



MİLLÎ KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

ULUSAL HAKEMLİ DERGİ

<http://dergipark.gov.tr/mikad>

NIĞDE/TÜRKİYE

*Cilt 1, Sayı 2
Aralık-2017
ISSN: 2587-1331*



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD), yılda iki defa yayımlanan ulusal (Türk Dünyasını kapsayan) hakemli bir dergidir.

Millî Kültür Araştırmaları Dergisi, Türk Dünyasının dergisidir. Dergimize, Türkçe (tüm lehçelerinde) makale kabul edilmektedir.

Millî Kültür Araştırmaları Dergisi'ne gönderilen ve/veya dergide yayımlanan yazılara ilişkin her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.

İÇİNDEKİLER

Editörden		i
Kurullar		ii-iv
Hakemler		v-vi
Makaleler		
Prof. Dr. A.O.Тымболова	Тіл Тарихын Танытудағы Тұрақты Тіркестердің Рөлі	1-5
Doç. Dr. A.A КӨШЕКОВА	Шешендік Өнердің Бастаулары	6-9
Doç. Dr. Gulmira ABDİRASSİLOVA Prof. Dr. Kalamkas KALIBAYEVA Yrd. Doç. Dr. Gazıza ŞOYBEKOVA	Eski Türk Devletçiliğinin Bağımsız Devlet Kurma Felsefesinin Günümüz Kazakistan Politikasına Yansımaları	10-17
Doç. Dr. Hamdi DOĞAN	Mustafa Kemal Atatürk'ün Yozgat Gezileri	18-23
Doç. Dr. Nevzat TOPAL	Karaman Eyaleti Vakıf Defterine Göre Bor (1483, 1500)	24-34

Doç. Dr. Serikbay KUSANOV	Abaydiñ Ustazi – Qamaraddin Haziret	35-39
Yrd. Doç. Dr. Janagul TURUMBETOVA	Kazak Aile Yapısında Gelinin Rolü	40-46
Öğr. Gör. Züleyha ÇUBUK	Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü <i>Dandy</i> Görüngüsünün 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosundaki İzleri	47-86
Burak ÇAVUŞ	Latife Tekin’in <i>Berci Kristin Çöp Masalları</i> Romanında Yaşlı Bilge Arketipi	87-94
İlyas KAYAOKAY	Divan Edebiyatında Leb-Değmez Sanatıyla Yazılan Gazeller	95-107
İlyas KAYAOKAY	Şeyhülislâm Yahyâ İçin Yazılan Kasideler	108-159
Zebiniso KAMALOVA	Özbeklerin Ulusal Oluşumu	160-173
Zeliha YILDIRIM	Reşat Nuri Güntekin’in Miskinler Tekkesi Romanında Yapı	174-188
Onur TARLACI	Cengiz Aytmatov Eserlerinde Kadın: “Cemile” Hikâyesi Örneği	189-198
Eşref DOĞAN Hasan ÇELİK	Hû Erenler! Hâyy’dan Geldik Hû’ya Gideriz: Alevî-Bektâşî Deyimlerinin Türk Edebiyatına Yansımaları	199-212



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

Editör: Doç. Dr. Bülent KARA

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Editör Yardımcısı: Özlem GÜNGÖR

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Ziya AVŞAR

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet Dursun ERDEM

Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Abdullah KORKMAZ

İnönü Üniversitesi

Prof. Dr. Aylin GÖRGÜN BARAN

Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Yüksel METİN

Süleyman Demirel Üniversitesi

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Faruk ÇOLAK

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. Ahmet KARTAL

Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. Bayram ÜNAL

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. Veysel BOZKURT

İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Yaşar KAYA

İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Turgut KOÇOĞLU

Erciyes Üniversitesi

Doç. Dr. Gökhan TUNÇ

Anadolu Üniversitesi



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

BİLİM KURULU

Prof. Dr. Hikmet KORAŞ	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Prof. Dr. Bekir ÇINAR	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Metin ÖZKUL	Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Gencay ZAVOTÇU	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Musa ŞAŞMAZ	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Prof. Dr. Songül SALLAN GÜL	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Yakup ALTAN	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Hatice İÇEL	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Serdar SARISIR	Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Türkan BAYER ALTIN	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Rıza SAM	Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Nevzat TOPAL	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet KAYA	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Hamdi DOĞAN	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Musa ERKAYA	Fırat Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR	Kocaeli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ramis KARABULUT	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

Yrd. Doç. Dr. Ahmet BÜYÜKAKKAŞ	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Bayram POLAT	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mehmet GÜRBÜZ	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. İncinur ATİK GÜRBÜZ	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Servet ERTEKİNOĞLU	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Savaş MARAŞLI	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Hulusi YILMAZ	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Keziban PAKSOY	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. İbrahim ÖZTÜRK	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Gülin ÖZTÜRK	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mina FURAT	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ercan BAĞÇECİ	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ercan GEÇGİN	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Sibel BULUT	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Dr. Kamil Ali GIYNAŞ	Ahi Evran Üniversitesi
Dr. Elçin YILMAZKAYA	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

HAKEMLER

(Aralık 2017, Cilt 1 – Sayı 2)

Prof. Dr. Ziya AVŞAR	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Prof. Dr. Faruk ÇOLAK	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Abdulvahap KARA	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Remzi KILIÇ	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Hikmet KORAŞ	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Prof. Dr. Süer EKER	Başkent Üniversitesi
Doç. Dr. Gökhan Tunç	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Doç. Dr. Ekrem AYAN	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet DÖNMEZ	İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Nevzat TOPAL	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Hamdi DOĞAN	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Gülmira ABDRAŞILOVA	Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem DEMİREL DÖNMEZ	İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Emine ÖZTÜRK	Kafkas Üniversitesi
Doç. Dr. Şayan ULUSAN	Celal Bayar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ercan GEÇGİN	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Sibel BULUT	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Şuheda ÖNAL	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ali PULAT	Uşak Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. İncinur ATİK GÜRBÜZ	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Canay UMUNÇ	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Tülay ATAY AVŞAR	Mustafa Kemal Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Seyhun ŞAHİN	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR	Kocaeli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Keziban PAKSOY	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Bayram POLAT	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Kürşat KOÇAK	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Gülsine UZUN	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Gülmira ABDRAŞILOVA	Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

ТІЛ ТАРИХЫН ТАНЫТУДАҒЫ ТҰРАҚТЫ ТІРКЕСТЕРДІҢ РӨЛІ

А.О.Тымболова*

ТҮЙІНДЕМЕ

Дүние суреті, өмірлік мағлұматтар – бәрі тіліміздегі сөздер мен сөз тіркестері, мақал-мәтелдер мен фразеологизмдер және аңыз-ертегі, халықтық жырлар арқылы ғасырдан ғасырға жетіп, жалғасып отырады. Әлемнің тілдегі көрінісі осылай сақталады. Сөздердің төркінін зерттеу арқылы қазақ халқының өткен өмірін, бай мұрасын, тұрмыс-салтын, мәдени-рухани өміріндегі өзгерістерін, басқа ел-жұртпен қарым-қатынасын көруге болады.

Қазақ тіліндегі тұрақты тіркестер – ұзақ дәуірдің жемісі. Олардың мағынасы көбінесе сол тілде сөйлейтін қауымға түсінікті. Алайда кейбір тұрақты тіркестер тізбегіндегі сөздер сан мың жылдарды артқа тастағаннан соң, бастапқы мағынасы ұмытылып көмескілене бастайды. Мақалада осы тұрақты тіркестер құрамындағы мағынасы көмескіленген сөздердің төркіні қарастырылады.

Кілт Сөздер: этимологиялық зерттеулер, тіл тарихы, тұрақты тіркестер, көнерген сөздер, сөз мағынасы.

ABSTRACT

The world's image, life story - all goes through centuries, through words and phrases, proverbs and phrases, and legends and tale, folklore. This is how the world's language looks. Through the study of words you can see past life, rich heritage of the Kazakh people, changes in life, traditions, cultural and spiritual life, relations with other countries.

Phraselogical units of our language are the fruit of a long era. Their meaning is often clear to those who speak the same language. However, after a few thousand words have been removed from the series of regular expressions, the original meaning will be forgotten. The article considers the sequence of these words that are meaningless in these regular expressions.

Key Words: etymological studies, language history, regular expressions, archaic words, word meaning.

Тіл тағдыры – ұлт тарихымен сабақтас. Халықтың салт – санасы, әлеуметтік жағдайы, мәдени деңгейі сол ұлттың тілінен көрініс табады. Қазақ тіліндегі көнерген сөздер тарихи категория болғандықтан, өткен дәуірдің өмір шындығын, әдет – ғұрпын, шаруашылық, тұрмыс – жағдайын көрсететін деректер деуге болады. Ұмыт бола бастаған сөз төркіні қазақ тілінің эволюциялық даму барысынан хабар береді. Сондықтан сөз төркінін зерттей түсу – бүгінгі күннің

* Қазақ мемлекеттік қыздар педагогикалық университетінің профессоры, филол.ғ.д.
Алматы қ., Қазақстан tymbolova@mail.ru

кезек күттірмес міндеті. Сөздердің көмескіленуі туралы академик Ә.Қайдаров “...сирек қолданылуының салдарынан кейбір сөздердің лексикалық мағыналары күнгірттеніп, бара-бара этимологиялық объектіге айналады” (Қайдаров,1998: 63), - деп атап көрсетсе, проф. Н. Уәлиев “Көмескі сөздердің мағынасы дәлме-дәл ашылмай жатса, байырғы жырлардың тіл кестесі танылмай, оқушыға эстетикалық әсері, әрі мен нәрі әлсіреп жететіні белгілі. Рухани қазынаны танып-білудің бір кілті сөзде жатыр” (Уәлиев,1984:79), - деген пікір білдіреді.

Сөздер тарихы, олардың шығуы мен дамуы табиғатпен бірге жасасып келеді. Қоғамдық ортада оны игеруге адамзат баласы ғасырлар бойы күш салуда. Осыған орай, этимологиялық зерттеулер екі маңызды тілдік проблемаларға “*тіл және тарих*”, “*тіл және ойлау*” (мышление) мәселелеріне тікелей қатысты болады.

Дүние суреті, өмірлік мағлұматтар – бәрі қазақ тіліндегі сөздер мен сөз тіркестері, мақал-мәтелдер мен фразеологизмдер және аңыз-ертегі, халықтық жырлар арқылы ғасырдан ғасырға жетіп, жалғасып отырады. Әлемнің тілдегі көрінісі осылай сақталады.

Сөздердің төркінін зерттеу арқылы қазақ халқының өткен өмірін, бай мұрасын, тұрмыс-салтын, мәдени-рухани өміріндегі өзгерістерін, басқа ел-жұртпен қарым-қатынасын көруге болады.

Кейбір сөздер тарихы көнелігімен қазір өкше-ізі алыста қалған ұғым, түсініктерді ашуға жетелейді. Тілдің негізгі өлшемі, негізгі категориясы – сөз. Осы сөздер тарихынан – тіл тарихы жасалады. Бүкіл бір халықтың болмысы мен дүниетанымы, интеллектік қасиеті тек тілінде ғана сақталады.

Сөз этимологиясын айқындау өте күрделі және қиын мәселе. Әйтсе де, сөздердің этимологиясын айқындау барлық сөздерге бірдей қатысты емес. Тілдің сөздік құрамында шығу тегі мен жасалуы айқын сөздер және шығу тегі өте күнгірт, сондықтан да арнайы этимологиялық зерттеуді қажет ететін сөздер де кездеседі.

Қазақ тіліндегі кейбір тұрақты тіркестер тізбегіндегі сөздер сан мың жылдарды артқа тастағаннан соң, бастапқы мағынасы ұмытылып, я болмаса ұмытылуға жақындап көмескілене бастайды. Тіпті кейбір компоненттер идиомаға айналып өлі мүшелерінде ғана тіркесіп, тірлік кешеді. Сөздердің бұлай идиомалануы тұрақты тіркестердің мағынасынан туған ерекшелік болып табылады.

Ұлт тілдеріндегі бейнелі сөздер – фразеологизмдердің мағынасы көбінесе сол тілде сөйлейтін қауымға түсінікті. Алайда даяр қалпында жұмсалатын тұрақты тіркестер табиғаты өзіндік тұлға, мазмұн ерекшеліктерімен тіпті ана тілін білетіндер үшін де кейде түсінікті бола бермейді. Өйткені фразеологизмдер – ұзақ дәуірдің жемісі. Демек, біздің қарастырып отырған нысанымыздың ерекшелігінің өзі осы тұстан, фразеологизмдердің жасалу тарихымен тұтас алып, тұтас бағамдаудан байқалады.

Мысалы, сөз мағынасын айқындау барысында этимология ғылымының аяқ тірер критерийлерінің бірі – семантикалық принцип. Бұл принцип бойынша сөз мағыналары, олардың семантикалық жақтан өзгеруі, даму жолдары есепке алынады. Сондай-ақ, сөз мағыналарын әрі тарихи тұрғыдан, әрі туыстас тілдердегі сөздердің мағыналарымен салыстыра зерттейді. Мысалы: **сағы сыну** деген тұрақты тіркестегі *сақ* сөзін осы тіркестің құрамынан ғана көре аламыз. *Сақ* сөзінің мағынасы бұл күнде күнгірттеніп, түсініксіз сөзге айналған.

Бұл тіркестегі *сақ* сөзі хакас тілінде (сағ) күш деген мағынаны білдіреді. Хакас тілінде *саам сыхты* - “әлім бітті”, *сағ чох* - “күш жоқ” деген мағынада

жұмсалады. Қазақ тілінің оңтүстік диалектісінде “ тәуірлену, сауығу” деген мағынада жұмсалатын *сақаяу* сөзі осы сақ сөзінен жасалған. *Сақай, сақаяу* формасы ұйғыр (*сақаймақ*), азербайжан (*сағалмағ*), өзбек (*соғаймақ*) тілдерінде сақталған. *Сақ* сөзі бұрын есім мағынаны білдірген, түсінікті сөз болуы мүмкін. Міне, сөздің семантикалық мәртебесін анықтап, оның о бастағы мәнісін дөп басуда бұл принциптің маңызы зор.

Сондай-ақ қазақ тілінде тұрақты тіркес сыңарларының дыбыстық жағынан көнерген түрлері кездеседі. Және тілдік қолданыста жиі ұшырасады. Солардың бірі - *Ай дер әже, қой дер қожа жоқ*. “Осымен тоқалдан тумаған шығармын, иттің құлы итақай газет шығарып, аузына келгенін айтып-ақ жатыр”. “**Әй**” **дейтін әже, “қой” дейтін қожа жоқ**. (ҚӘ, 1995, №21).

Салаласа тіркескен бұл мәтелдің параллель компоненттері өзара тең тұрып тоғысып, жарыса жұп құрап тұр. Осы тіркестегі көнерген компоненттер әртүрлі. Мәселен, осы мәтелдің мағынасын талдаған Ә.Нұрмағамбетовтың деректеріне сүйенсек, онда “ажа” тұлғасы былай талданған. “Ажа – ауылдың сыйлы, құрметті үлкен адамы” (КТТС, 1 том, 70). Бұл мәтел қырғыз тілінде де бар дейді автор. Ажа – жасы үлкен (старшой) К.Юдахин (Қырғызша орысша сөздігі). Алтай, тува тілдерінде де мағынасы осы тәріздес. Өзіміздің сөздіктерімізден де “әй дер әже жоқ, қой дер қожа жоқ” тіркесінен “бетке қарсы келер ешкім жоқ” деген мағынаны көреміз. Осы берілген түсініктердің бәрінің жалпы мағынасы дұрыс.

Сөз о баста “а” дыбысымен басталған. Ал кейінірек әже қалпына жетуі, уақыт оза келе, алғашқы мағына көмескіленіп, бір дыбысты соған үндес екінші дыбыспен сәйкестендіруден туған құбылыс,-деп көрсетеді. Сөйтіп, “ажа” емес “әжені” дағдыға айналдырған. Әрі қарай, автор осы жорамалдарды тіл деректерімен бекіте түседі. Көне түркі сөздігінде: (ДТС,1969) *ачу* немесе *аджу* сөздері ескі түркі тілдерінде “әке” мғынасында қолданылған екен. Осы екі сөздің өз дәуірінде, түркі тілдеріндегі дыбыс заңдылықтарына сәйкес, “ажа” деп айтылуы заңды да. Сонымен “ай дер ажа” дегеніміздің кезіндегі мағынасы - “ай дер әке”, арыдан айтсақ, “әй дер құдай” болып түсіндірілмек (Нұрмағанбетов, 1994: 89)- дейді ғалым.

Бұл сөз жайында А.Әбдірахманов былай деп жазады: “Түркі тілдерінде *й/ж/з/d/ч/c/c* дыбыстарының кеңінен алмасатыны белгілі. Осыған орай қазақ, қырғыз, алтай, тува, т.б түркі тілдерінде қолданылатын “ай” дейтін әже (ажа, ача) жоқ, “қой дейтін қожа жоқ” деген мәтелдегі әже сөзін проф. К.К. Юдахин “старшой” деп аударады. Бұл мәтелде аналық дәуірдің ізі жатыр. Ру басы әже (әйел басшы) болғанда айтылған сөз болуы керек. Мұндай мақал-мәтелде, тұрақты тіркестерде сөздің мағынасы көбірек сақталатыны лингвистикада белгілі құбылыс. Бурят – монғол тілдеріндегі *эжэн//эзэн*- “хозяин, владелец”, қалмақ тіліндегі *ээн* - “хозяин” сөздері осы сөзге жақын, бір арнадан сияқты деген пікір айтады.

М.Әуезов еңбектерінің 19 - томында осы тіркес жөнінде мынадай бір пікір бар. Енисей-Орхон жазулары мен “Ұлы Мемлекеттік” дәуірінде ежелгі қырғыз тілінде қолбасы немесе хақан “Ажо” деп аталған. Кейін жыршылардың ауызша айтуында өзгеріп, ол Әжі деген кісі атына айналған және оған бай дегенді қоса айтқан. Эпостың қазіргі нұсқаларының бірінде Әжібай деген кейіпкер бар. Ол – Манастың жақын достарының, шораларының бірі. Қазіргі тыңдаушылар үшін бұл сөз қажы, қырғызша айтқанда, әжі дегенмен үндес, ұқсас естілуі ықтимал. Бұл алғашқыда, о баста туған сөздер қаншалықты өзгеріске ұшырайтындығының анық айғағы.

(Әуезов, 19 т:144)

Дәл осы пікірді қайталайтын мына бір жорамалды да келтіре кетейік. “Қырғыздар билеушісін *ажо* деп атайды. *Ажо* басында алтыннан соғылған алуан өрнекті тәжі киіп отырады. Қорғаны Енисей бойында. Қатаң күзеті бар”, - дейді Әл-Идриси жиһанкез (Айтматов, 1997: 257). “Әй дейтін ажа, қой дейтін қожа жоқ” деген қазақ мәтеліндегі *ажа* осы *ажо* – ажодан қалған шығар.

Әрине, бұл жорамал ғана. Әйтсе де, бұл пікірлер бір сөздің көптеген ғасырларды артқа салып, бізге жеткенге дейінгі талай-талай өзгеріске ұшырауына нақты ғылыми дәлел бола ала ма, жоқ па оны уақыт көрсетер.

Профессор Б.Сағындықұлының зерттеуінде бұл тіркес былай талданады: “әже” деген сөзді жуан формасына түсірсек - “ажа”, һибат-ул хақайиқ дастанында “Иигит қожа болар яны ескерүү”, қазақшасы: “жас қартайды”, жаңа ескіреді деген өлең жолдары бар. Демек, көне түркі тілінде “Қожа” - “қартайған ер адам”. Әр үйдің қартайған кісісі – сол үйдің қолында билігі бар қожасы. Осы сөз уақытысында араб елдерінен келген дін басыларға да “елдің қожасы, билеушісі” деген мағынада танылған болуы керек, - дейді. “Ай, дер ажа, қой дер қожа жоқ” мақалындағы “қожа, ата” мәнінде тұрса “ажа” әже мәнінде тұр. “Ажа” - “ажым” сөзімен түбірлес. “Ажым” сөзі әдеби тілде - “әжім”. Кемпірдің беті ерекше әжімденетіні себепті “ажа” аталуы мүмкін. Қысқасы, *ажа* мен *әже* сөздерін варианттас деп есептейміз (Сағындықұлы, 1994: 92-93), - деп тұжырымдайды.

Сонымен, келтірілген тіркес құрамындағы *ажа* компонентінің этимологиясы туралы бірнеше пікір талдадық.

Сонда *ажа* деген көнерген сөздің негізгі лексикалық мағынасы – әйел. Б.Сағындықұлының түсіндіруінше, “абысын-ажын” қос сөзінің құрамындағы “ажын” тұлғасы да әйел деген мағына береді. Осы “абысын-ажын” қос сөзін тұтастай алып қарағанда, апалы-сіңілі деген ұғымды білдіреді. Мысалы, нағашы, ұрғашы сөздерінің құрамындағы **ашы** компоненті де әйел деген мағына береді.

Нағашы – әйелдің жақындары.

Ұрғашы – әйел жынысы деген мағынада жұмсалады. (Сағындықұлы, 1994: 146-147)

Біздіңше, әйел деген сөз бірте-бірте қартайған деген қосымша мағына жамап алған. Сонда “*ажа*” көнерген сөзін қартайған әйел деген мағынада түсінеміз.

Ал, “қожа” сөзі тарихи ескерткіштердегі фактілер бойынша, қартайған ер кісі деген ұғымды білдіреді. Осы тұрақты тіркестің құрамындағы әй және қой сөздеріне назар аударсақ, бірін әйелдер, екіншісін ер адамдар айтатынын аңғару қиын емес. Яғни, “әй” деп әйелдер, “қой” деп еркектер айтады. Талданып отырған тұрақты тіркестің негізгі лексикалық мағынасын осы заманғы мағынаға жуықтатсақ, “әй дер әже, қой дер ата” жоқ болып шығар еді.

Сонымен ойымызды қорытындылай келе, осы фразеологизмдердің құрамында көмескі сөздерді зерттеуге жол ашып, із түсірген ғалым Ә.Қайдаровтың сөзін келтіргіміз келіп отыр. Ол “Бүгінгі таңда бізге беймәлім мағынасы күңгірттенген, қолданылуы шектелеген сөздердің бірқатарын ғасырлар бойы қалыптасып, тұрақтанып, біртұтас болып құрылған фразеологизмдер құрамынан іздегеніміз абзал. Біле-білсек, бұл тәрізді сөздердің мағынасының күңгірттенуіне де және сол сөздердің құпия-сырын ашып беруге де себепші болатын фразеологизмдердің өздері болмақшы”, - деп көрсетеді.

Демек, көнерген сөздерді зерттеу, оны түсіндіру – этимологиялық зерттеу деген сөз. Бұлар қоғамдық құбылыс болып табылатын сөздердің тарихы, халық тарихымен байланыса келіп, ұлт тарихына ұласады. Сондықтан диахрондық,

синхрондық талдаулар жалғасын тапқанда ғана тіл тарихын зерттеудегі үлкен мақсат орындалмақ.

ӘДЕБИЕТТЕР

Қайдаров Ә. Қазақ тілінің өзекті мәселелері. – Алматы, 1998

Уәлиев Н. Сөз мәдениеті. – Алматы, 1984.

Нұрмағамбетов Ә. Бес жүз бес сөз. – Алматы: Рауан, 1994.

Әуезов М. 19 т. 144 б.

Айтматов Ш., Шаханов М. Ғасыр айрығындағы сырласу. – Алматы 1997. – 257 б.

Сағындықұлы Б. Қазақ тілі лексикасы дамуының этимологиялық негіздері. – Алматы, 1994.



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

ШЕШЕНДІК ӨНЕРДІҢ БАСТАУЛАРЫ

А.А КӨШЕКОВА*

Түйіндеме

Бұл мақалада шешендік өнердің пайда болуы мен дамуы, оның қазақ және грек халықтарындағы рөлі мен маңызы сипатталған. Б.Адамбаев, Г.Косымова, Ж.Молдабеков сияқты шешендік өнерді зерттейтін қазақ ғалымдарының ой-пікірлері мен тұжырымдары берілген. Бұл мақала тілге және руханилыққа, сана-сезімге, ұлттың түсінікпен тығыз байланысты шешендікті дамыту туралы, әдебиеттанулық зерттеулерді, жетістіктерді жинақтап, шешендік өнері арқылы ұлттық бейнені жасау әдістері, энциклопедиялық сөздіктерде шешендік сөздерді және оны оқып, үйрену жолдары көрсетілген. Ол сондай-ақ, адамзат өркениетінің даму барысында, спикерлерікке байланысты ғылымдардың жаңа құбылыстарға кеңейіп бара жатқанын айтады. Бұл мақалада Аристотель, Платон және Горгий сияқты танымал ғалымдардың теориялық еңбектері пайдаланылады, оның құрамына лингвистика, ақындық, логика және философия негіздері кіреді.

Тірек сөздер: *магиялық поэзия, шешендіктің анықтамасы мен құрылымы, шешен сөз, антикалық дәуір, Грек мектебі*

THE BEGINNING OF THE ORATORICAL ART

Abstract

This article deals with the origin and development of oratory art, its role and significance in the Kazakh and Greek people. Convictions, thoughts and concepts of Kazakh scientists studying oratory art such as B.Adambayev, G.Kosymova, Zh.Moldabekov. This article is devoted to oratory development is closely connected with language and spirituality, consciousness, understanding of the nation. Literary studies generalizes, summarize the search, achievements in this way, and determine the works, ways of comprehension and portrayal of the national image by dint of this kind of art. Using of oratorical words and ways of studying in encyclopedic dictionaries. It also says because of the development and prosperity of human civilization, nowadays the science of speakers is expanding to new phenomena. In this article is used theoretical works of such famous scientists as Aristotle, Plato and Gorgias, which include the foundations of linguistics, poetics, logic and philosophy, which give a full definition of oratory art.

Key Words: *magical poetry, definition of rhetoric, a rhetorical device or figure of speech, antique era, Greek school.*

Шешендік өнері — Жер бетінде адам қоғамы, сөз, тілдесу пайда болғаннан бері өмір сүріп келе жатқан қоғамдық құбылыстардың бірі. Адамдар көне замандарда сөздің сиқырлы құдіреті бар деп сенген, қоршаған табиғатқа, жан-жағындағы жандарға сөз магиясы арқылы әсер етуге тырысу әрекеттері бағзы дәуірлерден басталып, осы кезге дейін жалғасып келеді. Арбау, дуалау, үшкіру, бақсылық, «күн жайлату» т.б. сияқты магиялық әрекеттердің бәрінде адамдар сөздің құдіретін пайдалануға тырысқан. Магиялық поэзия туралы белгілі ғалым Б. Абылқасым: «Ата-бабаларымыз бұдан жүз жыл, мың жыл, ондаған мың жыл бұрын осы сияқты текстерді орындап, қара құрттың уын

* Қазақ мемлекеттік қыздар педагогика университеті, ф.ғ.к, қаумд.проф.м.а, kosheкова_71@mail.ru

қайтаратын, немесе тістің құртын түсіретін. Оған имандай сенетін. Иә, сенетін» деп жазған болатын (Абылқасымов, 2004: 4) Сөздің жеке адамға, үлкен қауымға қаншалықты қатты әсер ететінін антикалық дәуірдің шешендері де жақсы түсінген. Горгий бұл туралы өзінің «Еленаны мадақтау» атты әйгілі шығармасында былай деп жазады: «Слово есть великий властелин, который, обладая весьма малым и совершенно незаметным телом, совершает чудеснейшие дела. Ибо оно может и страх изгнать, и печаль уничтожить, и радость вселить, и сострадание пробудить» (Лосев, 1969:1).

Шешендік өнерінің негізі — адамның өз ойын өзгелерге көркемдеп жеткізуі, өз позициясының дұрыс екенін дәлелдей білуі, басқаларды сендіре білуі десек, бұндай қасиеттердің бәрі ықылым заманнан адам қоғамында өмір сүріп жатқан әрбір жанға қажет болғанын сөзсіз. Шешендік өнері немесе риторика (грекше *rhetorike*) — филологияның көркем, шебер сөйлеуді, сөйленетін сөзді дұрыс құрастыра білуді, қуаты мол, жалынды сөзді қолданып қалың көпшілікке әсер етуді зерттейтін саласы. «Риторику принято рассматривать как одну из лингвистических дисциплин» деп жазады Ю.Н.Варзонин (Варзонин, 2007) яғни шешендік ғылымы, әдетте, жалпы тіл білімінің бір саласы ретінде қарастырылады. Батыс лингвистикасында «шешендік өнер», «риторика» терминдерінің «ораторлық өнер» (орыс тілінде – «ораторское искусство», лат. *Oratoria*) деген де синонимі бар. Көне Грекияда көпшілік алдына шығып сөйлетін шешенді, сондай-ақ шешендік өнерге баулитын ұстазды «ритор» деп атаған.

«Шешен сөз дегеніміз – тауып айтылған тапқыр сөз, ақылға қозғау салып, ой түсіретін даналық сөз, қиялға әсер етіп, сезімінді қозғайтын көрікті де, әсерлі сөз, бұра тартпас дәлелімен тамсандырып, таңдай қақтыратын білгір-білімді сөз, өтіп кеткен не өтіп жатқан оқиғаны жанды суреттей көз алдына алып келетін суретті сөз, тоқсан ауыз сөздің тобықтай түйінін жеткізетін терең мағыналы түйінді сөз» деп жазады Г. Қосымова (Қосымова, 2005:14) Бұл дәйексөзде шешендік сөздің бүкіл табиғаты, қыр-сыры барынша айқындалып, толықтай қамтылған. Ғалым Б.Адамбаев: «Шешендік сөз дегеніміз — кейде билердің дау үстінде көркем тілмен, көрікті оймен айтылған айыптау, ақталу, немесе билік, төрелік сөздері. Бірақ, бұл әдеби жанр мұнымен шектелмейді, ойға ұста, тілге шебер адамдардың біреуге, қауымға арналған ақыл-кеңестерін, өсиет-насихаттарын, бата-тілектерін және қазалы, қайғылы адамдарға айтқан естірту, жұбату сөздерін, қоғам өмірі, табиғат құбылысы туралы ойланыс-толғаныстарын да қамтиды» деп жазады (Адамбаев, 1989: 36)

«Үлкен энциклопедиялық сөздікте» шешендік өнердің: «Риторика (греч. *rhetorike*) -1) наука об ораторском искусстве и шире — о художественной прозе вообще. Состояла из 5 частей: нахождение материала, расположение, словесное выражение (учение о 3 стилях: высоком, среднем и низком и о 3 средствах возвышения стиля: отборе слов, сочетании слов и стилистических фигурах), запоминание и произнесение» деген анықтамасы берілген (БЭС)). Бұл анықтамадан «риторика» терминін кеңіректен алғанда бүкіл көркем прозаны да қамтитынын байқаймыз.

Жалпы алғанда, шешендік ғылымының шеңберінің де, соған орай шешендік өнер анықтамасының да қоғамдық қатынастардың өзгеруіне сәйкес үнемі кеңіп, жетіліп отырғаны белгілі. «Шешендік туралы түсінік бірдей емес, біртіндеп анықталуда, мазмұны мен аясын кеңейтуде» деген пікір айтады Ж.Молдабеков (Молдабеков, 2009:3) Яғни, адам өркениетінің дамып, өркендеуіне орай шешендік ғылымы да өз аясын кеңітіп, жаңа, тың құбылыстарды қамтып, ұлғайып келеді. Және бұл процесс алдағы кезде де жалғаса береді Шешендік ғылымы осы кезге дейін де сан ғасырлар бойы күрделі даму жолынан өтті. Риторика алғашқы пайда болған кездері негізінен көпшілік алдында ауызша сөйлеу, суырып салма шешендік, тапқырлық деген тар мағынада ғана қолданылды. Бірақ, уақыт өте келе шешендік ғылымының аясы кеңіп, ол зерттейтін тілдік құбылыстардың саны арта

түсті. Кейінірек шешендіктің қағаз бетіне түскен жазба түрлері де зерттеу нысынына айналды.

Шешендік өнері көне антикалық дәуірде өте жоғары бағаланды. Цицерон екі өнердің адамды ең жоғары дәрежеге жеткізетінін, соның бірі – әскер басқару өнері, ал, екіншісі — шешендік өнері екенін айтқан еді. Шешендік ғылымының қалыптасып, дамуын тарихи тұрғыдан саралайтын болсақ, оның грек топырағында дүниеге келгенінің куәсі болар едік. Шешендік өнерінің жоғары бағалануына және қоғамда барынша қажет болуына байланысты Грекияда шешендікке үйрететін арнайы мектептер пайда болды. Соған орай ежелгі Грекияда риторика, яғни, ойды көркем тілмен, әсерлі жеткізуді зертейтін шешендік ғылымы жеке ғылым саласы ретінде өмірге келді. Риториканың дербес ғылым ретінде Афинада б.д.д. шамамен V ғасырда пайда болғаны белгілі. Диоген Лаэртций шешендік өнердің негізін Протагор салды деп есептейді. Диогеннің пікірінше Протагор бірінші болып шешендікке сөз жарысты, софизмдерді қолдануды енгізген, сөз қолдануды: өтініш, сауал, жауап, бұйрық деген төрт бөлікке бөлген.

Көне Грекияның шешендік ғылымынан негізінен екі үлкен құбылысты байқаймыз. Олардың біріншісі Лисий, Перикл, Демосфен тәрізді даңқты шешендердің шешендік сөздерінің үлгілері. Екіншісі – Аристотель, Платон, Горгий тәрізді ғалымдардың шешендік өнерін жүйлеуге, сараптауға бағытталған теориялық еңбектері. Мұндай еңбектердің бәрі көне Грекияда жастарды шешендікке баулитын оқу құралы ретінде пайдаланылғаны белгілі. Грекияда жеті жастан жиырма бір жасқа дейінгі ер балалар мен жас жігіттерді оқытатын риторика мектептері болған. Ондай мектептерде балалар логиканы, әдебиетті, философияны, тілді, математиканы оқыған, дегенмен, риторика жетекші пән болған. Жалпы, антикалық риториканы тек көркем сөйлеу мектебі деген ұғыммен шектеуге болмайды, ол өз ішіне лингвистиканың, поэтиканың логика мен философияның негіздерін қамтыған күрделі ғылым болды. Антикалық дәуірдің оқулықтарында шешендіктің үш түрі атап көрсетілді: оның біріншісі үлкен жиындарда-мәслихаттарда сөйленетін сөздер (мұнда үлкен саяси мәселелер, елді-жерді қорғау сияқты тақырыптар қозғалды); екіншісі сот процесінде сөйленетін сөздер (күнәліні айыптау немесе қорғау), үшіншісі салтанатты жиын-тойларда, жеңіс мерекелерінде сөйленетін сөздер (мадақтау немесе күстаналау).

Грек шешендігі де алғашқы кезеңінде қазақ шешендігі тәрізді негізінен ауызша айтылып, ауызша таралды. Алғаш рет өзінің сөйлеген сөздерін жазып алған шешен Антифон деп есептеледі. Одан соңғы шешендердің көбісінің сөйлеген сөздері жазылып алынып, келер ұрпаққа мұра болып қалды. Айталық, қарапайым, әрі көркем сөздерімен есте қалған Лисийдің көптеген елдің алдына шығып сөйлеулері, «әдемі сөздің атасы» атанған Исокарттың 60 сөзінің 21 бізге жазба күйінде жетті. Мақалада берілген мәліметтердің жастарға берер тәлім-тәрбиелік маңызы зор.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР:

Б. Ш. Абылқасымов., (2004), *Наным-сенім гұрпының фольклоры: Хрестоматия* Алматы.

Лосев А.Ф., (1969), *История античной эстетики: Софисты, Сократ, Платон.* М.: Искусство.

Варзони́н Ю.Н., (2007), *Политическая риторика и политическая лингвистика: предпосылки и пути развития.* Тверской государственный университет, г. Тверь.
<http://tverlingua.ru/archive/009/1e3e9.htm>

Қосымова Г., (2005), *Қазақ шешендік өнерінің негіздері және тілдік танымы*. Алматы: «Ғылым» ғылыми баспа орталығы.

Адамбаев Б., (1989), Алтын сандық. *Әдеби мақалалар*. Алматы. «Жазушы» баспасы.
Большой энциклопедический словарь (БЭС). <http://dic.academic.ru/>

Молдабеков Ж., (2009), *Шешендік: Оқу құралы*. – Алматы: «Қарасай».



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

ESKİ TÜRK DEVLETÇİLİĞİNİN BAĞIMSIZ DEVLET KURMA FELSEFESİNİN GÜNÜMÜZ KAZAKİSTAN POLİTİKASINA YANSIMALARI

Gulmira ABDİRASSİLOVA *

Kalamkas KALIBAYEVA **

Gazıza ŞOYBEKOVA ***

ÖZET

İnsanoğlunun düşünce sisteminin gelişmesi ve binlerce yıldan beri devam eden tarihi değişiklikler dikkate alındığında edebiyatın insanoğlunun geçmişinde çok önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bağımsızlık yıllarında bu amaçlar neticesinde Kazak tarihi, edebiyat bilimi ve Türklük bilimiyle ilgili dilimizin, Eski ve Orta Türkçe dönemlerine ait dil yadigarlarının incelenmesiyle büyük mesafeler elde edilmiştir.

Bu dönemdeki yazma eserler Kazak edebiyatının gelişme dönemlerinin anlaşılmasında rol alan önemli kaynaklardır. Bu eserlerdeki bilgi ve malumatlar okullar ile yüksek öğretimdeki ders kitaplarında da yer almaktadırlar. Bu şekilde Kazak yazılı edebiyatının kurulma ve gelişme dönemlerinin tanıtılmasıyla ilgili olarak Eski Türkçe dönemine ait "Orhon -Yenisey Yadigarları", Oğuz-Kıpçak döneminin edebî ürünleri içerisinde gösterilen "Dede Korkut Kitabı", "Oğuzname Destanı", Orta Türkçe dönemi eserleri arasında gösterilen ve Kıpçak hakkında da malumatlar veren "Kodeks Kumanikus", Balasagunlu Yusuf'un " Kutadgu Bilig"i ve Kaşgarlı Mahmut'un " Dîvan-ı Lügatü't-Türk" adlı eserleri üzerine de geniş çapta araştırma ve incelemeler yapılmıştır.

Bunların tümü Eski Türkler dönemindeki ata babalarımızdan kalan bağımsızlık felsefesinin ve binlerce yıllık geçmişe sahip olan bir ülkenin ifadesi olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Turkology, Eski Türk, Bağımsızlık, Kazak tarihi, politikası.

THE REFLECTION OF THE PHILOSOPHY OF INDEPENDENT STATE FORMATION OF THE OLD TURKISH STATEISM ON CONTEMPORARY KAZAKH POLICTICS

ABSTRACT

When the human mind and taking into account the ongoing development of the system of historical changes since thousands of years seems to hold a very important place in the literary history of mankind. Kazakh history as a result of these purposes in the years of independence, our language literature related to science and Turkology, great distances by examining the language of the Old and Middle Turkish period heirlooms were obtained.

* Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi, Kazakistan-Almatı, ab.gulmira@mail.ru.

** Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi, Kazakistan-Almatı.

*** Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi, Kazakistan-Almatı.

Kazakh space manuscripts role in the early stages of understanding of literature are important sources in this period. information and knowledge in these works are also included in textbooks in schools and higher education. In this way the Kazakh of the old Turkish period with regard to the introduction of written literature of the establishment and development of the term "Orhon -Yenisey Hallows", which is presented in the literary products of the Oguz-Kipchak term "Book of Dede Korkut", "Oğuzname Epic", as shown in Middle Turkish period artworks and Kipchak by about the information that "Codex Kumanikus" Balasagun Joseph "Kutadgu Bilig" and Mahmut of Kashgar's "Divan-i Lügatü't-Turkish" works has also been made on a wide range of research and inL description.

These all indicate that the expression of an ideal with our fathers of old Turkish-era ancestor thousands of years of history and philosophy of remaining independent.

Key Words: Turkology, Old Turkish, Independence, Kazakh history, politics.

GİRİŞ

Günümüzde Türk Dünyasıyla ilgili ortak kültür yadigarlarına bakıldığında Avrasya coğrafyasında konar göçer bir hayat süren Türk boylarının gelenek görenek ve âdetleri, devlet kurma geleneği ve birbiriyle olan ilişkileri gibi konularda çeşitli bilgilere ulaşılmaktadır. Bugünkü toplumumuza kadar gelenek ve göreneklere dayalı olan ilişkilerinin kesintisiz olarak bir ahenk içerisinde sürüp gitmesi de gıpta edilecek bir durumdur. Uzun yıllar boyunca tarihî ve siyasî ortama bağlı olan birçok sebepten dolayı Kazakistan toprağında birçok devlet kurulmuştur.

Kurulan devletlerden bazıları belirli bir süre içerisinde uzun müddet yaşaması yanında bazıları ise devlet olamasa da on yıllarca küçük aşiretler şeklinde yaşayabilmıştır. Türk Dünyası ile Kazak tarihi hakkında araştırmalar yapanların çalışmalarına baktığımızda birden ortaya çıkıp dağılan grupları hesaba katmazsak, bu büyük bozkırlar üzerinde İskitler, Saklar, Hun devletlerinden sonra Büyük Türk, Batı ve Doğu Türk Kağanlıkları, Türgiş Kağanlığı, Uygur Kağanlığı, Karluklar, Karahanlılar, Kıymaklar ve Kıpçaklar, Çüçi Ulusu, Altınorda Hanlığı, Özbek Ulusu, Kazak Hanlığı gibi büyük devletler de kurulmuşlardır. Bunlar içerisinde Büyük Türk (Doğu ve Batı Türk) Kağanlığının yeri ayrıdır. Bunun nedeni, bu devletin hüküm sürdüğü dönemde Türk kökenli halkların büyük bir kısmını aynı çatı altında toplayarak büyük bir devlet seviyesine gelebilmesidir. Tarihçilere göre Türk Kağanlığının (681-744) sınırları doğuda Mançurya'dan batıda Azak Denizine kadar uzanırken bu geniş coğrafyada günümüze dek büyük tarihî olaylar, dönemler ve zorlu zamanlar yaşanmıştır. Birçok devlet kurulup yeniden dağılıp gitmiştir. Bu devletlerin nüfus yapısının bel kemiği Türklerden meydana gelmiştir. 3000 yıllık tarih içerisinde birçok değişiklikler meydana gelmiştir. Bu devletlerden bazıları müstakil olarak yaşarken bazıları da başka devler içerisinde yer almışlardır. Sonuçta Türk Dünyası 40 farklı etnik topluluğa bölünmüş ve tarihleri ile kaderleri zorlu geçmiştir.

Onlar sonradan Oğuz, Kıpçak, Karluk ve Kırgız gibi bölümlere ayrılrsa da hepsi ortak kültür, medeniyet, adetler ve yaşam biçimi dairesinde bulunmuş ve aynı dili, dini ve soyu paylaşan memleketler olarak ortaya çıkmışlardır. İrili ufaklı gruplar halinde ortaya çıkan bu devletler veya toplulukların Türk soylu oldukları ve bin yıllık ortak bir kültüre sahip olmaları konusu toplumsal hayattaki değer ve düşüncelerine bakıldığında ispat edilebilmektedir.

Bu devletlerin tamamı ayrıntılı olarak göz önünde tutulduğunda, Kazakistan topraklarında Türk Kağanlığından sonra Altınorda Hanlığı, Özbek Ulusu, Kazak

Hanlığı ve en son Sovyetler içerisinde Kazak Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti devletlerinin hüküm sürdüğü görülür. İşte şimdi de bağımsızlığın kazanılmasıyla Kazakistan Cumhuriyeti tarih sahnesine çıkmıştır. Demek ki oluyor ki şimdiki bağımsızlığımız ve cumhuriyetimizin damarları, daha önceki bağımsız Türk devletlerine dayanmaktadır.

Sovyetler Birliği içerisinde bulunduğumuz dönemlerde “Türk soyu, Türk ruhu, Türk kültürü ve medeniyeti, Türklüğün ortak mirası, milli düşünce tarzı, milli ülkü, milli örf ve adetler” gibi kavramlardan az da olsa bahsetmek mümkün değildi. Bunlardan bahsedildiğinde “Pantürkizm” yapmış veya Sovyetler Birliğinin uluslararasılık düşüncesine karşı çıkmış olunurdu. Bu yolda İsmail Gaspıralının Türklük fikrini destekleyen Yusuf Akşora, Mustafa Şokay, Turar Rıskulov gibi aydınlarımızın Sovyet hükümeti tarafından takip edildiğini biliyoruz.

Türk ruhu, atadan babadan kalan adet, gelenek ve görenekler, millet, millîlik ve vatanseverlik gibi kavramların, insanoğlunun doğuştan getirdiği en hassas özellikleri olduğunu kabul etmek ve vatanseverlik, milliyetperverlik gibi kavramların halka ait doğal birtakım düşünceler olduğu kabul edilmelidir. Burada millî düşünce tarzının ne şekilde hayata geçirileceği meselesi öne çıkmaktadır.

Tarihî kökleri çok önceki asırlara dayanan Türk medeniyeti ve onunla birlikte yenilenerek günümüze kadar ulaşan Türk kültürü mahsüllerinin edebî, medeni, manevî, tarihî cepheleri de mevcuttur. Bunlarla birlikte bu kültüre ait maddî kültür öğeleri memleketimizde bol miktarda bulunmaktadır. Bununla ilgili olarak öncelikle Kazakistan Cumhuriyeti'nin bugünkü sınırları içerisinde vaktiyle Büyük Türk Kağanlığı'na ait topraklar bulunmaktadır. Bundan başka Eski Türk boylarına ana yurtluk yapan “**Kara Şanjırak**”, Kazaklar'a tarihî bir miras olarak kalmıştır.

Memleketimizin bağımsızlığını kazanıp müstakil bir devlet olmasından sonra tarihimizin derinliklerine dikkatle bakıp kendimizi tanımaya giriştik. Önce Batı, Arap ve Rus bilim adamlarının eserlerini esas alarak tarihî belgelerden hareketle sosyo-politik durumumuzu Türk bilim ve düşünce hayatı bakış açısından değerlendirme fırsatımız olmuştur. Cumhurbaşkanımızın sözleriyle dile getirecek olursak; “...*Ülke bağımsızlığı, millî ülkü ve nesillerin istikbali gibi değerler sonsuza dek göz önünde tutulmalıdır... Böyle olacağı ve istiklalimizin kazanılacağı ata-babalarımızın yüzyıllar öncesinden bildirdiği hedefin ortaya çıkmasının hakikatidir.*” (Nazarbayev, 2001).

Bu fırsatın doğmasına, dünyanın birçok bölgesine yerleşmiş ama ülkesiyle olan bağlarını sürekli canlı tutmuş ve bağımsızlığına inanmış Kazaklar halkı ile onu ayakta tutan hedefleri sebep olmuştur. Aynı kökten gelen Türk halklarının yakınlaşmasına uygun durumlar meydana gelince sağlıklı sonuçlar elde etmek için çeşitli fırsatlar da ortaya çıkmıştır. Türk dilli halkların birbirleriyle olan yakın ilişki, dostluk ve işbirliği girişimlerinden ortak bilimsel çalışmalar da olabildiğince etkilenmiştir. Önceki zamanlara ait Türk tarihinin karışık bir dizi olaylar olarak gösterilmesi ve aynı kökten gelen Türk halklarına uygulanan “kendileştirme görünümü başkalaştırma” çalışmaları herkes tarafından bilinmektedir.

Bunların bir etnik topluluk olarak ortaya çıkışlarının aynı olduğunu ispat eden 2 kanıt bulunmaktadır. Bunlardan birincisi ve en önemli olanı onların dil özelliklerinin bilimsel çalışmalarla belirlenerek Türk halklarının dillerinin dilbilimciler tarafından sınıflandırılmasıdır.

İkincisi, Türk halklarının etnik kökenleri hakkındaki bilgilerin saptırıldığını ispat eden (özellikle folklorla ilgili) bilgi ve belgelerin başkaları tarafından da bilinmeye başlanmasıdır. Çünkü Sovyet hükümeti bu mesele karşısında aşırı bir ihtiyat göstermiş ve Türk Dünyasında ortak değerleri aydınlatmaya yönelik yapılan çalışmalara da geniş denetimler getirmiştir.

Örneğin başkentimiz Astanada Cumhurbaşkanımızın desteğiyle kurulan Türk Akademisi şu an Türk Dili Konuşan ülkeler Parlamenter Asamblesi (TÜRKPAA) ve TÜRKSÖY ile birlikte ortak sorunları çözmeyi elde etmekte. Yanı sıra dünyanın yaklaşık 30 İlmî Araştırma Enstitüleriyle Dünya Türkoloji Araştırma Merkeziyle bağlantı yapıldı. Bunun bir sonucu olarak günümüzde 70 fazla yabancı bilim adamları Kazak bilim adamlarıyla birlikte ilmi araştırmalar yapma imkanı kazandı.

2014 yılında Kazakistan Parlamentosu kararı ile 18 Mayıs “Türk Yazısı Günü” olarak ilan edildi. Bu hükümetin Atalarımızın diline, tarihine gösterdiği şefkat ve saygısı diyebiliriz.

Türklüğün manevî mirasının araştırılmasının esası haklı görülse de kardeş halkların birbirleriyle olan yakınlıkları ve ortak manevî değerleri sözler arasında geçmeyecekse araştırma yapılabiliyor fakat yine de derinlemesine gidilemiyordu. Bununla beraber kardeş halklardan bazıları yerleşim yerleri dolayısıyla birbirlerinden uzak mahallerde bulunsalar da onların dilleriyle maddî ve manevî kültür hazinelerinin birbirlerine benzer olması onların köklerinin bir olduğunu bize sürekli olarak düşündürmektedir. Bu sebeplerden dolayı önceleri dar birtakım düşünce dairesi içerisinde kalmış olan bilimsel araştırmaların kapsamını daha da genişletmek gerekmektedir. Günümüzde bu girişimler için ortaya çıkan imkânlar her zamankinden daha da fazladır.

Buna göre şu dönemde POSTKENESTİK ülkeler çapındaki Türkoloji ve onlar içinde de Kazakistan’daki Türkoloji çalışmaları ayrı bir yer tutar, bu anlamda da yeni bir döneme girilmiştir. Memleketimizin bağımsızlığına kavuşmasıyla birlikte maddî ve manevî kültür hazineleri olan el yazma eserlerin derinlemesine incelenmesi yolunda birçok adımlar da atılmıştır. Şunu da açıkça ifade edelim ki, bizim millî duygu ve düşüncelerimiz bağımsızlığımıza kavuşmamızdan sonra özel bir anlam ve farklı bir görünüş kazanmıştır. Sadece ekonomik açılardan değil manevî yönden de bağımsız bir devlet olma düşüncemiz çok önem kazanmıştır.

Bununla beraber, bu asrın başından 20. yüzyılın sekseninci yıllarının sonuna kadar memleketimizin bağımsızlığı ve hürriyetini bir amaç haline getiren ve bu yolda bilinçli olarak çaba sarfeden, hayatını tümüyle buna adayan ve bu uğurda dönemin totaliter baskı ve sürgünlerine maruz kalan ve zulüm gören “Alaş” sülalesi aklanmış ve millî ülküleri için sarfettiği emeklerine tekrar kavuştur. Böylece sebepsiz soykırıma uğrayanlar Alihan Bökeyhanov, Ahmet Baytursinov, Mırcakıp Dulatov, Mustafa Şokay, Haleb Dosmuhamedov, Magcan Cumabayev gibi Alaş aydınlarının suçsuz oldukları belli oldu. Onların eserleri bulunup yine yayınlanıp halka sunuldu.

Bundan böyle Kazak halkı, eski dönemin ağır uykusundan uyandığında yeni duygu ve düşüncelerini en üst seviyeye getirmekle kendi geleceğine ulaşmış olacaktır. Bunun sonucunda zamanımızda millî görüş ve düşünceler daha da etkili hâle gelerek “Türk’ün ortak atası”, “Türk dünyası”, “Türk medeniyeti”, “Türk ortak mirası”, “Kazak ulusu”, “anayurt”, “atayurt”, “vatan”, “millî dil”, “millî şuur”, “millî ülkü”,

“millî düşünce”, “millî örf”, “millî töre”, “millî kültür”, “millî edebiyat”, “millî sanat” gibi birçok kavram öne çıkmışlardır.

Her bir kişinin belirli bir memlekete, belirli bir millete ve kavme aid oluşu ve onu iyice hissetmesi bu zamanda özel bir görünüm arz etmektedir. Yüksek seviyedeki fikirlerle yüzlerce yıldır azatlığı gözleyen kararlı ve tutarlı düşünceler sayesinde 1986 yılında Kazak gençleri tarafından Sovyet rejimine karşı bir kalkışma meydana gelmiştir. Kazak Tarihine büyük değişim yapan 1986 yılında 17-18 Aralık arasında Almatıda olan Kazak gençlerinin KSRO hükümetinin sömürgecilik, komut sistemine karşı protestosu Tarihimize unutulmaz anı bıraktı.

Bağımsızlığımızı ve hürriyetimizi kazanarak egemen bir ülke olmamızın kolay olmadığı herkes tarafından bilinmektedir. Günümüzde bağımsızlığımızın arkasında bugüne kadar önemli rol alan başarılarımız dünyaca da bilinmektedir. Türk Kağanlığı zamanındaki geniş topraklara sahip olmakla birlikte, 1989 yılından sonraki dönemde Eski Türk kültür hayatına verilen önem neticesinde atalarımızdan bize miras kalan dilimizi bağımsız Kazakistan’ın memleket dili yani resmî dili haline getirmeye başlanmıştır. Kazak dili memleket dili olarak ilan edildi. Kazak dilli okullar, kreşler açıldı. Kazak dili ilim ve eğitim diline dönüştü.

O zamandan beri Kazak dili, Kazakistan Cumhuriyeti anayasasının dil hakkındaki maddelerine ve dilleri koruma ve geliştirmeye ilgili ülke programına uygun olarak yazılmış ve ülkemizin tüm bölgelerinde içtimaî ilişkilerin tüm alanlarında kullanılır hâle gelmiştir.

Bağımsız devletimizin ülke yönetiminde, kanun çıkarma ve adalet işlerinde ve resmî belgelerdeki dili kendi diline dönüştürülmüştür. Bu şekilde eski devirlerden beri ara vermeden süregelen örnek örf ve adetlere önem vermek gerekir. Bağımsız vatanımız milletimizin yeni döneminde de bir kutup yıldızı olması için zorunlu olan adet, gelenek ve göreneklere, millî duygu ve düşünce sitemine bağlı kalınacaktır. Bunların korunmasıyla birlikte bu kurallara bağlı nesiller de kendi kültür değerleriyle uyumlu bir biçimde yetişecektir.

Üçüncü bin yılın arefesinde olduğumuz şu zamanların Türk Dünyası için özel bir yeri vardır. İpek yolu üzerinde bulunan eski Türkistan şehrinin 1500’üncü yılı, Taraz şehrinin 2000’inci yılı kutlanmıştır. Korkut Ata, Farabî, Baybars Sultan, Muhammed Haydar Duvlatî gibi tarihe mal olmuş kişiler, kendilerinden sonraki devirler için de geçerli olacak üstün eserler vermişlerdir. Tarihî ve edebî alanda önemli yadigarlar bırakan Şokan, Abay, Şakerim, Mağjan, A. Baytursunoğlu, A. Avezov, K. Satpayev gibi daha başka bilim adamları ve ediblerin Kazakistan çapında veya UNESCO’nun da destekleriyle uluslararası seviyede ele alınması, tüm halkımız için saygı uyandırmaktadır.

Günümüzde milletimizin dünya görüşünün esasları sistemli bir hale gelerek açıklanmaya başlanmıştır. Kazak halkı içerisinde millî ideoloji konusunda bazı meseleler meydana gelmiş ve bu konuyla ilgili tüm haberleşme araçlarından vatandaşların kendi görüşlerinin alınmasına başlanmıştır.

Bu münasebetle millî ideoloji konusu Muhtar Magavin, Mirzatay. Joldasbekulı, Muhtar Şahanov, Koyşığara . Salgarulı, Akseleu . Sayimbek, Tursimbek. Kekişulı, Mekemtas. Mirzahmetov, Amangeldi. Aytalı gibi belirli yazar ve şairlerle bilim adamlarının, halk emekçilerinin etkisiyle de sıkça gündeme gelmektedir.

Bilim adamları ve araştırmacıların milletimize ait dünya görüşünün esasları konusunda doğrudan var olan fikirlerine bakılarak onun temellerinin ilmî açıdan ele alınması ve karmaşık gibi görünen yapısının çözümüyle ilgili olarak çareler aranması ve bunlardan hangilerinin temel olacağı hususlarını düşünmekteyiz.

Bu sebepten bizdeki şu anki Türkoloji, pedagoji, psikoloji, siyaset bilimi, halk bilimi, edebiyat bilimi ve uygarlık bilimi gibi bilim dalları, Kazak dünya görüşünün temellerinin eski Türk örf, adet ve geleneklerine sıkıca bağlanmasında, bir araç olarak görülmektedir. Özellikle Türklük bilimi alanındaki araştırmalarda eski Türk döneminden beri devam edegelen Türklük duygusu ve millî görüşün ayrı bir önemi vardır.

Eski Türk örf ve adetlerinden ders alıp onları bugünkü memleketimizin kullanımına sunmada toplumsal ve insanî bilimlerden özellikle edebiyat, dil, tarih, felsefe, pedagoji, psikoloji, uygarlık bilimi, halk bilimi gibi dalların rolü büyüktür.

Bu sahalar bilim adamlarının sadece duygu ve düşünce dünyalarının genişlemesinde değil, onlara üstün bir estetik anlayışı da kazandırmaktadır. Millî geleneklere olan heyecanlı duyular, edebiyatın her birinin çeşitli tarzlarda gösterişli bir biçimde tasvir edilmesinin sonucunda, genç neslin estetik anlayışını da genişletecektir.

Örneğin, bu tür eserlerde tüm Türk yurtları için ortak destanlardaki kahramanların şekillenışı, onların memleketleri için göstermiş oldukları yiğitlikleri ve övülmeleri; atadan babadan kalan gelenekler, ana yurtlar ve akrabalar gibi cesaret veren temalar görülmektedir. Demek ki anayurt, yetiştiğiniz büyüdüğünüz çevre, yakın çevre ve hısım akraba diye de tanımlanan Türklük; adet, gelenek ve göreneklerde, edebî ürünlerde şiir ve estetik yoluyla da verilmektedir. Bu sebepten Türk halklarındaki ortak olarak görülen masallarla halk hikâyeleri, destanlarla manzum şiirler, atasözleriyle özdeyişler bugünkü halkımız arasında da oldukça yaygındır.

Memleketimizde eski Türkler zamanındaki maddî ve manevî örf-adet, gelenek ve göreneklerin devam etmesi için 10 Aralık 2007 tarihinde Kazakistan hükümetinin 1203 numaralı kararıyla, “2007-2009 Yılları Uygarlık Mirası” programı kabul edilerek uygulamasına geçilmiştir.

Cumhurbaşkanı Nursultan A. Nazarbayev, söz konusu tarihlerdeki “Uygarlık Mirası” programının yerine getirilmesi hakkındaki toplantıda, millî değerlerimizin tanıtılmasının çok gerekli olduğu hakkında anlamlı ve ayrıntılı olarak görüşlerini ifade etmiştir (Nazarbayev, N. A.; “Uygarlık Mirası – Millet Olmadaki Kutup Yıldızımız”, *Egemen Kazakistan*, 14 Haziran 2008, Almatı). Cumhurbaşkanının doğrudan vermiş olduğu bu nasihatları sebebiyle başşehrimiz Akorda'nın başköşesine, günümüzde Moğolistan sınırları içerisinde kalan Kültigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk atalarımızın vasiyetlerini dile getiren anıtlarının benzerleri yapılmıştır. Bu tarihî anıtlarda genç nesiller için vatan ve milliyetperverlik gibi konularda temel olan birtakım eğitici mevzular çok fazladır. Bu anlamlı ve önemli kültür mirasları, zamanımızın genç nesilleri için millî örf ve adetler hakkında talim ve terbiye veren önemli yadigârlara dönüşmüşlerdir.

Günümüzde yukarıda zikredilen program çerçevesinde yürütülen bilimsel araştırmaların neticeleri, ilmî fikirlerle desteklenerek halkımızın manevî ruhunun incelenmesinde rol oynayan paha biçilmez kültür hazinelerine dönüşmeye başlamışlardır. Bu yönde icra edilen faaliyetler millî kültür ve medeniyetin yeni bir

anlayışla alınmasına etki etmektedir. Bağımsızlığımızı kazanıp egemen bir devlet olduktan sonra ekonomimizi güçlendirip toplumsal yapımızın iyileştirilmesiyle birlikte ülkemizin eğitim ve bilim hayatında da birtakım yeni strateji ve reformlar yapılmıştır.

Bilim hayatı çağın gereklerine uygun bir biçime getirilirken, ata-babalarımızdan kalan örf, adet, gelenek ve görenekler, ulusal yapı ve düşünce sistemimiz de göz önünde tutulmuştur.

İnsanoğlunun düşünce sisteminin gelişmesi ve binlerce yıldan beri devam eden tarihî değişiklikler dikkate alındığında edebiyatın insanoğlunun geçmişinde çok önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bağımsızlık yıllarında bu amaçlar neticesinde Kazak tarihi, edebiyat bilimi ve Türklük bilimiyle ilgili dilimizin, Eski ve Orta Türkçe dönemlerine ait dil yadigârlarının incelenmesiyle büyük mesafeler elde edilmiştir. Bu dönemdeki yazma eserler Kazak edebiyatının gelişme dönemlerinin anlaşılmasında rol alan önemli kaynaklardır. Bu eserlerdeki bilgi ve malumatlar okullar ile yüksek öğretimdeki ders kitaplarında da yer almaktadırlar. Bu şekilde Kazak yazılı edebiyatının kurulma ve gelişme dönemlerinin tanıtılmasıyla ilgili olarak Eski Türkçe dönemine ait Orhon -Yenisey Yadigârları, Oğuz-Kıpçak döneminin edebî ürünleri içerisinde gösterilen *Dede Korkut Kitabı*, *Oğuzname Destanı*, Orta Türkçe dönemi eserleri arasında gösterilen ve Kıpçakça hakkında da malumatlar veren *Kodeks Kumanikus*, Balasagunlu Yusuf'un *Kutadgu Bilig*'i ve Kaşgarlı Mahmut'un *Dîvanü Lügati't-Türk* adlı eserleri üzerine de geniş çapta araştırma ve inelemeler yapılmıştır. 2014 yılında Kazakistan Parlamentosu kararı ile 18 Mayıs "Türk Yazısı Günü" olarak ilan edildi. Bu hükümetin Atalarımızın diline, tarihine gösterdiği şefkat ve saygısı diyebiliriz.

SONUÇ

Uzun yıllar boyunca "Kazakların yazılı edebiyatları 19. Asırdan başlar" düşüncesi tamamen değişerek bu değişim ilk, orta ve yüksek öğretim kurumlarında okutulan ders kitaplarına yansıtılmıştır. Kazak tarihinin esaslı dönemleri ile Kazak dili ve edebiyatının başlangıcını teşkil eden Eski Türkçe dönemine ait dil yadigarlarının tanıtımı sadece okul öğrencileri düzeyinde olmayıp şimdilerde birçok alanda eğitim öğretim yapan kurumların okul kitaplarında gösterilmektedir. 1930-50 yıllarında Kazak yazılı edebiyatı 19 yüzyılın yarısından itibaren gelişmeye başladı diye görüş oldu, sonraki yıllarda Kazak yazılı edebiyatı 18 yüzyılın ikinci yarısından itibaren Buhar cırau eserlerinden başladı diyen fikirler ortaya çıktı. 1960-1980 yıllarda ise tarihte isimleri meşhur 15-19. yüzyıllarda yaşayan şair-cırauların eserleri biriktirilip yayınlandı, araştırıldı. Bundan sonra 18-19. yüzyıllarda yaşayan şair-cırauların eserleri bir-birinin devamı olarak gelişen profesyonel edebiyat diye günümüzdeki araştırmalarda belirlenmektedir.

Onlar da ata babalarımızdan kalan ve Türk kültürü ve medeniyetinin temelini oluşturan yadigarların izleri, anayasada, devlet armasında, bayrakta, millî marşta da bol miktarda görülmektedir.

Bunların tümü Eski Türkler dönemindeki ata babalarımızdan kalan bağımsızlık felsefesinin ve binlerce yıllık geçmişe sahip olan bir ülkünün ifadesi olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Klyaştorıny, S. G., Sultanov, T. İ; *Kazakistan'ın 3 bininci Yılı Üzerine*, Ravan Matbaası, Almatı, 1992.

Kozıbayev, M.; “Medeniyet ve Millet”, Sözlük, Almatı, 2001.

Nazarbayev, N. A.; “Zorluktan Gelişme ve İlerlemeye”, *Egemen Kazakistan*, 6 Mart 2001, Almatı.

Nazarbayev, N. A.; “Uygarlık Mirası – Millet Olmadaki Kutup Yıldızımız”, *Egemen Kazakistan*, 14 Haziran 2008, Almatı.



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

MUSTAFA KEMAL ATATÜRK'ÜN YOZGAT GEZİLERİ

Hamdi DOĞAN*

ÖZET

Atatürk, çıktığı yurt gezilerinde devletin işleyişini ve gerçekleştirilen inkılapların halk üzerindeki etkilerini görmek istemiş ve gittiği yerlerdeki tespit ettiği sorunları da çözmeye çalışmıştır. Bir yandan kamu kurumlarını denetlemiş diğer yandan halk ile yüz yüze görüşmeler yapmak suretiyle ülkenin ihtiyaçlarını yerinde tespit etmiştir.

Atatürk'ün Cumhuriyet'in ilanından sonra çıktığı yurt içi gezileri içinde Yozgat bölgesine yaptığı ziyaretler tarihî açıdan önem taşımaktadır. İlki 1924 diğeri ise 1934 yılında olmak üzere iki defa Yozgat'a gelen Gazi Mustafa Kemal ve beraberindekiler büyük bir coşku ve heyecan içerisinde karşılanmışlardır. Yozgat şehri bu ziyaretler sırasında tarihi günler yaşamıştır. Mustafa Kemal bu gezileri esnasında Yozgat'ın gelişimi ve sorunlarını yerinde görmüş yetkililerden gerekli bilgileri alarak yapılması gereken hususlar hakkında direktifler vermiştir.

Gazi Mustafa Kemal'in ikinci defa Yozgat'a geldiği 15 Ekim 1934 tarihinin anısını yaşatmak üzere söz konusu tarihte her yıl çeşitli sosyal ve kültürel etkinlikler düzenlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yozgat, Atatürk, Gezi, İnkılap.

MUSTAFA KEMAL ATATÜRK'S YOZGAT TOURS

ABSTRACT

Atatürk wanted to see the state's proceedings and the effects of his revolutions on public in his nationwide tours, and tried to solve the problems he observed. He inspected the government agencies while he determined the problems in the country by talking to public face to face.

Among Atatürk's nationwide tours after the proclamation of the republic, His tours to the Yozgat region are of historical importance. Ghazi Mustafa Kemal and his company, who visited Yozgat twice first in 1924 and then in 1934, were wellcome with great enthusiasm and excitement by public. During these tours, Mustafa Kemal saw the development and problems of Yozgat on site and gave orders about the required actions getting the necessary information from the authorities.

Various social and cultural activities are organized annually to honour the memory of Ghazi Mustafa Kemal Atatürk's second visit to Yozgat on 15th October 1934.

Key Words: Yozgat, Atatürk, Tour, İnkılap.

GİRİŞ

Cumhuriyetin ilanından sonra Atatürk Türkiye'nin farklı bölgelerindeki 52 şehri, bu şehirlerdeki ilçe merkezlerini ve hatta kasabaları ziyaret etmiştir (Evcin, 2015: 138). Atatürk, uğradığı yerlerde, öğretmen, öğrenci memur, esnafı işçi ve köylü tüm halk tarafından büyük bir coşkuyla karşılanmıştır (Namal, 2010: 138).

Mustafa Kemal Paşa'nın Cumhuriyetin ilanı sonrası ülkede önemli siyasal ve kültürel değişimlerin yaşandığı yıllarda gerçekleştirdiği bu yurt gezilerinin araştırılması ve elde edilen bilgilerin, değerlendirilmesi Cumhuriyetin ilk yıllarının daha iyi

* Doç. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü Öğretim Üyesi, hamdidogan51@hotmail.com.

anlaşılmasına büyük katkı sağlayacaktır. Atatürk'ün yurt gezileri, sıradan geziler değildir. O, bu gezilerinde siyasal, toplumsal askeri, kültürel, ekonomik alanlardaki durumun tespiti ile alınması gereken önlemleri incelemiştir (Gül, 2006: 52-53). Atatürk inkılapların gerçek amacına ulaşması için halka inmenin gerekli olduğuna inanmaktaydı. Gezmek, anlatmak, tartışmak, nabız yoklamak suretiyle bulduğu her fırsatta yurt gezilerine çıkmıştır (Küpeli, 2007: 124). Atatürk'ün önderliğinde gerçekleştirilen Türk İnkılabının Türk Milleti tarafından benimsenmesinde, onun Milli Mücadele Savaşı'nın hemen sonrasında uygulamaya başladığı halkıyla iç içe olma politikası gereği gerçekleştirdiği yurt gezilerinin önemli bir payı bulunmaktadır (Tınal, 2008: 19) .

Atatürk'ün Gezileri dikkatlice incelendiğinde; genellikle önemli siyasal ve sosyal değişimlerin yaşandığı günlerin hemen öncesi ve sonrasında gerçekleşmiş olduğu görülmektedir(Çanak, 2016:130). Bu geziler sırasında Atatürk, halkla yakın temas halinde olmaya özen göstermiş ve topluma mesajlarını iletecek kurum ve kuruluşlara önem vermiştir. Belediye, okul gibi resmi kurum ziyaretleri ile Türk Ocağı, Halkevi ve Cumhuriyet Halk Fırkası gibi sivil kuruluşlar bu ziyaretlerinde önemli bir yer tutmuştur. (Daşdemir, 2008: 17).

1924 Yılı Gezisi

Mustafa Kemal Paşa'nın 1924'te Afyon' dan başlattığı sonbahar yurt gezisi Marmara ' dan Karadeniz Bölgesine buradan Doğu Anadolu' ya kadar uzanmıştı. 15 Ekim 1924 günü Mustafa Kemal Paşa, Kayseri 'den Yozgat 'a geçecekti. Yozgat Valisi Azmi Bey konukları almak üzere Kayseri' ye kadar gelmişti. Ancak şiddetli yağmur yağdığından yollardan endişe edilmişti. Valinin ısrarı üzerine yola çıkıldı (Önder, 1975: 353).

Gazi Mustafa Kemal 15 Ekim 1924 Çarşamba akşamı Kayseri'den hareket etmiş, aynı gün saat 18.00'da halkın büyük katılımı ve tezahüratları arasında Yozgat'a gelmiştir (Hâkimiyet-i Milliye, 16 Teşrin-i Evvel 1924).

Yoğun yağış nedeniyle geç vakitte Yozgat'a gelen Mustafa Kemal'i vali, kumandan ve halk karşılamışlardır. Yoğun bir şekilde yağın yağmura rağmen Yozgat'ın civar köylerinden binlerce kişi Mustafa Kemal'i görmek için gelmişlerdir. Mustafa Kemal, 16 Ekim 1924 tarihinde Yozgat'ta kalarak valilik ve belediyeyi ziyaret etmiştir. Mustafa Kemal, beraberinde milletvekilleri Salih, Avni, Süleyman Sırrı, Hamdi, Rauf ve Kılıç Ali Beyler olduğu halde valilik binasına "Çok yaşasın büyük Gazi'miz" dilekleri arasında halkın yoğun tezahüratı arasında gelmiştir. Valilikte müdürler ve öğretmenleri kabul etmiş ve her birinden işleri ve icraatları hususunda bilgiler almıştır. Yozgat'ın kazalarında doktor olmadığı ve merkezde ise sadece bir operatör olduğu kendisine ifade edilmiştir. Vilayetin 400 km'ye varan yollarının tamamına yakınının tamire muhtaç bir halde olduğu ve ayrıca 110 km yolunda yeniden inşa edilmesi gerektiği anlaşılmış, vilayette güvenliğinin hüküm sürmesi ve vakıflara ait emlakın tamir edilmesi memnuniyetle karşılanmıştır. Vilayette bulunan muhacirlerin durumları nispeten iyi olduğu belirtilmiştir. Öğretmenlerle çeşitli ders programları hakkında görüş alışverişinde bulunulmuştur. Bu bilgilerin alınması üzerine Mustafa Kemal, vilayetin idaresinde gösterdikleri başarı ve yapılan açıklamalardan dolayı vali Azmi Beye teşekkür etmiştir. Mustafa Kemal buradan ayrıldıktan sonra belediye binasını ziyaret etmiştir. Bu sırada halk kendisine yine tezahüratlarda bulunmuş ve kendisine 100 kurban kesilmiştir. Mustafa Kemal belediyede Halk Fırkası heyetleri, eşraf, tüccar ve çeşitli esnaf temsilcileri ile bir saatten fazla memleketin ihtiyacı hakkında sohbet

etmiştir. Orada bulunan herkes memleketin gelişmesi için demiryolunun Yozgat'tan geçirilmesini, tüccarlar ise İş Bankası'nın burada bir şube açmasını rica etmişlerdir. Bunun üzerine Mustafa Kemal demiryolu güzergâhını bir daha tetkik ettireceğini, eğer bir sakınca yoksa bunun olabileceğini, aksi takdirde bir bağlantı şubesi araştıracağını vaat etmiştir. Belediyede Maden kazasından gelen heyeti de kabul etmiş ve burada bulunduğu esnada halk davul zurna eşliğinde kendisine sevgi gösterisinde bulunmuş ve top atışları yapılmıştır. Her yerde olduğu gibi kadınlar Mustafa Kemal'in eşi Latife hanımı ziyaret etmişler ve “Gazi Paşa bizim babamızdır onu da ziyaret edeceğiz” demişlerdir. Bunun üzerine Gazi Mustafa Kemal eşi ile birlikte Yozgatlı hanımlar ile görüşmüştür. Gece de halk tarafından fener alayı yapılmıştır (Hâkimiyet-i Milliye, 16 Teşrin-i Evvel 1924; Akın, 2008: 168-170).

1934 Yılı Gezisi

Atatürk ve beraberindeki heyet 3 Şubat 1934 öğleden sonra otomobillerle Kırşehir'den Yozgat'a hareket ederek Yerköy 'e gelmişlerdir. Burada Yozgat Valisi, Alay Kumandanı, Belediye, Fırka ve Halkevi Reis ve Azalarından oluşan bir heyet ile Yerköy Halkı tarafından büyük bir coşkuyla karşılanmıştır (Vakit Gazetesi, 4 Şubat 1934). Mustafa Kemal Paşa geceyi Yerköy istasyonunda vagonlarında geçirmişlerdir (Akşam Gazetesi, 3 Şubat 1934). 4 Şubat günü öğleden sonra Yerköy'den Yozgat'a hareket etmiştir (Akşam Gazetesi, 4 Şubat 1934). Yozgat Valisi Bekir Sami Bey Çiçekdağı'ndan Demirli Köyüne kadar yol açtırmış olmasına rağmen yağın kar ardından sulu sepken yolları yine tıkamıştı. Atatürk'ün otomobili iki kere çamura saplanmıştı. Valinin her ihtimale karşı aldığı tedbirlerle arabalar kurtarılmıştı (Önder, 2002: 153). Yozgat'a yaklaşır yaklaşmaz 150 Atlı karşılamaya çıkmıştı (Hâkimiyeti Milliye, 4 Şubat 1934). Yozgat'ta binlerce insan yağın karın altında bekliyordu. Atatürk saat 16.30' da Yozgat 'a girmiştir. Önce Hükümet Konağına uğradı. Soba başın da yorgunluk kahvesi içti. Daha sonra Halkevine ve Belediye 'ye geldi. Belediye de yapılan toplantıda şehrin imarı için bir komisyon kurulmasını, hazırlayacakları raporun kendisine gönderilmesini emretti. Belediyeden sonra liseye geldi. Öğretmen ve öğrencilerle tarihi konuları görüştü. Geceyi Vali Konağında geçirdi. Gençler muhteşem bir fener alayı düzenlemişlerdi. Gece yapılan fener alayında İlköğretim Müfettişi Osman Turgut heyecanlı bir konuşma yapmıştır (Önder, 1994: 204). Atatürk, şehirde dokuz saat kaldıktan sonra yanındaki heyet ile birlikte 3/4 Şubat 1934 gecesi saat 01.30 da Yerköy'e hareket etti (Hâkimiyet-i Milliye, 5 Şubat 1934). Halk, asker ve gençler, onuncu yıl marşını söyleyerek uğurladılar. Yozgat Valisi, uğurlamak için Yerköy'e heyetle birlikte gitmiştir (Palazoğlu, 1991: 789; Topçuoğlu, 1989: 19).

Her yerde olduğu gibi Yozgat'ta da kadınlar Latife Hanımı ziyaret etmişler, ayrıca “Gazi Paşa bizim babamızdır onu da ziyaret edeceğiz demişlerdir” Gazi, istek üzerine kadınların ziyaretini Latife Hanımla birlikte kabul etmiştir (Akın, 2008: 168-170).

Atatürk Yozgat gezisi dönüşünden kısa bir süre sonra Yozgat Valisi Bekir Sami Beye misafir kaldıkları süre içerisinde gördüğü verimli işlerden dolayı bir teşekkür mektubu göndermiştir (Hâkimiyet-i Milliye, 9 Şubat 1934).

SONUÇ

Atatürk'ün Cumhuriyetin ilanından sonra gerçekleştirdiği geziler hayata geçirilen yeniliklerin halk üzerindeki etkilerinin görülmesi açısından önem taşımaktadır. Bu seyahatler sırasında Atatürk sorunları yerinde görmüş, kendisine iletilen problemleri de

çözmeye çalışmıştır. Gittiği yerlerde devlet kurumlarını denetlemiş gördüğü aksaklıkların düzeltilmesini istemiştir. Ayrıca bu geziler sırasında halk ile yüz yüze görüşerek şikâyet ve ihtiyaçları tespit etmiştir. Atatürk, her şeyi halk için ve halkla beraber olarak düşündüğünden, halkı ikna ederek hareket etmiştir. Böylece de halkın güvenini ve sevgisini kazanmıştır. Özellikle eğitim-öğretim işleri, okul ve öğretmenlerle yakından ilgilenmiştir.

Mustafa Kemal Atatürk Yozgat şehrini iki defa ziyaret etmiştir. Bu ziyaretleri Anadolu'nun diğer bölgelerine yaptığı gezilerinde olduğu gibi siyasi, sosyal ve iktisadi açılardan önem arz eden özellikler göstermektedir. İlki Cumhuriyetin ilan edilmesinden bir yıl sonra 1924'te gerçekleştirilen seyahattir. Diğer ziyaret ise 10 yıl sonra 1934 yılı içerisinde olmuştur. Bu iki gezi sırasında da Atatürk Yozgat ve Yozgatlıların sorunları ile yakından alakadar olmuştur. Halkevini, Belediyeyi, liseyi ve diğer kurumları gezmiştir. Kendisine iletilen talepleri yerine getirmek için gayret göstereceğini ifade etmiştir. Ayrıca Yozgat'ta kendisine gösterilen ilgiden çok memnun kaldığını belirtmiştir.

KAYNAKÇA

Araştırma --İnceleme Eserler

- AKIN, Fehmi (2008). *Atatürk'ün Sonbahar Gezileri*, Anekdot Yayınevi, Ankara.
- ÇANAK, Erdem (2016). "Atatürk'ün Yurt Gezilerine Bir Örnek: 1930-1931 Gezisi" *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl. 4, Sayı.23, Mart, s. 128-178.
- DAŞDEMİR, Latif (2008). "Yurtiçi Gezilerinin Önemi ve Bilinmeyen Bir Gezi "Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt VIII, Sayı.3 (Atatürk Özel Sayısı), Ağustos, s.13-38.
- EROL, Evcin (2015). "Gazi Mustafa Kemal'in Bolu'yu Ziyaretleri", *CTAD*, Yıl 11, Sayı 21 (Bahar), s. 137-162.
- KÜPELİ, Özer (2007). "Atatürk'ün Bursa Gezileri ve Halkla İlişkileri", Edt. Necmi Ülker, *Az Bilinen Yönleriyle Atatürk*, Ege Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayını, İzmir.
- ÖNDER, Mehmet (1975). *Atatürk'ün Yurt Gezileri*, Tisa Matbaacılık, Ankara.
- ÖNDER, Mehmet (2002). *Atatürk Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZKAYA, Yücel, (1994). "Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın 1927 İstanbul ve Sonraki Gezileri", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, Sayı. 14, s.186-212.
- PALAZOĞLU, Ahmet Bekir (1991). *Başöğretmen Atatürk 1928-1938*, Cilt. 2, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- TINAL, Melih (2008). "Atatürk'ün İzmir Ziyaretleri ve Vefatının İzmir'deki Yankıları", *ÇTTAD*, VII/ 16-17, (Bahar-Güz), s. 19-33.
- TOPÇUOĞLU, Orhan (1989). *Atatürk Günlüğü 1934*, Demircioğlu Matbaacılık, Ankara.
- YÜCEL, Namal (2010). *Atatürk'ün Zonguldak Gezisi*, Zonguldak Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Ankara.

Gazeteler

Akşam Gazetesi

EK 1: Hakimiyeti Milliye Gazetesi (4 Şubat 1934)

Gazi Hz. Yozgat'ta.

Büyük Gazi'yi Yozgatlılar, 150 Atlı Karşı Çıkararak Şehir Dışından Karşıladılar. Yozgat Bir Bayram Havası Yaşıyor.



Gazi Hz. Anadolu'da tet kık seyahatlerinden birinde

Yozgat, 3 (A.A.) — Geceyi Yerköy istasyonunda geçiren Reisi - cümhur Hazretleri bugün Yozgatı teşrif buyuracaklardır. Müşarileyh Hazretlerini karşılamak üzere bir heyet Yerköye gitmiştir. Şehir coşkun bir sevinç içindedir. Halk büyük Kurtarıcıyı kucaklamak için gecedanberi heyecan içindedir. Şehrimize muvazaletlerinde yapı -

laşırken soğuk havaya rağmen uzaklardan 150 atlı tarafından karşılanmış, şehir methalinde de binlerce halkın fevkalâde heyecanlı tezahüratı ile istikbal edilmiştir. Büyük Öncüsüne kavuşan yozgatlıların gösterdiği heyecan emsalsizdi, bu sırada sevincinden ağlıyanlar sayısızdı.

Gazi Hazretleri doğruca hükû -

رئیس جمهور حضرتلری یوزغاده کلدیلر

قیصریده کی اقامتلری ائناسنده شهر چوق عالی برکونه

کیچر مسه وهر آیه باشقه بر تظاهر قار میسنده بولنلمشدر

دوون ساعت یدیده شهر مزه کلن تلفرافده
رئیس جمهور غازی مصطفی کمال پاشا حضرتلرینک
ساعت آلتیده عظیم تظاهرات آراسنده یوزغاده
مواصلت ایله دکاری بیلدیرلمکده در. رئیس جمهور
حضرتلرینک یوزغاددن نه زمان مفارقت بو پوره جقلری
ونه زمان شهر مزه بولنه جقلری حغنده شوسطرلری
یازدیقمز زمانه قدر قطعی معلومات کلامشدی.
قیصریده کی اقامتلری ائناسنده کی تظاهرات

بو تون تورک ملتک بک محتاج اولدینی بر خدمت
مقدسه بی ایفا ایده جکلرندن تماماً امین بولندقلرینی
وبوندن خالق وحافظ بشریتک ممنون اولاجغینی
بیان ایتدکن صوکره قورده لالری کسه رک
ایجری به کیچر مشدر . [آ.آ.]

قیصری : ۱۴ — رئیس جمهور حضرتلری
۱۴ تشرین اول کوننی بوراده کیچر دیلر . غازی
حضرتلری صیره سیله حکومت، قوماندانلی، خلق



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

KARAMAN EYALETİ VAKIF DEFTERİNE GÖRE BOR (1483, 1500)

Nevzat TOPAL*

ÖZET

Bor kazasının bulunduğu bölgenin ilkçağdan itibaren önemli bir yol güzergâhı üzerinde olduğu bilinmektedir. Özellikle kaza merkezine bağlı olan Kemerhisar beldesinin kuzeyi güneye, güneyi de kuzeye bağlayan yolların kesiştiği yol güzergâhı üzerinde bulunmasından dolayı önemli bir merkez olduğu bilinmektedir. Bölgede özellikle Tyana (Kemerhisar) çok sayıda medeniyete ev sahipliği yapmıştır.

Bor ve çevresinin Türk hâkimiyetinin kurulmasına müteakip Selçuklu, Karamanoğulları, diğer beylikler ve devletlerin (İlhanlı, Eretna gibi) hâkimiyetleri söz konusu olmuştur. Bölge 1470-1471 yılından itibaren Osmanlı hâkimiyetine girmiştir. Osmanlı Devleti bütün Karaman bölgesini ele geçirerek Karaman Eyaleti adı ile bir idari yönetim kurmuştur. Ayrıca Karamanoğulları hâkimiyetinde bulunan bütün yerleşim birimlerinde yer alan vakıf ve mülk kayıtları 1476 yılında düzenlenen defterle kayıt altına alınmıştır. Düzenlenen bu ilk defterde Bor Niğde sancak merkezine bağlı köy statüsündedir. Çalışma konumuzu oluşturan 1483 ve 1500 yılı vakıf defterlerinde de aynı şekilde statüsünün köy olduğu belirtilmekle beraber vakıf kurumları hakkında kısa bilgiler yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bor, Selçuklu, Osmanlı, İlhanlı, Eretna, Karamanoğulları, Fatih.

ACCORDING TO KARAMAN STATE FOUNDATION BOOK BOR (1483,1500)

ABSTRACT

The city of Aksaray is an important center during the period of Seljuks and principalities. Especially in the Seljuk period, the fact that it is located on the route connecting the capital city Konya to the eastern part of the country has made this city more valuable. In addition, the region is located on the intersection of the north and the south in Anatolia. This is why the city and its surroundings are on the transition points of the Anatolian forces that want to enter the south (Syria and Egypt) and the forces in the south that want to enter in Anatolia. For this reason, the city seems to have hosted many civilizations.

After its entry into Turkish domination, it appears that the struggle for domination in the region has continued. In the region, Seljuk, Danişmend, İlhan, Eretna, Kadı Burhaneddin State have battled for domination. In the 15th century, Aksaray was an important city in the dominance of Karamanoğulları. However, during the 15th century, the Ottoman-Karamanoglu struggle took place and the Ottoman Empire won the battle.

Following the seizure of all of the Karaman lands, Karaman province was established and this province was constructed as a sanjak center in Aksaray. In addition, foundation and property records in all the settlement units under Karamanoğulları dominion were registered with the book that was prepared in 1476. In accordance with the information contained in this book, issues such as the foundation institutions, physics structure and economic situation of Aksaray city will be evaluated within the scope of this book.

Key Words: Bor, Seljuk, Ottoman, Ilkhanid, Eretna, Karamanoğulları, Fatih.

* Doç. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü Öğretim Üyesi, nevzattopall@hotmail.com.

GİRİŞ

Bor ve çevresinde ilk çağdan itibaren önemli bir yerleşim olarak Tyana (Kemerhisar) ön plana çıkmaktadır. Bor kazasının Bölgede Türk hâkimiyeti kurulduğu sırada küçük bir yerleşim birimi olduğu anlaşılmaktadır. Bor'un tarihi gelişimi Niğde şehri ile benzerlik göstermektedir¹. Niğde, 875/1470-71 senesinde II. Mehmed zamanında İshak Paşa tarafından fethedilmiştir. Bor'da aynı tarihte Osmanlı hâkimiyetine girmiştir (Hoca Sadeddin Efendi, III, 1979: 103).

Bölgenin Osmanlı hâkimiyetini girmesinden sonra Sultan II. Mehmed'in emri ile Karaman toprakları Karaman Eyaletine dönüştürülerek 881/1476 senesinde ilk vakıf tahriri yapılmıştır (TK 564). Bu tahrir defterinde Bor'dan *Çalış Zaviyesi Vakfı* vakıfları ifade edilirken Bor karyesinde 1 pare yer ifadesi yer almaktadır (TK 564: 64a; Uzluk, 1958: 52). Ayrıca Niğde mahalle ve mescit isimleri arasında *Bor Kapısı Mahallesi Mescidi* ifadesi yer almaktadır (TK 564: 66a; Uzluk, 1958: 53).

Karaman Eyaletine ait ikinci vakıf defteri H.888/M.1483 yılına aittir. Bu kaynak İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet Tasnifi O.116/1 numarada kayıtlıdır.110 varak olan defterin 102a-103a varakları arasında Bor Mescitleri ile bunlara bağlı vakıf kayıtları yer almaktadır. Bu vakıf defteri Hamza Bey oğlu Murat Çelebi ve Kâtip Mehmed tarafından hazırlandığı için *Murad Çelebi Defteri* olarak ta adlandırılmıştır. Fahri Coşkun tarafından Yüksek Lisans tezi olarak çalışılan defter (Coşkun, 1996), Akif Erdoğan tarafından makaleler halinde de yayımlanmıştır (Erdoğan, .2003a; Erdoğan, 2003b; Erdoğan, 2004a; Erdoğan, 2004b). Çalışmamız da her üç kaynaktan kullanılmıştır.

16. yüzyılın başında (1500) yılında düzenlenen vakıf defterinde yer alan bilgilerde değerlendirilmiştir (TK 565). Bu defterde yer alan bilgilerin de 15. Yüzyılın sonlarında Bor'da mevcut eserler olduğu düşünülmektedir. Bu defterin 145-150 sayfaları arasında Bor'da bulunan vakıf kurumları hakkında bilgiler verilmektedir.

1. Bor Vakıfları

1483 yılı vakıf defterinde Bor Niğde'ye tabi-i bir karye durumundadır. Defterde Bor'da bulunan 1 cami ve 7 mescide ait vakıf kayıtları yer almaktadır (Tablo 1).

Tablo 1: Bor Vakıf Eserleri (1483) (O.116/1: 102a-103a)

Vakıflar	Bağ Gelir	Değirmen Gelirleri	Dükân Gelirleri	Zemin Gelirleri	Ev Kiraları	Bahçe Gelirleri	Han Gelirleri	Toplam (Akçe)
Mevlana Fahreddin Mescidi	280	20	20					320
Bor Camii	225	85	20	85	20			435
Ali Hoca Mescidi	20				30			50
Bal Hasan Mescidi	90	Harap		30				120
Orta Mahalle Mescidi	145							145
Cullah Mescidi	110	110						220
Hacı İsmail Mescidi	160							160

¹ Bu konuda geniş bilgi için bkz. (Topal, 2005: 17-23).

Veled-i Sırrı Mescidi	40		20					60
Toplam	1070	215	60	115	50			1510
Vakıf Geliri İçindeki Toplam Payı	%70,8	%14,2	%3,9	%7,6	%3,3			%99,8

Tablo 1’de Bor’da bulunan vakıf eserlerinde 1 cami ile 7 mescide kayıtlar bulunmaktadır. Kayıtlar tablo haline getirilerek incelendiğinde vakıf eserlerinin vakıf gelirlerinin büyük ölçüde bağ gelirlerini oluşturduğu görülmektedir. Bağ gelirlerinin toplam vakıf gelirlerinin %70,8’ini oluşturduğu görülmektedir. Bunu %14,2 ile değirmen gelirleri, %7,6 ile zemin gelirleri, %3,9 ile dükkân gelirleri ve %3,3 ile ev kiralari takip etmektedir. Bu vakıf kayıtlarından Bor’un bağ ve bahçe bakımında iyi durumda olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 2: Bor Vakıf Eserleri (1500) (TK 565: 145a-150b; Korkmaz, 1995: 30)

Vakıflar	Bağ Gelir	Değirmen Gelirleri	Dükkan Gelirleri	Zemin Gelirleri	Ev Kiralari	Bahçe Gelirleri	Han Gelirleri	Toplam (Akçe)
Mevlana Fahreddin Mescidi	280	20	20					320
Bor Camii	1640	300	45	415				2400
Ali Hoca Mescidi	20				30			50
Hacı Muhsin (Bal Hasan) Mescidi								
Orta Mahalle Mescidi	410	70	20	100		120		720
Cullah Mescidi	270		50					320
Uğurlu Mescidi	1170	300		45		100		1615
Hacı İsmail Mescidi	140		50	90				280
Akkız Mescidi	180			90	65			335
Sufiler Mescidi	130			117				247
İlyas Fakih	50							50
Veled-i Sırrı Mescidi	380		380			30		790
Okçu Köyü Mescidi								
Kayı Köyü Mescidi								
Orta Kasaba Cami								
Toplam	4670	690	565	857	95	250		7127
Vakıf Geliri İçindeki Toplam Payı	%65,52	%9,68	%7,92	%12,02	%1,33	%3,50		%99,97

Tablo 2’de incelendiğinde vakıflardaki bağ gelirlerinin toplam vakıf gelirlerinin %65,52’ini oluşturduğu görülmektedir. Bu durum yine tablo1 ile benzerlik göstermektedir. Diğer gelirler ise %9,68 ile değirmen, %7,92 ile dükkân, %12,02 ile zemin, %1,33 ile kira ve %3,50 ile bahçe gelirlerinden oluşmaktadır.

1.1 Camiler

1.1.1. Bor Camii Vakfı

Bu caminin İmam Paşa Fakih tasarrufunda olduğu belirtilmektedir (O.116/1: 102a; Erdoğan, 2004b: 141; Çoşkun, 1996; 167). Vakıf geliri ise yıllık 435 akçedir.

Caminin vakıfları;

Kürd Emir Değirmeni, Boyacı Zemini, Balı bağı, Harbende bağı, pirinç zemini, Sultan Değirmenin yarısı, debbağ (derici) dükkânı, derzi (terzi) dükkânı, Haddad (demirci) Ahmed bağı, Kırbağında zemin, Çerçi oğlu bağı, Türkmen değirmeni, üç hane, Bor yakınında iki harım, Hacı Murad'ın yeri yakınında zemin, Hacı Murad zemini, Hızıroğlu harımı, Yiğitli bağı ve Göçbeyi bağı, Debbağ yönünde Hızıroğlu bağı yer almaktadır (O.116/1: 101a; Erdoğan, 2004b: 141; Çoşkun, 1996; 167).

1500 yılı vakıf defterinde *Camii Bor* olarak ismi zikredilmektedir. Caminin İmam Seyyid Müslühiddin tasarrufunda olduğu belirtilmektedir. Yıllık vakıf geliri ise artmış 2400 akçeye ulaşmıştır (TK 565: 145a).

1.1.2. Orta Kasaba Köyü Camii

1483 yılı vakıf defterinde ismi zikredilmeyen yapı 1500 yılı vakıf defterinde *vakf-ı Cami Karye-i Orta Kasaba* olarak kaydedildiği görülmektedir (TK 565: 148a).

1.2. Mescitler

1483 ve 1500 yılı vakıf defterlerinde toplam 14 mescit tespit edilmiştir. Bu mescitlerde 3'ü (Okçu, Kayı ve Orta Kasaba köyü) bor çevresindeki karyelere ait olup diğerlerinin Bor merkezde yer alıyor olması oldukça dikkat çekicidir. Bu durum karye olarak ifade edilen Bor'un aslında büyük bir yerleşim birimine karşılık geldiğini göstermektedir.

1.2.1. Mevlana Fahreddin Mescidi

1483 yılı vakıf defterinde ismi zikredilmektedir. Mescidin İmam Mehmed Fakih tasarrufunda olduğu belirtilmektedir. Mescidin yıllık vakıf gelirinin ise 320 akçe olduğu görülmektedir (O.116/1: 102a; Erdoğan, 2004b: 141; Çoşkun, 1996; 166).

Mescidin vakıf gelirlerine baktığımızda ise;

Yarancı/Narenci Bağı², Visal Bağı, Dayıoğlu Bağı, Hacı Kasım Vakfı Bağı, Ahi Şeker oğlu Bağı, Yolasığmaz Bağı, Göde oğlu Bağı, İsmail Bağı, Gebere Bağı, Haddad (Demirci) dükkânının yarısı, Kuştemir Bağı, Sultan Değirmeni yer almaktadır (O.116/1: 102a; Erdoğan, 2004b: 141; Çoşkun, 1996; 167)

1500 ismi zikredilen mescidin kimin tasarrufunda olduğu belirtilmemiştir. Vakıf gelirinin ise değişmediği ve 320 akçe olduğu görülmektedir (TK 565: 145b).

1.2.2. Ali Hoca Mescidi

İmam İbrahim Fakih tasarrufunda olduğu belirtilen mescidin yıllık vakıf gelirinin 50 akçe olduğu kaydedilmiştir. Vakıf gelirleri arasında Bor köyünde Ramazan bağı, Hacı Ahmed hanesi ve Ay Hatun hanesi gelir olarak kaydedilmiştir (O.116/1: 102b; Erdoğan, 2004b: 142; Çoşkun, 1996; 168). 1500 yılında kimin tasarrufunda olduğu belirtilmemiştir. Yıllık vakıf gelirinde ise bir değişiklik olmamıştır (TK 565: 145b).

1.2.3. Bal Hasan Mescidi (Hacı Muhsin)

İmam Ahmed Fakih tasarrufunda olduğu belirtilen mescidin yıllık vakıf geliri 120 akçedir. Vakıf gelirleri arasında meşhur Harbende (seyis, hayvan bakıcısı) bağı, bor köyünde pirinç bağı, Çörek Dede bağı, Türkmen Değirmeni (harap) (O.116/1: 102b; Erdoğan, 2004b: 142; Çoşkun, 1996; 168).

² Bu isim Çoşkun tarafından Yarancı, Erdoğan tarafından ise narenci olarak okunmuştur (Erdoğan, 2004: 141; Çoşkun, 1996; 167).

1500 yılında ise mescidin adı *Mescid-i Hacı Muhsin namı diğer Bal Hasan* olarak zikredilmiştir. Ayrıca mescidin Paşa Halife tasarrufunda olduğu belirtilmektedir (TK 565: 145b).

1.2.4. Orta Mahalle Mescidi

İmam Mehmed Fakih tasarrufunda olduğu belirtilen mescidin yıllık vakıf geliri 85 akçedir. Vakıf gelirleri arasında Gıyas bağı, Kaya Bağı, Misafir oğlu bağı, Sufi Halil bahçesi, Hoca Ömer Hanesi bağı, Kiresun/Gedesun bağı, Devlet bağı (O.116/1: 102b; Erdoğan, 2004b: 142; Çoşkun, 1996; 168). 1500 yılında *Mescid-i Orta Mahalle* olarak zikredilmektedir. Mescidin Mevlana Bahaddin oğlu Mustafa fakih tasarrufunda olduğu belirtilmektedir (TK 565: 146b).

1.2.5. Cüllah Mescidi

İmam Mevlana Kasım tasarrufunda olduğu belirtilen mescidin yıllık vakıf geliri 220 akçedir. Vakıf gelirleri arasında Dere değirmeni, pirinç bağı, Kiresun/Gedesun bağı, Tat Ahmed bağı, Kire bağı, Anagu, Engü bağı (O.116/1: 102b; Erdoğan, 2004b: 142; Çoşkun, 1996; 168). 1500 yılı defterinde ismi *Mescid-i veled-i Cullah* olarak zikredilmekte olup mescidin Padişahın hükmü ile Mevlana İmam tasarrufunda olduğu belirtilmektedir (TK 565: 145b).

1.2.6. Hacı İsmail Mescidi

İmam İlyas Fakih tasarrufunda olduğu belirtilen mescidin yıllık vakıf geliri 160 akçedir. Vakıf gelirleri arasında Bor köyünde Naci bağı, Adil bağı (O.116/1: 102b; Erdoğan, 2004b: 142; Çoşkun, 1996; 169). 1500 yılında vakıf geliri 280 akçeye yükselen mescidin Mevlana Mehmed tasarrufunda olduğu belirtilmektedir. (TK 565: 146a)

1.2.7. Veled-i Sırrı Mescidi

İmam Hacı Kasım tasarrufunda olduğu belirtilen mescidin yıllık vakıf geliri 60 akçedir. Vakıf gelirleri arasında Kire bağı, Kayabaşı'nda bağ, Sırrı oğlu dükkânı ve Hacı Pir bağı (harap) (O.116/1: 103a; Erdoğan, 2004b: 142; Çoşkun, 1996; 169). 1500 yılı vakıf defterinde ismi yer alan mescidin Mevlana İmam tasarrufunda olduğu belirtilmektedir. Vâkıfın yıllık geliri ise 790 akçedir (TK 565: 147a).

1.2.8. Uğurlu Mescidi

1483 yılı vakıf defterinde ismi zikredilmeyen mescidin 1500 yılı vakıf defterinde *Mescid-i Veled-i Uğurlu* olarak kaydedildiği görülmektedir. Mescidin Padişah hükmü ile Mevlana Şemseddin tasarrufunda olduğu belirtilmektedir. Yıllık vakıf geliri ise 1615 akçedir (TK 565: 146a).

1.2.9. Akkız Mescidi

1483 yılı vakıf defterinde ismi zikredilmeyen mescidin 1500 yılı vakıf defterinde *Mescid-i Akkız* olarak kaydedildiği görülmektedir. Mescidin Mevlana Piri tasarrufunda olduğu belirtilmektedir. Yıllık vakıf geliri ise 335 akçedir (TK 565: 146b).

1.2.10. Sufiler Mescidi

1483 yılı vakıf defterinde ismi zikredilmeyen mescidin 1500 yılı vakıf defterinde *Mescid-i Sufiler* olarak kaydedildiği görülmektedir. Mescidin Said Fakih tasarrufunda olduğu belirtilmektedir. Yıllık vakıf geliri ise 247 akçedir (TK 565: 146b).

1.2.11. İlyas Fakih Mescidi

1483 yılı vakıf defterinde ismi zikredilmeyen mescidin 1500 yılı vakıf defterinde *Mescid-i İlyas Fakih* olarak kaydedildiği görülmektedir. Mescidin Hayrullah tasarrufunda olduğu belirtilmektedir. Yıllık vakıf geliri ise 50 akçedir (TK 565: 147a).

