyalektlerdeki Biçimi;** BM’de “golab’ | pigeon” olarak, **Diğer Ad;** TZ’de “üveyik kuşu”, MT’de “üveyik” şeklinde, **Yaşam Alanı;** MT’de “ev güvercini” olarak bulunmaktadır.

Tablo 3

Güvercin Sözlükbiriminin Anlam Ölçütleri

Sözlükler Ölçütler	DLT	TZ	MT	KK	DM	Kİ	BM
Aynen Karşılığı	+	+	+	+	+	+	-
Lehçe/ Diyalektlerdeki Biçimi	-	-	-	-	-	-	+
Diğer Ad	-	+	+	-	-	-	-
Yaşam Alanı	-	-	+	-	-	-	-
Toplam	1	2	3	1	1	1	1

Tablo 3 incelendiğinde, “güvercin” sözlükbiriminin farklı sözlüklerde çeşitli anlam alanlarının olduğu görülmektedir. En yaygın ölçüt “Aynen Karşılığı”nda yer alır. Bu durum, sözlüklerin genelinde “güvercin” kavramının temel anlamının açık ve doğrudan ifade edildiğini göstermektedir. Bu ölçüt DLT, TZ, MT, KK, DM ve Kİ’de olmak üzere toplam 6 sözlükte bulunmakla birlikte bu da yaklaşık (%85,7) oranla sözlüklerin çoğunluğunun kavramı doğrudan karşılığıyla açıklamayı tercih ettiğini göstermiştir. “Lehçe/Diyalektlerdeki Biçimi” ölçütü (%14,3) oranla BM’de bulunmaktadır. “Diğer Ad” ölçütü TZ ve MT’de olup toplam sözlüklerin (%28,6)’sında görülmektedir. Bu kullanım, “güvercin” sözlükbiriminin bazı sözlüklerde yakın

anlam veya benzer tür adlarıyla ilişki kurduğunu ortaya koymaktadır. “Yaşam Alanı” ölçütü yalnızca MT’de olup tablodaki sözlüklerin (%14,3)’ünde görülmektedir. Toplam ölçüt sayıları değerlendirildiğinde MT sözlüğünün 3 ölçütü de kapsayarak en ayrıntılı açıklamaya yer verdiği tespit edilmiştir.

1.4. Karga

1.4.1. Sözlüklerde “karga” anlamındaki sözcüklerin tanımları

karga: karga. Şu savda dahi gelmiştir: “Karga karısın kim bilir, kişi alasın kim tapar = karganın yaşlısını kim bilir? İnsanın içindekini kim anlar, kim sezer?” (DLT, 425) **kuzgun:** kuzgun. Şu savda dahi gelmiştir: “Börining ortak, kuzgunung yıgaç başında = kurdunki ortak, kuzgununki ağaç başında”, (kuzgun, kurdun avladığı şeyle ortak olur, fakat kendi avladığı şey ağacın başında durur) (DLT, 440)/**karga:** bildiğimiz kuş, karga (İM, 38)/**kuzgun:** büyük kara karga (İM, 49)/**karga:** karga (TZ, 26.b.3)/**kuzgun:** ekin kargasıdır (TZ, 26.b.3)/**karga:** karga (MT, 11a/3)/**qarga:** ‘kruk, wrona’ (BM, 11, 11)/**karga:** karga (KK, 70/a9)/**kuzgun:** kara karga (KK, 70a/9)/**karga:** karga (DM, 11b/13)/**quzğun:** gagası ve kuyruğunun tüyü uzun ve çok siyah bir nevi karga (Kİ, 71).

1.4.2. Anlam Ölçütleri ve Anlam Birimcikler

Aynen Karşılığı; DLT, TZ, İM, MT, KK, DM’de “karga” olarak, **Üst Anlam;** İM’de “bildiğimiz kuş” şeklinde, **Niteleme Ad;** İM’de “büyük kara karga”, KK’de “kara karga”, Kİ’de “çok siyah bir nevi karga”, **Tür Ad;** Kİ’de “çok siyah bir nevi karga” **Diğer Ad;** DLT’de “kuzgun” şeklinde, **Lehçe Ad;** BM’de “kruk, wrona”, **Fiziki Tasvir;** Kİ’de “gagası ve kuyruğunun tüyü uzun”, **Yaşam Alanı;** TZ’de “ekin kargasıdır” olarak, **Atasözü İçinde;** DLT’de “karga” adıyla, “karga karısın kim bilir, kişi alasın kim tapar = karganın yaşlısını kim bilir? İnsanın içindekini kim anlar, kim sezer?” şeklinde, “kuzgun” adıyla, “börining ortak, kuzgunung yıgaç başında = kurdunki ortak, kuzgununki ağaç başında”, (kuzgun, kurdun avladığı şeyle ortak olur, fakat kendi avladığı şey ağacın başında durur) şeklinde tanımlanmaktadır.

