

ISSN: 1300-7874
e dergi ISSN:2564-6915



TÜRKLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI

JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH

*uluslararası hakemli dergi
international peer reviewed journal*

**Yılda iki sayı yayımlanır.
*Biannual***

**24. Yıl/Year
46. Sayı/Volume**

**Niğde
2019-Güz/Autumn**

Kurucu ve Baş Editör / *Founder and Editor in Chief*
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT

□

Editör Yardımcıları / *Assistant Editors*
Dr. Öğr. Üyesi Dinçer APAYDIN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Arş. Gör. Merve GÜLCÜ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

□

İngilizce Editörü / *English Manuscripts Editor*
Öğr. Gör. Nimet ALPASLAN
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)

□

Yazı İşleri Müdürü / *Executive Editor*
Doç. Dr. Ramis KARABULUT
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)

□

Haberleşme / *Communication*
turklukbilimi@gmail.com

Ramis KARABULUT
Aşağıkayabaşı Mah. Bor Yolu Üzeri
Batur Rezidans Nu:30 / NİĞDE
☎ 0542 626 24 56

ISSN: 1300-7874
e dergi ISSN:2564-6915

Ağ Adresi / *Website*
www.tubar.com.tr

□

Baskı/*Printing*
Bizim Büro Mat.
Büyük Sanayi 1. Cad. Sedef Sok.
Nu: 6/1 İskitler / ANKARA
☎ (0 312) 435 82 07 - 229 99 28

Basım tarihi: Aralık / *December* 2019

□

Banka Hesap Nu.
Bank Account Number
Garanti Bankası/*Bank*
Niğde Şubesi/*Branch*
Hikmet KORAŞ
TR49 0006 2000 2560 0006 6945 66

TÜBAR'ın tarandığı dizinler
TÜBAR is indexed and abstracted by

EBSCO Academic Complete Search
MLA Modern Language Association
SOBİAD Sosyal Bilimler Atf Dizini

□

Danışma Kurulu / *Advisory Board*
Prof. Dr. Vahit TÜRK
(İstanbul Kültür Üni.)

Prof. Dr. Abdürreşit KARLUK
(Yıldırım Beyazıt Üni.)

Prof. Dr. İbrahim TELLİOĞLU
(Ondokuz Mayıs Üni.)

Prof. Dr. Necdet OSAM
(KKTC Doğu Akdeniz Üni.)

Prof. Dr. İbrahim MARAŞ
(Ankara Üni.)

Prof. Dr. Selahattin BEKKİ
(Ahi Evran Üni.)

□

Yayın Kurulu / *Editorial Board*
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Prof. Dr. Hikmet KORAŞ
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL
(İstanbul Kültür Üni.)

Prof. Dr. Muhsin MACİT
(Anadolu Üni.)

Prof. Dr. Nurettin DEMİR
(Hacettepe Üni.)

Prof. Dr. Serkan ŞEN
(Ondokuz Mayıs Üni.)

Doç. Dr. Âdem POLAT
(Atatürk Üni.)

Dr. Ablet SEMET
(Georg-August Universität Göttingen)

46. Sayının Hakemleri / Referees

- | | |
|---|--|
| Prof. Dr. Mehmet AÇA
(Marmara Üni.) | Prof. Dr. Orhan KURTOĞLU
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.) |
| Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN
(Sivas Cumhuriyet Üni.) | Prof. Dr. Muhsin MACİT
(Anadolu Üni.) |
| Doç. Dr. Sabahattin ÇAĞIN
(Dokuz Eylül Üni.) | Doç. Dr. Âdem POLAT
(Atatürk Üni.) |
| Prof. Dr. Bekir ÇINAR
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.) | Prof. Dr. Nâzım H. POLAT
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.) |
| Prof. Dr. Âbide DOĞAN
(Hacettepe Üni.) | Prof. Dr. Şaban SAĞLIK
(Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üni.) |
| Doç. Dr. Galip GÜNER
(Erciyes Üni.) | Prof. Dr. Hatice ŞAHİN
(Bursa Uludağ Üni.) |
| Prof. Dr. Hatice İÇEL
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.) | Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN
(Eskişehir Osmangazi Üni.) |
| Doç. Dr. Şahika KARACA
(Erciyes Üni.) | Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ
(Hitit Üni.) |
| Prof. Dr. Yakup KARASOY
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.) | Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK
(Fırat Üni.) |
| Prof. Dr. Atabey KILIÇ
(Erciyes Üni.) | Prof. Dr. Rahim TARIM
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni.) |
| Prof. Dr. Murat KOÇ
(Marmara Üni.) | Doç. Dr. Mesut TEKŞAN
(Ordu Üni.) |
| Prof. Dr. Ali İhsan KOLCU
(Giresun Üni.) | Prof. Dr. Vahit TÜRK
(İstanbul Kültür Üni.) |
| Prof. Dr. Mehmet Fatih KÖKSAL
(İstanbul Kültür Üni.) | Prof. Dr. Emine YILMAZ
(Hacettepe Üni.) |

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

		Sayfa Page
Prof. Dr. Nâzım H. POLAT	TAKDİM EDITORIAL	7-8 9-10
Araştırma Makalesi / Research Article		
Dr. Öğr. Üyesi Nurcan ANKAY	<i>Dönemeçte</i> Romanı Üzerine Bir Entelektüel Kaygı Okuması <i>Reading Dönemeçte as an Intellectual Anxiety Novel</i>	11-27
Dr. Öğr. Üyesi Levent Ali ÇANAKLI - Öğr. Gör. Sercan ALABAY	Son Halife Abdülmecit Efendi'nin Maupassant Çevirisi <i>The Maupassant Translation of the Last Khalifa Abdulmajid Efendi</i>	29-64
Bilâl KAS	Çevreci ve Distopik Roman <i>Manves City</i> 'e Bir Bakış <i>A Review on the Environmentalist and Dystopic Novel Manves City</i>	65-87
Dr. Öğr. Üyesi Bağdagül MUSA	Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde "Tuzak" Kelimeler <i>"Confusing" Words in Kazakh and Turkish Dialects</i>	89-101
Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR	Revânî'nin Gazellerinde Feleğin Kullanımı Üzerine Bir İnceleme <i>A Review on the Use of "Felek" in the Odes of Revânî</i>	103-133
Doç. Dr. Âdem POLAT	Epigramlar ve Pasajlar Silinirken <i>Don Quijote</i> 'u Yeniden Düşünmek: Yeni Bir Çağ mı, Romanın Ölümü mü? <i>Re-Thinking Don Quixote while Epigrams and Pas- sages are Going out of Existence: A New Age or the Death of Novel?</i>	135-148
Sait SAYAR	Oluşum Bağlamı Penceresinden Sefil Selimî'nin "Kul Yanmasın" Adlı Şiiri <i>Sefil Selimî's Poem "Kul Yanmasın" in the Context of Formation</i>	149-162

Prof. Dr. Serkan ŞEN	“Şaman” Sözcüğü Eski Türkçede Niçin Görülmez, Çağdaş Türkçede Nasıl Ortaya Çıkmıştır? <i>Why the Word ‘Shaman’ is Absent in Old Turkish, how did it Enter into Modern Turkish?</i>	163-175
Dr. Enes YILDIZ	Klasik Türk Şiirinde Şikâriyyeler/Saydiyyeler <i>‘Şikâriyye/Saydiyye’ in Classical Turkish Poetry</i>	177-221
Yayın Tanıtımı / Book Review		
Doç. Dr. Reyhan Gökben SALUK	Durmuş ARIK (Editör) - Ahmet Hikmet EROĞLU (Editör) (2019), <i>Halk İnanışları (El Kitabı)</i>	223-227
Arş. Gör. Bülent SAYAK	Murat GÜR (2019), <i>Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)</i>	229-234
TÜBAR Yayın İlkeleri	/ Principles	235-240

TAKDİM

(46)

AKADEMİYA ve ETİK - II

Değerli Türklük Bilimi gönüllüleri;

Dergimiz TÜBAR'ın 45. sayısında “Akademiya ve Etik” üzerinde durarak bazı olumsuzluklara değinmiş, konuya bu sayıda da devam edeceğimizi belirtmiştik.

Etik ihmal ve ihlallerine her iş kolunda, her meslekte rastlanabilir. Gönül ister ki akademik camiada bu kötü davranışlar en aza insin hatta hiç olmasın. Hele hele akademik idari koltuklarda oturanlar, o makamları kendileri için miras sanmasınlar, belli süreli bir kamu hizmeti için orada bulduklarını bilsinler. Bu anlayışla görev yapmayanlar, özellikle o koltuğa paraşütle inenler arasından çıkıyor.

Aday yoklamasında ilk altının beşinci sırasında bulunan sayın profesör rektör olur olmaz “Süleyman'ım ben!.. Mühür bende!..” demiş. İlk işi, vaad ettiği “Mobing Ofisi”ni kurmak olmuş. Mobingi önleme paravanasıyla başlamış kendine oy vermeyen öğretim üyelerini tehdide... Ama Sultan Süleyman'a kalmayan dünya sıradan Süleymanlara kalacak değil ya... “Şimdi ol saltanatın yeller eser yerinde”, geriye kalan, sadece akademik terbiyenin çiğnenmişliğidir.

Şans bu ya! Bir müddet sonra onun yerine onun ayakdaşlarından biri gelir, yine beşinci sıradan, yine allı pullu vaadlerle... En baştaki vaadi üniversiteyi büyütmek, huzur ortamı sağlamak! Kılıcıyla ortadan ikiye ayırmış kurumunu: Paralılar kendine, parasızlar dışarı!.. Böylece kendi anlayışına göre kurumu huzura da kavuşturmuş. Çünkü rakiplerini elemiş. Devlet malı binaları, kendine ait sayıp kendisine taraftar olmayan insanları oradan atmaya çalışmış. Bununla akademiya'yı güçlü (!) kılıyor imiş.

Duyulan geçmiş zamanla anlatılmasına bakmayın, aynıyle vâki...

Neyi ve kimi hatırlatıyor? Sizi bilmem ama bana İbrahim Alaattin Gövsa'nın *Türk Meşhurları Ansiklopedisi* (1946)'nin “İbrahim Paşa” maddesini hatırlattı.

Devr-i Süleymanî’de sultanın, İbrahim Paşa nam bir veziri varmış. Vezir değil bu, yoldaşmış! Yoldaş değil sırdaşmış! Sırdaş vezir, oldukça kıskançmış. “Sultan ben olmalıyım!” demiş, iktidar davasına düşmüş. Her şeyi kendi hakkı sanan İbrahim Paşa, I. Viyana Seferi (1529) sırasında gördüğü heykelleri de kendine ganimet saymış, alıp getirmiş, evinin bahçesine dikmiş. Zavallı şair Figânî bunu hazmedememiş. Ama Türkçe yazsa, halkın diline düşer, başına neler geleceğini yalnız Allah bilir. İçinden geçenleri Farsça ile dile getirmeli ki sadece ehli anlasın, ya gülsün ya kudursun... Demiş ki Figânî:

Dü İbrahim âmed be-deyr-i cihan

Yeki büt-şiken şüd, yeki büt-nişan

(Dünya denen bu kiliseye iki İbrahim geldi. Biri putları kırdı, diğeri put dikti.)

Makbul İbrahim Paşa gözden düşmüş, “maktul” diye anılır olmuş. Ama asıl olan, devletin itibarına olmuş.

Evet, kıssadan hisse almalı. Hiç kimse, kendine emanet edilen makamları öz malı sanmamalı. Akademik hassasiyet, dipnotla başlar ama onunla bitmez, akademik ve kurumsal teamüllerle devam eder.

*

**

- YÖK’ün akademik etiğe uymayan bazı dergileri elemek için almaya çalıştığı tedbirleri olumlu buluyoruz. Fakat yakılacaksa kupkuruları ortadadır; yaş da onlarla birlikte yakılmamalı.
- TÜBAR’ın 2019 sayıları TR Dizini’ne girmemiştir. Buna rağmen TR Dizini’nin ciddiyet kazandırıcı gayretlerini yararlı buluyoruz.
- TÜBAR, daha seçici davranmak için yazı adedini düşürme kararı almıştır.

Daha güzel, daha olgun sayılarda buluşmak dileğiyle...

Nâzım H. POLAT
Ankara - 1 Aralık 2019

EDITORIAL

(46)

ACADEMY AND ETHICS-II

In the 45th issue of TÜBAR, we dwelled on “Academy and Ethics” and emphasized some negativity and stated that we will continue in this issue.

Ethical negligence and violations can be observed in every business segment and in every profession. We wish that this unfavourable behaviour should be minimized or eradicated in the academic community. Especially those who hold academic administrative positions should not assume that these authorities are inherited for themselves; let them know that they are there for a period of public service. Those who do not serve with this understanding are especially among those who hold these positions undeservingly.

Honourable professor who was in the fifth place of the six-people poll said “I am Solomon!.. I have the seal!...” as soon as he became the rector. His first job was to establish the promised “Mobing Office”. He started to threaten the faculty members who had not vote for him pretending to repress mobbing... However, the world that was not left to Suleiman the Magnificent will not be left to the ordinary Suleimans... “Now the reign gone with the wind”, the rest is only the violation of academic decency.

What a coincidence! After a while, one of his comrades came in his place, again from the fifth place and again with the flowery promises... His first promise was to enlarge the university and provide an atmosphere of peace! With his sword, he divided his institution into two parts: The ones with money were in, the ones without money were out!... Thus and so, he also ensured peace in the institution in accordance with his understanding of peace. In that, he eliminated his opponents. He assumed state-owned buildings as his own asset, and tried to dispose people who did not support him. He was making the academy strong (!) by doing so.

Do not hesitate as it is told as a story, it is the exact case.

It reminds what and who? I do not know you, but it reminds me of the chapter of “İbrahim Paşa” in *Türk Meşhurları Ansiklopedisi* (1946) by İbrahim Alaattin Gövsa.

In the time of Suleiman the Magnificent, the sultan had a vizier named Ibrahim Pasha. He was not an ordinary vizier but a fellow! He was not just a fellow but a confidant. But the confidant vizier was quite jealous. He said, “I must be the Sultan!”, and started to fight for power. Ibrahim Pasha, who thought everything was his right, counted the statues he saw during The Siege of Vienna (1529) as spoils for himself and brought them and erected them in his garden. The poor poet Figânî could not concede this. But if he wrote in Turkish, he would become a subject of gossip and what would happen to him? Only God knows. He had to express his passages in Persian so that only the competent people could understand and they either laugh or go mad... Figânî said:

Dü İbrahim âmed be-deyr-i cihan

Yeki büt-şiken şüd, yeki büt-nişan

(Two Abrahams came to this church called Earth. One broke the icons and the other erected icons.)

Desirable Ibrahim Pasha fell from favour and became known as the “deceased”. However, what really matters was the reputation of the state.

Yes, people should take a lesson. No one should assume that the authorities entrusted to them are their own property. Academic sensitivity starts with footnote but does not end with it and continues with academic and institutional practices.

*

**

- We consider the measures taken by the Council of Higher Education to eliminate some journals that do not comply with academic ethics. But if they are to be eliminated, do not throw the baby out with the bath water.
- TÜBAR’s 2019 issues are not included in the TR Index. Nevertheless, we find the efforts to bring seriousness to TR Index useful.
- TÜBAR has decided to reduce the number of articles in order to be more selective.

With the hopes and wishes of bringing you better and more mature issues...

Nâzım H. POLAT
Ankara – December 01, 2019

DÖNEMEÇTE ROMANI ÜZERİNE BİR ENTELEKTÜEL KAYGI OKUMASI

ÖZ: Tarık Buğra'nın *Dönemeçte* adlı romanı, özelde Doktor Şerif'in, genelde Türkiye'nin içerisinde olduğu sancılı bir süreci anlatır. Şerif, bitmiş aşkının acısını hâlen yaşamakta, bununla birlikte halkın ve aydınların iletişimsizliği üzerine kaygılanmaktadır. Türkiye ise tek partili dönemden çok partili döneme geçiş dönemindedir ve bunun sancısını çekmektedir. Halk ile mevcut yönetim arasındaki iletişimsizliğe sözde entelektüellerin sorumsuzluğu eklenince durum ciddileşir. Şerif, kaygılarının bir sonucu olarak politikacı olur. Bu onun entelektüel sorumluluğa sahip olma biçimidir. Bu çalışma, *Dönemeçte* romanı üzerinden bir entelektüel kaygı okuması yapmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tarık Buğra, aydın, entelektüel kaygı, varoluş, suçluluk.

Reading *Dönemeçte* as an Intellectual Anxiety Novel

ABSTRACT: *Dönemeçte* is a novel by Tarık Buğra which describes a painful process undergone by Doctor Şerif in particular and by all Turkish people in general. Şerif still suffers from his old love; however, he is also worried about the lack of communication between the public and the intelligentsia. Turkey is in a rotation from the single-party period to the multi-party period and suffers from this. When the irresponsibility of so-called intellectuals adds to the lack of communication between public and the existing authorities, the situation becomes a serious circumstance. As a result of his anxiety, Şerif becomes a politician. That is his mode of having a responsibility. This paper aims to read *Dönemeçte* as an intellectual anxiety novel.

Keywords: Tarık Buğra, intellectual, intellectual anxiety, existence, guilt.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
46. SAYI / VOLUME
2019-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi
Nurcan ANKAY

Muş Alpaslan Üni.
Fen-Edeb. Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

nurcanankay@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3810-1993

Gönderim Tarihi
Recieved
08.03.2019

Kabul Tarihi
Accepted
22.10.2019

Atf
Citation
ANKAY, Nurcan (2019). "Dönemeçte Romanı Üzerine Bir Entelektüel Kaygı Okuması", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (46) 11-27.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Cumhuriyet dönemi yazarlarından Tarık Buğra (1918-1994) hikâye, roman ve fıkra türlerinde eserler kaleme almıştır. Tıp, Hukuk ve Edebiyat fakültelerinde -Tıp ve Hukuk eğitimlerini yarıda bırakır- eğitim almış olan Buğra, Necatigil'e göre (2000: 98) *eşya ve olayların içyüzünü araştıran, entelektüel planda, çözümleyici bir yöntemle çalışan bir sanatçıdır. Hikâyelerini, Oğlumuz (1949), Yarın Diye Bir Şey Yoktur (1952), İki Uyku Arasında (1954), Hikâyeler (üç kitabından seçmelere dört yeni hikâyesinin eklenmesiyle, 1964; yeni bir seçme, 39 hikâye, 1969) adlı kitaplarda toplamıştır. Romanları ise şöyle sıralanabilir: Siyah Kehribar (1955), Küçük Ağa (1964), Küçük Ağa Ankara'da (1966), İbiş'in Rüyası (1970), Firavun İmanı (1976), Dönemeçte (1978), Gençliğim Eyvah (1979), Yağmur Beklerken (1981), Yalnızlar (1981), Osmançık (1983), Dünyanın En Pis Sokakı (1989)¹. Ayrıca çeşitli gazetelerde çıkan fıkraları ile dil, edebiyat ve sanatla ilgili görüşlerini ifade etmiştir.*

Buğra'nın metinlerinde dil ve üslup okuru etkileyen bir derinliktedir. Buğra, dile gelen hüznün yazarıdır. Öykülerinde olduğu kadar romanlarında da üslubu ile okuru metnin derdine ortak eder. Eserlerinde Türkiye tarihindeki önemli dönemleri ele alan Buğra'nın *Dönemeçte* adlı romanı Beşir Ayvazoğlu (2011: 101) tarafından bir aşk romanı olarak değerlendirilse de politik bir yöne sahiptir. Türkiye'nin çok partili döneme geçiş sürecini, daha doğrusu "teklik"ten çıkarak çoğul bir temsiliyete yani demokrasiye geçişini/geçme çabasını Doktor Şerif üzerinden anlatır. Anlatının ana figürü olan Şerif'in bu çabaya dâhil oluşu, eserde nedenselleştirilerek anlatılır. Halk Partisinin halkı ve *devletin kuvvetlerini kendi malı gibi görüp kullanması* (Buğra, 1980: 49) ve halkın buna karşılık duyarsız kalışı, ayrıca Şerif'e karşılık diğer aydınların ise bu çabanın -bilinçli olarak- dışında kalmaları eserde eleştirilir. Bu nedenle halkın kendisine yakın, halkın dilinden anlayan bir partiye ihtiyacı vardır. Demokrat Parti 1946 senesinde kurulur ve partinin söylemleri halkın bu anlamda aradığı ile örtüşür; çünkü parti temsilcileri, halkın ne duymak istediğini bildiğinden politik bir tavrın da etkisiyle halkın diliyle konuşuyordur.

Romana adını veren dönemeç, Doktor Şerif'in yaşantısının ve Türkiye'nin çok partili döneme geçiş sürecinde yaşadığı sancının metaforudur. Şerif'in sancısı, büyür, küçülür; ülkenin sancısı büyür, küçülür. Romana bakıldığında bir başarısızlığın resmi görülür. Doktor Şerif aşkta ve politik kariyerinde topluma karşı olan sorumluluklarında güdük kalır. Otuz sekiz yaşında olduğu² (Buğra, 1980: 242) hâlde Şerif, bu yaşına kadar kendisi ya

¹ Yazarın diğer eserleri ve ayrıntılı bilgi için bakınız: Necatigil (2000) ve Tuncer (1988).

² Eserde Doktor Şerif'in yaşı ve yaşadığı dönemlerle ilgili bilgiler birbiriyle çeliştiği için belirtilen bilgilerden biri -otuz sekiz yaşında olduğu- esas alınacaktır.

da önemsedığı değerler için bir şey yapabilmiş değildir. Bu eksiklik hissi Şerif’te ciddi bir suçluluk duygusuna ve kaygıya dönüşecektir.

Dönemeci, bir bakıma yönetimin ciddi bir el değiştirme dönemi olarak görmek, aynı değişimin Şerif’in yaşantısındaki yansımaları da görmeyi gerektirir: Şerif artık hem kendisi hem de halkı temsil etmenin verdiği sorumlulukla bir şeyler yapmakta, en azından çabalamaktadır. Bu nedenle romandaki dönemeçlerin tümü aslında birbirleri ile bağlantılıdır. Bu, genelde ülkenin, özelde ise Şerif’in yeni bir yola girdiği bir dönemeçtir. Şerif bu dönemece, entelektüel sorumluluğun etkisiyle, bir kaygı neticesinde ulaşmıştır.

Entelektüel Duruş

Entelektüel kelimesinin Batı dillerindeki karşılığının ‘intelligence’ a dayandığı görülür. Yani kavram, doğrudan akılla ilişkilidir. Ahmet Cevizci (1999: 301), düşünsel veya zihinsel etkinliğe yönelmiş, bilgili, değerlendirme ve eleştiri gücü yüksek, topluma öncülük etme misyonunu yüklenmiş aydın tipini, entelektüel olarak tanımlar. Benzer görüşte olan Akşit Göktürk’e göre (2006: 192) aydın/entelektüel olmak, temelde zihinsel bir edim gerektirdiğinden, öğrenimle doğrudan doğruya ölçülemez. Bu nedenle entelektüel olmak salt bir eğitim işi değildir; eğitilmiş olmanın yanında sorgulayıcı sosyal bir duyarlılık ve temsil yeteneği gerektirir.

Aydının/entelektüelin işlevinin duyarlı bir eleştiriyle doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir. Entelektüel olmak içsel bir kaygı, arzu ve muhalif bir tavır gerektirir. Bu kaygı ve tavır, kişinin kendisine ve topluma karşı duyduğu sorumlulukla doğrudan ilişkilendirilebilir. Entelektüel birey, sadece bugüne bakmaz; yarının kendisine ve *kabilesine* ne getireceği üzerine düşünür, kaygılanır, çabalar. Edward Said (2013: 27) *entelektüelin toplumda, sadece kimliksiz bir profesyonel, salt kendi işine bakan bir sınıfın yetenekli bir üyesi olmaya indirgenemeyecek özgül bir kamusal role sahip bir birey* olduğunu belirtir. Said’e göre (2013: 27) *entelektüel belli bir kamu için ve o kamu adına bir mesajı, görüşü, tavrı, felsefeyi ya da kanıtı temsil etme, cisimleştirme, ifade etme yetisine sahip olan bireydir*. Bu ifade ile Doktor Şerif’in yüklendiği rol de açığa çıkarılabilir. Şerif, entelektüel kimliğini doğrulayabilmek için halkı adına bir şeyler yapmalıdır. Bu muhalif ve muteriz bir tavır olabileceği gibi savunmacı bir tavır da olabilir. Şerif’in bu temsili gerçekleştirebilmesi, hayatına bir çekidüzen vererek -pek gönüllü olmadığı hâlde- mebus olmasını gerektirecektir çünkü halkı adına konuşup eyleme geçebileceği başka bir yol kalmamıştır. Yöneten kesimi eleştirip bir şey yapamamaktansa, yöneten kesime katılarak artık taleplerini doğrudan iletme yolunu seçmiştir. Bahsedilen tavır ve eylem bir bakıma entelektüel bir sorumluluktur. Ancak entelektüel birey, topluma

karşı olduğu kadar kendisine karşı da birtakım edimleri yerine getirmekle yükümlüdür. Tıpkı, Sartre'ın aydın tanımında vurguladığı gibi:

Aydın, kendisini ilgilendirmeyen şeylere burnunu sokan, küresel insan ve toplum kavramı adına -bugün olanaksız, dolayısıyla soyut ve yanlış bir kavram, çünkü büyümekte olan toplumlar kendilerini yaşam biçimlerinin, sosyal işlevlerin, somut sorunların uç boyutlardaki çeşitliliğiyle tanımlanmaktadırlar- kabullenilmiş gerçeklerin ve bundan kaynaklanan davranışların tümünü sorgulama iddiasında olan biridir (2014: 17).

Entelektüel birey belli bir sorumluluğu almakla birlikte bu sorumluluğu neden yüklendiğinin bilincinde olmalı yani bir yandan da eleştirel kimliğini oluşturmalıdır. Bu bilinç, sorgulayıcı bir bakış açısının getirisi olmakla birlikte entelektüelin sınırlarını oluşturması açısından dikkate değerdir.

Said, sürgün ve öteki olmayı da bir entelektüellik göstergesi sayar. Daha doğrusu yersizlik, bireydeki kaygıyı borçlanılmış bir sorumluluğa iter. Doktor Şerif bu açıdan, özellikle toplum içerisindeki yalnızlaşmanın etkisiyle yersiz yurtsuz sayılabilir. Bu çıkarımlarla birlikte -incelemizde- bir tanım yapabilmek için entelektüel bireyde arayacağımız vasıfları dört grupta toplayabiliriz: İdealist/romantik yapı, sürgün/öteki olma hâli, temsiliyet, meydan okuma/eylem.

Doktor Şerif, idealist bir mizaca sahip olduğu için romantiktir. Yaşadığı mekân ve içinde bulunduğu yalnızlaşmış ruh hâli onda ötekileşmiş bir duruşa neden olur. Kaygılarına karşılık bir şeyler yapma arzusu ile ise temsil işlevini yerine getirir, bunun için cesur bir yapı sergilemek durumundadır. Şerif'in bu açıdan mebusluğu kabul etmesi, bir çeşit meydan okuma, hesaplaşma olarak yorumlanabilir. Şerif, son aşamayı eyleme geçerek, bir tavır alarak tamamlar. Ancak eser bir açıdan ucu açık sayılabilir; okurda Şerif'in entelektüel kaygılarına karşılık olan arzularını yerine getiremediği hissi uyanır. Entelektüel birey sorumluluğunun farkındadır ancak işlevini yerine getirebileceği bir yer -mebusluk dahi olsa- yoktur. Bu da entelektüelin bir bakıma kaderidir.

Entelektüelin görevinin krizi evrenselleştirmek, belli bir ırkın ya da ulusun çektiği acıları daha geniş bir insani bağlama oturtup bu deneyimi başkalarının acılarıyla ilişkilendirmek olduğunu belirten Said (2013: 51), topluma uyum gösterememenin bir entelektüel özellik olduğunu ifade eder (2013: 72). Şerif'in topluma ve diğer eğitilmiş arkadaşlarına, hatta Handan'a olan aşkına bile uyum gösterememesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bu nedenle uyumsuzluk da entelektüel bir vasıf olarak belirtilebilir. Krizi evrenselleştirmek ise, entelektüel sorumluluğun sosyal

bir eyleme dökülmesini gerektirir. Muhalif bir tavır içinde bulunması gereken entelektüel, muktedirlere karşı krizi göz önünde tutmalıdır. Bunu da problemi gözle görünür kılarak yapmalıdır. Şerif'in krizi evrenselleştirme yöntemi ise muktedirlerle bir arada bulunmasını gerektirmiştir. Bunda, önceki girişimlerinin -halka ve diğer eğitilmiş kesime karşı- başarısız olması etkilidir.

İranlı filozof Daryush Shayegan, kendi coğrafyasını göz önünde bulundurarak *[t]oplumun 'mutsuz bilinci'ni temsil eden, epistemolojik statüsü eleştiri olup ayrı bir grup oluşturan entelektüel[lerin] bizim ülkelerde henüz görülme[diğini]* belirtir ve ekler:

En çok rağbet gören entelektüeller iktidara muhalif olup, eylemleri her şeyden önce siyasi olanlardır. Bunlar aslında, bağlanmış entelektüellerin sert çekirdeğini oluştururlar ve bundan dolayı daha ziyade ideologdurlar (2012: 135).

Şerif'te siyasetten uzak bir duruş dikkati çeker. Akşamları Şehir Kulübünde toplanan arkadaşları eğitilmiş insanlar oldukları hâlde vakitlerini, içip eğlenerek ve poker oynayarak geçirmektedirler. Sanat, edebiyat, ekonomi, toplumun ne yaşadığı, hatta siyaset bile onları ilgilendirmemektedir; sadece bugünlerini iyi yaşamanın uğraşını vermektedirler. Şerif ise bir yanda içsel problemlerinin, diğer yanda insanların -özellikle şehir kulübündekilerin- sorumsuzluklarının etkisiyle mutsuzdur. Handan'la geçmişte – aynı zamanda Handan'ın babasıyla arkadaşır- gizli bir aşk yaşamış ve Handan'ın bu ilişkide aradığı -cinsel- tatmini bulamaması nedeniyle ayrılmışlardır. Şerif, aşkını kutsadığı için cinselliğe dökmemesinden dolayı Handan'a karşı bir bakıma başarısızlığa uğramış ve bu durumu dışı vurmadan geçmişinin ağırlığını yaşamaktadır. Aşkında yaşadığı başarısızlığı Şehir Kulübünü 'uyandırma' meselesinde de yaşayan Şerif, buradaki eğitilmiş insanlara henüz derdini anlatamamışken dolayısıyla diğerlerine de -halka- derdini anlatamayacaktır. Şerif'in bir derdi vardır ve bu, entelektüel bireyin sosyal sorumluluğu ile ilgilidir. İleride mebus olacaktır -ki bununla ilgili henüz bir düşüncesi bulunmuyordur- ancak siyaseti ve siyasetçileri samimiyetsiz bulur. Bunda, Buğra'nın duruşunun ve sanat anlayışının yansımalarından söz edilebilir:

Sanatın topluma en yararlı tutumu sanat için oluncadır. Sanatçı bu tutumda da toplumun, insanın derinlikleriyle, problemleri ile ilgilenecek, onun elinde de neşter olacak. Ama peşin hükümlerle ve bilhassa bir doktrine, bir politik tutuma angaje olarak değil... Bağlımsızlığını, sanatın ve sanatçı yeteneklerin hükümranlığını koruyarak... Bir propaganda, bir misyon ödevlisi ve görevlisi olmadan (Buğra, 1979: 146-147).

Buğra'nın sanatçısı -ya da aydını diyebiliriz- bir ideolojiye mensup olmamalı, sadece sanatçı yönüyle insanların sorunları ile ilgilenmelidir. Bu ifadelerden Doktor Şerif'in eserde neden tam olarak bir ideolojiye ya da ciddi bir çabaya eklenmediği anlaşılabilir. Bu durum, bu coğrafyanın, bir bakıma Türkiye'nin de gerçeğidir. Toplumun mutsuz bilincini temsil için cesur bir duruşa ihtiyaç vardır. Entelektüel bunu bilimsel bir bakış açısı ile yapabilmelidir. Statükoya muhalif olmak da bunun bir parçasıdır ancak statüko tarafından göreceği baskılardan çekinen aydın, entelektüel tavrını ortaya koyma konusunda bir tereddüde düşecektir. Şerif'in durumu da, iktidara boyun eğmek ya da iktidara karşı durarak sesini çıkarmak arasında kalan bireyin durumuna benzer. Şerif, romantik/idealist yapısının bir yansıması olarak cesur bir tiptir ki buna kendisine ait olmayan bir hayata sürüklenmesi pahasına mebus olması -sadece bir- sebep olarak gösterilebilir. Bu cesareti entelektüel bireydeki -genelde statüko karşıtı- temsiliyeti sağlar. Gerçi mebusluk neticesinde Şerif, statükonun bir parçası olmak üzere, ancak statükoya müdahale edebilmek için ona müdahil olmak durumundadır. Şerif, bu nedenle entelektüelle ideolog arasında bir temsiliyete sahip görülebilir. Kaygısı da biraz bundan kaynaklanır. Şerif, arada kalmış bir entelektüeldir; iktidara muhalif duruşundan iktidarın içine girmeye doğru bir yola girer. Nihayetinde ideolog olmayı seçer. Ancak bu tercihi ile mutsuz ve başarısız olacaktır.

Entelektüel Kaygı

Kierkegaard, kişinin tininin düş görmek olduğunu söyler; ona göre kaygı, düş gören tinin nitelik kazanmasıdır ve böylece psikolojide yerini alır. Tinin aradığı kaygıyı doğurabilecek tek şeyin hiçlik olduğunu belirten Kierkegaard'a göre (2013: 34-35) kaygı, hem pay almak istediğimiz, hem de karşısında durduğumuz bir *pathos*dur. Bu patetik kaygı bir hesaplaşma eylemidir ve özneyi suça ve suçluluğa itmesi gerekir. Kierkegaard (2013: 106) kaygıyı özgürlük ve suç arasındaki ilişki olarak tanımlar; *çünkü her ikisi de hâlâ olanak halindedir*. Bu nedenle kaygı, arafta kalmanın da bir yansıması sayılabilir. Kierkegaard (2013: 56) özgürlükten çok suça yakın bulur kaygıyı ve *özgürlüğün kendini kaybettiği kadınsı bir zayıflık* olarak tanımlar. Entelektüel sorumluluk, kaygıyı ve özgürlüğün kısıtlanmasını gerektirir. Bu sorumluluk bir çeşit sosyal borçlu olma biçimidir; borcunu ödeyemeyen aydın, Doktor Şerif örneğinde olduğu gibi suçluluk hissine kapılacak ve kaygıyı deneyimleyecektir. Bu kaygı, Şerif'e yalnızlaşmayı da getirecektir. Sartre, aydının yalnız olduğunu, çünkü onu hiç kimsenin görevlendirmediyini, buna karşın başkaları özgürleşmedikçe özgürleşmeyeceğini belirtir (2014: 52). Doktor Şerif'in neredeyse kalıtsallaşan yalnızlığına bu açıdan bakılabilir. Mebus olması başkalarının etkisiyle olsa da

aslında onu kimse görevlendirmemiştir. Kendi özgürleşmesi, halkın “aydınlanması” ve özgürleşmesi ile mümkün olacaktır. Bu sorumluluk onda yalnızlaşmanın da etkisiyle var olur ve kalıcılaşır. Bununla birlikte Sartre’a göre (2014: 51) gerçek aydın köktenci olduğundan ne ahlakçıdır, ne de idealist. Ancak daha önce belirttiğimiz tanımda idealist/romantik yapının öneminden bahsedilmişti. Bu konuda Sartre’la çalışmamızın entelektüel tanımı uyuşmamaktadır. Doktor Şerif, idealist olabildiği ölçüde entelektüel sorumluluğunu yerine getirecektir. Şerif’in sosyal duyarlılığını kaygı ile ilişkilendirirken eserin olay örgüsüne dönmekte fayda var:

Eser, Operatör Cevdet Bey’in kızı Handan ve Savcı Orhan’ın aynı trenle Akşehir’e gelişiyle başlar. Henüz trende iken Orhan, Handan’dan etkilenir. Handan’la Doktor Şerif’in gizli aşkı ise geride kalmıştır, ancak Şerif hâlâ bu aşktaki başarısızlığın ıstırabını çekiyordur. Bu acı, kaygının Şerif’teki insanî halidir. Orhan’dan en başından beri hoşlanmayan Şerif, onu zamanla kendi çevresine almaya başlar. Bu yakınlaşma entelektüel bir seçimin sonucu olarak da görülebilir. Önce Şehir Kulübünün bir müdavimi olur Orhan, bir yandan da ilgi duyduğu Handan’la yakınlaşır. Operatör Cevdet Bey maddi sıkıntılar yaşamaktadır ve bu nedenle Şerif’in eski dostu Eczacı Celâl’e bir hayli borçlanmıştır. Vadesinde ödenmeyen borçların karşılığı olarak Handan ve Celâl evlenme kararı alırlar. Şerif bu sıkıntılarının etkisiyle uzaklaşmak ister ve bir müddet köylerde hekimlik yapar ancak çok fazla uzaklaşamaz. Köylerdeki hekimliği sırasında köy halkının taleplerinin de farkına varır. Varlıklı ve cömert olan Fakir Halit, Şerif’in dostudur ve halkın durumu için endişelenmekte olan idealize edilmiş dindar bir tiptir. Mevlâna okumaktadır. Fakir Halit, Şerif’in dürüstlüğüne güvendiğinden onun hangi partiden olursa olsun mebus olmasını ister. Bu istek, Şerif’i entelektüel sorumluluğuna yaklaştırması bakımından önemlidir.

Orhan, Handan’ın Celâl’le nişanlanmış olduğunu öğrenince bir oyun düzenler ve Handan, Celâl’den ayrılır. Handan, bu ayrılık talebini yinelemek için Celâl’in eczanesinden aldığı arseniği onun içkisine katar. Bunu fark eden Celâl, ardında bir intihar mektubu ve bir kanıt olarak Handan’ın olay gecesi unuttuğu çantasını Şerif’e bırakarak gerçekten intihar eder. Ancak bu ölüm, Orhan ve Handan için tam olarak çözülemeyen bir düğüm olarak kalacaktır. Evlenirler ancak mutlu olamazlar; çünkü Orhan, Handan ve Şerif’in eski ilişkisini de öğrenmiştir. Orhan, işi dolayısıyla Akşehir’den ayrılır ancak Handan onunla gitmez, birkaç ay sonra da arsenik içerek intihar eder. Bu arada Celâl’in ölümünden sonra, esasında bu ölümden önce alınmış bir kararla Şerif’te ciddi bir dönüşüm başlar. Şehir Kulübüne gitmeyi ve alkolü bırakan Şerif, *tövbe* ederek kendisi için doğru ve ideal insan tipi nasılsa bu şekilde yaşamaya başlayarak bir arınma sürecine girer. Yapılan seçimlerle mebus seçilerek Ankara’ya gider ancak mutlu değildir. Bu

mutsuzluklar ve Handan'ın ölümü, bir yandan Celâl'in intikamı bir diğer yandan da işlenen suçların kefaretidir.

Tarık Buğra'nın roman kahramanları, çoğunlukla Doktor Şerif'in geçtiği ruhsal süreçlerden geçerler. Sosyal problemler karşısında daima duyarlı olan bu kahramanlar *aydın*ın topluma karşı sorumlu olduğu düşünce-sindedirler. *Küçük Ağa*'da İstanbullu Hoca, *Yağmur Beklerken*'de Avukat Rahmi, Doktor Şerif'in benzerleridir. Öte yandan Tarık Buğra'nın kahramanları arasında onların mizacındaki romantik hassasiyet de bir başka ortak yön olarak ele alınabilir. *Yalnızlar*'daki Doktor Rıza Candaş ve Murat ile *Gençliğim Eyvah*'taki Delikanlı, Doktor Şerif'in, İstanbullu Hoca'nın, Avukat Rahmi'nin benzerleridir.

Halkın -halkla kaynaşma adına- politikacılar ve muktedirler tarafından sömürüleceğini düşünen Şerif, halkın bu durumun çok da farkında olmadığını bilincindedir. Yaşanan 'millî sefalet'in yanında aydın sorumsuzluğu da başka bir olumsuz etkeni oluşturmaktadır. Doktorun bu düşünceleri kaygıya; hem öznel hem sosyal bir sorumluluğa dönmektedir:

Başta ekonomi ve varılmak istenen toplum düzeyi olmak üzere, aydınların bile yöntem ve yönetim meselelerinin kutuplar kadar uzağında bulunan bir toplumda, Devlet felsefesinin değiştirileceği iddia olunan bir dönemde bu politika psikozunu, doktor, çürütücü, hattâ çökertici buluyordu. Halk ile politikacıların karşılıklı bir yutturmaca içinde, ülkeyi korkunç bir bataklık hâline getireceklerinden korkuyor, kasabadaki örnekleri Başkent'teki liderlerin tutumu ve Bâb-ı Ali'deki basın üslûb seviyesi ile ilgilendirince de bu sonucun kader niteliği taşıdığına inanacak gibi oluyordu (Buğra, 1980: 127).

Sartre'a göre (2014: 67) aydının işi, herkes adına çelişmesini yaşamak ve herkes için bu çelişkiyi köktencilikle aşmaktır; bu çelişki yüzünden aydın, demokrasinin bekçisidir. Sartre'ın bu ifadesi Doktor Şerif açısından bakıldığında onu tamamlayan bir ifadedir. Şerif, kendi çelişmesini herkes adına yaşamak durumunda olduğu için demokrasinin bekçisi olmak zorunda hisseder kendini. Ya da hissettirilir de denilebilir. Nihayetinde Şerif mebus olarak bu bekleliğe aday olduğunu göstermiştir. Batur (1995: 24) aydının demokrat olmasından, demokrasiyi benimsemesinden daha doğal bir şey olamayacağını belirtir. Ona göre:

Kendi desteklediği bir yönetimin, katılmadığı, doğru bulmadığı, onaylamadığı görüş ve eylemlerine ayak uyduramayan, karşı çıkan, doğrunun eğriden ayrılması uğruna, değil başkalarının çıkarlarını, kişisel çıkarlarını da göz ardı edebilen, daha iyisi: Başka türlü yapmak elinden gelmeyen kişidir aydın (Batur, 1995: 24).

Batur'un tanımındaki aydın, kendi hakları ve istekleri kadar *diğerlerinin* haklarını da gözetebilen kişidir ki bu, onu aydın yapan vasfıdır. Şerif de demokrasi bekliliğine aday olarak demokrat olma rolünü üstlenmiştir. Doktora göre çevresi ile kendisi arasında bir demir perde, bir Çin Seddi vardır. Bu bir iletişimsizliğin, uçurumun sembolüdür. Şerif'e göre sadece Şehir Kulübündekiler birer mahkûm değildir; diğer insanlar da bu karanlıktan nasibini almışlardır:

Onların, bütün bu insanların çok daha güzel günlere ve gerçek mutluluklara lâyık olduklarını düşünür ama mutluluklarının, iyi beslenmeyen, gereğince aydınlanmayan, kendi gerçeklerini dahi kavrayamayan istekleri ile sınırlı kalmaya mahkûm olduğunu bilir, dertlenirdi (Buğra, 1980: 125).

Kısaca halkla aralarındaki uçurumu ortadan kaldıramayan Şerif, ne halkla diyaloga geçebilmekte ne de onları aydınlatabilmektedir. Bu eyleme geçememe durumu, ondaki kaygıyı arttırmaktadır.

Sartre (2014: 37), aydının *kendi içinde ve toplumdaki, pratik gerçekliğin araştırılmasıyla (gerekirdiği bütün normlarla) egemen ideoloji (geleceksel değerler sistemiyle birlikte) arasındaki karşıtlığın bilincine varan insan* olduğunu belirtir. Doktor Şerif de normlarla ideoloji arasında kalan halkın ve sözde aydınların sorumsuz hâlini görüp kaygılanmakta ancak onları uyandırmak için bir şey yapamamaktadır. Uyandırmak şöyle dursun, çevresindekileri dürtmek dahi artık Doktor Şerif için uzak bir eylemdir. Şehir Kulübü uyumaktadır ve hâlimden şikâyetçi değildir. Bu kaygısızlık, Şerif'in de kaygılarından uzaklaşmasına neden olur; Şerif, artık aşktan da, uyandırmaktan da vazgeçmiştir ancak bu uzaklaşma ona iyi gelmemektedir. Romandaki bir diğer "dert" sahibi birey olan Fakir Halit, Şehir Kulübüne bir saatini bile vermemiş ve vermeyecek biridir ancak o da entelektüel sorumluluğu kaldıramayacak biri olarak çizilir. Kendi kaygılarına karşılık halkın kaygısız tavrı Fakir Halit'i endişelendirmektedir, bu nedenle temsilî rolüne Şerif'i seçer.

Aydın-halk kopukluğunun eserde somutlanması Orhan üzerinden de belirtilir. Orhan, birtakım sosyal endişeler taşısa da sorumluluktan kaçan bir aydındır: *Yok canım; ne olmuşsa olmuş, nasıl olmuşsa olmuş, Türkiye'de ip kopmuştu, aydın denenlerle halkın, milletin bağlantısı kalmamıştı. İşte o aydınlık pınarının gönderdiği son ışık: Orhan!* (Buğra, 1980: 113) Kısaca Orhan da bencil bir tip olduğu için, salt kendi çıkarlarını gözetmektedir.

Eserde Şerif'in bir süreliğine çalışmak için gittiği köydeki halk da onu diğer partiden -Halk Partisi- görmekte ve kendilerini küçük gördüğünü düşünmektedirler. Köydeki söz sahibi bir delikanlının Şerif'i küçümseyişi,

aslında aralarındaki kat edilmesi çok zor olan mesafedendir. Eserde kaygı duyan bir diğer aydın, Şerif'in gittiği bu köydeki öğretmendir: *Bu köylere bir şeyler yapmak gerek, doktor bey. Nedir bu, nasıl yapılacak, kimler yapacak?* diye düşünmektedir ancak bu sorunun cevabını aslında hiçbiri bilmemektedir (Buğra, 1980: 126).

Karcı Yusuf'un devraldığı kasaba gazetesinin dönüşümü örneğinde olduğu gibi halkı çıkarları uğruna "aydınlatanlar" bir bakıma halkı kullanmaktadırlar. Halk da bu duruma hazır gibidir. Gazetelerdeki yazıların yerini zamanla *ticari* ilanlar, reklamlar, yerel üçüncü sayfa haberleri ve dedikodular alır. Buna mukabil, anlatıcı tarafından halk, duyarsızlıklarından dolayı *toz renkli köylüler* ve *Dünya cahili çevre kasabalılar* olarak nitelenir (Buğra, 1980: 58). Hayatlarında bir şeyler değişse de, kasaba, uykusuna geri döner:

Koca kasaba gelecek günlerde neler olacağını, hattâ olabileceğini umursamadan ve insanlar tek tek, bu olabileceklerle kendilerinin ilgi derecelerini akıllarına bile getirmeden, ama gün gün değiştikleri halde, o güne de yıllardan beri nasılsa, gene öyle başladılar (Buğra, 1980: 57).

Bu uyku bir bakıma umutsuzluğun ve boşvermişliğin sembolüdür.

Edward Said (2013: 27) entelektüel olmak için meselenin sadece kaygıların nasıl ifade edildiğinde değil, aynı zamanda özgürlük ve adalet davasını savunmaya çalışan biri olarak bireyin neyi temsil ettiğinde olduğunu belirtir, çünkü ona göre *entelektüeller temsil etme sanatını görev edinmiş bireylerdir*. Buna karşılık eserde Karcı Yusuf'un temsilcisi olduğu düşünce halkın zaaflarından faydalanan, halkı aydınlatmak yerine boşluğa iten bir düşünce yapısıdır. Eğitimli bireyler Şehir Kulübünde içki ve kumar masalarında vaktini boşa harcarken sözde halkın sesini duyurmaya çalışan Karcı Yusuf gibiler gözü pek olarak görünmekte ve sevilmektedir: *Yüksek öğrenim yapmışlardaki çekingenliğe, hatta sinmişliğe karşı, Karcı Yusuf ve arkadaşlarındaki ataklık, savaşçılık, yılmazlık ve korkusuzluk, halkı sarıyor, hatta büyülüydü* (Buğra, 1980: 51). Halkı etkileyen aslında Karcı Yusuf'un cesur tavrıdır. Karcı'nın Fakir Halit'i halk adına kaygılandırması, Halit'te bir başka temsilci/sözcü arama ihtiyacı uyandırır. Eğitimli-lerin Şehir Kulübündeki hâli malumdur; geriye sadece dürüstlüğüne ve onun da sosyal kaygılarına inandığı Doktor Şerif kalmaktadır. Bu nedenle Demokrat Partinin kuruluşu aşamasında partiye katılmasını, mebus olmasını ister. Hatta istediği partiden adaylık gösterebileceğini belirtir. Bu, Halit için meselenin bir ideolojik problem olmaktan çok sosyal bir problem olduğunun da göstergesidir. Ankara'ya gönderilecek mebus, halkın dilinden anlamalı ve güvenilir olmalıdır.

Kierkegaard'a göre (2013: 36) suçlu olan kişi, kaygı aracılığıyla masumiyetini korur, çünkü onu suça iten kendisi değil, yabancı bir güç olan kaygıdır. Böylece kaygı bir aklanma vesilesi de olur. İçinde *sosyal bir kaygı* duyan Doktor Şerif, diğerleri ile kıyaslandığında bir bakıma daha masum bir konumdadır. Şerif'in kimi zaman aydın eleştirisi yaptığı da olur:

Başkaları ne yapıyor? Hani şu okumuş, yazmış, aydın yahut kendilerini matah sayanlar? Cevap verin bana. Yok mu? Ben söyleyeyim öyle ise: Geleceklerinde ancak çoban olabileceğine inanmışlar gibi eski efendilerin kaderimizle diledikleri gibi oynayıp gitmelerini sağlamaya çalışıyor, tekere çomak sokmayı iş sanıyorlar (Buğra, 1980: 133).

Kierkegaard'ın (2013: 36) [*k*]aygı derinleştikçe toplum da derinlik kazanır ifadesi entelektüellelikle birlikte düşündüğümüz sosyal temsiliyet ve varoluşsal sancı ile ilişkilendirilebilir. Gilles Deleuze ise artık entelektüelin mücadele eden ya da temsilci bir bilinç olmadığını, yalnızca eyleme geçen, birtakım ilişkiler ile var olan biri olduğunu belirtir:

Kim konuşuyor ve kim eylemde bulunuyor? Bu, konuşan veya eylemde bulunan kişinin içinde bile her zaman bir çokluktur. Biz hepimiz önemsiz küçük gruplarız. Artık temsil etme yok, eylemden, teorinin eyleminden başka bir şey yok; yalnızca aracılık veya şebeke ilişkilerindeki pratiğin eylemi var (Foucault, 2005: 31).

Bu ifade ile Şerif'in eserdeki işlevinin entelektüelden ideologa kaydığı fikri biraz daha doğrulanabilir. Zaten Şerif de bu politika bataklığını tek başına kurutamayacağını farkındadır. Bunu ummak ona göre *düpedüz Donkişot'luktur: Donkişot 1947* (Buğra, 1980: 241). Tıpkı Handan'a olan aşkı gibi, politik adımında da Şerif, yel değirmenlerine karşı savaşacağını, hatta sonunda kaybedeceğini farkındadır. Yine bu açıdan Şerif romantik bir figür olarak dikkat çeker. Batur, aydının Don Kişot olarak değerlendirilmesini bir küçümseyiş olarak görür. Bu, *aydının doğru, dürüst, tutarlı kalmasıyla yaygınlık kazanmış bir saçmalık, 'idare-i maslahatçı' kafaların ucuz bir yakıştırmasıdır* (Batur, 1995: 25). Şerif'in kendi kendisine Don Kişotluğu yakıştırması bu durumda kendisini küçümseyiş ve hayalperest yapısı ile başarısızlığını vurgulayış olarak görülebilir.

Said'e göre -daha önce de belirtildiği gibi- entelektüelin sorumluluklarından biri de iktidara hakikati söylemektir. Şerif, partililerin halkla buluşmaları esnasında tanıştığı ancak üsluplarını ve bazı tavırlarını onaylamadığı Demokrat Partililer konusunda sessizdir. Bu sessizlik sürecidir ancak bu partiden mebus olarak seçilmesi onun için hakikati anlatabilme

konusunda bir araç olabilecektir. Bununla birlikte halkın ve eğitimli kesimin sessizliği bir bakıma çok partili dönem denemelerinin ardından yaşanan baskı tecrübeleri ile ilgili bir tedirginliktir. Bu sessizliğe karşılık birinin bir “ses” çıkarması lazımdır. Hâlbuki Şehir Kulübündekiler sesini çıkarmak şöyle dursun kendilerinde aydın vasfını belirginleştirecek bir eylemde bulunmazlar, tabiri caizse okuryazar değildirler. Bu sessizliği ve sormasızlığı düşünen Şerif ise çileden çıkacak gibi olur, onların yakalarına yapışmak, sarsmak, hatta hakaret etmek ister. Bunu zaman zaman -kendine göre- yapar da: *Meselâ sorardı: ‘Baytar, bugünlerde hangi kitabı okuyorsun!’ Sırta sırta cevap verirdi öteki de: ‘Aynştayn’ı doktor’. İyi ki öğrenmiş adını, mendebur!* (Buğra, 1980: 92). Şerif’e göre, alınan “o pis gazeteler” bile sadece günün kavgası ve çekişmesi için alınmıyordur.

Selahattin Hilav, entelektüel ve eylem ilişkisini iki kümelenme hâlinde belirtir: ilk kümelenmede, kendilerini dışında tutmaya çalıştıkları hâlde bilerek ya da bilmeyerek, resmî ideolojilerin eylemlerine katılma durumuna düşen entelektüeller vardır. İkinci kümeyi ise muhalif entelektüeller oluşturur:

[İ]çinde yaşadıkları kurulu düzenlerin siyasal yapısını, iktidarını, ideolojisini, dayattığı kuralları ve manevi değerlerini, baskısını ve haksızlıklarını kabul etmeyen, eleştiren ve ‘mevcut olan’dan değil, ‘olması gereken’den kaynaklanan görüşlerini, manevi değerlerini ve bunlara bağlı ideallerini savunanlar ve bu doğrultuda eyleme girişenler (Hilav, 2002: 104).

İlk kümedeki eylem sahipleri aslında entelektüel tanımına zoraki girmiş kimselerdir, ikinci küme ise entelektüel düşünün olması gereken yansımasıdır. Bu durumda Şerif, eserde önce ilk kümeye yakın bir profil çizerken, olayların akışı ve kendisinin ilerleyen farkındalığı neticesinde, entelektüel kaygısının da etkisiyle ikinci kümedeki entelektüellerden sayılabilir.

Eserde, bir miting sonrası yaptığı haber Demokrat Partililer tarafından değiştirilip, işinden çıkarılan gazeteci yazar ile Şerif’in konuşması entelektüel sorumluluğun açıklanması gibidir. Gazeteci yazar aslında suçun ve suçlunun açıklamasını yapar doktora: *Buna, sizin dilinizde, doktor bey, galiba, psikoz denir. Bu psikoz, yüzbaşım, çürütücüdür... çökerticidir. Ve suçlusu bu insanlar değildir; onlara sorumluluklarını aşılayamayan eğitimlidir* (Buğra, 1980: 233). Bu ifadeler sorunun aslında temelden kaynaklandığını gösterir. Tanzimat’tan beri kendisini ve milletini nasıl eğiteceğini idrak edememiş bir aydın topluluğu, halktan da kendilerinden de çok fazla bir şey beklememelidir.

Fakir Halit'in mebusluk teklifi karşısında Şerif'in suçluluğu belirginleşir. Bu durum mizacına aykırıdır ancak bu nedenle reddetmek ise bir kaçış, bir sorumluluğunu gerçekleştirememe olacaktır. Bununla birlikte Şerif'in bu teklifi kabul etmesi de kendisinden ve suçluluk hissinden kaçışı olacaktır. Burada Fakir Halit'in nerdeyse leit motifleşen sözünü anmakta fayda var: *herkese kendi akli gerek* (Buğra, 1980: 214, 220). Şerif de hayattaki başarısızlığına karşılık somut temsiliyeti, mebusluğu seçer.

Türk entelektüelinin kimliği, sosyal sorumluluğu ve duruşu üzerine dikkat çeken romancılardan biri de Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur (1889-1974). Yakup Kadri'nin özellikle *Yaban* (1932) adlı romanının ana figürü Ahmet Celâl, Milli Mücadele esnasında vatani için bir kolunun kesilmesi sonucu İstanbul'u terk ederek Orta Anadolu'da bir köye yerleşmiş, burada hayal ettiği farklı bir köy hayatı ve köy halkı ile karşılaştığından halkla ciddi çatışmalar yaşamış bir entelektüeldir. Ahmet Celâl köy halkını değiştirmek istemiş ancak halka kendi derdini anlatamamış, halkı da bir İstanbullu entelektüel uzaklığıyla anlayamamış, köylüler tarafından bir *yaban* olarak tanımlanmıştır. Zamanla halka karşı duyduğu sorumluluktan ve onlara bir şeyler anlatmaktan vazgeçen Ahmet Celâl, romanın sonunda ardında günlüğünü bırakarak -köyden ve işgalcilerden- kaçır/kaybolur. Bu eser üzerinden bakılarak bir kıyas yapıldığında, Yakup Kadri'nin ve Tarık Buğra'nın roman kahramanlarının halka karşı duruşları açısından iki entelektüel tipi açığa çıkar. Yakup Kadri'nin entelektüeli İstanbulludur, tahsillidir, Anadolu'ya mecburen gelir ve halka uzaktır; Tarık Buğra'nın entelektüeli ise Anadoluludur ve İstanbul'da tahsil gördükten sonra yine Anadolu'ya dönmüş, halkın içinden biridir. Yakup Kadri'nin entelektüeli, mesafeli olduğu halktan vazgeçer, onları eleştirir ve yabanlaştırır; Tarık Buğra'nın entelektüeli ise yerlidir, halka bir şeyler verebilmek için sorumluluk almaya çalışır ve bu sorumluluğu üzerine alamamış olan *sözde* entelektüelleri eleştirir. Kısaca Yakup Kadri'nin entelektüeli odaktan uzaklaşırken, Tarık Buğra'nın entelektüeli daima odaktadır.

Kefaret

Handan meselesi Şerif için olduğu kadar Celâl için de bir başarısızlıktır. Ancak ikisinin de mizacını ortaya koyan, ayrılıkları karşısındaki tutumlarıdır. Şerif, Handan için temiz bir sayfa açmak isterken Celâl, romanda artık kendisinin bir tanımı hâline gelen çirkinliği ile cevap verir; çirkin terk edilise karşılık çirkin ölüm: intiharının sorumlusu olarak Handan'ı bırakır. Celâl'in ölümü, okuyucu tarafından elbette farklı biçimlerde yorumlanacaktır; cinayet, intihar, kader... Ancak üçünün ortak noktası belirgin çizgilerle söylenebilir: Celâl'in ölümü ve hatırası da -anlatıcı tarafından- bedenine biçilen değer gibi çirkin olacaktır.

Kierkegaard'a göre (2013: 100) *[k]efaret ancak günah ile vaz edilir ve onun için bir kereye mahsus kurban verilir*. Verilen kurban Celâl midir, Handan mı yoksa Şerif mi? Verilen kurbanın Şerif'in gençliği olduğu yorumu yapılırsa muhtemelen kefaretle ilgili ilişkisini somutlaştırmış oluruz. Şerif, sorumluluklarını yerine getirmediği geçmişinin ağırlığını yaşamaktadır. Bu durumda sorumluluğunu yerine getirebilmek için son bir kefaretle vermesi gerekir: kendisi. Şerif sorumlulukları adına bambaşka bir dünyaya girerken, aslında kendisinden vazgeçmiştir.

Handan, romanda arzunun sembolüdür; arzulayan ve arzulananıdır. Kimi zaman sadece bir nesne gibi görünse de Handan da arzuları ve duruşu olan, "gerçek" bir kadındır. Her ne kadar suçla ilişkisi Havva'nınki kadar masumane olmasa da Handan'ın hikâyesini Âdem ile Havva kıssası ile ilişkilendirebiliriz. Havva, Âdem'e yasak meyveyi tattırır, dolayısıyla bir tatma arzusunu da simgeler. Şahika Karaca, insanın yasak bilgiye ulaşmasının arzuları etrafında olduğunu ve Tanrısal düzenden uzaklaşarak özgürlükçü/başkaldıran suç imgesiyle kendisine yeni bir yaşam alanı açtığını belirtir (2019: 27). Handan, Havva gibi yasak olana ulaşmak ve kendisine yeni bir yaşam alanı açmak ister. Şerif yasak meyveyi arzular ve arzulamasıyla yeni bir yaşam/ideal alanına girer. Şerif, tabiri caizse şeytana uymaz; ancak buna karşılık yine de cennetinden kovulur. Hata yapmamışlığı, onurunu korumuş olması ile birlikte yorumlanabilir ancak bu durum Şerif'i bir kaybeden olmaktan alıkoymaz. Bu nedenle de yani bir kaybeden olmasının da etkisiyle Şerif, kendine döner, içine döner, Şehir Kulübüne döner, Kulüpteki fiskiye döner, fiskiye'deki topa döner. Şerif, fiskiye'deki topun aynı su içindeki kıvranışında kendisini bulur. Kaderin bir yerine bırakılmış bir hikâyedir onunki de; değiştirmek ise bir uyandırma ile olabilecektir. Şerif, Handan'dan ayrılışına karşılık kendi insanına döner. Yeni hayatına dair aldığı karardan sonra topu avuçlayıverir (Buğra, 1980: 245); sonra ise cesaretini açığa çıkaran hamleyi yapar, topu avuçlayarak çığır çığır ezer (Buğra, 1980: 255).