1.2.12. Hacı Kemal Mescidi

1483 yılı vakıf defterinde ismi zikredilmeyen mescidin 1500 yılı vakıf defterinde *Mescid-i Hacı Kemal* olarak kaydedildiği görülmektedir. Mescidin Mevlana Hakkı tasarrufunda olduğu belirtilmektedir. Yıllık vakıf geliri ise 50 akçedir (TK 565: 147a).

1.2.13. Okçu Köyü Mescidi

1483 yılı vakıf defterinde ismi zikredilmeyen mescidin 1500 yılı vakıf defterinde *Mescid-i Karye-i Okçu* olarak kaydedildiği görülmektedir. Mescidin Mevlana İsa tasarrufunda olduğu belirtilmektedir (TK 565: 147a).

1.2.14. Kayı Köyü Mescidi

1483 yılı vakıf defterinde ismi zikredilmeyen mescidin 1500 yılı vakıf defterinde *Mescid-i Karye-i Kayı* olarak kaydedildiği görülmektedir. Mescidin Mevlana Sinan tasarrufunda olduğu belirtilmektedir (TK 565: 147b).

1.3. Diğer Vakıflar

1500 yılı vakıf defterininin 145-150 sayfaları arasında Cami ve Mescit dışında kalan diğer vakıf eserleri Tablo 3’de gösterilmiştir. Defterin 145. sayfasında *Evkaıf-ı Mesacid-i Karye-i Bor Tabii Niğde* ifadesi kullanılmıştır. Defterde Bor’da karye olarak bahsedilmekle beraber çok sayıda cami, mescit ve diğer vakıf kurumlarının mevcut olması oldukça dikkat çekicidir (TK 565: 145-150). Ayrıca bu sayfalar arasında Tanabaşı ve Hacı İne mescitlerinden (TK 565: 147b) de bahsedilmektedir. Ancak adı geçen mescitlerin Niğde merkezde bulunmasından dolayı Bor mescitleri arasında gösterilmemiştir.

Tablo 3: Bor ve Çevresi Diğer Vakıf Eserleri

Vakıf Eserini Adı	Kimin Tasarrufunda veya Kimin vakfı olduğu	Sayfa
Hüsni Bey Bin Alaeddin Evladı Vakfı		TK 565 148b
Hüsrevşah Zaviyesi Vakfı	Evlad-ı Abdurrahman Hasan Fakih	TK 565 148b
Seyyid Nasıruddin Evladı Vakfı	Mevlana Seyyid Sinan, Seyyid Medmed, Seyyid Sıddık, Seyyid Lütfi, Seyyid Ali	TK 565 148b
Ahi Mahmud Zaviyesi (Kilisehisar/Kemerhisar)	Muhiddin	TK 565 148b
Hoşkadem Ağa Eczası Vakfı		TK 565 149b
Sinan Çelebi Makbere Vakfı		TK 565 149b
Hacı Seydi Ahmed Eczası Vakfı		TK 565 149b
Kilise Mescidi Vakfı		TK 565 150a
Musalla Vakfı		TK 565 150a
Müezzin Vakfı		TK 565 150a
Vakfi Sultan Alaeddin		TK 565 150a
Yeşil Asalu Zaviyesi		TK 565 150B

2. Ekonomik Yapı ve Meslek Gurupları

Bor vakıfları arasında 2 adet değirmen ismi tespit edilmiştir. Bu değirmenlerden biri Sultan Değirmeni olup Mevlana Fahreddin Mescidi Vakıfları arasında ismi zikredilmektedir (116: 102a; Erdoğan, 2004b: 141; Çoşkun, 1996; 167). Diğer değirmen ise Türkmen Değirmeni olup Bal hasan Mescidi vakıfları arasında ismi geçmekte olup harap vaziyette bulunduğu belirtilmektedir (O.116/1: 102b; Erdoğan, 2004b: 142; Çoşkun, 1996; 168).

Bal Hasan Mescidi vakıfları arasında *harbende (seyis, hayvan bakıcılığı)* ismi ile bir meslek gurubunun varlığına tesadüf edilmektedir (O.116/1: 102b; Erdoğan, 2004b: 142; Çoşkun, 1996; 168).

Bor Camii vakıfları arasında yer alan dükkân gelirlerinde debbağ (derici) ve derzi (terzi) gibi mesleklerin varlığı tespit edilmiştir (116: 102a; Erdoğan, 2004b: 141; Çoşkun, 1996; 167), Ayrıca Mevlana Fahreddin Mescidi Vakıfları arasında haddad (demirci) dükkânı ifadesi yer almaktadır (116: 102a; Erdoğan, 2004b: 141; Çoşkun, 1996; 167).

Vakıf defterlerinde statüsünü karye olarak belirtilmesine rağmen Bor'un demirci, derici, terzi, seyis gibi meslek erbabını bulunduğu görülmektedir. Ayrıca Bor'da 2 değirmenin ismi tespit edilebilmektedir.

SONUÇ

15. yüzyılın sonlarında Bor vakıflarını incelediğimiz 1483 ve 1500 yılı vakıf defterlerinde 2 cami, 14 mescit ve 2 değirmen, 3 zaviye tespit edilmiştir. Ayrıca Bor ve çevresinde 9 adet diğer vakıf eserlerinin mevcut olduğu görülmüştür.

Bor'un 15. yüzyıl sonunda düzenlenen vakıf defterlerinde statüsü her ne kadar karye olarak zikredilmiş olmakla beraber çok sayıda vakıf kurumunun varlığı önemli bir yerleşim birimi olduğunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Ankara Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü, Kuyûd-ı Kadîme Arşivi, Tahrir Defteri, Nr. 564, 565.

MC.O.116 (İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet Tasnifi O.116/1).

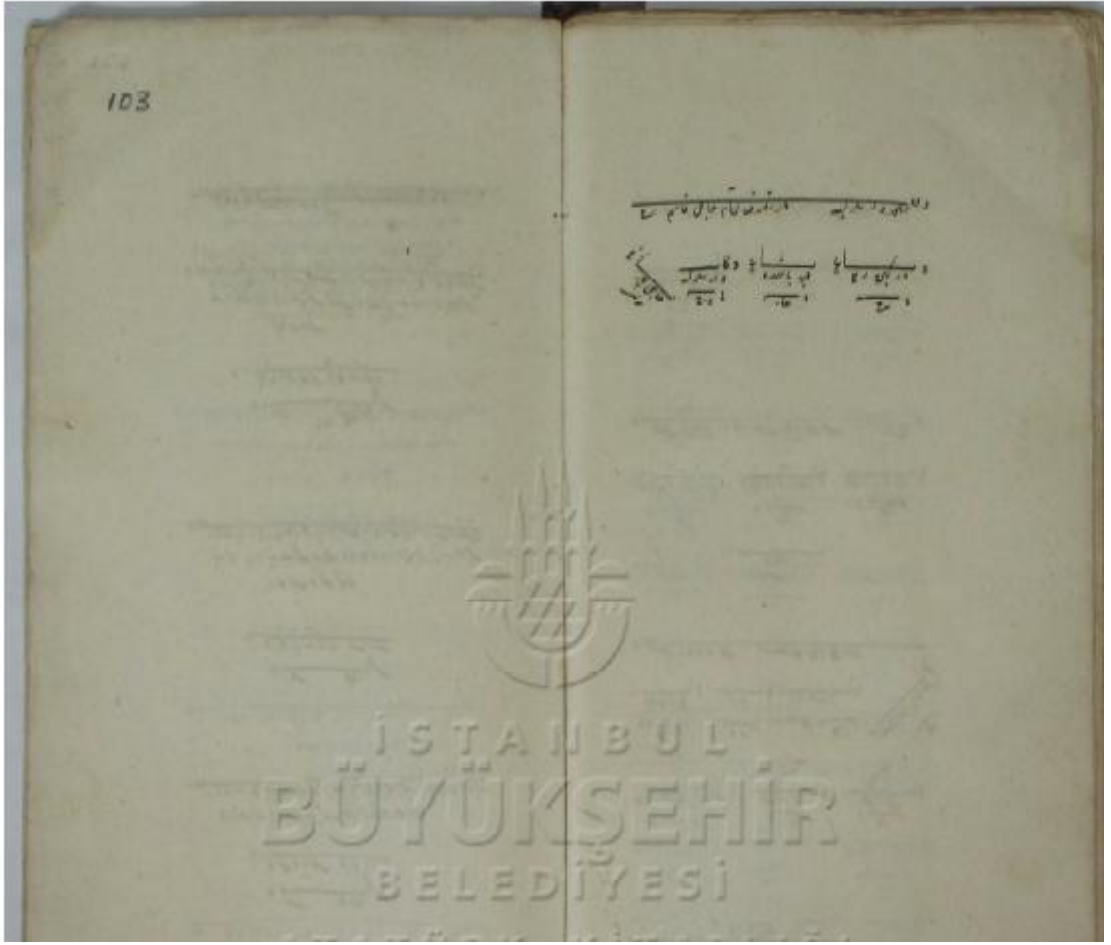
COŞKUN, F. (1996) *888/1483 Tarihli Karaman Eyaleti Vakıf Tahrir Defteri (Tanıtım, Tahlil ve Metin)*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ERDOĞRU, M. A. (2003a). "Murad Çelebi Defteri: 1483 Yılında Karaman Vilâyetinde Vakıflar-I", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XVIII/1, s. 119-160

ERDOĞRU, M. A. (2003b). "Murad Çelebi Defteri: 1483 Yılında Karaman Vilâyetinde Vakıflar-II", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XVIII/2, s. 99-140.

ERDOĞRU, M. A. (2004a). "Murad Çelebi Defteri: 1483 Yılında Karaman Vilâyetinde Vakıflar-III", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XIX/1, s. 119-154.

- ERDOĞRU, M. A. (2004b). “Murad Çelebi Defteri: 1483 Yılında Karaman Vilâyetinde Vakıflar-IV”, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XIX/2, s. 141-176.
- Hoca Sadettin Efendi (1979). *Tacü't-Tevarih*, III, Haz. İsmet Parmaksızoğlu, Kùltür Bakanlığı, Ankara.
- KORKMAZ, M. (1995). “Şer’iye Sicillerine Göre”XVII. Yüzyılda Bor’da Sosyal ve Ekonomik Yapı (Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.
- TOPAL, N. (2005). “Tyana ve Çevresine Yapılan Arap Akınları”, *Niğde Tarihi Üzerine*, edt. Prof. Dr. Musa ŞAŞMAZ, Kitabevi, İstanbul, s. 17-23.
- UZLUK, F. N. (1958). *Fatih Devrinde Karaman Eyaleti Vakıfları Fihristi*, Ankara.



وقتی که در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

وقتی که در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

وقتی که در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی

دفعه در وقتیکه در این مقام بودی





ABAYDIŇ USTAZI – QAMARADDİN HAZİRET

Serikbay KUSANOV*

АБАЙДЫҢ УСТАЗЫ – ҚАМАРАДДИН ХАЗІРЕТ

АҢДАТПА

Мақалада көрнекті қазақ ағартушысы әрі теолог-ғалым Айжарық Айтөлеуұлының (лақап аты – Қамараддин хазірет) Абай Құнанбайұлының шығармашылығына тигізген ықпалы зерттеледі.

Кілт Сөздер: Абай, Қамараддин хазірет, дін, құндылық, ілім, ағартушы, қазанама.

АБАЙ'ИН НОСАСИ – КАМАРАДДИН ХАЗРЕТ

ӨЗЕТ

Makalede Kazakların önde gelen eğitimcisi ve din âlimi Ayjarık Aytilevoğlu'nun (lakabı: Kamaraddin Hazret) Kazak milli şairi Abay Kunanbayoğlu'nun eserleri üzerinde etkisi ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Abay, Kamaraddin Hazret, Din, Manevi Değerler, İlim, Eğitim, Vefatname.

A.Aytilevulı – İşki Bökey Ordasınıñ hanı Jäñgirdiñ ümit kütken şäkirtteriniñ biri bolatın. Bala kezinde Ordadağı jergilikti tatar moldasınan savat aşadı. Budan soñ, M-S.Babajanovtıñ derekterine qarağanda, Jäñgir 1826 jılı öziniñ kişi ulı Eskendirdi, Ayjarıqtı jäne birneşe qazaq balasın körşiles başqurt elindegi İsterlitamaq uvezine – el arasında İyşan atağimen belgili moldanıñ mektebine oquvğa jiberedi. Onda 8 jılday oqip, musulmanşa jüyeli bilim alğan Ayjarıq 1834 jılı Han Ordasına qaytıp oraladı. Elge kelgen soñ tuvıstarı onı üylendiredi. Biraq qalıñdıǵınıñ janına bir tünegen soñ, erteñine Ayjarıq qaytadan oquvın jalğastırıv üşin İyşanğa baradı. Ustazı oğan budan artıq bilim bere almaytının aytadı. Ayjarıq bolsa, bilimin jetildiriv maqsatimen Buharağa attanadı.

Buhara medreselerinde 15 jil oqip, islam ilimleri boyınşa tereñ bilim alğan Ayjarıq 1849 jılı Orınbor arqılı Ordağa qaytıp oralğanda, oğan tuvğan jerinde turaqtavğa ruhsat etilmeydi. Şenevnikter Ayjarıqqa: «Şetelde bilim alğandıqtan Ordada turuvğa bolmaydı, bir jil Orınborda bolasıñ, sosın Buharağa ketesiñ» dep buyıradı [1,23]. Qamaraddin hazirettiñ ömirbayanın onıñ tağı bir talanttı şäkirti Säduvahas Şormanovtıñ ustazı dünyeden ötken jıldarı gazet betinde jariyyalağan qazanama-munaqiybi tolıqtıra tüskendey. Eki maqala derekteriniñ azdağan ayırmaşılıqtarına qaramastan, Ayjarıqtıñ Jäñgir han Ordasında tärbiyelenip, odan äri İsterlitamaqta, keyin uzaq jil Buharada oqıǵandıǵı naqtı bayandaladı:

«Mäzkür marqum Kişi jüz taypası Alşın böliminiñ general-mayor Jiyhanger han Şıñǵışanov huzırında Jomart degen bir dävletli adamnıñ uǵlı eken. Marqum jas küنین oquvğa ıqlaslı bolıp, mal baǵuvğa qanşa salsa da moyındamayınşa, el arasındağı mollalardan oqip, olarnıñ oquvın bitirip, 19 jasında İsterlitamaq degen şaharğa 8 jil oqip, 27 jasında elge qaytıp barıp, Şıñǵışanov qolında birneşe ay molda bolıp turğan soñ, mäzkür Şıñǵışanov danışpan adam eken, marqumnıñ ǵılımğa ıqlasın häm zehinliligin añlap, qanşa aqşa berip,

* M. O. Avezov Institute of Literature and arts, Almaty, Kazakhstan, kosan_1964@mail.ru.

Buhara-iy şäriyfke musulman ğılımın hatım qılğanşa / bitirgenşe / oquvğa jiberedi. Ol kisi Buhara-iy Şäriyfte 12 jil ğılımnı bek jaqsı hatım etip bolğaş här kimderge mäşhür bolıp, hatta /sonday-aq/ Buhara-iy Şäriyfte özine şäkirtler de jıyıla başlasa da, öz halqına payda keltirmek üşin öz eline qayıtıp kelse, Şıñğışhanov opat bolğan eken. Ol kisi joq bolğan soñ onda turğısı kelmey, jāne Buharağa barıp birneşe jil turıp, 1852 jılında Sibir tarapına, Aqmola şaharına qayıtıp kelgen» [2]. Bula arada «Şıñğışhanov» dep otırğanı – Jäñgir han. Bökey Ordasınıñ hanı birqatar resmıy qujattarda öziniñ teginiñ soñına «Şıñğışhan» laqabın tirkep jazıp jürgeni mälim. Hannıñ Orınbor murağatında saqtalğan «formular tiziminde» de solay körsetken. «Şıñğışhan» laqabın onıñ kişi ulı general Ğubaydolla Jäñgirhanov ta iyelengen.

S. Babajanovtıñ jazuvınşa, Ayjarıqtıñ Ordadan ketüvin Orınbor äkimderi qalağan. Säduvahastıñ deregi de senimdi. Öytkeni, qalay degenmen, bolaşaq ağırtuvşı Buharadan oralğanda Jäñgir hannıñ baqıylıq bolğanı aydan anıq. Sol tusta ağılsın, türük elderimen qarım-qatnas jasay bastağan Buhara elinde köp jilnı ötkizgen oqımstı qazaqtıñ Ordağa oraluvı orıs şenevnikterine tipten unamaydı. Jäñgir hannıñ közi tiri bolsa, özi balapanday bavlığan şäkirtin elden alastatıp qoymas ta edi. Bizdiñ oyımızşa Arqağa – Aqmola öñirine kelgende Ayjarıq «Men Orınbor ulıqtarınan quvğın körüp, jer avıp keldim» dep aytpay, Säduvahas sekildi jaqın şäkirtteriniñ özine «Ordadan Jäñgir han öliminen soñ kettim» devi äbden mümkin. Jäñgir hannıñ jumbaq ölimi de Ayjarıqtıñ qavipti aymaqtan bas savğalap, alıs Arqanı birjola meken etuvine sebepker bolğan şığar...

Onıñ üstine orıs biyligimen qoyın-qoltıq qızmet isteytin keñse şenevnigi, polkovnik Turlıbek Köşenovke sır bildirüvge de saqtıq jasağan sıyaqtı. Säduvahas Musalınıñ qazanamasında ustaz ömiriniñ bul kezeñi naqpa-naq körsetilgen:

«Anda* bir jil turıp, andan polkovnik Turlıbek Köşenovtıñ avlında turıp 11 jil balalar oqıtıp, köp adamları paydalandırıp (ağırtıp. – S.Q.) turğanı joğarğı ulıqtarğa jetip, Omskidegi Kadetskiyy korpusta oqıyturğan qazaq balaların oqıtuvğa şaqıruvı boyınşa Omskige barıp, anda 63 jılında muftiy haziretlerine barıp emtiyhan ustap, imamatlıq vä muvdärrislikke ruhsat alıp, keler jılı 3 jil Kadetskiyy korpustağı balaları oqıtıp turğan. Andan soñ Omskiyde oqıyturğan musulman balaları az bolğan soñ 1867 jılında Bayanavılğa köşip kelip, mäsjidke iymam bolıp neşe jılday qazaq balaların oqıtıp, aqır ğumırına şaqılı Bayanda turıp, köp adamdardı paydalanuvına (ağaruvına) sebep boldı» [2].

Keybir qazaq ğalımdarınıñ jazuvınşa, Qamaraddin haziret Arqadağı ömiriniñ alğaşqı jıldarında Semey öñirinde bolıp, aqın Abayğa da din men ğılım sabaqtarın üyretüvi mümkin. Bul tuvralı abaytanuvşı professor Tursın Jurtbay («Ayqın» gazetı, №121, 2008) men jurnalıst-ğalım Maqsat Täj-Murat («Astana» jurnalı, №2, 2010) baspasözde jariyalanğan maqalalarında jazadı. Ökiniştisi sol, alğaşqı avtordıñ maqalasında Qamaraddin laqabı Kamalatdin türinde qate berilgen jāne onıñ «Şahabuddin Marjaniydiñ medresesin bitirgen alğaşqı şäkirt» boluvı da şındıqqa janaspaytın aqpar. Atalğan maqaladağı mälimetke silteme jasağan M.Täjmuratıñ da pikirlerine kelisüv qıyın. Sebebi, Qamaraddin mollanıñ Marjaniyden 11 jas ölkendigi bar jāne ol tatar ğulamasınan burın Buhara şeyhtarınıñ aldın körüp, Pirge qol bergen äri joğarıdağıday qurmetti ataqqı iye bolğan birden bir qazaq.

Rasında jañağıday pikir jazuvşı ğalımdar Ayjarıq Aytilevulınıñ 1807 jılı, al Şihabuddin Marjaniydiñ 1818 jılı dünüyege kelgendigin esepke almağan sıyaqtı. Tatar tariyhşısı Ğabelbariy Battaldıñ mına derekleri de sonıñ дәleli: «Ş.Märjaniy Boharaga 1838 elniñ 12 dekabrende bargan. 1849 elda iysä, şaktıy möhiym kul'yazma kitaplar häm bukça-bukça ğıyl'mıy yazmalar belän töyanep, Kazanga kaytkan» [3,107]. Bul mälimetti belgili din qayratkeri R.Fahredden de rastaydı [4,177]. Al, Ayjarıq Aytilevulı, yakiy, Qamaraddin damolla-haziret Buharağa oquv üşin 1834 jılı attanğan bolatın. Ayırmaşılığı, qazandıq şäkirt

«Kökeltaşa» 12 jılday oqısa, Ayjarıq Buharğa eki mārte barıp, bas ayağı – 15, key derekte – 18 jıl şarğıy ğılım köziniñ közesin tüp-tügelinen sarqıp qaytqan.

Aqın ömirbayanın özgelerden ğori jaqsıraq biletin M.Ävezovtıñ mälimetine qarağanda «Abay on jasqa kelgende äkesi Semey qalasına äkelip oquvğa bergen, budan burın qırda oqıdı ma joq pa? Ol tuvralı habar joq. Semeyde alğaşqı bergen moldası Ğabduljappar degen tatar iymamı. Artınan budan şıǵarıp, Ahmet Rıza degen iymamğa tapsırğan. Bu da tatar iymamı. Ekevi de meşitte iymamdıq qılıp, sol meşitteriniñ janında medreseleri bolğan» [5,115]. Al Abay ömiri jayında alğaş qalam terbevsilerdiñ biri, Alaş qayratkeri Ä.Bökeyhanov bolsa, «Abay on-on eki jastar aralıǵında qazaq dalasında jürüp hat tanıdı. Al on eki jasında Semeydegi Ahmet Rıza moldanıñ medresesine tüsedi. Abay on dört jasında sonda jürüp üş ay orıs mektebinen dāris aladı. Osı dört jıldıq medresedeği jāne üş aylıq orıs mektebindeği dārispen Abaydıñ mekteptik oquvı ayaqталadı» [6,71-72]. – dep jazdı. Bilay qarağanda joǵarıda keltirilgen eki zerttevsiniñ mälimetterinde elevli ayırmaşılıq joq sıyaqtı. Degenmen, Äliyhannıñ dereğine süyensek, Abay musulmandıq älippesin el işinde – Qırdağı oqıǵan moldalardıñ birinen alğanday körinedi. Sebebi, oquvı tereñ – arab, parsı tilderiniñ grammatikasına qosa, şariyǵat ilimin qavzaytın 12 pāndi jāne Şıǵıs klassikalıq ädebiyetin oqıtatın medresede bilim aluv üşin talapker aldımın, kem degende avıl mektebinen, ne bolmasa, jeke moldadan savat aşıp, «til sindiruvı» qajet. Demek, jas Abay aǵa sultan Qunanbay öz janında ustaǵan noǵay-tatar moldalarınıñ birinen «äptiyekti» tavısıp barıp, Semeydegi medresege attanuvı şübāsiz. Biraq Abay medresede 3 jıl oqıǵanı öz aldına, öz betinşe köp oqip izdengenniñ özinde munşama ilim-bilim iyesi bolıp şıǵuvı neǵaybıl edi.

Ädette, islam şariyǵatı, arab-parsı tilderiniñ grammatiykası, Quran tafsiri, äbjat ilimi, tassavıf (sopılıq tariyqat), t.b. pānderdi iygerüv üşin Qazan, Taşkent, Buhara sekildi şaharlardağı medreselerde şäkirtter 9-12 jılday oqıytını belgili. Osıǵan oray, Abaydıñ mezzilmezgilimen medreseden bölek el arasındağı oqımıstı damolla, iyşan, haziretterdiñ birinen jeke dāris tıñdap, jetkilikti sabaq aluvı iqtıymal. 14-15 jasında medreseden bosañan Abayday talapker jastıñ el isterimen ğana aynalısqı, oquvsız qarap jatqanı da iylanımğa könbeydi. Älbette, bul rette oyımızğa tağı da Arqadağı köptegen intalı jastıñ kökirek közin aşqan, 1863 jılǵa deyin Aqmola uvezinde, 1867 jıldan bastap Bayanavıl öñirinde, jıyın-terini – 35 jıl ustazdıq etken Qamaraddin haziret eriksiz eske tüsedi. Ras, Ayjarıq taza ädebiyettiñ emes, diniy-aǵartuvşılıq aǵımınıñ ökili, äytse de onıñ qazaq ruvhaniyatınıñ jañaşıl buvının tärbiyelevge qosqan eren eñbegin aytpay ketüv – ädildikke jatpas edi.

Abay ömirbayanınıñ şäkirt kezeñinde Qamaraddin esimdi molda ne hazirettiñ esimi uşıraspaydı. Tek XX ğasır basında Semeydegi Kamaliy attı kisiniñ medresesinde jas Muhtardıñ oqıǵanı tuvralı derekti jazuvşınıñ öz ömirbayanınan oquvğa baladı. Onıñ esesine, Abaydıñ 20 jastağı kezinde Ayjarıq Ombıda iymam äri kadet oqıtuvsısı qızmetinde turǵan mezzilde kezdesüvi qıysınǵa keledi. Abaydıñ 1866 jılı Ombı kadet korpusında oqip jürgen inisi Halıyolla Qunanbayulına jazǵan üşbu hatındağı sözderi eki ziyalıñ bir-birin biletindigin jāne erekşe qadir tutatındıǵın añǵartsa kerek. Osındağı: «Sizden bizge hat jazǵan Qamaraddin mollağa köpten-köp sälem degeysiz. Hār bir sizge dinqarındası turǵısınan qılǵan jaqsılıqtarı Allataǵaladan qaytsın, özine hat jazuvğa vaqt tar boldı» [7,171], – dep keletin Abay lebizinen biraz jayttıñ bası aşıladı. Hat mazmunına qarağanda, hazirettiñ jas Abay men aqınıñ Ombıda oqip jatqan inisi Halıyollağa ustazdıq jol körsetip, jaǵdayǵa qaray janaşılıq tanıtqandıǵı, tipti, özara hat-habar alısqı turǵandıǵı da bayqaladı. Bul kezde Abaydıñ jası 21-ge, Halıyollanıñ 17-ge jaña tolǵan jasöspirim ekendigin eskersek, aǵayındı şäkirtterdiñ Qamaraddin damolladan üyrener ülgı-önegesini de, alar taǵlım-tärbiyesi de az bolmasqa kerek.

Ötken ğasırdıñ 30-jıldarında Sankt-Peterburg qalasındağı Şıǵıstanuv institutınıñ Berezin qorında saqtalǵan bul hattı tapqan akademik Ä.Marǵulan bolatın. Äytse de hattağı mälimetter äli küñge jöndep tekserilip, zerttelgen emes. Biz 2012 jılı öz tarapımızdan

izdenister jürgizüv barısında atalğan qordağı materiyalardı qayta süzip şığıp, onda saqtalğan Qamaraddin haziretke qatıstı özge eki hattı tavıp, köşirmesin aldıq. Onıñ biri Şoqannıñ ustazı N.F.Kostiletskiyyge jazılğan bolıp şıqtı.

Kadet korpusında üş jıldan asa vaqıt islam dini men tariyhınan jāne N.F.Kostiletskiyyen birlesip şağatay tilinen dāris oqığan haziret Qunanbaydıñ darındı uldarın qajetti kitaptarmen de qamtamasız etip otırğan desek, qatelespeymiz. Oндаy dūniyelerdiñ arasında Evropa men Şıǵıstıñ klassikalıq ādebiyeti de, islam-şariyāt qaǵıydaları men jaratılıs zañdarın tüpten qozǵaytın talay qundı kitaptar bolğan da şıǵar. Keyinirek Abay tolǵağan islamiy-iymaniý pālsapalıq oy oramdarı men ğaqliyat sözderi de «aspannan salbırıp tūspegen», osınday oqımıstı hām tuvraşıl haziret kökirek közin aşqan, oqır kitabın, jürer jolın meñzegen ustaz mektebiniñ nātiýjesi dev lāzim.

Bir jaǵınan, Ayjarıq Aytilevulı keyingi Batis jāne Şıǵıs Alaşordanıñ arasın jalǵastırğan altın köpir siyyaqtı. Bökeylikte Jāñgir mektebinen tālim körip, Orınbor kadet uçılışçesinde bilim alğan M-S.Babajanov pen Ombıdaǵı Şoqannıñ özara tanıs boluvı, Ayjarıq damollanıñ Haliyolla men onıñ Jiydebaydaǵı aǵası Abayǵa ustazdıq etüvi, Navan, Şäymerden, Māşhūr, Säduvahas, Aqan seri, t.b. köptegen qazaqtıñ belgili tulǵalarınıñ şıǵarmaşılıq ğumırbayanı osınday oyǵa eriksiz jeteleydi.

Ayjarıq Aytilevulı dūniyeden ötkende Säduvahas Musalı jazğan qazanama-maqalada ulıq ustazdıñ asa körkem minezi men el üşin siñirgen iygi isteri jayında tebirene jazğan. «Ötken 1888 jılında sentyabr’ ayında molla Qamaraddin hazireti 81 jasında Bayanavla atırabında opat bolıp, Bayanavla qalasınıñ künşıǵıs jaǵında bir şaqırımday jerde musulman qabirleri işinde dāfin bolındı. Bu küngeşe qazaq halqı işinde munday adam az bolsa kerek», – dep bastalğan qazanama soñındaǵı mına pikirler Qamaraddin hazirettiñ naǵız taquva, jurt joqsısı, tereñ bilim men kisilik iyesi ekendigin ayǵaqtaydı:

«Bu marqumınıñ minezi sonday edi: naşar, dāvleti joq adamdardan haqı almaq tūgili, oqıǵanı üşin bālkim, özinen tamaq berip oqıtatuǵın edi. Jāne halıq işinde arazlıq bolsa, nasiyhat aytıp tavlastırar edi. Jāne eki-üş künlik jerde öziniñ biletuǵın adamlarında avruv yakiy qayǵılı kisiler bolsa, sonşa qart bolsa da erinbey barıp, köñilin avlar edi. Biyler bitire almaytuǵın ülken isler ol kisiniñ nasiyhat qıluví iylan tatuvşılıq /jönimen/ bitip qalatuǵın edi. Köp adamlarǵa zarı ölse kerek. Qazaq halqı bir artıq adamınan ayrıldı» [2].

Māşhürdiñ Qulmuhammed usta opatına baylanıstı mūnaqiyb-qazanamasında ustaz esimi taǵı da ülken iltiyatpen eske alınadı:

«Bizdiñ qazaq jurtında, onıñ işinde Süyindik ortasında ekse bitpeytin, quvsa jetpeytin eki-üş kisi bar edi. Biri – Şormanuǵlı Musa marqum edi, biri – Qamaraddin haziret kāziytkе jazılğan, biri – Qulmuhammed usta Janǵozı işinde köpşil, darhan edi. Din isin izlegen, şariyātqa muhtaj bolğan haziretten barıp, köñili davalanıp qaytuvşısı edi. Bolıstan zorlıq körgen, orıstan qorlıq körgen ğaqıl suray Musa mırzaǵa barıp köñili davalap, janǵa saya tavıp qaytuvşısı edi. Bir nārsesi sınǵan, bir nārsesi būlingen qaydan bolsa da izlep Qulekeñe barıp, isin bitirip, köñilin tındırıp qaytuvşısı edi. Jurt yaqsısı ketti, ğaqıl surar er qalmadı, bas panalar jer qalmadı. Böltirik bolıs, bōdene biylerdiñ tusında savısqañsa aǵaş basına qonǵanday zaman boldı...» [8].

Aqın maqalasınıñ mazmunınan sol tustaǵı otarşılıq qamıtın kiyip, Resey ūkimetiniñ türli zañ-şarǵılarınan, şenevnikter men jergilikti bolıs, biy, avılınaylardıñ ozbir qılıqtarınan zābir körgen qazaq eliniñ tıǵırıqqa tirelgen qıyın taǵdırın qapısız tanıymız. Ökiništisi, bir zamanda tılsım bilimi men tereñ aqılı, şariyātqa şeberligi men adamdıq tabiyǵatı Muhammed-Salıq, Māşhūr Jūsip, Säduvahas mırza sıyaqtı talay oqıǵan qazaqqa oy salğan Qamaraddin haziret tuvralı eşbir oquvlıqta ne ğılımiy eñbekterde jazılmağan. Şınında da Ayjarıq Aytilevulı (Qamaraddin haziret) ötken XIX ğasırdıǵı qazaq dalasında ilim men

bilimniñ şamşırağı bolıp qana qoymay, tuvğan jurtınıñ topırağına izgilik pen kisiliktiñ asıl urıǵın sepken alǵaşqı aǵartuvşılardıñ biri boldı. Qamaraddin hazirettiñ mektebi alǵaş 1852 jılı Aqmolada – bügingi Astana qalasında aşılıp, sol arada sandaǵan qazaq balaları 11 jıl boyı eski men jañanıñ parqın ayırarlıq sapalı bilim nârimen suvsındadı. Ombıdaǵı Kadetter korpusın aytpaǵanda Bayanavılda şiyrek ğasırǵa juvıq medresede şäkirt târbiyelep, qazaq ruvınıñ oyanuvına olşevsiz üles qostı. Sol bir ğana Bayanavıl avdanınıñ töñireginen «25 akademik şıqqanın» maqtan etuvşilerdiñ barlıǵı birdey Ayjarıq damollanıñ esimin estidi me eken? Tek qana Arqadaǵı Turlıbek, İbray, Qoñırqulja, Musa, Qunanbay sındı asa bedeldi ävletterdiñ aynalasında köptegen darındı jastıñ aǵarıp, keleşek jurt paydasına qızmet etuvine sebepker bolǵanın bilemez be? Äzirge bul baǵıttaǵı oy-pikirlerimizdi keler künniñ enşisine qaldıra turamız.

Tüyindey aytqanda, Abayday ult kösemine tuvra jol körsetip, Mäşhür Jüsip, Säduvahas, Aqan seri, Navan, Şaymerden sındı Alaş uldarı bastaǵan ondaǵan sahara sañlaqtarınıñ kökirek közin aşqan Qamaraddin hazirettey passiyonar tulǵanıñ qazaq tariyhı törinen oyıp orın alatın mezgili jetken sekildi.

ÄDEBIYETTER

Qazaqtıñ qazaq tuvralı jazbaları. / Babajanov S. Etnografiyalıq maqalalar. – A., Qazaqstan, 1993. – 110 b.

Şormanov S. Mulla Kamaruddin Biy Jumartov. // Dala välayatınıñ gazetı, 1889, № 9.

Battalov G.A. Kazan törkiyläre. Tariyhiy yazmalar. – Kazan: tatar. kit. Näşr., 1996. – 273 b.

Fahreddin R. Bolgar vä Kazan törekläre. – Kazan: Tatar kit. Näşr., 1993. – 287 b.

Ävezov M. Abaydıñ tuvısı men ömiri. // Abaydı bilmek parız oyılı jasqa (İbrahim Qunanbayulınıñ ğumırnaması). Oquv quralı. – A., «Sanat», 1997. – 347 b.

Bökeyhanov Ä. Abay (İbrahim) Qunanbayulı. // «Qazaq» gazetı. – A., «Qazaq entsklopediyyası» Bas redaksiyası, 1998. – 574 b.

Abaydıñ inisi Haliullağa jazǵan hatı. // Abay. Şıǵarmaları. 2-tom. – A., Jazuvşı, 1986. – 287 b.

Yusufbek Köpeyuǵlı. Munaqib Qulmuhammed usta. // Dala välayatınıñ gazetı, 1889, №28.



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

KAZAK AİLE YAPISINDA GELİNİN ROLÜ

Janagül TURUMBETOVA*

ÖZET

Aile kelimesinin Kazakça'daki karşılığı - "Januya (<jan+uya "Can yuvası")" veya "- Otbası (<ot+bası "Ocak başı)" şeklindedir. Türk Dünyası kültüründe aile kişinin beşeri hayatta sahip olduğu en kutsal varlığıdır. Yüzyıllara uzanan aile geleneklerine sıkıca bağlı olan Türk milleti günümüzde de sağlam bir aile yapısına sahiptir.

Aile toplumun temel taşıdır. Toplumun temelinde aile, ailenin temelinde ise evlilik yer alır. Aile reislerine (baba, anne ve büyükler) yüklenen önemli görevlerden biri de "Kızın kıyaga, ulın uyaga kondıru", yani kız çocuğunu kendi "aile yuvasından" uçurup eşinin ailesine uğurlamak ve erkek çocuğunu evlendirerek uyvasını (ailesini) genişletmektir.

Kazak anlayışında saadet aile sıcaklığından başlar. Ailenin temelinde ise evlilik önemli yer tutar. Kazaklar evlilikte erkeğe damat, kadına gelin derler. Gelin kelimesi Kazakça'da "Kelin", "şeklinde eski Türkçedeki şeklini korumuş olarak kullanılır. Kelin kelimesi fiil köküne -in fiilden isim türeten ekle yapılmıştır. Bu halk etimolojisinde mutluluğa mutluluğa davet eden şekilde de yorumlanır.

Kazak aile yapısında kız çocuklarının gelin ünvanına sahip olabilmesi için "Anne enstitüsü", sonradan da "Kayınvalide üniversitesi" eğitimlerini almaları gerekir. Ailesi ve yakın çevresinde "Kızga kırık uyden tıyu (Kıza kırık evden yasak)" müfredatıyla yetiştirilmiş kız çocukları evliliğin önemini farkındadırlar. Sınavdan yüzünün akıyla çıkabilmeleri için önce annesi sonradan da kayınvalidesi tarafından verilen öğütlere hareket etmeleri gerekmektedir.

Makalede bu meşakatli sınavdan başarıyla geçerek ailenin gelini statüsüne layık olan kızın toplumdaki yeri ve rolünü açıklama amaçlanmaktadır. Sonuçta kayınpeder ve kayınvalideye saygı ve onların rızasını kazanmak çabası bir Kazak gelinin önemli görevlerindedir.

Anahtar Kelimeler: Aile, Türk Dünyası, Kazak, Gelin.

THE ROLE OF THE BRIDE IN KAZAKH FAMILY

ABSTRACT

The word 'family' in Kazakh is transferred by the two terms: januya (home for the soul) and otbası (the owner of the furnace). It is a well-known fact that the family plays a great role in the Turkic world. The Turkic world, firmly tied to family traditions stretching to the centuries, still have a strong family structure.

The family is the cornerstone of society. The society is based on family, and the basis of family is marriage.

One of the important responsibilities of family leaders (father, mother and elders) is to "Kızın kıyaga, ulın uyaga kondıru" that is to extend the family by taking a girl from her "family home" into her husband's home.

In this sense, Kazakh righteousness begins with the warmth of the family. Marriage is important on the basis of family. When married, Kazakhs call the groom 'kuyeu jigit', and the bride - 'kelin'. The word 'kelin' was preserved from the old Turkic language. From its etymology it can also be referred to as a person who invited happiness.

In the structure of the family in Kazakhstan, girls should pass the so-called 'Institute of Mothers', and then the so-called 'University of Mothers-in-law' to be called kelin. Girls who have been educated according to the tradition "Kızga kyryk uiden tyiu" (a girl has prohibition from forty houses) are

* Yrd. Doç. Dr., Abay Kazak Milli Pedagoji Üniversitesi Filoloji Fakültesi Yabancı Diller bölümü Öğretim Üyesi. janagul@yahoo.com.

aware of the importance of marriage. To be able to pass the exam in the abovementioned institutes, they must follow the advice given by their mother, and then mother-in-law.

The present article aims at explaining the place and role of a girl worthy of a family status, having successfully passed this exam. In addition, Kazakh kelin has one more important task – winning respect of the parents-in-law.

Key Words: Family, Turkic World, Kazakh, Kelin.

GİRİŞ

“Evlilik, aileyi meşru temellere oturtan toplumsal bir olgudur. Eski Türkler izdivaca “evlenmek”, “ev-bark” sahibi olmak derler. Bark, Orhun anıtlarında “mabet” anlamına gelmektedir. Ev de kutsal mabet kabul edildiğinden, “bark” adını alır. Bu anlamda evlilik eski Türklerde (İslam öncesi dönem) kişilerin kutsal bir güvenceye kavuşmasıdır” (İbragim, 2007: 88). Türk Dünyasında aile kişinin beşeri hayatta sahip olduğu en kutsal varlığıdır. Yüzyıllara uzanan aile geleneklerine sıkıca bağlı olan Türk milleti günümüzde de sağlam bir aile yapısına sahiptir.

Aile kelimesi Kazakça’ya “Januya (Can yuvası)” veya “Otbası (Ocak başı)” olarak aktarılır. Aile toplumun temel taşıdır. Toplumun temelinde aile, ailenin temelinde ise evlilik yer alır. Aile reislerine (baba, anne ve büyükler) yüklenen önemli görevlerden biri de “Kızın kıyaga, ulın uyaga kondıru”, yani kız çocuğunu “aile yuvasından” uçurup eşinin ailesine uğurlamak ve erkek çocuğunu evlendirerek uyvasını (ailesini) genişletmektir.

Kazakların anlayışında saadet aile sıcaklığından başlar. Ailenin temelinde ise evlilik önemli yer alır. Evlenme yolu ile aileyi oluşturanlardan erkeğe damat, kadınsa gelin denir. Gelin kelimesi Kazakça’da “Kelin”, “gel-ke” şeklinde eski Türkçedeki şeklini korumuş, ke- fiil köküne –in fiilden isim yapım eki eklenerek yapılmış fiil soylu bir isim olup mutluluğa, saadete davet etme anlamını taşımaktadır.

Gelin ve Kayın Jurt

Kazaklarda akrabalık ilişkiler üç ana daldan (jurt: yurt, insan, akraba anlamında kullanılır) oluşmaktadır: Birincisi: erkekler için baba tarafından akrabaları “öz jurtu” (öz yurdu) “kendi, öz akrabaları” anlamına gelmektedir. Evli kadınlar için bu tür akrabalara “törkin” kelimesi kullanılır. İkincisi: ana tarafından akrabaları “nagaşı jurtu”, dede ve anneannelerinden başlayarak dayı ve teyzelerinin tümüne “nagaşı” kelimesi kullanılır. Üçüncü dalda ise evlenme yolu ile aileye gelen kişiler damat veya gelin tarafından akrabalara “kayın jurtu” denir. “Kayın” kelimesi Anadolu Türklerinde de kullanılmaktadır: karı veya kocaya göre birbirlerinin erkek kardeşi, kayın birader, kayın baba veya kayın ata, kayın valide (TDK, 1988: 820).

Evlenmiş olan çift artık toplumun birimidir. Kazak kültüründe evlilik sadece karı-kocayı ilgilendiren bir oluşum değildir. Evlilikte kayınana, kayınata, kayın ağa (eşinin ağabeyi), kayın apa (eşinin ablası), kayın ini (eşinin erkek kardeşi), kayın singili (görümce), abısın (eltiler) gibi ailenin fertleriyle kurulacak iyi ilişkiler evlilikte mutluluk için temel etkidir. Evinden uğurladığı geline annesi, “Bargan jerine tastay batıp, suday sın” (gittiğin yere, yeni ailene taş gibi batarak su gibi sin, uyumlu ol) diye nasihatte bulunur. “Hepimiz gelinin “ayağıyla” dünya kapısını açtık. O halde gelin dediğimiz kimdir? Gelin, gelen kişidir. Kazaklar buna rağmen ona misafir gözüyle bakmazlar. Aksine, kız çocuklarına misafir diyerek hürmet gösterme vardır. Gelin ise misafir değil, o yuvaya konan talih kuşudur, ailenin bereketidir, neslinin devam

etmesinde aileden bir kişidir. Bu muhteşem bir anlamdır. “Kız össe eldin körkü (Kız büyürse halkının güzelidir)” atasözü bunun en veciz şekilde ifade edilmiş halidir. Gelin taş gibi batarak, su gibi sinme suretiyle yabancı bir evin kapısını açmak üzere... Bu büyük bir kahramanlıktır...” (Yesim, 2012: 5).

“Gelin, kayınvalide toprağındandır” derler Kazaklar. Aileye yeni giren genç geline kayınvalide tarafından verilecek terbiye ve nasihatların çok önemi vardır. Büyüklerin “Gelinini kızın gibi sev, çünkü kızın da yarın bir gelin olur” nasihatıyla hareket eden bir kayınvalide genç ailenin oluşumuna güzel katkılarda bulunur ve gelini tarafından da saygı ve sevgi görür. Kaynana, ana makamına kaim olan kişi anlamına gelir. Gelin de kayınvalidesini öz annesi ile aynı düzeyde tutup, ona annesine davrandığı gibi davranırsa ailede huzur ve bereket olur.

Gelin ve Betaşar Merasimi

Kazak halkının düğün merasimlerinde önemli olan bölüm “Betaşar”, yani gelinin yüzünü açma bölümüdür. Geleneğe göre gelinin yüzü betaşara kadar yakın akrabaları hariç, gelen misafirlere gösterilmez. Düğünün ilk aşaması olan betaşar, genç gelini ailenin fertleriyle tanıştırma ve yeni evindeki kuralları öğreten bir adet olarak bilinir. “Koca evine yüzü örtülü bir şekilde gelen genç gelinin evin eşliğinden sağ ayağıyla atlayarak girip orada olanları hafifçe dizlerini kırarak selamladıktan sonra güveyin yardımcılarının birinin söylediği “betaşar” türküsü eşliğinde başındaki örtüsünün alınması ve gelinin yüzünün yeni akrabalarına gösterilmesi töreni” şeklinde ifade edilir (Köse, 2000: 51).

Betaşar töreni için davet edilen şair veya şarkıcı dombıra eşliğinde “Betaşar” jırı (özel ezgili türkü) söyler. Türkü metni genelde ortak folklör ürünü olduğundan şair tarafından bazı kısımları değiştirilebilir. “Şairin buradaki görevi edep, terbiye ve namusa dair toplum değerleri ile asil, saygılı ve hürmetkâr davranışların geline aktarılmasını sağlamaktır. Bütün öğüt ve dilekler yeni gelinin ata, ana, görünce ve kayınlarıyla ince bir dil kullanarak konuşması, izzetli, ikramlı ve saygılı olmasını ihtiva etmektedir” (Karataş, 1994: 77). Genelde şu şekilde görülür:

Yüzünü açayım, bismillah,

Yeni gelen genç gelin.

Gelmiş kapıdan girmiş,

Kayın yurdu halkına,

Eğilerek selam veriyor....

Duru su gibi temiz ol,

İyi yolu bul, gelin.

Kendini ter temiz tut,

Yumurtadan da beyaz gelin.

Kötü yoldan uzak dur,

Saksağandan da ihtiyatlı gelin.

İyi niyetle hizmet et,

Ata-validene beğendir kendini...(Janargan Salt Dastürler, 1991: 65)

Görülmetedir ki, gelin yeni evine girerken evin eşiğinden sağ ayağıyla atlayarak girer, dizlerine çökerek başta kayınatası ve kayınvalidesi olmak üzere aile yakınlarını selamlayarak saygısını gösterir, şairin söylediği öğüt nasihatı dinler ve türkü sırasında ismi geçen her şahıs karşısında perde arkasından eğilerek selam verir.

Eşinin akrabalarına “Salem salu”, diz çökerek selam verme Kazak gelinlerine mahsus bir saygı gösterme âdetidir. Düğün sonrası da devam eden “salem salu” sadece kayınatası, kayınvalidesi ve ailenin büyükleri karşısında yapılır. Gelin tarafından gösterilen bu saygılı selam verme karşılığı olarak büyükler “Mutlu ol, yavrum”, “Çok yaşa”, “Oğlan doğur” gibi dua ve dileklerde bulunurlar. Günümüzde bu gelenek Kazakistan’ın sadece Güney ve Güneybatı yörelerinde (Şımkent, Kızılorda, Aktau) sürdürülmektedir.

Gelin ve At Tergeu Merasimi

Kazak halkına mahsus güzel geleneklerden biri de “At tergeu” veya “At koyu” isim verme âdetidir. Bu gelenek yeni ailesine gelen gelinin saygısından ötürü gelinin zekâsının deneme aşaması olarak da değerlendirilebilir. Bu geleneğe göre yeni evlenen gelin eşinin kardeşlerinin isimlerini direkt söyleyemez, dolaylı bir şekilde kendilerine has özelliklerine göre isim vermesi gerekmektedir. “At tergeu” aşamasında gelinin ince zekâsı venükteli konuşma yeteneği de ölçülür. Gelin yeni ailesindeki akrabalarına isim verirken onların karakteri, dış görünüşü gibi özelliklerini dikkate alır, örneğin yaşça büyüklerine “Şeber Şeşey”, “Ak Aje”, “Bi atam”, “Mırza kaynaga”, genç biraderlere “Törejan”, “Tentegim”, görümcelere “Erkemay”, “Sırgalım”, “Şaşbaulım” gibi isimlerle hitap eder. Halk arasında isim verme geleneğiyle ilgili şöyle rivayet vardır. Rivayete göre bir nehir kıyısındaki kamış arasında aç kurt koyun sürüsüne saldırmış. Bunu gören kayınatası gelinine seslenerek oğullarının bıçak ve kayrak (bileği) getirmelerini istemiş. Gelin ise atasının mesajını şöyle iletmış: “Sarkıramanın ar jagında, sıldıramanın ber jagında, manıramanı uluma jep jatır! Bilemeni janamaga janıp-janıp tez kelinder”. Mesajın bu şekilde iletilmesine neden olan kayın biraderlerinin isimleriydi: Özenbay, Kamısbay, Koylıbay, Kaskırbay, Kayrakbay ve Pışakbay olamasından dolayı direkt söyleyemeyen gelin, Özenbay ismini Sarkırama (nehir), Kamısbay’a Sıldırama, Koylıbay’a Mangırana (koyunun çıkardığı sestten dolayı), Kaskırbay’a Uluma (kurtun çıkardığı ses), Kayrakbay’a Bileme (kayrak), Pışakbay’a Janama (bıçak) diye gerçek isimleri yerine uygun sıfatlarla seslenerek kayın atasının mesajını iletmış ve çevresindekileri de nükteçiliğiyle hayran bırakmıştır derler.

Yaşça büyük olan kişilere gelin, küçük kardeşlerine ise yengesi olarak görevlendirilen bu hanımların yaptıkları hizmetleri paha biçilmez. “Jenge” veya “Jeneşe” diye sevgiyle hitap eden görümceler ve kayınbirader için ailede yengenin büyük bir rolü vardır. Ailenin yaşça küçük fertleri anne babasıyla paylaşamadıkları gizli sırları ve hisslerini yengeleriyle paylaşırlar, şakalaşırlar ve ev işlerinde de yardımcı olurlar. Görümceler ve kayınbiraderler yengeleri aracılığıyla eş seçer ve evlenirler. Evlenmede gelin ve damat arasında aracı hizmetini üstlenen yenge meşakatli düğün prosedürünün huzurlu geçmesini sağlar. Düğün sırasında da başrolü üstlenerek damat ve gelinin yanında bulunur, değerli hediyelerle şereflendirilir ve düğünün önemli aşamalardan biri olan “Betaşar” merasiminde gelinin yanında yer alır. Yenge ve görümce, kayınbirader arasındaki kardeş ilişkileri, saygı ve sevgi milli örf adetlerin en güzel yönlerini sergiler.

Eski Türk toplumunda dikkat çeken en önemli noktalardan biri de kadına verilen ehemmiyettir. Eski kavimler içinde hiçbir kavim Türkler kadar kadına hak vermemişler

ve saygı göstermemişlerdir (Gökalp, 2005: 67). “Bir erkeği eğitirsen bir kişiyi, bir kadını eğitirsen bir aileyi eğitmiş olursun” özdeyişi kadının aile ve toplum içindeki önemini açıkça ortaya koymaktadır. Kadının aldığı talim terbiye yükseldikçe aile harcamaları düzenli halde olduğu, sağlık konusunda ve çocuk yetiştirmede daha başarılı olduğu gözlemlenmektedir. Eski Türkler’de tek eşlilik hâkimdi. Gelenekler zorunlu bir iki durum haricinde çok eşliliğe müsaade etmezdi. Bu haller çocuğu olmama, hasta olma durumları idi. Eski Türkler’de kadın devlet yönetiminde, toplum menfaatlerinde, aile içinde ve ekonomik hayatta eşi ile eşit söz hakkına sahip ve eşi kadar işin içindedir (Avcı, 2010: 87).

Eskiden göçebe hayatı yaşayan Kazak halkı geniş aile yapısına sahiptir. “Ru” dediğimiz bir atadan yayılan aile fertleri, Orta Asya bozkırlarında bir “aul” (köy) oluşturarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. “Klasik Kazak ailesinin merkezinde erkek vardır. Bu kadının hayattan tamamen soyutlanması, etkinliğinin azalması anlamına gelmez. Sanılan aksine Kazak kadını erkeğine itaatkâr olmakla kalmayıp, ailevi önemli hususlarda söz söylemekte serbesttir. Kazak kadını içine kapanık değildir. Ata binmek, ev işi, el işi, çocuk bakımının dışında konu komşuyla ilişkilerde, misafir ağırlamakta (eşi evde olmasa bile), bazen bütün sülaleyi ilgilendiren konularda görüşünü açıkça belirtmekte serbest ve hürdür. Ancak ailenin merkezinde kilit rol her zaman aile reisine (otagasına) ait olup, ailenin diğer fertlerinin yükümlülükleri ona göre belirlenir” (İbragim, 2007: 90).

Kökleri çok derinlere inen bu aile düzenindeki akrabalar (kardeşler) arasındaki iyi geçimi, ilişkileri sağlayan ise “abısınlar” veya kardeş eşleri dediğimiz eltilerdir. Akrabalık ilişkilerde ortaya çıkan olumsuz anlaşmazlıklar (kıskançlık, kavga vs.) veya birlik ve barışın sebebi de eltilerden kaynaklanan durumlardır. Bu “beyaz örtülü nazik zatlar” eşinin bir “Kazak erkeği” veya “Kılıbık” olmasında da önemli bir rol üstlenir. İleri görüşlü atalarımız kardeş arası kavgalara tez arada çözüm bularak halk içindeki huzur ve barışı sağlamada kadınların görevlerine çok önem vermişlerdir. “Büyüğe saygı ve küçüğe sevgi” ilkesiyle yetiştirilmiş nesiller arasındaki gelinlerimiz de ataların sözünden geçmemişlerdir.

Halk, yeni gelen gelinin kişiliğine de çok önem vermiştir ve olumsuz karakterini fark ettikleri durumda hemen düzeltmeye çalışmışlardır. Buna güzel örnek olarak 18.yüzyılda yaşamış halk şairlerimizden Şal akının şu sözleri aklımıza gelir:

“Gelin iyi olursa-

Evine gelen çok olur.

Gelin kötü olursa-

Gelen kişi gitmeye acele eder.

Aş sorarsın, dökmek ister,

Dökmeden ver dersin, sövmek ister” (Şal, 1989: 141).

“Agayın tatu bolsa at köp, abısın tatu bolsa as köp” (Kardeşler arası iyi olursa at çok, eltiler arası iyi olursa aş çok) atasözünde kardeş eşleri arasındaki anlayış ve iyi geçinmenin toplumdaki sosyal hayatın birden bir faktörü olduğunu belirtmektedir. Etno-kültürel gelenekte “abısınlar (elti)” birlik, bereket ve saygı simgesi olarak nitelendirilir. Kendinden yaşça büyük elti ismini saygıdan dolayı direkt söyleyemeyen izzetli gelinler isim yerine “şeşey” (ana anlamına gelir) kelimesini kullanmışlardır. Abısınlar arasındaki ilişkiler şiir ve şarkılara da konu olmuştur. Buna güzel örnek olarak “Kazak Gelinleri” şarkısındaki şu mısıraları alabiliriz:

*Yaşasın, Kazak gelinleri,
Göl nehir gibi niyetleri.
“Etiler iyi olsa aş çok” denen,
Boşuna söylenmemiş atasözü.
Hayran kalmış milletim, barışçıl duygularına
Ağabey, kardeş, büyüklere gösterdiğin saygılara
Çok izzetli Kazak gelinleri,
Değerini gösterdin tüm insana.*

SONUÇ

Kazak gelinlerinin ailedeki statüsü yıl geçtikçe gelişir: çoluk çocuk sahibi olur, ana mertebesini alır, baş örtüsü yerine “kiymeşek” denilen örtülü şapka giyen gelin artık ailenin önemli fertleri arasında yerini alır. Dünkü nazlı kız, bugünkü saukeleli (süslü gelin şapkası) gelin, kiymeşek giyen fedâkar ana mertebesine ulaşır. Kazak gelini gerek aile yapısı ve milli kültürün korunmasında ve geliştirilmesinde, gerekse tüm Kazakların geleceğinin şekillendirilmesinde ağır bir yükü üstlenmektedir ve bu yükü layıkıyla kaldırabileceğine halkımızın güveni sonsuzdur.

XXI. yüzyıl teknoloji devri olarak değerlendirilmektedir. Bu devirde insanların büyük bir kısmı milli değerlerden, örf adetlerden uzaklaşarak modern hayatın esintisiyle bir “teknoloji mahkumu” hayatı içindedir. Daha çok maddi değerlere önem veren, bir nevi “makineleşme” sıfatına benzeyen insanlar akrabalık bağlarından da uzaklaşmaya yüz tutmuşlardır. Bu durumlar, maalesef, Kazakların yaşamlarında da karşımıza çıkabilir. Günümüzde gelinini bir rekabet olarak gören kayın ana veya kayın anasına saygısızlık gösteren gelin gibi toplumumuza kültürümüze çok zıt olan davranışlarla karşılaşmaktayız.

II. Dünya savaşı gazilerinden kahraman Baurıjan Momışulı'nın gelini, yazar, gazeteci ve etnograf Zeynep Ahmetova, gelin adaylarına armağan olarak iki ciltlik “Babalar Amanatı” kitabını yayınlamıştır. Kazakların meşhur gelini Zeynep Ahmetova, eserinde kayın atası hakkındaki hatıraları anlatarak Kazak gelini mertebesine layık olmanın yollarını açıklar ve kendi deneyimleriyle paylaşır. “Çok meşhur bir insanın gelini olmak büyük sorumluluğu ve şerefli olmayı gerektirir. İyi gelini olan her evin içi bereket ve bolluktur” (Ahmetova, 2012: 179).

“Kadın bir eliyle beşik sallarken, diğeriyle dünyayı sallar” derler. Kazak kültüründe kadının yeri son derece saygın, aile ve toplumun temel unsuru olarak kabul edilir. Dolayısıyla bir ulusun yetiştirilmesinde en önemli yeri gelin almaktadır. Gelin olmadan aile, aile olmadan toplum olmaz.

KAYNAKÇA

AVCI, M. (2010). İslam Öncesi Türk Devletlerinin Sosyal Hayatında Kadının Rolü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

AHMETOVA, Z. (2012). Babalar Amanatı, Almatı: Sanat Basması

Bes Gasır Jırlaydı. (1989). XV. Gasırdan XX. Gasırdın Bas Kezine Deyingi Kazak Akın-Jıraularının Şıgarmaları. 1-Tom. Almatı, Jazuşı.

İBRAGİM, D. (2007). Âşıkpaşa'nın Garib-Nâmesi'nde ve Kazak Kültüründe Aile. Kazakistan ve Türkiye'nin Ortak Kültürel Değerleri Uluslararası Sempozyumu (21-23 Mayıs 2007) Bildiriler Kitabı.

Janargan Salt Dastürler (1991). Almatı, Naurız.

KARATAŞ, A. (1994). Kazak Türkleri'nin Düğün Türküsü Betaşar. Ankara: Milli Folklor Yayınları: C.3, Y.6. S. 21, Bahar.

KÖSE, N. (2000). Kazak Düğünü. Ankara: Milli Folklor Yayınları: B. Folklor Dizisi:3.

TÜRK DİL KURUMU (1988). Türkçe Sözlük 2. Yeni Baskı. Ankara.

YESİM, G. (2012). "Egemen Kazakistan", № 50 (28778).Astana, 21 Mart 2012, s 8.

ZİYA GÖKALP. (2005). Türkçülüğün Esasları. (Sadeleştiren: Yalçın Toker). İstanbul: Toker Yayınları.



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

BATI UYGARLIĞININ MODERN KAHRAMAN KÜLTÜ *DANDY* GÖRÜNGÜSÜNÜN 1839-1923 DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDAKİ İZLERİ*

Züleyha ÇUBUK**

ÖZET

Bu makale çalışmasının amacı, Batı uygarlığının modern kahraman kültürü olarak okunan *dandy* görüngüsünün Türk tiyatrosundaki yansımalarını ele almaktır. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde *dandy* görüngüsünün 18-20. yüzyıllar arasında İngiltere ve Fransa'daki tipolojik modelleri üzerinde durulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde ise, modernleşme sürecinde Batı tarzı tiyatronun yerleşik hale getirilmeye çalışıldığı Tanzimat'tan 1923'e kadarki sürede yazılan oyun metinlerinden seçilmiş örneklerle, Türk tiyatrosunda *dandy* görüngüsünün nasıl yorumlandığına ve söz konusu tarihler arasında tiyatromuzun kendine özgü bir *dandy* modeli oluşturup oluşturamadığına bakılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Dandy*, Modernite, Kahraman, Tanzimat, Türk Tiyatrosu

WESTERN CIVILIZATION'S MODERN HERO CULT *DANDY* PHENOMENON'S IMPRESSES IN TURKISH THEATRE BETWEEN 1839 AND 1923

ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the traces of *dandy* phenomenon in Turkish Theatre which is read as a modern hero cult of Western Civilization. In this context, in the first section of the work, *dandy* phenomenon's typological models in England and France between 18th and 20th centuries are studied. In the second section of the work, with the chosen examples of play texts which were written from Tanzimat (administrative reforms in Turkish history in 1839) when western style theatre was tried to be settled to 1923, in Turkish theatre how *dandy* phenomenon is commented and whether our theatre create a *dandy* model according to itself between these terms or not are asked and scrutinized.

Key Words: *Dandy*, Modernity, Hero, Tanzimat, Turkish Theatre

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne yaşamın birçok kademesinde meydana gelen değişimlerde biricik etken olan modernlik olgusu, toplumsal dönüşümün yarattığı yeni insan idealinde, Batı uygarlığının modern kahraman kültürü olan *dandy*lerin izlerini görünür hale getirmiştir. Fransız Devrimi'nden sonra tüm dünyaya yayılan yeni

* “Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Olarak *Dandy* ve 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu'nda *Dandy*nin İzleri” adlı yüksek lisans tez çalışmasından üretilen bu makale, 21-23 Eylül 2017 tarihleri arasında Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi'nde düzenlenen “I. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu”nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Öğr. Gör. (1) Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı - zuleyhacubuk@gmail.com. (2) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı (Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi Programı) Doktora Öğrencisi,

değerlerle imparatorluklar yıkılma aşamasına gelmiş ve ulus devletler bir bir ortaya çıkmaya başlamıştır. Modernleşme süreçleri, her yöreye ve geleneğe göre farklı biçimler alarak yaşanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda da, özellikle on dokuzuncu yüzyıl, modernleşme sürecinin sosyo-kültürel mecraaya taşındığı önemli bir tarihsel kesit olarak öne çıkmıştır. Özellikle Paris'i gören ve yaşayan Osmanlı aydınları, bu yüzyılda Avrupalı *dandy*lerle karşılaşmış; daha çok Fransa'da şekillenen *dandy* imajlarını yakından görme imkânına erişmiş, ülkeye döndükten sonra sürdürdükleri yaşam ve eylem biçimleriyle Osmanlı'nın modernleşme serüveni içinde tanımlanabilecek kendilerine özgü *dandy* imajlarını yapıtlarına da yansıtma imkânı bulmuşlardır.

Araştırmanın Metodolojisi

Bu çalışma; 1839-1923 dönemi Türk tiyatrosunda, yozlaşmış geleneksel toplumsal yapıya karşı modernleşmenin öncü gücü olarak yenilik söylemleriyle donatılmış *dandy* kahramanlara rastlandığını ortaya koymak amacıyla, seçilmiş oyun metinlerinden örnekler göstererek yerli *dandy* tipolojilerini tarif etmektedir. Aşağıdaki alt başlıklarda, iddianın kuramsal çerçevesini çizmek için nitel araştırma desenlerinden “doküman inceleme” tekniği kullanılarak *dandy* görüngüsünün ortaya çıkışı ve Batı uygarlığındaki temel tipolojileri saptanmış, sonrasında başka bir nitel araştırma deseni olan “betimsel analiz” tekniği kullanılarak söz konusu *dandy* tipolojileri tarif edilmiştir. Hemen her araştırmada kaçınılmaz olarak başvuru olan “doküman inceleme” tekniği, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizine dayanır (Madge,1965: 75). Bu çalışmanın veri çözümlemesinde kullanılmış olan “betimsel analiz” ise, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş bulguların daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz tekniğidir. Bu analiz türünde temel amaç, elde edilmiş olan bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 1999).

“Doküman inceleme” ve “betimsel analiz” teknikleriyle makalenin kuramsal çerçeve aşaması tamamlandıktan sonra, 1839-1923 dönemi Türk Tiyatorosu'nda *dandy* görüngüsünün bıraktığı izler, seçilmiş *dandy* tipolojileri ve onların ürettiği oyun metinlerinden örneklerin “doküman inceleme” tekniği ile çözümlemesi yapılarak bulgulanmıştır. Son olarak, elde edilen bulgulara “betimsel analiz” tekniği uygulanarak, söz konusu tarihler arasında tiyatromuzun kendine özgü bir *dandy* modeli oluşturup oluşturamadığı tartışılmıştır.

1. Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü *Dandy* Görüngüsünün Tipolojik Açından İncelenmesi

Dandy sözcüğü, Londra konuşma ağzına ait bir ifadedir. Türkçeye “züppe” olarak çevrilen *dandy*, çağdaş İngilizcede; isim olarak “*tüm zamanını ve parasını, giysileri ve dış görünüşü için harcayan eski moda bir adam*” anlamında; sıfat olarak da mizahi anlamda “*çok iyi*”^{*} (Longman, 2005: 395) olarak tanımlanmaktadır.

Dandy etimolojik olarak, Britanya Kralı VII. Henry (1457-1509) zamanında bastırılan değeri düşük, küçük, gümüş sikkeye verilen “*dandiprat*” ismi ile ilk defa İngiliz dilinde kendine bir yer bulmuştur. Edebi bir figür olarak *dandy*nin tipolojik özelliklerinin belirgin bir biçimde tarif edildiği ilk metinsel çıkış, 1632 yılında eski bir “Kaz Ana” (Mother Goose) tekerlemesi olan “Handy Spandy Jack-a-Dandy” ya da

^{*} Özel olarak belirtilmediği sürece, İngilizceden yapılan çevirilerin tamamı bu makalenin sahibine aittir.

“Handy Spandy Jack’O Dandy” ile gerçekleşmiştir. Kaz Ana, küçük çocukları, uyumaları için teskin etmek amacıyla söylenmiş olan ninnilerin gizemli yazarıdır. *Dandy* tekerlemede pahalı tatlılara düşkün olan gülünç ve güvenilmez bir şişman erkek olarak tarif edilir. *Dandy* sözcüğünün bir sonraki metinsel çıkışı, Restorasyon dönemi İngiliz tiyatrosuna dayandırılmaktadır. Bahsi geçen dönemde, tiyatroyu yasaklayan Cromwell Puritanizmine karşı Kral yanlısı söylem ve değerlerin temsil olanağı bulunduğu Restorasyon komedyalarında *dandynin* öncülleri olan centilmen (gentleman) ve züppe (fop) tipleri sahnede temsil olanağı bulmuştur. Aynı ifade bu kez elli yıl sonra, kibar İngiliz centilmenlerini taklit etmek için on sekizinci yüzyıl sonlarında bir İngiliz-İskoç hudut bölgesi baladında ortaya çıkmıştır. Burada da *dandy* tipolojisi, tıpkı yukarıdaki tekerlemede olduğu gibi hor görülen kadınsı bir İngiliz erkeği olarak tarif edilmiştir (Van Dooren, 2012: 17).

Ellen Moers, *dandy* sözcüğünün daha sonra 1770’lerde Büyük Britanya’dan uzak bir noktada, bu kez devrimci Amerikan sömürgelerinde ortaya çıktığını ileri sürmüştür. Savaş yorgunu meçhul bir İngiliz asker, yuvasından uzakta kanlı, sonsuz bir gerilla savaşının acısını çıkarmak amacıyla, Amerikan birliklerinin ortaya çıkışını taklit etmek için “Amerikan Paçavrası Dandy” (Yankee Doodle Dandy) şarkısının ilk dördlüğünü yaratmıştır (Moers, 1960: 11). Söz konusu çocuk şarkısında geçen *dandy* sözcüğünün, edebiyata ve sanata girmeden evvel, “sersem”, “aptal” ve “bayağı” bulunan erkekler için kullanılan aşağılayıcı bir anlam taşıdığı söylenebilir.

İlerleyen yıllarda İngilizler, *dandy* ifadesini zamanla, 1811-1820 dolaylarında yaşanan – İngiliz Naipliği olarak da bilinen – seçkin veya züppe dönemini anlatmak için kullanmaya başlamıştır. Söz konusu dönem, ilk kez İngiltere’de George Bryan Brummell (1778-1840)’in kendi uygulamalarıyla geliştirdiği yeni bir giyim tarzı ve tavır estetiği ile donanmış eril erkek tipolojisinin toplumda yaygın biçimde uygulanmasıyla *dandylik* akımının yaşandığı tarihsel kesiti içine almaktadır.

Dandy, Avrupa’da monarşilerin iktidarda olduğu, sosyal sınıfların keskin hatlarla birbirlerinden ayrıldığı ve aristokrasinin doruktan düşüşe geçtiği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Walter Benjamin *Pasajlar* başlıklı yapıtında *dandynin*, dünya ticaretinde lider konumunda olan İngilizler’in yarattığı bir tip olduğuna işaret etmektedir. Benjamin, bütün yeryüzünü saran ticaret ağının, o dönem Londra’daki borsacıların elinde olduğunu, bu ağın deliklerinin, düşünülebilecek en çeşitli, en beklenmedik ve en çok görülen titreşimleri algılayabildiğini, tüccarın yapması gereken şeyin, dünyayı saran ticaret ağı karşısında tepkilerini belli etmeden hareket etmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre, bu çetrefilli işi, *dandyler* almıştır. İşin üstesinden gelmek için gerekli olan egzersizleri geliştirmişlerdir. *Dandyler*, ani tepkiler verirken bile gerginlikten uzak kalarak, bu tepkilerini iyice rahat davranışlar ve mimiklerle birleştirmişlerdir (Benjamin, 2012: 190).

Gelenek ile modern arasında yaşanan çelişkilerin birer ürünü olarak, ilk kez, İngiliz aristokrasisinin geri dönülmez biçimde gücünü yitirdiği, on sekizinci yüzyılın sonlarında ortaya çıktıktan sonra kısa sürede kültürel bir görüngü haline gelen *dandylik*, Fransız Devrimi’yle birlikte moderniteye karşı estetik bir başkaldırı hareketine dönüşmüştür. *Dandyler*, özellikle İngiltere ve Fransa’daki uygulamalarla modernitenin arayış içinde olduğu yeni bir tür kahraman imgesi yaratmış; bu yönleriyle sanatın da ana malzemelerinden bir olmuşlardır. *Dandylik* akımı, modernleşme hareketleri yaşayan geleneksel toplumların entelektüel ve aydın kesimi arasında hızla yayılmış ve her toplumun kendi kültürel birikimi üzerinden yeniden yorumlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nda batılılaşma hareketlerinin toplumsal ve kültürel alanlara da sıçradığı

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte de *dandy*lerin izleri ile karşılaşmak mümkündür. İzleri takip etmek ve var olan yerli *dandy* prototiplerini çözümleyebilmek için, *dandyliğin* toplumda boy göstermeye başladığı yüzyıllara dönerek, İngiliz ve Fransız kültürleri içinde edindiği tipolojik özelliklerine bakmak gerekecektir.

1.1. İngiliz *Dandyliği*

Dandy prototipinin yaratıcısı George Bryan Brummell, onun çağdaşı Lord Byron ve *dandylik* akımının tarihselleşmesinden hemen önceki, deyim yerindeyse son 'parıltısı' Oscar Wilde'ın yaşam biçimi ve estetik üretimleri İngiliz *dandyliğin*in tipolojik özelliklerinin belirlenmesinde etkili olmuştur.

İngilizlerin "Naiplik Dönemi" (Regency Period) adını verdikleri Prens IV. George zamanında geliştirdiği ve toplumda hızla yaygınlık kazanan *dandylik* akımının yaratıcısı George Bryan Brummell, yaşam tarzı ve kendine özgü bir üslupla geliştirdiği tavır estetiği sayesinde "pür" *dandy* tipolojisini ortaya çıkarmıştır. "Pür" *dandy* tipolojisinin belli başlı özelliklerini, Brummell'in biyografisi ile yaşam tarzındaki detaylar ele vermektedir. 1778 yılında Londra'da dünyaya gelen ve yaşamının büyük bir bölümünü Londra'da geçiren Brummell, orta sınıf bir aileden gelmesine rağmen, maliye defterdarlığında memur olarak çalışan babasının nüfuzu sayesinde aristokrat çocuklarının gittiği Eton ve Oriel Collage'da eğitim alır. Gerçek duygularını ele vermeyen "donuk" kişiliğini, on altı yaşında babasını, ardından da annesini kaybettikten sonra kazanır. İlk gençlik yıllarında ailesini yitirmenin acısıyla baş başa kalan Brummell, zamanla duygusuzlaşarak hislerini gizlemek için daha kolay tavır değiştirme yetisi kazanır. Brummell'in zamanla katılaştıran duyguları ince zekâsının esiri olmaya başlar; artık tüm yaşamını, esas kişiliğini asla ifşa etmeden sürdürür. Bu özellik, daha sonra inşa edeceği *dandy* prototipinin baskın tarafı olacaktır. Ailesinden kendisine kalan yirmi bin sterlin değerindeki mirası, *dandy* lüksü ve şatafatı için harcamaya başlar. Brummell, kişilik özelliklerini giyim ve tavır estetiğiyle birleştirerek kendine özgü bir hava yakalar. Koyu renk sade kesimli kıyafetleri zarif aksesuarlarla tamamlayarak, döneminin *dandy* erkek kimliğini inşa eder. Özenli giyimine eşlik eden etkileyici hal-tavır pratiklerine, elit sınıflara özgü retorik kabiliyetini de ekler. Yayıdığı çekicilik sayesinde, kısa sürede şöhrete kavuşur. Kraliyet ailesine yakın tanıdıkları sayesinde İngiliz aristokrasisine dâhil olur. Yüksek sosyete de elde ettiği konumu kaybetmemek uğruna bütün servetini harcar. Terzilik giderlerinin yanı sıra, kumar ve partilerde ya da balolarda boy gösterme tutkusuna harcadığı paralar bir vakit sonra biter. Ödeyemediği borçları, kumar tutkusu ve giderek akıl sağlığını yitirmesi nedeniyle yakaladığı kötü şöhret, Brummell'in İngiltere'deki etkisini kırar. Ancak masraflı bir yaşamı olan *Brummell*, borçları nedeniyle kaçtığı Fransa'da bile çevresinde bir hayran kitlesi oluşturmayı başarır. *Dahası onlarca yıl boyunca Fransa'da modayı etkileyerek burada felsefi yönde gelişen dandyliğin de öncü isimlerinden biri olur* (Anonim, 2017).

Brummell, "katı" bir *dandy* bedeni ve benliği inşa eder. Onun "pür" *dandy* kimliğinin en belirgin özelliği, gündelik yaşantısında giyim kuşamı ile kişisel bakım ve temizliğine aşırı özen gösteren, tavır ve görünümünde kendine has pratik bir kişisel estetik oluşturarak var oluşunu bu estetiği "gösterme" amacı üstüne kuran bir *dandy* erkek imajı çizmesidir. Brummell tarzı "pür" *dandy*, Londra'nın kasvetli ikliminde yaşamaktan keyif alan, balolardan kulüplere aristokrasi çevrelerinde boy gösteren, duygularını asla ele vermeyen, gizemli şık adamdır. Brummell, sosyal hayatta sık sık boy göstererek, kendinde inşa ettiği *dandy* kimliğini toplumsal performansa dönüştürmüştür. Ellen Moers'a göre Brummell'in toplumsal performansı "*tüketilebilir*

bir meta gösterisi" dir (Çabuklu, 2008: 58). Brummell, alımlandığı kitle üzerinde bir cazibe yaratarak toplumda görüngüye dönüşmesini, "pür" dandy performansına borçludur. Onun temsil ettiği dandy imajı, başta modayla ilişkilendirilen bir erkek tipolojisi olarak algılanmış olsa da, Brummell'in dandy prototipi zamanla edebiyatın ve sanatın da malzemesi haline gelerek; romanlarda, şiirlerde, tiyatro oyunlarında ya da resimlerde, karikatürlerde ele alınan estetik ve edebi bir figüre dönüşmüştür. Brummell yaşamıyla tarihte bıraktığı izler sayesinde, Lord Byron(1788-1824)'dan Aleksandr Puşkin (1799-1837)'e, Oscar Wilde (1854-1900)'dan Coco Chanel (1883-1971)'e kadar birçok kişiyi de etkilemiştir. 1820-1830 yılları arasında yazılan dandy romanlarındaki züppe tipleri de, Brummell'in dandy figüründen esinlenilerek yaratılmıştır (Hazlitt, 1934: 147).

Aristokrasinin gücünün azaldığı bir dönemde ortaya çıkan Brummell'in kamusal alanda sergilediği dandy performansının, söz konusu döneme kadar estetik tüketim içinde aktif bir biçimde yer alan, zevk ve beğeni ilkelerine yön veren yegâne kesim olan aristokrasinin düşüşe geçmesiyle birlikte ortaya çıkan estetik boşluğu doldurduğunu iddia eder (Çabuklu, 2008: 55). Brummell modernitenin aradığı, elit sınıflara özgü kibarlık zarafeti ile burjuvanın beklentilerini harmanlayan modern eril erkek hatları çizer. Diğer bir ifadeyle, modernitenin varlığını mümkün kılan orta sınıf için Brummell'in dandylik performansı, soylu sınıfların bel bağladığı "yüce kahraman" imgesinin yerini doldurarak "modern kahraman kültü" olabilecek tek adaydır. Tüm bu bilgilerden hareketle, "kendinde-güzellik arayışı" olarak tarif edilebilecek olan Brummell'in "pür" dandysinın tipik özelliklerini şöyle tarif etmek mümkündür:

-Dandy uzun, ince ve yakışıklı görünümüyle fiziksel üstünlüğe sahiptir.

-Elbise seçimleriyle özgün ve saf arılığı gözeterek içinde bulunduğu her ortamda en sık kişi olarak etiketlenir.

-Konuşmalarında ve davranışlarında katı ve soğukkanlı bir oto kontrolü gözetir.

-Dış dünyayla ilişkilerinde maddi bağımsızlığa sahiptir.

-Acı çekerken bile gülümsemeyi başaracak kadar esas duygularını yapay maskelere bürünerek saklayabilir.

-En ciddi şeyler hakkında hafif bir havada, en havadan sudan şeyler hakkında ciddi bir havada, ama her durumda filozofça konuşabilme yetisi geliştirebilecek denli kıvrak zekâyâ sahiptir. Öyle olmasa bile her daim şüpheli, içinde bulunduğu dünyadan bezmiş, sofistike, seçimleri konusunda muğlak, umursamaz olan ya da öyle olmasa bile bu halleri dışa vuran davranışlar sergiler.

-Kendiyle dalga geçen ama bunu yaparken sempati de uyandıran bir kendini beğenmiştir.

-Mağrur; kolay kolay beğenmeyen; iyi dans eden; iyi aşk mektupları yazabilen; etkileyici bir ses tonuna sahip; kendi kurallarını kendi koyan; önünde sonunda herkesi olumsuzlayabilecek retorik yeteneği geliştirmiş bir erkek tipolojisidir.

Dandy kimliği, Naiplik dönemi İngiltere'sinde yaşamış olan Lord Byron'ın deneyiminde farklı nitelikler kazanır. Sansasyonel bir yaşamı olan Lord Byron, şehrin boğucu debdebesinde yaşamaktan keyif alan katı yürekli "pür" dandy yerine; egzotik ve tuhaf diyarlara kaçan ya da sürgüne giden "lirik-romantik" dandy kimliğini inşa eder. Brummell'de sadece sosyal hayata içkin bir figür olan dandy, Byron ile birlikte aynı zamanda edebiyata içkin bir figür haline gelir. Dünya edebiyatında en benmerkezci eser üreten isimlerden biri olan Byron, sosyal yaşamında kendine bir tür "kader mahkûmu dandy" (doomed dandy) kimliği inşa eder (Van Dooren, 2012: 88). On dokuzuncu yüzyıl başlarında Romantizm etkisinde aşırı duygululuğa yönelerek dünya edebiyatına yeni bir hava getirir. Manzum hikâyeler ve dramlar yazar. Yayımladığı ilk eserinden

sonra elde ettiği büyük şöhret, erken yaşta aldığı Lord unvanı ve yakışıklılığıyla; İngiliz yüksek sosyetesini kadınları onun için çıldırmaya başlar. *Doğuştan topal oluşu, bir kusur olarak görülmez. Kadınlar onu elde etmek için erkek kılıfına girer, kara büyüler yapar ya da ölümle tehdit ederler. Yakaladığı büyük ün ile Londra sosyetesinin eğlencelerinde önemli bir kimse haline gelir. Avrupa’da geleneklere, kurallara boş vererek istediği gibi yaşar. Sansasyonlarla dolu yaşamını yapıtlarına olduğu gibi aktarır* (Van Dooren, 2012: 105-109). Bu nedenle *dandy* kimliğinin izleri, yapıtlarının da karakteristiğini oluşturur. Mîna Urgan’a göre, Byron’ın yapıtlarında, kahramanlarının isimleri birbirinden farklı olsa da aslında hep aynı edebi tip tekrar eder. Urgan’ın “*Byron’vâri kahraman*” (Byronic Hero) adını verdiği bu renkli edebi tip; ikiyüzlü bir toplumun haksızlığına uğrayıp, insanlarla tüm ilişkilerini keserek yalnızlığı seçen; hiç kimsenin bilmediği ve bilemeyeceği bir giz yüzünden korkunç acılar ve vicdan azabı çeken; hem herkesi hor görüp dünyaya meydan okuyan, hem de birkaç kişiye derin bir sevgi besleyecek kadar duyarlı, soylu ve gururlu bir kahramandır. *Byron’vari kahraman, çevresini saran giz havası ve kişisel çekiciliği sayesinde karşılaştığı her insanı büyüler* (Urgan, 2012: 691). Lord Byron, yarattığı Byron’vâri kahramana elinden geldiğince benzemek için büyük bir çaba gösterir. Lord Byron’ın gerek kendi yaşamında gerekse yapıtlarındaki Byron’vâri kahramanlarda çizdiği kader mahkûmu “ *lirik-romantik*” *dandy*nin tipolojik özelliklerini şöyle tarif etmek mümkündür:

-Görünüş itibarıyla adeta katı bir Yunan heykeli gibidir, ancak aklıyla değil duygularıyla hareket eder.

-Onun için en büyük erdem, duygularının kılavuzluğuyla bulduğu aşkı tatmaktır. Yalnızca bunun için yaşar ve eylemde bulunur.

-En büyük erdemi, aşkı için dünyaya meydan okumasıdır.

-Gururludur, gerekirse onun için ölür.

-Görünüşü ile duyguları çelişir. Çünkü katı yürekli görünüşünün ardında, gerekirse aşkı için ölebilecek bir kahraman vardır.

-Görünüşü, tavırları ve kişiliğiyle muhteşem derecede çekicidir.

-Mutlaka çevresinde bir giz havası yaratır ya da hikâyesi bu giz havasının içine doğar; sonundaysa ya aşka kavuşmasıyla ya da aşktan ayrı düşmesiyle, çoğunlukla da ölümle son bulur.

-Genel anlamda bir iftiraya kurban gider ya da aşkı için büyük bir fedakârlığı göze alarak, tıpkı Byron gibi, kaderine yazgılı olarak bir tür kaçış ya da sürgün halinde bulunduğu diyarları kendi iradesiyle terk eder.

Yaşam tarzı ve edebi yapıtlarıyla İngiliz *dandy*liğinin doruk noktasında bulunan kişi olan Oscar Wilde (1854-1900), sosyal yaşamında büyük bir üne kavuşmuştur. Bu ününü, İngiliz toplumunda bir moda halini alan *dandy*lik eğilimini kendi görüşleriyle sentezlemesi neticesinde kazanmıştır.

Oscar Wilde kendi *dandy* yasasını, döneminin sanat akımı olan Estetizm’in yasaları üzerine kurmuştur. Estetizm, bir fikir hareketi olduğu kadar bir “kendini sunma tarzı”, Fransızların deyimiyle “sanat için sanat” ilkesinin felsefesidir (Wilde, 2008, 16). Yaşamda, yazında ya da sanatta, kısaca her ne şekilde olursa olsun insanın kendini geliştirmesi ve gerçekleştirilmesi düşüncesini savunan Oscar Wilde’in *dandy*liği; sonuna dek bireysel tutkularının peşinden giden; ancak bunu yaparken büyük paradokslar üreten, gençlik ve güzellik idealiyle yanıp tutuşan ve en çok da kendi gençliği ve güzelliğine tutkun, efemine, söz ustası ama çocuksu bir eşcinsel erkek tipolojisini imler. Oscar Wilde, sosyal yaşamında benimsediği *dandy* performansının merkezine, “bireysel haz” ilkesini koyar. Hayatı boyunca kişinin tutkularını yaşaması gerektiğini savunur. Kendisi de yaşamının her anını tutkularını doyurmak için yaşar. Buradan yola çıkarak,

Wilde'in *dandy*liğini açıklayan en doğru ifadenin "tutku" olduğu söylenebilir. Her daim "güzellik", "gençlik", "ün", "retorik" ve "hemcins" aşkı gibi benliğine özgü tutkuları doyumuna ulaştırmak için yaşadığını dile getiren Wilde'in eserlerinin tamamında, benliğinde duyduğu bu tutkulara rastlamak mümkündür. Tutkuları içinde en büyüğü, ister "iyi" isterse "kötü" anlamda olsun, bir biçimde "şöhret" olmaktır. Wilde, bunu büyük oranda da başarır. Wilde, her şeyi alaya alan yapısı ile arzu ettiği "şöhrete" kavuşmak için kendinden *yadsınamaz bir "gösteri adamı"* yaratır (Wilde, 2008: 11). Eşcinselliğini imleyecek biçimde "kadınsı dandy" pozlar üretir. Çünkü kendini, içinde yaşadığı Viktoryen ahlakın karşısına konular; nitekim yaşadığı toplumda kendini gerçekleştirebilmesinin, tutkularının sonuna kadar gidebilmesinin yegâne yolu budur. Kendini var edebilmek için de toplumu kışkırtıcı bir duruş geliştirmelidir. O da bu duruşu, kendi estetik değerleri ve kişisel tutkularıyla sentezlediği *dandy* performansı ile gösterir. Elisa Glick'in belirttiği gibi, *Wilde'in dandyliğini biricik kılan, erkek ile kadını net sınırlarla birbirinden ayıran egemen toplumsal cinsiyet kategorilerini sorgulayan ve takındığı dandy pozuyla doğal kabul edilen cinsel kimliklerin aslında birer toplumsal kurgu olduğunu gözler önüne sermesidir. O kitleleri hor görür ve her daim kitle kültüründen kaçmayı arzu edinir* (Glick, 2001: 140-143). Fakat servetini müsrifçe harcadıktan sonra yazılarıyla para kazanmak zorunda olduğu için basına ve izleyici kitleye de ihtiyaç duymuştur. Oscar Wilde düşünsel anlamda, tıpkı çağdaşları olan diğer *dandy*ler gibi bilimselliğe, rasyonaliteye, çalışmaya ve topluma faydalı olmaya karşı olur. Ancak düşündüğü gibi yaşamaz. Tersine kimi zaman edebi kariyerinin ilk dönemlerinde olduğu gibi reklamını yapmak için abartılı elbiseler giyer; kimi zaman da alaycı pozları, nükteleri, zekâsı ve parlak konuşma yeteneğiyle kamuoyunun ilgisini çekmeye çalışır. Bu çelişki, yaşamında ürettiği temel paradokslardan biridir ve paradokslarının çoğu onun *dandy*liğinin en önemli unsurlardan biri olur. Buradan yola çıkarak; kitle kültürünün, medyanın geliştiği bir dönemde, yaşamını sanat eseri olarak kurmak isteyen bir *dandy* olan Oscar Wilde'in "yapaylık" ve "form estetiği" ilkeleri üzerine kurulu olan "estet *dandy*" tipolojisini şöyle tanımlamak mümkündür:

-Yaşadığı toplumun bireyi boğan ahlakçılığı karşısında, hayata dair tutkularını doyumuna ulaştırmak için toplumu kışkırtma yolunu seçer.

-Toplumu kışkırtmak için, karşılaştığı olaylara veya durumlara karşı kendi kişisel güzellik anlayışı ve zevklerini esas alarak geliştirdiği estetik pozları kullanır.

-Sosyal teşhircilik konusundaki sıra dışılığıyla ahlakçı topluma karşı kışkırtıcı pozlara bürünür.

-Yapaylık hissi yaratan poz ve nükte, toplumun ondan beklediği sorumluluklardan kaçmak için kullandığı silahlardır; böylece acı verecek bütün gerçeklere karşı yolları kapamış olur.

-O, kendisine hayranlık duyana karşı katı yürekli bir mesafe takınır; kendisini alaya alanla bu kez kendisi alay eder.

Sonuç olarak; Estet *dandy*nin başkaldırısı, "toplumu kışkırtma" ilkesi üzerine kurulur. Hedonist bir yaklaşımla hep "güzeli" yaşama idealini vurgular; oysa onun güzeli yaşamak için gösterdiği çaba yaşadığı toplumun devamlılığı için bir tehlike arz eder. Estet *dandy*, ahlakçı bir toplum için bir tür sorun teşkil eder. Pragmatist bir dinamiklikten beslenen böylesi bir toplum için "güzellik" değil, "yararlılık" esastır. Ahlakçı toplumun devamına hizmet etmek istemediği için bilerek ve isteyerek bedenini bakılan bir obje haline getiren estet *dandy* doğallığın karşısına yapaylığı koyar. Bu yolla ahlakçı toplumsal normları yok etmek için çalışır; tamamen yok edemese de bireye kaçış yolları gösterir.

1.2. Fransız Dandyliği

İngiltere’de gelenek ile modern arasında yaşanan çelişkilerin bir ürünü olarak sosyal hayatta ortaya çıkan *dandy* görünüşü, Fransız İhtilali sonrasında dönüşüme uğrar. Fransa’da devrimin yarattığı dinamik etki ile *dandylik*, felsefi bir boyut kazanarak isyancı bir hüviyete bürünür. İngiltere’deki gerek *pür dandy*den gerekse *lirik/romantik dandy*nin "sosyal teşhirci" kimliğinden farklı olarak, Fransa’da *dandy* "sosyal gözlemci" bir kimlik kazanır. İngiltere’de toplumsal bir görünüme dönüşen *dandylik*, Fransız Devrimi’nden sonra “estetik bir doktrin” üretmeyi başarır.

On dokuzuncu yüzyılın kültürel yaşamını bütünüyle değiştiren *dandyliğin* cazibesine kapılan şairler, yazarlar, düşünürler ve eleştirmenler *dandyliği* yazı yoluyla kalıcı bir figüre dönüştürürler. Düşün, edebiyat ve sanat insanları, ortaya çıkışıyla birlikte yapıtlarında *dandyliğe* yoğun olarak yer açarlar.

Kadim kültürlerin ortadan kalktığı; her şeyin değiştiği, ilerlediği ve bir hesaba bağlandığı bir anlayış olarak ortaya çıkan Modernitede, toplum bir “oluş” biçimi olarak değil akılcı bir “tasarım” olarak değerlendirilir. Bu tasarımda tarih, devamlı olarak iyiye ve mükemmelleşmeye doğru evrimsel bir yöneliş olarak yorumlanır. Modernite, yeni bir toplumsal düzen yaratmak için düşüncelerini hayata geçirecek kahramanlara ihtiyaç duyar.

Modernitenin aradığı kahramanlar, “ilk modernist düşünür” olarak kabul edilen Baudelaire’in şiirinde ortaya çıkar. Onun modernlik mitinin taşıyıcıları; modernist estetiğin kahramanları olarak şiirlerinde yarattığı *bohem*, *flâneur* ve *dandy* kahramanlardır. Bu çalışmanın bağlamlarından birisi olan Baudelaire’in *dandy* kahramanı, George Brummell ve Lord Byron’da gelenek ile modern arasındaki çelişkilerin birer ürünü olarak toplumda boy gösteren *dandy*den farklılaşmıştır. *Dandy*, Baudelaire’in şiirinde modernitenin yeni kahraman kültürü olarak “âsi” *dandy* kimliğine bürünmüştür.

Tarihe bir süreklilik olarak bakmak yerine, gerçek bir modernist olarak an’ı ele alan Charles Baudelaire (1821-1867), kişiliği ve yaşam tarzı ile hayatının belli evrelerinde *bohem*, *dandy* ve *flâneur* olarak yaşamıştır. Şiirleri ve düşüncesi aracılığıyla modern kahraman kültürü olarak öne sürdüğü figürlerden biri olan *dandy*, sergilediği kamusal performansla “sanat için sanat” söyleminin somut bir metasına dönüşür. Modernizmin de kendine özgü güzellik biçimleri olması gerektiğini savunan Baudelaire için *dandy*, modernist estetiğin cisme büründüğü bir yapıdır. *Dandy*, “tutkularını kültür haline getiren insan”dır. *Dandylik* de “zarafet ve özgünlük öğretisi” anlamına gelir. Hangi biçimde nitelenirse nitelensin, *dandy* muhalif ve isyankâr bir doğaya sahiptir. Baudelaire şöyle der:

Dandylerin hepsi insan onurunun en iyi yönünün, bayağılıkla savaşıma ve onu yok etme gibi günümüz insanlarında çok az rastlanan bir ihtiyacın temsilcileridir. Dandy’lerin, tam da soğukluğu nedeniyle tahrik edici olan bir zümrenin tepeden bakan, kibirli tavrı buradan kaynaklanmaktadır (Baudelaire, 2011: 235).

Dandy, kendinde güzel’i inşa etmeye çalışır. Bunun nedeni, bulunuşuna dikkati çekme arzusudur. David-Pryce-Jones’un *Poet, Dandy and Visionary* başlıklı makalesinde ifade ettiği gibi, “Bir *dandy* sürpriz ve şok etkisini açığa çıkarmaya çalışır, o aynı zamanda kendini dağın zirvesinde gören bir hayalperesttir” (Pryce-Jones, 2000: 43). Baudelaire’in *dandy* tasavvurunda da, *dandy* kendinde güzel’i elde edebilmek için “sürpriz” ve “şok” etkisi yaratabileceği, olağan olanın dışında katı ve hissiz bir *dandy*

bedeni inşa etmeye girişir. Baudelaire, *dandy* görüngüsünde gördüğü güzelliği şu sözlerle dile getirir:

Dandy'nin güzelliğindeki ayırt edici yan, öncelikle hiçbir şeyden etkilenmeme, heyecan duymama noktasındaki sarsılmaz kararlılığın getirdiği o soğuk havadır; küllerin altında kendini sezdirenen, etrafı ısıtıp aydınlatabilecekken bunu yapmayı alttan alta harlayan bir ateştir sanki bu. İşte söz konusu resimlerde mükemmel bir biçimde ifade edilen nitelik budur (Baudelaire, 2011: 237).

Baudelaire *dandy* figürünü, “*Yegâne davaları kişiliklerinde güzellik fikrini yeşertmek, tutkularını tatmin etmek, hissetmek ve düşünmek olan insanlar. Bunun için sahip oldukları paranın ve zamanın sınırı yok*” (Baudelaire, 2011: 23) sözleriyle ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Onun gözünde *dandylik*, gizemli bir örgüt ve disiplini son derece katı bir tür din; ateşli taraftarları tutkuyla, cesaretle ve dizginlenmiş enerjiyle dolup taşan bir zarafet ve seçkinlik doktrinidir. *Dandy*, özgün bir kişilik yaratabilmek için benliğinde yanıp tutuşan bir arzu besler. *Dandy*, başkalarını şaşırtmanın keyfini süren ama hiç şaşırmamanın gururunu duyan diri bir benlik kültürüdür.

Baudelaire *dandyliği*, “*kokuşmuşluk dönemi içindeki son kahramanlık pırlıtsı*” ile “*batan bir güneş*” (Baudelaire, 2011: 236) olarak tanımlar. *Dandy*, “kendinde güzel”i inşa etmek için kusursuz detaycılıkla donanmış bir güzellik mühendisidir. *Dandy*; mağrur, katı, mesafeli, ince hesaplı bir mizaca sahiptir. Yanı sıra, *dandy* kılığı kıyafeti kadar hali ve tavrı da ölçülü ve biçili bir erkektir. *Dandy*, kendini baştan sona kurma hedefindedir. Aşırı uç müphem bir tip olarak *dandy*, burjuvaziyi kendi popüler vaatlerine sadakati dolayısıyla horlar ve hicveder. Albert Camus’ye göre, *dandy* estetik yolla kendi bütünlüğünü yaratır. Bu bütünlük, inkâr yoluyla edinilen bir estetikdir. Dağınık, duyarsız, sıkıcı ve çıkarıcı burjuva dünyasına karşı, *dandy* böylesi bir dünyada, “*kendini bir asi olarak ele almalıdır. Dandy, reddedişinin büyük şiddetiyle kendine bir bütünlük yaratır ve güçlerini bir araya toplar*” (Camus, 1956: 51). O halde, *dandy* “*âsi*” olarak kendini konumlandırmak için hep şaşırtmaya mecburdur. Bunun için de doğal olana karşı yapaylıkla meydan okur, verili olanı kendi estetik beğenisi doğrultusunda, gerektiğinde abartıya varacak derecede bozar. Bu bakımdan kimi zaman uçarı ve ahlaksızlığa varacak derecede kışkırtıcıdır. Zira gösterişli performansıyla kendini bir öz-metalaşma olarak kuran *dandy*, arketipsel bir aristokrat çehre ile burjuva toplumunun karşısına can sıkı ve memnuniyetsizleştirmek üzere çıkar. Baudelaire’e göre *dandylik*;

[a]ristokrasinin artık sallanmaya başladığı, demokrasinin ise tam hâkim olamadığı geçiş dönemine özgü. Bu dönemin kargaşasından duydukları huzursuzlukla, güçlerini ve iradelerini ispat etmek isteyen bir zümre, yeni cins bir aristokrasi hayali kurar. Bu yeni aristokrasi, öyle üstün meziyetlere, paranın veya zamanın hükmedemediği öyle insanüstü marifetlere dayanacaktır ki, yıkılıp gitmesi eskisinden de zor olacaktır (Baudelaire, 2011: 24).

Kişiliği gibi estetiğini de zıtlıklar aracılığıyla ören Baudelaire’in estetik bir tutum olarak benimsediği *dandylik*; sanatçının kalabalıklardan mest olan, kalabalıklar arasında seçtiği her kılığa girebilmenin hazzına kapılan kimliğinin zıddını temsil eder. Baudelaire’in ele aldığı gibi, “*Aristokrat edasıyla dandy, kalabalıklardan tiksindir. Kalabalıkların silikliği ve bayağılığı karşısında o, eşsiz ve yüce (sublime) olabilme kudretinin sembolüdür. Kılıktan kılığa girebilmenin fahişeliğinin aksine, dandy kimliğinde sanatçı –ve sanat- sadece kendisiyle ilgilidir*” (Baudelaire, 2011: 27).

Baudelaire *dandyliği*, yasaların dışında bir kurum olarak görür. Ona göre; kişiliklerinin bağımsızlığı ne olursa olsun bütün *dandylerin* uydukları katı yasalar vardır. *Dandylik* bir tür dindir; en katı manastır kuralları bile *dandylik* öğretisinden daha zorba değildir. Başkalarını şaşırtmaktan zevk alan *dandy*, hiçbir zaman şaşırmamış

olmaktan gelen kibirli bir doyuma sahiptir. *Dandy*nin karakterinin güzelliği hiçbir şeyden heyecanlanmamaya kesin kararlı olmaktan kaynaklanan soğuk görünüşte yatar. Baudelaire yazısında *dandy*nin ruhsal soyluluğunu ve iç dünyasının üstünlüğünü öne çıkararak; *dandy*lik gösteriminin aşırı bir giyim kuşam düşkünlüğü olmadığını ve *dandy*nin başkalarına benzememe gereksinimine dayandığını, *dandy*nin başkaldırmaya yöneldiğini söyler. Baudelaire için *dandy*lik bireyin bedenini, davranışlarını, tutkularını ve varlığını bir sanat eseri haline getirme çabasını temsil eder. Baudelaire'e göre *kendine özen gösterme, fark kültürünün ifade bulmasıdır. Gerçek dandy kanunları, parayı, konformizmi, evliliği, tipik ve normal olanı onaylayan biri değildir, topluma ve resmi kültüre yabancılaşmış biridir* (Baudelaire, 2011: 233-237).

Baudelaire yazılarında kendilik sanatı ve kendine özen gösterme yaklaşımına önem verdiğini ifade eder. Baudelaire'in *dandy*sinin tavırları ve pozları, gitgide materyalistleşen toplumun bir örneğine, vulgarlığına, vasatlığına karşı duydukları tiksintinin bir dışavurumudur. Bunun içindir ki, *dandy* kalabalıklardan tiksindir; daha çok kendi güzelliğine tapar. Sartre, *Baudelaire'in bütün hayatı boyunca kendi gözünde bir nesne olmak, bu nesneye sahip olabilmek, onu uzun uzun gözleyebilmek ve onun içinde eriyebilmek için kendini nesneleştirmeye çalıştığını iddia eder* (Sartre, 1964: 63, 70, 118, 139 ve 160). Diğer bir deyişle, kendi kendini imal edebilmek, kendini, şiiri gibi önüne alıp tasarlamak, kurmak, düzeltmek ve kendi gözünde kendi şiiri olabilmek için kendi kendini nesneleştirir. Baudelaire'in *dandy*lik deneyimine bakarak düşünen Sartre, onun kendisini hiç unutmadığını, başkasını gözlerken bile kendisine baktığını söyler. Ona göre Baudelaire'in *dandy*den beledikleri, bu kanaati pekiştirir. Baudelaire'in, varlığını kılı kırk yaran *dandy* gibi baştan aşağı tasarlama tutkusu öyle uçtadır ki, Sartre onun ömrü boyunca eziyetini çektiği ve ölümüne yol açan frengiyi bilerek kapıldığını öne sürer. Çünkü *eğer kendinden tiksinebilirse, başkası olarak tasarladığı şairi özgürleştirecek ve sonunda yalnız kalabilecektir* (Sartre, 1964: 71 ve 73).