Tablo 4

Karga Sözlükbiriminin Anlam Ölçütleri

Sözlükler Ölçütler	DLT	TZ	İM	MT	KK	DM	Kİ	BM
Aynen Karşılığı	+	+	+	+	+	+	-	-
Üst Anlam	-	-	+	-	-	-	-	-
Niteleme Ad	-	-	+	-	+	-	+	-
Tür Adı	-	-	-	-	-	-	+	-
Diğer Ad	+	-	-	-	-	-	-	-

Lehçe/ Diyalекtlerdeki Biçimi	-	-	-	-	-	-	-	+
Fiziki Tasvir	-	-	-	-	-	-	+	-
Yaşam Alanı	-	+	-	-	-	-	-	-
Atasözü İçinde	+	-	-	-	-	-	-	-
Toplam	3	2	3	1	2	1	3	1

Tablo 4 değerlendirildiğinde, “karga” sözlükbiriminin de birtakım anlam ölçütlerini karşıladığı görülmektedir. En yaygın olan ölçüt “Aynen Karşılığı” olmuştur. Bu kuş adı DLT, TZ, İM, MT, KK ve DM’de yer alıp toplam da 8 sözlüğün 6 tanesinde mevcuttur ve (%75)’lik bir orana karşılık gelmektedir. “Üst Anlam” ölçütü yalnızca İM’de bulunur ve (%12,5) oranla karşılık bulur. “Niteleme Ad” ölçütü İM, KK, ve Kİ’de yer almakta ve sözlüklerin (%37,5)’inde görülmektedir. Bu ölçüt, karganın fiziksel özelliklerini tasvir eden tanımlamaların birçok sözlükte yansıdığına işaret etmektedir. “Tür Adı” ölçütü (12,5) oranla yalnızca Kİ’de, “Diğer Ad” ölçütü (%12,5) oranla yalnızca DLT’de, “Lehçe/Diyalektlerdeki Biçimi” ölçütü (%12,5) oranla yalnızca BM’de, “Fiziki Tasvir” ölçütü (%12,5) oranla yalnızca Kİ’de, “Yaşam Alanı” ölçütü (%12,5) oranla yalnızca TZ’de, “Atasözü İçinde” ölçütü (%12,5) oranla yalnızca DLT’de bulunmaktadır. TZ’de yer alan bu ölçütte “kara” ve “kuzgun” adları atasözleri içinde yer alarak yalnızca sözcük anlamına değil, kültürel bağlamdaki kullanımına da işaret etmektedir. Toplam ölçüt sayılarına bakıldığında DLT, İM ve Kİ’nin dokuz ölçütten üçüne yer verdiği ve (%33,3) oranla en ayrıntılı açıklamaları sunduğu görülmektedir.

1.5. Kartal

1.5.1. Sözlüklerde “kartal” anlamındaki sözcüklerin tanımları

us: kerkes kuşu (DLT, 36)/ **él kuş:** kartala benzeyen alacalı bir kuş (DLT, 175)/**kartal:** kerkes, kartal (TZ, 17.a.7)/**karataban:** kartal, çarlık (TZ, 35.a.13)/**köçken:** kartal. Türkmencede kartal da denir (MT, 10b/6)/**köçikän:** ‘rodzaj sepa’ | espece de vautour: kerkes kuşu (BM, 11, 14)/**karakuş:** kartal, tavşancıl kuşu (KK,70/a7)/**karakuş:** tavşancıl kuşu (DM, 12a/10)/**karakuş:** karakuş, tavşancıl (DLT, 221)/**kerkez:** akbaba (DM, 11b/13)/**kartal:** kartal (DM, 12a/8)/**kara kuş:** kara kuş (Lat. aquila, Far. kergas) (CC, 55a/5, 65b/21)/**sar:** sar (Lat. voltor, Far. kaltar) (CC, 55a/11)/**köçkän:** kerkes kuşu (Kİ, 79)/**qartal:** kartal kuşu (Kİ, 70).

1.5.2. Anlam Ölçütleri ve Anlam Birimcikler

Aynen Karşılığı; TZ, MT, KK, DM, Kİ’de “kartal” ve “kartal kuşu” şeklinde, **Diğer Ad;** DLT, BM ve Kİ’de “kerkes kuşu”, TZ’de “kerkes” ve “çarlık”, DM’de “akbaba”, CC’de “sar”, **Tür Adı;** DLT’de “tavşancıl”, KK ve DM’de “tavşancıl kuşu”, **Lehçe/Diyalektlerdeki Biçimi;** BM’de “rodzaj sepa” | espece de vautour”, **Niteleme Ad;** CC’de “kara kuş”, **DLT’de** “karakuş”, **Açıklama Olarak;** MT’de “Türkmencede kartal da denir”, **Benzetme Olarak,** DLT’de kartala benzeyen alacalı bir kuş şeklinde, **Latince Ad;** CC’de “kara kuş” adıyla “aquila”, “sar” adıyla “voltor”, **Farsça Ad;** CC’de “kara kuş” adıyla “kergas”, “sar” adıyla “kaltar” şeklinde yer almaktadır.