Şehir Kulübündeki fiskiye'deki top, suyun içinde bir yukarı çıkar, bir dönerek aşağı iner, çırpınır ama sudaki bu deviniminden kurtulamaz; her çıkışında aynı düşüşü yaşar. Fiskiye'deki top, bir bakıma Şerif'in hayatının metaforudur. Yine Şerif özelde bir öznedir. Genele bakılırsa bu aslında Şehir Kulübü ve Akşehir'in yani halkın metaforudur. Şehir Kulübünü cüzzamlı olarak tanımlar Şerif (Buğra, 1980: 301); ruh ve karakter cüzzamına uğramışlardır ancak bunun farkında değillerdir. Suyu püskürten fiskiye'nin ise genelde iktidarı/statüko, özelde normları ifade ettiği söylenebilir:

Doktor, pencereden çekilip kasaba dönüşüne hazırlanırken geceki rüyasını düşünüyor, selüloit toptaki yüzlere şoförün, salyalı, sarsak bunağın, Mahmud'un ve öteki köylülerin yüzlerini de ekliyor,

sonra da Türkiye'yi hatırlayarak; 'Nasıl başa çıkılır? kimler, ne ile başa çıkılabilir?' diye mırıldanıyordu (Buğra, 1980: 190).

Bu sorunun cevabının aranması da topun sudaki sonuçsuz devinimi gibidir.

Handan'ın kefareti hayatı, Orhan'ınki ise aşkıdır. Orhan, sorumluluğunu yerine getirmemiş, aşkı hayatının merkezine almış bencil bir aydın olarak aslında Şerif'in çirkin yüzüdür. Şerif'in yapmak isteyip de yapamadığı, yapamayacağı şeyler Orhan'da somutlaşır. Orhan, Şerif'in sorumluluktan kaçan, duyarsız, kendini düşünen buna karşılık aşkına kavuşan yüzüdür. Bir bakıma Orhan Şerif'in ikizidir. İkizleşme, yani *[b]ir aşkınlaşma biçimi olarak benliğin parçalanması, soyut ve somut biçimde görünebilir. Soyut biçim, bireyin kendi içinde bir benlik bölünmesi yaşamıyla şizoid bir durum olarak dikkat çeker. Bununla birlikte birey, birbirini tamamlayan iki unsur olarak iki ayrı bedene de bölünmüş olabilir. İlk grup psikolojik bir probleme işaret ederken ikinci grup, roman kurgusunda görünürlüğü artırılması için uğraşmış bir tamamlama halidir* (Ankay, 2018: 244). Orhan ve Şerif'in aynı kadında toplanan arzuları, bu ikizleşmeyi somutlaştırır. *Kişilik bölünmesinde önce bir arzu ve ihtiyaç bölünmesinin oluşması gerekir. Bireyin bölünen arzuları, bölünen sorumluluklarına dönüşür ve bireyi tercih yapmaya iter* (Ankay, 2018: 244). Orhan, Handan'ı; Şerif, entelektüel sorumluluğunu seçer. Bir ikizleşmeden söz edebilmek için, yazarın da bir yansıması olarak Tarık Buğra'nın eserdeki önemli kişilerle örtüşen yönlerine değinilebilir. Eser Akşehir'de geçmektedir; Şerif doktor, Orhan hukukçu, Handan ise sosyologdur. Tarık Buğra da Akşehir doğumlu olmasıyla birlikte Tıp ve Hukuk Fakültelerinde eğitim almış, nihayetinde Edebiyat fakültesinden mezun olmuştur. Bu nedenle Orhan ve Şerif'in, Buğra'nın ikizleşen yönlerinin yansıması olduğu -aşırı yoruma kaçmakla birlikte- söylenebilir.

Sonuç

Dönemeçte, sancılı bir dönemin romanıdır. Türkiye'nin çok partili döneme geçişinde, aydın-halk arasındaki kopuşun, demokrasiye geçişin, halkın acizyetinin, aydınların sorumsuzluğunun; kısaca yeni bir dönemecin romanıdır. Halk, muktedirler tarafından sömürülmekte, ülke fakirlikle boğuşmakta, eğitilmiş bireyler ise bu duruma duyarsızlaşarak kendi dünyalarında yaşamaktadırlar. Kemalizm eleştirisi de yapılan eserde, eğitilmiş olan bireylerin duyarsızlıkları, onları halktan olduğu kadar aydın olmaktan da uzaklaştırır; uyku hâlinde bir dünyaya iter: Şehir Kulübüne. Şehir Kulübü, hastalarının hastalıklarının farkında olmadığı bir hastane gibidir. Doktor Şerif, eserin en idealize tipi ve ana figürü olarak hayatında da bu döneme-

cin yansımalarını yaşamaktadır. Şerif, kendi hayatındaki tökezleme ve başarısızlığı ülkenin yaşadığının da farkındadır. Eserdeki psikolojik ve sosyal gerginlik, dönemecin esasını oluşturur.

Dönemeçte, uyku hâlindeki bir toplumun uyandırılma arzusunu Şerif üzerinden anlatır. Şerif, eserin entelektüel figürü olarak bu sorumluluğu yüklenen bireydir çünkü bir meşruiyet arayışı içindedir. Bu arayış için entelektüel olmanın gereği olan tavır alma ve eyleme geçmeyi gerçekleştirir. Önce kendi hayatında bir arınmaya girer ve dürüst bir temsilci olarak halkın sancılarını kendi kaygısı olarak duyumsar. Handan'a olan aşkında da bir eylem, bir uyandırma arzusu vardır ancak Şerif, Handan'ın kararlı tavrı nedeniyle böyle bir eylemden uzaklaşır ve Handan'ı kendi hâline bırakır. Orhan, işlevini yerine getirememiş meşruiyet problemi olan bir aydını, Handan ise arzunun şehvani ve şeytani yönünü temsil eder. Celâl ise çirkinliğin sembolü olarak esere çirkin bir son bırakır. Şerif, aşkı adına ve ülkesinin hâli adına kaygı duyar, bu yönüyle o da duyarlı aklın sembolüdür. Bu kaygı, Şerif'in yaşadıkları adına kefareti olur. Entelektüel bir bilinç olarak belirir eserde Şerif; hakikatin sözcüsü olmak artık onun görevidir. Şerif, halk ile arasındaki uçurumu biraz olsun azaltmak, halkın sesini duyurmak, muktedirler ile halk arasında bir aracı olabilmek, daha doğrusu entelektüel kaygıları adına mebusluğu seçer. Bunda bir diğer idealize tip olan Fakir Halit'in etkisi büyüktür. Kısaca *Dönemeçte*, bir hesaplaşmanın romanıdır. Eksik kalan hesaplaşmaların faili ise kaderdir.

KAYNAKLAR

- ANKAY, Nurcan (2018), *Türk Romanında Entelektüel Suç*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.
- AYVAZOĞLU, Beşir (2011), *Büyük Ağa Tarık Buğra*, Kapı Yay., İstanbul.
- BATUR, Enis (1995), *Alternatif: Aydın*, Ark Yay., Ankara.
- BUĞRA, Tarık (1979), *Düşman Kazanmak Sanatı*, Ötüken Yay., İstanbul.
- BUĞRA, Tarık (1980), *Dönemeçte*, Ötüken Yay., İstanbul.
- CEVİZCİ, Ahmet (1999), *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul.
- FOUCAULT, Michel (2005), "Entelektüeller ve İktidar" (Gilles Deleuze ile Söyleşi), *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, Çev. Ferda Keskin, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- GÖKTÜRK, Akşit (2006), *Sözün Ötesi*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

- HİLAV, Selahattin (2002), “Entelektüeller ve Eylem”, *Cogito*, S. 31, s. 103-107.
- KARACA, Şahika (2019), *Kötücül Kadın*, Akçağ Yay., Ankara.
- KIERKEGAARD, Soren (2013), *Kayı Kavramı*, Çev. Türker Armaner, İş Bankası Yay., İstanbul.
- NECATİGİL, Behçet (2000), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yay., İstanbul.
- SAID, Edward (2013), *Entelektüel*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- SARTRE, Jean-Paul (2014), *Aydınlar Üzerine*, Çev. Aysel Bora, Can Yay., İstanbul.
- SHAYEGAN, Daryush (2012), *Yaralı Bilinç*, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yay., İstanbul.
- TUNCER, Hüseyin (1988), *Tarık Buğra*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.

SON HALİFE ABDÜLMECİT EFENDİ’NİN MAUPASSANT ÇEVİRİSİ

ÖZ: Taşdığı sıfat itibarıyla siyasi tarihimizin önemli isimlerinden olan Halife Abdülmecit Efendi, aynı zamanda Osmanlı hanedanının kültür ve sanata en düşkün üyelerinden biridir. Beş dil bilen Abdülmecit Efendi, profesyonel olarak hat, resim ve müzikle uğraşmış; ardında çok sayıda tablo ve klasik Batı müziği tarzında besteler bırakmıştır. Genel olarak bakıldığında Batı kültürüne yakın durduğu anlaşılan Son Halife’nin edebiyat alanına da uzak kalmadığı, bazı eserlerinin bulunduğu, kendisi hakkında yazılmış birçok metinde ifade edilmiştir. Bununla birlikte somut bilgi veren tek kaynak, Abdülmecit Efendi’nin Maupassant’dan Sayyad Zeynel müstear ismiyle bir çevirisi olduğundan bahseden bir gazete haberi. Buradan hareketle, Abdülmecit Efendi’nin gençlik yıllarındayken Fransızcadan çevirerek kitap hâlinde bastırıldığı *Zeytinlik* adlı bir Maupassant hikâyesini tespit edebildik. İlk olarak *Le Figaro* gazetesinde *Le Champ d’Oliviers* ismiyle tefrika edilmiş olan bu hikâye, tefrikanın üzerinden çok geçmeden Türkçeye çevrilmiştir. Abdülmecit Efendi’nin çevirisinde o devir Türkçesine özgü ifadeler görüldüğü için kaynak metinden uzaklaştıran bir çeviri yoluna sapıldığı düşünülse de -aksayan yerlerine rağmen- anlaşılır, ayrıntıların verilmeye çalışıldığı bir metin ortaya çıkmıştır denebilir.

Anahtar Kelimeler: Abdülmecit Efendi, Maupassant, *Zeytinlik*, *Le Champ d’Oliviers*.

The Maupassant Translation of the Last Khalifa Abdulmajid Efendi

ABSTRACT: One of the important names of our political history as of the title he bears, Khalifa Abdulmajid Efendi is one of the members of the Ottoman dynasty who is fond of culture and art as well. Speaking five languages, Abdulmajid Efendi engaged in calligraphy, art and music professionally and left behind many tables and compositions in the classical Western music style. When it is looked in general, it was stated in many texts written about him that the Last Khalifa was close to Western culture and did not stay away from the literary area and had some books. However, the only resource giving concrete information is the news on a piece of newspaper mentioning that Abdulmajid Efendi has a Maupassant translation with the pseudonym of Sayyad Zeynel. Starting from here, we could determine a Maupassant story entitled *Zeytinlik* (*The Olive Grove*) which Abdulmajid Efendi translated from French and published as a book in his youth. This story, which was firstly published in the newspaper called *Le Figaro* under the name of *Le Champ d’Oliviers*, was translated into Turkish soon after the publication. Although it is considered that a translation method deviating from the source text was made since some statements, which were specific to the Turkish of that period, were seen in the translation of Abdulmajid Efendi, it can be stated that - despite its flaws - a comprehensible text including details was written.

Keywords: Abdulmajid Efendi, Maupassant, *Zeytinlik*, *Le Champ d’Oliviers*.



TÜRKLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
46. SAYI / VOLUME
2019-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazarlar Corresponding Authors

1) Dr. Öğr. Üyesi
Levent Ali ÇANAKLI

Bursa Uludağ Üni.
Eğitim Fak.
Türkçe ve Sosyal Bilimler Böl.

leventcanakli@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3834-3431

2) Öğr. Gör.
Sercan ALABAY

Galatasaray Üni.
Yabancıdiller Y.O.

salabay@gsu.edu.tr

ORCID: 0000-0001-6478-7007

Gönderim Tarihi
Received
25.08.2019

Kabul Tarihi
Accepted
08.11.2019

Atıf
Citation
ÇANAKLI, Levent Ali, ALABAY, Sercan (2019). "Son Halife Abdülmecit Efendi'nin Maupassant Çevirisi" *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (46), 28-63.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

İslam tarihinin son halifesi olan Abdülmecit Efendi, en az bu sıfatıyla olduğu kadar sanatçılığıyla da meşhurdur. Sanatsal eğilimleri ve eserleri itibarıyla Batı kültürüne çok yakın duran Abdülmecit Efendi'nin¹ Türk resim sanatının öncü isimlerinden biri oluşu, hattatlığı (Yağbasan, 2004/2: 54), birden fazla enstrüman çalacak (Renda, 2004: 13) ve besteler yapacak kadar klasik Batı müziğine olan hâkimiyeti (Aracı, 2004: 118-121), beş dil bilmesi ve sanat-edebiyat çevreleriyle kurduğu yakın ilişkiler² onu kendi devrindeki entelektüel hayatın dikkat çekici şahsiyetlerinden biri hâline getirmiştir ki bunda, aldığı eğitimin (Yağbasan, 2004/2: 23-25) rolü büyüktür³.

Çok çalışkan ve üretken bir sanatçı olan Abdülmecit Efendi'nin⁴ - asıl mesaisini önce resim, sonra müzik oluşturmakla birlikte- edebiyattan da uzak kalmadığı öteden beri söylenegelmiş; şehzadeligi, veliaht şehzadeligi ve halifeliği sıralarında çeşitli gazete ve dergilerde kendisi hakkında çıkan bazı yazılar, daha sonraları yine onun hakkında yazılmış bazı kitap

¹ Dolmabahçe Sarayı'ndaki Abdülmecit Efendi Kütüphanesinde bulunan 10867 adet eserin 6454'ü Fransızca ve Almancadır (Çelik, 2010: 58).

² Abdülmecit Efendi, sürekli görüştüğü Namık İsmail [Yeğenoğlu], İbrahim Çallı ve Avni Lifi gibi ressam dostlarının yanı sıra (Yağbasan, 2004/2: 57), devrin ünlü sanat ve edebiyat adamlarıyla yakın dost olmuş, bazılarıyla da röportaj ya da eser tebriki gibi vesilelerle irtibatlı bulunmuştur. Bunların başında, portresini de yaptığı Abdülhak Hâmid gelir (Halifelige seçildikten sonra Hâmid'i başkâtip tayin etmek istemiş fakat bu istek gerçekleşmemiştir, bkz. Toros, 1987; *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, 1994: 360). Yine portresini yaptığı Recaizade Mahmut Ekrem, *Sis* şiirini tablolaştırıp hediye ettiği Tevfik Fikret, Süleyman Nazif, Yahya Kemal, Ahmet Rasim, Necip Asım (Yağbasan, 2004/2: 56), Rıza Tevfik (*Vakit*, 1334:1), Celal Nuri (*İçtihat*, 1328: 1239), Abdullah Cevdet (Abdullah Cevdet, 1329: 1255-1257), İbnülemin Mahmut Kemal gibi pek çok isim bu hususta örnek verilebilir. Ayrıca Pierre Loti ve Claude Farrère ile de yakın ilişkileri vardır (Abdülmecit Efendi'nin her iki isimle mektuplaşmaları hakkında bkz. *Hayat Tarih*, 1965/1: 10-15; *Hayat Tarih*, 1965/2: 44-55). Abdülmecit Efendi'nin sanat ve edebiyat çevresiyle ilişkilerini göstermesi bakımından, Abdülhak Hâmid'in *Finten* adlı eserinin basılması şerefine verdiği yemekte çekilen fotoğraf önemli bir belgedir (bkz. Ek)

³ Reşat Ekrem Koçu, son halifenin sağlam bir eğitim alamadığını söyler (Koçu, 1958: 1/137) fakat Abdülmecit Efendi'nin eserlerine, kütüphanesine (Çelik, 2010; Satan, 2011: 38), yazışmalarında kullandığı dile (Nigâr, 1964: 39-46) ve kendisinden bahseden pek çok kaynağa (Abdullah Cevdet, 1329: 1255-1256; Baykal, 1951: 823; Örik, 1953: 2095; Uşaklıgil, 2003: 277-278; Renda, 2004; Yağbasan, 2004/2; Aracı, 2004; Yusuf Razi, 2016: 9; Yücel, 2017: 475) bakılırsa bu iddiaya katılmak mümkün görünmemektedir. Kaldı ki Abdülmecit Efendi'nin biri üst düzeyde olmak üzere beş dil öğrenmiş (Yağbasan, 2004/2: 24-25); resim, hat ve müzikte kendisini kanıtlamış; şiir ve çeviri ile edebiyatın içinde bulunmuş bir zat olmak sıfatıyla ne türlü bir "sağlam" eğitimden yoksun olduğu da kolay anlaşılır bir mesele değildir.

⁴ Seresvapçısı İsmail Baykal, bu durumu şöyle belirtir: "Mecit Efendi, dedelerimizin 'Aşk olmayanca meşk olmaz.' darbimeseline göre hakikaten sanatına âşik bir sanatkardı." (Baykal, 1951: 823.)

ve tezler bu husustan bahsetmişlerdir.⁵ Ne var ki söz konusu kaynakların hiçbirinde, Abdülmecit Efendi'nin eserleri olduğundan genel ifadelerle bahis dışında, ona ait bir eser adı yer almamaktadır. Sadece *Vakit* gazetesinin haberinde “Sayyad Zeynel”⁶ müstearıyla yayımlattığı bir Maupassant çevirisi olduğu ifade edilir.⁷ Bu müstear isimle basılmış olan bizim görebildiğimiz tek metin, Maupassant’dan çevrilmiş *Zeytinlik* adlı bir hikâyedir (Maupassant, 1308).

Yine aynı kaynaklarda belirtildiğine göre şiir de yazmış olan Abdülmecit Efendi'nin tespit edebildiğimiz bütün hâlinde bir şiiri bulunmamaktadır fakat kaleme aldığı birkaç beyit günümüze kadar gelmiştir. Bunlardan biri, onun meşhur “Tarih Dersi-Nasihât” adlı tablosuna eklediği ve Süleyman Nazif’in de bir yazısında alıntılıdığı⁸ şu beyittir:

⁵ “Je savais déjà, par les chroniques turques, qu’Abdul-Médjid Effendi était un prince intelligent et studieux, ayant un fervent culte pour le Beau. Peintre, poète, littérateur, il a une vraie passion pour la musique, qui sert à charmer ses rares loisirs. Il s’exprime dans un français très pur.” (Aslan, 1909: 242); “Veliâht hazretleri Fransızca ve Almanca vâkıf oldukları gibi fûnun ve edebiyata da pek ziyade heveskârdırlar.” (*Tanin*, 1334: 1); “Veliâhd-ı Saltanat Hazretleri, geçirdikleri mahpus hayatı zarfında en ziyade sanayi-i nefise ve edebiyat ile işğal ederek kendilerini müteselli etmekte idiler.” (*Vakit*, 1334: 1); “Edip, mütefekkir, ressam, musikişinas (...) olan Veliâht Hazretleri (...)” (*Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*, 1918: 833); “Ecdad-ı izamları gibi şiir ve edebiyat ile de müsait zamanlarında tevağg ettikleri gibi bazı ebyat-ı hakîmaneleri de mevcut bulunmaktadır.” (*Vakit*, 1338/1: 1); “Gayr-i matbu telif ve tercüme bir hayli eserleri olduğu gibi Fransız ediplerinden Maupassant’dan nakledilmiş Sayyad Zeynel nam-ı müstearıyla bir tercümeleri neşredilmiştir.” (*Vakit*, 1338/2: 1); “Paris’te bir yandan resim yaparak, şiirler yazarak oyalanırken (...)” (Kerimoğlu, 1955: 3605); “(...) milliyetçiler arasında olağanüstü derecede sevilen veliâht Abdülmecid (ki, kendisini ressam ve yazar olarak da kanıtlamıştı) (...)” (August Fischer’den akt. Jaeschke 1985: 68); “Şair, ressam ve müzisyen olarak Osmanlı sanat ortamında oynadığı rolü tüm boyutlarıyla tartışmak gerekir.” (Renda, 2004: 17); “Tarih ve edebiyatla da yakından ilgilenen, kendisini yazar ve şair olarak kanıtlayan Abdülmecid Efendi’nin yayınlanmamış telif ve tercüme pek çok eseri bulunmaktadır. (Aslan 1909: 241-242; Anonim 1922s1: 1; Jaeschke 1985: 68). Nitekim Maupassant’dan tercüme ettiği bir eseri Sayyad Zeynel takma adıyla yayımlatmıştır.” (Yağbasan, 2004/2: 26-27); “Tarih ve edebiyatla da yakından ilgilenen Abdülmecid Efendi’nin telif ve tercüme çok eseri bulunduğu, Fransız öykü ustası Maupassant’dan tercüme ettiği bir eseri ‘Sayyad Zeynel’ takma adıyla yayımlattığı bilinir.” (Satan, 2011: 42.)

⁶ Bu isim, bazı araştırmalarda hatalı olarak “Ziyad Zeynel” şeklinde geçmektedir.

⁷ Abdülmecit Efendi’nin çevirisinden Eken (1990: 2) ve çalışmasının zengin kaynakçasından bu makalede yararlandığımız Yağbasan (2004/2: 27) gazete haberine atfen daha önce bahsetmişlerdir.

⁸ “Büyük Yavuz’un, iclal ve ikbalini iade ile İstanbul’a getirdiği taht-ı hilafeti, yine o melun Balkan Harbi üç sene evvel kırmaya tasaddi ederken, ruhu da nesebi gibi asil ve pek necip bir şehzadesi bir levha-i manidar ibda ederek, zîrine kendi kalemiyle

Unut felaket-i şahsiyenin müsebbibini

Fakat hakareti affetme validen vatana!

*Unut felaket-i şahsiyenin müsebbibini
Fakat hakareti afvetme validen vatana*

Özel koleksiyonda olduğu için görme fırsatı bulamadığımız “Cariye” adlı tablosuna yazdığı bir dördlüğü ise Yağbasan şu şekilde okumuştur:

*Biçare gönlüm تنها mı kaldın ... mı kaldın
Düşmek nedendir derdi ... sermek yüzünden rüsva mı kaldın
Yarım ne oldu yarım ne oldu, Mecnun’a Leyla mı kaldın
İrmin kalmış saki nihandır mahrum-ı serk-i sahba mı kaldın
(2004/1: 192)*

Dördlüğüün altında “Abdülmecit bin Aziz Han” imzası ve 1305 tarihi bulunduğu da aynı eserde ifade edilmiştir. Hatalı okunduğu anlaşılan bu dördlüğü, hiç olmazsa Abdülmecit Efendi’nin şiirle işgalinin diğer bir örneği olarak değerlendirilebiliriz.

Meşhurların el yazılarını toplayan Yaşar Şadi’nin *Hutut-ı Meşahir* adlı eserinde de Abdülmecit Efendi’nin bir mısrası ve bir beyiti bulunmaktadır. 27 Ramazan 1338 tarihli beyit şöyledir:

*Her leyle-i zalâmın bir fecri var muhakkak
Bahşende-i ümûdim tebşîr-i “Üsri yüsren”*

28 Recep 1341 tarihli mısra ise şudur:

Yaşar şâdîde Hakka istinâd eylerse bir millet (Berk, 2015: 162)⁹

beytini yazmıştı. Bu şahane beyit, gerek nesl-i hazır, gerek butûn-ı âtiye evladının iz’an ve vicdanına telkin edilecek en büyük düstur-ı ahlaki ve içtimaiyi muhtevidir.” (Süleyman Nazif, 1334: 115-116.) Söz konusu tablo, altında bu beyitle birlikte *Şehbal* dergisinde basılmıştır (*Şehbal*, 1329: 43). Aynı beyit, Abdülmecit Efendi’nin kızı Dürrüşehvar Sultan’ın Hindistan’da bastırıldığı, hatıra ve deneme yazılarından oluşan (Bardakçı, 2015) *Doğan* adlı kitabının mukaddimesinde de yer almaktadır (Eygi, 2005).

⁹ Bunların dışında, Abdülmecit Efendi’nin çizdiği bir Yavuz Sultan Selim portresinin altına bu padişahın Farsça divanından iki beyit ile İbni Kemal’in Sultan Selim için yazdığı Türkçe mersiyesinden iki beyiti eklemesi, onun şiire olan ilgisini göstermesi bakımından anılabilir. Farsça beyitler şunlardır:

Ümid hest ki tâ devr-i mihr ü mah buved

Be-bezm-i aşk ne-isted zi devr sâgar-ı mâ (Divan-ı Sultan Selim Han, 1904: 19)

(“Ümidimiz budur ki gökte güneş ve ay devrettikçe bizim de sâgarımız aşk bezminde dönüp duracaktır.” Tarlan, 1946: 39)

Der sefer geşten ü in bî ser ü sâ mânî-i mâ

Behr-i cem’iyyet-i dilhâst perîşânî-i mâ (Divan-ı Sultan Selim Han, 1904: 22)

(“Yaptığımız bu seferler, çektiğimiz bu mahrumiyetler, bu perişanlığımız; gönüller huzur ve rahat içinde bulunsun diyerdir.” Tarlan, 1946: 44)

Abdülmecit Efendi, İbni Kemal’den de şu beyitleri yazmıştır:

Halife Abdülmecit Efendi'nin hatıralarını da kaleme aldığı ileri sürülmekte ancak bu hatıraların nerede olduğu, hayatının hangi dönemlerini kapsadığı, muhtevası ve hacmi hakkında kesin bir bilgi verilmemekte; iddialar “çocukluğundan başlayarak kaleme aldığı hatıratını” oğlu Ömer Faruk Efendi'ye verdiği (Şakaoğlu, 1993: 1/51; Aşıroğlu, 1992: 25), “kızının nezdinde bulunduğu” (Örik, 1953: 2163) gibi söylentilerden ibaret kalmaktadır. Var olduğu söylenen bu hatırat ortaya çıktığı zaman¹⁰ Abdülmecit Efendi'nin “yazarlığı ve şairliği” ile ilgili başka ayrıntılar da görülebilecektir.

Şu hâlde Abdülmecit Efendi'ye ait olduğu söylenen diğer eserlerin nerede buldukları, üzerinde durulması gereken bir meseledir. Bu hususta, *Vakit* gazetesindeki (1338/2: 1) tanıtım yazısında yer alan ve Abdülmecit Efendi'nin kendi beyanı olması muhtemel “gayr-i matbu telif ve tercüme bir hayli eserleri olduğu” ifadesi; onun müsvedde hâlindeki bazı çalışmalarından “eserlerim” diye bahsetmiş olabileceğini akla getirmektedir. Diğer yandan, Son Halife'nin göz önünde bulunmayı, kendisini beğen-dirmeyi, kendisinden bahsettirmeyi seven ve buna göre davranan bir kişi olduğu (Örik, 1953: 2095-2096; Göztepe, 1978: 27; Bardakçı, 1998: 181; Yağbasan, 2004/2: 30-32) bilindiğinden, sanatçı/edebiyat adamı kimliğiyle görünmek adına değişik vesilelerle “eserlerinden” bahsetmiş olabileceği bu bağlamda düşünülebilir. Zira şurası muhakkak ki yerli ve yabancı gazetelere, dergilere verdiği beyanat ve röportajların yekûnu, onu Osmanlı hanedanının matbuata en meraklı üyelerinden biri, belki de birincisi yapar. Son olarak, Abdülmecit Efendi'nin şiir de dâhil olmak üzere yazdığı/çevirdiği eserleri “Sayyad Zeynel” veya başka bir müstear isimle gazete ve dergilerde yayımlanmış olması da bir ihtimal olarak değerlendirilmelidir.

1. Zeytinlik Çevirisi Hakkında

Maupassant'ın 19 Şubat-23 Şubat 1890 tarihleri arasında *Le Figaro* gazetesinde tefrika suretinde yayımlanan ve aynı yıl *L'inutile Beauté* (Maupassant, 1890/2) adıyla basılan kitapta yer alan *Le Champ d'Oliviers*'i

Az zaman içre çok iş etmiş idi

Sayesi olmuş idi âlem-gîr

Şems-i asr idi asrda şemsin

Zıllı memdud olur zamanı kasir (Mersiyenin tamamı için bkz. Saraç, 1995: 119-126.)

¹⁰ Konuyla ilgili olarak bugüne kadar ortaya çıkan en/tek somut belge, Murat Bardakçı tarafından ortaya koyulmuştur. Abdülmecit Efendi hatıratının bir parçası sayılabileceğini düşündüğümüz bu metin, Abdülmecit Efendi'nin bazı padişahlar hakkındaki düşüncelerini içeren notlarıdır. Bu notların geniş özeti için bkz. Bardakçı, 2013.

*Zeytinlik*¹¹ adıyla 1308 (1890/1891)'de¹² çeviren Abdülmecit Efendi, Maupassant'ın Türkçedeki ilk mütercimlerinden biridir. Gençken yaşadığı bir aşk macerası sonrasında bir oğlu olan fakat bundan habersiz bir rahibin yıllar sonra oğluya karşılaşmasını ve nihayetinde trajik ölümünü anlatan bu hikâyenin çevrilmesini bilinçli bir seçimin değil, -Tanzimat sonrası çeviri faaliyetlerinin çoğu gibi- bir tesadüfün ürünü olarak düşünmek daha doğru olacaktır. İhtimal ki Abdülmecit Efendi takip ettiği *Le Figaro* gazetesinde bu hikâyenin tefrikasını görüp okumuş, beğenmiş ve bir hevesle -henüz 23 yaşında bir şehzadedir- Türkçeye çevirerek hemen bastırmıştır¹³. Bu çevirinin arkasının gelmemesi ve kitabın önsözündeki ifadeleri bunu doğrulamaktadır. Her ne olursa olsun, bu çeviri daha sonraları İslam halifesi olacak bir şehzadenin farklı sanatlara ilgisini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

¹¹ Maupassant'ın bu hikâyesi, Abdülmecit Efendi'den sonra görebildiğimiz kadarıyla sadece *Seçilmiş Hikâyeler* adıyla hazırlanmış bir çeviri seçkisi içinde yer almıştır (Maupassant, 1970: 279-314).

¹² İlk eserini yazdığı 1880'den on yıl sonra Türkiye'de tanınmaya başlayan Maupassant'dan Türkçeye yapılan ilk çeviri, Halit Ziya'nın 1890'da *Ziyet* adıyla yaptığı bir hikâye çevirisidir (Enginün-Kerman, 1977: 255). Abdülmecit Efendi'nin çevirdiği hikâye ise 1308 tarihli *Le Figaro* tefrikasının hicrî ve rumî takvime göre tarihi, 28 Cemaziyelahir-3 Recep 1307 ve 7-11 Şubat 1305'tir.) ancak bu tarihin hicrî mi yoksa rumî mi olduğuna dair bir kayıt bulunmamaktadır. Bundan dolayı eserin her iki takvime göre yapılmış farklı tarihlendirmeleriyle karşılaşırız. Mesela kütüphane kayıtları 1308'i hicrî olarak alıp miladi 1890/91 tarihlerini verirken (<https://kasif.mkutup.gov.tr/OpacArama.aspx?Ara=seyyad%20zeynel&DtSrc=0&fld=-1&NvBar=0> erişim tarihi: 24.08.2019, <http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/yordambt13/yordam.php?> erişim tarihi: 24.08.2019, <http://kutuphane.atauni.edu.tr/yordambt/yordam.php> erişim tarihi: 24.08.2019) Enginün-Kerman rumî kabul edip 1892/93 olarak tarihlendirmişler (Enginün-Kerman, 1977: 258), Perin ise eseri 1890'da yapılan çeviriler arasına kaydetmiştir (Perin, 1946, 225). Tarihten emin olabilmek için r. 1308/h. 1310 yılında Maarif Nezareti tarafından basılmış olan ve 2. Abdülhamit'in tahta çıkışından 1308 rumî yılının sonuna kadar teftişten geçerek basımı gerçekleştirilen kitapların tarih ve yazarlarını gösteren cetvelde yaptığımız taramada *Zeytinlik* adında bir kitap görülememiş (Nezaret-i Maarif-i Umumiye, 1308/1310), Asır Kütüphanesi'nin yayımladığı bir fihris olan *Esami-i Kütüb*'de (Kirkor Efendi, 1309) ise kitabın basım tarihine dair bir bilgiye rastlanmamıştır. Bu noktada kanaatimiz, hikâyeyi okuyan Abdülmecit Efendi'nin, hikâyenin özgün metninin yayımlandığı ve hicrî 1308'e denk gelen 1890 yılında bu tercümeyle bastırması olabileceğidir. Çalışma disiplinine sahip bir sanatçının gazetede tefrika edilmiş bir hikâyeyi iki üç yıl bekledikten sonra çevirmiş olması bize daha zayıf bir ihtimal olarak görünmektedir. Her iki durumda da Abdülmecit Efendi, Maupassant'ın Türkçedeki ilk mütercimlerinden sayılmalıdır.

¹³ Sadece “kurumsal çalışmalara” açık olduğu ifade edilen (<http://www.millisaraylar.gov.tr/koleksiyonlar/kitap> erişim tarihi: 24.08.2019) Abdülmecit Efendi Kütüphanesinde *Le Figaro* nüshalarının ya da Maupassant'a ait bir kitabın bulunup bulunmadığını öğrenmek amacıyla Millî Saraylar İdaresi Başkanlığına dilekçe ile yaptığımız başvuru maalesef cevapsız kalmıştır. Bununla birlikte çevirinin kitaptan değil, *Le Figaro*'daki tefrikadan yapıldığı kesindir. Zira Maupassant, hikâyenin tefrikadaki sonunu değiştirip kitaba (*L'inutile Beauté*) yeni hâliyle koymuştur (yazarın bu hususu belirttiği mektupları için bkz. Maupassant, 1908: 94-96); Abdülmecit Efendi çevirisinde de tefrikadaki son esas alınmıştır.

Seresvapçısı İsmail (Baykal) Bey'e hayatı hakkında bizzat tuttuğu notlarda "Mektepten (şehzadegân mektebi) fırsat buldukça daima av ile meşgul olurum." demesi, Abdülmecit Efendi'nin bu çeviride kendisine niçin "Sayyad" (avcı) müstearını seçtiğini açıklamaktadır.¹⁴ Nitekim çevirisine yazdığı kısa önsözde de avcılığından "Bu sanat-ı tahrir-e yeni başladım, ümit ederim ki hiç kimse tenkide tenezzül etmez de ben de cesaretle ilerlerim. Yok ümidimin hilafına birisi çıkar da 'Böyle türrehat mı olur?' derse yine avcılığa devam ederim." (Maupassant, 1308: 2) diyerek bahseder. Abdülmecit Efendi'nin çevirisi kuşkusuz "türrehat" değildir fakat acemilik ve acelecilik gibi sebeplerden kaynaklandığını düşündüğümüz birtakım hataları vardır ki bunlar metni hayli tahrip etmekte, anlam kayıplarına yol açmaktadır.

a. Kaynak metnin sahibi olan yazarın kompozisyon tercihlerine uyulmaması, yazarın kurduğu anlam bütünlüklerinin dağılmasına sebep olabilir. *Zeytinlik* çevirisinde görülen ilk husus, Maupassant'ın özgün metnindeki paragraf düzeninin birçok yerde hiç dikkate alınmamasıdır.¹⁵ Ayrıca bölümlerin numaralandırılmasında da bir keyfilik söz konusudur. Kaynak metin üç bölüm hâlinde numaralandırılmışken çeviri dört bölüme ayrılmış; birinci bölüm için hiçbir ifade ya da numara kullanılmamış, ikinci bölüme "ikinci bab", üçüncü bölüme "kısım-ı salis" ve dördüncü bölüme de "kısım-ı rabi" başlıkları yazılmıştır.

b. Haber kiplerindeki uyumsuzluk, diğer dil hataları gibi denetim ve dikkat yokluğundan kaynaklanan bir hata olarak metinde karşımıza çıkmaktadır:

(...) *tehhül etmeyi kararlaştırmıştı. Meğer bu genç bir adam dostu vasıtasıyla bir zamandan beri aldanıyor imiş.* (Maupassant, 1308: 6)

İyice baktım lakin sizi asla görmemişim. (Maupassant, 1308: 12)

Sonra haneye avdet ettik. İkimizden başka hiçbir kimse yoktur. (Maupassant, 1308: 29)

Gerilemek ve kaçmak veyahut bir mum getirmek üzere koşmak istiyordu. Lakin dizleri kesilmiş, hiçbir şeye muktedir değildir. (Maupassant, 1308: 33)

c. Bazı ifadelerin kuruluşundaki yanlışlıklar ile doğru kelimenin bulunamamasından kaynaklanan yanlışlıklar da metinde görülmektedir:

Köyün vadilerinde hasta olan başıyla zeytin ağaçlarının kırmızı yapraklarının arasından geçen şuaat-ı münirenin altında serseriyane geziyordu. (Maupassant, 1308: 8)

¹⁴ Aynı konuda bkz. Bardakçı, 1998: 39.

¹⁵ Krş. Maupassant, 1308: 3, 4, 9, 17; Maupassant, 1890/1, 50, 51, 52.

Ellerini sıkıp kemal-i hiddetle ilerledikçe papaz geriye doğru çekildi. (Maupassant, 1308: 14) (Kaynak metinde “yumruk” kelimesi geçer: “Il avait une figure menaçante et les poings fermés ...” Maupassant, 1890/1: 51)

Beni anlamasın diye söylediğini setrederdi lakin hepsini anladım. (Maupassant, 1308: 23)

Bu ismi yüz defadan ziyade sormuştum. Nafile, söylemedi; hâlâ bir gün bu ismi cebren söyletmek üzere bir de tokat attım, o da fayda etmedi. (Maupassant, 1308: 27)

Bana bu suretle hikâyeyi kâmilten hikâye etti. (Maupassant, 1308: 28)

d. Genel itibarıyla eksiksiz bir çeviri yapmaya çalıştığı izlenimini edindiğimiz mütercim, bazı bölümlerde metni eksik ya da bariz şekilde yanlış çevirmişdir.¹⁶ Aşağıdaki örneklerde, *Zeytinlik* hikâyesinin sonraki mütercimi Ferid Namık Hansoy’un çevirilerine de hem bu kısımlardaki çevirilerini doğru bulduğumuz için hem de karşılaştırma unsuru olması için yer verilmiştir.

Kaynak metin: *Il fut un prêtre à vues étroites, mais bon, une sorte de guide religieux à tempérament de soldat, un guide de l’Eglise qui conduisait par force dans le droit chemin l’humanité errante, aveugle, égarée en cette forêt de la vie où tous nos instincts, nos goûts, nos désirs sont des sentiers qui égarent. Mais beaucoup de l’homme d’autrefois restait toujours vivant en lui. Il ne cessa pas d’aimer les exercices violents, les nobles sports, les armes, et il détestait les femmes, toutes, avec une peur d’enfant devant un mystérieux danger.* (Maupassant, 1890/1: 50)

Abdülmecit Efendi: *Vehle-i ûlâda bir papaz oldu lakin iyi bir din-dar rehber idi.*

Bir rehber idi ki insaniyet âlemlerinde, hayat ormanları içinde yollarını şaşırانları ve bir sevkıtabii ile arzu-yı zevk ü sefahatte serseriyane gezenleri tarik-i istikamete sevk ederdi. (Maupassant, 1308: 9)

Hansoy: *Dar görüşlü bir rahip, fakat iyi kalpli bir rahip, asker mi-zaçlı bir nevi din kılavuzu, insanı şaşırıtıcı yollar olan bütün sevki tabii-lerimizin, zevklerimiz, arzularımızın içinden geçmekte olduğu o hayat ormanında kaybolmuş bulunan avâre ve kör insanlığı zor kullanmak suretiyle doğru yola sevkeden bir kilise kılavuzu olmuştu. Fakat, geçmiş zamandaki insan tarafı onda bütün canlılığı ile yaşıyordu. Sıkı ve yorucu tâlimleri, kibar sporları, silâhları sevmekten geri kalmıyor ve esrarlı bir tehlike karşısında bulunan bir çocuğun korkusu ile kadınlardan, bütün kadınlardan tiksiniyordu.* (Maupassant, 1970: 286)

¹⁶ Anlamı etkileyebilecek olan bu yanlışlar metin içinde ilgili yerde dipnotlarda verilmiştir.

Kaynak metin: *Il aurait ce nouveau petit triomphe auprès de ses paroissiens lui, qu'on respectait surtout parce qu'il était peut être, malgré son âge, l'homme le mieux musclé du pays. Ces légères vanités innocentes étaient son plus grand plaisir. Il tirait au pistolet de façon à couper des tiges de fleurs, faisait quelquefois des armes avec le marchand de tabac, son voisin, ancien prévôt de régiment, et il nageait mieux que personne sur la côte. (Maupassant, 1890/1: 50)*

Abdülmeçit Efendi: *Memleketinin halkı kendisini sinnine göre pek kuvvetli bulmaları hasebiyle muhterem tuttuklarından bu da bir küçük şan ve şeref olacak idi.*

Bu safderunane tefahurlar kendisi için en büyük mahzuziyetten ad-dolunurdu. Sahilde bulunan adamlardan ziyade denizde maharetle yü-zerdi. (Maupassant, 1308: 5)

Hansoy: *Ruhani dairesinde bulunan insanlara karşı bu küçük muvaffakiyetin bir değeri vardı. Kasabada herkes tarafından saygı görüyordu; bu saygı, belki de, bilhassa yaşının ilerlemiş olmasına rağmen, memleketin güçlü, kuvvetli bir ferdi olması esasına dayanıyordu. Bâzı mâsumâne iptilalar onun en büyük zevki idi. Çiçek saplarını koparmak için tabanca atışı yapıyor, komşusu olup eskiden alayda bulunmuş olan tütün satıcısı ile ekseriya kılıç tâliminde bulunuyor, denizde herkesten daha iyi yüzyordu. (Maupassant, 1970: 281)*

Kaynak metin: *L'abbé frissonnait et levant soudain les yeux, dans un mouvement habituel d'officiant, il aperçut partout autour de lui, tremblotant sur le ciel, le petit feuillage grisâtre de l'arbre sacré qui avait abrité sous son ombre frêle la plus grande douleur, la seule défaillance du Christ. (Maupassant, 1890/1: 51)*

Abdülmeçit Efendi: *Papaz raşedar olarak zeytin ağaçlarının yapraklarına bir nigâh-ı müteessirane atfetti. (Maupassant, 1308: 15-16)*

Hansoy: *Rahip, titremeler geçiriyordu. Birden bire gözlerini kaldı-rarak, her zaman yaptığı ruhani bir hareket içinde, İsa'nın en büyük acı-sını, yegâne felâketini çelimsiz gölgesinde barındırmış olan o mukaddes ağacın küçük gri yapraklarının her bir tarafını çevirmiş olduğunu görmüştü. (Maupassant, 1970: 294)*

Kaynak metin: *Je pensais bien qu'il ne dirait rien, par peur du scandale, vu qu'il est sénateur. Je me suis trompé. Quatre jours après, j'étais pincé dans un restaurant de Paris. J'ai eu trois ans de prison. C'est pour ça que je n'ai pas pu venir vous trouver plus tôt. (Maupassant, 1890/1: 53)*

Abdülmeçit Efendi: Paragraf yok. (bkz. Maupassant, 1308: 30)

Hansoy: *Senatör olması münasebetiyle, skandaldan çekinerek hiç kimseye bir şey söylemeyeceğini düşünüyordum. Halbuki, yanlışım... Dört gün sonra, Paris'in bir lokantasında yakayı ele verdim. Üç yıl hapis yattım. İşte, bunun içindir ki, daha evvel gelip sizi bulamadım.* (Maupassant, 1970: 308)

İlk iki örnekte çevrilmeyen cümleleri Abdülmecit Efendi'nin özellikle eksik bıraktığı, o dönem hükümdar olan 2. Abdülhamit'in vehmine dokunmaktan çekindiği için böyle yaptığı akla gelen bir ihtimaldir.

Bunlarla birlikte, Hansoy'un metninde eksik veya yanlış olan bazı ifadeleri, aşağıdaki örneklerde görüldüğü gibi Abdülmecit Efendi'nin çevirisinde tam ve doğru şekilde bulabiliyoruz.

Kaynak metin: *Tant pis, le poisson du lendemain ne vaut pas le poisson sortant de l'eau. Je vais faire une petite fête de gourmand, ça ne m'arrive pas trop souvent; et puis, le péché n'est pas gros.* (Maupassant, 1890/1: 51)

Abdülmecit Efendi: *Çok fena, bir gün sonraya kalan balık sudan çıkana benzemez. Aç gözlülük ile bir ziyafet yapayım. Bu da her daim olmaz ve hem de günahı pek büyük değildir.* (Maupassant, 1308: 10)

Hansoy: *Tavuk kalsın. Ertesi güne bırakılan bir balık, denizden henüz çıkmış balığın yerini tutamaz. Şöyle güzel bir ziyafet çekmek istiyorum kendime, bu iş öyle her zaman olmuyor.* (Maupassant, 1970: 288)

Kaynak metin: *Il en devint amoureux avec toute la violence, avec tout l'emportement d'un homme né pour croire à des idées absolues.* (Maupassant, 1890/1: 50)

Abdülmecit Efendi: *Efkâr-ı mutlakaya inanmak için dünyaya gelmiş bir adamın tekmil şiddet-i inhimakiyle bu kadına âşık oldu.* (Maupassant, 1308: 7)

Hansoy: Cümle yok. (bkz. Maupassant, 1970: 282)

Kaynak metin: *Oui, oui, très bonne, trois loups, deux murènes et quelques girelles.* (Maupassant, 1890/1: 50)

Abdülmecit Efendi: *Evet, evet, çok güzel. Üç tane levrek balığı, iki tane yılan balığı ve birkaç istronkilos balığı.* (Maupassant, 1308: 4)

Hansoy: *Evet, evet, birkaç parça tuttum.* (Maupassant, 1970: 280)

Son bir örnek olmak üzere, kaynak metinde yer alan "Il pleurait comme une vache..." (Maupassant, 1890/1: 53) cümlesini Abdülmecit Efendi "İnek gibi bağırarak ağlıyordu." (Maupassant, 1308: 29) şeklinde harfiyen çevirmiş, Hansoy ise bu cümleyi çevirmediği gibi kaynak metinde

olmamasına rağmen “Yağmur yağıyordu.” (Il pleuvait) cümlesini ilave etmiştir ki kelime benzerliğinden kaynaklanan bir göz yanılması olması muhtemeldir (Maupassant, 1970: 307).

2. Metin¹⁷

Mukaddime

Bu sanat-ı tahrire yeni başladım, ümit ederim ki hiç kimse tenkide te-nezzül etmez de ben de cesaretle ilerlerim. Yok ümidimin hilafına birisi çıkar da "Böyle türrehat mı olur?" derse yine avcılığa devam ederim.

Sayyad Zeynel

Tulon ve Marsilya beyninde vaki Garandu eyaletinde Piska limanının adamları Papaz Vilboa'nın sandalını balık avından avdet ettiğini görünce karraya çekmek için sahile indiler. Papaz elli sekiz yaşında olduğu hâlde sandalın içinde yalnızca olarak bir gemici gibi maharet-i fevkalade ile iki kürek çekiyordu. Labis olduğu binişin kolları adalî olan bileklerinin üzerine bükülmüş, etekleri iki dizleri arasına sıkıştırılmış, göğsünün düğmeleri çözülmüş.

Başındaki üç köşeli şapkası yanındaki sıranın üzerinde bulunurdu, başı dahi beyaz bezden mamul bir takye ile mestur idi.

Siması emakin-i hârrenin kaviyyü'l-bünye ve acip adamlarını irae ediyor ve bir dua okumaktan ziyade vukuat arasında gezmeye münasebetini gösteriyordu.

Yanaşacak bir yer bulmak için ara sıra arkasına atf-ı nazar eder ve cenup gemicilerin adem-i maharetini beyan ve şimal gemicilerinin nasıl denizde gezdiklerini izhar için kavaid-i bahriyuna bittatbik bir iki kürek çekerdi. Sandal sahile yanaşırken omurgası kuma saplanıp kaldı. Papaza hayretle bakan beş kişi kemal-i ihtiram ve nezaketle yanaşıp içlerinde biri hızlıca “Avınız hayırlı olsun efendim.” dedi.

Papaz Vilboa küreklerini çıkardı, şapkasını değiştirdi. Kollarını (4) ve göğsündeki çözüük düğmelerini ilikleledi. Kendisine iyice çekidüzen verdikten sonra kemal-i azametle cevap verdi:

“Evet, evet, çok güzel. Üç tane levrek balığı, iki tane yılan balığı ve birkaç istrongilos balığı.” Bu beş balıkçı başlarını sandalın dâhiline uzatarak

¹⁷ Çeviri metin hazırlanırken öncelikle yazım ve noktalamada TDK Yazım Kılavuzu'nda belirlenen kurallar esas alınmış, mütercimden ya da basımdan kaynaklandığı belli olan noktalama eksikleri buna göre tamamlanmıştır. İç içe konuşmalar fazla olduğu için anlamayı zorlaştıracacağı düşüncesiyle konuşma çizgisi kullanılmamış, bunun yerine tırnak ve tek tırnak işaretleri koyulmuştur. Yabancı isimlerin yazımında ise ilkesel olarak Türkçe söylenişlerin verilmesi uygun görülmüştür. Dizgi hatası olduğunu düşündüğümüz birkaç kelime dipnotlarda belirtilmiştir. Eski harfli metnin sayfa numaraları parantez içinde verilmiştir.

içindeki semiz levrek ve yassı ve müthiş başlı yılan balığına, sırtı portakal renğinde ve hatt-ı münkesir şeklinde sırma çizgili istrongilos balığına bir sima-yı behrefuruşane ile baktılar. İçlerinden biri “Papaz Efendi bunları ikametgâhınıza kadar getireyim.” dedi. Papaz “Teşekkür ederim gayretli evladım.” deyip ellerini oğuşturarak arkasında mezkûr balıkları hamil bir adam olduğu hâlde yolunda devam etti. Diğerleri sandal ile meşgul olarak kaldılar. Papaz büyük hatveler atarak ağır ve azametli reftarına devam ediyordu. Şiddetle kürek çektiğinden vücudundaki hararet hâlâ mevcut idi. Zeytin ağaçlarının hafif gölge-leri altından geçer iken düğmesini çözer, sahil-i deryadan gelen latif rüzgâra ve akşamın serinliğine sinisini arz eylerdi.

Murabbau’ş-şekl alını kır saçlarla muhat olup tam bir papaz alnından ziyade bir asker cephesine benzerdi. Şehir bahre doğru müntehi olan geniş bir vadi dâhilinde yüksek bir tepe üzerinde bulunuyordu.

Temmuz akşamı idi. Afitab-ı cihantab pürenvar olarak ufuktaki cibalin tepelerine yaklaşmakta idi.

Beyaz kumlu yolun üzerinde papazın zıllı memdud olur ve başındaki üç köşeli şapkasının gölgesi gâh yakınında bulunan tarla içinde (5) yuvarlanırlar gâh tesadüf ettiği ağaçların sâkına mürtesem görünür ve yine yere ve ağaçların arasına düşerek acayip eşkâl irae ederdi.

Yazın vilayet caddelerini muhit olan ince toz papazın ayağının altından kalkarak binişinin rengini değiştirmekte ve gittikçe açık bir renge koymakta idi. Şimdi biraz ferah bulmuş ve elleri cebinde olarak dağ haydutlarının dağlara çıktıkları gibi yürümekte bulunmuş idi.

Yirmi senedir dâhilinde papaz bulunduğu ve nail-i saadet olduğu ve içinde ölmek için azmettiği şehre kemal-i dikkatle atf-ı nazar ediyordu. Etrafi evlerle muhat ve gayr-i müsavi esmer renkli taşlarla yapılmış kilisesinin kuleleri bu güzel vadide semaya doğru tereffu ediyor ve bir mübarek mahallin çan ebniyesinden ziyade kale burcuna müşabih bulunuyordu.

Papaz üç tane levrek ve iki tane yılan balığı ile birkaç istrongilos balığını sayd ettiğinden dolayı gayetle memnun idi. Memleketinin halkı kendisini sinnine göre pek kuvvetli bulmaları hasebiyle muhterem tuttuklarından bu da bir küçük şan ve şeref olacak idi.

Bu safderunane tefahurlar kendisi için en büyük mahzuziyetten addolunurdu. Sahilde bulunan adamlardan ziyade denizde maharetle yüzerdi.

Eskiden kendisi âlemce Baron Vilboa namıyla tanınmış gayetle nezaketli bir adam idi. Bir muhabbetin kederi saikasıyla otuz yaşında¹⁸ papaz silkine salık oldu. Dindar ve kral taraftarı bir familyaya mensup idi. Bu familya, evlatlarını askere ve hâkimliğe ve papazlığa verirdi. Ebeveyninden Paris’e gidip hukuk mektebinde ikmal-i tahsil ve badehu adliye dairesinde bir büyük

¹⁸ Kaynak metinde “trente-deux” (otuz iki) geçmektedir (Maupassant, 1890/1: 50)

memuriyete duhul için emir almıştı. İkmal-i tahsil (6) ettiği esnada pederi ördük avından aldığı zatürre hastalığından, validesi ise az zaman sonra kederden vefat ettiler.

Bu kadar cesim bir servete birdenbire nail olunca yalnız kibarlık âlemlerinde yaşamak üzere bütün niyetinden nükûl etti. Zekâveti tam bulunduğu gençlik ve saadet zamanlarından zevkyab oldu. Lakin en nihayet dostlarından birinin evinde musikihanenin genç şakirtlerinden ve Odeon Tiyatrosu muganniyelerinden bir genç kadına meftun oldu. Efkâr-ı mutlakaya inanmak için dünyaya gelmiş bir adamın tek mil şiddet-i inhimakiyle bu kadına âşık oldu. Birinci defa olarak sahnede arz-ı didar-ı pürenvar ettiği ve umumun tahsinini kazandığı gün nihayet derecede âşık olmuş idi.

Bu kadın güzel ve fakat fitraten hain idi. Sahte bir masumiyet-i tıflane gösterir, o da bunu bir eda-yı melekâne addederdi. Bu hâl ile cezbetmeyi maharetle icra eyledi. Vilboa'yı bir nazarı veya bir tavırla çıldırtacak, canını tehlikeye koyacak hâle getirdi.

Bu güzel aktrise tiyatroyu terk ettirip metres olarak aldı. Dört sene şiddetli devam eden muhabbeti saikasıyla familyasının namının ve gerek kendi şerefının tedennisine sebep olduğu hâlde tehhül etmeyi kararlaştırmıştı. Meğer bu genç bir adam dostu vasıtasıyla bir zamandan beri aldanıyor imiş.

Bu facia gayetle dehşetli idi. Çünkü kadın hamile olup Vilboa izdivaç için çocuğun dünyaya gelmesini bekliyordu.

Çekmehanesi içinde mektupları eline geçince alçaklık ve namussuzluk (7) ve ihanetini bir hâl-i vahşetle kadının yüzüne vurdu. Kendisi ve çocuğu Paris kaldırımlarının mahsulü ve iffetsiz olduğu kadar da bidedep ve bu adamdan emin olduğu kadar da diğerinden ümitvar bulunduğu için elini kaldırıp karnını gösterdi. Böyle bir tahkirden çekinmedi, murdar bir mahluk ve alçak bir vücut içinde kendi sulbünden bir çocuk bulunduğunu hatırladıkça benzi sararıp ikrahla geriye çekildi. Yine kendisi için büyük bir zillet olan bu iki mahluku imha etmek üzere üzerlerine savlet eyledi. Dâhilinde bir cenin bulunan karnı üzere düşeceğini teferrüs edince ve Vilboa'nın darbesi altında naçar kaldığını görünce "Bu çocuk senin değildir, onundur." dedi. Bu sözü işitince bir adım geriye atarak o derece hayrette kaldı ki bu kadar hiddeti mahvolarak kekelemeye başladı.

"Sen sen söylüyorsun." Kadın ölümün gözü önünde tecessüm ettiğini görünce korkudan çıldıracak hâle geldi.

"Senden değildir, ondandır."

"Çocuk mu?"

"Evet."

"Yalan söylüyorsun."

Yeni baştan bu kadını mahvetmek üzere ayağını hazırladı lakin metresi diz üzerine oturarak rica ve temenniye başladı:

“Sana söylüyorum, eğer bu çocuk senden olsaydı bu ana kadar olmayacak mı idi?”

Bu cevap ayn-ı hakikat gibi tesir etti.

Böyle bu efkâr-ı münevvere içinde muhakeme-i akliye hakiki ve gayr-ı kabil-i red, mukarrer, muayyen vazih gibi görünüyordu.

Bu alçak kadının taşıdığı çocuğun pederi olmadığına kalben emin (8) oldu. Teselli buldu. Hiddeti kesb-i sükûnet etti. Bu adi mahluku helâk etmekten vazgeçerek dedi ki:

“Kalk, bir daha görmemek üzere cehennem ol git.”

Emrine arz-ı inkıyad ederek gitti ve gözünden nihan oldu. Kendisi de müteessiren Bahr-ı Sefid sahilinde bir vadi dâhilinde bulunan bir şehre azimet etti; bahre nazır olan bir misafirhanede bir oda isticar edip burada on sekiz ay kadar bir hâl-i nevmidî ve uzlet ve tenhayide bu hain kadının letafeti ve hoş edası ve kuvve-i cazibesinin hatıra-i meyusiyet-bahşâsiyla imrar-ı evkat etti.

Köyün vadilerinde hasta olan başıyla zeytin ağaçlarının kır renkli yapraklarının arasından geçen şuaat-ı münirenin altında serseriyane geziyordu.

Bu tenhâlıkta şiddet ve hiddeti gittikçe sükûnet buluyordu. Dini, zaten gayr-ı malum olan bir hayata karşı bir melce zannediyordu. Şimdi ise azap ve ızdırabı mucip hayata karşı bir penah olduğunu anladı. İbadet etmeyi itiyat edindi.

Ekdarını oraya münhasır kıldı. Kiliseye gider, diz üzerine oturarak dua ederdi. Hâlıkına itimat eder, bütün sefaletini ona arz ve beyan ederdi. Ve Cenab-ı Hallâk-ı Kerim’den merhamet ve himayet talep eder ve hâcâtının kabulünü her gün kemal-i heyecan ve rikkat ile yine talep ve dua ederdi. Bir kadının muhabbetiyle hûn olmuş olan kalbi daima helecan ve ihsasat ile memlu iken kûşe-i vahdette ibadat ve taat ve aşk-ı ilahi kalbine girerek diğerlerini söndürdü. Bu hâlde birinci niyetine karar verdi. Papaz oldu. Familya namını terk ederek malik olduğu emlakının nısfını (9) fakirlere ve nısf-ı aharını ölünceye kadar dindarane hayatına mühnasır kılmıştı...

Vehle-i ûlâda bir papaz oldu lakin iyi bir dindar rehber idi.

Bir rehber idi ki insaniyet âlemlerinde, hayat ormanları içinde yollarını şaşırانları ve bir sevkıtabii ile arzu-yı zevk ü sefahatte serseriyane gezenleri tarik-i istikamete sevk ederdi.

İkinci Bab

Papazın eşyasını taşıyan adam papazla mükâleme etmek arzu ediyor ise de cesaret bulamıyordu.

Çünkü papaz, cemiyeti üzerinde büyük bir nüfuza malik idi. Sonunda muvaffak oldu.

“İkametgâhınızda rahat mısınız?” dedi.

Papazın ikametgâhi gayetle ufak idiyse de mevsim-i sayfta tebdil-i hava için köylüler buraya gelirdi.

Kilise duvarına yakın beş dakikalık mesafede bir kulübe isticar etmişti.

Daim orada ikamet etmezdi. Bazen yeşillikte ferahça vakit geçirmek için ikamet ederdi.

“Evet dostum, orada pek rahatım.” diye cevap verdi.

Pembe renginde yaprakları havi tarlalarda mantar gibi görünen zeytin (10) ağaçlarının dâhiline bina edilmişti. Kapının önünde bir kadın her gelişte bir tabak, bir parça ekmek ve kaşık takımı ve bir şişe şarap getirmekte ve taam takımını hazırlamakta olduğu müşahede olunuyordu.

Papaz, sadası işitilecek mesafeye gelince “Hey Margrit!” diye haykırdı. Kadın şaşkın şaşkın¹⁹ etrafına bakınarak efendisini görünce tanıdı.

“Vay siz misiniz Papaz Efendi?”

“Evet size âlâ bir av getiriyorum. Bu levrek balığını tereyağıyla kızartmalı, işitiyorsunuz ya?”

Kadın yaklaşarak beylikçilik tavrıyla gemicinin elindeki balıkları muayene etmeye başladı.

Hizmetkâr kadın dedi ki:

“Tavuk dolması pişti.”

“Çok fena, bir gün sonraya kalan balık sudan çıkana benzemez. Aç gözlülük ile bir ziyafet yapayım. Bu da her daim olamaz ve hem de günahı pek büyük değildir.”