Ali Artun'un da belirttiği gibi *dandy*, yeniyi kurma ve modern gelenekselleştirme derdindedir. Baudelaire'in *dandy* deneyiminde, doğaya "yapaylık" ile başkaldırma amacı göze çarpar. Bu yüzden, Baudelaire'in *dandy* tasavvurunda, "ayna" önemli bir yer tutar. Baudelaire'e göre, *dandy* "ayna" karşısında yaşar ve ölür. Kendisini başkalarında görünür kılmak için doğallığı kırarak bakışı üzerine çekme gereği duyar. Çünkü *dandy*, kendi varlığından, ancak başka insanların yüz ifadelerine bakarak var olabilir. Bu nedenle, bir "aktör" olarak tutarlılık gösterebilir. Zira oynamak, *dandy* için hayati bir anlam ifade eder. *Dandy*nin kendisi dışındaki herkes bakışı ona çevirdiği anda, bir anlamda ayna görevi görmüş olur. Başkaları tarafından görünmek, *asi dandy*nin kışkırtma amacı için olması gereken ilk şarttır. Görünmek amacıyla, giyiminden konuşmasına kadar büyük bir özenle kendisini yeni baştan tasarlar. *Dandy*nin "kendisi" sanat eseridir; bu nedenle *dandy* "hayata" değil, sadece "kendi kendisine" işaret eder. *Dandy*nin ilham kaynaklığı ettiği bu düşünceler yirminci yüzyılın ikinci yarısında kuramsal çehresine bürünen performans sanatının da mayası olur ve kendilerini sanat eseri olarak sergileyen *dandy* kültürü, sanat ile hayat arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışan sürrealistlere ilham kaynağı olur. *Dandy tüm hazlarını bir kenara bırakarak kendini aşırı bir oto-kontrol üzerine kurar. Burjuvazinin her şeyden bir fayda umması, her şeye akıl erdirmeye saplantısı ve sıradan zevkleri karşısında, artık tarih olan aristokrasinin zarafetini, azametini, iradesini sergiler. Daha doğrusu, burjuvazinin bu eski velinimetine duyduğu hasreti ve haseti tipleştirir* (Artun, 2011: 24 ve 28).

Baudelaire modernitenin yeni kahraman kültürü olarak *dandy* görüngüsüne felsefi bir boyut kazandırmıştır. Sonuç olarak, bohemlerin "hayati" sanat eserine dönüştürme gayelerinden farklı olarak, Baudelaire'in düşüncesinde "kendini" sanat eserine

dönüştürmeye çalışan *dandy* görüngüsünün, tipolojik özellikleri bakımından şu özellikleri taşıdığı saptanmıştır:

-Maddi imkânları yüksektir.

-Aristokrasi ile bir biçimde bağı vardır.

-Maddi varlıkları nedeniyle çalışma zorunluluğu yoktur.

-Toplumda görülme için kendini metalaştırırcasına baştan sona kurarak teşhir eder.

-Aynı zamanda ince zevk sahibidir.

-Entelektüel birikime sahiptir.

Alayla karışık ironist, ustaca konuşabilen bir retorist.

-tüm varlığıyla toplumu kışkırtır.

-Güzel görünümlü, ince zevk ve ince sözle donatılmıştır.

Kuramsal çerçevede dile getirilen tüm bilgilerden hareketle şu çıkarımları yapmak mümkündür: *Dandy* görüngüsü, Avrupa tarihinde gelenek ile modern arasında su yüzüne çıkan çelişkilerin bir sonucu olarak ilk defa İngiliz toplumunda belirmiş; ardından Fransa'ya yayılmıştır. Kısa sürede kitleleri peşinden sürükleyen toplumsal performanslar yaratan *dandy*ler, geleneği ortadan kaldırarak yerine yeni bir düzen getirme vaadi veren modern üst aklın dikkatinde kaçmamıştır. Geleneksel değerlere savaş açan modern üst akıl, yeni bir toplum inşa etme sürecinde geleneksel kahraman imgesinin ortadan kaldırılmasına ihtiyaç duyar. Üst akıl, ortaya çıkacak boşluğu yeni bir kahraman imgesi yaratarak kapatacaktır. Kendi aşırı yapay dünyasını yaratmaya çalışan aykırı bir tip görünümüyle *dandy*, modern kahraman imgesi olabilecek bir adaydır. *Dandy* görüngüsü, Estetizm akımının “sanat için sanat” ilkesi üzerine kurulu estetik bir doktrin üzerine felsefi içeriğini kazanarak moderne özgü bir benlik kültü oluşturmayı başarmıştır. Kalabalıklarla kurduğu bağımlılık ilişkisi, *dandy* figürünün narsisizmle ilintilendirilmesine neden olmuştur. Biçime ve güzelliğe aşırı derecede düşkün, tavır ve duruşlarına nüktedanlıkları, ince zekâları ve hazır cevaplıkları eşlik eden *dandy*ler, en çok endüstri çağının çirkinliği ile Puriten ahlaki değerlere karşı kışkırtıcı bir görev üstlenmiştir. Yarattıkları sansasyonlarla gündemde kalmaya çalışan *dandy*ler, kendilerini izlemeleri için kalabalıklara ihtiyaç duymuş; kitlelere genel olarak hayranlık ile tiksinti karışımı duygular beslemiştir. Entelektüel birikimleri, nükte kabiliyetleri, paradoks ve özdeyiş üretmedeki ustalıklarıyla buldukları ortamı adeta ele geçiren muhabbet ustası *dandy*ler, fiziksel görünüşlerine, kişisel bakımlarına ve kıyafet modasına çok fazla dikkat gösteren aykırı “şık” tipler olarak sivrilmiş, yaşadıkları dönemde “ikon” haline gelmişlerdir.

2. 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu’nu Belirleyen Koşullar

Fransız Devrimi’nden sonra tüm dünyaya yayılan yeni değerlerle imparatorlukların yıkılma aşamasına geldiği ve ulus devletlerin bir bir ortaya çıkmaya başladığı on sekizinci yüzyılın son çeyreği ile on dokuzuncu yüzyıl boyunca, modernleşme süreçleri, her yöreye ve geleneğe göre farklı biçimler alarak yaşanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nda da, on dokuzuncu yüzyıl, modernleşme sürecinin sosyo-kültürel mecraaya taşıdığı tarihsel kesit olarak öne çıkmıştır. Özellikle Paris’i gören ve yaşayan Osmanlı aydınları, bu yüzyılda Avrupalı *dandy*lerle karşılaşmış; daha çok Fransa’da şekillenen *dandy* imajlarını yakından görme imkânına erişmiştir.

Batı Avrupa’da liberal ve demokratik değişimlerin güvenceye bağlanmasını içeren köklü dönüşümlerde belirleyici rolü, feodal-aristokratik kurumlara karşı iktidar

mücadelesi veren burjuvazi oynamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda ise bu mücadeleyi, Avrupa modernleşmesinden farklı olarak, üst sınıfı oluşturan aydın veya bürokratlar vermiştir.

Osmanlı toplumunun uygarlaşması adına gittikleri Avrupa başkentlerinde tüm zorlukları göze alarak, kısıtlı bir zaman ve bütçe ile çok çalışmak zorunda kalan Osmanlı aydınları Paris'i, Fransız sanatçıları ve entelektüellerinin bir araya geldiği bir Paris'ten değil, daha çok “*kenar mahalle pansiyonları*”nın yer aldığı Paris'ten tanımak zorunda kalmıştır. Bu yüzden Osmanlı aydınlarının “*mikrokozmoz oteller ve bekâr odalarında*” şekillenmiştir. Oryantalist bakışla “Doğulu” ve “barbar” olarak algılanan Osmanlı aydınları, medeniyeti “içeriden” kavramak için gittikleri Paris'te yalnız kalmıştır. Oryantalist önyargıların yanı sıra, entelektüel seviyeleri ve iktisadi şartların yetersizliği sebebiyle (Koçak, 2011: 209), Avrupa'ya gönderilen aydınlar, Paris salonlarına konuşlanan entelijansiyanın başat aktörleri olan Fransız *dandy*leri “içeriden” kavrayamamıştır.

Osmanlı aydınları, İmparatorluk'un modernleşme yolculuğunda, Doğu ile Batı medeniyetleri arasında bir sentez yapmayı önermiş; bunu da iki medeniyet arasında kurdukları bir tür evlilik metaforu üzerinden anlatma yoluna gitmiştir. Dönemin önde gelen aydınlarından Şinasi'nin “*Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bıkır-i fikrini izdivâç ettirmek*” (Kaplan, 1948: 47) sözleriyle dile getirdiği, Asya'nın erkeğe, Avrupa'nın kadına benzetildiği bu eğretileme, Tanzimat'ın ilk yıllarındaki modernleşme politikalarının doktrini olmuştur. Osmanlı ileri gelenleri modernleşmek için her seferinde Batı'nın yalnızca tekniğinin alınması, Osmanlı toplumunun manevi değerleriyle örtüşmediğini düşündükleri Batılı değerlerden ise uzak durulması gerektiğini savunmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda buhranlı bir geçişi imleyen Tanzimat döneminden itibaren Batı'nın sadece tekniğini alarak ortaya konan modernleşme gayretleri, sosyal ve kültürel hayatta modernleşme algısının giderek yüzeysel bir taklitçilik üzerine kurulmasına yol açmıştır. Modernleşme yolunda, tekniğin alınarak özün korunması gayretleri yönünde deneyimlenen tüm somut pratikler, biçim ile içerik yönünden bir uyumsuzluk doğurmuştur. Bu uyumsuzluk, Osmanlı toplumsal yaşantısının pek çok kademesinde, “çelişkili” durumların açığa çıkmasına yol açmıştır. “*Bir tarafta, Frenkler, Lâvantenler, taş binalar, yabancı töreler, günah ve işretle dolu olan Beyoğlu, diğer tarafta, mahalle sathında beraberliğin yaygın olduğu ve sıkı bir cemaatin oluşturduğu şehrin Müslüman kesimi*”nin (Mardin, 1995: 38) olduğu, Tanzimat'ın karmaşık sosyal mecrası, eski ile yeni değerler arasında değişim sancıları çeken Osmanlı toplumunda da *dandy*vari tipolojilerin boy göstermeye başladığı bir zemin olmuştur.

Batı medeniyetinde “gelenek” ile “modern” arasındaki sınıfsal çelişkilerin bir ürünü olarak ortaya çıkan *dandy* görüngüsünü anıştıran yerli tipolojilerin, Osmanlı toplumunda belirgin biçimde gözle görülmesi için gereken sosyolojik zemini “alaturka” ve “alafranga” ikiliğiyle sürdürülen toplumsal yaşayış oluşturmuştur. Osmanlı seçkin zümresi, Avrupa'ya yaptıkları seyahatlerde “uygarlık” mefhumunun maddi ve manevi değerlerle bir bütün olduğunu; bu nedenle onun yalnızca bir yönünün alınıp diğer yönlerinden sakınmanın mümkün olamayacağını fark etmiştir. Eski kurum ve değerler özenle muhafaza edilmiş; fakat bunların yanında Batı uygarlığının maddi ve manevi değerleri de yaşamaya başlamıştır. Böylece, Tanzimat'ın bir özelliği olarak “alaturka” ve “alafranga” ikiliği doğmuştur. Tanzimat döneminin tipik özelliği olan bu ikilik, giderek gündelik hayatın her alanında fark edilmiştir. Hilmi Ziya Ülken, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecinde baş gösteren alaturka-alafranga ikiliğinin nedenini, “kültür” ile “uygarlık” arasında kalmış bir toplumun “*geçiş ve buhran devri*”

(Ülken, 1994: 56) yaşamış olmasına bağlamaktadır. “Eski” ve “yeni” olarak da ifade edilebilen “alaturka” ve “alafranga” ikiliği başta Tanzimat aydınlarında olmak üzere toplumun Batılı değerlerle karşılaşan her kesiminde görülmüştür.

Tanzimat’ın ilk aydın grubu (Şinasi, Namık Kemal, Ağâh Efendi, Ahmet Vefik Paşa, Şemsettin Sami, Ziya Paşa), Fransız Devrimi’nin etkisiyle daha çok batılılaşma konusunda fikir üretme ve bu fikirlerini topluma yayma gayesi içinde olmuşlardır. Birinci nesil aydın ve sanatçılar, sosyal meseleler üzerinde yoğunlaşırken, Paris kafelerinde modern hayatın nasıl bir insan profiliyle yaşanması gerektiği konusunda tartışmalar yapan entelektüel-*dandy*lerden etkilenmişlerdir. Yuvaya dönüşte ise kendi aydın kimliklerini Avrupalı çağdaşlarından esinlenerek kurmuş; gördüklerini ve düşündüklerini topluma anlatmak için de yapıtlarında *dandy*lerin izlerini taşıyan insanlara yer vermişlerdir. Tanzimat’ın ikinci nesil aydın ve sanatçıları (Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan, Muallim Naci, Samipaşazâde Sezai, Nabizâde Nazım, Mizancı Mehmed Murad) ise, daha çok estetik kaygılarla bireyci meselelere eğilmiş; sanatın güzellik kaygısını, sosyal meselelerin üzerinde tutmuşlardır. Bu nesilden sonra gelen Servet-i Fünun (Tevfik Fikret, Halit Ziyâ Uşaklıgil, Cenap Şahâbettin, Mehmet Rauf, Mehmet Akif Ersoy, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Rasim) ve Fecr-i Ati (Ahmet Haşim, Tahsin Nahid, Müfit Ratip, Şahabettin Süleyman, Fazıl Ahmet Aykaç, İzzet Melih Devrim, Cemal Süleyman) adındaki iki edebi topluluğun üye isimleri de, Batı etkisinin yoğunlaşmaya başlamasıyla, özellikle Charles Baudelaire ve Oscar Wilde’in bireyci sanat pratiklerinde tanımlanan *dandy* profillerinin izlerini taşıyan kahramanlara yer vermişlerdir.

3. Seçilmiş Örneklerle 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu’nda *Dandy* Görüngüsünün Yorumlanması

Batı uygarlığının modern kahraman kültürü *dandy*nin tipolojik izlerine, modernleşme çabalarının yön verdiği Tanzimat döneminde yazılan birçok metinde rastlanmaktadır. Kamusal alanda boy gösteren bu figürler, Osmanlı toplumunda “züppe” olarak adlandırılmıştır.

Kapitalist üretim ilişkilerine girmeyen sıra dışı *dandy*lerin “olumsuz” olarak yorumlanan özellikleri, en çok 1839-1923 tarihleri arasında yazılan romanlarda yaratılan “züppe” tipinin varyasyonlarına aktarılmıştır. “Alafranga züppe” olarak yaftalanan tipler, Batı etkisinde gelişen Türk yazını içinde, roman türünde modernleşmenin “sorunlu” yüzleri olarak yorumlanmıştır (Çubuk, 2012: 101-114). 1923’e kadarki evrede Osmanlı-Türk romanlarında yer alan edebi kahramanlar, tam anlamıyla Avrupalı örneklerle göre bir *dandy* tipolojisi çerçevesine dâhil edilememektedir. Hilmi Yavuz *Bihruz ve Dandyler* başlıklı makalesinde, *Tanzimat’ın entelektüel tarihini temsil eden Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Recaizâde Mahmut Ekrem gibi aydınlar dışında; resim koleksiyonları yapan, yarış atları satın alıp yarıştıran, kumar oynayan ya da yemek davetleri tertipleyen Halil Şerif Paşa gibi Brummell tipindeki Osmanlı dandylerinin, romanlarda görünmez kılındığını* ifade etmiştir. Yavuz bu makalesinde ayrıca, *Osmanlı toplumunda ise bu sınıfsal konuma tekabül eden “sahih” bir dandy karakteri bulunmadığının* altını çizmiştir (Bkz. Yavuz, 2011).

Türk tiyatrosunda Batı etkisi, tıpkı politik ve sosyo-kültürel mecrada olduğu gibi Tanzimat Fermanı’nın 1839’daki ilanından sonra başlamıştır. Tanzimat’tan önce, Osmanlı sarayı yabancı toplulukların gösterileri yoluyla Batı tarzı tiyatroyla daha erken

bir dönemde tanışmış ve bu sanata olan aşinalığı daha önceden başlamıştı. Osmanlı tebaası da benzer biçimde Batı benzeri dramatik gösterilerle azınlıkların etkinlikleri sayesinde bir ölçüde tanışıyordu. Ancak *Batı tarzı tiyatronun saraydan halka inişinin Tanzimat'tan itibaren başlamış olduğu* genel geçer bir kabuldür (Bkz. And, 1983; Nutku,1985).

Batı tarzı tiyatronun Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyo-kültürel yaşamına yerleştirilmesi sürecinde, Türkiye'de tiyatro yeni kazanımlar elde etmiştir. Bunların en başında dramatik metin ve sahne tekniği gibi etmenler gelmektedir. Dramatik metin, yabancı yazarlardan yapılan çeviri ve uyarlamalar yoluyla tanıtılmıştır. Daha sonra özgün metinler verilmeye başlanmıştır. Bu yolla Batı'ya nazaran çok geç de olsa bir dram sanatı geleneği başlamış olur. Batı'dan model alınan yeni tiyatro anlayışının Osmanlı kültürel yaşamına girmesi sonucunda çerçeve sahneli tiyatro yapıları kurulmuş, topluluklar tiyatro binalarında düzenli olarak oyunlarını sahnelemeye koyulmuştur. Böylece tiyatronun kurumsallaşma faaliyetleri için önemli gereksinimler ilk elden hayata geçirilmiş olur. Ancak Osmanlı'nın Batı yanlısı aydınlarının başını çektiği tarihsel bir önyargı neticesinde, Batı tarzı tiyatroyla birlikte yerli tiyatro türleri de bir sindirme ve yoksunlaştırma gayretleri ile karşı karşıya kalmıştır. Batı tarzı tiyatroyu yerleştirmeye ve bir dram geleneği oluşturmaya çalışan aydınlar Meddah, Ortaoyunu, Karagöz gibi geleneksel tiyatro türlerine adeta savaş açmışlardır. Geleneksel türler bu anlamda sindirme gayretlerinin yıkıcı etkilerine maruz kalmış olsa da, verilen ilk dram metinlerine bir biçimde sızmış ve bu varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Türk tiyatrosu tarihinde dramatik metin yazma geleneğinin Şinasi'nin (1826-1871) Şair Evlenmesi (1859) oyunuyla başladığı kabul edilmektedir(And, 2010: 196). Batı tarzı tiyatro anlayışını yaygınlaştırmak isteyen yazarların, dram türünde verdikleri eserlerde ters mantık yürüterek, *dandy* görüngüsünün “olumlu” olarak algılanan özelliklerini yerli tiplere aktardıkları saptanmıştır. Böylece *dandy*vari oyun kişileri ilk defa oyun metinlerinde görünür hale gelmiş; Batılı tarzda üretilen ilk yazılı eserden başlayarak 1923'e gelene kadarki sürede, modernleşmenin “olumlu” yüzü olarak ince zekâları ve parlak nüktedanlıkları ile geleneksel toplumu yeren, entelektüel yetkinlikleri ile değiştiren veya dönüştüren bir lokomotif güç olarak yerleştirilmiştir. Emin Özdemir'in de ifade ettiği gibi; *Tanzimat yazarları] yeni bir uygarlık ülküsünün, yeni bir insan tipinin ardına düşmüşlerdir* (Özdemir, 1999). Özdemir'in işaret ettiği söz konusu yeni insan tipi, geleneksel Osmanlı toplumu içinde marjinal ve entelektüel kimlikleriyle ön saflarda yer tutan, oyun metinlerinde çizilen tipolojileriyle “yerli *dandy*” modellerinden bahsetmeyi olanaklı kılan ve geleneksel Osmanlı toplumuna karşı yergi figürü olarak sivrilen yenilik yanlısı bir insan tipidir.

“Toplum için sanat” anlayışını benimseyen, Yeni Osmanlılar adıyla bilinen ilk kuşak yazarların roman ve dram metinlerinde kendine yer bulan yeni insan tipi, romanlarda mirasyedi “alafranga züppe” tipi üzerinden modernleşme sürecinde yapılan yanlışların bir sonucu olarak sorunlu tipler olarak çizilmiştir. Aynı kuşağın kaleme aldığı dram metinlerinde ise, yeni insan tipi bu kez modernleşme sürecinde yapılan yanlışları ve/ya sürecin henüz yıkamadığı geleneksel alışkanlıkları yergi yoluyla alımlayıcısına sunmak için ortaya çıkmıştır. Tanzimat'ın ilk kuşak yazarları arasında bulunan Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Midhat Efendi gibi yazarların oyunlarında, tarif edilen bu tip yeni insan modeline rastlamak mümkündür. Adı geçen yazarların Montesquieu, Voltaire, Rousseau gibi devrimci Fransız yazarlarının etkisi ile oyunlarında yarattıkları toplumcu yeni insan modellerinde Batının modern kahraman kültü *dandy*nin izleri görülmüştür. Yeni bir kültür ve uygarlıkla tanışan Tanzimat aydınları, değişim ve modernleşmeyi en etkin bir yol olan sanat ve edebiyatla yapmak

istemişler; bunu da yazılarında zulme, haksızlığa, baskıya, geriliğe karşı durarak yapma yolunu seçmişlerdir.

“Sanat için sanat” anlayışını benimseyen kuşak ise, Jön Türkler adıyla bilinen Tanzimat’ın ikinci kuşağı ile Recaizâde Mahmut Ekrem’in teşvikleriyle bir araya gelen Servet-i Fünun edebiyat topluluğu içinde yer alan aydın, yazar ve sanatçılar ile yazın faaliyetlerini Servet-i Fünuncular’dan bağımsız sürdüren bireyci yazarlardan oluşmaktadır. Özellikle “toplum için sanat” yapan birinci kuşak yazarların kaleme aldıkları oyun metinlerinde, Batılı *dandynin* giyim kuşam tarzına benzer ayrıntılı izlere rastlanmamış; ancak yerli motiflerle bezenmiş bir tavır-davranış estetiğine dair ayrıntılar rahatlıkla bir tipoloji tarifi yapılmasını mümkün kılmıştır. “Sanat için sanat” yapan ve oyun metni kaleme alan ikinci kuşaktan yazarlar, İstabdat yıllarının baskıcı uygulamaları nedeniyle bireyin yaşantısına yönelmiştir. İkinci Meşrutiyet’ten sonra ise yaşanan görece özgürlük ortamı, yazınsal üretimde politik söylemlerin ön plana çıkmasını sağlamış; yeni insan tipolojisinde kültürel bir görüngenye işaret edecek derecede belirgin *dandy* izlerine rastlanmamıştır. İmparatorluğun yıkılışına giden sürede, bireyci çerçevede oyun metni yazan edebi topluluk üyesi yazarlarla bağımsız yazarların yapıtlarında Batılı *dandylerin* izlerini taşıyan oyun kişileri ile karşılaşmıştır.

Sevda Şener, oyun metinlerinde var edilen kişilerin tipik ya da karakteristik analizlerinin; *tasvir yoluyla, diyaloglarda oyun kişinin kendisi hakkında söylediği sözler ve kendine dair açıklamalarıyla, kişinin başkası hakkında söylediği sözler ve açıklamalarla, kişinin genel olarak her konu üzerindeki sözleriyle, oyun akışı içinde taşıdığı tavır ve gösterdiği tepkilerle yapılabileceğini* ortaya koymuştur (Şener, 1972: 48-52). Çalışmanın sonraki bölümünde, 1839-1923 dönemi Türk tiyatrosunda yazılan oyun metinlerinden seçilmiş örneklerle, yozlaşmış geleneğe karşı yenilik yanlısı bir yergi figürü olarak sunulan yeni insan modelinde *dandynin* izlerine rastlandığı iddia edilmiş ve bu modelin tipolojik özellikleri tarif edilmiştir. Bu bağlamda örnek oyun metninin konusu, kurgu açısından oyunun işlevi, oyundaki temel çatışma ve kişiler arası ilişkiler incelenmiş; oyunlarda *dandynin* tipolojik özellikleriyle kurgulanan oyun kişilerinin ayrıntılı tarifi için Sevda Şener’in önerdiği tip analiz yöntemi uygulanmıştır.

3.1. Tanzimat’ın “Toplum İçin Sanat” Yapan Aydın Kuşağında *Dandy* Görüngüsünün İzleri

Yaşadığı dönemin öncü aydın ismi olarak bilinen İbrahim Şinasi (1826-1871), Avrupa’yı görmüş, onu yakından tanımış ilk şair ve ilk düşünce adamımızdır (Akıncı, 1966: 30). Şinasi, Fransa’da devrimle birlikte kendini felsefi bir zemine taşımış ve geleneğe karşı estetik bir başkaldırı hareketine dönüşmüş olan *dandy* görüngüsünün temel tipolojik özelliklerini yaşamı ve yapıtlarına yansıtmayı bilmiştir. On yıla yakın bir süre hayatını Paris’te sürdüren Şinasi, bu süre zarfında Fransız entelektüellerinin fikir dünyalarını derinlemesine analiz etmiş; Batı uygarlığının asi *dandyleriyle* karşılaşmış; onların düşüncelerinden fazlasıyla etkilenmiş; Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk aydın kuşağına hayatı ve fikirleriyle örnek bir model olmuştur. Şinasi’nin *dandy* mizacını yansıtan bir aydın olarak değerlendirilmesini mümkün kılan en önemli yanı; edebiyatın birçok dalında Batılı örneklerin ilkinin vererek, fikirleri ve uygulamalarıyla, kültürel ve düşünsel üretim bağlamında yeni aydın kitlelerini arkasından sürükleyen bir “lider” vasfı kazanmış olmasıdır. O; *Namık Kemal, Recaizâde Mahmut Ekrem, Ebuzziyâ Tefik Bey, Nuri Bey* gibi Tanzimat aydınlarına ilham kaynağı olmuş ve bu

yönüyle fikir, sanat, edebiyat kadar özgürlük hareketinin de öncülerinden biri sayılmıştır (Şinasi, 2006: 8-11). Şinasi, Batı kültürü ile geleneksel kültür arasında bir sentez kurulması gerektiğine inanmış ve yaşamı boyunca kültürel üretimini bu düşünce ile şekillendirmiştir. Şinasi'nin çalışmaya ve insan iradesine değer verdiği görüşleri, yaşamlarında dandyliğin izlerini taşıyan tüm batılılaşma ve yenileşme yanlısı aydınlar tarafından özümsemiş; ilk aydınlar toplumu değiştirme/dönüştürme misyonlarını Şinasi'nin bu fikirleri üzerine inşa etmişlerdir.

Yurtdışında bulunduğu sürede, Fransız entelektüellerinin dandy misyonlarını kendinde içselleştiren Şinasi'nin kalemını ve fikrini, daha çok, sanatçının yeni duygu, düşünce ve ideallerini anlatmayı amaçlayan Romantik akımın “özgürlük”, “insan hakları”, “adalet” ilkelerinin görülür. Yazdığı eserleri ile fikirlerinin dokusuna bakıldığında, Şinasi'nin gelenekçi bir toplumsal düzene karşı “isyankâr” bir tutum sergilediği rahatlıkla dile getirilebilir.

Şinasi'nin, ilkleri başarmış bir lider aydın olarak Batılı anlamda ilk Türkçe oyun metnini yazmış olması da eski edebi geleneğe karşı modern örneklerle başkaldırmanın bir ürünüdür. Türk Tiyatrosu'nun batılı anlamda ilk dram metni olarak kabul edilen **Şair Evlenmesi** (1859), kılavuz aracılığıyla kurulan evlilik kurumunu sorunsallaştırmaktadır. İki perde olarak yazılan ancak günümüze ikinci perdesi kalan bu oyun, görmeden evlenme gibi gelenekçi toplumun yozlaşmış ön kabullerini eleştirmektedir. Oyunda ana çatışma, geleneğin taşıyıcısı konumundaki oyun kişileriyle (Zibâ Dudu, Habbe Kadın, Batak Ese, Atak Köse, Ebulaklakatül'enfi, Bazı Mahalleli), modern değerlerin taşıyıcısı oyun kişileri (Müştak Bey, Hikmet Efendi) üzerine kurulmuştur. Şinasi; din adamı, aracı kadın, kulluktan tebaaya geçememiş mahallelinin ikiyüzlülüğünü ve yozlaşmışlığını sergiler. Şinasi ayrıca, yozlaşmış gelenekleri körü körüne sürdüren mahalle halkını alaya alarak, modernlik fikrini bir ideal olarak ön plana çıkarır. Özdemir Nutku'nun sözleriyle ifade edilecek olunursa; “*tek bölüm içinde, önemli sorunları özetleyen bu yapıt, Şinasi'nin düşüncesine uygun bir biçimde hem yerli özellikleri, hem de Batı tiyatrosunun niteliklerini*” kapsar. Ayrıca, oyunun “*sahne bölümlenmesi, kişilerin girişleri çıkışları ve olayların sürekliliği batı tiyatrosunun niteliklerini getirirken, oyundaki tipler, komedyanın göstermecî biçimde yazılmış olması, psikoloji yerine genellemelere yöneliş, cinaslı sözler, şive taklitleri, tekerlemeyi andıran konuşmalarla*” örülü olması, bu metnin biçimce batılı olma özce yerli kalma idealini yakaladığını gösterir (Nutku, 2000: 356).

Şair Evlenmesi'nde kısaca olay örgüsü şöyle akmaktadır: Fakir şair Müştak Bey, sevgilisi Kumru Hanım'ı kılavuz kadın Ziba Dudu aracılığıyla istemiştir ve oyunun başında Kumru Hanım'la gelin güvey olmak için heyecanla beklemektedir. Müştak Bey'in arkadaşı Hikmet Efendi, onu bir konuda uyarma gereği duyar. Gelenekçi toplumda adet olduğu üzere, büyük kız kardeş bekâr dururken küçük kız kardeşin evlenmesi münasip görülmez. Bu nedenle Kumru Hanım'ın çirkin ve kambur ablası Sakine Hanım'ın varlığı iki arkadaşı rahatsız etmektedir. Nitekim az sonra kılavuz kadın ve bekâr kız kardeşlerin yengesi mahallenin imamı Ebulaklakatül'enfi'nin yardımıyla Müştak Bey'i, Kumru Hanım'ın ablası çirkin Sakine ile evlendirmeye kalkışır. Müştak bey, oldubittiye getirilmeye çalışılan bu evliliğe isyan eder; ancak evlenmesi için mahallelinin dayatmasından nasıl kurtulacağını kestiremez. Arkadaşı Hikmet Efendi, Müştak Bey'in yardımına yetişir. İmamın cebine rüşvet sıkıştıran Hikmet Bey, büyük olan kardeşin önce evlendirilmesi âdetini, yaşça değil boyca büyük olarak yorumlayarak mahalleliyi ikna eder. Böylece Müştak Bey, sevgilisi Kumru Hanım'a kavuşur. Şinasi bu oyunda, bir taraftan toplumun sınımsız bağlı olduğu geleneklerin maskesini düşürürken; öbür taraftan bu geleneklerle çatışma yolunu seçen,

uygar ve batılı yaşamı içselleştirmiş, gelenekçi mahallelinin haz etmediği şair Müştak Bey'i arzusuna erdirerek modern hayatı onayladığını açıkça gösterir (Bkz. Şinasi, 2006).

Şair Evlenmesi, Osmanlı toplumunda modern çağın iki kahramanını resmeden, yerli malzeme ile örülmüş bir ilk metin olması dolayısıyla Türk Tiyatrosu için önem arz eder. Söz konusu kahramanlardan ilki oyunda fakir bir şair olarak tanıtılan ve bu yönüyle bohem olarak adlandırılabilir Müştak Bey, diğeri ise onu istemediği bir evlilikten kurtaran ve oyundaki konumuyla *dandy* olarak adlandırılabilir arkadaşı Hikmet Efendi'dir. Oyunun başkahramanı, ismi "âşık" anlamına gelen Müştak Bey'dir. Sevgilisi Kumru Hanım'la evleneceği için Müştak Bey'in mutluluğu o kadar büyüktür ki, yaşadığı gelenekçi toplumun gerçeklerini mantıklı bir şekilde kavrayamamaktadır. Müştak Bey, kendi deyimiyle "âşık evlenmesi" yapmaktadır. Diğer bir deyişle, evlenecek çiftler önceden birbirlerini tanıyıp beğenerek, birbirlerini severek evlenme kararı almışlardır. Bu dönem için bu tür bir evlilik, yenilikçi bir modeldir. Müştak Bey ve Kumru Hanım'ın "âşık evlenmesi", oyunun geçtiği zamanda, toplumda "acıyıp" olarak değerlendirilebilecek yeni bir kadın-erkek ilişkisi modeli sunar (Şinasi, 2006: 35).

Şinasi, Müştak Bey aracılığıyla, görmeden evlenmenin doğurduğu olumsuz sonuçları eleştirmektedir. Müştak Bey, karşılıklı sevgiye dayanan bir evlilik yapma isteğiyle romantik bir tutum sergilemektedir. Bu aynı zamanda entelektüel bir tutumdur. Gelenekçi topluma karşı fakir şair kimliğiyle birleşen yenilikçi tutumu, Müştak Bey'in "bohem" olarak tanımlanmasını mümkün kılar. Müştak Bey'in bohemliği, Hikmet Bey'in *dandy* kimliğinin açığa çıkmasını sağlayan önemli bir etmendir. Özellikle Fransız Devrimi'nden sonra bohemler ve *dandy*ler Baudelaire'in okumasına göre modern çağın kahramanları olarak geleneğe karşı yeni olanı savunarak yozlaşma eğilimi gösteren topluma başkaldıran kimliklerdir. Ali Artun, Baudelaire'in söz konusu kavramsallaştırma çalışmalarını çözümleme yoluna gittiği *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm* başlıklı makalesinde Bohemya'yı; "Sanata adanmış ebedi bir hayat tarzı; hiçbir maddi beklentisi olmayan, sanatın adeta bir ibadete dönüştüğü bir çilekeşlik, bir inziva. Şana, şöhrete, fark edilme dürtüsüne ve bunların yayın piyasası tarafından istismar edilmesine karşı bir direniş" (Baudelaire, 2011: 17) olarak tanımlar. Artun'un nitelermelerine göre, bohem modern toplumdaki misyonu, modernitenin yeni kahramanlarından biri olan *dandy* ile birlikte hem geleneğe, hem de bir tür yozlaşmışlık olarak gördükleri burjuva estetiğine karşı topyekûn bir başkaldırıdır.

Bu oyunda amaçları bakımından aynı; ancak ortak amaçlarını hayata geçirme yöntemleri bakımından bohem ile *dandy* arasındaki farkları açıkça görmek mümkündür. **Şair Evlenmesi** oyunundaki Müştak Bey-Hikmet Efendi ikilisi, Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme sürecinin geleneksel kültüre nüfuz ettiği bir dönemde, toplumsal yenileşme atılımını gerçekleştirecek model kahramanlar olarak sunulmuşlardır. Ancak onları Batılı örneklerinden ayıran husus, yerli motiflerle örülmüş bir olay örgüsü, konu ve tipolojik özelliklerle yaratılmış ilk oyun kişileri olmalarıdır.

Müştak Bey, fakir bir şair olarak tanıtılmasının yanı sıra, geleneğe karşı yenilik fikrinin savunusunu yapması anlamında da bohemdir. Müştak Bey'in bohemliği edilgen bir yapıdadır. Çünkü oyun boyunca muhabbetle kurulması gereken bir evlilik modelini savunur; ancak kılavuz kadının oyununa gelir. Bu nedenle düştüğü çıkmazdan kendini kurtarabilecek güçte bir bohemlik hali sergilemez. Öngörülerini ve çözüm yöntemleri ile Müştak Bey'i içine düştüğü çıkmazdan kurtarmayı başaran kişi, ismi "akıllı" anlamına gelen yakın arkadaşı Hikmet Efendi'dir. Hikmet Efendi, toplumsal bir yarar uğruna misyon üstlenmesi bakımından, yazar tarafından, Osmanlı toplumu içinde modern

atılımı gerçekleştirecek olan bir *dandy* kahraman olarak çizilmiştir. Hikmet Bey hem yaşadığı geleneksel toplumun değer yargılarını iyi bilir, hem de bu değer yargılarının bireyi çıkmazda bıraktığı noktalarda bu çıkmazı yine o geleneğin kendi kurallarıyla aşabilecek bir akli iradeyi gösterir. Bu yönüyle asi *dandy*lerin eleştirel ince zekâlı mizaçlarını resmeder. Örneğin oyunun başlarında Müştak Bey, sevgilisi Kumru Hanım ile evlenmeyi umarken, Hikmet Bey, onu bir hususta uyarma gereği duyar: Geleneksel Osmanlı toplumunda adet olduğu üzere; ablası bekâr dururken, küçük kız kardeş evlendirilmez. Bu nedenle oyunda kırk, kırk beş yaşlarında çirkin, kambur ve karga suratlı olarak tanıtılan Sakine Hanım'ı, kız kardeşi Kumru Hanım'ın yerine Müştak Bey'e verebileceklerini söyler. “*Sakin Kumru Hanım'ın yerine onu sana verip de bir dek etmesinler!.. Âlem bu ya... Zira büyük dururken küçüğü kocaya vermek âdet değildir*” (Şinasi, 2006: 36) diyen Hikmet Efendi, az sonra öngörülerinde haklı çıkar. Çok geçmeden, mahallenin zoruyla kılavuz kadın Ziba Hanım, Sakine Hanım'ı Müştak Bey'e adeta yamamaya çalışır. Modern toplumda oyunu kurallarına göre oynama alışkanlığını çabucak benimseyen *dandy* kimliğiyle Hikmet Efendi, hapishaneye atılmakla ve mahalleden kovulmakla tehdit edilen Müştak Bey'in imdadına yetişir. Mahallenin imamı Ebüllâklâkatül'enfi'nin cebine gizlice rüşvet sıkıştırarak Müştak Bey'i istemediği bir evliliği yapmaktan kurtarır. Hikmet Efendi için bilgi, modern çağın en önem arz eden moral değerlerinden biridir. Bu nedenle bilgisiz işe kalkışanları hor görür. Ona göre, bilgi sahibi olmadan yapılan eylemler, geleneğe ait yozlaşmış bir alışkanlıktır. Hikmet Efendi, bilgiden yana koyduğu pozitif tutumunu aşağıdaki alıntıda açıkça beyan eder:

*ATAK KÖSE (Arkasında küfe, bir elinde kürek, bir elinde süpürge ile) — İstemeyüz!
HİKMET EFENDİ (Atak Köse'nin arkasından yetişerek) — Neyi istemiyorsunuz?
ATAK KÖSE — Ben ne bileyün? Mahalleli istemeyüz diyor, ben de öyle diyorun. Elbette adamların böyle demelerinde hakkı var.
HİKMET EFENDİ — Ey, mahallelinin neden hakkı var?
ATAK KÖSE— Hakkı olduğunu pek yavuz bilürün ama, bak doğrusu neden hakkı olduğunu bilmen...
HİKMET EFENDİ — Öyle ise bilmediğin şeye niye karışyorsun? (Şinasi, 2006: 44)*

Hikmet Efendi, oyun boyunca arkadaşının başına gelen olaylarda ne tür etkenlerin bulunduğunu takip eder. Metin boyunca Hikmet Efendi'nin bir *dandy* olarak Batılı örnekler gibi kişisel görünüş estetiği geliştirmiş olduğu yargısına varabilecek ayrıntılı tariflere rastlanmaz. Çünkü bu metin, “toplum için sanat” yapma anlayışı güden Tanzimat'ın ilk kuşağına mensup bir yazarın kaleminden yaratılmıştır. Bu nedenle metnin *dandy* kahramanının, daha çok toplumun yararına olacak modern bir söylemin sözcülüğünü üstlendiği görülür. Diğer bir deyişle, Hikmet Efendi Batılı çağdaşlarına nazaran bu oyunda bireyci değil toplumcu çizgide ilerleyen, kişisel amaçlar yerine toplumsal amaçlar için fayda peşinde koşan, yozlaşmış gelenekçi toplumu modernlik yolunda değiştirmeye/dönüştürmeye çalışan halkçı bir *dandy* kahraman profili çizer. Yazarın, oyunun kıssadan hissesini çıkarma işini Hikmet Efendi'ye bırakması bu yorumu kanıtlar niteliktedir:

HİKMET EFENDİ— İşte; kendi menfaati için aşk ve muhabbet tellallığına kalkışan kılavuz kısmının sözüne itimat edenin hali budur. (...) Ya birbirinin ahvalini asla bilmeyerek ev-bark olanların hali nasıl olur? Var bundan kıyas eyle... (Şinasi, 2006: 49)

Tüm bu bilgilerden hareketle Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* oyununda ortaya konulan örnek bağlamında şu bulgular tespit edilmiştir:

-Bu eserde, ilk kez modern çağın iki kahramanı bohem ve *dandy* kahraman tipleri ile karşılaşmıştır.

-Batılı anlamda ilk Türk tiyatrosu metni özelliği olan bu eserdeki bir modern kahraman yaratılarının, Batılı örneklerinden farklı olarak “bireyci” kaygılar yerine, toplumcu kaygıları ön planda tutan bir anlayışla yaratılmışlardır.

-Buna göre, bohem kahraman örneği olarak çizilen Müştak Bey, fikren “yenilikçi”, ancak gelenek ile baş edemeyecek kadar “saf” ve “çabuk oyuna getirilen” bir tip olarak çizilmiştir.

-*Dandy* kahraman örneği olarak Hikmet Efendi’nin ise, “gözü açık”, “zeki”, “çağdaş değerlerin savunucusu”, “bilgili”, “görgülü”, “kentli”, özellikleri olduğu anlaşılmıştır. Şinasi’nin Hikmet Efendi tiplemesini, savunduğu yeni moral değerlerin hayata geçirilmesi için “bilgisi” ve “zekâsı” sayesinde gelenek ile baş edecek kadar uyanık bir tip olarak yansıttığı anlaşılmaktadır.

Tıpkı Şinasi gibi, Ahmet Midhat Efendi (1844-1912) de sentez fikrini benimsemiş olan ilk aydın grubunun bir üyesi olarak Fransızların toplumu değiştiren/dönüştüren asi *dandy*lerinden izler taşımaktadır. Ahmet Midhat’ın estetik üretim kanallarından biri olan edebiyat aracılığıyla yenilikçi fikirlerini yayarak modern toplum inşasına girişmesi, onu daha çok devrim sonrası Fransa’da görülmeye başlayan burjuva kökenli *dandy*lere yaklaştıran önemli bir belirtidir. Zira Ahmet Midhat Efendi de çağdaşları gibi, Osmanlı’da modernleşme olgusunun nasıl hayata geçirilmesi gerektiği konusunda düşünce üretmiş ve yapıtlarında ele aldığı yeni insan tipolojileri vasıtasıyla bu düşüncelerinin uygulanabileceğini kanıtlamak için gayret sarf etmiştir.

Ahmet Midhat Efendi’nin kendinde yansıttığı *dandy* görünüşleri, öz bakımından Osmanlı çizgilerinin dışına çıkmamış; bu çizgilerin dışına çıkan yeni insan profilleri ise, alafrangalıkta aşırıya kaçtıkları gerekçesiyle yapıtlarında yerilmiştir. Daha başka biçimde ifade etmek gerekirse, Batı uygarlığının modern kahramanları *dandy*lerin “aykırı” ve/ya “aşırı” olarak nitelendirilen hırçın mizaçları, gerek Ahmet Midhat Efendi’nin şahsında, gerekse yapıtlarında mutlak İslam kültürü ve epistemolojisi süzgecinden geçirilerek ehlileştirilmiştir.

Ahmet Midhat Efendi’yi *dandy* çizgisine yaklaştıran yönü, “kendini yetiştiren ve geliştiren toplum” idealini benimsemiş olmasıdır. *Dandy* bunu yalnızca kendinde başarmak için var gücüyle çalışırken; Ahmet Midhat Efendi bu ideali yapıtlarında tüm bir Osmanlı toplumu için hedef olarak çizmiştir. O, servet sahibi olan Avrupalı *dandy*nin çalışmak zorunda olmadan yaşamını devam ettirmesini “tembellik”; görünme amacıyla kendine lüks harcamalar yapmasını ise “müsriflik”, toplumun moral değerlerini kışkırtmak için tüm zamanını aykırı görünmeye ve aykırı yaşamaya ayırmasını devlete ve dine “itaatsizlik” olarak yorumlamıştır. Bu nedenle genel anlamda *dandy*lerin olumsuz olarak görülen özelliklerini edebi yapıtlarında yarattığı “alafranga züppe” tiplerine yüklemiştir. *Dandy*lerin entelektüel birikimlerini, ince zekâlı ve nükte yeteneklerini ise edebi yapıtlarında çizdiği kibar Osmanlı beylerine ve/ya beyzadelerine yüklemiştir.

Ahmet Midhat Efendi, yerli malzeme ve motifleri kullanarak kaleme aldığı **Çengi yahut Daniş Çelebi** (1873) başlıklı oyununda, kurnaz ve kıvrak zekâlı doğası ile nüktedan ve kumpasçı bir Avrupalı *dandy* modelinin adı geçen niteliklerini, sevimli bir Osmanlı beyini tiplendirirken kullanmıştır. Ahmet Midhat Efendi bu oyunda batıl inançlara ve hurafelere itimat eden gelenekçi Osmanlı toplumunu *dandy* yansımaları gösteren oyun kişisi aracılığıyla alaya alarak, toplumun yozlaşmışlığını gözler önüne sermiştir. Ahmet Midhat Efendi modern bir bakışla, batıl inançlarla yetiştirilen bir gencin aldığı aile terbiyesi üzerinden yozlaşmış geleneğin eleştirisini yaptığı bu oyununu **Çengi** adlı romanından tiyatroya uyarlamıştır. Oyunun olay örgüsü kısaca

şöyle özetlenebilir: Daniş Çelebi, geçimini mahallede muskalar ve büyüler yaparak sağlayan bir kadının tek çocuğudur. Yaşamı boyunca annesinin cinlerle perilerle uğraştığı fikriyle aklını bozan Daniş Çelebi, kendisini bu yanılsama dünyasının içine kaptırarak yaşamaktadır. Mahalleliye göre o, artık cinlere ve perilere kapılmış bir mecnundur. Annesi, kendisini sözde cinlerden ve perilerden koruduğuna inandığı bir bakır para üzerine “mühr-i Süleyman” resmettirerek ona vermiş; bu da mahalleli arasında duyulunca iyiden iyiye dedikodu malzemesi olmuştur. Bir gün, kibar takımına mensup, konak sahibi bir bey olan Engürüsizâde, mahallenin deliliği dillere destan genç delikanlısı Daniş Çelebi’yle eğlenmek için ona bir oyun hazırlar. Kendi eşrafından misafirlerini konağına davet eder ve Peri isimli cariyesine peri kıyafetleri giydirerek Daniş Çelebi’yi alaya alır. Ancak Daniş Çelebi, bu oyunu sahi zanneder ve eğlence bittiğinde Peri’yi evine götürmek ister. Kendisiyle dalga geçenler buna razı olmak istemeseler de büyücü annesi çıkagelir ve cariyeyi satın aldığını söyleyerek Peri’yi evine götürür. Daniş Çelebi’nin annesi esasında edepsiz bir kadındır ve kendini âşıklarına periler âlemiyle münasebet halindeymiş gibi göstermektedir. Oyunun sonlarına doğru annesi ölen Daniş Çelebi, Peri’nin elinde iyice oyuncak olur. Onun bu durumuna üzülen arap dadı Dilferah, Peri’yi öldürmesi için Daniş Çelebi’yi kışkırtır. Peri ise olanı biteni sezinler ve kendisine hazırlanan tuzağı tersine çevirir. Daniş Çelebi, Peri’yi öldürdüğünü sanarak yanlışlıkla dadısını öldürür. Yanlışının farkına vardığında ise işi Peri’ye bağlayarak büsbütün çıldırır. Peri de Daniş Çelebi’yi kendi çılgınlığıyla baş başa bırakarak çekip gider (Bkz. Ahmet Midhat Efendi, 2011).

Oyunda ana çatışmanın tarafları; modern akli temsil eden kibar Osmanlı beylerinden Engürüsizâde, onun evine gelen misafirleri, dadı Dilferah ve cariyeye Peri ile batıl inançlara itikat eden gelenekçi toplum aklını temsil eden Daniş Çelebi ve annesi Saliha Molla’dır. Daniş Çelebi, modern akıl ile geleneksel akıl arasında bir denek tahtası olarak kullanılır. Acınacak derecede alaya alınan Daniş Çelebi, oyunun sonunda batıl inançlara itimat ettiği için acı bir biçimde gerçeklerden habersiz yaşamakla cezalandırılır. Cezayı kesenler ise, modern aklın temsilcileridir.

Oyun kişileri arasında yer alan Engürüsizâde, yerli bir Osmanlı *dandysi* tarifine giden yolda önemli bir durak noktası olarak göze çarpar. Hatırlanacağı gibi, *dandyler* hoşnut olmadıkları olayları ve/ya durumları nükte kabiliyetleriyle eleştiren yergi ustasıdır. Engürüsizâde de, gelenek ile iç içe geçmiş batıl inançlarla alay eden bir Osmanlı beyi olarak *dandy*nin izlerini taşır. Kurduğu kumpasın işe yaradığını gören Engürüsizâde, gerçekten de bir peri gördüğünü zanneden Daniş Çelebi’yle alay ederek, onun içinden geldiği yozlaşmış geleneğin batıl aklını yerer (Ahmet Midhat Efendi, 2011: 222-223).

Oyunda, “kibardan bir zat” (Ahmet Midhat Efendi, 2011: 210) olarak tanıtilan Engürüsizâde’nin Osmanlı saray çevresine mensup seçkin bir bey olduğu anlaşılır. Hatırlanacağı gibi *dandy*lerin de tarihsel çıkış noktaları İngiliz aristokrasisine dayanır. Bir anlamda kibar sınıfa mensup oldukları görülür. *Dandyler* bu sınıfın kaidelerine uygun düşecek biçimde, gerek kendilerinin gerekse çevrelerinde bulunan insanların kişisel gelişimlerine önem veren ya da kişisel gelişmişlikleri yüksek insanların bulunduğu ortamlarda boy gösteren tipler olarak görülür. “Kibar bir zat” olarak tanıtilan Engürüsizâde de, soylu sınıflara yaraşan bir erdem örneğiyle, evinde hizmet gören cariyesine özel hocalar tutup musiki dersleri gördürerek, birlikte yaşadığı bir insanın kişisel gelişime verdiği önemi ispat eder (Ahmet Midhat Efendi, 2011: 212).

Engürüsizâde, Daniş Çelebi’yi alaya almak için iyi yetiştirdiği Peri isimli cariyesini kullanarak ona bir kumpas kurar. Buna göre cariyeye Peri, Daniş Çelebi

geldiğinde gerçek bir peri imiş gibi onunla ilgilenecek, ona müzik aletleri çalarak, tınıların sihirli bir dünyadan gelen müzik olduğuna inandıracaktır. Eğitim aldıracağı cariyesine, kurgusuna uygun düşecek biçimde rolünü oynaması için tek tek tembihler. Engürüsizâde, Daniş Çelebi'ye kurduğu kumpasın amacını cariyesine anlatırken, adeta hayatının her saniyesini kafasında kurduğu senaryolara göre yaşayan *dandy*den izler sergilemeye devam eder (Bkz. Ahmet Midhat Efendi, 2011: 212)

Engürüsizâde, kurduğu kumpasın amacına ulaşması için aşırı dikkat ve çaba gösterir. Tüm olacakları adeta tek tek kurgulamıştır. Daniş Çelebi'yi alaya alma oyununa katılacak şahıslar bile özenle seçilmiştir. Kendisi gibi kibar takımından bir çevre, gelenek ve batılın eline düşmüş Daniş Çelebi'yle eğlenmek için Engürüsizâde'nin konağına kararlaştırılan gün ve saatte gelirler (Bkz. Ahmet Midhat Efendi, 2011: 213).

Engürüsizâde, kumpasa iştirak edecek misafirlerini önceden senaryoya hazırlamıştır. Misafirler konağa geldikten sonra, bu kez alaya alınacak olan Daniş Çelebi ve annesi Saliha Molla ile ilgili geçmiş bilgileri aktararak, oyunun alaya alma amacına hizmet etmesi için misafirlerinin eline kozlarını da dağıtır. Daniş Çelebi geldikten sonra, oyun başlar. Daniş Çelebi, Peri'nin yalanına kanarak onu gerçekten bir peri zanner. Oyunun başarıya ulaşmasında Engürüsizâde ve konağındaki misafirlerin takındıkları farklı maskelerin katkısı olur. Engürüsizâde aşağıdaki alıntıda, *dandy*nin bulunduğu ortamlarda gerçek hislerini ve düşüncelerini asla açığa vurmaksızın farklı maskelere büründüğü hallerini yansıtır.

ENGÜRÜSİ – Canım Daniş Çelebi! Adeta korkmağa başladım. Söyle Allah aşkına söyle ne oluyoruz?

DANIŞ – Hiç efendim hiç! İyi saatte olsunlar.

YAHNİ KAPAN – Korkarım buraya kadar geldiler ha!

(...)

DANIŞ – Korkmayınız efendim, korkmayınız! Bilâkis bir peri kızı geldi ki görseniz benât-ı beşerde hiç misli olmadığını itiraf edersiniz.

ENGÜRÜSİ ve YAHNİ KAPAN – Aman öyleyse Allah aşkına bize de gösteriniz, görelim!

DANIŞ – Baş üstüne efendim. (Kıza) Göster kız kendini!

(Kız bir hareket-i acîbe ile kendini gösterir.)

HEPSİ – Vay! Aman! Bu ne? (Ahmet Midhat Efendi, 2011: 215)

Engürüsizâde, yerli bir motiftir. Ancak o, geleneğe ait unsurları alay yoluyla ve kurduğu oyunla eleştirerek Osmanlı modernleşmesine has bir toplumcu *dandy* imajı çizer. O da Batılı çağdaşlarından farklı olarak bireyci estetik oluşturma gayesinden çok, toplumun yozlaşmış geleneksel değerlerinin eleştirisini yapar. Onun *dandy*liğini tanımlayan da bu nedenle, kılık kıyafeti veya estetik üretimdeki öz-bireyci tutumları değil; toplum eleştirisine yönelik sergilediği alaysı fakat eğlenme odaklı tutumlarıdır. Ancak amaçları bakımından Batılı çağdaşlarından ayrılrsa da araçları bakımından onlarla özdeşlikler gösterir. Engürüsizâde örneği, amacı uğruna oyun fikrine hizmet eden mimetik bir kurgu ustasıdır. Üstelik eleştirdiği geleneği, oyunun sonunda Daniş Çelebi'yi hora tepmeye götürecek kadar oyununu iyi kurgular, hem iyi oynar hem de oyun sürecini iyi yönetir. Sonunda bin bir emekle yetiştirdiği cariyesini tek kuruş almadan yitirmiş olsa da o kaybeden bir *dandy* değildir; oynadığı oyunun yanılısına etkisi esas metin boyunca devam eder ve Daniş Çelebi kişiliğindeki geleneksel akıl, bu yanılısamadan kurtulamayarak sahici deliliğe evrilir. Engürüsizâde'nin batıl inançların tutsağı haline gelen yozlaşmış gelenekçi bir figür olan Daniş Çelebi'ye kurduğu kumpasla başlayan geleneksel aklın eleştirisi, oyunun sonunda başarıya ulaşmış olur. Böylece, oyun kişilerinden Engürüsizâde'yi, Batı uygarlığının modern kahramanı *dandy*nin izleri üzerine kuran Ahmet Mithat Efendi, olması gereken modern Osmanlı

insanı için bir model oluşturmuş olur. Bu oyunda *dandy* izleriyle kurulan yeni insan modeli, aynı zamanda yozlaşmış gelenekçi toplumun modern eleştirisini yapacaktır.

Tanzimat'ın ilk kuşağında yer alan bürokrat-aydın profiliyle Ahmet Vefik Paşa (1823-1891), yaşamında bir tür *dandy* yönelimi sergilemiş önemli bir devlet adamıdır. Batı entelektüelinden çok farklı koşullar içerisinde tarih sahnesine çıkan ilk Osmanlı aydın grubu içinde yer almasa da, onların çağdaşı olarak İmparatorluk'un hayati kanallarını modern standartlara ulaştırmak için sürekli değişimi/dönüşümü amaçlamıştır. Ahmet Vefik Paşa'nın kendisi gibi devlet kademesinde çalışan diğer bürokrat-aydınlardan farkı, bu amacı, *dandy* şıklığını yansıtan zarif ve kibar bir bakış ile tiyatro, çeviri, uyarlama, mimari gibi sanatın çeşitli dallarından örneklerle estetik üretimde bulunarak hayata geçirmiş olmasıdır. Fransa'nın model alındığı Osmanlı modernleşmesinde, çağdaşları gibi ömrünü kültürel üretime, özellikle tiyatro sanatına vakfetmiş olan Ahmet Vefik Paşa da Fransız *dandy*lerinin asi ve yenilikçi özelliklerini benimsemiştir.

“*Toplumunu terbiye etmek, Batı'nın etkisiyle oluşmaya başlayan yeni dünya görüşünü geniş kitlelere yaymak ve benimsetmek*” (Yıldız, 2006: 137:138) gibi faydacı bir amaç gütmüş olan Ahmet Vefik Paşa, bir büyükelçinin oğlu ve önemli devlet görevleri üstlenmiş bir diplomat olmasının yanı sıra çevirmen, oyun yazarı ve oyuncu olarak sergilediği kimliklerle Osmanlı kültür tarihinde değerli bir yere sahiptir. Tercüme Odası'nda sürdürdüğü görev dolayısıyla “ilk Müslüman çevirmen” olarak da anılan Ahmet Vefik Paşa, Bursa valiliği sırasında (1879-1882) kentin kültürel çehresini modern standartlara göre yeniden şekillendirerek Bursa'da yollar, caddeler ve hükümet konağı, hastane, belediye binası ve tiyatro binası gibi yeni yapıları Paris belediye başkanı George Euègene Haaussmann'dan esinlenerek yaptırması dolayısıyla Osmanlı'nın modernleşme sürecinde öncü olma misyonunu devam ettirmiştir. Fransız *dandy*lerle koştur biçimde kültür üreticiliğine soyunan Ahmet Vefik Paşa, bu yönüyle Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme gayesi ile geleneksel toplum yapısını değiştirmeye/dönüştürmeye yönelik etkin bir görev almayı seçmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda başkent dışında şehir tiyatrosu oluşumuna giden Ahmet Vefik Paşa;

[Y]azarlığının yanı sıra Bursa valiliği sırasında bir tiyatro binası yaptırmış bir tiyatro topluluğunun sanatçılara aylık bağlayarak düzenli temsiller vermelerini sağlamış, kendisi de oyunculara yol göstermiş, eser sahneye koymuş, seyircide tiyatro sevgisini uyandırmak için büyük çaba göstermiştir (And, 1970: 160).

Bir modernleşme projesi olan Tanzimat'ın ideallerini benimsemiş bir devlet adamı kimliğiyle Ahmet Vefik Paşa'nın, özellikle Bursa'daki tiyatro faaliyetlerinden hareketle, Tanzimat ideallerine uygun düşecek biçimde, tiyatro sanatını bir tür “uygarlaştırma” aracı olarak gördüğü sonucuna varmak mümkündür. Molière'in *Le Malade Imaginaire* (1673) adlı komedyasından uyarladığı *Meraki* (1879) başlıklı oyunu da, toplumu “uygarlaştırma” gayesinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Batılı *dandy*nin ince zekâ, nükte yeteneği, olaylara ve durumlara istediği biçimde yön verme gibi en başat özelliklerini, bu oyuna Suat adını verdiği oyun kişisi üzerinden yansıtmıştır. Yazılışı İstibdat yıllarına rastlayan *Meraki*, dolantı ve durum komedyası özellikleri gösterir. Oyun, en genel anlamıyla hekimlerin sözünden çıkmayan Rihleti adlı hastalık hastası bir adamın, bu takıntısı yüzünden düştüğü gülünç durumları konu edinir. Ahmet Vefik Paşa, Rihleti adını verdiği oyunun başkişisine yüklediği hastalık takıntısı ve ölüm korkusu üzerinden, gelenekçi bir toplumun mensupları olarak yaşamlarını sürdüren insanların olaylar ve durumlar karşısında takındığı ikiyüzlü tutum ve davranışları gözler önüne serer. Yazar bu anlamda, hem kendisi hem de çevresindekilerin yaşamını kâbusa çeviren bir insanın düştüğü gülünç durumları oyun

metninin ana malzemelerinden biri haline getirerek aşk, evlilik, bencillik, ölüm, sadakat ve güven gibi evrensel insanlık değerlerini sorunsallaştırır. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı diğer uyarlamalar gibi *Meraki* uyarlaması da, kentli yaşam süren gelenekçi zümrenin para biriktirme ve cinsel doyumsuzluk gibi tipik kaygılarını yansıtır. Nitekim Sevinç Sokullu da, Ahmet Vefik Paşa'nın Molière uyarlamalarının tamamında görülen para biriktirme zaafı ve cinsel doyumsuzluk gibi yan konuların, Osmanlı İmparatorluğu içinde oluşmaya başlayan bir kentsoylu sınıfına işaret edebileceğini belirtir (Sokullu, 1979: 180).

Meraki'de olay örgüsü kısaca şöyle akar: Rihleti, hekimlere olan düşkünlüğü nedeniyle kızı Selma'yı kendi hekimi Hokneti'nin henüz tıp talebesi olan oğlu Tamız Liyneti ile evlendirmeyi düşünmekte; Selma'nın miras peşinde koşan üvey annesi Celma da kocası Rihleti'ye bu hususta destek vermekte; Rihleti'nin kızı Selma ise İmadi'yi sevmekte ve onunla evlenmek istemektedir. Hatta bu uğurda İmadi, sevgilisi Selma'yla görüşebilmek için musiki hocası kılığına girerek ona sözde ders veriyor izlenimi yaratmış, böylece Rihleti'nin evine rahatça girip çıkabilmiştir. Aksiyon, Rihleti'nin sözde hastalıklarının tedavisi için hekimlere giden paraları hesaplamakta olduğu bölümle başlar: Rihleti, tedavi masraflarını azaltmanın en iyi yolunun büyük kızı Selma'yı kendi hekiminin tıp talebesi olan oğlu ile evlendirmekte bulur. Onun aldığı bu kararı duyan evin hizmetçisi Hayfa duruma itiraz eder. Rihleti, kesin kararının değişmeyeceğini bildirerek bunu kızı Selma'ya da iletir. Efendisini yanlış tedavilerle sömüren hekimlere karşı öfke duyan Hayfa, Selma'nın sevdiği delikanlıyla evlenmesi için ona yardım etmeye karar verir. Ancak bunu nasıl yapacağını bilemez. Bu arada Rihleti efendinin ikinci eşi Celma da miras derindedir; amacı üvey kızlarının bir an önce evden gönderilmesidir. Bu nedenle o da boş durmaz. Rihleti, küçük kızı Hasene'den, müzik hocasıyla Selma arasındaki münasebeti öğrenir ve çok hiddetlenir. Büyük kızı Selma'yı mirasından men edeceğini söyleyerek evden kovmaya kalkışır. Bu durum üvey anne Celma'nın işine gelir; gönül ilişkisi olduğu mahkeme kâtibi Sıtkı'yı çağırarak taşınmaz mülklerin tapularını üzerine aldirmaya çalışır. Cariye Hayfa, Rihleti'nin öfke ile aldığı kararları uygulamaya koymadan olacıkların önüne geçmek için eve misafir olarak gelen Suat'la işbirliği yapar. Suat, ağabeyi Rihleti'nin öfkesini yatıştırarak Hayfa'nın kuracağı dolantılarda ona yardımcı olur. Sahtekâr hekim Liyneti'nin lağman tedavisini uygulaması için gönderdiği eczacıya el birliğiyle mani olurlar. Bunun üzerine hekim eve gelerek Rihleti'yi azarlar ve tedavisiyle ilgilenmeyeceğini bildirir. Hekimsiz kalan Rihleti sızlanırken, Hayfa hekim kılığına girerek Rihleti'yi alaya alır. Rihleti ise halinden memnundur, kendisini parasız tedavi eden yeni bir hekim bulduğu için öfkesi iyice yatışır. Suat, yeğeni ile ilgili olumsuz durumu düzeltmek için cariye Hayfa ile birlikte ağabeyi Rihleti'yi ikna etmeye girişir. Rihleti, kimin kendisini gerçekten daha çok sevip değer verdiğini anlayabilmek için Hayfa'nın aklına uyarak ölü taklidi yapmaya karar verir. Celma'nın yalancı ve ikiyüzlü doğasının farkına varan Rihleti, Celma'yı boşar ve evden kovar; kızı Selma'nın da samimi duygularını kavrar, kızı ile sevdiği delikanlının tıp mektebi okuyarak hekim olması koşuluyla evlenmelerine müsaade eder (Bkz. Ahmet Vefik Paşa, 2007).

Yazar batılılaşma sürecinin günlük yaşama nüfuz etmeye başladığı bir zamanda ortaya çıkan bu oyunda, toplumda peyda olan çelişkili durumları eleştirmek amacıyla, eski ile yeni ve bir anlamda modern düşünceleri çatışmanın iki ana kutbuna yerleştirir. Yozlaşmış gelenekçi düşünce ve değer yargılarının taşıyıcısı hastalık hastası Rihleti'nin karşısında; bireyin kendi duygu ve düşünceleri ile geleceğini tayin etmesini savunan modern düşünce ve değer yargılarının taşıyıcıları olarak konumlandırılmış olan cariye Hayfa, Selma, İmadi ve Suat tiplerini yer alır. Uyarlama yoluyla yazılan *Meraki*'de

dandy görüngüsünün izlerini taşıyan oyun kişisi, oyunun başkahramanı Rihleti'nin kardeşi konumundaki Suat'tır. Oyunda Suat'ın giyimi, yaşı, mesleği, evli olup olmadığı konusunda bilgilere rastlanmaz. Ancak kentte yaşayan, evinde hizmetli çalıştırabilecek ve kızlarına musiki hocasından özel ders aldırabilecek kadar maddi imkâna sahip olan Rihleti'nin erkek kardeşi olduğu bilindiğinden, Suat'ın seçkin sınıfa ya da üst orta sınıfa mensup bir kentsoylu olduğu söylenebilir. Suat'ın batılı bir *dandy* gibi kendini baştan aşağı kuran, narsistik bir kişilik sergileyen bireyci bir tip olduğu söylenemez. Ancak akıllı uşak tipi olan Hayfa dışında, Suat, yazar tarafından batılı *dandy*lerin olumlu olarak yorumlanan bir takım özellikleri ile donatılarak aksiyonun tıkanacağı noktada davranışlarıyla, duruşuyla, tepkileriyle ve yaptığı işlerle düğümü çözen akliselim bir beyefendi tipi olarak ortaya çıkar. Yozlaşmış geleneğin temsilcisi olan çıkarıcı ağabeyi Rihleti'nin bencilliği ve ikiyüzlülüğünü okurun/seyircinin yüzüne vurarak ve modern hayatın temsilcileri Selma-İmadi ilişkisinin mutlu sona ulaşması için çalışmaktır. Suat, ince zekâsı ve yerinde nükteleri sayesinde olay örgüsüne doğru hamlelerde bulunarak bu işlevini yerine getirir. Kardeşinin hekimlerce su istimal edilmesine karşı duruşuyla bilinen Suat oyuna dâhil olarak, meseleyi çözmeye girişir; kıvrak zekâsını kullanarak, öncelikle öfkeye kapılan Rihleti'yi yatıştırmaya çalışır; bunu da öfkeli bir insanı yatıştırmamanın yolunu onun zaaflarına oynamakta bulur. Onun, olayları nihai çözüme kavuşturan bir oyun kişisi olarak oyunun ikinci bölümünde ortaya çıkması tesadüfi değildir. *Dandy*nin parlak zekâsı ile iş bitirici yönü onda mevcuttur. İçinde bulunduğu koşulları ve akmakta olan hikâyeyi doğru okumaktadır. Rihleti'ye yengesinin kızlarla kendi arasını açarak onları yoksul bırakmak istediğini söyler. Rihleti'nin karısını savunması üzerine, bu kez onu yapmak üzere olduğu yanlıştan alıkoymaya girişir (Bkz. Ahmet Vefik Paşa, 2007: 37). Suat bu oyunda, *dandy*nin yaşadığı toplumu kışkırtıcı muhalif duruşunu, ağabeyi Rihleti'ye karşı savunduğu fikirler aracılığıyla inşa eder. O aynı zamanda, fikirlerini ifade etme biçimiyle, *dandy*nin sivri dilliliğini sergiler; olaylara ve durumlara karşı da *dandy*nin katı ve mesafeli duruşu ile yaklaşır:

RİHLETİ Birader başımı belaya mı sokacaksın...

SUAT Vah vah, ne büyük bela... Hokneti'nin bağırsak boşaltma işlemi geri kalmış... Vah vah. Tababete bu kadar önem verme hastalığından seni kurtaramayacak mıyız? Böyle her gün ilaca mı boğulup gideceksin sen?

RİHLETİ Ah kardeşim ah, sizin keyfiniz, sağlığınız yerinde, istediğiniz gibi konuşursunuz. Benim yerinde olsanız bunları söyleyemezsiniz...

SUAT Peki, nerenden zorun var?

RİHLETİ Sitemkâr acımasız adam! Beni kudurtacaksın. Ben ölüyorum yahu. O hala ne zorun var diyor (Ahmet Vefik Paşa, 2007: 39-40).

Suat'ın *dandy* görüngüsünü yansıtan bir özelliği de olaylar ve durumlar karşısında bildiği doğrudan şaşmadan oyunun sonuna kadar bu doğruyu savunmasıdır. İstikrarlı duruşunda, sivri dilli konuşma biçiminin payı büyüktür; sade ve dolaysız nükteleriyle, çatışmanın diğer ayağını oluşturan karşı fikrin ikiyüzlü ve çıkarıcı duruşunu açığa vurmasını sağlar. Bu şekilde, okurun/seyircinin söz hakkının tek bir kişide olduğu yozlaşmış gelenekçi ataerkil düzenin eleştirisini yapabilmesi için çatışmanın karşı ayağındaki fikrin esas niyetini su yüzüne çıkarır (Bkz. Ahmet Vefik Paşa, 2007: 37).

Bu bilgilerden hareketle Mekari oyunundaki *dandy* tipolojisi özellikleri taşınan Suat oyun kişisinin özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür:

-Suat, bir "toplumsal yergi ustası"dır. Olaylara anında müdahale edip yönlendirme becerisine sahip bir "manipülatör"dür. Adeta bir yönetmen edasıyla, düğümleri çözüme kavuşturmak için evin hizmetçisi Hayfa'nın kurduğu oyunları yönlendirir.

-“Çözüm odaklı”, “yapıcı” bir kahramandır. Bu oyunların, maksadı aşmaması için yerinde müdahaleleriyle Rihleti’nin gerçekleri görmesini sağlayarak, yeğeni Selma’nın sevdiği adamla evlenmesini sağlar.

-“Yenilik yanlısı bir idealist” ve Babanın isteğiyle kurulan erkek egemen evlilik modeline karşı, kadının istemediği kişiyle evlenmemesi gerektiğini savunan bir “modernist”dir.

-“Mücadeleci” ve “devrimci” bir tiptir. Köhnemiş bir toplumsal adet olan görücü usulü evliliği yererek, tarafların “sevgi” temelli evlilik yapması gerektiğini savunur ve oyunun sonunda da emelini hayata geçirir.

-Olayları çözme becerisi yüksektir. “Nükte” yeteneği ile donatılmıştır. “Hazırcevap”tır. Tüm bu özelliklerinden dolayı Suat tipolojisinin, evlilik kurumu ile ilgili söylemlerinden dolayı yaşadığı toplumu kışkırtıcı görüşleriyle *dandy* görüngüsünün izlerini taşıdığı ve bu anlamda bir ön model olduğu ifade edilebilir.

3.2. Tanzimat’ın “Sanat İçin Sanat” Yapan Aydın Kuşağında *Dandy* Görüngüsünün İzleri

Tanzimat’ın ikinci neslinde yer alan aydın ve sanatçılardan biri olan Recaiîde Mahmut Ekrem (1847-1914), bir medeniyet değiştirme projesi olarak görülen Tanzimat’ta, gerçekçiliği esas alarak yazan kalemlerden biri olmuştur. Yeni bir medeniyete giden yolda, Osmanlı’nın olağan sosyal yaşamında bireyin ihtiyaç duyduğu eksiklikleri Batı tarzı yeni edebi türler vasıtasıyla tanımlama, gördüğü yanlışları yergi yoluyla düzeltme yoluna gitmiştir.

Edebiyatın; zevk, duygu ve hayalden doğduğunu savunan Recaiîde Mahmut Ekrem’in “san’at-ı nâzike”si, edebiyatın moral değerleri tartışmak yerine iyinin ve güzelin peşinde koşması gerektiğini kuramlaştırmıştır (Parlatır, 1983: s.52-53). Edebiyat alanında görülen teorik boşluğu doldurarak Tanzimat yazarları arasında bir ilki başarmış olan Mahmut Ekrem’in hayatı, Batı uygarlığının modern kahraman kültürü *dandy*nin izlerine dair güçlü veriler içermektedir. Mahmut Ekrem, Osmanlı elit tabakası içinde yetişmiş bir beyzadedir. Saray çevresinde ve/ya İmparatorluk bünyesinde önemli görevlerde bulunan, Tanzimat döneminin tanınmış ailelerinden Recaiîdeler’e mensuptur. Babası tarafından Hariciye Mektubi Kalemî’ne yerleştirilen Mahmut Ekrem, kalem efendisi olarak çalıştığı dairede Namık Kemal, Lefkoşalı Galip gibi dönemin aydın isimleriyle tanışma imkânı bulur. Burada Fransızcasını ilerletmiş ve Fransız edebiyatını yakından tanımaya başlar. Batı kaynaklarından yararlanarak yazdığı **Afife Anjelik** başlıklı ilk oyununu yayımlar. Edebiyat alanındaki başarısıyla Mekteb-i Mülkiye’de hocalık yapmaya başlar. Hocalığa devam ederken, Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid ile yazışmalar yapar. Bu yazışmalar, Ekrem’in sanatını olgunluk dönemine taşır. Galatasaray Lisesi’nde de görev alır; burada Tefik Fikret gibi yeni edebiyatçılarla tanışır, onların hocalığını yapar. Mahmut Ekrem, Namık Kemal’in ölümü ve Abdülhak Hâmid’in İngiltere’ye kaçışı ile sanat çevresinden iyice kopar. Yine de Tefik Fikret ile Halid Ziya gibi genç yazarların Servet-i Fünun çatısı altında toplanmalarına aracılık eder (Parlatır, 1983: 29-43).

Recaiîde Mahmut Ekrem’in yabancı dil bilgisi, Batıdaki edebi gelişmeleri yakından takip edebilmesini sağlamıştır. Bilindiği gibi, Mahmut Ekrem’in yaşadığı dönemde Avrupa edebiyatlarında Anglosakson kaynaklı Estetizm akımının etkileri

görülmektedir. Batılı *dandy*lerin büyük bir kısmı dönemin ruhuna uygun düşecek biçimde Estetizm akımının cazibesine kapılmışlar ve örneğin Charles Baudelaire, Oscar Wilde gibi yazarlar bu akımın etkileriyle sanatta güzellik fikrinin nasıl gerçekleştirilebileceğine dair teorik ve pratik üretimde bulunmuşlardır. Edebiyatta yenileşme hareketlerine ivme kazandıran Mahmut Ekrem'in de Batı'daki bu gelişmeleri yakından takip ettiği ve Türk yazınında "sanat için sanat" anlayışının teorisini yapan ilk isim olduğu bilinmektedir. Bu noktada, Mahmut Ekrem'in yazın alanında Estetizm ağırlıklı teorik ve pratik üretimleri, onu Avrupalı çağdaşları içinde estetik *dandy* kimliğine yaklaşan bir Osmanlı beyzadesi haline getirir.

Mahmut Ekrem'in yaşamında görülen *dandy* etkilerini yapıtlarında da bulmak mümkündür. Nitekim Mahmut Ekrem'in bir töre komedyası niteliği taşıyan ***Çok Bilen Çok Yanılır*** (1874) başlıklı oyununda, estetik kaygıları her şeyin üzerinde tutan, Osmanlı çizgileri ile şekillenmiş bir *dandy* kahraman olarak tanımlanabilecek örnek modele rastlanır. Mahmut Ekrem, bu oyunu ***Binbir Gece Masalları***'nın elli bir ve elli üçüncü gecelerinde anlatılan hikâyelerinden esinlenerek yazmıştır. Oyunun tamamı, bu anlamda Doğu motifleriyle örülüdür. Oyunda kısaca, kızını Halep valisinin oğlu İhsan Bey ile evlendirecek olan Maraş Kaymakamı Edip Efendi'ye haset duyan Maraş kadısı Azmi Efendi'nin, kendi kazdığı kuyuya nasıl düştüğü anlatılmaktadır. Mahmut Ekrem'in gerçekçi bir anlatımla kaleme aldığı oyun, geleneksel Osmanlı toplumunda yaygın olan görmeden evlenme alışkanlığını dolaylı olarak; kadılık kurumu gibi geleneksel idare kanallarının çıkarıcı, bencil ve yozlaşmış hallerini ise doğrudan yergi konusu haline getirmektedir.

Çok Bilen Çok Yanılır'da olaylar dizisi şöyle gelişir: Kıskanç ve hileci kadı Azmi Efendi, Maraş kaymakamı Edip Efendi'nin kızı Lütfiye Hanım'ın Halep Valisi İlyas Paşa'nın oğlu İhsan Bey ile evleneceğini duyunca, bu evliliği önlemek için planlar yapmaya başlar. Çünkü bu evliliğin gerçekleşmesi halinde kaymakam güçlenecek; bu da kadı efendinin çıkarlarını zedeleyecektir. Akli sıra, eli yüzü düzgün bir adamı kaymakama paşanın oğlu İhsan Bey diye yutturarak, Lütfiye Hanım'ı bir başkasıyla evlendirmiş olacaktır. Evleneceği kızı yakından görmek için Maraş'a gelmiş olan hakiki İhsan Bey de kimliğini saklayarak kendini seyyah olarak tanıtır. Bir gün Kadıyı makamında ziyaret eder. Kadı ise planını uygulamak için aradığı adamı bulduğunu düşünür. Kadının planı tutar. İhsan Bey ise Kadının amacını sezinler, onu ölçer ve tartar. Kumпасını kurmasına müsaade eder. Bu sayede evleneceği hanımı da yakından tanıma şansına erişecektir. Kadı Efendi, çevirdiği dolapların başarıya ulaştığını düşünerek sevinç duyar. Oysa, Kadının sahte İhsan Bey diye yutturmak istediği kibar bey adayı, esasında kılık değiştirerek Maraş'a gelen gerçek İhsan Bey'dir. Öte taraftan İhsan Bey, Lütfiye Hanım'ın bu dolapları öğrendikten sonra yaşadığı kızgınlığa rağmen, onun kendisini sevdiğinden emin olduktan sonra esas kimliğini açıklayarak, aslında Kadı Efendi'nin kurduğu tuzığa kendi kendini düşürdüğünü açıklar. Lütfiye Hanım yine de Kadıdan intikam almak ister. Kaymakam Edip Bey'e de tüm gerçekler anlatıldıktan sonra, İhsan Bey intikamını alabilmesi için bu kez eşinin oyununa iştirak eder. Kadı makamına giderek kendini Kahveci Hasan'ın evde kalmış, çirkin ve deli kızı olarak tanıtan Lütfiye Hanım'ın güzelliğine ve cilvesine kanarak kırk yıllık karısını boşayan Kadı Efendi, gerdek gecesi kahvecinin kızıyla baş başa kalınca oyuna geldiğini anlar. Kendi kazdığı kuyuya kendisinin düştüğünü itiraf eder (Bkz. Rezaizâde Mahmut Ekrem, 2005).

Yozlaşmış geleneğin temsilcisi Kadı Efendi ile modern hayatın temsilcisi Kaymakam Edip Bey arasındaki rekabet, oyunun ana çatışmasını oluşturur. Eski düzenin temsilcisi kadı Azmi Efendi, yeni düzenin temsilcisi olan kaymakam Edip

Bey'in kızının bir paşazâde ile evlenmesini arzu etmez. Zira eğer iktidar gücü yeni düzenin yanında yer alırsa, yozlaşmış gelenekçi düzen, kendi devamını sağlayamama tehlikesi ile karşı karşıya kalacak; çıkar ve imtiyazlarını kaybedecek ve sonunda yitip gidecektir. Oyunda, iktidar gücünü elinde bulunduran sınıf ile modern kamusal hayatta idare yetkisini elinde bulunduran yeni memur sınıfının evlilik kurumu ile güçlerini birleştirmeleri eski düzenin temsilcisini hoşnut etmez ve eski düzenin temsilcisi kumpas yoluyla imtiyazlı konumunu korumaya çalışır. Kadı Efendi kumpas ile kazançlı çıkacağını düşünse de, modern hayatın temsilcileri, geleneği yine kendi yöntemleriyle, kumpasa kumpasla karşılık vererek alt etmeyi başarır.

Bu oyunda *dandy* kahramanın izleri, yazarın yerli motiflerle bezediği oyun kişisi İhsan Bey'de görülür. Kadılık makamı gibi geleneğe ait bir unsurun karşısına modern devlet sistemindeki kaymakamlık makamını koyan yazar, modernliği temsilen de oyuna Maraş kaymakamı Edip Bey ile Halep valisinin oğlu İhsan Bey'i koyar. İhsan Bey, İmparatorluk'un gözde eyaleti Halep'in valisi İlyas Paşa'nın oğlu, bir Osmanlı beyzadesidir. İhsan Bey'in oyun içindeki konumu, tavırları, duruşu ve sergilediği kimlikler, onu bir yerli *dandy* modeli olarak tanımlanmasına olanak tanıyan Batılı *dandy*lere götürür. Romanlarda görülen alafranga züppelerin aksine, İhsan Bey, yaşam tarzı ile alaturkalığa yakın bir Osmanlı kibarzadesidir. Örneğin tespih çeker, daha çok yöresel kıyafetler giyer. Tavır ve davranışlarında yerine göre devlet adamı adabı, yerine göreyse halktan bir tip imajı sergiler. Kimi zaman eşiyile çimdikleşir, kimi zaman kadı efendinin yanında destur çeker veya etek öper. Günlük yaşam alışkanlıklarında alafrangalık söz konusu değildir. Zira batılı *dandy*ler ya da alafranga züppeler gibi kılık kıyafet tutkunluğu onun için söz konusu değildir. İhsan Bey'in *dandy* kimliğini tanımlayan en önemli husus; kumpasla başlayan ve kumpasla biten bir düzen içinde hakikatin ve hakiki duyguların peşinde giden romantik bir bilinç sergilemesidir. Bunu yaparken narsistik bir tutumla aşırı bireyci tutumlar gözeterek sergilemesi, Osmanlı beyzadesinin, bu anlamda batılı *dandy*lere yaklaşan bir durumunun olduğunu gösterir. Kurulan kumpasa iştirak etmekten veya kendisi de kumpas kurmaktan çekinmez. İhsan Bey de başarılı bir hitabet ustasıdır. Yerine göre halk ağzı, yerine göre ise ağdalı bir Osmanlıca konuşur. Gerektiğindeyse ağır bir diplomasi dili kullanır. Onun şıklığı da bu ölçülü yerine görelilikleridir. Batılı *dandy*lerin aksine, cinsel kimliğinde muğlâklık değil tam bir mutlaklık hâkimdir. Evleneceği kişiyi görmek istemesi İhsan Bey'in bireyci bir deneyime önem vermesiyle açıklanabilir. Buna göre, İhsan Bey örneğinde okur/seyirci karşısına çıkan Osmanlı beyzadesinin, Batılı *dandy*lerden izler taşıyan bir tür yerli *dandy* kahraman modeli gibi sunulmuş olduğu söylenebilir.

Bir devlet büyüğünün oğlu olarak iyi bir terbiye ve eğitim almış, Osmanlı üst sınıfına mensup bir kibar çocuğu olan İhsan Bey, evleneceği kızı tanımak üzere seyyah kılığına girerek Maraş'a gelmiştir. İhsan Bey'in seyyah kılığına girdiğinde, karşılaştığı insanlarda uyandırdığı ilk izlenim "soyluluk"tur. Daha sonra tavırları, konuşmaları, bilgi ve görgüsüyle uyandırdığı izlenim ise "hayranlık" ile merak uyandırıcı "gizemli" kimliğidir. İhsan Bey, Maraş kadısının kurduğu kumpasa bilerek ve isteyerek iştirak eder. Çünkü bu hem onun için bir hoş zaman geçirme, hem de geleneğin çıkarıcı taraflarını gözler önüne sererek evlilik kurumu üzerinden bir toplum eleştirisi yapabileceği bir fırsattır. O, modernliğe ait bir söylem olan 'evlenecek çiftlerin birbirlerini önceden tanımaları gerektiği' gibi yenilikçi bir anlayışı toplum eleştirisi üzerine bir model model olarak sunabilecektir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2005: s.28).

İhsan Bey, emelini hayata geçirebilmek için "seyyah" maskesine bürünür. Farklı bir maskeye girmesinin, ardında geçerli bir nedeni vardır. Daha önce ifade edildiği gibi, *dandy* gerçek hislerini ve amacını ötekenden gizlemek için tavır ve davranışlarında ince

bir hesaplılık sergiler. Bunu yaparken soğuk bir çehreye bürünen *dandy*, bir soyluluk alameti olan “mesafe” yaratma hedefini tutturmuş olur. Bu hedef onun için gereklidir; çünkü o hayatı yaşamaz, aksine adeta kendi kurgularıyla “oynar”. Olayları ve durumları yaşamın doğal akışının dışında/kendi kurgusuyla deneyimlemek için seyirciye ihtiyaç duyar. Bunu da ötekine karşı, soğuk çehresiyle soylu biri olduğu hissini uyandırarak gerçekleştirir. Başka bir deyişle, *dandy* soğuk ve kayıtsız bir çehreye bürünürken, amacı seyirci toplamak için bir tür cazibe mekanizması olmaktır. Bir Osmanlı beyzadesi olan İhsan Bey de, *dandy*nin aynı anda farklı maskelere bürünüşünü canlandırırken teatral tavırlar sergiler (Bkz. Recaiâde Mahmut Ekrem, 2005: 31, 32 ve 33).

İhsan Bey, bilgili olmasının yanı sıra, pratik zekâsıyla dikkati çeker. Kadı Efendi ile tanıştığı ilk bölümlerde, onu kumpasına dâhil etmek isteyen Kadı Efendi’nin ardı arkası kesilmeyen sorularına cevap vermek için gerektiğinde kafasındaki kurguya döner. Esas kimliğini asla ele vermeyecek kadar seyyah rolünü gerçekçi bir biçimde oynar; seyyah kurgusuyla kendine adeta farklı bir kimlik yaratır. Kendi kurgusunun dışına çıkmayan güçlü iradesiyle, *dandy*nin katı kuralcı disiplinini sergiler (Bkz. Recaiâde Mahmut Ekrem, 2005: 29).

İhsan Bey’i *dandy* çizgisine yaklaştıran bir diğer husus, evleneceği kişiyi önceden görerek kendisini gerçekten sevip sevmediğinden emin olmak için kılık değiştirerek seyyah kimliğine girmesidir. Hiçbir oyun kişisi İhsan Bey istemedikçe onun gerçek kimliğinden haberdar olamaz; ancak okur/seyirci onun evleneceği kadını önceden görmek için seyyah kılığına girerek Maraş’a geldiğini bilir. Başlarda yalnızca okurun/seyircinin bildiği İhsan Bey’in gerçeği, bu Osmanlı beyzadesini Lord Byron çizgisinde bir romantik *dandy* mizacına yaklaştırır. Ayrıca, İhsan Bey’in evleneceği kızı önceden görmek için giriştiği eylem, yaşadığı dönem açısından o günün toplumunda garip ve şaşkınlık uyandıracak kadar yenidir (Bkz. Recaiâde Mahmut Ekrem, 2005: 72).

İhsan Bey, evleneceği kişiyi önceden görmek ve tanımak amacıyla; “görmeden evlenme” gibi, Kadı Efendi’nin temsil ettiği gelenekçi toplumun yozlaşmış bir âdetini delip geçmek için, seyyah gibi serbest kaçışlar yapması toplumda mubah görülen bir kimliğe bürünür. Örneğin, Kadı Efendi’nin kumpas kuracağını anladığında da buna itiraz etmek yerine, tersine hayatını birleştireceği eş adayının kendisine olan duygularında samimi olup olmadığını anlamak için, bir noktaya kadar yine gerçek kimliğini açıklamaz. Oysa İhsan Bey gerçek kimliğini açıkladığı ana kadar, Lütfiye Hanım halâ Kadı Efendi’nin kumpasına kurban gittiğini düşünmektedir. İhsan Bey ise, müstakbel eşinin kendisine olan hislerinin samimiyetine inandığı andan sonra gerçek kimliğini açıklar. Bu anlamda, *dandy*nin peşinde olduğu “herkesi şaşırtma ancak kendisi hiçbir şeye şaşırmama” biçiminde özetlenebilecek narsistik boyutlara varan bireyciliğini İhsan Bey’in de yansıtmakta olduğunu söylemek mümkündür. O, seyircisini şaşırtma işini, kılık değiştirme ve girdiği kişiliği oynamadaki becerisiyle yerine getirir. Örneğin oyunda seyyah kılığına giren İhsan Bey, bu kılığa uygun düşmeyecek biçimde zarif tavırlar sergiler ve hitap kuvvetiyle önemli bir kişilik olduğu izlenimini uyandırır. Bunu yaparken, adeta Batılı *dandy*nin teatral gücüne erişir.

İhsan Bey – *Estağfurullah! Huzur-u şerifinizde oturmak haddim değil.*

Azmi Efendi – *Zararı yok. Ben söylüyorum, buyurun.*

İhsan Bey – *Hayır efendim! Gerçi bendeniz bir yoksul seyyahım; memleketinden ayrı düşmüş önemsiz bir insanım; ama efendimiz, sultanımız gibi yüce kimselerin huzurlarında oturacak kadar haddimi bilmez terbiyesiz değilim; fakat madem ki emrediyorsunuz, emrinizi terbiye üstü bilerek şuracığa oturayım. (yere çökerek oturur)*

(...)

Azmi Efendi – (Gizlice) Oh! Ne terbiyeli, eli ağzına uygun şey! Ey kaymakam, gene bahtiyarsın, uzun etme! Keşki benim bir kızım olsa da, şunu ben kendime damat etsem. (Açıkça) Evladım! Nereden gelip, nereye gidiyorsunuz, buralı olsanız gerek (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2005: 27).

İhsan Bey, *dandylere* yaraşır şekilde, şaşkınlığını belli etmeyecek derecede de iyi bir performans sergiler (Bkz. Recaizâde Mahmut Ekrem, 2005: 42). Kadı Efendi'nin sözde oyununa geldikleri izlenimini yaratmayı kendi iradesiyle kabullenir. Diğer bir deyişle bu oyunu kurmasına izin verir. Aynı şekilde gerçek ortaya çıktıktan sonra, severek evlendiği Lütfiye Hanım'ın intikamını almak için Kadı Efendi'ye yaptığı kumpasa yaraşır bir kumpas kurma fikrine de kendi iradesiyle iştirak eder. Bu bilgilerden hareketle, Recaizade Mahmut Ekrem'in bu oyununda çizilen yerli *dandy* ya da Osmanlı beyzadesinin tipolojik özellikleri şöyle sıralanabilir:

-Etkileyici hal e tavırları olan, estetik duygusu gelişmiş kentsoylu bir şahsiyettir.

-Gündelik yaşamında, farkı toplumsal performanslar sergileyen, farklı benliklere girerek çeşitli toplumsal performanslar sergileyebilen bir tiptir.

-Entrikacıdır. Kumpası kuran kişi değil, ancak kurulan kumpaslar kendi çıkarına olduğu için bu kumpaslarda bilerek ve isteyerek oynamayı kabul eden, manevra kabiliyeti yüksek bir bürokrat gibidir.

-Bilgili ve ölçülü bir kahraman modelidir. Sınırlarını net biçimde çizmesini bilmektedir.

-Bilinçlidir. Ne istediğini de bilmektedir. Öz farkındalığı yüksektir.

Tanzimat'ın ikinci nesil kalemlerinden birisi olan Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937), yaşadığı dönemde en üst mevkilerde çalışmış, uzun hayatı boyunca kişiliğiyle hatırı sayılır bir üne erişmiş ve geniş bir çevrenin hayranlığını kazanmıştır. Giyinişine gösterdiği aşırı özen, titizlik, derin entelektüel birikimi, kibar ve yerinde tavırlarıyla Batılı *dandynin* kişisel zarafetini andırır. Osmanlı'da modern çağın büyük ve devrimci sanatçısı olarak görülür. Köklü bir ulema ailesinin çocuğudur. Uzun yıllar ailesinin bütün ileri gelenleri yüksek mevkilerde çalışmıştır. Bu nedenle geçim sıkıntısı ile karşılaşmayan Hekimbaşılar ailesi zamanlarının önemli bir kısmını edebiyata ayırma olanağını bulmuştur. Abdülhak Hâmid, Tanzimat, Servet-i Fünun, Milli Edebiyat ve Cumhuriyet devri edebiyatlarını yakından tanımış olan Abdülhak Hâmid, gerek Batı'da gerekse Doğu'daki uygarlık başkentlerinde geçirdiği uzun yıllar boyunca Doğu ve Batı edebiyatları ile ilgili derin bir entelektüel birikim kazanmıştır. Fransa, Hindistan, İngiltere, Kafkasya (Rusya), Yunanistan, Lehistan, Belçika ve İran'ı içine alan geniş bir dış ülke müşahadesi, Hâmid'in şiir ve tiyatrolarının tabiat dekorunu, hayal atmosferini, şahıs kadrosunu, tarihi perspektifini tayin eden olağanüstü bir *tesirler manzumesi* olarak karşımıza çıkar (Yıldız, 2006: 143-144).

Abdülhak Hâmid, Tanzimat edebiyatında geniş kabul gören “sentez” fikrini savunan sanatçılardan biridir. Doğu ve Batı edebiyatlarından edindiği kültürel birikimi, yapıtlarında sentezler. Sanatta bireyci kaygılar güden Hâmid için sentez yöntemi, kendine has bir sanatsal ifade yakalamak için elverişli bir yol olarak görülmüştür. Tüm bu parametreler ışığında düşünüldüğünde aile geçmişi, hayatı, karakter yapısı ve kişilik özellikleriyle Abdülhak Hâmid'in; Batı uygarlığının kültürel ve sanatsal üretiminde modern hayatı deneyimleyecek yeni bir kahraman kültü olarak sunulan *dandy* görüngüsünün tipolojik özellikleri ile Doğu uygarlıklarının kültürel ve sanatsal verilerini birleştirdiği; bu yolla kendini Osmanlı İmparatorluğu'nda bir melez *dandy* örneği olarak sunduğu; aynı senteze yapıtlarında da vararak, Osmanlı'da modern hayatı

yaşayacak, *dandy* izleri taşıyan melez insan tipolojileri ürettiği sonucuna varmak mümkündür.

Şiir ve tiyatro türünde ürettiği yapıtlarının tamamına bakıldığında, Abdülhak Hâmid'in edebiyatı "melez" başlığıyla adlandırılabilir. İnci Enginün'ün ifade ettiği üzere; "*Hâmid şekil meselesi ile çok uğraştığı için, onun eserlerini manzum, mensur ve nazım-nesir karışık olarak yazılanlar şeklinde kümelendirmek mümkündür*" (Enginün, 1998: 8). Sanat üretiminde bireyci kaygılarla hareket etmiş olan Abdülhak Hâmid, kendi hayat deneyimini ve mizacını yapıtlarının malzemesi haline dönüştürerek melez *dandy* örnekleri yaratmıştır. Bu örnekler içinde melezlik ayrımlarının rahatlıkla gözlemlenebileceği en tipik oyunu *Sabr u Sebat* (1875)'tir. Yazarın beş fasıl olarak kaleme aldığı bu oyun, konağında yaşadığı Paşa amcasının kızıyla evlenmesi yönünde baskıya maruz kalan Mehmet Bey'in, bu baskıya direnerek kendi arzularının peşinden gitmesini ve sonunda âşık olduğu cariye kıza kavuşmasını anlatır (Bkz. Tarhan, 1998). Refika Altıkulaç Demirdağ, bu oyunda "kendini Avrupalılar arasına karışmış bir yabancı olarak konumlandırır" Abdülhak Hâmid'in; Avrupa'da "bir yabancı olma durumu", burada "nasıl yaşadığı" ya da burayı "nasıl algıladığı" gibi hususlarda fikir sahibi olduğunu belirtir (Demirdağ, 2010: 13).

Her haliyle Abdülhak Hâmid'in hayatından izler taşıyan oyunun başkişisi Mehmet Bey, bir Osmanlı Paşa'sının yeğeni olarak çizilmiştir. Amcasının Rumeli'deki konağında büyümüş; onun kendisine sunduğu olanaklarla iyi bir eğitim almış kibar ve zarif bir gençtir. Oyun, Mehmet Bey'in babası tarafından Paşa amcasına yazılmış bir mektupla başlar. Mehmet Bey, amcasının kızı Zehra ile evliliğe zorlanır; kuzeniyle evlenmeyi kabul etmediği takdirde babası onu evlatlıktan reddedecek, amcası da ona yüz çevirerek sunduğu tüm imkânları elinden alacak ve onu konaktan kovacaktır. Mehmet Bey, romantik bir mizacı vardır. Sevmediği biriyle evlenmeyi kabul ederek amcası ve babasının dayatmalarına boyun eğmeyecek kadar da isyankâr bir doğaya sahiptir. Amcasının kızıyla evlenmeyi kabul etmez. Mehmet Bey, aile büyüklerinin dayatmalarına ani ve düşüncesizce karşı koymaz. Kendisine yapılan evlilik teklifini günlerce düşünmekten dalgın görünen Mehmet Bey, aile büyüklerinin karar verdiği bir evlilik fikrini kabul ederek mutsuz bir hayat sürmektense, içinde yaşadığı zengin ve konforlu hayatı geride bırakarak amcasının evini terk eder. Bu eylemiyle, geleneğin dayatmacı zihniyetine karşı Fransız Devrimi'nden sonra Baudelaire'de karşılığını bulan "asi" *dandy* görünüşünün, onu mitsel bir kahramana dönüştüren bilincini yansıtır.

PAŞA- Demek evlenmeği, babanın sözünü dinlemekten ziyade istemiyorsun? Demek bir kuru sevdâ uğruna, bir sebepsiz hülya yolunda amcanın hatırını kırmağa razı olmuyorsun?

MEHMET BEY- Bendeniz pek itaatsiz bir adam olmalıyım ki bu dediğiniz halde bulunayım.

(...)

PAŞA- (Hiddetlice bir tavırla) Öyle ise âsisin.

MEHMET BEY- Âsi isem beni tardediniz. Bu teklifi işitmektense cehennem olup gitmek, sürünmek, dilencilik etmek bence daha hayırlıdır (Bkz. Tarhan, 1998: 25-27).

Mehmet Bey, öfkesinden deliye döndüğü anlarda dahi kibar ve zarif konuşmalarından asla taviz vermez; terbiyeyi elden bırakmaz. Konaktan kovulduktan sonra olay örgüsü onu sırasıyla Filibe ve Paris'e sürükler. Zengin bir yaşamın içine doğan, Paşa amcasının sınırsız imkânlarıyla yetişen kibar Osmanlı asilzadesi Mehmet Bey'in gelenek'e başkaldırısının karşılığı düşüş olur. Lord Byron'ın lirik *dandy*lerine koşut biçimde, Mehmet Bey de yeniden baba ocağına döneceği son fasla kadar bir tür romantik sürgün hayatı yaşar. Önce yersiz yurtsuz bir derviş gibi Osmanlı'nın batıdaki eyaletlerinden birisi olan Filibe'ye kadar gider. Mehmet Ağa isimli bir taşralı toprak zenginiyle arasında konuşmalar geçer. Rumeli paşasının yeğeni olduğunu açığa

vurmadığını zannetse de, derviş kılığındaki Mehmet Bey akıl danışmak için verdiği örneklerle satır aralarında kendine işaret eder. Hali vakti yerinde ve görmüş geçirmiş bir adam olan Mehmet Ağa ise, derviş kılığındaki Mehmet Bey'in gerçek kimliğini anlar (Bkz. Tarhan, 1998: 46-47).