Tablo 5

Kartal Sözlükbiriminin Anlam Ölçütleri

Sözlükler Ölçütler	DLT	TZ	MT	BM	KK	DM	CC	Kİ
Aynen Karşılığı	-	+	+	-	+	+	-	+
Diğer Ad	+	+	-	+	-	+	+	+
Tür Adı	+	-	-	-	+	+	-	-
Lehçe/ Diyalektlerdeki Biçimi	-	-	-	+	-	-	-	-
Niteleme Ad	+	-	-	-	-	-	+	-
Açıklama Olarak	-	-	+	-	-	-	-	-
Benzetme Olarak	+	-	-	-	-	-	-	-
Latince Ad	-	-	-	-	-	-	+	-
Farsça Ad	-	-	-	-	-	-	+	-
Toplam	4	2	2	2	2	3	4	2

Tablo 5 incelendiğinde, “kartal” sözlükbiriminin en yaygın olduğu ölçüt “Aynen Karşılığı”dır. Bu ölçüt (%62,5) oranla TZ, MT, KK, DM ve Kİ’de yer alır. “Diğer Ad” ölçütü (%62,5)’lik oranla DLT, TZ, BM, CC ve Kİ’de bulunmaktadır. “Tür Adı” ölçütü KK, DLT, ve DM’de (%37,5) oranla bulunmaktadır. “Lehçe/Diyalektlerdeki Biçimi” ölçütü (%12,5) oranla BM’de, “Niteleme Ad” ölçütü (%25) oranla CC ve DLT’de, “Açıklama Olarak” ölçütü (%12,5) oranla MT’de yer alır ve “Türkmencede kartal da denir” ifadesiyle kavramın lehçeler arasındaki kullanım farklılığına değinmesi açısından da önem arz etmektedir. Benzetme Olarak, DLT’de (%12,5) oranla, “Latince Ad” ölçütü (%12,5) ve “Farsça Ad” ölçütü (%12,5) oranla yalnızca CC’de yer almaktadır. Toplam ölçüt sayılarına bakıldığında CC ve DLT’nin sekiz ölçütten dört ölçütü içermesi (%50)’lik bir oranla kartal sözcüğünü ele alan en kapsamlı sözlükler olduğunu göstermektedir.

1.6. Kaz

1.6.1. Sözlüklerde “kaz” anlamındaki sözcüklerin tanımları

kaz: kaz (DLT, 104)/**kaz:** kaz (MT, 10b/13)/**kara kaz:** kara kaz, tala kaz. Bir kuş adı (TZ, 7.b.4, 32.a.1)/**kaz:** kaz (KK, 47b/10, 70a/6)/**kaz:** kaz (DM, 12a/2, 23b/6)/**karaca kaz:** ördekten küçük mavi bir kuş (DM, 12a/2)/**kaz:** kaz (Lat. ocha, Far. bāt) (CC, 55a/15)/**avrak:** kaz (Kİ, 26)/**qaraca kaz:** bir nevi kuş (Kİ, 70).

1.6.2. Anlam Ölçütleri ve Anlam Birimcikler

Aynen Karşılığı; DLT, MT, KK, DM, CC ve Kİ’de “kaz”, **Niteleme Olarak;** DM’de “ördekten küçük mavi kuş”, TZ’de “kara kaz”, **Diğer Ad;** TZ’de “tala kaz”, **Üst Anlam;** Kİ’de “bir nevi kuş”, TZ’de “bir kuş adı”, DM’de “ördekten küçük mavi bir kuş”, **Karşılaştırma Olarak;** DM’de “ördekten küçük mavi bir kuş” şeklinde, **Latince Ad;** CC’de “kaz” adıyla “ocha”, **Farsça Ad;** CC’de “kaz” adıyla “bāt” olarak verilmiştir.

Tablo 6

Kaz Sözlükbiriminin Anlam Ölçütleri

Sözlükler Ölçütler	DLT	MT	TZ	KK	DM	CC	Kİ
Aynen Karşılığı	+	+	+	+	+	+	+
Niteleme Olarak	-	-	+	-	+	-	-
Diğer Ad	-	-	+	-	-	-	-
Üst Anlam	-	-	+	-	+	-	+
Karşılaştırma Olarak	-	-	-	-	+	-	-
Latince Ad	-	-	-	-	-	+	-
Farsça Ad	-	-	-	-	-	+	-
Toplam	1	1	4	1	4	3	2

Tablo 6 incelendiğinde, “kaz” sözlükbirimi en yaygın olarak “Aynen Karşılık” ölçütünde bulunmaktadır. Bu kullanım (%43,75) oranla DLT, MT, TZ, KK, DM, CC ve Kİ’de olmak üzere toplam 7 sözlükte tespit edilmiştir. Bu durum da “kaz” sözlükbiriminin sözlüklerde pek fazla açıklamaya ihtiyaç duyulmayan bir hayvan adı olarak değerlendirildiğini göstermiştir. “Niteleme Olarak” ölçütü TZ ve DM’de (%12,5) oranla kullanılmıştır. Bu tanımlarda “kaz” sözlükbiriminin ayırt edici özelliklerine değinilmiştir. “Diğer Ad” ölçütü yalnızca TZ’de (%6,25) oranla yer almıştır. Bu durum eş adlandırmaların sözlüklerde sınırlı olduğunu göstermektedir. “Üst Anlam” ölçütü, TZ, DM ve Kİ’de olup yaklaşık (%18,75) oranına tekabül etmektedir. “Karşılaştırma Olarak” ölçütü yalnızca DM’de (%6,25) oranla, “Latince Ad” ve “Farsça Ad” ölçütleri de CC’de

(%6,25) oranla yer almaktadır. Toplam ölçüt sayılarına bakıldığında TZ ve DM sözlüklerinin dörder ölçütle en ayrıntılı tanımlara yer verdiği görülmüştür.