Kadın levrek balıklarından bir tanesini ayırıp giderken tekrar arkasına dönerek:

“Papaz Efendi bir adam buraya üç defa geldi, sizi sordu.”

“Bir adam ama nasıl adam bu?”

“Bir adam ama kendi kıyafetinden hiçbir şey anlayamıyor.”

“Öyle ise bir sail olmalı.”

“Evet belki, ben demiyorum ama serseri bir adama benziyor.”

Papaz Vilboa bu tabire çok güldü çünkü Margrit'in ne kadar (11) korkak olduğunu ve gece gündüz katlolunacağız hülyasıyla vakit geçirdiğini bilirdi. Balıkları eve kadar taşıyan gemiciye birkaç para verdi, o da müteşekkiren gitti.

Margrit balığın sırtını bıçakla kazır iken bağırды:

“Bakınız işte!”

Papaz uzaktan mülevves elbiseyi labis bir adamın ağır hatveler atarak eve doğru geldiğini gördü. Kadının sözü hatırına geldikçe gülerек bekliyordu ve kendi kendine “Bana kalırsa bu kadının hakkı var, tam dediği gibi bir serseri!” diyor idi.

¹⁹ Kaynak metinde “şaşkın şaşkın” ifadesi bulunmamaktadır: “Elle s’arrêta pour regarder, et reconnaissant son maître: (...)” (Maupassant, 1890/1: 51)

Hâli meçhul olan adam elleri cebinde, ağır, acelesizce papaza doğru atfı nazar ederek geliyordu.

Henüz genç olup levni ve sakalı sarı, saçları gayetle murdar ve hiçbir kimse rengini ve eski biçimini keşfedemeyecek surette mülevves bir şapka altında kıvrılmış idi. Kestane renginde bir palto, uçları paralanmış bir pantolon giyiyordu. Ayağına mauneye müşabih bir kundura giyiyor ve etvarı, yürüyüşü bir hırsız hâlini irae ediyordu. Papaza birkaç hatve takarrüp edince simasını setreden şapkasını çıkardı ve sefahat âlemlerinde yorulmuş olan ve fisk fücuru izhar eden alnı zahir oldu.²⁰ Bu adamı papaz görünce bir adi serseri veya hükümetin elinden kurtulmuş ve zindan lisanından başka bir şey söylemeye gayrı muktedir bir adam olduğunu derk etti.

“Vaktiniz hayırlar olsun Papaz Efendi.” dedi.

Papaz, mösyö diye hitap etmek arzu etmediğinden yalnızca:

“Buyrunuz.” dedi. (12) Dehşetimiz nazarlarla birbirlerine bakıyorlardı. Bu yabancı düşmanın nazarı papazı şaşırtmış olduğundan vücuduna bir raşe geldi. Nihayet bu serseri kelama başlayarak dedi ki:

“Hâlâ beni tanımıyor musunuz?”

Papaz şaşkınca cevap verdi:

“Ben! Asla sizi tanımıyorum.”

“Acayip beni asla tanımıyorsunuz ha! Dikkatle bakınız.”

“İyice baktım lakin sizi asla görmemişim.”

Müstehziyane olarak serseri:

“Hakkınız var lakin iyice tanıyabileceğiniz bir şeyi göstereyim.” dedi.

Şapkasını giyip paltosunun düğmelerini çözmeye başladı. Göğsü çıplak idi.

Pantolonunu tutmak üzere zayıf karnına kadar kırmızı bir kuşak sarılmıştı.

Cebinden gayet kirli ve lekeli ve tesadüf olunan bir jandarmaya irae edilip serbestiyi kurtarmaya yarayacak mesruk veya sahih, doğru veya sahte birtakım evrakı havi olması memul bir mendil içinden sararmış ve vücudun hararetiyle solmuş ve çok ellerde gezmiş bir zarf çıkardı ve bu zarfın derunundan bir fotoğraf çıkarıp papazın yüzüne doğru uzattı ve dedi ki:

“Bunun kim olduğunu tanır mısınız?”

Papaz iyice görmek için iki hatve ileriye atıldı. Bu resmi görünce vücudunda şiddetli bir cevelan hasıl oldu. Sonra (13) sarardı. Çünkü bu resim o kadına olan aşkı zamanında çıkartmış olduğu kendi resmi idi.

²⁰ Kaynak metindeki “adamın kesinlikle yirmi beş yaşından büyük olmadığı” ifadesi burada çevrilmemiştir (“... car cet homme assurément n’avait pas plus de vingt-cinq ans.” Maupassant, 1890/1: 51)

Serseri tekrar ederek:

“Bunu tanıyor musunuz?”

Papaz kekeleyerek dedi ki:

“Evet.”

“Öyle ise kimdir?”

“Ben.”

“Muhakkak siz misiniz?”

“Evet.”

“Şimdi şu ikimize yani resminize ve bana daha dikkatle bakar mısınız?”

Zavallı adam zaten bu iki mahlukun birbirlerine bir birader kadar benzediğini görmüştü lakin papaz bu ahvalden hiçbir şey istihraç edemeyip kekeleyerek dedi ki:

“Canım ne istiyorsunuz?”

“İstediğim şey, evvela beni tanımanızı istiyorum.”

“Siz kimsiniz?”

“Ben? Yol üzerinde kimi görür iseniz ondan sual ediniz. Hizmetçinizden sual ediniz. Eğer siz arzu eder iseniz bu resmi göstererek bu köyün mutasarrıfından sorunuz. Gülecektir. Lakin ziyarı yok. Bu lakırdıları söyleyen hep benim, papaz baba, evladınızı tanımak istemiyor musunuz?”

Papaz ellerini dindarane havaya doğru kaldırarak dedi ki:

(14) “Sahih değildir.”

Genç adam papaza takarrüp ederek dedi ki:

“A! Sahih değil mi! Papaz, işitiyor musunuz, yalan söylemekten artık vazgeçmelisiniz.”

Ellerini sıkıp kemal-i hiddetle ilerledikçe papaz geriye doğru çekildi. Bir kere daha inkâr ederek dedi ki:

“Benim asla çocuğum olmadı.”

Diğeri şiddetle cevap verdi:

“Metresiniz de olmadı mı?”

İhtiyar adam bilmeceburiye bir kelime-i itiraf tekellüm etti:

“Belki.”

“Bu metresi reddettiğiniz zaman hamile değil mi idi?”

Derhâl sükûnyab olan eski hiddeti, daha doğru[su] yirmi beş sene zarfında kemale ermiş olan infiali hayat-ı münzeviyane ve dindaranesinin icabı olan hilim ve sükûnu zir ü zeber etti ve kendini kaybederek şiddetle dedi ki:

“Ben onu reddettim çünkü bana ihanet etti. Başkasından karnında çocuğu var idi. Eğer başkasından hamile olmasaydı o vakit kendisini öldürecek-tim, yani sizi de beraber mösyö.”

Papazın bu derece şiddetinden genç adam ihtiraz etti ve biraz mutedilane söz söylemeye başladı.

“Başkasının çocuğudur diye size kim söyledi?”

“Kendisi.”

(15) Serseri bu tasdiki inkâr etmeksizin muvafık surette muhakemeye başladı.

“Sizi istihfaf etmek üzere söylemiş ve validem aldanmış.”

Papaz kesb-i sükûnet ederek şimdi merakını tadil için serseriden sual etti.

“Benim evladım olduğunuzu size kim söyledi?”

“Papaz Efendi, validem halet-i nez’inde iken ikrar etti. Daha fazla olarak işte bu lakırdıyı söyledi.”²¹

Papazın gözünün önüne fotoğrafı koydu.

İhtiyar adam bunu ağır ağır olarak muayene etti ve bu serserinin kendi çocuğu olduğuna şüphesi kalmadı. Dehşetli bir keder ve azab-ı vicdani ve müthiş ve ifade olunamaz beht ü hayret kalbini istila etti. Sahnede cereyan eden vakanın künhüne vâkıf olmaya başladı.

O kadının hiddetli bir adamın elinden kendi hayatını kurtarmak için bir yalan irtikâp ettiğini derk etti. Kendinden bir evlat tevellüt etmiş, büyümüş, şimdi de serseriyane -keçi gibi- orada burada dolaşiyor idi.

“Konuşmak üzere benimle bir iki adım ileriye gider misiniz?”

“Tabii. Zaten ben de bunun için geldim.”

Yan yana zeytinlik içinde yürümeye başladılar. Şems nazardan nihan olmuş idi.

Cenupta akşamları hissolunan serinlik, zemini rüyeti gayr-ı kabil bir libas-ı bürudet gibi ihata eylemiş idi. Papaz raşedar olarak (16) zeytin ağaçlarının yapraklarına bir niğâh-ı müteessirane atfetti. Ve bir hâl-i nevmidîyle kalben dua ve niyaz ederek “Aman Allah’ım! Meded-resim sensin.” dedi. Sonra evladına teveccüh eyledi.

“Valideniz vefat etti mi?”

“Valideniz vefat etti mi?” sözlerini söyleyince papaz tekrar düçar-ı ye’s ü keder oldu. Kalb-i beşerin asla feramüş olunmamış azap ve elemi hisetti. Ve vaktiyle çekmiş olduğu işkence sanki bir aks-i amel husule getirdi. Şimdi müellim hatırası kalan gençliğin o gayet kısa ve mecnunane safasını düşünerek titredi.

Genç adam cevap verdi:

“Evet Papaz Efendi, validem vefat etti.”

²¹ Kaynak metinde “işte bu lakırdıyı söyledi.” anlamına gelecek bir ifade bulunmamaktadır (“Elle, en mourant, m’sieu l’curé... Et puis ça!” Maupassant, 1890/1: 51)

“Vefat edeli çok oldu mu?”

“Evet, üç sene oldu.”

Papaz tekrar bir şüpheye düştü.

“Öyle ise bu üç sene zarfında beni niçin aramadınız?”

Genç adam biraz tereddüt gösterdi.

“Muktedir olamadım. Çünkü mânim vardı. Lakırdınızı kestiğimden dolayı affınızı temenni ederim. Başka müsait zamanda arzu ettiğiniz kadar tafsilat veririm. Dün sabahtan beri ağzıma yemek koymadım.”

Bu kelam ihtiyarın vücuduna şiddetli bir raşe getirdi. Ve merhametini calıp oldu. “Vah benim evladım.” diyerek elleriyle bu genç adama uzandı ve bu delikanlı, ihtiyarın ince ve zayıf ve raşedar parmaklarını şiddetle sıktı.²²

Dudakları arasından eksik olmayan kaba sözlerle cevap verdi:

(17) “Bana itimat edeceğinizden kalbim emin olmaya başladı.”

Papaz kolunu alarak:

“Haydi! Yemek yemeye gidelim.” dedi.

Sevk-i tabii-i pederanenin ilcası olan bir ferah ve meserretle bugün avladığı balık ve pirinçle pişmiş tavuk bu çocuğa iyice bir ziyafet olacağını mülahaza eyliyordu.

Hizmetçi kadın da mırıldanarak hiddetle kapı önünde bekliyordu.

Papaz haykırarak:

“Margrit, çabuk masayı sofada hazırla ve iki tabak koy, çabuk ol.” dedi.

Hizmetçi kadın, efendisinin bu serseri ile beraber yemek yiyeceğini görünce yemek takımlarını taşımak için düçar-ı haşyet oldu. Papaz kendisi de yardım etti.

Beş dakika sonra ikisinin arasında dumanlarını savuran bir tas kaynar çorba²³ bulunuyordu.

Kısm-ı Salis

Serseri, önündeki tabağın çorba ile memlu olduğunu görünce alelacele içmeye başladı.

Papaz o kadar aç olmadığından ekmeklerini çorba içine bırakarak gayetle ağır yiyordu.

Papaz birdenbire:

“İsminiz nedir?”

²² Kaynak metindeki ifade buradaki çevirinin tam tersidir: “Le jeune homme reçut ces grandes mains tendues, qui serrèrent à les écraser ses doigts, plus minces, tièdes et flévreuses.” (Maupassant, 1890/1: 51)

²³ Kaynak metindeki “de soupe aux choux” (lahana çorbası) (Maupassant, 1890/1: 51) çeviride eksiktir.

Bu adam karnını oldukça doyurduktan sonra memnuniyetle güldü.

(18) “Pederim gayr-ı malum. Validemin namından başka nam yoktur. Lakin siz daha bu ismi hatırdan çıkarmamışsınızdır. Bana muvafık değilse de iki mahlasım vardır: Filip Ogüst.”

Rahip boğazı düğümlenip sararak sual etti:

“Bu mahlası size niçin verdiler?”

Serseri omuzlarını silkti.

“Siz buna vâkıf olmalısınız. Siz validemi terk ettikten sonra validem rakibinizi benim kendi oğlu olduğumu söyleyerek on beş yaşına kadar aldattı. Lakin o yaşta size ziyadece benzediğimden, çapkın beni inkâr eyledi. ‘Filip Ogüst’ mahlasını bana verdiler. Eğer hiç kimseye benzememek talihine nail olsaydım bugün ‘Vikont Filip Ogüst dö Pravalon’ tesmiye olunacaktım. Meclis-i ayan azasından bulunan bu isimdeki kont tarafından bilahare bir oğlu olduğu itiraf edilmiştir.”

“Bunları sen nasıl biliyorsun?”

“Çünkü benim yanımda çok sözler oldu. İşte bana hayatı öğreten hep bunlardır.”

İki üç dakika zarfında papazın çektiği meşakkatlerden ve işkencelerden daha eşedd bir şey zuhur etti.

Boğazına bir şey tıkanı, nefesi darlaştı. Bu hâlin gittikçe tezayüdü kendisini öldürecek zannediyordu. Bu hâl kendisine işittiği şeylerin tesirinden ziyade bu sokak çapkınının tavrından ve istimal ettiği elfaz-ı gayr-ı layıkadan geliyor idi.

(19) Evladıyla kendisi beyninde vicdanına karşı mülevves bir pislik hissediyordu ki -bu da bazı vicdan için birinci derece semm-i mühliktir- bu ise evladı idi.

Hâlâ inanamıyordu. Birçok ispatını görmek intizarında idi. Her şeyi öğrenmek ve işitmek ve tekmiil mihen ve meşakkı çekmek istiyordu. Evini ihata eden zeytinliği hatırına getirdi. Tekrar “Aman Allah'ım, meded-resim sensin.” diye dua etti.

Filip Ogüst çorbasını bitirdi ve dedi ki:

“Papaz Efendi artık yemek bitti mi?”

Matbah eve mülhak olarak hariçte bulunduğundan Margrit cevabı işite-miyordu. Bu kadını çağırarak için duvarda asılı bir çana nacakla vurdu. Şiddetli, keskin, kulağı çatlatır derecede muacciz sesler oda dâhilinde titremeye başladı.

Kadın görüldü. Hiddetli sima ve hainane bir nazarla efendisinin üzerine hücum etmiş gibi görünen bu serseriye bir sadık kelp gibi bakıyordu.

Elinde tereyağıyla pişmiş lüfer balığı tütüyordu. Papaz bir kendine bir de gençliğinde yetiştirmiş olduğu evladına ayırdı.²⁴ Hâl-i yeisle dedi ki:

“Bu balıkları ben saydettim.”

Margrit yerinden hareket etmedi.

Papaz tekrar söyleyerek:

(20) “Güzel bir şarap getir. Korsika Boğazı'nın beyaz şarabı olsun.”

Kadın itaatsizlik gösterdi. Sert bir tavırda bulundu. Papaz ikinci defa olarak hiddetle:

“Haydi iki şişe şarap.” dedi.

Bir kimseye şarap takdim eylediği vakit bir şişe verirdi.²⁵ Filip Ogüst mırıldanarak:

“Güzel bir fikir. Çoktan beri böyle yemek yemedim.”

Hizmetçi iki dakika sonra geldi.

Papaz sabırsızlıkta bulunduğundan bu iki dakika kendisince iki sene kadar hüküm sürdü.

Şişenin kapağı açılmıştı. Hizmetçi bu adamın üzerine atf-ı nazar ederek hâlâ orada duruyordu. Papaz:

“Haydi git.” dedi.

Kadın, papazın sözünü işitmemiş gibi göründü.

Papaz tekrar ederek şiddetle dedi ki:

“Sana söylüyorum. Bizi yalnız bırakmanı emrediyorum!”

Bunu işitince gitti.

Filip Ogüst öyle bir iştiha ile balıkları ekl ediyordu ki pederi nazar-ı hayretle kendisine benzeyen simasına bakıyordu.

Papaz ağzına koyduğu bir parça lokmayı birçok çiğneyip boğazına gönderemiyordu. Çünkü fikrine gelen mesele tez cevap vermeyi arzu ediyordu.

Mırıldanmaya başladı.

(21) “Bu kadın ne hastalığından vefat eyledi?”

“Göğüs hastalığından.”

“Çoktan beri hasta mı idi?”

“On sekiz ay kadar.”

²⁴ Kaynak metindeki ifade “l'enfant de sa jeunesse”tir (gençliğinin çocuğu) (Maupassant, 1890/1: 52). Yine kaynak metinde görülen “balığın bir kaşıkla açıldığı” (“avec une cuiller”) ayrıntısı çeviride bulunmamaktadır.

²⁵ Kaynak metindeki “il s'en offrait toujours une bouteille à lui-même.” (Maupassant, 1890/1: 52) (her zaman kendisine de bir şişe ikram ederdi.) ifadesi burada eksik çevrilmiştir.

“Bu hastalık kendisine neden ârız oldu?”

“Malum değil.”

İkisi birden sustular. Papaz bir zaman düşündü. Daha çok şey anlamak istiyordu çünkü bu kadını öldürmeye hazırlandığı gün yani terk ettiği günden beri hiçbir hâline vâkıf değildi.

Görmek değil hâlâ hatırlamak bile istemiyordu. Çünkü müebbeden feramuş etmeyi ahd ü peyman etmişti.

Fakat yine nasıl olduğunu haber almak merakını kalbinde hissederek hiddetle tekrar etti.

“Vefat ettiği vakit elbette yalnız değildi?”

“Hayır, daima onunla beraber idi.”

İhtiyar titreyerek:

“Daima onunla, Pravalon ile değil mi?”

“Evet.”

Kendisini iğfal eden kadının kendinden sonra rakibinin yanında otuz sene kaldığını söyledi.

“Ey öyle ise beraber bahtiyar oldular mı?”

Genç adam istihza ile cevap vererek dedi ki:

(22) “Evet ben olmadığım zaman çok rahat idiler. Yalnız ben kendi zevklerini bozar idim.”

Papaz:

“Bu nasıl olabilir?” dedi.

“Size zaten hikâye ettim ya. Ale't-tahmin beni on beş yaşına kadar kendi evladı zannediyordu. Bendeki size olan müşabeheti görünce kendi kendisine keşfetti. İhtiyar o kadar hayvan değildi.

Ben de kapı aralarından mükâlemelerini dinledim.

Annemi azarlardı. O da cevaben ‘Benim kabahatim mi? İyice bilirsin ki beni aldığın zaman diğer bir adamın metresi idim.’ der idi. Bir adam dediği siz idiniz.”

“A! Demek oluyor ki onlar beni bazen söyleşirlerdi.”

“Lakin benim yanımda sizin asla isminizi söylemediler. Nihayet validem kendisinden kat-ı ümid edince bana ikrar etti. Lakin her ikisinin de bana asla emniyetleri yoktu.”

“Demek oluyor ki siz evvelce validenizin gayrırmeşru bir hâlde bulunduğunu anlayabilmişsiniz.”

“Haydi halt etme.²⁶ Ben o kadar aptal mıyım? Dünyayı tanır tanımaz onun çocuğu olmadığını anladım.”

Filip Oğüst arkası arkasına bardakları doldurup içiyor ve gözleri parıl parıl yanıyordu.

Papaz sarhoşlukla tedbirsizlik edeceğini anlayarak kendi önündeki şişeyi kaldırıp genç adamın bardağını doldurdu.

Margrit pirinçle pişmiş tavuğu getirdi.

(23) Yine bu serseriye hiddetle bakarak:

“Papaz Efendi, bakınız bu adam sarhoş olmuş.” dedi. Papaz cevap olarak:

“Bizi تنها bırak git.” dedi.

Margrit kapıyı hiddetle kapayarak gitti.

“Valideniz benim için ne derdi?”

“Allah için başıma bela oldu ve hayatımı müşkülata ilka etti diye söylenirdi.”

“Bunu böyle söylerdi ha?!”

“Evet, beni anlamasın diye söylediğini setrederdi lakin hepsini anladım.”

“Bu evde size nasıl muamele ederlerdi?”

“Evvvela pek güzel lakin sonraları pek fena. Kendisini teftiş ettiğimi görünce beni baştan attı.”

“Nasıl?”

“Nasıl olacak, pek sade. On altı yaşında iken bir cehalet ettim. Beni başından savmak için beni terbiyehaneye attı.”

Ellerini yanaklarına dirseklerini masa üzerine dayayarak sarhoş bir hâlde duruyordu. Aklı şaraba gark olmuştu.

Tafrafuruşlukla ve hayalî lakırdılarla saçmalamaya başladı.

Kadına müşabih bir çehre ile gülüyordu ki bu etvarı papaz tanıdı. Öyle bir suretle tanıdı ki bazı adavetini de²⁷ celbetti. Çünkü kendisine pâyband olan bu türlü çehre idi. Gülüşündeki cazibe, simasının şekli, nazarı tamamıyla validesine müşabih idi.

(24) **Kısm-ı Râbi**

Filip hikâyeye başladı.

²⁶ Bu ifadenin kaynak metinde karşılık geldiği kelime “Parbleu!”dür (Maupassant, 1890/1: 52) (tabii ki, kesinlikle).

²⁷ Bu kelime metinde *dal, ayın, ra, elif, vav, te, nun, ya, dal, he* harfleriyle yazılmıştır.

“Ah ah, beni attıkları terbiyehanede geçirdiğim ömre büyük bir romancı vâkıf olsa giran-baha görür. Sahih Aleksandr Duma Per bile Monte Kristo kitabına benim sergüzeştim kadar tuhaf bir şey derç edemedi.”

Mütalaaya dalan sarhoşlarda görüldüğü gibi bir ciddiyet-i hakîmane ile bir müddet sustu, sonra yavaşça dedi ki:

“Eğer bir çocuğun iyi olması istenilirse fena kimselerle ünsiyetini düşünerek bir terbiyehaneye asla gönderilmemelidir. Çünkü bu vadileri ben iyice dolaştım.

Üç refikle beraber çok çapkınlık ederdim. Bir akşam saat ale't-tahmin dokuzda idi. Dördümüz büyük yol üzerinde arabacısı ve gerek içindeki famil-yalar kâmilen uyumuş Martinon'dan ba'de'l-kıyam avdet eden bir arabaya tesadüf ettik.

Hayvanın dizginlerini tuttum. Nehre kadar gönderdim. Arabanın teknesini tamamıyla su içine ithal ettim, hayvan ileriye doğru sıçrayınca hepsi birden gark oldular. Bu derecede fena olacağını düşünemedik. Yalnız bir istihmam ile netice bulacağını ve bu surette ziyadesiyle eğleneceğimizi ümit etmiş idik. Daha bundan başka çok şeylerde bulundum lakin bunları nakletmeye hacet görmem. Yalnız (25) sonrakini hikâye edeceğim. Çünkü bu sizi ziyade memnun edeceğine eminim. Baba, sizin intikamınızı aldım.”

Papaz mahdumuna nazar-ı dehşetle bakıyordu. Yemeği de bırakmış dinliyordu.

Filip Ogüst lakırdıya devam etmek istedi. Papaz:

“Hayır, şimdi dursun, sonra birazdan söylersiniz.” dedi.

Arkasına doğru dönerek çanı şiddetle çaldı.

Margrit derakab içeriye girdi.

Papaz bir tavr-ı hâkimane ile hizmetçi kadına emreyledi. Hizmetçi de bir tavr-ı itaatkârane ile²⁸ arz-ı inkiyad etti.

“Lambaları getir, daha masa üzerine konulacak şeyleri tamamıyla getir ve bu çanı çalmadıkça asla bu taraflara uğrama.”

Hizmetçi dışarıya çıktı. Yine avdet edip porselenden mamul, üzeri yeşil renginde bir siperle mestur lambayı ve biraz peynir ve meyve getirip masa üzerine vaz eyledi ve hemen dışarı çıktı.

Papaz kemal-i ehemmiyetle dedi ki:

“İşte şimdi sizi dinliyorum.”

Filip Ogüst evvela sükûnetle bardağını şarapla ve boş tabağını soyulmuş meyveleriyle doldurdu. İkinci şişesi hemen boşalmıştı. Papaz kendisinin-kine daha dokunmamış idi.

²⁸ Metinde bir tavır ile itaatkârane olarak yazılmıştır.

Genç adamın ağzı meyve ile dolu olduğu hâlde kekeleyerek lakırdıya başladı:

“İşte sonuncusu budur. Lakin gayetle dehşetli. (26) Arzularının hilafına olarak evlerine tekrar geldim, orada kaldım lakin benden korkuyorlardı. Hem iyice korkuyorlardı. Malum ya canımı sıkmamalı, eğer sıkılırsam her şeyi yapmaya muktedirim, biliyorsunuz ya ikisi bir yerde yaşıyorlardı. Pek de birlikte değil. Çünkü iki ikametgâhı vardı, biri ayanlığa mahsus mahall-i ikameti, diğeri de aşkına. Lakin çok defa anamın hanesinde ikamet ederdi. Ve bu kadından asla geçemezdi.

İşte desaisin timsal-i mücessemi olan anam insanı nihayet-i ömrüne kadar incizaba muktedir idi. Şu insanlar da hayvan değil mi!

Ben evlerine avdet ettim. Korkudan hükmüm altında bulunurlardı. Hiç kimseden füturum yoktur. Fitneliğe karşı kuvve-i cebriye ile mukavemet eder, hal ve tesviye bile ederim.

İşte bu esnada idi ki anam yatağa düştü. Bu adam Mölan civarında korusu bir köşk isticar edip oraya nakleyletti. Dediğim gibi ale't-tahmin on sekiz ay imtidat etti. Sonra işin nihayeti takarrüp ettiğini anladık. Bu adam kemal-i ye's ü füturla her gün Paris'ten geliyordu.

Bir sabah anam ile bir saat kadar beraber söyleştiler. Bu muarazalarının sebebini düşünürken beni çağırıldılar. Validem bana ‘Kontun arzusu hilafına ise de mevzin bana doğru takarrüp ettiğini anladığımdan sana bir sır ifşa etmek isterim.’ dedi.

-Onu zikrettikçe daima ‘kont’ derdi- ‘Kont diye tesmiye ettiğim senin pederindir, hâlâ berhayattır.’²⁹ dedi.

(27) Bu ismi yüz defadan ziyade sormuştum. Nafile, söylemedi; hâlâ bir gün bu ismi cebren söyletmek üzere bir de tokat attım, o da fayda etmedi.

Başından savmak için, sizin için ‘Bir genç serseri idi. Vefat ettiği zaman bir kuruşa bile malik değildi.’ diye beni kandırdı. Buna kemal-i safvet ile inandım.

‘İşte senin pederinin ismi budur.’ dedi.

Diğeri de koltuk kanepesinin üzerinde oturuyordu, üç defa bu kelimeyi tekrar etti:

‘Rozet haksızsın, haksızsın, haksızsın.’

Madam yatağında oturuyordu. Yanakları daha kırmızı, gözleri parlıyordu. Bana muhabbeti hâlâ mevcut idi.

²⁹ Hikâyenin anlamını bozan bu çeviri yanlıştır. Kaynak metindeki ifade “Je suis près de mourir et il y a quelque chose que je veux te révéler, malgré l’avis du comte. -Elle l’appelait toujours ‘le comte’ en parlant de lui.- C’est le nom de ton père, qui vit encore.” şeklindedir (Maupassant, 1890/1: 53). Yani “Ölmek üzereyim ve Kont’un istemesine rağmen sana bir şey söyleyeceğim -ondan bahsederken hep kont derdi: hayatta olan babanın adı(nı söyleyeceğim)”.

O adama hitaben ‘Filip bunun için bir şey yap.’ dedi. Bu kadın ona Filip diye hitap ediyordu, benim ismim de Oğüst. Bu herif çılgıncasına bağırmağa başladı. ‘Bu alçak, denî için bu hapis kaçkını için bu, bu...’

Benim için öyle sıfatlar buluyordu ki sanki ömrünü böyle elfaz cem etmekle geçirmiş zannolunur.

Ben hiddetlenmeye başladım, valide susmamı ihtar etti, ona cevaben ‘Öyle ise bu çocuğu aklıktan öldürmek istiyorsun! Çünkü ben hiçbir mala malik değilim.’

Bila-fütur bu suretle lakırdıya başladı:

(28) ‘Rozet, otuz seneden beri sana senevi otuz beş bin frank verdim. Takriben bir milyon eder. Benimle beraber imrar-ı hayatınız pek bahtiyarane geçti ve bir büyük familyaya mensup kadar refah ve saadetle yaşadınız diyebilirim. Sonuncu senemizin safasına mâni olan bu serseriye hiçbir şey vermeye borçlu değilim. Beyhude yere ısrar etme. Hiçbir şey vermeyeceğim. İsterseniz ismini değiştiriniz, bu sebepten lekelenmiş olan namusumu tathir ederim.’ dedi.

Validem bana doğru dönerek lakırdıya başlarken sözünü kestim. ‘Tamam, asıl pederimi buldum. Eğer bir de eteğini yakalayabilirsem o vakit kendimi kurtardım.’ dedim.

Anam lakırdıya devam ederek dedi:

‘Pederin Baron dö Vilboa’dır, şimdi ise Tulon civarına yakın Garandu şehrinin papazıdır. Papaz Vilboa tesmiye olunur. Bu adam için terk ettiğim zaman benim dostum idi.’

Bana bu suretle hikâyeyi kâmilten hikâyeye etti. Fakat hamileliği meselesinde size oynadığı oyunu söylemedi. Kadınları görüyor musun, doğruyu söylemezler.”

Bila-fütur ağzına gelen hezeyanı ve esrarını tamamıyla söylüyordu. Sarhoş simasıyla yine lakırdıya başladı:

“Anam iki gün sonra öldü, tam iki gün cenazesinde ben ve o bulunduk³⁰ ve üç hizmetkâr, hep cemiyet bu kadar idi.

(29) İnek gibi bağırarak ağlıyordu. Beraberce gidiyorduk, bizi gören baba ve oğul derdi.

Sonra haneye avdet ettik. İkimizden başka hiçbir kimse yoktur. Kendi kendime ‘Bir parasız kaçmalı mı? Yalnız elli frankım vardı. Acaba ne suretle ahz-ı sâr edeyim?’ diye düşünüyordum.

³⁰ Bu cümlelerin çevirisi yanlış ve eksiktir. Bu kısım kaynak metinde “Maman mourut deux jours... deux jours plus tard. Nous avons suivi son cercueil au cimetière, lui et moi... est-ce drôle....., dites... lui et moi...” şeklindedir (Maupassant, 1890/1: 53). (Anem iki gün... iki gün sonra öldü. Tabutuna mezarlığa kadar eşlik ettik, o ve ben... Tuhaf değil mi? Söyleyin... O ve ben...)

Koluma dokunarak bana hitap eyledi:

‘Size söyleyeceğim var.’

Kendisini takip ederek odasına gittim. Bir masanın önüne oturdu ve ağlayarak hakkımda anama söylediği kadar hainane hareket etmek istemediğini söyledi. Sizi izaç etmemekliğimi tembih etti. Bu sizinle benim bileceğim iş. Bana bin franklık bir kaime verdi. Bin franklık bin...

Yine bu bin frankla ne yapayım, benim gibi bir adam böyle bin frankla ne yapabilir?

Çekmehanesinin içinde bu cins kâğıtların birçoğunu müşahede eder etmez ahz-ı intikam hevesi bende tezayüt etmeye başladı.

Uzatmış olduğu kâğıdı almak üzere yaklaştım. Kâğıdı elime almadan üzerine atladım, yere çarpıp boğazından yakaladım. Gözleri dışarı fırlayıp birtirmeyince bırakmadım. Ve ağzından ses çıkmamak üzere de ağzını tamamıyla tıkadım. Üzerini soydum, bıraktım.

Ah ah, sen[in] intikamını iyice aldım.”

Filip Ogüst sevincinden güliyordu. Papaz Vilboa bu adamın güldükçe simasında hasıl olan vahşiyane tavrı metresinin sevmediği bir hâline benzeti-yordu.

“Sonra?”

(30) “Sonra, ah ah, ocakta şiddetli ateş yanıyordu. Ay, kânunusani idi. Şitanın en şiddetli bir zamanında anam öldü. Ocakta kömür ateşi yanıyordu.

Soba maşasını ateşte kızarttım, arkasında sekiz on bilmem ne kadar dağlayarak haç resmini yaptım. Sonra arka üzeri yatırdım. Karnının üzerine de o kadar yaptım. Tuhaf değil mi? Baba?

İşte eskiden prangabendlere bu suretle muamele ederlerdi. Yılan balığı gibi bükülüverdi. Ağzını iyice tıkadığımdan dolayı haykırmaya muktedir olamıyordu. Sonra kâğıtları aldım -on iki tane idi- benimkiyle beraber on üç oldu. Bu beni büyük bir saadete nail etmedi ya!

Hizmetkârlara ‘Mösyö uykudadır, taam vaktine kadar rahatsız etmeyiniz.’ diye canımı kurtardım.”

Yine içmeye başladı lakin o kadar sermest idi ki söylediği lakırdı hemen anlaşılmaz idi. Şu kelimeler ağzından çıkıyordu:

“Şimdi baba, papaz baba, adamın babası papaz olmak da amma tuhaf ha!.. Bak çocuğa³¹ nazikâne davranmalı. Hem de pek nazikâne çünkü çocuk pek adi değildir. Hem de bir iyi iş gördü. Nasıl iyi değil mi?”

Hiyanet etmiş olan metresi için Papaz Vilboa’yı çıldırtan hiddet bu alçak adam için tahrik olunmaya başladı. Bu hainin sırrını her ne kadar setretmek arzu ettiyse hiçbir gûna himaye-i rabbaniyeye nail olamayacağını

³¹ Bu kelime metinde *çocukla* şeklindedir.

anladığından bunun üzerine asla merhamet lazım olmadığını derk etti. Ve muavenet-i ilahiyeyi temenni etmedi.

(31) Ruhbaniyet kisvesi altında sükûnet bulan kamı ve kalbi tekrar galeyana başladı.

Kendi kendine bilhassa o denî validesine müşâbih olan bu sefil evlada ve bu rezili huzur-ı pederanesine atan nuhuset-i talihine hiddetlenmiş idi.

Kûşe-i uzlette yirmi beş sene uyuduğu ibadet ve rahat uykusundan bu müthiş sadme ile bidar oldu.

Bu haini itaat ettirmek ve korkutmak ve birdenbire dehşet ve havfa düşürmek için dişlerini sıkarak ve sarhoş olduğunu hatıra getirmeyerek söz söylemeye başladı:

“Bana tamamıyla hikâye ettin, şimdi de beni iyice dinle. Yarın sabah buradan hareket edeceksiniz. İkametinize mahsus bir mahal tayin edeceğim. Ve taayyüşünüze kâfi olacak kadar para tahsis edeceğim. Bu para azdır. Çünkü benim servetim de o derecededir. Ve benden müsaadesiz bu şehirden mufaraka etmeyeceksin, eğer benden müsaade istihsal etmeksizin bir defa hata edecek olursan iş bitecektir.”

Her ne kadar şarapla beyni sarsılmışsa da bu tekdiri anlayınca ahlak-ı mücrimanesi derakab kesb-i iştidad etti.

“A! Baba, bana öyle muamele olmaz. Sen baba, seni ötekileri biliyorsun ya sen de suhuletle onlar gibi gidersin.”

Papaz, bu zalim ve gaddarı bir baston gibi iki büklüm edip böyle bir mukavemet kabil olamayacağını anlatmak için üzerine doğru savlet etti.

(32) Masayı göğsüne doğru vururcasına sarsarak:

“Kendini muhafaza et, ben[im] kimseden füturum yoktur.”

Sarhoş terazisini kaybederek sandalyesinden düşer gibi sallandı.

Düşeceğini ve sukutunda papazın iktidarı altında kalacağını anlayınca bir nazar-ı katilane ile masanın üzerinde bulunan bıçaklardan birine doğru elini uzattı.

Papaz bunu görünce masayı “kaktı”, sarhoş arkası üzere yere serildi, lamba düştü ve söndü.

Karanlıkta lambanın camı taş üzerine düşüp kırıldığı cihetle bu ses rah-kası³² [?] etrafı sükût ve zulmet istiâp etti.

Lambanın kırılması ortalığı bir derin zulmet içine bıraktı. Ve bu hâl bunları ilka-yı dehşet eyledi.

Sarhoş duvara dayanarak kaldı. Hiç harekete mecali yoktu. Papaz iskemlesi üzerinde kalmış ve zulmet, hiddetine sükûnet veriyordu.

³² Bu kelime metinde *ra*, *ha*, *kaf* ve *he* harfleriyle yazılmıştır.

Perde-i zulmet kalbinin şiddetli sadematını ve hiddetinin cevelanını izale ederek gecenin zulmet[in]e müşabih karanlık fikirlere düştü.

Ol kadar derin bir sükût hükümferma idi ki sanki oda içinde teneffüs edecek berhayat hiçbir kimse yok zannolunurdu. Hariçten ne araba şamatası ne kelpelerin av'avesi ve ne de hafif bir rüzgârın tahrikiyle duvar üzerinde bulunan dalların hışırtısı gelmiyordu.

Bu sükût çok imtidat etti. Belki bir saat kadar mümted oldu.

(33) Duvardaki çan bir şiddetli sadme ile çalındı ve bunu bir iskemlenin devrilmesiyle hasıl olan şamata takip etti.

Margrit koşarak geldi. Kapıyı açınca oturdu, dehşetengiz ve kesif bir zulmet kapladığını görünce mütehayir kaldı. Boğuk sesle:

“Papaz Efendi, Papaz Efendi!” dedi.

Hiç kimse karşılık vermedi.

Düşünerek “Aman ya Rabbi, ne yaptılar, ne oldu?” diye şaşkın kaldı. İlerlemeye cesaret edemiyordu. Gerilemek ve kaçmak veyahut bir mum getir-mek üzere koşmak istiyordu. Lakin dizleri kesilmiş, hiçbir şeye muktedir de-ğildir.

“Papaz Efendi, Papaz Efendi, benim.”

Margrit hemen bu derecede havf u hiras olduğu [hâlde] efendisine mu-avenet için kalbinden gelen his kendisine cesaret verdi. Matbahtan el şamdanını alıp geldi. Evvela o serseriye duvara dayanmış uyku uyumakta veya mahsus bu hâlde yattığını gördü. Lamba da düşmüş, kırılmış idi.

Sonra masanın altında Papaz Vilboa'nın iki ayaklarını gördü. Arka üzeri başını çana çarparak düşmüş olduğunu anladı.

Akan kanlar ağırca ilerliyordu ki ayağının altında sulu sabuna müşabih bir şey geldi. Az kaldı düşüyordu.

Ol vakit eğilerek ayaklarının etrafında kırmızı bir şey görünce kan olduğunu anladı ve kapıya doğru kendisini attı.

(34) Çıldırılmışçasına bir daha bu hâli görmemek için elindeki şamdanı yere atarak şehre doğru koştu.

Gözünü uzaktaki ufak ziyaya dikmiş, acı acı bağırarak ağaçlara çarpıp da koşuyordu.

Gece kuşuna benzer sesi gecenin sükûtu hâlinde öteye beriye aksendaz oluyordu:

Şehrin birinci evlerine vasil oldu. Sesi iştilince evlerden adamlar zuhur ettiler. Etrafını aldılar lakin iki lakırdı söylemeksizin çırpınıyordu. Çünkü akli başında değildi. Bu hâli gören papazın ikametgâhında bir fenalık zuhur ettiğini anladılar. Birçoğu müsellağ olarak hareket ettiler.

Bu kadar silahları ve baltaları görünce Margrit biraz aklı başına gelerek “Bir serseri geldi, papazı katletti, az kaldı beni de öldürüyor idi çünkü o fiil-i şenîyi işlerken içeriye girdim.” dedi.

Eve takarrüp ettikçe hanenin etrafını ihata ettiler, içeriye girdiler ki papaz yere serilmiş soğumuş kan içinde boğazı açılmış olduğu hâlde yatıyor idi. Cani de köşede derin uykuya dalmış idi.

Hizmetçi kadın “Uyumuyor, bıçak ortadadır, öldürün, öldürün.” dedi.

Kadın masa üzerinde bulunan kanlı bıçağı ve yanında duran yaradan akan kanla dolmuş bir tabağı gösterir.

Katil daima uyuyor gibi duruyordu.

(35) Döverek, sarsarak kaldırdılar. Gözünü açtı. Hiçbir şeyden haberi yok gibi görünüyordu. Çünkü sarhoş idi.

Katile cesedi ve başındaki ve göğsündeki yarayı gösterince dehşetle bir tavr-ı haifane gösterdi.

Mutasarrıf ve polisler geldiler, kendini uyumakta göstereni ve ceset üzerinde muayeneyi bilicra bu lambanın devrilip duruşuna ve hizmetçi karının içeriye girişine göre az müddet zarfında icra edilmiş bir mücadele ve mukatele olduğunu keşfettiler.

Hizmetçi kadın içeriye girdiği zaman katil, papazın üzerinde eğilmiş bulunduğunu ve sonra bıçağı kaldırıp üzerine doğru hücum ettiğini yeminlerle tasdik etti.

Elinde bulunan şamdanı başına atarak canını kurtardığını söyledi.

Hakikaten şamdanı serserinin uyuduğu yerde gördüler. Burhan tamam idi.

Katli icradan sonra kaçmayıp evde kaldığından dolayı şüpheyi davet etti.

İçlerinden biri:

“Kaçmak kabil değildir. Çünkü çok sarhoş idi.” dedi. Filip Ogüst mahkemede bilmuhakeme katline hükmolundu.

Son dereceye kadar bigünah olduğunu ısrar ediyordu. Lakin hizmetçi kadının delail-i hakikasî fevkalhad kuvvetli idi.

Tebriye-i zimmet etmek üzere bir acayip hikâye söyledi. Orada Papaz (36) kendinin peder-i aslisi olduğunu anlattı. Buna da inanmadılar. Rahip Vilboa'nın intihar etmiş olması ihtimali hiç kimsenin hatırına gelmedi.

Maznun elinde bir ispat kalmadığını görünce heyet-i ayan aza-yı muhteremesinden Kont dö Pravalon'un şehadetine de müracaat etti. Fakat bu şahit tarafından müttehemîn sevabık-ı ahvaline dair verilen malumat o derece aleyhinde zuhur etti ki mahkûmiyeti hemen karargir oldu.

En nihayet siyaset meydanında giyotin altında başı kesildi.

Sonuç

19. yüzyıl Türk edebiyatında farklı çeviri yöntemleri kullanılmıştır. Bay, söz konusu yöntemleri şu şekilde belirlemiştir:

1. Harfiyen (aynen) çeviri,
2. Mealen ve tafsilen (manaya göre/açıklamalı) çeviri,
3. Tevsian (genişleterek) çeviri,
4. İktibasen (kısaltarak) çeviri,
5. Hülasa/telhis (özetleyerek çeviri),
6. Tahvilen (dönüştürerek) çeviri,
7. Nazire/tanzir (benzeterek, öykünerek çeviri),
8. Serbest çeviri (keyfî çeviri) (Bay, 2013, 103-108).

Abdülmecit Efendi -otosansür olduğunu düşündüğümüz kısımlar hariç- Fransızca metni eksiksiz olarak vermeye çalışırken diğer yandan da Fransızca metinden anladığını kendi zamanında kullanılan kimi ifade kalıplarını da (“afitab-ı cihantab”, “arz-ı didar-ı pürenvar et-”, “kûşe-i vahdet” gibi) işin içine katarak “mealen” aktarır. Bu sebeple *Zeytinlik*’te hem harfiyen çeviri hem de mealen çeviri özelliklerinin bulunduğu söylenebilir. Ayrıca, metinde görüleceği üzere bazı ifadelerin çevirisinde keyfî bir tutum takınıldığı da gözlenmektedir.

Ahmed Ateş (1942: 257), *Şarkta tercümelerden dâima şüphe etmek lâzımdır* der. Abdülmecit Efendi’nin *Zeytinlik* çevirisi -hatta bazı taraflarıyla Hansoy’un çevirisi- bu kanaati doğrulamaktadır. Acelecilik, metin denetiminin yapılmaması ve keyfilik gibi birtakım sorunlarla malül olmasaydı elimizde daha sağlam ve nitelikli bir Maupassant metni bulunacaktı. Yine de, zamanının şartları içinde, genç Abdülmecit Efendi’nin “türrehat” sayılmayacak kadar bir çeviri başarısı yakalayabildiğini söylemek mümkündür çünkü bu sorunlar bugün bile tam olarak ortadan kalkmamışken 19. yüzyıl sonunda yapılmış bir çeviride kusursuzluk aramak haksızlık olur.

KAYNAKLAR

- “Abdülmecit Hazretlerinin Tercümeihâli” *Vakit*, 20 Teşrinisani 1338/1, Numara: 1774, s. 1.
- “Bir Mektub-ı Hümayun-üslub”, *İçtihat*, 28 Şubat 1328, Numara: 56, s. 1239.
- “Halife-i Müslimîn Abdülmecit Hazretleri”, *Vakit*, 20 Teşrinisani 1338/2, Numara: 1774, s. 1.

- “Pierre Loti’nin Abdülmecid Efendi’ye Mektupları”, *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 10, 1965/1, s. 10-15.
- “Pierre Loti ve Claude Farrere’in Abdülmecid Efendi’ye Mektupları”, (Çev. Orhan Yüksel), *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 11, 1965/2, s. 44-55.
- “Veliâhd-ı Saltanat Abdülmecit Efendi Hazretlerinin Hayat-ı Hususiye-leri” *Vakit*, 5 Temmuz 1334, Numara: 257, s. 1.
- “Veliâhd-ı Saltanat Hazretleri”, *Tanin*, 5 Temmuz 1334, Numara: 3438, s. 1.
- “Yeni Veliâht Hazretleri”, *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*, 6 Temmuz 1918, Numara: 44-75, s. 833.
- Abdullah Cevdet (1329), “Şehzade Mecid Efendi Hazretleriyle Mülakat”, *İçtihat*, 7 Mart 1329, Numara: 57, s. 1255-1257.
- Abdülhak Hâmid’in Hatıraları* (1994), (Haz. İnci Enginün), Dergâh Yay., İstanbul.
- ARACI, Emre (2004), “Beethoven Tutkunu Bir Halife”, *Hanedandan Bir Ressam*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, s. 113-122.
- ASLAN, Anais (1909), “Interview Son Altesse I. le Prince Abdul-Médjid Effendi”, *La Patrie*, 26 Mai 1909, N. 30, p. 241-243.
- AŞİROĞLU, Orhan Gazi (1992), *Son Halife Abdülmecid*, Burak Yayınevi, İstanbul.
- ATEŞ, Ahmed (1942), “Metin Tenkidi Hakkında”, *Türkiyat Mecmuası*, C. VII-VIII, cüz: 1, s. 253-267.
- BARDAKÇI, Murat (1998), *Şahbaba*, Pan Yay., İstanbul.
- BARDAKÇI, Murat (2013), “Osmanlı’yı dedelerimin içkisi yıktı”, *Habertürk*, 05.05.2013.
- BARDAKÇI, Murat (2015), “Hilâfetin Son Gecesi”, *Habertürk*, 08.03.2015.
- BAY, F. Özlem (2013), *Fransız Edebiyatından Yapılan İlk Edebi Çeviriler Üzerine Analitik Bir Uygulama (1860-1900)*, Basılmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- BAYKAL, İsmail (1951), “Son Osmanlı Veliâhdı ve Halifesi Abdülmecid’in Sarayında Neler Gördüm?”, *Tarih Dünyası*, C. 2, S. 19, s. 822-824.
- BERK, Süleyman (2015), “Yaşar Şâdi Efendi’nin ‘Hutût-ı Meşâhir’ İsimli Hatıra Defteri ve Muhtevası”, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 5, s. 149-216.

- ÇELİK, Akile (2010), “Dolmabahçe Sarayı’nda Son Halife Abdülmecid Efendi’nin Kütüphanesi”, *Milli Saraylar*, S. 5, s. 55-70.
- Divan-ı Sultan Selim Han* (1904), Almanya Devleti Matbaa-i Resmîyesi, Berlin.
- EKEN, Halit (1990), *Abdülmecit Efendi’nin Halifeliğe Seçilmesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Erzurum.
- ENGİNÜN, İnci; KERMAN, Zeynep (1977), “Türkçede Maupassant”, *Türkiyat Mecmuası*, C. 19, s. 255-276.
- EYGİ, Mehmet Şevket (2005), “Asfaltta Biten Turp”, *Millî Gazete*, 01.12.2005.
- GÖZTEPE, Tarık Mümtaz (1978), *Osmanoğullarının Son Padişahı Vahideddin Sürgün Cehenneminde*, Sebil Yayınevi, İstanbul.
- <http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/yordambt13/yordam.php?> (Erişim tarihi: 24.08.2019)
- <http://kutuphane.atauni.edu.tr/yordambt/yordam.php>) (Erişim tarihi: 24.08.2019)
- <http://www.millisaraylar.gov.tr/koleksiyonlar/kitap> (Erişim tarihi: 24.08.2019)
- <https://kasif.mkutup.gov.tr/OpacArama.aspx?Ara=seyyad%20zeynel&DtSrc=0&fld=-1&NvBar=0> (Erişim tarihi: 24.08.2019)
- JAESCHKE, Gotthard (1985), “Osmanlı Velihahtı Abdülmecid’in 16 Temmuz 1919 Tarihli Lâyihası”, (Çev. Cemil Koçak), *Tarih ve Toplum*, S. 16, s. 68.
- KERİMOĞLU, Ferit (1955), “Son Halife’nin Son Günleri”, *Resimli Tarih Mecmuası*, S. 61, s. 3605.
- Kırkor Efendi (1309), *Asır Kütüphanesi Esami-i Kütübü*, Kasbar Matbaası, İstanbul.
- KOÇU, Reşat Ekrem (1958), “Abdülmecid Efendi”, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, Tan Matbaası, C. 1, İstanbul, s. 137-141.
- MAUPASSANT, Guy de (1890/1), “Le Champ d’Oliviers”, *Le Figaro*, Mercredi 19 Février-Dimanche 23 Février, No. 50-54.
- MAUPASSANT, Guy de (1890/2), *L’inutile Beauté*, Victor Havard, Éditeur, Paris.
- MAUPASSANT, Guy de (1308), *Zeytinlik*, (Çev. Sayyad Zeynel), Asır Kütüphanesi, Kasbar Matbaası, Dersaadet.

- MAUPASSANT, Guy de (1908), *L'inutile Beauté*, Louis Conard, Libraire-Éditeur, Paris.
- MAUPASSANT, Guy de (1970), *Seçilmiş Hikâyeler II*, (Çev. Ferid Namık Hansoy), İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Nezaret-i Maarif-i Umumiye (1308/1310), *Cülus-ı Meyâmin-Me'nus-ı Cenab-ı Padişahiden Bin Üç Yüz Sekiz Sene-i Maliyesi Şubatı Nihayetine Kadar Encümen-i Teftiş Tarafından Ba'de'l-Muayene Verilen Ruhsat Üzerine Tab ve Neşrolunmuş Olan Âsâr-ı Mütenevyanın ve Müellif ve Mütercimlerinin Esamisini Mübeyyin Cedvel-i Mahsus-tur*, Matbaa-i Amire, İstanbul.
- NİĞÂR, Salih Keramet (1964), *Halife II. Abdülmecit-Yurdundan Nasıl Sürüldü, Sonra Nerelerde Yaşadı*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- ÖRİK, Nahid Sırrı (1953), "Son Veliâht ve Halife Abdülmecit Efendi", *Resimli Tarih Mecmuası*, S. 39-40, s. 2093-2097/2162-2164.
- PERİN, Cevdet (1946), *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, Pulhan Matbaası, İstanbul.
- RAZİ, Yusuf [BEL] (2016), "Halife Abdülmecid'in Göreve Getirilişi" (Haz. Edhem Eldem) *Toplumsal Tarih*, S. 271, s. 4-10.
- RENDA, Günsel (2004) "Önsöz", *Hanedandan Bir Ressam*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, s. 11-20.
- SAKAOĞLU, Necdet (1993), "Abdülmeçid Efendi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı, C. 1, İstanbul, s. 49-51.
- SARAÇ, M. A. Yekta (1995), *Şeyhülislam Kemal Paşazade, Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Bazı Şiirleri*, Risale Yay., İstanbul.
- SATAN, Ali (2011), *Son Halife Abdülmecid Efendi*, Ufuk Yay., İstanbul.
- Süleyman Nazif (1334), *Batarya ile Ateş*, Matbaa-i Amire, İstanbul.
- Şehbal* (1329), S. 75, s. 43.
- TARLAN, Ali Nihad (1946), *Yavuz Sultan Selim Divanı*, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul.
- TOROS, Taha (1987), "Son Halifenin Son Günleri", *Milliyet*, 03.03.1987.
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya (2003), *Saray ve Ötesi*, (Haz. Nur Özmel Akın), Özgür Yay., İstanbul.
- YAĞBASAN, Eylem (2004/1), *Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- YAĞBASAN, Eylem (2004/2), "Ressam Halife Abdülmecid Efendi", *Hanedandan Bir Ressam*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, s. 23-62.

YAĞIZ, Sudi (1951), “Son Halife Abdülmecit Efendi”, *Resimli Tarih Mecmuası*, C. 2, S. 14, s. 598-600.

YÜCEL, İdris (2017), “Fransız Belgelerinde Son Halife Abdülmecid ve Türkiye’de Hilafetin Kaldırılması”, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, S.: 61, S. 467-492.

EK: *Finten* Ziyafetinden Bir Fotoğraf

1916 yılında, Şehzade Abdülmecit Efendi'nin Bağlarbaşı'ndaki köşkünde Şair Abdülhak Hamit'in *Finten* adlı eserinin temsili vesilesiyle verdiği ziyafette hazır bulunan dönemin ünlü kişileri:

İskemlede Oturanlar: Âyân Meclisi Reisi Menemenlizade Rifat, Şair Abdülhak Hamit, Maarif Nâzırı Şükrü

Ayakta İlk Sıradakiler (Sağdan İtibaren): Şair Faik Ali, Hüseyin Suat (Bastonlu), Şahabeddin Süleyman, Münir Nigar, Yunus Nâdi, Feylesof Rıza Tevfik, ..., Süleyman Necip, İsmail Hâmi, Celal Nuri, Übeydullah Efendi, İbnülemin Mahmut Kemal, Abdülmecid, Yusuf Râzi, Süleyman Nazif, Ahmet Refik, Reşat Fuat, Hüseyin Dâniş, Ahmet İhsan, Falih Rıfkı...

Arka Sıradakiler: Ali Ekrem, ..., ..., Ömer Rıza (Übeydullah Efendi ile Celal Nuri'nin arkasında başı gözüken),...,..., Süleyman Nazif'in arkasındaki Zeki (Mecid Efendi'nin kayınbiraderi) onun yanında ve tarihçi Ahmet Refik'in arkasındaki zayıf genç Abdülhak Şinasi, ..., Teşrifat Nâzırı İsmail Cenânî, Müze Müdürü Halil Ethem, Necip Âsım...

ÇEVRECI VE DİSTOPIK ROMAN MANVES CITY'E BİR BAKIŞ

ÖZ: On iki yıllık aradan sonra *Sürüklenme* ve *Manves City* adlarında iki roman yayımlayan Latife Tekin, *Manves City*'de, Türkiye'ye dair geniş kapsamlı sembolik eleştirilerde bulunur. Distopik mekânlar, kayıp kişiler ve karamsar, kötücül izleklerle eklemlenen romanda, ekofeminist (feminist ekoloji) ve çevreci bir eleştiri hâkimdir. İlk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*'den itibaren doğaya ve topluma yakın duran Latife Tekin'in eserlerinde zamanla çevreci eleştiri bakış ve bu anlayışla işlerlik kazanan ekofeminist tavır ve bunların sonunda çevreci bir roman anlayışı yaygınlık kazanmıştır. İşçilerin zor şartlarda çalışmaları, fabrikaların doğayı tahribi, erki elinde bulunduranların adaletsizlikleri, insanların yok olan doğayla paralel yozlaşan yapıları üzerine inşa edilen *Manves City* romanı, bu çalışmada özellikle çevreci roman, eleştiri ve ekofeminizm unsurları bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çevreci eleştiri, çevreci roman, distopya, ekofeminizm, Latife Tekin, *Manves City*.

A Review on the Environmentalist and Dystopic Novel *Manves City*

ABSTRACT: After a twelve-year break, Latife Tekin published two novels named as *Sürüklenme* and *Manves City* and she criticises Turkey in an extensive symbolic way in *Manves City*. Ecofeminist and environmental criticism is dominant in the novel where dystopic places, missing people, pessimistic and malicious themes are articulated. Latife Tekin, who has been close to nature and society since her first novel *Sevgili Arsız Ölüm*, has gained the understanding of environmentalist novel in time resulting from environmental criticism and ecofeminist approach. In this study, the novel *Manves City*, which was built on the workers' difficult working conditions, factories' destruction of the nature, authorities' injustices, and people's degenerating characteristics in parallel with the nature's gradual extinction is analysed in the context of environmental novel, criticism and ecofeminism.

Keywords: Environmental criticism, environmental novel, dystopia, ecofeminism, Latife Tekin, *Manves City*.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
46. SAYI / VOLUME
2019-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Bilâl KAS

Ankara Hacı Bayram Veli Üni.
Lisansüstü Eğitim Ens.
Doktora Öğr.

bilal.kas@hbv.edu.tr

ORCID: 0000-0003-1355-5681

Gönderim Tarihi

Received
02.09.2019

Kabul Tarihi

Accepted
02.12.2019

Atf

Citation

KAS, Bilâl (2019). "Çevreci ve Distopik Roman *Manves City*'e Bir Bakış, *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, (46), 65-87.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Latife Tekin, 1983 yılında *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanını yayımlayarak edebiyat dünyasında ismini duyurur. Taşradan İstanbul'a gelen bir ailenin yedi çocuğundan biri olarak köyden kente göçün yarattığı sorunları görür, kır-kent ikilemine bizzat tanıklık eder. Köyden kente göç süreci içinde büyüyen Tekin, bu sürecin özgün seslerinden biri (Belge, 2006: 241) olarak tanımlanmasının yanında kullandığı dille, halk kültüründen beslenen fantastik anlatımıyla, roman öncesini ve roman sonrasını birleştiren modern üslubuyla Türk edebiyatına taze bir hava getirdiği (Moran, 2001: 53, 91) söylenerek, yenilikçi- öncü yazarlar arasında anılır. Osman Gündüz (2007: 4/369) Tekin'i şiirsel üslubu ve geleneksel anlatma formlarından yararlanması yönüyle öne çıkararak, metaforik dil malzemeleri ve masal öğeleriyle beslediği popüler konularla, siyasal içerikli romanlar yazdığını belirtir. Büyülü gerçekçilik akımı içerisinde konumlandırılarak, Gabriel G. Marquez'le de ilişkilendirilen sanatçı, yöneldiği kaynakların yerliliği ve özellikle Türk masal, destan ve halk hikâyelerinden öykünerek yarattığı dili, devrimci söylemle dindar söylemi harmanladığı alışılmış akışın dışında kurgularıyla, özgün eserler oluşturmuştur (Korat, 1998: 329).

Masal ve masalların organik yapısında yer alan büyümlü hâlin etkileri, Tekin'e çocukluğundan mirastır. Çocukluk yıllarında okumaya başladığı masal kitapları ondaki gerçek-hayal ikilemini ve düzlemini beslemiştir (Atik 2011: 20).

Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'le 1983 yılında başlayan sanat yaşamı *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), *Gece Dersleri* (1986), *Buzdan Kılıçlar* (1989), *Aşk İşaretleri* (1995), *Ormanda Ölüm Yokmuş* (2001), *Unutma Bahçesi* (2005), *Muinar* (2006) adlı romanlarıyla devam eder. 2018 yılında yayımladığı *Manves City* ve *Sürüklenme*'yle okuyucularının beklentisini aynı anda çıkardığı iki romanla karşılaşır.

Yoksulluk, işsizlik, eşitsizlik gibi toplumsal sorunları, olumsuz hayat koşullarını çağrıştıran sembolik unsurlarla işleyen sanatçı, seçtiği mekânlarla fakir, ezilen insanların acılarını, eksikliklerini doğadan koparmadan, doğanın içine yerleştirerek anlatmayı seçmiştir. *Yoksul insan, olmayan, bir sürü şeyi olmayan insandır ya... İşte bu bir sürü şeyi olmayan insanlar, bir sürü şeyleri olmayarak nasıl yaşıyorlar, kendilerini bu dünyada nasıl taşıyorlar, bütün bunlar beni çok ilgilendiriyor* (Savaşır, 1987: 133) diyen Latife Tekin, toplumcu temalarının yanına, zamanla bütün eserlerine yayılan doğanın tahribine, canlı bir varlık olmasına rağmen, bu şekilde algılanmayıp hor görülmesine ciddi tepkiler geliştiren hikâyeler de ekler. Romanlarında yer alan bu küçük insan hikâyelerinde doğa canlı bir varlık olarak sunulur.