Mehmet Bey'in düşüşten sonra yeniden sosyal çevrelerde yükselişe geçişi arasında çok zaman geçmez. Oyunun dördüncü faslında Mehmet Bey'in taşralı zengin Mehmet Ağa tarafından sahiplenildiği anlaşılır. Paris'te ortaya çıkan Mehmet Bey; derviş olduktan sonra, bu kez de Kont Dö Binam adında bir Fransız asilzadesi olmuştur. Filibe'de kendisine sahip çıkan dervişin maddi olanaklarını kullanarak Paris'e gelmiş, burada üç yıl geçirmiş, bu yıllar içinde Paris sosyetesinde Kont unvanı alarak kibar çevrelere kendini kabul ettirmiştir. Mehmet Bey'in, tam da bu nedenden ötürü bir melez *dandy* olarak adlandırılması mümkündür. Mehmet Bey, hayranlık uyandıracak derecede Fransız kibarlarına dönüşmüştür. Paris'in en seçkin muhitinde; fanusları yakılmış, avizelerle aydınlatılmış gayet şatafatlı ve büyük bir salonda politika, iş, ve asil sosyete çevrelerinden Avrupalı konuklarını ağırlar. Sosyetenin adabı muâşeretini kusursuzca uygular, kumar oynar, bol bol salon davetleri verir, sivri dilli hitabı ve nükteleri takdir toplar. Kont Dö Binam olarak çıktığı sosyete çevresinde hayranlık uyandıracak derecede kusursuz bir erkek imajı çizer. Etrafında bulunan herkesi şaşırtmaktan büyük keyif alır. Bulunduğu toplumun değerlerini o derece iyi çözümlenmiştir ki, göze batmayacak derecede çevrenin yerleşik kaidelerine göre bir yaşam sürmeyi başarır. Tesadüf odur ki, evlenmeyi reddettiği amcakızı Zehra ile hayatını birleştiren bir kalem efendisi ile Paris'teki salonunda verdiği davette karşılaşır. İkisi de birbirlerinin esas kimliğinden habersizdir. Hâmid tarafından "Fesli bir zat" ismi verdiği bu Kalem efendisi, Paris'te Kont Dö Binam adıyla yaşayan Mehmet Bey'in karşısına çıkan Müyesser Efendi'den başkası değildir. Bu Fesli Bir Zat/Müyesser Efendi, Mehmet Bey'in bu fasılda yarattığı gizemli havasının şaşkınlığı ile neye uğradığını şaşırır:

FESLİ ZAT- Bu Kont, bu kont Türkçe biliyor.. Bu Kont bu!...

MADMAZEL SOLTİKOF- Ne oluyorsunuz?. Ne telâş ediyorsunuz. O size söylediği Türkçe miydi?.

FESLİ ZAT- Hem de adeta Türkçe, fâsîh Türkçe. Türk gibi telaffuzu var!

MADMAZEL SOLTİKOF- Türkçe bilmekle Türk olmak lâzım mı, o Fransızca da biliyor, Fransızca söylerken gören Fransız, İtalyanca söylerken işiten İtalyan zanneder, o kadar fâsîh söyler, Türkçe de söyleyebilir a.

FESLİ ZAT- Türk, Türk, mutlaka Türk. Söylediği lakırdının şivesini düşündükçe hiç şüphem kalmıyor. Hayır, mutlak Türk, mutlak Osmanlı... (Tarhan, 1998: 65).

Mehmet Bey, görüldüğü gibi birden fazla Avrupa dilini kusursuzca konuşmaktadır. Fakat yine de üç yıl içinde Paris çevresinde yükselmesi, buna rağmen kim olduğunun ve nereden geldiğinin anlaşılabilmesi sadece Fesli Zat ismiyle karşısına çıkan Müyesser Bey'i şaşırtmaz. Yarattığı gizem havasıyla tüm Paris çevresini şaşırtmayı başarır. Oyunun dördüncü faslında, adeta Batılı bir *dandy* olup çıkar.

MADMAZEL SOLTİKOF- Efendim, Kont Dö Binam, tamam üç senedir Paris'tedir. Ne milletten olduğunu daha kimse anlayamadı, ne halinden, ne de isminden anlaşılır. Binam, Binam ne demek, hiç ben böyle bir isim işitmedim. Sizde var mı?

FESLİ ZAT- Ben de onu düşünüyorum. Bî-nâm, adsız demektir. Lâkin böyle isim bizde de yoktur. Ne bileyim, lakırdısı Türk, kıyafeti değil.. (Tarhan, 1998: 65)

Mehmet Bey, Kont Dö Binam kimliğiyle kusursuz bir Brummell imajı çizer: Tüm kadınları kendisine âşık edecek derecede cazibeli ve eril; ama hiçbirisine karşılık vermeyerek, hatta onların ilgisiyle eğlenecek derecede hissizmiş izlenimi yaratır. Aşağıdaki alıntıda, soğuk çehresiyle tanınan Mehmet Bey'i pür *dandy* çizgisine yaklaştıran ayrıntılar sıralanır:

MADMAZEL SOLTİKOF- Ben de kontun ne olduğuna hükmedemem. Şu kadar görüyorum ki kendi oldukça zengin. Bütün Paris kibarıyla görüşüyor. Gayet terbiyeli bir çocuk. Bir çocuk, fakat büyük adamlar gibi yaşıyor. Parisli değil, fakat Paris'in en güzel yerinde oturuyor. Ah bilseniz, ne de acayip halleri vardır. Bilmem bu dünyanın adamlarından değil midir nedir? Güzelden hoşlanmaz eğlenceden eğlenmez. Baloya gider, raksetmez, rakedenlere taaccüp eder, tiyatroya gider, oyuna dikkat etmez, dikkat edenlerle eğlenir. Gülünç oyundan müteessir, acıklı oyunlara bakıp handan olur. Bir suvarede bulunur, gülmez, latîfe etmez. Mesireye gider, etrafın letâfetinden bî-haber durur, kendi bilinmez, sırrı bilinmez. Hasılı ne olduğu bilinmez bir adam. Paris'te her biri bir hüsn-i fevkalâde ile şöhret bulmuş pek çok kızlar bilirim ki faraza bir ziyarette tesadüf edilse Kont Dö Binam'ın etrafını alırlardı. Ağzından aşk ve alâkaya dair bir söz çıkarabilmek için hepsi ittifak ederlerdi. (...) Kont Dö Binam, aşk ve muhabbet için halkolunmuş bu güzel aferidelere çocuk oyuncağı nazarıyla bakardı!. Ah bilseniz kaç kere his sahibi bir insan olduğunda şüphelendim de kalbinin hareket edip etmediğini anlamak için elimle sinesini yoklayacak oldum (Tarhan, 1998: 65-66).

Paris sosyetesini, onu soğuk çehreli imajıyla tanımış olsa da Mehmet Bey'in Parisli kibar hanımlara olan ilgisizliğinin nedeni okur/seyirci için dördüncü faslın sonunda anlaşılır: Fesli Zat ve Kont Dö Binam kimlikleriyle Paris'te karşılaşan Mehmet Bey ve Müyesser Bey, esas kimliklerini baş başa yaptıkları bir sohbet esnasında açıklarlar. Oyunun son faslında Mehmet Bey İstanbul'a döner ve hasta yatağındaki babasına son görevini yerine getirir. Mehmet Bey bu faslında, Batılı *dandy* imajından sıyrılarak kibar Osmanlı beyzadesi görünümüne kavuşur. Babasının yanında kalan cariyesi, onun beş yıl önce ayrı düştüğü Çerkez kızıdır. Cariye Gülfeşan ve Mehmet Bey, geçmişte birbirlerine sadık kalacaklarına dair söz vermişler, verdikleri sözü de beş sene boyunca layıkıyla tutmuşlardır. Hâmid oyunun sonlarında açığa çıkan tüm gerçekleri, oyun kişilerinin ağzıyla "kaderin ağları" olarak yorumlar. Mehmet Bey'in babası, Gülfeşan'ı odalık olarak evine almış; onunla aynı yatağa girmeyi reddeden Gülfeşan, üç sene boyunca zindan gibi karanlık bir odada yaşamak pahasına, müstakbel kayınbabasına direnmiş; böylece kendini ona teslim etmemiştir. Bu noktada, Mehmet Bey ile cariye Gülfeşan Lord Byron'ın kader mahkûmu *dandylere* gibi feleğin çarkından geçerek yıllar sonra yine bir araya gelebilmişlerdir:

MEHMET BEY- (Halecan ve ıztırabını teskin ede ede) Ah!.. deminden beri şüpheye düşmüştüm. Mutlak çıldırırdım. Şu halin rüya olmadığına, babamın vefatı gibi meydanda bir olmayışı alâmet duruyor? Yârabbi, ağlayayım mı, güleyim mi? Ne yapacağımı ben de bilmiyorum. Pederimden şu gerçekten ayrıldığım dakikada sevdiğime kavuştum. Birinden ayrıldım, biriyle birleştim. Bir yüzden mükerrem isem, birkaç yüzden de memnunum. Bu da sabrın fezâilindedir. (Münim Efendi'ye bakarak) bu babam, sebep-i vücudum. Ah!.. Kahr ol felek!.. (...) (Tarhan, 1998: 83)

Sanatta güzellik konusu üzerinde düşünen ve güzellik fikrini yeni Türk edebiyatının ana meselelerinden biri haline getirmeye çalışan Hâmid, Refika Altıkulaç Demirdağ'ın ifade ettiği gibi; "Eserlerinde ne Doğulu ne de Batılıdır. O, yalnız ve düşünceli bir şair olarak oyunlarında karşımıza çıkar. Bunun nedeni içinde yetişmiş olduğu Türk kültürüdür" (Demirdağ, 2010: 7). Yaşamında melez *dandy* imajı sergileyen Hâmid'in ömrü boyunca kendine duyduğu büyük özgüvenle kendini örnek modern insan olarak görmesi gibi, yazarın melez *dandy* formu verdiği Mehmet Bey de bu oyunda, Osmanlı İmparatorluğu'nda modern hayatı deneyimleyecek yeni insan tipolojisi olarak çizilir. Örnekleme gerekirse, Hâmid gibi oyunun başkahramanı Mehmet Bey de elit bir çevreden gelmektedir. Paşa amcasının konağında büyüyen Mehmet Bey, onun sunduğu olanaklarla kibar ve zarif bir beyzade olarak terbiye görür (Bkz. Tarhan, 1998: 26).

Hâmid gibi, oyunun kahramanı Mehmet Bey'in de amcakızıyla evlenmesi ihtimali söz konusudur. Fakat Hâmid'den farklı olarak, Mehmet Bey amcakızını değil

bir cariyeyi sevmektedir. Aile büyüklerince yapılan baskılara rağmen aşkı için – adeta “lirik-romantik” *dandy* edasıyla – baba otoritesine başkaldırır (Bkz. Tarhan, 1998: 27).

Özetle Mehmet Bey; Tanzimat’ta üretilen oyun metinleri içinde hem Osmanlı beyzadesi kimliğiyle yerli *dandy*, hem baba otoritesine başkaldıran kimliğiyle Baudelire’in asi *dandy*, hem Rumeli’de derviş kimliğiyle geçen yersiz yurtsuz yaşamında çizdiği Byron’vari lirik-romantik *dandy*, hem de Kont Dö Binam adıyla Paris’te geçen yıllarında çizdiği Brummell tarzı pür *dandy* tiplerinin harmanlanmasıyla ortaya çıkmış bir melez *dandy* örneği olarak yaratılmıştır.

Mehmet Bey’in melez *dandy* tipolojisi çizen özellikleri şöyle sıralanabilir:

-Oyunun başında bir Osmanlı beyzadesi özellikleri çizer: Bireysel bir çıkarı için kılık değiştiren bir “entrikacı”dır. Evlatlıktan reddedilip baba ocağını terk ettikten sonra sosyal konumunda düşüş yaşar. Derviş kılığında gezdiği Rumeli taşralarında yersiz yurtsuz bir romantik *dandy* gibi gezinir. Oyun boyunca asi ve romantik bir duruş sergileyen Mehmet Bey, bu noktada Baudelaire ve Byron’ın *dandylik* deneyimine yaklaşır.

-Yetenekli ve şanslıdır. Tekrar yükselişe geçer.

-Çıkarıcıdır. Yeni bir kimliğe bürünerek sosyal tabakada yükselme gayretleri çizer. Davetlerde boy gösterir.

-Gösterişçidir. Salonlarda, kalabalıklarda gezinir. Kendini fark ettirmek ister.

-Bir asilzadedir. Salonlarda, sosyete davetlerinde boy gösterir, dil ve nükte becerisi, giyim-kuşam-hal ve tavır estetiğinde sergilediği zarafetle sosyete kendisine hayran bırakır.

-Ünvanı olan bir asilzadedir. Kontluğa yeniden yükselir.

-Oyunun Paris’te geçen bölümünde soğuk-mesafeli duruşu ve entelektüel birikimiyle Brummell’in pür *dandylik* imajını yansıtır.

-Mehmet Bey her şeye rağmen, oyunun sonunda yeniden Osmanlı beyzadesi kimliğine geri döner. Toplumsal çıkarların savunusunu yapan “romantik *dandy*” tipolojisi sergiler.

Yirminci yüzyıla girildiğinde, Osmanlı İmparatorluğu’nda edebiyat muhalif seslere rağmen yenileşmeye devam etmiş; Tanzimat’ın ikinci neslinden sonra ortaya çıkan Servet-i Fünun (1896-1901) ve Fecr-i Ati (1909-1912) toplulukları, sanatın ve edebiyatın seyrine yön veren gruplar olarak kültürel üretimde bulunmaya devam etmişlerdir. Yirminci yüzyılın başlarından II. Meşrutiyet’e gelen sürede, edebiyat çevresinde daha çok roman ve şiir türlerinde yetkin sayılabilecek yapıtlar üretilirken; edebiyatta ve sanatta güzellik kaygısını ön planda tutan bireyci yazarlar bu döneme damga vurmuştur. Tiyatro türü, görelî serbestlik ortamından nasibini almış ve yazarlar arasında yeniden ilgi gören bir tür haline gelmiştir.

II. Meşrutiyet’te ortaya çıkan edebi topluluklardan Fecr-i Ati üyeleri, sanatın bireysel bir etkinlik olarak kabul edilmesi gerektiğini savunmuş, edebiyatın da ciddi bir mesele olarak algılanması için uğraş vermiş ve Batı ile sanat bakımından daha güçlü ilişkiler kurulmasını ilke edinmişlerdir (Yılmaz ve Çandır, 2005: 33). Bu topluluk içinde, Batılı düşün ve yaşam pratiği mevcut bireyci arzularla yazan sanatçılardan Tahsin Nâhid (1887-1919) ve Şahabettin Süleyman (1885-1921), II. Meşrutiyet’i takiben yeniden bir canlılık yakalamaya başlayan edebiyatta, *dandy* izleri taşıyan

mizaçları ile yapıt üreten ender yazarlardandır. Şahabettin Süleyman, şiir dışında edebiyatın hemen her türünde eser vermiş bir edebiyatçıdır. Fecr-i Ati'nin kuruluşunda rol alır. Bu grubun üyeleri arasında yer alan Tahsin Nâhid, kısa hayatının büyük bir bölümü sanat ve edebiyat çevrelerinde geçmiş yazın insanlarındandır. Yazarın çocukluk ve gençlik yılları İstanbul'un seçkin mekânlarında geçer. Yaşadığı mekânlardan Büyükkada şiirlerine de geçmiş olduğu için "Ada şairi" olarak anılır. Fransızcasını da Galatasaray Lisesi'nde geliştiren sanatçı; Emin Bülent Serdaroğlu, Ali Sami Yen ve Ruşen Eşref Ünaydın gibi samimi dostlarıyla birlikte Galatasaray Spor Kulübü'nü kurar. Galatasaray Lisesi'nden sonra Mekteb-i Hukuk'a devam eder. Okulu bitirdikten sonra eşyle birlikte bir yıl Paris'te kalır. *Tiyatro meraklısı olan çift, Paris'te iyi birer tiyatro izleyicisi olarak yaşar. Paris seyahati ve izlediği tiyatro oyunları, Tahsin Nâhid'in sonraki sanat hayatını önemli ölçüde etkiler. Burada izlediği oyunlardan gelecek yıllarda teknik ve estetik bakımdan yararlanır. Sanatçı, telif ve uyarlama oyunlarda başarıyı yakalar* (Yılmaz ve Çandır, 2005: 13-22).

Tahsin Nâhid **Ben... Başka** (1911) başlıklı oyununu, Fecr-i Ati topluluğu üyelerinden Şahabettin Süleyman ile birlikte yazmıştır. Gerek tipolojik özelliklerine, gerekse yaşam biçimlerine bakıldığında *dandy* görüngüsünden izler taşıyan her iki yazarın, aynı izleri ortak kaleme aldıkları bu oyuna da yansıtıkları görülmektedir. Nişantaşı'nda bir konakta geçen, bir perde ve on meclis olarak yazılan bu oyunda kısaca; edebiyat sohbetleri yapan kibar sınıftan bir grup kadının, müstehcen buldukları bir şiire ahlaksızlık suçlamalarında buldukları gün konağa gelen çapkın şair Nureddin Zeki Bey'in, sözde ahlakçı sosyete kadınlarının ikiyüzlü tutumları sergilenerek; onları bu tutumlara iten zihniyetin eleştirisi yapılır. Aşk ile ahlak arasındaki sınırlar ile kamusal alandan sonra kültürel mecrada ön plana çıkmaya başlayan kadınların aşk ve yaşam üzerine geliştirdikleri kalıp fikirleri ezberlenmiş birkaç bilgi kırıntısı ile sürekli olarak tekrarlamaları, oyunda gülünç bir dille ele alınır. Osmanlı kibar sınıfı içinde kültürel ve sanatsal tartışmalar yapan sosyete mensup kişiler arasında süre giden oyun aksiyonu, Osmanlı sosyetesinin günlük yaşam alışkanlıklarından çeşitli kesitleri gerçekçi biçimde canlandırır (Bkz. Yılmaz ve Çandır, 2005).

Oyunu kısaca şöyle özetlemek mümkündür: Ev sahibi Beria Hanım'ın konağında, Batı tarzında döşenmiş şık bir salonda bir araya gelen birkaç genç kız ve onlardan yaşça büyük bir kadın, Burhaneddin Selman'ın bir şiirini ahlak açısından tartışmakta; diğer kadınlar da Burhaneddin Selman'ı seven Sabiha aleyhinde dedikodu yapmaktadırlar. Nureddin Zeki Bey, herkes gittikten sonra salonda baş başa kalan kuzeni Lâmiâ ve gruptaki genç kadınlardan biri olan Fahire'nin yaptıkları sohbet esnasında Fahire'nin açtığı kanatlı kapının ardından belirir. Elit çevreye mensup genç, yakışıklı, zarif ve kibar tavırları, şairane üslubu ile Nureddin Zeki, sosyal çevrelerde sıklıkla boy gösteren; özellikle Beyoğlu muhitini mesken bellemiş, yurt dışında yaşamış, özellikle başından bir Paris deneyimi geçirmiş, kendisi gibi şairlerden oluşan arkadaş çevresinde sanat, edebiyat ve şiir sohbetleri yapan biridir. Oyun boyunca tek uğraşı vardır: Beğendiği kadınlara kur yapmak. Bunun için konaktaki şiir sohbetinde yer alan Fahire'yi gözüne kestirir. Onunla karşılaştığı ilk anda karşısındakini etkileme becerisini gösterir:

Fahire- Demek benimle görüşmeyi bu kadar arzu ediyorsunuz?

Zeki- Şüphe mi ediyorsunuz?.. Bu benim en büyük emelim, en büyük gayem, en mukaddes temenni-i hayatımdı... Size Beyoğlu'nda ilk tesadüf ettiğim zaman... Lâmiâ da yanınızda idi... Paris kadınlarını hatırladım.. O kadar şen, zarif... O kadar müstesna idiniz ki... Bu şimdi tamam dört ay oluyor...

(...)

Fahire- (Sersem) Ben Paris kadınlarına mı benziyorum?

Zeki- Onların bile fevkinde... (...) Emin olunuz, emin olunuz... Hanımefendi siz onlardan, Paris kadınlarından daha güzel, daha zarişsiniz... Onlar yalnız zariştirler... Boyaların sihrine vakıftırlar... Elbiseleri kıvrımlarına kadar onlar onlara mutî'dir. Fakat bu zevahirin altında kirli, bi-his bir ruha mâliktirler. Fakat siz, sizin gibi şarkın müstesna hanımları zevahirle beraber... Bir ruh-i mümtaz da saklarlar. Sizde bir Paris zerafeti, bir şark ruhu var... Hususiyile necâbet hissini 'ulviyet fikrinizi Lâmiâ 'dan, Bedia'dan dinleye dinleye o kadar meftun-ı zekanız oldum ki... (Birden bire tebdil-i kelim ile) Hangi şairlerin takdirinize, kıymetli taktirinize mazhar olduğunu sorabilir miyim? (Yılmaz ve Çandır, 2005: 226-227)

Nureddin Zeki Bey olay örgüsü içindeki pozisyonu, tavrı, görünümü ve şair kimliğiyle, adeta bir *dandy* performansı sergiler. Nureddin Zeki Bey, adından da anlaşılacağı gibi parlak ve ince bir zekâyâ sahiptir. Konuşmaları hep benzer kalıpla sürdürmesine rağmen, ısrarlarında sıkıcı olmamak için konuyu bir biçimde estetik beğeni unsuru olan şiire getirir, yeri gelmişken kişisel fikirlerini ifade eder. Bu arada bir şair üzerinden açtığı entelektüel tartışma ile elit bir çevreden geldiğini ilan eder. Ona göre, tattırdığı anlık zevkler dışında hayatın başka bir anlamı yoktur:

Fahire- Hayatta büyüklük olmazsa hayat neye yarar?

Zeki- Hayat neye yarar?... Öyle bir soru ki şimdiye kadar düşünmedim... Düşünemem de.

Fahire- Öyleyse niye yaşıyorsunuz?..

Zeki- Niye yaşamak, bunun cevabı gayet kolaydır. Mesela bugün sizinle görüşmek saadetine nail olmak, yarın da...

Lamia- Yarın da bir başkasıyla mı?

Zeki- Mesela yarın da "Blanş Toten" gelir, "Rejan" gelir, "Hadyenk" gelir; yahut "Burhaneddin Selman"... Arkadaşlarımdan biri yeni bir eseri ile gelir... Benim saat-ı hayatımı ezvâk ile itmâm ve ikmâl eder. İşte bütün bunlar bence hayatın teferruatı, sizce mâ'nâsı, büyüklüğüdür (Yılmaz ve Çandır, 2005: 229).

Bu örnekten de görüldüğü üzere, Nureddin Zeki, yaşamda da sanatta da güzellik fikrinin peşinden giden estetik *dandy* profili gösterir. Yaşamda güzel kadınların peşinde olan Nureddin Zeki, sanatta ise güzel yapıtların peşindedir. Örneğin, kur yaparak elde ettiği diğer kadınlar gibi, Fahire'nin de günlünü kazanmayı başarır.

Nureddin Zeki, yeri geldiğinde ikna kabiliyeti yüksek bir nüktedan kesilir. Yaşadıkları toplumda akraba olmadıkları halde bir erkekle genç bir kadının bir sohbet ortamında yalnız görülmesinin ayıp olduğu hatırlatıldığında; "Terbiyeli bir kadınlı, terbiyesiz olmayan bir erkek, edebiyattan bahsederse büyük bir kabahat değildir (müstehzi) zannediyorum" (Yılmaz ve Çandır, 2005: 232) diyerek, içinde bulunduğu durumun insani ve olağan bir manzarayı gösterdiğini savunur. Bu anlamda, zevk duyduğu bir eylemi gerçekleştirirken yaşadığı topluma ters düşmekten çekinmemesi, Nureddin Zeki Bey'deki *dandy* tavırlarından biri olarak göze çarpar.

Nureddin Zeki Bey'in kadınlara karşı hisleri gelip geçicidir. Çünkü o, tek bir güzelin peşinde değildir. Kadınlara kur yapma eylemi, onun güzeli elde etme yöntemlerinden biridir. Örneğin Fahire'yi tatlı sözlerle elde edecekken, birden yönünü kuzenlerinden biri olan Bedia'ya çevirir. Fahire'yi elde ederken sıraladığı iltifatların neredeyse bir benzerini Beria'ya da sıralamaktan çekinmez. Ama Fahire'den hemen sonra Beria'ya kur yaparken, amacı bir kadınla birlikte olmak değildir. Onun kur yapacağı kişiler sıklıkla farklı kadınlar olmalıdır. Zira sürekli güzel'i deneyimlerken var oluşunu da deneyimlemiş olur. Bedia, Nureddin Zeki'ye, artık yorulup yorulmadığını sorar. Nureddin Zeki yorulduğunu söylerken, karşısındakini inandıracak kadar sahici; ama okuru/seyirciyi inandırmaya gerek görmeyecek kadar yalan söylediği hissini uyandırır (Bkz. Yılmaz ve Çandır, 2005: 235).

Beria'nın "seyyah" benzetmesini tereddüt etmeden üzerine alınması, Nureddin Zeki Bey'de romantizmin izini belirgin biçimde açığa vurur. Zira o sahiden de bir aşk

seyyahıdır; şair kimliğine eşlik eden sözleri, kur yaptığı kadınlara lirik bir dünyanın kapısını aralar. Yarattığı hava onu kadınlar için cazibeli kılan taraflarından biridir. Bu anlamda Tanzimat'ın ortaya çıkan alafranga züppe tipinden farklı olarak, Lord Byron'ın romantik yapıtlarında okurun karşısına çıkan lirik *dandy*leri andırır. Nureddin Zeki Bey, kurduğu küçük oyunlarla Wilde'in *dandy*leri gibi yaşamı zevk olarak okuyan hedonist bir tip olduğu kadar; yaşadığı elit çevrenin ikiyüzlülüğünü ortaya serecek kadar da yergici bir tiptir. Bedia örneğın, Nureddin Zeki Bey'in kendisini gerçekten sevip sevmediğine inanmak için bir kanıt ister. Nureddin Zeki Bey de gönlünü verdiği talihli kadının kendisinde bir resmi olduğunu söyler; daha sonra Bedia'yı aynanın karşısına götürerek kendi suretini gösterir ve onu öpücöklere boğar. Oyunun sonunda ise ona ahlak konusundaki fikirlerini hatırlatarak, yaşadıkları çevrenin ikiyüzlülüğü okura/seyirciye göstermiş olur:

Zeki- Fakat Beria... Sizi bu kadar saat şu odada dinledim... Hayatı tamamiyle başka telakki ediyordun? Hastalara bakmak, sefillere acımak... Buseler de aşkı öldürüyordu... Görüyorsun ya buseler aşkın rehberidir...

Beria- (Biraz durduktan sonra) Ben... Başka! (Birden Zeki'nin kollarının arasına atılıp Zeki'yi öperek) Kimseye söylemezsin değil mi Zizi? Değil mi? Kimseye söylemezsin... (Tekrar öperek) Değil mi? (Şüphesiz, değil mi, kimseye sözleriyle buseler arasında perdeler kapanır) (Yılmaz ve Çandır, 2005: 238).

Özetlemek gerekirse, **Ben... Başka** oyununun çapkın aşığı Nureddin Zeki Bey, Batılı yaşayış ve düşünüş biçimlerinin şekillendirdiğı, *dandy* görüngüsünün izleriyle örölü bir oyun kişisi olarak adlandırılabilir. Onu *dandy* görüngüsüne yaklaştıran özellikler aşağıdaki gibidir.

-Elit tabakaya mensup bir ailenin ferdidir.

Şairanedir. Günlük konuşma dili liriktir.

-Çapkındır. Kadınlara kur yaparken kibar ve nazik tavırlar sergiler.

-Dili kullanma becerisi ve hitap yeteneğı güçlüdür.

-Umarsızdır. Kendine umarsız şair pozları geliştirmiştir.

-Gösterişçidir. Kendini, bulunduğu cemiyete izletmekten keyif alır.

-Hedonisttir. Zevklerini tatmak dışında hayatı anlamsız bulan görüşler savunur.

-Lüks ve göz önünde olan muhitlerde gezinir. Serbest zamanlarını kentlerin en seçkin noktalarında estetik üretiminde bulunarak geçiren Batılı *dandy*ler gibi, onun da Beyoğlu gibi muhitlerde bulunması ve şairler topluluğundan oluşan bir arkadaş çevresinde serbest zaman faaliyetleri geçirmesi Batılı *dandy*lerin Nureddin Zeki Bey'deki izlerini ortaya koyar.

-Zarif ve şıktır. Moda, giyim kuşam konusunda ayrıntılandırılmasa da kadınların ona olan hayranlığı ve ilgisinden Nureddin Zeki Bey'in şık, bakımlı ve cazibeli bir erkek olduğu sonucuna rahatlıkla varılır.

SONUÇ

Büyük bir geleneğı ortadan kaldıran modernite, tüm mirası yepyeni bir bilgi kuramıyla ele almış; insana ve yaşama dair her şey yeniden tanımlanmıştır. Toplum

mühendisliğine soyunan misyonlar, geleneği ortadan kaldırmak üzere seferber olmuştur. Geleneğe içkin bir yapı olan “soylu ve yüce kahraman” imgesi, modernitenin kendi bilgi kuramında artık köhne bir yapı olarak görüldüğünden reddedilmiş, yerine modernitenin getirdiği yeni moral değerler ile donanmış modern kahraman imgesi arayışlarına girişilmiştir. Bu sırada, gelenek-modern arasında su yüzüne çıkan sınıfsal çelişkilerde “pür” *dandy* imajı ile toplumsal mecrada boy göstermeye başlayan İngiliz George Bryan Brummell’in giyim ve tavır estetiği kısa zamanda kültürel bir görüngüye dönüşmüştür. Başta sosyal mecrada yaygın bir biçimde görülen *dandy*ler, çok geçmeden kültürel üretimin de lokomotifliğine soyunmuşlardır. *Dandy*ler genel olarak yaşadıkları toplumda, estetik olanaklarla kendi bütünlüklerini yaratma gayesi gütmüşlerdir.

İngiliz *dandy*ler edebi birer figür olarak; giyim ve tavır estetiği son derece gelişmiş, bulunduğu ortamda her daim en şık ve bakışı üzerinde toplayan; aynı zamanda entelektüel birikimi oldukça kuvvetli, tarihten mitolojiye, sanattan politikaya derin bilgi dağarına sahip, sosyal ortamlarda retorik kabiliyetleri ile “kusursuz” denebilecek ölçüde eril erkek imajı çizmişlerdir. Sanatın özerkleşme çağı olan on dokuzuncu yüzyılın tarihsel seyrinde, her dönemin sanat akımı çerçevesinde yeniden yorumlanan *dandy* görüngüsü Fransız Devrimi’nin getirdiği yeni değerlerle birlikte, Fransız entelektüellerinin devrim arzusuyla beslenerek, modern bir kimlik inşa etme sürecinde *dandy* kültürünü araç olarak kullanmıştır. Devrim, isyan ve yenilik tutkusuyla donanan on dokuzuncu yüzyılın dünya başkenti Paris’te kafeler ve pasajlar *dandy*lerle dolup taşmıştır. Bu dönem Fransa’da entelektüel olmakla *dandy* olmak birbirinden farksız iki olgu olarak kabul görmüştür. *Dandy*ler romandan tiyatroya, şiirden plastik sanatlara kültürel üretimin ana meselelerinden biri haline gelmiş; edebi eserlerde modernitenin yeni kahramanı olarak geleneği kendi silahlarıyla yıkan öncü tipler olmuşlardır.

Modernlik süreci yaşayan başka toplumlarda da gelenek-modern çelişkisi *dandy* benzeri yeni insan modelleri doğurmuştur. Modernlik deneyimi geçiren Osmanlı İmparatorluğu’nda da Batı ile mutlak İslam kültürü ve bilgi kuramı arasında gel gitler yaşayan Tanzimat’ın Kalem efendileri, İmparatorluk’un gördüğü ilk *dandy* kuşağıdır. Bu kuşak Batı ile ilk teması kurduğu zaman diliminde, Batı’da *dandy* çağı yaşanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu’na Batı medeniyetini tanıtmaya gayesiyle, modernleşme sürecinde bir tür öğretmenlik misyonu yüklenen Tanzimat’ın ilk kuşağı, Fransız *dandy*lerin toplumu değiştirici/dönüştürücü yönlerini kendilerine almış; “toplum için sanat” ilkesini benimseyerek kültürel üretimde bulunmuşlardır. Tanzimat’ın Kalem efendileri, örnek yeni insan tipolojisini önce kendilerinde yaratmaya girişmiş; ürettikleri yapıtlarda kendi tipolojik özellikleriyle kurdukları kişilere yer vermiş, bu kişileri de modern aklı ve sağduyuyu ilke edinerek yozlaşmış gelenek’in eleştirisini yapan ya da doğrudan doğruya toplumu değiştiren/dönüştüren tipler olarak çizmişlerdir. Bu kuşağın kültürel üretiminde, tüm özellikleriyle bütünlüklü bir *dandy* tanımı yapılamaz; ancak Batılı *dandy*lerin tipolojik özellikleri yapıtlarında yer verdikleri kişilerde görünür hale gelir.

Tanzimat’ın ikinci kuşağında yer alan aydın ve sanatçılar, Batı’yla ilk karşılaşmada yaşanan şaşkınlık ve şok etkisinin azalmaya başladığı, iki uygarlık arasındaki ayrımlara daha net varabilmişlerdir. Batıda Estetizm akımının sanata yön verdiği bir dönem yaşanırken; aynı etkiler ikinci kuşak aydın ve sanatçıların dünya görüşü ve sanat anlayışlarında da görülür. “Sanat için sanat” görüşünü kültürel üretimde bir gaye olarak kabul eden bu kuşak; hem kendi kimliklerinde *dandy* görüngüsünü inşa etme, hem de yapıtlarında Batılı *dandy*lere daha yakın modeller ortaya koyma açısından daha somut örnekler ortaya çıkarmışlardır. Genel olarak bireyci eğilimler sergileyen bu kuşağın aydın ve sanatçıları; yapıtlarında yeni insan modeli olarak gelenek eleştirisi

yapan, olayları ve durumları doğru okuyup tahlil eden, adabı muaşeretinde yerine göre nerede nasıl davranması gerektiğini bilen, toplumun da yararını düşünen bireyci amaçlar güden Osmanlı beyzadeleri yaratmışlardır.

Tanzimat'ın ikinci kuşağından 1923'e kadar gelen sürede, aydın ve sanatçılar artık Batılı yaşayan ve Batılı düşünen dar bir çevreye odaklanmışlardır. Yapıtlarında yer verdikleri *dandy* yansımaları taşıyan kişiler, toplum yararı gütmeyen, salt bireysel arzularının peşinde giden, fakat en azından yaşadıkları çevrenin ikiyüzlülüklerini ve tutarsızlıklarını yeren tipler olarak çizilmişlerdir. Bu tiplerin her biri mutlaka bir sanat dalı ile meşgul olan, bu dala yoğunlaşarak yapıt üreten kişiler olarak yapıtlarda kendilerine bir yer bulmaktadırlar.

Sonuç olarak “batılılaşma” adı altında bir tür modernleşme süreci yaşayan Osmanlı İmparatorluğu'nda, 1839-1923 dönemi arasında kültürel üretimde bulunan aydın ve sanatçılar, Batı'yla doğrudan temas geçme imkânına erişerek Batı'da yaşanan *dandy* çağını solumuş; özellikle çağdaşları olan Fransız *dandy*lerden etkilenmişlerdir. Bu etkilenme, gerek kendi kimliklerinde gerekse yapıtlarında *dandy* izleri gösteren kişilerin incelenmesinden de görüleceği üzere; toplumu değiştirme/dönüştürme çerçevesine oturmuştur.

KAYNAKÇA

- AHMET Midhat Efendi (2011). *Bütün Oyunları*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2011.
- AHMET Vefik Paşa (2007), *Meraki*. Günümüz Türkçesine Hazırlayan: T. Yılmaz Öğüt, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2007.
- AND, Metin (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- AND, Metin (2010). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANONİM (2017). “Beau Brummell”. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, <http://www.Dandyism.net/beau-brummell/>. [Erişim Tarihi: 05.09.2017]
- ARTUN, Ali (2011). “Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı*, içinde, Çeviren: Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 7-87.
- BAUDELAIRE, Charles (2011). *Modern Hayatın Ressamı*, Çeviren: Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BENJAMİN, Walter (2012). *Pasajlar*, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CAMUS, Albert (1956). *The Rebel*, New York: Rochester.
- ÇABUKLU, Yaşar (2008). “Dandiden Metroseksüele”, *Toplumsal Performanslar*, Ankara: Ayraç Kitap+Evi, s.55-64.
- ÇUBUK, Züleyha (2012). *Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Olarak Dandy ve 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Dandyinin İzleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

- ENGİNÜN, İnci (1998). “Hâmid’in Tiyatroları”, *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- GLICK, Elisa (2001). “The Dialectics of Dandyism”, *Cultural Critique*, No. 48, Spring, s.129-163.
- KAPLAN, Mehmet (1948). *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- KOÇAK, Dilek Özhan (2011). *19. Yüzyıl İstanbul’unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- HAZLITT, William (1934). “The Dandy School”, *The Complete Works of William Hazlitt*, London: Dent, s.9-143.
- HOLLANDER, Elizabeth (2008). “Benlik Estetizmi”, *Oscar Wilde, Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil* içinde, Çev.: Esin Soğancılar-Kaya Genç-Fatih Özgüven-Türker Armaner, İstanbul: İletişim Yayınları, s.10-15.
- LONGMAN Dictionary of Contemporary English (2005)*, Edinburg: Pearson Education Limited.
- MADGE, John (1965). *The Tools of Science An Analytical Description of Social Science Techniques*. Anchor Books Doubleday and Comp.
- MARDİN, Şerif (1995). *Türk Modernleşmesi*, Derleyen: Mümtaz’er Türköne-Tuncay Önder, İstanbul: İletişim Yayınları.
- MOERS, Ellen (1960). *The Dandy: Brummell to Beerbohm*, London: Secker and Warburg.
- NUTKU, Özdemir (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 2*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- ÖZDEMİR, Emin (1999). *Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler* (Ankara: Bilgi Yayınevi).
- PARLATIR, İsmail (1983). *Recaî-zade Mahmut Ekrem Hayatı-Eserleri-Sanatı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- PRYCE-JONES, David (2000). “Poet, Dandy and Visionary”, *The Spectator*, 10 June 2000.
- RECAİZÂDE Mahmut Ekrem (2005), *Çok Bilen Çok Yanılır*, Çeviren: Kemal Bek, İstanbul: Bordo Siyah.
- SARTRE, Jean Paul (1964). *Baudelaire*, Çeviren: Bertan Onaran, İstanbul: De Yayınları.
- SOKULLU, Sevinç (1997). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ŞENER, Sevdâ (1972). *Çağdaş Türk tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- ŞİNASI (2006). *Şair Evlenmesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- TARHAN, Abdülhak Hâmid (1998). *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I*, Hazırlayan: İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- URGAN, Mina (2012). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (1994). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken Yayınları.
- VAN DOOREN, Tanja (2012). *From Brummell to Byron: The Sotry of Early Nineteenth British Dandyism*, <http://www.scriptiebank.be/.../81165dd4c8339159c1d47961d38d7ff6.pdf> (Erişim Tarihi: 23.03.2012).
- WILDE, Oscar (2008). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil*, Çevirenler: Esin Soğancılar-Kaya Genç-Fatih Özgüven-Türker Armaner, İstanbul: İletişim Yayınları.
- YAVUZ, Hilmi (2011). “Bihruz ve Dandyler”, *Zaman*, 26 Ekim 2011.
- YAVUZ, Hilmi (2011). “Tanzimat’ı Alafranga Züppeler Üzerinden Okumanın Sosyolojik Yanlılığı”, *Zaman*, 6 Ekim 2011.
- YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan (1999). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- YILDIZ, Saadettin (2006). *Tanzimat Dönemi Edebiyatı*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- YILMAZ, Ayfer-ÇANDIR, Kazım (2005). *Tahsin Nâhid’in Piyesleri*, Ankara: Ürün Yayınları.



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

LATİFE TEKİN'İN *BERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI* ROMANINDA YAŞLI BİLGE ARKETİPİ

Burak ÇAVUŞ¹

ÖZET

Arketipsel sembolizm, edebi metin çözümlemelerinde metnin dayandığı mitolojik, masalımsı, destansı yapının ve varlıkların görünür kılınmasına katkı sağlamaktadır. Mito-poetik bir okuma yöntemi olan bu okuma biçimiyle, metin içerisine bilerek veyahut bilmeyerek girmiş olan kolektif bilinçdışına ait unsurların, kültürel hafızada yer edinmiş bazı değerlerin, kalıplaşmış motiflerin metin içerisindeki varlığı ve işlevi daha anlamlı kılınabilmektedir. Aynı zamanda metnin katmanlı yapısı içerisinde yeni yollar açılabilen ve edebiyat psikolojisi bağlamında yeni sonuçlar elde edilebilmektedir. Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları*² adlı romanını bu yöntemle okuduğumuzda ise karşımıza kolektif bilinçdışına ait bazı mitsel, masalımsı, evrensel boyutlara ulaşmış arketipler görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Latife Tekin, Berci Kristin Çöp Masalları, Yaşlı Bilge, Arketipsel Sembolizm.

ABSTRACT

Archetypal symbolism contributes to the visualization of mythological, legendary, epic, and assets based on the text in literary text analysis. This reading style, which is a metaborical reading method, makes it possible to make the existence and function of the collective unconscious elements intentionally or unintentionally entered into the text, some of the values that have taken place in the cultural memory, the stereotyped motifs in the text more meaningful. At the same time, new paths can be opened in the layered structure of the text and new results can be obtained in the context of literary psychology. When we read this novel of Latife Tekin's "Berci Kristin Çöp Masalları" in this way, archetypals that have reached some mythical, figurative, universal, dimensions belonging to antiponic collective unconscious have been seen.

Key Words: Latife Tekin, Crazy Kristin Trash Tales, Old Wise, Archetypal

GİRİŞ

Birden fazla okunma biçimine müsait olan edebi metinlerin psikoloji merkezli okunması, çözümlenmesi ve anlamlandırılması son yıllarda yaygınlık kazanmıştır. Özellikle de Freud, Jung, Adler gibi isimlerin bazı teorilerini açıklarken edebi eserlere başvurmaları, iki alanı birbirine daha da yakınlaştırmış; aradaki ilişkinin göz ardı edilemeyeceğini göstermiştir. Böylelikle psikolojiden faydalanarak hem yazar, hem de metin merkezli incelemeler ve eleştiriler yapmak mümkün hale gelmiştir. Psikoloji merkezli incelemeler ile metin içerisindeki simgeler, semboller, mekânlar, çeşitli ayrışık unsurlar daha anlamlı hale gelebilmektedir. Aynı zamanda yazar ve metin arasındaki ilişki de daha sağlam temellere oturtulabilmektedir. Tüm bunların dayanağı ise iki disiplinin de insan merkezli çalışıyor olmasıdır. Nitekim edebi eserlerin hem oluşumunda hem de bizzat kendi içerisinde insanın varlığı söz konusudur.

¹ İnönü Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Öğrencisi, burakcavuss@hotmail.com.

² Bu çalışmada Berci Kristin Çöp Masalları adlı romanın İletişim yayınlarıca yapılmış üçüncü baskısı esas alınmıştır.

Psikoloji edebiyat ilişkisine yaklaşım da kendi içinde birkaç yolla gerçekleştirilebilir. Yukarıda adını andığımız bilim adamlarının birbirlerinden ayrıldıkları noktalar bu farklılıkların oluşmasına sebep olmuştur. Bu yaklaşım yollarından birisi Carl Gustav Jung'un psikanalitik inceleme yöntemidir. Yöntemin temelinde ise, Jung'ın bireysel ve kolektif bilinçdışı dediği iki alan, insan psikolojisinin merkezi konumundadır. Gerçek benlik, gerçek kişilik bu alanlarda yatmaktadır. Hem kişinin bireysel yönü hem de kolektif yani tarihsel, kültürel, çevresel yönü onun bilincinden ziyade bilinçdışındadır. Jung bilinçdışının edebi metinlere de yansıtıldığını savunur. Özellikle de kendisinin arketip olarak adlandırdığı insanlığın ortak ürünlerinin edebi metinlerde çok daha net görülebileceğini düşünmüş ve bunu örneklerle de çalışmalarında göstermiştir.

Bu arketiplerden birisi de yaşlı bilge arketipidir. Daha sonra da ayrıntılı olarak görüleceği gibi, yaşlı bilge arketipi özellikle de masallarda, efsanelerde, mesnevilerde sıklıkla karşımıza çıkan yaşlı, bilgin, yol gösterici, öğüt verici konumunda olan kişidir. Romanlarda ise bu yaşlı bilgelerin biraz değişerek de olsa şehirlere geldiğini görürüz. Berci Kristin *Çöp Masalları'nın* Güllü Baba'sı da köyden şehre gelmiş, şehirde kendi muhitinin bilgisi konumuna yükselmiştir. Masalımsı bir anlatımın hakim olduğu romanda masalımsı bir karakter olarak Güllü Baba'nın bir arketip olarak incelenmesi, onun roman içerisindeki konumunu, işlevini ve yazarla olan bağlantısını anlamamıza yardımcı olacaktır.

GECEKONDUNUN BİLGESİ: BİR ARKETİP OLARAK GÜLLÜ BABA

Berci Kristin Çöp Masalları, köyden kente göç etmiş ve şehirde varolmaya çalışan bir grup insanın şehirlileşme sürecini merkez alan bir romandır. Romanda herhangi bir başkarakterin varlığı dikkat çekmez. Daha çok belirli bir grubun kolektif yaşamı, sorunları, kültürü, gelenekleri ve şehre tutunma çabaları dikkat çeker. Mekân merkezli bir roman görüntüsü taşıyan eserde, bir mekân olarak gecekondu ve göç sonucu ortaya çıkan gecekondulaşmanın, arabesk kültürün detaylarına inildiği görülür. Aynı zamanda işçilerin sağlıksız yaşam koşulları, yine göç ile gelen çeşitli sosyal, ekonomik ve fiziksel problemler doğrudan ve dolaylı olarak ele alınmıştır. Bir mahalle kurmaya, bu mahalle ile birlikte şehirde bir yer tutmaya, geleneklerini, batıl inançlarını, modern şehir hayatı içerisine yerleştirerek tutunmaya, en genel anlamda şehir ile bütünleşmeye çalışırken ne köylü kalabilen ne de şehirli olabilen insanların dünyasına ayna tutulmuştur. Bu insanlar sosyolojik olarak "kentlileşen" kavramıyla karşılanır. Kentlileşen insanın diğerlerinden farkı ise hem köye hem de şehre ait unsurları bir arada yaşamasıdır.

"Kuramsal olarak "kır insanı'nın" (tam köylünün) ekonomik mekânı bir ögelidir. Bu insanın ekonomik mekânı yalnız kırsal öğeleri (kır ücret geliri, kır varlık geliri, kır varlıkları vb.) içerir. Benzer biçimde kır insanının sosyal mekânı da bir ögelidir ve yalnız kır sosyal ve tinsel değerlerini içerir. Öteki uçtaki "kent insanı'nın" ekonomik ve sosyal mekânı da yine bir ögelidir. Bu insanın ekonomik mekânı yalnız kentsel ekonomik ilişki ve etkinlikleri (kent ücret geliri, kent varlık geliri, kent varlıkları vb.) kapsar. Sosyal mekânı ise yalnız kentin sosyal ve tinsel değerlerini içerir. Bunlara karşılıklı kır insanı ile kent insanı arasında yer alan "geçiş insanı'nın (kentlileşen insan'ın) ekonomik mekânı ve sosyal mekânı ikişer ögelidir. Kentlileşen insanın ekonomik mekânı, kentlileşme sürecinde bulunduğu yere göre değişen oranlarda, hem kent ekonomik değerlerini ve hem de kır ekonomik değerlerini içerir. Sosyal mekânı ise yine

değişen oranlarda hem kent hem de kır sosyal ve tinsel değerlerini kapsar”(Kartal, 1983: 22).

Kentlileşen kavramı, ara bir kimliğe gönderme yapar. Hem geldiğin yerin hem de ulaştığı yerin coğrafik, ekonomik, kültürel ve sosyal özelliklerini bir arada yaşatır. Nitekim roman içerisindeki kentlileşmeye çalışan insanlarda da bu arada kalmışlık durumunu görmek mümkündür. Köyden kente gelmiş kişiler, kentin kendilerine uygun gördüğü, biraz daha merkezden uzak yerlerde yaşarken, bir yandan şehre kendilerini kabul ettirme çabasında öte yandan da geldikleri yerin kültürel unsurlarını da yaşatmayı sürdürürler.

Bir arketip olarak inceleyeceğimiz Güllü Baba karakteri de köyden kente göç ile girmiş bir karakterdir. Çünkü Güllü Baba, modern kent içerisinde görülmeyecek veyahut modernin kabul edemeyeceği kişilik özellikleriyle dikkat çeker. Daha çok kırsal alanlarda ve geleneksel kültürün hâkim olduğu coğrafyaların özelliklerini taşır. Başka bir ifadeyle söylersek Güllü Baba, kent karşısında kırsalı, bilim karşısında geleneği, akıl karşısında hurafeyi, din karşısında batılı temsil eder. O, kentlileşen tipin, kent kültürü içerisinde kendi inançlarını sürdürmeye çalışmasının bir sembolüdür. Bir arketip olarak düşünürsek, varoluşunu kentte gerçekleştirmeye çalışan, yolculuğunu kent içerisinde sürdüren kolektivitinin “yaşlı bilge” arketipidir.

Burada Jung’un “bireyleşme sürecini” ve Joseph Campeell’in “sonsuz yolculuğunu” uygularken, roman içerisindeki bütün kişileri bir bütün olarak değerlendirdik. Çünkü roman içerisindeki kişiler, aslında birbirinin aynısıdır. Amaçları, mücadele yöntemleri, giyim kuşamları, dünyaya bakışları, yaşadıkları değişim süreci, yaptıkları iş (fabrika işçiliği), hatta hastalıkları bile (fabrika atıklarından zehirlenme) aynıdır. Dolayısıyla Güllü Baba karakteri, orada yaşayanların tamamının kolektif bilinçaltındaki yaşlı, saygı duyulan, öğüt verici, tedavi edici, yol gösterici bilgesidir.

Arketipler, kolektif bilinçdışının evrensel ulaştığı ilk örnekleridir. “Bir kişisel, bir de kişidışında bilinçdışı vardır. Bu sonuncusuna ortak bilinç dışı da diyoruz çünkü kişisel olabilecek bir şeyden tamamıyla uzak, tamamıyla evrensel bir olay; bu içeriklere her yerde rastlamak mümkün, kişisel bilinçte olmayacak şey bunlar.”(Jung,1997:145-6) Bunlar arketiplerdir. “Arketipler, önceden varolan kavrayış biçimleri (yani bilincin ortaya çıkmasından önce) ya da sezginin doğuştan gelme koşullarıdır. İçgüdülerin insanı kendine özgü belirli bir yaşam sürdürmeye zorlamaları gibi, arketipler de sezgi ve kavrayışı insana özgü biçimlere zorlarlar. Arketipler bilinçdışıdır ve bu nedenle sadece varsayım olarak kabul edilebilirler ”(Fordham, 2001: 27). Jung, başka bir yerde arketipler için “kolektif bilinçdışının dominantları” (Sambur, 2005: 85) ifadesini kullanır. Buradan hareketle arketiplerin kolektif bilinçdışına ait çeşitli göstergeler olduğunu, adeta insanlığın zihinsel tarihini oluşturan unsurlar olduğunu söyleyebiliriz.

Romana döndüğümüz de ise bu zihinsel tarihi sürdüren kişilerin köyden kente göç etmiş bir grup olduğunu, Güllü Baba’nın da bu grubun kolektif bilinçdışında yer alan yaşlı bilge arketipi olduğunu görürüz. Bu yaşlı adam “bir yandan bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezgi, diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki özellikleri temsil eder”(Jung, 2003: 91). Masallarda, efsanelerde, halk hikâyelerinde karşımıza çıkan bu tip, “büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükbaba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi olarak görünür” (Jung, 2003: 86). Güllü Baba da roman içerisinde ilk önce geleneksel yöntemlerle ve okuyup üflemlerle tedavi eden bir hekim olarak görülür.

“ Sırma yine yıkık konduların önünde bir ağıda tutuldu. Dozerlerin arkasından tekmeleyip briket unlarını savurdu. Saçlarını yoluk yoluk edip ellerini entarisinin

döşüne taktı. Üstünü başını yırttı...Sırma'nın ellerini yine bağladılar. Sırma'yı okuyup iyileştirmesi için mahallenin en yaşlısı Güllü Baba'yı çağırdılar. Güllü Baba bastonuyla yeri yoklaya yoklaya geldi. Sırma'nın başına çömeldi. Elleriyle arayıp Sırma'nın seğiren bedenini buldu. Yüzünü elinin altında sıçrayan küçücük kıza verdi. Sonra bastonuna dayanıp uzun uzun okuyup üfledi. ...Sırma, Güllü Baba'nın büzülmüş gözlerinden akan yaşa baka baka duruldu” (BKÇM, 2015: 13).

Bu olay Güllü Baba'nın otoritesini sağlamlaştırmış, onun toplum içerisindeki konumunu yükseltmiştir. Aynı zamanda ilahi bir güç sahibi, hikmetli kişi olarak görülmesine olanak sağlamıştır.

“Çiçektepe’de pirlük katına çıkması ağlayıp sarsılarak Sırma'yı iyileştirmesinden sonra oldu. O günden başlayarak kondularda günlerce kadınlar arasında kör gözlü birinin ağlayıp ağlayamayacağı konuşuldu. Sonunda onun kör gözlerinden akan yaşın kuvvetli, hikmetli bir su olduğuna karar verildi. Kulaktan kulağa Allah'ın onun gözlerini kör ettiğine pişman olduğu, sonradan ona gözlerini isteyip istemediğini sorduğunu, Güllü Baba'nın da gözlerinin yerine kuvvetli bir zihin dilediği söylentileri yayıldı” (BKÇM, 2015: 29).

Yaşlı Bilge arketipinin Türk destanlarında ve halk hikâyelerindeki “bilge tipi’ne” denk geldiğini söyleyebiliriz. Çünkü destanlarda veyahut diğer anlatılardaki bilge kişiler de halkın önemli bir sorununa çözüm bulduktan sonra bu mevkiye çıkartılırlar. Örneğin, “Ergenekon Destanı’nda demir dağı eriterek Türklerin yol bulup çıkmasını sağlayan usta demirci, bilge tipinin en önemlilerindedir” (Yardımcı, 2007: 51). Güllü Baba'nın ilahi bir güçle donatılmış olduğuna inanılması da benzerlik konusunda önemli bir noktadır. Çünkü destanlarda da “Bilge kişilerde ilahi bir sezgi gücü bulunmaktadır” (Yardımcı, 2007: 52). Romanda da Güllü Baba'nın ilahi bir güçle donatıldığı, kendisine bazı yetilerin verildiğine inanıldığını görürüz.

Bir diğer olayda ise Güllü Baba, bilirkişi, danışman olarak görülür. Mahalle erkekleri anlam veremedikleri bir konu hakkında hep beraber onun yanına gidip, muammayı çözmesini beklerler. Bir fabrikanın duvarına “nato caddesi” yazılınca bir belirsizlik ortaya çıkar.

“Laf döndü dolaştı Nato ne demeye gelire vardı. Kimi, gazetelerin vakti zamanında Nato'yu yazdığını, kimi, radyonun Nato'dan türküler çaldığını söyledi. Biri ‘Silahlı kuvvet’ dedi; bir başkası, bombalı. Bomba ve silah lafından konducular huylandı. Yolun adı içlerine bir türlü sinmedi. Topluca kalkıp Güllü Baba'nın yanına vardılar. Güllü Baba ses etmeden dinledi. Kendi kendine levhanın asılmasını Çiçektepe erkeğinin eğrilmesine verdi. Sonra bastonunu yere vura vura ‘Nato eğrilik demeye gelsin’ dedi” (BKÇM, 2015: 27).

Burada toplu şekilde Güllü Baba'ya başvurmak, ondan yardım beklemek Güllü Baba'nın bütün mahalleli için aynı değerleri temsil ettiğinin göstergesidir. Mahallelinin kolektif bilinçdışı bir kişinin kolektif bilinçdışı olarak değerlendirmemizin sebebi de budur. Aynı zamanda burada hem Güllü Baba'nın bilgin işleviyle de romanda yer aldığını hem de bir hâkim olarak otorite sahibi olduğunu görürüz. Bastonuyla yere vura vura karar vermesi de mahkeme salonunda tokmağıyla karar anını açıklayan hâkim görüntüsünü çağrıştırmaktadır.

Yaşlı bilgenin ortaya çıkışı, kahramanın yardıma ihtiyacı olduğu zamanlardır. Herhangi bir güç karşısında, cevaplayamadığı bir soruyla karşılaştığında veyahut aşamayacağı bir engelle karşılaştığında, yardımcı bir güce ihtiyaç duyar. Bu durum gerçek hayat için de geçerlidir. İnsan içinden çıkamayacağı durumlarda, başka bir gücün

– bu özellikle tanrıdır- ihtiyacını hisseder. Destanlarda, efsanelerde, hikâyelerde, romanlarda da durum böyledir. Tanrısal olmasa da çeşitli üstün güçleri olan kişiler, kahramanın kendi başına yetmediği zamanlarda görülürler. Nitekim incelediğimiz romanda da Güllü Baba, mahallelinin çözemediği, cevaplayamadığı, kendi başlarına halledemediği sorunlar olduğunda gündeme gelir. Gecekondu kadınlarının su problemlerini çözmeleri için Güllü Baba'ya gitmeleri buna örnektir.

“ Su için kadınların toplanıp her kapısını çaldıklarında bastonuna bir şeyler mırıldanıyor, toprağı dinliyor, sonra da suyun uzun bir yolun sonunda olduğunu haber ediyordu” (BKÇM, 2015: 30).

Gerek kahramanların kendi arayış süreçlerinde, gerekse insanların olgunlaşma dönemlerinde olsun, yardımcı bir güce ihtiyaç mutlaka duyulur. Yukarıda da değinildiği gibi bu güç, öğretmen, profesör, baba gibi çeşitli otorite sahipleri olabilir. Yaşlı bilge arketipinin görünüm biçimleri değişse de görüldüğü zamanlar aynıdır. Benzer çalışmalarda da görülür ki yaşlı bilge arketipi bir otorite, yön gösterici olarak kahramanın yolculuğunun tıkandığı, ilerlemediği, sürdürülemediği zamanlarda ortaya çıkar. Örneğin, *Pinhan* romanının Dürri Baba'sı (Namlı, 2007: 1220), *Osmancık* romanının Şeyh Edebalı'sı (Yılmaz, 2011: 47) da bir yaşlı bilge arketipi olarak romanların içerisinde yardımcı, yol gösterici olarak işlev görürler.

Pinhan romanında Pinhan karakterinin “bir varlık olarak ortaya çık(masına) ve kendine yönelmesine”(Namlı, 2007; 1220), *Osmancık* romanında ise “Osmancığın Osman Gazi Han'a dönüşme sürecinde” (Yılmaz, 2011: 47) yaşlı bilgenin yönlendiriciliği söz konusudur. Güllü Baba ise köyden kente göç eden, geleneksel inançları ile kente tutunmaya çalışan gecekondu mahallelisinin varoluş sürecine katkı sağlar. Burada yolculuk, kentle bütünleşmeye yöneliktir. Bütün gecekondu sahipleri aynı yolculuğun içindedirler ve aynı yöntemlerle yolculuk sürecini tamamlamak isterler. Bu süreçte karşılarına çıkan engelleri ise geleneksel yöntemlerle çözmeyi düşünürler. Çünkü henüz tam anlamıyla ne kentli gibi akılcı düşünebilirler ne de kentin imkânlarından yeterince faydalanabilirler. Nitekim tüm yolculuğun amacı da buradadır. Kentli olmak ve kentin faydalarından (eğitim, iş, sağlık) istifade edebilmektir. Ancak kentli olana kadar geleneksel inançlar onların kurtuluş çareleridir. Güllü Baba, bu kurtuluşun kolektif bilinçdışındaki rehberidir. Bu rehber sıklıkla başvurulan konducular, yine bir sağlık probleminde geleneksel inançlara başvurur.

“ Şengül'ü Güllü Baba'nın yanına alıp geldiklerinde süt dolu iki memesinin üstünde, iki nane dolu bez torba bağlıydı. Sütünün önüne taş durmuştu. On gündür koltukaltlarından doğru sızıltıyla memesine süt gıcılıyordu....Şengül umutla gözlerini Güllü Baba'nın yüzüne dikti. Döşünün düğmelerini çözdü.... Güllü Baba yoklayıp Şengül'ün sağ memesinden tuttu. Bir elini ağzına verdi. Sancıya dayanamazsa ısırmasını söyledi.... Eliyle usulca Şengül'ü yoklayıp sarstı. Okşayıp okuya okuya Şengül'ün gözlerini açtı” (BKÇM, 2015: 32-33).

Burada Güllü Baba, sosyolojik ve psikolojik anlamada bir kültürel bir gerçekliğin sembolüdür. Özellikle köy, kasaba ve göç ile de şehirlere taşınan bazı irrasyonel inanç ve davranışlar, daha çok dini kimliğe sahip kişilerce sürdürülür. Halk içinde hacı, hoca, üfürükçü gibi söylemlere anılan bu kişiler, bir toplumun kolektif bilinçdışında yaşayan sembolik kişilerdir. Özellikle de sağlık konusunda çok sık başvurulan, okuyup üfleme ile tedavi eden kişiler, masallarda, destanlarda, halk hikâyelerinde sıklıkla kurgusal düzleme de taşınmıştır.

Güllü Baba, Anadolu halk kültüründeki hoca tipine de denk düşer. Çünkü hem tedavi eder hem öğüt verir hem de mahalleliye göre bazı insanüstü güçlere sahiptir.

“Hocalar, halk hekimliği uygulamalarında dinsel kimliklerinden çok, sihirsel bir görev yapmaktadır” (Şar, 2008: 1164). Güllü Baba da çeşitli sihirvari uygulamalarla çözüm arayan, tedavi eden bir kişi olarak görülür. Mahallelinin kaderini, geleceğini okuması bu duruma iyi bir örnektir.

“Güllü Baba bu sırlara gözünden akıttığı yaşların karşılığında ermişti. Tanrı yaşlarını kurutmuş ama yerine hazine değerinde başka bir kudret bağışlamıştı. Bu kudret yalnızca Tanrı’ya vergi olan gizlilikleri görme kudreti idi. Bu kudretiyle Çiçektepe kondularının kaderini okuyabiliyordu. Çiçektepe kondularının alnında kara derin harflerle, fabrikalar, çöp, ve rüzgar yazılıydı. Kondulara, iyilik ve kötülük ondan gelecekti” (BKÇM, 2015: 359).

Metinlerarası bağlamda düşündüğümüzde ise Güllü Baba, folklorik bir unsur olarak metnin, diğer metin ve söylemlerle ilişkiye girmesine zemin hazırlar. Çünkü Güllü baba aynı zamanda büyüğe, dini kişiliklere saygıyı da temsil eder. Bu durum diğer birçok metinde de görülür. “Örneğin Dede Korkut metinlerinde, bilge kişi, ataya saygı kültürünü simgeler. Bilge kişiye ya da kağana saygı ise Orta Asya’da, şamanlık kültürüyle ilgilidir. Metinlerarasılık ve söylemlerarasılık sürecinde bir düşünüyapıbirim özelliği taşıyan bu türden kalıp-değerler yinelenir” (Aktulum, 2013: 37-8). Kolektif bilinçdışını insanlığın evrensel hafızası olarak düşündüğümüz de ise arketiplerin, metinlerarası ve söylemlerarası işlevi daha da önemli hale gelecektir. Çünkü bir arketip, yaşlı bilge de olduğu gibi, birçok metinde, farklı kültürlerin izdüşümü olarak yer alır. Dolayısıyla bir arketip, içinde olduğu metni, başka metinlerle dolaşıma sokar. Örneğin, Güllü Baba, Dürri Baba’yı, Dede Korkut’u, Şeyh Edebalı’yı çağrıştırabilir. Çünkü tüm bu kahramanlar, bir kültürün temsilcisi konumunda, sembolik değerlerin taşıyıcısı rolüyle eserlerde yer almıştır. Her yeni metinde çeşitli değişikliklere uğrayarak yeniden canlandırılmışlardır. Toplumsal bir kimliğin tarihsel hafızasında yer etmişlerdir. Bir gündüz düşü olarak değerlendirilen edebi metinlerde sürekli görülmeleri de olağandır.

Güllü Baba’nın roman içerisindeki varlığını yazar bağlamında da incelemek gerekirse, yazarın yaşamışlıkları ile bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Latife Tekin, birçok röportajında masallarla, cinlerle, büyücülerle büyüdüğünü ifade etmiştir. Kendisi de köyde doğmuş, şehre göç etmiş bir kişidir. Bir röportajında anlattığı şu bilgiler, onun dünyasında Güllü Baba’nın yerini tespit etmemize yardımcı olacaktır.

“ Hocanın biri muska yazmış kadına. Annemin arkadaşı olan kadının kocası çok hasta, kadın ölüp ölmeyeceğini merak ediyor. Olmayacak şeyler söylüyor hoca ona. Alacaksın bunu, kapının önünde oturacaksın, sabaha kadar uyumayacaksın, damdan biri atlayacak falan. Kadın korkuyor, annem onunla beraber üç gün kapının önünde bekliyor. Böyle hikâyeler anlatılıyordu o günlerde. Dağa yürüyenler, peri kızına aşık olanlar, halüsinasyonlar işte...”(Özer, 2015: 29).

Yazarın küçükken dinlediği bu hikâyelerin onun bilinçdışında yer aldığını ve metni yazarken Güllü Baba motifi ile metne döküldüğünü söyleyebiliriz. Nitekim Güllü Baba da kader okuyan, geleceği gören, çeşitli çözüm yolları sunan bir kişidir. Örneğin, yukarıda da değindiğimiz Şengül’ün hastalığını okuyup, üfleterek tedavi ettikten sonra Şengül’e “O akşam ay doğuncaya iki memesine gül yaprağı sarmasını öğüt(lesi). Ay solunca memelerinin üstüne saçlarını çözüp dökmesini, saçlarıyla birlikte memelerini taramasını” (BKÇM, 2015: 33) söylemesi yazarın anlattığı hikâyeye benzemektedir.

Güllü Baba’nın roman içerisinde bilge, hekim, hoca, öğretmen, büyücü, hikmetli kişi olarak görünmesi, daha çok da yardımcı, yol gösterici rolleriyle işlevsel kılınması hem yazarın hem de roman kişilerinin kalıtım yoluyla edindiği bilgiler doğrultusundadır. Güllü Baba motifi, tipi kültürel ve geleneksel bazı inanç, düşünce ve

öğretilerin kişileştirilmiş halidir. Kolektif kültürel hafızanın, somutlaştırılmış bir yansımasıdır. Nitekim “kolektif bilinçdışının bir özelliği de bireysel davranıştan gücünü alan kişisel bilinçdışının aksine, kökeninin kalıtıma dayanmasıdır” (Bennet, 2006: 70). Güllü Baba'nın kalıtımsal öncülleri, Dede Korkut, Bilge Kağan, Usta Demirci, ak sakallı dede motifi, köy ve kasabalarda karşılaşılan hocalar, dervişler, bir şekilde hikmetli olduğuna inanılan kişilerdir. Güllü Baba, Anadolu halk kültüründe, yazılı ve sözlü edebi eserlerde, tarihsel ve kültürel olarak toplum hafızasında yer almış, yardımcı, yol gösterici, bilge kişinin bir örneğidir. Yaşlı bilge arketipi olarak metin içerisinde yer almış; bir varoluş mücadelesi veren, yolculuğa çıkmış Anadolu halkının kolektif bilinçdışından gelen yardımcı, hikmetli kişi olarak görünmüştür.

SONUÇ

Arketipsel sembolizm yöntemiyle metin merkezli olarak incelediğimiz Berci Kristin Çöp Masalları romanında kolektif bilinçdışının varlığı Güllü Baba karakteri üzerinde görülmüştür. Edebiyat psikolojisi bağlamında metnin psikolojik bağamları öne çıkarılmıştır. Aynı zamanda metnin folklorik, mitolojik ve tarihsel bağlantıları karakter merkezinde değerlendirilmiştir. Böylece kolektif bilinçdışının yansımalarını görmek mümkün olmuş; metnin anlam katmanlarına bir yenisi eklenmiştir. Güllü Baba karakterinin roman içerisindeki varlığı ve işlevi, metnin sınırlarından çıkarılarak tarihsel ve kültürel ilişkileriyle değerlendirilmiştir. Nitekim arketipsel sembolizm yöntemi, insanın zihinsel tarihini ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışmada da metin içerisindeki kurgusal kişilerin zihinsel tarihlerine gidilerek metin içerisinde yer alan birtakım kişi, inanç, değer ve davranışlar tahlil edilmiştir.

Yaşlı bilge arketipinin yeni bir görünümü olarak değerlendirilen Güllü Baba karakteri, karakter düzeyinde metni diğer metinlerle ilişkiye sokmuştur. Metinlerarası bağlamda kolektif bilinçdışının süregelen yansımaları da çalışma dahilinde görülmüştür. Böylece incelenen roman, çeşitli metinlerin bir toplamı olarak da okunmuştur. Çünkü kolektif bilinçdışı evrensel düzeydedir ve metne yansıdığına metnin de evrensel boyutlarda ilişkiye girmesine zemin hazırlar. Yukarıda da değinildiği gibi Güllü Baba karakteri, Dede Korkut hikâyelerine, çeşitli sözlü ve yazılı masallara, mitlere, yerli ve yabancı romanlara gönderme yapmaktadır. Metinlerarası düzlemde incelendiğinde de yaşlı bilge arketipinin öncüllerine, ilk örneklerine gidilebilmektedir. Dolayısıyla karakter bağlamında artzamanlı bir incelemenin de metinden hareketle yapılabilmesine imkân sağlamaktadır. Bu süreçte arketipin görünme biçimleri, değişimleri de gözlemlenebilmektedir. Güllü Baba karakteri de incelen metnin tarihsel, kültürel, mitolojik ve folklorik bağamlarını görmemize, metnin arkeolojisini yapabilmemize fırsat vermiştir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, KUBİLAY (2013), Folklor ve Metinlerarasılık, Çizgi Yay. Konya.
Bennet, EDWARD ARMSTRONG (2006), Jung Aslında Ne Dedi?, Say Yay. İstanbul.
Campbell, JOSEPH (2000), Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Kabalcı Yay, İstanbul.
Fordham, FRIEDA (2001), Jung Psikolojisinin Ana Hatları, Say Yay. İstanbul.
Jung, CARL GUSTAV (1997), Analitik Psikoloji, Payel Yay. İstanbul.
Jung, CARL GUSTAV (2003), Dört Arketip, Metis Yay. İstanbul.

Kartal, KEMAL (1983), Ekonomik ve Sosyal Yönleriyle Türkiye’de Kentlileşme, Maya Yay, Ankara.

Namlı, TANER (2007), Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak’ın Pinhan Romanının İncelenmesi, Tuskish Studies, Volume 2/4 Fall.

Özer, PELİN (2015), Latife Tekin Kitabı, İletişim Yay. İstanbul.

Sambur, BİLAL (2005), Bireyselleşme Yolu, Jung’un Psikoloji Teorisi, Elis Yay. Ankara.

Şar, SEVGİ (2008), Anadolu’da Rastlanan Halk Hekimliği Uygulamalarına Genel Bir Bakış, ICANAS Uluslararası Asya ve Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara-Türkiye, 10-15 Eylül, s. 1163-1178.

Tekin, LATİFE (2015), Berci Kristin Çöp Masalları, İletişim Yay. İstanbul.

Yardımcı, MEHMET (2007), Destanlar, Ürün Yay. Ankara.

Yılmaz, EBRU BURCU (2011), Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme, Bilig Dergisi, Sayı: 56, S. 45-56.



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

DİVAN EDEBİYATINDA LEB-DEĞMEZ SANATIYLA YAZILAN GAZELLER

İlyas KAYAOKAY*

ÖZET

Leb-değmez, harf oyunlarına dayalı bir edebî sanat olup içerisinde hurûf-ı şefeviyeyi yani dudak ve dış-dudak ünsüzlerini (b, p, m, v, f) buldurmamayan kelimelerle yazılan şiirlere verilen addır. Edebiyatımızda en fazla halk şairleri tarafından rağbet görmüş bu sanatın âşık edebiyatında önemli bir fonksiyonu vardır. Leb-değmez, şair atışmalarında bir hüner göstergesi olmuş ve irticalen söylenmesi ile daha fazla değer kazanmıştır.

Bu çalışmada leb-değmez sanatının divan edebiyatındaki yeri ele alınmış olup, ilk olarak hangi asırda ve hangi şairde görüldüğü tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu konuyla ilgili olarak araştırmacıların yalnızca Ahmed Remzî'nin gazeli üzerinde durması ve başka örneklerinin tespit edilememiş olması; divan edebiyatında leb-değmezin olmadığı ve halk şiirinin divan şiirine tesiriyle ancak divan şiirinin son dönemlerinde görüldüğü intibamı uyandırmıştır. Yapılan yüzlerce divan incelemesiyle Remzî'nin gazeli dışında, toplam dört şaire ait on yeni leb-değmez gazeli tespit edilmiş ve bu manzumelerden hareketle divan şiirindeki leb-değmez sanatıyla ilgili bazı sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Divan Şiiri, Leb-değmez, Gazel, Halk Şiiri, Feyzî.

WRITTEN IN DIVAN LITERATURE WITH LIP-NOT ART GHAZALS

SUMMARY

Lip-not, is a literary art based on letter games and given to the poems written in the words that do not contain the “hurûf-ı şefeviyee”, the lips and outer-lip consonants (b, p, m, v, f). This literature, which has been most popular by popular poets in our literature, has an important function in the literature of love. Lip-not, has been a trick demonstration in poetry shootings and has gained more value with the utterance.

In this study, the place of the art of lip-trivia in divan literature was studied and it was first tried to determine which century and which poet was seen. In relation to this issue, researchers were only able to see Ahmad Remzi on his ghazels and no other specimens could be identified; it is not lip-worthy in the divan literature and it influences the divan poetry of the folk poetry, but it only aroused the impression that the divan poetry was seen in recent periods. With the examination of the hundreds of divan made, ten new remnants of four poems, except Remzi's ghazal, were identified and some results about the art of divan poem of divan poetry were reached by moving from these poems.

Key Words: Divan Poetry, Lip-not, Ghazal, Folk Poetry, Feyzi.

* Doktora Öğrencisi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, kayaokay_2323@hotmail.com.

GİRİŞ

Leb-değmez, içerisinde “b, m, p” dudak ünsüzleri ile “f, v” diş-dudak ünsüzlerini ihtiva etmeyen sözcüklerle yazılmış manzumelere verilen addır. Bu beş harfe, “hurûf-ı şefeviyye“ (Saraç, 2007: 307) adı verilir. Leb-değmez, harflere dayanan bir edebî sanattır.

Leb-değmez denilince akla âşık edebiyatı gelir. Zira leb-değmez sanatının, âşıklık geleneğinde önemli bir yeri vardır. Âşık karşılaşmalarının en ilgi gören bölümü “atışma” bahsidir. Atışma bölümünde, şairler hünerlerini sergileyebilmek adına karşılıklı olarak leb-değmez sanatlı şiirleri irticalen terennüm ederler. Leb-değmez, “atışmanın en zor biçimi” olarak kabul edilir. (Yardımcı, 2004: 234) Bu karşılaşmada, “âşığın iki dudağının ortasına iğne veya kibrit çöpü yerleştirilir. Bu beş sestten birini söyleyen yarışmacının dudaklarına iğne batınca başarısız olduğu anlaşılır.” (Karataş, 2001: 262)

Leb-değmez sanatının divan edebiyatında da görüldüğü söylenmekle birlikte daha çok halk edebiyatı sahasına ait bir sanat olduğu ifade edilir. Divan edebiyatındaki edebî sanatlarla temas eden çalışmalarda leb-değmez; ya hiç edebî sanat olarak görülmez¹, ya bir iki beyitle geçiştirilir ya da halk şiirinden örneklerle izah edilmeye çalışılır.² Bu konudaki tüm çalışmalarda sadece bir isim üzerinde çokça durulur. O isim, son dönem Mevlevî şairlerden Ahmet Remzî’dir. Onun yazdığı; “Tarîk-i aşka gir ehl-i Hudâ ol / Gönül gel lâyıık-ı her i’tilâ ol” matlalı altı beyitlik leb-değmez gazeli, edebî sanatlar üzerinde çalışma yapan her araştırmacının verdiği yegâne örnek olmuştur.³ Bütün araştırmacılar, bu örneği Tahir Olgun’un “*Edebiyat Lügati*” adlı çalışmasından almışlardır.⁴ Peki divan edebiyatında Remzî’nin bu gazelinden başka, müstakil şekilde yazılmış örnek yok mudur? Yani koskoca altı asırlık divan şiirinde sadece bir şairde bir tane mi leb-değmez örneği vardır? Leb-değmez sanatı, “*halk şiiri ve divan şiirinin ortak paydaları*” şeklinde⁵ ifade edilir. Peki, ilk örneği hangi tarz şiirde ve hangi asırda görülmüştür? İşte biz bu sorulara cevap aramak maksadıyla bu konuyu ele aldık. Bu hususta, toplam 482 divan incelemesinde bulunduk ve -Anka kuşu gibi- her çalışmada adı var olan ancak kendisi görülmeyen leb-değmez sanatıyla yazılmış manzumeleri, bir araya getirdik.

¹ Örneğin bk. İsen, Mustafa vd. (2011). “*Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*” Ankara: Grafiker Yayınları

² Bk. Selçuk, Bahir vd. (2015). “*Söz ve Sihir Arasında Edebî Sanatlar*” İstanbul: Kesit Yayınları, s.185

³ Bk. Dilçin, Cem (2005). “*Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*” Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s.499; Saraç, M. A. Yekta (2007). “*Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*” İstanbul: 3F Yayınevi, s.307; Mermer, Ahmet vd. (2013). “*Eski Türk Edebiyatına Giriş*” Ankara: Akçağ Yayınları, s.178; Kocakaplan, İsa (1992). “*Açıklamalı Edebî Sanatlar*” Ankara: Milli Eğitim Basımevi, s.89; Külekçi, Numan (2013). “*Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar*” Ankara: Akçağ Yayınları, s.273; Aktaş, Hasan (2002). “*Edebî Sanatlar*” Konya: Çizgi Kitapevi, s.229

⁴ Tâhirü’l-Mevlevî (1973). “*Edebiyat Lügati*” (Haz: Kemâl Edib Kürkcüoğlu), İstanbul: Enderun Kitapevi.

⁵ Kırman, Abdullah (2005). “*Türk Halk ve Klasik Şiir Belâgatindeki Müsterek Hünerlerden Lebdeğmez veya Dudakdeğmez ve Râcî’nin Lebdeğmez Gazeli*” Folklor/Edebiyat.

Yaptığımız divan okumalarında, dört farklı şaire ait on müstakil leb-değmez gazeli tespit edebildik. Çalışmaya Bayburtlu Zihni gibi divan şiirinden etkilenmiş halk şairlerinin yazdığı gazelleri dâhil etmedik.

LEB-DEĞMEZ SANATIYLA YAZILAN GAZELLER

1. Cemâlî'nin Gazeli

15. asır şairlerinden Cemâlî, Şeyhî'nin yeğeni olarak edebiyat âleminde isim yapmış olsa da esasında edebiyat tarihimizde ilk sayılabilecek birçok ilginç manzumelere imzasını atmış bir şairdir.⁶ Şairin bize göre en dikkat çeken şiiri ise leb-değmez sanatıyla yazdığı gazeldir. Zira bu gazel -tespit edebildiğimiz kadarıyla- bu sanatla yazılan ilk müstakil manzumedir.

Şairin leb-değmez sanatıyla yazdığı bu gazel, âşık edebiyatı tarihi açısından da önem arz eder. İfade edildiği üzere leb-değmez, âşık edebiyatımızda önemli bir gelenek hâline gelmiştir. Gazelin yazıldığı dönem olan 15. asırda âşık edebiyatına dair bir veri yoktur. “Bu yüzyıldan günümüze kadar hiçbir âşık adı ulaşmadığı gibi, âşığı belli olmayan herhangi bir şiir de gelmemiştir.” (Sakaoğlu ve Alptekin, 2008: 20) Bu durumda diyebiliriz ki divan edebiyatının âşık edebiyatına olan tesirlerinden biri de leb-değmezdir. Ancak şunu da hemen belirtmemizde fayda vardır. Leb-değmez, en fazla halk şiirinde revaç bulmuş, adeta onunla özdeşleşmiştir. Divan edebiyatında bu sanatı kullanmış şairlerin sayısı -tespit edebildiğimiz kadarıyla- bir elin parmaklarını geçmemektedir.

Harf oyunları ile değişik manzumeler yazmış olan Cemâlî bir beyitte leb-değmez ve bir beyitte de bol bol leb-değdirmeli bir “dil-değmez” örneği ortaya koymuştur:

“Bu beyti okurken dil deprenmez”

İmâm-ı emâm u hümâm-ı hümâ
Muhîb-i mahâb-i hub u vefâ (Derdiyok, 1988: 153)

“Bu beyti okurken dudak deprenmez”

‘Ayn-ı ‘asâkirde şehîr- i diyâr
Tîg-keş-i ‘asker-i leşker-şikâr (Derdiyok, 1988: 153)

⁶ Cemâlî pek çok değişik şekilleri denemiş bir şairdir. Divan edebiyatının kuruluş evresi diye bilinen 15. asır için fazlasıyla orijinal biçimler denemiştir. Buna göre Cemâlî, bir gazelinde elif harfini hiç kullanmamıştır. Tamamı noktasız harflerle (mühmel) ve noktalı harflerle (menkut) yazılmış bir gazel ve kıt’ası vardır. Ayrıca bir harfi noktalı bir harfi noktasız şekilde yazılan bir kıt’ası da mevcuttur. (Derdiyok: 1988: 61-79) Şairin, bir gazeli ise; divan edebiyatında görülen tek örnektir. Bu “gazelin beyitlerinin ikinci dizelerindeki son sözcükler yazılmamıştır. Bir oyun olarak yapılan bu eksiklik, gazelin başında bulunan açıklamaya göre, beyitlerin birinci dizesinin ilk sözcüğünde bulunan harflerin tersten okunması suretiyle giderilmektedir.” (Derdiyok: 1988: 61) Cemâlî, “mevkûfî’l-evâyil” kuralıyla ilginç bir gazel daha yazmıştır. Bu gazel de “bir beytin sonunda yer alan harflerin, bir sonraki beytin ilk sözcüğünü oluşturması kuralına göre yazılmıştır.” (Derdiyok: 1988: 61)

Cemâlî, padişahın övgüsü için yazdığı beş beyitlik bir gazeli için; “*Bu Biş Beyt Sultânü’l-İslâmün Medhinde Bu San’atiledür ki Okurken Dudak Deprenmez*” başlığını düşmektedir. Şair, bu sanat için “dudak deprenmez” tabirini kullanır. Şair, bu gazelde sanatı başarıyla kullanabilmek için kısa bir vezin⁷ tercihinde bulunur. Cemâlî’nin bu gazeli, leb-değmez sanatıyla yazılan ilk müstakil gazel olabilir:

1. İy şeh-i şâyiste-i taht-ı rızâ
‘Âkıl-i ‘âdil-dil-i ehl-i hayâ

“*Ey rıza tahtına lâyük padişah, hayâ ehlinin adil gönüllü akıllı (padişahı).*”

2. Sâlik-i ‘âlî-nazarı râh-ı dîn
Sâde-dil-i râ’iyi şart-ı sehâ

“*O, din yolunun büyük düşüncelere sahip yolcusu, eli açık, cömert tutumlu, temiz kalpli bir koruyucudur.*”

3. Sâ’i’yi icrâ-yı şerî’at k’ider
Cân-ı salâhiyyetile âşinâ

“*Yaptığı işlerde şeriati yerine getirmeye gayret eder ve insanların canıyla ilgili verilecek hükümlerde onu gözetir.*”

4. Nâzırına gâliyeden gayrı ne
Çîne irişdi diyen eyler hatâ

“*Onun gözetmesi / koruyuculuğu için güzel misk kokusundan başka ne denilebilir. Bu güzel kokunun ta Çin’e kadar ulaştığını söyleyen hata eder.*”

5. Şâd ider râyile hâtırları
İreli Hakdan ana ‘ayn-ı ‘atâ (Derdiyok, 1988: 157)

“*Ona, Allah’tan cömertlik pınarı verildiği günden beri, verdiği hükümler ile gönülleri şad eder.*”

Görüldüğü üzere gazelde bazı zorlama ifadeler mevcuttur. Her ne kadar “başı gözü yarılmış bir manzume” izlenimi verse de sanatın görüldüğü ilk örneklerden olması hasebiyle ayrı bir değere sahiptir.

15. asırda leb-değmez sanatıyla gazel yazan başka bir şair daha tespit edemedik. Bu hususta Edirneli Nazmî Divanı’nda leb-değmez olabileceğini düşündük. Zira Nazmî de Cemâlî gibi farklı şekilleri denemiş, “maklûb-ı müstevi”⁸ gibi ilginç pek çok manzumeler yazmış bir şairdir. Nazmî Divanı’nda bazı beyitlerde leb-değmez görülse de müstakil olarak bu sanatla yazılmış bir manzume tespit edemedik.

⁷ Müfteilün müfteilün fâilün

⁸ Bu sanatla yazılan şiirlerde, beyitler tersten de aynı şekilde okunabilmektedir.

2. Bursalı Feyzî'nin Gazelleri

Yaptığımız taramalarda 15. asırdan 18. asra kadar bu sanatı kullanan bir şair tespit edemedik. Ancak üç asır sonra yaşamış bir divan şairinin bu sanatı kullanmış olduğunu gördük. 18. asır şairlerinden Seyyid Feyzî (ö.1772), edebî sanatlardan, harf oyunlarından istifade ederek değişik şekillerde manzumeler yazmıştır. Hacimli divanında görülen en farklı şiirlerden biri “devr-i daim” sanatıyla⁹ yazdığı gazeldir. Ayrıca Feyzî, leb-değmez sanatıyla, her biri beşer beyitten müteşekkil altı gazel yazarak, bu sanatı en çok kullanan divan şairi olmuştur.¹⁰ Şair, bu leb-değmez sanatıyla yazdığı tüm gazeller için diğer şairlerden farklı olarak “leb irmez” tabirini kullanmıştır.

Feyzî, ilk gazelinde mahlas kelimesi dışında bir yerde bu kuralı bozar. Üçüncü beyitte yer alan “be” kelimesinde dudak ünsüzü bulunmaktadır. Şairin bu kadar basit bir hata yapmış olması bizi şüpheye düşürmüştür. Zira divanı neşreden araştırmacı da sehven kelimeyi böyle okumuş olabilir:

1. Cânâ sana kec kec nazar eyleyse ger a'dâ
Kahr eyleye tâ anlara her lahza Te'âlâ

“Ey Sevgili, eğer düşmanlar sana yan yan bakarsa, Allah her zaman onları kahretsin.”

2. Ednâya 'atâ eylese a'lâ kaçan ey şâh
Nâ-dân hasedden yanar ateşlere hâlâ

“Ey şah, yüce bir kimse ne zaman alçaklara ihsanda bulunsa cahil bunu görüp haset ateşiyle yanar.”

3. Sen şâha gerek saltanat-ı âzâde be cânân¹¹
Şâyeste eğer cân gerekse sana cânâ

“Ey sevgili, senin gibi bir şaha, sâlim bir padişahlık gerekir. Ey sevgili, sana can lazımsa [benim canım sana feda olmaya] uygundur.”

4. Agyâra kaçan yâr 'ayân eylese esrâr
'Arz eyleye halka 'alenî kâleler-âsâ

“Sevgili, yabancıya/rakibe ne zaman sırları açıklasa o da gider dedikoducular gibi hemen halka anlatır.”

⁹ İlk mısradan başlayarak beyitlerin ilk mısramın birer kelime arttırılması ile yapılan sanattır. Örneğin:
Mehmet

Mehmet Hoca

Mehmet Hoca çok

Mehmet Hoca çok velûd

Mehmet Hoca çok velûd bir

Mehmet Hoca çok velûd bir âlimdir.

¹⁰ Bu tespit bugünkü bilgiler ışığında yapılmıştır.

¹¹ Bu mısrada vezin problemi vardır. Kanaatimizce leb-değmezi de bozan “be” kelimesi sehven fazlalık olarak eklenmiştir.

5. Feyzî sana çokdan gele her lahza ‘atâlar
El-hakk sana şâyeste¹² ‘atâlarla hedâyâ (Karagöz, 2004: 79)

“Feyzî, eğer gerçekten sana lütuflar, ihsanlar uygunsâ, sana her zaman lütuflar, bahşişler derhal gelsin.”

Bu âşikâne gazelde, bazı beyitlerde hem akıcılık hem mana açısından bozukluklar mevcuttur. Özellikle üçüncü beyit hem vezin hem anlam hem leb-değmez sanatı bakımından sıkıntılıdır.

Şairin diğer “leb irmez” gazeli rediflidir. Şair, mahlas kelimesi dışında leb-değmezi bozmamaktadır. Esasında “f” sesi de tam dudak ünsüzü değildir. Fevzî’nin bu leb-değmez gazelinde, tasavvufî söylemler vardır. Bu gazel, bir önceki gazele nazaran, daha akıcı ve mana olarak da daha oturmuş bir görünüme sahiptir:

1. Ey dil seherde ‘aşkla nâleni kesret it
Terk eyle nâ-sezâyı reh-i Hakk’da gayret it

“Ey gönül, seher vaktinde inlemelerini aşkla çoğalt. Sana uygun olmayan şeyleri terk edip, Hakk’ın yolunda gayretle ilerle.”

2. Hâhiş-ker-i kazâ-keş-i didâr isen eğer
Endîşe-i cihânı yeter dilde killet it

“Eğer gerçek sevgilinin takdirini istiyorsan, gönlündeki dünya kaygısını azalt.”

3. Nakd-i hayâtı kâle-i ‘aşka değış dilâ
Kasdın egerçi kâr ise halka sadâkat it

“Ey gönül, ömür sermayeni aşkın kumaşıyla takas et. Eğer senin kastın kâr elde etmek ise, insanlara samimiyetle dostluk et.”

4. Râzık’dan iste rızkını ihsân ider sana
Râz-ı nihânı der-geh-i Hakk’a hikâyet it

“Rızkı verenden iste rızkını, o sana cömertlik eder. Gizli sırlarını, Hakk’ın dergâhında ona açıkla.”

5. Sâlik isen tarîkat-i ‘âlîde Feyziyâ
Gir hân-kâh-ı ‘aşka seherlerde tâ’at it (Karagöz, 2004:100)

“Ey Fevzî, şerefli tarikat yolunda giden bir yolcu isen, aşkın misafiri olup her seher vaktinde ibadette bulun.”

¹² Bu kelimenin “şâyeste” şeklinde okunması gerektiğini düşünüyoruz.

Feyzî'nin üçüncü leb irmez gazeli, ilk gazel gibi “âşıkâne”dir. Beyitlerde ifade bozukluklarının fazlalığı göze çarpmaktadır. Bazı beyitlerde de “ifade kabızlığı” vardır. Yani şair, dördüncü beyitteki gibi çok şey söylemeye çalışmış ancak hiçbir şey söyleyememiş gibidir:

1. Neden ey yâr kahrın ‘âşıkânı eyledin giryân
Hezâr-âsâ ider hicrinle diller her gice nâlân

“Ey sevgili, neden kahrınla âşıkları ağlattın? Onların gönlü, senin ayrılığınla bülbül gibi her gece inlemektedir.”

2. Sana dâd eyleyen derde irer ey şâh âyinede
Kılar ‘akl (u) dil-i nâlânı kendi hâline hayrân

“Ey şah sevgili, senden insaf bekleyen dert sahibi olur. Aklı ve inleyen gönlü kendisine hayran bırakır.”

3. Cihânda ‘âşık-ı nâ-şâda kâne zerre râhata niyet
Hele seyr hicrin ile herkes zâr-ı ser-gerdân

“Bu dünyada mutsuz âşık zerrece rahat yüzü görmedi. Âşıkların hepsi ayrılığı görerek şaşkın bir şekilde inlemektedir.”

4. Eğer çâre kılarsan dehrde sen ‘âşık-ı zâra
Kılar tâ haşre dek derd-i cihândan deste-i hicrân

“Eğer ağlayıp duran âşığın derdine bu dünyada bir çare bulayım dersen [onun, senin bu iyiliğine karşı teşekkür için yapabileceği şey] dünya dertlerinden kıyamete kadar sürececek bir hicran demeti yapmasıdır”

5. Kenâr-ı râhını cây itse dehr içre eğer Feyzî
Ana lâ-şekk Te‘âlâ eyleye her işleri âsân (Karagöz, 2004: 470)

“Feyzî, bu dünyada/zamanda, eğer yolunun kenarını kendisine yer yaparsa, ona şüphesiz Allah her işinde yardımcı olur, işlerini kolaylaştırır.”

Şairin dördüncü leb irmez gazelinde “iade” sanatı görülmektedir. Halk şiirinde bu sanata “zincir” denilir. Bize göre bu sanat da divan şiirinden halk şiirine geçmiş bir edebî sanattır. Bu gazelde rediften önceki kelime (yahut hece) bir sonraki mısra başında da tekrar edilmiş, mısralar bu kurala göre devam etmiştir. Şairin bu gazeli, iade sanatının da tesiriyle daha ahenkli ve akıcı bir hal almıştır:

1. Nâr-ı ‘aşka ‘âşıkân ey dil yarâr¹³ her hâl ile
Hâlîn anla ehl-i hâlîn ‘âkıl isen âl ile

¹³ Bu kelime “yanâr” şeklinde olmalıdır.

“Ey gönül, âşıklar aşkın ateşinde her hâliyle yanar. Eğer kurnaz ve akıllı isen bu hâl ehlinin durumunu anla.”

2. *Âl ile her şâh-ı nâzı sayd ider sayyâd-ı ‘aşk*
‘aşk-ı cânân ‘âşıkı şeydâ ider eşkâl ile

“Aşk tuzağı hileyle her nazın şahını tuzağına düşürür. Sevgilinin aşkı, âşığı çeşitli şekillerde delirtir.”

3. *Kâle-i ‘aşkın ziyânı niyetdir hâce-gân*
Kân-ı dehri kâr-hâne zann ider ser kâl ile

“Hocalar aşkın kumaşını ziyan etmeye niyetlidir. Sözleriyle bu dünya kaynağını iş yeri zanneder.”

4. *Kâl (ü) kıl anlar cihânda nâ-sezâlar ser-te-ser*
Ser-te-ser dil-hande anlar atlas ile şâl ile

“Söz ehli, dünyada bütün münasip olmayan hâlleri anlar. Bütün gönlü mutlu olanlar, atlas ve şalla değerini anlar.”

5. *Şâl (ü) hırka Feyziyâ ‘âşıklara yeksândır*
Dir isen gir hân-kâh-ı ‘aşka sen her hâl ile (Karagöz, 2004: 576)

“Ey Feyzî, şal ve hırka âşıklar için birdir dersen, her hâlinle aşkın evine gir.”

Feyzî'nin beşinci leb irmez gazeli de muad yani iade sanatıyla yazılmıştır. Ancak bu gazelde mahlas kelimesi dışında bir yerde sakıncalı harf kullanılmıştır. Üçüncü beyitteki “bâde” kelimesinde “b” dudak ünsüzü vardır. Gazelde hem iade sanatının yer alması hem ikilemelerin çokça kullanılması gazeli söyleyiş bakımından akıcı kılmıştır. Mana bakımından gazel, bir önceki gazel ile aynı söylemlere sahiptir. Bu gazelde de ifade bakımından bazı bozuk söyleyişler görülmektedir.

1. *Yak çerâg-ı ‘aşkı ey dil âteş-i dil-dâr ile*
Dâr-ı dilde her seher yansa sezâdır zâr ile

“Ey gönül, aşkın kandilini sevgilinin ateşiyle yak. O kandil, gönül evinde her sabah, inleyerek yansa uygundur.”

2. *Zârî zâri ‘âşık-ı dil-hasteler inler nice*
Nicenin derdine Hakk’dan çâre geldi yâr ile

“Nice gönlü hasta âşıklar ağlayıp sızlanır. Hakk, nice âşığın derdine çare olmak için sevgiliyi var etti.”

3. *Yâr egerçi bâde-i ‘aşkın sorarsa ser-te-ser*

Ser-te-ser eyle nihân-ı esrârını¹⁴ inkâr ile

“Sevgili eğer bütün aşk şarabını sorarsa, onu bütünüyle gizli tutup inkâr et.”

4. Kâr iderse kâle-i ‘aşk ile ey dil her gedâ
Her gedâdan dinlenilse sırr-ı ‘aşk eş‘âr ile

“Ey gönül her köle/dilenci, aşkın kumaşıyla kâr elde ederse, her köleden/dilenciden aşk sırrını anlatan şiirler dinlenilsin.”

5. ‘Âr iden ‘âşık değildir geçse serden Feyziyâ
Feyziyâ takrir iderler ‘âşıkı tekrâr ile (Karagöz, 2004: 577)

“Ey Feyzî, utanan kimse başını feda etse de âşık değildir. Ey Feyzî, âşığın ne olduğunu anlatıp sürekli aynı şeyleri söylerler.”

Feyzî’nin son gazeli, diğer gazellere nazaran hem ahenk hem mana bakımından daha üstündür. Zira şair de “hey” redifli bu gazeli için “musanna leb irmez” tabirini kullanmıştır. Musanna’; “sanatkârane yapılmış” demektir:

1. Der-geh-i cânâna ‘âşık ‘arz iderdi cân hey
Hâsil itse niyyet-i ‘aşkın eğer cânân hey

“Ey sevgili, aşkın niyeti ortaya çıksa, âşık, sevgilinin dergâhına canını sunardı.”

2. Gayet ‘aşkı sana nakl eylese dil-dâr eğer
Ey dil-i şeydâ iderdin işleri âsân hey

“Ey çılgın gönül, eğer sevgili nihayet aşkı sana anlatsaydı, işlerin kolaylaşırdı.”

3. Hân-kâh-ı ‘aşk içinde çille çekdinse dilâ
Eyleye hâşâ ânı iz‘ân her nâ-dân hey

“Ey gönül, aşk misafirhanesinde çile çektiğini, her cahil onu katiyyen anlamasın.”

4. Nice ‘arz itsen gerek sen derd-i ‘aşkın herkese
Çâresin iste Te‘âlâ’dan ider ihsân hey

“Sen aşk derdini ne kadar herkese anlattırsan anlat, çaresini Allah’tan iste, o sana bunu bağışlar.”

5. ‘Âşık-ı dil-hastesin gerçi cihânda Feyziyâ
Dest-gîrin liken¹⁵ Allah’dır senin her ân hey (Karagöz, 2004: 655)

¹⁴ Bu mısradaki “nihân-ı esrâr” şeklinde yazılan tamlama vezin ve anlam gereği terkipsiz olarak yazılmalıdır.

¹⁵ Bu kelime “ليكن” veya “لكن” şeklinde yazılabilir. Kelime ya “lîkin” ya da “lâkin” şeklinde lâtin harflerine aktarılmalıdır.

“Ey Feyzî, sen bu dünyada, gönlü hasta bir âşıksın. Fakat sana her daim yardım eden Allah, seninledir.”

3. Nühüft’ün Gazeli

Asıl adı Mustafa olan 19. asır şairlerinden Nühüft (ö.1878), aslında halk şiirinden etkilenen bir şair olarak görülebilir. Şairin ilk mahlası Vâzih’tir. Onun leb-değmez sanatıyla yazdığı bir gazeli, Edirneli Ahmed Bâdî’nin, *“Riyâz-ı Belde-i Edirne”* adlı eserinin tezkire kısmında yer almaktadır. Şair, Nühüft hakkında bilgiler verdikten sonra, onun 19 yaşında iken Vâzih mahlasıyla yazdığı, “-dür dirler” redifli beş beyitlik leb-değmez gazelini verir. Ahmed Bâdî gazelin sonunda *“Leb-değmez olarak söylemiş ise de bozuk ve manasız yerleri çoktur”* demek suretiyle şiiri yetersiz bulduğunu ifade eder. Şair, mahlas kelimesi dışında leb-değmezi bozmaz. Ancak ifadelerde bazı bozukluklar görülmektedir. Özellikle ikinci beytin ikinci mısraı bu duruma en belirgin örnektir. Anlam yönünden de çok güçlü olmayan bu gazel, “rindâne” bir tavırla yazılmıştır:

1. Hezârun nâle-i âhı ter-i handânedür dirler
Ter-i nâzün de handân itdügi nâlânedür dirler

“Derler ki bülbülün ah edip inlemesi gülen taze [güle]dir. Derler ki o nazlı tazenin de gülmesi, o inleyen içindir.”

2. Nişân-gâh eyledi kaşun hadengi sîne-i cânı
Niğâhun tîr-i sertîzini hergiz cânedür dirler

“Kaşlarının oku, göğsü kendisi için hedef tahtası yapmıştır. Bakışının ucu sivri okunu asla candan uzaklaştırma derler.”

3. Girihkâr kâkülünde seyr iden âh-ı dil-sitânun¹⁶
Dil-i ‘ankâ-yı ‘ışka taht-gâh-ı lânedür dirler

“(Sevgilinin dağılık saçı) aşk Anka’sının gönlü için (gönlün kuş olması münasebetiyle) yuvasını koyacağı yerdir.”

4. Cihânda ‘âşıkânun hâtır-ı nâşâdına sâkin
Dil-i sad-rahne-i nâşâd-ı ‘âşık şânedür dirler

“Dünyada sâkin olanlar (oturanlar/ dünya halkı) âşıkların mutsuz/ hüznünlü gönlü için âşığın hüznünlü ve yüzlerce kırıkla dolu gönlü taraktır derler.”

5. Şi‘ârün la’l-i cânân ile tezyîn eyle ey Vâzih
İşiden ehl-i diller şi‘rüne rindânedür dirler (Adıgüzel, 2008: 367)

¹⁶ Bu kelime vezin gereği “dil-istân” şekilde yazılmalıdır.

“Ey Vâzih, üstünlük veren işaretini sevgilinin dudağı ile süsle ki senin şiirini dinleyen gönül ehli, bunun için rintçe yazılmış desin.”