1.7. Serçe

1.7.1. Sözlüklerde “serçe” anlamındaki sözcüklerin tanımları

kuşgaç: serçe kuşu (DLT, 455)/**seçe:** serçe kuşu (DLT, 219)/**çañçarga**¹: serçe kuşu (DLT, 242)/**kızlak** (köti kızlak): kabakuş denilen bir kuştur; kuyruğu kırmızı olur (DLT, 473)/ **çıpçık:** serçe kuşu (İM, 95)/**kuşkaç:** serçe kuşu (İM, 95)/**şıpşık:** serçe. Türkmenler buna şerşe ve şirşe derler <s> ile de söylerler (TZ, 25.a.9)/**çıpçuk:** serçe. Türkmencede serçe de denir (MT, 11a/2)/**serçä:** ‘wrobel’ | moineau (BM, 11,12)/**çıfçak:** serçe (KK,70a/8)/**serşe:** serçe (DM, 12a/4)/**şıpşık:** serçe (DM, 12a/6)/**çıpçık:** çıpçık (Lat. volucres, Far. murg) (CC, 55a/4)/**çaпçуқ:** serçe (Kİ, 41)/**çärça:** Tatarca bir kuş (Kİ, 43).

1.7.2. Anlam Ölçütleri ve Anlam Birimcikler

Aynen Karşılığı; DLT ve İM’de “serçe kuşu”, TZ, MT, KK, DM ve Kİ’de “serçe” şeklindedir. Aynı zamanda İM’de “çıpçık” ve “kuşkaç” olarak, DM’de de “serşe” ve “şıpşık” olarak iki farklı isimle bulunmaktadır. **Diğer Ad;** CC’de “çıpçık”, DLT’de “kabakuş”, **Üst Anlam;** Kİ’de “Tatarca bir kuş”, **Lehçe/Diyalektlerdeki Biçimi;** BM’de “wrobel | moineau” şeklinde, **Açıklama Olarak;** TZ’de “Türkmenler buna şerşe ve şirşe derler <s> ile de söylerler” şeklinde, MT’de “Türkmencede serçe de denir” şeklinde, DLT’de “kuyruğu kırmızı olur” şeklinde tanımlanmıştır. **Tatarca Ad;** Kİ’de “Tatarca bir kuş”, **Latince Ad;** CC’de “volucres”, **Farsça Ad;** CC’de “murg” olarak bulunmaktadır.

Tablo 7

Serçe Sözlükbiriminin Anlam Ölçütleri

Sözlükler Ölçütler	DLT	İM	TZ	MT	BM	KK	DM	CC	Kİ
Aynen Karşılığı	+	+	+	+	+	+	+	-	-
Diğer Ad	+	-	-	-	-	-	-	+	-
Üst Anlam	-	-	-	-	-	-	-	-	+
Lehçe/ Diyalektlerdeki Biçimi	-	-	-	-	+	-	-	-	-

¹ Çınçırğa: Clauson’a göre kelimenin okunuşu tartışmalıdır. Clauson, yazmanın harekesiz olduğunu ve ikinci harfteki işaretin nokta yerine cezm olabileceğini belirterek kelimenin “çıpçırğa” şeklinde okunmasının ve çıpçık/çupçuk “serçe” sözcüğünün eski bir şekli olarak değerlendirilmesinin mümkün olduğunu ifade eder.

Açıklama Olarak	+	-	+	+	-	-	-	-	-
Tatarca Ad	-	-	-	-	-	-	-	-	+
Latince Ad	-	-	-	-	-	-	-	+	-
Farsça Ad	-	-	-	-	-	-	-	+	-
Toplam	3	1	2	2	2	1	1	3	2

Tablo 7 incelendiğinde, “serçe” sözlükbirimi en yaygın “Aynen Karşılığı” ölçütüyle yer almaktadır. Bu ölçüt, DLT, İM, TZ, MT, BM, KK ve DM ‘de bulunup yaklaşık (%77,8) oranına tekabül etmektedir. “Diğer Ad” ölçütü (%22,2) oranla CC ve DLT’de, “Üst Anlam” ölçütü (%11,1) oranla yalnızca Kİ’de, “Lehçe Ad” ölçütü (%11,1) oranla yalnızca BM’de, “Açıklama Olarak” ölçütü DLT, TZ ve MT’de olup yaklaşık (33,3) oranına ulaşmıştır. Bu ölçüt anlam vermenin dışında sözcüğün kullanım alanı ve varyantları hakkında da bilgi vermektedir. “Tatarca Ad” Kİ’de, “Latince Ad” ve “Farsça Ad” CC’de olmakla birlikte bu ölçütlerin her biri yalnızca birer kullanım ile yaklaşık (%11,1) oranında sözlüklerde bulunmaktadır. Toplam sözlükler değerlendirildiğinde CC ve DLT sözlüğünün 3 farklı ölçütle en zengin tanımlamalara sahip olduğu görülmektedir.