İlk romanlarından beri doğaya yakın duran Tekin, altıncı romanı *Ormanda Ölüm Yokmuş*'ta çevreci duyarlılığını hissettirirken, sonraki romanı

Unutma Bahçesi'yle sanatçıda çevreci bakışın geliştiği, feminist bir görüşle çevreci hassasiyetin zenginleştirildiği görülür. *Muinar* adlı romanında doğaya karşı geliştirdiği tavrı, siyasi ve feminist bir özellik kazanarak, eko-feminist/ eko-sosyalist yaklaşımları ile bir tür sistem eleştirisine dönüşür (Macit, 2013:5).

Latife Tekin, yazma serüveni boyunca insanlara mesafeli yaklaşır. Bunun nedeni de insanın doğaya hükmeden, kendine bir yaşam alanı oluştururken doğanın yaşam hakkını elinden alan üstten ve dayatmacı tavrıdır. Dünyanın canlı bir varlık olduğunu düşünen Tekin, savaşın yarattığı olumsuz sonuçları sadece insanların cephesinden yorumlamaz ve dağlarıyla, ovalarıyla doğayı, acı çeken bir varlık olarak algılar (Aydın, 2008).

2000'li yıllarla birlikte çevreci-doğacı hareket çalışmalarının sayısı arttığı gibi buna doğru bir orantıyla, yeryüzünün ciddi bir yıkıma uğratılması yönünde, ekolojik dengenin alt üst edildiği birçok yenilik(!) de yapılır. Dünyanın çeşitli ülkelerinde santrallerin inşası, kimyasal ve nükleer silah denemelerinin artışı, fabrika atıklarının yoğunluğunun artışı gibi sorunlar çoğalır. Türkiye'de de ciddi hastalıklara, canlı ölümlerine neden olan, doğanın dengesini bozan birçok uygulamaya sert eleştiriler içeren *Manves City* romanı, sadece doğacı, çevreci bir roman olarak tanımlanamaz. Bunun yanında kadının nesneleştirilmesine bir başkaldırı içerir. İşçilerin problemlerinin farklı anlatım teknikleri kullanılarak dile getirildiği, doğa katliamının akıl almayan boyutlarının anlatıldığı, toprağa ve insana hükmeden erk'i elinde bulunduran kişilerin acımasızlıklarının üzerinde durulduğu, sembolik ve yabancılaşmış bir ilçe yaratan Tekin, isimleri her şeye ve herkese yabancı, ancak okurlara tanıdık gelen bir Türkiye panoraması oluşturur. Bu panoramada doğanın yıkımı, bozumu, ailevi ve cinsel ilişkilerin yozlaşmalarıyla paralel olarak verilir.

Latife Tekin'in Türkiye'ye karşı ve yaşama dair oluşturduğu sanatçı sorumluluğuyla yarattığı kurmaca dünyada, birbiriyle ilintili birçok acı olay art ardına okuyucuya sunulur. Kaybolan bir kız çocuğunun peşinde onu arayan üvey babanın kısa yolculuğuyla beraber, birçok kayıp, yaşanmamış, ertelenmiş hayatlar çevreci bir eleştiriyle, eko-feminist bir duyarlılıkla anlatılır.

1. Çevreci Roman, Eko-Feminist Eleştiri ve Manves City

Aydınlanma Çağı'yla birlikte dünyaya yayılan, insanı yaşamın merkezine alan fikir, Tanrı'nın işlerliğini yitirdiği ve artık dünya işlerini tek başına insanın yürütebileceğidir. İnsanın her şeyin öznesi olmaya başlaması, Sanayi Devrimi hamlelerinin art arda gelmesi, hükmeden, ekonomiyi, hızı, üretimi ve kârı önemseyen bir insan tipi yaratır.

Makineleşmenin ve teknolojinin birçok yeni iş alanı oluşturduğu yeni-dünya düzeninde, doğa, her imkânıyla ve insana sunulmuş tüm zenginliğiyle savunmasız kalır.

Kapitalizm ve liberalizmin uzantısı, büyük sanayi ve teknoloji imparatorluklarının yarattığı yıkıma sessiz kalmayan birçok sivil toplum örgütü, kurum, kuruluş ya da kişinin çalışmaları ve raporları modern insanı çok da etkilemez. Her türlü gerçeğin ya da haberin modern insan üzerindeki etkisinin gün içindeki yaşam hızına paralel kaybolması düşünüldüğünde, bilim insanlarının hazırladığı makale, rapor ya da verilerin çok da etkili olmadığı görülür. İnsanları asıl etkileyen rakamlar, tablolar, şablonlar veya istatistiksel veriler değildir, insan bilincine ulaşan hikâyelerdir (Oppermann, 2009: 5). Latife Tekin bu bağlamda, *Manves City*'i, sırf güzel ve etkileyici bir hikâye anlatmak için değil de okuyuculara yeni düşünme alanları yaratmak endişesiyle, çevreci bir mantık kurarak oluşturur. *Güzel anlatılmış pek çok hikâye var, birbirimize onları aktarırdık. Nihayetinde, ben kendimden yola çıkarak, bu dünyada ne aradığımızı anlama çabası içindeyim* (Özer, 2005: 123-127). Bu ifadeleri bile gösterir ki Tekin, insanlara güzel sözler söylemenin yeterli olmayacağı kanaatindedir, yaşamın içinde sürekli bir yolculukta ilerleyen bireyin toplum içindeki değişimi, gelişimi ve var olma problemlerinin peşindedir.

Sanayi imparatorluklarının yarattığı dayatmacı düzende var olmaya çalışan insan, dünyada tek başına yaşamamaktadır, diğer canlıların ve doğanın yaşam hakkını gasp etmeye hakkı yoktur, düşüncesi çevreci eleştirinin özünü oluşturur. Çevreci eleştiri; kapitali, erk'i elinde tutan ve bu gücü doğanın, insanların iyiliğine kullanmayıp, kendi çıkarları için sarf eden kişilerin karşısında, yarattıkları doğa hikâyeleriyle savaşlarını sürdürmektedirler. Latife Tekin, bu romanında işçi- patron, ezen- ezilen ilişkisini, toplumcu gerçekçi eserlerin klişesinden, doğayı katleden erk ve doğanın savunmasız bedenine çok benzeyen edilgenliğiyle kadın bedeni üzerinden işleyerek farklı bir düzleme çeker.

Ekofeminizm ya da diğer adıyla feminist ekoloji, dünyadaki büyük sanayi güçlerin yayılcı politikaları insanı ve doğayı kendi çıkarları yönünde sömürürken, çevreci eleştirinin mantığından ilerlemiş ve doğanın tahribi, bozulması, hoyratça kullanılmasıyla kadın bedeni arasında ilişkiler kurarak ortaya çıkmıştır. Ömer F. Huyugüzel (2018: 140) feminist ekoloji teriminin ilk defa 1974'te Fransız feministi Françoise d'Eaubonne ile Amerikalı feminist araştırmacılarından Rosemary Ruether tarafından dile getirildiğini ve bu fikirlerin ardından anarşizm ve sosyalizm üzerine eserler vermiş olan Murray Bookchin'in sosyal ekoloji hareketini başlattığını ifade eder. Latife Tekin de *Manves City*'de feminist, sosyalist ve ekolojik dengeyi korumaya çalışan ciddi bir tavır geliştirir.

Romanda, *Manves City*, Vedplast ve çiftlik sahibi üç güç odağından bahsedilir. Özellikle *Manves City*'nin doğada yarattığı yıkım üzerinde durulur. Bu bağlamda çevreci eleştiri özelliklerini barındıran roman, doğaya her türlü tecavüzde bulunan güç odaklarının aynı tavırla kadın bedeni üzerinde kurmaya çalıştığı acı ve yok edici uygulamaların özellikle üzerinde durulduğu hikâyelerle, feminist ekolojiyle birleşir, böylelikle büyük bir çevreci- feminist olay örgüsü dairesi oluşmuş olur.

Latife Tekin'in *Manves City*'de, "doğa- kadın- sömürü" üçgeninde ilerleyen çevreci roman yaklaşımı, kadının da doğayla birlikte sömürülüşünü anlatan trajik hikâyelerle feminist bir söyleme ulaşır. Ekonomik gücü elinde bulunduran insanların, savaşları yöneten komutan ve devlet yöneticilerinin genel olarak erkek olduğu düşüncesinden ilerleyen feminist odaklı fikir, çevreci eleştiriyile zenginlik kazanır. Bu bağlamda, dayatmacı erkek egemenliğindeki fikir sisteminde, erkek, akılla özdeşleştirilirken, kadın, aşağı bir ırk olarak algılanır ve kendi düzeyindeki doğayla ilişkilendirilir (Berktaş, 1996: 73).

Doğanın üretken özelliğiyle, kadının doğurganlığı benzerlikler taşır. Her ikisi de bir üretim içindedir. Ekonomik gücü elinde bulunduran zihniyet, kadının fiziksel özelliklerini eksik bulduğu için, ikinci sınıf bir işçi olarak değerlendirir. *Manves City*, doğanın yanında, yarattığı kültürel ve insani yıkım içerisinde kadın ve çocukları kullanır, ezer ve yok eder. Vedplast'ın sahibi Vedat'ın kurbanı olan Eda, yalnızca küçük bir kız çocuğudur. İşçi kadınlar para kazanmak, ayakta kalabilmek için, erkeklerin dünyasında birçok acımasızlıkla karşılaşır. Dayak, işkence, taciz gibi insanlık dışı uygulamalara maruz kalan kadınlar, bu eziyetleri, doğayı kurban eden erk sahiplerinin oluşturdukları dünyada çekerler.

Doğayı savunmasız bularak her türlü saldırıda bulunan erk, kadına da çok farklı bir tavır sergilemez. Ekofeminizm, doğa üzerindeki hâkimiyetin bir sonucu olarak ortaya çıkan çevresel tahribatla, kadın üzerindeki ataerkil güç arasında benzerlikler kurar (Olgun, 2017: 388).

Erkek egemen düşünce sistemi, doğa ve kadın üzerinde egemenlik kurmaya çalışır. Yönetici sınıfın ekonomik çıkarları için, her türlü hizmeti göstermesi beklenen doğayla, erkeğin yanında yardımcı vazifesiyle var olan kadın ilgisi, ekofeminizmin hareket noktası olmuştur. Ekofeministler, kadınların ve doğanın acımasızca kullanılmasının özünde feodal düşüncenin, kapitalizm ve sömürgecilik gibi sistemleşmiş fikirlerin yer aldığını savunmuştur. Ataerkil düşünce sisteminde esas olan fikrin "egemenlik" kurmak üzerine şekillendiğini saptayan ekofeministler, doğaya ve kadına bu bağlamda yaklaşarak, kurtuluş formülleri geliştirmişlerdir (Tamkoç, 1996: 77- 78).

Erkeklerin, doğaya davrandıkları gibi kadına davranabileceği hakkını kendilerinde görmelerine meydan okuyan (Kümbet, 2012: 190) ekofeminizm, tek bir soruna odaklanmayarak, farklı çözüm yolları bulmak için, sömürülen, horlanan, yok sayılan, baskı altında tutulan her türlü grubun yanında yer alır. Erk'e karşı savaşında odaklandığı nokta, kültürel yapıyı değiştirmektir. Toplumsal bir cinsiyet mekanizmasında her canlı için adil paylaşımdan yana tavrı alır. (Doğan, 2015: 680).

Feminist ekoloji, doğanın ciddi tahribatlara uğradığı gerçekliğinin duyarlı çevrelerce kabulüyle varlığını devam ettirir. Sosyalist, toplumcu fikirlerle gelişen sosyal ekoloji ya da diğer adıyla ekososyalizm de çevreci eleştiri ve romanın içinde bu düşünceleri savunan yazarlar tarafından kendine yer bulur. Latife Tekin'inin de yakın durduğu sosyal ekolojide, kadın-emek-sermaye gerçekleri üzerinden üretim-ekonomi odaklı, kadının kazancının, varlığının savunulduğu görülür. Doğadaki ekonomi ile insan ekonomisi arasındaki ortaklık ve erkekle kadının her türlü sosyal hakkının eşitliği üzerinde durulur.

Doğanın insan elinde hesapsızca kullanımı konusunda fikirler yürüten, sorunlara çareler arayan çevreci eleştiri ve kadın- doğa sömürüsü üzerinde düşünen feminist çevreci görüş, modern dünyanın imkânlarıyla sistemli bir şekilde yok sayılan, doğanın ve kadının yanında yer alır. Kadın veya doğayı; ezilmeleri, erk tarafından egemenlik altına alınmaları gibi yönlerden savunan bu iki görüşte, doğaya ve insana büyük bir sevgi, hoşgörü vardır.

Latife Tekin, bireyin sosyal bütünlüğü içinde eserlere yansıtılmasını amaçladığı toplumcu tavrına ek olarak, kadına ve doğaya, sömürü düzeninin acı çeken unsurları bağlamında yaklaşır. Ele aldığı modern ve korkutucu derecede duygusuz özelliklere sahip, doğasından uzaklaşmış *Manves City*, kapitalizmin iş hayatında en bariz şekilde görüldüğü, işverenlerin kârından başka bir düşüncenin hâkim olmadığı, kötülükler saçan yapay bir şehirdir. Şehrin adı da her anlamda yabancılaşmayı karşılamaktadır. Kapitalizmi, büyük güç Amerika'yı ve yaygın dil İngilizceyi çağrıştırmaları bakımından *Manves City*, Türkçeye yabancıdır. Türkiye'de küçük bir ilçede sanayileşmenin geldiği boyutu yansıtması bakımından eser önemli eleştiriler içerir. Erice'de yaşayan insanların, geleneklerine yabancılaşmalarının, yoz bir alt kültürün esiri olduklarının tespiti yapılır. Bunlara paralel gelişen doğa kıyımı ve kadın bedeninin yok edilişi ise sanayileşme, ataerkil düşünce, erk'i elinde tutan erkeklerin kadını tüketmeye yönelik tavrıyla birlikte verilir.

2. Modern Bir Masal Anlatıcısından Modern Bir Ağıt

Latife Tekin, ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*'le başlayan edebiyat yaşamında masal, halk hikâyesi, destan gibi geleneksel türlerin imkânlarından yararlanarak, büyümlü gerçekçilik akımının temsilcileri arasına girer. *Manves City*'de, her şeyi bilen ve okuyucusuyla konuşan, masalcı kimliğini terk etmeyen sanatçı, bu eserinde fantastik öğeleri kullanmamayı tercih etmiştir. Tekin tarafından, yaşadığı dönemin insanına ve doğasına yoğun eleştiriler içeren eser, nesir türünde modern bir ağıt olarak da okunabilir. Yitip giden değerlere, öldürülen çocuklara ve kadınlara, hakkı gasp edilen emekçilere ve özellikle şiddetle hâkimiyet kurulan doğanın yok oluşuna bir ağıttır. Eserde halkın vicdanını, yine halkın diliyle, Karacaoğlan, Yunus Emre canlılığı ve doğallığında aktaran farklı bir anlatıcı, ara ara kendini hissettirir. Bu kısımlar, roman içerisinde, italik yazıyla okuyucuya sunulmuştur. Eserin geneline yayılan, Anadolu'nun hikmet, bilgelik özelliklerini içeren sesin sahibi, doğayla mücadele etmeyen, barışı sağlamış karakteriyle öne çıkar.

Modern insanların yarattığı yapay ve vahşi doğada, bir kadın olarak yalnız kalan Nergis'in çaresizliğinin anlatıldığı kısımlarda, halkın sesi kendine yakışır biçimde, dua ışıltısıyla belirir. Bu sestem önceki "sır olmak" deyimini, tam da halk hikâyelerine ya da masallara yakışır tavrı, tamamlar niteliktedir. *Serco'yla, Nergis'in nikâhsız kocasıyla kaçıp sır oluvermişti. Biz mahvolduk, Rabbim çocukları kayırsın bundan sonra* (Tekin 2018: 15)¹. Halkın bağrından koptuğu izlenimini veren bu sözlerde, anlatıcının tarafsız sesinin dışına çıkılarak, tabiatla iç içe yaşayan doğa insanının sesi duyulur.

Beş yıl aradan sonra memleketine dönen Ersel'in duyguları da doğayla barışık günlerden yadigar sözlerle, bir türküden çıkmışa benzer şekilde ifade edilir. Yine "içini yakmak" deyiminin ardından gelen türkü dizeleriyle, türkü yakmak, ağıt yakmak bütünleşir. *Gelincik tarlalarını görecekmış gibi başını cama yasladığını mırıldandı hafifçe, Manves'in altında kalan gençlik anıları içini yakmış. Gölgede'nin yolu bataklık sevdiğim, Badamliyi aş da gel* (s. 24). Tabiatla barışık yaşanan yıllardan sızan bu sesler ve sözler, Latife Tekin'in özellikle çevreci ve feminist çevreci anlayışına uygun olarak seçilmiştir.

Ersel, saf bir güzelliği olan Bahal'e karşı bir istek içindeyken, çiftlikteki inekler, Bahal ve Ersel'in cinsel isteği bir arada sunulur. Bu gerçekliğin ardından gelen ve halkın sesinden kopan sözler yine bir bütünlük

¹ Makalede inceleme konusu yapılan *Manves City* romanına yapılacak bundan sonraki atıflar sayfa numarası gösterilerek yapılmıştır.

taşır. *Saide Hanım'la ikisi ineklerin ıslak memelerini silip kurularken Ersel kapıya doğru çekildi, gözlerini Bahal'den alamıyordu... Taktik memeyi makineye, akuttık sütü tencereye* (s. 83). Latife Tekin'in türkülerin üslubunu, tekrarlarını hatırlatan bu söylemi önemseydiği, romanda ezilen ve yabancılaştırılan bireylerin, özellikle kadınların, hafızalarının gizli köşelerinde kalmış, hatırlanmaya muhtaç bu sözlerin, tabiatın insan yaşamının merkezinde yer aldığı zamanların, yani, toplumun bilinçaltının sözleri olduğu düşünülebilir.

Doğanın içinde, tabiatla barışık yaşayan geçmiş zaman insanların unutulmayan sesinin yanı sıra, işçilerin çalıştıkları yerlere sundukları dilekçeler ve şikâyet yazıları da Latife Tekin'in toplumcu tavrını, sosyalist bakışını yansıtmaya bakımından önem taşır ve anlatıma da temayla uyumlu olması nedeniyle bütünlük katar.

Roman, anlatıcının okuyucuya sorduğu sorularla başlar ve Nergis'i olanları aktarmada kendine bir yardımcı olarak seçtiğini duyurur. Masallara has –miş'li anlatımı yer yer kullanan anlatıcı, okuyucuyla samimi bir söylem de kurar. *Arkasında bıraktığı insanların çoğunu hayat bir tarafa savurmuş. Doğruyu söylemek gerekirse Nergis de kendini daha yeni yeni buluyordu, Erice'ye döndükten sonra aylarca işsiz dolaşmıştı* (s. 34).

Okuyucuyla senli benli bir konuşma havası oluştururken, bunun dozunu da iyi ayarlar. Ancak, sadece okuyucuyu hikâyenin içine çekmek değildir amacı. Bu tavır, yine doğaya yakın duran insanların mutlu günlerinden kalma samimiyetin yansımaları ya da kırıntıları olarak düşünülebilir.

Nergis'in köşe yazıları, Erice'deki doğa kısımlarını, işçilere yapılan haksızlıkları “ben” dilinin yarattığı samimiyetle buluşturarak, esere canlılık katar. Aynı zamanda şiirsel ifadeler de taşıyan bu yazılarla romandaki farklı söylemler, anlatıcı ve bakış açıları yakalanarak, çeşitlilik de oluşturulur. Nergis'in gazete okurlarına seslenme ve özellikle işlenen suçlar, yapılan hak ihlalleri, doğada bile isteye oluşturulan tahribat konularındaki, okura bilgi verme görevi, romanın anlatıcısı dışında birine, Nergis'e, verilerek, roman, kuru bir anlatıma girme tehlikesinden kurtarılmıştır. Ersel'in oyuna getirilmesi, tutuklanması, Eda'nın cesedinin bulunması, Nergis'in son köşe yazısıyla duygusal anlamlar kazanır. Anlatıcı, masallara has bir özellikle, olayları art ardına sıralarken, duygusal boşluğu, bu yazılar sağlar.

Yas da bizim mücadele de ertelemeyip değineceğim hafta arasında, dinle bak ne diyor Eda sana. Ben güpgüzel bir kızdım, su damlası gibi gözlerim, boğazımda yaprağımla hayatımın baharındaydım, mayısında bile değil, martındaydım güneşin (s. 148).

Alıntılanan cümlelerde, çocuk bedenine kıyım ve tecavüz, doğa unsurlarıyla birlikte verilerek, Tekin'in feminist çevreci tutumu sunulmuş olur. Bir kayıp insan hikâyesi gerçeği de Zeynur'un ardında bıraktığı hatıra defterinin sayfalarında aydınlanır. Acılı, isyankâr, hastalıklı ama yer yer umut dolu cümleler içeren yazılarda, yalnız bir kadının sevgiyi, özgürlüğü ve rahat bir yaşamı özleyişi anlatılarak, kimsenin masum olmadığı, ama kimsenin de suçlu olmadığı üzerinde durulur ve “*küçük insanlar*”ın ege-men güç odaklarınca, ezildikleri hususunun altı çizilir.

Nergis ve Zeynur'un yazılarıyla, insan hayatlarına farklı açılardan bakılması sağlanırken, ağır ve insanlık dışı, suç niteliğinde olaylar anlatılarak, okuyucuyu çarpması, duygulandırması, kızdırması amaçlanır. Toplumcu ve eleştirel söylemin her sayfada hissedildiği romanda, kuru, açık ve net ifadelerden oluşan, kısa işçi dilekçeleri, şikâyet mektupları yer alır. Bu kısa yazılar sayesinde, alt sınıfın sesi, romana kahraman olarak katılmayan, gerçek hayatta da kayıp sayılan işçilerin, ezilenlerin sesi duyurulmuş olur.

Kart basarak lavaboya girip çıkan bant işçisi daha ne kadar haksızlığa uğrayacak? Günlük on beş dakika izin süresini aşıp üç dakika fazladan ihtiyaç giderdiğimiz için performans karnemize eksi puan yazılıyor, ücretlerden tuvalet kesintisi yapılması insanlığa sığmaz. (...) Beni klima odasına çekerse kurtulma imkânım yok. Fabrikada hem üretim şefi hem de imam olduğundan üste çıkar. Vardiyadan sonra gece mesaisine yazmaması için yardımcı olmasını söylüyorum (s. 35-37).

İşçilerin yazdıkları her söz, yaptıkları tüm eylemler ve direnişler, boşlukta kaybolan sesler gibi karşılığını bulamadan yok olur. Yazılanlara cevap niteliğinde olmayan, ancak işverenin sesinin de duyulmasını sağlamak için, üstten ve zorba bir söylemi taşıyan, patron bildirimleri de romanda yer bulur.

Çok sesli bir anlatımın tercih edildiği romanda, her sınıftan insan konuşurularak, ezen ve ezilen çatışması daha da görünür hâle getirilir. Nergis'in sözcüsü olduğu doğa ise, ezilen sınıfında kadın ve çocuklarla aynı safta yer alır. Latife Tekin, işçisiyle, patronuyla, masumuyla, suçlusuyla, göçmeniyle birçok kişiyi eserinde canlandırırken, onların asli hakları olan yaşam hakkı üzerinde durur. Birden çok bakış açısıyla konumlandırılan kişiler, kendilerine, doğaya ve sevdiklerine, yani her giden değere bir ağıt yakarlar.

3. Büyük Bir Hız'la Yok Olan Doğa ya da Modern Zamanın Yok Edici Gücü

Latife Tekin'in yaklaşık bir haftaya sığdırarak anlattığı, doğanın ve emekçi insanların kayboluş hikâyesi olan eser, Türkiye'nin bugünü ve geleceğine dair, kötümser düşünceler içerir. Eserde, romanın yayımlandığı 2018 yılına paralel gerçeklikler anlatılır. *Manves City*, teknolojinin acımasızlığının ve hızının; insanı, doğayı, önüne ne çıkarsa yıkıp geçtiği, 2000'lere uygun, “*ne olsa gider*” mantığının egemen olduğu, ahlaki ve manevi değerlerin yitirildiği bir dönem hikâyesidir.

Romanda, Ersel'in yaklaşık bir hafta süren, kayıp kızı Eda'yı bulma serüveninin yanı sıra, beş yıl içinde, Erice'de yaşananlar da geriye dönüşlerle, özetlerle anlatılır. Ersel, beş yıllık cezasını çekip bitirdikten sonra, memleketi Erice'ye gelir. Yolunu şaşırarak, bulamayacak kadar değişen Erice'de dönem şartlarına uygun olarak her şey hızlı bir dönüşüme uğramıştır. Romanda doğanın tahribi, insanların her türlü bunalımı “hız” üzerinden verilir. Hız da teknolojiyle iç içe ilerleyen bir unsur olarak, Erice'nin tüm evlerine, insanlarına sirayet etmiştir. Hız'la değişen sadece doğanın görünümü ya da özü değildir, insanların yaşam şekilleri, manevi-yatları, kültürel değerleri de erozyona uğramıştır.

Romanda “hız”la değişen, tükenen, kaybolan değerler; modern ve kuşatıcı zamanın ezici gücü “hız”la, süratle birlikte verilir. Bu sunuş, modern zamanlar içinde yitirilen doğa ve kadın bedeni yoğunluklu işlenerek, Tekin'in feminist çevreci tutumunu besler. Kaybolan değerlerin yanında, insan hayatları, çocuk bedenleri ve ruhlarının gezindiği tabiat da vardır.

Tabiatın can çekişen sesinin ya da görüntüsünün farkına varılamadığı, erk'i ellerinde tutanların yarattıkları hız'la, sersemleşen insanlar, bu modern zamanın suskun köleleridirler. İnsan iletişimde ön plana çıkan kadın-erkek ilişkileri, küçük bir ilçe olan Erice'de bile, belli ve radikal değişimler geçirmiştir. Ersel ve Nergis'in çocukluk yıllarından itibaren başlayan teknolojinin doğaya hükmü ve hızla insanları makineleştirmesi, aşk, evlilik ve aile kurumunu da zedelemiştir.

Ersel ve Nergis birbirlerine hiçbir zaman duygularını söyleyememiş iki âşıktırlar. Şartlar onları tuhaf bir akrabalık ilişkisine götürmüştür. Ersel'in üvey amcası Serco'yla birlikte olan Nergis, Ersel'in Zeynur'la nikâhsız yaşadığı eve ilk eşinden olan iki erkek çocuğuyla gelir. Evin içinde hiçbiri öz olmayan tuhaf bir üvey ilişkiler ağı örülür. Bu ağ, tüm Erice insanlarını sarmıştır. Geleneksel Türk aile yapısına, kültürüne ve dine ters ilerleyen, bu aile yaşantısındaki ciddi değişimlerin nedeni üzerinde durulmaz. Yalnızca mutsuz, köksüz ve üvey ilişkilerin varlığı egemen güçlerin teknolojiyle koşut ilerleyen ezici ve yok edici varlıklarıyla

birlikte verilir. Kültürel bozulmanın nedenleri doğadan kopmaya, uzaklaşmaya bağlanabilir. Romanda, sağlıklı gelişen ve mutluluk içeren bir beraberlik yoktur. Bu da tamamen hız'ı önceleyen, anlık yaşamlarla, kaçışlarla, geçmişin köklerinden habersiz olmakla açıklanabilir.

Nergis ve Ersel'in mutluluğu arasında bir hayalet gibi varlığını sürdüren, Zeynur'un hızlı ilerleyen aşk ilişkileri, dönem insanının zaaflarını gösterir niteliktedir. Zeynur, bir doktorun önerisiyle yazmaya başladığı notlarında sevilmediğini, sevmediğini, gerçek bir yaşam sürmediğini, deliliğe doğru ilerlediğini anlatırken, tüm insanlıkla birlikte, kendini "zombi"ye benzetir.

Bunlar işte yaşar gibi görünürler, işe gider eve döner yemek yapar soba yakar, bulaşık yıkar, konuşur ağlar, gezer güler eğlenir! Fakat dönüp baktığında aslında çoktan intihar etmiştir o insan. Gününü yaşar, borçlarını öder ama geleceğe dair hiçbir düşünce barındırmaz... Sen hiç zombi gördün mü işte bendeniz. 5 yıllık bir evlilik, bunun bir yılı kaçak 2 yılı da askerliği beklemek, topladığında 1 yılı ayrılıklarla geçen kalan bir yıl da günışırayı dayak ile yaşamış bir evlilik (s. 92-93).

Zombileşen, yüzeyselleşen ve aklını yitirme aşamasına gelen, kadın kurbanlardan biri olan Zeynur, kızı Eda ile yalnız kaldığında, Ersel'i bir kurtuluş reçetesi gibi görür ve onunla nikâhsız yaşamaya başlar. Erkeğe ihtiyacı olan, güçsüz ve tek başına var olamayan kadın, tıpkı doğa gibi savunmasız, her türlü tehlikeye açıktır. Bir kurtarıcıya ihtiyaç duyan kadın, yeni şehir kültüründe ve zamanda edilegendir. Küçük kız ve erkek çocukların çabuk büyüdüğü, ama çocuk kaldıkları realitesinin yansımaları olan Zeynur'un arayıp da bir türlü bulamadığı sevgi, içindeki büyük boşluktan kaynaklanmaktadır. Hayatın hızına ve olanlara ayak uyduramayan Zeynur, ruh dünyasında iniş çıkışlarla boğuşurken, diğer bir taraftan da, sürekli tüketme, harcama, sahip olma hissini durduramaz. Bu hisler karmaşası, tüm aileyi kaosa sürükler.

Nergis, köşe yazılarıyla Erice'nin sorunlarına değinirken, modernleşen yapı içerisinde zarar gören doğa ve insanların sesi olur. Değişimin hızlı yaşanması, kimliksiz bireyler ve tuhaf anlayışlar oluşturur.

Face'ten bana laf atan okurlarım kesinlikle haklısınız... derelelerini çeşmelerini sayıp dökerken dumanından, gazından laf etmeyi unutuyoruz, şunu da söylemeden duramayacağım, her ânınız iddia, hep üste çıkmak istiyorsunuz... Erice cinayetlerini yazamadım, geceleri silah sesinden uyumuyor, ölümüzü bile havai fişekle gömeceğimiz bilinçsiz günler yakındır (s. 71).

Bilinçsizlik kendi yanı sıra, sorgulamayan kafa yapılarını da meydana getirirken, kadın ve çocuklarla birlikte doğayı da aynı düzleme çeker. *Manves City*'de, tarım arazilerinin azalması, bu arazilerin yerine kurulan fabrikaların çevreyi kirletmesi, doğayı yok etmesi gibi sorunların anlatılmasıyla beraber, doğa başlı başına bir kahraman olarak, trajik olayların arasına sızar. Doğadan uzaklaşmak, teknolojinin kölesi olmak, bu trajik olayların yaşanmasının en temel nedenlerindedir. *Balık doluydu dereler, asıl Dağhane meşhurdu, çeşmeye inen suyun başı balık kaynardı o zaman, adak için gidiyordu insanlar, balık havaya sığıyordu, tepelerde kokulu ağaçlar vardı* (s. 124).

Hayvanlar, bitkiler ve su kaynaklarıyla birlikte bir bütün olarak sunulan doğa, geçmiş zamanlardaki canlılığını yitirmiştir. Latife Tekin, doğal çevrenin yıkılarak yerine duygusuz, kimliksiz ve iş ahlakına uymayan büyük yapıların oluşturulmasını, yalnızca şeklen bir değişim olarak anlatmaz. *Manves City*'de, devasa yapılarla distopik bir dünyadır yaratılan. İşçilerin insan olarak algılanmadığı, hiçbir dinî, töresel ya da adli yasanın hükmünün olmadığı kötücül bir dünya anlatılırken, Nergis'in bu yıkıma dur diyen cılız sesi, ütöpik bir dünya yaratma gücüne sahip olmasa da uzak geçmişin güzel günlerine hasreti içerir.

Dağlar bile satılmıştı, arka vadiler, dereler... Taksi plakası alır gibi maden arama ruhsatı satın alan aileler vardı, topladıkları yetki belgelerini rulo rulo rafla dizip Ruhsat Kütüphanesi kurmuş insanlardan söz ediliyordu. Planlaması yapılmıştı çoktan ne Yağderesi kalacaktı ortada ne Pırasa Ovası ne Erice. Dağlardan denize kadar Enerji şehri (s. 87).

Doğanın büyük bir tehlike içinde oluşunun kısa, net ve vurucu kelimelerle anlatılması, okuyucunun dikkatini; kendi gerçekliği içerisinde kolayca ilgi kurabileceği ovalara, dağlara, derelere çekmesini sağlar. Ersel, doğa tahribatını ve yapılan değişimi çok daha iyi kavrar. Beş yıl sonra memleketine döndüğünde adresini bulamayacak kadar değişmiş bulunduğu Erice'deki değişim hızına, inanamaz. *Yağderesi'nde kaybolacak değildi Ersel, dağlara bakarak yönünü kestirip yolunu bulabilirdi kolayca, asıl onu düşündüren hayatını nasıl sürdüreceğini bilememek* (s. 77).

Ersel'in farkına vararak huzursuz olduğu olumsuz değişimler, genellikle bahar ayında yaşanmış olarak sunulur. Nergis, Ersel, Eda ve diğer alt sınıf insanların yaşamlarındaki çoğu ölüm ve acılar, canlılığı sembolize eden bahar ayıyla aynı düzlemde anlatılarak, ayrı bir zıtlık yaratılmış ve böylelikle, acılar daha görünür kılınmıştır. İşçilerin Ersel ve Nergis'in önderliğinde direnişi ve Ersel'in üzerine atılan iftira bahar ayında olur. Nergis'in Ersel'le yollarının kesişmesini engelleyen, çocuklarının babası Çağdaş'la yaşadıkları, yine bahar ayında olur, biter.

Nergis, Ersel'in hayatının tümünden değişeceği ve Eda'nın öleceği bu bahar ayında, köşe yazısında insanlara doğaya yüzlerini dönerlerse, mutlu olacaklarını söyler. Doğa, romanın hem önemli bir kahramanı hem mekânı hem de bahar mevsimiyle, zaman unsurunu belirlemesi yönlerinden önem taşır. *Solup gitmeden sırtınızı bir ağaca, yüzünüzü bir çiçeğe yaslayıp baharı yaşayın doyasıya, açın gözlerinizi gönüllerinizi, dışarıda renkler sönmekten içinize çekin sevginin kokularını* (s. 80).

Sevgisizleşen bireylerle birlikte, Erice'de değişen yalnızca yollar, yer isimleri ve doğa değildir. Büyük değişimle birlikte insanlar iki anlamda da yollarını kaybetmiş, pusularını şaşırılmışlardır. Romandaki kimliksizleşmenin, yabancılaşmanın arka planında, hesapsızca yapılan yeniliklerin doğaya, kültürel değerlere ve özellikle insan haklarına uygun olmayışı üzerinde durulur. Teknolojinin imkânlarıyla kurulan ruhsuz yapıların hızla çevreyi istila edişinin çalışma alanlarından başlayarak, tüm yaşam sahasını kaplayacak ölümlere, kayıplara neden olması, modern ve hızı imleyen bir zaman içerisinde yaşanır.

4. Küçük Erice'nin Büyük Distopik Kenti: Manves City

Romanda uzak bir geleceğe ya da geçmiş bir zamana ait özellikler kullanılmadan, 2000'li yılların gerçekliklerinden hareketle, etrafına kötülükler saçan, adaletsiz, sentetik ve ruhsuz bir şehir tasvir edilir. Asli kişi Ersel'in kaybolan beş yılında, Erice adlı küçük bir ilçeye kurulan, devasa işçi şehri *Manves City*, işverenler için ütöpik bir dünyayı karşılarken, sürekli ezilen, hakları görmezden gelinen işçiler ve yarattığı doğa yıkımıyla, baş başa kalan halk için, distopik bir mekân olarak yorumlanabilir.

Distopya, ütopyanın aksine olumsuz çağrışımları olan mekânlar üzerine kurulur. Kapitalist sistemle ilerleyen makineleşmeyle, çevreye yayılan ekolojik felaket, kurgusal dünyada yerini aldıkça, kaçınılmaz bir şekilde distopyayla ilişkilendirilmiştir. Ekolojik felaketlerin konu edildiği eserlerde, büyük çevresel yıkımların yaşanacağı üzerinde durulurken, kurulan sistemlerde ezici, sınırlayıcı ve yıkıcı distopik ifadeler yaratılır. Ezilen çoğunluk olmasına karşın, yaratacağı ya da yaratmayı hayal ettiği ütöpik evren, kuvvetsiz kalır. Burada da bir çelişki ister istemez ortaya çıkar: Kime göre ütopya, kime göre distopya? *Manves City*'i kuran paranın hâkimi erk, işçilerin olumsuz şartlarda çalıştırıldığı ve tek kazananın şehrin sahipleri olduğu bu yeri, kusursuz çalışan bir makine olarak görür. Çalıştığı ve para getirdiği sürece onlar için bu devasa, işçiler şehri, gerçekleşen bir ütopyadır. Emeklerinin karşılığını almak isteyen ve insani şartlarda çalışmayı uman işçilerin tarafından bakıldığında *Manves City*, ezici ve yok edici özellikleriyle distopik bir mekândır.

Ütopya ve distopya birbirine bağlı bir madalyonun iki yüzü olarak dururken, azınlığın ütopyası, çoğunluğun distopyası pahasına oluşur (Stableford, 2017: 366).

Vedplast ve *Manves City*'inin kurucularının doğada ve insan yaşamında yarattıkları yıkıma karşı, yerel bir gazetenin köşesinde cılız bir sesle ve bir daha asla dönülmesi mümkün olmayan bir dünyadan bahseden Nergis'in evreni, ütöpik özellikler taşımasına rağmen *Manves City* kadar gerçek ve güçlü değildir. 2000'li yıllar, *Manves City*'lerle dolu bir dönemi karşılar. Ancak Latife Tekin'in Türkiye'de küçük bir ilçede yarattığı *Manves City*, İstanbul, ya da Ankara'daki *Manves City*'lerden bazı yönleriyle farklıdır. Çevresel yıkımları, etraflarına yaydıkları kirlilik, robotlaşan bir çalışma sistemini getirmeleri yönüyle, metropol *Manves City*'leriyle benzerdir. Ancak, Latife Tekin'in *Manves City*'isinde tüm ilçeyi kaplayan, kültürel bir yozlaşmayla paralel ilerleyen doğa ve insan kıyımı, dozu artırılarak, korkunç imgeler içerir.

Helak edilen Sodom ve Gomora gibi Erice de tek değildir. Çevresinde kendi gibi her yönden yozlaşmış diğer yerleşim yeri de *Sürüklenme* adlı romanda anlatılmıştır. Her türlü ahlaksızlığın kol gezdiği, insanların bu yaşananları, sıradan olaylar gibi karşıladığı bir zamanda, *Manves City*, ölüm saçmaktadır.

Romanda bir babanın üvey kızını arama hikâyesi üzerinden sapıklıklar, acımasızlıklar, kimliksizleşme, yabancılaşma gibi birçok tema üzerinde durulur. Bu olayların yaşandığı Erice'deki *Manves City*, doğanın saflığı ve teklifine inat, kirli, çoğul ve yayılmacıdır.

Ben hâlâ bizim bölüme sebil aldirmaya uğraşıyorum, o kadar yüksek ısıda çalışan insana 0,5'lik su ne yapar, susuzluktan dilimiz dudağımız çatlıyor; vicdan kalmamış, makinelerin başından ayrılmamız da yasak... bizim gelincik tarlamız da bir dahaki bahara yok, Manves almış orayı da üst yamacından çevirmeye başlamışlar bile, telefon fabrikası kuracaklarmış, Erice'nin yoksulu sahipsizi bol nasıl olsa, işçi bulmaktan yana sıkıntı çekmiyorlar. Bu gidişle Pırasa Ovası'nda tarla bırakmayacak Manves, gündüz birbirimize seslenemiyoruz bile, kımıldanmamıza izin veriliyor (s. 17).

Kısıtlayıcı, zorba bir çalışma alanından bahsedilen romanda, bu zorbalık hızla sokaklara, evlere, insanlara sirayet eder, büyük bir mutsuzluk oluşturur. Mutlu olunması beklenen evler, yuvalar tüm gün cendere içinde çalışan bireyleri bir türlü bırakmaz. Latife Tekin, yuva kavramı üzerinde çokça durur. Bu yuva sentetik ve bozulmuş bir mekân değil, doğanın insan yaşamının merkezine alındığı bir anlayışla inşa edilen sıcak, samimi bir yer olarak tanımlanır. Bu tanım, çevreci eleştiriyile gelişen çevreci romanın

sınırlarında gelişir. İnsanın gerçek yuvası, el değmemiş topraklar mı, yoksa insanların inşa ettiği alanlar mı? Çevreci roman bu soruya verdiği cevapta, kentleri aşığılayan, doğayı yücelten bir anlayışın tarafında yer alır (Topçu, 2019: 121).

Manves City, dış dünyada doğayı tahrip eden yayılmacı ve çirkin görüntüsünün yanında, içeride, işçileri geçmiş günlerdeki uygulamalara hasret bırakacak yaptırımlarla, yenilikçi pranga sistemleriyle felaket yaratan yapısını kuvvetlendirir. *Elimiz ağrıyor yanıyor, naylon bardakta çay içmek istemiyoruz... gece vardiyasında dört zeytin bir domatesle işçi çalıştırmaz* (s. 17).

Dinlenme, yeme içme gibi işçilerin en doğal hakları, kârı artırır düşüncesiyle görmezden gelinirken, üretim hızını artırmak için işçileri robotlaştıran, insanlıklarına yabancılaştıran birçok uygulama da hayata geçirilir. Marks'ın emek-sermaye çelişkisi üzerinden işlediği yabancılaşma kavramı, romanda en çok üzerinde durulan mevzulardandır.

Marks'a göre, üretim zincirinin koşullarının yarattığı süreçte, bütün bireyler otomatik olarak yabancılaşmakta, yani nesnel koşulların belirlediği insanın varlığı insanın özüyle çelişmektedir (Akyıldız, 1998: 165).

Romanda, özellikle Ersel ve Zeynur üzerinden yabancılaşma kavramı somut bir şekilde işlenir. *Manves City*'de yaratılan, üretim hızlı, emeği önemsemeyen çalışma tarzında, işçiler birbirleriyle yarıştırlırken, zamanla insana ait tüm değerlerini yitirirler. Ersel boşluk içinde gezinen edilgen bir bedeni sürüklerken, Zeynur, delirir.

Bireyin modern dünyada yozlaşmasıyla beraber ona ait tüm parçalar değişirken, bu sürecin oluşumunu sağlayan yabancılaşmış unsurlar mülkiyet, sanayi ve din olarak ortaya çıkar. (Ollman, 2008: 219). *Manves City*, Vedplast, acımasız yapılarıyla işçileri duygusuz çalışanlara, robotlara dönüştürür.

Önce Nergis'in kısa anlatımlarıyla okuyucuya sunulan *Manves City*, Ersel'in memleketi Erice'de kızını ararken yaptığı küçük yolculukta, her şeyiyle betimlenir. Hapishanededen arkadaşı, göçmen Amir'in yönlendirmesiyle, büyük bir çiftlikte iş bulan Ersel'e, çiftliğin yönetiminden sorumlu Ogün Bey, çevreyi tanıtır. *Manves City*'inin Ersel'deki ilk imgeleri bu anlatılanlar olur. *Buradan bizim çiftliğe kadar satın aldılar, karanlık fabrika kuracaklarmış, insansız fabrika, enerji tüketimi sıfır, robotlar yapacak üretimi, Erice'nin nereye gittiğini düşünüp hayal etmeye çalış bu söylediğimden* (s. 60).

İnsansız bir yaşamın yaratılacağı, doğanın katledileceği fikrini kafasında kurarak, kızı Eda'yı ararken, çocukluğunun geçtiği yerleri tanımakta

zorluk çeken Ersel, Vedplast ve *Manves City*'yle karşılaşır. Bilimkurgu filmlerini aratmayan ileri teknolojisiyle, insansızlığıyla bu devasa yapılar, Ersel'i ürpertir. *Vedplast 100 m orayı neden görmek istediğini bilmeden Vedplast'ın dış duvarları boyunca yarım saate yakın yürüdü, ne kadar gitse sonuna erişemeyecekti sanki* (s. 74).

Sonsuz büyüklükteymiş algısını yaratan Vedplast'a, Ersel'i iten kendisine doğrudan söylenmeyen gerçeklerdir. Vedat Bey'e ait Vedplast'ın büyüklüğünü gözleriyle görmek ister. Yalnızca kızını isteyen Ersel, kimseyle savaşacak güçte de değildir. Modern birey, artık kahraman özelliklerini taşımamaktadır. Surları önemsemeyen, birçok savaştan başarıyla çıkan, önüne çıkan engelleri aşip sınavları geçen Odesseus, tarihte kalmıştır. Ersel ise ne geçmişin izlerini sürmektedir ne de geleceğe dair bir umudu vardır.

Ersel'in aynadaki görüntüsü kendisine hiçbir şey ifade etmez. Yaşananlardan, etrafında gördüğü ruhsuz, robotlaşmış yapılardan ve gerçek mi hayal mi olduğunu, kendisinin de tam bilemediği yansımalarından korkmuştur. Ayaklarının Ersel'i götürdüğü yerler bir sonu işaret etmektedir. Modern bir destan kahramanı olan Ersel, geçmiş zamanların kahramanlarına yalnızca çıktığı yolculuk yönüyle benzer. *Manves City*'inin içinde yaşananlar da en az dış yapısı kadar ürkütücüdür. Her anı izlenen ve robot insan olmaya sürüklenen roman kahramanları mutsuzluğa itilir. Şikâyet mektupları, mutsuzluğu çarpıcı bir şekilde ifade eder.

Dövmesi olanlara mesai hakkı tanınmıyor. Erkek işçilerin küpe takmasına yasak konması kabul edilemez. Servis sorunu ne zaman çözüme kavuşturulacak?.. Fabrikamız süper modernken çorbamızdan çıyan çıkıyor hâlâ. Kameralar sorun teşkil ediyor. Altmışken yetmişe çıkarıldı. Saniyemiz izleniyor, nefes almakta zorlanıyoruz (s. 76).

Eserde aralıklarla yer alan bu şikâyet mektupları, işçilerin sesi olur. Farklı seslerin ve konuların ve anlatıcıdan farklı bakış açılarının varlığı, esere zenginlik katar. Distopik şehir *Manves City*'inin yarattığı yıkım, Nergis, Zeynur, Ersel, işçiler, yöneticiler ve anlatıcı tarafından yansıtılarak, gerçekliğin varlığı da kuvvetlendirilmiştir. İşçileri, ruhu olmayan sayılarla sınıflayıp bölen *Manves City* yöneticileri, en baştan yabancılaştırma işini ciddiye alırlar. Bu isimlere en çarpıcı örnek "*S ÜST 9E TGRB*" (s. 77) dir.

Distopya çıkış noktası olarak, bir isyanı, başkaldırını içerir. Yaşanılan dünyanın şartlarından hareketle varılacak yeri gösterirken hem bir yeri hem de hiçbir yeri karşılar. *Manves City*'ler Türkiye'de dev binalarıyla ayakta dururlar, ama eserde tüm sosyal gerçekliğiyle verilen Erice'de yaşananlar hem vardır hem de yoktur. Verilen ipuçları gösterir ki, gelecekte

Manves City'ler, kendi kültürel unsurlarını yaratacak ve büyük bir yıkıma neden olacaktır. Bu ağıt ya da çılgılık sesleri ve cümleleri, yazar tarafından küçük bir ilçede çıkarılarak, şimdilerde büyük şehirlerde yaşanan yozlaşmanın *Manves City*'ler sayesinde oraları da etkileyeceği kehanetini taşır. Bu öngörü ve Tekin'in bir bir saydığı sapkınlıklar, yok oluşlar distopik bir mekânın oluşmasını sağlar.

5. *Manves City*'nin Üstündekiler ve Altındakiler

Latife Tekin, yoğun göndermeler taşıyan eserinde, dünyadaki modern cehennem *Manves City*'de, günahlarını çeken insanlarla, onları cezalandıran üst sınıf kişileri ve bu sınıfa yardımcılık eden araftaki insanları anlatır. Zamanla daralan güçlü ve ağır bir daireyi simgeleyen yönetici sınıf, yalnızca uygulamaları ve yarattıkları sistemle varlıklarını gösterirler. Sıkıştırıldıkça bunalan, Ersel, Nergis, Eda, Zeynur; sistemin “*zayıflar yok olur*” ilkesine bağlı olarak, yok olurlar. Roman, zenginlerin, güçlülerin ve boyun eğenlerin başarılı olacağını imlerken, zayıflara yer olmayacağını bildirir. Kurban kadınların hayatlarına ve onların gerçekliklerine yolculuk yapan erkek kahraman Ersel dışında, kurbanlar da kimliksizleşip mutsuzluğa itilip bedenleri kullanılanlar da, kadınlardır. *Manves City*'i yöneten güçlerin karşısında savunmasız doğa ve kurban kadınlar vardır. Bu zıtlık ve zıtlık içinde tükenen hayatların özellikle kadınlara ait olması, erk'in kurduğu distopik şehirde yok saydığı bir diğer önemli unsurun ise doğa oluşu, Tekin'in üst ve alt düzlem içinde yarattığı kurgunun çevreci roman ve ekofeminist eleştiri kapsamında yaratıldığını gösterir niteliktedir.

Ersel'in çocukluk aşkı Nergis'le bir türlü söze dökülmemiş ve bu yüzden de yaşanmamış aşkları, derin mutsuzlukların ve acıların arkasında sezdirilmekten öteye gidemez. Aslında *Manves City*'de ya da Vedplast'ta çalışmak zorunda kalan ilçe halkının tamamında derin bir hüznün hâkimidir. İstekler, hayaller, mutluluk planları sezdirilmekten öteye gidemez. Tekin'in insan psikolojilerine eğilmek yerine derin acı ve üzüntüyü eylemlerle sunuşu, masal ve halk hikâyelerindeki iyiler- kötüler zıtlığının art arda devam eden eylemlerini hatırlatır. Bu iki türde doğanın epik dünya düzeyinin bir parçası olarak var olmasını da dikkate almak gerekir. Latife Tekin, bu yapay işçiler şehri zıtlıklarla ve sadece üst'tekilerin yarattığı baskıya büyüteci tutmak amacıyla hiçbir kahramanın psikolojik tahlillerine çokça girmeden yaparken, doğanın bir zamanlar insan hayatının merkezinde var olduğu günlerin türsel üslubunu sürdürüyor oluşu bilinçli bir seçim gibi görünmektedir.

Bir eski zaman yolcusunun özelliklerini hatırlatan, üvey kızı Eda'nın izini sürmeye çalışan Ersel, onu bulduğunda kendini de bulacağını düşünür. Aslında romandaki herkes, kayıp bir ruhu taşımaktadır. Ersel, ba-

bası intihar etmiş, annesi evlenmiş ve üvey ilişkilerin tam ortasında büyü-meye çalışmış bir adam olarak, üvey kızının peşinde kendi üveyliğinden kurtulmak istercesine, öz'üne dönmek ister. Eda, Vedplast'ın sahibi Vedat'a sunulmuş küçük kızlardan yalnızca biridir. Vedat'ın eşi, kocasından kurtulmak için Eda'yı kullanır. Küçük kızı öldüren Vedat mı yoksa Ersel'e kurulan tuzağın planlayıcıları mı tam belli olmasa da Eda'nın üst sınıf insanların elleriyle öldürüldüğü bir gerçektir.

Ersel, tehlikeyi hissetmesine karşın, kirlenmiş ve betonlaşmış memleketinde kendisine tek çıkış yolu olarak, Eda'yı görür. Eda'yı düşüğü karanlıktan kurtarırsa, belki kendisi de aydınlanabilir düşüncesiyle, Vedat'a giden yolu bulmaya çalışır. *Kaybolmuş gibi hissediyordu kendini, Eda'yı bulmadan bu durumdan kurtulamayacağını düşündü bir an, onu hayata bağlayan neredeyse tek canlıyla bağı kopmuştu* (s. 85).

Eda kayıptır, Zeynur kaçmıştır ve roman içindeki kurban kadınlar arasında Nergis, erkeklerden yardım talep etmesi dışında, ayakta çabalamayı sürdürmesi yönünden farklı bir yapıda kabul edilebilir. Romanda eyleme geçen, kaderine razı olmayan tek kişidir.

Nergis, Zeynur ya da Eda, erk'in sahibi üst'tekiler tarafından doğayla birlikte kaybolurlar ya da acı çekerler. Tekin, anlatıcı ve kahramanların kendilerini ifade ettikleri cümlelerde tahrip edilen doğayı hiç unutmaz.

Zeynur, yaşadığı ilçenin kadınlarından farksız bir yaşamı sürer. Onu farklı kılan en önemli özellik, deliliğidir. Birçok akla sığmayan olayı si-neye çeken ya da onlara uyum sağlamayı tercih eden hemcinslerinden ayrı olarak, kimin akıllı kimin deli olduğunun tanımlarının zor yapıldığı bir dönemde, çoğunluktan farklı tavırlar sergiler ve romandaki yolculuğu akıl hastanesinde biter. Aklındakileri döktüğü defteri, tutunamayan yoksul bir insanın dramını anlatır. Defterin yelkenli bir kayık şeklinde katlanması, çocukluğu akla getirir ve temizliği, özgürlüğü sembolize eden suya bırakılma isteğini çağırıştırır. Su, doğanın en önemli parçalarından biridir. Ancak, erk sahipleri doğayı tahrip ederken doğal su kaynaklarını da yok ederler. Zeynur, su'dan ve doğadan uzaklaştıkça, yaşadığı korkular ve ısırtıplar da artar. Bu korkular, cinayetler, yok sayılmalar ilçede sıradan hadiselerdendir.

Bir başka doğal durum da insanların bir anda kaybolmalarıdır. Ersel'in sonunu hazırlayan Eda, anılarda varlığını sürdürür. Hem vardır hem de yoktur. Bedeni, erkeklerce alınıp satılan bir nesneye dönüştürülmüş, sonunda boş bir araziye atılmıştır. Üst sınıftaki insanların alt sınıf insanlara ait tüm değerleri hor görüşlerini yansıtmaları bakımından Eda, romanın en önemli kahramanıdır. Kayboluşu ve ölümü, tüm dengeleri alt üst eder.

Eda'ya yapılanlar, çocuk bedeninin masumiyetini görmezden gelerek, kendi ilkel isteklerini karşılamaya çalışan erkek dünyasına ve beraberinde üst sınıf insanların pervasız yaşam şekillerine eleştiriler içerir. Eda tek değildir ve romanda küçük kızların bu tarz istekleri karşılayacakları bir pazarın oluşturulduğu gerçekliği üzerinde durulur. Bir yandan da Eda ve doğa iç içe geçer. Eda, sevdiklerinin hatıralarında yaşatılırken, doğaya ait unsurlar da hep geçmişin güzelliğini taşımaktadır. Doğa da Eda da sanki bir zamanlar var olmuşlar ve gerçekliklerini yitirmişlerdir. Latife Tekin'in çevreci ve ekofeminist tavrı romanın tamamına, Eda- doğa kaybıyla ya da varlığıyla yayılır. Eda ve doğa, insanın en acımasız kararları ve seçimleriyle büyük bir boşluk yaratırlar.

Bu boşluğun mimarı olan insanın olduğu yerde, tarih boyunca birçok ahlak dışı olayın yaşandığı bilinmektedir. Romanda, bir tür Sodom ve Gomore imgesi yaratılır. Latife Tekin bu çirkin alışveriş olayına farklı bir yorum getirir. Her şeyi bilen ve sessiz kalan bir yığını anlatır. Bu yığının yanında toplumsal hayata ve canavarlaşan şehre hükmeden ve onu yöneten erk'i anlatır. Tekin, uzun bir ağıt yakar, ezilen kadınlara, hayalleri ve bedenleri satılan çocuklara, horlanan erkeklere, emeği çalınan işçilere, en çok da tabiata uzun ve acı dolu bir ağıt yakar.

Eda ve Ersel'in arasında kurulan baba-kız ilişkisi şehrin garipliği ve yozluğu içinde Freudyen bir yorumla açıklanabilecek içişi edilme, baba kompleksi gibi travmaları içerir. Ersel ne kendi babasından ne de üvey babasından sevgi görür. Dayak yiyen, horlanan küçük Ersel, annesini dayakçı bir adamla paylaşmak zorunda kalır. Çevresinde sağlıklı örnekleri pek bulunmayan, baba-çocuk ilişkilerinin gölgesinde büyür. Latife Tekin, tahrip edilen doğa ve doğaya eş seçtiği küçük kız Eda'ya erk'in sahibi erkeklerce uygulanan tecavüz ve yok edişleri büyük bir karamsarlıkla aktarır.

Eda'nın hastalığı sırasında rüyalar ve hayaller içinde gidip gelen Ersel, ölümün gerçekliğiyle babalığı seçer. Rüya ve hayal içindeyken, babalık kavramı dışında olduğu sezdirilir. Eda'nın Ersel'le ilgili duygularının anlatıldığı kısım, en az Ersel'in duygularının anlatıldığı kısımlar kadar ilginçtir.

Gerçek babası olmadığını biliyordu, sır değildi bu, üvey babasının, rüyama girip de kızın oldun, diyerek saçlarını okşayıp sevişini özliyordu, Himal'le kuşlar gibi cıvıldaşıp oynaşmaları gözünün önünden gitmiyor, aşkım, aşkım, aşkım. Babasından göremediği sevgiyi Ersel'den görmüştü (s. 31).

Ersel ve Eda, *Manves City*'e uygun bir baba-kız ilişkisi yaşarlar. Kurdukları baba-kız ilişkisinin zemininde, tuhaf bir hissin varlığı anlatıcı tarafından sezdirilerek bırakılır. Eda'nın ölümüne neden olan ve alt sınıf

insanları varlıklarıyla sıkı, bunaltan üst sınıf kişiler, *Manves City*'e ismini veren ahlaken yozlaşmış insanlardır. *Manves City*'nin sahibi ya da sahipleri kişi olarak romanda konu edilmez. Uygulamaya koydukları sistemin işçilere, ilçe halkına yansımalarıyla varlıklarını hissettirirler. Vedplast'ın sahibi Vedat'ı herkes tanımaktadır. Yüz yüze bir ilişkiden ziyade, dedikodular ve duyulanlarla tanıtılan Vedat, küçük kızlarla birlikte olan, sapkın bir kişi olarak anlatılır. Vedat'ın sapkınlıkları, bir sis perdesinin ardından başka isimler, araçlar üzerinden verilirken, Ersel, destan türüne özgü bir aktarımla birçok insandan insana kötülüğü artan bir Vedat'ı tanımış olur. *Porno işine girdiği, Fumoten'in eski patronu Vedat'a küçük kız ayarladığı söyleniyordu, tek başına yapılacak işler değildi bunlar, çeteleşmişlerdi mutlaka* (s. 65).

Parasal gücü elinde bulunduran Vedat ve diğer güç sahiplerine karşı yapılacak tek şey, susmaktır. Romanın geneline sinen hâkim düşünce, erk'i elinde bulunduranlar, hayatta her türlü hakka sahiptirler, doğa, kadın ve çocuk gibi savunmasız olarak gördükleri tüm canlılar, onların hizmetine sunulmuştur. Doğa yok olma tehlikesi altında yaşamına devam etmeye çalışırken, tabiat gibi savunmasız kadınlar ve çocuklar güç sahiplerince kullanılmaktadır. Latife Tekin'in masalsi üslubuyla dağılan, toparlanan ve zamansızlık kazanan trajik olaylar, çevreci ve feminist ekolojik eleştiriyi iç içe geçerek, toplumsal bir gerçeklik kazanır.

Sonuç

Latife Tekin, ilk eserinden itibaren doğaya yakın duran tavrıyla, çevreci bir hassasiyete sahip olduğunu göstermiştir. *Ormanda Ölüm Yoktur* adlı romanından sonra, çevreci ve feminist çevreci bir anlayışla, kadınlara yapılan haksızlıkları ve işçilerin sömürülüşünü, doğaya uygulanan yıkım politikalarıyla birlikte ele alır. Son romanı *Manves City*'de, makinelerin egemenliğini ilan ettiği, insanların kültürel değerlerine yabancılaştıkları, distopik bir mekân yaratır. Âdeta, robotlaşmış ve sömürücüler tarafından öngörülen şartlarla kısıtlanmış, fazla sınırlayıcı kurallarla boğulmuş, insan haklarından bir hayli uzak mekânlarda çalışmaya zorlanan işçi kadın ve erkeklerin yaşamaya çalıştığı *Manves City* adlı yapay şehirle, aynı adı taşıyan roman, gelecekte böylesi yok edici şehirlerin olabileceği korkusunu okuyucuyla paylaşır. Bu distopik kenti yöneten; işçiler ve sıradan insanlarca ulaşılması zor olan üst sınıf, emekçi insanların alın terlerini sömürmekle kalmaz, yarattıkları sömürü düzeninde kadın bedeni, tıpkı hoyratça kullandıkları doğa gibi edilgen, uysal ve çaresiz bir hale sokulur. Romanda, Ersel'in arayışı ve şehir içindeki küçük yolculukları, hep tahrip edilen, hükmedilen doğaya, ya da öldürülen, tecavüz edilen, bedenleri satılan kadın ve kız çocuklarına çıkar. Latife Tekin, bedeni hor görülen ve sırf kadın

olduğu için aşağılanan, sömürülen kadın kahramanlarını, okuyucuyu etkilemek için kendi ağızlarından konuşurken, doğanın kadın bedeniyle yok oluşunu kadın sözcülerce aktarır. Kurulan cümleler, hep yıkımın, yok oluşun acı çağrışımlarını taşıırken, sömürüyü ve acıyı gerçekleştirenler ise, erkekler, paranın kontrolünü elinde tutanlar olarak yansıtılır.