4. Bendî'nin Gazelleri

19. asır mutasavvıf şairlerden Bendî Mustafa, halk şiiri ile divan şiirinin ortak paydalarından olan şairler kategorisine dâhil edilebilir. Manzumelerinde her iki şiire münhasır özellikler çokça görülür. Şair, mühmel (noktasız) gazel gibi farklı şekilleri de denemiştir. Bendî, bu hususta beşer beyitten müteşekkil iki leb-değmez gazel yazmıştır. Bu gazellerden ilki “-a ne” redifli olup akıcı bir üsluba sahip olsa da anlam açısından bozuk ifadelere sahiptir:

1. Yâre hasret yetişir agyâr elinden çâre ne
Eyle ihsân ey şehâ sen ‘âşık-ı didâre ne

“Agyar elinden (yüzünden) sevgili için çektiğimiz hasret yeter artık (yetişir) çare nedir?/ Agyar yüzünden sevgili uğruna çektiğimiz hasretin bitmesi için çare nedir? Ey sevgili, sen de yüzünün âşıklarına ihsan eylesen ne olur?”

2. Her cânânın ‘âdeti ‘âşıkına rencidedir
‘Aşkile çâk sînedir ki gayrı gayret ara ne

“Her sevgilinin âdeti, âşığına eziyet vermektir. Bu aşk ile sinesi parça parça olmuştur, başka gayret ona ne gerek.”

3. Kande ‘âşık irişirse geçirir hayr ider
Gizli sandın ehline tâ aşikâr izhâra ne

“Âşık nerede aşk sırrına ulaşırsa onu korur. Ehline gizli sanmıştır oysa her şey açıkça bellidir.”

4. Çarh-ı dârâyı¹⁷ ser-â-ser ‘aşkla seyrân eyleyen
Nesl-i ‘Alîden sayıldı ande ki ikrâra ne

“Feleği, baştan başa aşkla seyreden, Hz. Ali'nin neslinden sayılmıştır.”

5. Deryâ-yı ‘aşk içre keştin engine sal Bendîyâ
Yelken aç re‘is isen tâ engine kenâre ne (Çelik, 2010: 214)

“Ey Bendî, aşk denizi içinde gemini sonsuzluğa bırak. Eğer sen bu işin başı isen sonsuzluğa yelken aç”

Şairin yazdığı ikinci gazeli redifsizdir. İlk gazelinde olduğu gibi bu gazelinde de sadece mahlas kelimesinde leb-değmez bozulmaktadır. Anlam olarak oturmayan, tam olarak ne ifade ettiği anlaşılmayan pek çok beyit mevcuttur:

¹⁷ Metnin aslına “çarh dârâ” şeklinde yazılmıştır. Anlam gereği terkipli yazmayı uygun gördük. Dârâ; Fars padişahlarından dokuzuncusudur. Felek de dokuz kat olması nedeniyle şair böyle bir ilgi kurmuştur.

1. Aşikâre ehl-i ‘aşk zâhirlerin ufkâsıdır
Cehd ider ‘arş u kürsi râhının şeydâsıdır

“Bellidir ki, âşıklar suretlerin/görünenlerin ince derisidir. Onlar arş yolunda çalışan delilerdir.”

2. Cân u ser ande atar nişâneye sâdık ise
Şeş cihet ikrâr u izhâr sırrının a‘lâsıdır

“Eğer âşık, sevgiliye sadık ise canını ve başını onun için hedef tahtası yapar. Altı yön, onun büyük sırrını açıklamaktadır.”

3. Anlagil ‘aşk hâlini gel dilde tenhâ zâr eyle¹⁸
Ehl-i hâl nişânı kendi sînesi yârasıdır

“Ey gönül, aşk hâlini anlayıp تنها yerlerde inle. Âşıkların belirtisi, göğsünde olan yaradır.”

4. Seyrde ise de zâhirdir hâl ne ki habtı ‘ayân
Tâ elestten¹⁹ girdi râha kendinin edâsıdır

“O, ta ezelden beridir o bu yola girmiştir ve bu yolda yürüdüğü herkes tarafından bilinmektedir.”

5. Dinlegil hâliyle işde ger ki ‘âşık Bendî
Çâkerin ‘aşk u gedâsı tâlî‘i karasıdır (Çelik, 2010: 214-5)

“Bendî, âşıkın hâlini dinle. Kölenin aşkı ve köleliği kara talihe sahip olmasındandır.”

SONUÇ

Divan şiirinde leb-değmez sanatı ilk olarak Cemâlî Divanı’nda -halk şiiri örneklerinin hemen hemen hiç görülmediği- 15. asırda karşımıza çıkmaktadır. Ancak leb-değmez sanatı, asıl kimliğini halk şiiri ile bulmuştur. Halk şairleri bu sanatı daha işlevsel bir hâle getirerek âşık atışmalarında bir hüner göstergesi olarak kabul etmişler ve revaç bulmasını sağlamışlardır.

Leb-değmez sanatının görüldüğü gazeller, söyleyiş bakımından zayıf tumturaklı bir yapıya sahiptir. -Her ne kadar elimizde resmî bir kayıt olmasa da- bu gazellerin halk şiirindeki gibi irticalen söylenmediğini düşünüyoruz. Buna rağmen bu gazeller, halk şiirindeki leb-değmezin ulaştığı anlam ve ahenk mükemmelliğine ulaşamamıştır.

¹⁸ Bu kelime vezin ve anlam gereği “ile” şeklinde okunmalıdır.

¹⁹ Kelime “elestten” şeklinde yazılmıştır. Anlam gereği “elestten” şeklinde düzeltilmiştir.

Genel olarak şairler anlama yeterince önem vermemiş şiirin akıcılığına dikkat etmemişlerdir. Bazı şiirlerde de tam leb-değmez görülmez. Bir iki kelimedede sakıncalı harfler kullanılmıştır. Şairlerin mahlası bu konuda ayrıcalıklıdır. Çoğu zaman sadece mahlas beyinde bu kural bozulmuştur.

Bu sanatla en fazla gazel yazan Bursalı Feyzi Efendi'dir. Özellikle son dönem divan şairleri bu sanatı daha fazla kullanmıştır. Bunun sebebi, divan şiirinin yüzyıllar ilerledikçe halk şiirine daha da yakınlaşmış olmasıdır. Son dönem divan şairlerinin, leb-değmez sanatı bağlamında, halk şiirinden etkilendiğini söyleyebiliriz.

Bu sanatı kullanan bütün şairler, bir başlık ile şiirin bu sanatla yazıldığını vurgulamışlardır. Genellikle “leb-değmez”, “dudak depremez”, “leb depremez” ifadeleri kullanılmakla birlikte “leb irmez” tabiri de kullanılmıştır. “Leb irmez” tabiri literatüre Feyzî sayesinde girmiştir. Bu sanatı kullanan Cemâlî, Feyzî, Bendî gibi şairlerin divanlarında harf oyunları ile çok sayıda değişik şekillerin denenmiş olması da dikkat çekmektedir.

-Bugünkü bilgilerden hareketle- diyebiliriz ki leb-değmez sanatı, divan edebiyatında bir gelenek hâlini alamamıştır. Zira şairlerin ve şiirlerin az oluşu bu görüşümüzü destekler niteliktedir. İleride yeni şiirlerin bulunması belki bu görüşümüzü çürütecektir ancak şu da bir gerçek ki divan şiirinin halk şiirine armağanlarından biri de leb-değmez sanatı olmuştur. Tıpkı “dedim-dedi” şiirlerinde olduğu gibi leb-değmez de ilk olarak divan şiirinde görülmüş, ancak daha sonra halk şiirine geçmiş ve önemli bir gelenek hâline gelerek bu hususta divan şiirinin önüne geçmiştir.

KAYNAKÇA

- ADIGÜZEL, Niyazi (2008). “Edirneli Ahmet Bâdî'nin “Riyâz-ı Belde-i Edirne” Adlı Eserinin Tezkire Kısmı” Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne
- ÇELİK, Hatice (2010). “Bendî Mustafa Baba Dîvânı” Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum
- DERDİYOK, Çetin (1988). “Cemâlî Dîvânı, İnceleme-Metin” Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana
- KARAGÖZ, Sevinç (2004). “Feyzî Efendi Dîvânı” Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya
- KARATAŞ, Turan (2001). “Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü” İstanbul: Perşembe Kitapları
- SAKAOĞLU, Saim ve Alptekin, Ali Berat (2008). “Türk Saz Şiiri Antolojisi, 14-21. Yüzyıllar” Ankara: Akçağ Yayınları
- SARAÇ, M. A. Yekta (2007). “Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat” İstanbul: 3F Yayınevi
- YARDIMCI, Mehmet (2004). “Başlangıçtan Günümüze Türk Halk Şiiri” Ankara: Ürün Yayınları



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

ŞEYHÜLİSLÂM YAHYÂ İÇİN YAZILAN KASİDELER

İlyas KAYAOKAY*

ÖZET

Şeyhülislâm Yahyâ, 17. asırda yaşamış çok yönlü bir şahsiyettir. Tarihçiler onu, üç defa şeyhülislâmlık makamına getirilen önemli bir devlet adamı olarak tanıırken, edebiyatçılar, birinci sınıf gazel şairi olarak bilirler. Edebiyat tarihimizde padişah şairler dışında pek az şahsiyet, hem devlet adamlığı hem şairliği ile meşhur olmuştur. Çalışmamızın konusunu, Şeyhülislâm Yahyâ'ya yazılan kasideler teşkil etmektedir. Hem önemli bir şair, hem önemli bir devlet adamı olması hasebiyle böyle bir konu üzerinde durulmaya değer görülmüştür.

Bu çalışma temel olarak iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, 17 şairin kaleme aldığı 33 kaside tanıtılmıştır. Bu kasidelerin yapısı incelenmiş ve özellikle Yahyâ'dan söz eden medhiye kısımları üzerinde durularak onun hangi yönlerine daha fazla dikkat çekildiği tespit edilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde ise, kasidelerde yer alan beyitlerden hareketle Yahyâ'nın din ve devlet adamlığı, edebî yönü, âlimliği gibi bazı şahsî özellikleri üzerinde durulmuştur. Şairlerin Yahyâ için kullandığı kalıp ifadeler göz önüne alınarak, onun şairliği ve devlet adamlığı hakkında bazı tespitlerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Şeyhülislâm Yahyâ, Kaside, Medhiye, Cömertlik, Adalet

QASİDAS WRITTEN FOR SHEIKHALISLAM YAHYA

SUMMARY

Sheikhalislam Yahya is a multi-faceted figure who lived in the 17th century. While historians have recognized him as an important statesman who has been brought to the shaykhalislam authority three times, the literati know him as a first-rate gazelle poet. In the history of literature, very few persons, except for the sultan poets, have become famous with both their statesman and poetry. The issue of our work is the casualties written in Yahya. Such an issue has been considered worthy of consideration because he is both an important poet and an important statesman.

This study mainly consists of two parts. In the first episode, 17 poets have been introduced in 33 minutes, which they received. The structure of these chasels was described and tried to find out which aspects of it were attracted more attention, especially to the narrative parts of Yahya's speech. In the second part, some personal characteristics such as Yahya's religion and statesman, literary direction, scholarship are emphasized on the basis of the couplets located in the kasilar. Some pointers about his poetry and statehood have been made, taking into account the patterns used by poets for Yahya.

Key words: Sheikhalislam Yahyâ, Qasida, Psalm, Generosity, Justice

GİRİŞ

17. asırda devlet adamlığı, âlimliği ve şair kişiliği ile dikkat çeken bir sima olan Yahyâ, 1561 senesinde İstanbul'da doğar.¹ Babası, şeyhülislâmlık yapmış olan Zekerriya Efendi'dir (ö.1593). Başarılı bir öğrenim hayatından sonra, Hoca Hayreddin

* Doktora Öğrencisi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, kayaokay_2323@hotmail.com.

¹ Abdulkadir Altunsu Yahyâ'nın doğum tarihi olarak 1553 senesini verirken (1972: 61), Rekin Ertem 1552 senesini doğum tarihi olarak vermektedir (1995: 1).

medresesinde müderris olarak göreve başlayan Yahyâ, Halep, Şam ve Mısır'da kadılık yapar. 1600 yılında İstanbul'a dönen Yahyâ, Bursa ve Edirne'deki kadılık vazifesinden sonra 1603'te İstanbul kadılığı, 1604'te Anadolu kazaskerliği altı ay sonra da Rumeli kazaskerliği görevine getirilir. 1609'da ikinci defa Rumeli kazaskeri olduktan sonra 1611 senesinde emekliye ayrılır. Ancak 1617'de üçüncü defa bu göreve atanır. 1622'de Hoca Saadeddin Efendi'nin oğlu Mehmed Es'ad Efendi'nin yerine şeyhülislâmlığa getirilir. Bu ilk şeyhülislâmlık vazifesi kısa süren Yahyâ, bu makamdan aynı yıl azledilir. 1625 yılında ikinci defa şeyhülislâm olan Yahyâ, bu görevi 1631 yılına kadar sürdürür. Devrin şeyhülislâmı Âhîzâde Hüseyin Efendi'nin idamı üzerine 1634 senesinde üçüncü kez şeyhülislâm olur. Yahyâ, bu görevi, vefat tarihi olan 1644 yılına kadar sürdürür. Toplamda 18 sene 3 ay meşihatta bulunan Yahyâ, IV. Murâd zamanında en parlak günlerini yaşar ve padişahla birlikte Revan ve Bağdat seferlerine iştirak eder (Altunsu, 1972; Bayraktutan, 1990; Ertem, 1995; Kaya, 2013; Kavruk, 2014).

Devlet kademelerinde önemli görevlerde bulunmuş olan Yahyâ, ayrıca devrin divan sahibi önemli şairlerinden birisidir. Özellikle gazel sahasında, sadece yaşadığı çağa değil, bütün klasik Türk edebiyatı tarihine mührünü vurmuştur. Bu çalışmada da ona sunulan kasideler ele alınacaktır. Daha önce bu konuda bir çalışma yapılmamıştır. Bayraktutan (1990) ve Kavruk'un (2014) çalışmalarında ona kaside sunan şairlerin sadece adları zikredilmiştir. Bayraktutan dört şair tespit ederken (Atâyî, Sabrî, Cevrî ve Nâilî) Kavruk da bu şairlere ek olarak üç şair daha eklemiştir (Nergisî, Rızâyî ve Râmî). “Şeyhülislâmlara Sunulmuş Kasideler” başlıklı bir yüksek lisans tezi hazırlayan Tuzalan (2010) ise, Yahyâ'ya sunulan bir kaside tespit edememiştir. Yalnızca Nâilî'nin iki “müzeyyel gazel”ini, “kaside” olarak değerlendirmiştir.

Yahyâ, şairler tarafından sevilen bir devlet adamıdır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla Yahyâ için 17 şairin kaleme aldığı 33 kaside bulunmaktadır. Kavruk ve Bayraktutan'ın tespit ettiği yedi şaire ek olarak 10 yeni şair daha tespit edilmiştir. Bunların dışında müzeyyel gazel ve kıt'a-ı kebirelerde de Yahyâ övülmektedir. Bu hususta Nef'î'nin kıt'a-ı kebiresi meşhurdur. Ayrıca Bahâyî, Nâilî, Fâizî ve Tıflî'nin de Yahyâ için yazdığı müzeyyel gazeller vardır. Çalışmamız kasideleri kapsadığı için bu şairlerin manzumeleri çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Şeyhülislam Yahyâ için, Atâyî dört; Fâizî, Rızâyî, Cem'î, Sabrî ve Sehmî üçer kaside; Nâilî, Şeyhî Mehmed, Zuhûrî ve Kadrî ikişer kaside; Cevrî, Yârî, Râmî, Süheylî, Tıflî, Nergisî ve Sıdkî Paşa birer kaside kaleme almışlardır. Çalışmamızın ilk bölümünde bu kasideler tanıtılacak ve özellikle Yahyâ'dan bahseden medhiye kısımları üzerinde durulacaktır. İkinci bölümde ise; bu kasidelerden hareketle Yahyâ'nın devlet adamlığı, şairliği, âlimliği ve bazı karakter özelliklerine değinilecektir.

1. ŞEYHÜLİSLÂM YAHYÂ İÇİN YAZILAN KASİDELER

1.1. Nev'î-zâde Atâyî'nin Kasideleri

Nev'î-zâde Atâyî, Yahyâ hakkında en fazla kaside yazan şairdir. Şair, divanını bile Yahyâ Efendi'ye ithaf etmiştir. Atâyî Divanı'nda Yahyâ Efendi'ye pek çok nazire olduğu görülmektedir. Bu durum, şairin Yahyâ Efendi'ye olan hayranlığını göstermektedir. Atâyî'nin kaleme aldığı 33 kasideden dördü Yahyâ Efendi hakkındadır.

Ayrıca Sohbetü'l-Ebkâr adlı mesnevisinde de Yahyâ hakkında ebyât bulunmaktadır. Bu 4 kaside şunlardır:

1.1.1. Der-Medh-i Hazret-i Sadrü'l-'Ulemâ Yahyâ Efendi Sellemallahu Te'âlâ

Atâyî'nin bu ilk kasidesi bir şitâyyedir. Redif olmayan bu kasidede “-âm” sesi kafiyedir. *Mefâilün feilâtün mefâilün feilün* kalıbıyla yazılan kaside 34 beyitten oluşmaktadır. Kasidenin beyit dağılımına baktığımızda; 1-13. beyitler nesîb (şitâyye), 14. beyit girîzgâh, 15-25. beyitler medhiye, 26-30. beyitler fahriye, 31-34. beyitler dua bölümünü teşkil eder. Kasidenin teşbib bölümünde kış ve kışın tabiat ve insan üzerindeki etkileri tasvir edilir. Kış askerlerinin gül bahçesini yağmaya geldiği, ağaçların soyunarak beyaz bir ihram giydiği söylenir. Şair, girîzgâh bahsinde “edîb-i nîgû-nâm” diyerek Yahyâ'nın övgüsüne hazırlık yapar. “İyi ve güzel nam sahipli edib” tamlamasından da anlaşılacağı üzere Yahyâ'nın üzerinde durduğu ilk özelliği; onun “edebî” yönüdür.

Atâyî, medhiye bölümünde; seçkin biri olan Yahyâ'nın “zamanının en iyisi, reisi, devlet ve din işinde itimat edilen emîn” bir kimse olduğunu söyler. Onun övülmeye değer eşsiz bir tarzı, duruşu vardır. Yahyâ eli açık, cömert kimselerin başı, cömertlik tahtında yüksek makamlı bir hâkimdir. Şairin ifadesine göre onun cömertliğinin büyüklüğü, hem halkı hem yüksek zümreyi kapsayıcıdır. Şair, Yahyâ'yı Hümâ kuşuna benzetir. Kasidelerde memduhun Hümâ'ya benzetilmesi çok sık kullanılan bir kalıp ifadedir. Malumu üzere Hümâ'nın gölgesi talihin alametidir. Yahyâ da elinin gölgesiyle, bütün mahlûkatın muradına kavuşmasını sağlar. Şair, onun “gazabı büyük” biri olduğunu da vurgular.

Fahriye bölümünde Atâyî, sözü kendisine getirerek “bu muradına eremeyen talihsiz Atâyî senin cömertliğinin suyunu, senin evinin eşığının toprağı olarak gördü. Bundan sonra senin kapından ayrılır mı?” diyerek Yahyâ'ya olan bağlılığını ifade eder. Kendisiyle ilgili sıkıntıları ifade ettikten sonra dua bölümünde de onun adaletinin ve cömertliğinin daim olmasıyla ilgili temennilerde bulunur. Şair, kasideyi yazdığı zaman Yahyâ hayattadır ve ondan bir şeyler bekler. Ağırlıklı olarak onun cömertliği üzerinde durması, şairin beklenti içinde olduğunu gösterir. Yahyâ'nın şairlik yönüne ise; bu kasidede hiç temas edilmez.

1.1.2. Der-Sitâyîş-i Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi Rahmetu'llâhi 'Aleyh

Atâyî'nin bu ikinci kasidesi bir hazâniyyedir. “-dur” ek redifi ile yazıldığı için “râiyye” de diyebiliriz. 70 beyitten oluşan kaside, *mefûlü mefâilü mefâilü feülün* kalıbıyla yazılmıştır. Bu kaside, Yahyâ'nın ölümünden sonra yazılmıştır. Bu nedenle ilk kasideye nazaran daha farklı konuları işlemiştir. Yahyâ'nın adının anılmadığı bu kasidenin beyit dağılımı şöyledir: 1-19. beyitler nesîb (hazâniyye), 20. beyit girîzgâh, 21-37. beyitler medhiye, 38-46. beyitler tegazzül, 47-57. beyitler medhiye, 58-67. beyitler fahriye, 68-70. beyitler dua bölümünü oluşturur. Atâyî, nesîb bölümünde hazan ile hüznü birleştirir. Ağaçların yapraklarının tıpkı bir insan gibi sararıp hastalandığını

söyler. Sararmış yapraklar şaire gizli bir hasreti, derdi, tasayı hatırlatır. Bu gizli dert, Yahyâ'nın ölümü olsa gerek. Zaten bir beyit sonra girîzgâh beytinde “hudâvend-i zamân” dediği Yahyâ Efendi'yi anar.

Medhiye bölümünde Yahyâ'yı “âlimlerin başı” şeklinde över. O kadar büyük bir âlimdir ki mübarek elinin hattı (tüyleri/çizgileri) sihre karşı konulmak için yapılan muskadır ve bu hususta heybet ve şeref sahibidir.

Şair, Yahyâ'nın güçlü bir şair olduğunu ifade eder. O, sözün iyisini ve kötüsünü bilen, hüner ve söz söylemede bir cevherdir. İnciler yağdıran şiirleri, manaları bağlayan elmadır. Eserleri, gönül ve can kulağının sesidir. Satırlarındaki mazmunlar, arzu ipinin incisidir.

Şair, onun cömertliğini uzunca över. Yahyâ'yı gökte bulunan yıldız benzeterek onun lütuflarının mücevherinin, cihan pazarının süslü sermayesi olduğunu söyler. Yahyâ'nın güneş gibi öyle yüksek bir mertebesi vardır ki onun sofrası dökülse, ekmek kırıntıları balık, yengeç gibi canlıların yiyeceği olur. Şair, güneşin ışıklarını bir pençeye benzeterek bu pençenin, onun kerem kapısının süpürgesi olduğunu ifade eder. Onun keremi gül bahçesindeki çemenleri aydınlatır. Ona layık olan kimseler, onun lütfuyla, tayy-ı zaman ve mekân gibi istediği şeylere ulaşır.

Şair, Yahyâ'nın hasımlarının durumundan bahseder. Onu eleştiren/yeren ahmaklar, onun ayağının toprağını süpüren hizmetçisidir. Yahyâ'nın kahrı, soğuk hazana nefes almayı öğreten bir gazaptır.

Atâyî, onun mektuplaşmalarından da söz eder. O, dostlarına gönderdiği mektuplar ile sözünü dinlettirir. Yahyâ, kalbî bir nazarla bakıldığında, insanı ikileme, kararsızlık içinde bırakmaz. O, hidayet nurunun çeşmesidir. Felek de o saf incinin kıymetini bilmemiştir. Şair, dua bölümünde; Allah'tan, onun itibarının çimenin her daim yeşil kalmasını temenni eder.

Kasidede en fazla, Yahyâ'nın âlimliği ve cömertliği üzerinde durulmuştur. Bu kasidenin ilk kasideden farkı, Yahyâ'nın ölümünden sonra kaleme alınmış olmakla birlikte Yahyâ'nın şairliğine de değinilmiş olmasıdır. Ayrıca kasidede, tegazzül bölümü de mevcuttur.

1.1.3. Bahâriye Der-Sitâyîş-i Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi

Atâyî'nin bu üçüncü kasidesi bir bahâriyyedir. “Nesîm” redifli bu kaside, *feilâtün feilâtün feilâtün feilün* kalıbıyla yazılmıştır. 21 beyitten müteşekkil kaside, klasik kaside anlayışından uzak bir görünümündedir. Yahyâ'nın doğrudan övgüsü, beyitlerde görülmez. 8-14. beyitler tegazzüldür. Kasidede baştan sona “nesîm” yani “latif esen rüzgârın” tabiat ve canlılar üzerindeki etkisi tasvir edilir.

Hem beyit sayısının kısa oluşu hem doğrudan övgünün hiç yer almaması, kasideyi farklı kılmaktadır. Esasında başlığı görmeseydik Yahyâ Efendi'ye sunulmuş olacağını aklımıza getirmezdik. *Nesîm ve Yahyâ Efendi arasında beyitlerde belki bazı*

ilgiler kurulmuştur diye düşündük ancak kasidede somut bir övgü unsuru görülmemektedir.

1.1.4. Der-Sitâyiş-i Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi Der-Nazîre-i Gazeleş

Atâyî'nin bu son kasidesi “yüz sürerüz” redifli olup doğrudan Yahyâ'nın medhiyesi ile başlamaktadır. Yahyâ'nın da bu redifte bir gazeli vardır. Zaten ona nazire olarak kaleme alındığını şair belirtir. 12 beyitlik bu kısa manzumede şair, Yahyâ için şunları söylemektedir:

“Nice zaman oldu ki emel toprağına yüz süreriz. “Ümit ondadır” diyerek ayağının toprağına yüz sürüyoruz. Samimiyetimizle, o sıkıntıyı anlayana halimizi arz ederiz. Varıp, o cömertliğe aşına olanın kapısına yüz süreriz. Ümit ederiz ki alnımızın kırışıklığını gidersin. O zor işleri halleden, çetinliği gideren müftü hazretlerine yüz süreriz. Güneş gibi başımız göklerde olsa da o yüce gök gibi olanın kapısına yüz süreriz. O yüksek rütbeyle vesile olan, herkes tarafından kabul edilen merdivenine, eğer sıra bize gelirse merdivenin ayağına yüz süreriz...”

Yahyâ'nın şairliğine hiç değinmeyen şair onun lütfu, cömertliği üzerinde durmaktadır.

1.2. Kaf-zâde Fâizî'nin Kasideleri

Şeyhülislâm Yahyâ'nın etkisinde kalan şairlerden biri olan Fâizî ile Yahyâ arasındaki münasebet, sadece şairlik sahasında değildir. Bürokrasi alanında da bu iki şahsiyeti birlikte görüyoruz. Yahyâ Efendi, Fâizî'nin âmiridir. “Çünkü o, Selanik kadısı olduğu zaman, Yahyâ da Rumeli kazaskeridir.” (Okatan, 1995: 66) Şairin, Yahyâ Efendi için yazdığı üç kasidesi, üç beyitlik kıt'ası, bir de müzeyyel gazeli vardır. Yahyâ'ya olan sevgi ve saygısını gösteren bu kasideler şunlardır:

1.2.1. Der Sitâyiş-i Hazret-i Şeyhü'l-İslâm Melâz-ı 'Ulema-i A'lâm Hazret-i Yahyâ Efendi

Redifinden dolayı “gül” kasidesi olarak da bilinen bu kaside, 26 beyitten oluşmaktadır. *Mefâilün feilâtün mefâilün feilün* kalıbıyla yazılan bu kasidenin beyit dağılımı şöyledir: 1-6. beyitler nesîb, 7. beyit girîzgâh, 8-18. beyitler medhiye, 19-23. beyitler fahriye, 23-26. beyitler dua bölümüdür. Şair, nesîb bölümünde, daha sonra Yahyâ ile ilişkilendireceği “gül”ü anlatır. Gül, baharda zuhur eder, açılır, ömrü kısadır, görüntüsü bir kadehe benzer.

Medhiye bahsinde Fâizî, felekteki güneşle aynı rütbede gördüğü Yahyâ Efendi'nin yaradılışının temizliğinden söz ederek, onun bu saflığını gören gülün, daima ona karşı boynu bükük halde af dilediğini ifade eder. Yahyâ'nın gösterdiği cömertliklerin tablosunu kimse resmedemez. Şair onu güle benzeterek, onun ayarında

bir gülün, bu bahçeye henüz gelmediğini söyler. O, eli cömert olan zat, lütuf ve cömertlik baharıdır. Ona düşmanlık ederek gezenlerin ayağında diken, onun hoşnut olduğu, hak yolunda olan dostlarının ayağında ise gül vardır. Şair, dua beytinde Yahyâ'nın hasımlarını Hakk'ın ateşine havale ettiğini söyler.

Kasidede Yahyâ'nın şairliğine dair bir beyit söylenmez. Yakın dostu Atâyî gibi Fâizî de onun en fazla cömertliği üzerinde durur.

1.2.2. Be-Hıdmet-i Hazret-i Üstâd-ı Sütûde-Evsâf Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi

Fâizî bu kasidesini, Selanik kadılığı yaptığı dönemde, Yahyâ'nın da Rumeli Kazaskeri olduğu zamanda yazar. Yahyâ hakkında yazılan üç kasideden en uzununu olup 68 beyitten oluşmaktadır. İlk kasideye nazaran burada redif kullanılmaz. *Feilâtün feilâtün feilâtün feilün* kalıbıyla yazılan kasidede “-âf” sesi kafiye olarak kullanılır. Kasidenin beyit dağılımı şöyledir: 1-12. beyitler nesîb, 13-15. beyitler girîzgâh, 16-62. beyitler medhiye, 63-68. beyitler dua bölümüdür. Fahriye bölümü kasidede bulunmaz. Kasidenin nesîb bölümünde şarap ve şarapla ilgili hususlardan bahsedilir.

Medhiye bölümünün girişinde Yahyâ için şu tarif yapılır: “Âlimlerin direği, mülkün temeli, devletin temiz kişilikli adamı, milletin yardımcısı, Ömer gibi insaf sahibi bir devlet yöneticisi... Eskimiş feleği süsleyen, yapmacık sözler söylemeyen, ince kılı yaran söz ustası, bütün hüner sahiplerinin üstadı... Din ve devlet işlerini yapmaya niyetli, güçlü, şerefli kimselerin ileri geleni... Takvada Bâyezîd, zühdde âlimlerin Cüneyd'i, peygamberlerin takipçisi, günahsızların önde gideni...” Şaire göre Yahyâ; kendisine güvenilen, herkes tarafından doğruluğu kabul edilen, inanılan, dürüst, mübarek vasıflara sahip, şahlar şahının divanında her zaman en önde oturan bir hâkimdir.

Fâizî, Yahyâ'nın eserlerinin değerinden ve şairliğinden övgüyle bahseder. Bu hususta onu, geçmişte yaşamış âlimler ile mukayese eder. O, faziletli kimseler, eğer Yahyâ'nın hâlis eserlerini görmüş olsaydı, kendi noksanlıklarını itiraf ederlerdi. Yine onun belagatteki kuvvetini göstermek adına ünlü “Keşşâf” adlı eserin sahibini anar. Eğer o, Yahyâ'nın belagatteki gücünü idrak etmiş olsaydı, bu meşhur eserini kimseye göstermeye cesaret edemezdi. En şerefli söz sahipleri bile, onun eseri karşısında canını kurtarmak için saklanır. Kıymetli olan eserlerinin nüshası, her tarafa yayılmıştır. Sarraf, o nadir bulunan zâtın şiirleri gibi saf altını daha görmemiştir. Onun taze şarap gibi olan şiirlerini, insanlar birbirlerine hediye olarak verir. Onun her sözü, anlayan için bir kitap olur.

Fâizî, Yahyâ'nın diğer şairlerin pek değinmediği tasavvufî yönüne de değinir. Şairin beyanına göre; o sürekli duayla meşgul olur, fakr u fenâ ehli ile aynı mecliste olmaktan lezzet alırdı. Devletin işlerinden de yüz çevirirse, buna şaşılmamalıdır. Onun kesrete asla tahammülü yoktur.

Şair, Yahyâ'nın meclisinin irfan dolu olduğunu söyler. Onun meclisi, başka meclislere benzemez. Yahyâ'nın ulvî vasıflarını da ancak felek kâtibi, gökyüzü üzerine yazabilir. İrem bağına ferahlık veren rütbesi, insanı sonu olmayan bir kıskançlığa düşürür. Onun lütuf ve kereminin rüzgârının, her tarafta meşhur olduğunu ifade eden

Fâizî, müşkülü olan herkesin onun kapısına gittiğini söyler. Şair, dua bölümünde onun şerefli ömrünün uzun olmasını diler.

Kaside genel itibariyle, Yahyâ'nın devlet adamlığı, âlimliği, şairliği ve tasavvufi yönünü ele almaktadır.

1.2.3. Der Sitâyîş-i Hazret-i Üstâd-ı A'zam Şeyhü'l-İslâm-ı Mu'azzam Yahyâ Efendi Sellemehü'l-Lahü Te'âlâ

Fâizî'nin bu üçüncü kasidesi, 62 beyitlik bir râiyyedir. *Mefûlü mefâilü mefâilü feûlün* kalıbıyla yazılan manzumede, “-dur” rediftir. Kasidenin beyit dağılımı şu şekildedir: 1-13. beyitler nesîb, 14-18. beyitler girîzgâh, 19-47. beyitler medhiye, 48-55. beyitler fahriye, 56-62. beyitler dua bölümüdür. Nesîb bölümünde, aşk, âşık ve maşuk gibi konular üzerinde durulur. Girîzgâhta ise, “o bezm ki” kalıbı ile memduhun meclisi tarif edilir.

Medhiyede Yahyâ, “âlimlerin şeyhi” olarak görülür. Şair, onun büyük yerlerde âlimlere reislik yaptığından söz eder. O öyle büyük bir âlimdir ki bir meclise geldiği vakit, oranın meşhur faziletli kimseleri yerin dibine geçer.

Yahyâ Hz. Peygamber'in izinden giden bir devlet ve din adamıdır. O, zamanın İmam-ı Azam'ı, din ve devletin doğru ve güvenilir adamıdır. Şair, onu “ikinci Yusuf” diye adlandırır. Yusuf, divan şiirinde hem güzelliğin hem de iyi yöneticilerin sembolüdür. Yahyâ, devrin yöneticileri içinde takvâ sahibi olanıdır. O, yeryüzünün büyük divanının kadısıdır. Zayıf kimselerin yardımcısı, üstün yaradılışlı bir hâkimdir. Halk, onun lütfuyla ferahlık bulur. O, gaflete düşen zalimlere terbiye verir, onları uyandırır, zor kullanarak eziyet eden kimseleri Hakk yoluna getirir. Onun zamanında, rezillerin eziyetleri, kimseyi korkutamaz. Yahyâ, daima Hakk'ın tarafındadır. Hem devletin padişahının otağının sırlarına, hem gönül erbabının sırlarına vakıftır. Fakirleri korur, cömert evi, kırılmış insanlar için sığılacak yerdir. Lutf u ihsanda Hatem-i Tay'dan daha üst rütbededir.

Fâizî, onu Aristo'ya benzetir. O, Allah'la meşgul olan bir Aristo'dur ki temkinli her düşüncesi, fikri nur şimşeği gibidir. Her nüktesi, düşmanına hançer ve kılıç gibi saplanır. Yahyâ, dünyadan tecrit olmuş, zühd sahibi feyizle dolu bir kimsedir. Bazen tasavvuf ehli ile bir köşeye çekilir.

Şair, Yahyâ'nın şairliğine dair bazı tespitlerde bulunur. Şaire göre; onun eserleri ve sözlerinin temeli sağlamdır. O, kalemiyle dinin hamiliğini yapar. Şiiri ve yazısı, sihri çürütür. Beyitleri kıyamete kadar ayakta durur, sarsılmaz. Yahyâ, şiirlerinde gerçek ve mecazî şiirinde bir araya getirir. Onun şiirleri hem yakıcı ateş hem söndüren su gibidir.

Fâizî, bu kasidesinde bizlere tezkireci olduğunu hatırlatır. Yahyâ'nın şiir anlayışını, şairliğini bir münekkid gibi okuyucuya sunar. Bu kasidede de Yahyâ'nın neredeyse bütün özelliklerine (şairliği, âlimliği, devlet adamlığı vb.) temas edilir.

1.3. Rızâyî Mehmed Ali Çelebi'nin Kasideleri

Rızâyî ile Yahyâ arasında bir akrabalık vardır. Yahyâ, Rızâyî'nin öz dayısıdır. Babasını erken yaşta kaybeden Rızâyî'ye Yahyâ sahip çıkar, onu yanına alarak eğitimi ile ilgiler. Mahlasını da ona, Yahyâ verir. (Zor, 1999: 2) Dayısı sayesinde şiir dünyasında bir yer edinen Rızâyî, Yahyâ'ya olan bağlılığını, saygı ve sevgisini göstermek için için üç kaside yazar. Bu kasideler şunlardır:

1.3.1. Feyz-i Tâze-be-Tâze Nev-Bahâr-ı Behişt Ârâyîş-i Bâğ-ı Sitâyîş-i Fazl u Dâniş 'Ali- Hazret-i Hâce-i Cihân-ı Fetvâ vü Takvâ Nihâl-i Pür-Berg ü Nevâ Üstâd-ı A'zâm u Şeyhü'l-İslâm-ı Müsellem Hazret-i Yahyâ Efendi Sellemehu'llâhu Te'âlâ

Başlığa düşülen şerhten de anlaşılacağı gibi Rızâyî'nin bu ilk kasidesi bir bahâriyyedir. Redifsiz bu kaside, *mefûlü mefâilü mefâilü feûlün* kalıbıyla yazılmış olup uzunluğu 54 beyittir. Kasidenin beyit dağılımı şu şekildedir: 1-17. beyitler nesîb (bahâriyye), 18. beyt girîzgâh, 19-39. beyitler medhiye, 40-52. beyitler fahriye, 53-54. beyitler dua bölümüdür. Kasidenin nesîb bölümünde baharla ilgili hususlardan bahsedilir. Bahâriyyelerin vazgeçilmezi olan gül mazmunu, burada da yoğun şekilde işlenir.

Medhiye bölümünde Yahyâ'dan “âlimlerin şeyhi”, “faziletliilerin reisi” diye söz edilir. Bütün âlimler, o seçkin müftünün kapısının önünde köle gibi durur. Âyet ve hadislerden hükümler çıkaran bu âlimin kapısının toprağı, şifa bahşeden bir sürmedir.

Şaire göre Yahyâ Efendi, fakirlerin sığınağı, kendisine itimat edilen, güvenilen bir mürşiddir. O, nefesine uyanların tamamını kınayıp onlara terbiye vermiştir. Sol tarafa mensupları, sağcı yapmıştır. Onun lütuflarının dalgalarının köpüğü, dilekler sahilini inciyle donatır. Yahyâ'nın lütufları, güneş gibidir. Onun bu husustaki derecesi Hakk'ın lütfuyla aynıdır. Onun cömertliğinin sürekliliğı, güneş ve ay gibidir. O, sağ ve sol tarafı, gümüş ve altınla doldurur.

Yahyâ'nın edebî yönü hakkında da değerlendirmelerde bulunan şair, onun her hâlis eserinde, incileri ipe dizdiğini söyler. Eğer Gazali, onun eserini görseydi, “İhya” adlı eserini hazırlamaya çalışmazdı. Onun her bir şiirinin sayfasi, güle benzer. Onun taze şiirleri, nehir gibi akıcıdır. Satırlarının arası, geceyi nurla aydınlatır.

Rızâyî, aşırı mübalağadan uzak bu kasidesinde ağırlıklı olarak, Yahyâ'nın cömertliği, âlimliği ve edebî yönü üzerinde durmaktadır.

1.3.2. Nağme-Senci-i 'Andelib-i Hâme Be-Şevk-i Tâze-i Bahâr Vâsf-ı 'Allâme-i Sâye-Güster-i Emn ü Emân Kuvvetü'l-Kalb-i 'Âlemiyân Sezâ-yı Câh-ı Sa'âdet-Mend-i Hazret-i Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi Sellemehu'llâhu Te'âlâ

Rızâyî'nin bu kasidesi de bir bahâriyyedir ve 60 beyitten müteşekkildir. *Feilâtün feilâtün feilâtün feilün* vezniyle yazılan kasidede, “-ya” ek halindeki redif kullanılmıştır. Kasidenin beyit dağılımı şöyledir: 1-15. beyitler nesîb, 16. beyit girîzgâh, 17-39. beyitler medhiye, 40-57. beyitler fahriye, 58-60. beyitler dua bölümüdür. Nesîb bölümünde bahar tasvirleri vardır.

Medhiye bölümünde Yahyâ, “din ve devlet işlerini düzene koyan”, “ümmetin emniyette olmasının sebebi” olarak görülür. Onun adaletinin zamanlarında kimse kimsenin hakkına el uzatmaz, kimseye dokunmazdı. Şair, onu “doğruluk ile meşgul olan Aristo”ya, “hikmetli düşünceleri olan Sad’a” benzetir. O, cömert oluşu ve talih dağıtması sebebiyle Hüma’ya benzetilir.

Şair, “âleme ışık saçan bir güneş” şeklinde övdüğü Yahyâ’yı bir nimet olarak görür. Her şeyin ustası olan Yahyâ Efendi, din ve dünya işleri için, Hakk’ın ihsanının ta kendisidir. Onun varlığı, devlet mülkünün ipliğine eşsiz incidir. Devlet onunla iftihar eder, yüksek makamlara güzellik katan odur.

Şair, Yahyâ’nın büyük bir âlim olduğunu ifade etmek için; Keşşâf ve İhya adlı eserlerin müelliflerini zikreder. Eğer Keşşâf’ın müellifi onu meclisine davet etseydi, binlerce defa ondan özür dilerdi. Gazali, onun saf ve hilesiz yazılarını görseyi, İhya adlı eserini kaleme almazdı. Hintli Fazıl, onun tabiatının kılıcını görseydi, kat’i şekilde önünde başını eğdi.

Rızâyî onun şairliğini de methederek, onun sözlerinin hayat bahşettiğini söyler. Onun saf ve güzel bulduğu şiirlerini, denizin dalgalarına benzetir. Onun beyitleri, dokuz feleğin kubbesinde yazılıdır. Şiirleri, o kadar yayılmıştır ki Şira (Sirius) denilen yıldız kadar ulaşmıştır. Rızâyî, onun hem nazımda hem de nesirde üstad olduğunu ifade eder.

Şair, Yahyâ’nın elinin altın ve gümüşler saçtığını söyler. Yahyâ, cömert ve yardımsever oluşunun yanında -Süreyya yıldızını kahırla perişan edebilecek kadar-gazaplı biridir. Kasidede yer yer gülüvv derecesinde mübalağalar görülür. Burada da Yahyâ’nın devlet adamlığı, âlimliği, cömertliği ve edebî yönüne dikkat çekilmiştir.

1.3.3. Kand-ı Ma’âd ü Vâsıf-ı Üstâd-ı Dâd-Nihâd Sellemehu’llâhu Te’âlâ Bi’Nebiyîhi ve ‘Alihi’l-Emcâd

Rızâyî’nin bu son kasidesi, ilk iki kasideye nazaran daha farklı bir tertibe sahiptir. Şair, doğrudan medhiye bölümü ile başlamaktadır. 40 beyitlik şiir, *feilâtün feilâtün feilâtün feilün* kalıbıyla yazılmış olup redifsizdir. Beyit dağılımı şöyledir: 1-23. beyitler medhiye, 24-35. beyitler fahriye, 36-40. beyitler dua bölümüdür.

Medhiye bahsinde Yahyâ, “Felek makamlı”, “cömertliğe alışkın”, “adalet devrinin hâkimi”, “eserin kıymetinden ve değerinden anlayan”, “kaderin hükümlerine sözü geçen”, “binlerce lütuf bağışlayan” şeklinde tarif edilir. Onun kıymetinin derecesi herkes tarafından idrak edilemez. Onun faziletleri, parlak güneş gibidir.

Yahyâ Efendi, İslam şariatının hâmisi, insanların en hayırlısıdır. Hünerli kimselerin dayanacak makamı, her ortaya çıkan hayırlı şeyin kaynağıdır. Adalette Hz. Ömer’in soyuna mensuptur. Şairin ifadesiyle o, Ömer’in adaletinin izinden giden ikinci İbn-i Abbas’tır. Onun yöneticiliği zamanında keder ve tükenmişlik bitmiştir.

Şair, onun edebî yönünden çok az söz eder. Şair, Yahyâ’nın şiirde kimseyi taklit etmediğini, kimseye benzemeye çalışmadığını söyler. Kâtipler, onun güzel eserlerini görseydi, yazmaya aciz kalırlardı. Onun kalemi, korku ve üzüntünün zorluklarını yener.

Şairin en fazla övdüğü yönü ise onun cömertliğidir. Şair, Yahyâ'nın cömertliğini Nil'e benzetir. Rızâyî, onun denize benzeyen kereminin sürekli olduğunu, lütfunun yüzlerce insana ümit olduğunu belirtir. Yardım eden elinde bahşış sonsuzdur, bereketi devamlıdır. Dünya, onun ihsanının gölgesiyle rahatlık uykusundadır. Şair, onun âlimleri ve şairleri korumasına telmihte bulunarak, onun sayesinde yetenekli kimselerin gönlünde artık keder ve gamın kalmadığını ifade eder. Onu nimet olarak verdiği için Hakk'a şükretmek gerekir.

Kaside, genel itibariyle diğerlerine nazaran daha mübalağalı ifadelerle doludur. Şairliği, bu kasidede geri plana itilmiştir. Ağırlıklı olarak adaleti, lütfu ve cömertliği övülmektedir.

1.4. Cem'î'nin Kasideleri

Cem'î, Yahyâ hakkında üç kaside yazmıştır. Bunun dışında onu öven bir gazeli (G.23) vardır. Cem'î'nin kasideleri şunlardır:

1.4.1. Der-Vasf-ı Hazret-i Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi

Cem'î, bu kasidesini Yahyâ'nın vefatından sonra kaleme almıştır. Redifi olmayan kaside, *mefâilün feilâtün mefâilün feilün* kalıbıyla yazılmış olup 35 beyitten müteşekkildir. Kaside bir bahâriyye olup beyit dağılımı şu şekildedir: 1-9. beyitler nesîb, 10. beyit girîzgâh, 11-25. beyitler medhiye, 26-32. beyitler fahriye, 33-35. beyitler dua bölümüdür. Nesîb bölümünde, baharın gelişiyile canlanan tabiatın tasvirleri görülür. Ağırlıklı olarak gül mazmunu işlenir.

Medhiyede bölümünde Yahyâ, “dinin Kâbe'sinin yolunu aydınlatan kandil”, “takva meclisinin aydınlatan ışık”, “binlerce ilim ve marifet arsasında tek çadır sahibi”, “mana meydanında cenk eden bir bahadır”, “âlimlerin en büyük şahı”, “mana memleketinin şahı” şeklinde tarif edilir. Şair, Yahyâ'nın âdil bir kimse olduğunu, âlimlerin onun yanında rahatta olduğunu ifade eder.

Cem'î, Yahyâ'nın edebî yönüyle ilgili pek çok övgü dolu ifade kullanır. Şaire göre; Yahyâ'nın sözlerinde safa ve neşe vardır. Şair, onun şiirlerindeki rindâne üslubu ima eder. Onun kalemini, ilimler sahasında gezinen ceylana benzetererek onun pek çok ilim ile iştilgal olduğunu ifade eder. Sözleri de güzel koku saçan yele benzetilir.

Şairin ağırlık olarak üzerinde durduğu yönlerinden biri de onun cömertliğidir. Kasidede ağırlıklı olarak Yahyâ'nın âlimliği, şairliği ve cömertliği işlenmektedir.

1.4.2. Der-Medh-i Sipehbüd-i Fuzalâ Şeyhü'l-İslâm Yahyâ

Cem'î'nin bu ikinci bahâriyyesi de Yahyâ'nın ölümünden sonra yazılmıştır. “Olsun” redifli bu kasidesinde, *feilâtün feilâtün feilâtün feilün* kalıbı kullanılır. 47 beyitten oluşan kasidenin beyit dağılımı şu şekildedir: 1-13. beyitler nesîb, 14-19. beyitler tegazzül, 20. beyit girîzgâh, 21-40. beyitler medhiye, 41-44. beyitler fahriye,

45-47. beyitler dua bölümüdür. Kasidenin nesîb bölümünde, diğer kasidede olduğu gibi bahar unsurlarını görmekteyiz. Şair, ayrıca bir gazel de bu bölüme eklemiştir.

Medhiye bölümünde Yahyâ'dan, "faziletliilerin iyi at binicisi" şeklinde söz edilir. Tatar hanı o müftünün hizmetinde bulunsa uygundur. Cem'î, onun söz söylemedeki hünerini övmek maksadıyla bazı İranlı şairleri mukayese amacıyla zikreder. Buna göre; onun irfan meclisinde, gerek Attar gerek Câmî gerek Selman olsun kimse ağzını açamaz. Örfî ve İlmî onun sözlerini anlayamaz. Gerek Rey'in faziletliileri gerek Kaşan'ın şairleri olsun, kimse onunla hüner ve fazilet davasını güdemez. Şair, Yahyâ'nın adaletli devrini övmek için; ceylan ve aslanın yan yana gezindiğini söyler. Dua bölümünde de "o nazmın şahı" ile ilgili temennilerde bulunur.

Kasidede ağırlıklı olarak, Yahyâ'nın şairlikteki hünerleri ifade edilir.

1.4.3. Bu Dahı Ol 'Arsagîr-i 'İlm ü 'İrfân Hazretlerine Bağdâd Fethinden Geldükde Virilmişdür

Cem'î'nin son kasidesi, bir fetih-nâme olup Bağdat'ın fethinden sonra yazılmıştır. Redifi, "-dur gelen" şeklinde olan kaside, 30 beyit kadar olup, *fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilâtün* kalıbıyla yazılmıştır. Kasidede nesîb bölümü olmayıp doğrudan medhiye ile başlamaktadır. İlk 7 beyit hazırlık aşamasıdır. 8. beyitte övdüğü kişinin Yahyâ Efendi olduğunu görüyoruz. Buna göre: 1-18. beyitler medhiye, 19-22. beyitler fahriye, 23-27. beyitler tegazzül, 28-30. beyitler dua bölümüdür. İlk beş beyit "müjde" sözüyle başlamaktadır.

Kasidede Yahyâ, "zamanın İsa'sı", "İran ve Türk diyarlarının şeyhi", "irfan burcunun güneşi", "irfan ehlinin kıblesi", "talihin doğusundan gelen, parlak güneş" şeklinde övülür. Yahyâ, lütfunun çabukluğu nedeniyle Hızır'a benzetilir. O, Rum ve Acem diyarının âlimi, ilim ve bilgi sultanı, âlemin kutbu, dertlilerin yardımcısı, memleketin en büyük zâtı, zamanın müftüsü, devletin temeli, direğidir. Şair, Yahyâ'yı sözlerindeki hikmetten ötürü Aristo'ya benzetir. Yahyâ, Allah için büyük ve küçük cihatta bulunduğu, kendisine uyulduğu için dinin sığınağı olan Mehdi'ye benzetilir. Şaire göre; bu mübarek zatın ayağının toprağı, şifali sürmedir. Şair, onun Ebu Hanife gibi şanlı olduğunu söyler. Evliyalar burcu, onun temiz zatiyla şeref bulmuştur. O, Kerbela vadilerinde hükümler vermiştir. Şair, onun kalemini, baş kesen kılıca benzetir. Yahyâ'yı, her makamı direklerin himmetiyle geçmiş, vadileri gezen şeyh kutb-ı Geylan'a benzetir.

Kasidede Yahyâ'nın en fazla işlenen özelliğı, onun âlimliğı ve devlet adamlığı yönüdür. Bilindiğı üzere Yahyâ, IV. Murad ile Bağdat seferine katılmıştır. Kaside, bu seferin dönüşünde yazılmıştır. Kasidede ağırlıklı olarak teşbih sanatı kullanılmış ve Yahyâ pek çok tarihî şahsiyete benzetilmiştir.

1.5. Sabrî'nin Kasideleri

Sabrî'nin, Yahyâ Efendi'den "mülâzemet" aldığı bilinmektedir. Şiirde de Yahyâ'nın etkisinde kalmış, ona nazireler yazmıştır. Ayrıca yazdığı üç kasideyle de Yahyâ'ya olan hayranlığını, sevgisini dile getirmiştir. Bu kasideler şunlardır:

1.5.1. Der-Medh-i Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi

58 beyitlik bu kaside, *fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* kalıbıyla yazılmıştır. Kasidede “eder” redifi kullanılmıştır. Beyit dağılımı şöyledir: 1-14. beyitler nesib, 15. beyit girîzgâh, 16-45. beyitler medhiye, 46-52. beyitler fahriye, 55-58. beyitler dua bölümüdür. Nesib bölümünde, aşk ve şarapla ilgili bahisler işlenmiştir.

Medhiye bölümünde Yahyâ'nın devlet ve din için önemi ifade edilir. O, devletin muhafızı, milletin sağ eli, mülkün pazı bendidir. Onun kalemi, fitneyi uykuda, devletin bahtını ise uyanık tutar. Hükmüyle, kötü şeylerin ateşini def eder. O, İlahî ilmin müftüsü, feleğin kâtibidir. Onun adaletinin devrinde fitneliğiyle meşhur saç bile tövbe eder. O, adaletin timsalidir, ceylan ve aslan gibi zayıf ve güçlülerin birarada uyumlu yaşamasını sağlar. Onun devrinde, zulüm gören kimse olmaz.

Şair, Yahyâ'nın şairliği hakkında da övgüde bulunur. Buna göre; mananın hurilerini ince ince araştıran odur. Onun her beytini deftere kaydeden, taze bir keyif bulur. Şair, onun fikirlerini parlak bulur. Işıyla, zerreyi bile ışık dolu gizli bir güneş haline getirir. Sabrî, onun cömert oluşunu da birçok beyitte över.

Şair kendisini övmeye başlarken, Yahyâ'yı kimsenin layıkıyla övemeyeceğini bunu sadece kendisinin yapabileceğini ifade eder. Bu kasidede mübalağalı söyleyişler dikkat çekmektedir. Kasidede en fazla Yahyâ'nın devlet adamlığı yönü işlenmiştir.

1.5.2. Kasîde Berâ-yı Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi El-Merhûm

Sabrî'nin yazdığı kasideler içinde en uzun beyitli olanıdır. 79 beyitten müteşekkildir. *Mefâilün feilâtün mefâilün feilün* kalıbıyla yazılan kasidede redif yoktur. Kasidenin beyit dağılımı şöyledir: 1-22. beyitler nesib, 23. beyit girîzgâh, 24-48. beyitler medhiye, 49-74. beyitler fahriye, 75-79. beyitler dua bölümüdür. Nesib bölümünde, “ressâm-ı sun'-ı Yezdânî” dediği Cenab-ı Hakk'ın övgüsü yapılır. Medhiye bölümünde Yahyâ'nın devlet için önemi vurgulanır. O, Osmanlı mülkünü, kötülüğün kıvılcımlarından korumuştur. O, milletin ve mülkün muradı, övgüye layık ameli olan müftü, din ve devletin direği, ikinci Ebu Hanife'dir. O, âlimlerin şahı, faziletliğin bahtının aydınlığı, belagatin başbuğu, Hakk'ın kılıcıdır. İlmi, deniz gibidir, gönlünün hazinesinde Kuranî bir sır gizlidir.

Şair, Yahyâ'nın edebî yönü üzerinde durur ve onun nazmıyla ilgili övgü dolu sözler söyler. Buna göre; Yahyâ, nazmın incisidir, güzel sözler söylemek isteyenler onu takip eder. Şair, Yahyâ'nın gazelde başarılı olduğunu da belirtir. O, gazel ülkesinin uç noktasıdır. Onu, “söz diyarının ceylanı” şeklinde över. Onun şiirlerinin seviyesine ulaşmak kolay değildir. Onun şiir dilberinde, güzellik ve naz vardır. Şair, Yahyâ'nın Acem şairlerinden üstün olduğunu söyler. Şiirlerinin güzelliği Yusuf'a benzetilir.

Şair, kasidede fahriye bölümünü, devrin bir özelliği olarak uzun tutar. Sabrî, ağırlıklı olarak onun devlet adamlığı ve âlimlik yönünü övmektedir. Medhiyenin sonlarına doğru ise, Yahyâ'nın şairlik yeteneği methedilir.

1.5.3. Kasîde Berâ-yı Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi 'Aleyhi'r-Rahme

Sabrî'nin bu son kasidesi, 72 beyitten müteşekkil olup, *mefâilün feilâtün mefâilün feilün* vezniyle yazılmıştır. “-ân” kafiyesi, “-dur” ek redifi kullanılmıştır. Beyit dağılımı şu şekildedir: 1-20. beyitler nesîb, 21-27. beyitler tegazzül, 28. beyit girîzgâh, 29-55. beyitler medhiye, 56-68. beyitler fahriye, 69-72. beyitler dua bölümünü oluşturur. Nesîb bölümünde şarap ile ilgili hususlardan söz edilir.

Medhiye bahsinde Yahyâ'nın “şeriatın direği” olduğu söylenir. Yahyâ'nın, din ve devlet adamlığına olan güven, bu kasidede de ifade edilir. Devlet, onunla dürüst bir yapıya kavuşmuştur. Onun zamanında, adaletin en iyi baharı yaşanmıştır. Şair, Yahyâ'nın adaletini, seher yeli ve su kabarcığı üzerinden mübalağalı bir üslûpla anlatır. Yahyâ, o kadar adaleti gözetmiştir ki seher yelinin, su kabarcığını patlatmasına dahi izin vermemiştir. Onun devrinde fitnenin eziyetleri görülmez, uykudayken bile korkuya gerek yoktur. Onun sayesinde cihan, ferah haldedir, onun zamanında herkes şen ve mutludur. Bu ifadeler aslında neredeyse, divan edebiyatındaki bütün kasidelerde görülür. Şair, Yahyâ'yı erişilmez, yüksek makamlı olması sebebiyle Anka'ya benzetir. Şaire göre; onun kahrı, zulüm ve küfürde ileri olan azgınların elini titretir. Onun lütfü o kadar büyüktür ki, dünya onun sofrasıyla, ziyafet çeker.

Sabrî, onun kalemini ilim denizinde gezinen bir gemiye benzetir. Şair, onun sözlerindeki inceliği ve hayallerindeki tazeliği de över. Onun sözü, nazmın güzelliğine ruh mayasıdır. Hayali, mana putunun cismine can katar. Sözleri, Hızır gibi sonsuzluğa sahiptir. Şair, onun yeni manalar bulup işlediğini, Süleyman-Belkıs kıssasına telmihle ifade eder.

Bu kaside Yahyâ'nın vefatından sonra kaleme alınmıştır. Bu nedenle bir beklenti kaygısı olmadığı için aşırı mübalağalı söylemlerden uzaktır. Şair, Yahyâ'nın devlet adamlığı, adaleti üzerinde ağırlıklı olarak durmakla birlikte şairliğini de bir hayli övmektedir.

1.6. Sehmî'nin Kasideleri

Sehmî, Yahyâ Efendi için üç kaside sunmuştur. Kasideler, Yahyâ'nın şeyhülislâm olduğu dönemlerde kaleme alınmıştır. Esasında birçok şairin üçer kaside sunması, Yahyâ'nın üç defa şeyhülislâm olması sebebiyledir. Şairin kasideleri şunlardır:

1.6.1. 1. Kaside

Şairin bu ilk kasidesi, 29 beyitten oluşmaktadır. “-ânî” sesinin kafiye ve “-dür” ekinin de redif olarak kullanıldığı kasidede, *mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün* kalıbı tercih edilmiştir. Kasidenin beyit dağılımı şöyledir: 1-5. beyitler fahriye, 6. beyit girîzgâh, 7-25. beyitler medhiye, 26-29. beyitler dua bölümüdür. Bu kaside, diğer kasidelerden farklı olarak fahriye bölümü ile başlamakta ve girîzgâh beyti bulunmamaktadır.

Şair medhiye bölümünde Yahyâ'yı “devletin sürekliliğini sağlayan ikinci İmam-ı Azam” şeklinde över. Onun mertebesinin yüceliğini her fırsatta dile getiren şair, Yahyâ'yı memleketin filozofu şeklinde tarif eder. O, devletin tedbir ipinin düğümünü çözen, devlete süs veren, devletin yüzü nurlu adamıdır. Yahyâ'nın temiz yaradılışlı olduğunu söyleyen şair, onun temiz zâtının, hürmete değer bir inci olduğunu ifade eder. Temiz dergâhının eşiği ise, milletin ve mülkün sığınma yeridir. O, ahir zamanın fitne yoluna set çeken, zamanın sertleşmiş kalıbına, ruh verendir.

Şair, onun nükte söylemedeki yeteneğinin herkes tarafında kabul edildiğini söyler. Onun sözleri, herkesin aklındadır. Şair, Yahyâ'nın “Nigaristan” adlı eserini, “faziletli bir eser” olarak metheder. Sehmî, onun aklını övmek için Eflatun'u anar. Eflatun, onun incelikleri anlayan, bilen aklının yanında ancak çirak olabilir.

Yahyâ, zorda kalmış, aciz kimselere yardım elini uzatır. Cömert eli, dünyanın güç bahşeden kaynağıdır. O, istek ehlinin yüzünü döndüğü bir kible, gösterişi bir tarafa bırakan, dünya pazarının, kar ve zararını bilendir.

Şair, Yahyâ'nın en fazla, din ve devlet adamlığı yönüne dikkat çeker. Diğer kasidelerden farklı olarak Yahyâ'nın bir eserinin adı da bu kasidede zikredilmiştir.

1.6.2. Merhûm Şeyhü'l-İslâm-ı Firdevs-Makâm Yahyâ Efendi Hazretleri Huzûrlarına Berdâşte Olundu

Sehmî'nin ikinci kasidesi 33 beyitten oluşmaktadır. “-âr” kafiye, “-ı” sesi de redif olarak kullanılmıştır. Vezni, ilk kaside ile aynıdır. Kasidenin beyit dağılımı şu şekildedir: 1-7. beyitler nesîb, 8. beyit girîzgâh, 9-23. beyitler medhiye, 24-31. beyitler fahriye, 32-33. beyitler dua bölümüdür. Fahriyeyi andıran Nesîb bölümünde, şaraptan, gülden ve şairin kendisinden söz edilir.

Medhiye bahsinde Yahyâ, “milletin ve şeriatın imamı”, “hikmet ve faziletin göğü”, “cihanın derdini gideren”, “herkesin yüzünü döndüğü kible” şeklinde anılır. Şair, onun doğruluğu şeksiz kabul edilen, güvenilir biri olduğunu söyler. Olgunluğunu, kimsenin inkâr edemediği Yahyâ Efendi, padişahın akli konumundadır.

Şair, onun eserlerinin dinî açıdan önemine dikkat çeker. Onun eseri sayesinde, yeni söylentiler, şeriat evine gedik açamamıştır. Onun eserlerinde riyakârlık yoktur. Şair, Yahyâ'nın zeki, faziletli, üstün vasıflarla dolu bir insan olduğunu belirtir. Bu kasidede Yahyâ'nın devlet adamlığı yönü, daha fazla işlenmiştir.

1.6.3. Bu Dahi Merhûm Müşârü'n-İleyh Hazretleri Pîşgâh-ı Sa'âdet-Dest-Gâhlarına Berdâşte Olinmiştir

Sehmî'nin bu son kasidesi, 40 beyitten oluşmaktadır. Redifi olmayan manzumede, “-âl” sesi kafiyedir. *Feilâtün feilâtün feilâtün feilün* vezniyle yazılan kasidenin beyit dağılımı şöyledir: 1-12. beyitler nesîb, 13. beyit girîzgâh, 14-23. beyitler medhiye, 24-36. beyitler fahriye, 37-40. beyitler dua bölümüdür. Kasidenin nesîb bölümünden anlaşıldığı üzere Şevval ayında kaleme alınmıştır. Şevval, Ramazan'dan sonraki ay olduğu için, bu bölümde şarap ile ilgili hususlardan bahsedilir.

Medhiye bahsinde Yahyâ, “hünerin kutbu ve afakı”, “cihanın kiblesi”, “devletin ayakta kalmasının delili” şeklinde övülür. O, her türlü övgüye layık, şeref ve ihsan sahibi bir şeyhülislâmdır. Şair, onun adaletiyle yeryüzünün köşelerini doldurduğunu ifade eder. Onun dergâhı ümit kapısıdır. Şairin onu överken, “boş vergi toplayan (vergi almayan) bir kudretli kimse” demesi devlette olan bozulmayı da göstermektedir. Onun şairliğine de değinen Sehmî; “kaleminin güzel bir üsluba sahip” olduğunu belirtir. Şair, onun sihr-i helal sanatı yoluyla, şaşırtıcı bir üslupla şiirlerini yazdığını söyler.

Bu kasidede, diğer kasidelere nazaran medhiye bölümünün daha kısa olduğu görülür. Şair, onun en çok devlet adamlığı yönünü metheder.

1.7. Nâilî-i Kadîm’in Kasideleri

Nâilî’nin Yahyâ için yazdığı iki kasidesi vardır. Bununla birlikte müzeyyel gazel şeklinde Yahyâ için yazdığı iki medhiye de divanında yer almaktadır. Bu gazeller “gül” (G.190) ve “sade” (G.230) rediflerinde yazılmıştır. Çalışmamızın konusu olan kasideler şunlardır:

1.7.1. Der-Sitâyiş-i Şeyhü’l-İslâm İbn-i Şeyhü’l-İslâm Hazret-i Yahyâ Efendi

Nâilî’nin bu kasidesi 56 beyitten müteşekkil olup “üzre” redifi ve *mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün* kalıbıyla yazılmıştır. Kasidenin beyit dağılımı şu şekildedir: 1-14. beyitler nesib, 15. beyit girizgâh, 16-33. beyitler medhiye, 34-52. beyitler fahriye, 53-56. beyitler dua bölümüdür. Nesib bahsinde “felek” ve felek eksenli konular işlenir.

Medhiyede, Yahyâ’nın ilmi ve âlimliği meşhur Fahreddin Râzî ile kıyas edilir. Fahreddin Râzî gibi düşünen ve üreten edip Yahyâ Efendi, halk için rahmetin büyük alametidir. Yahyâ, beyan, mantık tefsir, kelam ve adap gibi muhtelif konular üzerine haşiyeler yazar. O, belagat ve mantık ilminde makamı arşta olan bir âlimdir. Bir büyük zatın oğlu olan, faziletli, güzel sözlü bu zâtın yıldızı, uluların yüksek sınıfı üzerine galiptir. Herşeyi inceden inceye araştıran yaratılışı, onun cevher olduğuna delil getirir. Onun yaratılışı ve kabiliyet lütfü, olgunluğa rağbet etmek ve olgunluk sahiplerine özen göstermek üzerine kuruludur.

Şair, Yahyâ’nın ârif gönüllü olduğunu söyler. İzzet sahibi cömert Yahyâ’nın eline, sena edenler, kaside şairleri erişmek ister. Şair, onun Bagdatlı Cafer’den daha cömert olduğunu ifade eder. Şair, onun devlet için önemini vurgular. Onun verdiği güç ve kuvvet ile devletin ömrü ve temeli, kıyamet kopsa da yıkılmayacaktır.

Bu kasidede Yahyâ’nın, şairlik özelliğine bir iki beyit dışında değinilmemiş, daha çok âlimliği üzerinde durulmuştur.

1.7.2. Der-Medh-i Yahyâ Efendi

Nâilî'nin bu kasidesi 31 beyitten oluşmaktadır. “-et” kafiye, “-i” sesi de redif olarak kullanılmıştır. *Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* kalıbıyla yazılan kasidenin beyit dağılımı şu şekildedir: 1-11. beyitler nesîb, 12. beyit girîzgâh, 13-26. beyitler medhiye, 27-31. beyitler dua bölümüdür. Nesîb bölümünde, zühd ve zahidlik konuları ele alınır. Burada, zühd ve zahidlik ağır bir üslupla eleştirilir.

Medhiye bölümünde Yahyâ'dan “nazım mülkünün, şerefli, itibarlı hükümdarı” diye söz edilir. O, âlemin kaderini belirleyen, insanların kapısına baht ve talih için gittiği, iyi amelli, dürüst bir kimsedir.

Şair, onu Hüma kuşuna teşbih eder. Onun lütfunun verdiği keyif hiçbir keyfe benzemez. O, hem lütfun doktoru, hem şefkatin şifa evidir. Üzüntüye çare olmaya her daim hazırdır. Onun lütfu, ucu bucağı olmayan bir deniz gibidir.

Şaire göre; Yahyâ, ahlakının güzelliği, gönlünün zenginliği, sohbetinin feyziyle, şairler zümresini kendisine hayran bırakmıştır. Zalim felek onun bahtının güzelliği karşısında şaşkın kalır. O, ikiyüzlülüğün pis suyundan kendini temizlemiştir. Onun günaha bulaşmamış temiz eteği, taze gül yaprağı gibidir.

Kasidede, ilk kasideden farklı olarak fahriye bölümü yoktur. Şair, bu kasidesinde Yahyâ'nın yardım edici yönü üzerinde ağırlıklı olarak durmaktadır. Bunun nedeni, ondan bir bekletisinin olmasıdır.

1.8. Şeyhî Mehmed'in Kasideleri

Şeyhî Mehmed, Yahyâ için iki kaside kaleme almıştır. Bu kasidelerin uzunluğu, yukarıda bahsi geçen kasidelere nazaran daha kısadır. Esasında şairin her iki kasidesi de bir müzeyyel gazel görünümündedir. Bu kasideler şunlardır:

1.8.1. Der-Nazm u Vâsf-ı Hâl-i Hod bi-Şeyhu'l-İslâm

Şairin bu ilk kasidesi 18 beyit uzunluğunda olup “olur” redifi ile yazılmıştır. Kasidenin vezni, *fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* şeklindedir. Beyit dağılımı şöyledir: 1-9. beyitler nesîb, 10. beyit girîzgâh, 11-16. beyitler medhiye, 17-18. beyitler dua bölümüdür. Nesîb bölümü bir gazel gibi yazılmıştır. Şair bu bölümde, aşk ve maşuk ile ilgili konuları işler. Kaside içerisinde müstakil olarak fahriye bahsi olmasa da nesîb kısmında şair, yer yer kendisinden de söz etmiştir. Altı beyitlik medhiye kısmında Yahyâ şöyle methedilir:

“O sultanın muazzam dergâhının ayağının altında, felek tokuz ayaklı bir merdiven olur. Onun hizmetinin hasretiyle felekler, boynu büyük kalmıştır. Hilalin endamı o gamla kıvrılmış hale gelir. Hikmetli, gizli sırlara vakıf olan odur. Peygamber'in şeriatı, onun hükümleriyle kuvvetli ve sağlam olur. Onun hükümlerinde şüpheye yer yoktur. Onun kalbine, sırlar ilham ile bildirilir. Çok bilmiş âlimler, onun bir sohbetini bir gün dinlerse eğer, bir günlük bebekler gibi konuşamaz olurlar. O, sözleriyle, evvelce yaşamış olanları ihya eder. Nefesi, ölmüşler için İsâ nefesi gibidir.”

Kasidede, Yahyâ'nın şairliğine dair bir beyit bulunmamaktadır. En fazla âlimliği övülmektedir.

1.8.2. Der-Vasf-ı Hazret-i Şeyhu'l-İslâm Yahyâ Efendi *Sellemehû*

Şeyhî'nin bu kasidesi de 15 beyitten müteşekkil olup divanındaki en kısa kasidedir. Vezni, ilk kaside ile aynı olup “devridir” redifiyle yazılmıştır. Kasidenin beyit dağılımı şöyledir: 1-9. beyitler nesîb, 10. beyit girîzgâh, 11-14. beyitler medhiye, 15. beyit dua beytidir. Bu kısa medhiyede Yahyâ için şunlar söylenir:

“Bu devir, bir muazzam üstadın, gür sesli bir zâtın devridir. İrfan noktası, feleğin merkezine ulaşırsa buna şaşılmaz. Çünkü bu büyük mürşidin, dini kurtaranın, âlemin müftüsünün devridir. Yahyâ Efendi'nin zamanı, büyük hac bayramıdır, zaman zaman raks edilen devirdir. Yaradılışının kokusuyla, rüzgârın yerine geçip dünyayı İsa'nın devrindeki gibi ihya eder. Onun yardımıyla, himmetiyle balıklar düşen iğneleri, sahibine verirse bil ki İbrahim Ethem'in devridir.”

Şair, Yahyâ'nın şairlik yönü için bir övgüde bulunmaz. Daha ziyade devlet adamlığı yönünü metheder.

1.9. Zuhûrî'nin Kasideleri

Zuhûrî, devrin şeyhülislâmları için pek çok kaside yazmıştır. Bunlardan iki tanesi de Yahyâ için yazılmıştır:

1.9.1. Der-Medh-i Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi

Şairin ilk kasidesi 55 beyitten oluşmaktadır. Kasidede “-ân” kafiye, “-i” sesi redif olarak kullanılmıştır. Bahsi edilen kasidelere nazaran, *feilâtün mefâilün feilün* gibi daha kısa bir aruz kalıbıyla yazılmıştır. Kasidenin beyit dağılımı şöyledir: 1-13. beyitler nesîb, 14. beyit girîzgâh, 15-38. beyitler medhiye, 39-53. beyitler fahiye, 54-55. beyitler dua bölümünü teşkil eder. Nesîb kısmında, sevgili ile ilgili unsurlardan (gamze, saç, göz, dudak) söz edilmekte, sevgili tarif edilmektedir. Nice küstahların “o yüksek makamlıyı” övmeye cesaret ettiğini söyleyerek medhiyeye giriş yapar.

Şaire göre Yahyâ, eşyanın hakikatlerinin sırrını bilen, gizli nükteleri keşfeden, ilimlerin gizli hususlarını inceden inceye araştıran, Allah'ın feyiz ve lütfuna mazhar olmuş kalbi temiz bir kimsedir. O, devletin ruhu, milletin ve dinin diri kalmasını sağlayan, Osmanlı mülkünü güzelleştiren, İmam-ı Azam rütbesinde olan bir kimsedir. O, cömertlik eden, adaletli fetvalar veren, yüksek makama layık biridir. Adaletli şekilde işleri yürütmesiyle Hz. Ömer'in halefi olmuştur. O, âlemin bekçisi, adaletin timsalidir.

Zuhûrî, onun hadislerin sırrına vakıf olduğunu, Kurân'ın sırlarını keşfettiğini, insanların bu konuda ondan beklentilerinin olduğunu ifade eder. Yahyâ Efendi, ferasetiyle, arzularını arayanların halini anlar, hızlı elleriyle her zorluğu çözer.

Zuhûrî, onun şairliğini överken Hakanî'yi anar. Buna göre; Hakanî eğer onun şiirini görmüş olsaydı, ona meftun olurdu. Şair, onun kaleminin resmettiği hayallerde, ressam Manî'nin tarzının görüldüğünü söyleyerek, şairin bulunduğu hayallerin güzel olduğunu belirtir. Şair, onun nazmını “mutluluk anahtarı” diye tanımlar.

Şair, Yahyâ'nın cömertliği üzerinde de fazlaca durmaktadır. Buna göre Yahyâ Efendi, cömertlik şehrinin karanlığının ışığıdır. Lütuf ve ihsan sarayının kapıcısıdır. Onun, cömertliği denize benzer, eli altın bahşeder, inciler saçır. Şair, onun Hüma kuşu gibi talih dağıttığını ifade eder. Şair, fahriye bahsinde de övgülerine devam eder.

Zuhûrî, bu manzumesinde, Yahyâ'nın en fazla devlet adamlığı ve cömertlik yönü üzerinde durmaktadır.

1.9.2. Der-Şitâyiş-i Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi

Zuhûrî'nin bu kasidesi 42 beyitten oluşmaktadır. Redif kullanılmayan kaside, *feilâtün feilâtün feilâtün feilün* kalıbıyla yazılmıştır. Beyit dağılımı şu şekilde planlanmıştır: 1-9. beyitler nesîb, 10. beyit girîzgâh, 11-28. beyitler medhiye, 29-38. beyitler fahriye, 39-42. beyitler dua bölümünü teşkil eder. Nesîb kısmında bir gazel havasında aşk, âşık ve maşuk eksenli hususlar işlenir. Hemen her mısra başında “ne safa” kalıbının kullanıldığını görüyoruz. Girîzgâhta da; “cömert, kerem sahibi, adaleti adet edinmiş müftüye ne safa” diyerek Yahyâ'nın medhine başlar.

Şairin ifadesine göre; hikmet ve feyz âleminin şeyhüislâmı Yahyâ Efendi, hak ve doğruluk yolunun mürididir. O, Adaletli ve büyük düşünen bir hükümdardır. Onun adaleti, eski cihan köşkünü mamur etmiştir. Onun adaletli zamanında, zulüm ve eziyetin boynu bağıdır. Adaletini, tüm yeryüzüne yaymıştır. Hükümün eliyle yeryüzünden, zulüm ve adaletsizlik toplanmıştır. Onun zamanında zulüm, Anka gibi görülmez. Adaletsiz, zalim düşünceler düğüm olmuş, perişan olmuştur. Onun zamanında kimse kimseye eziyet ve sıkıntı vermez. Yeni okumaya başlayan çocuğa, hoca tokat bile atamaz. Eğer onun koruyuculuğu, eski yapıları saraya direk/temel olmasaydı, şiddetli olayların gürültüsü/kasırgasıyla, o saray viran olurdu. Şair burada devlette yaşanan olumsuz gelişmeleri kasteder.

Şair, onun gazabını da tarif eder. Onun her gazaplı, öfkeli sözü, ciğeri ezilmiş elmas gibi yapar. Ateş, onun kahrının ateşinin kapısından geçse, rüzgâra dönüşür. Elinin bulutu, dostlarına inci saçır. Ona düşmanlık edenler üzerine de yıldırım gönderir. Şair, onun lütfundan da bahseder. Onun lütfu, ümit senesini baştanbaşa sadece bahar eder. Gamin soğuk rüzgârından, ümit ağacını kurtarır.

Zuhûrî, onun nazmının âleme güzel koku dağıttığını söyler. Kalemi, miske olan rağbeti kırar. Şair, onun şiirdeki buluşlarını, düşüncelerini Meryem'e benzeterek onun bîkr-i mana bulmadaki hünerini ifade etmeye çalışır.

Şair, ilk kasidedeki gibi fahriye bölümünde de övgüsüne devam etmektedir. Şairin her iki kasidesinin de en belirgin özelliği, yapılan övgülerin bir plana göre dizilmiş olmasıdır. Örneğin artarda üç beyitte onun gazabından bahsederken sonra yine peş peşe beyitlerde şairliğinden, devlet adamlığından, lütfundan bahseder.

1.10. Kadri'nin Kasidesi

Kadri'nin Yahyâ için yazdığı bir kasidesi vardır. Başlıksız bu kaside, 47 beyitten oluşmaktadır. *Mefâilün feilâtün mefâilün feilün* kalıbıyla yazılan kasidede redif yoktur, “-en” sesi kafiye olarak kullanılmıştır. Kasidenin beyit dağılımı şu şekildedir: 1-18. beyitler fahriye, 19-25. beyitler girîzgâh, 26-40. beyitler medhiye, 41-45. beyitler fahriye, 46-47. beyitler dua bölümüdür. Kasidede ilk dört beyitte mısra başında “benem” ifadesini kullanan şair, devrin bir özelliği olarak doğrudan fahriye ile başlamaktadır.

Medhiye bölümünde, Yahyâ “cihanın mücevheri, zamanın hükümdarı” şeklinde anılır. O, cihanın bayrağını kaldıran, zamanın seçkin kişisidir. O, her şeyi inceden inceye araştıran, sözün iyi at binicisidir. O, irfan âleminin, yeşil ve ağaçlık yeri; bahçenin beğenilen gül kokusu, gül bahçesinin goncasıdır.

Kadri'ye göre; Yahyâ Efendi, Hz. Peygamber'in varisi, âlimlerin özüdür. Faziletliilerin seçkini, her ilimden anlayandır. Onun irfanının gölgeleri, âlemi aydınlatır. O, Ebu Hanife'nin övücü, ondan sonra gelenler içinde en seçkin olanıdır. Onun adaletinin rüzgârı, fitne zamanının gelmesini engeller. O, içtihat denizinin biricik kapisıdır. Onun ayağının kuvvetiyle âlem, baştanbaşa huzurdadır. Kimse kimseye sıkıntı veremez.

Kasidede Yahyâ'nın nazmına dair bir beyit görülmez. En fazla ilmi ve devlet adamlığı methedilir.

1.11. Cevri'nin Kasidesi

Cevri'nin Yahyâ için yazdığı bir kasidesi vardır. Kaside bir “ıydiyye” olup 36 beyitten müteşekkildir. Redif bulunmayan kasidede “-îd” kafiyeyi oluşturur. *Mefâilün feilâtün mefâilün feilün* kalıbıyla yazılan kasidede, Yahyâ'nın adı zikredilmez. Manzumenin beyit dağılımı şu şekildedir: 1-12. beyitler nesîb, 13. beyit girîzgâh, 14-29. beyitler medhiye, 30-33. beyitler fahriye, 34-36. beyitler dua bölümüdür. Kasidenin nesîb bölümünde bayram konusu işlenir.

Medhiyede Yahyâ, “mana cevherinin kaynağı” şeklinde övülür. Şairin ifadesine göre; onun güzel, saf şiirleri feleğin cevher dükkânında satılan, ipe dizilmiş inci olur. Onun sözünün inceliği, Hassan'ın nüktelerini kıskandırır. O, irfan denizinin kıymeti biçilemez eşsiz incisidir. Allah, onu ilim ve bilgide, olgunlukta eşsiz olarak yaratmıştır.

Şair, onun cömertliğini de uzun uzun metheder. O, deryanın inci saçan memurudur. Eli, madenler saçar, ihsanda bulunur. Ona, yaşadığı müddetçe, cömertlik ülkesi verilmiştir. Eli açık, cömert, şerefli namına, kuvvet ve metanet verilmiştir. Elindeki saklamaz, esirgemedi bol bol verir. Nimetlerin velileri, o kerem sahibine hep mürit olmuştur. Zavallı fakirlere, her ihsanı kuvvet verir. Onun her bahşişi, faydalı bir devadır.

Kasidede Yahyâ'nın en fazla cömertliği ve şairliği üzerinde durulmuştur.

1.12. Yârî Ahmed'in Kasidesi

Yârî Ahmed, Yahyâ'nın etkilediği şairlerdendir. Divanında tahmis ve nazireleri vardır. Kasidelerinden biri, Yahyâ'nın bahâriyesine naziredir. Ayrıca Yahyâ için 62 beyitten oluşan bir kaside yazmıştır. Kaside, "Der-Sitâyiş-Geri-i Hazret-i Şeyhülislâm" başlıklı olup, *mefâilün feilâtün mefâilün feilün* kalıbıyla yazılmıştır. Kasidede, "-â" sesi kafiye, "-yı" sesi de rediftir. Kasidenin beyit dağılımı şu şekildedir: 1-11. beyitler nesîb, 12. beyit girîzgâh, 13-42. beyitler medhiye, 43-59. beyitler fahriye, 60-62. beyitler dua bölümüdür. Nesîb kısmında şair, Allah'ın ilhamından, feyzinden söz eder. Beyitlerde "nedür bu" kalıbı görülür.

Medhiye kısmında; yoğun olarak Yahyâ'nın bazı tarihî şahsiyetlere teşbihi yapılır. Buna göre, sözleri, Hızır'a; cömertliği, Bermeki ve Asma'î'ye; Cüney-i Bağdâdî'ye ve Ebu Hanife'ye benzetilir.

Şaire göre Yahyâ, cömertlikte Hatem-i Tayy'dan daha üstündür. Cömertliği, keremi felek kadar, kıymetinin yüksekliği arş kadardır. Bahtının büyüklüğü, her genç ve yaşlının istediği şeylere kavuşmasını sağlar, onları mutlu eder.

Yahyâ Efendi, faziletliğin iftiharıdır, onun övgüsünde bulunan hüküm kalemi, kâinatın sayfasına onun övgüsünü yazar. O övgüye layık, eşsiz bir tabiata sahip hükümdardır. O, felek rütbesinde olan büyük bir mürşit, zamanın çok takvalı, temiz insanıdır. O, yaradılışının güzelliğiyle, dünyayı kendisine kul eder. O, âlimliğin yüksek şerefli zatıdır. O, ilmi ve hikmeti yayılmış meşhur bir âlimdir. Güzel söz söyleme ve yazma istidadıyla çeşitli ilimleri ortaya çıkarır. O, hikmetlerin düğümünü çözer, umumiyetle hâkimlik yapar. O, peygamber meclisinin mahkemesini süsleyen bir edip, fermanlar vererek memleketi süsleyen bir vezirdir. Onun adaletinin baharı, dünyayı gül bahçesine çevirmiştir. Onun zamanı, gül devri gibi halkın mutlu olduğu bir zamandır. Felek, onun zamanında cefa etmeyi unutmuş, hüner ehli ile kavga etmemektedir

O, mana mülkünün biricigi, bu vadede herkes tarafından kabul edilen bir incidir. O, düşünce mektebinin edibi, nesir sahasının padişahıdır. Elindeki mucize sözler yazan kalemi, "Beyaz el" in mucizesini dünyaya gösterir.

Şairin bu uzun medhiye bölümü diğer şairlerin medhiye bölümünden daha uzundur. Burada Yahyâ'nın bütün yönlerine değinilir. Âlimliği, devlet adamlığı, şairliği, cömertliği ve şahsiyetiyle ilgili diğer özellikleri methedilir. Burada dikkat çeken ifade, Yahyâ'nın nesir sahasındaki olan başarısı ile ilgilidir. Şair onun için, "nesir sahasının padişahı" ifadesini kullanır.

1.13. Râmî'nin Kasidesi

Râmî'nin Yahyâ için yazdığı bir kasidesi vardır. Râmî ile Yahyâ'nın Şam kadılığı esnasında beraber olduğu düşünülmektedir. Yazdığı kaside, 87 beyitten oluşan bir bahâriyyedir. Kasidenin başlığı "Bahâriyye-i Der-Sitâyiş-i Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi Zekerriyazâde" şeklindedir. Redif olmayan, *feilâtün mefâilün feilün* vezinli bu uzun kasidede "-îm" sesi kafiye olarak kullanılmıştır. Kasidenin beyit dağılımı şöyledir:

1-38. beyitler nesîb, 39. beyit girîzgâh, 40-66. beyitler medhiye, 67-83. beyitler fahriye 84-87. beyitler dua bölümüdür. Kasidenin nesîb bahsi, uzun bir bahâriyyedir.

Yahyâ, medhiye bölümünde; “şereflilerin en başı”, “zamanın kerem sahibi Hatem’i”, “İslam’ın kubbesinin şeyhülişlâmı” şeklinde anılır. O, dinin mürşidi, Hak yolunun Kâbe’si ve talimin kiblesidir. O, yedi iklimin sıkıntılarını çözen bir müftüdür. Kâbe’nin kuvvetli reisi, keskin zekâlı, ilimde ileri seviyede olan bir âlimdir. O, ince fikir ve nükteleriyle, âlimler içerisinde zeki ve anlayışlı olarak bilinir. Onun ilminin ve faziletinin hududu, nihayeti yoktur. O, şeyhülişlâmlık makamına şeref vermiş, şeriata güzellik katmıştır. Alacaklı veya hasım, bir husumette bulunduğu zaman, olayı inceleyerek hakkaniyetli kararlar verir.

Râmî, onun edebî yönünden de övgüyle söz eder. Onun şiirlerini “saf ve güzel” bulur. Şiirlerini, kutsal gül bahçesinin berrak suyuna benzetir. Söz mülkünün reisi olan Yahyâ’nın nazmı, cennet çeşmelerinden birinin menbaidir. Felek, onun saf ve güzel şiirlerini, tespih eder, en mübarek, sık sık okunan dualar gibi takdim eder. Yahyâ, “sağlam tabiatlı şairlerin hükümdarı” olarak ifade edilir.

Râmî, bu kasidesinde ağırlıklı olarak onun, ilmi, şairliği ve devlet adamlığı üzerinde durmaktadır.

1.14. Süheylî’nin Kasidesi

Süheylî Divanında Yahyâ için yazılmış bir kaside görülmektedir. Bu 29 beyitlik kasidenin “‘Allâmetü’l-‘asri ve’z-zemân fehhâmetü’d-dehri ve’l-âvân Şeyhü’l-islâm hazretlerine dinmişdür” şeklinde başlığı vardır. Redifî olamayan kasidede, kafiyeyi “-ân” sesi oluşturmaktadır. *Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün*, vezniyle yazılan kasidenin beyit dağılımı şu şekildedir: 1-20. beyitler medhiye, 21-27. beyitler fahriye, 28-29. beyitler dua bölümünü teşkil etmektedir. Kasidenin nesîb bölümü olmayıp doğrudan medhiye ile başlamaktadır.

Bu bölümde Yahyâ, şöyle tarif edilir: O, fazilet mülkünde, ilmin kumandanıdır. Akli, her şeyi çabuk kavrar, pek zekidir. Onun temiz zihninin anlayışı, ırmağın akışı gibi çabuktur. Çabuk anlayışının nişanesi, rüzgârın esintisidir.

O, sonsuz bir irfanla donatılmıştır. Kudret sırlarına vakıf, mertebesi yüksek, hikmet nurlarının doğuş yeri, işi filozofluk olan bir zattır. O, bilgi pergelinin merkezi, âlimlerin en faziletlisidir. Zamanın âlimleri, onun yanında alfabeyi yeni öğrenen çocuk gibi kalır. O, ümmetin sığınağı, milletin övücü, dinin mürşididir. “Ol emri”nin imamı, şariat seccadesinin koruyucusudur. O, fazilet ve irfanıyla din ve devlet işlerini eş değer olarak görmüş, birlikte idare etmiştir. Din ve devlet işlerinde, en başta ismi yazılır.

O, korkusuzluk ve emniyet halinin sermayesidir. Onun adaletli dergâhı, ahir zamanın fitnelere sığınacak yerdir. Dergâhının eşğinin toprağı, ehli için sürmedir. Onun yolunun tozu toprağı, ariflerin gözleri için sürme olur. Nimeti, halkın gönlüne huzur ve rahatlık bahşeder.

Sözleri, Cebrail’in sözleriyle aynıdır, gaipten gelen sözler gibidir. Onun nazımının mumuna, Enverî’nin ruhu pervanedir. Şâhî ve Hâkânî, onun yüksek sarayında

rüzgâr yapan hizmetçidir. Şerh-i Dürer'in düğümü, onun inci dişleriyle çözülür. Eğer Seyyid-i Sâni, onun yazısındaki mantığı görseydi, onun kölesi olurdu. O, hikmet meydanının süvarisi, fesahat güneşinin doğuş yeridir.

Kasidede hemen hemen Yahyâ'nın bütün yönlerine temas edilmiştir. Dikkat çeken husus onun "Şerh-i Dürer" adlı eserinin de burada zikredilmesidir.

1.15. Tıflî'nin Kasidesi

Tıflî'nin Yahyâ için yazdığı bir kasidesi vardır. Bunun dışında iki müzeyyel gazelinde de Yahyâ'yı övmektedir. "Eyledi" redifliyle yazılan "Der-Vasf-ı Şeyhü'l-İslâm Müftiyü'l-Enam Yahyâ Efendi" başlıklı 16 beyitten oluşan bu nevrüziyyede, "-ân" sesi kafiye ve *fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* kalıbıyla yazılmıştır. Kasidenin beyit dağılımı şöyledir: 1-6. beyitler nesib, 7-15. beyitler medhiye ve fahriye, 16. beyit dua beytidir. Kasidenin nesib kısmında nevrudan söz edilir. Girîzgâh beyti olmadığı gibi medhiye ve fahriye bölümü de iç içedir. Kasidede Yahyâ'dan şöyle söz edilir:

"Zamanın müftüsü olan Yahyâ Efendi, nazmını köşkün ve Zühal'in süsü yapmıştır. O, cihanın şahlar şahıdır. O, dergâhını irfan ehli için bir sığınacak yer yapmıştır. Adil bir hükümdar, temiz yaradılışlı bir reistir."

Kasidenin bir nüshasında kasidenin başlığı "Der-Medh-i Nûh Efendi" olarak yazılmıştır. Ayrıca kasidede bir beyitte de "Nûh Efendi" adlı zatın övgüsü yapılmıştır. Bu kaside, diğer kasidelere nazaran daha zayıf ve daha plansızdır.

1.16. Nergisî'nin Kasidesi

Kadılık görevinde bulunmuş Nergisî'nin Yahyâ için yazdığı bir kasidesi vardır. Bu kaside, Nergisî'nin "Meşâkku'l-Uşşâk" adlı eserinde yer almaktadır. Eserin giriş kısmında yer alan "Kasîde Der-Sitâyîş-i Şeyhü'l-İslâm Yahyâ Efendi" başlıklı 63 beyitten oluşan kaside, *feilâtün feilâtün feilâtün feilün* kalıbıyla yazılmıştır. Kasidede "-â" kafiye, "-yı" sesi de redif olarak kullanılmıştır. Kasidenin beyit dağılımı şu şekildedir: 1-19. beyitler nesib, 20. beyit girîzgâh, 21-30. beyitler medhiye, 31-57. beyitler fahriye, 58-63. beyitler dua bölümüdür. Şair, mahlasını matla beytinde zikrederek nesib bölümüne giriş yapar. Bu bölümde şarap teması işlenir. Girîzgâhta, "eşi benzeri olmayan bir faziletlinin şeyhülislâm olduğunu" söyleyerek medhiyeye başlar.

"O, Hakk'ın şerefli yıldızı, takvada yüksek bir güneş, cömertliğin aslını ortaya koyan, can bahşedendir. O, gönlü tetkik eden, inceden inceye araştıran, yufka yürekli bir cömerttir. O, dinin güçlü kuvvetli pazusu, yeryüzüne parlaklık veren, dini süsleyen bir temeldir. O, cihan nazmının ince sözler söyleyeni, cömertliğin cisim bulmuş halidir. O, makamın ve rütbelerin mirasçısı, temiz yaradılışlı bir müftüdür. Mollalık ona verasetle gelmiştir. Babası, nebi olan Zekerra ile adaştır. Âlemin şerefli Yahyâ'sı, feyiz veren biridir. O, cömert oğlu cömerttir, en faziletlinin en faziletli oğludur. Onun zatına, iki denizin kavuştuğu yer denilirse uygundur. Allah, fetva ile takvayı onda toplamıştır. O, olur olmaz cevap satırları yazar. Kalem, boş yere o imlayı yazar

sanılmasın. Onun temiz ağız gibi, kaleminin dili de, Mevla'yı nefy ü isbat ile tevhitte dir.”

Nergisî, kasidenin fahriye beyitlerinde de Yahyâ'yı övmeye devam etmektedir. Kasidede ağırlıklı olarak Yahyâ'nın cömertliğine ve şairliğine yer verilmiştir. Dikkat çeken bir beyitte Yahyâ'nın -yukarıda bahsi geçen yeğeni- Rızâyî'ye mahlas verdiği söylenmiştir. Ayrıca babasının adı da tüm kasideler içerisinde yalnızca Nergisî'de görülmektedir.

1.17. Sıdkî Paşa'nın Kasidesi

Sıdkî Paşa divanında yer alan başlıksız bir kasidenin de Şeyhülislâm Yahyâ için yazıldığını tahmin ediyoruz. Zira şair, Yahyâ'nın dönemini idrak etmiştir. Osmanlı tarihinde o dönemde yaşamış iki Şeyhülislâm Yahyâ vardır. Diğeri de Minkârîzâde Yahyâ Efendi'dir (ö.1678). 1662 yılında başladığı şeyhülislâmlığı 11 sene sürmüştür. Sıdkî Paşa da aynı yıl olan 1662'de vefat etmiştir. Bazı kaynaklarda bu tarih 1654'tür. (Erdoğan, 2005: 7) Bu durumda bahsi geçen kaside, çok büyük ihtimalle Zekerriyazâde Yahyâ için yazılmıştır. Ancak yine de kasidenin, Minkârîzâde'nin 1662 senesinde Şeyhülislâm olması vesilesiyle de yazılmış olabileme ihtimali vardır.

20 beyitlik bu kasidede Yahyâ adlı şahsiyetin, hem şair, hem âlim, hem yönetici olduğu anlaşılmaktadır. Redifi olmayan bu manzumede, “-â” sesi kafiye olarak kullanılmıştır. *Feilâtün feilâtün feilâtün feilün* kalıbıyla yazılan, mahlas bulunmayan kasidenin beyitlerinin tamamı medhiyedir. Nesîb, girîzgâh, fahriye ve dua bölümleri yoktur.

Kasidenin Şeyhülislâm Yahyâ için yazılıp yazılmadığı hususu tam olarak net olmamakla birlikte bazı ifadeler, yukarıdaki kasideler ile benzerdir. Özellikle Yahyâ adlı kişinin ilminin ve kaleminin çok güçlü olduğu beyitlerden anlaşılmaktadır. O, aynı zamanda hakkı ve batılı ayırt edici bir yol aydınlatıcı şeyh, şeriat yolunun mürşidi, diye tarif edilmektedir. Kimin müşkül işi varsa onun adaletli dergâhında çözüme kavuşur. Güzel nazımının rütbesinin de çok yüksek olduğu ifade edilir.

2. KASİDELERDE ŞEYHÜLİSLÂM YAHYÂ

2.1. Din ve Devlet Adamlığı

Kasidelerde Yahyâ'nın din ve devlet adamlığı yönü, şairlerin üzerinde en fazla durduğu yönüdür. Atâyî, Yahyâ'nın İslâm askerlerinin hükmeden reisi olduğunu söyler.

Cenâb-ı Hazret-i Yahyâ Efendi kim oldur
Hudaygân-ı kuzât-ı 'asâkir-i İslâm (Atâyî Divanı, K.10/17)

Fâizî, Yahyâ'yı ikinci Yusuf olarak görür. Hz. Yusuf da Mısır'da yöneticilik görevinde bulunmuştur. Kasidelerde, sık sık yönetici konumundaki memduh, Yusuf'a benzetilir. Yahyâ da Yusuf gibi takvayı bünyesinde toplamış bir idarecidir. Fâizî, Yahyâ'yı yeryüzünün büyük kadısı olarak görür. Yahyâ, zamanın İmam-ı Azam'ıdır. O,

devletin ve dinin itimat edilen güvenilir yöneticisidir. Yahyâ, dinin övücü, Kurân ve iman yolunda Allah için çalışanların itimat ettiği peşinden yürüdüğü biri liderdir. Yahyâ, daima doğrunun tarafındadır. O, devletin padişahının çadırındaki sırlara vakıf olacak kadar devlet işlerinde güvenilir biridir. Yahyâ, dürüst bir devlet adamıdır.

Bu Yûsuf-1 sâni vera' - endûz-1 hükûmet
Kim kâzi-i dîvân-1 şeh-i rûy-i zemîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/21)

Nu'man-1 zemân mu'temed-1 devlet ü dîn kim
Âsârı kavî zihni celî râyı rezîdür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/20)

Dâyim taraf-1 hakda bulunsa 'aceb olmaz
Ol mefhar-1 dîn kıdve-i ashâb-1 yemîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/34)

Hem vâkıf-1 esrâr-1 serâ-perde-i devlet
Hem mahrem-i râz-1 dil-i erbâb-1 yakîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/45)

Râstin mü'temenü's-saltana Yahyâ ki odur
Sadr-1 dîvân-1 şehanşâh-1 hümâyun-evsâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/20)

Rızâyî, Yahyâ'nın din ve devlet işlerini düzenleyen, ümmetin güvenliğini sağlayan bir kimse olarak övmektedir. Onun varlığı, din ve dünya işleri için, Allah tarafından gönderilen bir nimettir. Devlet, onunla iftihar eder, zira o, yüksek makamlara kıymet verendir.

Nizâm-1 dîn ü devlet bâ'is-i âsâyiş-i ümmet
Nihâl-i bâğ-1 rif'at ser-firâz-1 sidre hem-sâye (Rızâyî Divanı, K.18/17)

Cenâb-1 hazret-i üstâd-1 kül-i Yahyâ Efendi kim
Vücûdı mahz-1 ihsân-1 Hudâdur dîn ü dünyâyâ (Rızâyî Divanı, K.18/20)

Cihânda devlet ü 'izzet anunla iftihâr eyler
Odur revnak viren hakka budur ki sadr-1 a'lâya (Rızâyî Divanı, K.18/33)

Cem'î, Yahyâ'yı, dinin Kâbe'sinin yolunu aydınlatan bir ışığa benzetmektedir. Faziletlerin süvarisi olan Yahyâ, âlemin müftüsüdür. O, devletin esası, direği; memleketine hayat veren bir müftüdür. Yahyâ, büyük ve küçük cihatta bulunan, yani hem nefsiyle hem dünya işleriyle mücadele eden biridir. Cem'î, onu dinin Mehdi'si olarak görür. Çünkü Yahyâ, kendisine uyulan, dinin sığınacak yeridir.

Çerâğ-1 râh-nümâ-yı harîm-i Ka'be-i dîn
Fürûğ-1 şem'-i dilârâ-yı meclis-i takvâ (Cem'î Divanı, K.8/11)

Şehsuvâr-1 fuzalâ müftî-i 'âlem ki sezâ
Bende-i gâşiye berdûşî Tâtâr han olsun (Cem'î Divanı, K.9/21)

Rûkn-i devlet Hazret-i Yahyâ-i 'İsî-menkabet
Rûh-1 sadr-1 memleket müftî-i devrândur gelen (Cem'î Divanı, K.10/8)

Fî-sebîli'llâh cihâd-1 asgar u ekber kılan

Mehdî-i dîn muktedâ-yı dîn-penâhândur gelen (Cem'î Divanı, K.10/10)

Sabrî, Yahyâ'nın devletin menfaatlerini gözeten, onu koruyan bir muhafız olduğunu söyler. Aynı zamanda milletin yardımına koşan, her işini gören bir sağ koldur. Devletin mülkünün de kuvvetli koruyucusudur. Verdiği hükümlerle tehlikeleri uzaklaştırır. O, İlâhî ilme sahip bir müftüdür. Devletine gelebilecek zararları ve faydaları düşünerek hareket eder. Fitneyi uykuda, devletin talihini ise her zaman uyanık tutar. Osmanlı'yı, şerr ateşlerinden koruyan, Hakk'ın verdiği bir lütüftür. Osmanlı mülkünün ve milletin arzu ettiği, yaptığı işleri beğendiği bir müftüdür. O, dinin ve devletin direğidir. Şair, onu Ebu Hanife'ye benzeterek, onun ikinci Ebu Hanife yani İmam-ı Azam olduğunu söyler. Yahyâ, Peygamberin şeriatının direği, yani onu ayakta tutan, dürüst, övgüye layık biridir. Devlet, onun doğruluğu ve güvenilirliği ile sağlam, sahih bir yapıya kavuşmuştur. Onun görevde bulunduğu zamanlarda herkes ondan memnun kalmıştır.