1.8. Şahin

1.8.1. Sözlüklerde “şahin” anlamındaki sözcüklerin tanımları

laçın: şahin. Bu yırtıcı kuşlardandır, yiğit adama da laçın denir (DLT, 410)/**çaflı:** şahin (DLT, 431)/**laçın:** şahin (İM, 50)/**laçın:** laçın (TZ, 20.b.11)/**kara laçın:** kara şahin (TZ, 31.a.1)/**toruntay:** şahin cinsinden bir kuş adı (TZ, 11.b.4)/**laçın:** şahin (MT, 10b/9)/**laçın:** şahin (DM, 12a/10)/**şahin:** şahin (DM, 12a/14)/**laçın :** şahin kuşu (Kİ, 87).

1.8.2. Anlam Ölçütleri ve Anlam Birimcikler

Aynen Karşılığı; DLT, İM, MT, DM, Kİ’de “şahin” ve “şahin kuşu” olarak geçmektedir. Aynı zamanda DLT’de “laçın” ve “çaflı” olarak, DM’de “laçın” ve “şahin” olarak iki farklı isimle bulunmaktadır. **Diğer Ad;** TZ’de “laçın”, **Niteleme Ad;** TZ’de “kara şahin”, **Tür Ad;** TZ’de “şahin cinsinden bir kuş adı” şeklinde, **Benzetme Olarak;** DLT’de “bu yırtıcı kuşlardandır, yiğit adama da laçın denir”, **Sınıf Olarak;** DLT’de “bu yırtıcı kuşlardandır, yiğit adama da laçın denir” olarak bulunmaktadır.

Tablo 8

Şahin Sözlükbiriminin Anlam Ölçütleri

Sözlükler Ölçütler	DLT	İM	TZ	MT	DM	Kİ
Aynen Karşılığı	+	+	-	+	+	+

Diğer Ad	-	-	+	-	-	-
Niteleme Ad	-	-	+	-	-	-
Tür Ad	-	-	+	-	-	-
Benzetme Olarak	+	-	-	-	-	-
Sınıf Olarak	+	-	-	-	-	-
Toplam	3	1	3	1	1	1

Tablo 8 incelendiğinde, “şahin” sözlükbiriminin en yaygın şekli “Aynen Karşılığı” ölçütünde bulunmaktadır. Bu ölçüt, DLT, İM, MT, DM, ve Kİ’de yer almakta olup (%55,56) oranına tekabül etmektedir. “Diğer Ad” ölçütü yaklaşık (%11,11) oranında yalnızca TZ’de, “Niteleme Ad” ölçütü yaklaşık (%11,11) oranıyla TZ’de, “Tür Ad” ölçütü yaklaşık (%11,11) oranıyla yine TZ’de görülmektedir. “Benzetme Olarak” ölçütü yalnızca DLT’de (%11,11) oranıyla, “Sınıf Olarak” ölçütü de yine DLT’de olup (%11,11) oranıyla yer almaktadır. Bu kullanım da şahin sözlükbiriminin zoolojik sınıflandırmasına yer vermesi açısından farklılık göstermektedir. Toplam değerlendirildiğinde DLT ve TZ sözlüklerinin üçer ölçütü temsil ederek en ayrıntılı tanımlamalarla yer aldığı görülmektedir.

1.9. Turna

1.9.1. Sözlüklerde “turna” anlamındaki sözcüklerin tanımları

turna: balıkçıl ve leylek soyundan bir kuş (İM, 76)/**turna:** turna kuşu (TZ, 31.a.1)/**turna:** turna, kuş (MT, 10b/13)/**turna:** turna (KK, 70a/7)/**turna:** turna (DM, 11b/11)/**turna:** turna (Lat. grua, Far. torna) (turna) (CC, 55a/12)/**turna:** (a[l] paçalı yabovlı altun başlı çoğmarlı. ol turnadır.) (CC, 60a/14)/**turna :** turna (Kİ, 63)

1.9.2. Anlam Ölçütleri ve Anlam Birimcikler

Aynen Karşılığı; TZ, MT, KK, DM, CC, Kİ’de “turna” ve “turna kuşu” şeklinde, **Tür Ad;** İM’de “balıkçıl ve leylek soyundan bir kuş”, **Üst Anlam;** MT’de “kuş” olarak, **Latince Ad;** CC’de “grua”, **Farsça Ad;** CC’de “torna”, **Benzetme Olarak;** CC’de “a[l] paçalı yabovlı altun başlı çoğmarlı. ol turnadır”, **Niteleme olarak;** CC’de “a[l] paçalı yabovlı altun başlı çoğmarlı. ol turnadır”, olarak bulunmaktadır.