Egemen sınıfın zenginliklerini artırmak için, kurdukları yeni çalışma alanları, insanın isteklerini görmezden gelen bir yapı içinde şekillenirken, kuruldukları yerler ise zeytinlikler, incirlikler gibi verimli tarım arazileridir. Doğanın tahribi, yeni ama ruhsuz çalışma alanlarıyla birlikte, yeni işçi davranışlarının beraberinde türeyişi, yeni bir kültür de yaratır. Bu yeni kültür, geçmişle, gelenek ve görenekleriyle bağları olmayan, kadına, doğaya, çocuklara değer vermeyen düşünceler içerir. Latife Tekin, kendisinin de belirtmiş olduğu gibi, ekofeminist, sosyalist ve çevreci bir anlayışla eserler verir. *Manves City* de bu anlayışla yazılmış bir eserdir.

Roman kişileri, kurbanlar ve katiller düzlemine basitçe indirildiğinde, kadınlar ve doğa, kurbanlar sınıfındayken, erk'i elinde bulunduran ve kurbanlarını rahatça kontrol etmek için distopik mekânlar icat eden erkekler ise katiller sınıfındadır. Bu iki zıt dünyanın ya da çevrenin, ezen-ezilen boyutunda anlatıldığı roman, emekleri görmezden gelinen, sömürülen işçilerin dertlerini anlatması yönüyle sosyal çevreci, kadın bedeninin doğanın sonsuz ve dokunulmamış topraklarıyla birlikte tecavüze uğraşı, yok edilişi yönleriyle ekofeminist karakter taşır.

Küçük kız çocuklarının bedenleri üzerinden kirli pazarlıkların yapıldığı, kadınların öldürüldüğü, horlandığı, işçilerin emeklerinin karşılığını alamadığı, doğanın sanayi bölgeleri yaratma isteğiyle tahrip edildiği, Erice adlı bir ilçeden başlayarak, evrensel sonuçlara varan sanatçı, doğadan kopan modern insana, bu yok oluş uçurumundan kurtuluş reçeteleri vermez. Gerçek dünyanın, Latife Tekin'in distopik dünyasına dönebileceği korkusu üzerine şekillenen roman kurgusu, iyimser bir bakışı içermese de kadın bedeniyle doğanın uçsuz bucaksız topraklarının asıl sahipleri konusunda erkekten ve güç odaklarından uzak bir cevabın aranması yönünde, feminist ve çevreci bir dünya algısı yaratma uğraşı içine girer. Roman, distopik *Manves City*'de çevreci ve feminist eleştirilerle birçok motifi ve kahramanı işleyerek kadın bedeni ve doğanın kullanımı üzerine şekillenmiştir.

KAYNAKLAR

AKYILDIZ, Hüseyin (1998), "Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma", *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, S. 3, s. 163-176.

- ATİK, Şerefnur (2011), *Latife Tekin'in Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- AYDIN, Metin (Eylül 2008), “Dilim Çılgılık, Isık Dili Olsaymış Keşke”, (<http://umitzeynep.blogcu.com/dilim-ciglik-isluk-dili-olsaymis-keske-3/4098107>), (Erişim Tarihi: 27.04.2019).
- BALIK, Macit (2011), *Latife Tekin'in Romancılığı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.
- BALIK, Macit (2013), “Çevreci Eleştiri Işığında Latife Tekin'in Romanları”, *Acta Turcica*, 5/1, s. 1-16.
- BELGE, Murat (2006), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- BERKTAY, Fatmagül (1996), “Ekofeminizm ya da Yüreğin İyimserliği”, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 1996, S. 4, s. 73.
- DOĞAN, Süreyya (2017), “Ekoeleştirici ve Buket Uzuner'in Romanları”, *Kesit Akademi Dergisi*, 3/11, s. 673-692.
- GÜNDÜZ, Osman (2007), *Türk Edebiyatı Tarihi-IV*, (Ed. Talat Sait Halman vd.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., İstanbul.
- HUYUGÜZEL, Ö. Faruk (2018), *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KARAHAN, Burcu (2002), “Yeşillenen Edebiyat Eleştirisi”, *Varlık*, S. 1138, s. 28-34.
- KORAT, Gürsel (1998), “1969'dan 1998'e Romanda Yeni Yönelişler”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu*, 22 Kasım 1998, Edebiyatçılar Derneği Yay., Ankara, s. 319- 339.
- KÜMBET, Pelin (2012), “Ekofeminizm: Kadın, Kimlik, Doğa”, *Ekoeleştirici, Çevre ve Edebiyat*, Phoenix Yay., Ankara, s.171-206.
- MORAN, Berna (2001), *Türk Romanına Eleştirel Bakış- III*, İletişim Yay., İstanbul.
- OLGUN, Hakan (2017), “Ekofeminizm: Kadın-Doğa İlişkisi ve Ataerkil Tahakküm”, *Yeşil ve Siyaset: Siyasal Ekoloji Üzerine Yazılar* (ed. O. İmge ve H. Olgun), Liberte Yay., Ankara, s. 388, 398-408.
- OLLMAN, Bertell (2008), *Yabancılaşma/ Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*, (Çev. Ayşegül Kars), Yordam Kitap, İstanbul.

- OPPERMANN, Serpil (Nisan 2009), “Ekoeleştiri, Pen Türkiye GreenPen Projesi” (<http://www.pen.org.tr/kategori/haberler/1317/ekoelestiri>), (Erişim Tarihi: 25/04/2019).
- ÖZER, Pelin (2005), *Latife Tekin Kitabı*, Everest Yay., İstanbul.
- SAVAŞIR, İskender (1987), “Yazı ve Yoksulluk”, *DeFTER Dergisi*, S. 1, s: 133.
- STABLEFORD, Brian (2017), “Ekoloji ve Distopya”, *Ütopya Edebiyatı*, (Çev. Zeynep Demirsü), İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, s. 359-390.
- TEKİN, Latife (2018), *Manves City*, Can Yayınları, İstanbul.
- TAMKOÇ, Günseli (1996), “Ekofeminizmin Amaçları”, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, S. 4, s. 77-84.
- TOPÇU, Türkân (2019), *Türk Edebiyatında Çevrecilik*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

KAZAK TÜRKÇESİ VE TÜRKİYE TÜRKÇESİNDE “TUZAK” KELİMELER

8 – 10 Ekim 2015 tarihinde Erzurum’da düzenlenen “Türk Dillilere Türkiye Türkçesi Öğretimi/Uluslararası Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretimi Sempozyumu” nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

ÖZ: Aynı kökten gelen Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde ortak unsurların olması tabiidir. Ortak unsurlar iki lehçenin hem söz varlığı hem de yapısı için söz konusudur. Ortak unsurların olması, tabii olarak Kazakların Türkiye Türkçesini; Türklerin de Kazak Türkçesini öğrenmeleri sırasında kolaylık sağlamaktadır. Ancak bazen tam tersine bu tür ortak kelimeler ve ortak yapılar, yanlış kullanılmaya en çok maruz kalan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu makalede, Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesindeki anlaşılmayı zorlaştıran ortak kelimeler üzerinde, başka bir ifadeyle “yalancı eşdeğerler” veya “tuzak” kelimeler üzerinde durulacaktır. Söz konusu ortak kelimeler hem eşdeğerleri hem de farklı anlamlara gelmekle beraber sadece yazılışı ve okunuşu aynı olan sestek kelimeleri ihtiva etmektedir. Anlaşılmayı zorlaştıran bu tür ortak unsurların tespit edilmesinin, Türkiye Türkçesi öğrenen Kazak öğrencilerin veyahut Kazak Türkçesinin öğrenen Türk öğrencilerin dil öğrenimlerini kolaylaştırdığı kanaatindeyiz. Kazak öğrencilerin Türkiye Türkçesi öğrenimi sırasında yanlış kullandıkları yalancı eşdeğer ve sestek kelimelerin örneklerle ele alındığı makalenin, Türkiye Türkçesinin öğrenimini ve öğretimini kolaylaştırmada yararlı olacağını ümit ediyoruz.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Türkçesi öğrenimi ve öğretimi, Türkiye Türkçesi, Kazak Türkçesi, ortak unsurlar, “tuzak” kelimeler, yalancı eşdeğerler, sestek kelimeler.

“Confusing” Words in Kazakh and Turkish Dialects

ABSTRACT: It is normal that cognate languages like Kazakh and Turkish dialects have common elements. The common elements are found in both of vocabulary and structure of these dialects. Having common elements, of course, provides a convenience to both of the Kazakhs who learn Turkish and the Turks who learn Kazakh dialect during the learning process. However, we sometimes observe that most of the elements subjected to incorrect use are as common words and structures.

In this paper, it will be focused on the common words which cause misunderstandings in both Kazakh and Turkish dialects. In other words, “lexical pseudo-equivalents” or “confusing words in these dialects will be studied. These common words include both of the lexical pseudo-equivalents and the homophones.

We believe that identification of such common elements, which can lead to misunderstanding, facilitates the learning process of Kazakh students who learn Turkish or Turkish students who learn Kazakh dialect. In this paper, lexical pseudo-equivalents and homophones wrongly used by Kazakh students in the process of learning Turkish will be demonstrated in examples. Through this study, it is hoped that it will be a useful effort both in facilitating teaching/learning Turkish and in minimizing possible errors.

Keywords: Turkish teaching/learning, Turkish dialect, Kazakh dialect, common elements, “confusing” words, lexical pseudo-equivalents, homophones.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
46. SAYI / VOLUME
2019-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi
Bağdagül MUSA

Ürdün Üni.
Yabancı Diller Fak.
Asya Dilleri Türkçe-İngilizce Böl.

bagdagulmussa@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5413-0095

Gönderim Tarihi

Received
31.05.2019

Kabul Tarihi

Accepted
06.12.2019

Atf

Citation

MUSA, Bağdagül (2019). “Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde ‘Tuzak’ Kelimeler”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (46), 89-101.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Sovyet Birliği içerisinde olan Türk Cumhuriyetlerinin bağımsızlıklarına kavuştukları 1990'lı yıllardan sonra, Türkiye ile Türk Cumhuriyetleri arasındaki ilişkilerin artmasıyla kuvvetlenen kültürel alışveriş, Türk Cumhuriyetlerinde Türkiye Türkçesinin; Türkiye'de de Türk lehçelerinin öğretimini önemli kılmıştır. Dilin farklı alanlarında yapılan lehçeler arası karşılaştırmalı çalışmalar bu sürece hız kazandırmıştır. Bu tür ortak dil çalışmalarının arasında Türk lehçelerindeki yalancı eşdeğer kelimelerle ilgili bildiriler, makaleler ve tezler yer almaktadır. Yalancı eşdeğerlik konusu tarihî veya günümüz Türk lehçeleri açısından ele alınmıştır. Ercilasun (1999: 89-91; 163-183) ve Deliömeroğlu (2011) konuya dolaylı olarak değinirken; Atmaca (2013: 117-138) ve Can (2008: 347-373) konuyu, tarihî Türk lehçeleriyle günümüz Türk lehçelerindeki yalancı eşdeğerler açısından ele almışlardır. Arnazarov, Bakbergenova, Delice, Direkçi- Gülmez, Ergönceç, Ersoy, Yıldız gibi birçok araştırmacı günümüz Türk lehçelerindeki yalancı eşdeğer kelimeleri karşılaştırırken (1), Kirişçiöğlu, Alkan, Çakır, Demir – Demirel gibi bazı araştırmacılar konuya çeviri veya aktarma açısından yaklaşmışlardır (2). Mustafa Uğurlu ise (2004: 611-659) konuyu hem Türk lehçelerinde yalancı eşdeğerler hem de Türk lehçeleri arası aktarma meseleleri açısından ele almaktadır (2000: 59-79; 2001: 197-206).

Yöntem

Bu makalede, Türkçenin Kıpçak grubuna dâhil Kazak Türkçesi ve Oğuz grubuna dâhil Türkiye Türkçesindeki anlaşılmayı zorlaştıran ortak veya *tuzak* kelimeler üzerinde durulacaktır. Yukarıda bahsi geçen çalışmalardan da anlaşılacağı üzere bazen bu tür ortak kelimelere “yalancı eşdeğerler” de denmektedir. Söz konusu ortak kelimelerden kasıt hem eşdeğerler hem de farklı anlamlara gelmekle beraber sadece yazılışı ve okunuşu aynı olan sesteş kelimelerdir. Meselâ, Türkiye Türkçesindeki *yarın* ile Kazak Türkçesindeki *jarın*, yalancı eşdeğer niteliğinde olan kelimelerdir. Kelime aynı olmakla beraber Kazak Türkçesinde *bir sonraki yıl*, *gelecek yıl*; Türkiye Türkçesinde ise *ertesi gün*, *bir sonraki gün* şeklinde farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Türkiye Türkçesindeki *sor-* fiilinin Kazak Türkçesindeki karşılığı *sura-* fiilidir. Ancak aynı fiil Kazak Türkçesindeki *em-* anlamına gelen *sor-* fiiliyle eşdeğerlik değil sadece sesteşlik arz etmektedir.

Türkiye Türkçesini öğrenmekte olan bir Kazak, ortak bir kelimeyle karşılaştığında başlangıçta tabii olarak söz konusu kelimenin her iki lehçede de aynı anlama geldiğini düşünecektir. Meselâ, *küçük* kelimesinin Türkiye Türkçesinde de mevcut olduğunu gören öğrenci, bu kelimeyi *büyük* kelimesinin zıttı olarak değil Kazak Türkçesindeki anlamıyla *köpek yavrusu* olarak anlar. Aynı şey Kazak Türkçesini öğrenen bir Türk için de

geçerlidir. Anadolu ağızlarında Kazak Türkçesindeki anlamına benzer anlamda (“tüyü dökülmüş uyuz köpek” DS, 1972, 6: 2208-2209) *gücük* kelimesi mevcut olmakla beraber günümüz Türkiye Türkçesini öğrenen bir Kazak öğrencinin tüm ağızları bilmesi beklenemez. Bu ve buna benzer diğer ortak kelimeler, bazen farklı anlamlara geldiği bilinmeyip cümle içinde kullanıldıklarında yanlış anlaşılmaya yol açabilmektedir. Dolayısıyla da Türk dillilerin Türkiye Türkçesi öğrendiklerinde sık sık yaptıkları yanlışların başında bu tür ortak kelimeler gelmektedir.

Aşağıda, Türkiye Türkçesi öğrenimi sırasında sık sık karşılaşılan ve anlaşılmayı zorlaştıran *tuzak* kelimelerden bazıları *yalancı eşdeğerler* ve *sesteş kelimeler* olmak üzere iki grup altında ele alınacaktır. İki farklı grupta incelememizin sebebi, daha önceki *Türkçe Öğreniminde ve Öğretiminde Yalancı Yapısal Eşdeğerlik* adlı yazımızda (Musa 2014: 2038) da belirttiğimiz gibi, bazı yazılarda eşdeğer kelimelerin arasında değerlendirilen sesteş kelimelerin onlarla aynı kategoride ele alınmasının yanlış olduğunu düşünmemizden kaynaklanmaktadır. Zira *sesteş* veya *eşsesli* kelimeler adından da belli olduğu gibi, söylenişi aynı olup anlam açısından birbirleriyle hiçbir ilişkisi bulunmayan kelimelerdir¹. Örnekler Kazak öğrencilerin başta gramer ve yazma dersleri başta olmak üzere Türkiye Türkçesi öğrenirken yaptıkları yanlışlıklara dayanmaktadır.

Kelimelerin sözlük anlamları için başvurulan temel sözlüklerden Kazakça Açıklamalı Sözlük TS (Tüsindirme Sözdik), Büyük Türkçe Sözlük BTS ve Büyük Türkçe-Rusça Sözlük BTRS kısaltmalarıyla verilecektir.

I. Kazak Türkçesinde ve Türkiye Türkçesinde Yalancı Eşdeğerler

1. *Atam bahçede çöp yığıyor* cümlesiyle aslında *Dedem bahçede ot topluyor* anlamına gelen *Atam bahçede şöp jıynap jür* cümlesi kastedilmektedir. Bu cümlede geçen *ata* kelimesinin Kazak Türkçesinde Türkiye Türkçesinden farklı olarak ayrıca “*dede*” anlamı varken (TS), *çöp* kelimesi “*ot*” (TS); *yığ-* fiili ise “*topla-*” (TS) anlamlarına gelmektedir. Kelimelerin bu anlamları bilinmezse yanlış olarak *Dedenin “ot değil çöp topladığı”* anlaşılacaktır.

2. *Tatilde Astana’ya vardım* cümlesiyle, *Tatilde Astana’ya gittim* anlamındaki *Demalsta Astanaga bardım* cümlesi demek istenmektedir. Kazak Türkçesinde *bar* “*fiili*”, “*git-*” anlamındadır (TS) ve bu fiilin Türkiye Türkçesindeki “*ulaş-*” (BTS: 3662) anlamı Kazak Türkçesinde yoktur.

¹ “Sesteş” veya “eşsesli” kelimeler için bk. Atmaca, Emine (2013). Eski Oğuz Türkçesinden Günümüz Türkiye Türkçesine Eşgösterenlilik. *Dil Araştırmaları, Sayı: 12, Bahar*, s.117-138.

3. *Her şeyi ondan bilirdik* derken *Her şeyi ondan öğrenirdik* anlamındaki *Barin odan bilip alatinbiz* cümlesi kastedilmektedir. Kazak Türkçesinde *bil-* fiilinin Türkiye Türkçesindeki anlamından (*bil-*: BTS: 497; “bir şeyi anlamış bulunmak, bir işi yapmaya alışık olmak, sanmak, sorumlu tutmak” GTS) farklı olarak ayrıca “*duy-*, *işit-* “*anlamındaki* “*öğren-*“ *anlamı* da vardır (TS). Türkiye Türkçesinde *-dan bil-* yapısının *Başımıza bir şey gelirse sizden biliriz*, *ona göre* örneğinde olduğu gibi, “birisini bir şeyden mesûl tut-, suçla-“ anlamları vardır (BTRS: 117). Dolayısıyla yukarıdaki “Her şeyi ondan duyar, öğrenirdik” anlamına gelen Kazak Türkçesindeki *Barin odan bilip alatinbiz* cümlesinin karşılığı *Her şeyi ondan bilirdik* diye kullanıldığında “her şeyde onu suçlardık” şeklinde yanlış anlaşılabilir.

4. *Gençler çok şımarık olur* cümlesinden Türkiye Türkçesinde “yaşı ilerlememiş insanların” (BTS: 1347) *şımarık olduğu*; Kazak Türkçesinde ise “*kenje*” yani “ailedeki yaşça en küçük çocukların” (TS) *şımarık olduğu* anlaşılır.

5. *Tören konsere ulaştı* cümlesiyle *Tören daha sonra konserle devam etti* anlamındaki *Merekelik keş kontsertke ulastı* cümlesi denmek istenmektedir. Türkiye Türkçesinde *ulaş-*, “*var-*, *eril-*, *yetiş-*“ (BTS: 3662); Kazak Türkçesinde *ulas-*, “*devam et-*“ (TS) demektir.

6. *Eşikten özünden önce karnı giriyor* cümlesiyle *Kapıdan kendinden önce göbeği giriyor (Kapıdan evvelâ göbeği sonra da kendisi giriyor)* anlamındaki *Esikten özinen burn qarnı kiredi* cümlesi kastedilmektedir ki Kazak Türkçesinde *esik* “*kapı*”, *öz* “*kendi*” ve *karın* “*göbek*” (TS) demektir. “Eşik” kelimesi eski Türkçede de (DLT, 61) günümüz Türkiye Türkçesinde de “kapı boşluğunun alt yanında bulunan alçak basamak” (GTS) anlamındayken Kazak Türkçesinde “kapı” anlamındadır. Türkiye Türkçesindeki “eşik” kelimesinin Kazak Türkçesindeki karşılığı ise “tabaldırıq” (TS/LS) olup tamamıyla farklı bir kelimedir. “Öz” kelimesi eski Türkçede (DLT, 144; Sevortyan, 506-507) ve günümüz Türkiye Türkçesinde hem “bir kimsenin benliği, manevî varlığı, nefis; bir şeyin özü” (GTS) hem “kendi” zamiri anlamında kullanılmakla beraber günümüz Türkiye Türkçesinde genellikle “kendi”; Kazak Türkçesinde ise “öz” (TS/LS) zamirinin kullanımı söz konusudur. “Karın” kelimesi de eski Türkçede (DLT, 84) ve Türkiye Türkçesinde “insan ve hayvanlarda gövdenin kaburga kenarlarından kasıklara kadar olan bölgesi, mide, döl yatağı” anlamında kullanılırken Kazak Türkçesinde “mide, karın” anlamının yanı sıra “göbek” anlamında da kullanılmaktadır. Söz konusu üç kelime her iki lehçede anlamca büyük fark teşkil etmemekle beraber birbirlerinin yerine kullanılamamakta, kullanıldığı takdirde yanlış anlaşılabilir. Meselâ, Türkiye Türkçesindeki “karnım ağrıyor” ifadesinin yerine Kazak Türkçesinde “qarnım awırıp

tur” şeklinde aynısını kullanmak mümkün olmamakta, yerine “işim awırıp tur” denmesi gerekmektedir.

7. Saray çok büyük cümlesinden Türkiye Türkçesinde “**köşkün/sarayın** hacminin **büyük** olduğu” (BTS: 611); Kazak Türkçesinde ise “saray biyik” şeklinde “**kulübenin yüksek** olduğu” (TS) anlaşılır. Zira Kazak Türkçesinde *saray* kelimesinin Türkiye Türkçesinden farklı olarak ayrıca “*külübe*” (TS) anlamı da vardır.

8. Okuyucuları toplamak gerek cümlesinden Türkiye Türkçesinde “**okurları/karileri** (BTS: 2705) **bir araya getirmek** (BTS: 3509)” kastedilirken; Kazak Türkçesinde “**oquwşılardı toptaw**”, “bir yere getirmek” manasının yanı sıra “gruplara ayırmak” (TS) şeklinde de anlaşılabilir. Kazak Türkçesinde *oquwşı* kelimesinin “okur” anlamı mevcut olmakla beraber genellikle “*okul öğrencisi*” (TS; TS/LS) anlamına gelmektedir. “*Oquwşılardı şagin toptarga toptaw kerek*” cümlesinin Türkiye Türkçesindeki karşılığı “Okul öğrencilerini küçük gruplara ayırmak gerekir” şeklindedir.

9. Renklerden ak ve göğü seviyorum ama karayı sevmiyorum cümlesinde geçen “ak”, “gök” ve “kara” kelimeleriyle “beyaz”, “mavi” ve “siyah” (TS) renkleri kastedilmektedir. Eski Türkçede (DLT, 5); (Sevrotyan, 116-117) ve günümüz Türkiye Türkçesinde (GTS) “ak, beyaz, temiz” anlamlarına gelen “ak”; eski Türkçede (DLT, 111) ve günümüz Türkiye Türkçesinde (GTS) “sema” manasının yanı sıra “gök rengi, denizin rengi, mavi, lâcivert” gibi anlamlara gelen “gök”; eski Türkçede (DLT, 82) ve günümüz Türkiye Türkçesinde (GTS) “kötü, uğursuz, sıkıntılı” gibi mecaz anlamlarının yanı sıra “siyah, esmer” anlamına gelen “kara” gibi Türkçenin ortak kelimelerinden olan renk isimleri Kazak Türkçesinde (*aq, kök, qara*) maddî veya manevî her anlamda kullanılırken (TS; TS/LS), Türkiye Türkçesinde “ak” (BTS: 88) ve “kara” (BTS: 1952) genellikle manevî anlamdadır. “mavi” anlamındaki “gök” kelimesi ise renk olarak pek kullanılmamaktadır (BTS: 1395). Başka bir ifadeyle “ak, gök, kara” kelimeleri renk olarak kullanıldıklarında bile genellikle büyük anlam farkı yaratmamakla ve Türkler tarafından yanlış anlaşılmamakla beraber “ak çanta”, “gök gömlek”, “kara araba” gibi kullanımların yadırganacağı kesindir. Türkiye Türkçesi öğrenmekte olan bir öğrenci yukarıdaki söz konusu örnekleri yazı veya konuşma dilinde kullandığında öğretmen tarafından düzeltilir; yerine “beyaz çanta”, “mavi gömlek” ve “siyah araba” kullanımlarının daha uygun olacağı hatırlatılır.

10. Anneme okşuyorum cümlesindeki *okşa-* fiilinin Kazak Türkçesinde, Türkiye Türkçesinde olduğu gibi “sevgi ve şefkat belirtisi olarak ellerini bir şey üzerinden gezdirmek” (BTS: 2702) anlamından farklı olan “benze-“ anlamı (TS) vardır: *Anama uqsaymın - Anneme benziyorum*.

11. *Ben sana öfkelendim* cümlesindeki *öfkelen-*, Türkiye Türkçesinde “kızmak” (BTS: 2766); Kazak Türkçesinde ise “*ökpele-*“, “*küsmek*” (TS) demektir.

12. *Kitapları kaldır* cümlesinden Türkiye Türkçesinde “kitapların bulunduğu **yerden alınması**” (BTS: 1893); Kazak Türkçesinde ise “kitapların **yerinde bırakılması**” (TS) anlamı çıkmaktadır.

13. *Eşiği yap* cümlesinden Türkiye Türkçesinde “**kapı boşluğunun alt kısmındaki basamağın** (BTS: 1190) **yapılması**” (BTS: 3831) anlaşılırken, Kazak Türkçesinde “**kapının kapatılması**” (TS) anlaşılmaktadır.

14. *Yaşlı insanlar birbirlerini iyi düşünürler* cümlesiyle “**Yaşı ilerlemiş, ihtiyar** (BTS: 3857) insanların birbirlerini **aklından geçirmeleri** (BTS: 1071)” değil “**Yaşlı/ aynı yaştaki** insanların birbirlerini iyi **anlamaları**” kastedilmektedir: “*Justı adamdar bir-birin jaqsı tüsinedi*”. Zira Kazak Türkçesinde “*justı*”, “*yaştı*”; “*tüsü-*“, “*anla-*” (TS) anlamındadır.

15. *Yüzümü silgiyle sürttüm* cümlesiyle *Yüzümü havluyla sildim* anlamına gelen *Betimdi sülgimen sürttüm* cümlesi demek istenmektedir. *Silgi* ve *sürt-* kelimeleri ortak olmakla beraber *silgi* Kazak Türkçesinde Türkiye Türkçesinden farklı olarak “*havlu*”; *sürt-*, “*sil-*” anlamına (TS) gelmektedir ki Türkiye Türkçesinde *sürt-*, “bir şeyi bastırarak diğer bir şeyin üzerinden geçirmek” anlamındadır (BTS: 3299).

16. *Bunu onarmak için kural lâzım* cümlesinde geçen “*kural*” kelimesiyle Türkiye Türkçesinde olduğu gibi “*kaide, ilke*” (BTS: 2281) değil Kazak Türkçesindeki anlamıyla “*araç-gereç*” (TS) kastedilmektedir.

17. *Ev basbayağıdır* cümlesinden Türkiye Türkçesinde “evin **sıradan, basit** olduğu” (BTS: 413) anlaşılırken Kazak Türkçesinde “evin **değişmediği**” kastedilmektedir. Kazak Türkçesinde *büz-bayağı*, “*eskisi gibi*” (TS) anlamındadır: *Üy büz-bayağı qalptı - Ev hiç değişmemiş (eskisi gibidir)*.

18. *Geçiriniz, ötebilir miyim?* cümlesindeki “*geçir-*“, Türkiye Türkçesinde “geçmeyi sağla-” (BTS: 1335); “*öt-*“, “kuşun ses çıkarması” (BTS: 2801) demektir ki asıl kastedilen *Keşiriniz, ötip keteyinşi* anlamına gelen *Affedersiniz, geçebilir miyim?* (TS) ibaresidir.

19. *Cumhurbaşkanının siyasetini kolluyorum* cümlesinde *kolla-* fiiliyle Kazak Türkçesinde “*destekle-*” anlamına gelen *qolda-* (TS) fiili kastedilmektedir. Türkiye Türkçesinde “*kolla-*“, “bir şeyin olmasını, ortaya çıkmasını beklemek, gözetmek” (BTS: 2184) demektir.

20. *Adam türbeden kaçmış* cümlesindeki *türbe* kelimesiyle Kazak Türkçesinde *hapishane* anlamındaki *türme* kastedilmektedir (TS): “Adam

“ünlü birisi için yaptırılmış olan ve mezarı bulunan bir yapıdan” (BTS: 3642) değil “hapishaneden” kaçmıştır”.

21. Taramadan önce saçımı suladım cümlesindeki *sula-* fiilinin Kazak Türkçesinde, Türkiye Türkçesinde olduğu gibi “su vermek” (BTS: 3272) anlamından başka “*ısla- /ıslat-*“ (TS) anlamı da vardır ki aslında “*Taramadan önce saçlarımı ıslattım*” cümlesi kastedilmektedir.

22. Dün hiçbir yere çıkmadım derken Türkiye Türkçesinde “**bir önceki gün** bir yere çıkmadığı” (BTS: 1060) anlaşılırken, Kazak Türkçesinde “*Tünde eşqayda şıqpadım*” şeklinde “**gece** bir yere çıkmadığı” (TS) anlaşılmaktadır.

23. Şimdi uçaktan düştüm (*Qazir uşaqtan tüstim*) cümlesindeki *düş-* fiiliyle “yer çekimi etkisiyle boşlukta yukarıdan aşağıya inmek” (BTS: 1069) değil “bir taştan **yer** basmak” anlamındaki “*in-*“ fiili (TS) kastedilmektedir.

24. Evvelâ bulutlar döndü sonra yağmur yağdı (*Aweli bulıttar tündi sodan keyin jangbir jawdı*) cümlesinde geçen “*bulutlar döndü*” ibaresiyle Türkiye Türkçesinde olduğu gibi “bulutların geri döndüğü” (BTS: 1028) değil “bulutların gökyüzünü kapattığı” kastedilmektedir. Kazak Türkçesinde “*tön-*“, “bir şeyin üzerine gitmek“ (TS) demektir.

25. Sağ olunuz dileğinde geçen “*sağ*” kelimesi her iki lehçede de aynı anlama gelmekle beraber, söz konusu dilek Türkiye Türkçesinde *teşekkür etme*; Kazak Türkçesinde ise *Saw bolıngız* şeklinde *vedalaşma* için kullanılmaktadır. Başka bir ifadeyle bir Kazak bir Türk’e “*saw bolıngız*” derken “teşekkür etmemekte”; “esen kalınız” anlamında veda dileğinde bulunmaktadır.

26. Size alkışım sonsuz cümlesiyle “beğendiğim için size **el çırpıyorum**” (BTS: 145) değil *Size sonsuz şükranlarımı sunuyorum* anlamındaki *Sizge algısım şeksiz* (TS) cümlesi kastedilmektedir ki, aslında Türkiye Türkçesinde *Size alkışım sonsuz* şeklinde bir kullanım söz konusu değildir. Ancak öğrenci, tabii olarak ana dilindeki anlamıyla kullanma temayülü gösterir.

27. Şehri duman basmış (*Qalanı tuman basqan eken*) cümlesiyle kastedilen, *şehri basanın* “*yangın sebebiyle çıkan kara ve esmer renkli gaz*” (BTS: 1041) değil “*sis*” olduğudur (TS). Kelimenin bu anlamı bilinmezse yanlış olarak şehrin “*yangınlar içinde kaldığı*” anlaşılabilir.

28. Dondum (*Tongıp qaldım*) derken Kazak Türkçesinde “buz tutmak” (BTS: 1016) değil sadece “üşümek” (TS) kastedilmektedir. Kazak Türkçesinde “*üsü- (üşü-)*”, tam tersine “donmak” anlamına gelmektedir.

Eski Türkçede (DLT, 222; Sevortyan, 644-645) ve günümüz Türkiye Türkçesinde (GTS) “üşümek” yani “soğuğu hissetmek”, “ısı yokluğundan, azlığından veya ısı kaybından etkilenmek” anlamına gelen “üşümek”; eski Türkçede (DLT, 197) ve günümüz Türkiye Türkçesinde “donmak” yani “soğğun etkisiyle katı duruma gelmek, buz tutmak; çok üşümek” anlamına gelen “donmak” fiilleri de aralarında çok büyük fark olmamakla beraber birbirlerinin yerine kullanılmamaktadır. Meselâ, Türkiye Türkçesinde “*Su donmuş*” denir ancak “*Su üşümüştür*” denmez. Ayrıca Türkiye Türkçesinde “donmak” fiilinin “beklenmedik bir durum karşısında birden hareketsiz kalmak” gibi mecaz anlamı Kazak Türkçesinde “qatıp qaluw” şeklinde tamamiyle farklı bir fiille karşılanmaktadır. Bu sebeple de söz konusu fiiller, her iki lehçede oldukları hâlde birbirlerinin yerine kullanıldıklarında yanlış anlaşılmaya sebep oluşturabilecek örneklerdendir.

29. *O, tahtanın altında duruyor* derken “Onun tahtanın yere bakan kısmında” (BTS: 156) değil (*Ol taqtaning aldında tur*) “tahtanın önünde durduğu” (TS) kastedilmektedir. “Alt” yani “üst karşıtı, bir nesnenin tabanı” anlamına gelen (Sevortyan, 140-141; GTS) “alt” yardımcı isminin Eski Türkçedeki biçimi Kazak Türkçesinde olduğu gibi “ast” (Sevortyan, 195-196), “astın” (DLT, 14) şeklindedir. Kazak Türkçesindeki “aldı” (*bir narsening aldı*) yardımcı ismi ise “bir şeyin önü, ön tarafı” anlamına gelip Türkiye Türkçesindeki “alt” yardımcı ismi ile sık sık karıştırılmaktadır.

30. *Annem okulda yaşıyor* demekle öğrenci “annesinin okulda hayatını, varlığını sürdürdüğünü” (BTS: 3855) değil *Anam mektepte jasadı* şeklinde “okulda çalıştığını” kastetmektedir ki Kazak Türkçesinde “yaşa-” fiilinin “hayatını, varlığını sürdürmek, sağ olmak” anlamının yanı sıra “bir yerde çalışmak” (TS) anlamı da vardır.

31. Bir Kazak öğrenci *Bilgisayar kızdı* diye cümle kurarken “bilgisayarın ısındığını” kastetmektedir, zira Kazak Türkçesinde “qızuw” “sıcaklığın artması veya ısınmak” (TS) demektir. Türkiye Türkçesinde “kızmak” kelimesinin “ısıtılan veya ısınan bir nesnenin sıcaklığı çok artmak” anlamının yanı sıra “öfkelenmek, sinirlenmek” gibi mecaz anlamı da mevcuttur. Kazak Türkçesinde ise bu mecaz anlamı yoktur.

32. *Üsteldeki kitaptardı qaldır* cümlesi Türkiye Türkçesinde “Masadaki kitapları kaldır” şeklinde anlaşılırken; Kazak Türkçesinde “Masadaki kitaplara dokunma/ masadaki kitapları bırak” anlamı kastedilmektedir.

II. Kazak Türkçesinde ve Türkiye Türkçesinde Sesteş Kelimeler

Sesteş Kelimelerin tanımı, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “söylenişleri aynı, anlam ve kökleri ayrı olan kelimeler, eş adlı, eş sesli, homonim” (GTS) şeklindedir. Sesteş olarak bulduğumuz kelimelerle ilgili örnekler aşağıya alınmıştır.

1. Eski Türkçede (DTL, 37) ve günümüz Türkçesinde “**burun**”, “öne doğru çıkıntı yapan yer”, “alınla üst dudak arasında bulunan iki delikli koklama ve solunum organı” (BTS: 598); Kazak Türkçesinde “**burın**”, “eskiden, önceden” (TS; TS/LS) demektir: *Burun kişkentay edi (Eskiden küçük idi)*.

2. “**Bağırsak**” Türkiye Türkçesinde “ince bağırsak ve kalın bağırsaktan oluşan sindirim organı” (BTS: 333); Kazak Türkçesinde “**bawır-saq**”, “yağda pişirilen ekme, pişi” (TS) demektir: *Bağırsak yedim (Pişi yedim)*.

3. “**Sok-**” (“**Soq-**”) fiilinin Türkiye Türkçesinde ve Kazak Türkçesinde birçok anlamı benzer iken Türkiye Türkçesindeki “ısır-” anlamı (BTS: 3215) Kazak Türkçesinde; Kazak Türkçesindeki “telefon **soguw**” (telefon çalmak), “bir jerge **soguw**” (bir yere uğramak) (TS) örneklerinde olduğu gibi, “çalmak”, “uğramak” anlamları Türkiye Türkçesinde yoktur.

4. “**Badana**”, Türkiye Türkçesinde “duvarları boyamak için kullanılan sulandırılmış kireç veya boya” (BTS: 326); Kazak Türkçesinde “bitki ve onun çekirdeği” anlamının yanı sıra “*Badanaday közi bar*” (*Kocaman gözleri var*) örneğinde olduğu gibi “çok büyük” (TS) anlamına da gelmektedir.

5. “**Başlık**”, Türkiye Türkçesinde “başı korumak için giyilen takke”, “bir kitabın, bir yazının bölümlerinin başına konulan ve konuyu kısaca tanıtan yazı, serlevha” gibi (BTS: 403; GTS) anlamlara; Kazak Türkçesinde “**bastıq**”, “müdür, idareci” (TS) anlamına gelmektedir. Kazak Türkçesindeki “*Bastıgımız qattı (qatang)*” örneğinin Türkiye Türkçesindeki karşılığı “Şapkamız veya başlığımız sert, katı” değil “Müdürümüz sert/ kişiliği sert” şeklindedir. Türkiye Türkçesinde aynı veya yakın anlama gelen “başkan” kelimesi mevcuttur, ancak burada söz konusu eş anlamlı kelimeler olmayıp sesteş veya eş sesli kelimelerdir.

6. “**Yazık**” (“**Jazıq**”) kelimesinin her iki lehçede de mevcut olan “herkesi üzebilecek şey, günah” (BTS: 3875) anlamının yanı sıra Kazak Türkçesinde ayrıca “ova, düzlük” (TS) anlamı da vardır. Türkiye Türkçesinin ağzlarında (GTS) eski Türkçede (DLT, 237) olduğu gibi “ova, kır” anlamına gelen “yazı” kelimesi mevcut ancak burada söz konusu sesteş kelimelerdir. Ayrıca Kazak Türkçesinde “jazıq” kelimesinin Türkiye Türkçesinde olduğu gibi “günah”, “acınma, üzüntü veya kınama anlatan bir söz” anlamı hiç yoktur.

7. “**Körpe**”, Türkiye Türkçesinde “büyümemiş”, “yeni yetişmekte olan”, “dalından yeni koparılmış, taze” (BTS: 2244); Kazak Türkçesinde ise “yorgan” (TS) demektir.

8. “**Toy**” kelimesinin Türkiye Türkçesindeki “gençliği sebebiyle görgüsüz ve beceriksiz olan” (BTS: 3603) anlamı Kazak Türkçesinde olmayıp sadece “ziyafet, eğlence, düğün” (TS) anlamı vardır.

9. “**Tasa**”, Türkiye Türkçesinde “üzüntü, kaygı” (BTS: 3436); Kazak Türkçesinde ise “kuytu” anlamındadır.

10. “**Çirkin**”, Türkiye Türkçesinde “güzel veya yakışıklı olmayan” (BTS: 799; GTS) anlamına gelirken; Kazak Türkçesinde “**şirkin**”, “çok beğenilen bir durum için kullanılan bir ünlem” anlamının yanı sıra “keşke” veya bazen “zavallı, miskin” (TS) anlamını da taşımaktadır. Türkiye Türkçesinde sevimli bebeklere veya hayvanlara “nazar değmesin” anlamında “çirkin” denilebilmektedir. Ancak bu, bu tür kelimelerin sadece farklı bir kullanımıyla alakalıdır ve söz konusu kullanımların örnekleri her iki lehçede de mevcuttur. Meselâ, Kazak Türkçesinde “jaman” kötü demektir. Ancak “nazar değmesin” anlamında “sevimli, akıllı, zeki” çocuklara bazen “jaman bala” (kötü çocuk) denilebilmektedir. Dolayısıyla “çirkin” kelimesinin bazen sevimli çocuk veya hayvan için kullanılması, “çirkin” kelimesinin “güzel” anlamına geldiğini göstermez.

Sonuç

Aynı kökten gelen ve bütün Türk lehçelerinde mevcut olan kelimelerin çoğu genellikle aynı veya yakın anlamdadır. Bu tür ortak kelimelere nispeten sayıları çok olmamakla beraber zamanla birbirlerinden farklılaşarak veya yan anlam kazanarak anlamca birbirlerinden uzaklaşan ortak kelimeler de mevcuttur. “Tuzak” kelimeler diyebileceğimiz bu tür ortak kelimeler aynı anlama geldiği düşünülerek cümle içinde kullanıldıklarında anlaşılmayı zorlaştırmaktadır. Bu tür “tuzak” kelimeler Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesi için de geçerlidir.

Makale hacmini aşacağı için iki lehçedeki “tuzak” kelimelerden sadece bazıları değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. Bu tür “tuzak” kelimeler ve kullanımlarının tespit edilmesinin, Türkiye Türkçesinin öğrenimi ve öğretimi sırasında karşılaşılabilecek hataların en aza indirilmesi; Türkiye Türkçesinin doğru ve etkili öğretimi ve her şeyden önemlisi Ercilasun’un (1999: 89) da dile getirdiği gibi, lehçelerimizin birbirlerine yaklaşması için büyük önem arz ettiği kanaatindeyiz.

Açıklamalar

1. Günümüz Türk lehçelerindeki yalancı eşdeğer kelimelerin karşılaştırılması için ayrıca bakılabilir: Arnazarov, Seyitnazar (2008), “Türkmen ve Türkiye Türkçesinde Bazı Ortak Fiillerde Yalancı Eşdeğerlik”, *Gazi Türkiyat*, Güz, S. 3, s. 31-49; Bakbergenova, R. K. (2009), Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eşdeğerlilik / Bakbergenova, R.K., M.A. Yılmaz // *Түркі әлемі: тіл, қоғам, мәдениет: Профессор Б. Сағындықұлының 70 жылдығына арналған халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары, 25-26 мамыр 2009 ж.* Алматы: әл-Фараби атындағы ҚазҰУ, 32-38 б. (Türk Dünyası: Dil, Toplum, Kültür: Prof. B. Sağındıkulu'nun 70. Yıldönümü Uluslararası Bilimsel Konferans Bildirileri, 25-26 Mayıs, Almatı); Akca, Hakan (2017), “Kumuk Türkçesi ile Türkiye Türkçesinde Yalancı Eş Değerler”. *Türkbilig*, S. 33, s. 91-132; Delice, Tuna Beşen (2013), “Türkmen Türkçesinde Yalancı Eşdeğerler”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 2/4, s. 131-146; Direkci, Bekir – Gülmez, Mevlüt (2012), “Güney Azerbaycan Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değerler”, *Journal of Turkish Studies / Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Güz, S. 32, s. 133-154; Ergönenç, Dilek Akbaba (2007), “Nogay Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değerler”, *bilig*, S. 42, s. 151-176; Ersoy, Feyzi (2007), “Çuvaş Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde Yalancı Eş Değerler”, *Türkbilig*, S. 14, s. 60-68; Uğurlu, Mustafa (2004), “Türk Lehçeleri Arasında Kelime Eş Değerliği”, *bilig*, S. 29, s. 29-40; Yıldız, Hüzeyin (2009). “Karay Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değer Kelimeler”, *Gazi Türkiyat*, Güz, S. 5, s. 611-659.

2. Çeviri ve lehçeler arası aktarmalarda yalancı eşdeğerlilik için ayrıca bakılabilir: Kirişçioğlu, Fatih (2006), “Türkmen Türkçesinden Türkiye Türkçesine Yapılan Aktarmalarda Karşılaşılan Bazı Problemler”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 20, s. 21-35; Alkan, Hanife (2012), “Lehçeler Arası Aktarmalarda Yalancı Eş Değerler Sorunu (Türkiye Türkçesi-Özbek Türkçesi-Yeni Uygur Türkçesi Fiil Örneği)”, *Turkish Studies*, S. 7/4, Güz, s. 671-688; Çakır, Mustafa (1996), “Çeviride Eşdeğerlik İlişkileri”, *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 6, S. 1, s. 93-107; Demir, Sezgin- Demirel, Şener (2009), “Richard Bach’ın ‘Martı Janathan Livingston’ Adlı Anlatısının Türkçe Çevirilerinin Eşdeğerlik Bağlamında Değerlendirilmesi Üzerine Bir Deneme”, *Dil Dergisi*, S. 144, Nisan-Mayıs-Haziran, s. 35-55; Uğurlu, Mustafa (2000), “Türk Lehçeleri Arasında Aktarma Meseleleri ve ‘Abay Yolu’ Romanı” *bilig*, Güz, S. 15, s. 59-79; Uğurlu, Mustafa (2001), “Türk Lehçelerinin Aktarımında Valenz Sözlüklerinin Önemi”, *Doğu Akdeniz Üniversitesi, Uluslararası Sözlükbilim Sempozyumu Bildirileri* (Yayımlayan: Nurettin Demir-Emine Yılmaz), Gazimağusa: s. 197-206.

Kısaltmalar

BTRS: Büyük Türkçe-Rusça Sözlük

BTS: Büyük Türkçe Sözlük

DLT: Divan-ı Lügat'it-Türk

GTS: Güncel Türkçe Sözlük

LS: Lugat Sözdikteri (Lüगत Sözlükleri)

TS: Tüsindirme Sözdik (Açıklamalı (Kazakça) Sözlük)

KAYNAKLAR

- AKCA, Hakan (2017), “Kumuk Türkçesi ile Türkiye Türkçesinde Yalancı Eş Değerler”. *Türkbilig*, S. 33, s. 91-132.
- ALKAN, Hanife (2012), “Lehçeler Arası Aktarmalarda Yalancı Eş Değerler Sorunu (Türkiye Türkçesi-Özbek Türkçesi-Yeni Uygur Türkçesi Fiil Örneği)”, *Turkish Studies*, S. VII, 4, Güz, s. 671-688.
- ARNAZAROV, Seyitnazar (2008), “Türkmen ve Türkiye Türkçesinde Bazı Ortak Fiillerde Yalancı Eşdeğerlik”, *Gazi Türkiyat*, Güz, S. 3, s. 31-49.
- ATMACA, Emine (2013), “Eski Oğuz Türkçesinden Günümüz Türkiye Türkçesine Eşgösterenlilik”. *Dil Araştırmaları*, Bahar, S. 12, s. 117-138.
- BAKBERGENOVA, R.K. (2009), “Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eşdeğerlilik” / Bakbergenova, R.K., M.A.Yılmaz // *Түркі әлемі: тіл, қоғам, мәдениет: Профессор Б. Сағындықұлының 70 жылдығына арналған халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары, 25-26 мамыр 2009 ж.* Алматы: әл-Фараби атындағы ҚазҰУ, 32-38 б. (*Türk Dünyası: Dil, Toplum, Kültür: Prof. B. Sağındı-kulu'nun 70.yıldönümü Uluslar arası Bilimsel Konferans Bildirileri, 25-26 Mayıs, Almatı: El-Farabî Üniversitesi*)
- Büyük Türkçe-Rusça Sözlük* (1994), İstanbul: Multilingual Yay.
- Büyük Türkçe Sözlük* (2005), 10. Basım, Ankara: TDK Yay.
- CAN, Hüdayi (2008), “Yalancı Eşdeğerler Açısından Divânü Lugâtî't-Türkle Türkiye Türkçesi ve Türkmençenin Karşılaştırılması”, *Akademik Araştırmalar Dergisi/Journal of Academic Studies (Kâşgarlı Mahmud Özel Sayısı)*, İstanbul, Kasım 2008-Ocak 2009, S. 39, s. 347-373.
- ÇAKIR, Mustafa (1996), “Çeviride Eşdeğerlik İlişkileri”, *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Bahar, C. 6, S. 1, s. 93-107.
- DELİCE, Tuna Beşen (2013), “Türkmen Türkçesinde Yalancı Eşdeğerler”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 2/4, s. 131-146.
- DELİÖMEROĞLU, Yakup (2011), “Bağımsızlıklarının 20.Yılında Türk Cumhuriyetleri Arası Edebî İlişkiler Genel Değerlendirme”, Aralık, S. 60. http://kardeskalemler.com/aralik2011/genel_degerlendirme.htm
- DEMİR, Sezgin - DEMİREL, Şener (2009), “Richard Bach'ın 'Martı Janathan Livingston' Adlı Anlatısının Türkçe Çevirilerinin Eşdeğerlik Bağlamında Değerlendirilmesi Üzerine Bir Deneme”, *Dil Dergisi*, Nisan-Mayıs-Haziran, S. 144: s. 35-55.
- Derleme Sözlüğü (Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü) (1972), Türk Dil Kurumu, Ankara.

- DİREKÇİ, Bekir – GÜLMEZ, Mevlüt (2012), “Güney Azerbaycan Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değerler”, *Journal of Turkish Studies / Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Güz, S. 32, s. 133-154.
- Divan-ı Lügat’it-Türk* (2006), Besim Atalay, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 5. Baskı.
- ERCİLASUN, Ahmet Bican (1999), *Türk Dünyası Üzerine İncelemeler*, Akçağ Yay., Ankara.
- ERGÖNENÇ, Dilek Akbaba (2007), “Nogay Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değerler”, *bilig*, 42: 151-176.
- ERSOY, Feyzi, (2007), “Çuvaş Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde Yalancı Eş Değerler”, *Türkbilig*, S. 14: s. 60-68.
- Güncel Türkçe Sözlük: Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr/>
- KİRİŞÇİOĞLU, Fatih (2006), “Türkmen Türkçesinden Türkiye Türkçesine Yapılan Aktarmalarda Karşılaşılan Bazı Problemler”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 20, s. 21-35.
- MUSA, Bağdağül (2014), “Türkçe Öğreniminde ve Öğretiminde Yalancı Yapısal Eşdeğerlik”, *I. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı*, C. 2, s. 2037-2050, Niğde Üniversitesi Yay., Niğde.
- SEVORTYAN, E. V (1974), *Etimolojişeskiy Slovar’ Tyurkskih Yazıkov (obshet-yurkskiye i mejtyurkskie osnovi na glasnie)*, Moskova, “Nauka” (Türk Dillerinin Etimolojik Sözlüğü)
- Tüsindirme Sözdik (Açıklamalı (Kazakça) Sözlük)*: <http://mtdi.kz/tusindirme-sozdik>
- Tüsindirme Sözdik/ Lugat Sözdikteri*: <http://lugat.kz/>
- UĞURLU, Mustafa (2000), “Türk Lehçeleri Arasında Aktarma Meseleleri ve ‘Abay Yolu’ Romanı”, *bilig*, Güz, S. 15, s. 59-79.
- _____ (2001), “Türk Lehçelerinin Aktarımında Valenz Sözlüklerinin Önemi”, *Doğu Akdeniz Üniversitesi, Uluslararası Sözlükbilim Sempozyumu Bildirileri (Yayımlayan: Nurettin Demir-Emine Yılmaz)*, s. 197-206. Gazimağusa
- _____ (2004), “Türk Lehçeleri Arasında Kelime Eş Değerliği”, *bilig*, Bahar, S. 29, s. 29-40.
- YILDIZ, Hüseyin, (2009), “Karay Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değer Kelimeler”, *Gazi Türkiyat*, Güz, S. 5, s. 611-659.

REVÂNÎ'NİN GAZELLERİNDE FELEĞİN KULLANIMI ÜZERİNE BİR İNCELEME

ÖZ: Divan şairi sosyal hayata, çevreye, tabiata, doğa olaylarına dair çevresinde gördüğü her şeyi kendi birikimi çerçevesinde şiirine yansıtmıştır. Yani şair sosyal hayata dair çevresinde gördüğü abdal, dilenci, sergöste gibi kimseleri ve onların kıyafetlerini; eğlence meclislerini ve bu meclislerin testi, şarap, rakkas, def gibi unsurlarını; ciltçilik ve kitap süslemenin şemse, altın, tas gibi araçlarını estetik bir şekilde şiirinde işlemiştir. Bunun yanı sıra gökyüzü, gezegenlerin hareketi, yıldızlar ve bu unsurların insanlar üzerindeki etkileri de divan şairinin muhayyilesinde bulunduğu karşılıklar vasıtasıyla şiire aktarılmıştır. Dolayısıyla söz konusu kozmik unsurların ulaşılmazlığı, parlaklığı, hareketi, işlevi gibi birçok yönü ile şairin hayatına dair hemen her şeyi şiirlerde kaynaşmış bir şekilde görmek mümkündür. Böylelikle gazellerin temel konusu olan sevgili ve sevgilinin güzellik unsurları (yüz, yanak, alın, kaş, saç, ben...) anlatılırken kozmik kavramlar, hemen her divan şairi için önemli bir ilham kaynağı olur. Bu düşünceden hareketle divan şairinin hayal gücünü besleyen temel kaynaklardan birinin gökyüzü gözlemleri ve bu gözlemlerin içselleştirilerek şiire aktarılması olduğu söylenebilir. Şairin kozmik unsurlara yüklediği anlamları ve bakış açısını tespit etmek de divan şiirinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bu çalışmada Revânî'nin gazelleri taranarak "felek" kavramının kullanıldığı 103 beyit tespit edilmiş ve söz konusu beyitlerde feleğin kullanım özellikleri incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, divan şiiri, Revânî, gazel, felek.

A Review on the Use of "Felek" in the Odes of Revânî

ABSTRACT: A Divan poet has always reflected everything s/he saw in social life, environment, nature and natural events to his/her poetry in the framework of her/his own accumulated knowledge. In other words, the poet has dealt with the abdal, beggar and *sergöste* (an adventurous person), and their clothes; meeting for entertainment and their elements like the jug, wine, the dancer, tambourine; the tools of binding and book ornamenting like rosette, gold, the cup, which s/he sees around him/her in social life, in aesthetic terms in his/her poetry. In addition, the sky, the movements of the planets, the stars and the effects of these elements on humans have been transferred to the poems through their counterparts in the imagination of the divan poet. For this reason, it is possible to see almost everything about the life of the poet in a way that is integrated in the poems with many aspects like the inaccessibility, brightness, movement and function of the cosmic elements mentioned. In this way, while the beloved and the beauty elements of the beloved (the face, cheeks, forehead, eyebrows, hair, beauty spots, ...), which are the basic subject of odes, are explained; and the cosmic concepts become an important source for inspiration for almost every divan poet. Based on this viewpoint, it is possible to argue that one of the main sources feeding the imagination of the divan poet is the observations of the sky and the transfer of them to poetry by internalizing these elements. Determining the meanings and perspectives of the poet associated with the cosmic elements will contribute to understand the divan poetry better. In the present study, 103 couplets in which the concept "felek" (the sky) was used were identified by scanning the odes of Revânî; and the usage characteristics of the "felek" concept were analysed in these couplets.

Keywords: Classical Turkish literature, divan poetry, Revânî, odes, felek (the sky).



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
46. SAYI / VOLUME
2019-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Doç. Dr.
Mehmet ÖZDEMİR

Kocaeli Üni.
Fen-Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

dr.mehmetozdemir14@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2879-655X

Gönderim Tarihi
Received
22.07.2019

Kabul Tarihi
Accepted
28.11.2019

Atıf
Citation
ÖZDEMİR, Mehmet (2019).
"Revânî'nin Gazellerinde Feleğin
Kullanımı Üzerine Bir İnceleme",
Türk Lük Bilimi Araştırmaları,
(46), 103-133.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Divan şiirinde çevreye ve tabiata dair hemen her şeyin yansımaları bulmak mümkündür. Dünyanın düzeni ve bu düzenin işleyişinde yer alan Güneş, Ay, felek, gezegenler, yıldızlar gibi kozmik kavramlar çeşitli boyutlarıyla şiirlerde işlenmiştir. Şairler kozmik kavramların hem yücelik, parlaklık, sıcaklık, hareket, işlev, tesir gibi özelliklerini hem de sevgili veya memduh bağlamında çeşitli benzerlik ilişkilerini, bilhassa manzum metinlerde, estetik bir bakışla yansıtmışlardır. Yani divan şairi sevgilinin güzelliğini ve onu güzelleştiren unsurları (yüz, yanak, alın, kaş, saç, ben...) sevgiliye beslediği duyguları, ayrılık acısıyla çektiği sıkıntıları anlatmada kozmik kavramları önemli bir ilham kaynağı olarak kullanmıştır. Mesela sevgilinin saç karanlık bir gece, yüzü ise o karanlık geceyi aydınlatan dolunaydır; yüzündeki ben kayan yıldız (şihâb), saçları ise kayan yıldızın geride bıraktığı izdir; giydiği elbise gökyüzü, elbisenin üzerindeki yıldızlı işlemeler yıldızlardır. Aslında saç, yüz, ben (yüzdeki siyah nokta), çeşitli işleme ve desenleri bulunan elbiselerin şiirde kullanılması şairin hayal gücüne işaret etmez. Onun hayal gücüne işaret eden tarafı, göz önündeki varlıkların insan zihninde uçsuz bucaksız bir âleme kapı açan terkiplerle bir araya getirilmesindedir. Böyle bir hayal gücünü anlayabilmek için şairin yaşadığı çağın şartlarına bakmak gerekecektir. Yeryüzünün iki ışık kaynağından biri Güneş, diğeri de gece vakti ışığını Güneş'ten alan Ay'dır. Bunun dışında ateşin kullanımıyla oluşturulan ışık kaynakları da insanların ısınma ve aydınlanma ihtiyaçlarını karşılayan diğer unsurlardır. Dolayısıyla ışısız veya ışığın az olduğu bir ortamda gece vakti gökyüzü, dev ekran bir televizyon gibi insanların karşısında durmaktadır. Şairler de gökyüzü televizyonunu izleyerek yıldızların ve gezegenlerin hareketlerini gözlemişler, söz konusu hareketlerden yeryüzündeki olaylar ve insanların yaşamları hakkında çıkarımlarda bulunmuşlardır. Yani insan hayatı ve doğa olaylarına dair hemen her şeyi, gök cisimlerinin hareketleriyle yorumlamaya çalışmışlardır. Bu düşünceden yola çıkılarak divan şairinin hayal gücünü besleyen temel kaynaklardan birinin gökyüzü gözlemleri ve bu gözlemlerin içselleştirilerek şiire aktarılması olduğu söylenebilir.

Divan şairinin kozmik unsurlara yüklediği anlamları ve bakış açısını tespit etmek için yapılacak her çalışma divan şiirinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bugüne kadar yapılan çalışmalar söz konusu amaca hizmet etmiş, bundan sonrakiler de aynı amaca hizmet etmeye devam edecektir. Bu bağlamda Hikmet Feridun Güven'in "Hayretî Divanı'nda Kozmik Âlem ve Zaman" (Güven, 1988), Sabahat Deniz'in "16. Yüzyıl Bazı Divan Şairlerinin Türkçe Divanlarında Kozmik Unsurlar (Bâkî-Fuzûlî-Hayâlî Beğ-Nev'î-Yahyâ Beğ)" (Deniz, 1992), A. Atilla Şentürk'ün kaleme aldığı "Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabiteler (Burçlar)" (1994: 131-180) sonraki araştırmalara kaynaklık eden önemli çalışmalardır. Divan şiirinde kozmik unsurların incelendiği çalışmalar

bunlarla sınırlı değildir¹. Biz de bu çalışmalara ilave olarak divan şairinin (Revânî'nin) muhayyilesi için itici bir güç olan “felek” kavramının kullanım özelliklerini incelemeye çalıştık.

On altıncı yüzyılın önemli şairlerinden olan Revânî'nin hacimli bir divanının olduğunu söylemek mümkündür. Şairin divanında 4 terki-i bent, 2 murabba, 4 kıta, 1 müfred, 1 tahmis, 34 kaside, 499 gazel bulunmaktadır (Avşar, 2017). Revânî Divanı'nda yapılan tarama sonucunda şairin kozmik kavramlardan sıkça faydalandığını söylemek mümkündür. Elde edilen verilere göre şairin divanında kozmik kavramların kullanıldığı beyit sayıları şu şekildedir: 53 terki-i bent beyti, 275 kaside beyti, 349 gazel beyti, 2 murabba bendi ve 4 kıta olmak üzere toplamda 683 yerde kozmik kavramlar geçmektedir. Dolayısıyla tarama esnasında elde edilen malzemenin çokluğu, kaleme alınacak makalenin hacmi göz önünde bulundurulduğunda bir sınırlama getirmeyi zorunlu kıldı. Bu düşünceden hareketle şairin gazellerinde geçen “felek” kavramı üzerinde durulmuştur. Revânî'nin gazellerinde “felek” kavramının 103 beyitte kullanıldığı tespit edilmiştir. Elde edilen veriler incelendiğinde felek kavramının şekil, renk, hareket, büyüklük, yaşlılık gibi özellikleriyle çeşitli benzetmelere konu olduğu görülmüştür. Söz konusu benzetmeler “Felek Kavramıyla Kurulan Benzetmeler” başlığı altında alfabetik olarak verilmiştir. İkinci olarak feleğin insanlara tesiri ve yüceliği, beyitlerde karşılaşılan bir diğer noktadır. Feleğin bu özellikleriyle yer aldığı beyitler de “Feleğin Diğer Kullanım Özellikleri” başlığı ile değerlendirilmiştir. Feleğin burada belirtilen kullanım özellikleri incelenirken bazı konu başlıklarında fazla sayıda örnek beytin olması münasebetiyle içerik değerlendirmesi yapılırken gerekli görülen yerlerde bazı beyitler çalışmaya alınmamış, fakat dipnotlar vasıtasıyla beyitlerin Revânî Divanı'ndaki yer bilgileri gösterilmiştir.