Hârisü'd-devle yeminü'l-mille bâzübend-i mülk
Kim kazâ hükmüyle def'-i âteş-i esrâr eder (Sabrî Divanı, K.3/19)

Müftî-i 'ilm-i İlâhî kim debîr-i âsumân
Nûr-ı çeşmin rîk-veş fetvâsına îsâr eder (Sabrî Divanı, K.3/20)

Âferin ol nüsha-hân-ı kilik-i himmet-kâre kim
Fitneyi der-hâb u baht-ı devleti bîdâr eder (Sabrî Divanı, K.3/24)

O mahz-ı hayr-ı Hudâ kim şerâre-i şerden
Niğâh-ı hıfzı emin etdi mülk-i 'Osmânî (Sabrî Divanı, K.4/24)

Murâd-ı mülk ü milel müftî-i sûtûde-'amel
'İmâd-ı dîn ü düvel Bû Hanîfe-i sâni (Sabrî Divanı, K.4/27)

Sûtûde-râst-ı 'imâd-ı şerî'ât-ı Nebevî
Ki mülk-i devlet anunla dürüst-erkândur (Sabrî Divanı, K.5/32)

Cihân güşâde cebîn-i rûy-ı âfitâb-âsâ
O denlü her kişi devrinde şâd u handandır (Sabrî Divanı, K.5/44)

Sehmî de Yahyâ'nın, ikinci Ebu Hanife olduğunu söylemektedir. O, devletin sürekliliğini sağlayan övgüye layık bir şeyhülislâmdır. O, devlet için gerekli önemleri alır, bu hususta ortaya çıkan sıkıntıları da çözüme kavuşturur. Yahyâ, milletin ve şeriatın imamı, hem devlet, hem din işlerinin başını çekmektedir. Yahyâ, doğruluğu şüphesiz kabul edilen, mertebesi yüksek bir "mesned-i fetvâ" yani şeyhülislâmdır. Şair, onu "nass-ı kıyâm-ı devlet" olarak tanımlar. Yani o, devletin ayakta durmasını sağlayan bir kuvvet, şanı ve şerefi çok büyük olan bir şeyhülislâmdır.

Serây-ı zîver-i lutf-ı niğâh-ı şeyhü'l-İslâmî
Senâ-hân-ı devâm-ı devlet-i Nu'man-ı Sâni'dür (Sehmî Divanı, K.3/6)

İden hall-i 'ukûdî rişte-i tedbîr-i devletden
Ser-i kilik-i ser-âmed nüsha-i gevher-feşânîdur (Sehmî Divanı, K.3/18)

İmâm-ı şer' ü millet gevher-i tâc-ı ser-i rif'at
Sipîhr-i fazl u hikmet âftâb-ı evc-i bîdârı (Sehmî Divanı, K.11/9)

Müsellem-pâye sadr-sidre-i kadr-i mesned-i fetvâ
Meger mâye-i Nu'mân-ı serîr-ârâ-yı huşyârı (Sehmî Divanı, K.11/11)

Kutb u âfâk-ı hüner nass-ı kıyâm-ı devlet
Şeyhü'l-İslâm-ı celî-şân u sûtûde-ahvâl (Sehmî Divanı, K.12/14)

Nâilî, Yahyâ'nın devlet için bir kuvvet olduğunu ifade eder. Onun sayesinde, devletin temeli kıyamet kopsa da yıkılmayacak, devletin ömrü uzun olacaktır.

Bu istihkâm ile bi'l-lâh esâs-ı devlet ü 'ömrün
Kıyâmet kopsa da olmak 'acebdür inhidâm üzre (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.23/28)

Şeyhî Mehmed, Yahyâ'nın hikmetin gizli sırlarına vakıf birisi olduğunu, onun verdiği hükümler ile Peygamber şeriatının güçlendiğini söyler. Onun verdiği hükümlerde şüpheye asla yer yoktur. O, zamanın büyük mürşidi, dinin kurtuluşu, âlemin büyük müftüsüdür. Onun yapacağı hizmetleri herkes hasretle bekler.

Oldur ol vâkıf-ı esrâr-ı hafâyâ-yı hikem
Ki anın hükmi ile şer'-i Nebî muhkem olur (Şeyhî Mehmed Divanı, K.10/13)

Olmaz ahkâm-ı kazâda ana bir yer mübhem
Şol kadar kalbine esrâr kadar mülhem olur (Şeyhî Mehmed Divanı, K.10/14)

Nokta-i 'irfân erişse merkez-i çarha n'ola
Kutb-ı a'zam gavs-i dîn müftî-i a'lem devridir (Şeyhî Mehmed Divanı, K.11/11)

Hasret-i hidmeti kaddin ham edip eflâk
Kâmet-i mâh-ı nev ol gamla ham-ender-ham olur (Şeyhî Mehmed Divanı, K.10/12)

Zuhûrî, Yahyâ'nın devlet için önemini vurgularken, onu "devletin ruhu" olarak tanımlar. Dine ve millete hayat verir. Osmanlı diyarına güzellik veren parlaklık katan da odur. Şeyhülislâm Yahyâ, insanları daima doğru yola götüren bir rehberdir, önderdir.

Rûh-ı devlet hayât-ı millet ü dîn
Mesned-ârâ-yı sadr-ı Nu'mânî (Zuhûrî Divanı, K.3/17)

Hâl-i ruhsâr-ı şâhid-i devlet
Revnaq-efzâyı mülk-i Osmânî (Zuhûrî Divanı, K.3/18)

'Âlem-i feyz himem hazret-i şeyhü'l-islâm
Hâdî-i menzile-cûyân-ı reh-i rüşd ü sedâd (Zuhûrî Divanı, K.4/11)

Yârî, makamı felek derecesinde olan bu büyük mürşidin, zamanın kötü işlerini gideren, düzene sokan biri olduğunu söyler. Yahyâ'nın feleğe bile nizam verdiğini söyleyerek onu över.

Cenâb-ı kutb-ı felek-pâye münkî-i devrân
Nizâm-ı hâle çevirdi sipihr-i vâlâyı (Yârî Ahmed Divanı, K.26/20)

Yahyâ'dan "İslâm'ın gökkubesinin şeyhüislâmı" diye tarif eden Râmî, onun, yedi diyarın zorlu işlerini halleden bir müftü olduğunu söylemektedir. Onun varlığı, şeyhüislâmlık makamına şeref katmıştır. Yahyâ, din işlerinde kendisine danışılan, yol gösterici bir kılavuzdur.

Şeyhü'l-islâm-ı kubbetü'l-islâm
Müftî-i müşkilât-ı heft-ıklîm (Râmî Divanı, K.13/41)

Sadr-ı fetvâya virdi zâtı şeref
Oldı revnak-fezâyı şer'-i kavîm (Râmî Divanı, K.13/43)

Mürşid-i hankâh-ı dîn ü salâh
Ka'be-i rüşd ü kible-i ta'lîm (Râmî Divanı, K.13/52)

Süheylî, Yahyâ'yı, devletin başı olarak görür. Din ve devlet hususlarında, onun adı daima en başta yer almaktadır. O, milletin kendisiyle gurur duyduğu, ümmetin sığınağı, dinin mürşidi, "ol" emrinin koruyucusu olan bir imamdır. Fazileti ve irfanıyla, din ve devlet işlerini birlikte yürütmektedir. Nergisî, Yahyâ'dan dinin kuvveti olarak bahseder. O, din işlerini düzene koyan bir güçtür.

Devletün ser-nâme-i dîbâce-i dîn ü düvel
Ni'metün âsûdegâ-bahş-i dil-i halk-ı cihân (Süheylî Divanı, K.12/3)

Kehf-i ümmet fahr-i millet hâdî-i erbâb-ı dîn
Hâmî-i seccâde-i şer'-i imâm-ı kün fe-kân (Süheylî Divanı, K.12/13)

Hazret-i Yahyâ Efendi ol ki zât-ı pâkine
Fazl u 'irfân ile olmuş dîn ü devlet tev'emân (Süheylî Divanı, K.12/14)

Kuvvet-i bâzû-yı dîn bâsıra-i ayn-ı yakîn
Revnak-ı rûy-ı zemîn mâye-i dîn-pîrâyı (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.23)

2.2. Edebî Yönü

Şairlerin en fazla üzerinde durduğu ikinci yönü, onun edebî şahsiyetidir. Yahyâ, devrinin en meşhur şairlerinden birisidir. Fâizî, Yahyâ'nın sözlerini, gösteriş ve zoraki ifadelerden uzak sözler olarak görür. Onun sözleri, köhnemiş feleği süsler. O, nükteyi anlamakta mahir olan, inceden inceye çalışan bir üstattır. Yahyâ'nın şiirlerini taze şaraba benzetir. Şiirleri o kadar kıymetlidir ki halk, onun şiirlerini birbirine hediye olarak vermektedir. Yahyâ, belagatte o kadar kuvvetli ve sağlamdır ki ondaki bu gücü gören gizli ilimleri açığa çıkararak kâşif, utancından yazdığı eseri kimseye gösteremezdi. Yahyâ'nın eserlerinin nüshası yavaş yavaş her tarafa yayılmıştır. Yahyâ'nın her sözü, anlayan için bir kitap gibidir. Yahyâ'nın şiirleri, sihri çürütecek güçtedir. Eski şairlerin şiirleriyle mukayese edilirse, onun şiirlerinin apaçık şekilde sihir olduğu görülür. Beyitleri kıyamete kadar sarsılmadan ayakta durur. Onun sözlerinin temeli güçlüdür. Hakikati ve mecazı şiirinde bir araya getirmiştir. Onun şiirleri hem yakıcı bir ateş, hem

söndüren su gibidir. Fâizî, belki de tezkireci olması hasebiyle Yahyâ'nın edebî yönüyle ilgili en farklı yorumda bulunan şairdir.

Bî-tekellûf suhan-ârâyiş-i gerdûn-ı kühen
Üstâd-ı heme-fen nükte-ver-i mûy-şikâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/17)

Şi'r-i nev-bâde-i terdür tabak-ı kâgazda
Ki ider halk-ı cihân biri birine ithâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/20)

Saht-ı bâzû-yı belâgat ki göreydi kalemin
Eserin açmaz idi kimseye sâhib-keşşâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/22)

Müntehîr nüsha-i âsârı girân ta-be-girân
Müştehir nefha-i lutf u keremi kâf-be-kaf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/24)

Bir kitab oldu bunun her sözi fehm eyleyene
Sîbeveyh ile nice bü tutar ehl-i insâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/31)

Ta'vîze-i ibtâl-i füsûndur hat u şi'ri
Eş'âr-ı selefde tutalum sihr-i mübîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/39)

Ebyâtı turur haşre dek olmaz mütezelzil
Bünyâd-ı esâs-ı suhanı şöyle rasîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/40)

Cem eyleyüp eş'ârı hakîkatle mecâzı
Hem âteş-i süzende vü hem mâ-i mu'îndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/41)

Rızâyî, Yahyâ'nın fikirlerininin beğenildiğini söyler. O, her halis eserinde incileri ipe dizmiştir. Şair, Yahyâ'nın büyüklüğünü ifade etmek için İmam Gazzali ve onun İhya'u Ulûm'id-Dîn adlı eserini zikretmektedir. Buna göre; eğer Gazzali, onun eserini görse, İhya adlı eserini hazırlamaya çalışmazdı. Şair, Yahyâ'nın her bir şiirinin sayfasını güle benzetmektedir. Onun taze şiirlerini nehir gibi akıcı bulmaktadır. Yahyâ'nın beyitlerinin, dokuz feleğin kubbesine yazıldığını söyler. Yahyâ'nın şiirleri, her yere yayılmış, Şira (Sirius) denilen yıldıza kadar ulaşmıştır. Şair, Yahyâ'nın nesir alanındaki başarısına da değinmektedir. Yahyâ, dünya hallerini nazme ve nesre döker. Zamanında nazma ve nesre rağbet veren odur. Yahyâ, şiirde kimseye benzemeye çalışmamaktadır.

Her fikr-i pesendîdesi ârâyiş-i eyyâm
Her hâs eseri vâsıtâtü'l-ıkd-ı lâli (Rızâyî Divanı, K.16/25)

Görse eser-i hâster-i rûh-ı fezâsın
İtmezdi takayyüd hele İhyâya Gazâlî (Rızâyî Divanı, K.16/27)

Dem-i 'İsî-veş tahrîr-i saf-ı bî-ğışın görse
Takayyüd eylemezdi anlarum Gazzâlî İhyâya (Rızâyî Divanı, K.18/24)

Her bir varak-ı şi'ri misâl-i gül-i nesrîn
Bî-rağbet ider müşk-fürüşân-ı kemâli (Rızâyî Divanı, K.16/29)

Oldı hat-ı âsâr-ı güher-bâr-ı şeb-kadr

Kim anda turur Şi'r-i teri cûy misâli (Rızâyî Divanı, K.16/31)

Kitâbe itdiler ebyâtını nüh-tâk-ı gerdûna
İletdi rûtbe-i eş'âr-ı hem-vârını Şi'râya (Rızâyî Divanı, K.18/31)

Cihânun nazm idüp ahvâlini inŐâ-ı hayr eyler
Odur raĒbet viren 'âlemde Şimdi nazm u inŐaya (Rızâyî Divanı, K.18/35)

Mefred-i dehr ki nazzâm-ı hikem-senc-i kazâ
Nazm-ı fazlında hele eylememiŐ kasd-ı cinas (Rızâyî Divanı, K.17/5)

Cem'î'ye göre; Yahyâ, söz memleketine kalemini sancak yapmış bir padiŐahtır. Onun sözlerini anlamak kolay deĒildir. Fars Şairlerinden Örfî ve İlmî bile onun sözlerini anlayamaz. Şaire göre; onun kalemi, nazım Őarabının sefası ile ahenklidir. Sözlerinde, kaleminin verdiĒi ahenk sayesinde, safa ve neşe vardır. Eserlerinin rahatlık arttıran güzel kokusu, her yeri, baştan ayaĒa güzel kokuyla donatır.

Cihân-ı ma'rifete dâver-i hüner-mesned
Memâlik-i suhana pâdişâh-ı hâme-livâ (Cem'î Divanı, K.8/16)

'Örfî vü 'İlmî sözün anlayamaz isterse
Her biri 'âlem-i endîŐede Hassan olsun (Cem'î Divanı, K.9/25)

Kalem safâ-yı mey-i nazmı ile nagme-tırâz
Suhan terâne-i kilkiyle pür-sürûr u safâ (Cem'î Divanı, K.8/17)

'Aceb mi nûkhet-i râhat-fezây-ı âsârı
Mu'attar eylese bezm ü cihânı ser-tâ-pa (Cem'î Divanı, K.8/18)

Cem'î, yaŐadığı devirde İnan'la olan husumeti Őiire de taŐımaktadır. İnan'ın iki Őehri olan KaŐan ve Rey Őehirlerinin Őairlerini, dūŐman olarak görür. Buna göre bu dūŐmanlar, Yahyâ ile boy ölçüŐecek düzeyde deĒildir.

Da'vî-i fazl u hüner idemez anunla 'adû
Ol gerek fâzıl-ı Rey Şâ'ir-i KâŐân olsun (Cem'î Divanı, K.9/26)

Sabrî, Yahyâ'nın bir mana kibriti olduĒunu söyler. Yahyâ, kaleminin parlak fikri ile nazmın mumuna, nurlu ışığı baĒıŐlar. Yahyâ, mananın güzel hurilerini inceden inceye araştıran biridir. Kaleminin yani Şiirlerinin güzelliĒi, hilekâr saçı bile esir eder. Onun her beytini deftere kaydeden taze bir keyif bulur. Onun Şiirlerinin güzelliĒi, Şarap gibi insana sarhoŐluk vermektedir. Şair göre; güzel söz söyleyenler, Yahyâ'yı takip etmektedir. O, gazel ülkesinin uç noktasında bulunmaktadır. Yahyâ'nın Şiirleri, söz diyarında güzel misk kokusu saçan bir ceylan gibidir. Şair, onun Şiirlerini saf suya benzetmektedir. Bu saf suyu yani Şiirlerini, her kim gönlünde tutarsa o, Hızır'a dönüşür. Şair, onun Şiirlerini Yusuf'a benzetmektedir. Yahyâ'nın Şiiri de Yusuf gibi güzeldir. Bu Şiirlerin alıcısı da pek çoktur. Yahyâ'nın sözleri, Şiire güzellik, hayat veren bir mayadır. Yahyâ'nın hayalleri de bir put haline gelmiş manaya can katar. Şair, Yahyâ'nın yeni hayaller bulduĒunu, artık put gibi sürekli duraĒan halde olan Şiire, yeni bir nefes getirĒini ifade etmektedir. Sabrî, manayı güzel Belkıs'a benzetmektedir. Yahyâ'nın kalemi, uzakta olan bu güzel Belkıs'ı ayaĒına getirmiştir. Şair, Yahyâ'nın yeni

söylemler bulma konusundaki hünerini, Süleyman ve Belkıs kıssasını telmih ederek ifade etmektedir.

Ol ki bir kibrîti ma'nâ tâb-ı kılîki fikr ile
Şem'-i nazmı şu'le-bahş-ı neyyîri envâr eder (Sabrî Divanı, K.3/23)

Mûşikâfâ sensin ol kim hûriyân-ı ma'niyi
Şâhid-i hâmen esîr-î turra-i tarrâr eder (Sabrî Divanı, K.3/43)

Sebt eden her beytini bir tâze keyfiyyet bulur
Hâmesiyle sanki nakş-ı hâne-i hammâr eder (Sabrî Divanı, K.3/44)

Mesîh-menkabe Yahyâ Efendi kim oldur
Kelîm-i vâdi-i hikmet reh-i sühen-dânı (Sabrî Divanı, K.4/28)

Kalem-rev-i şeh-i fikri Hıtâ-yı hatt-ı gazel
Gazâl-ı çîn-i sühen kılîki nâfe-efşânı (Sabrî Divanı, K.4/32)

Zülâl-i nazmını hâtırda tutsa kim ki döner
O Hızra kim ola bir şîşe âb-ı hayvânî (Sabrî Divanı, K.4/38)

Felek ki Yûsuf-ı nazmun çıkardı pâzâra
Pür oldı sıyt ü sadâsıyla burc-ı mîzânı (Sabrî Divanı, K.4/42)

Kelâmı şâhid-i tasvîri nazma mâye-i rûh
Hayâli cism-i büt-i ma'nâyâ rek-i cândur (Sabrî Divanı, K.5/39)

Getürdi pâyine Belkıs-ı hüsn-i ma'nâyı
Serîri ma'rîfete hâmesi Süleymândur (Sabrî Divanı, K.5/42)

Sehmî, nükte söylemede, Yahyâ'nın herkes tarafından kabul edilen yüksek faziletli bir güneş olduğunu söylemektedir. O, mucize sözler söylediği için memleketin filozofu olarak hürmet görür. Sehmî, Yahyâ'nın "Nigârîstân" adlı eserinden söz etmektedir. Şair, bu eseri faziletli bir eser olarak görür. Onu yazan kalemin ayağı olacağını söyler. Kaleminin ayağı olmak, kaleminin bırakıldığı yer olmak demektir. Şair, bu sözlerle esere olan hürmetini dile getirmektedir. Sehmî, Bihzad ve Manî'nin de eserini bu üslup ile nakşettiğini söyler. Bilindiği gibi Manî'nin de Nigârîstân adlı bir eseri vardır. Şair, Yahyâ'nın eserlerinin İslâm için önemini de ifade eder. Dediğine göre; eğer Yahyâ, eserini tedbir için tertip etmeseydi, birtakım yeni söylentilerin seli, şeriat evine gedik açardı. Onun eserlerinin yüzü, ikiyüzlülüğün allığından uzaktır. Allık, yüze sürülen bir makyaj malzemesidir. Yani, eserleri insanları kandırmak için süslenmiş değildir.

Müsellem âftâb-ı evc-i fazl-ı nükte-perdâzı
Mükerrem feylesûf-ı kişver-i mu'ciz-beyânîdur (Sehmî Divanı, K.3/7)

Nigârîstân-ı fazla gerçi pây-ı kılîki sehâram
Nesâk-perdâz-ı nakş-ı dil-keş-i Bihzâd u Mânîdür (Sehmî Divanı, K.3/22)

Açardı rahne seyl-âb-ı havâdis hâne-i şer'a

Eger tedbîr-i tertîb itmese resm-i nigûkârı (Sehmî Divanı, K.11/14)

Mu'arrâ gerd-i sahrâ-yı emelden dâmen-i lutfı
Müberrâ gâze-i kasd-ı riyâdan rûy-ı âsârı (Sehmî Divanı, K.11/17)

Devrin güçlü şairlerinden Nâilî, Yahyâ'yı nazım mülkünün, şerefli, itibarlı hükümdarı olarak görmektedir. Yahyâ, çok yönlü bir nâsirdir. Şaire göre; Yahyâ'nın elindeki kalem, beyan, mantık tefsir, kelim ve adap gibi çeşitli konular üzerine haşiyeler yazmaktadır.

Pâdişâh-ı ehl-i dil Yahyâ Efendi kim odur
Mülk-i nazmın âb-ı rûy-ı tahtgâh-ı devleti (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.34/13)

Benâmında kalem mevkûf-ı tahrîr-i havâşîdür
Beyân u mantık u tefsîr ü âdâb u kelâm üzre (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.23/17)

Şeyhî Mehmed, Yahyâ'nın, sözleriyle kendinden önce yaşamış söz sahiplerini ihyâ ettiğini söylemektedir. Onun sözleri, İsa'nın nefesi gibi ölüleri diriltmektedir.

Süheniyle selef âyinini ihyâ eyler
Nefesi mürdelere hâsılı 'Îsî-dem olur (Şeyhî Mehmed Divanı, K.10/16)

Zuhûrî de Yahyâ'nın nazımdaki üstünlüğünü ifade etmek için Hakanî'yi anmaktadır. Yahyâ, şiirde o kadar güçlüdür ki Hakanî onun yeni ve güzel şiirinin elbisesini görse meftun olacaktır. Yahyâ ve ressam Manî arasında yukarıda da ifade edildiği gibi bir bağ vardır. Her ikisinin de Nigârîstân adında bir eseri vardır. Bundan dolayı şairler, Manî'yi de anarlar. Esasında divan şiirinde Manî yine bu özelliğiyle mukayese amacı olarak zikredilir. Zuhûrî, Yahyâ'nın kaleminin resmettiği hayallerde, ressam Manî'nin tarzını gördüğünü söyler. Yine şaire göre; Yahyâ'nın şiirleri mutluluğun anahtarıdır. Bu anahtar ile insanların sıkıntılı, dertli gönüllerini ferahlatmaktadır. Şair, Yahyâ'nın şiirleri için "lahlaha-fersâ" ibaresini kullanır. Lahlaha; güzel kokuların karışımından meydana gelen bir kokudur. Yahyâ'nın şiiri, âlemine güzel kokular saçır. Kalemi de miske olan rağbeti kırar. Zuhûrî'nin dikkat çektiği bir yönü de; Yahyâ'nın fikirlerindeki orijinalliktir. Divan şiirinde bîkr-i fikr, yahut bîkr-i mazmun bulmak her şairin arzu ettiği bir husustur. Şair, Yahyâ'nın bîkr-i fikrini anlatmak için Hz. Meryem'i anmaktadır. Şairin ifadesine göre; İsa, onun Meryem gibi bakir olan düşüncesini görseydi, ona bin canı ile damat olurdu. Yahyâ'nın şiirleri, bir bakireye benzetilmektedir.

Şâhid-i tâze câme-i şi'rin
Görse meftûn olurdu Hâkânî (Zuhûrî Divanı, K.3/27)

Eser-i hâme-i hayâlinde
Görünür tarz-ı şîve-i Mânî (Zuhûrî Divanı, K.3/28)

Dil-i endîşnâk-i halkı açar
Satr-ı nazmı kilid-i handânî (Zuhûrî Divanı, K.3/29)

Nazmıdur lahlaha-fersâ-yı meşâm-ı 'âlem
Eser-i hâmesi rağbet-şiken-i misk ü zebâd (Zuhûrî Divanı, K.4/26)

Bikr-i Meryem-sıfat-ı fikrini görseydi eğer
Geçinürdi ana bin can ile ‘İsî dâmâd (Zuhûrî Divanı, K.4/27)

Divan şiirinde söz, şiir çoğu zaman ata benzetilir. Şair de bu atı kullanan bir süvari olarak tasavvur edilir. Kadrî, Yahyâ’nın, her şeyi inceden inceye araştıran, sözün iyi at binicisi olduğunu söyleyerek onu takdir etmektedir.

O ‘âlem-i ‘alem-efrâz bir güzîde-i dehr
O mû-şikâf-ı yegâne o şeh-süvâr-ı sühan (Kadrî Divanı, K.9/27)

Cevrî, Yahyâ’yı övmeye başlarken ilk olarak onun şairliğine temas etmektedir. İfade ettiğine göre Yahyâ, mana cevherinin kaynağıdır. Güzel, saf şiirleri feleğin cevher dükkânında satılan, ipe dizilmiş incidir. Cevrî’ye göre; mana dünyasının gece veya gündüz olması onun nazmıyla alakalıdır. Onun şiirlerinin nüshasının siyahlığı karanlık akşam, divanının beyazlığı ise aydınlık sabahtır. Burada şairin, mana âlemine olan tesirini görmekteyiz. Cevrî de Yahyâ’nın nazmını övmek için başka şairlerin adını anmaktadır. Buna göre; onun sözünün inceliği, ünlü Arap şairi Hassan b. Sabit’in nüktelerini kıskandıracak düzeydedir.

O kân-ı gevher-i ma’ni ki nazm-ı pâki olur
Dükân-ı cevherî-i dehre silk-i mervârîd (Cevrî Divanı, K.37/14)

Sevâd-ı nüsha-i şi’ri beyâz-ı dîvânı
Cihân-ı ma’niye şâm-ı siyâh u subh-ı sefid (Cevrî Divanı, K.37/23)

Nezâket-i sühanı reşk-i nükte-i Hassan
Edâ-yı bî-bedeli gayret-i kelâmı Lebîd (Cevrî Divanı, K.37/24)

Yârî Ahmed, Yahyâ’dan “mucize sözlü Hızır” olarak söz eder. Onun kaleminin parmağı, Utarid’i hasede düşürür. Yahyâ’nın nâsirliğine de temas eden Yârî, onu “düşünce mektebinin edibi”, “nesir sahasının padişahi” şeklinde övmektedir.

O Hızır-ı mu’cize-gû kıldı feyz-i enfâsı
Cihâna nâtıka-bahş-ı dem-i Mesîhâ’yı (Yârî Ahmed Divanı, K.26/13)

Benân-ı kilki ki reşk-âver-i ‘utâriddür
Sipihre gösterür i’câz-ı dest-i beyzâyı (Yârî Ahmed Divanı, K.26/23)

Güzîde-tab’-ı ferîd ü hudâygân-ı vahîd
Edîb-i mekteb-i endîşe husrev-inşâyî (Yârî Ahmed Divanı, K.26/37)

Râmî, onun saf ve güzel bulduğu şiirlerini, kutsal gül bahçesinin berrak suyuna benzetmektedir. Şaire göre; Yahyâ’nın şiirlerindeki manalar, cennet çeşmelerinden birinin menbaı konumundadır. Onun saf ve güzel şiirlerini, felek tespîh eder. Yahyâ’nın şiirlerini en mübarek, sık sık okunan dualar, gibi takdim eder. Yahyâ, sağlam tabiatlı şairlerin hükümdarı konumundadır.

Şi’r-i pâki Zülâl-i gülşen-i kuds
Feyz-i ma’nâsı menba’-ı tesnîm (Râmî Divanı, K.13/54)

Şi'r-i pâkin müsebbihân-ı felek
İder evrâd-ı akdese takdim (Râmî Divanı, K.13/58)

Pâdişâh-ı serir-i müctehidin
Hüsrev-i şâ'iran-ı tab'-ı selîm (Râmî Divanı, K.13/60)

Süheylî, Yahyâ'nın sözleriyle, Cebrail'in sözlerinin aynı olduğunu söyler. Onun sözleri de gaipten gelen sözler gibidir. Şaire göre; onun şiirlerinin mumuna, meşhur Fars şairi Enverî âşık olmuş ve ruhu onun şiirlerine pervane olmuştur. Diğer Fars şairleri Şâhî ve Hâkânî de onun yüksek sarayında, rüzgâr yapan hizmetçi seviyesinde kalır.

Hem-zebânı nefha-i rûhü'l-emînün sözleri
Tûtî-i gûyâ-yı nutkî hâtif-i gaybî-nişân (Süheylî Divanı, K.12/16)

Şem'-i cem'-i nazmuna pervâne rûh-ı Enverî
Şâhî vü Hâkânî kasr-ı rif'atünde bâdbân (Süheylî Divanı, K.12/17)

Nergisî, Yahyâ'nın kaleminin sadece şiir yazmadığını söylemektedir. Yahyâ'nın mübarek ağzı gibi, kaleminin dili de, Mevla'yı nefy ü isbat ile tevhittedir. Şair, onun tasavufî yönüne de dikkat çekmektedir.

Dehen-i pâki gibi turma lisân-ı kalemi
Nefy ü isbât ile tevhîddedür Mevlâ'yı (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.30)

2.3. Şahsiyeti İle İlgili Özellikleri

Şairler, pek çok beyitte Yahyâ'nın temiz şahsiyetli oluşuna dair sözler söylemişlerdir. Bu temiz zatlı olma hususu bütün kasidelerde görülen bir övgü olduğu için burada yalnızca şairlerin en çok dikkat çektiği özellikleri ifade edilecektir.

2.3.1. Âlimliği

Atâyî, Yahyâ'yı âlimlerin başı olarak görmektedir. Ona göre; adı daima defterlerin en başında yazılı olan bu âlimlerin reisi, sözün iyisini ve kötüsünü bilen, hüner ve söz söylemede bir cevherdir. Yahyâ, o denli mertebesi yüksek bir âlimdir ki mübarek elinin tüyleri veya çizgileri, sihre karşı konulmak için yapılan muskadır ve bu hususta heybet ve şeref sahibidir.

Ser-defter-i kül hazret-i sadrû'l-'ulemâ kim
Nakkâd-ı suhan cevherî-i fazl u beyândur (Atâyî Divanı, K.11/21)

'Allâme-i a'zam ki mübârek hat-ı desti
Ta'vîze-i teshîri dil-i şevket ü şândur (Atâyî Divanı, K.11/22)

Fâizî, ve Rızâyî, Yahyâ'yı "âlimlerin şeyhi" şeklinde tarif eder. O, Peygamber'in izinden giden bir âlimdir. Bütün âlimler, o âlimlerin şeyhi, seçkin müftünün kapısının önünde köle gibi durur. Rızâyî, meşhur bir tefsir sahibinin, Yahyâ gibi bir âlimi kendi meclisine davet etmesi halinde, ondan binlerce defa özür dileceğini söylemektedir. Zira "Keşşâf" adlı eserin sahibi Yahyâ'yı görünce kendi ilminin yetersizliğinden utanacak ve Yahyâ gibi biri hayattayken eser yazdığı için pişmanlık duyacaktır.

Şeyhü'l-'ulemâ pîşe-geh-ârâ-yı şerî'at
Kim hazret-i şâh-ı rusüle cây-nişîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/19)

Şeyhü'l-'ulema hazret-i müftî-i güzîn kim
Hep bende-i hâk-i deridür cümle mevâli (Rızâyî Divanı, K.16/19)

Hezârân 'özü-i lenk eylerdi ana sâhib-i Keşşâf
Eğer da'vet ideydi meclis-i tahkîk ü iftâya (Rızâyî Divanı, K.18/23)

Cem'î, Yahyâ'nın "âlimlerin en büyük şahı" olduğunu ifade eder. O, aynı zamanda faziletli kimselerin değerinden anlayan, onlara adaletli davranandır. Şaire göre Yahyâ; her zaman bilgi ve adalet baharının, gül bahçesinin ağacıdır. Âlimler, onun merhametinin gölgesi altında rahat ederler. Yahyâ, her ilme vâkıf bir ilimdir. Şair, Yahyâ'nın kalemini, ilimler sahrasında gezen bir ceylana benzetmektedir. Şair, Yahyâ'nın "Rum ve Acem diyarının âlimi" olduğunu söyleyerek "ilim ve bilgi sultanı" şeklinde övmektedir.

Cenab-ı Hazret-i Yahyâ Efendi kim oldur
Şehenşeh-i 'ulemâ dâd-güster-i fuzalâ (Cem'î Divanı, K.8/13)

O nahl-i gülşen-i her dem bahâr-ı daniş u dâd
Ki zıll-i re'fetidür cây-ı rahat-ı 'ulemâ (Cem'î Divanı, K.8/15)

Devâtı nâfçe-i ahûvân-ı deşt-i fûnûn
Kelâm-ı tûtî-i kilki nesîm-i nâfçe-güşâ (Cem'î Divanı, K.8/19)

Husrev-i dâniş-i 'ilm 'allâme-i Rûm u 'Acem
Kutb-ı 'âlem destgîr-i derdmendândur gelen (Cem'î Divanı, K.10/7)

Sabrî, Yahyâ'nın âlimlerin en büyük şahı olduğunu ifade eder. O, faziletli kimselerin bahtının aydınlığı, belagatin başbuğu, Hakk'ın kılıcıdır. Yahyâ, irfanın yüksek arşını kanatları altına almış bir kimsedir.

Şehenşeh-i 'ulemâ ferr-i tâli'-i füzelâ
Sipeh-keş-i belagâ seyf-i fazl-ı Yezdânî (Sabrî Divanı, K.4/26)

Bu bir ferişte-i eflâk-i feyzdür almış
Kanadı altına 'arş-ı berîn-i 'irfânı (Sabrî Divanı, K.4/35)

Nâilî, onu, büyük bir müfessir-i Kurân olan, fizik, tıp ve matematik alanlarında eserler vermiş Fahrettin Râzî (ö.1209) ile eşdeğer görmektedir.

Edîb-i Fahr-i Râzî-menkıbet Yahyâ Efendi kim
Vücûdî âyet-i kübrâ-yı rahmetdür enâm üzre (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.23/16)

Şeyhî Mehmed'e göre; o öyle büyük bir âlimdir ki, kendine âlim diyeni ilmiyle utandırır. Bilginler, eğer bir gün onun bir sohbetini dinlemek olursa, yeni doğmuş bebekler gibi dilsiz kalacaklardır. Şair, onun ilmi karşısında bütün âllamelerin konuşamaz hale geleceğini söylemektedir.

Bahsini dinler ise 'allâme anın bir gün eğer
Tıfl-ı yek-rûze gibi söylemeyip ebkem olur (Şeyhî Mehmed Divanı, K.10/15)

Zuhûrî, Yahyâ'nın, eşyanın hakikatının sırrını bildiğini söylemektedir. Yahyâ, ilimlerin gizli hususlarını inceden inceye tedkik eden, gizli nükteleri keşfeden, Hakk'ın lütfuna mazhar olmuş, hadiselerin ve Kuran'ın sırlarına vakıf bir irfan sahibidir.

Mû-şikâf u desîse-dân-ı 'ulûm
Mazhar-ı feyz ü lutf-ı Yezdânî (Zuhûrî Divanı, K.3/16)

Vakıfu's-sırrıdur ehâdîsün
Kâşif-i râzhâ-yı Kur'ânî (Zuhûrî Divanı, K.3/21)

Kadrî, onu "irfan âleminin yeşil bahçesi" şeklinde övmektedir. Şaire göre; Yahyâ, Hz. Peygamber'in varisi, âlimlerin özüdür. Faziletliğin en seçkini, her ilimden anlayandır. Yahyâ'nın sahip olduğu irfanın gölgesi, bütün âlemi kuşatıp aydınlatmaya yeter.

O sahn-ı hıyâbân-ı 'âlem-i 'irfân
O nâz-bû-yı gül-i bağ u gonce-i gül-şen (Kadrî Divanı, K.9/28)

Hülâsa-i 'ulemâ vâris-i Resûl-i Emîn
Güzîde-i fuzalâ fehm-dâni-i her fen (Kadrî Divanı, K.9/29)

Sütûde Hazret-i Yahyâ Efendi kim ana
İder mesâ'il-i 'irfânî 'âlem-i rûşen (Kadrî Divanı, K.9/30)

Cevrî, onun ilim ve bilgide Allah tarafından eşi benzeri olmadan yaratıldığını ifade etmektedir. O, irfan denizinin eşsiz incisidir.

O bî-bahâ dür-i yektâ-yı bahr-ı 'irfân kim
Hudâ fûnûn-ı ma'ârifde kılmış anı ferîd (Cevrî Divanı, K.37/15)

Yârî Ahmed, onun ilmi ve hikmeti yayılmış meşhur bir âlim olduğunu söylemektedir. O, güzel söz söyleme ve yazma kabiliyetiyle, çeşitli ilimleri ortaya çıkarır.

Sen ol mu'allim-i menşûr-ı 'ilm ü hikmetsin
Bulur selîka-i pâkûn fûnûn-ı şettâyı (Yârî Ahmed Divanı, K.26/38)

Râmî de, Yahyâ'nın keskin zekâlı, ilimde ileri seviyede olan bir âlim olduğunu ifade eder. Yahyâ, ince fikir ve nükteleriyle, âlimler içerisinde zeki ve anlayışlı bir kimse olarak bilinir.

'Umde-i rükn-i Ka'be-i âmâl
Kıdve-i ezkiyâ imâm-ı 'alîm (Râmî Divanı, K.13/41)

Şimdi fikr-i dakikadânı ile
'Ulemada odur zeki vü fehîm (Râmî Divanı, K.13/46)

Süheylî, Yahyâ'nın, fazilet mülkünde, ilmin kumandanı olduğunu söyler. O, kudret sırlarına vakıf, mertebesi yüksek, hikmet nurlarının doğuş yeri, işi filozofluk olan bir zattır. Zamanın âlimleri, onun yanında alfabeyi yeni öğrenen çocuk gibi kalır. Nergisî de mollalığın ona verasetle geldiğini söyleyerek, Yahyâ'nın atalarının da büyük âlimler olduğunu söylemektedir.

Sadr-ı 'ilmün mîrisin milk-i fazîletde bu gün
Pâyuna irmez nice yıllar celâl olsa devân (Süheylî Divanı, K.12/6)

Mahzen-i esrâr-ı kudret sadr-ı 'âlî-menkabet
Matla'-ı envâr-ı hikmet feylesof-ı kâr-dân (Süheylî Divanı, K.12/12)

Hâzır olsa ders-i ta'limünde iy üstâd-ı küll
Tıfl-ı ebced-hân ola 'allâme-i ehl-i zemân (Süheylî Divanı, K.12/20)

Vâris-i câh u rüteb müftî-i pâkize-neseb
Ki verâsetle müsellemdür ana mollâyî (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.25)

2.3.2. Adaleti

Adalet bahsi, kasidelerin vazgeçilmez temalarından biridir. Yahyâ için de bu konuda övgü dolu sözler, söylenmiştir. Yahyâ, görev yaptığı dönemlerde de adaletli hükümleriyle bilinmektedir. "Hak bildiği yoldan ayrılmayan, adaletin yerine gelmesi için her türlü tehlikeyi, hatta en üst makamlarla çatışmayı göze alan Yahyâ Efendi, gerek kadılık, kazaskerlik gerekse şeyhülislâmlık görevlerinde bu özelliğiyle çevresindekilerin takdirini toplamış, tavizsiz görev anlayışı, dürüstlüğü, doğru sözlülüğü ve cesaretiyle bulunduğu makamın hakkını vermeye çalışmıştır. Kaynaklar onun bu özelliğini vurgulayan birçok yaşanmış hadiseyi naklederler." (Kavruk, 2014) Fâizî, onu "âlimlerin direği, mülkün temeli, devletin temiz kişilikli adamı, milletin yardımcısı" diyerek övdükten sonra adalette de "Hz. Ömer gibi insaf sahibi bir devlet yöneticisi" şeklinde övmektedir. Yahyâ, daima Hakk'ın tarafında olmuş adaletiyle gaflete düşen zalimlere terbiye vermiştir. Onun adaletinin şanı, şöhreti bütün dünyayı sarmıştır.

Nâsihu'd-devle 'ımâdü'l-'ulemâ rüknü'l- mülk
'Azudu'l-mille hidivv-i 'Ömeriyyü'l-insâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/16)
Gafletde kalan zâlime te'dîbi münebbih
'Adliyle cihân hak bu ki pür sıyt ü tanîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/31)

Rızâyî, Yahyâ'nın adaletli devri için; "onun adaletinin zamanlarında kimse kimsenin hakkına el uzatamaz, kimse kimseye dokunamazdı" demektedir. Rızâyî, Yahyâ'nın adalette Hz. Ömer'in soyuna mensup olduğunu söyler. O, Ömer'in adaletinin izinden giden ikinci İbn-i Abbas'tır. Abbas, Hz. Ömer zamanının müftüsü ve Peygamberimizin amcasının oğlunun adıdır.

Uzatmaz kimse destin kimseye eyyâm-ı 'adlinde
Meğer kim şâne-i ter zülf-i 'anber-bû-yı zîbâya (Rızâyî Divanı, K.18/36)

Tokunmaz devr-i 'adlinde anun hîç kimse kimseye
Meğer kim tokuna bâd-ı sabâ zülf-i dil-ârâya (Rızâyî Divanı, K.18/37)

Pertev-endâz-ı 'adâlet-kede-i Fârûkî
Ahmedî-hulk u 'Ömer-'adl ü Mesîh-enfâs (Rızâyî Divanı, K.17/7)

Mesned-i ehl-i hüner masdar-ı her hayr-ı eser
Peyrev-i 'adl-i 'Ömer sâni-i İbn-i Abbâs (Rızâyî Divanı, K.17/9)

Cem'î, onun adaletinin sahrasında aslanlar ve ceylanların bir arada huzur içerisinde yaşadığını söyler. Aslan güçlüyü, ceylan güçsüzü temsil eder. Onun adaletinde güçlüler güçsüzlere zarar veremez. Onlar her yerde omuz omuza gezinmektedir. Buna benzer bir söylem de Sabrî'nin beytinde görülmektedir. Onun zamanında herkes uykuda güvendedir. Aslanın uyurken aldığı nefes, ceylan için serinletici yelpaze olur. Bir beytinde de ceylan yavrusunun, aslanın göğsü üstünde rahatça meşk ettiğini söyler.

Deşt-i 'adlinde olup düş-be-düş şîrân
Her yana âhû-yı hoş-cilve hırâmân olsun (Cem'î Divanı, K.9/30)

Zemâne hâb-geh-i emîn olup zamânında
Gazâl-i deşte dem-i şîr-i ner megesrândur (Sabrî Divanı, K.5/48)

Yümn-i hıfzı şöyle kim 'ahdinde her âhû-bere
Şîne-i şîr üzre meşk-i şîve-i refât eder (Sabrî Divanı, K.3/31)

Hükm-i 'adlî şöyle kim devrinde zülf-i fitne-sâz
Halka-bend-i târını tespîh-i istiğfâr eder (Sabrî Divanı, K.3/32)

Sabrî'ye göre; Allah onu, âlemin nizamı için göndermiştir. Onun zamanında, adaletin en iyi baharı yaşanmıştır. O, cihanda adaleti o kadar gözetir ki, seher yeli, su üzerindeki hava kabarcığını kesip dağıtamaz. Onun adaletinin zamanında, fitnenin eziyetleri görülemez. Sehmî de, Yahyâ'nın adaletinin, yeryüzünün her köşesini baştanbaşa sardığını söyler.

O dürr-i nazm ki sandûka-i emânında
Nizâm-ı 'âlem için saklamış Hudâ anı (Sabrî Divanı, K.4/25)

Bihîn bahar-ı 'adâlet ki devr-i câhında
Cihân zamîme-i gülşen-fezâ-yı rıdvândur (Sabrî Divanı, K.5/35)

Nesîm dâmen-i çetr-i habâbı çâk edemez
Cihâna ma'deleti ol kadar nigh-bândur (Sabrî Divanı, K.5/46)

Görülmez olsa nola rûzgâr-ı 'adlinde
'İkâb-ı fitne-i dehr âşiyân-perîşândur (Sabrî Divanı, K.5/49)

Kıble-i kâr-ı cihân Hazret-i Yahyâ-yı kerîm
Şît-ı 'adliyle zevâyâ-yı zemîn mâl-â-mâl (Sehmî Divanı, K.12/15)

Zuhûrî'ye göre; Yahyâ, adaletli fetvalar verir. Adaletli şekilde işleri yürütmesiyle de Hz. Ömer'in halefî olmuştur. O âlemin bekçisi, adaletin timsalidir. Yahyâ'yı, adaletli, büyük düşünen bir hükümdar olarak görür. Şair, onun adaletinin, eski dünya köşkünü mamur ettiğini ifade eder. Onun adaletli zamanında, zulüm ve eziyetin boynu bağlıdır. Yahyâ, adaletini, tüm yeryüzüne yaymış biridir.

Mekremet-kâr ma'delet-fetvâ
Sadr-ı fetvânun oldı şâyânı (Zuhûrî Divanı, K.3/19)

Tarh-endâz-ı ma'delet-kârî
Oldı Fârûka peyrev ü sâni (Zuhûrî Divanı, K.3/20)

Fitne devrinde ser-be-ceyb-i hafâ
'Adlidür 'âlemün nighbânı (Zuhûrî Divanı, K.3/23)

Ma'delet-pîşe hudavend-i kerem-endîşe
İtdi 'adli bu kühen kâh-ı cihânı âbâd (Zuhûrî Divanı, K.4/12)

Gerden-i zulm ü sitem beste durur 'adlinde
Dest-i lutfından anun cûd u keremdür âzâd (Zuhûrî Divanı, K.4/13)

Ferş-i 'adlin döşedi sâhire-i gabrâya
Dest-i hükm ile olup çîde bisât-ı bî-dâd (Zuhûrî Divanı, K.4/14)

Kadrî, Yahyâ'nın adaletinin rûzgârının, fitne zamanının gelmesini engellediğini söylemektedir. Onun devrinde, kimse kimseye eziyet kılıcını çekemez. Râmî, Yahyâ'nın her zaman adaleti gözettiğini söyler. Bir kişi, başkası hakkında bir ithamda bulunursa, meselenin iç yüzünü anlamak için gayret gösterirdi.

Güzîde-i hulefâ fahr-ı Bû Hanîfe k'olur
Nesîm-i 'adli ile dehr-i fitneden eymen (Kadrî Divanı, K.9/31)

Safâda yümn-i kudûmiyle ser-be-ser 'âlem
Kimesne kimseye çekmez cefa-yı tîg ü resen (Kadrî Divanı, K.9/38)

Hakkı icrâ ider idüp tedkik
İddi'â-yı husûmet itse garîm (Râmî Divanı, K.13/44)

Yârî, Yahyâ'nın adaletle hüküm sürdüğü zamanları, bahar zamanı diye nitelendirir. Onun adaletinin baharı, dünyayı gül bahçesine çevirmiştir. Halk da bundan memnun olduğu için mutludur.

‘Aceb mi gül gibi devründe halk şâd olsa
Bahâr-ı ma’deletün gülşen itdi dünyâyı (Yârî Ahmed Divanı, K.26/40)

Süheylî’nin ifade ettiği üzere; Yahyâ’nın adalet dağıtan dergâhı, ahir zamanın fitnelerinden sığınılacak yerdir.

İy vüfûr-ı himmetün ser-mâye-i emn ü emân
Dergeh-i ‘adlün penâh-ı fitne-i âhir zemân (Süheylî Divanı, K.12/1)

2.3.3. Cömertliği

Şairler, Yahyâ’nın şahsiyet özelliği olarak en fazla cömertliği, ihsanı, lütfu üzerinde durmuştur. Esasında hemen her kasidede memduh, en fazla bu yönüyle anılır. Bunun sebebi; şairin memduhtan birşeyler beklemesidir. Bu konudaki beyitlerde, şair mübalağa sanatından oldukça istifade eder. Kaynaklarda, Yahyâ’nın gerçekten cömert biri olduğu ve bu yüzden bazen sıkıntıya düştüğü de kayıtlıdır. (Ertem, 1995: 1) Yahyâ için söylenen bu konudaki beyitlerin çok olması nedeniyle, şairlerden yalnızca birer beyit örneği alınarak, onun bu özelliği ifade edilmiştir.

Fâizî, Yahyâ’yı, cömertliği ile meşhur Hâtem-i Tayy ile mukayese eder. Buna göre her ikisi de lütuf ve kerem sahibidir. Ancak Yahyâ’nın cömertlikte, Hâtem’den daha yüksek bir mertebededir. Atâyî, onun cömert bahişlerinin, hem fakirleri hem zenginleri kapsadığını söyler. Rızâyî, onun ihsanlarının gölgesinde, herkesin rahatta olduğunu ifade eder. Sabrî, onun lütuf bahçesinin rüzgârının bir mecliste esdiği zaman, ihsanı ile o meclisteki bir şarap damlasını bir şişe şarap haline getireceğini söylemektedir. Nâilî, “o izzetli, cömert ilkbahar bulutu inciler saçar. Cömert eline, sena edenler/kaside şairleri erişmek ister.” demek suretiyle onun cömertliğine dikkat çeker. Zuhûrî, Yahyâ’nın dostlarına daima cömert davrandığını, düşmanlarına ise gazabını gösterdiğini söyler. Cevrî, Yahyâ’ya, yaşadığı müddetçe, cömertlik ülkesinin verildiğini söyler. O eli açık, cömert, şerefli namına, kuvvet, metanet verilmiştir. Yârî, Yahyâ’yı Bermeki’ye benzetir. Bermeki, Harun Reşid zamanında vezirlik eden bir ailenin Halit, Yahya, Fazıl, Cafer adında dört oğlunun soyadıdır. Yahyâ, Bermeki gibi lütuf ihsan eder, o cömertliğiyle, istek ehlinin eteğini inciyle doldurur. Râmî de, Yahyâ’yı Hatem-i Tay’a benzetir. O, zamanın kerem sahibi Hatem’i, cömertliğin kuvvetli hükümdarıdır. Nergisî de, onun “cömert oğlu cömert” olduğunu söyler.

Lutf u kerem Hâtem-i Tay’da güzel ammâ
Bunun yem-i ihsân u ‘atâsı nemekîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/47)

Reşâşe-i kalemi feyz-bahş-ı bâg-ı emel
Nevâle-i keremi şâmil-i havâs u ‘avâm (Atâyî Divanı, K.10/19)

Hâb-ı râhatda cihan sâye-i ihsânunda
Baht-ı bîdâr-ı hoş-âsârı nigh-dâr-ı ünâs (Rızâyî Divanı, K.17/14)

Ger nesîm-i bâğ-ı lutfi etse bir bezme güzâr
Her habâb-ı bâdeyi bir şişe-i mey-dâr eder (Sabrî Divanı, K.3/34)

O ebr-i nev-bahâr-ı mekrûmet kim gevher-efşândur
Kef-i cûdı senâ-kârân-ı makziyyü'l-merâm üzre (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.23/21)

Ebr-i desti ser-i ahbâba olur gevher-pâş
Fark-ı erbâb-ı hased üzre olur sâ'ika-zâd (Zuhûrî Divanı, K.4/23)

Virildi kayd-ı hayât ile ana hitta-i cûd
Yazıldı nâm-ı kirâmîsine hatt-ı te'yîd (Cevrî Divanı, K.37/18)

O Bermekî-'atâsın ki feyz-i ebr-i kefün
Keremle pür-dür ider dâmen-i temennâyı (Yârî Ahmed Divanı, K.26/39)

Hâtem-i rûzgâr-ı dehr-i kerem
Rûkn-i sadr-ı hudâyegân-ı kerîm (Râmî Divanı, K.13/63)

Ol kerîm ibn-i kerîm efdal-i efdal-zâde
Cid-be-cid eyledi ihyâ eser-i âbâyî (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.27)

2.3.4. Akıl

Şairlerin, dikkat çektiği özelliklerinden biri de akıldır. Akıl, söz konusu olunca, kasidelerde genel olarak mukayese amacıyla Yunanî şahsiyetlerin adı zikredilir. Özellikle Aristo, divan şiirinde akıl temsil eder. Şairler de Yahyâ'nın aklını övmek için onu anmışlardır. Cem'î, Yahyâ'yı, söz ustası Aristo gibi görmektedir. Fâizî, Yahyâ'nın "Allah ile meşgul olan bir Aristo" olduğunu söyleyerek, onun düşünlerini, fikirlerini bir nur şimşegine benzeter. Yahyâ'nın her ince sözü, düşmanına hançer gibi saplanır. Rızâyî'ye göre; Yahyâ, doğruluk ile meşgul olan Aristo'dur.

'Âlemi teshîr iden İskender-i devrân ile
Hem-rikâb olmuş Aristo-yı suhandândur gelen (Cem'î Divanı, K.10/9)

Risto-yı Hüdâ-pîşe ki tedkîk-i hükümde
Her sânihası bârika-i nûr-ı yakîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/23)

Aristo-yı hidâyet-pîşe Sa'd-ı hikmet-endîşe
Ki hükmün eyledi icrâ cihân-ı fazl ü ma'nâya (Rızâyî Divanı, K.18/18)

Aristo ile birlikte Eflatun da bu vesile ile anılmaktadır. Yahyâ'nın incelikleri anlayan, bilen aklının yanında, Eflatun'un yeni yetme çırak olduğunu söyleyen Sehmî, Yahyâ'yı akıl konusunda, Eflatun'dan daha üstün tutmaktadır. Nâilî de, Yahyâ'nın Eflatun fitratında olduğunu söylemektedir. Süheylî'ye göre; Yahyâ zeki biridir. Onun temiz zihninin anlayışı, ırmağın akışı gibi çabuktur. Çabuk anlayışının nişanesi, rûzgârın esintisidir.

Cihân-ı fazl-ı hikmet hazret-i Yahyâ Efendi kim
Felâtun nev-heves şâkird-i 'akl-ı hurde-dânidur (Sehmî Divanı, K.3/9)

Sana da minnet neden var iken ey bîdâd-kâr
Âlemin bir böyle üstâd-ı Felâtûn-fitnatı (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.34/12)

İntikâl-i zihn-i pâkinden nümûne cûybâr
Fehm-i tîzinden nişâne sür‘at-i bâd-i vezân (Süheylî Divanı, K.12/15)

2.3.5. Gazabı

Şairler, Yahyâ'nın lütfunu övdükleri gibi gazabında olduğunu söylemektedir. Atâyî, onun lütfunun, gül bahçesindeki çemenleri aydınlattığını söyledikten sonra, onun kahrının, soğuk hazana nefes almayı öğreten bir gazap olduğunu söyler. Şaire göre; sonbaharda görülen soğuk rüzgârlar, Yahyâ'nın gazabından kaynaklanmaktadır.

Lutfi çemen-efrûz-ı gülistân-ı keremdür
Kahrı gazab-âmûz-ı dem-i serd-i hazândur (Atâyî Divanı, K.11/27)

Fâizî, Yahyâ'nın dostları ve düşmanlarının hallerini ifade ederken, ona düşmanlık ederek gezenlerin ayağında diken olduğunu söyler. Onun sevdiği, hak yolunda olan dostlarında ise gül vardır. Yahyâ'nın her nüktesi, düşmanına hançer ve kılıç gibi saplanır.

Hilâfi pâ-y-ı husûmet- neverd-i hasmda hâr
Rızâsı fark-ı ehibbâ-yı hak-güzârda gül (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.9/11)

Hassan-ı mü'eyyed ki dil-i düşmen-i dûna
Her nüktesi şemşîr-i cefâ hançer-i kîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/24)

Yahyâ, sevmediği muhalif tavırlılar üzerinde de baskın bir güç olmuştur. Nefsine uyanların tamamını kınamış ve onlara terbiye vermiştir. Sol tarafa mensupları, sağcı yapmıştır. Onun gazabı öyle büyüktür ki kahrıyla Süreyya yıldızına bakacak olsa, onu perişan ederdi.

Te'dîbi idüp cümle hevâ ehlini ta'yîb
Eshâb-ı yemîn eyledi erbâb-ı şimâli (Rızâyî Divanı, K.16/39)

Benâtü'n-na'sa lutf itse olurdu muntazam ahvâl
Perişân olur ammâ kahrıyla baksa süreyyâya (Rızâyî Divanı, K.18/39)

Sabrî'ye göre; Yahyâ'nın kahrı, ehl-i tuğyanın yani zulüm ve küfürde ileri olan azgınlara elini titretir. Nâilî, onun sahip olduğu gücün, eğer isterse, yalnız düşmanı değil, feleğin dokuz yelkenli gemisini de ortadan kaldırabileceğini söyler.

Sabâya cûy edemez sell-i seyf-i mevc bu dem
Ki kahrı lerze-dih-i dest-i ehl-i tuğyândur (Sabrî Divanı, K.5/47)

Yalnız hasmı değil maksûdu olsa kaldırır
Keştî-i nüh-bâdbân-ı çarhı bâd-ı himmeti (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.34/25)

Zuhûrî, Yahyâ'nın gazabını şöyle tarif etmektedir; O, kızgın gözlerinin bakışlarında olan parıltıyı, asırların üzerine salsa, ateş olup yanan asırlar kül olur. Her

gazaplı, öfkeli sözüyle ciğeri, ezilmiş elmas gibi yapar. Ateş, onun kahrının ateşinin kapısından geçse, rüzgâra dönüşür.

Salsa tâb-ı nazar-ı dîde-i hışm-âlûdın
Ola pür-âzer o dem tüde-i sad-sâle remâd (Zuhûrî Divanı, K.4/18)

Her kelâm-ı gazab-âlûde-i hışm-engîzi
Sûde-elmas-ı cigergâh-ı derûn-ı fussâd (Zuhûrî Divanı, K.4/19)

Geçse dervâze-i âzergede-i kahrından
Ola hem hâsiyet-i âteş o dem ‘unsur-ı bâd (Zuhûrî Divanı, K.4/20)

Cevrî, Yahyâ’yı yıldırım ve kasırgaya benzetir. O, bir yıldırım ve kasırgadır ki ona, sonsuz sahra, ateş denizi ve demir dağ birdir. O, su gibi süratle akarsa, önünde duran yüzlerce sağlam set, ona dayanamaz, yıkılır. Yârî Ahmed’e göre; Yahyâ’nın hışmı öyle büyüktür ki eğer Cevza burcuna dokunursa, onun alnını iki parça eder. Cevza, iki parlak yıldızın adıdır.

O berk-cünbiş ü sarsar-reviş ki birdür ana
Fezâ-yı deşt ile deryâ-yı nâr u kûh-ı hadîd (Cevrî Divanı, K.37/27)

Ne dem ki seyl gibi sür’at ile olsa revân
Geçer önüne tayanmaz hezâr sedd-i sedîd (Cevrî Divanı, K.37/28)

Şihâb-ı savleti kim şeb-revân-ı ‘âlemdür
Dü-nîm iderdi tokınsa cebîn-i cevzâyı (Yârî Ahmed Divanı, K.26/24)

2.3.6. Koruyuculuğu

Yahyâ, haksızlığa asla tahammül edemeyen, mazlumları koruyan bir devlet adamıdır. Sadrazam Derviş Paşa haksız yere bir adamı öldürünce, bunun hesabını ondan sormuş, “o senden sorulmaz” cevabını alınca da padişahın divanını terk etmiştir. I. Ahmed, neden terk ettiğini Yahyâ’ya sorunca da şu cevabı vermiştir: “Padişah, kazaskerleri davayı dinlemek, haklıyı tutmak, mazlumları korumak için tayin eder. Şeriatı gerektirecek bir durum yokken bir adam öldürüldü. Artık benim için kadılık yapmaya imkân olmadığından divanı terke mecbur oldum.” (Ertem, 1995: 1)

Şairler, Yahyâ’nın zayıfları, fakirleri koruyup kolladığını ifade etmişlerdir. Şairler korunup, kollanmayı beklediği için, memduha sorumluluk yükletmek adına daima bu tarz söylemlerde bulunmuşlardır. Fâizî, onun zayıf kimselerin yardımcısı, üstün yaradılışlı hâkim şeklinde övmektedir. Yahyâ, fakirleri korur, onun cömert evi, kırılmış insanlar için sığınılacak yerdir. Rızâyî de, onu fakirlerin sığınağı, kendisine itimat edilen bir insan olarak görmektedir. Cevrî, onun her ihsanının, zavallı fakirlere, hastalanmış yaşlılara deva olacağını, kuvvet vereceğini söyler. Bu hususta Cem’î de, Yahyâ’yı Hızır’a benzetmektedir. O, suda batmış geminin beklediği bir kurtarıcıdır.

Avn-i zu’afâ sadr-ı ecell hâkim-i faysal
Kim ‘adl-i şerîhânesi revnak-dih-i dîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/22)

Hulk-ı fukâra-perveri âmâde zahîre
Sınımlara dâru'l-keremi hısn-ı hasîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/46)

Kehfü'l-fukarâ kıdve-i erbâb-ı yakîn kim
Reşk itmede takvâ ile müstakbele hâli (Rızâyî Divanı, K.16/21)

Zebûn-ı fakra her ihsanı mâye-i kuvvet
'Alîl-i fâkaya her bahşîşi devâ-yı müfid (Cevrî Divanı, K.37/21)

Müjde ey keştî-nişîn-i garkagâh-ı intizâr
Hızr-ı deryâ-âşinâ-yı lutf u ihsândur gelen (Cem'î Divanı, K.10/5)

Yahyâ, yalnızca fakirleri ve kimsesizleri maddi yönden korumaz. O, aynı zamanda ahir zamanın fitnelere karşı da insanları korur. Sehmî'nin ifadesiyle o, ahir zamanın fitnelerinin yolundaki tılsımlı, gizli engeldir. Yahyâ, dünyanın ihtiyacını gideren herkesin yöneldiği bir kıbledir. Sehmî'nin beytinde, devrin ciddi sıkıntılarından olan vergi konusunun şiiere nasıl yansıdığını görmekteyiz. Yahyâ'yı istekleri halleden, boş vergi toplayan yani vergi almayan kudretli insan, olarak gören şair, Yahyâ'nın sıkıntıyı giderici, koruyucu yönüne dikkat çeker.

Terakkî-bahş-ı sadr-ı sidre kadr-ı mansıb-ı fetvâ
Tılsım-ı sedd-i reh-i fitne-i âhir zamândur (Sehmî Divanı, K.3/8)

Ser-âmed hazret-i Yahyâ Efendi kim cenâbıdur
Cihânun kible-i hâcet-revâ-yı çihre-i kârı (Sehmî Divanı, K.11/10)

Çâker-i gûşe-i çeşm-i kerîm ü hikmetdür
Hall-i eşkâl-i recâ kudret-i tahsîl-muhâl (Sehmî Divanı, K.12/21)

Nâilî'ye göre; o, hem lütfun doktoru, hem şefkatin şifa evidir. Üzüntüye, derde çare olmaya her daim hazırdır. Sabrî, onun zamanında kimsenin felekten bir eziyet görmediğini söyleyerek Yahyâ'nın koruyuculuğunu övmektedir.

Çâresâz-ı baht-ı bîmâr olmağa âmâdedir
Hem tabîb-i lutfu hem dâru'ş-şifâ-yı şefkati (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.34/17)

Belâ-yı çarh ile devründe inlemez bir dil
Meğer ki gâhi ede çarh-ı sa'at efgânı (Sabrî Divanı, K.4/45)

Zuhûrî, onun zamanında zulmün, Anka kuşu gibi görülmediğini söyler. Adaletsiz, zalim düşünceler onun devrinde düğüm olmuş, perişan olmuştur. Onun zamanında kimse kimseye eziyet ve sıkıntı vermez. Yeni okumaya başlayan çocuğa, hoca tokat dahi atamaz. Eğer onun koruyuculuğu, eski yapılı saraya direk/temel olmasaydı, şiddetli olayların gürültüsü, kasırgasıyla o saray viran olurdu. Şair, burada devleti eski yapılı bir saraya, benzeterek o dönemde meydana gelen olumsuz olayları hatırlatmaktadır. Şair belki de II. Osman'ın öldürülmesi olayını kastetmektedir. Şair, Yahyâ olmasaydı devletin harap olacağını ifade etmektedir. Yahyâ, devletin de koruyucusudur.

Oldı 'ankâ ile devrinde sitem hem-lâne

Fikr-i bîdâd-ı sitem-kâra girihdür ber-bâd (Zuhûrî Divanı, K.4/15)

Kimse renciş viremez kimseye devrinde anun
Tıfl-ı nev-hâna meger sîlî-i dest-i üstâd (Zuhûrî Divanı, K.4/16)

Sarar-ı tünd-i havâdisle olurdu vîrân
Olmasa hıfzı bu eyvân-ı kühen-tarha ‘imâd (Zuhûrî Divanı, K.4/17)

Rızâyî, onun hüner ehlinin de koruyucusu olduğunu söyler. Onun cömert zamanında, hüner ehlinin gönlünden gam ve keder gitmiştir. Çünkü Yahyâ, onları bahşişleriyle destekleyerek hamilik etmektedir. Yahyâ, aynı zamanda İslâm’ın da hâmisidir.

Dil-i erbâb-ı hünerden keder-i gam gitdi
Kalmadı mevsim-i cûdında hırâs-ı iflâs (Rızâyî Divanı, K.17/18)

Vâris-i menkabet-i Hazret-i Yahyâ ki odur
Hâmi-i şer’-i hidâyet eser-i hayrû’n-nâs (Rızâyî Divanı, K.17/8)

2.3.7. Tasavvufî Yönü

Yahyâ, her ne kadar şiiirlerinde rindâne bir tavır sergilese de onun mesleği gereği tasavvufî yönü de mevcuttur. Şairler Yahyâ’nın tasavvufî yönünü de övmüşlerdir. Fâizî, onun bu özelliği hakkında en fazla söz söyleyen şairdir. Ona göre; Yahyâ takvada Bâyezîd-i Bistâmî gibidir. Zühdde âlimlerin Cüneyd-i Bagdadî’sidir. O, peygamberlerin takipçisi, günahsızların önde gidenidir. Yahyâ’nın, sürekli duayla meşgul olduğunu söyler. O, Fakr u fenâ ehli ile aynı mecliste olmaktan lezzet alırdı. Devletin işlerinden de yüz çevirirse buna şaşılmamalıdır. Kesrete asla tahammülü yoktur. Bazen büyük yerlerde âlimlere reislik yapar, bazen tasavvuf ehli ile bir köşeye çekilirdi.

Bâyezîd-i vera’ vü zühd Cüneyd-i ‘ulemâ
Peyrev-i fahr-ı rûsul pişrev-i ehl-i ‘afâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/19)

Koyup evrâdını olırdı du’âya meşgûl
Olsa takvâsı eğer gûş-zed-i mürşid-i hâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/34)

Meclis-i fakr u fenâdan geh alıpdur lezzet
Sadr-ı devletden iderse yeridür istinkâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/35)

Sıklet ü kesrete eyler mi tehammül hergiz
Meclis-i üns-i visâl içre çeken câm-ı sülâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/36)

Geh sadr-ı sa’âdetde re’îsü’l-‘ulemâdur
Geh fakr u fenâ ehli ile gûşe-nişîndür (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/44)

Nergisî, Yahyâ için; “iki denizin kavuştuğu yer” denilmesini uygun bulur. Şair burada Hz. Hızır ve Hz. Musa’nın kıssasına göndermede bulunmaktadır. Şaire göre; Allah, takvayı onda toplamıştır. Nâilî’ye göre; onun, Kâbe’nin üzerine yapıldığı Beyt-i

Ma'mur olduğunu bilenler, hakikatte kıymetinin felekten daha yüksek olduğunu anlarlar. Beyt-i Ma'mur, aynı zamanda ârif gönüllü demektir.

Zâtına mecma'-i bahreyn disem erzânî
Anda fetvâ ile cem' itdi Hudâ takvâyı (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.28)

Felekden kadri a'lâ olduğın ma'nîde fehm eyler
Bilenler Beyt-i Ma'mûr olduğın Beytü'l-Harâm üzre (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.23/20)

Zuhûrî, Yahyâ'nın eşyanın hakikatlerinin sırrını bilendiğini söyler. O, gizli nükteleri keşfeden, ilimlerin gizli hususlarını inceden inceye araştıran, Allah'ın feyiz ve lütfuna mazhar olmuş bir kimsedir. Yahyâ'nın kalbi, cilalanmış bir aynadır, kalbi âlemlerin, varlıkların sırrlarını gösterir.

Râz-dân-ı hakâyık-ı eşyâ
Kâşif-i nüktehâ-yı pinhânî (Zuhûrî Divanı, K.3/15)

Kalbi âyîne-i cilâ-dâde
Gösterür rûy-ı sırr-ı ekvânı (Zuhûrî Divanı, K.3/36)

2.3.8. Dergâhı

Şairler Yahyâ'nın dergâhı hakkında da övgü dolu sözler söylemiştir. Cem'î, onun dergâhının çatısının, dünyanın gözünün nuru, ışık veren güneşi olduğunu söyler. Şeyhî Mehmed, Yahyâ'nın muazzam dergâhının ayağının altında, feleğin tokuz ayaklı bir merdiven olacağını söyler. Süheylî de, onun dergâhının toprağının, şifalı sürme olduğunu söyler. Tıflî de, onun dergâhının garibanlar için sığınma yeri olduğunu söyleyerek Yahyâ'nın dergâhını övmektedir.

O şâh-ı kişver-i ma'nâ ki sakf-ı dergehinün
Fürûg-ı şemsesidür nûr-ı dîde-i dünyâ (Cem'î Divanı, K.8/14)

Ya'ni dergâh-ı hudâvend-i mu'azzam ki felek
Zîr-i pâyinde tokuz pâyeli bir sellem olur (Şeyhî Mehmed Divanı, K.10/11)

Hâk-i pâk-i âsitânun sürme-i ehl-i nazar
Tûtüyâ-yı gerd-i râhun kuhl-ı 'ayn-ı 'ârifân (Süheylî Divanı, K.12/2)

Feyz-yâb-ı lutfi ancak ben degül lutf-ı İlâh
Dergehin dârü'l-amân-ı ehl-i 'irfân eyledi (Tıflî Divanı, K.10/10)

2.3.9. Meclisi

Yahyâ'nın övülen bir diğer mekânı, onun meclisidir. Rızâyî, onun meclisinde yüksek rütbeli Feridun'un bile rütbesini bildiğini söyler. Cem'î de, onun irfan meclisinde, gerek Attar gerek Câmî gerek Selman olsun kimsenin ağzını açmadığını söyler. Râmî, onun temiz meclisine hizmetçi olmakla kıvanç duyulursa, buna

şaşılmaması gerektiğini ifade eder. Yârî, feleğin eğik olmasını, onun meclisinde müsaade almasına bağlamaktadır.

Bezmünde bilür rütbe-i vâlâ-yı Ferîdun
Mihrâb-nişînân-ı suhen saff-ı ni'âli (Rızâyî Divanı, K.16/30)

Kimse ağız açamaz meclis-i 'irfânında
Gerek 'Attâr gerek Câmî vü Selmân olsun (Cem'î Divanı, K.10/24)

Meclis-i pâkine 'aceb mi eger
Olsa mahdûm-ı iftihâr-ı hadîm (Râmî Divanı, K.13/47)

Kıyâm-ı bezmine ruhsat bulaydı çekmez idi
Müdâm-ı püşt-i felek inhinâ-yı a'zâyı (Yârî Ahmed Divanı, K.26/27)

2.3.10 Kasidelerde Şeyhülislâm Yahyâ İçin Kullanılan Kalıp İfadeler

Kasidelerde doğrudan Yahyâ için kullanılan bazı kalıp ifadeler vardır. Bütün kasidelerde toplam 248 kalıp ifade tespit edilmiştir. Bu kalıp ifadelerden sadece %8'i, yani 21 kalıp ifade onun edebî yönüyle ilgilidir. Din ve devlet adamlığı hakkındaki kalıp ifadeler % 43'tür. Yani 107 kalıp ifade onun din ve devlet adamlığıyla ilgilidir. Esasında adalet, cömertlik gibi yöneticilikle alakalı ifadeleri de buna dâhil edersek %50'yi geçecektir. Bu kalıp ifadeler şunlardır:

Adâlet-mu'tâd (Zuhûrî Divanı, K.4/10)
Âfitâb-ı burc-ı 'irfân (Cem'î Divanı, K.10/1)
Akdem-i hayl-i eşrâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/18)
Alem-efrâz (Kadrî Divanı, K.9/27)
Âlim-i fetvâ (Sabrî Divanı, K.4/29)
Allâme-i a'zam (Atâyî Divanı, K..11/22)
Allâme-i Rûm u 'Acem (Cem'î Divanı, K.10/7)
Ankâ-yı bâl-cünbân (Sabrî Divanı, K.5/33)
Aristo-yı hidâyet-pîşe (Rızâyî Divanı, K.18/18)
Aristo-yı suhandân (Cem'î Divanı, K.10/9)
Arş-mesned-i himmet (Yârî Ahmed Divanı, K.26/25)
Âsitân-ı sipihr-i'tilâ (Atâyî Divanı, K.27/9)
Asma'î-nihâd (Yârî Ahmed Divanı, K.26/14)
Atâ-kîş (Zuhûrî Divanı, K.4/10)
Avn-i zu'afâ (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/22)
Âyet-i fazl-ı mükerrem (Sehmî Divanı, K.11/18)
Azudu'l-mille (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/16)
Bâğ-ı himmet (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.9/16)
Bahar-ı kerem (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.9/18)
Bâzübend-i mülk (Sabrî Divanı, K.3/19)
Berk-cünbiş (Cevrî Divanı, K.37/27)
Bermekî-'atâ (Yârî Ahmed Divanı, K.26/39)
Bermekî-şiyem (Yârî Ahmed Divanı, K.26/14)
Bû Hanîfe-i devrân (Yârî Ahmed Divanı, K.26/17)
Bû Hanîfe-i sâni (Sabrî Divanı, K.4/27)

Bûlbûl-i nazm (Cevrî Divanı, K.37/13)
 Cenâb-ı kutb-ı felek-pâye (Yârî Ahmed Divanı, K.26/20)
 Cenâb-ı müfti-i müşkil-güşâ (Atâyî Divanı, K.27/8)
 Cevherî-i fazl u beyân (Atâyî Divanı, K.11/21)
 Cihân-ı fazl-ı hikmet (Sehmî Divanı, K.3/9)
 Cüneyd-i devr-i zamân (Yârî Ahmed Divanı, K.26/17)
 Çâker-i güşe-i çeşm-i kerîm ü hikmet (Sehmî Divanı, K.12/21)
 Çerâg-ı râh-nümâ-yı harîm-i Ka'be-i dîn (Cem'î Divanı, K.8/11)
 Dâd-güster-i fuzalâ (Cem'î Divanı, K.8/13)
 Dâver-i bülehd-makâm (Atâyî Divanı, K.10/16)
 Dâver-i sûtûde-şiyem (Yârî Ahmed Divanı, K.26/16)
 Dâver-i valâ-güher (Zuhûrî Divanı, K.4/28)
 Dem-i 'İsa-veş (Rızâyî Divanı, K.18/24)
 Destgîr-i derdmendân (Cem'î Divanı, K.10/7)
 Dîbâce-i dîn ü düvel (Süheylî Divanı, K.12/3)
 Dilîr-i ma'rekegîr-i cedelgeh-i ma'nâ (Cem'î Divanı, K.8/12)
 Dür-i yektâ-yı bahr-ı 'irfân (Cevrî Divanı, K.37/15)
 Dürr-i nazm (Sabrî Divanı, K.4/25)
 Ebr-i nev-bahâr-ı mekrûmet (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.23/21)
 Edîb-i cihân (Yârî Ahmed Divanı, K.26/36)
 Edîb-i Fahr-i Râzî-menkıbet (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.23/16)
 Edîb-i mekteb-i endişe (Yârî Ahmed Divanı, K.26/37)
 Edîb-i nigû-nâm (Atâyî Divanı, K.10/14)
 Efdal-i dânişverân (Süheylî Divanı, K.12/19)
 Efdal-i efdal-zâde (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.27)
 Emîn-i devlet ü dîn (Atâyî Divanı, K.10/15)
 Fahr-ı Bû Hanîfe (Kadrî Divanı, K.9/31)
 Fahr-i millet (Süheylî Divanı, K.12/13)
 Fâris-i mizmâr-ı hikmet (Süheylî Divanı, K.12/9)
 Fâzıl-ı bî-hem-tâ (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.20)
 Fazîlet-pîşe (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.23/25)
 Fazîlet-vâye (Rızâyî Divanı, K.18/19)
 Fehm-dâni-i fen (Kadrî Divanı, K.9/29)
 Ferište-i 'ulvî (Sabrî Divanı, K.5/33)
 Ferište-i eflâk-i feyz (Sabrî Divanı, K.4/35)
 Ferr-i tâlî'-i füzelâ (Sabrî Divanı, K.4/26)
 Feylesof-ı kâr-dân (Süheylî Divanı, K.12/12)
 Feyz-âşinâ (Atâyî Divanı, K.27/2)
 Fûrûg-ı şem'-i dilârâ-yı meclis-i takvâ (Cem'î Divanı, K.8/11)
 Gavs-i dîn (Şeyhî Mehmed Divanı, K.11/11)
 Gevher-i tâc-ı ser-i rif'at (Sehmî Divanı, K.11/9)
 Girâmî bir güher (Sehmî Divanı, K.3/14)
 Girih-küşâ-yı hikem (Yârî Ahmed Divanı, K.26/18)
 Gonce-i gül-şen (Kadrî Divanı, K.9/28)
 Gül (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.9/10)
 Güzîde (Atâyî Divanı, K.10/15)
 Güzîde-i fuzalâ (Kadrî Divanı, K.9/29)
 Hâdî-i erbâb-ı dîn (Süheylî Divanı, K.12/13)
 Hâkim (Yârî Ahmed Divanı, K.26/18)
 Hâkim-i faysal (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/22)

Hâkimü'l-vakt-ı 'adâlet (Rızâyî Divanı, K.17/1)
 Hâmi-i dîn (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/43)
 Hâmî-i seccâde-i şer'-i imâm-ı kün fe-kân (Süheylî Divanı, K.12/13)
 Hâmi-i şer'-i hidâyet (Rızâyî Divanı, K.17/8)
 Hârisü'd-devle (Sabrî Divanı, K.3/19)
 Hassan-ı mü'eyyed (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/24)
 Hâtem-i rüzgâr-ı dehr-i kerem (Râmî Divanı, K.13/63)
 Hâtemü'l-vakt (Rızâyî Divanı, K.17/2)
 Hâtimetü'l-müctehidîn (Rızâyî Divanı, K.16/20)
 Hayât-ı millet ü dîn (Zuhûrî Divanı, K.3/17)
 Hazret-i müftû-i güzîn (Rızâyî Divanı, K.16/19)
 Hıyâbân-ı 'âlem-i 'irfân (Kadrî Divanı, K.9/28)
 Hızr-ı derya-âşinâ (Cem'î Divanı, K.10/5)
 Hızr-ı mu'cize-gû (Yârî Ahmed Divanı, K.26/13)
 Hızr-kadîm (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/25)
 Hidivv-i 'Ömeriyyü'l-insâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/16)
 Hidivv-i meşâyih-i İslâm (Râmî Divanı, K.13/67)
 Hikmet-mâye (Rızâyî Divanı, K.18/19)
 Hudavend-i kerem-endîşe (Zuhûrî Divanı, K.4/12)
 Hudâvend-i kerîmân (Cem'î Divanı, K.10/13)
 Hudaygân-ı kuzât-ı 'asâkir-i İslâm (Atâyî Divanı, K.10/17)
 Hudâygân-ı vahîd (Yârî Ahmed Divanı, K.26/37)
 Hurşîd-i Zuhâl-mertebe (Atâyî Divanı, K.11/24)
 Husrev-i dâniş-i 'ilm (Cem'î Divanı, K.10/7)
 Husrev-inşâyî (Yârî Ahmed Divanı, K.26/37)
 Hüdâvend-i zamân (Atâyî Divanı, K.11/20)
 Hüdâyegân-ı efâzıl (Kadrî Divanı, K.9/32)
 Hülâsa-i 'ulemâ (Kadrî Divanı, K.9/29)
 Hümâ-sâye (Rızâyî Divanı, K.18/19)
 Hümâsın (Atâyî Divanı, K.10/21)
 Hümâ-veş (Sehmî Divanı, K.3/13)
 Hüsrev-i felek-mesned (Atâyî Divanı, K.10/16)
 Hüsrev-i şâ'irân-ı tab'-ı selîm (Râmî Divanı, K.13/60)
 İmâd-ı dîn ü düvel (Sabrî Divanı, K.4/27)
 İmâd-ı şerî'ât-ı Nebevî (Sabrî Divanı, K.5/32)
 İmâdü'l-'ulema (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/16)
 İmâm-ı 'âlim (Râmî Divanı, K.13/42)
 İmâm-ı şer' ü millet (Sehmî Divanı, K.11/9)
 İrfân-ı fasl-ı bî-kerân (Süheylî Divanı, K.12/11)
 İsî-i devrân (Cem'î Divanı, K.10/1)
 İsî-menkabet (Cem'î Divanı, K.10/8)
 Ka'be-i rüşd (Râmî Divanı, K.13/52)
 Kân-ı gevher-i ma'ni (Cevrî Divanı, K.37/14)
 Kâşif-i nüktehâ-yı pinhânî (Zuhûrî Divanı, K.3/15)
 Kâşif-i râzhâ-yı Kur'ân (Zuhûrî Divanı, K.3/21)
 Kazi-i dîvân-ı şeh-i rûy-i zemîn (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/21)
 Kehf-i ümmet (Süheylî Divanı, K.12/13)
 Kehfü'l-fukarâ (Rızâyî Divanı, K.16/21)
 Kelîm-i levh-i Hudâ (Sabrî Divanı, K.5/30)
 Kelîm-i vâdi-i hikmet (Sabrî Divanı, K.4/28)

Keremkâr-ı şefik (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.22)
Kerîm ibn kerîm (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.27)
Kible-i erbâb-ı 'irfân (Cem'î Divanı, K.10/17)
Kible-i hâcet-revâ-yı çihre (Sehmî Divanı, K.11/10)
Kible-i ikbâl-i ruhsâr-ı niyâz (Sehmî Divanı, K.3/10)
Kible-i kâr-ı cihân (Sehmî Divanı, K.12/15)
Kible-i ta'lîm (Râmî Divanı, K.13/52)
Kıdve-i ezkiyâ (Râmî Divanı, K.13/42)
Kutb u âfâk-ı hüner (Sehmî Divanı, K.12/14)
Kutb-ı 'âlem (Cem'î Divanı, K.10/7)
Kutb-ı a'zam (Şeyhî Mehmed Divanı, K.11/11)
Kutb-ı Geylân (Cem'î Divanı, K.10/16)
Kuvvet-i bâzû-yı din (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.23)
Ma'delet-pîşe (Zuhûrî Divanı, K.4/12)
Mahzen-i esrâr-ı kudret (Süheylî Divanı, K.12/12)
Mahz-ı hayr-ı Hudâ (Sabrî Divanı, K.4/24)
Matla'-ı envâr-ı hikmet (Süheylî Divanı, K.12/12)
Matla'-ı mihr-i fesâhat (Süheylî Divanı, K.12/10)
Mâye-i din-pîrâ (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.23)
Mecma'-ı bahreyn (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.28)
Mefhar-i fudalâ (Yârî Ahmed Divanı, K.26/15)
Mehdî-i dîn (Cem'î Divanı, K.10/10)
Mekremet-kâr (Zuhûrî Divanı, K.3/19)
Mekremet-kâr (Zuhûrî Divanı, K.4/10)
Merkez-i pergâr-ı dâniş (Süheylî Divanı, K.12/19)
Mesned-ârâ-yı sadr-ı Nu'mânî (Zuhûrî Divanı, K.3/17)
Mesned-i ehl-i hüner (Rızâyî Divanı, K.17/9)
Mesned-i fetvâ (Sehmî Divanı, K.11/11)
Mihr-i asman (Rızâyî Divanı, K.18/19)
Mihr-i dırahşân (Cem'î Divanı, K.10/2)
Mir-i mülk-i sühân (Râmî Divanı, K.13/55)
Mu'temed-ı devlet ü dîn (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/20)
Mu'allâ-rütbe (Sehmî Divanı, K.11/12)
Mu'allim-i menşûr-ı 'ilm ü hikmet (Yârî Ahmed Divanı, K.26/38)
Muktedâ-yı dîn-penâhan (Cem'î Divanı, K.10/10)
Murâd-ı mülk ü milel (Sabrî Divanı, K.4/27)
Mû-şikâf u desîse-dân-ı 'ulûm (Zuhûrî Divanı, K.3/16)
Mû-şikâf-ı dil-i tedkîk (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.22)
Müftî-i 'âlem (Cem'î Divanı, K.9/21)
Müftî-i 'ilm-i İlâhî (Sabrî Divanı, K.3/20)
Müftî-i a'lem (Şeyhî Mehmed Divanı, K.11/11)
Müftî-i devrân (Cem'î Divanı, K.10/8)
Müftî-i devr-i zamân (Tıflî Divanı, K.10/7)
Müftî-i müşkilât-ı heft-iklîm (Râmî Divanı, K.13/41)
Müftî-i pâkize-neseb (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.25)
Müftî-i sûtûde-'amel (Sabrî Divanı, K.4/27)
Münkî-i devrân (Yârî Ahmed Divanı, K.26/20)
Mürşid-i hankâh-ı dîn ü salâh (Râmî Divanı, K.13/52)
Mürşid-i şâhenşeh-i İrân u Tûrân (Cem'î Divanı, K.10/6)
Müsellem-pâye (Sehmî Divanı, K.11/11)

Nakd-i feyz-sermâye (Rızâyî Divanı, K.18/19)
Nakkâd-ı suhan (Atâyî Divanı, K.11/21)
Nâsihu'd-devle (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/16)
Nass-ı kıyâm-ı devlet (Sehmî Divanı, K.12/14)
Nâz-bû-yı gül-i bağ (Kadrî Divanı, K.9/28)
Neyyir-i evc-i takvâ (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.21)
Nihâl-i bâğ-ı rif'at (Rızâyî Divanı, K.18/17)
Nizâm-ı dîn ü devlet (Rızâyî Divanı, K.18/17)
Nu'man-ı Sânî (Sehmî Divanı, K.3/6)
Nu'man-ı zemân (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/20)
Nûr-ı cebîn-i 'izz ü devlet (Sehmî Divanı, K.3/21)
Pâdişâh-ı ehl-i dil (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.34/13)
Pâk-i dil (Cevrî Divanı, K.37/16)
Pâk-meşreb server (Tıflî Divanı, K.10/12)
Peyrev-i fahr-ı rûsul (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/19)
Pîşe-geh-ârâ-yı şerî'at (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/19)
Pişrev-i ehl-i 'afâf (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/19)
Râstin (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/20)
Râz-dân-ı hakâyık-ı eşyâ (Zuhûrî Divanı, K.3/15)
Revnaq-efzâyı mülk-i Osmânî (Zuhûrî Divanı, K.3/18)
Revnaq-ı rûy-ı zemîn (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.23)
Risto-yı Hüdâ-pîşe (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/23)
Rûh-ı devlet (Zuhûrî Divanı, K.3/17)
Rûh-ı sadr-ı memleket (Cem'î Divanı, K.10/8)
Rûkn-i devlet (Cem'î Divanı, K.10/8)
Rûkn-i sadr-ı hudâyegân-ı kerîm (Râmî Divanı, K.13/63)
Rûknü'l- mülk (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.10/16)
Sa'd-ı hikmet-endîşe (Rızâyî Divanı, K.18/18)
Sadr-ı 'âlî-menkabet (Süheylî Divanı, K.12/12)
Sadr-ı 'ilmün mîri (Süheylî Divanı, K.12/6)
Sadr-ı ecell (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/22)
Sadr-ı hurşîd-eser (Zuhûrî Divanı, K.4/28)
Sadr-ı zemâne (Atâyî Divanı, K.10/15)
Sadrü'l-fuzelâ (Rızâyî Divanı, K.16/20)
Safâ-yı meşreb-i tâb (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.9/8)
Sânî-i İbn-i Abbâs (Rızâyî Divanı, K.17/9)
Sarsar-reviş (Cevrî Divanı, K.37/27)
Sedd-i reh-i fitne-i âhir zamân (Sehmî Divanı, K.3/7)
Ser-defter-i kül hazret-i sadrü'l-'ulemâ (Atâyî Divanı, K.11/21)
Ser-i sūdûr-ı kirâm (Atâyî Divanı, K.10/15)
Seyf-i fazl-ı Yezdânî (Sabrî Divanı, K.4/26)
Sipeh-keş-i belağâ (Sabrî Divanı, K.4/26)
Sipihr-i cûd-ı kerem (Yârî Ahmed Divanı, K.26/16)
Sipihr-i fazl u hikmet (Sehmî Divanı, K.11/9)
Sipihr-mertebe (Yârî Ahmed Divanı, K.26/22-34)
Sûret-i şahs-ı ihsân (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.24)
Sütüde (Atâyî Divanı, K.10/15)
Sütüde (Kadrî Divanı, K.9/30)
Şâh-ı kişver-i ma'nâ (Cem'î Divanı, K.8/14)
Şehenşâh-ı cihân (Tıflî Divanı, K.10/8)

Şehenşeh-i 'ulemâ (Cem'î Divanı, K.8/13)
Şehenşeh-i 'ulemâ (Sabrî Divanı, K.4/26)
Şehr-yâr-ı memalik sitân-ı dâniş (Atâyî Divanı, K.10/18)
Şehsuvâr-ı fuzalâ (Cem'î Divanı, K.9/21)
Şeh-süvâr-ı sühan (Kadrî Divanı, K.9/27)
Şeref-i necm-i Hüdâ (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.21)
Şeyhul-'ulemâ (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/19)
Şeyhü'l-'ulemâ (Rızâyî Divanı, K.16/19)
Şeyhü'l-İslâm-ı celî-şân (Sehmî Divanı, K.12/14)
Şeyhü'l-İslâm-ı kubbetü'l-İslâm (Râmî Divanı, K.13/41)
Umde-i rükn-i Ka'be (Râmî Divanı, K.13/42)
Üstâd-ı Felâtûn-fitnat (Nâilî-i Kadîm Divanı, K.34/12)
Üstâd-ı felek-kevkebe (Atâyî Divanı, K.11/23)
Üstâd-ı mu'azzam (Şeyhî Mehmed Divanı, K.11/10)
Vâhibü'l-elf-i kerem (Rızâyî Divanı, K.17/3)
Vâkıf-ı esrâr-ı hafâyâ-yı hikem (Şeyhî Mehmed Divanı, K.10/13)
Vâris-i câh u rüteb (Nergisî, Meşâkku'l-Uşşâk, b.25)
Vâris-i Resûl-i Emîn (Kadrî Divanı, K.9/29)
Vaz'-ı yegâne (Atâyî Divanı, K.10/15)
Yahyâ-yı Mesihâ-dem (Rızâyî Divanı, K.16/24)
Yahyâ-yı Mesihâ-nefes (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/25)
Yegâne-i 'âlem (Cevrî Divanı, K.37/28)
Yeminü'l-mille (Sabrî Divanı, K.3/19)
Yûsuf-ı sâni (Kaf-zâde Fâizî Divanı, K.11/21)

SONUÇ

Bir devlet adamı ve şair olan Yahyâ için 17 şair, toplam 33 kaside yazmıştır. Bu kasideler bize gösteriyor ki Yahyâ her ne kadar önemli bir şair olsa da, devrinde daha ziyade devlet adamlığı yönü ile ön plana çıkmıştır. Yazılan kasidelerin neredeyse tamamı klasik kaside tertibine uygun yazılmıştır. Ancak devrin bir özelliği olarak doğrudan fahriye, medhiye ile başlayan kasideler de görülmektedir.

Ona yazılan kasidelerde, onun devlet adamlığı yönünün daha ağır bastığı tespit edilmiştir. Bunda kaside nazım şeklinin de önemli payı vardır. Kaside daha çok "beklentilerin" aracı olmuştur. Gazelerde Yahyâ'nın adının geçtiği beyitlere baktığımızda, onun devlet adamlığından ziyade şairliğinin ön planda olduğu görülmektedir. Devlet içerisinde önemli bir konumda olması hasebiyle, şairler tarafından ağırlıklı olarak kendisinden yardım ve dua beklenmiştir.

Şairlerin Yahyâ için birden çok kaside yazması, Yahyâ'nın aldığı görevlerle alakalıdır. Şairlerin üçer defa kaside sunması, onun üç defa şeyhülislâmlık makamına getirilmesi sebebiyle olabilir. Yahyâ için bu kadar çok kaside yazılması ve yazılan kasidelerde olumsuz bir tek beytin bulunmaması, Yahyâ'nın şairler tarafından ne kadar saygı gördüğünü göstermektedir.

KAYNAKÇA

ALTUNSU, Abdulkadir (1972). *Osmanlı Şeyhülislâmları*, Ankara: Ayyıldız Matbaası.

- BAYRAKTUTAN, Lütfi (1990). *Şeyhülislâm Yahyâ; Hayatı, Edebî Kişiliği, Sanatı, Eserleri ve Divanından Seçmeler*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ERTEM, Rekin (1995). *Şeyhülislâm Yahyâ Divanı*, Ankara; Akçağ Yayınları.
- KAYA, Bayram Ali (2013). *Yahyâ Efendi, Zekerriyâzâde*, T.D.V İslam Ansiklopedisi, C.43, s.s. 245-246
- KAVRUK, Hasan (2014). *Şeyhülislâm Yahyâ*, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.
- TUZALAN, Sabahat Özenmiş (2010). *Şeyhülislâmlara Sunulan Kasideler*, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi.

DİVANLAR

- Atâyî Divanı* (Haz: Saadet Karaköse, Malatya, 1994)
- Cem'î Divanı* (Haz: Birgül Koparan, Y.L. Tezi, Selçuk Üni. Konya, 1995)
- Cevrî Divanı* (Haz: Hüseyin Ayan, Atatürk Üni. Basımevi, Erzurum, 1981)
- Fâizî Divanı* (Haz: Halil İbrahim Okatan, Dr. Tezi, Ege Üni. İzmir, 1995)
- Kadrî Divanı* (Haz: Mehmet Külahlıoğlu, Y.L. Tezi, Selçuk Üni. Konya, 1997)
- Nâilî Divanı* (Haz: Haluk İpekten, Akçağ Yayınları, Ankara, 1990)
- Nergisî, Meşakku'l-Uşşâk* (Haz: Bahri Selçuk, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 2009)
- Râmî Divanı* (Haz: M. Sadık Erdağı, Dr. Tezi, İnönü Üni. Malatya, 1998)
- Rızâyî Divanı* (Haz: Ali Zor, Y.L. Tezi, Atatürk Üni. Erzurum, 1999)
- Sabrî Divanı* (Haz: Hasan Kasır, Y.L. Tezi, Atatürk Üni. Erzurum, 1990)
- Sehmî Divanı* (Haz: Elif Dirican, Y.L. Tezi, Gazi Üni. Ankara, 2007)
- Sıdkî Paşa Divanı* (Haz: Mehtap Erdoğan, Y.L. Tezi, Cumhuriyet Üni. Sivas, 2005)
- Süheylî Divanı* (Haz: Esat Harmancı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007)
- Şeyhî Mehmed Divanı* (Haz: Betül Dönmez Parlak, Y.L. Tezi, İstanbul Üni. İstanbul, 2006)
- Tıflî Divanı* (Haz: Bekir Çınar, Dr. Tezi, Fırat Üni. Elazığ, 2000)
- Yârî Divanı* (Haz: Nurgül Karayazı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yayınları, 2013)
- Zuhûrî Divanı* (Haz: Asiye Kahraman, Y.L. Tezi, Selçuk Üni. Konya, 2002)



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

ÖZBEKLERİN ULUSAL OLUŞUMU

Zebiniso KAMALOVA*

ÖZET

Özbekler, Özbek etnoniminin ortaya çıkması, ulus olarak şekillenmesi söz konumuz olacaktır. Özbekler, Türkistan'ın en eski ve en kalabalık halklarından sayılır, zengin tarih ve üst kültüre sahip Türk boylarından oluşan etnik birliktir. Antik İran, Hindistan, Yunan, Rum, Çin, Ermeni kaynaklarında sözü geçen Özbeklerin atalarının ortaya çıkması, Orta Asya ve onun civarında hayatını sürdüren en eski halklarına dayanmaktadır. Onlar en eski dönemlerde yaşadığı vaha adıyla 'Soğdlar', 'Harezmliler', 'Baktriler', 'Parkanalılar' gibi anılmışlardır. Özbeklerin iki nehir arasında halk olarak teşekkül bulmalarında milattan önce kuzeyden gelen Türkçe konuşan göçebe kabileler ve Ceyhun'un güney tarafından intikal eden Farsça konuşan halkların, IV-V yüzyıllarda Kuzeyden gelen Hioniler, Kidariler ve Akhunlar, VI-VII. yüzyıllarda Orta Asya'da, şimdiki kuzey Afganistan'da hükümlerini sürdüren Batı Göktürk'ların rolü büyüktür. IX – XII. yüzyıllarda ilk Türk İslam Devleti olarak Karlukların kurduğu Karahanlılar Devleti Özbek ulusunun kimliğini daha belirli noktalara ulaşmasında imkân sağlamıştır. Özbeklerin etnik kimliği meselesi, XIV-XVI yüzyıllara Deşti Kıpçak'tan gelen Türk ve Türkleşmiş Moğolların Maveräünnehr'e siyasi intikaline dayanmaktadır. XX. yüzyılın sonu ve XXI. yüzyılda Özbekler, artık bir millet olarak şekillenmeye başlamıştır.

Anahtar kelimeler: Özbek, Özbekler, Özbek etnonimi, Türk, Maveräünnehr, Özbekistan.

THE NATIONAL FORMATION OF UZBEKS

ABSTRACT

The emergence of Uzbek, Uzbek ethnicity, the formation of a nation will be involved. Uzbeks, considered one of the oldest and most populous Turkestan people, it is rich in history and culture with top Turkish tribes composed of ethnic unity. The emergence of Uzbek ancestors spoken in ancient Iranian, Indian, Greece, Chinese, Armenian sources, is based on the oldest peoples of Central Asia and its vicinity. They are known as 'Soğdlar', 'Harezmliler', 'Baktriler', 'Parkanalılar' in the name of the oasis they lived in the earliest periods. Being shaped as a nation of Uzbeks between two rivers established more specific points caem from the North B.C. (before Christ) Turkish-speaking nomadic tribes and Persian-speaking people from South part of Ceyhun river. The role of Hioniler, Kidariler and Akhunlar who came from the North at the IV-V century and the Western Gokturks who continued their rule at the Cenral Asia in VI-V century in current northern Afghanistan is great to shape the Uzbek nation.

Karahanlılar state which established by the Karluks as the first Turkish Islamic state in IX-XII centuries provided the opportunity to bring the identity of the Uzbek nation to more specific points. The issue of the ethnic identity of the Uzbeks is based on the political transfer of the Turkish and Turkic Mongols to Maveräunnehr from the Dashti Kipchak in XIV-XVI centuries. The end of XX century and in XXI century, the Uzbeks began to take shape as a nation.

Keywords: Uzbek, Uzbeks, Uzbek ethnonym, Turkish, Maveräunnehr, Uzbekistan

GİRİŞ

Halkların tarihi isimlerinden önce ortaya çıkması tarihsel bir teoridir. İnsanlığın başından bugüne kadar dünyada ne-ne topluluklar çeşitli isimler altında gelip geçmiş ve

* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Genel Türk Tarihi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, zhuseynuz@mail.ru

ne-ne devletler kurup yıkmıştır. Devletler, 'doğar', 'gelişir', 'ölür', ancak toplum için 'yok oluş' yoktur, her zaman yenilenerek kalıcılığını sürdürür, bir başka toplumun içinde erise bile, halk olma özelliğini devam ettirir (İbn Haldun, 1977: 29). Orta Asya'nın en eski halklarının devamlarından biri sayılan Özbeklerin menşei de aynı şekilde uzak yüzyılların en derinliklerine inmektedir. Son zamanlarda arkeologlar A. Askarov, Ö. İslamov, Yu.F. Buryakov, T. K. Hocayev'ların Harezmi'de, Özbekistan'ın güney bölgelerinde, Fergana, Taşkent ve başka vilayetlerde yaptıkları kazılar, gözlem ve araştırmaları sonucunda Orta Asya'nın, özellikle Amuderya ve Sırderya arasında bulunan topraklarda m.ö. II – I.yüzyıllar ve miladın V.yy.da yaşayan insanların hayatı, ilk kültürel varlıkları hakkında çok değerli bilgiler elde edilmiştir (Doniyorov A. ve başkalar, 2011:57). Antropolog Telmen Hocayev'in yaklaşık 20 senelik faaliyeti sonucunda Orta Asya'nın farklı noktalarından elde ettiği 500'e yakın antropolojik malzemeler esasında bugünkü Özbek ve Taciklere benzer tipin m.ö. 1. bin yıllıklar sonunda ve miladın başlarında Seyhun (Sırderya) Nehri'nin orta ve aşağı mecrasında şekillendiğini belirtmiştir. Sonradan bu hususun miladın II. III. yüzyıllarında Fergana ve Harezmi vahası, Zereşan vadisine taşındığını ortaya koymuştur. Bu tipi L.V. Oşanın, 'iki nehir arası tipi' diye adlandırmıştır (Ahmedov B., 2001:257).