Tablo 9

Turna Sözlükbiriminin Anlam Ölçütleri

Sözlükler	TZ	MT	KK	DM	CC	Kİ	İM
Ölçütler							
Aynen Karşılığı	+	+	+	+	+	+	-

Tür Ad	-	-	-	-	-	-	+
Üst Anlam	-	+	-	-	-	-	-
Lehçe/ Diyalektlerdeki Biçimi	-	-	-	-	+	-	-
Farsça Ad	-	-	-	-	+	-	-
Benzetme Olarak	-	-	-	-	+	-	-
Niteleme Olarak	-	-	-	-	+	-	-
Toplam	1	2	1	1	5	1	1

Tablo 9 incelendiğinde, “turna” sözlükbiriminin en yaygın kullanımı “Aynen Karşılığı” ölçütünde yer almaktadır. Bu da TZ, MT, KK, DM, CC ve Kİ’de bulunup yaklaşık (%54,55) orana karşılık gelmektedir. “Tür Ad” ölçütü yalnızca İM’de (%9,09) oranla, “Üst Anlam” ölçütü yalnızca MT’de (%9,09) oranla, “Lehçe/Diyalektlerdeki Biçimi” ölçütü CC’de (%9,09) oranla, “Farsça Ad” ölçütü CC’de (%9,09) oranla, “Benzetme Olarak” ölçütü CC’e (%9,09) oranla yer almaktadır. Bu ölçütteki ifade aynı zamanda “Niteleme Olarak” ölçütünü de oluşturmakta ve (%9,09) oranla yer almaktadır. Toplam değerlendirildiğinde, CC’nin diğer sözlüklerden ayrı olarak 5 farklı ölçütü de en ayrıntılı şekilde ele alan sözlük olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç

Tablo 10

Bütün Kuşların Sözlüklerdeki Varlığı

DLT	ME	İM	CC	Kİ	TZ	KK	BM	MT	DM
-	-	-	-	tülkün: çaylak (Kİ, 40)	devlenge ç: devlengeç kuşu (TZ, 13.a.9)	devlinke ç: çaylak (KK, 70/a9)	delü togan: 'jastrza b, kania' vantour , milan: çaylak (BM, 11,10)	deglükeç: çaylak türünden bir kuş (MT, 11a/3)	tevling eç: dölenge ç kuşu (DM, 11b/15)
-	balaba n: doğan (ME, 97)	karçığa y: doğan kuşu (İM, 95)	sar: sar (Lat. mismerrll us, Far. kaltar) (doğan kuşu) (CC, 55a/10)	çağan: tağan kuşu (Kİ, 43)	togan: doğan (TZ, 7.b.2, 18.a.4, 41.b.2)	-	kyrg : 'ptak drapiez ny, krogulec . Bir nevi toğan kuşu (BM, 11,15)	balaban: çakır (doğan) (MT, 10b/9)	balaba n: çakır (DM, 12a/10)
kökürçkün: güvercin (DLT, 419).	-	-	-	kügärçin: güvercin (Kİ, 83)	ökerçin: ökerçin [güvercin (TZ, 13.a.10)	kükercin : güvercin (KK, 47b/11, 70a/6)	kügärçi n: 'golab' pigeon (BM, 12, 4)	küverçin: güvercin (MT, 11a/1)	kügerçi n: güverci n (DM, 11b/15)

karga: karga (DLT, 425)		karga: bildiği miz kuş, karga (İM, 38)	-	quzğun: gagası ve kuyruğun un tüyü uzun ve çok siyah bir nevi karga (Kİ, 71)	karga: karga (TZ, 26.b.3)	karga: karga (KK, 70/a9)	qarga: ‘kruk, wrona’ (BM, 11, 11)	karga: karga (MT, 11a/3)	karga: karga (DM, 11b/13)
DLT	ME	İM	CC	Kİ	TZ	KK	BM	MT	DM
us: kerkes kuşu (DLT, 36) él kuş: kartala benzeyen alacalı bir kuş (DLT, 175)/ karakuş: karakuş, tavşancıl (DLT, 221)/	-	-	kara kuş: kara kuş (Lat. aquila, Far. kergas) (kartal) (CC, 55a/5)	köçkân: kerkes kuşu (Kİ, 79)	karataba n: kartal, çarlak (TZ, 35.a.13)	karakuş: kartal, tavşancıl kuşu (KK,70/a 7)	köçikân : ‘rodzaj sepa’ espece de vautour: kerkes kuşu (BM, 11, 14)	köçken: kartal. Türkmen ede kartal da denir (MT, 10b/6)	kartal: kartal (DM, 12a/8)
kaz: kaz (DLT, 104)	-	-	kaz : kaz (Lat. ocha, Far. bāt) (kaz) (CC, 55a/15)	qaraca kaz: bir nevi kuş (Kİ, 70)	kara kaz: kara kaz, tala kaz. Bir kuş adı (TZ, 7.b.4, 32.a.1)	kaz: kaz (KK, 47b/10, 70a/6)	-	Kaz: kaz (MT, 10b/13)	kaz: kaz (DM, 12a/2, 23b/6)
kuşgaç: serçe kuşu (DLT, 455) seçe: serçe kuşu (DLT, 219)/ çañça rga : serçe kuşu (DLT, 242)/ kızlak (köti kızlak): kabakuş	-	çipçık: serçe kuşu (İM, 95)	çipçık: çipçık (Lat. volucres, Far. murg) (serçe) (CC, 55a/4)	çärça: Tatarca bir kuş (Kİ, 43)	şıpşık: serçe. Türkmen ler buna şerşe ve şirşe derler <s> ile de söylerler (TZ, 25.a.9)	çifçak: serçe (KK,70a/ 8)	serçä: ‘wrobel’ moinea u (BM, 11,12)	çipçuk: serçe. Türkmen ede serçe de denir (MT, 111a/2)	serşe: serçe (DM, 12a/4)