I. Felek Kavramıyla Kurulan Benzetmeler

Felek kavramı sözlükte “gökyüzü, sema; âlem, dünya; talih, baht, kader; askerî müzikte bir zilli alet; eskilerin inanışlarına göre, her seyyareye (gezegen yıldız) mahsus bir gök tabakası; yuvarlak kütük, kızak.” anlamlarıyla tanımlanmaktadır (Devellioğlu, 1999: 255). Bahaeddin Ögel'in eserinde “felek” kelimesinin daha çok gökyüzü için; Ay, Güneş ve yıldızların bulunduğu gök katları için “eflâk” ifadesinin kullanıldığı belirtilir.

¹ Divan şiirinde kozmik unsurların biri, birkaçı ya da tamamı üzerinde yapılan bazı çalışmalar şunlardır: Küçük, 1988: 149-176; Kalpaklı, 1998: 173-179; Akpınar, 2002: 169-202; Yentür, 2003; Caran, 2003; Akkuş, 2005-06: 39-41; Ceylan, 2005-06: 26-29; Kurnaz, 2005-06: 42-43; Ay, 2009: 117-162; Çınar, 2009: 777-792; Atasoy, 2010: 154-177; Karaköse, 2012: 29-48; Kapal, 2013: 160-170; Gülüm, 2014: 519-546; Işıksan, 2014: 110-114; Değirmenci, 2015; Kul, 2015; Yıldırım, 2015: 340-353; Cengiz, 2016: 47-57; Güngör, 2016: 70-79; Avşar-Cengiz, 2017: 61-72.

Sürekli bir dönüş hareketi yaptığı düşüncesinden hareketle felek için Arap ve İran kültürlerinde çarh-ı felek, Türklerde ise çarkı felek tabiri kullanılmıştır (Ögel, 2014: II/196).

Revânî'nin şiirlerinde feleğin kullanım özelliklerine geçmeden önce, felekle ilgili telakkilere kısa bir bakış faydalı olacaktır. Geçmişten günümüze gökyüzü, gezegenlerin hareketi ve yıldızlar sürekli ilgi görmüş ve insanlar tarafından gözlemlenmiştir. MÖ 2000'li yıllardan sonra eski Mısır ve Babil'de astronomi ve astroloji üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Daha sonra eski Yunan'da yapılan çalışmalar astronominin gelişimine bir ivme kazandırmıştır. Eski Yunan döneminde Dünya'nın okyanusta yüzen bir disk (Miletli Thales-MÖ 625-545), Dünya yüzeyinin düz bir silindir şeklinde olduğu (Anaksimender-MÖ 610-547) görüşleri ileri sürülmüştür. İyonyalı filozof ve matematikçi Pisagor (MÖ 570-480), Dünya ve evrenin küre şeklinde olduğunu dile getiren ilk isimdir. Bu dönemde Aristarkus (MÖ 320-250), evrenin merkezinde Güneş'in olduğu ve Dünya'nın Güneş etrafında döndüğü, yani Güneş merkezli evren sistemi üzerinde durmuştur. Batlamyus (MS 108-168) bu görüşü kabul etmemiş ve Dünya merkezli evren sistemini temellendirmiştir ki bu görüş 17. yüzyıla kadar etkisini devam ettirmiştir. 16. yüzyılda Kopernik (1473-1543) Güneş merkezli evren sistemini tekrar gündeme taşımış ve bu görüş Galile (1564-1642) tarafından da benimsenerek doğruluğu kanıtlanmıştır. Bunlara ilave olarak Kepler (1571-1630) de gezegenlerin Güneş etrafında dönerken elips şeklinde bir yörünge izlediklerini ortaya koyar (Kırbyık, 2001: 11-32; Tez, 2009: 12-17).

Bu kısa tarihçeden sonra şunu ilave etmek gerekir ki yaklaşık 17. yüzyıla kadar etkisini sürdüren Batlamyus'un yer merkezli evren sistemi divan şairlerinin de kozmik âleme bakışının temelini oluşturmuştur. Bu sisteme göre evrenin merkezinde Dünya bulunur, Ay ve diğer gezegenlerle yıldızlar da içten dışa doğru küresel daireler şeklinde sıralanır. Dünya'dan sonra birinci felekte Ay, ikinci felekte Utarit (Merkür), üçüncü felekte Zühre (Venüs), dördüncü felekte Şems (Güneş), beşinci felekte Merih (Mars), altıncı felekte Müşteri (Jüpiter), yedinci felekte Zuhâl (Satürn) bulunur. Sekizinci felek, sabit yıldızlar veya burçlar feleği; en dışta da içte bulunan feleklerin tersine dönen Atlas feleği (Felekü'l-Eflâk) yer alır (İbrahim Hakkı, 2012: I/113-114). Dolayısıyla Revânî'nin şiirleri ile ilgili değerlendirmeler de dönemin astronomi anlayışı gereği yer merkezli evren sistemi doğrultusunda yapılmıştır.

Revânî Divanı'nda kozmik unsurlarla ilgili beyitlerde "felek" kavramının kullanıldığı ve bu kavramın genellikle gökyüzü anlamıyla değerlendirildiği görülmektedir. Gökyüzü yarım küre şeklindeki görünüşü,

rengi, hareketi, yaşlılığı, büyüklüğü bakımından çeşitli kavramlarla benzerlik ilişkisi içinde kullanılmıştır. Bunun yanı sıra gece ve gündüz gökyüzünde görünen Güneş, Ay, yıldızlar, yıldız kayması gibi feleğin diğer kozmik unsurlarla oluşturduğu manzarayı da benzetmelerde görmek mümkündür. Yapılan tespitlerden hareketle Revânî'nin gazellerinde felekle ilgili benzetmeler şu şekildedir²:

1. Abdâl/ Dilenci

Abdal kelimesine Türkçe Sözlük'te “*gezgin derviş; dilenci kılıklı, üstü başı perişan kimse*” anlamları verilmektedir (Türkçe Sözlük, 2011: 3). Bunun yanı sıra ne zaman nereye gidecekleri ve maksatları belli olmayan başıboş gezgin kimseler de abdal olarak anılmaktadır. Abdalların görünüşleriyle ilgili olarak Ahmet Talat Onay'ın açıklamaları şöyledir:

Bunlar sırta kebe, belde manda boynuzundan yapılmış bir nefir ve cür'adân asılı kemer, bir elde keşkül diğerinde teber, kullakta mengüş halka, kemerde kocaman bir teslim taşı şehirden şehre dolaşırlardı. Kebe bulamazlarsa sırtlarına bir pösteki parçası alırlar veya buna da lüzum görmeyerek çırılçıplak dolaşırlardı. (2000: 56).

Revânî'nin şiirlerinde abdalın sürekli dolaşması, bir yerde sabit durmaması yönüyle feleğe benzetildiği görülmektedir. Revânî'nin yaptığı tasvire göre felek, bulut hırkasını üzerine giymiş bir abdal, ay da abdalın göğsüne açtığı yaradır.

*Çarh abdâlun durur gögsine mâhden urdı dâg
Egnine dervîşvâr almış bulutdan bir nemed (G. 44/ B. 3/ s. 201)³*

Abdal ve dilencilerin hilal şeklindeki keşküllerini yanlarına alarak günlük rızıklarını temin için diyar diyar dolaşmaları ve verilen yiyecekleri keşkülün içine koymaları da şiirlerde söz konusu edilir. Felek dilencisi, yanında bulunan hilal keşkülüyle sevgilinin güzellik sofrasında dilenmektedir.

*Gedâ-yı hân-ı hüsnündür felek kim
Yanında mâh-ı nevdin keşkülü var (G. 113/ B. 3/ s. 241)*

Felek, güzellere şahının abdalı olup boynuna dolunayı bir takı olarak takar ve sevgilinin semtinde dolaşır (Şentürk, 1994: 146).

² Bu çalışmada Ziya Aşar tarafından hazırlanan “Revânî Dîvânı” adlı eserin, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından 2017 yılında elektronik olarak yayımlanan baskısı kullanılmıştır.

³ Örnek beyitlerin sonunda araç içinde verilen “G.” gazel, “K” kıta, “M.”, “B.” beyit, “s.” sayfa numarası şeklinde kısaltılmıştır.

*Abdâlun olupdur felek ey husrev-i hûbân
Kim boynuna meftûl takıpdur meh-i tâbân* (G. 285/ B. 1/ s. 343)

2. Âşık

Yer merkezli evren sistemine göre dördüncü felekte bulunan Güneş, Dünya'nın etrafında döner. Bu dönüş esnasında yeryüzüne düşen güneş ışınları yeryüzünü hem ısıtır hem de aydınlatır. Revânî bu doğal hareketi bir hüsn-i talil vasıtasıyla feleğin, Güneş'i sevgiliye sunması olarak değerlendirir. Burada hem güneş hem de sevgi anlamına gelen "mihir" kelimesinin kullanılması dikkat çekicidir. Bu açıdan bakıldığında aynı durum, feleğin sevgisini sunması olarak da değerlendirilir. Beyitte ayrıca "Ey mah, feleğin sana güneşi göstereceğini sanma." ifadesi Güneş ve Ay'ın gökyüzünde aynı vakitte bir arada bulunmadığı veya bulunsa da gün ışığından dolayı Ay'ın görünmediğine işaret eder. Böylece âşık olan felek, gökyüzündeki Ay'a Güneş'i göstermez, ama sevgiliye mihirini (sevgi/ Güneş) gösterir. Burada ayrıca feleğin Ay'a Güneş'i göstermemesi, "*sıkıntı içinde yaşamak*" (Türkçe Sözlük, 2011: 1003) anlamına gelen "gün görmemek" deyimini de akla getirmektedir.

*Güneşi sanma felek gösterür ey mâh sana
'Arz ider 'âşık olup mihirini her gâh sana* (G. 13/ B. 1/ s. 182)

Âşıkla felek arasında kurulan ilgilerden biri feleğin dönüş hareketidir. Âşık daima sevgiliyi görmek umuduyla sevgilinin mahallesinin etrafında dolaşır. Bu düşünceden hareketle şairler, feleğin dönüş hareketini hüsn-i talil yoluyla sevgilinin mahallesinin etrafında dolaşma olarak değerlendirirler. Yani felek, gamlı âşıkla birlikte, bir ay yüzünün aşkından dolayı sersem olmuş ve sürekli dönmektedir.

*Bir mâh-likânun yine ser-geştisi olmuş
Gördüm feleği 'âşık-ı gamnâke ber-â-ber* (G. 117/ B. 4/ s. 244)

Âşık-sevgili ilişkisi tezat sanatından faydalanılarak gedâ-sultân kelimeleriyle dile getirilir. Âşık, sevgilinin semtinde kapı kapı dolaşan bir dilencidir (Pala, 1995: 202). Sevgili de dilenci veya kölenin karşısında padişah olarak ele alınır. Kölelerin kulaklarında halka bulunması da o kölenin azat kabul etmediği anlamına gelir (Onay, 2000: 230). Buna ilave olarak kölelerin boynuna hilal şeklinde bir takımın/ halkanın da takıldığı aşağıdaki beyitten anlaşılmaktadır. Bunu yapan âşık da muhtemelen sevgilinin azat kabul etmez kölesi olduğunu ifade etmek ister. Buna göre felek, sevgilinin kölesi desinler diye hilali boynuna takar.

*Dakdı hilâl boynuna zeynüñ idüp felek
Sen şâh-ı hüsnün ol diyeler tâ gedâsıdur* (G. 144/ B. 4/ s. 259)

Felek ve Ay'ın birlikte kullanıldığı bir beyitte felek, sevgiliye tutkun bir âşık olarak değerlendirilir. Felek tabakalarında bulunan yedi gezegenin in-

sanlar üzerinde etkili olduğuna inanılmış ve bu yüzden âlemde insanların yaşadıkları talihsizlikler feleğe yüklenmiştir (Onay, 2000: 209). Aşağıdaki beyitte de âşık, sevgiliden ayrı oluşunu ve talihsizliğini feleğe yükleyerek bu durumu feleğin kendisiyle savaşmasına bağlar. Yani bir ay yüzlüye âşık olan felek, âşıklarla savaşmak için bayram hilalini kendine kılıç yapar.

*Sen meh-likâyı sevmegin gerdân hilâl-i 'ıyddan
Yalun kılıç almış ele 'âşıklar ile ceng için (G. 288/ B. 4/ s. 345)*

Bundan başka âşık olarak ele alından feleğin kimi zaman aşkından dolayı ay taşı ile sinisini döver kimi zaman sevgilinin mahallesini dokuz dolandır kimi zaman da dolunayı hilale çevirir⁴.

3. Bâğ/ Bahçe

Gece vakti yıldızlarla dolu görünen gökyüzü bahçe, yıldızlar da bahçedeki çiçekler olarak tasavvur edilir. Aşağıdaki beyitte de gökyüzü, gece vakti bahar meclisinin kurulduğu geniş bir bahçe, gökyüzünde bulunan yıldızlar da söz konusu bahçede bulunan güllerdir.

*Geceler subha degin 'ıyş-ı bahâr eyle müdâm
Ki felek gülşen olup encüm ana güller olur (G. 87/ B. 3/ s. 226)*

Gökyüzünün gül bahçesi olarak tasavvur edildiği bir başka beyitte, Ay ile Süreyya takımyıldızının bir araya gelişi üzerinde durulur. Süreyya (Ülker, Pervin), kuzey yarım kürede bulunan ve yedi yıldızdan meydana gelen yıldız kümesidir (Pala, 1995: 495). Bu yıldız kümesi aynı zamanda Ay'ın yirmi sekiz menzilden üçüncüsüdür (İbrahim Hakkı, 2012: I/132). Hilal şeklindeki Ay, üçüncü konağı (menzil) olan Süreyya'ya gelince ortaya çıkan görüntü, bir gül fidanı ve onda açan güller şeklinde düşünülür. Bu benzetmede hilal şekliyle Ay, üzerinde bulunan güllerin ağırlığından eğilmiş gül fidanı; Süreyya ise gül fidanında açmış yedi güldür. Dolayısıyla beyitte Ay ve Süreyya'nın oluşturduğu manzara yediveren gülü olarak değerlendirilir.

*Hilâl ile Süreyyâ kim felek bâğını zeyn itmiş
Egilmiş ak güllerle sanasın gül budagıdır (G. 126/ B. 3/ s. 249)*

Bu beyitte de yıldızlar, gökyüzü bahçesindeki güller olarak değerlendirilir. Burada da bir önceki beyitte olduğu gibi renk kavramı göz önünde bulundurularak yıldızlar, beyaz güle benzetilir.

*Görinen encüm degüldür gicelerde 'ıyş için
Ak güllerdür k'açılmış gülşen-i eflâkde (G. 380/ B. 2/ s. 400)*

⁴ G. 304/ B. 3/ s. 354; G. 385/ B. 4/ s. 403; G. 393/ B. 2/ s. 407.

4. Cild

Felek kat kat oluşu münasebetiyle bir kitabın ciltleri, Güneş de bu ciltlere yapılan süs şeklinde düşünülür. Arapça şems kelimesinden gelen şemse, özellikle kitap süsleme ve ciltçilikte kullanılan yuvarlak veya elips şeklinde yapılan bir motiftir (Bozkurt, 2010: 38/518). Buna göre feleğin katları, Revânî'nin şiirlerinin bulunduğu bir divan ve Güneş de bu divanın ciltlerine işlenen motiftir.

*Altunlu şemse yazmaz idi cild-i çarha şems
Mecmû'a-i zamânede eş'ârum olmasa* (G. 322/ B. 2/ s. 365)

5. Çadır

Gökyüzünün bir çadır olarak değerlendirilmesi Türklerde görülen bir anlayıştır. Oğuz Kağan destanında Güneş'in tuğ, gökyüzünün de çadır şeklinde düşünülmesi buna örnektir. (Ögel, 2014: 203). Revânî'nin de feleğin yarım küre şekli ve çadırın kubbe biçimindeki üst kısmı münasebetiyle gökyüzü-çadır benzerliğinden faydalandığı görülmektedir. Meh, kamer, Ay kelimeleri de şiirimizde genellikle sevgili, sevgilinin yüzü veya unsurları yerine kullanılır. Gökyüzünün çadır olarak değerlendirilmesiyle de bu âlem, ay yüzlü güzellerin bulunduğu büyük bir çadır şeklinde düşünülür. Ay yüzlü güzellerle dolu bir çadırın da cennetten farkı olmaz.

*Meh-rûlar ile çâder gûyâ felek olmuşdur
Her hayme güzellerle dârü'l-melek olmuşdur* (G. 49/ B. 1/ s. 204)

6. Dağ

Feleğin benzetildiği kavramlardan biri dağdır. Kur'ân'da geçen *Gökleri ve yeri direksiz yarattı, onu görüyorsunuz* (Lokman 31/10)⁵ ve *Allah odur ki gökleri gördüğünüz gibi direksiz yükseltti* (Ra'd 13/2) ayetlerinde de göklerin direksiz yaratıldığı bildirilmektedir. Direksiz dağ (Bîsütûn) ifadesi beyitlerde geçtiğinde, genellikle Ferhat ile Şirin hikâyesine telmih söz konusudur. Revânî'nin aşağıdaki beytinde de Ferhat ile Şirin hikâyesine telmihte bulunulmuştur. Buna göre gam, her zaman yeni ay baltasını âşığın eline verir ve onu feleğin Bîsütûn Dağı'na Ferhat yapar.

*Tîşe-i mâh-ı nevi destüme her gâh sunup
Bî-sütûn-ı felege gam beni Ferhâd eyler* (G. 55/ B. 4/ s. 208)

7. Dolap

Gezegenlerin dönüşleri sebebiyle felek, hareket bakımından dolaba benzetilir. Dolap aynı zamanda bayram yerlerinde genellikle çocukların

⁵ Bu çalışmada kullanılan ayetlerin tercümesi Beydavî Tesiri'nden alınmıştır (Beydavî 2011).

üzerine binip eğlendikleri bir araçtır (Şentürk, 1994: 143). Aşağıdaki beyte göre felek bayram yerinde kurulan bir dolap, Güneş ve Ay da söz konusu dolaba binen iki dilberdir. Böylece felek, çocukları çok sevindiren dönme dolap olur.

*Felek dolâbına binmiş iki dil-berdür ay u gün
Cihân etfâli 'tyd eyler hemân oylan oyuncacı (G. 478/ B. 3/ s. 456)*

8. Elbise

Gökyüzü renk ilgisi bakımından şiiirlerde geçer. Bir hava boşluğu olan gökyüzünün aslında bir rengi yoktur. Fakat gökyüzü, ortamın ışığına göre gündüz vakti mavi, gece vakti ise lacivert renkte algılanır. Şairler de gökyüzünün renkli görüntüsüyle çeşitli ilgiler kurarlar. Bu ilgilere biri sevgilinin giydiği elbisenin rengidir. Mavi renkli bir elbise giyen sevgili halkı kendisine hayran eder. Revânî'nin beytinde ay gibi olan sevgili mavi renkli bir elbise giyerek halkı aşk belasına düşürür. Beyitte iki defa kullanılan "âsümânî" ifadesi hem açık mavi rengi hem de gökle ilgili olmayı karşılayacak şekildedir. Bu durumda bir taraftan sevgili giydiği gök rengi elbise nedeniyle halkı aşkından öldürür, diğer taraftan da bu bela gökten geldiği için insanların elinden bir şey gelmez.

*Geyüp bir âsümânî câme halkı öldürür ol meh
Ne çâre hey müselmânlar belâ-yı âsümânîdür (G. 100/ B. 4/ s. 234)*

9. Gölge

Gündüz vakti Güneş, sıcaklığıyla âlemi ısıtır ve aydınlatır. Gece ise Furkan suresinde *O ki geceyi size örtü, uykuyu dinlenme kıldı ve gündüzü dağılma zamanı kıldı* (Furkan 25/47) şeklinde bildirildiği gibi bir örtü kılınmıştır. Yani gece, yeryüzü ile Güneş arasında bir gölge gibidir. Revânî'nin şiiirinde de gökyüzü, bu bağlamda değerlendirilir. Mertebesi yüce ve eşiği Güneş gibi olan sevgili için Ay çadır, gökyüzü de bu çadırın üzerindeki gölgedir.

*Ne 'âlî-menzilet hûrşîd-atabet şâh olur bu 'tyd
Ki gerdûn sâyebânıdır hilâl anun otagıdır (G. 126/ B. 2/ s. 249)*

Aşağıdaki beyitte felek, eğlence için misk ve amber kokularıyla donatılan bir çadırın gölge gibidir. Buna göre gökyüzü, sevgilinin çadırının üstündeki gölge, şafakta meydana gelen kızılık da sevgilinin kırmızı atlasan yapılan otağı olarak düşünülmüştür. Beyitte şafak kelimesi kullanılsa da çadırın kırmızı atlasan olması gökyüzündeki kızılığı işaret etmektedir.

*Sâyebân-ı 'amberîn kurmuş felekler 'ıyş için
Kırmızı atlasdan olmuşdur otağı lâlenün (G. 202/ B. 6/ s. 293)*

10. Hırka

Gökyüzünün mavi renkte görünüşü ile Güneş'in sarı rengi, bu renklerde dikilen elbiselere benzetilir. Gökyüzü mavi görünüşü ile bir dervişin kullandığı sade bir hırka, Güneş ise renk ilişkisi dolayısıyla altın benekleri bulunan değerli bir elbisedir. Fakat âşık, Güneş gibi altın benekli bir elbise giymeye heveslenmez, feleğin mavi hırkası ona yeterlidir.

*Gün gibi altun benekli câmeye reşk eylemez
Bu felek dervîş-i 'ışka âsmânî bir nemed (G. 42/ B. 2/ s. 200)*

11. Hokkabaz

Dünyanın oyun ve eğlence mekânı olduğu *Bu dünya hayatı bir eğlence ve oyundan ibarettir (Ankebût 29/64)* ayeti vasıtasıyla Kur'ân-ı Kerim'de bildirilmektedir. Revânî'nin bir şiirinde de dünya hayatının bir oyun olarak değerlendirildiği görülür. Hokkabaz da oyun ve aldatma ilişkisi bağlamında beyitte yer alır. Hokkabaz kelimesi sözlükte *el çabukluğu ile birtakım şaşırtıcı olaylar yapmayı meslek edinen kimse; başkalarını aldatarak yalan dolanla iş gören* şeklinde açıklanır (Türkçe Sözlük, 2011: 1107). Aşağıdaki beyte göre dünya bir oyun alanı, felek de el çabukluğu ile insanları eğlendiren hokkabaz, Ay ve Güneş de hokkabazın maharetle elinde döndürdüğü toplardır.

*Aldanursuz bakmanız bâzîçesine 'âlemün
Mühreler olmuşdur ay ü gün felek bir hokka-bâz
(G. 152/ B. 4/ s. 264)*

12. İnsan

Revânî Divanı'nda felek; şekli, rengi, gezegenlerin hareketleri, tabiat olayları gibi çeşitli özellikleriyle kullanılmıştır. Gökyüzünün bulutlanması, gök gürültüsü ve yağmur; Güneş'in doğması ve yükseldikçe yeryüzünde sıcaklığın artması; Ay'ın evreleri şairin muhayyilesinde karşılık bulan olaylardır. Söz konusu hadiseler tabiatta meydana gelen doğal durumlardır. Mesela Güneş, gökyüzünün tepe noktasına geldiğinde sıcaklık bakımından yeryüzünü daha fazla ısıtır. İşte bu durum göğsünü germiş bir insana benzetilen feleğin, Güneş'im var diye gururlanması şeklinde değerlendirilir. Fakat feleğin tek bir Güneş'le germ olup gururlanmasına gerek yoktur, çünkümektepler âşıkları yakıp kavuran Güneş (yüzlü güzel)lerle doludur.

*Bir güneşle germ olup göksünü germe ey felek
Toludur gün yüzlülerle bunda mekteb-hâneleler (G. 61/ B. 3/ s. 211)*

Bir başka beyitte gökyüzünün bulutlarla kaplanması sonucu oluşan görüntü kulağa pamuk tıkamakla ilişkilendirilir. Genelde insan bir sestem

rahatsız olduğunda veya bir sesi duymak istemediğinde kulağına pamuk tıkayarak söz konusu sesin etkisini azaltmaya çalışır. Felek, âşığın sazından ve sohbetinden duyduğu rahatsızlığı bulut pamuklarını kulağına tıkayarak gösterir.

*Penbe-i ebri Revânî kodı gûşına felek
Yine incindi gibi sohbetümüz sâzından* (G. 273/ B. 5/ s. 335)

Divan şiirinde âşığın dert ve kederinin sonu yoktur ve âşık, çektiği acı münasebetiyle sürekli ağlayıp inler. Tabiat olaylarından yağmur da hüsn-i talil yoluyla göz yaşarması veya ağlama olarak değerlendirilir. Yani gökten yere inen yağmur damlaları değildir, âşığın ah dumanından dolayı gözleri yaşaran feleğin gözyaşlarıdır.

*Âhum düütininden yaşarupdur gözi çarhun
Gökden yire sanman ki iner katre-i bârân* (G. 285/ B. 2/ s. 343)

Âşığın ahının feleği parçalayacak kadar güçlü oluşu bir başka beyitte daha dile getirilir. Aşağıdaki beyitte âşığın çektiği ah gökyüzüne ulaşmış ve feleği kırmış, parçalamıştır. Felek de âşığın ah okundan korunmak için yaldızlı zırhını giymiştir. Gece vakti gökyüzünde bulunan yıldızlar da feleğin giydiği zırhın süslemeleridir.

*Tîr-i âhumdan uşanmış ey kemân-ebri felek
Kim şeb-i fûrkatde geymişdür mutallâ cevşenin* (G. 312/ B. 2/ s. 359)

Konuyla ilgili diğer beyitlerde de felek kişileştirilerek kullanılır. Kimi zaman Ay'ı sevgiliye benzetmek için her ay bozup tekrar yapar kimi zaman da kızıp âşığa Güneş yerine Ay'ı vermeye çalışır⁶.

13. Kadeh

Aşağıdaki beyitte gökyüzü yarım küre şekli münasebetiyle kadehe benzetilmiştir. Şeffaf görüntüsü münasebetiyle de bu kadehin camdan mamul olduğuna işaret edilir. Şafak da sabah veya akşam vakti Güneş'in, ufukun altında iken gökyüzünde meydana gelen kızılıktır. İşte bu manzarada gökyüzü şeffaf bir kadeh, şafak da kadehte bulunan kırmızı şarap olarak düşünülür.

*Harâm olsun eger sensüz içersem
Ger ola mey şafak çarh âbgîne* (G. 382/ B. 3/ s. 401)

Saki ve kadeh meclisin temel unsurlarındandır. İçki ve eğlence meclislerinde insanlar yan yana daire şeklinde oturur. Saki şarapla doldurduğu kadehten “Evvel saki, sonra baki.” sözü gereğince önce kendisi içer ve sonra kadehi ser-halkaya sunar. Serhalka bir yudum alıp kadehi sakiye iade

⁶ G. 164/ B. 4/ s. 272; G. 481/ B. 2/ s. 458.

eder. Saki de kadehi hafif çevirerek sıradaki kişiye sunar ve hareketler kadeh boşalınca kadar devam eder. Böylece kadeh hem kendi etrafında hem de meclis dairesinde bir tur atmış olur (Pala, 2012: 104-106). Ayrıca saki de elindeki kadehle birlikte meclisteki dairede bir tur dönmüş olur. Felek ve Güneş'in dönüşü ile kadeh ve sakinin dönüşü arasında böyle bir ilginin kurulduğu Revânî'nin şiirinde de görülmektedir. Leff ü neşr-i mürettep sanatı vasıtasıyla sakinin dönüşü ile Güneş, şarap kadehinin dönüşü ile de feleğin dönüşü arasında ilgi kurulur.

*Ey gönül gün yüzlü sâkiler elinden iç şarâb
Cümbüş-i hûrşîdi gözle gerdiş-i gerdûnu gör (G. 102/ B. 2/ s. 235)*

“Ey Ay (gibi sevgili), şarap olmayan kadehin mutluluk vermediği gibi senin dudağın olmadan da dünyanın tadı yok.” şeklinde anlaşılabilircek beyitte şair, leff ü neşr yoluyla felek-kadeh, sevgilinin dudağı-şarap arasında ilgi kurulmuştur.

*Ne zevkı var lebünsüz çarhun ey mâh
Kadeh kim meysüz olsa yok safâsı (G. 420/ B. 2/ s. 423)*

14. Kafes

Kafes, hayvanlar için aralıklı tel, metal veya ağaç çubuklardan yapılmış taşınabilir bölmedir (Türkçe Sözlük, 2011: 1264-1265). Kafesler genel itibarıyla kuşların evlerde bakım ve beslenmesi için kullanılan bir araçtır. Aşağıdaki beyitte gökyüzünün renk ve şekil yönünden abanoz bir kafese benzetildiği anlaşılmaktadır. Abanoz “sıcak ülkelerde yetişen, kerestesinden yararlanılan birçok ağacın ortak adı; bu ağacın sert ve siyah renkli tahtası; bu tahtadan yapılmış, koyu, parlak siyah” anlamlarına gelir (Türkçe Sözlük, 2011: 2). Dolayısıyla gökyüzü gece vakti siyaha çalan koyu rengi dolayısıyla abanoz ağacından yapılmış bir kafese benzetilmiştir. Böylece gökyüzü âşığının, yuvası arşta bulunan can papağanı için bir kafes olur.

*Ne tûtûdür ‘aceb cân kim ana ‘arş âşiyân olmuş
Bu çarh-ı âbanûsî kim görinür bir kafesdür bu (G. 314/ B. 4/ s. 360)*

İnsanların kafeslerde beslediği kuşlardan biri papağandır. Papağan duyduğu sesleri, kendisine öğretilen kelimeleri taklit etme yeteneğine sahiptir (Güler, 2014: 62). Bu özelliği münasebetiyle ilgi çeken papağanı insanlar evlerde kafes içinde beslemiştir. Şekerle beslenme, güzel konuşma ve hikmetli hikâyeler anlatma gibi özelliklerle anılan papağan bu bakımdan divan şairlerinin de ilham konusu olmuştur. Şairler kendilerini şeker gibi tatlı sözler söyleyen bir papağan olarak değerlendirirler. Revânî'nin şiirlerinde de bu yaklaşımı görmek mümkündür. Buna göre şair kendisini şeker

sözlü bir papağan, gökyüzünü de kubbeli görünüşü itibarıyla demirden yapılmış bir kafes olarak görür.

*Olmuş Revânî çarh bugün âhenîn kafes
Şâ'ir içinde tâti-i şeker-sühan gibi (G. 476/ B. 5/ s. 455)*

15. Kemer/ Tâk/ Kubbe

Yarım daire şeklinde görünen gökyüzünün, sıklıkla kubbe, kemer, künbet gibi kavramlara benzetildiği görülür. Eski Türklerde de gökyüzünün bir kubbe şeklinde düşünüldüğü görülmektedir (Unat, 2013: 15). Revânî'nin beytinde de dünya bir yapıya, gökyüzü de bu yapının kubbesine benzetilmiştir. Cami ve benzeri kubbeli yapılarda genellikle kubbenin içte kalan kısmı nakkaşlar tarafından çeşitli tasvirlerle süslenir ki Ay ve Güneş de dünya hanesinin kubbesine yapılan motiflerdir. Bu motiflerle dünya her ne kadar süslü ve güzel görünse de bu nakşa aldanmamak gerekir. Ayrıca bu beyitte nakş kelimesinin “*resim; duvarlara, tavanlara yapılan yağlı veya sulu boya resim, süsleme sanatı*” (Devellioğlu, 1999: 802) anlamının dışında, Ay ve Güneş'in sürekli görünüp kaybolması ve *Bu vîrânenin nakşına aldanma*” ifadesi münasebetiyle “*hile*” anlamının da düşünülmesi gerekir.

*Gerçi kim tâk-ı felekte şemseldür ay u gün
Sakin aldanma gönül nakşına bu vîrânenün (G. 200/ B. 4/ s. 292)*

Gökyüzü şekil bakımından bir yapının kemeri olarak tasavvur edilir. Gökyüzünde bulunan güneş de söz konusu kemerde bulunan bir penceredir. Revânî'ye göre sevgili o kadar güzeldir ki melekler de padişahın yoldan geçişini görmek için evlerinin pencerelerini açan insanlar gibi, sevgilinin güzelliğini izlemek için Güneş penceresini açmışlardır.

*Gün degüldür görinen hüsnün temâşâ kılmaga
Bir zeberced tâkdan açmış melekler pencere (G. 358/ B. 2/ s. 386)*

Gece vakti gökyüzünün görünümü, lacivert renkli bir kubbe olarak değerlendirilir. Fakat âşık, meyhanenin çardağını bu lacivert renkli kubbeye deyişmez.

*Bu çarhun lâciverdî kubbesinden
Gönül mey-hânenün yegdür revâkı (G. 421/ B. 4/ s. 423)*

16. Koyun (Kucak)

Revânî'nin şiirlerinde görülen gökyüzü benzetmelerinden biri koyun (kucak)tır. Koyun, insanda kolların arası ve göğüsle giysi arasında bulunan kısımdır (Türkçe Sözlük, 2011: 1493). Aşağıdaki beyitte felek bir insanın koynu, Ay da bu koyunda yatan dilber şeklinde tasavvur edilir.

*Nice gün togmaya çarhun başına her subh kim
Meh gibi dil-ber yatur koynunda 'üryân her gice* (G. 345/ B. 2/ s. 378)

“Koyun” kelimesi mecazi olarak koruyuculuk ve şefkatle de ilgilidir ki bir annenin çocuğunu koynuna alması, onu koruma isteğine ve çocuğuna karşı duyduğu şefkate işaretler. Revânî'nin bir beytinde gökyüzü ana kucağına, Ay da çocuğa benzetilir. Beyitte geçen “helvâ” kelimesi de tatlı olması münasebetiyle çocukla ilişkilidir. Koynunda sakladığı çocuğunu memnun etmek veya avutmak isteyen annenin helva satın alması gibi, koynundaki yeni Ay çocuğunu memnun etmek isteyen felek de şairin tatlı sözlerinin müşterisi olur. Böylece feleğin hem mertebe bakımından yüksekte olması hem de şairin sözlerine müşteri olması münasebetiyle şiirlerin yüceliğine ve değerine işaret edilir.

*Saklamazdı mâh-ı nev tıflını koynunda müdâm
Müşterî olmasa gerdûn sözlerim helvâsına* (G. 373/ B. 6/ s. 395)

İnsanda bulunan koyun aynı zamanda mahrem bir bölgedir ve para, altın, mücevher gibi değerli eşyalar burada gizlenir ki beyitten şiir mecmuasının da koyunda saklandığı anlaşılmaktadır. Gökyüzü koyun olursa yıldızlar da koyunda saklanan mücevherler olarak tasavvur edilebilir. Revânî bir beytinde, feleğin koynunda şiir mecmuasının bulunduğunu dile getirir. Buna göre feleğin katları mecmuanın sayfaları (Deniz, 1992: 81), Ay da söz konusu mecmuayı almak için uzanan el olarak tasavvur edilebilir.

*Hîç el sunmazdı çarhun mâh-ı tâbân koynına
Şi'rümün mecmû'asın koymasa devrân koynına*
(G. 383/ B. 1/ s. 401)

17. Meclis

Gece vakti gökyüzünün görünüşü ile eğlence meclisi arasında çeşitli münasebetler kurulur. Mesela gökyüzü ve samanyolu sofraya, yıldızlar mezeye, ay muma veya kadehe benzetilir. Genellikle meşale, mum, چراغ gibi aydınlatma araçları ayla ilişkilendirilerek kullanıldığında, gökyüzü de bunların yakıldığı eğlence meclisi olarak tasavvur edilir. Revânî'nin bir beytinde gökyüzünün meclise ve ayın bu mecliste yanan mumum alevine benzetildiği görülmektedir.

*Gicelerde çarh üzre görinen şekl-i hilâl
Şem'-i bezmün şu'lesidür kim egilmiş bâddan* (G. 282/ B. 2/ s. 341)

Beyitlerde yapılan benzetmeler her zaman açık bir şekilde verilmeyebilir. Söz konusu benzerlik ilişkisini, beyitte bulunan diğer unsurların delaletiyle anlamak gerekebilir. Mesela saki ve kadeh meclisin temel unsurlarından olduğu için, beyitte istiare yoluyla kullanılan diğer unsurların

da meclis bağlamında düşünülmesi mümkündür. Revânî'nin beytinde sâkînin vefa kadehini sunduğundan bahsedilmektedir. Söz konusu ilgi göz önünde bulundurularak ikinci mısradaki yer alan çarh meclisle, ay ve gün kelimeleri de istiare yoluyla dilberlerle ilişkilendirilebilir. Beyitte geçen “câm-ı vefâ” tamlamasındaki vefa kelimesinin *tam, bütün, eksiksiz; (ihtiyacı) karşılamak, tamamlama...* (Mutçalı, 1995: 999-1000) gibi anlamlarından hareketle mecliste bulunanlara yetecek kadar şarap koyulabilen büyüklükte bir kadeh olarak düşünülebilir⁷. Bu durumda Ay ve Güneş gibi güzeller de sâkînin sunduğu şarap vasıtasıyla kendilerinden geçip felek meclisinde oynamaya başlarlar.

*Sâkî yine sundun gibi şol câm-ı vefâdan
Kim çarha girer ay ile gün zevk u safâdan (G. 269/ B. 1/ s. 333)*

18. Meydân

Gökyüzü, sevgilinin atının dolaştığı geniş bir meydandır (Deniz, 1992: 87). Atların rahat yürüyebilmeleri için ayaklarının altına nal adı verilen hilal şeklinde demirler çakılır. Aşağıdaki beyitte geçen “na’l-i zerrîn-i hilâl” ifadesinden hareketle bu nalların kişinin sosyal statüsü ve zenginliğine göre altından (veya altın renginde) imal edildiği düşünülebilir. Söz konusu sevgili olunca güzellik, yücelik, boy uzunluğu, zenginlik gibi unsurların anlatımında mübalağanın sınırları zorlanır. Bu durumda uçsuz bucaksız görünen gökyüzü, sevgilinin at oynattığı meydan; Ay da atın ayağına çakılan altın nal olarak tasavvur edilebilir.

*Na’l-i zerrîn-i hilâli yolda bulmuşdur felek
Kim bu sahrâ ol şehün dâyim atı oynagıdur (G. 48/ B. 5/ s. 204)*

19. Meyhane

Gökyüzü-Ay-Güneş kavramlarının birlikte kullanımı meyhane ve meyhaneye ait unsurlar olarak karşımıza çıkar. Gökyüzü meyhanenin meydanına, Ay gümüş bir şarap testisine, Güneş de altın veya altın işlemeli bir kadehe teşbih edilmiştir. Felek meyhanesi gümüş testi ve altın kadehle süslenmiştir. Testinin gümüş, kadehin de altın olması Ay ve Güneş gibi seyarelerin birer madenle anılmasından dolayıdır ki kimya ilminde Ay gümüş, Güneş ise altın madenine karşılık gelir. Altın ve gümüşün süsleme unsuru olarak kullanılması da beyitte söz konusu edilmektedir.

*Meh gümüştür bir kilindirdür güneş altın yatuk
Anlurunla bu felek zeyn eylemiş hum-hânesin (G. 301/ B. 3/ s. 352)*

⁷ Divan şiirinde kadehle ilgili geniş bilgi için şu çalışmalara bakılabilir: (Batislam, 2017: 1-28; Çayıldak, 2018: 66-83.).

Meyhane kavramı divan şiirinde genellikle harâbât, meykede, humhâne, hâne-i hammâr kelimeleriyle karşılaşılır. Bunun yanı sıra şairlerin “der-i mugân, serây-ı duhter-i rez, sahn-ı harâbât, kûy-ı mugân, ocak, cihân-âbâd” gibi kelimeleri meyhane yerine kullandıkları görülmektedir (Onay, 2000: 233-234). Revânî de buna benzer bir yaklaşımla meyhâne için “kâşâne” tabirini kullanır. Buna göre gökyüzü meyhane, Güneş de ka-dehtir.

*Devr ider hûrşîde benzer gerdişi peymânenün
Sanasın sahn-ı felekdür gûşesi kâşânenün (G. 200/ B. 1/ s. 292)*

20. Micmer

Tütsü veya sipend hekimlikte kullanılan, acı ve keskin kokusu olan bir bitkidir. Bu bitkinin kültürümüzde nazardan korunmak veya büyü için kullanıldığı bilinmektedir (Yıldız, 2012: 69; Bozaslan-Çağlar, 2017: 269-288). Divan şiirinde şairin “*perîpeyker, perîrûy, meleksîmâ, hûrî*” gibi bilinmeyen âleme ilişkin kavramları kullanması sevgilinin yüceliğini ve güzelliğini vurgulamak için başvurduğu yollardan biridir. Bilinmeyen âleme ait kavramlarla ifade edilen sevgiliye ulaşmak için de doğüstü güçlerden faydalanmak gerekecektir. Bunun için kullanılan yollardan biri büyüdür. Revânî de “*perî-peyker*” olarak tavsif ettiği sevgiliyi etkilemek için üzerlik tohumu yakarak büyü yapmak ister. Söz konusu büyü yapmak için tas şeklinde tasavvur edilen felek tütsü yakılan kap (micmer), yıldızlar da bu tütsü kabında yakılan üzerlik tohumu olur.

*Sen perî-peyker kamer-ruhsârı teshîr itmege
Micmerüm tâs-ı felek encüm sipendümdür benim
(G. 253/ B. 2/ s. 324)*

21. Müneccim

Müneccimbaşılık Osmanlı’da on beşinci yüzyılın sonu ile on altıncı yüzyılın başında ortaya çıkmıştır. Müneccimbaşılar astronomi aletleriyle çeşitli gözlemler yapar ve bu gözlemlere göre takvimler hazırlayıp namaz vakitlerini ve kible istikametini belirlerdi (Tez, 2009: 124-130). Bunun yanı sıra yıldızların insanların talih ve ahlakında etkisi olduğuna inanıldığı için, önemli olaylar söz konusu yıldızların tesirine yorumlanırdı. Bundan dolayı hemen hemen her konuda yıldızların uğurlu veya uğursuz tesirlerini öğrenmek için insanlar müneccimlere müracaat ederdi (Onay, 2000: 462-463; Yangel, 2018: 99-101). Müneccimlerin astronomi gözlemlerini yapmak için kullandığı önemli araçlardan biri usturlaptır. Usturlap, Güneş’in veya herhangi bir yıldızın yüksekliğini ölçmeye yarayan bir alettir. Bu aletle yapılan ölçümler, yıldız haritalarındaki verilerle birlikte değerlendirildiğinde Güneş’in doğuş ve batışı, namaz vakitleri, kible yönünün belirlenmesi gibi bilgiler elde edilmekteydi. Bu özellikleri dolayısıyla

usturlaplar bir cep saati gibi işlev görmüştür (Tez, 2009: 81-113; Bakkal, 2017: 44-47; Yangel, 2018: 123-127). Revânî'nin feleği astronomi gözlemleri yapan müneccime, Ay ve Güneş'i de müneccimin kullandığı iki usturlaba benzettiği görülmektedir.

*Müneccimdür ruhun devrinde gerdûn
K'öninde ay ü gündən sâ'ati var (G. 95/ B. 4/ s. 231)*

22. Nakkâş

Gece vakti gökyüzünde ortaya çıkan manzara, aynı zamanda hattat olan Revânî'nin hayal gücünü harekete geçirmeye yeter⁸. Lacivert renkli bir gökyüzü, Ay, gökyüzünde boydan boya uzanan Samanyolu, yıldızlar ve yıldız kümeleri bu manzaranın temel unsurlarıdır. Revânî bu görüntüde feleği nakkaş, felekte görünen unsurları süsleme, âşığının ahını da felek nakkaşının elindeki kıl kalem olarak değerlendirir. Bilindiği gibi nakkaş *yazma eserlere, çeşitli duvar ve yüzeylere süs, minyatür yapan sanatçıdır* (Özönder, 2003: 149). Kıl kalem de nakkaşın süsleme yaparken kullandığı, tek kıldan yapılmış ince fırçasıdır (Özönder, 2003: 110). Dolayısıyla nakkaş olan felek, âşığının gökyüzüne kadar ulaşan ahını bir kalem olarak kullanır ve gök kubbeyi nakışlarla süsler.

*Dûd-ı âhumdan ele almaz idi kıl kalemin
Lâciverdî felegün olmasa nakkâşlığı (G. 441/ B. 3/ s. 435)*

23. Nedîm (Sohbet Arkadaşı)

Sevgilinin bulunduğu bir meclisin anlatıldığı bir beyitte felek, çingiraklar bulunan elbisesiyle sevgilinin nedimi olarak değerlendirilir. Çingirak eskiden beri kötü ruhların ve cinlerin kovulması, kervanlarda haberleşme ve irtibatın sağlanması, habercinin gelişinin haber verilmesi gibi amaçlarla kullanılmıştır. Bundan başka eğlence meclislerinde giyilen kıyafetlere ve bazı eşyalara çingirak takıldığı, çingırağın müzik aleti olarak kullanıldığı da görülmektedir (Selçuk, 2012: 2231-2250). Aşağıdaki beyitte de felek, mecliste sevgilinin nedimi olabilmek için yıldız çingiraklarını takınır. Yani felek, güzellik padişahının meclisinde nedim olabilmek için yıldız çingiraklarını takınır.

*Çingrağılar takınur yine felek encümden
Pâdişâhum giceler olmağa bezmünde nedîm (G. 242/ B. 5/ s. 317)*

24. Okçu

Gökyüzü, kavisli görünümü münasebetiyle okçulukla ilgili unsurlara teşbih edilir. Kavisli görüntüsüyle gökyüzü yay olursa felek de bu yayı

⁸ Revânî'nin hattatlığıyla ilgili bilgi Ziya Avşar tarafından hazırlanan eserde geçmektedir (Avşar, 2007: 7).

kullanan okçu olur ve bela oklarını âşığa fırlatır. Fakat felek ne kadar iyi bir okçu olursa olsun, âşıkla mukayese edilemez. Çünkü âşığın ok olarak değerlendirilen ahı öyle güçlüdür ki beden yayından (âşığın yay gibi бүкүlmüş bedeninden) fırlatıldığında felekleri bile aşar. Bundan dolayı feleğin ok atmada âşıkla boy ölçüşmesi mümkün değildir.

*Olamazsın ey felek âhumla bir dem hem-kiriş
‘Işk yayın çekmede hergiz nazîr olmaz bana (G. 4/ B. 5/ s. 177)*

25. Papağan

Gökyüzü renk ve şekil bakımından yeşil bir papağana benzetildiğinde söz konusu papağanın gagası da hilal olur. Böyle bir papağanın yeri de sevgilinin uçsuz bucaksız sarayıdır.

*Bir yeşil tûti durur çarh sarâyunda senün
Pâdişâhum meh-i nev olmuş anun minkârı (G. 436/ B. 3/ s. 432)*

26. Peleng (Kaplan)

Peleng kelimesinin “*pars, panter, kaplan*” anlamlarının yanında “*bir mavi çeşidi*” anlamı da yer almaktadır (Kanar, 2010: 408). Sabahat Deniz felek-kaplan benzetmesinde kaplanın benekleri ve gökteki yıldızlar, kaplanın avını öldürürken yaptığı dönme hareketi ve feleğin dönüşü arasındaki ilğiden bahseder (Deniz, 1992: 79). Felek-kaplan ilişkisinde Farsça sözlükte verilen “*bir mavi çeşidi*” ifadesinden hareketle gece vakti gökyüzünün lacivert renginin de payı olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla lacivert renkli gökyüzü, kaplanın beneklerine benzeyen yıldızlar ve avlanma esnasındaki dönüş hareketiyle bir kaplana benzetilebilir. Ayrıca Türk kültüründe avlanma çok önemli bir yer tutar. Padişahların ava gidişleri ve avdan dönüşleri esnasında çeşitli törenler icra edilir ve bu törenlerde büyük sofralar kurulup orada bulunanlara bahşişler dağıtılmış (Güven-Hergüner, 1999: 39). Aşağıdaki beyte bakıldığında av sonrası kurulan bir meclisin varlığından bahsedilebilir. Bunun yanı sıra avlanan hayvanların derilerinden faydalandığı göz önünde bulundurulursa meclisin sadrına oturacak kişi (sevgili) için kaplan derisi bir örtünün serildiği düşünülebilir. Böyle bir durumda felek sevgili için hem bir av hayvanı hem de bir örtü olarak değerlendirilebilir.

*Peleng-i çarh saydundur şarâb iç cür‘a saç bezme
Bugün hum-hâne sadrında döşer nat‘ı münakkâşlar
(G. 116/ B. 3/ s. 243)*

27. Pîr

Feleğin beyitlerde bahsedilen özelliklerinden biri yaşlılığıdır. İbrahim Hakkı Hazretleri insanların ömürlerini dört bölüme ayırır: İlki büyüme

çağıdır. İnsanların çocukluk (0-15 yaş) ve delikanlılık (15-30 yaş) çağları otuz yaşına kadar olan zaman dilimidir. İkinci olarak otuz ve kırk yaşları arası duraklama çağı veya gençlik yaşı gelir. Üçüncü olarak kırk ve altmış yaşlar arası gizli düşüş veya kırarma çağı takip eder. Son olarak altmış yaş ve sonrasında açık düşüş veya ihtiyarlık çağıyla ömrün devirleri tamamlanır (İbrahim Hakkı, 2012: I/306). Kırk yaşından sonra insan bedeninde zafiyet başlar, güçten düşülür, saçlar beyazlar. Fakat altmış yaştan sonra insan iyice güçten düşer, beli bükülür, saçlardaki beyazlar fazlalaşır. Bu şekilde gücünü kaybeden insanın belirgin özelliklerinden biri de yol yürümek ve ayakta durmak için baston kullanmasıdır. Revânî'nin bir beytinde feleğin kavisli şekli beli bükülmüş bir ihtiyara, âşığın gökyüzüne kadar çıkan ah dumamı da ihtiyarın elinde taşıdığı asaya benzetilmiştir. Feleği bu şekilde ihtiyarlatan da genç ve güzel sevgililerdir.

*Pîr oldı çarh tâze cüvânlar gamı ile
Şimdi duhânı âhumun anun 'asâsıdur (G. 144/ B. 3/ s. 259)*

Âşığın kötü talihinin müsebbibi acımasız felek bile bazen âşığın yürekleri dağılayan hâlini görüp üzüldüğü için gözyaşı döker. Gök gürültüsü feleğin inlemesi, yağmur gözünden dökülen yaşlardır. Yani sevgilinin derdi ile âşığın ağladığını gören ihtiyar felek de gürlere gibi ses çıkarıp inler ve gözyaşı döker.

*Ra 'dveş zârî kulup yaşlar akıtdı pîr-i çarh
Sen cüvânun derd ile gördi çün giryân beni (G. 483/ B. 4/ s. 459)*

28. Rakkâs

Rakkas ve def eğlence meclislerinin önemli unsurlarındandır. Rakkas veya çengi, müzik eşliğinde oynamayı meslek edinmiş kimsedir. Uzun etek giyen rakkaslar, dönerek oynarlar ve bu esnada eteklerini de döndürürler (Özkan, 2007: 165-166). Aşağıdaki beyitte feleğin dönüşü ile rakkasların hareketleri arasında bir benzerlik ilgisi kurulmuştur. Bunun yanı sıra beyitten, rakkasın elinde iki tane def olduğu anlaşılmaktadır ki def, daire şeklinde, etrafında ziller bulunan bir çeşit vurmali çalgıdır (Özkan, 2007: 484-485). Dolayısıyla felek, eğlence meclisinde dans eden rakkas, gökyüzünde görünen Güneş ve Ay da rakkasın elindeki deflerdir.

*Görinen ay ile gün mi ya bezm-i hüsnünde
İki def almış eline felek olup rakkâs (G. 175/ B. 3/ s. 278)*

29. Saray

Sevgiliyi yüceltmenin yollarından biri, onun bulunduğu mekânı yüceltmek ve unsurlarını ulaşılmaz ve yüce görünen kavramlara benzetmektir. Sevgili, gönül ülkesinin sultanı olduğuna göre bu sultanın bir sarayı

olmalıdır. Söz konusu saray da yüceliği, ulaşılmazlığı ve büyüklüğü ile feleklerdir. Güneş de sevgilinin bu parlak sarayını izlemek için gökyüzünden pencere açmıştır.

Bu felek anun mücellâ kasrıdır kim âfitâb

Seyr için revzen açupdur ana dünyâdan yana (G. 5/ B. 4/ s. 178)

Felek gibi sarayı olan sevgilinin kendisi de felekle ilgili bir varlık olan Ay'la karşılaşır. Bunun yanı sıra sevgiliye duyduğu aşk ve hasretten dolayı âşğın çektiği âh da buradaki tasvire uygun olarak kayan yıldızdır.

Pâdişâhum kasrunı eflâke benzetsen nola

Kim yüzündür anda mâh ü âteşin âhum şihâb (G. 18/ B. 5/ s. 186)

30. Seccâde

Seccade, Müslümanların namaz kılmak için kullandıkları halı, kilim, post veya kumaştan yapılan yaygıdır (Türkçe Sözlük, 2011: 2053). Mihrap, camilerde imamın namaz kıldırıldığı ve Kâbe yönünü gösteren oyuk kısım-dır (Türkçe Sözlük, 2011: 1680). Günümüzde kullanılan seccadelerin üzerinde Kâbe, mihrap, hilal gibi İslâmî unsurların işlemeleri bulunmaktadır. Bu uygulamanın geçmişten gelen bir anlayış olduğu aşağıdaki beyitten anlaşılmaktadır. Buna göre gökyüzü yeşil bir seccade, Ay da bu seccade üzerine işlenmiş mihrap şeklindedir.

Görinen mâh-ı nev sanman 'ibâdet ehlidir gerdûn

Yeşil seccâdesi üzre yazılmış şekl-i mihrâbı (G. 458/ B. 4/ s. 445)

31. Şişe

Şekil ve renk bakımından gökyüzü ile şişe arasında benzerlik ilgisi kurulur. Revânî'nin beytinde “*bâzâr, tîr-endâz, ok geçüren, şişe*” kelimelerinin delaletiyle okçuluk sanatına işaret edilmektedir. Okçulukta kırmadan bir şişenin içinden oku geçirmek maharet işidir ki okçular bu hünerlerini kalabalıklar önünde sergilerler (<https://istanbul.academia.edu/AhmetAtillaSenturk> (Erişim Tarihi: 27.05.2019); Köksal, 2001: 48; Keklik, 2017: 162-164). Usta bir okçu olan âşık, aşk meydanında ah okunu gökyüzü şişesine atar ve maharetiyle o şişeden ah okunu geçirir.

'İşk bâzârında tîr-endâz âhumdur bugün

San'at ile ok geçüren şişe-i eflâkden (G. 265/ B. 2/ s. 330)

Bir başka beyitte felek, içine şarap konan bir şişeye benzetilir. Âşık o kadar çok ağlar ki bir şişeye benzeyen gökyüzü bile âşğın kanlı gözyaşı ile dolar. Bu manzara da içi şarap dolu bir şişeyi andırır.

Çarh-ı ahdar kim yaşumdan toldı mevc-i hûn ile

Lâciverdî şişedür gûyâ mey-i gülgûn ile (G. 372/ B. 1/ s. 394)

32. Tas/Kâse

Kâse *cam, çini, toprak ve benzerinden yapılmış derince çanak*tır (Türkçe Sözlük, 2011: 1342). Genelde yarım küre şeklinde olan kâse, sıvı maddelerin içine konduğu yayvan ve çukur kaptır. Revânî bir beytinde kâsenin maharet gösterisinde kullanılan bir araç olduğuna işaret eder. Buna göre maharetini sergilemek isteyen kimse yarım küre şeklindeki kâseyi parmağının ucunda döndürerek izleyenleri kendine hayran bırakır. Felek, ters çevrilmiş bir kâseye benzeyen şekli ve dönüş hareketi münasebetiyle ele alınmıştır. Âşık da bu tası parmaklarının üzerinde oynatarak hünerini sergiler. Aynı zamanda “parmağında oynatmak” deyimini de bu beyitle ilgilidir. Yani âşık, her ne kadar meyhane köşesinde yatan bir zavallı olsa da feleği parmağında oynatır.

*Bir barmaq üzre oynaduruz çarh kâsesin
Hum-hâne gûşesinde yatur bî-nevâlaruz* (G. 153/ B. 2/ s. 265)

Divan şiirinde tas veya kâseye benzetilen felek tavla oyunuyla ilişkili olarak da ele alınır. Tavla oyununda rakibin hile yapmasını önlemek için zarlar, bir fincan veya kâse içine konularak atılır (Kaplan-Poyraz, 2010: 156). Fakat böyle bir tavla oyununda felek taşıyla atılan zarlar âşığın istediği gibi gelmemiş ve *şeşder-i gamda* kalmıştır. Yani pullarını oynatabileceği altı kapı da kapanmış, rakip (felek) tarafından eli kolu bağlanmıştır.

*Murâdum nakşını hergiz getirmez tâsı gerdûnun
İlâhî şeşder-i gamda kalup zâr olmasun kimse* (G. 318/ B. 6/ s. 363)

Şair, felek-tas benzetmesini bir başka beytinde şairliğini övmek için kullanır. Herkes Revânî'nin şiirlerini okuduğu için bütün âlem bu şiirlerin sesiyle dolmuş ve bu sesler de felek tasında yankılanmaktadır.

*Çın çın öterse Revânî ne 'aceb tâs-ı felek
Toldı çün 'âlem içi nagme-i eş'ârun ile* (G. 389/ B. 6/ s. 405)

Çini, çukur bir kap olduğu için gökyüzü ile şekil bakımından benzerlik taşır. Çini kap, kitap süsleme sanatında altın ezmek için kullanılan araçlardan biridir. Altın varak bir tasın içinde ezilip çeşitli işlemlerden geçirildikten sonra kitapları süslemede kullanılır (Derman, 1989: II/537). Renklerden sarı, madenlerden altın Güneş'e mensup olarak kabul edilir (Onay, 2000: 224) ki şiirlerde bu özellikleriyle sık sık karşımıza çıkar. Kitap süsleme sanatı söz konusu olduğunda felek çini bir kap, Güneş ise bu kapta ezilen altın olarak değerlendirilir. Buna göre altın ezilmeden şiir yazılmadığı için, Güneş gökyüzü tasında altın ezer.

*Felek çînîsine altun ezer gün
Ki yazılmaz Revânî şi'r halsüz* (G. 158/ B. 5/ s. 268)

Bir başka beyitte de Güneş, Revânî'nin Divanı'na cetvel çekip süslemek için felek tasında ezilen altındır.

*Cedvel için lâciverd ezmiş felek altun güneş
Kılmaga tezyîn Revânî bendenün dîvânunu* (G. 427/ B. 5/ s. 427)

33. Tavla Tahtası

Tavla, bölümlere ayrılmış iki yanlı tahta üzerinde on beşerden otuz pul ve iki zarla iki kişinin karşılıklı oynadığı oyundur (Türkçe Sözlük, 2011: 2288)⁹. Tavla oyununda bulunan tavla tahtası, pullar (siyah-beyaz), zarlar ve tavla tahtasının bölümleri ile kozmik unsurlar arasında çeşitli ilgiler kurulur. Revânî'nin şiirinde de görülen bu ilgide gökyüzü tavla tahtası, yıldızlar da tavladaki pullardır. Buna göre yıldızların gökyüzündeki görünümü, pulların tavla tahtasında sıralanışına benzetilmiştir.

*Sen kamer olmag için olmuş bu çarhun encümi
San gümiş pullar düzülmüş tahta-i nerd üstine* (G. 351/ B. 3/ s. 382)

34. Tavla Ustası (Nerrâd)

Tavla, divan şiirinde adı geçen oyunlardan biridir. Farsça karşılığı nerrâd'dir ki bu oyunu iyi oynayana, usta oyuncuya nerrâd adı verilir (Kantar, 2010: 1658). Revânî'nin buradaki beytinde geçen nakş geçmek, nerrâd, şeşder, zâr kelimeleri tavla ıstılahlarıdır. Nakş geçmek, hile yapmak anlamındadır ki tavla oyununda zarla yapılan bir hileye karşılık gelir. Şeşder, tavla anlamına geldiği gibi, tavlada rakip oyuncunun hareket etmesini engelleyen duruma (hapis, mahpus) da karşılık gelir. Zar da *tavla ve başka oyunlarda kullanılan kemik, fil dişi, plastik vb. maddelerden küp olarak yapılan ve altı yüzünde, birden altıya kadar benekler bulunan oyun aracıdır* (Türkçe Sözlük, 2011: 2644). Bu açıklamalardan sonra beyit şöyle anlaşılabilir: “Usta tavla oyuncusu olan felek bana öyle hileler yapar ki gam tavlasında gören beni feryadımdan tanır.”. Beyitte geçen “şeşder-i gam” ifadesi, âşığın elinin kolunun bağlı olduğu, elinden hiçbir şey gelmediğini ifade eder. Ayrıca “zâr” ifadesi hem âşığın ağlayıp inlemesine hem de gam tavlasında âşığın attığı zarın kötü gelmesine, talihsizliğine işaret eder.