Özbeklerin Ataları

Özbeklerin en eski ataları hakkında bilgiler çok azdır. Antik İran, Babil, Asur hükümdarları kendilerini yüceltmek amacıyla taşlara kazıttıkları Zafernameelerde (Behistun Yazıtı – Eski Farsça (بیستون) "tanrının yeri", Kirmanşah, İran yakınlarındaki Bisütun Dağının bir uçurumunda yer alan çok dilli bir yazıt ve büyük bir taş kabartma. Ahameniş İmparatoru I. Darius döneminde hazırlanmıştır ve I. Darius'un imparatorluğu genişletişinden bahseder) ele geçirdiği toprakları ve üstünde egemenliğini kurduğu halkları dile getirmişlerdir. Onlarda Türkistanlıların da ecdatları hakkında bazı bilgiler mevcuttur (Ahmedov B., 1994: 198). İlk yazma kaynaklardan antik Yunan ve Rim müellifleri eserlerinde Aral kıyısı, Oks (Amuderya) ve Yaksart (Sırderya) aralığında, Baktria, Harezmi, Sogdiana, Parfiya hudutlarında yaşamış kabile ve halklar hakkında bilgiler yer almıştır (Bregel Y., 2003: 8). Mesela, antik tarihçilerden Hekatey, Strabon, Herodotos, Arrian, Ptolomey ve Ktesey, sitsilyalı Diodor, Pompey Trog, Tatsitler eserlerinde Saka/İskitler (Bedirhan Y., 2011:15), Masagetler (Özbekiston Milli Ansiklopedisi, 2003: 501). Harezmliler, Baktrialılar, Parkanalılar (Askarov A., 2008: 2-5) ve Soğdlar (Hocayev A., 2008: 8-12) hakkında az çok malumatlar verilmiştir (Madraimov A., Fuzailova G., 2007: 37). M.ö. II – III. yüzyıllardan itibaren Araplar fethine kadar Orta Asya halklarıyla ilişkin bir miktar haberler İran antik eserlerinde, Çin yıllıklarında ve Çin seyyahlarının hükümdarlarına sundukları raporlarında yer almaktadır. M.Ö. I bin yıllıklar başında ortaya çıkan (Ebu Reyhan el-Biruni'ye göre, Zerdüş'tun (dinin kurucusu) Büyük İskender'den 258 yıl önce yaşamıştır) Zerdüştilik inancının kutsal kaynağı olan Avesto (Bertels Ye.E., 1960: 52), Orta Asya halkları, özellikle Özbeklerin ecdatları hakkında önemli bilgilere sahiptir (İshokov M., 2009: 4).

İslam Halifeliği döneminde ilk orta çağ (IX – XII) tarihçilerinden meşhur tarihçiler Et-Teberi, İbn Esir, coğrafyacı ve seyyahlar İbn Hurdatbeh, El-Balhi, İstahri, İbn Havkal, Mas'udi kendi seyahetnamelerinde zamanında yaşamış halklar hakkında zengin bilgiler içeren yazılar bırakmışlardır. Ebu Zeyd Belhi'yin 60'a yakın eseri vardır. Onun eserlerindeki haritalardan biri Buhara'daki Samaniler kütüphanesinde saklanmıştır. Müellif yerli ahali hakkında bilgiler vermiştir. İranlı coğrafyacı seyyah

İstahri, Belhi ile Semerkand'da karşılaşmış, onun yazdıklarını öğrenmiş ve yeni malumatlar ile eseri doldurmuştur (Lisans sınıfları için Etnolojiya desturu, 2012: 26).

Orta Asya'nın büyük ansiklopedik âlimi Muhammed el-Harezmi, filozof Ebu Nasr Farabi, büyük ansiklopedik bilgin Ebu Reyhan Biruni, ulu hâkim Ebu Ali ibn Sina, coğrafiyacı ve tarihçi âlim el-Fergani, Ebu Seyid Abdulkerim ibn Muhammed Samani gibilerin eserlerinde Özbekler ve başka Asyalı halkların ataları ve yaşadığı dönem hakkında bilgiler aktarılmıştır. Bunun yanı sıra, tarihi ve etnografik açıdan son derece önemli kaynaklardan 'Dede Kurkut' hikâyeleridir.

Antik İran, Hindistan, Yunan, Rum, Çin kaynaklarında sözü geçen bugünkü Özbeklerin atalarının ortaya çıkması, Orta Asya ve onun civarında hayatını sürdüren Sakalar, Masagetler, Taharlar, Soğdlar, Harezmi, Baktria, Kanğ, Parkana ve Şaş'ın en eski halklarına dayanmaktadır. Onlar, yaşadığı vaha adıyla Soğdlar, Harezmliler, Baktriler, Parkanalılar gibi anılmışlar ve burada yaşayan şimdiki Özbek, Tacik ve biraz Türkmenlerin ecdatları olan topluluklar Farsçanın doğu kolunda, az çok Türkleşen Saka veya Skif dillerinde konuşmuşlardır. Özbekler ve Taciklerin iki nehir arasında halk olarak şekillenmelerinde milattan önce kuzeyden gelen Türkçe konuşan göçebe kabileler ve Ceyhun'un güney tarafından intikal eden Farsça konuşan halkların, IV-V yüzyıllarda Kuzeyden gelen Hioniler (Muhammad N., 2011:33), Kidariler ve Akhunlar (Bedirhan Y., 2011: 155), VI – VII. Yüzyıllarda Orta Asya'da, şimdiki kuzey Afganistan'da hükümranlığını sürdüren Batı Göktürk'lerin rolü büyüktür (Taşağıl A., 2003: 85-95).

Özbeklerin Ulus Olarak Şekillenmeleri

Antropolojik araştırmalar sonuçlarına, tarihi ve medeni eserlerin aktardığı bilgilere, tarihçi uzmanların varsayımlarına dayanılarak Özbek halkının oluşum sürecini dört tarihi dönem içerisinde değerlendirmeye çalışacağız. İlk olarak m.ö. III-II. yüzyıllarda şimdiki Özbeklere ait şekillenme aşaması oluşmuştur (Murtazayeva R. ve başkalar, 2011: 27). Bu, yukarıda belirttiğimiz gibi 'iki nehir aralığı tipi'nin şekillenmesidir. Söz konusu dönemde yazılı kaynaklarda adı geçen halkların güney tarafa ilerlemeleri, Yunan-Baktria devletinin işgal edilmesi ve Büyük Kuşan devleti kuruluşuna denk gelmektedir.

İlk ilmi etnografik malumatlar Ebu Reyhan Biruni eserlerinde yer bulmaktadır. Bazı araştırmacıların görüşlerine, Orta Asya ve Hurasan coğrafi tarihini aslında 'Biruni coğrafi mektebi' diye söylemek mümkündür (Manbaşunoslik, 1997: 49; ÖzFA. Elyazmalar Enstitüsü :49.). Ebu Reyhan Biruni, 'Eski halklardan kalan eserler (anıtlar)' kitabında şöyle aktarıyor: 'Harezmliler, Harezmi'e insan kütleleri yerleşmesinden itibaren tarih belirlemişlerdir. Bu İskender'den 980 yıl önce olmuştur. Ondan sonra Siyavuş ibn Keykovus'un Harezmi'e gelmesinden, Keyhusrav ve onun soyu Harezmi'e hükümdarlık etmeleriyle tarih belirlendi. O zaman Keyhusrev, Harezmi'e taşınarak, Türk padişahları üstünden hükümranlığını yürütmüştü. Bu olay Harezmi'e insan yerleşişinden 92 yıl sonra gerçekleşti'. Demek, üç bin yıl önce de Harezmi'de Türk kabileleri yaşamıştır ve devlet teşkilatı olmuştur (Muhammad N., 2011: 7).

Herodotos'un 'Tarih' (M.Ö. V. yüzyılda yazılmış) eserinde Ahamanişler kralı II. Kiros M.Ö. 530'de Turan halklarına saldırdığında Masagetler ordusuna rehberlik eden cesur melike Tumaris'in zeferi anlatılır. Pers kralı Darius'a (M.Ö. 549 – M.Ö. 485) karşı tek başına hamle yapan Saka çobanı Şırak hakkındaki efsane Herodotos, Ksenofon

ve Çjan Tszyan (Çin seyyahı) eserlerinde yer almıştır (İstoriya Narodov Uzbekistana, 1992: 22; Mirkarim O., www.ziyouz.com) ve bu tarihi efsanevi isimler bugün Özbeklerin kahraman ecdadı olarak Özbekistan'daki okullarda okutulmaktadır. Perslerden Asya'yı alan Büyük İskender'in (M.Ö.356-M.Ö.323) Hunların saldırılarını önlemek için demir kapı yaptırmış olması (Abu'l Farac Tarihi, 1999: 109) geçmiş Türk halklarına ait bilgileri zenginleştirir.

Selefki'lerden bağımsızlığını ele geçiren Seyhun Nehrinin orta mecrasında yerleşik hayat sürdüren ve büyük devlet kuran (m.ö. III. yy) Kanğlılara Kanğarlar da denilmiştir. Kanğ Devleti (Şoniyozov K., 1990: 5), farklı kaynaklarda Kengaras Devleti olarak da kaydedilmiştir ve bunu bazı alimler, 'Kanğar-as', 'Kanğ ehli' anlamını karşıladığını belirtmiştir. Özbek boyları arasında bulunan 'Keneges'lerin adı oradan geldiği tahminleri var. Gök Tanrı inancına sahip bu devlet halkı ağırlıkla Kanğlı, Kengeres, Kıpçak, Bacnak, Karluk ve Oğuz kabilelerinden oluşmuştur. Türkçe yazı yürürlükte olmuştur (Murtazayeva R. ve başkalar, 2011: 73).

Soğdiana Devleti– bugünkü Özbekistan'ın Kaşkaderya, Surhanderya, Semerkand, Buhara, Nevai vilayetleri ve Türkmenistan'ın bir kısmını içermiştir. İlk başkenti Keş (Şahrisebz), sonra Semerkand şehri olmuştur. Bu devlet üç tarihi-coğrafi hududu içeriyordu: Semerkand Soğdu, Buhara Soğdu ve Keş-Nahşeb Soğdu (Hocayev A., 2008: 8-12.). Miladın 1.bin yıllığında Soğdiyana Kuşanlar, Hiyoniler, Abdallar, Kidanlar etkisi altında olup, nispeten bağımsızlığını sağlamışlardır. VI – VIII yüzyıllarda Soğd devleti Göktürk Hakanlığı hükümraniği altına girmiştir (Muhammad N., 2011:10). XI. yüzyılda Karahanlılar hükümdarlığına dahil olma münasebeti ile Soğd ahalisi etnik ve linguistik açıdan Türkleşmeye başladı (Yakubovskiy A.YU., 2010: 71-79).

Bugünkü Güney Özbekistan ve Tacikistan topraklarını içeren eski Baktria'nın gelişen para ekonomisi, etrafındaki çeşitli topluluklar ile ticari münasebetler (Rtveladze E V., Pidayev Ş., R. 1981:3) bu topraklarda yaşayan etnik grupların medeni geçmişi hakkında tasavvur oluşturur. Amuderyanın güney kıyısında yer alan bu halkın gelenekleri, Fergana'daki gibidir. Gezerek ticaret yaparlar, onların halkı çok kalabalıktır. Taharistan'da, başlangıçta büyük bir kral yoktu. Halk zayıftı ve savaşı sevmiyorlardı. Yüe-çiler göç edip, oraya gelince, onları kendilerine bağladılar. Sonradan bu beyliklerden biri, Kuşan Devletini kuracaktır (Ögel B., 1981: 375; Kültür Eserleri Dizisi: 2. 1981:9, 33.).

Çin yıllıklarında (Bakın: Hojayevev A., 2007) Hunlar farklı dönemlerde 32 isimle anılmıştır. Bu yıllıklara göre, Hunlar terkinde Tükyu (Türk), Tele (Toles), Uygur, Kıpçak, Kımak, Karluk, Ağaç-eri, Az, On-ok, Tabgaç, Yavmut, Tuhsi, Kuyan (Ögel B., 1981:393), Geklan, Uysun (Uyşun), Sarı, Çerik, Çik, Arğın, Tarduş, Buğu, Ayğır, Alakçin, (Alçin), Ediz gibi kabile ve boylar olduğu kaydedilmiştir. XIX. yüzyıla kadar Özbek halkı içinde bu kabilelerin 15'i, yani: Türk, Uygur, Kıpçak, Kımak, Karluk, Az, Tuhsi, Kuyan, Uysun (Uyşun), Sarı, Çerik, Çik, Arğın, Ayğır, Alçin isimleri var olması Hunların atalarımızdan olduğunu kanıtlar (Muhammad N., 2011:11; Bakın: Taşağıl A. 2013).

Yüe-çiler, Batı Türkistan'a intikal ettiklerinde Sakalar vardı, buradaki halkların etnik bünyesini tamamen etkilemiştir (Ögel B., 2014: 82) Vusunlar (uyşunlar) Merkezi ve Orta Asya'daki göçebe kabilelerden biridir (Bartold V.V., 1963: 29). Fergana'nın 2000 mil kadar kuzey-doğusundadırlar. Hunlar ile gelenekleri aynıdır (Ögel B., 2014: 375). XIX. yüzyıl ve XX. yüzyıl başlarında Vusunlar Özbek, Kazak, Kırgız, Karakalpak, Başkırt, Noğay halkları arasına 'Uyşun' adıyla girmiştir. XX. yüzyıl

başlarında Özbekistan'daki Uyşunlar sayısı yaklaşık 3 bin kişi tesbir edilmiştir (Muhammad N., 2011: 14).

Maveraünnehr'in siyasi kontrolü önce Hianilerde olur, V.yüzyılın ilk yarısından itibaren Eftelitler eline geçmiştir. Eftelitler hükümdarlığı sırasında Soğdiyana, Taharistan'ın büyük bir kısmı, Doğu Türkistan yönetimini ele alırlar ve Merkezi Asya'da büyük Eftelitler devleti ortaya çıkar. Ama onun bu saltanatı çok uzun surmaz, VI. yüzyılın 60'lı yıllarında Türk hakanlığı ve Sasaniler'in ortak darbesiyle toprakları iki devlet ortasında paylaşılmıştır (Kafesoğlu İ., 2013: 97). Ermeni kaynaklarında Eftelitler, 'Hioniler', Bizans kaynaklarında 'Hionitler' diye geçiyor. Demek, Hioniler ve Eftelitler aynı veya birbirine yakın Türk kabilesi olmuştur (Muhammad N., 2011:33).

Göktürkler döneminde (VI – VIII) Orta Asya'nın Merkezi hudutlarına (Taşkent, Zerefşan, Kaşkaderya, Surhanderya vahaları, Fergane vadisi) ve Harezmi topraklarına Türk kabileleri çok sayıda gelmiş, çoğunluğu bu devirde yerleşmiştir. Merkezi Asya'daki birçok şehirler VI – VII. yüzyıllarda Göktürkler döneminde inşa edilmiş veya restore edilmiştir. Bu dönemde Soğd, Taharistan, Harezmi, Fergana ve Şaş halkının büyük bir kısmını Türk kabile ve boylar teşkil etmiştir. Tun Yabgu Hakan döneminde devletin merkezi Siyab'dan Çaç vahasındaki (bugünkü Taşkent vahası ve Güney Kazakistan hudutlarını içerir) Mingbulak mevziine taşınması bu süreci daha hızlandırmıştır (Boboyorov G., 2011:9). Yakubovskiy'e göre de, Batı Göktürkler, bölgenin Türkleşmesinde ve Özbek halkının teşekkülünde önemli rol oynamışlardır (Ahmedov B., 1994: 199). Uluslararası mektuplaşmalar, metal paralardaki yazılar Türk ve Soğd dillerinde gerçekleştirilmiştir. Türk ve Soğd kültürlerinin birbiriyle etkileşmesi sanat ve kültürel açıdan güzel sonuçları ortaya çıkartmıştır (A.g.e.: 37).

V – VIII. yüzyıllarda Maveraünnehr ve Harezmi halkının etnik bünyesini şöyle nakledebiliriz: 1. Eskiden tarımla, hüner ve ticaret ile uğraşan Fars-İran dilinde konuşan Soğdlular, Harezmliler ve başkalar; 2. Tarım, hüner ve ticaret ile geçimini sağlayan Türkçe konuşan halklar (Etnologiya desturu, 2012: 27).

Çin'in Tan hanedanı döneminde (VII – X.yy.) Harezmi'de özellikle Türk kavimleri yaşamıştır (Bakın: Togan İ., Kara G., Baysal C., 2006). Tan-şu yıllığında tüm Türk halkları içinde öküze bağlanmış araba sadece burada (Harezmi'de) karşılandığı bilgisi yer almaktadır. Bu noktada vurgulamak istediğimiz, Harezmi'de ticaretle geçimini sağlayan halk yerleşikti ve Harezmi vahasına yakın çöl ve deşterlerde göcebe ve yarı göcebe hayvan besleyen Türk kabileleri yaşamıştır. Çin seyyahi Syuan Szyan 629-645 yıllarında Taharistan'da 27 vilayet mevcut olduğunu ve onların Türkler tasarrufunda ikenini yazmıştır (Muhammad N., 2011: 11).

Türgeş Hakanlığı döneminde (VII.yy sonu, VIII.yy başları) Yedisu halkı ile Maveraünnehr halkı arasında etnik, iktisadi ve medeni ilişkilerde değişiklikler yaşanmıştır, bazı sahalarda, özellikle ticari, medeni ve manevi açıdan yakınlıklar gerçekleşerek gelişmiştir. Maveraünnehr'de etkili olan İslam dini Sirderya'nın orta kısımlarındaki şehir ve köylere ve bazı etnik gruplara da ulaşmıştı. Ama Türgeş Hakanları ve İslam Helifeliği naipleri arasında münasebetler daralmış ve Maveraünnehr ile iletişim neredeyse kopmuş durumuna gelmiştir (Kafesoğlu İ., 2013: 135-136). 766 yılı Karluk kabile ittifakı Türgeşler üstünden zafer kazanarak Yedisu, İsficap, Şaş, Doğu Türkistan'ın batısı, Fergana'yı ele geçirerek kendi hükümdarlığını kurdu (Taşağıl A., 2013: 69).

Özbek halkının şekillenmesinin ikinci aşaması, IX – XII. yüzyıllardır, diyebiliriz. VIII. yüzyıl başlarında Araplar, Amuderya ve Sirderya arasındaki toprakları ve Harezmi'i fethettiğinde, bu hudutlara 'Maveraünnehr' (Orta Asya'da büyük bölümü

bugünkü Özbekistan sınırları içerisinde bulunan Ceyhun (Amu Derya) ve Seyhun (Sir Derya) nehirleri arasında Amu Derya'nın kuzey ve doğusunda kalan tarihi bölgeye verilen isimdir. Maverünnehir, Arapça "nehir ardındaki yer" manasını versee de "iki nehir arası" anlamına kullanılmıştır. Bu bölge Batılı dillerde "Transaxonia" veya "Transoxiana (Oxus Nehri'nin ötesi)" olarak bilinir) denmeye başladı. O zamanlar bu yerlerden sadece göçebe olan kavimler çekinip gitmiş olabilir, ama yerleşik ve yarı yerleşik halkı kendi topraklarında Araplar, sonradan Samaniler hükümlüğü altında yaşamışlardır.

IX. yüzyılın ikinci yarısı, X.yüzyılda Maverünnehir Samaniler elindeydi. Özbek ulusunun etnik teşekkülü süreci Karluk ve Samaniler hududunde olgunlaşmıştır. Karluklar Türkistan siyasetinde oynadıkları önemli rollerinin yanında savaşlarla Türk ve İslam dünyasına büyük bir hizmette bulundular (Ahmetbeyoğlu A., 2017:397). Böylece IX – XII. yüzyıllarda ilk Türk İslam Devleti olarak faaliyette bulunan Karlukların kurduğu Karahanlılar Devleti Özbek ulusunun kimliğini daha belirli noktalara ulaşmasında imkan sağlamıştır (Bregel Y., 2003: 30). X. yüzyıldan itibaren Maverünnehir ve Horasan'daki Fars-Dari dilinde konuşan ahali kendilerini 'tazik' yani 'tacik' demeye başlamışlardır (Murtazayeva R. ve başkalar, 2011: 31). Bahsettiğimiz bilgilere göre, Maverünnehir ve Harezmi ahalisi eski zamanlardan beri iki dili (Türkçe ve Farsça) konuşan halkların yan yana veya karışarak yaşamış olduğunu gösteriyor. Onlar asırlar boyunca birlikte şehirler inşa etmişler, su hendekleri kurmuşlar, tarımla, hünerle uğraşmışlar, geleceğe bir medeniyet bırakmışlardır. Fars-İran dilli halklar Türkleşmişler, bugüne kadar ulusal bir bütünlük içinde varlıklarını sürdürmüşlerdir.

X. yüzyılın sonu, XI. yüzyılın başlarında Karahanlılar ile birlikte Altay, Yedisu ve Doğu Türkistan'dan Maverünnehir'e gelen birkaç kabilelerden: Türgeşler, Töhsiler, Karluklar, Çigiller, Oğuzlar, Arğınlar ve başka Türkçe konuşan boylar bölgedeki doğu İran lehçesinde ve Türkçe konuşan halkını daha genişletti ve Türk etnik derecesini yükseltti (Ahmedov B., 1994:199). Karahanlılar döneminde Maverünnehir halkı sosyal-iktisadi ve medeni açıdan kalkınmaya yüz tutmuştu. Bölgenin Türkleşme olayı her şeyden önce Türkçe dilin galibiyeti ile değerlendirilebiliriz (Yakubovskiy A.YU., 2010:71-79). Bugünkü Özbek ve Uygur diline esas olan Karluk ve Çigil lehçesi gelişti, yazı dili derecesine yükselmişti. Böylece Karluk-Çigil lehçesi, Özbek halkının genel dili haline gelmiştir. Yusuf Has Hacib'in 'Kutadgu Bilig', Mahmut Kaşgari'nin 'Divan-i Lugatit-Türk', Ahmet Yesevi'nin 'Divan-i Hikmet', Ahmet Yügneki'nin 'Atebetü'l-Hakayık' eserleri bu dönemin ürünüdür.

Samaniler, Karahanlılardan sonra gelen Gazneliler (997-1187), Selçuklular (1040-1147), Harezmişah-Anuşteginler (1097-1231) Türk boylarından olan hükümdarlardı ve Orta Asya ve Orta Doğu'da güç ve otorite sahibi olmuşlardır. Moğol istilası Orta Asya halkları başına külfet yağdırmış, büyük zarar vermiş olsalar da, etnik açıdan ciddi değişime uğratamadı (Ulaşova S., 2009:107), Türkistan halklarının görünüşlerini değiştiremediler (Bartold V.V., 1963: 471-473). Çünkü, Cengiz Han XIII. yüzyılda kurduğu büyük Moğol Devletinde Moğollar sayısı tahminen 0,7 milyon kişiyi teşkil etmiştir. Eğer her 6 kişiden birisi askerliğe kabul edilmişse, onun ordusundaki sayı 100-110 bin kişi olur. Savaşlarda da çok sayıda Moğol askerler kaybedilmiştir. Orta Asya işgaline katılan askerlerinin çoğu Türkleri teşkil etmiştir (Murtazayeva R. ve başkalar, 2011: 29). Cengiz Han ordusunda Karluklar, Celayirler, Tatarlar, Markitlar, Kurlovutlar, Burkutlar, Kongıratlar, Barlaslar, Sulduzlar, Bayavutlar gibi Türk ve Türkleşmiş Moğollar kesinlikle Özbek halkının etnik kökenini zenginleştirmiştir (Ahmedov B., 1994:199).

Özbek halkının etnik gelişme sürecinin üçüncü dönemi XV. yüzyıl sonu ve XVI. yüzyıl sayılır. Özbeklerin bir halk sıfatıyla ortaya çıkışı, birçok kaynak ve izahlarda bu zamana dayandırılmaktadır. XIV-XV. yüzyıllarda Arapça ve Farsça yazılmış tarihi eserlerde, daha doğrusu Hamdullah Mustavfi Kazvini (1281 – 1350), Nasiriddin ibn el-Furat (1334 – 1404), El-Esedi (1377 – 1447), Nizamiddin Şami (XV.yy.), Abdurazzak Semerkandi (1413 – 1482), Handamir (1475 – 1535), Muiniddin Natanzi (XV.yy.) ve başka müverrihler Deşti Kıpçak’ın doğu kısmında: Aral ve Hazar Denizi’nden ta Batı Sibirya’nın kuzey bölgelerine kadar, İtil ve Yayık Nehri’nin kuzey kıyılarından Balkaş Gölü ve Çu Havalisi’na kadar hudutta varlıklarını sürdüren Türk-Moğol kabilelerini Özbek ismiyle anmışlardır (A.g.e., s 197). Muhammed Salih, Özbeklerin yurdu olarak Deşt Kıpçak’a gönderme kullanıyor: ‘Gerçi Özbek ulusu deşt aro, Osubon (çoğalmak veya büyüme) tuttular anda ma’vo (Muhammad Salih, 1989:127).

I. Petro emri ile Ruslara esir düşen İsveç kökenli asker Tabber (Stralenberg)’ın yaptığı Orta Asya haritasında (1730) Amuderya’dan İsfaradağ Dağlarına kadar bölgeyi Usbekia diye göstermiştir. Holland harita bilimcisi Abraham Maas’ın 1728’de yaptığı elyazma haritasını ‘Hazar Denizi ve etrafındaki mekanlar, Özbekler memleketinin yeni haritası’ diye adlandırmıştır (Merkezi Asya Tarihi, İlmi mecmua, 2009: 331).

XV. yüzyıl sonu ve XVI. yüzyıl başlarında iki nehir arasında bulunan Maveräünnehr’e Deşti Kıpçak’tan yığirmeden fazla kavim kütleleri: Kongıratlar, Nayman, Bin, Durman gibi başka boylar göç ederek, Türkçe konuşan yerli halk içine katıldılar. ‘Tarihi Abulhayr Han’, ‘Ebdullaname’ ve ‘Maktubati Allami’ (XVI. yy.) kitaplarındaki bilgilere göre, Özbek halkı terkindeki kavimler sayısı 92’yı bulmuştur.

Zeki Velidi Togan, Deşti Kıpçak göçebe halkının henüs İslamiyetin geniş çapta yayılmadığı Moğollar zamanında Toğmak, Toğma, Tokma, adları ile anıldığını, ancak Altın Orda Devleti’nin dokuzuncu Hanı Özbek Han (tah.1282 - 1342)’dan sonra ‘Özbek’ ya da ‘Özbek ulusu’ terimlerini kullandığını belirtmektedir. Bu konuda Barthold, Özbek adının Orta Asya’da Çağatay adını karşılık tutarak ortaya çıktığını ileri sürmüştür (Bartold V.V., 1975: 242) ve Zeki Velidi Togan, bu düşünceyi desteklemektedir (Zeki Velidi Togan, 1981: 31-32). Ebulgazi Bahadır Han, Özbek Han’ın il ve ulusunu İslamiyet’e sokması nedeniyle onun devrinden itibaren bütün Cuci ulusuna Özbek ili adı verilmiş olduğunu belirtmektedir (Nurten K., 1999:55). İsfahani ise Özbekleri geniş bir alana yayılan bir topluluk olarak görmekte ve bu topluluk içinde ‘Şiban’, ‘Kazak’, ‘Mangıt’ gibi uç ayrı grubun varlığından söz etmektedir (A.g.e. s.54). Mesut İbn Osman Köhistani’yin ‘Tarihi Ebulhayırhani’ eserinde XVI. yüzyıl başında Şeybani Han ile Maveräünnehr’e gelen Burkut, Durmon, İycan, Kenagas, Kiyat, Kongurat, Kuşçu, Kurlovut, Masıt, Tuboyi, Uyşın, Koonboyli, Kudagay, Mangıt, Muluc, Nayman, Uygur, Çimbay, Korluk, Yanocar, Nukuz, Timat, Tuman-bin, Utarçi kavimleri hakkında bilgilerle karşılaşacağız (Ahmedov B., 2001: 257). Özbek isminin Deşti Kıpçak’ta çoğunluk bulan Özbek adını taşıyan boyların bir kısmının Şeybani Han ile birlikte Maveräünnehr’e gelmesi ile beraber bu bölgeye taşınmış teorisi hakkında birkaç tarihçiler müttetikler (Kılıç N., 1999: 56). Dört Ulus Tarihi’nde :‘Sultan Muhammed Özbek Han, kendi ulusu ile ilahi saadete kavuştuktan sonra Hazreti Seyyid Ata onları Maveräünnehr’e getirdi. Bu ilahi saadeten nasibsiz olanlar orada (Deşti Kıpçak’ta) kaldılar ve o kalanlar ‘Kalmak’ ismini aldılar. Seyit Ata ve Özbek Han ile gelenlere ‘Bunlar kimdir’ diye sordular. Özbek Han ile geldikleri için onlar Özbekler denildi!’ (Mirza Uluğ Bey, 1994: 138) şeklinde bilgi aktarılmıştır. Mirza Uluğbek eserindeki bilgiler daha çok menkûbe şeklinde olduğuna da dikkat etmekte fayda var.

Özbek'lerin halk olarak şekillenmesi hakkında kesin bilgiler aktaran hiç bir kaynak yoktur. Ama bu konuya ait malumatları eski arap ve acemi tarih kitaplarından, coğrafi, dilbilimi ve folklorla dair eserlerden dikkatlice toplamak mümkündür. 'Tarihi Ebulhayırhani', 'Abdullaname', 'Mektübatı Allami', 'Nesebname-i Özbek', 'Macma' al-Garaib', 'Solnoma-i Hoca Ebu-l Hakim Termizi', 'Tarihçe-i Sami' gibi eserler Özbek ulusunun 92 kavimden oluştuğunu belirtmektedir. 'Tarihi Abulhayır Han' eserinde Bağdat halifeliğinin doğu kısmında bulunan memleketler ve Maverünnehr'in eski çağlarından XV. yüzyılların 60'lı yıllana kadar geçmişin tarihini anlatır. Eserin son kısmında Deşti Kıpçak'ta Abulhayır Han rahberliğinde göçebe Özbekler devleti tarihi, bizim açımızdan sonsuz değerlidir. Eser Semerkand hanı, Şiybani Abulletif Sultan (1540-1551yy.) hükümranlılığının ilk döneminde Şeybani Küçkücü Han (1510-1530)'ın katibi olan Mes'ud ibn Osman Kuhistani tarafından yazılmıştır. Eserde XVI. yüzyıl başında Şeybani Han ile Maverünnehr'e gelen Burkut, Durman, İycan, Keneges, Kiyat, Kongirat, Kuşçu, Kurlavut, Masit, Tubai, Uyşın, Kaanbaylı, Kudagay, Mangit, Muluc, Nayman, Uygur, Çimbay, Korluk, Yankocar, Nukuz, Timat, Tuman-Bin, Utarçi kavimleri hakkında bilgiler yer almaktadır (Ahmedov B., 2001: 257; Madraimov A., Fuzailova G., 2007: 217).

'Nesebname-i Özbek', çok küçük hacımda olan bir eserdir. Onda 92 Özbek kavminin listesi şöyle verilmiştir: Bin, Yüz, Kırk, Özbek, Un kacot, Calair, Saray, Kongirat, Alçin, Argin, Nayman, Kıpçak, Çakmak, Azak, Kalmak, Tarlık, Tudak, Burlak, Samarçık, Kıpça, Kelaçi, Kınakaş, Buyrak, Urot, Kiyat, Hitay, Tunidi, Uzculaçi, Koyçi, Utaci, Bulotçi, Cuyut, Cab, Çilçüt, Buymaut, Uymavut, Orlot, Kerait, Ungut, Tangut, Manbit, Çilçuvit, Mesit, Markit, Burkut, Kurlas, Ukalan, Kori, Arap, İlaçi, Cuburgan, Tışlık, Keray, Türkman, Dufmon, Tobin, Tama, Ramadan, Kuytan, Uyşın, Badayı, Hafız, Kırgız, Macar, Kuçalık, Savron, Bahrin, Uyrıs, Cubrat, Biday, Tatar, Tabaş, Miçkir, Suldus, Tuboyi, Tilov, Kirdor, Baktiya, Karkin, Şirin, Uklon, Kurlat (Kırlavut), Baglan, Çinbay, Çehilkas, Uygur, Agar, Yabu, Targil, Turkan, Kohat (Madraimov A., 2007: 218).

'Asamiyi navadu du firkayi Özbek' (Doksan iki Özbek grubu isimleri) adlı kitap, dört tane bağımsız eserle: 'Mecme'el-garaib', 'Salnama-i Hoca Abdulkhakim Termizi', 'Tarihi Sami' ve adı belli olmayan geo-kosmografik bir eser ile bir ciltte bir arada bulunduruluyor (Elyazma, inv. NO: 1330). Cingiz Han döneminden ta Aştarhani Ebulfeyz Han (1711-1747) dönemine kadar tarihi olaylardan kısa bir şekilde bahsedilmektedir. 'Asamiyi navadu du firkayi Özbek' eserinde Özbek halkını temsil eden 92 boydan haber verilmektedir: Bin, Yüz, Kırk, Ung, Unkacot, Calair, Saray, Hitay, Kıpçak, Nayman, Çakmak, Urmak, Tudak, Bustan, Samarçık, Kalmak, Karlık, Katagan, Orlot, Arkin, Barlas, Buytay, Keneges, Keleçi, Buyrak, Uyrot, Kiyat, Kongirat, Kongli, Uz, Culovci, Cusulovci, Kaci (Haci), Utarci, Kirlovci, Cuyut (Ciyut), Cid, Çulçüt (Çilçüt), Buyazit (Bayazit), Uymavut, Keray, Baglan, Langit, Tangut, Mangit, Marki, Burkut, Modi Kiyat, Ukalan, Alçin, Kari, Garip, Şibirkan, Kişlik, Türkmen, Durman, Tabaidam, Tabin, Ramadan, Mitan, Uyşun, Busa, Aft, Kırgız, Tatar, Boçkir, Suldus, Kelovçi, Ducar, Curat, Badayı, Uglon, Kuryuvut, Çimbay, Mevdi, Çilkas, Uygur, Afarkon, Nukus, Kara Taşlub, Yabu, Torgil, Kuhat, Şuran, Şirin, Tama, Bahrin, Keray, Tahtiyan, Mugol, Kayan (Madraimov A. Fuzailova G., 2007: 218).

XVII yüzyılda yaşamış demokrat şair, Turdi Faraği (XVII.yy, Buhara – tah. 1699/1700, Hocent) de Özbeklerin 92 kavimden oluştuğunu (Özbekistan Milli Ansiklopedisi, 2004: 638) şöyle ifade ediyor:

Tor köngilli beklar, manman demang kenglik qiling,
Töqson ikki boylu Özbek yurtidir, tenglik qiling!

(Dar gönüllü beyler, kibrinize kapılmayın, geniş olunuz,
Doksan iki boylu Özbek yurdudur, işitlikte bulunuz!)

Birni Kıpak-u, Hitoy-u birni Yüz, Nayman demeng,
Kırk-u Yüz, Ming son bölub, bir hon oydinlik qiling! (Abdurauf Fitrat, 2000: 69)

(Birni Kıpak, Hitay, birini Yüz, birini Nayman demeyin,
Kırk, Yüz, Bin sayı olarak, bir can olun, bir Han ile marifetli olunuz)

Eserlerde bahsedilen Özbek boyları arasında birçok başka Türk boyları, Moğol kavimlerinden isimleri yer almaktadır ve böylece Özbeklerin bir konfederasyon topluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özbek halkının şekillenmesinin dördüncü aşaması Özbekistan'ın bağımsızlık sonrası devri ile alakalıdır. Bu dönem değerlendirmesini sonraki araştırmalarımızda aktarmayı planladık.

Özbek Ne demek?

Özbek halkına ismini veren bu etnik terim uzmanlar tarafından müşahede edilmiş, XIV. yüzyıldan XXI. yüzyıla kadar kullanılmaya devam etmiş olmasına rağmen kelimenin ne anlam taşıdığı netlik kazanmamıştır. Birçok tarihçiler 'Özbek' kelimesini Altın Orda Hanı Özbek Han (Sultan Muhammet (tah.1282 - 1342) Altın Orda Devleti'nin dokuzuncu Hanı (1312 - 1342). Özbek Han İslamiyet'i kabul eden Cengizi hanlardan biri olmuştur) ismine bağlamışlardır. Özellikle Sovyet dönemi tarihçiliğinde bu görüş üstün olmuştur. N. A. Aristov şöyle der: 'Özbek Han'a kadar Özbek sözü tarihte geçmemiş, o yüzden bu isim Han ismi ile başlamıştır, diyebiliriz'. A. Y. Yakubovski, İ.P.İvanov, M.A. Çaplıçka, Hilda Hukhem gibiler bu fikri desteklemişlerdir (Ahmedov B., 1994: 197). Şiban soyundan olan Abülğazi Bahadır Han, Özbek adını Özbek Han'ın İslamiyet'i kabul etmesi olayına bağlayarak, Han ulusunun da İslam'ı kabul ettikten sonra onlara Özbek ili/halkı adı verilmiş olduğunu belirtir. Ama XII. yüzyılda yaşamış Usama bin Munkız'ın 'Kitab al-İtibar' eserinde Musul emirinin ismi 'Özbek' olduğunu kaydetmiştir. Meşhur müerrih Reşididdin Fazlullah al-Hamadani de 'Came at-Tavarih' eserinde İlgezidi sülalasına ait olan Tebriz hâkiminin ismi Özbek Müzeffer (XII-XIIIyy) olduğu hakkında bilgi verir. Aynı tarihlerde yazılmış Cüveyni, Mirza Uluğ Bey'in Dort Ulus Tarihi eserinde (Mirza Uluğ Bey, 1994: 114) de bu bilgi rastlanmaktadır. Celaliddin Harezmsah serkerdelerinden birinin ismi de Cihan Pehlivan Özbek (Ahmedov B., 1992: 10) idi (XIII. yy). Emir Timur'un beklerinden birinin ismi Tuman Temur Özbek olmuştur (Şarafiddin Ali Yazdi, 1997: 84), Atın Orda Hanı Tohtamiş 'in beklerinden biri de Ediku Özbek (A.g.e., : 131) olduğu kaynaklarda yazılıdır. Yani, Altın Orda Hanı Özbek Han'a kadar ve sonrası da bu nam mevcut olmuştur.

H. Vamberi, H. Hovors, M. P. Pellio'lara göre, Deşti Kıpçak'ın Türk-Moğol ahalisinin kendilerini bağımsız, serbest bir topluluk olarak bildiklerinden dolayı bu isimle kendi kimliklerini oluşturmuşlar (Ahmedov B., 1991: 128). H. Vamberi, 'Özbek' kelimesinin sonradan Türkçeleştiğini, Macarların Avrupa'ya gelmeden önce bu terimi şahsi veya kabile adı olarak kullandıklarını kaynaklarda görüş mümkünlüğü hakkında ilginç bilgi aktarmıştır (Vamveri H., 1991: 114). XVI. yüzyılın başında Şeybani Han ile Deşti Kıpçak'a gelmiş, 'Mihmanname'i Buhara' eserinin yazarı Fazlullah Ruzbehan'a göre, Deşti Kıpçak'ta hayvanların çokluğunu ve otlak ihtiyacı yüzünden her yöneticinin yeri kendi tasarrufu altında olduğunu tasvirler (Bakın: Fazlullah ibn Ruzbehan İsfahani, 1976). Tarihinin aktardığı gibi buranın ahalisi tamamen hayvancılık ile uğraşan göçerler ve göçer ekonomisine hakim olan bir kavim değildi. Deşti Kıpçak, ticaretin uğrak meskeniydi ve bu yüzden bölge ehli şehir ve yerleşik hayata yabancı olmadığını söyleyebiliriz. Hacı Tarhan'dan, Maverainnehr'den, Kaşgar'dan gelen tüccarlar kuşkusuz, kültürel ve politik açıdan da alışveriş yapmışlardır (Kılıç N., 1999: 34). Dolayısıyla, Orta Asya'nın dinamik bölgelerinden biri olan Deşti Kıpçak, 'Memleketi Özbek' diye anıldığı birçok kaynaklardan malum (Şami N., 1996: 152; Şarafiddin Ali Yezdi, 1997: 177; Natanziy M., 2011: 150; Ahmedov B., 1992, s.12.) ama toplum adı anlamı için göçebeliğin 'serbestlik', 'bağımsız' özelliğini halkın ismi ile bağdaştırılması tartışılır. Çünkü daha önceki kaynaklarda şahıs adı olarak görüldüğü (Bakın: Boriboy A., 1992) ismin özünde yönelik düşünmemize teşvik eder.

Özbek ulusu tarihi ve etnik hususiyetleri üzerinde önemli çalışmalara imza atan Boriboy Ahmedov, çok kıymetli eserlerinde konu üzerindeki tartışmaları belirtir, tedrici gelişimleri anlatır ama Özbeklerin adına yüklenen anlam hakkında hiçbir öngörüş önermemiştir. Ayrıca, bu konu hakkında daha araştırılmaya açık olduğunu, tek bir kişinin neticelendirebileceği iş olmadığını ileri sürmüştür: 'Arapça, Farsça, Çince ve birkaç Batı kaynaklarını okuyabilen tarihçiler, arkeologlar, antropologlar, iyi dil bilimcileri, eski halkların tarihine bakarak ilmi hulasalar sunabilen etnograf, klasik coğrafi ilmini, özellikle toponimi bilgisine sahip olan coğrafya bilimcisi, folklor bilimcisi gibi kendi alanının uzmanları bir araya gelmesi, bu meseleyi masa üstüne yatırarak, derin bir çalışma yapmaları gerekiyor' (Ahmedov B., 1994:196) der. Biz de bu kaygıları destekleyeceğiz. İleride Özbek hükümetinin bu meselenin arkasında duracağına umuyoruz.

Bunun yanı sıra 'Özbek' etnik teriminin 'Oğuz' sözü ile bağlılığı hususunda Özbek alimleri N. Narkulov ve Ö. Jorayev'in 8.sınıflar için tertip ettikleri 'Özbekistan Tarihi' derslik kitabinde de bu görüşü sunmuşlardır. 'Siyasal Kültürde değişim: Şeybani Han ve Özbek siyasal oluşumu (1500-1510)' konusunda doktora tezini savunan Nurten Kılıç da Özbek adının kökeni hakkında kesin bir şey söylemek mümkün olmadığından yanadır (Kılıç N., 1999: 55).

Bizim kanaatimizce 'Özbek' etnogenezi gibi 'Özbek' etnolojisi altında da 'Oğuz' sözü olasılığı gerçeğe de bir görüş niteliğinde. Tarihçi, mimarlık fenleri doktoru, Doğu Halkları Uluslararası Mimarlık Akademisi üyesi Polat Zahidov da buna müttetik fikirler aktarmıştır (Zohidov P., 2008, Tefekkür Dergisi:I). Bizans yıllıklarında Türkler 'Uz' diye gösterilmiştir. Oğuz veya Guzlar, isimlerinden de anlaşılacağı üzere Oğuz boylarının batı kısmını teşkil eden gruptur (Yücel M. U., 2013: 529). Orhun Abidelerinde Bilge Hakan'ın 'Ey Türk Oğuz Beyleri!' diye hitap ettiği vardır (Thomsen V., (2011: 163). Oğuz Beyleri birleştirilerek okunduğunda 'Özbek' sözü zuhur oluyor. Mirza Uluğ Bey, Oğuz Kağan'ın Türk kavimlerinin atası olduğunu, Türk boylarına isim verdiğini aktaran çok önemli bilgiler aktarmıştır (Mirza Uluğ Bey, 1994: 32). Ayrıca bazı Batı araştırmacılarının öngördükleri görüşlerinde de Özbek sözünün Oğuz Kağan

ile bağılı olduğu fikirlerine rastlamaktayız (Keane A.H., Hingston Quiggin A., Haddon A.C., 2011: 312).

Ayrıca, Uz (Öz) kelimesi yine bir saf Türkçe söz 'Bek' (Bey) ile birleştiğinde 'Özbek' sözü ortaya çıkmış olma ihtimalini da vardır.

SONUÇ

Özbekler, Türk tarihinin önemli bir parçası sayılır. Başka Türk boylarına nazaran etnik açıdan zor ve karmaşık geçmişe sahip olan Özbeklerin adı ile etnik oluşumu dolaylı bir şekilde birleşmiş olması farklı görüşleri ortaya koyar. Özbek ulusunun etnik oluşumu, uzun cereyan eden bir süreçtir. İki nehir aralığında bulunan Arapların Maverainnehr dediği Batı Türkistan'da farklı zamanlarda farklı maksatlarla gelen ve orada yerleşen kabile, boy ve ulusların zaman geçince yerli ahali ile karışarak, içinde eridiğini, özellikle altını çizmek gerekir.

XV. yüzyıl sonu XVI. yüzyıl başlarında yukarıda bahsettiğimiz tarzda Özbekler yurdu (*Memleketi Özbekiyun*) denilen Deşti Kıpçak'tan Maverainnehr'e gelen kabile ve boylar Özbekon (*Farsça*) ya da Özbekiyun (*Arapça*) diye anılmıştır. Onlar, Şeybani Han etrafında birleşerek, genellikle bugünkü Özbekistan, Kazakistan'ın güney kısmı, Kırgızistan'ın Oş ve Calalabad vilayetlerinde, Tacikistan'ın bir kısmı, Afganistan kuzeyindeki hudutlarda yerleştiler. Bu zamandan itibaren 'Özbek' ibaresi etnik bir mahiyet taşımaya başladı ve bu topraklarda yaşayan ahali Özbek ismini kabul etti. Ama göçebe boylar hangi kabile mensubuysa o adı bugüne kadar yaşattılar. Bu durum, Özbek halkının bu dönemde ortaya çıktığı algısını vermez, sadece Özbek sözünün etnik sıfatını aldığı söz konusudur. Çünkü Özbekistan hududunda bin yıllardan beri yaşayan Türkçe ve Tacikçe konuşan yerli halkları sayılan Sakalar, Masagetler, Soğdlar, Bahtarlar (Baktrialiler), Harezmliiler, Kanğlılar, Davanlılar/Parkanalılar, Şaş/Çaçlıların evlatları esas halk kütesini oluşturmaktaydı. Orta Asya'nın merkezi meskenleri Maverainnehr, Harezm, Yedisu, Doğu Türkistan'ın batısı ve Güney Türkistan'da halk olarak teşkil olmuşlardır. Özbeklerin esas şimdiki Özbekistan hududunda yaşayan eskiden beri yerleşik, yarı yerleşik ve yapay sulama tarımı ile uğraşan yerli ahalidir ve antropolojik bulgulara göre IX-X. yüzyıldan itibaren genel olarak Özbeklerin toplumu oluşmuştu.

Özbek adı daha çok siyasi sosyal ifade içerir, ama etnik değildir. Bu halkın etnogenezi ile etnonimi farklı gelişime sahiptir. Ama şunu diyebiliriz, Özbeklerin kavim olarak sahneye çıkması Özbek Han sonrası gelişmeler ile başladı ve Şibani Han'ın Maverainnehr'deki siyasi girişimleri ile şimdiki Özbeklerin yaşadığı bölgeye taşındı. Yani, Türkistan'daki Özbekler, yaşadığı toprakların sahibi ve kadim halkıdır. Büyük İpek Yolu güzergâhında yer alan coğrafyası birçok halkların, medeniyetlerin, dinlerin uğrak noktası olduğundan tarih boyunca etnik katılımlar gerçekleşmiş, XVI. yüzyıldan sonra Deşti Kıpçak'tan gelen Özbekler adı altındaki Türk ve Türkleşmiş Moğol boylarıyla zenginleşerek, bunun yanı sıra ismini de alarak bugünkü haline kavuşmuştur.

Özbeklerin bir halk olması, etnik tarihi çok uzak bir dönem içerisinde gelişti. İslam öncesi ve İslam sonrası devirlerde iki nehir arasında cereyan eden hadiseler akımında birkaç kurulmuş, çokmuş devletler, gelip geçen topluluklar isimlerini tarih sayfalarında bırakmışlardır. Özbekler, Türkistan'ın en eski ve en kalabalık halklarından sayılır, zengin tarih ve üst kültüre sahip Türk boylarından oluşan etnik birliktir. Bu etnik birlik, belli bir şeraitte, doğal tarihi gelişme sürecinde oluşan sosyal birleşmedir.

Özbeklerin halk olarak şekillenmesinde yerli ve dışarıdan gelen ahali arasında karşılıklı münasebetler neticesinde birçok genetik etkileşim olmuştur. Ahamanışlar, Makedonlar, Araplar ve Moğolların başlıca siyasi müdahaleleri Özbek halkının medeniyeti, dili, yaşayış tarzını etkilemiş olsa bile ırki özelliğini değiştirememiştir. Baktria, Sogdiana, Harezmi devletleri (M.Ö. VII-VI yy), Batı Göktürkler (552-745), Samaniler (819-1005), Karahanlılar (912-1212), Çağatay Ulusu (1227-1370), Timur ve Timurlular Devleti (1370-1506) gibi siyasi yapılar ulus tarihinde önemli rol oynamıştır. Selçuklular (1038-1194), Gazneliler (977-1186) harbi açıdan siyasi direnç oldular. Şeybaniler Devleti (1500-1601) Türkistan coğrafyasına ‘Özbek’ adını getirdi, Aştarhanlılar (1601-1757), Mangıtlar (1757-1920) onların devamlıları idi. Hokand hanlığı (1709-1876), Hive Hanlığı (1512-1920) da aynı Özbekler devletiydi. 1924 yılında Sovyetler hükümetinin Özbekler için sınır çizmesi, bugünkü bağımsız Özbekistan’daki (1991 y) Özbeklerin uluslaşmasına doğru atılmış adım oldu.

KAYNAKÇA

Abu'l-Farac, (1999). *Abu'l-Farac Tarihi*, I.cilt, Çev: Ömer Rıza Doğrul, Türk Tarihi Kurumu, Ankara.

AHMEDOV Boriboy, (1994). *Tarihtan sabaklar*, Ökituvçi, Taşkent.

AHMEDOV Boriboy, (1992). *Özbek Ulusu*, Nur Yayınevi, Taşkent.

AHMEDOV Boriboy, (2001). *Özbekistan Trihi Kaynakları, (Eski ve Orta çağ dönemi)* Ökituvçi Yayınevi, Taşkent.

AHMETBEYOĞLU Ali, (2017), *Altaylardan Kafkaslara Türk Devletler*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul;

AKAR, Ali, (2010), *Türk Dili Tarihi*, Ötöken, İstanbul;

ALAN Hayrunnisa, (2007), *Bozkırdan Cennet Bahçesine Timurlular 1360 – 1506*, Ötöken, İstanbul;

ASKAROV Ahmadali, (2008), *Özbek halkının etnogeniz va etnik tarihi*, Turon Tarihi Degisi, 2.toplam;

BARTOLD V.V., (1963), *Obşıye Raboti po istorii Sredney Azii/Raboti po istorii Kavkaza i vostoçnoy Yevropa*, Moskova;

BARTOLD V.V., (1975), *Orta Asya Türk Tarihi Hakkında Dersler*, Ankara;

BARTOLD V.V., (1963), *Turkestan v epohu Mongolskogo Naşestviya*, I.ç. Moskva;

BEDİRHAN, Yaşar, (2011), *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü*, Nobel yayınları, Ankara;

BERNŞTAM A.N. (1951), *Drevnyaya Fergana*, İzdatelstvo Akademii Nauk Uz SSR. Taşkent;

BERTELS Ye.E., (1960), *İstoriya persidsko-tadjikskoy literaturi*, Moskva;

B9 X., ve başkalar, (2000), *Özbekistan Tarihi: kıskaçça malumatnoma*, Şark yayın evi, Taşkent;

BOBOYOROV G., (2011), *Tun Yabgu Hakan*, Abu Matbuot-Konsalt, Taşkent;

Fitrat Abdurauf, (2000), *Tanlangan Asarlar*, II.c. Maneviyet yayınevi, Taşkent;

Hafiz Tanış Buhari, (1966), *Abdullanoma*, 1.cilt, Taşkent;

- Hocayev Ablat, (2008), *Hitoy manbalaridagi Suğd atamasiga oid ilk malumotlar haqida yangi mulohaza*, Turon Tarihi Dergisi, 2.toplam;
- İbni Haldun, (1999) ,*Mukaddime* 1.c.Çev.Turan Dursun, Onur Yayınları;
- JABBOROV İso, (2008), *Özbeklar*. Taşkent;
- İSTORİYA Narodov Uzbekistana, (1992) 1.ç, Fan yayınevi, Taşkent;
- Kaynak bilimciliği: metin ve onun talkini* (ilmi makaleler mecmui), (1997), ÖzFA. Elyazmalar Enstitüsü;
- KAFESOĞLU İbrahim, (2013), *Türk Milli Kültürü*, Ötüken Neşriyat, İstanbul;
- KEANE A.H., Quiggin A. Hingston, Haddon A.C., (2011), *Man: Past end Present*, p.312, Cambridge University Press;
- KILIÇ, Nurten, (1999), *Siyasal kültürde değişim: Şeybani Han ve Özbek siyasal oluşumu (1500-1510)*, Doktora Tezi, Ankara;
- Lisans sınıfları için Etnologiya dersine özel hazırlanmış destur*, (2012), Özbekistan Cumhuriyeti Bakanlar Kurulu Huzurundaki Aciniyaz Nukus Devlet Enstitüsü;
- MADRAİMOV Abdumacit, Fuzailova Gavhar, (2007), *Manbaşunoslik (Kaynak bilimciliği)*, Fen, Taşkent;
- MENANDROS ve T. Simokattes, *Bizans Kaynaklarında Türkler*, Çev: Ismail Mangaltepe, Doğu kütüphanesi, İstanbul;
- Merkezi Asya Tarihi: Kaynak bilimciliği ve tarihçilik arayışları*, (ilmi mecmua), (2009), Özbekistan Cumhuriyeti Şarkiyatçılık Enstitüsü yayınları, Taşkent;
- MUHAMMAD Nosir, (2011), *Turan Devletleri ve Hükümdarlar Yılnamesi (m.ö.III yüzyıldan m.s.XX.yüzyıl başlarına kadar)*, Taşkent;
- MURTAZAYEVA R. (ve başkalar), (2011), *Özbekistan Tarihi*, Özbekistan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı huzurundaki devlet ve cemiyet kuruluş akademisi, Taşkent;
- NAJİBA Ziyayi, Azizi, (2009), *Zerdüştiliğin Kutsal Kitabı (Avesta) Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Ankara;
- NATANZİY Muiniddin, (2011), *Muntahab ut-tavorihi Muiniy*, Çev: Gulom Karimiy, Özbekistan Yayınevi, Taşkent;
- NİZAMİDİN ŞAMİ, (1996), *Zafername*, Çev:Yunushon Hakimconov, Özbekistan yayınevi, Taşkent;
- ÖGEL Bahaeddin, (1981), *Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi – II*, Kültür Bakanlığı Yayınları:375; Kültür Eserleri Dizisi, s:2;
- Özbekistan Milli Ansiklopedisi. (2005), Devlet İlmi yayınevi;
- PAŞİNO P.İ., (1868), *Turkestanskiy Kray v 1866 godu. Puteviya Zametki*:Peresburg;
- RTVELADZE E V., Pidayev Ş., R., (1981), *Katalog drevnih monet yujnogo Uzbekistana*, Fan. Taşkent;
- SALİH Muhammad, (1989), *Şeybaniname*, Gafur Gulam yayınevi, Taşkent;
- ŞARAFİDDİN Ali Yezdi, (1997), *Zafername*, Şark Yayınevi, Taşkent;
- ŞONİYOZOV K., (1990), *Kang davleti va Kanglılar*, Taşkent;

- TAŞAĞIL, Ahmet (2003), *Gök-Türkler –I,II*, Türk Tarihi Kurumu, Ankara;
- TAŞAĞIL Ahmet, (2013), *Çin Kaynaklarına göre eski Türk Boyları (m.ö.III – m.s.X.asır)*, Ankara;
- Hazırlayanlar Sulstonov F. ve başkalar, (2006), *Tarih. 1.kısım. Qadimgi Davr.* Özbekistan Milli Kütüphanesi yayınevi, Taşkent;
- THOMSEN Vilhelm, (2011), *Orhon Yazıtları Araştırmaları*, Çev: Vedat Köken, Türk Dil Kurumu yayınları, Ankara;
- TOGAN İ., Kara G., Baysal C. (2006), *Çin Kaynaklarında Türkler*, Eski T'ang Tarihi, Türk Tarihi Kurumu, Ankara;
- TOGAN Zeki Velidi, (1981), *Bugünkü Türkili Türkistan Yakın Tarihi*. 3.baskı, Enderun, İstanbul;
- TOGAN Zeki Velidi, (1981), *Umumi Türk Tarihine Giriş*, C.I, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, İstanbul;
- ULAŞOVA S., (2009), *XIII-XV.yy.. Maveraiünnehr etnik çereyanlarda Moğol ve Türkleşen Moğol kabilelerinin yeri*, Özbekistan tarihini okutmak ve öğrenmek için materyallar, Mecmua-III, Nizami adındaki Taşkent Devlet Pedogoji Üniversitesi, Öz. FEN yayınevi, Taşkent;
- Uluğ Bey Mirza, (1994), *Dort Ulus Tarihi*, Çolpan yayınevi, Taşkent;
- ZOHİDOV POLAT, (2008), *'RABGUZİ SAADETI'*, TEFEKKÜR DERGİSİ, SAYI:1;
- YAKUBOVSKİY A.Yu., (2010), *Özbek halkının yüzaga kelişi masalasi*, Turan Dergisi, C: 1-3, Taşkent.



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN MİSKİNLER TEKKESİ ROMANINDA YAPI

Zeliha YILDIRIM*

ÖZET

Miskinler Tekkesi, Cumhuriyet Dönemi yazarlarımızdan Reşat Nuri Güntekin'in yayımlanmış olduğu toplumsal konulu, son dönem romanlarından birisidir. Yazar, eserinde bugün bile sosyal bir problem olan dilenciliği, alaycı bir şekilde ele alır. Otobiyografik anlatım tarzıyla kaleme alınan eserde, kökleri saraya uzanan Kocabaş ailesinin son torununun, konakta başlayan hayatının dilenciliğe giden öyküsü anlatılır. Başkahramanın çocukluk yıllarında dilenci kılığına girerek başladığı oyun, ileriki yıllarda, gerçek hayatında sürekli yaptığı bir iş olur.

Reşat Nuri Güntekin, bu eserinde din istismarlığıyla yapılan dilenciliği eleştirirken bir dilencinin, hangi şartlar sonucunda dilenmek zorunda kaldığını, mesleğinin inceliklerini algılayışını ve nasıl dilendiğini gözler önüne serer. Tüm bunlara ilave olarak yazar, sokaklarda el açıp para toplayarak yapılan dilenciliğin, kişiliğinden ödün verip el-etek öperek mal, mülk, makam ve mevki almak için başvuru modern dilencilikten asil ve üstün tutulduğunu başkahramanın hayatında gösterir.

Anahtar Kelimeler: Reşat Nuri Güntekin, Miskinler Tekkesi, Dilencilik Oyunu, Dilenci

THE STRUCTURE IN THE NOVEL MİSKİNLER TEKKESİ BY REŞAT NURİ GÜNTEKİN

ABSTRACT

Miskinler Tekkesi is one of the novels of the last period which is published by Reşat Nuri Güntekin from the Republican period authors. The author treats the singer as a sociable problem even today, in a sarcastic way. Autobiographical narrative style tells the story of the last grandson of the Kocabaş family, whose roots go into the sky, to the beggars of the life that started in the mansion. The game that the protagonist begins by entering the beggar's sack in his childhood is a job he has done in his life in the future for a long time.

Reşat Nuri Güntekin, in this work, criticizes beggars made with religion exploitation, reveals how a beggar has to beg for what conditions, perceives the subtleties of his profession and how he is begged. In addition to all this, the writer shows in the life of the protagonist, who is noble and superior to modern begging, who is resorted to buying property, property, position and status by compromising personality and compromising personality by killing hand-skirts.

Key Words: Reşat Nuri Güntekin, Miskinler Tekkesi, Begging Game, Beggar

* Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Öğrencisi, zelihayildirim3@gmail.com.

1. GİRİŞ

1. 1. Romanın Kimliği

Cumhuriyet dönemi yazarlarımızdan Reşat Nuru Güntekin'in(1889-1956) on altıncı romanı olan *Miskinler Tekkesi*, 1946 yılında basılmıştır. Kitabın günümüze kadar 36¹ baskısı yapılmıştır. Reşat Nuri, ilk dönem romanlarında bireyi ve bireyin sorunlarına değinirken *Yaprak Dökümü* ile başlayan olgunluk dönemi romanlarında ise toplumsal sorunları eleştirel bir tarzla kaleme alır. *Miskinler Tekkesi* de Reşat Nuri Güntekin'in Türk edebiyatında dilenciliği tema olarak incelediği ve tenkit ettiği sosyal içerikli bir romanıdır.

2. ÖZET

*Miskinler Tekkesi*² romanının isimsiz kahramanı, II. Mahmut dönemi ileri gelenlerinden Kocabaş Kazasker Şemsettin Molla'nın torunudur. O, canının kıymetini bilen, tembel, miskin, yerinden kıpırdamaktan imtina eden bir insandır. Gittiği okullarda tembel bir öğrenci olmasına rağmen yazısının güzel olması neticesinde sınıfını kolayca geçer.

Çocukluğunda oynadığı “dilencilik oyununda” kullandığı yalvarma tekniğiyle sokak çocuklarının şerrinden kendisini korumayı ve onları köle gibi kullanmayı çok iyi bilir. Gençlik yıllarında tıpkı dedesi Kocabaş Kazasker Şemsettin Molla gibi kafasının büyük olmasından dolayı sıkıntılı anlar yaşar. Küçükken kafasına bakan gözlere alışmış, bu bakışlara aldırış etmemeyi başarmışken komşu konağın kızına âşık olduğunda kafasının büyüklüğünü dert etmeye başlar.

Aksaray'daki konakları bir Ramazan gecesinde yangında kullanılamaz hale geldiğinde Cinci Meydanı tafralarında bir eski konağa yerleşirler. Kahramanımız pencereden gördüğü komşu konağın kızı Mesrure'ye âşık olur. Koca kafasıyla kendisini ona beğendiremeyeceğini düşünerek çözüm arayışlarına girer. İlk olarak ud dersleri alır; bahçede udunu çalarak kızın duymasını sağlar. İkinci olarak dayısıyla ahbap olan kızın babası Mesut Paşa'nın gözüne girmek için çabalar. Dayısı vasıtasıyla güzel olan yazısını Paşa'ya göstererek onu etkiler. Ardından Paşa'nın şiir merakını öğrenince şiirler ezberleyerek fırsat buldukça bunları Paşa'ya ezbere okur. Tüm bu çabalar bir işe yaramaz, kızın ona karşı bir ilgisi olmaz.

On sekiz yaşında Rüştüye'yi bitirdiğinde Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nde işe başlar. Oturmaktan ve boş boş pencereden Marmara'yı seyretmekten başka bir şey yapmadığı halde güzel yazısı ve aklında kalan şiirlerle, “yaşlı insanlar meclisindeki edibane konuşma tarzıyla” (s. 25) Evkaf Nezareti'nin birinci sınıf insanları arasına girer.

Meşrutiyetin ilanıyla konağın da düzeni bozular. Kahraman ve ailesi daha küçük bir eve taşınmak zorunda kalırlar. Evin geçimini sağlayan büyükanne ölünce konaktaki rahat yaşam, bu evde devam edemez.

¹ İnkılâp Kitabevi- Nisan 2017.

² Reşat Nuri Güntekin, *Miskinler Tekkesi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1946. (İncelemede eserin künyesini verdiğimiz bu baskısı kullanılmıştır.)

Evkaf'tan tasfiye edilen başkahraman, arkadaşı Talat'ın önerisiyle Darülfünun'a kaydolur. 31 Mart Vakası'ndan sonra siyasete karıştı diye üç seneliğine Sinop'a sürgüne gönderilir. Sinop'ta arzuhalcilik yaparak hayatına yön veren kahraman, kendisine bir düzen kurar. Bir süre sonra İstanbul'a döndüğünde de arkadaşı Talat'tan başka kimsesi kalmadığını görür. Talat'ın yardımıyla Nur-i İrfan adındaki özel okula kâtiplik ve yazı hocalığı yapmak üzere göreve başlar. Mektebin amacının öğrencilerin babalarını kandırarak para çekmek olduğunu öğrendiğinde istemeyerek bu uygunsuz işlere karışır. Hatta okula kabul edilen şehit çocukları için para bile toplamaya başlar.

Umumi Harbe girilmesi, Kocabaşların son torununun da askere alınmasına neden olur. İlk olarak Mısır'a gönderilir. İki sene Halep'te yazıcı neferliği yapar. Bir gün üstüne gelen levazım katırı sonucunda kolu kırılır parmakları işlevini kaybeder; malûl gazi olarak İstanbul'a dönmeğe çalışır. Yollarda yaşadığı büyük sıkıntılara rağmen kendisini İzmir'de bir hastanede bulur. Hali perişandır; parasız kalmıştır. Hastane müdürü, bu perişan hastayı taburcu edebilmek için ölmüş, kimsesiz birinin kıyafetlerini ona verir.

İzmir, Yunanlılar tarafından işgal edilmiştir. Sokakta kalmış sahipsizler, Yunan gözetiminde bir minder ve bir tas çorbayla tütün deposunda misafir edilmektedir. Vücut sağlığı yerine gelen kahraman yavaş yavaş yürüyüşlere çıkar. Bir gün bu yürüyüşlerin sonucunda caminin önünde beklerken bir bayandan ilk sadakasını alır. Ertesi gün bu parayla aldığı yiyecekleri arkadaşlarıyla paylaşarak karnını doyururken yapacağı iş belli olur: Dilencilik...

Gündelik kazancı, bir işçinin gündeliğini geçmeye başladığı gibi büyük memurların maaşlarına da eş değer olur. Tamaşalık semtinde bir oda kiralar. Dilencilerin yaşadığı bu yerin ahalisini Afrika zencileri oluşturmaktadır. Komşu kadınlar, birkaç kuruşa ya da birkaç lokma ekmeğe evini silip süpürmeye, çamaşırlarını yıkamaya ve yemeğini yapmaya başlar.

Gün geçtikçe itibarı artan kahraman kendisine yardımcı olsun diye Mesule Bacı dediği bir kadını, ardından da annesinin terk ettiği yedi yaşlarındaki İsmail'i yanına alır; onu okula gönderir; ihtiyaçlarını karşılar.

İzmir'de dilencilerin artması, bazı serserilerin evin etrafındaki toprakları kazıyarak para aramaları ve de İsmail'in arkadaşlarının "dilenci beybabanın keyfi iyi mi" (s. 75) diye sormaları, kahramanın İstanbul'a taşınmasına neden olur.

İstanbul'daki ilk günlerinde seyyahlar gibi dolaşıp para yemeğe başlarlar. Geldiklerinin beşinci gününde Süleymaniye'de tesadüfen karşılaştığı bir evi kiralarlar. İsmail'i yatılı okula göndermeği planladığından bu evde onu mutlu etmek için her şeyi yapar.

Bir gün arkadaşı Talat'la karşılaşır, onun yardımıyla İsmail'i yatılı okula yerleştirir. Dilencilige İstanbul'da da devam etmeye başlar. Yıllardır dilendiğini sonunda arkadaşı Talat'a söyler. Talat başlangıçta arkadaşından utanıp ondan uzaklaşır. Bir süre sonra birbirlerini arayarak arkadaşlıklarına devam ederler. Öyle ki gün geçtikçe maddi durumu kötüleşen Talat'a kahraman bir ev satın alır. Dilenerek elde ettiği parayla da rahat bir yaşam sürer.

Parasız devlet okulu sınavını kazanan İsmail, Bursa'da yatılı olarak okur. Yıllar sonra gazetelerden okudukları haberlerde İsmail'in Avrupa'da mimar olduğunu, Ankara'da günden güne yükseldiğini öğrenirler. Bir gün İsmail eşiyile birlikte kendisini büyüten, okutan miskin dilenciye ziyarete gelir. Kocabaşların son torunu olan yardımsever dilenci, İsmail'deki hakiki gururu, hakiki asaleti gördüğünde çok

duygulanır. “Delikanlının bu kadirbilirliği, dilenci için şimdiye kadar topladığı sadakaların en güzelidir.” (Agâh Sırrı Levend, Sanat ve Edebiyat Gazetesi, 9 Ağustos 1947)

“- Sadakalarımın en muhteşemini ben, senden aldım İsmail” (s. 203) der.

Bu çalışmamızda Reşat Nuri Güntekin’in *Miskinler Tekkesi*, önce isim- içerik ilişkisi bakımından ele alınacak, daha sonra ise romanın yapısı, modern roman teknikleri açısından incelenecektir.

3. İSİM - İÇERİK İLİŞKİSİ

Miskin kelimesi, Arapça sukün kelimesinden türemiş, “aşırı derecede tembel, uyuşuk, mıymıntı (kimse); aciz, zavallı (kimse); cüzam hastalığına tutulmuş kimse; tasavvufta Allah karşısında aczini, yokluğunu bilen gönül eri, gerçek zenginin Allah olduğunu ve kendisinin O’na karşı mutlak ihtiyaç içinde bulunduğunu bilen derviş kul, fakir”(Ayverdi, 2011: 828).

Reşat Nuri Güntekin, eserde miskin kelimesinin çağrıştırdığı tüm anlamları içeriksel düzlemle bağdaştırarak isim konusunda kafalarda soru işaretine mahal vermez. Romanın ismi, romanın akışı içerisinde çağrışımlarla, örneklerle, başkahramanın değerlendirilişiyle paralellik arz eder. Miskinler Tekkesi’nin miskin kahramanı, miskin kelimesinin anlamına eş değer özellikleri göstererek yeri geldiğinde tembeldir, uyuşuktur, yeri geldiğinde bir cüzamlıdır, dilencidir veya yeri geldiğinde de bir derviştir.

Romanın adını oluşturan Miskinler Tekkesi, gerçekte de vardır. Üsküdar’da Karaca Ahmet Mezarlığı’nda bulunur. III. Selim zamanında yapılmış olup cüzamlılar burada barındırılmış.

Kocabaş Kazaskerin son torunu olan isimsiz kahraman, romanın çeşitli yerlerinde kendisini bir miskine, bir cüzamlıya benzeten ifadelerle bunların yaşadıkları yer olan Miskinler Tekkesi’nin kapısını açar; daha kitabın ilk sayfalarında isim ve içerik ilişkisinin bağlantısını verir.

“ Ne yapalım böyle yaratılmışım. Cüzamlı yanık acısına ne kadar duygusuzsa ben de kuyruk acısına öyleyim.” (s. 4) diyerek bir cüzamlının hastalığından dolayı sinirlerinin tahribatı sonucu derisinin ısı değişikliklerini fark etmediğini, hissizleştiğini bildiğinden bu durumu kendisiyle bağdaştırır.

“Cüzama tutulduğunu öğrenenler gibi kendimde kendi vücuduma, kendi etime karşı bir tiksinti vardı ve ne yapsam bunu gideremiyordum.”(s. 63) diye hissettiklerini anlatan kahraman bir cüzamlı gibi hissetmeye devam eder. Cüzam konusundaki uzman doktorların bilgileri de miskin kahramanı doğrulamaktadır.

“Kişinin sosyal hayatını tamamıyla ortadan kaldıran bu rahatsızlık türü beraberinde kişide özgüven eksikliğine de yol açmaktadır.”³

Başkahraman, bir gün arkadaşı Talat’a kendisinin dilencilik yaptığını söyler. Talat bunu duyduğunda çok şaşırır, sanki arkadaşı cüzamlıymış gibi davranır ve ondan uzaklaşır. Bunun üzerine Şemsettin Molla’nın torunu, arkadaşı Talat’ın, bu tavırları karşısında, kendisini yine bir cüzamlı olarak görür.

³ <http://www.lepra.gen.tr/cuzzam-nedir.html/09.04.2017>.

Tüm bu benzetmelerle eserin içeriksel düzleminde kahraman, kendisinin cüzamlı özellikleri gösterdiğini sık sık itiraf ederken konakta yaşayanların saraydan gelen ihسانlar karşısındaki dualarını, Miskinler Tekkesi'ndeki cüzzamlıların oraya getirilen sadakalar karşısındaki yaptıkları dualara da benzetmekten geri kalmaz.

“ Benim yetiştiğim İkinci Abdülhamit zamanlarında bile ara sıra saraydan (adına resmen Sadakai Şahane denen) elli altınlık, yüz altınlık ihسانlar gelir ve Karacaahmedin Meşhur Miskinler Tekkesinde gibi bütün aile büyük sofada toplanarak ‘âmin âmin’ çağırırdı”.(s. 8)

Miskin kelimesinin tasavvufî anlamı ise *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*'de şöyle açıklanır:

“Miskin, Arapça, zelil, hor, zavallı, kimselere denir. Varlık duygusundan sıyrılan varlığı yokluğa çeviren, kendisinde hiçbir varlık görmeyen kişi” (Cebecioğlu, 1197: 512).

Kocabaşların torunu, eserde miskin kelimesinin tasavvufî anlamını içeren özellikler gösterirken kendisinin de normal dilencilerden farklı olduğunu, çevresindeki insanlara benzemediğini açıkça belirten ifadelerle “dilenci derviş” (Altuğ, 2005:125) kılığına bürünür. Derviş dilenci, diğer dilencilerden farklı olduğunu, sadakaları, el açmadan, yalvarıp yakarmadan almasıyla gösterir. O kendini Allah yoluna adanmış bir fakir gibi sükûtu seçer, ısrarla sadaka istemez; sadakanın ona gelmesini bekler.

Miskinler Tekkesi'nin başkahramanı, kendisinin bir evliyaya yaraşır şekilde davrandığını ısrarla belirtmeye devam eder. Kendisini, eskimiş cübbesiyle, başındaki sarığıyla dolaşan, yoksulluklarını saklayan, çektikleri tüm sıkıntılara rağmen ağızlarından hiçbir şikâyet sözü çıkmayan “fukarâyı sâbirîn”⁴ (s.73) denen insanlara benzetir. O da sırtındaki eski redingotuyla, ayağındaki lastikleri gevşemiş boyasız potinleriyle, elindeki kabukları dökülmüş bastonuyla ve başındaki kasketiyle dolaşan bir nevi evliyadır.

Tüm bunlara ilaveten, eserin kahramanı, dini istismar ederek dilencilikten kazandığı paralarını bir tasavvuf ehli gibi çevresindekilerle paylaşmaktan geri kalmaz. Mesule Bacı'nın geçimini sağlar; yanına aldığı İsmail'in tüm ihtiyaçlarını karşılar. Hatta arkadaşı Talat'a borç para verdiği gibi ev almasına da yardım eder.

Eserin ismi, içeriği hakkında birçok ipucunu yansıtır. Miskin başkahraman, bir cüzamlı gibi tembeler oturup sadakanın ayağına gelmesini beklerken; bir sûfi gibi sükût içerisinde sabreden, kazancını paylaşan, mal mülk, makam, şöhret gibi dünyevî unsurlara değer vermeyen bir tablo sergiler. Şemsedin Molla Kocabaş Kazaskerin son torunu, Miskinler Tekkesi'nin bir cüzzamlısı, bir dilencisi, bir dervişidir.

4. YAPI

Anlatmaya bağlı edebî metinlerde, “her edebi eser, bünyesinde taşıdığı muhtevayı, -yazarın ferdi tercihleri dışında- türüne has ve gelenekselleşmiş bir yapı içinde okuyucuya taşır.” (Çetişli, Ankara: 219) Modern romanın temel unsurlar olarak kabul edilen olay örgüsü, şahıs kadrosu, bakış açısı -anlatıcı, zaman ve mekân metnin meydana gelmesinde vazgeçilmez unsurlardır.

⁴ Fukarâ-yi Sâbirîn: Sabreden, dayanan, avuç açmayan fakirler.(Parlatır, 2006: 476)

4.1. Olay Örgüsü

Miskinler Tekkesi romanının 203 sayfalık ilk baskısı,⁵ üç kısım ve son bölüm başlıkları altında yazılmıştır. Diğer baskılarında son bölüm üçüncü kısma eklenerek yayımlanmıştır. Eserin bölümlerinin sayfa sayıları ve alt bölüm sayıları şöyle tespit edilmiştir:

Birinci kısım (s. 3-78), XV alt bölümden,

İkinci kısım (s. 79-136), X alt bölümden,

Üçüncü kısım (s. 137-195) da IX alt bölümden oluşmuştur.

Son bölüm başlığı altındaki sayfalar ise s. 196-203 arasındadır.

Yazarın eserini telif ederken ayırdığı bölümler esas alınarak olay örgüsü üç bölüme ayrılarak incelenecektir. Bu çalışmamızda son bölüm üçüncü bölüme eklenerek incelenecektir.

Birinci Kısım:

Bu kısımda kahraman, çocukluğu, gençliği ve ailesi hakkında bilgiler verilerek okuyucuya tanıtılır. Dedelerinden birisi olan Kocabaş Kazaskerinin Sultan Mahmut'un gözbebeği olduğunu, Sultan'ın sofrasındaki ekmek kırıntılarını toplayıp konağa getirmesi ve dualar etmesi anlatılır. Sadaka isteme özelliğinin dedesinden geldiği ortaya konur. Konaklarının yanması üzerine taşındıkları konağın komşu kızına âşık olması ve bu aşkı uğruna kızın babasının gözüne girmek için yaptığı çabalara yer verilir. Meşrutiyetin ilanı ve bunun sonucunda dağılan ailenin perişanlığına yine bu kısımda değinilir. Başkahramanın Evkaf'taki işini kaybetmesi, ittihatçılar tarafından Sinop'a sürgüne gönderilmesi, Sürgün dönüşü İstanbul'a gelmesi ve Nur-i İrfan mektebinde işe başlaması da romanın ilk kısmın vaka halkası içerisinde yer alır. Ulusal Savaş'ın çıkmasıyla Halep'e askere giden kahramanın, bir kaza sonucunda kolunu kırması ve İzmir'e gelmesi, kendisine verilen ilk sadaka ile dilencilığe başlaması ve dilencilik mesleğinin hayatında yaptığı değişiklikler kahraman anlatıcı bakış açısı tarafından okuyucuya aktarılır. Mesule Bacı'nın ve İsmail'in hayatına girmesi ile başkahramanın yalnız olan dünyasında meydana gelen hareketlenmeler, bu kısımda yerini alır. O, mesleğinin kutsî sırrına erdiğini düşündüğü anlarda okul arkadaşlarının İsmail'i, dilenci baban nasıl, diye alay konusu etmeleri, kahraman ile İsmail arasında soğuk rüzgârların esmesine neden olur.

İkinci Kısım:

İkinci kısım, anlatıcı başkahramanın, İzmir'den İstanbul'a taşınmak istemesiyle başlar. Kahraman, İzmir'de adının zengine çıkmasından ve İsmail'in arkadaşlarının onunla alay etmesinden dolayı taşınma kararını verdiğini anlatır. "İnsanlıkla arasındaki mesafeyi ölçmeye başlar" (Tanpınar, 2014: 460) ve İstanbul'da İsmail'i bir yatıla okula vererek ondan kurtulacağını da itiraf eder. Bu kısım, dilenci kahramanın kendisini ve dilencilliğini durmadan sorguladığı; eski dilencilerle yeni dilenciler arasında yaptığı karşılaştırmayı anlattığı bir kısım olur. Kahraman, arkadaşı Talat'a dilenci olduğunu söylemesiyle birlikte onun bir cüzzamlıdan kaçır gibi kaçtığını da bu kısımda söyler.

Üçüncü Kısım:

⁵ Miskinler Tekkesi'nin ilk baskısı, üç kısım ve son bölümden oluşurken, diğer basımlarında son bölüm, üçüncü kısma eklenmiştir.

Son kısımda, kahraman, kendini ve dilencilliğini sorgularken dilencilik yaptığı anlar dışındaki vaktini nasıl geçirdiğini anlatır; Mesnevi okur, Talat ile görüşmelere başlar, ona para yardımında bulunur, mahallesindeki insanlarla ilgilenir; “toplumsal manzaralar”(Naci, 2003: 185) çizer. İsmail’in iyi bir eğitim hayatı geçirmesi, yıllar sonra başarılı bir mühendis olarak vefasını ödemek için eve gelip babasının elini öpmesi üçüncü bölümün can alıcı vaka halkasını oluşturur.

4. 2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Miskinler Tekkesi romanı, kahraman- anlatıcı bakış açısıyla kaleme alınır, tasvirlerden ve iç monolog tekniklerinden yararlanır.

Romanın ilk cümlesinden itibaren kahraman- anlatıcı varlığını şu sözleriyle hissettirir: “Şimdi olduğu gibi çocukken de pek canımın kıymetini bilirdim.” (s. 3).

Otobiyografik karakterli bu bakış açısında kahraman-anlatıcı, çocukluk ve gençlik yıllarını hatırat şeklinde anlatarak vakanın anlatıldığı zamana gelir.

Bu bakış açısıyla anlatılan eserde kahraman anlatıcı daima eserin merkezindedir. O, vakanın yaşandığı ve anlatıldığı zaman içerisindeki hâl ile okuyucu karşısına çıkar.

“Anlatmak istediğim şu ki sekiz, on yaşındaki benle bugünkü ben arasında pek ayrı gayrı yok gibidir. Fakat birbirini gayet iyi anlayan bu iki ben arasında, delikanlılık çağında, bir yabancı ben, bir nevi teklifli misafir gitmiştir.

Şimdi onu kendimle aynı kandan, fakat bazı fikirlerinden, huysuzluklarından dolayı bir türlü kaynaşmamıza imkân olmayan bir akraba gibi hatırlarım.” (s. 9).

Şerif Aktaş’ın söylediği gibi anlatmaya dayalı metinlerde anlatıcı, geçmişinden bahsederken “hatalarını, saflıklarını ve pişmanlıklarını da aktararak okuyucuda gerçeklik duygusu uyandırır. (Aktaş, 1991:101-102). Bu durum *Miskinler Tekkesi* kahramanında da görülür: “Bu bir dilencilik değil miydi? Keşke yalnız öyle olsa. Fakat bizim aynı zamanda bir sahtekârlık ve dolandırıcılık yapmadığımdan emin olamıyordum. Daha fenası boyuna kendi imzama etrafa makbuzlar da dağıtmaktaydım.” (s. 41).

Anlatım tekniklerinden olan tasvirde insan, doğa, eşya veya mekân kelimelerle resmedilir. Yazar da yaptığı tasvirlerle okuyucuya bir şeyler anlatarak onun zihninde bir görüntü oluşmasını sağlayarak gerçeğe yaklaştırır. *Miskinler Tekkesi*’nin başkahramanı da sık sık tasvirlerle başvurur.

“...gene bir eski zaman konağına yerleştik. Öteki gibi bunun da haremi, selamlığı, trabzanları kopmuş, yelpaze merdivenleri, büyüklerin ‘içinde at koştur’ diye tarif ettikleri taşlık ve sofaları, yüksek şahnişli pencereleri, yıllarla kuruya çürüye kav halini alan ve tutuşmak için havadan bir kıvılcım bekleyen oymalı saçakları vardı.” (s. 12)

Bir başka anlatım tekniği de iç monologdur. İç monologda kahraman sanki karşısında biri varmış gibi kendi kendisiyle konuşur. Böylece kahraman iç dünyasını uzun uzun anlatır.

“ Ne yapalım böyle yaratılmışım. Cüzamlı yanık acısına ne kadar duygusuzsa ben de kuyruk acısına öyleyim.” (s. 4)

4. 3. Şahıs Kadrosu

4. 3. 1. Başkahraman:

Miskinler Tekkesi romanının başkahramanı, Kocabaş Kazasker Şemsettin Molla’nın torunudur. Eserde adı belirtilmeyen torun, Meşrutiyet ve Cumhuriyet yıllarında yaşar. Çocukluğu, büyükannesi, dayısı, büyük halası, Arap bacıları ve Kafkasyalı Çerkez kalfaları ile konakta geçer. Zaman içerisinde birlikte yaşadığı kişileri kaybederek yalnız kalır.

Kocaman kafasıyla sürekli dikkatleri üzerine çeken adsız kahraman, aynaya baktığında kendisini şöyle görür:

“Fotoğraf karşısında titremiş gibi dağınık ve kararsız çizgilerim, ekseri zayıf iradeli kimselerde görüldüğü üzere yassı, yaygın ve gevşek bir burnum vardı. Bu burunun hafif bir çizgile ortadan ikiye bölünmüş ucunda büyücek bir et beni sivrilirdi. Süzme bal rengi gözlerime, ağızma hele çene çukuruma çirkin denemezdi. Ancak ne çare ki anımda, kalın çatık kaşlarımın üstünde hafif bir çıkıntı yaptıktan sonra birden bire üfürülüp şişen başım hepsinin üzerine tüy dikiyordu. Aynanın karşısında saçlarımı sağa sola, öne arkaya tarayarak yaptığım tecrübeler korkunç neticeler verirdi.” (s. 16)

Anlatıcı başkahraman, başının büyüklüğünü küçültmeyeceğini düşünerek âşık olduğu komşu konağın kızına kendini beğendirmek için ud çalmasını öğrenir. Kızın babası olan paşaya da şiirler ezberleyip okur. Dayısının yardımıyla da paşaya güzel yazılarını gösterir. Bu yeteneklerinin dışında başka bir hüneri de yoktur. Çok az yeteneğe sahip olan başkahraman, çocukluğundan beri canının kıymetini bilen, tembel, hareket etmekten kaçınan miskin birisidir. Arkadaşlarıyla birlikte oyunlar oynamaktan çekinen Kocabaşların torunu, kendi kendine oynadığı oyunda, dilenci taklidi yaparak elinin tutmadığını, gözünün görmediğini söyleyerek sadaka ister. O böyle yaparak eğlenirken büyükleri bu oyuna çok kızar. Dedeleri, padişahlarla yemek yemiş bir torun, asla dilencilik oyununu bile oynayamazdı.

Çocukken oynadığı dilencilik oyunu, başkahramanın ileriki yaşamında dilencilik meslek haline getirmesinin temelini oluşturur. Bir gün dinlenmek için gittiği camide bir kadının avucuna bıraktığı iki çil kuruş, hayatının geri kalan kısmında geçimini nasıl sağlayacağını bir göstergesi olur. Çalışmadan avucuna konan bu para hoşuna gider; “bu eylem içinin hazır tembelliğiyle bağdaşır hemen.” (Burdurlu, 1971: 6)

Başkahraman, “Yaradılışım ve bütün hayatım durmadan beni bu akıbete doğru sürüklemişti” (s. 46) diyerek dilencilik onun için bir meslek olmasındaki bu gerekçeye sığınır. Ayrıca sadaka istemesinin dedesi Kocabaş Kazaskerden kendisine miras kaldığını, genlerinde de dilencilik yattığını, bunun kaçınılmaz son olduğunu söyleyerek savunmaya da geçer.

Toplum tarafından küçümsenen dilencilik, roman kahramanının hayatında bir sanata dönüşür. Ona göre dilencilikte merhamet, başta geldiği gibi sanatın inceliği de o damarı yakalayıp ince ince sızlatmaktan geçer. Bunları yaparak mesleğinin en yüksek mertebesine ulaşmış bir sanatkâr olduğunu kabul eder.

Başkahraman, dilencilerin şerefli, asil insanlar olduğunu, kimsenin arkasından iş çevirmediklerini ve dürüst olduklarını söyleyerek kendisinin de herhangi bir dilenci olmadığını gösterir. Öyle ki dilencilikten kazandığı parayla İsmail’in eğitim ve bakım masraflarını karşılar, Mesule Bacı’nın geçimini sağlar, arkadaşı Talat’a maddi yardımlar yapar.

Miskinler Tekkesi’nin isimsiz kahramanı, Reşat Nuri’nin diğer kahramanları gibi toplum içerisinde ideal bir karakter çizer. O, hiçbir zaman cemiyetin dışında kalmayarak dilencilik mesleğini en iyi şekilde yapmaya çalışır. Bir memur duyarlığıyla sabah işe gider gibi evinden çıkar, dilencilik kıyafetine bürünür. İşini icra ederken dürüsttür, kimseyi kandırıp dolandırmaz.

4. 3. 2. Norm Karakterler:

Norm karakter, romanda başkahramanı tamamlayan, ona yardım eden ve onun eksiklerini tamamlayan kişidir. “Romandaki çeşitli mizaçları anlayabilmek için, okuyucunun şiddetle ihtiyaç duyduğu bir rehberdir. Onun görevi romanda sadece ve sadece bu görevi yerine getirmektir.” (Stevic, 2004: 64)

Miskinler Tekkesi’ndeki norm karakterlerin başında İsmail gelir. İsmail babası tarafından terk edilmiş annesiyle birlikte yaşayan Dana Bayramı günü bir düşme vakasıyla başkahramanın hayatına giren yedi yaşındaki bir çocuktur. Kocabaş Kazaskerin son torunu, ilerdeki hayatını etkileyecek bu küçük çocuğu gördüğünde şöyle tasvir eder:

“Burun deliklerinden şiddetle boşanan kan yüzünü adeta görünmez hale getirmişti. Bunlar bir parça yıkandıktan sonra su ve çamurdan birbirine yapışmış kıvrıkcık saçları, kenarları kemik gibi sertleşmiş ince kulakları, sivri burnu ve çenesiyle keçi oğlaklarına benzeyen şipşirin bir yüz meydana çıkıyordu. Sonradan gözleri açılınca da – biraz evvelki kandan sıçramış gibi kırmızı kırmızı zerrelere benekli - yeşile çalar renkte bir acayip gözler görüldü.” (s. 59)

Çocuğun ve annesinin sefalet içerisindeki yaşantısına acıyan Mesule Bacı ve Başkahraman, annesi işe giderken parasız olarak çocuğa bakmayı kabul ederler. Bir süre sonra annesi tarafından da terk edilen İsmail, Mesule Bacı’nın küçük beyi olur.

İsmail’in hayatına girmesiyle kendisini ve dilencililiğini sorgulamaya başlayan kahraman, incir depolama fabrikasında bulunduğu işte ancak üç gün çalışabilir.

İsmail, çalışkanlığıyla okulda başarı göstererek iki yıl içinde iki sınıf atlar. Mesule Bacı, kendisine “dadı”, başkahramana da “bey baba” dedirtirmesine İsmail alışır. Okuldaki arkadaşlarının İsmail’e “dilenci bey babanın keyfi iyi mi?” diye sormaya başlamaları, İsmail ve başkahraman arasında rol çatışmasına neden olur. Baba dediği bir kişinin dilenci çıkması, İsmail’i utandırırken bu durumu kabullenmesi yıllarını alır.

Eğitim hayatını başarılarla süsleyen İsmail mühendis olup karısıyla birlikte babasının elini öpmeye geldiğinde karısına şunları söyleyerek vefasını gösterir:

“Benim babamı hor gördüğüm zamanlar oldu, fakat mevki, şeref, para, itibarı ile hiçbir eksiği olmayan birçok kibar insanların, hatta büyük insanların ufak bir geçim sıkıntısına düştükleri, kendilerinden olandan daha fazlasına göz diktikleri, başkalarının otomobilini, mevkiini kıskandıkları zaman gözlerini belerterek ‘açız’ diye ağladıklarını gördükten sonra...” (s. 203). Böylece İsmail de babasının dilenmesini, mevki peşinde koşarak yapılan modern dilencilığe tercih eder. Babası dürüştür, başkasının malına göz dikmemiştir, el-etek öpüp el açmamıştır. Ne yaptığı bellidir.

Romandaki norm karakterlerinden birisi de Mesule Bacı’dır. Başkahramanın Tamaşalık’ta tanıdığı Mesule Bacı, daha önce Boğazda bir Süruri Paşa yalısında çalışmış bir kalfadır. Paşa yalısından Tamaşalık’a düşen Mesule Bacı’nın, vefa ile muhabbet ile baktığı mirasyedi bir küçük beyi vardır. Şeyh Abdu adında kör bir Arap döverken başkahraman Mesule Bacı’yı dayaktan kurtarır. Bir süre sonra küçük beyi ölünce Mesule Bacı, önceleri ev işlerini yapmak için gittiği başkahramanın evine, daha sonrada kendi evini su bastığında iyice yerleşir. Artık o, başkahramanı besleyen, evinin işlerini yapan bir dadı olur.

Mesule Bacı İsmail’in eve yerleşmesiyle çok sevinir, kaybettiği küçük beyin yerine bir başkası gelmiştir. Tüm sevgisini, ilgisini ona vermek için çabalar durur.

Başkahraman ile yaşadıkları yıllarda Mesule Bacı, ona karşı daima vefalı ve saygılı davranır. Gündüzleri mutfakta, bahçede ve sokakta avunurken geceleri başkahramana dargın olarak hizmet eder. O, kuş kadar bir çocuğu, İsmail'i evde sığdırmayıp yatılı okula göndermiştir.

4. 3. 3. Kart Karakterler:

Romanda değişime ve dönüşüme uğramayan, tek bir duygu ve düşüncenin simgesi konumundaki kişilerin başında Talat gelmektedir. Talat, ufak yapılı, gösterişsiz, tıraş olacak parası olmadığı için sakal bırakan, başkahramanın Evkaf'tan gençlik arkadaşıdır. Çok çalışkan olan Talat, çevresiyle iyi geçinen becerikli bir kalem memurudur. Sadece kendi işini değil arkadaşlarının da işlerini yapar, başı sıkışanın yanına gider.

Talat'ın bu kadar çalışkan olması onun hayatının sefalet içerisinde geçmesini engellemez. O, erken yaşta evlenip dört çocuk sahibi olmuştur. Evkaf'tan aldığı maaşı ailesinin ve kendisinin geçimini sağlamasına yetmez.

Başkahramana dönem dönem manevi destek veren Talat, onun Darülfünun'a girmesine, Nur-i İrfan mektebinde iş bulmasına ve İsmail'in yatılı okula kaydedilmesinde yardımcı olur.

Talat, arkadaşının dilencilik yaptığını öğrendiğinde başkahramandan cüzamlıymış gibi kaçır. Bir süre sonra gizli gizli buluşarak görüşmeye başlarlar. Hatta "utana sıkıla" (s. 103) dilencilik yaptığı için ondan kaçtığı, çekindiği Kocabaş Kazasker'in son torunundan borç para bile alır.

Başkahramanın hayatına giren İzmirli Gani Dede de kart karakterlerden birisidir. Gani Dede zarif, güler yüzlü bir dilencidir. Kahraman anlatıcının bakış açısıyla Gani Dede, şöyle tasvir edilir:

" Bu Gani Dede, gayet güzel konuşan ehl-i dil, arif bir adamdı. O kadar ki, dilenci ile ahbap etmek nedense âdet olmadığı halde, belli başlı adamlar onu evlerine davet ederler; iki çeşmelik kiraathanelerinde karşılına alıp tatlı tatlı söyletirlerdi. Sonra da ayrılırken avucuna birkaç kuruş sıkıştırırlardı. Hâsılı efendiden adamdı." (s. 77)

Gani Dede'nin kızı Zehra babasının dilenci olduğunu öğrendiğinde kahrından verem olup ölür. Başkahraman, bu durumu, İsmail'in kendisinin de dilenci olduğunu öğrendiğinde göz önüne getirerek Gani Dede ile kendisini bağdaştırır.

4. 3. 4. Fon Karakterler:

Fon karakterler, romanda " olay ve olay parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi oluşmasına hizmet eden kişiler" (Aktaş, 1991: 49) dir. Bu kişi veya kişilerin olaylar üzerinde herhangi bir fonksiyonları olmaz. Fon karakter olan bu kişiler, başkahramanın hayatına bir şekilde girip çıkarlar.

Başkahramanın çocukluğundaki fon karakterlerden birisi büyükannesidir. Büyükanne, konağın geçimini sağlayan, elinde avucunda ne varsa satıp ailenin ihtiyaçların sağlamaya çalışan bir Osmanlı hanımefendisidir. Meşrutiyet inkılâbından sonra vefat etmesiyle evde hiç kimse kalmaz. Annesinden ve babasından bahsedilmeyen bu torunun çevresinde babaannesinden başka dayısı, Gülfidan Bacı ve evdeki kalfalar vardır. Gençlik yıllarında da âşık olduğu Mensure ve Mensure'nin babası kahramanın hayatına fon karakter olarak girerler.

Sinop sürgününden sonra İstanbul'a döndüğünde, Nuri İrfan Mektebi'nin sahibi Şefkati Bey ve oğlu, başkahramanın kısa süren iş hayatında patronları olur. Savaş için gittiği Halep'ten dönüşünde İzmir'de, Eşref Paşa Camisi'nin önünde ilk sadakasını eline veren yaşlı kadın, konaklardan yetişen Kocabaş Kazaskerin torununun hayatını değiştirir. Şeyh Abdu, İsmail'in annesi, Mesnevi'den parçalar okuyan dilenci Giritli Mevlana, Nuri Nigâh Kalfa; Afrika zencileri, başkahramanın hayatını kısa süreli yer alırlar.

İzmir'den İstanbul'a taşındığında da yeni fon karakterler kahramanın hayatına girer. Ev aradıklarını zannedip onlara ev gösteren bekçi, elli yaşlarındaki ev sahibi, dilenciler arasında tanıdığı ilan hafiyesi dilenci, "dilendiği yerde hangi kadın veya kızın hangi erkekle bir dalaveresi bulunduğunu gözleyip" (s. 115) rüşvet isteyen Hacı, mezarlıktaki bir yakını ölen yüksek mevkili ikiyüzlü ihtiyar, eserde vaka halkalarının daha iyi anlaşılmasını sağlarlar.

İsmail'in yokluğuyla yalnız kalan başkahraman, komşularıyla ilgilenmeye başlar, onlarla tanışır. En yakın komşusu karısı tarafından terk edilmiş ve kızıyla yalnız yaşayan muallimdir. Muallimin yanındaki evde ihtiyar posta kâtibi ile karısı ve üç çocuğu, köşe başındaki mavi konakta da Abdülhamit zamanından kalma bir paşa ve oğlu oturur. Mavi konağın üst katında bir zamanlar zengin olan ama şimdi kömür deposunda kantar memurluğu yapan adam, karısı ve çocuklarıyla yaşamaktadır. Tombul İmam, mahallede yaşayan bir zamanlar imam olan şimdi ise kumar oynatan ilginç bir adamdır. Bir başka komşu da Mavi Konağın mukabilinde köşe başında evli genç bir çift ile kızın annesi bulunmaktadır. Karşıdaki asmalı evde de zengin bir ailenin kızıyla evlendiği için annesini gizlice ziyaret eden genç bir adamın annesi oturmaktadır. Son olarak da İsmail'in karısı fon karakterlerin arasına katılır. Tüm bu fon karakterler, bireysel olarak fazla önem kazanmazlarken başkahramanın içinde bulunduğu sosyal ortamı, somut bir şekilde varlıklarıyla yaratırlar. Varlıklarıyla esere enerji ve canlılık verirler.

5. Mekân

Romanda mekân "romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne olan yerdir." (Çetin, 2009: 133) Romancı, mekân unsurunu kullanırken olayların geçtiği çevreyi tanıtmayı, karakterleri göstermeyi ve toplumu yansıtmayı amaç edinebilir. Tüm bunların temelinde yatan ise romanı gerçek bir atmosfer içerisinde okuyucuya anlatmaktır.

Reşat Nuri Güntekin, 1922' yılında yayımlanan *Çalılıkusu* romanıyla İstanbul dışına Anadolu'ya açılır ve İstanbul sınırını kırmaya başlar. *Miskinler Tekkesi* romanında da Reşat Nuri geniş mekânlara yer verir.

İstanbul, Sinop, Halep ve İzmir'den oluşan çevresel mekânların yanı sıra özel mekânlar da Kocabaş Kazaskerin son torunu olan başkahramanın hayatında önemli bir yere sahiptir. İstanbul'da çocukluğunu geçirdiği konak yanınca Cinci Meydanı taraflarında bir eski konağa taşınırlar. Taşındıkları bu mekânın tasviri, saraylarla iletişim içinde olan bir ailenin nasıl çöktüğünün bir resmi olurken büyükannenin ve ev halkının sık sık tekrar ettiği "Allah insanı gördüğünden yâd etmesin" (s.16) sözünü açıklar niteliğindedir.

"Tavanlardan kopup sarkan muşamba parçaları üstündeki boyalı ve yaldızlı resim artıkları; kış gelince kenarına bez yahut kâğıt şeritler çirişlenen ve rüzgârlı havalarda köçek zilleri gibi şingirdayan battal pencereler; renkli camları kırıldıkça yerlerine adi cam ve bazen de mukavva takılan merdiven camekânları; içinde çok kere

bir gaz tenekesi ve kuru soğanla biraz kuru fasulye ve pirinçten başka bir şey bulunmayan kiler odası haremle selamlık arasındaki dönme yemek dolabı...” (s. 16)

Başkahraman, on sekiz yaşında rüştiyeyi bitirdiği zaman Evkafı Hümayun Nezareti’nde iş bulur. Meşrutiyet İnkılâbı ile büyükannesi ve Gülfidan Bacı ile Bağlarbaşı’nda bir eve sığır, Evkaf’tan tasfiye edilir, Darülfünun’a kayıt olur. 31 Mart Vakası’ndan sonra Sinop’a sürgüne gönderilir. Sinop’ta Çarşıbaşı’nda bir koca karının evinde dükkândan bozma bir odada oturur. Çarşıda oturduğu için alışverişlerini pencereden, yerinden kıvıldamadan yapması onun miskinliğinin bir göstergesidir.

“Hâsılı tam gönlüme göre bir iş; yapıştığı kayada kabuklarını etrafın akıntlarına karşı aralayarak kısmetini bekleyen mesut bir midye hayatı!” (s. 34)

Sinop’ta üç yıl kaldıktan sonra İstanbul’a gelerek Sirkeci’de otel odasında kalmaya başlar. Talat’ın yardımıyla Aksaray’daki Nuri İrfan mektebinde kâtiplik ve yazı hocalığı yapar. Bu okul, başkahramanın geri kalan hayatında yapmayı tercih edeceği dilencilik tohumunun atılmasına vesile olur: “...beni bazı dükkânlar ve ticarethanelerden iane toplamaya gönderiyorlardı. İlk dilencilik talimimi ben bu dolaşmalar esnasında yapmışımdır.” (s. 41)

Umumi Harbe girildiğinde askere alınan Başkahraman, Mısır’a doğru yola çıkar. Halep’te iki seneden fazla yazıcı neferliği yapar. Midyeye benzettiği hayatı burada da yaşar. Lakin geçirdiği bir kaza sonucu bir katır, sağ bileğini ve kolunu kırar. Bunun üzerine askerlik günleri sona erer ve İstanbul’a doğru yola çıkar. Yol boyunca sık sık hastalandığı için kendisini, Konya üzerinden İzmir’deki bir hastaneye zor atar. Hastane çıkışında kaldığı Yahudi Maşatlığı, yeniden dirilişinin, yeniden hayata dönüşünün mekânıdır. Yine dilencilğe başlayışı da burada kaldığı günlerde olur. Dilencilikte kazancı artmaya başladığında Kadifekale eteklerinde Tamaşalık denilen mahallede bir ev bulur.