denilen bir kuştur; kuyruğu kırmızı olur (DLT, 473)/									
çaflı: şahin (DLT, 431)	-	laçın: şahin (kuş) (İM, 50)	-	laçın: şahin kuşu (Kİ, 87)	laçın: laçın (şahin) (TZ, 20.b.11)	-	-	laçın: şahin (MT, 10b/9)	laçın: şahin (DM, 12a/10)
-	-	turna: balıkçıl ve leylek soyundan bir kuş (İM, 76)	turna: turna (Lat. grua, Far. torna) (turna) (CC, 55a/12)	turna: turna (Kİ, 63)	turna: turna kuşu (TZ, 31.a.1)	turna: turna (KK, 70a/7)		turna: turna, kuş (MT, 10b/13)	turna: turna (DM, 11b/11)

Tablo 10 yapılan çalışmanın genelini özetlemektedir. 10 farklı tarihî sözlükte bulunan kuş adlarının dağılımı ve bu adların tanımlanma şekilleri tabloda toplu olarak verilmiştir. Sözlüklerde kuş adlarına yer verilmesi açısından hem ortaklık hem de farklılıklar olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle bazı kuş adlarının neredeyse tüm sözlüklerde yer aldığı, kimisinin de yalnızca belirli sözlüklerde mevcut olduğu dikkat çekmektedir. Bu da sözlüklerin hazırlanış amacı, ait oldukları coğrafya ve lehçe özellikleriyle ilişkilendirilebilir. Aynı zamanda tarihî sözlükler arasında kuş adlarının yazımı, tanımlanış biçimi ve bunların sınıflandırılmasında çeşitli farklılıkların da yer aldığı tespit edilmiştir. Bu durum, sözlüklerin hazırlandıkları dönem, amaç ve hedef kullanıcı kitlesine göre şekillenebileceğini gösterebilmektedir. Nitekim bazı sözlüklerde kuş adlarının tanımları ayrıntılı bir şekilde açıklanırken bazılarında ise yalnızca kuş adının karşılığını doğrudan verme ya da daha kısa bir şekilde açıklamada bulunma gibi yöntemlerle ele alınması tarihî Türk sözlükçülüğünde ortak bir tanımlama yoluna gidilmemesini de ortaya koyması açısından dikkat çekicidir.

Tablodaki veriler incelendiğinde, sözlükler arasında en yaygın şekilde yer alan kuş adlarının “karga”, “kaz”, “turna” ve “şahin” olduğu görülmektedir. Buna karşılık “çaylak” ve “kartal” kuş adları belirli sözlüklerde farklı isimlerle bulunmaktadır. Özellikle “laçın”, “balaban”, “karataban”, “köçken” gibi isimler tarihî Türk lehçelerindeki kuş adlarının çeşitliliğini göstermesi açısından önemlidir. Aynı kuş için birtakım adlandırmaların birlikte kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin, “şahin” için “laçın” ve “çaflı” adlandırması, “serçe” için “şıpşık”, “çipçık”, “serşe”, “kuşgaç”, “çipçuk” adlandırmaları mevcuttur. Bu durum, tarihî Türk lehçeleri arasında önemli ölçüde ses ve şekil farklılıkları olduğunu da göstermektedir. Bunun yanı sıra bu durum kuş adlarının halk ağzı, lehçe ve bölgesel kullanımlara göre çeşitlendiğini de ortaya koymaktadır.

Bazı sözlüklerde kuş adı verilmekle kalmayıp, o kuşun türü, görünüşü, niteliği veya başka dillerde bulunan karşılığı da açıklanmıştır. Özellikle Codex Cumanicus’ta Latince ve Farsça karşılıkların bulunması, sözlüğün çok dilli yapısını da gözler önüne sermektedir. Bunun yanında bazı tanımlarda benzetme ve mecaz unsurları bulunmaktadır. Örneğin, DLT’de “laçın” sözlükbiriminin yiğit insan için de kullanıldığı belirtilmiş bu da kuş adlarının yalnızca zoolojik bir unsur değil aynı zamanda kültürel ve toplumsal çağrışım ile bir arada değerlendirildiğini gösterir. Tarihî sözlüklerinde kuş adlarının çoğunlukla “Aynen Karşılık” yöntemiyle yer aldığı fakat bazı eserlerde açıklama, benzetme, tür belirtme, niteleme ve çok dilli karşılıkları şeklinde daha ayrıntılı yollarla tanımlamaya başvurulduğu da görülmektedir. Ayrıca çalışmada tespit edilen kuş sözlükbirimleri, Türk dilinin tarihî dönemlerde yer alan söz varlığının zenginliğini ve doğa ile kurduğu ilişkileri

ortaya koyması açısından da önemlidir. Kuş adlarının farklı lehçe ve coğrafyalarda çeşitli şekillerle kullanılıyor olması, Türkçenin tarihsel gelişim sürecindeki ses, şekil ve anlam değişmelerine dair de önemli veriler kazandırmaktadır. Bunun yanı sıra bazı kuş adlarındaki tanımların mecazî ve kültürel anlamlar taşıması, söz varlığının yalnızca dilsel olmayıp aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir unsur olduğunu da gözler önüne sermektedir.