*Bana ne nakş geçüpdür bu felek nerrâdı
Şeşder-i gamda gören kimse bilür zârımdan* (G. 264/ B. 2/ s. 330)

Âşık dünya hayatında çektiği sıkıntıları feleğe isnat ettiği de sık görülen bir durumdur. Âşığın acımasız bir sevgiliye düşmesi, bu yüzden ağlayıp inlemesi de felek yüzündendir. Bu münasebetle şikâyetler de feleğe yöneliktir. Revânî de “Ben tavla ustası feleğe ne yaptım da beni acımasız

⁹ Tavla oyununun divan şiirine yansımalarıyla ilgili geniş bilgi ve örnekler için Yunus Kaplan ve Yakup Poyraz'ın makalesine bakılabilir: (Kaplan-Poyraz, 2010: 151-175).

sevgilinin gamına düşürüp ağlattı.” diyerek içinde bulunduğu durumdan feleği sorumlu tutar.

*Neyledüm nerrâd-ı çarha k'ol meh-i bî-mihr içün
Şeşder-i gamda koyup gör nice zâr eyler beni* (G. 437/ B. 2/ s. 433)

35. Yay

Gökyüzünün kavisli şekliyle ilgi kurulan kavramlardan biri de yaydır. Yay öncelikle bir kiriş¹⁰ takılarak hazır hâle getirilir, sonra da ok kirişe takılıp atılır. Felek şekil itibarıyla bir yay kabul edildiğinde ona bir ok takmak gerekecektir ki bu ok da kimi zaman âşığın çektiği ah kimi zaman da kayan yıldız olur. Âşığın gönlü bir okçu olup ah dumanından yaptığı kirişi gökyüzü yayına takar.

*'İşkunda dil kemân-keş olup dâd-ı âhdan
Taksa 'aceb degül kirişi çarh yayına* (G. 397/ B. 3/ s. 410)

II. Feleğin Diğer Kullanım Özellikleri

1. Tesir

Eskillerin telakkilerine göre felekler dokuz katlıdır. Felek katları bir-biri içine geçmiş soğan kabukları gibi düşünülmüş ve feleklerin merkezinde de Dünya'nın bulunduğu fikri kabul görmüştür. Her ne kadar daha önce Pisagor ekolünün üyesi olan Aristarkus evrenin merkezine Güneş'i yerleştirip Dünya'nın Güneş etrafında döndüğü fikrini ileri sürse de bu görüş yeterince kabul görmemiştir. Milattan sonra 108-168 yılları arasında yaşayan Batlamyus'un ortaya koyduğu Dünya merkezli evren sistemi önceki fikirlere göre daha tutarlı olması münasebetiyle hemen herkes tarafından kabul görmüştür (Kırbyık, 2001: 16-19; Tez, 2009: 28-29; Hill, 2012: 15; Unat, 2013: 38-50). İslam dünyasında bu görüş hâkim olmuş ve Dünya merkezli evren sistemi üzerinde durulmuştur. Dolayısıyla divan şiirinde de felekler hakkındaki görüşler Batlamyus'un kurduğu sisteme göredir. Buna göre Dünya merkezde olmak üzere feleklerin sıralanışı şu şekildedir: Kamer (Ay), Utarid (Merkür), Zühre (Venüs), Şems (Güneş), Merih (Mars), Müşteri (Jüpiter), Zühal (Satürn), burçlar feleği ve atlas feleği.

Bu yedi seyyar yıldızdan her birinin dünyaya ve dünya üzerindeki canlı cansız her şeye hâkim ve müessir olduğu farz olunmuş, her yıldız az çok uğurlu, uğursuz sayılmış ve her birinin hususi tabiatleri, hâkim olduğu iklimleri, hâkimiyet saatleri olduğu sanılmış, işte bu sebeple dünyada olup biten her şey feleğe isnat olunmuştur. (Onay, 2000: 209).

¹⁰ Ok atılan yayın iki ucu arasındaki esnek bağ (Türkçe Sözlük 2011: 1447).

Divan şiirinde de feleğin insanlara etkisi üzerinde durulmuş, başa gelen olumsuz işlerden dolayı felek sorumlu tutulmuştur.

Revânî'nin gazellerinde felekten şikâyetin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Söz konusu felek âşığa zulmedip onu insanlar içinde hor görürken rakibi yüceltir. Sevgiliye içten bir aşkla bağlanan âşık, sevgilinin yanında bulunmak için onun köpeği olmaya bile razıdır. Fakat felek, âşığın ulaşması gereken bu mertebeyi rakibe nasip eder.

*İtün yerini alsa rakîbün ne 'aceb kim
Bu 'aks-i felekdür gelür a'la yerine edna (G. 16/ B. 7/ s. 185)*

Bunun yanı sıra fazilet sahiplerine cevr ü cefa eden felek, cahillere sevgi ve şefkat göstererek onları yüceltir.

*Ehl-i fazl olana ey çarh cefâlar nice bir
Câhile 'izzet ile mihr ü vefâlar nice bir (G. 120/ B. 1/ s. 245)¹¹*

Felek âşığa cevretmede sınır tanımaz ve âşığın sevgiliye kavuşmasına bir türlü izin vermez. Feleğin döne döne yaptığı zulüm karşısında çaresiz kalan âşık, sevgiliden mihr ü vefa bekler. Fakat sevgili de âşığa sevgi ve şefkat göstermez.

*Bu çarh bize döne döne kıldı cefâyı
Göstermedi yâr ise gönül mihr ü vefayı (G. 433/ B. 1/ s. 430)*

Divan şiirinde âşığın dertlerinin temelinde sevgiliden ayrı olması yatmaktadır. Âşık bu ayrılığın müsebbibi olarak kimi zaman feleği görür kimi zaman da talihini. Cefakâr sevgili gibi talihinin de kendisine yâr olmadığını dile getirir. Talihsizliği ve sevgilinin eziyetleri yetmezmiş gibi acımasız felek de âşığa gün yüzü göstermez.

*Tâli'üm yâr degül yâr-ı cefâkâr gibi
Gün mi gösterdi bana çarh-ı sitemkâr gibi (G. 457/ B. 1/ s. 444)*

Feleğin âşığa zulmü bu kadarla sınırlı değildir. Ayrılık ateşinde yanmakta olan âşığa kimi zaman tas tas zehir içirir kimi zaman varını yoğunu elinden alır kimi zaman öyle çok ağlatır ki gözyaşı sel olur. Belki bir çare olur ümidiyle Güneş yüzlü sevgiliden kendisini ayırmasın diye feleğe yalvarır fakat ondan da bir sonuç alamaz. Feleğin yaptığı bu kadar zulüm karşısında âşık, ah silahını çeker ve gökyüzündeki Güneş ve yıldızları ah ateşiyile yakar. Bunlara ilave olarak feleğin yaptığı zulüm sadece âşığa

¹¹ Başka bir beyitte yine aynı düşüncenin işlendiği görülür: G. 490/ B. 1/ s. 463.

mahsus değildir. Dünyaya meyledip aldananlar, zamane halkı, her gün sevgilinin mahallesini dolaşan Güneş de feleğin cevri ü cefasından payına düşeni alır¹².

2. Yücelik

Edebiyatımızda felek her zaman şikâyet maksadıyla ve olumsuz anlamıyla kullanılmaz. Şiirlerde yücelik, izzet, felek-makam, felek rifat, felek-paye gibi ifadeler vasıtasıyla yükseklik, yücelik, genişlik ve sonsuzluk gibi olumlu yönden de kullanılır (Pala, 1995: 182). Revânî'nin şiirlerinde de sevgili, sevgilinin eşiği, şairin şiiri, dünyaya ve dünya hayatına ilgi göstermeyenler feleğin yüceliğiyle ilişkilendirilerek yüceltilir.

Şairler sevgiliyi yüceltmek için şiirlerde genellikle kozmik unsurların yükseklikleri ve ulaşılmazlıklarından faydalanırlar. Mesela sevgilinin yüzü Ay ve Güneş'le, bulunduğu mekân gökyüzü ile eş değer tutulur. Hatta sevgilinin yüzü Ay ve Güneş'ten daha parlak, bulunduğu mekân feleklerden yüce tutularak sevgiliye ait unsurların söz konusu kozmik unsurlardan daha üstün olduğu dile getirilir. Aşağıdaki beyitte sevgilinin kapısının altından bulunan ve ayağını bastığı eşik feleklere eş değer görülür.

Oldı işiğün kadr ile eflâke ber-â-ber

Dutduğı için kendüziünü hâke ber-â-ber (G. 117/ B. 1/ s. 243)

Başka bir yerde şair, yukarıdaki beytin şerhini yapar. “Her kim bir Ay yüzünün eşiğine yüz sürerse mekânı felek olan Güneş gibi yücelir/ yücelsin.” şeklinde anlaşılabilir beyitte sevgilinin yüceliğine vurgu yapılır.

Şol ki bir meh-rû işiğinde yüzün hâk eylemiş

Gün gibi 'izzetde olsun yirin eflâk eylemiş (G. 168/ B. 1/ s. 274)

Sevgilinin yeryüzündeki güzeller içinde eşi benzeri olmadığı gibi ona dair şeylerin de yeryüzündeki varlık ve kavramlarla mukayesesi mümkün değildir. Dolayısıyla şairin, sevgilinin vasıflarına dair yazdığı gazellerin de yeryüzünde eşi benzeri olmayacak ve herkes böyle müstesna gazelleri okuyarak gök kubbeyi çınlatacaklardır.

Sıyt-ı nazmum sen mehün vasfıyla çıkdı göklere

Günbed-i eflâki doldurdu bugün âvâzeler (G. 137/ B. 4/ s. 255)

¹² G. 104/ B. 3/ s. 236; G. 115/ B. 5/ s. 243; G. 159/ B. 1/ s. 268; G. 166/ B. 2/ s. 273; G. 173/ B. 1/ s. 276; G. 173/ B. 2/ s. 277; G. 196/ B. 1/ s. 289; G. 215/ B. 1/ s. 301; G. 215/ B. 2/ s. 301; G. 272/ B. 1/ s. 334; G. 272/ B. 5/ s. 335; G. 334/ B. 3/ s. 372; G. 361/ B. 2/ s. 388; G. 361/ B. 3/ s. 388; G. 374/ B. 7/ s. 396; G. 378/ B. 4/ s. 399; G. 406/ B. 2/ s. 414; G. 411/ B. 5/ s. 418; G. 457/ B. 3/ s. 444; G. 465/ B. 2/ s. 449; G. 468/ B. 1/ s. 450; G. 469/ B. 2/ s. 451.

Revânî, sevgilinin güzelliğini ve yüceliğini anlatırken kendisine muhatap olarak feleği seçer. Çünkü ulaşılmaz olarak görünen yeryüzünü aydınlatan ve süsleyen Güneş, gecenin nuru ve güzelliği olan Ay, ulaşılmazlıklarıyla gezegenler ve yıldızlar felek katlarında bulunur. Yani şair, sevgiliyi en güzel ve ulaşılmaz olan kozmik unsurlarla mukayese edip yüceltmek istediği için feleği muhatap alır. Sevgilinin “güzellik burcunun Güneş’i” olarak değerlendirilmesi bu düşüncüyü destekler mahiyettedir. Çünkü burçlar feleği sekizinci katta bulunur ve kozmik unsurların bulunduğu en yüksek kattır. Dolayısıyla sevgili de güzeller içinde güzellik burcudur, yani güzelliğin en üst mertebesindedir.

Burc-ı hüsnün ey felek çün âfitâbıdır habîb

Yir yüzünün sanma kim mihr-i cihân-ârâsı yok (G. 184/ B. 4/ s. 283)

Yeryüzündeki güzeller, her yönden felekte bulunan unsurlardan üstün olduğuna göre, onların bulunduğu meclis de felek ve unsurlarından üstün olacaktır. Ayrıca şairin, feleğin yüceliğinden yararlanmasının tek sebebi sevgili değildir. Saf ve temiz bir kalple dünyanın zevk ve sefasından el çeken kimsenin de mertebesi feleklerden yüce olacaktır¹³.

Sonuç

Divan şiirinde genellikle zalim vasfıyla nitelenen, insanlara ve özellikle âşığa zulmeden feleği, Revânî’nin gazellerinde kullanım özellikleri bakımından dört ana grupta toplamak mümkündür. İlk grupta divan şiirinin genel anlayışına uygun olarak feleğin zalimliği ele alınabilir. Revânî’nin gazellerinde “felek” kavramının geçtiği 103 beyte baktığımızda söz konusu beyitlerin 37 tanesinde feleğin insanları olumsuz etkileyen yönü üzerinde durulmuştur. Feleğin olumsuz tesirinden en çok nasiplenen âşıktır. Çünkü usta bir tavla oyuncusu olan felek, âşığı sürekli gam içinde bırakır ve ağlatır, ellere şerbet içirirken ona tas tas zehir içirir. Bundan başka felek dünya halkı, fazilet ehli ve dünyaya meyledenlerden de zulmünü esirgemez. Yani Revânî’nin “felek” kelimesini kullandığı gazellerde, feleğin zalimliği ve felekten şikâyet, üzerinde çok durulan meselelerden biridir.

İkinci grupta “felek” şekli, büyüklüğü, tabakalarında bulunan unsurların parlaklığı gibi yönlerden sevgilinin yüceltilmesi için kullanılır. Gökyüzü bütün ihtişamı ve ulaşılmazlığıyla sevgilinin gölgelik veya çadırı, giydiği elbise, atını gezdirdiği meydan, sarayında beslediği papağan, avladığı kaplan olur. Bunun yanı sıra bazı fahiye beyitlerinde şairin, kendi şiirini yüceltmek için “felek”ten faydalandığı da görülür. Felekler divan veya şiir mecmuası olunca Güneş ve Ay da söz konusu divanın şemseleri; gökyüzü bir kafes olarak değerlendirilince şair bu kafesin içinde şeker

¹³ G. 189/ B. 1/ s. 285; G. 234/ B. 5/ s. 313; G. 290/ B. 2/ s. 346; G. 350/ B. 3/ s. 381.

sözlü bir papağan olur. Hatta felek Revânî'nin şiir yazması için gökyüzü tasında sürekli Güneş altını ezer. Bu başlık altında değerlendirilebilecek diğer bir nokta da aşkın büyüklüğünün yine “felek” kavramından hareketle dile getirilmesidir. Âşık içine düştüğü aşk derdinden dolayı sürekli ah çeker. Âşığın gönlünden gelip ağzından çıkan ah dumanı feleğin gözlerini yaşartır, hatta felek katlarında bulunan Güneş ve yıldızlar bu ah ateşiyle kıyamete kadar yanar. Bu durumu, âşığın aşkının şiddeti ve büyüklüğü bağlamında değerlendirmek mümkündür. Şairin gazellerinde feleğin yüceliği, büyüklüğü, genişliği gibi yönleri 23 beyitte sevgili, 18 beyitte şairin şiirleri ve âşkın büyüklüğü, 2 beyitte de ibadet ehli ve dünyadan el çekenler için kullanılmıştır. Buna göre “felek” bağlamında değerlendirildiğinde gazellerin ağırlık noktası sevgilinin, aşkın ve şiirlerin yüceltilmesidir.

Üçüncü grupta 13 beyitte âşıkla özdeş veya âşık bir “felek” tasavvuru karşımıza çıkar. Feleğin özellikle dönüş hareketi, sevgiliye duyduğu aşk münasebetiyedir. Söz konusu hareketi ile kimi zaman sırtında bulut hırkasıyla bir abdal kimi zaman boynunda keşkülüyle bir dilenci kimi zaman da gönül ülkesinin padişahının kölesidir. Dolayısıyla âşık, aslında kendi hâlini anlatmak için feleği bir araç olarak kullanır.

Dördüncü grupta “felek”, bir eğlence meclisi veya gül bahçesi olarak değerlendirilir. Felek eğlence meclisi olarak kabul edildiğinde Ay, kimi zaman meclisin mumu kimi zaman rakkasın elindeki def kimi zaman da gümüş şarap testisi olur. Güneş de bu meclisin kadehidir. Felek gülşen olarak tasavvur edildiğinde yıldızlar o bahçenin beyaz gülleri yerine geçer.

Sonuç olarak Revânî, sosyal hayata dair çevresinde gördüğü abdal, dilenci, sergeşte gibi kimseleri ve onların kıyafetlerini; eğlence meclislerini ve bu meclislerin testi, şarap, rakkas, def gibi unsurlarını; ciltçilik ve kitap süslemenin şemse, altın, tas gibi araçlarını bir nakkaş edasıyla önce muhayyilesine, sonra da estetik yanını ihmal etmeden şiirine nakşetmiştir. Bunu yaparken de sosyal hayatın unsurlarını, kozmik âlemin unsurlarıyla kaynaştırmıştır.

KAYNAKLAR

- AKKUŞ, Yasemin (2005-06), “Melhame’ye göre Felekle İlgili İnançlar”, *Bizim Külliye Dergisi*, S. 26, s. 39-41.
- AKPINAR, Şerife (2002), “Lâmi’î’nin Vâmık u Azrâ Mesnevisinde Astrolojik Unsurlar”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 12, s. 169-202.
- ATASOY, Faysal Okan (2010), “Şeyh Vefa ve ‘Yedi Yıldızın Ahkâmı’ Adlı Risalesi”, *Turkish Studies International Periodical For The Languages*,

Literature and History of Turkish or Turkic. Volume 5/1 Winter. s. 154-177.

AVŞAR, Ziya (2007), *Revânî Divanı*, Sebat Ofset Mat., Konya.

AVŞAR, Ziya (2017), *Revânî Divanı*, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü (<http://ekitap.kultur-turizm.gov.tr/Eklenti/56143,revani-divanipdf.pdf?0>).

AVŞAR, Ziya ve Ayşe Cengiz (2017), “Divan Şiirinde Nilüferin Kozmik Serüveni”, *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 12/5, s. 61-72.

AY, Ümran (2009) “Divan Şiirinde Güneşin Sevgili Tipine Yansıması Hakkında Bir Değerlendirme”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 2, s. 117-162.

BAKKAL, Ali (2017), *İslam Astronomi Tarihi*, Rağbet Yay., İstanbul.

BATİSLAM. H. Dilek (2017), “Divan Şiirinde Kadeh ve Kadeh Redifli Gazeller”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 18, s. 1-28.

BEYDAVÎ (2011), *Envâru't-Tenzîl ve Esrâru't-Te'vîl*, (Çev.: Abdülvehhab Öztürk), C. 1-5, Kahraman Yay., İstanbul.

BOZASLAN, Seda Uysal ve Arife Çağlar (2017), “Divan Şiirinde Sepend/Üzerlik”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Y. 5, S. 54, s. 269-288.

BOZKURT, Nebi (2010), “Şemse”, *TDVİA*, C. 38, s. 518, İstanbul. <https://islamansiklopedisi.org.tr/semse> (Erişim Tarihi: 14.06.2019).

CARAN Mümtaz (2003), *Divan Şiirinde Kozmik Unsurlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Cengiz, Ayşe (2016), “Türk Mitolojisinde Kozmik Aslan Figürü ve Bâkî Divanındaki Yansımaları”, *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, Volume I, Issue II, s. 47-57.

CEYLAN, Ömür (2005-06), “Sufî Öğretide Felek Telâkkisi”, *Bizim Külliye Dergisi*, S. 26, s. 26-29.

ÇAYILDAK, Özlem (2018), “Sâkî-nâmelerde Kadehe Dair”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 11, S. 55, s. 66-83.

ÇINAR, Bekir (2009), “Şeyh Gâlib’in Hüsn ü Aşk Mesnevisinde Felekler”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 39, s. 777-792.

- DEĞİRMENCİ, Özlem (2015), *Muhibbî Divanı'nda Kozmik Unsurlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DENİZ, Sabahat (1992), *16. Yüzyıl Bazı Divan Şairlerinin Türkçe Divanlarında Kozmik Unsurlar (Bâkî-Fuzûlî-Hayâlî Beğ-Nev'î-Yahyâ Beğ)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Türiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- DERMAN, Fatma Çiçek (1989), "Altın Ezme", *TDVİA*, C. 2, s. 537, İstanbul. <https://islamansiklopedisi.org.tr/altin-ezme> (Erişim Tarihi: 14.06.2019).
- DEVELLİOĞLU, Ferit (1999), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi Yay., Ankara.
- ERZURUMLU İBRAHİM HAKKI (2012), *Marifetnâme*, (Sadeleştirenler: Durali Yılmaz-Hüsni Kılıç), Hikmet Neşriyat, İstanbul.
- GÜLER, Zülfi (2014), "Divan Şiirinde Papağan", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Y. 2, S. 1, s. 61-71.
- GÜLÜM, Emrah (2014), "Sünbülzâde Vehbî Divanı'nda (Sünbülîstân) Kozmik Unsurların Kullanımı", *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 9/9 Summer, s. 519-546.
- GÜNGÖR, Özlem (2016), "Divan Şiirinde Mitolojik Bir Unsur Olarak Kartal Figürü", *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, Volume I, Issue II, s. 70-79.
- GÜVEN, Hikmet Feridun (1988), *Hayretî Divanı'nda Kozmik Âlem ve Zaman*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜVEN, Özbay ve Gülten Hergüner (1999), "Türk Kültüründe Avcılığın Temel Dayanakları", *PAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 5, s. 32-49.
- HİLL, Donald R. (2011), *Gökyüzü ve Bilim Tarihi*, Boyut Yay., İstanbul.
- İŞIKHAN, Dilek (2014), "Divan Şairlerinde İlm-i Tencim Tesiri", *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, S. 16 (Özel Sayı II), s. 110-114.
- KALPAKLI, Mehmet (1998), "Divan Şiirinde Ay", *Yapı Kredi Yayınları Kültür Sanat*, s. 173-179.
- KANAR, Mehmet (2010), *Farsça-Türkçe Sözlük*, Say Yay., İstanbul.
- KAPAL, Nurefşan (2013), "Zâtî Divanı'nda Kozmik Unsurlar", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 6, S. 24, s. 160-170.

- KAPLAN, Yunus ve Yakup Poyraz (2010), “Divan Şiirine Kaynaklık Etmesi Bakımından Oyunlar”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume: 3, Issue: 15, s. 151-175.
- KARAKÖSE, Saadet (2012), “Kozmik Âlemde Nef’î’nin Seyri”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 12, s. 29-48.
- KEKLİK, Murat (2017), “Osmanlı Toplum Hayatından Beyitlere Yansıyan Birkaç Örnek”, *Türkiyat Mecmuası*, C. 27/1, s. 139-169.
- KIRBIYIK, Halil (2001), *Babillilerden Günümüze Kozmoloji*, İmge Kit., Ankara.
- KÖKSAL, M. Fatih (2001), ““Divan Şiirinde Okçuluk Terimleri’ne Ekler”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 10, s. 235-254.
- KUL, Nuray (2015), *16. Yüzyıl Şairlerinde Felek Kavramı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KURNAZ, Cemal (2005-06), “Türk Edebiyatında Felek Anlayışının Tashihine Dair”, *Bizim Külliye Dergisi*, S. 26, s. 42-43.
- KÜÇÜK, Sabahattin (1988), “Divan Şiirinde Güneş Üzerine Bir Deneme”, *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları*, S. 75, s. 149-176.
- MUTÇALI, Serdar (1995), *Arapça-Türkçe Sözlük*, Dağarcık Yay., İstanbul.
- ONAY, Ahmet Talat (2000), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Akçağ Yay., Ankara.
- ÖGEL, Bahaeddin (2014), *Türk Mitolojisi II*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.
- ÖZKAN, Ömer (2007), *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*, Kitabevi Yay., İstanbul.
- ÖZÖNDER, Hasan (2003), *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*, Sebat Ofset Mat., Konya.
- PALA, İskender (1995), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yay., Ankara.
- PALA, İskender (2012), *Efsane Güzeller*, Kapı Yay., İstanbul.
- SELÇUK, Bahir (2012), “Klasik Türk Şiirinde Ceres (Çan/ Çingirak)”, *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/3, Summer, s. 2231-2250.
- ŞENTÜRK, A. Atilla (1994), “Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabiteler (Burçlar)”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, Nu. 90, s. 131-180.

- ŞENTÜRK, A. Atilla, “Okçuluk Tarihine Yeni Bir Kaynak Olarak Osmanlı Şiiri”, <https://istanbul.academia.edu/AhmetAtillaSenturk> (Erişim Tarihi: 27.05.2019).
- TEZ, Zeki (2009), *Astronomi ve Coğrafyanın Kültürel Tarihi*, Doruk Yay., İstanbul.
- TÜRKÇE SÖZLÜK (2011), (Haz.: Şükrü Akalın vd.), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- UNAT, Yavuz (2013), *İlkçağlardan Günümüze Astronomi Tarihi*, Nobel Yay., Ankara.
- YANGEL, Şenay (2018), *Türk Medeniyetlerinde Astroloji, Astronomi ve Müneccimbaşılık*, İnkılâp Kit., İstanbul.
- YENTÜR, Jule (2003), *17. Yüzyıl Şairlerinden Fehîm, Nâ'îlî ve Neşâtî Divanlarında Kozmik Unsurlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILDIRIM, Hafsanur (2015), “Divan Şairlerine Böre Burçlar”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 8, S. 41, s. 340-353.
- YILDIZ, Ayşe (2012), “Nâbî Divanı'nı ve Hayriyye'yi Gizli İlimler (Okültizm) Işığında Okumak”, *Millî Folklor*, Y. 24, S. 95, s. 63-71.

EPİGRAMLAR VE PASAJLAR SİLİNİRKEN *DON QUIJOTE*'U YENİDEN DÜŞÜNMEK: YENİ BİR ÇAĞ MI, ROMANIN ÖLÜMÜ MÜ?

ÖZ: Romanın tarihi gelişimi içinde bir metin olarak *Don Quijote*, anlamlı bir başlangıcı temsil eder. Aydınlanmaya taşınan kadim çağların tüm retorik alışkanlıkları gibi roman sanatı bakımından *Don Quijote* de bu eski çağlardan kalma bir metindir. Fakat Aydınlanmayla beraber pratik sanat endişelerinin örgütlendiği modern çağ, *Don Quijote*'yi roman teorisi açısından klasik boyutta kaldığı yer ve zaman dilimindeki teknik özellikleriyle kabullenmez. Modernizm, bütün tüketim ve arzulama biçimleriyle romanı da değiştirir. Bu makale romanın bu teorik değişim öyküsünde *Don Quijote*'yi merkeze alarak modern sonrası çağ için edebiyat düşüncesi bağlamında kuramsal bir analiz hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Roman, *Don Quijote*, modernizm, postmodernizm, kurgu, şiir.

Re-Thinking *Don Quixote* while Epigrams and Passages are Going out of Existence: A New Age or the Death of Novel?

ABSTRACT: *Don Quixote*, as a text within the historical development of the novel, represents a meaningful beginning. Like all the rhetorical habits of the ancient ages, which are carried to enlightenment, *Don Quixote*, is a text from these ancient times in terms of the art of the novel. However, the modern era in which practical art concerns are organized with the Enlightenment does not accept *Don Quixote* with its technical features in the classical dimension in terms of novel theory. Modernism changes the novel by its consumption and aspiration forms. This article aims at a theoretical analysis in the context of literary thought for the post-modern era, focusing *Don Quixote* in this theoretical change story of the novel.

Keywords: Novel, *Don Quixote*, modernism, postmodernism, fiction, poetry.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
46. SAYI / VOLUME
2019-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Doç. Dr.
Âdem POLAT

Atatürk Üni.
Oltu Beşeri ve Sosyal Bilimler Fak.

a.polat1981@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-0710-0421

Gönderim Tarihi Received 22.07.2019

Kabul Tarihi Accepted 24.11.2019

**Atf
Citation**
POLAT, Âdem (2019). "Epigramlar ve Pasajlar Silinirken *Don Quijote*'yi Yeniden Düşünmek: Yeni Bir Çağ mı, Romanın Ölümü mü?" *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, (46), 135-148.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

İyi bir tarih yalnızca iyi hikâyelerden ortaya çıkabilir.
Novalis

Distinguo ergo sum.
Carl Schmitt

Giriş

Roman, Aydınlanmanın en önemli araçsal vazifesini üslenmiş ve Batı'dan teorigini almış edebî türlerden biridir. Bu bağlamda *Don Quijote*, romanın ortaya çıkışına ilişkin yazınsal biçimin Avrupa edebiyatı adına öncü modelini teşkil etmiştir. Elbette *Don Quijote*, romanın doğuş şartlarını işaret ettiği kadar geleceğini de işaret eden bir metindir. Cervantes, Mağripli karakterini kurgulamakla Katalan edebiyatının ilk telif eserini yazdığını söylüyordu. Peki, neden bir metin olarak *Don Quijote* geldi? Batı, şiiri ve mistisizmi Patristik Çağ'dan kalma metafiziği terk mi ediyordu? Yoksa *Don Quijote* ikonoklast bir metin olarak mı çıkıp gelmişti? Büyük hikâyelere artık başlamış, romancı evinden çıkmıştı. Mağripli şövalyeyle Batı sadece bir kahraman kazanmamış aynı zamanda Aydınlanmayı yaşamın bütün boyutlarında karşılamayı düşündüğü bir edebî biçim de bulmuştu. Mesele asıl buradan tarihsel bir temellendirme yapılarak başlatılmalıdır.

Cervantes, geçmişe büyük bir tepki koyarak açtığı anlatma bahsini, aslında çağımız için birer modern sonrası post gönderim alanına sahip pasajlara hücum ederek devam ettirdi. Elbette anlatılacak bir hikâye vardı. Fakat Cervantes bu hikâyeyi kurgularken geçmişin efsane, mit ve dinsel metinlerine ilgi duymadığını söylüyor, açıklama notlarının ve üst metin niteliğindeki pasajların yönlendirmelerine itiraz ediyordu. Zorlanarak yazdığını söylediği önsözde, *ne var ki, sana onu saf ve çıplak halde, bir önsözle, kitapların başına konması adet olan sayısız sone, epigram ve methiyeler listesiyle süslemeden vermek istedim* (Saavedra, 2016: 38) derken Cervantes, Batı'nın eski çağlardan gelen türlü retorik ifade ediş biçimlerini terk edeceğini ilan etmiş ve daha ziyade soyut ve metafizik izlenimler olarak görülen eski anlatımları 'gerçeklik'le yüzleştireceğini yazmıştı. Bu gerçeklik ve anlatımın üstleneceği yeni biçimin takip edeceği yazınsal ilke, *Don Quijote*'nin önsözünde açık açık şöyle anlatılır:

Aristoteles'in aklından bile geçmeyen, Aziz Basileios'un sözünü etmediği, Cicero'nun karşılaşmadığı şövalyelik kitaplarına karşı bir saldırı. Bunların hayalî saçmalıklarından gerçeğin titizliğine, astrolojinin gözlemlerine yer yoktur; geometrik ölçülerin, retorikte yararlanılan önermelerin çürütülmesinin, önemi yoktur; kimseyi kınayacak durumda değildirler, çünkü hiçbir Hıristiyan aklına sığmayacak bir şekilde, dünyevî olanı ilâhî olanla karıştırırlar.

(...) *Kutsal Kitap'tan nasihatler, şairlerden efsaneler, retorikçilerden söylevler, azizlerden mucizeler dinlemenize gerek yok* (Saavedra, 2016: 41).

Dolayısıyla Aydınlanmaya rasyonel düşünme disiplin ve becerisini öğretecek ilhamları daha devri itibariyle önceyeleyen bu ifadeler, devamından roman biçiminin oluşumsal temellerini Batı'nın pagan ve sonrasındaki Patristik dönemlerinden çekip alması bakımından dikkat çekici bir öneme sahiptir. Çünkü Cervantes'in *Don Quijote*'de geçen şu ifadelerine bakılacak olursa; *zavallı asilzade, bu cümlelerle aklını sıcratıyor, sırf bu iş için dirilecek olsa, Aristoteles'in bile kavrayamayacağı anlamlarını çözebilemek için uykularından oluyordu* (Saavedra, 2016: 52) sanatkârın yaşadığı edebî yenilik krizi, hayal ve gerçek dünya arasında sıkışan Mağripli kahramanın ansızın eskilere ait retorîği geriye itişiyile birlikte *Don Quijote*'yi romanın erken dönem modernist bir metni ve atası olarak kurgulamasına neden durumundadır.

Teorik Bir Arayış

Buraya kadar anlatılanlardan hareketle *Don Quijote*'yi sorunsallaştırmadan önce Antik Yunan dönemine uzanan Homeros anlatılarının tarihsel arka planında yatan ifade edebilme endişesini ve bunu biçimleştirme çabasını da, göz ardı etmemek gerekir. Roman açısından bu durum, Georg Lukacs'ın deyimiyle kahraman ve yazgının sorunsallaşıp Euripides'in trajik-olmayan dramının oluşumuna yol açtığı Yunan tarihindeki gibi zihniyetteki değişimin yeni bir türe yol açması mıdır; yoksa öznenin 'a priori' ihtiyaçları doğrultusunda onu yaratışa yönelten metafizik acılar ve tamamlanmamış bir yapının örtüştüğü biçimin önceden dengelenmiş ebedî teka-büliyeti midir? (Lukacs, 2017: 49). Tarihin tarih, şiirin şiir, politikanın henüz politika olarak ayrı düşünülmediği Antik Çağ'dan Orta Çağ'a sanatın gelişimi dikkate alındığında Batı'da monarşiye sunulan tiyatro veya operanın ya da Osmanlı'da saraya sunulan kasidenin 'anlatma' ihtiyacındaki tarihsel kaygı ve değişimi, bu bağlamda Lukacs'ın sorgulamalarının sadece kadim devirlere ait olmadığını gösterir. Bu bağlamda Batı'nın *Don Quijote*'yle ilan ettiği yenilik, roman açısından bir doğumun evrensel boyutu mudur yoksa Avrupa merkezci düşüncenin Aydınlanmaya ve modernizme taşımayı sürdürdüğü fikirlerin dar tahakküm alanı mıdır?

İşte *Don Quijote*'nin temel kurucu olarak öncelendiği Batı düşüncesinde denilebilir ki metne yönelik en talihsiz sınırlandırma çabası romanın genel kuramsal çerçevesini de etkilemek isteyecek bir boyutla Milan Kundera'dan gelir. Kundera, Avrupa düşüncesinin özünü, Aydınlanmada Galileo ve Descartes bilimselliğiyle Husserl'in sistemleştirdiği bir bilme istencinin kurduğunu ve bunun yani Husserl'in 'bilme tutkusu' olarak gör-

düğü Avrupa tinselliğinin özünü *Don Quijote* 'nin evinden çıktığı anla başlatır (Kundera, 2016: 17-18). Fakat Kundera için *Don Quijote* ve roman, bir anlamda modern bir ilahi makine görüntüsündedir. “Çünkü o, bilgi romanın tek ahlâkıdır ve bütün bir Avrupa’ya aittir.” (Kundera, 2016: 17). diyecek kadar sözü genişleterek, kıta Avrupa’sı merkezinde bir sınırlılığın siyasi formasyonuna çoktan bulaşmış olur. Örneğini verdiği *Don Quijote* ise bir metin olarak modern çağların müjdecisi görüntüsünün ötesinde bir araçsal boyutla Kundera’nın ifadesiyle ilahî yargıcın yokluğuyla yüzleşmenin, belirsizliğin ve romanın bilgeliğidir (Kundera, 2016: 18). Yine Goldmann, kıta Avrupa merkezci düşünceye saplandığı post Marksist roman çıkarımını şöyle ifade eder: *Liberal toplumdaki şekleşme yapısına denk olan hümanist yarattı, aslında Batı edebiyatında Don Kişot’ta, Stendhal ve Flaubert’de, Goethe’de (ve Girard’ın belirttiği üzere bazı değişikliklere uğrayarak, Proust’ta ve Rusya’da Dostoyevski’de) ifade edildiği şekliyle, problematik bireyin tarihidir* (2005: 47). Fakat ne var ki Goldmann da ‘problematic bireyin tarihi’ genellemesine bağlantısı, Batı kaynağından çıkarttığı roman sanatını, bir medeniyetin domine edici dilinden bağımsız hale getirmez. O halde modernizmin en büyük nesir kudretini elinde taşıyan roman, neden bu kadar evrensel bir gerçeklik olgusu ve rasyonellik bağlantısıyla selamlanır?

Dikkat edilecek olursa söz konusu yorumlamalar ve romanın araçsal fonksiyon üstleniş biçimi, maddeci bir yönergenin Aydınlanma adına ortaya atılmış aceleci hükümlerinden bağımsız değildir. Hâlbuki Roger Garaudy de bir metin olarak *Don Quijote*’yi kendisine kılavuz edinir fakat bu kılavuz ediniş Kundera’dan hayli farklıdır. Garaudy, *Don Quijote*’nin geçmişe ait olmadığı söyler ve ekler; böyle bir metin tarihin determinizmlerini kırarak ve insana geleceğinden sorumlu olduğunu hatırlatıp tarihi sorgular (2013: 26). Aynı zamanda Garaudy, Americo Castro’ya Avrupa benmerkezciliğinde *Don Quijote*’yi ilk bulgulayanlardan biri olmasıyla da bir eleştiri yöneltir (2013: 27). Kısacası Garaudy’nin *Don Quijote*’yi *Batı’nın benmerkezciliği ve kendini bütün dünyadan üstün görmesi, öylesine kökleşmiş ve ‘tarihin sömürgecilikten kurtuluşu’na öylesine engel bir duygudur* (2013: 27-28) düşüncesiyle az önce Kundera örneğinde verilen çekirdek bir Batılı kaynak alışı roman adına bir reddedişi sayılabilir. Ne var ki, Lukacs ve Kundera’nın övünçle Antik Yunan’dan ve hatta Homeros anlatılarında başlattıkları roman teoriğinde Garaudy, *Don Quijote*’nin epistemolojik ve lirizm kaynaklarını, Batı adına daha da ileri giderek şu cümlelerle yorumlar:

Aşk Don Kişot’taki ‘münasebetsiz meraklı’ (I. 33-34) hikâyesinde Anselmo’nun tecrübe ettiği gibi, zorlanırsa başarısızlıkla sonuçlanan ilahî-insanî bir özelliğin ifadesidir. Bütün bu temalar,

İspanya'daki Mürsiye/Murcia doğumlu İbn Arabî'nin 'Tercümân'ul Aşvâk/Arzuların Tercümanı" adlı şiir kitabında tek bir senfoniye bağlanır. (2013: 100).

Dolayısıyla Garaudy, Antik Yunan geleneğinde gelen bir ilham özgüveninin ve sanat biçiminin altını boşaltan söz konusu ifadelerle aynı zamanda romanın Batı adına teorikleşmiş bilgi sistemine de darbe vurmuştur. Mademki mesele *Don Quijote*'yi yeni bir biçim ve sisteme başkaldıran bir tarz olarak manifesto kabul etmek, işte Garaudy de bu manifestonun kıta merkezli olmadığını ve bir tür olarak akıbetinin ne olacağını en önemli sorgulamasını yapar.

Böyle bir açıdan bakıldığında romanın Batı'daki serüveni, sadece modern öncesi devirlerde değil; Aydınlanma çağında da söz konusu medeniyetin kaynaklarını yeniden dönüştürmek ve ifade etmek için adeta bir modernizm aracına/silahına dönüşür. Önemli olan romanın kuracağı biçimle bunu nasıl yapacağıdır? *Don Quijote*'yle evden dış dünyaya çıkan yazar, yoksa gözünü sadece modern çağda mı açtı? Ian Watt bu duruma ilişkin bir alıntıda şunları nakleder: *Roman modern dönemde ortaya çıkmıştır ve bu dönemin genel düşünsel yönelimini klasik dönem ve orta çağ mirasından gayet kalın çizgilerle ayıran nokta, tümelleri reddetmesi ya da en azından reddetmeye çalışmasıdır (2007: 12)*. Bir anlamda bu tümeller, romanın bir biçim olarak, ötedeki Orta çağ ve Antik dünyanın soyut ve sınıflamalardan ibaret anlam dünyasının yanı sıra lirik ve epik algısıyla da yakından ilişkilidir. Çünkü romanın bir tür olarak arasına ilk mesafe koyduğu şey, zorunlu bir ilişki içinde olduğu kategorik bu soyut duyguların anlatılma biçimi olmuştur. Acaba asıl değişim burada mı başlar? Bu bağlamda Lukacs, Dante'nin manzum tarzını ele alarak şu çok kritik tespiti yapar:

Dante'nin dünyasının bütünselliği, görsel bir kavramlar sisteminin bütünselliğidir. İşte bu duyusal 'cisimsi'likten ötürü hem kavramların kendilerinin hem de bunların sistem içindeki hiyerarşik düzeninin bu tözselliğinden ötürü, tamamlanmışlık ve bütünsellik de sadece düzenleyici kategoriler olarak kalmak yerine kurucu yapısal kategoriler haline gelebilmektedir. Yine bu yüzden, bütünsellik içinde ilerleme, belirsiz olmakla birlikte rahat ve güvenli bir yolculuktur ve aynı nedenle tarihsel-felsefi durumun çoktan romanı talep etmeye başladığı bir dönemde bir epiğin yaratılması mümkün olmuştur. Bir romanda bütünsellik ancak soyut biçimde sistematikleştirilebilir; bu yüzden romanda kurulabilmiş herhangi bir sistem de organik olanın nihai yok oluşundan sonra, tamamlanmış bir bütünselliğin tek mümkün biçimidir (2017: 77).

Lukacs'ın önce soyut anlayıştan ve algıdan hareket edip, asıl değişimini romanın nihai ulaşacağı noktaya bağlaması sadece bir başlangıç adıdır. Çünkü Lukacs, bütünselliğin Batı'ya ait bütün/bütünsel kategorileri için bir edebî türsel değişimin ve bu değişimin araçsal boyut kazanacağı 'mutlaklık' fikrine yönelecektir. Başka bir açıdan bu 'mutlaklık' fikri insan tarihindeki açık bir güç tarihinin edebî metin üzerindeki baskısına da işaret etmektedir. Çünkü Popper tarih oluşturulurken bir şiir sanatı tarihi değil; bir güç tarihi oluşturulduğunu söyleyerek ekler, güç herkesi cezpt eder fakat şiir belirli bir azınlığın dikkatini çeker; bu nedenle güce tapma, köleliğin ve putperestliğin en alçak biçimlerinden biridir (2010: 152). Bir bakıma şiirin tarihinde silik kalacak olan *Don Quijote*, anlatıya ve mücadele temelli metin yapısına, şiir-anlatı ayırımındaki temel Batılı yer değiştirmenin farklı bir boyutunu verebilir. Elbette yine bu 'mutlaklık' Lukacs'a ait şu cümlelerde son gerçeklik olarak tanımlanacak bir amacı işaret edecektir:

Lirizm veya dramla örtüşmek, yapıtın bir ideale dönüşmesine yol açacak şekilde gerçekliğin daraltılması, salt eğlendirici edebiyat düzeyine düşmek. Bu tehlikelere karşı direnebilmek için, dünyanın kırılğan ve tamamlanmamış doğasını nihai gerçeklik olarak almak gerekir (2017: 78).

Bu anlamda söz konusu edilen romana özgü Batılı araçsal teorinin ve tasavvurun, romanın bir tür olarak biçimsel özelliklerini, eninde sonunda salt gerçekliğe bağlaması, her türlü dile getiriş şekliyle insanı inceleme ve anlamlandırma kaygısının ürünüdür. Watt'ın ifadeleriyle başlıca görevi insan yaşamına sadık kalmak olduğu için yerleşik bir biçimsel uzlaşma alanı oluşturması, tragedya veya kadise (ode) ile karşılaştırıldığında çoğu kez bir biçimden dahi yoksun görünüşü, gerçekçi görünebilmek için ödediği bedeldir (2007: 14). İşte romanın Aydınlanmaya taşınışında ve biçimsel olgunluğa erişmesindeki temel ölçütler, sorunsallaştırmaya çalıştığımız bir türe ait araçsal yapı için bizatihi bir vazifelendirme amacından bağımsız görünmez. Elbette Lukacs'ın retorik birer kriz aşaması olarak vurgulamaya çalıştığı romana ait ihtiyaç, Batı'nın bu türü, aynı zamanda moderniteye ait bir uyum problemi çerçevesinde de görmemizi gerektirmektedir. Zira Forster, romana ilişkin bu mutlak vazifeli durumu artık bir insan probleminde de taşıyarak şöyle tanımlamaktan geri durmaz:

Ne var ki, geçmişte romancıların ilkel insanları ele alışlarında nasıl bir gelişme olduysa, ileride benzer bir değişme hayvanların ele alınışlarında da gerçekleştirebilir. Robinson Crusoe'nun adamı Cuma ile Batouala arasındaki büyük gelişmeye benzer bir gelişme, Kipling'in kurtları ile bunların günümüzden iki yüzyıl sonra romanlarda yer alabilecek soydaşları arasında da beklenebilir. (...)

Bilim, yeni yeni konular sağlayarak roman sanatının kapsamını belki bu yoldan da genişletebilir (2016: 83).

Peki, Forster söz konusu kehanette ne kadar haklı çıkmıştır? Romanın tıpkı bilim gibi Batı Aydınlanmasında ilerlemeyle bağlantılı bir konu alanı ve biçimi gelişmiş midir? Yukarıda uzun uzadıya sorunsallaştırılan meselenin modernizmle roman bağlamında gerçek bir ilişkisi hangi epistemolojik süreçler dâhilinde ele alınmalıdır?

Roman sanatının modernizmle beraber Aydınlanma çağının bütün akılcı nimetlerinden faydalanması ve dahi tüketmesi, başlangıçta Avrupa kıta benmerkezciliği için *Don Quijote*'yle müjdelenen anlatı teorisinin yavaş yavaş yorulma bölgelerine yaklaştığına işaret olarak görülebilir. Post-modernizm çağcıl olarak güncel anlatıya yerleşmesi bile zaten başlı başına roman türü ve Batı modernizmi arasındaki sorgulama konusu yaptığımız kronolojik ve çizgisel ilerlemenin aslında hiç de yolunda gitmediğine dair çok somut bir sonuç-etken görülebilir. Fakat asıl üzerinde durulması gereken şey, modernizmin kavramsal tanımlamalarının ötesinde işlev boyutuyla taşıdığı özelliklerin romanca üstlenişinde oluşacak sanatsal anakronizmin, içerikte neyi yansıttığıdır. Şüphesiz *Don Quijote*'nin bu durumu, Foucault'nun değışisiyle Batı deneyinin içinde, vahşi benzerliklerin insanı haline gelmesi ve böylelikle dilin şeylerle olan akrabalığını bozarak edebiyat haline dönüşmesi (2017: 87) halinde görülebilir.

Denilebilir ki, Aydınlanma'nın Voltaire ve Rousseau'yla başlattığı algı biçimi, temelde dine karşı polemikçi ve olumsuz hareket tarzını, varolan durumu kör, usdışı olarak tanımlayıp yola devam ederken, tarihsel gelişmeyi ve aklın egemenliğini kuracağı bir mutluluk çağını uman, pratik ve siyasal bir değışme çabasıydı (Collingwood, 2010: 127). Doğası gereğı her şeyi kuşatma gayesi duyan böyle bir temel hareket ediş biçimi, elbette mutlaklaşma ve güç noktasında modernizmin işlem basamaklarını pragmatik olgular dünyasından yana çalıştıracaktır. Bilimin kadim bilgeliğe karşı 'kavga' dönemini başlattığı bu evre, kategorik başlıklarını; modern metodolojinin doğası (Descartes), güç olarak bilim (Bacon), politik bireysellik, yeni zuhur eden devlet ve insan doğası bilimi (Hobbes) ve modern güç politikasının doğası (Machiavelli) olarak belirlemiştir (Hollinger, 2005: 33-34). Haliyle modernizmin meşru verili alanı ve tanımlama olguları bir öteki sorunu doğurarak Bauman'un ifadesiyle müphemlik kavramını gün yüzüne çıkarır. *Bunun entelektüel alandaki birincil anlamı ise, felsefi olarak denetlenmeyen ya da denetlenemeyen bilgi temellerinin tamamını gayri meşru ilan etmektedir* (Bauman, 2017: 43). Belki bu yönüyle roman sanatının modern çağda görülebilen olgular üzerine daha rasyonel ve belki de daha natürel ifade ediş kaygısına düşmesi, Kıta Avrupa düşüncesindeki radikal felsefi buhranların bir sonucu olarak da değerlendirilebilir.

İşte bu güç ve tahakküm alanı, modernizm ve romanı birleştiren sürecin adı olarak, Avrupa roman algısının *Don Quijote*'yi hem bir anlatı metni hem de bir kahraman olarak yeniden düşündürürken, tarihsel algı-lama biçimindeki değişimine de işaret etmektedir. Bu değişim, karşı-öte-kini modernizm adına kurgularken elbette yine romanın tür olarak erken dönem oluşum evresinde bir ayırımla belirdi. Çünkü Avrupa'da romanın modernizme ait kurgulama aşamasına gelmeden önce *Don Quijote*'yle başlattığı şey, Borges'e göre söylenecek olursa; şiirsel bir düş dünyasıyla gerçek ve incelikten yoksun bir dünyayı karşı karşıya getirmek, gerçek ve şiiri birbirine zıt göstermekti (2015: 101). Eğer bu duruma kadim kültürler ışığında bakılacak olursa şiiri bir yönüyle sadece varoluşsal metodolojik tartışma sorunu olarak gören Vico, akıl ve sözün (logos) İbraniler için fiil (deed), Grekler için ise şey (thing) anlamına geldiğini söyleyerek Homer'in tıpkı çocukları avutan yaşlı bir kadın gibi geçmişte gerçekte ne olduğunu söylemeden birçok fabl icat ederek kendi kendine eğlenen bir filozofun ciddiyeti ve düşünme özelliğiyle manzum eseri *Odyssea*'yı doldurduğunu (Vico, 2007: 168-169-369) söyleyecektir. Bu bağlamda anlatının şiirin yerine geçmesi bir anlamda kadim köklerden gelen rahatsızlığın bölünmüş bir estetik planda ortaya çıkmasından farksızdır. Meseleye yine Antik Çağ'da Platon'un şairi toplumsal alanın dışına çıkarma çabası bakımından bakıldığında Havelock şunu sorar:

Platon poetik tarz alanında neden bu kadar ender reformlar önerir? Dramatize etme, neden bu kadar mühimdir ve Platon neden bunun bu kadar tehlikeli olduğunu düşünür? Nihayetinde, üniversite müfredatından büsbütün şiiri çıkarmayı neden kafasına koymuştur? Poetik tecrübenin kendisiyle tutkulu bir savaşa tutuşma ihtiyacını neden hissetmiştir? (2015: 36).

Dikkat edilecek olursa, asıl sorgulamanın hareket noktası şiirsel olan ve olmayan ayırımındaki anlatım imkânının aynı zamanda politik ve toplumsal alanları etkileme derecesidir. Antik devir ile *Don Quijote* arasındaki ilişkide, şiirsel olan ve olmayan ayırımı, bizatihi modernizmin romanı bir araçsal formasyon unsuru olarak kullandığı Yakın Çağ'da da birbirine karışmış iki ayrı konu değildir. Bu bağlamda Walter Benjamin'in *modernizm, kahramanın yıkımıdır. Modernizm çağında kahraman öngörülmemiştir; bu tip için bir kullanım alanı yoktur. Modernizm, kahramanı emin bir litemana sonrasız bağlar; onu sonrasız bir işsizliğe teslim eder* (Benjamin 2017: 189) ifadesi de bir kahraman olarak *Don Quijote*'nin aslında amaçsızlıkla başladığı serüvende şiirsel alanın terk edilişi¹ ve erdemli bir dünya

¹ *Don Quijote*'nin lirizmden kopuş olarak görülebilecek mantık ve delilik ayırımı için yine Foucault şu çıkarımı yapar: "Modern Batı kültüründe şiir ile deliliğin karşı karşıyalığı, hiç kuşkusuz bundan kaynaklanmaktadır. Fakat artık eski Platoncu, ilham almış

arayışı arasındaki dönüşümde, romanın Batı uygarlığı anlamında oluşumsal temellerini modernizmle birleştirirken bir basamak üstten kurulmasının evrensel olmayan sonuçlarıyla yakından ilişkilidir.

Modern Bir Çağa Doğru

Modernizm romana açtığı alanda, anlatının klasik olay örgüsü ve tekniğinin geç-modernizm devrine kadar esnek temeller üzerinde pek fazla değişmediği görülür. Bu da bir tür olarak romanın kurguya dayalı boyutunu şöyle tanımlamayı gerektirir: *Roman, temel niteliği itibariyle 'kurmaca' bir özellik taşır. Bir anlamda hayattan aldığı, kendi mantığına göre kurar, kurgular. Bu bağlamda romanın, biri hayata, diğeri edebiyata açılan kapıları vardır. Roman, bu iki değer; hayatla edebiyatın, mutlu bir sentezinden doğar* (Tekin, 2001: 11). Tarif edilmiş yönüyle 'kurgu' ve 'kurmaca' gerektiriyor oluşu bir tür olarak romanı anlatım temelinde yukarıda uzun uzadıya bahsi geçen *Don Quijote* izleğinin temel belirlenim alanına sokar. Çünkü ilk ortaya çıkış, dünyayı keşfediş ve bunu romanlaştırma, anlatma isteğiyle ortaya çıkan uzun uzadıya bahsetme endişesi adına modernizmle beraber yolunu şiiirden kat'i suretle ayırıp, varolan bütün şartlarını postmodernizm² olarak kavramsallaştırmaya çalıştığımız çağ bakımından tükenmeye yüz tutmasıyla açıklanabilir.

hezeyan teması söz konusu değildir. Yeni bir dil ve şeyler deneyinin damgası söz konusudur. Bu konuna geniş bilgi için bkz. Foucault, 2015: 88.

² Kavram sosyal bilimler literatüründe; kapitalist kültürde ya da daha genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim, edebiyat, mimari benzeri güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyolojide kullanılan bir kavramdır. Sanatsal olarak da sanat eserini güzel kılan şeyin, eserin için biçimsel özellikleri olmadığını; belli bir kültür dönemini rastlantısal olarak karakterize eden, tarihsel olarak edinilmiş değerler ve uzlaşmalar olduğunu ileri süren anti-öcü sanat anlayışı. Bu konuda geniş bilgi için bkz. Cevizci, 2013: 1279, 1284. Sözcüğün kullanımı 1870'li yıllara kadar uzanır ve izleyen birkaç on yıl boyunca belirli aralıklarla bazen olumlu, bazen olumsuz çağrışımlarla görünmeyi sürdürse de ancak yirminci yüzyılın ikinci yarısında modernizme ve moderniteye karşı bir reaksiyon biçimindeki kesin anlamı yüklenmeye başlar. Bu konuda geniş bilgi için bkz. Sim, 2006: Önsöz: X. Yine Bedia Koçakoğlu kavramı şöyle açıklar: *İki dünya savaşının ardından büyük bir travma yaşayan entelektüeller, modern bilimin yanılğaları ışığında yeni ve daha adil bir düzenin hülyasını dillendirmeye başlamışlardır. İşte postmodernizm, insanlığın kapitalist sömürü düzeninden kurtuluş çabalarının ve modernizme karşı daha insanî bir dünyanın özleminin adıdır.* Bu konuda geniş bilgi için bkz. Koçakoğlu, 2012: 23. Best ve Kellner ise postmodernizmin postkültür olduğunu ve şunları içerdiğini söyler: Medenileşmiş halklar üzerinde hak iddia edebilmelerini sağlayan coğrafi ve sosyolojik merkez konumun kaybı, gelecek konusunda karanlık bir kötümserlik, ütopyacı değerlerin çöküşü, liberal-hümanist ilkeler ve ahlâkî davranışlar arasında dolaysız ve karşılıklı bağlantı olduğuna yönelik modernist inancın çöküşü. Bu konuda geniş bilgi için bkz. Best-Kellner, 2016: 31. Son olarak Hasan Bülent Kahraman, kavramın Berlin Duvarı'nın yıkılmasına bağ-

Denilebilir ki, romanın modern çağda kültür formasyonuna yaptığı katkı, beraberinde kurgusal anlamda bir sıradanlığı da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Aydınlanma devrinin yorulma aşamasında, modernizm-roman birlikteliği, çağdaş dünyayı ve dünya romanını ilgilendirdiği gibi doğrudan Türk romanında da bir sonuç olarak Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Bilge Karasu, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar gibi anlatıcıları önümüze koyar. Elbette söz konusu durum, romanın metinsel kurgulayıcısı olarak 'özne'yi ve de 'dil'i yakından ilgilendirir. Çünkü modern çağ anlatılarının ilk başkalaşmaya başladığı ana çerçeve, romanın metinsel kurucusu özne ve öznenin sınırlarında ifade edilen dille açığa çıkmıştır. O halde büyük anlatıların ve hikâyelerin terk edildiği çağda postmodern anlatılara dikkat yönelttiğimizde, bu romancıların gezindiği anlatı zeminini görebilmek için çağın köktenci dönüşümüne de bakmamız gerekir.

Modernizmin pratik yaşam endişeleri noktasında, insanî varoluşun temel dinamiklerinden sıyrılıp atılması, şüphesiz yaşanan yüzyıl adına akıldışı bir iddia olacaktır. Fakat edebî anlatım ve ifade ediş biçiminin sıra dışı üslup imkânları doğurması, modernizmi özne problemi dâhilinde tartışma konusu yapmaya yeterlidir. Acaba modernizmin yoran tarafı onun konformist boyutu mudur, yoksa sanatsal açıdan uyandırdığı sıradanlık fikri midir? Öznenin özgürlüğünün, akılcılığı perspektifinde dizayn edildiği modern çağda; Touraine, özneye şu dikkati yöneltir:

Yalnızca akıldışılığın sisini dağıtan akıl, inancın yerini alan bilim ve üretme toplumunun yerini alan üretim toplumu imgesiyle-bu vizyon, her şeye kadir olan Tanrı, bir Yaradan imgesinin dayattığı ereçliliğin yerini kişisel olmayan sistem ve süreçlere bıraktığının habercisi olmuştur-yetinebilir miyiz? (...) Özne'den ne anlıyoruz? Her şeyden önce akılcı ve insan düşüncesi tarafından anlaşılabilir yasalarla yönetilen bir dünyanın yaratılmasıydı anlaşılan (2014: 261-262-263).

İşte sadece özgürleştirici ve aklileştirici olarak araçsal boyut kazanan modernizmin özne adına sorun alanı burada başlar. Çünkü modernizmin yaşam adına dizayn ettiği şeylerin kurmacadaki karşılığı yine doğrudan anlatının çağın dinamikleriyle kurduğu organik bağla mümkündür. Eğer sorun modernizmin yaşam adına inşa ettiklerinin sanatsal dönüşümdeki yansımada başlıyorsa; artık çağımız için dinamik yaşam endişelerini sabitlemenin yavaş yavaş bir işe yaramadığını söyleyebiliriz. Bizatihi sabitlenemeyen hayatla beraber kurgunun da ölmeye başladığının

lanan dönem olarak görülmesi ve tanınması gerektiğini ve sonrasındaki yani postmodern sonrası evreyi de 1990 sonrasının siyasal yönetiminin ağırlığını merkezden çevreye, ulus-devletten daha sivil oluşumlara aktardığı bir küreselleşme evresi olarak açıklamıştır. Bu konuda geniş bilgi için bkz. Kahraman, 2004: 19.

şüphe tohumları da artık ekilmiştir. Bauman'ın söz konusu yaşamsal değişimi vurgulayan ifadeleri burada anılabilir:

Modernlik, hiç bitmeyen bir amaçları sabitleme çabasıydı: Bu çabaya anlam veren aynı geleceği bağlamaktı. Bu, en sonunda bunun boşuna olmadığını görüleceğinden emin olma ve meşruiyeti, kendisinin 'ex post facto' olduğunu peşinen sağlamaya zorlama çabasıydı. Öz- gölgelemenin o eski, modern-öncesi teolojik yorumunun tersine, modern versiyon, değişimi, belirsizliği ve olumsuzluğu kolaylıkla benimsiyordu: Anlam bulutu içerisine yalnızca olanı ve olması gerekeni değil fakat aynı zamanda da yok olmak üzere olanı ve dolayısıyla da gözden kaybolmasıyla bulunduğu mekân boşala- cağından anlamlandırılmayanı da alıyordu (2014: 34).