“O tarihte Tamaşalık, dağın dibinde deve sırtı gibi biçimsiz yokuşlar ve inişlerden meydana gelmiş bir oyuktu. (...) Çoğu, en adi hendeseden mahrum köstebekler arasında taştan, tenekeden, hatta tahtadan yapılmış kulübeler vardır.” (s. 47-48)

Tamaşalık, başkahramanın hayatında büyük yeri olan bir mekândır: dilencilğe başladığı, Mesule Bacı’yı tanıdığı ve İsmail ile kurduğu yapay ailesinin başlangıç yeridir. Afrika zencilerinden oluşan Tamaşalık, fakirliğin kök saldı, ahalsinin dışlandığı, terk edilmiş bir mahalledir.

Tamaşalık’tan İstanbul’a taşınan başkahraman ve onun göstermelik ailesi Süleymaniye’de bir ev kiralarlar. Bu evle çocukluğunun ve gençliğinin İstanbul günlerini anar; İsmail ve Mesule Bacı’ya eski hayatının geçtiği yerleri gösterir.

Yeni taşındıkları bu mahalle de Tamaşalık gibi insanların kendi yağlarıyla kavruldukları, geçimlerini zor sağladıkları fakir bir muhittir.

Başkahramanın hayatının dönüm noktası olan bir başka mekân da Talat ile birlikte açtıkları tütüncü dükkânıdır. Bu dükkânla dilencilik mesleğine veda eder.

Bunların dışında başkahramanın dilencilik yaptığı devlet daireleri ve mezarlıklar da mekân olarak eserde yer alır. Özellikle mezarlıklara sık sık gitmesini çok sever. Bu yerleri çok sevmesinin nedeni, buraları kazanç kapısı olarak değil kendisine bir şeyler öğreten mektep kapıları olarak görmesidir.

6. Zaman

Miskinler Tekkesi romanında zaman, II. Abdülhamit döneminden Cumhuriyet dönemine kadar olan süreyi kapsar. Anlatmaya bağlı edebi metinlerde bir olayın başlangıç zamanına vaka zamanı, aynı olayın yazar tarafından keleme alındığı zamana da anlatma zamanı denir. *Miskinler Tekkesi* romanında vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında geçen süre 50-55 yıl kadardır. Başkahramanın yaşamındaki değişimler bu süre zarfında kronolojik olarak okuyucuya sunulur. II. Meşrutiyet'ten önce başlayan romanın zamanı, Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllara kadar devam eder. Başkahraman, anlatma zamanından geriye dönerek olayları anlatacağını daha romanın ilk cümlesinde belirtir:

“Şimdi olduğu gibi çocukken de pek canımın kıymetini bilirdim.” (s. 3)

Kahraman-anlatıcı, zamanları belirtirken yıl-ay-gün gibi sayısal ifadeler kullanmamasına rağmen vakanın geçtiği dönemdeki önemli tarihî olaylar, zaman konusunda okuyucuya fikir vermektedir. Meşrutiyet'in ilanı, Balkan Harbi, 31 Mart Vakası, I.Dünya Savaşı, İzmir'in işgali devrin sosyal zamanını belirtir.

Kocabaş Kazaskerinin son torununun çocukluk ve gençlik yılları II. Abdülhamit zamanında II. Meşrutiyet yıllarında geçer. Başkahraman, hayatında kendisine göre önemli olan olayları anlatırken sosyal olaylara yer verir. “Otuz bir Marttan sonra arkadaşlarım itibarlarına göre derece derece darağacına ve hapse giderlerken ben sadece üç sene kadar bir zaman için Sinop'ta sürgüne gönderiliyordum.”(s. 32). Meşrutiyetin ilanı ile aften yaralanarak İstanbul'a gelir. Bir süre İstanbul'da yaşadıkdan sonra Umumi Harple birlikte askere gider. Askerlik dönüşünde İzmir'e geldiğinde İzmir Yunanlılar tarafından işgal edilmiştir. Bu zamanın 15 Mayıs 1919 olduğu tarih sayfalarında yazar. İzmir'in kurtuluşundan sonra İstanbul'a taşınarak İsmail'den kurtulmak ister. İsmail'in yatılı okula gitmesiyle başkahraman sakin yaşantısı devam eder.

Son olarak, eserin anlatma zamanının 1928 harf inkılâbından sonraki tarihte olduğu kahramanın bir mezarlıkta söylediği şu sözlerden anlaşılır:

“Sonra mezarlığın bugünkü kibar ziyaretçileri arasında eski yazıyı unutmamış belli başlı adamlar da bir hayli idi. Bunlar ayakta kalmış mezar taşları arasında dolaşarak okunaklı kitabeler arıyorlar; eski yazı devrine yetişemediğini tahmin ettikleri gençlere yüksek sesle bunları okuyorlar...” (s. 128)

Zaman, bir eserin kuruluşunda rol oynayan temel elemanlardan birisidir. Yazarlar yaşanan dünya gerçeklerini eserlerine yansıtırken ferdi veya sosyal zamanı esas alırlar. *Miskinler Tekkesi* romanında vaka zamanının açıkça belirtilmemesine rağmen belli başlı tarihi olayların verilmesi ile ferdi zamandan ziyade sosyal zaman öne çıkarılmıştır. Böylece bireyden hareketle toplum veya toplumun sosyal hayatı yansıtılmıştır.

SONUÇ

Reşat Nuri, olgunluk dönemi romanlarından olan *Miskinler Tekkesi*'nde bugün bile gündemde olan toplumsal yaraya, dilencilige, eleştirel bir bakış açısıyla bakar. İncelemeye tabi tuttuğumuz eserde, bir konak çocuğunun dilenciligi kendisine meslek edinirken yaşadıkları ve de dilenciligi yaparken düşündükleri kahraman bakış açısıyla anlatılır.

Tembel bir mizaca sahip olan başkahraman, alın teri ile para kazanmak yerine kendisine kolay gelen yolu, dilencilik seçer. O, dilenirken bunu isteyerek yapmadığını, içinde bulunduğu şartların bunu gerektirdiğini ve dilencilik de kendisine atalarından miras kaldığını söyleyerek yaptığını haklı çıkarmaya çalışır. Bunlara ek olarak da normal bir dilenciye benzemediğini evliya gibi suskunluğu seçtiğini ve çevresindeki insanlara da maddi yardımlarda bulunduğunu ifade eder. Dilenmesine kendince haklı gerekçeler gösteren isimsiz kahraman, evliya kisvesine bürünerek dilencilikini meşrulaştırır.

Bu incelemede, *Miskinler Tekkesi* romanının tanıtımı ve tahlil metotları kullanılarak incelemesi yapılmıştır. Ayrıca isim-içerik ilişkisi, miskin kelimesinin tüm anlamlarının eserde gösterilmesiyle her yönden ele alınmıştır.

Eserlerinde toplumun her kesiminden karakterlere yer veren Reşat Nuri, bu eserinde toplum tarafından dışlanan önemsiz kahramanını, bir dilenciye, okuyucu için ilgi çekici bir kahraman haline getirir. Öyle ki, yazar, romanın sonunda din istismarcılığıyla yapılan dilenmeyi, modern dilencilik yani makam, mevki peşinde insanlıklarını ayakaltına alan, yalan söyleyen yaltakçılara karşı üstün tutar, hakiki gurur, hakiki asalet hangisindedir, diye kafalarda soru işareti bırakır.

İnsanı ve toplumu çeşitli yönleriyle anlatı dünyasına gerçeğe uygun bir şekilde yerleştiren Reşat Nuri, *Miskinler Tekkesi* romanıyla günümüze ışık tutarak Türk edebiyatına ölümsüz bir eser daha kazandırır.

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

AKTAŞ, Şerif (2013). *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

BURDURLU, İsmail Zeki (1971). *Romanlarıyla Reşat Nuri Güntekin*. İzmir: İzmir Eğitim Enstitüsü yayın Dergisi Yayınları.

CEBECİOĞLU, Ethem (1997). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. Ankara: Rehber Yayınları.

ÇELİK, Hüseyin (2000). *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Sosyal Tenkit*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÇETİŞLİ, İsmail (2004). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikaye-Roman-Tiyatro*. Ankara: Akçağ Yayınları

EMİL, Birol (1989). *Reşat Nuri Güntekin*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

GÜNTEKİN, Reşat Nuri (1946). *Miskinler Tekkesi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

GÜNTEKİN, Reşat Nuri (2013). *Miskinler Tekkesi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

İLHAN, Ayverdi (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealti.

LEVEND, Ağâh Sırrı (9 Ağustos 1947). *Miskinler Tekkesi*. Sanat ve Edebiyat.

NACİ, Fethi (2002). *Reşat Nuri'nin Romancılığı*. İstanbul: YKY.

ÖNERTOY, Olcay (1983). *Reşat Nuri Güntekin*. Ankara: TDK Yayınları.

PARLATIR, İsmail (2006). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınevi.

STEVICK, Philip (2004). *Roman Teorisi*, (Çev.: Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Akçağ Yayınları.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2014). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yay.

TEKİN, Mehmet (2004). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

TİMUR, Taner (1991). *Osmanlı Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik*. İstanbul: Afa Yayınları.

<http://www.lepra.gen.tr/cuzzam-nedir.html> (Erişim Tarihi:09.04.2017.)

<http://www.dunyabulteni.net/haber/144283/miskinler-tekkesi>

(Erişim Tarihi:09.04.2017)



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

CENGİZ AYTMATOV ESERLERİNDE KADIN: “CEMİLE” HİKÂYESİ ÖRNEĞİ

*“Aşk olmazsa insanın geleceği olmaz. Aşk, yaşamın temelidir. Aşk olmazsa, onunla bağlantılı tutkular da olmaz. Ve insan yaşamı bomboş olur. Aşk bir senfonidir, dünyanın senfonisi.”**

Onur TARLACI **

ÖZET

Manas destanı ve içinde yaşadığı Kırgız toplumundan ilham alan Türk dünyasının çağdaş edebiyatçılarından Aytmatov’un 1958’de yayımlanmış bu eserinde Cemile karakterini ele alacağız. Cemile, tipik Türk kadınıdır; erkek mizaçlı, sert, zorluklarla mücadeleci. Erkekler savaşta olduğu için diğer kadınlar gibi köy işlerinde çalışır, aynı zamanda kocasının ailesiyle yaşamaya devam eder. Kocasının askerde oluşu Cemile’de bazı içsel eksikliklere yol açar ve böylece başkasında aşkı arar. Çalışmadaki amacımız yaşadığı topluma ışık tutan Cengiz Aytmatov’un ele aldığı Cemile karakteri üzerinden Kırgız toplumundaki kadın ve kadına bakışın yansımalarını tespit etmektir. Hikâyedeki satırarası okumalarda yatan ayrıntıları tespit edip bir sentez yaparak konuya ele alacağız. Çözümleme metoduyla bu ayrıntılar Cemile karakteri üzerinden Kırgızlarda kadına verilen değer, kadının toplum içindeki yeri gibi birtakım sorulara cevap verecektir. Şüphesiz bu ve benzeri çalışmalar genel bir başlıkla kadının Türk toplumundaki yerini vermesi bakımından önemlidir.

Aytmatov’un, yaşadığı toplumun kültürüne, yaşayışına, tarihine; mutluluğuna, acısına en parlak ışığı tutan yazarlardan olması sebebiyle kadın anlayışı ve bakış açısını Cengiz Aytmatov’un bu eserinde aradık.

Anahtar Kelimeler: Cengiz Aytmatov, Cemile, Kırgız Edebiyatı, Louis Aragon, Жамийла, Kadın.

WOMEN IN CENGİZ AYTMATOV’S WORKS:

"ZHEMİLİA" STORY OF EXAMPLE

ABSTRACT

Prominent Kyrgyz writer Cengiz Aytmatov depicts the spontaneous development of a pure love at a level of literary text in his story entitled Cemile.

In this article, we are going to approach Chingiz Aitmatov who is the contemporary man of letters in the Turkish world. He is inspired by the Kyrgyz culture and the Epic of Manas and describing the modern human. We will also discuss the perception of

* Aytmatov İle Aşk Üzerine Sohbet, Sabri Gürses

** Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, SBE, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi, tarlacionur@hotmail.com.

woman in Kyrgyz society and “Zhemilia” being the first published novel of Chingiz Aitmatov in 1958.

Then, he narrates the story of two young people who try to be themselves and cope with the external conditions surrounding themselves by listening to the inner voice.

Key Words: Chingiz Aitmatov, Kyrgyz literature, Soviet Kyrgyzstan, Epic of Manas, Zhemilia.

GİRİŞ

Cengiz Aytmatov'un Cemile hikâyesi, maddi arzuların, çıkarların, ihanetlerin, kıskançlıkların ve intikam duygularının kirletmediği, kendiliğinden doğuvarmış bir yasak aşkın hikâyesidir. 1956-58 yılları arasında Moskova'da Gorki Edebiyat Enstitüsüne devam eden yazarın Cemile adlı hikâyesi 1958 yılında НОВЫЙ МІР (Yeni Dünya) dergisinde yayımlanır. Bu eseri büyük ilgi görür.

“Yazarlar kendi milletinin fotoğrafını en doğru biçimde çektiği vakit, dünyanın ufkuna yükselebilen meşalelerdir.” (Akmataliyev, 1998: viii)

Aytmatov şöhreti, bu eserinin Fransız şair Louis Aragon tarafından Fransızcaya tercüme edilmesi ve Avrupa'da yayımlanması ile yakalar. Aragon bu hikâyeye yazdığı önsözde Cemile hikâyesi için “dünyanın en güzel aşk hikâyesi” ifadesini kullanır:

“İşte şimdi şurada, Villon'un, Hugo'nun, Baudelaire'in Paris'inde kralların ve devrimlerin Paris'inde; ressamın yüzyıllık Paris'i olmakla övünen, her taşı ya bir tarihi, ya bir efsaneyi hatırlatan şu Paris'te, bir şarkıda dendiği gibi, öyle çok âşık yaşamış ki, hangisini alacağımı bilemiyorum... Her şeyi görmüş, geçirmiş, okumuş şu Paris'te, Werther, Berenice, Antoine ve Kleopatra, Manon Lescaut, Education Sentimentale, Dominique, hepsi birdenbire gözümde düşüverdi. Çünkü ben Cemile'yi okudum. Romeo Juliette, Paolo ve Francesca, Hemani ve Dona Sol, artık bunların hiçbiri gözümde değil, çünkü ben İkinci Cihan Savaşının üçüncü yılı yazında, 1943 yılının o Ağustos gecesinde Kurkureu vadisinde bir yerde zahire arabalarıyla giden Danyar ile Cemile'ye, bunların hikâyesini anlatan küçük Seyit'e rastladım.”¹ yorumunu yapar.

Bu eseri ana karakterler Cemile, Danyar ve anlatıcısı Seyit bağlamında ele alacağız:

¹ Louis Aragon, “*Dünyanın En Güzel Aşk Hikâyesi*”, Cengiz Aytmatov, Cemile, (Çev. Şerif Hulusi), Yeni Dünya Yayınları, 5. baskı, İstanbul 1982, s. 8.



Cemile, hikâyeye de adını veren tematik güç durumundaki genç kadının belirli bir dönemdeki hayat çizgisi ve yasak aşkı etrafında şekillenir. Hikâye, Cemile adlı evli genç bir kadının törelere karşı çıkararak yaşadığı bir yasak aşk sonucunda memleketini terk etmesi üzerine bina edilmiştir (Kolcu, 2002: 15).²

Cemile hikâyesi sonbahardaki bozkır görüntüsü ile iki yolcunun bulunduğu bir tablonun anlatımıyla başlar. Anlatıcısı Seyit aynı zamanda olaylara tanık olanlardan biridir ve Cemile'nin kocasının üvey kardeşidir. Seyit, Cemile'yi ağabeyinin eşi olması ve de farklı hareketleriyle dikkat çeken güzel bir kadın olması sebebiyle sever. Ona hem acır hem de her an yanında olmak ister. Cemile ise evlendikten 4 ay sonra kocasını sa-vaşa göndermiş bir gelindir ve kocasının ailesiyle yaşamaktadır.

Eser, *gelenek-evlilik-aşk* çatışma üçgeni üzerine kurulmuş bir olay örgüsüne sa-hiptir. Cengiz Aytmatov kendisi ile aşk üzerine yapılan bir sohbette aşkı “*yaşamın teme-li ve dünyanın senfonisi, geleceğin tanrıçası*”³ olarak tanımlamıştır.

Kırgızlarda gelin, yeni geldiği toplumdaki insanlara karşı saygılı olmak duru-mundadır. Bu saygının en önemli göstergelerinden biri de insanlara ismiyle hitap etme-mesidir. Cemile de bu saygıyı korur ve kocasının ailesindeki insanlara, en küçüğü de dâhil kimseye ismi ile hitap etmez. Bunu, Seyit'in şu sözlerinden anlamaktayız: “*Çok iyi dost olmuştuk ama birbirimizi adımızla çağırarak kadar değil. Ama avılda (köyde) âdet böyledir. Gelinler kocalarının küçük kardeşlerini kiçine-bala ya da kaynım diye çağırırlar.*”

Cemile'nin aile ve dışarıya karşı davranışlarının nasıl olduğunu eserde görmek-teyiz:

“*Cemile'nin de geldiği ilk günden beri başkalarına benzemeyen bir gelin olduğu anlaşılıyordu. Gerçekten de büyüklerine karşı oldukça saygılıydı ama ne olursa olsun asla boyun eğmiyordu kimseye. Yine de diğer gelinlerin yaptığı gibi kimsenin arkasın-dan konuşmuyordu. Ne düşünüyorsa dobra dobra söylüyor, fikirlerini savunmaktan korkmuyordu. Bana öyle geliyor ki annem, Cemile'de kendi dürüstlüğünü ve doğru söz-*

² Cafer Gariper, (2007) “Cengiz Aytmatov'un Cemile Adlı Hikâyesinde İnsanın Kendisi Olması Problemi ve Aşk”, İlmî Araştırmalar, Sayı 23, s. 60.

³ Aytmatov İle Aşk Üzerine Sohbet, Çev. Sabri Gürses, www.aytmatov.org

lülüğünü buluyordu. Belki de onu kendisi gibi hükmeden, sözünü dinleten ve kendi gibi aile ocağının bekçisi; baybiçesi⁴ yapmayı hayal ediyordu.”⁵

Cemile, çalışkanlıkta annenin bir benzeridir. Yorulmak nedir bilmez, her işten anlar fakat hareketleri farklı bir kadındır. Evin tek çocuğudur. Çocukluğundan beri babasıyla birlikte yılık peşinde koşar. O yüzden sert tabiatlı, erkek mizaçlı, hatta bazen kabadır. Erkek gibi de kuvvetli olduğundan canla başla çalışır, komşularıyla iyi geçinmesini bilir ama biri haksızlık edecek olursa, onunla dalaşmaya kalksa, kaplan kesilir, küfürde de kimseden aşağı kalmaz. Hatta bir erkeği hırpalamak için saçından yakaladığı bile olmuştur. Komşuların ondan şikâyet ettiği de görülür:

- Ne biçim gelininiz var sizin? Eşikten ayağını atar atmaz demediğini bırakmıyor insana! Ne arlanmak var, ne saygı!

- Annem: “Evet, bizim gelin öyledir.” der. Doğruyu insanların yüzüne karşı söylemeyi sever:

Böylesi dedikodu yapmaktan, dolaylı ve iğneli sözler söylemekten iyidir. Sizinkiler erdemli görünüp saman altından su yürütürler. Kokmuş yumurtalar da hep böylelerinden çıkar. Dıştan bakınca bembeyaz, ama içi burnunuzun direğini kırar!

Yukarıda da belirtildiği gibi “*biri haksızlık edecek olursa, onunla dalaşmaya kalksa, kaplan kesilir.*” şeklindeki izlenim aslında Cemile’nin kendi aleyhine olan bir durumda susmak yerine savunma yapması onun ne kadar cesur ve haksızlığa boyun eğmeyen biri olduğunu gösterir.

“Babam ve küçük annem Cemile’ye hiç sert davranmamış, kaynana ve kaynatalarda var olduğu söylenen baskıyı ona asla yapmamışlardı. Ona iyi davranır, sever ve ondan yalnız bir şey isterlerdi: Tanrı’ya ve kocasına sadık kalmak!”

İçten içe Cemile’ye karşı bir şeyler hisseden Seyit onun güzelliğini “*Kalın iki örgü yapıp omzuna salıverdiği saçları ince, uzun boyuyla ona pek yakışırdı. Başına sardığı beyaz yazmasını hafifçe altına indirmesi düzgün esmer yüzüne ayrı bir güzellik verirdi. O güldükçe koyu lacivert badem gözlerinden sanki gençlik fişkirir, açık saçık köy türküleri söylerken bu gözlerde haşarı bir oğlanın bakışları parlardı.*” şeklinde tasvir ederek anlatır (Gariper, 2007: 64).

II. dünya savaşının pahalıya mâl olduğu yıllarda bir ayağı yaralı dönen Danyar Cemile’nin köyüne yerleşir: Danyar, sıcak savaşın bir şahidi olarak savaş sonrası ruhen çökmüş ve bitmiş, dolayısıyla da kendini salıvermiş bir insan psikolojisinin ve protestosunun sessizliğini yaşamakta ve yansıtmaktadır. Sol bacağı aksayan, uzun boylu, kambur, hayatta kimsesi bulunmayan Danyar, aynı zamanda yaşama tarzı ve asgari seviyede sürdürdüğü insani ilişkileriyle etrafında bir merak halkası oluşturur. (Gariper, 2007: 64)

Bozkırda, avılda veya kolhozda cephedeki yakınlarının yolunu gözlemekle günlerinin geçiren insanların sıcak, samimi ve masum hayatları Aytmatov’un kaleminden dünya okurlarıyla buluşmuştur. Toprak Ana, Sultan Murat, Deve Gözü, Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek ve Cemile’de tüm çıplaklığı ve gerçekliğiyle karşımızdadır (Güzel: 2004:).

“Cemile türkü söylemesini de çok severdi. Büyüklerin yanında, utanmadan, çekinmeden her zaman bir türkü murıldanırdı. Bütün bu davranışları elbette, bir gelinin

⁴ Evin gerçek sahibesi ve baş kadın için söylenen bir unvandır.

⁵ Cengiz Aytmatov, (2013) “Cemile”, akt.: Semnal Gökmen, Elips Yay.

aile içindeki davranışlarını sınırlayan geleneklere pek uygun değildi fakat iki kaynana Cemile'nin zamanla yatışıp bu uçarılıktan kurtulacağını söyleyerek avunuyorlardı. Çünkü gençliklerinde az çok kendilerinin de böyle olduklarını düşünürlerdi."

Cemile'nin rahat davranışlar sergilemesinde yetişme tarzının, serbest yaşamaya alışkın olmasının, henüz dört aylık evliyken eşi Sadık'ın askere alınışının, genç oluşunun ve özellikle çocuksu yaratılışından gelen kişilik özelliklerinin rol oynadığı söylenebilir. Buna rağmen Cemile, toplum değerlerine ve ahlak kurallarına bağlıdır.

Cemile'nin Erkeklerle İlişkisi

Eşi ne kadar geleneğe ve topluma uyarsa Cemile de bir o kadar geleneklerden farklı yaşamaktadır. İnsanlarla ve özellikle erkeklerle cesurca konuşması, aile büyüklüğünün yanında türkü söylemesi gibi birçok davranışı bunu göstermektedir.

Aşkın uzun cümlelere ihtiyacı olmadığını düşünen Aytmatov, Danyar ile Cemile arasındaki uyumu/etkileşimi, Ellul'un "*insanı başka her şeyden ayıran ses*"⁹ olarak tanımladığı ve kişiyi diğer boyuta, diğer varlıklarla, diğer insanlarla ilişkiye yönelten sözler yani insan sesleri ile aktarır (Saltık, 2013: 3).

Fakat ailenin genç erkekleri savaşta olduğundan ve sıkıntılı bir dönemden geçildiğinden Cemile'nin bu tavırları gençliğine bağlanıp sabırla karşılanmaktadır. Cemile her ne kadar evli olsa da kocasının askerde olması diğer erkekler tarafından rahatsız edilmesine sebep olur. Fakat çalışma zorluğu ve mizacının getirdiği ağırlık diğer erkeklerle karşı koruyucu bir etkendir. Bu sebepten Cemile'ye herkes yaklaşamaz:

"Ot biçme zamanıydı, bir gün Osman, Cemile'ye sarkıntılık etmeye kalkıştı. Hiçbir kadının kendisine direnemeyeceğini sanan erkeklerden biriydi. Cemile onun elini hiddetle itti, gölgesinde dinlendiği dokurcunun altından kalkarak öfkeyle bağırdı ve onun yüzüne kin ve nefretle bakıp oradan uzaklaştı. Akşam da hiç konuşmadan ot yığınlarını arabaya hızlıca koyuyordu. Bir zaman sonra güneşin batışını izledi ve yavaş yavaş çocuksu hali geri geldi ve olay unutuldu."

Bir akşam köye dönerlerken Cemile türkü söylemeye başlar. Birden durup Danyar'a hiç âşık olup olmadığını sorar. Danyar ona sessizlikle cevap verir. Bir süre sonra Danyar ürkerek türkü söylemeye başlar. Türküsünün sözleri şöyledir:

Ey benim karlı morlu dağlarım!

Milletimin, ecdadımın toprağı!

Ey benim karlı morlu dağlarım!

Ey benim beşiğim, benim vatanım!

Claude Lévi-Strauss'un ifade ettiği gibi musiki yönüyle türküler, hayatın seslere gömülü gizli anlamını içerirler.¹⁰

Cemile'nin bu türküye tepkisi ise şu sözlerle olur:

Yahu sen neredeydin bugüne kadar? Hadi söyle, adamakıllı söyle!"

Cemile'nin gelin gittiği evin yanında bir tane daha ev vardır. İki aile birlikte yaşarken evin reisi ölünce diğer evde bulunan aile onlara sahip çıkar ve dul kalan kadınla

⁹ Jacques Ellul, Sözü'n Düşüşü, s. 31.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, Mit ve Anlam (Çev. Şen Süer-Selahattin Erkanlı), Alan Yayınları, İstanbul 1986, s. 61.

evlenerek iki ev birleştirilir. Cemile de dul kalan kadının çocuğu ile evlenerek küçük eve gelin gelir.

Aytmatov'un diğer kitaplarında olduğu gibi bu eserinde de Kırgız toplumunun geleneklere bağlılığı ve insanların bu gelenekler karşısındaki durumu anlatılmaktadır. Örneğin, Cemile'nin eşi savaştan mektup gönderir ve geleneklere bağlı olarak önce sağlığından sonra sırasıyla babasını, büyük anneyi, kendi annesini, çocukları ve köydeki aksakalları sorar. Mektubun sonunda da eşi Cemile'ye tek cümlede: “*Karım Cemile'ye de selam ederim.*” diyerek bitirir. Mektubun başında Cemile'den bahsedilmesi pek yakışık alır bir durum olamaz. Önemli olan da ne yazdığından ziyade mektubun gelmesi ve askerinin sağ olduğu haberini hasretle beklemektir. Cemile'nin mektubu eline her alışında kıpkırmızı olduğu Seyit tarafından fark edilir:

*“Satırlara hızlı hızlı göz gezdirerek okurdu mektubu. Ama sonuna yaklaştıkça omuzları iyice çöker, yanaklarının ateşi yavaş yavaş sönerdi. İnatçı kaşlarını çatar ve son satırları okumadan, mektubu, ödünç alınan bir şeyi iade ediyormuş gibi soğuk bir ilgisizlikle anneme verirdi.”*¹¹

Cemile'nin evliliği şöyle olmuştur: “*Cemile'nin babası gibi kendisi de at bakıcısı olan Sadık, bir ilkbahar gününde yapılan at yarışında Cemile'nin onu geçmesini gururuna yediremeyip kaçırmış ve böyle evlenmişler.*”

Seyit, Cemile'ye karşı olan karışık duygularını, “*Evet, kıskanıyordum Cemile'yi, çünkü o benim için eşsiz bir varlıktı. Onun gibi güzel, bağımsız, davranışlarında serbest bir yengem olduğu için gurur duyuyordum. Ayrıca yengem ile aramızdan su sızmiyordu, birbirimizden bir şey gizlemiyorduk.*”¹² şeklinde ifade eder.

Danyar'ın köye gelişi ve Cemile ile ilişkisi:

Danyar, Seyit'in köyündendir. Küçük yaşta öksüz kalır ve üç yıl evden eve taşındıktan sonra Çakmak bozkırına; anne tarafından akrabaları olan Kazakların yanına gider. Onu geri getirecek yakın akrabası olmadığı için orada unutulup kalır. Çakmak'ın tuzlu topraklarında uzun süre koyun otlatır, erişkin çocuk olunca çöllerde kanal kazar, yeni pamuk sovhozlarında ve sonra Taşkent yakınlarındaki Angrens maden ocaklarında çalışır, oradan da askere gider. Bir bacağı sakat olarak köyüne döndüğünde herkes onu çok iyi karşılar ve atalarının belirlenmesiyle tekrar köyün üyesi olur.

Savaş sebebiyle askerlere buğday gönderilmesi gerekir. Köyde bunu yapacak güçte pek az kişiyle birlikte Cemile ve Danyar vardır. Baybiçe, Cemile'yi Seyit eşliğinde çalışmaya gönderir. Danyar ile Cemile de bu iş vesilesi ile karşılaşır.

¹¹ Age, s. 22.

¹² Cengiz Aytmatov, Elveda Gülsarı, Yüzyüze, Cemile, Oğulla Görüşme, Askerin Oğlu, (Çev. Mehmet Özgül), Cem Yayınevi, İstanbul 1993, s. 229.



Cemile bazen at arabasını hızlıca sürüp Danyar'ı geride bıraktığı halde bu, Danyar'ı kızdırmaz. Danyar pek konuşmaz fakat Cemile'nin yanındayken yüzünün değiştiğini de Seyit'ten gizleyemez.

Savaş yılları her toplum için zordur. O dönem de II. dünya savaşının kızgın olduğu bir dönemdir. Bilhassa köylüler zahire ambarına tahıl taşır. Danyar'ın sakat olması Cemile gibi alay etmeyi seven biri için zaman geçireceği bir durumdur. Cemile her fırsatta Danyar ile alay eder, sakat olması yüzünden ona aciz, yarım gözüyle bakar. Danyar'ın sessiz biri olması, Cemile'nin her türlü alayına boyun eğmesi; güzel sesiyle şarkılar söylemesi aşkı arayan Cemile için aradığı aşkın belirtileri olur. Cemile en acı alayını o gün yine zahire ambarına tahıl götürdüklerinde yapacaktır:

“Danyar, Cemile'nin o günkü alayına dayanamayıp sakat bacağına rağmen üstelik kimseden destek almaksızın sırf Cemile'ye inat çuvalı aldığı gibi merdivenlere doğru yol alır. Cemile'nin alaycı yüz şekli yerini acımaya ve endişeye bırakmıştır. Her ne kadar başta yüzünde gülümseme varsa kim bilir belki de orada Danyar'ın kendisini Cemile'ye ispatlamasının bir yansıması olmuştur. Sağlam birinin bile zor taşıdığı o çuvalı merdivende ayakları gözle görülür derecede titremesi Cemile'yi ilk kez korkutur.” Orada Danyar'ın neden bunca zamandır ilk kez bu kadar inatla yoluna devam ettiği kısa bir zaman sonra anlaşılır:

O gün Cemile Danyar'ın bu tavrına anlam veremez ama içindeki bir ses kendisinin Danyar'ın yanına ait olduğunu söyler:

- *Kızdın mı? Çok mu kızdın?*

Yine sessizlik olur. Yalnız, dere kenarında, altı oyulan bir keseğin suya yuvarlanırken çıkardığı zayıf bir hışırtı duyulur.

- *Kabahat benim mi? Sen de kabahatli değil misin?...*

“Uzakta, dağların üzerinde gök güreledi. Bir şimşek Cemile'nin görüntüsünü aydınlattı. Cemile etrafa bakındı ve kendini Danyar'ın üzerine bırakıverdi. Omuzları Danyar'ın elleri arasında titriyor, sarsılıyordu. Saman üzerinde onun yanına uzandı. Bozkırdan koşup gelen sıcak bir rüzgâr samanları savurdu, sonra, harman kenarında sallanıp duran çadıra çarptı ve yolun üzerinde topaç gibi döndü...”

Artık Cemile'nin iç dünyasında yatan karanlık, durgun, büyük yeraltı suları uyanmıştır. Cemile, kendisine zıt kutupta bir yaratılışa sahipmiş gibi görünen Danyar'ın ruhunda kendi ruhunun aynasını bulmuştur. Sonunda aşkın kendini öne çıkararak diriltici, değiştirici, dönüştürücü ve o yakıcı enerjisi iki ruhu sarar, aynı potada eritir. Çünkü *“kendisinden kaçılması mümkün olmayan (yazgısal) olay mantıksal olarak açıklanabilen değil, belli bir noktadan sonra tüm nedenselliklere karşı direnen, başka bir boyuttan*

gönderilmiş, gizli bir amaca sahipmiş gibi görünendir."¹³ Cemile ile Danyar'ın önlerinde açılan yol kendileri olmak ve yazgılarını yaşamaktır (Gariper, 2007: 67).

Cemile ateşli ateşli ama fısıltıyla konuşmaya devam ediyordu:

- *Seni ona değişir miyim hiç! Sen öyle mi sandın?*

Cemile delidolu, hoyrat bir kadın olmasına rağmen aşkı arayan bir karakterdir. Askerde olan eşinin, Cemile'ye mektubunda en sonda kısa bir selam yazması Cemile için artık dayanılmaz olur. İlk başlarda askerdeki kocasına sadık kalan Cemile, daha sonraları ona karşı düşüncelerini değiştirir.

- *Hayır, hayır, asla! O (Sadık) beni hiç sevmeydi.*

Aşk, insanı evrenin ritmine katar, kendine doğru götürür, onu kendinde kılar. Böylece insan, özgürlük ve kölelik, birey ve toplum, biyolojik başlangıç ve manevi öz gibi temel kavramları yeniden tanımlama gereği duyar (Korkmaz: 2004, 130).

Ataerkil yaşama biçimi içerisinde iki sevgilinin önünde tek yol vardır artık, o da kaçmak! .. Sonunda Cemile ile Danyar, sonbaharın soğuk günlerine kadar bekledikten sonra bir aşkın uzun sürmüş şafağında akşamın karanlığına karışarak kaçarlar. Böylece kendilerini çevreleyen geleneğin, aile bağının, toplum baskısının ve evlilik kurumunun çemberini kırıp aşklarıyla var olabilecekleri alana çıkmış olurlar. Ancak, akşamın karanlığıyla çıkılan bu alanda yazgılarının onları nereye taşıyacağına bilinmediği bir belirsizlik vardır.

Cemile'nin Danyar'la kaçması başta ailesi olmak üzere köylüler tarafından hiç hoş karşılanmaz. Köylüler Cemile'yi budala olarak görürler, böyle varlıklı bir aileyi terk edip Danyar gibi kimsesiz ve yoksul biriyle gitmekle kısmetini, mutluluğunu bitirdiğini söylerler. Fakat kimse Cemile'nin iç dünyasında çalkalanan duygularını düşünmez. Cemile'yi tek destekleyen kişi, bu aşka baştan beri şahit olan ve Cemile'yi gizli gizli sevdiği halde onların kaçmalarına göz yuman hikâyenin anlatıcısı Seyit'tir. Seyit, Danyar'da kimsede görmediği bir ruh zenginliği olduğunu hisseder. Bu sebeple Seyit, üvey ağabeyine, aile bağlarına ihanet etme pahasına hayatın gerçeğine, iki insanın gerçeğine bağlı kalır ve için için bu aşkı destekler. Zira aşkın saflığı, derinliği ve büyüklüğü, kadın ve erkeğin uyumu onu içinden kuşatmıştır (Gariper, 2007: 68).

Kırgız toplumunu ve edebiyatını dünyaya tanıtan Cengiz Aytmatov'dur. Prof. Dr. Kamil Veli Nerimanoğlu'nun dediği gibi Aytmatov:

"Milletinin tarih boyunca kazandığı bütün maddî ve manevi zenginliğini eserlerine yansıtan, yaşadığı coğrafyanın insanının tarih içinde kazandığı değerlerini, acılarını, kahramanlıklarını, tecrübelerini yazıya döküp ölümsüzleştiren, halkının içine düştüğü zor durumları eserlerinde en güzel şekilde anlatan, onların çözümlerine dair ipuçları gösteren, eserlerinde kendi ifadesi ile "tipik insan"ı ortaya koymaya çalışan Cengiz Aytmatov, yarattığı eserleriyle Kırgız halkının kültürünü, tarihini, halkının değerlerini yeniden hatırlatmaya çalışmıştır." (Nerimanoğlu, 2010: 70).

SONUÇ

¹³ Jean Baudrillard (Çev. Oğuz Adanır, Leyla Yıldırım), Anahtar Sözcükler, Paragraf Yayınevi. Ankara 2005, s.81.

Aşk, insana bahşedilmiş öyle bir ruh yüceliğidir ve öyle bir armağandır ki; eğer aşk söz konusu ise onun karşısında insanların yasaları ve töreleri sessiz kalır.

Aytmatov, başarılı kurgu ve üslup ile okuru etkisi altına alarak bu aşkı meşrulaştırır. Dünyanın pek çok diline çevrilen bu eser hâlâ da en çok okunan eserler arasında yerini alır. Eser orijinalinde Rusça olarak yazılmıştır. Aytmatov'un ele aldığı aşk hikâyesi görünüşte yasak aşk olsa da kimilerince Cemile, aşkı ve mutluluğu için hep mücadele edip karşılık bulamamış biridir.

Cemile'nin Danyar'a aşk itirafında aşkı arayan bir karakter olduğunu görürüz. O, kocası Sadık'ı değil; sevmeyi öğrendiği sakat ve kimsesiz olmasına rağmen kendisini deli gibi seven Danyar'ı seçer. Cemile için diyebileceğimiz en doğru söz de; kendi yasasını yaşayan, başkaldırabilen, bir kez inandı mı arkasına bakmadan yürüyüp giden, geri dönmeyen, sevgisini, maddesele değil; insanca olana verebilen ve aşkı en üst değer olarak yaşayan bir kadın olmasıdır.

Cemile hikâyesi, Cengiz Aytmatov'un yayınlanmış ilk hikâyesi olmakla birlikte dünyanın en güzel aşk hikâyelerinden biri sayılmaktadır. Bu hikâyeye bize hayatın anlamının sevgi olduğunu göstermiştir. Sevgi de karşılık buldukça ve paylaştıkça çoğalır. Hikâyenin başkahramanı olan Cemile gelenekleri bir yandan devam ettirirken bir yandan da kendine has davranış ve beklentileriyle farklı bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. İlgi ve sevgi beklediği kocasının ondan tek cümleyle bahsetmesine rağmen Cemile hep bir umutla sevlmeyi beklemektedir.

Danyar da memleketine geri dönmüş bir gazidir. Köy işleri için Cemile ile birlikte çalışmaları gerekir. Utangaç, içine kapanık ve hassas karakterli olan Danyar'ın mağrur duruşu Cemile'yi etkiler. Belki de savaştan yaralı dönmesi ve ağır işlerin üstesinden gelmeye çalışması da Cemile'nin yüreğine dokunmuştur. Özellikle Danyar'a yaptıkları şakanın ciddiye alınması ile Cemile'nin uçarı neşesi silinmiş, biraz sessizleşmeye ve Danyar ile ilgilenmeye başlamıştır ve neticede Danyar ve Cemile beraber olmaya karar vermişlerdir.



KAYNAKÇA

AKMATALİYEV, A. (1998). Cengiz Aytmatov'un Dünyası: *Atatürk Kültür Merkezi Yayınları*, Ankara.

- AYTMATOV, Cengiz (2013). Cemile, (akt. Semnal Gökmen), *Elips Yay.*
- GARİPER, Cafer (2007). Cengiz Aytmatov'un Cemile Adlı Hikâyesinde İnsanın Kendisi Olması Problemi ve Aşk, *İlmi Araştırmalar*, Sayı 23.
- GÜZEL, Bekir (2014). Oluşumsal Yapısalcı Bir Yaklaşım: Cemile & Cengiz Aytmatov, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Journal of Language and Literature Studies TDED*, İstanbul
- KAPLAN, Ramazan (1999). Kurgulama Tekniği Bakımından Cemile Hikâyesi, *Doğumunun 70 Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov Uluslararası Bilgi Şöleni (8- 10 Aralık 1998), Bildiriler, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları*, Ankara.
- KOLCU, Ali İhsan (2002). Bozkırdaki Bilge Cengiz Aytmatov, *Akçağ Yayınları*, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2004) Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri, *Türksoy Yay.*, Ankara.
- SARIGÜL, Ahmet. Cemile ile Yüz Yüze, *Yağmur Dil, Kültür ve Tarih Dergisi*.
- SALTIK, Eylem (2013) Aşkın Ezgisi: Cemile, *Doğumunun 85. Yılında Uluslar Arası Cengiz Aytmatov Bilgi Şöleni*.
- ÜLKER, Çiğdem (01.07.2008). Cengiz Aytmatov'un Cemile'si ve Türk Romanında Bir Yansıması, *Varlık*.
- <http://www.aytmatov.org/tr/sabri-gursesruscadan-cev-ask-olmazsa-insan-yasami-bombos-olur>



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

HÛ ERENLER! HÂYY'DAN GELDİK HÛ'YA GİDERİZ: ALEVÎ- BEKTÂŞÎ DEYİMLERİNİN TÜRK EDEBİYATINA YANSIMALARI

Eşref DOĞAN *
Hasan ÇELİK **

*Bir ulu şehirde tellalığım var,
Ben tellalum, pazarbaşım Ali'dir,
Artık alıp, eski satsam gene kâr,
Ben tellalum, pazarbaşım Ali'dir.
[Ozan Velî Baba]*

ÖZET

İnsanın yaratılışı ve yaratılış gayesine dair tasavvuf ve tarikatlar birçok açıdan değerlendirmelerde bulunmuşlardır. “Rabbin, insanoğlunun sulbünden soyunu alıp devam ettirmiş (Âdemoğullarını yaratıp imtihan sahnesine göndermezden önce) ve onlara; Ben sizin Rabbiniz değil miyim? demiş ve buna kendilerini şahit tutmuştu. Onlar da: Evet (Sen bizim Rabbinizsin) demişlerdi.”¹ Alevîlik-Bektâşîlik ise işte bezm -î elest’de (yaratılış meclisinde) Hakk’a verilen bu ikrarın (sözün: *kâvlîn*) unutulmamasını ve talip olanların bu ikrarın üzerine yaşamlarının tatbikini yapmalarını öğretir veya uygulatur. Bu vesileyle Alevîlik-Bektâşîliğin kendi inanç mensuplarına öğrettiği birçok edeb kuralı vardır ve bu edeb kurallarının anlam yansımalarından bazıları da edebiyatımız içerisinde deyimleşmiştir. Nefislerini; 4 Kapı ve 40 Makâmdan geçirecek arıtmayı (insan-ı kâmil olmayı) amaç edinen Alevî-Bektâşîler, Hakk’ın yaratılış sırlarının insanda toplandığı görüşündedirler. Nitekim: “*O’na (insana) ruhumdan üflediğimde...*”² ve “*Biz ona (insana) şah damarından daha yakınız.*”³ ayetleri insana verilen bu değerın ispatı niteliğinde olan ayetlerdendir. Makalemizde; Türk Edebiyatında sık sık kullandığımız ve kaynağını Alevî-Bektâşî adap ve erkânlarından alan ama çoğu zaman anlamından uzaklaştırılarak kullanılan kimi “deyimlere” ve bu “deyimlerin” hakikatte taşıdıkları anlamların neler olduğuna ilişkin açıklamaları siz araştırmacıların eleştirilerine sunacağız.

Anahtar Kelimeler: Alevîlik-Bektâşîlik, Edebiyat, İnsan, Nefis, Eğitim.

HÛ SAINTS! CREATED BY HÂYY, GOING TO HÛ: REFLECTIONS OF ALAWÎ-BEKTASHÎ IDIOMS TO TURKISH LITERATURE ABSTRACT

Mysticism and sects have had assessments in many aspects about the universe and creation of mankind. “The Lord has taken away the descendants of mankind from the loins (before creating the children of Adam and sending them to be testified) and told them; “Am I not your Lord?” Making them witness. They said: “Yes (You are our Lord).” Alevism-Bektashism teaches or enforces that this promise (ikrâr) to Allah in the assembly of creation (bezm-î elest) should not be forgotten and those who follow Him should practice their life on this promise. In this way, there are many decency rules that Alevism-Bektashism teaches to its members of faith, and some of these rules of decency have been used as idioms in our literature. The Alevi-Bektashi people who aim to purify their nafs⁴ (self) by passing through 4 doors and 40 stations (reaching nafs-i kamil, the perfect self), have the opinion that the Hakk’s (Allah’s)

* Ağuiçen Ocağı / Mîr Seyyîd Evladı ve Cem Vakfı Alevî İslâm İnanç Hizmetleri Başkanı - Malatya / Türkiye. E-posta: cemvakfimalatya@hotmail.com.

** Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi - Çorum / Türkiye. E-posta: hasancelikkafkas@gmail.com

secrets of creation are collected god exist in human. Thus, the verses "When I blow to him (human) from my soul ..." and "We are closer to him than his carotid artery." are the proof of the value given to human. In our study; we will try to present the examples of these values given to all creatures, especially to human beings, the "idioms" that consist of these values but are often used in negative terms, and try to explain to the readers what these idioms really mean.

Keywords: Alevism-Bektashism, Literature, Human, Self, Training.

GİRİŞ

İslâm dininin tasavvufi yorumları arasında en zengin şube olarak görebileceğimiz Alevîlik-Bektâşîlik, Anadolu coğrafyasının siyasi sınırlarının da ötesinde bir etki alanına sahip olmuştur. Alevîliğin içerisinde daha sonraları doğan Bektâşîlik ise bir çok erkânı kendi dergahlarında eğitim programı olarak geliştirmiş ve öğretmiştir. Günümüzde birbirini tamamlayan birer kavram olarak sunulan Alevîlik-Bektâşîlik, farklılık noktaları olsa bile temel referansları müşterek olan inançlardır. Tarihçi Ali Kaya ise Alevîlik tanımının anlamını daha da geniş anlatımla şöyle açıklamaktadır. Bu açıklama aynı zamanda Bektâşîliğin de kabul ettiği bütünleştirici bir tanımlamadır (Kaya, 2012: 365): "Alevîlik; dini İslâm, kitabı Kur'ân, Allah'a kul, Hz. Muhammed'e bağlı, Hz. Hüseyin'in yolunu süren, Hacı Bektaş-ı Velî'nin *'eline, beline, diline'* sahip olmayı ilke edinen, iyi düşünce, iyi söz ve iyi davranışta kendini bulan, Tanrı korkusu yerine, sevgisini benimseyen, zâhiri bâtınla, bâtını zâhirle birleştiren, şeriat kapısını aşip marifet yoluyla hakikat dünyasına ulaşan, Kur'ân'ın şekline değil, özüne inen, akıl ve gönül ile ruhsal olgunlaşma yoludur."

Bu açıdan, Alevîlik-Bektâşîlik tanımlamasını bu makalede bir bütün olarak vermeyi daha uygun bulduk. Çalışmanın çıkış noktasını oluşturan ve edebiyatımıza tesir etmiş kimi deyimler hem Alevîliğin hem de Bektâşîliğin adap ve erkânlarından doğmuş ve bu inançların ritüellerinden etkilenerek anlam kazanmışlardır. Örneğin; "*Eski kulağı kesik*" deyimini Bektâşîliğe Balım Sultan döneminde giren "mücerretlik erkânının" ve bu erkâna uymayanlara yapılan bir eylemi ifade etmektedir. "*Kâmbersiz düğün olmaz*" deyimini de Bektâşîlikten çok önceleri Hz. Ali'nin hizmetçisi KâMBER'e istinaden kullanılan bir deyimdir. Makalenin giriş kısmında insanın yaratılışıyla ilgili açıklamalara yer verirken özellikle de *Kur'ân-ı Kerim*'de geçen ve konuyla alakalı ayetlerin üzerinde durmaya çalıştık. Makalenin esas amacını oluşturan alanda ise Alevîlik-Bektâşîlik adap ve erkânından kaynaklı olarak doğan ve Türk Edebiyatında yer edinmiş "*Eski kulağı kesik*", "*Kâmbersiz düğün olmaz*" veya "*Pabucu dama atıldı*" gibi kimi deyimlerin taşıdıkları anlamları açıklamayı amaç edindik.

Araştırmacı-sosyolog ve emekli öğretim üyesi (Prof. Dr.) Orhan Türkdoğan'ın yaptığı alan araştırmalarına göre, Alevî-Bektâşî "cem"lerinde anlatılan menkıbelerde insanın yaratılışı şu şekilde anlatılmaktadır: "Cebrail'den sonra Tanrı; Mikâil, İsrâfil, Azrâil ve Azâzil isimli dört melek daha yaratır. Cebrail bu meleklere '*sen kimsin, ben kimim?*' diye sorar. "*Sen bir yaratıksın, ben bir yaratığım*" cevabını alır. Azâzil bu tarz cevap vermeyi kabul etmez, Cebrâil inandırmak için onları yeşil kandile götürür. İçeri girmek isterler, kapı açılmaz. Gaipten bir ses, '*kapının önünde hizmet ediniz ve tapınız*' der. Hepsisi secde ederler Azâzil etmez, bencillik ve gururluluk gösterir ve tükürür. Tükürükten bir halka oluşur ve bu halka Azâzil'in boynuna geçer. Tanrı tarafından lanetlenir ve Şeytan diye anılır. Tanrı meleklerden sonra insanı yaratır.

Cebrâil'e yeryüzünden toprak getirtir. Cebrâil ve melekler toprak, su ve havayı hamur yapıp yoğururlar, yeşil kandilin nuruna benzetirler ve kandilin içine koyarlar. Tanrı; ona akıl, nefis ve can verince “Âdem” diye adlandırır. Âdem aksırır, arkasından da Kelimeyi-i Şahâdet getirir. Tanrı meleklerinden Âdem'e secde etmelerini ister. Azâzil secde etmez, diğerleri ederler” (Türkdoğan, 2008: 163).

Alevî-Bektâşî tasavvufunda yaratılmaya dair kabul gören genel bir kanı da şöyledir: Allah'ın kendisinin bilinmesini istediği için birçok kavim yarattığını⁵, bu kavimlerin Allah'ı bilmedikleri, sonra Allah'ın elinde beş nur halka olduğunu, bunların; Hz. Muhammed (s.a.v), Aliyül Murtaza, Fatimatu'z Zehra, Hasan ve Hüseyin nurları olduğu, Allah tarafından Cebrâil'e 'hâlik mı mâlik mi' olduğunun sorulduğunu, Hz. Ali'nin velâyet nurunun yol göstermesi üzerine Cebrâil'in Allah'a 'Sen Yaradansın, ben yaratılanım' dediği belirtilmektedir. Bu menkıbe şu hadise dayandırılmaktadır: “Ben gizli bir hazine idim. Bilinmek için mahlûkatı yarattım” (Bkz: El Acluni, *Keşfu'l-Hafa*, 2:33).

Türkdoğan açıklamalarının devamında da şunları ifade etmektedir: “Tanrısal nur Hz. Muhammed ve Hz. Ali'de somutlaşıp evrene gelir. Normal yaşantı dönemini doldurup ahirete giderler. Alevîler ve Bektâşîler Hz. Muhammed ve Hz. Ali'yi ölmüş kabul etmezler. Onlara göre bu iki ulu kişinin varlıkları evrende devamlıdır... Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin ölümlerinden sonra ikiye bölünmüş olan nur sonra Hz. Fatıma'da tekrar birleşir. Bu kez kutsal ruh On İki İmam'da oluşur. Evrenin tecellisi ve devamlılığı bu nurdadır. Bu nur son olarak öldüğüne inanılmayan İmam Mehdi'de tecelli ederek evrene gelir. Kıyamette meydana çıkıp, inananları ışığa kavuşturup doğru yola erdirtir.” Alevî-Bektâşî tasavvufunda “don değiştirmek, Hakk'a yürümek ya da devriye olmak” cümleleri sık sık kullanılır ve bu cümlelerin manası; ruhsal ölümün olmadığına ve beden/ceset çürüse bile ruhların mutlak öz'e yani Allah'a döneceklerine inanılmasıdır (Çelik, 2014: 86-87). Bu düşünce aynı zamanda Makâlât'ta yer alan şu hadisin de açıklayıcısıdır: “Her nesne aslına (Allah'a) döner.”⁶ (Makâlât, 2007: 55).

Tasavvufta çok değişik şekillerde ele alınan ve yorumlanan yaratılış meselesi, Alevî-Bektâşî yolu için son derece önemlidir; çünkü onlar için “Konuşan Kur'ân”⁷ demek olan insan, anlamını ve varlığını yaratılışla kazanmıştır. Buna göre tek gerçek Vücûd-u Mutlak olan Tanrı'dır. Diğer bütün var olanlar, âlem de dahil, bir görünüşten başka bir şey değildir. Zamanın başlangıcından önce Allah, Âlem-î Kitmân'da⁸ ahadiyet halinde gizli *Mutlak Güzellik* idi. Yaradılış, bu *Mutlak Güzelliğin* zuhûra gelmesinden başka bir şey değildir. Nitekim hadiste, “Ben gizli bir hazine idim, istedim ki bilineyim ve bilinmek için de bu halkı (varlık âlemini) yarattım” buyrulur. Böylece Allah, “Kün! (Ol)” emrini vermiş ve her şey “derhal vücud âlemine” gelmiştir. Nitekim 36. Yasın Suresinin “Bir şeyi dilediği zaman, O'nun buyruğu sadece o şeye 'ol' demektir. Hemen olur” mealindeki 82. âyeti bunu ifade eder (Fığlalı, 2006: 178).

Esasen tasavvufun özünde bir şey kendi zıddı ile bilinebilir. Karanlık olmazsa, ışığın ne olduğunu bilemeyecektik. Bundan dolayı “mutlak varlık”, “mutlak güzellik” ve “gerçek varlık”, ancak “var” olmayan bir dünya, “yokluk âlemi” ile bilinebilir. Böylece bu dünya, sadece bir görünüşdür, aldatıcı ve zâhiridir. Mutlak iyiliğin zıddı olan kötülüğün dünyasıdır; gerçekliği yoktur. Bunun içindir ki ne etrafımızdaki fiziki dünyanın ne de onda mevcut olan kötülüğün gerçek bir varlığı vardır. Kâinat, “gerçek varlığın”, “var” olmayanın yansımasıdır. Kötülüğün “gerçek varlık” veya “nihâî hakikat” olan Allah için bir anlamı yoktur. Bu, kendilerini çevreleyen şeylerin

câzibesine kapılanlar için bir anlam ifade eder. Alevî-Bektâşî düşüncesine göre, Vahdet-î Vücûd'a inanan diğer zümreler gibi fiziki dünya, gerçeğin âdem'deki, yokluktaki yansımasıdır. İkilik, Allah'ın varlığının gerçeğini insandan gizleyen bir perdedir. Bundan dolayı insanlar, kendilerini ve etraflarını çevreleyen dünyayı Tanrı'dan ayrı sayarlar. Bu, görünüşte bir ayrılıktır. Aslında insan ve evren, Ulûhiyet'in⁹ zuhûrudur. Esasen insanda, geldiği kaynağa daima ulaşmak isteyen "gerçek varlık"ın kıvılcımı vardır. Bu birlik mücadelesidir. Öte yandan kendimizde ve kainatta gördüğümüz şeyler, Tanrı'dan ayrı bir şey (mâsivâ) değildir. Tanrı'nın zâtının yansımasıdır. İkilik duygusunu kaldıran Tevhîd'e ulaşma, "gerçek"i olduğu gibi görmek demektir. Edîb Harabî bunu şu beyitiyle ifade eder (Fığlalı, 2006: 178-179):

Küntü kenz¹⁰ remzinin olduk âgâhı

Aynelyakîn¹¹ gördük cemâlullahı

Ancak bu anlayışa gelebilmek yani nefsi ve ikilik'i mağlup edebilmek, sadece ve sadece âşk'ın gücüyle mümkündür. Bu âşk, bizde mevcuttur ve bu âşk Allah'ın kendi varlığının bir cüz'üdür ve O da insana kendi ruhundan üflemiştir. Kaldı ki Allah'ın âşkı, *Kentü kenz sırrı* ile hem âlemi, hem de âdemi adem kılmıştır. 1266/1849'da Pîrevî postnîşi olan Ali Turâbî Baba (ö. 1868) bunu şu beytiyle anlatır:

Âdemi Âdem eden üç harf ile beş noktadır,

Âdemi Âlem eden de üç harf ile beş noktadır.

Burada Turâbî, ister hurûfî tesirle ister âlemin yaratılışı ile âşk arasındaki bağı, harflerin sırrına bağlayarak çözmek istesin, Arapça'da âşk kelimesi "ayn, şın ve kâf" harflerinden, yani üç harften oluşur ve şın'ın üç, kâf'ın da iki noktası vardır (Fığlalı, 2006: 179).

Alevî-Bektâşî tasavvufunda âşk bir hâli temsil eder ve bu hâle bürünenlerden nişân (eylem-ispat) beklenir. Ârif olmak kolay değildir. Pîrinden; "*Gelme gelme, dönme dönme! Gelenin malı, dönenin canı!*" ikazını alan dervîş yolun çetin, menzilin irak olduğunun farkındadır. Dervîş kelimesinin içerisinde barındırdığı hakîkati yerine getirmek bile cehd ister, gayret ister. Cehalet ve gafletten uzak durmayı ister. Bektâşîlikte dervîş kelimesinin her bir harfine ayrı ayrı manalar verilmiştir. Bu manalar, dervîşliğin adap ve erkâm ile ilgilidir. Dervîşliğin 'dal'ı, dert ehli olmayı; 'ra'sı, her ne işlenirse Allah rızası için işlenip riya etmemeyi; 'vav'ı ve 'ras'sı, Hak kelâmından başka bir şey söylemeyi daima Allah'ı zikretmeyi; 'ya'sı, cümle halka iyi davranmayı; 'şın'ı da, âşk-ı Hakk'la daima şâd olmayı sembolize etmektedir (Eğri, 2012: 32). Bu âşk hâline gelindiğinde Allah, gökteki her yıldızdan parlar; tabiattaki her çiçekten bakar; her güzel yüzde ona gülümser. Her tatlı seste ona seslenir. Etraftaki her şeyde Tanrı vardır; Tanrı'nın tecellisinden başka bir şey yoktur. İnsan, gözlerini içine çevirince harf harf her şeyi okuyabilir. Bunun içindir ki Hallâc-ı Mansûr *Ene'l-Hak* demiştir. Bundan dolayı Alevî-Bektâşîler de aynı yoldadırlar, çünkü onlara göre Allah'ın her türlü *esmâ* ve *sıfatı*, diğer yaratılmışların her birinde sadece birer ikişer veya ayrı ayrı, yani dağınık olarak bulunduğu halde, insanda topluca ve tam olarak mevcuttur. İşte "*Nefsini bilen Rabb'ini bilir*" sözü kendini bilen kimsenin Allah'ı bilip tanıyacağı hakikatini de en yalın hâliyle ifade etmektedir. İnsanın aziz, kutsal olması gönlü, kalbi sebebiyledir; çünkü gönül, Allah'ın Kâbe'sidir, evidir. Bunun içindir ki Yunus Emre: "*Gönül*

Çalab'ın tahtı, Çalab gönüle baktı; İki cihân bedbahtı, Kim gönül yıkar ise...” diyordu (Fırlalı, 2006: 180).

Gönlün Hakk'a ulaşılmada ne kadar büyük bir misyon yüklendiğini, Hûnkâr Hacı Bektâş-ı Velî Hazretleri *Makâlât*'ın da şu şekilde açıklamaktadır: “Gönül büyük bir şehirdir. Noksan sıfatlardan uzak olan Yüce Allah, (yerden) arşa değin neyi yarattı ise o şehirde vardır ve o şehre sığar. Hem o büyük şehirde iki büyük sultan vardır. Birisi Rahmânî, birisi Şeytanîdir. Rahmânî sultanın adı akıl, vekili imandır, komutanı miskinliktir.¹² Kalbin sağ tarafında yedi kale vardır. Her kalede Yüce Allah bir muhafız, vekil koymuştur. Muhafızların her birinin adı bilinmektedir.

İlk muhafızın adı **ilim**dir.

İkinci muhafızın adı **cömertlik**tir.

Üçüncü muhafızın adı ar ve **hâyâ**dır.

Dördüncü muhafızın adı **sabır**dır.

Beşinci muhafızın adı **perhizkâr**lık (aşırı istekleri sınırlamak)tır.

Altıncı muhafızın adı **korku**dur.

Yedinci muhafızın adı **edep**tir.

Ve dahi talip o kimsedir ki gündüzü Kesret'te¹³ olursa, gecesi Vâhdet'te ola. Zira ki gece Velâyet'tir, gündüz Nübûvvet'tir. Yani; gece evliya pazarı, gündüz ise halk pazarıdır. O halde talip olan kişi gerektir ki gündüz halk ile ilişki kurarsa gece Hak ile birlikte olmalıdır” (Makâlât , 2007: 85). Bil ki Allah'ın mertebeleri dördtür ve Allah'ın dört harfi buna işaretir. Bu dört meretebe; kalp, akıl, ruh ve nefistir. Bu mertebeleri dört melek taşır. Mesela Cebrâil, kalbin kabıdır ki orası ilim yeridir. İlim kalp ile taşınır ve iki isim alır. Ona ister kalp dersin ister Cebrâil. Akıl, Mikâil'in kabıdır. Mikâil, hakikat erzakının aracıdır. Yani ilim ve marifet, akıl ile olur. Ruh, İsrâfil'in kabıdır. Eşyanın hakikati onun elindedir, o Hak sıfatının suretidir ki ruhta yazılıp saklanmıştır. Nitekim yüce Allah “*Ruhumdan üflediğim*de” buyuruyor ki bu İsrâfil'in sıfatıdır. Nefis, Azrâil'in kabıdır. Azrâil ise Hakk'ın üstünlüğünün simgesidir... Her şeyin de bir canı vardır. Nitekim tabiatlardan; toprak Azrâil'in suretidir; su Mikâil'in, hava İsrâfil'in ve ateş Cebrâil'in suretidir. Allah'ın Elçisinin: “*Ümmetim içinde tüm peygamberlerin bir benzeri vardır. Ey Ali! Benim benzerim de sensin.*”¹⁴ buyurduğu gibi aklın benzeri Cebrâil'dir (Aytaş ve Yılmaz; 2009: 32-34).

*Kalbini geniş tut sıkma Seyrânî,
Rızâ-yı Bârî'den¹⁵ çıkma Seyrânî,
Gönül Beytullâh'tır yıkma Seyrânî,
Elinden gelirse imaret eyle.*

Âşık Seyrânî

Hûnkâr Hazretleri buyurmaktalar ki: Bir insana rehberlik eden şey “dert”tir. Bir işi yapmak için içinde hevesi, derdi, âşkî uyanmadığı sürece insan o işe girmez ve o murad, dertsiz ona kısmet olmaz. İster o murad dünya olsun, ister âhîret, ister padişahlık, ister dilencilik, ister ilim, ister yumuşaklık vb. Hz. Meryem, doğum sancısı başlamadan o kısmet ağacına gitmedi. Bu konu ile ilgili olarak Yüce Mevlâ *Kur'ân-ı*

Kerim'de; "Doğum sancısı onu bir hurma ağacına yöneltti. 'Keşke bundan önce ölseydim de unutulup gitmiş olsaydım' dedi" (Meryem Sûresi 19/23). O dert (sancı), onu ağaca getirdi (kuru ağaç meyve verdi). Beden de Meryem gibidir ve her birimizin bir İsa'sı var. Eğer bizde bir dert peyda olursa, İsa'mız meydana gelir. Dert olmazsa eğer, İsa'mız o geldiği gizli yoldan tekrar aslına sığınır da biz nasipsiz ve mahrum kalırız (Eğri, 2014: 137).

Bektâşî tasavvufunda "feyz-i akdes" ve "feyzi mukaddes" denilen iki kavram vardır. Feyz-i akdes güneş sistemi, gezegenler, dünya, atmosfer, hava su, madenler, bitkiler ve hayvanlar âlemdir. Feyz-i mukaddes ise, "insan-ı kâmil'dir". Başka bir deyişle bütün madde âlemi insan-ı kâmil için yaratılmıştır. Mevlâna *Divân-ı Kebir*'de "İnsan olmasaydı kâinat yarım arpa dâhi etmezdi" demektedir. Bu nedenle Allah meleklere bile âdeme secde etmesini istemiştir. İnsan kâinatın özetidir. Yaratılmışların en mükemmelidir.¹⁶ Allah'ın bir hâdis-î kudsisinde "Yere göğe sığmayıp kulunun gönlüne sığdı" diyerek yücelttiği, "Her şeyi affederim kul hakkı ile karşıma gelinmesini affetmem" dediği varlıktır insan (Gümüsoğlu, 2005: 112-113). Kişi eğer ruhen yücelmeği tercih ederse, kâmil insan olma yönünde yola çıkmış olacaktır. Aksini tercih ederse en aşağı seviyede kalacak ve Rızâ-yı Bârî'den de çıkmış olacaktır.

Hz. Pîr Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî, ömrün Cenâb-ı Mevlâ için tüketilmesini ve bâkî istikâmetin yine O'na doğru olduğunu şu sözleriyle açıklamaktadır: "Ey evladım! Ömür sermayesini ganimetten say. Ganimet alarak ibadetle Hakk'a yönel. İlimden silah yap. Öğrenmekten utanç duyma. Nefsinin kurtuluş yolunu ibadette ara. Öleceğin zamanı hatırla. Nefsine isteğini verme çünkü hep fazlasını ister. Kendini bilmeyi, kendine sermaye bil. Her işte Hakk'tan yardım dile. Yasaklardan kaçınmanın faziletini sağlam bir kale bil. Dost görünen düşmandan çekin. Mağrur olan cahilden sakın. Görüp duymadan konuşma. Kimsenin ayıbını arama. Kendi ayıbına bak. Sözü mübalağa etme, kuşkusuz yalana düşersin. Cevap vermekte acele etme. Söze hemen başlama. Sorulmadan söyleme. Çağrılmadan gitme. Müşteri olmadıklarında söz satma, sonra sokağından geçen olmaz. Kendinden bahsetme. Yükselme arzusunu hırs bil. Koymadığın şeyi alma. Yapılmamış yapılmış sayma. Kalbini şeytanın oyuncağı etme ki, nefis muhasebesinden gafil olmayasın. Kendine istemediğini başkalarına da isteme. İçte, uyanıktan da iyisi ol. Hırsın kölesi olma. Kimsenin rızasız ekmeğini yeme. Ekmeğini kimseden esirgeme. Dervîşlikten korkma. Nefsinin buyruğundan sakın. Nefsin esenliğini kaybetme. Düşman her ne kadar hâkîr de olsa, onu kolay lokma olarak görme. Bilgisizle aynı sofrada oturma. Boş yere gam çekme. Allah'n dostluğunun, kalp kırmamaktan geçtiğini bil. Kendini kendi hâlden gafil kılma. Dünya ve âhîret saadetinin bilginin sohbetinden olduğunu bil ve bilgisizlikten uzak dur çünkü sohbet tesir edicidir" (Eğri, 2014: 136).

1. Alevî-Bektâşî Kaynaklı Deyimlerinin Edebiyatımıza Yansımaları ve Anlamları

XIII. yüzyıl Anadolu'da Türk diliyle meydana gelen edebiyatın bir dönüm, bir ayırım dönemi idi. Bu yüzyılda Yunus Emre yeni kavram, motif, hayal ve imge dünyasıyla Anadolu'ya bir ilham kaynağı sundu. Âşıklar sazlarıyla Türk dilinin şiirleştirilip halkın duygularını dile getirdi (Gölpınarlı, 1992: 1-6). Alevî-Bektâşî edebiyatı Hacı Bektâş-ı Velî ve Abdâl Musa kültürüyle beslenmiş Anadolu halk edebiyatının imkânlarının birleştirilmesiyle yeni bir sentez oluşturdu. Önceleri özü

yönüyle Yunus Emre'nin şiirlerine dayanan bu edebiyat geleneği sonraları zamanla bazı belirgin farklar kazanarak özgün yeni bir edebiyat oldu (Gölpınarlı, 1992: 78).

Birçok araştırmacı Alevî-Bektâşî edebiyatının kaynağını Yunus Emre'de görür. Bu görüş bir bakıma doğrudur. Çünkü Yunus Emre hem mutasavvıf hem de ozandır, hem yaşayan hem de söyleyendir. Tanrı sevgisini Tanrı korkusunun üstüne çıkarmış, insan ve Tanrı birliğini cesaretle dile getirmiştir. Sevgi ve hoşgörüyü hâkim kılmış, yetmişiki millete "Bir" bakarak, hem tasavvufun Vâhdet-î Vücûd anlayışını dile getirmiş hem de insan sevgisinin evrenselliğini vurgulamıştır. Ancak yine bir tespit yapmak gerekirse Hacı Bektâş Velî'nin *Makâlât* adlı eseri nesir türünde olup hem tasavvuf felsefesine ait bir eserdir hem de edebi bir eserdir. Yunus'un felsefesi ile Hünkâr'ın felsefesi birdir, kaynağı bâtın ilmidir. Yunus'un hece ve aruz vezninde yazdıkları ve söyledikleri ile Hacı Bektâş Velî'nin *Makâlât*'ta yazdıkları konu, tema ve öz olarak aynıdır. İnsanın yaratılışı ve nitelikleri, dört nesne, Dört Kapı Kırk Makam ve bunun gibi birçok konuda benzerlikler açıkça görülmektedir. Yunus'un nasip almak için huzuruna çıktığı Hünkâr'dan doğrudan veya dolaylı olarak etkilenmemesi mümkün değildir. Yunus'un mürşîdi Taptuk'dur, Taptuk'un Pîr'i de Hacı Bektâş Velî'dir. Öyleyse şöyle demek daha doğru olur; Yunus, Hacı Bektâş'ın mürîdi Taptuk'tan nasip alarak girdiği Yol'da Alevî edebiyatının oluşmasında önemli hizmetlerde bulunmuştur. Alevî edebiyatı, Hacı Bektâş'tan Yunus'a, Abdâl Musa'dan Kaygusuz'a, Hatayî'den Pîr Sultan'a, Kul Himmet'ten Edip Harabî'ye onlardan Âşık Veysel'e ve Âşık Mahsunî'ye kadar uzanan engin bir deryadır. Bu deryada özü-sözü bir olan, arı-duru olan tüm erenlerin ve ozanların payı vardır (Bal, 2004: 96-97).

1.1. Bektâşîlikten Ahîliğe, Ahîlikten De Günümüze Kalan Bir Deyim Olarak: "Pabucu Dama Atıldı" Deyimi:

Sonradan Bektâşîlikte erimiş olan Ahîlik'de de sıkı bir disiplin vardı. Bir Türk şövalyeliği olan bu ekonomik esnaf kuruluşu bir yiğitlik, yüce gönüllülük yolu idi. Ahîlik'de iyi ahlâk, doğruluk büyük bir esas idi. Bunların dört ana maddesi:

- a - Güçlü ve kazanmış durumda iken bağışlamak,
- b - Kızgın zamanda yumuşak davranmak,
- c - Düşmanına iyilik etmek,
- d - Kendisinin ihtiyacı varken bile elindekini başkasına vermektir.

Bu ahlâk kuralları bugün de Alevîlik ve Bektâşîlikte aynen devam etmektedir. Müşterisine düşük değerde, hileli mal satan bir Ahî esnafı toplum ve uyarıcılar (Mürşîdler, Yiğitbaşılar) önünde yargılanırdı. Dükkânları kapatılır, meslekten uzaklaştırılır, daha başka çeşit cezalar uygulanırdı. İşyeri kapanma cezası verilen kişinin dükkânı kilitlenir, "ayağındaki pabuçları da dama atılırdı." (Bazı dönemlerde de dama asılırdı). Bu nedenledir ki "itibarı kalmadı, hilesi ortaya çıktı" anlamlarına gelen "*Pabucu dama atıldı*" deyimini, halkımız arasında o tarihlerden günümüze kadar kullanılagelmiştir. Bundandır ki Ahîliğin pîri, Âhî Evran Hazretleri de ahlâk ve çalışmaya dair şu tespiti yapmıştır: "Hakk ile sabır dileyip bize gelen bizdendir. Akıl ve ahlâk ile çalışıp bizi geçen, yine bizdendir" (Noyan, 1975: 190).

1.2. "Kâamber'siz Düğün Olmaz" Deyimi:

Bu deyim, tarihsel anlamından uzaklaştırılmış bir deyimdir. Bugün; ne yaptığını bilmeyen, sorumluluğu olmayan, toplum tabiri ile “boş işlerle meşgul olan” bireyleri genelleme anlamında kullanılmaktadır. Bu nitelemeleri anımsatmak adına, bir meclise gelen kişiye rencide edici bir yaklaşımla söylenmektedir. Oysa ki Alevî-Bektâşî dünyasında “Kâamberlik” mukaddes bir makam olmuştur. Kâamberlik; hem Yol’a hem de Yol Ulularına sadâkatle hizmet etmeyi ve “Rıza Şehrine” -bir gönüle- girmeyi temsil eder. *Buyruklardan* rivayetle söylenebilir ki Kâamber, *Âemlere Râhmet* olarak gönderilen Hz. Muhammed Mustafa’nın -Efendimizin- cemâlullahını gören bir sahâbedir ve Alevî-Bektâşî tasavvufunda da “Hakk’a koşulsuzca teslimiyeti” temsil eder. Kâamber’in Alevî-Bektâşîlikte ki bir diğer anlamı da Hz. Ali’nin taşıdığı sıfatları temsil ediliştir çünkü Hz. Ali’de İslâmîyet’in O Kutlu Peygamberi Hz. Muhammed Mustafa’ya kamberlik etmiş ve onun için birçok kez canından da vazgeçmeyi göze almıştır.

Kâamberlik görevini kutsayarak günümüzde de canlı bir şekilde yaşatan Alevî inanç sistemi, bu geleneğin yaratılıştan önce süregeldiğine inanmaktadır. Yeryüzü yaratılmadan önce de Selmân-ı Fârisî’nin Ehl-i Beyt’in yanında var olduğuna inanılmıştır. Gelenek, Selmân’ı, Peygamber Efendimizden, Hz. Ali’den, Hz. Fatma’dan, İmam Hasan ve İmam Hüseyin’den ayrı düşünmemiştir. Kâamberliği, Hz. Ali ve Selmân-ı Fârisî’ye götüren gelenek, kâamberi kutsamıştır. Bu nedenle Hz. Ali’nin kâamberi olduğuna inanılan Selmân-ı Fârisî’nin yaşantısı da menkıbeleştirilmiştir. Alandan yapılan derlemeler sırasında Kâamber Cuma Zorlu, Selmân-ı Fârisî’nin menkıbevi yaşantısı hakkında şu bilgileri vermiştir (Yakıcı ve Özdemir; 2012: 252-253): “Selman İranlıdır. İran şâhının oğludur. Babası Selman’ı mektebe vermiş. Selman İncil’i okumaya başlamış. İncil’i okurken orada bir ayet görmüş. O ayete âşık olmuş, sürekli o ayeti okumaya başlamış. Hocası “Selman bu ayette yazan peygamberin gelmesine daha 300 sene var. Bunları bırak bizim kitabımızı oku. Baban bu yaptığını görürse sana çok kızar.” diyor. Selman, bir türlü bu ayeti okumaktan vazgeçmemiş. Bunun üzerine Selman’ın hocası durumu Selman’ın babasına anlatmış. Babası Selman’ı çağırıp “Neden böyle yapıyorsun?” demiş. Selman da “Ben o ayete âşık oldum, onu okuyacağım” demiş. Babası bunun üzerine Selman’ı öldürmeye karar vermiş. Vezirlerine “Bu bizim dinimize karşı geldi. Bunu öldüreceğim.” demiş. Vezirleri de “Şâhim, evlat katili olma, bunu bir dağa götürüp bıraksınlar. Ora da aslanlar yer bunu.” demişler. Bunun üzerine bir av partisi düzenlemişler. Selman’ı götürüp Erzana Dağı’nda bırakıp kaçmışlar. Selman daha çocuk. Çaresizce dolaşırken nergis toplamış. Bir göl kenarına gelip, elbiselerini çıkarıp, suyun içine girmiş. Derken bir aslan gelip elbiselerin üzerine yatmış. Selman korkuyla ayette okuduğu ismi yardıma çağırmış ve arkasından bir kır atlı gelmiş. Aslan, kır atın ayaklarına yüzünü sürmüş ve oradan uzaklaşmış. Kır atlı, çocuğa dönüp “Sen kimsin, kimi çağırdın?” demiş. Çocuk, “Ayette okuduğum ismi yardıma çağırdım” demiş. Kır atlı, “Ben Ali’yim” demiş. Çocuk “Kurban olduğum, sana verecek bir şeyim yok. Bu nergisi kabul et.” demiş ve nergisi Ali’ye hediye etmiş. Aradan 300 sene geçmiş Selman büyümüş, yaşlanmış. Bir ağaya çoban olmuş. Bu ağanın karısı doğum yapmış ve dünyaya İmam Ali gelmiş. Selman Ali’yi gezdirmiş, ona bakmış. Ali 3 yaşına gelmiş. Bir hurmanın tepesine çıkmış hurmanın çekirdeklerini Selman’a atmış. Selman, “Çocuk oraya gelirim seni döverim” demiş. Ali de “Ben mi çocuğum, sen mi çocuğusun? Ben 300 yaşındayım. Erzana Dağı’nda seni aslanın elinden kim kurtarmıştı?” demiş ve Selman’ın verdiği nergisi göstermiş. Selman hemen Ali’nin elini öpüp kamberi olmuş.”

Bu menkıbe Şâh Hatayî’nin bir şiirine de şöyle yansımıştır:

*Benim pîrim Şâh-ı Merdan Ali'dir,
Sefiller destini tutan Ali'dir,
Kopardı Hayberin kapısını kırdı,
Kaldırıp arşumana atan Ali'dir,
Haydâr Haydâr pîrim Ali'dir.*

*Şâh Hatay'ım Ali'm Mânsur dârında,
Hû deyî Cebrâil serim yardıran,
Üç yüz yıldan sonra nergizi getiren,
Nergizi Selmân'a sunan Ali'dir,
Haydâr Haydâr pîrim Ali'dir*

KâMBERLİĞİN kökenini ve Hz. Ali'ye kâMBER olduğuna inanılan Selmân-ı Fârisî'nin yaşantısını kutsayarak menkıbeleştiren gelenek, bu anlayış dahilinde kambere cemlerde dedenin yanında en önemli görevleri yüklemiştir. Hz. Ali ve Selmân'ın birbirinden ayrılmadıklarına inanılmıştır. Bu nedenle gelenek, bu anlayış etrafında süre gelmiştir. Dedeler de yanlarında mutlaka bir kâMBER bulundururlar ve kâMBERSİZ yola çıkmazlar. Dedenin bütün hizmetlerini kâMBER yapar. Atına bakar, sofrasını serer, halk ile dede arasında peyklik görevini icra eder. KâMBER yüce gönüllüdür, kerametlere şahit olur ve bu sırrı sonuna kadar taşır. Kaynak kişilerimizden Sultan Kümbet'ten elde edilen bilgiye göre: "KâMBER kutsaldır. Evliyaların, enbiyaların hizmet ettiği, keramet gösterdiği bir elmanın iki yarısı gibidir. Kesbi kerametini, beti bereketini, sıtkı sefasını, hizmet ettiği, keramet sahibi, gerçeklerin her şeyine şahit olur, yanında yaşayan bir varlıktır. Onun her şeyinden haberdardır. *Sırrı sırullah, sırrı babullah* (sır saklayan Baba/Dede) denilen gizli sırlarını saklayan, gizleyen, kerametini gizleyen, öldüğü güne kadar kimselere söylemeden içinde saklayan, ona hizmet eden, öldüğü güne kadar canını canından, malını malından ayırmaz. Dedenin verdiği görevleri eksiksiz yapan kişinin adı kâMBERdir" (Yakıcı ve Özdemir, 2012: 253).

KâMBER; Hz. Ali'nin mahbubu (sevdiği-muhabbed duyduğu) idi ve Hz. Ali her yere onu beraberinde götürürdü. Hz. Ali'nin sofrasını da KâMBER açar ve KâMBER toplardı. Bu sofraya, âşk ile açılır ve âşk ile kapanırdı ve sofrada âşktan başka söz edilmezdi... KâMBER; esas itibarıyla de cömert idi. "*KâMBER'siz düğün olmaz!*" deyimini de Hz. Ali'nin onu her yere beraberinde götürmesinden kinayedir. Bektâşîlerin 'cem'den sonra kurdukları sofraya da "Ali Sofrası" denildiği gibi "KâMBER Sofrası" da denilir. Çünkü yukarıda da işaret ettiğimiz gibi sofrayı KâMBER kurar ve "*Buyurun Ali Sofrası'ndaki rıza lokmasına...*" derdi (Sunar, 1975: 173).

Alevî-Bektâşî toplumunun kutsal metinleri olarak kabul edilen *Buyruklarda* da; Hz. Ali Efendimizin sadık hizmetçisi KâMBER'in küçük bir öyküsü de şu şekilde anlatılmaktadır (Bozkurt, 2013: 118-119): "Vakti zamanın da KâMBER içine kapanıkmiş ve bir hastalığından dolayı nefesi çok kokarmış. Onun için cemaatlere girmez, hep dışarıda kalırmış. Sonra herkes gidince ortalığı toplar yeni hizmetleri beklermiş. Bir gün Hazreti Muhammed (sav.) Efendimiz, Hz. Ali Efendimizin evine sohbete gelirken, Hz. Ali'yi yanına çağırır ve kulağına der ki: KâMBER'e söyle içeri gelsin, çekinmesin. Sohbet meydanına girsin ve 'âşk olsun' diye seslensin. Biz de ona 'KâMBER nefesin misk olsun.' diyelim der. Hz. Ali Efendimiz KâMBER'i meydana çağırır ve KâMBER'de meydana girerken 'Hepinize âşk olsun' der ve hizmete durur. Sonrasında ise Hz. Peygamber, KâMBER'e bakarak şu duayı söyler: 'Erenlerin himmetiyle nefesin pâk

olsun, HÛ cemâline meşk olsun...' O andan sonra erenlerin himmetiyle Kâamber'in nefesi misk-î ânber kokmaya başlar..."

1.3. "Eski Kulağı Kesik" Deyimi:

Araştırmacı merhum (Prof. Dr.) Mehmet Eröz (ö.1986), yine merhum Doç. Dr. Bedri Noyan Dedebeba'nın (ö.1997) 8 Temmuz 1966 tarihli Yeni Gazete'de yayımlanan mülakatını kaynak göstererek, "mengüş (küpe) takma âdeti" ile ilgili Noyan'dan şu bilgileri aktarmaktadır (Eröz, 2014: 75-76): "Mücerret ikrarı veren, yani hiç evlenmemiş ve evlenmemeye de söz veren dervişlerin sağ kulaklarına takılan küpedir. Pîr evinde, ikrar töreni sabahında Balım Sultan yatırının iç kapısının eşliğinde, tahta bir kaşığın sivriltilmiş sapıyla kulak memesi delerlerdi. Orta kısmı bir santim çapında olan iki uçları sivri, beş santim boyunda bir şimşir şiş ile de delindiği olur ve bu şiş kulak memesinde bırakılır, on beş gün kadar sonra alınırdı. Kulakta açılan deliğin ufalanmaması için şimşir çıkarıldıktan sonra, 'yıldız taşı' denen bir santim boyunda ve çapında üstüvanî bir taş deliğe yerleştirilirdi. Kulaktaki yara tamamen iyileştikten sonra, dervişlerin kalaydan yaptıkları mengüşler kulağa takılırdı. Bunların Balım taşından yapılmışlarını da gördüm. Bir tanesinin üzerinde kaşık kabartması vardı. Eski bir yazmada, mengüşün Hz. Ali'nin Düldül'ünün nalı olduğu, Kûfe'den Bağdat'a giderken düşen nalı, seyisi Kânber'in alarak kulağına küpe diye taktığı şeklinde bir kayıt gördüm. Kaçamak yapıp evlenen dervişlerin kulakları, bizzat Balım Sultan tarafından küpeleri aşığı doğru çekilmek suretiyle yırtılmış. "*Eski kulağı kesik*" deyimini buradan kalma imiş." "...Alevî-Kızılbaş topluluklarında, köy Bektâşîlerinde evlilik ve aile müessesesi esas olduğu halde, Balım Sultan hiç evlenmeyen (mücerret) dervişler zümresi yaratmakla, en büyük farkı ortaya koymuş oldu. Balım Sultan'ın Bektâşî dervişleri için evlenme yasaktır. Saklı, gizli evlenmelerinin olmaması için Balım Sultan tarafından küpe takma usulü bulunmuştur. Bektâşî edebiyatında bu küpeye "mengüş" adı verilmektedir."

1.4. "Hâyy'dan Gelen Hû'ya Gider" Deyimi.

Dilimize pelesenk olmuş bu deyim de hakiki anlamı dışına taşarak kullanılan bir deyim olmuştur. Haksız kazancın ya da emek verilmeden yapılan bir işin sonucunda "Hayy'dan Gelen Hû'ya Gider" diyerek, sanki emek verilmeden yapılan eylemin yine emeksizce yitireceği görüşü bu şekilde ifade edilir. Oysa ki "*Hâyy'dan Gelen Hû'ya Gider*" deyiminden maksat; tasavvufî derinliği olan ve her varoluşun kaynağı durumunda ki tek ve bir olan Allah'ın sıfatlarını anlatmak veya ispatlamaktır. Hazreti Hakk; Evvel'den (başlangıcı olmayandan) Âhîr'e (sonu olmayana), Kadîr'den (her şeye gücü yetenden) Vahhâb'a (bol bol bağışta bulunana), Raûf'tan (çok şefkatlilikten) Fâtır'a (ortaya çıkarana), Şekûr'den (iyiliğe karşılık verenden) Şehîd'e (tanıklık edene) kadar, mukâddes kitabımız *Kur'ân-ı Kerim*'de ki farklı ayetlerde kendi sıfatlarını (isimlerini) açıklamaktadır. "*Hâyy*" ismi; başta Bakara Suresinin ayetleri olmak üzere birçok ayette de ifade edilen "Allah'ın dirilik sıfatı"dır. "*Hû*" ise Allah'ın ehillerinin (nefs-i kâmillerinin) erişebileceği ve "aşikâr olmayan isimdir." "O" demektir. *Vücûd-u Mutlak*'ın, tevhîd âşkıyla yanan ve dolaşan cesetlere/bedenlere düşen en güzel damlasıdır. Daha açık ifade ile gönlün gizliden gizliye Hakk'ı zikredişidir.

Bu deyim; başlangıcın Allah'tan (Hâyy'dan) olduğunu ve mutlak sonun ise yine Allah'a (Hû'ya) olacağını hakikatini ifade etmektedir ve ancak bu anlamıyla ifade edilirse, gerçek anlamına uygun kullanılmış olur. Nitekim Âli İmran Suresinin 83. ve

Hadid Suresinin 5. ayetlerinde¹⁷ de “*Her oluşun Allah’a döndürüleceğine*” dair açık hükümler mevcuttur.

SONUÇ

Tespit ve tahlillerimizin gösterdiği istikamette; Türk Edebiyatında yaygın olarak kullanılan birkaç deyim tarihsel doğuşlarına ve günümüzde kullanılan anlamlarına dair görüşlerimizi açıkladık ve ispat etmeye çalıştık. Makalemizin giriş bölümünde ise Alevî-Bektâşî tasavvufunun insanın ve diğer varlıkların yaratılmasına ilişkin kabul gören genel düşüncelerini sunduk. Görüldüğü üzere, Anadolu coğrafyası başta olmak üzere birçok coğrafyayı kültürel olarak etkilemiş olan Alevîlik ve Bektâşîlik şüphe yok ki Türk Edebiyatına da birçok açıdan tesir etmiş ve bu edebiyatı zenginleştirmiştir. Makalemizde bu zenginliğin birkaç örneğini siz araştırmacıların dikkatlerine sunmaya çalıştık. Makalemizi; Alevî-Bektâşî inanç dünyasının *Hakk Âşıkları* olarak kabul gören Hz. Pîr Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî’nin ve Kaygusuz Abdal’ın Hakk’a (Hâyy’dan Hû’ya) doğru gidişte tüm insanlığa ışık olacak sözleriyle tamamlamak arzusundayız: “Daima Cennette olmak istersen eğer, herkesle dost ol ve kalbinde kimseye kin tutma. Yumuşak merhem gibi ol, zehirli iğne olma! Hiç kimseden sana kötülük gelmemesini istiyorsan eğer kötü sözlü, kötü düşünceli, kötü işli olma. Mürüvvet, yani mertlik-yiğitlik, dostların ve yol kardeşlerinin hatalarını bilmezden gelip öyle görünmektir. Allah’la kul arasında perde olan, yeryüzü, gökyüzü, arş ve kürsü değil, senin kuruntun ve bencilliğindir. Hiç kimsenin incitmesinden incinmeyen kişi kurtulmuştur. Karşısındaki incitilmeyi hak etse bile onu incitmeyen cömerttir, yiğittir. Ey azizler! Bu gece -Allah’ın salat ve selamı üzerine olsun- Rasulullah’ı rüyamda gördüm. Dedi ki; “Ey oğlum! Giysilerini kirden arındır ki Allah’ın fazlından nasiplenesin” Dedim; “Ya Rasulullah! Hangisi benim giysilerimdir?” Buyurdu ki; “Yüce Allah sana beş elbise giydirdi: Muhabbet elbisesi, marifet elbisesi, tevhd elbisesi, iman elbisesi ve İslâm elbisesi. Bunların maddi ve manevi bağlardan, düşkünlerden temizlenmiş olması gerekir” (Hacı Bektaş-ı Velî / Eğri, 2014: 133-134). “Sadakatin İbrahim gibi ahlâkın da muhtar (Hz. Muhammed) gibi olsun. İsa gibi perhizkâr ol, Eyüp gibi sabrını ileri götür. Veys gibi yolunu gözet, Behlûl gibi divâne ol, ma’rifet âlemini keşf eyle, menziline tarik (yol) ve erkân ile var. Ulular katında bi-edeb (edebsiz) olma!.. İbadetin aslı budur ki Hakk’tan gayrı işlerden perhiz eyle, Hakk’la yetin (Kaygusuz Abdal / Eğri, 2014: 171).

NOTLAR

¹ Â’raf suresinin 172. ayeti. Tamamı: “*Hani, Rabbin, âdemoğullarından, bellerinden zürriyetlerini alıp onları öz benliklerine şahit tutarak sormuştu: “Rabbiniz değil miyim?” Onlar, “Rabbimizsin, buna tanıklık ederiz!” demişlerdi. Kıyamet günü, “Biz bundan habersizdik!” demeyesiniz*” (Öztürk, 2013: 160-161. Ayrıca bkz. Fığlalı, 2006: 182).

² Sâd suresinin 71. ve 74. ayetleri. Tamamı: “*Hani, Rabbin meleklerle şöyle demişti: ‘Ben çamurdan bir insan yaratacağım.’ ‘Onu kıvama erdirip içine ruhumdan üflediğimde, onun önünde secde ederek eğilin!’ Bunun üzerine, meleklerin hepsi toptan secde etmişlerdi. İblis etmemişti. O, kibre sapmış ve inkârcılardan olmuştu*” (Öztürk, 2013: 418).

³ Kaf suresinin 16. ayeti. Tamamı: “*Yemin olsun ki, insanı biz yarattık. Nefsinin ona neler fışıldadığını da biz biliriz. Biz ona, şah damarından daha yakınız*” (Öztürk, 2013: 476).

⁴ Kelimenin Türkçe karşılığı: Nefis.

⁵ Nitekim yüce Allah insanları farklı şekillerde yarattığını ve söz konusu farklılıkların kendi kudretinin eseri olduğunu *Kurân-ı Kerim*’de şu ifadelerle belirtmektedir: “*Göklerin ve yerin yaratılması, dillerimizin ve renklerimiz farklı olması O’nun ayetlerindedir*” (Rum Suresi 30/22). “*Ey insanlar! Biz*

sizi bir erkek ve bir dişiden yarattık, birbirinizle tanışasınız diye de çeşitli millet ve kabilelere ayırdık. Allah katında en değerliniz, O'ndan en çok sakınanızdır (takvalı olanınızdır)” (Hucurat Suresi 49/13).

⁶ Makâlât'ta hadis olarak yer alan bu cümle aslında hâdis değil ayettir. Mâide suresinin 105. ayeti. Tamamı: “Ey iman edenler! Siz, kendinizi düzeltmeye bakın! Siz, doğru yolda oldukça, sapmış olan size zarar veremez. Tümünüzün dönüşü Allah'adır. O size neler yapıyor olduğunuzu haber verecektir” (Öztürk, 2013: 119-120).

⁷ Bilindiği üzere Hz. Ali Efendimizin unvanlarından biri de [Kur'ân-ı Natık] “Konuşan Kur'ân”dır. Alevî-Bektâşî tasavvufunda kabul gören genel bir görüş olarak Hz. Ali'nin, “Anadolsun ki ben, Kur'ân'da inen her âyetin nerede, neye ve kime ilişkin indiğini bilmekteyim” dediğine inanılır. Bu sebeple Kur'ân bilgisinde eşsiz bir konuma sahip olan Hz. Ali Efendimiz “Kur'ân-ı Natık” olarak da adlandırılmaktadır.

⁸ Âlem-î Kîtmân: Tanrısal âlem, gizli (saklı) âlem. Tasavvufa göre Tekvin (yaratılış) şu şekilde özetlenebilir. Allah gizli bir hazine idi. Aşk-ı Zâtî yüzünden âlemleri var etti. Bu âlemleri Hüsn-î Mutlak'ı ve Cemâl-î Mutlak'ı ile nitelemek (kuşatmak) istediği için var etti (yarattı). Allah; tek güzellik (mutlak güzellik) ve iyilik olduğu için zuhur etmek istemiştir. İşte evrendeki her şey bu “mutlak güzelliğin” yansımasıdır. Bu yaratılış aynası “Kûn! (Ol)” emriyle var olmuştur. Yaratılıştan önce Âyân-ı Sabitte veya Âlem-î Kîtmân' da (Kâdim olan) bir tek Allah vardı. Önce Ânasır-ı Ârba ve Mevâlid-î Selase (madenler, bitkiler ve hayvanlar) yaratılmış ve sonrasında ise âdem (insan) yaratılarak diğer tüm varlıklardan üstün sayılmıştır. Tasavvufta insan, kâmil olabilmesiyle Allah'a ulaşabilen üstün bir varlıktır. Başka bir ifadeyle açıklayacak olursak; İnsan-ı kâmil, Allah'da bekâ bulan kimsedir.

⁹ Ulûhiyet: Tanrılık... Allahlık (Îlâhlık) demektir. Tanrı anlamındaki Arapça ilâh sözcüğünden türemiştir. Tanrı niteliğini dile getirir (Hançerlioğlu, 2011: 671).

¹⁰ Küntü Kenz: Gizli hazine anlamındadır ve Allah'ın henüz Yaradılışla birlikte âdeme (insana) ve evrene zuhur etmeden önceki hâlini ifade etmek için kullanılır. Yani “Gizli Hazine” anlamından kasıt yine Allah'tır.

¹¹ Âyn-El-Yakîn: Tanrı'yı sezgisel görüşle kavrama. Kimi tasavvuf tarikatlarında geçerli üç aşamadan birini dile getiren gizemsel bir terimdir. Arapça yakîyn sözcüğü dilimizde pekin deyimiyile dile getirilen anlamı karşılar ve kesin bilgi demektir. İslâm gizemciliğinde ilm'el yakîn aşamasından sonra ikinci aşamayı dile getiren âynelyakîn deyimini, üçüncü ve son aşama olan Hakkel yakîn aşamasına hazırlık evresidir. Bayrâmîlik tarikatının kurucusu Hacı Bayram, bunları Türkçe olarak bilmek, bulmak, olmak deyimleriyle dile getirmiştir. Yâni, birinci evrede gizemci Tanrı'ya bilgiyle varıyor, ikinci aşamada Tanrı'yı gönül gözüyle görüyor ve son aşamada Tanrı'yla bir oluyor (Hançerlioğlu, 2011: 29).

¹² Miskinlik: Tasavvufta fâkirlik, yani benliğini yok ederek boynunu bükmek, kendini yokluğa bırakmak demektir. “Yokluk (fâkirlik) benim iftiharımdır” (el fâkru fahri) meâlindeki hadise dayanan tasavvuf ehli, yokluk yolunun yolcuları olduklarını gösterdiğine inandıkları serpuşlarına, tâc ve sikkelerine fâhr adını verirler (Gölpınarlı, 1977: 125). Allah'ın eşsiz ve kuşatıcı varlığı karşısında “kendî fâkir görmek ve O'na teslim olmak” anlamlarında da kullanılmaktadır.

¹³ Kesret: Tasavvuf dilinde Tanrı tekliliğinin görünüşteki çokluğu... Sözcük olarak teklilik anlamında ki vâhdetin karşılığı olarak çokluk anlamındadır. İslâm tasavvufunun Varlık birliği (Vâhdet-î Vücûd) anlayışına göre Tanrı tektir kesret âlemi olan evrende çokluk olarak görünmüştür. Sayısız biçimlerde belirmiş, tasavvuf diliyle tecelli ve tezahür etmiştir. Buna teklikte çokluk (vâhdette kesret) ya da çoklukta teklilik (kesrette vâhdet) denir. Daha açık bir deyişle, yıldız, ağaç, taş, çiçek, böcek, insan vb. gibi sayısız çok görünüşler hep tek olan Tanrı'dır ve Tanrı'nın görünüşleridir (Hançerlioğlu, 2011: 245).

¹⁴ Kurtubi Tefsiri, Cilt II, s.37.

¹⁵ Rızâ-yı Bârî: Her şeyi uygun (ölçülü) ve düzgün yaratan Allah'ın rızası.

¹⁶ Tin suresinin 1. ve 5. ayetleri. Tamamı: “İncire, zeytine, Sina Dağına ve şu emin beldeye yemin ederim ki, biz insanı en güzel biçimde yarattık. Sonra aşığaların en aşığısına indirdik” (Özdemir, 2013: 565).

¹⁷ Âli İmran suresinin 83. ayeti. Tamamı: “Hâlâ Allah'ın dininden gayrısını mı arıyorlar? Oysaki, göklerde ki şuurular da yerdekiler de ister istemez O'na teslim olmuşlardır ve yalnız O'na döndürüleceklerdir” (Öztürk, 2013: 67). Hadîd suresinin 5. ayeti. Tamamı: “Göklerin de yerin de mülkü ve yönetimi O'nundur. İşler ve oluşlar Allah'a döndürülür” (Öztürk, 2013: 497).

KAYNAKLAR

- AYTAŞ, Gıyasettin ve YILMAZ, Hacı. (2009). *Makâlât-ı Gaybiye ve Kelimât-ı Ayniye*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Merkezi Yayınları.
- BAL, Hüseyin. (2004). *Alevî İslâm Yolu*. İstanbul: Cem Vakfı Yayınları.
- BOZKURT, Fuat. (2013). *Buyruk -İmam Cafer-î Sâdık Buyruğu-*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- ÇELİK, Hasan. (2014). “Alevîlik ve Bektâşîlik’te Gönül Eğitimi”. Çorum: *Hûnkâr Alevîlik-Bektâşîlik Akademik Araştırmalar Dergisi*, C. I, S. I, ss. 83-100.
- EĞRİ, Osman. (2012). “Bektâşî Dervîşi: Yetmiş İki Millete Devlet Olmaktır İşi”. İstanbul: *Keşkûl Dergisi*, S. 22.
- EĞRİ, Osman. (2014). *Erenlerin Nefesî*. İstanbul: Şah-ı Merdan Yayınları.
- ERÖZ, Mehmet. (2014). *Türkiye’de Alevîlik-Bektâşîlik*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- EL – ACLUNİ (...). İsmail bin Muhammed, *Keşfü’l-Hafa*. Beyrut.
- FIĞLALI, Ethem Rûhi. (2006). *Türkiye’de Alevîlik Bektâşîlik*. İzmir: İzmir İlahiyat Vakfı Yayınları.
- GÜMÜŞOĞLU, Dursun. (2005). “Bektâşîliğe Göre İnsan ve Mürşid Anlayışı”. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi *I. Uluslararası Bektâşîlik ve Alevîlik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Cilt I, ss. 111-121.
- GÖLPINARLI, Abdulbâki. (1977). *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- GÖLPINARLI, Abdulbâki. (1992). *Alevî-Bektâşî Nefesleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan. (2011). *İslâm İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KAYA, Ali (2012). *Alevîlik ve Dersim Üzerine Seçme Yazılar*. İstanbul: Yaz Yayınları.
- (yty). KURTUBİ TEFSİRİ-*El Camiul Ahkamul Kur’an* II. Cilt. İstanbul: Buruc Yayınları.
- NOYAN, Bedri. (1975). “Bektâşî ve Alevîlerde Hukuk Düzeni (Düşkünlük)”. *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri Kitabı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 190.
- ÖZTÜRK, Yaşar Nuri. (2013). *Kur’ân-ı Kerim Meâli*. İstanbul: Yeni Boyut Yayınları.
- SUNAR, Cavit. (1975). *Melâmîlik ve Bektâşîlik*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- TÜRKDOĞAN, Orhan. (2008). *Türk Toplumunda Kürtler ve Zazalar*. İstanbul: Timaş Yayınları.

YAKICI, Ali ve ÖZDEMİR Nazife. (2012). “Çorum Alevîleri’nde Kâamberlik Geleneği”. Ankara: Gazi Üniversitesi *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, S. 64, ss. 249- 270.

YILMAZ Ali, AKBAŞ Mehmet ve ÖZTÜRK Ali, (2007). *Makâlât* (Hûnkâr Hacı Bektaş-ı Velî). Alevî- Bektâşî Klasikleri. Ankara: TDV Yayınları.