Sonuç olarak elde edilen bu veriler, hayvan adları, bitki adları veya diğer kavram alanlarına yönelik anlambilimsel çalışmalara, yöntem açısından örnek teşkil edecek niteliktedir. Aynı zamanda tarihî sözlüklerin anlamsal çözümleme yöntemi şeklinde incelenmesi, Türk sözlükçülüğü çalışmalarına da katkı sağlayacaktır. Bu nedenle çalışma; tarihî sözlükbilim, anlambilim, lehçe araştırmaları ve kültürel incelemeler bakımından yararlanılabilecek bir kaynak niteliğindedir.

Eser Kısaltmaları

BM: Kitābu Bulḡatu'l-Muṣṭak fī Luḡati't-Türk we'l-Kıfçāk

CC: Codex Cumanicus

DLT: Dīvānū Lugāti't-Türk

DM: Ed-Dürretü'l-Muḍā fi'l-Luḡati't-Türkiyye

İM: İbn Mühennâ

ME: Mukaddimetü'l Edeb

MT: Kitāb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türkî ve Acemî ve Mugalî

Kİ: Kitabü'l-İdrak li-Lisani'l-Etrak

KK: El-Kavaninü'l-Küllîye Li-zabti'l-luḡati't-Türkiyye

TZ: Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-luḡati't-Türkiyye

Kaynaklar

- Ahanov, K. (2021). Dil Bilimin Esasları, (çev. Murat Ceritoğlu). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akalın, Ş. H. (2017). Geçmişten Geleceğe Türk Sözlükçülüğü. *Elginkan Vakfı 3. Türk Dili ve Edebiyatı Kurultayı*: 19-21 Nisan.
- Aksan, D. (2020). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Al Türk, G. (2018). Kitâbu Bülğat'ul Müştâk Fi Lugatit-Türk We'l-Kıfçâk Sözlüğünün içeriği ve eserdeki alıntı kelimeler, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(3), 1444-1455.
- Ata, A. (2002). *Harezmi-Altın Ordu Türkçesi*. Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.
- Atalay, B. (1985). *Divanü Lûgat-it- Türk Tercümesi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atalay, B. (1945). *Et-tuhfet-üz Zekiyye Fil-Lûgat-it- Türkiyye*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Argunşah, M. & Güner, G. (2015). *Codex Cumanicus*. Kesit Yayınları.
- Baskın, S. (2014). Türkiye ve Dünyada Sözlük Bilimi: Tanımı, Kapsamı ve Diğer Bilimlerle İlişkisi, *International Journal of Language Academy*, 2(4), 445-457.
- Battal, A. (1934). *İbnü-Mühennâ Lûgati*. Devlet Matbaası.
- Caferoğlu, A. (1931). *Kitâb al-İdrâk li lisân al-Atrak*. Türkiyat Enstitüsü Yayınları.
- Clauson, G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford Yayınları.
- Günay, D. (2007). *Sözcükbilime Giriş*. Multilingual Yayınları.
- Hayyan, A. (1931). *Kitâb al-İdrâk li-lisân al-Atrak*. Evkaaf Matbaası.
- Kaçalin, M. (1994). *Divânü Lugâti't-Türk*. TDV İslâm Ansiklopedisi (9. Cilt ss. 446-449) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kaymaz, Z., & Mohammad, R. (2016). Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lugati't-Türkiyye Hakkında Bazı Açıklamalar, *Türkbilig*, 1(32), 1-20.
- Korkmaz, Z. (1992). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özyetgin, A. M. (2001). *Ebü Hayyân Kitâbu'l-İdrâk li Lisâni'l-Etrak – Fiil: Tarihi-Karşılaştırmalı Bir Gramer ve Sözlük Denemesi*. KÖKSAV.
- Toparlı, R. (1999). *El-Kavâninü'l Külliye Li-Zabti'l-Lûgati't-Türkiyye*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Toparlı, R. (2000). *Kitâb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türki ve Acemî ve Mugali'*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Toparlı, R. (2003). *Ed-Dürretü'l-Muğia fi'l-Lûgati't-Türkiyye*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Toprak, F. (2013). Çağatay Şiirinde Vahşi Hayvanlar ve Yırtıcı Kuşlar. *Turkish Studies*. 8(9), 105-124.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Multilingual Yayınları.
- Yapıcı, A. İ. (2016). İbni Mühenna Lugati Üzerine Bazı Tespitler, *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 11(20), 617-632.
- Yılmaz, E. (2016). Sözcük eşleştirmeye dayalı (word-match) tanımlar bakımından Güncel Türkçe Sözlük'ün değerlendirilmesi, *III.Uluslararası Sözlükbilimi Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 202-216.
- Yüce, N. (1993). *Mukaddimetü'l-Edeb (Giriş, Dil Özellikleri, Metin, İndeks)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Zajackowski, A. (1954). *Bülğat Al-Müstaq Fi Lugat At-Turk Wa-L-Kıfzaq*, Czesc II. Verba.