Modernizmin varolan şartlarda oluşturduğu yıkım bölgeleri, sadece bir yerden sonra pratik hayatla sınırlı kalmadığı fikrini uyandırır. Yukarıda Bauman'ın işaret ettiği meşruiyetin karşısındaki anlam boşalmasının bellekten, belleğin anlamlandırdığı dış dünya uzantılarına kadar belirsizlik alanları oluşturması, anlatımın metinsel ihtiyacı olan romanın türsel bozuluşunda/dağılışında işte böylelikle modern çağın tükenme aşamasında duran somut göstergelerini işaret eder. Yıkım başlamadan önceki öznenin sarsılması işte böyle bir boyutlayken; yıkım ilerlerken, yeni teorik alt yapı arayışındaki 'post' muğlaklık, tükenmiş olduğunu düşündüğü modern ideolojilerden, üsluplardan ve pratiklerden net şekilde kopup, antimodern müdahaleler olarak karakterize edilen (Best-Kellner, 2016: 55) direnç bölgelerinde özneyi tartışmaya açmaya kadar varacaktır. İşte modern romanın klasik kurgu anlayışının üst kurmaca olarak adlandırılan teori arayışına geçişindeki muğlaklık da böyle bir çerçeveden ele alınmalıdır

Yine bu bağlamda modern çağın, anlam değişikliğinin beraberinde anlatımı ve kurguyu da etkileyerek postmodern evreye geçişinde olağan dışı sarsıntılar yaşaması, modernizmin Batı düşünce geleneğindeki krizlerinin bir sonuç aşaması olarak ortaya çıkarır. Walter Benjamin'in: *Antik bir Venüs heykelinin Yunanlıların bakış açısından yer aldığı bağlam ile Ortaçağ din adamlarının bakış açısından bulunduğu bağlam arasında fark vardı; birinciler bu heykeli bir kült konusu yaparlarken; ikincilere göre ise aynı heykel ilençli bir puttu (2017: 57)* ifadesi dikkate alındığında, anlamlandırma perspektifinin insanla beraber canlandırma, kurgu, mekân ve bi-zatihi anlatma ihtiyacı duyulan bütün üslup özelliklerine indirgenmesi, roman adına Derrida'nın 'negatif teoloji bir 'topic' midir? Avrupalı, Yunan, Hıristiyan çağrılışlarıyla, negatif teoloji, negatif yol, apofatik söylem adı altında gelen şey, nasıl karşılaştırılmaz ve ilke olarak sınırsız bir çevrilebilirlik şansına sahip olabilir? (Derrida, 2016: 161-173) sorularıyla karşılaşılır.

Dolayısıyla modern çağa ait kurmacanın dönüşüme uğrayarak post-modern söyleme özgü; zamansal düzensizlik, zaman duygusunun aşınması, pastişin yaygın ve anlamsız kullanımı, sözcüklerin parçalayıcı maddi göstergeler olarak öne çıkışı, serbest fikir çağrışımları, paranoyalar, kısır döngüler ve mantıksal olarak farklı söylem düzeyleri arasındaki ayrımın kaybolması (Sim, 2006: 145) şeklinde yazınsal görünüm kazanmış anlatı özellikleri, romanın temel kurgulama dinamiklerini de yerinden oynatmıştır. Bilinçli şekilde tarihi bozan tarihyazımsal üst kurgu eserlerle temsil edilmeye başlanan (Sim, 2006: 146) bu yazınsallık için Eco, palimpsest tarihler kavramını kullanır ve bu tarihlerin yarattıkları inançların gücüne bağlı olarak yaşayan çeşitli miraslara dayalı kutsal kitaplarla bu kutsal kitapların yarattığı sonsuz tefsirler ve yorumlar arası gidip geldiğini belirterek şu sonuca varır: ‘Homeros ancak kısmen tarihsel ve büyük oranda mitseldir.’ (Eco, 2016: 148-149). İşte bu kısmi tarihselliği, Novalis’in *roman tarih eksikliğinden doğmuştur. (...) tarih hep yarım kalmak zorundadır* (Novalis, 1014: 87) cümleleriyle ele aldığımızda, romanı kurgusal temelde harekete geçirici ayrıntılar, doğrudan modernizmin araçsal formasyon unsurlarına bağlanmak zorunadır.

Sonuç

Denilebilir ki, modernizm birer tahrip alanı olan romanın önümüze koydukları, tükenen, değer yitimine uğrayan ve defalarca insanî muhataplarına aktarılan başlıca tematiklerin postmodern anlatı bağlamında dikkate alınmayacak bir reddi miras gibi durmaktadır. Quijote, elbette modern öncesi kült bir metin olarak modernizmi de hazırlamıştır. Haliyle söz konusu durum, artık Aydınlanmadan sonrası için sadece Batı romanıyla sınırlı kalmaz. *Acaba Don Quijote*’yle biriken kümülatif roman geleneğinin postmodern bir evrede, klasik ‘zaman-mekân-şahıs kadrosuyla anlatacak bir hikâyesi kalmamış mıdır; yoksa *Don Quijote* artık modern çağ sonrası insan için sadece sessiz bir sinema mıdır? Belki de Cervantes’in dış dünyanın gerçekliğine çıkardığı Mağripli kahramanı, son modern Kafka, bir şatoya, mahkeme salonuna ve de tavan arasına hapsederek eski çağın ve o çağa ait romanın ölümünü ilan etti.

KAYNAKLAR

- BAUMAN, Zygmunt (2014), *Parçalanmış Hayat*, (Çev. İsmail Türkmen), 2. Baskı, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- _____ (2017), *Modernlik ve Müphemlik*, (Çev. İsmail Türkmen), 3. Baskı, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- BENJAMIN, Walter (2017), *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), 13. Baskı, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

- BEST, Steven- KELLNER, Douglas (2016), *Postmodern Teori*, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- BORGES, Jorge Luis (2015), *Öteki Soruşturmalar*, (Çev. Peral Bayaz Charum, Türker Armaner), İletişim Yay., İstanbul.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2016). *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote I*, (Çev. Roza Hakmen), 24. Baskı, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- DERRIDA, Jacques (2006), "İsim Hariç (Post-Scriptum)" (Çev. Didem Eryar), Cogito 2006, s. 161-173.
- ECO, Umberto (2016), *Yorum ve Aşırı Yorum*, (Çev. Kemal Atakay), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- FORSTER, E. M. (2014), *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür), 3. Baskı, Milenyum Yay., İstanbul.
- FOUCAULT, Michel (2017), *Kelimeler ve Şeyler*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), 6. Baskı, İmge Kit., Ankara.
- GARAUDY, Roger (2013), *Yaşanmış Şiir Don Kişot*, (Çev. Cemal Aydın), 2. Baskı, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul.
- GOLDMANN, Lucien (2005), *Roman Sosyolojisi*, (Çev. Ayberk Erkay), Birleşik Kit., Ankara.
- HAVELOCK, Eric Alfred (2015), *Platon/ Şaire Karşı*, (Çev. Âdem Beyaz), Pinhan Yay., İstanbul.
- HOLLİNGER, Robert (2005), *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler/Tematik Bir Yaklaşım*, (Çev. Ahmet Cevizci), Paradigma Yay., İstanbul.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2004), *Kültür Tarihi Affetmez*, 2. Baskı, Agora Kit., İstanbul.
- KOÇAKOĞLU, Bedia (2012), *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, Hece Yay., Ankara.
- KUNDERA, Milan (2016), *Roman Sanatı*, (Çev. Aysel Bora), 6. Baskı, Can Yay., İstanbul.
- LUKACS, Georg (2017), *Roman Kuramı*, (Çev. Cem Soydemir), 5. Baskı, Metis Yay., İstanbul.
- NOVALIS (2014), *Fragmanlar*, (Çev. Gürsel Aytaç), Doğu Batı Yay., Ankara.
- POPPER, Karl Raimund (2010), *Hayat Problem Çözmektir*, (Çev. Ali Nalbant), 3. Baskı, YKY, İstanbul.
- SIM, Stuart (2006), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, (Çev. Mukadder Erkan, Ali Utku), Babil Yay., Ankara.
- TEKİN, Mehmet (2001), *Roman Sanatı*, 14. Baskı, Ötüken Neş., İstanbul.

TOURAINÉ, Alain (2014), *Modernliğin Eleştirisi*, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), 9. Baskı, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

VICO, Giambattista (2007), *Yeni Bilim*, (Çev. Sema Önal), Doğu Batı Yay., İstanbul.

WATT, Ian (2007), *Romanın Yükselişi*, (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yay., İstanbul.

OLUŞUM BAĞLAMI PENCERESİNDEN SEFİL SELİMİ’NİN “KUL YANMASIN” ADLI ŞİİRİ

ÖZ: Halk biliminin en önemli ürünlerinden olan halk şiirini incelemede bağlam merkezli yöntemler de kullanılmaktadır. Bağlam merkezli yöntemle halk şiirine ait bir metni inceleyebilmek için şiirin bağlamıyla ilgili bilgilere sahip olmak gerekir. Bağlam merkezli anlayış, şiiri oluşumunu tamamlamış bir metin olarak görmez. Şiir, her icra ortamında yeniden üretilir. Her icra ortamında da metnin şekil ve muhtevasında çeşitli değişiklikler oluşur. Bu sebeple sözlü kültür ortamının ürünleri olan şiirlerin üretim ve tüketim bağlamlarıyla ilgili derlemeler yapmak gerekir. Bu çalışmayla Âşık Sefil Selimi’nin “Kul Yanması” adlı şiiri, bağlam merkezli yöntemle incelenecektir. İnceleme, şiirin üretim, tüketim bağlamlarıyla ilgili yapılan derleme ve ulaşılan diğer bilgilerle sınırlı tutulmuştur. Neticede bağlam merkezli yöntemle halk bilimi ürününün incelenmesi örneklendirilmiştir. Böylece ürünün üretim ve tüketim bağlamlarında geçirdiği değişim ve dönüşümler sebepleriyle birlikte belirlenmiştir. Farklı bağlamlarda icra edilen “Kul Yanması” adlı şiirde anlamı etkileyen değişiklikler olduğu görülmüştür. Örneğin “Rahman” kelimesi “Tanrı” olarak değişmiştir. Bu tür değişimlerin ideolojik sebeplerden kaynaklandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bağlam, halk bilimi, inceleme, “Kul Yanması”, metin.

Sefil Selimi’s Poem “Kul Yanması” in the Context of Formation

ABSTRACT: Context based methods are generally used to examine folk poetry which is one of the most important products of folklore. In order to be able to examine a text of folk poetry in context-based method, it is necessary to have knowledge about the context of the poem. Context-based method does not see poetry as a completed text. Poetry is reproduced in every execution environment. In every execution environment, various changes in the form and content of the text occur. For this reason, it is necessary to make compilations about the production and consumption contexts of poems which are the products of oral culture environment. In this study, Âşık Sefil Selimi’s poem “Kul Yanması” will be analysed with context-based method. The review has been limited to compilation and information on the production and consumption contexts of poetry. As a result, the study of the folklore product through the context-based method has been exemplified. Thus, the changes and transformations of the product in the context of production and consumption have been determined by the reasons. In the poem “Kul Yanması” which is performed in different contexts, it has been seen that there are changes affecting its meaning, for example the word “Rahman” has been changed into “God”. It has been concluded that such changes are caused by ideological reasons.

Keywords: Context, folklore, examination, “Kul Yanması”, text.



TÜRKÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
46. SAYI / VOLUME
2019-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Sait SAYAR

Niğde Ömer Halisdemir Üni.
Sosyal Bilimler Ens.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.
Doktora Öğr.

saitsayar58@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-5310-0094

Gönderim Tarihi

Recieved
12.05.2019

Kabul Tarihi

Accepted
09.11.2019

Atıf

Citation

SAYAR, Sait (2019). “Oluşum Bağlamı Penceresinden Sefil Selimi’nin ‘Kul Yanması’ Adlı Şiiri”, *Türkük Bilimi Araştırmaları*, (46), 149-162.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Halk bilimi ürünlerinin bağlamlarına yönelik dikkatler, bu ürünlerle ilgili çalışma yöntemleri bakımından yenilikler sunmaktadır. Bir halk bilimi ürünü olan şiirlerin incelenmesinde de bağlamı merkeze alan yöntemler kullanılabilir. Bağlam, bir ürünün üretildiği, nakledildiği ve dolayısıyla tüketildiği her türlü ortamdır (Ekici, 2007: 124). Bir şiirin bağlamı, en başta üreticisinin duygu, düşünce ve hayal dünyasıdır. Şiir, bu dünyada oluşmaya başlar. Bu dünyayı kuran ve etkileyen bütün unsurlar da şiiri doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyecektir. Dolayısıyla âşığın hayat hikâyesini bilmek, onun dünyasını öğrenmek için son derece gereklidir. Eliot'un ifadesiyle bir şair hakkında edinilen bilgilerin, şairin eserlerini anlamadaki faydaları büyüktür (Eliot, 1983: 259). Bir şiirin bağlamıyla ilgili bilgilerin edinilmesinde âşığın hayatı önemli veriler sunacaktır. Bu gerekçeyle çalışmamızda, Sefil Selimî'nin hayatından özellikle işlenecek şiiri aydınlatacak bilgiler aktarılacaktır.

Bağlamı merkeze alan incelemelerde metnin yanı sıra o metnin nasıl bir ortamda doğduğu, gerek doğuş sürecinde gerekse yeniden icra ortamlarında hem icracı hem de dinleyen ve izleyenlerin tutumları dikkate alınmaktadır. Sözlü kültür ortamlarında doğan, icra edilen ürünlerin derlenmesi sırasında daha fazla çalışılmasını gerekli kılan bu yöntem sonucunda ürünün her icra edilmesinde yeni verilere ulaşılması da mümkündür. Bu bakımdan bağlamı merkeze alan yöntemlere göre metin her icra ortamında yeni baştan kurularak onun şeklinde ve muhtevasında çeşitli değişiklikler meydana gelmektedir. Yaşanan değişim ve dönüşüm süreçlerinde ürünün ilk oluşumundan çok farklı sonuçlar ortaya çıkabilmektedir. Bu değişiklikler, bir yönüyle sınırsız bir mana zenginliğine işaret etse de diğer yandan çeşitli sapmaları beraberinde getirmektedir. Bir şiirin olduğu ilk bağlam ve başka ortamlarda icrası süreçlerinde geçirdiği değişim ve dönüşümlerin tespit edilmiş olması, hem metnin anlaşılması hem de bir halk bilimi ürününün hangi sebeplerle değişim ve dönüşüm yaşadığını gösterebilecek mahiyettedir. Şimdiye kadar konuyla ilgili yapılan çalışmalarda şiirin ilk olduğu bağlam ve sonraki icralarla ilgili yeteri kadar derleme yapıldığı söylenemez. Mevcut çalışmalar, genellikle metni merkeze alan çalışmalardır. Bu çalışmalarda şairlerin hayat hikâyeleri ve şiirleri verilmekle yetinilmiştir. Metnin üretim bağlamı ve çeşitli icra ortamlarındaki durumlarıyla ilgili az sayıda çalışma bulunmaktadır. Şairlerin hayat hikâyeleri, eserlerinin üretim bağlamları hakkında çeşitli bilgiler içerse de bu bilgilerin, başka icra ortamlarında derlenen yeni bilgilerle karşılaştırmalı olarak ele alınması gerekmektedir.

Bu çalışmada, Âşık Sefil Selimî'nin (1933-2003) "Kul Yanmasın" adlı şiirinin üretim bağlamı içindeki oluşum süreçleri ve tüketim bağlamlarında şiirin manasına eklenen yeni yorumlarla ilgili bir inceleme yapılacaktır. İncelemede şiirin ilk bağlamında yaşadığı oluşum süreçleri belirlenecektir. Şiirin hangi bağlamda oluştuğuyla ilgili bilgiler, Sefil Selimî'den ve oluşum bağlamındaki dinleyicilerden farklı zamanlarda yapılan derlemelere dayanmaktadır. Başka ortamlarda âşığın yaptığı icralarıyla ilgili yapılan

derlemeler ve özellikle elektronik ortamda yer alan bağlamlardan elde edilen bilgiler karşılaştırılarak şiirin ilk oluşumunda taşıdığı manayla tüketim bağlamlarında ona eklenen manalar arasında bir mukayese ve değerlendirme yapılacaktır.

“Kul Yanmasın” adlı şiir, on dörtlükten oluşmaktadır. Şiir, on birli hece ölçüsüyle kurulmuştur. Âşık, şiirinde döner ayağı kullanmış ve ilk dörtlüğün ikinci ve dördüncü dizeleriyle diğer dörtlüklerin son dizelerinde “Sefil Selimî yansın” nakaratını tekrarlamıştır. Şiir, Uğur Kaya tarafından notaya alınmıştır¹. Âşığın 1989 yılında basılan kitabına da şiirin adı olan “Kul Yanmasın” adı verilmiştir.

1. Âşık Sefil Selimî'nin Hayatı

Sefil Selimî, 26 Ağustos 1933'te Şarkışla'da doğar. Asıl adı Ahmet Günbulut'tur. İlkokulu Şarkışla'da okur. Sivas Lisesinin orta kısmına kaydolursa da devam edemez. 1949'da evlenir ve bu evlilikten altı çocuğu olur. 1956'da askerliğini bitirdikten sonra Şarkışla'da terzilik yapar. 1967'de Hollanda'ya gider. Yurtdışı dönüşünde Sivas'ta birkaç yıl kâğıtçılık işiyle meşgul olur. 30 Aralık 2003 günü Sivas'ın Karşiyaka Mahallesi'nde vefat eder. Kabri, Şarkışla Yıldırım Mezarlığı'ndadır.

Selimî şiire, Çoban Mehmet'le tanıştıktan sonra başlar. Çoban Mehmet, çevresinde ermiş biri olarak kabul edilir. Asıl adı Mehmet Can'dır. 1930 doğumludur. Çobanlık yaptığı için Çoban Mehmet adıyla tanınır. 1960 yılında felç olur ancak 1977'de birdenbire hastalıktan kurtulup ayağa kalkar. 1987 yılında Hacc'a gider. 1998'de vefat eden Çoban Mehmet'in türbesi Kadılı mezarındadır. Çoban Mehmet; sohbet ehli, sanata bilhassa şiire, güzel söze düşkün bir gönül eridir. Bu temayülünden dolayı evinde her fırsatta sohbetler düzenler, çevresindekileri irşat etmeye çalışır. Çoban Mehmet'in önemli bir özelliği de sohbetlerine devam eden kişilerden âşıklar, şairler yetişmesidir. Yetişmelerinde Çoban Mehmet'in etkisi olan âşıklardan bazıları, Doğuâşığı, Gündüz, Hüroğlu, Ozan Faruk ve Seren'dir. Bunların içinde ülke çapında iz bırakan âşık da Sefil Selimî'dir. Selimî, Çoban Mehmet'in yönlendirmesi ve yetiştirmesiyle bir yandan âşıklık geleneğini öğrenirken diğer yandan da tasavvuf yolunda ilerler. Ondandığı feyizle şiirlerini söyler ve insanlığa hizmet etmek için uğraşır (Kaya, 2009: 88-89).

2. Kul Yanmasın Şiirinin Üretim Bağlamı ve Oluşumu

Bir şiirin nerede, nasıl ve niçin yazıldığıyla ilgili bilgiler, şiiri anlamlandırmada son derece önemlidir. Metnin yazılış sebebini bilmek, okura büyük imkânlar sağlarken bu sebepten habersiz yapılan okumalar,

¹ Şiirin notalı hali için bk. (Kaya, 2001: 144).

okuru metindeki kelimelerin çağrışımlarının peşinde farklı mana sahillerine sürükler. Bu sebeple âşıklar ve şiiirleriyle ilgili yapılacak çalışmalarda şiiirlerin yazılış sebeplerinin derlenmesi büyük önem arz etmektedir. Derleyici, metinle birlikte bağlamla alakalı bilgileri de derlemelidir (Çobanoğlu, 1999: 278; Ekici, 2007: 148). Bu gerekliliğin bir sonucu olarak yapılan derlemeler sayesinde “Kul Yanmasın” adlı şiiirin üretim bağlamıyla ilgili çeşitli bilgilere ulaşılmıştır. Bu bilgilerin metin üzerinden takip edilmesini sağlamak amacıyla şiiirin bu bölümde verilmesi uygun görülmüştür.

KUL YANMASIN

1. Hor görme Rahman'ın kudreti kulda

*Kul yanmasın Sefil Selimî yansın
Her maharet mevcut el oğlu elde
El yanmasın Sefil Selimî yansın*

2. Nefesler olmasa inler mi neyler?

*Parmaklar olmasa el yalnız neyler
Herkesi yan yana tatlı dil eyler
Dil yanmasın Sefil Selimî yansın*

3. Yolcuları menziline yetirir

*Hasreti hasrete karşı getirir
Belki bir aşığı dosta götürür
Yol yanmasın Sefil Selimî yansın*

4. Yolcuyu bitmeyen yol inletiyor

*Arıyı yaptığı bal inletiyor
Sazı birkaç tane tel inletiyor
Tel yanmasın Sefil Selimî yansın*

5. Halıya kilime nakış vurulur

*Dokuyanlar emek verir yorulur
Gün gelir ki yâr altına serilir
Çul yanmasın Sefil Selimî yansın*

6. Yere atma tepelenir ezilir

*Kıymeti zay'olur rengi bozulur
Bir yazmaya bir oyaya dizilir
Pul yanmasın Sefil Selimî yansın*

7. Ağaçlar dikilir bir orman olur
Herkes bir ev yapar bir derman bulur
Kuşlar acı çeker yuvasız kalır
Dal yanmasın Sefil Selimî yansın

8. Benden başkasının elemi mi var
Gönül dağlarından eksik olmaz kar
Bağlar çirkin kalır bülbül etmez zar
Gül yanmasın Sefil Selimî yansın

9. Baş ayağa bağlı ayak da başa
İncitme kimseyi yaşa hoş yaşa
Çok güzel yakıştır kirpiğe kaşa
Kul yanmasın Sefil Selimî yansın

10. Ey Sefil Selimî acı her cana
Yakıp kimseyi düşürme isyana
Yanan bir şey fayda vermez insana
Gel yanmasın Sefil Selimî yansın
(Özdemir, 2003: 402-403)

“Kul Yanmasın” adlı şiirin hangi bağlamda nasıl oluştuğuyla ilgili elimizde şu bilgiler bulunmaktadır: Sefil Selimî 1967 yılında bir gurbetçi olarak Hollanda’da bulunur. Bir akşam âşîğın evinde misafirleri vardır. Misafirlerin içinde Sefil Selimî’nin en yakın arkadaşı olan Cumhuriyet Karabulut (Âşık Hüroğlu) (1938-2013) da bulunmaktadır. Sohbet iyice koyulaşır. Sigara içenlerden birisi yanan sigarasını kül tabağında unutmuştur. Sigara, serili olan kilimin üzerine düşer ve kilimi yakar. Âşık Sefil Selimî, yanan kilime bakarak duygulanır ve bu şiiri söylemeye başlar (KK1). Aynı olay daha sonra Cumhuriyet Karabulut’tan (Âşık Hüroğlu)² da derlenmiştir (KK2).

Şiirin üretim bağlamıyla ilgili verilen bilgiler, âşîğın hayat hikâyesinde yer alan bilgilerle birleştiğinde incelenen şiirin oluşumunu tetikleyen unsurlar daha iyi anlaşılacaktır. Bir şairden beklenen onun şahsi duyarlılığı ve kendisini kuşatan âlemlerle olan ilişkilerini dilin imkânları içinde ifade

² Asıl adı Cumhuriyet Karabulut olan şair, 1938 yılında Şarkışla’da doğar. Sefil Selimî’nin en yakın arkadaşıdır. O da Çoban Mehmet’in yetiştirdiği âşıklardandır. 2014’te Şarkışla’da vefat eder. Mezarı, Çoban Mehmet türbesindedir.

edebilmesidir (Çetişli, 2004: 48). Bu beklenti, bir sanat eserinin oluşumunun sanatçının kendi kabiliyetinin yanında başka etkenlere bağlı olduğunu gösterir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan şiir için de aynı yargı geçerlidir. Âşığın hayat hikâyesinden edinilen bilgiler ışığında “Kul Yanmasın” şiirinin oluşum sürecini tetikleyen psikolojik ve sosyal unsurlar hakkında şunlar söylenebilir: Âşık, gurbettedir. İlk kuşak gurbetçilerinin memleket özlemleri ve çektikleri sıkıntılar bir dışavurum olarak şiirlere de yansımıştır. Sefil Selimî, eşinin ağzından yazdığı mektup şiirinde de gurbetin yaşattığı acıları anlatır. Şiirin son dördlüğü şöyledir:

Ey Sefil Selimî gurbeti gezme

Sadıksan sahip ol ahdini bozma

Pirini seversen yâr beni üzme

Genç iken belimiz bükülmeden gel (Özdemir, 2003: 309).

Dörtlükten anlaşılacağı üzere gurbet, âşık için bir acıya dönüşmüştür. Gurbetin yaşattığı acı “Kul Yanmasın” adlı şiirin doğuşuna tesir eden önemli bir unsurdur. Bir gurbet akşamında toplanan gurbetçiler, sohbet ederlerken içilmek üzere yakılan sigarayı kül tabağında unutacak kadar kendilerinden geçmiş bir vaziyete gelmişlerdir. Bu duygu yoğunluğunun oluşturduğu dalgınlık, sigaranın kilimin üzerine düşerek onu yakmaya başlamasıyla ortadan kalksa da vakıa, âşığın duyarlılığını harekete geçirerek bir şiirin doğmasına sebep olmuştur.

Şiirin doğmasına sebep olan kilim, şiirin beşinci dördlüğünde yer almaktadır. Kilimin yanması, söz konusu şiirin doğmasını sağlamış olmasına rağmen neden ilk dördlükte işlenmemiş olabilir? Bir yandan bu soruya geçerli bir cevap verirken bir yandan da şiirin oluşumunu sağlayan unsurların neler olduğunun aydınlatılması gerekmektedir. Kilimin yanma hikâyesi, gurbette bulunmanın getirdiği elem ve bu elemle birlikte dostlarla buluşmanın tesellisi içinde gerçekleşmiş ve şair duyarlılığını harekete geçirmiştir. Harekete geçen şair duyarlılığı artık kendi gerçeğinin, donanımının bir sonucu olarak şiirini bir düzen içinde oluşturmaktadır. Âşığın kendi gerçeği hakkında sağlıklı bilgileri ancak onun hayat hikâyesinde bulmak mümkündür. Dolayısıyla âşığın sanatçı duyarlılığını kuşatan iki unsurdan söz edilebilir: Birincisi mekâna bağlı unsur, ikincisi şairin kendi hazır bulunuşluğuna bağlı unsurdur. İki öbekteki unsurların birleşimi şiiri üreten asıl sebeplerdir. Şiirin oluşum bağlamı ve âşığın hayat hikâyesine bakılarak bu unsurlar şöyle tespit edilebilir:

1. Mekâna Bağlı Unsurlar

1. 1. Gurbet

1. 2. Dost meclisinde sohbet
1. 3. Sigaranın düşüp kilimi yakması
2. Âşığın Hazır Bulunuşluğuna Bağlı Unsurlar:
 - 2.1. Usta bir şair olması
 - 2.2. Duygusal bir insan olması
 - 2.3. Çoban Mehmet'ten tasavvuf bilgisi almış olması
 - 2.4. Allah-insan-eşya arasında ilişki kurması

Bu bilgiler sonucunda şiirin oluşumunun nasıl gerçekleştiği daha iyi anlaşılmaktadır. Şiirin oluşumu şu işlem basamaklarıyla ifade edilebilir:

Gurbette dost meclisinde sohbet



Sigaranın kilimi yakması



Şair duyarlılığının harekete geçmesi



Mekânın ve yaşananların farkına varma



Âşığın donanımının öncekilerle birleşmesi ve şiirin oluşması

Dolayısıyla şiirin odağında, beşinci dörtlükte anlatılan kilimin yanması olayı vardır. İşte âşığın donanımı burada devreye girmekte ve tetikleyici bir olaydan evrensel mahiyette bir eser vücuda getirmektedir. Âşık, Allah-insan-eşya arasında kurduğu ilişkiye bağlı olarak şiirini oluşturmuştur. Bu sebeple tetikleyici unsur olan olayın anlatıldığı dörtlük şiirin herhangi bir yerinde verilmiştir. Bağlama dair derlenenler olmasaydı beşinci dörtlükte anlatılanların şiiri tetikleyen sebep olduğu anlaşılamazdı. Âşık, gördüğü bu olay karşısında doğrudan kendini feda etmekle işe başlasaydı temelsiz ve anlamsız bir tercih yapmış olurdu. “Çul yanmasın ama Sefil Selimî yansın” iddiası için gerekçeler olmazdı. Gerekçesiz bir anlatımdan da evrensel değerler doğmazdı. Âşık, söze varlık anlayışını ve varlıklar arasındaki hiyerarşiyi ortaya koymakla başlamıştır.

Sefil Selimî'ye göre varlığın mutlak bir sebebi vardır. Varlığın sebebi, Rahman olanın varlığına bağlıdır. Rahman'ın var ettiği âlem içinde zirve insandır. Dolayısıyla Selimî, varlığa dair görüşünü tasavvufî bir bakış açısıyla ortaya koyar çünkü Selimî mutasavvıf bir şairdir (Kaya, 2001:

145). Âşığın, yanan kilime bakarak harekete geçen duyarlılığı yalnız estetik bir forma dönüşmemiş, onun inanç dünyasında varlık âlemiyle kurduğu ilişkiyi yansıtan bir tasavvufî metne dönüşmüştür. Oluşum bağlamı içinde şiirde kullanılan kavramlar, âşığın bilgi altyapısını gösterecek mahiyettedir. “Hor görme Rahman’ın kudreti kulda” (Özdemir, 2003: 402) dizesi, varlıklar arasında kurulacak denklemin ilk ve en önemli işaretidir. Âşık, daha işin başında “Rahman” sözcüğünü seçerek şiirinin temel dayanağını da ortaya koymaktadır. “Rahman” sözcüğü, Allah’ın isimlerinden birisi olarak onun inanan-inanmayan ayrımı yapmadan bütün insanları ve bütün canlıları nimetlendirmesi, koruması anlamına gelir (Pala, 1995: 445). Âşığa göre insan, Rahman’ın kudretini taşımaktadır. Bu kudret, Allah’ın her canlıya acıması sıfatına bağlı olarak insanın da bütün canlılara acıması biçiminde tarif edilebilir. Bu açıklama, bağlam içinde şiirin oluşum serüvenini de göstermektedir. Yanan kilim âşığa tesir etmiş ve onun bilgi alt-yapısında mevcut olanları harekete geçirmiştir.

Varlığın zirvesine Allah’ı Rahman sıfatıyla yerleştiren âşık, varlık silsilesinde insanı ikinci sıraya yerleştirir. İkinci dörtlükte, insanların birbirleriyle sevgiye dayalı bir ilişki kurmalarına işaret edilir. Seçilen kelime ve kavramlar birlik ve beraberliğin önemini yansıtacak ifadelerdir. Parmaklar olmadan elin işe yaramaması, tatlı dilin gönülleri bir araya getirmesi vurgulanan gerçeklerdir.

Âşık, varlık silsilesine Allah, insan ve diğer varlıklardan seçtiklerini ilave ederek devam eder. Âşığı dosta götürecektir olan yol, sazı inletecek tel, yâr altına serilecek çul, oyaya dizilecek pul, bir kuşa yuva olacak dal, gül, kaşa-kirpiğe yakışan kıl şiir boyunca yanmaması istenen varlıklardır. Âşık, şiir boyunca “yanmasın” hükmünü hep bir gerekçeye dayandırır. “Yan-“ sözcüğü varlığın ateşle ilgisinin bir sonucudur. Şiirde yanmaması istenen varlıklar yandıklarında külden başka değer üretmeyecek niteliktedir. Âşık, bu varlıkların yanmamasını isterken ortaya koyduğu gerekçelerin hepsinde varlıklara birer değer yüklemiştir. Varlığın taşıdığı bu değer nedeniyle yanmamaları gerekmektedir. Varlıklara yüklenen değer ölçüsünün temelinde insanla olan ilişkilerinin yer alması, insanın kıymetini göstermesi bakımından önemlidir.

Üçüncü dörtlükte hasret çekenleri kavuşturan, bir âşığı dostuna götüren yol bu vasıfları nedeniyle kıymetlidir. Burada “yol” kelimesiyle âşığın tarikatını kastettiğini iddia edenler de olmuştur (Perinçek, 2008/2). Bu mümkün olsa da âşığın yolun yanmamasını istemesi, yolun işleviyle ilgilidir. Şiirden anlaşılacağı gibi yol, ancak sevenleri kavuşturduğunda kıymetlidir.

Şiirin oluşum boyutunda odak olan beşinci dörtlükte âşığın varlıklar arasında kurduğu ilişki daha belirgin bir mahiyettedir. Çul, bir zaman gelip

yâr altına serilme ihtimalinden dolayı yanmamalıdır. Çul, kaba dokumanın adıdır ve sergi olarak kullanılır (Doğan, 2001: 273). Çulun yanmamasının bir boyutunda da dokunmasında harcanan emek yer alır. Emek insana ait olduğuna göre, âşığın çulun yanmamasıyla ilgili gerekçesi hem yâr altına serilme hem de dokunmasındaki emek bakımından insanla ilgilidir. Şiirin tüketim bağlamlarında şiir hakkında söz söyleyenler çulu dervişin hırkası olarak anlamlandırmaktadır (Perinçek, 2008/2). Şiirin oluşum bağlamıyla ilgili bilgilerimiz bu anlamı destekleyecek mahiyette değildir.

Diğer dörtlülüklerde seçilen her varlığın da insan ve Rahman’la ilgili anlamları ve amaçları vardır. Dolayısıyla yanmamaları gerekir. Bu anlam ve amaçlar, daha en başta Rahman’dan kula intikal eden kudrete bağlıdır. Bu kudret, “Rahman” kelimesinin anlamıyla sınırlı olarak anlaşılacak olursa, insanları ayırmamayı ve ötekileştirmemeyi kapsadığı görülecektir. İnsan, Rahman’ın kudretinin taşıyıcısı olarak anlam kazanırken diğer varlıklar da insanla olan ilişkileri bağlamında değer kazanmaktadır. Dolayısıyla insan aynı zamanda eşyaya anlam katabilecek bir donanıma sahiptir. Bu değer katışın özünde sevgi yer almaktadır.

Şiir, âşığın her cana acımayı gündeme getirmesiyle biter. Son dörtlülükte her cana acınması, Allah’ın Rahman adının bir yansımasıdır. Allah’tan kaynaklanıp insana, insandan da bütün eşyaya akseden bu merhamet kuşatıcı bir mahiyettedir.

Âşık, şiiri boyunca ortaya koyduğu iddiasındaki samimiyetini gösterircesine yanmamasını istediği her varlığa karşılık kendinin yanmasını dile getirir. Böylece kendini bütün varlık uğruna feda etmektedir. Bu da onun merhametini ve iddialarındaki samimiyetini göstermektedir. Sefil Selimî’ye göre âşıklar şiirlerinde hep güzel olanı dile getirmelidir. Bunu dile getirirken önce söylediklerine kendisi inanmalı ve uymalıdır. Âşık, herhangi bir sınıfın yahut herhangi bir ideolojinin aleti olmamalıdır. Devleti, dini, milleti ve insanlıktan başka düşüncesi olmamalıdır (Kaya, 1996: 24). “Kul Yanması”, âşığın iddialarının bir şiir olarak ifadesinden başkası değildir.

3. Kul Yanması Şiirinin Tüketim Bağlamı

Şiir, âşığın söylem bakımından kimliğini en iyi yansıtacak örnektir. Kendisini mutasavvıf bir âşık sayan (Kaya, 2001: 145) Selimî, bu vasfı dolayısıyla varlığı Allah’la ilişkili olarak anlamakta ve anlamlandırmaktadır. Şiir, âşığın kimlik ve kişiliğini en iyi yansıtan şiirlerinden biri olması nedeniyle çeşitli ortamlarında en çok icra edilen şiirlerindedir³. Âşığın,

³ Âşık, yurt içinde ve yurt dışında birçok programa katılmıştır ve şiirlerini icra etmiştir. Katıldığı programlar için bk. (Özdemir, 2003: 25-29).

“Kul Yanmasın” şiirinin iki farklı zaman ve mekânda icrası tarafımızca gözlemlenmiş ve bağlamı merkeze alan bir anlayışla kayıtlar yapılmıştır. İlk olarak 2002 tarihinde Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Kültür Merkezinde düzenlenen Âşıklar Şölenindeki icra gözlemlenmiştir. Şölene Sefil Selimî’nin yanı sıra Hüseyin Çırakman ve Gülşadî gibi âşıklar da katılır. Sefil Selimî, “Kul Yanmasın” şiirini ayakta okur. Salonda öğretim görevlileri ve öğrenciler bulunmaktadır. Şiirin icrası sırasında âşık, “Sefil Selimî yansın” nakaratını tekrar ettikçe salondan “Allah’ına kurban”, “Helal olsun” gibi sesler yükselmiştir.

İkinci olarak 2003 yılında Şarkışla’da düzenlenen Uluslararası Âşık Veysel Âşıklar Bayramı’ndaki icra kayıt altına alınmıştır. Açık alanda düzenlenen programda Sefil Selimî, şiirini ayakta okumuştur. Âşık, “Canlarım, Sarı Ali’nin Oğlu Ahmet, sizin derdinizden âşık oldu da yandı. Size bu şiiri yazdı.” diyerek icrasına başlar. Kalabalık dinleyici kitlesi olduğu gözlemlenmiştir. Âşık, şiirini bitirdikten sonra, “Canlarım, ayağınıza turab olayım,” diyerek sahneden ayrılır. Sefil Selimî’nin Şarkışlalı olması, özellikle âşıklarla yaptığı atışmalarda başarılı olması, geneli Şarkışlalı olan izleyiciler arasında heyecanla ve takdirle karşılanmıştır. İzleyicilerden bazılarına hem âşık hem de okuduğu şiirle ilgili görüşleri sorulmuştur. Eba Müslüm Çat adlı izleyici Şarkışlalılar arasında, Sefil Selimî’nin Kul Yanmasın şiirini 1993 yılında Sivas’ta Madımak Otelinde çıkan yangında hayatlarını kaybedenler için yazdığı yönünde bir kabul olduğunu söylemiştir (KK3).

“Kul Yanmasın” şiirinin elektronik ortamlarda da icra edildiğine dair kayıtlar vardır. Bunlardan biri de Sefil Selimî’nin Malatya’da Yavuz Bülent Bakiler’le girdiği bir tartışma sırasında bu şiirini icra ettiği bilgisidir. Bu bilgiye göre Yavuz Bülent Bakiler, Sefil Selimî’nin şiirlerinin Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisine alınmış olmasından yola çıkarak Sefil Selimî’yi eleştirir. Sefil Selimî, “Ben her kaba sığarım.” diyerek Bakilere cevap verir ve ortamda “Kul Yanmasın” şiirini okur⁴ (Özerol, 2008).

Şiirin tüketim bağlamı bakımından verilebilecek bir başka örnek de Doğu Perinçek’in Aydınlık dergisindeki yazılarıdır. Perinçek 21 Ağustos 2018 tarihli yazısında Nejat Birdoğan’dan alıntılar yapar. Perinçek, yorumlarında iki şairin şiirlerini de yoksullar ve ezilmişler gibi ifadeleri kullanarak ideolojik bir yoruma tabi tutar. Yazısının sonunda Sefil Selimî’nin neden çulun yerine kendisini yakmak istemiş olabileceğini sorar (Perinçek, 2018/1). Bir edebi eserdeki imgeler elbette her okuyucuda farklı çağrışımlar yapabilir. Perinçek’in kendi düşüncelerine mesnet teşkil edebilecek sonuçlara ulaşması da mümkündür; fakat bu Sefil Selimî’nin anlatmak

⁴ Bu olay, 2003 yılında yaptığımız derlemede âşık tarafından bize de anlatılmıştır.

istedikleri midir? Perinçek, 25 Ağustos 2018 tarihindeki yazısında kendisine gönderilen bilgilerden yola çıkarak Sefil Selimî'nin neden çulun yanmasındansa yerine kendisinin yanmasını istediğine açıklık getirir. Eren Öztürk'ten yaptığı alıntıda Sefil Selimî'nin çul derken dervişin hırkasını kastettiğini ve bu çulu yoksulun sırtına hırka, zalime karşı kalkan, adalete karşı kılıç, sevdaya saz olarak kullandığını (Perinçek, 2008/2) belirtir. Perinçek, ilk yazısında sorduğu soruya bir cevap bulmuştur ama bu cevap Sefil Selimî'nin “Kul Yanması” şiiriyle gerçekte ne kadar alakalıdır? Bu sorunun en sağlıklı cevabı, şiirin ilk üretim bağlamı ve oluşum sürecinde saklıdır.

Eba Müslüm Çat adlı dinleyicinin yukarıda aktarılan ifadelerine benzer olarak elektronik ortamda da Sefil Selimî'yi, 2 Temmuz 1993 tarihinde Sivas'ta Madımak Otelinin yakılmasıyla gerçekleşen olaylarla ilişkilendiren haberler de vardır. 19. 04. 2007 tarihinde <http://www.haber7.com> adlı internet sitesinde Sivas 2 Temmuz 1993 adlı kitap tanıtımı bölümünde yazılanlara göre Sefil Selimî, “Kul Yanması” şiirini 1 Temmuz 1993'te Sivas'ta düzenlenen Pir Sultan'ı anma etkinliklerinde okumuştur. Haberde, *Sefil Selimî, o programda şiiri okurken 2 Temmuz'da çıkacak yangında yanacağından habersiz olsa da belki bir şair sezgisi olarak yanacağını hissetmiştir* (Haber7, 2007) ifadesi geçmektedir. Gerçekte Sefil Selimî'nin bu olaylarla ilgisi olmamış ve o olayda da ölmemiştir.

Şiiri, bağlamının dışında yeni bir bağlama taşıyan başka bir çalışma da Şakir Keçeli tarafından yapılır. Keçeli, Bektaşiliğin cehennemle ilgili görüşlerini anlattığı yazısında Bektaşiliğin, hangi dinden olursa olsun kimsenin cehennemde yanmasına razı olmadığı görüşünü dile getirirken şiiri bir örnek olarak kullanır. Keçeli'nin yazısında ilk dördlükteki “Rahman” kelimesini değiştirerek “Tanrı” kelimesini kullanması dikkat çekmektedir. (Keçeli, 2002: 17).

“Kul Yanması” şiirinin tüketim bağlamına dair verilen bilgilerin ortaya koyduğu kesin sonuçlar vardır. Şiir farklı ortamlarda icra edilirken yeni anlamlandırmalar ortaya çıkmaktadır. Şiirin kaynaklarda yazılı olarak bulunmasına rağmen asıl metinde değişiklikler yapıldığı görülmüştür.

Tüketim bağlamındaki icraların ortaya koyduğu sonuçlar, halk bilimi ürünlerinin bağlama göre yeniden nasıl şekillendiğini veya başka bir deyişle nasıl yeniden üretildiğini gösterecek mahiyettedir. Değişimi tetikleyen unsurlarsa şiirdeki imgelerin çağrışımları, âşığı, kendi söylemlerinin savunucusu olarak kabul edenlerin onun şiirlerini, edebi-estetik başarısından dolayı ideolojik amaçlarla kullanmak istemeleridir.

Halk bilimi ürünlerinin farklı bağlamlarda değişebilmesinin yanında çeşitli ideolojik amaçları gerçekleştirmek için bir araç olarak kullanılmaları da söz konusudur. Folklorun bilimsel bir disiplin olma sürecinde yaşananlar, bu ürünlerin ideolojik birer vasıtaya dönüşmesinin örnekleriyle doludur. Dünyada olduğu gibi ülkemizde de halk bilimi ürünleri, dağınık toplulukları bir millet adı altında toplama gayretinden, sosyalist hareketlere kadar çok geniş sahalarda çeşitli ideolojik amaçları gerçekleştirmek için kullanılmıştır (Çobanoğlu, 1999: 5-37).

Halk bilimi ürünlerinde yaşanan değişim ve dönüşümler, gerek ürünlerde gerekse ürünün mana ve maksatlarında ilk sahiplerinden çok farklı sonuçlar ortaya koyacak sapmalara yol açmaktadır. “Kul Yanması” şiiri, üretim ve tüketim bağlamlarına göre değerlendirildiğinde bu sapma daha açık şekilde görülür. Hâlbuki Sefil Selimî, bir âşığın toplumdaki kısıtlı bir kesimin sözcüsü olmasını doğru bulmaz. Ona göre şair, insanları birleştiren, kaynaştıran bir kişi olmalıdır (Kaya, 1996: 24) “Kul Yanması” şiirinin tüketim bağlamlarında ortaya çıkarılmaya çalışılan sonuç bunun tam tersidir. Sefil Selimî’yi ayrıştırmanın ve ötekileştirmenin malzemesi hâline getirmektedir. Bu da icra ortamlarındaki yeniden üretimin doğal bir süreç içinde gerçekleşmediğini göstermektedir. Bu sonuç, halk bilimi ürünlerinin icra ortamlarındaki değişim ve dönüşümlerin yaşanmasına sebep olan unsurların belirlenmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Sonuç

Halk bilimi ürünlerinin değişim ve dönüşüm geçirmesi her zaman doğal süreçler olarak işlemez. Herhangi bir ürün, belli amaçlar doğrultusunda bilinçli bir şekilde değiştirilebilir. Halk şiirine ait ürünler de bu kısıtlı değişim ve dönüşümlerden payını almaktadır.

“Kul Yanması” şiirinin üretim ve tüketim bağlamlarına dayalı olarak yapılan bu çalışmayla âşık şiiriyle ilgili örneğine az rastlanacak bir yöntem uygulanmıştır. Bu yöneme göre şiirin hem ilk oluşum bağlamı hem de diğer icra bağlamlarına dair bilgiler elde edilmiştir. Bu bilgiler karşılaştırıldığında şiirin oluşum ve icra bağlamları arasında geçirdiği değişimler ve dönüşümler belirlenmiştir. Bu değişim ve dönüşümlerin doğal süreçler olarak gelişmediği, imgelerin çağrışımları ve yorumcuların kasıtları neticesinde güdümlü olarak geliştiği anlaşılmıştır.

Şiirin yazılı olarak kaynaklara geçmiş olmasına rağmen, icra bağlamında “Rahman” kelimesinin “Tanrı” kelimesiyle değiştirilmesi, bilinçli bir tercih sonucunda gerçekleşmiştir.

Şiirde “yan-” fiilinin kullanılmasıyla 1993 tarihinde Sivas’ta yaşanan olaylarla ilişki kurmak ilk oluşum bağlamının bilinmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu ilişkinin kurulmasında Sefil Selimî’nin Alevi-Bektaşî

şiiir geleneğine uygun şiiirler üretmiş olmasının ve şiiirlerinin Alevi-Bektaşii Şiiirleri Antolojisine alınmasının etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Halk şiiiri üzerinde çalışma yapanların şiiirlerin üretim ve icra bağlamlarıyla ilgili bilgi toplamaları son derece önemlidir. Şiiirin çeşitli icra bağlamlarında şekil ve mana itibariyle yaşadığı değişim ve dönüşümler özellikle âşığın amaçları bakımından büyük sapmalar meydana getirmektedir. İcra bağlamlarında, halk bilimi ürünlerinin ayrıştırıcı özelliğinden yararlananlar kendi düşüncelerini destekleyecek yorumlar yapmaktadır. Hâlbuki “Kul Yanmasın” şiiiri, oluşum bağlamına göre ayrıştırıcı bir mak-sat taşımadığı gibi Sefil Selimî’nin de tüm beyanları birleştirici özelliklere sahiptir.

Bu çalışmayla, halk bilgisi ürünlerinin daha sağlıklı bir şekilde yorumlanabilmesi için onların üretim ve tüketim bağlamlarıyla ilgili derlemeler yapılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKLAR

1. Yazılı Kaynaklar

- ÇETİŞLİ, İsmail (2004), *Metin Tahlillerine Giriş 1*, Akçağ Yay., Ankara.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (1999), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara.
- DOĞAN, Mehmet (2001), *Büyük Türkçe Sözlük*, Gerçek Hayat Dergisi Yay., İstanbul.
- EKİCİ, Metin (2007), *Halk Bilgisi Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Gele-
neksel Yay., Ankara.
- ELIOT, Thomas S. (1983), *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- Haber7, (2007). Madımakta Ateşi Kim Nasıl Yaktı?, Web: <http://www.haber7.com>, (e.t.11. 11. 2018).
- KAYA, Doğan (1996), *Sefil Selimî-Çoban’ın Can Pınarı*, Dilek Mat., Sivas.
- KAYA, Doğan (2007), *Sivas Halk Şairleri V*, Sivas Kültür Müdürlüğü Yay., Sivas.
- KAYA, Uğur (2001), *Şiiirleri ve Türküleriyle Aşık Sefil Selimî*, Nasam Yay., Sivas.

- KEÇELİ, Şakir (2002), “Aziz Mahmut Hudai Mirasçılarına Zorunlu Bir Yanıt”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 23, s. 520-530.
- ÖZDEMİR, Ahmet (2003), “Âşık Sefil Selimî İrfan Okulu, Şarkışla ve Çevresi” Kültür Sanat ve Sosyal Dayanışma Derneği Yay., İstanbul.
- ÖZEROL, Süleyman (2008), “Kul Yanmasın Sefil Selimî Yansın”, İnce Düşünceler Wordpress, Web: <https://incesusunceler.wordpress.com>, (e.t. 17. 11. 2018).
- PALA, İskender (1995), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yay., Ankara.
- PERİNÇEK, Doğu (2018/1), “Belki Bir Yoksula Yorgan Edereler Çul Yanmasın Sefil Selimî Yansın”, Aydınlik Gazetesi, Web: <https://www.aydinlik.com.tr>, (Erişim tarihi: 13.11. 2018).
- PERİNÇEK, Doğu (2018/2), “Sefil Selimî Yanmasın”, Aydınlik Gazetesi, Web: <https://www.aydinlik.com.tr>, (Erişim tarihi: 13.11. 2018).
- TEMBEL, Ahmet (2007), *Aşık Hüroğlu*, Çınar Ofset, Şarkışla.

2. Sözlü Kaynaklar

- KK1: Ahmet Günbulut (Âşık Sefil Selimî), 1933 Şarkışla doğumlu, hayatta değil.
- KK2: Cumhuriyet Karabulut (Âşık Hüroğlu), 1938 Şarkışla doğumlu, hayatta değil.
- KK3: Eba Müslüm Çat, 1967 Şarkışla doğumlu, okuryazar, öğret-men, Sakarya’da ikamet etmektedir.

“ŞAMAN” SÖZCÜĞÜ ESKİ TÜRKÇEDE NİÇİN GÖRÜLMEZ, ÇAĞDAŞ TÜRKÇEDE NASIL ORTAYA ÇIKMIŞTIR?

ÖZ: Bu makalede Sanskritçe kökenli *şaman* sözcüğünün Eski Türkçe metinlerde neden geçmediği sorusuna cevap aranacaktır. Bizi yukarıdaki sorunun cevabıyla ilgilenmeye sevk eden temel etken sözcüğün dişili konumundaki *şamnanç*’a Eski Uyğurca metinlerde “rahibe” karşılığında rastlanmasıdır. Görebildiğimiz kadarıyla burada *kam* sözcüğünün Eski Türkçedeki kullanım yaygınlığından kaynaklı bir çekince söz konusudur. Türkçe *kam*’ı karşılamak için başta Soğudlar olmak üzere komşu toplulukların *şaman*’ı tercih etmeleri, Uygur döneminde Budist inanışa yönelmiş Türklerin *şaman* sözüne uzak durmalarına yol açmıştır. Çalışmamızda eski Türklerin din telakkilerinin dillerine tesirleri, *şaman* sözcüğü etrafında değerlendirilecektir. Bu doğrultuda eski Türk inanışına dair ortaya konulan yaklaşımların dillik açıdan tutarsızlıkları ilgililerin dikkatine sunulacaktır. Konu üzerine öne sürülen görüşler tartışılarak tarihî Türkçe metinleri okuma ve yorumlamadan kaynaklı hataların giderilmesi gereği vurgulanacaktır. Türkçenin önceki dönemlerinde görülmeyen *şaman* sözünün Çağdaş Türk Lehçelerine giriş serüveni aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şaman, Eski Türkçe, Soğudca, kam, Şamanizm.

Why the Word ‘Shaman’ is Absent in Old Turkish, how did it Enter into Modern Turkish?

ABSTRACT: In this article, the answer to the question of why the Sanskrit origin word *shaman* does not appear in Old Turkish texts will be sought. The main factor that led us to deal with the answer to the question is that the word *şamnanç*, feminine of *shaman* in the meaning of “priestess” is found in the Old Uyghur texts. As far as we can see, there is a drawback because of the extensive usage of the word *kam* in Old Turkish. The preference of the word *shaman* in the meaning of Turkish “kam” by neighboring communities, especially Sogdis led the Turkish people who adopt to Buddhism during the Uyghur period to stay away from the word *shaman*. In this study, the influence of religious considerations of Old Turkish people to their language will be evaluated around the word *shaman*. In this respect, linguistic inconsistencies of approaches to Old Turkish belief will be brought to the attention of those concerned. The opinions put forward on this topic will be discussed and it will be emphasized that the faults arising from reading and commenting historical Turkish texts should be corrected. The transfer process of the word *shaman* which was not seen in the previous periods of Turkish into the Modern Turkish Dialects will be tried to be clarified.

Keywords: Shaman, Old Turkish, Sogdish, kam, Shamanism.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
46. SAYI / VOLUME
2019-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Prof. Dr.
Serkan ŞEN

On Dokuz Mayıs Üni.
Fen-Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

serkansen@omu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2884-4753

Gönderim Tarihi
Received
09.09.2019

Kabul Tarihi
Accepted
18.11.2019

Atf
Citation
ŞEN, Serkan (2019). “ ‘Şaman’ Sözcüğü Eski Türkçede Niçin Görülmez, Çağdaş Türkçede Nasıl Ortaya Çıkmıştır?”, *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, (46), 163-175.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Eski Türkçe din terimleri Türklerin geçmişteki din telakkilerini değerlendirme hususunda büyük önem taşır. Bu makale tasarlanırken yayımlanmış metinlerden hareketle *şaman* sözcüğünün Eski Türkçede görülmediği öngörüsünden yola çıkılmıştır. Benimsenen öngörünün fikre dönüşebilmesi sürecinde iki çalışmanın özellikle dikkate alınması gerekmektedir. Bunlardan ilki Peter Zieme'nin "A Note on the Word 'Shaman' in Old Turkic" başlıklı yayını (2008); ikincisi ise Michael Knüppel'in Zieme'nin iddialarına yönelik "Nochmals zu alttürkisch *şaman*" adlı tenkididir (2010). Konuyla ilgili dikkate değer görüşler öne süren Peter Zieme, yazısının takdim kısmında şunları ifade etmektedir:

Bu makalenin amacı, şaman < Sanskritçe śramana 'rahip' (Prakrit samana, Gandhari şamana) sözcüğünün Eski Türkçe iki ibarede varlığını ortaya koymaktır. Toharca, Farsça ve Soğudca gibi birçok Orta Asya dillerine ödünçlenen kelime, Eski Türkçe veya Moğolcada bugüne kadar tespit edilmiş değildir. Eski Türk kültürünün yayılma alanı Tunguzların dünyasına daha yakın olduğu için 'şaman' teriminin etimolojisi bu yeni veriler ışığında tartışılmalıdır (2008: 85).¹

"A Note on the Word 'Shaman' in Old Turkic" başlıklı yazının takdiminden anlaşıldığı üzere *şaman* sözcüğünün Eski Türkçedeki varlığı iki veri üzerinden tartışmaya açılmıştır. Zieme'nin ilk bulgusu Küentso Biyografisi'nin beşinci cildine aittir. Metnin yayımcılarından Tuguşeva, sözcüğün geçtiği kısmı *altı saman üz-e [t]arutup (?) ying uçların bintevir kilturdaçı üç liş üz-e boşurup terlerin yağmur kıltaçılar* şeklinde okumuş (HtTug: V-13/ 22-25 [38]) "Altı ... ile perde oluşturan yenlerinin uçlarını kaldırıp üç ... sağnak yağmur yağdıran ile terini silerek..." olarak anlamlandırmıştır (HtTug: [179])². Metnin indeksinde "saman (?): солома / saman (?)" (HtTug: [358]) kaydıyla geçen sözcükle ilgili notlar bölümünde şu açıklama yapılmıştır: "*saman* 'saman' anlamındadır. Fakat burada başka

¹ "The aim of this article is to introduce two Old Turkic text passages in which the word *şaman* <Sanskrit śramana 'monk' (Prakrit samana, Gāndhārī şamana) occurs. While the word was borrowed into several Central Asian languages like Tocharian, Parthian and Sogdian, it has not been found so far either in Old Turkic or in Mongol. As the sphere of the Old Turkic culture is closer to the Tungusic world, the etymology of the term 'shaman' should be discussed in the light of these new data"

² "Шестью ... подняв концы рукавов, образующих полог, тремя...вытирая пот, образующий ливень..."

bir anlamda kullanılmış olabilir” (HfTug: [203])³. Tuğuşeva’nın, çevirisinde güçlük çektiği anlaşılan kısmın Çince paraleli ise şöyledir: “Denilebilirdi ki Qi’nin Altı Prens bölgesine o kadar sıkışık yerleşmişti ki insanlar kollarını kaldırdıklarında onlar perde görünümünü alabiliyorlardı ve Üç Wus alanındaki kimseler terlerini sildiklerinde sanki yağmur yağıyordu” (Li, 1995: 145-146)⁴. Peter Zieme, “altı şaman üye [t]arutup ying uçların bintavir kültürdaçı üç ling üye boşurup terlerin yağmur kıltaçular” şeklinde okuduğu ifadeyi, Çince paralelinden hareketle “Sanki altı şaman kolları arasındaki mesafeyi daraltıp bir perde gibi yapmışlardı, o üç ling terlerini akıtarak yağmur yağdırmışlardı” şeklinde tercüme ederek ling sözcüğünün ‘Zauberkraft / büyü gücü’ şeklinde anlaşılması gerektiğini düşünmüştür (Zieme, 2008: 86-87).⁵

Zieme’nin görüşlerine,

Öncelikle burada şaman’dan ne kastedildiği belirsizdir. Mütercim, şaman faaliyetlerinde bulunan bir şahsı belirtmek istese Uyгурca karşılığı olan kam sözcüğünü kullanırdı. İkincisi, Budist din adamlarının elbiselerinde yen olmaz. Ayrıca, metindeki altı şaman, özne değil nesnedir. İfadedeki ‘ling’den kastedilen şey de açık değildir. Araştırmacının getirdiği ikinci delil daha ikna edicidir⁶

³ “V 13, 22. saman в V 48, 15 представлено в значении ‘солома’, но в данном случае, видимо, имеет иное значение”

⁴ “It was said that the region of the Six Princes of Qi was so thickly inhabited that when the people raised their sleeves they might form curtains, and that in the area of the Three Wus when the people wiped their sweat, it would rain like a shower”

⁵ “[Suppose] that six şaman narrow their sleeves forming a curtain, that three liş shed their sweat and make rain”


⁶ Es ist nämlich durchaus nicht eindeutig, was hier mit şaman überhaupt gemeint ist. Hätte der Übersetzer tatsächlich eine Person bezeichnen wollen, die şamānistische Praktiken ausübt, so hätte er doch wohl möglicherweise eher den uigurischen Terminus kam gewählt, mit dem solche gemeinhin bezeichnet werden. Darüber hinaus weisen die Gewänder buddhistischer Śramanas keine Ärmel auf. Zum anderen sind die “sechs şaman” an der betreffenden Stelle offenbar Objekte, nicht Subjekte, was sich kaum mit der Deutung des Verfassers, es handele sich hier um eine “Art şamānische Person” („a kind of shamanic person“) zu vereinbaren ist. Da weiterhin auch unklar bleiben muß, was hier überhaupt mit liş gemeint ist, steht die Argumentation auf äußerst schwachen Beinen. Der zweite Beleg, den Zieme bringt, ist da schon eindeutiger. Wir haben hier die synonyme Verwendung von şaman und toyın “Mönch” vor uns – allerdings keinerlei Hinweis auf eine “Art şamānische Person”. Der zweite Beleg, den Zieme bringt, ist da schon eindeutiger.

eleştirisini getiren Michael Knüppel ise şöyle bir anlamlandırma önerisinde bulunmuştur: *Onlar öyle insanlardı ki altı Şaman'ın kollarının yellerini birleştirerek perde yaptırıldılar ya da o kişiler 3 Ling'den meydana gelen terleriyle yağmur yağdırdılar.*⁷

Küentso Biyografisi'nin beşinci cildinin yeni bir yayımını gerçekleştiren Dietz, Ölmez ve Röhrborn ise “*altı saman üze tarutup yèñ uçların bintevir kilturdaçı*” (Ht V: 618-620 [91]) ifadesinde *saman* şeklinde okudukları sözcüğe bir karşılık vermeyip soru işaretiyle belirtmişlerdir (Ht V: [91]). Çalışmanın açıklamalar kısmında ise *saman* için şu açıklama yapılmıştır:

Temel anlamı ‘eşit, müsavi’ olan Çince 齊 qi sözünü karşılar ki bu işaret Sanskritçedeki samāna “eşit, müsavi” sözcüğünü anlatmak üzere kullanılmıştır. Peter Zieme saman sözünün Sanskritçe śramana’yla ilişkili olduğunu ifade etmiştir. Bu mümkün değildir. Zira Śramana olarak adlandırılan din adamlarının giysilerindeki yeller uzun değildir (Ht V: [297])⁸.

Zieme'nin ikinci bulgusuna geçmeden evvel Küentso Biyografisi'nde varlığı öne sürülen *saman* sözcüğü üzerinde bazı değerlendirmeler yapmakta fayda vardır. Öncelikle Zieme'nin *altı saman* olarak okuduğu tamlamaya metnin Çince paralelinde “six princes / altı prens” anlamı verilmesi dikkat çekicidir (Li, 1995: 145). Sözcüğün metinde Sanskritçe *śramana* ‘monk / rahip’ sözüyle ilgili kullanılmadığının başka bir göstergesi ise eserin St. Petersburg nüshasında rahip karşılığında 110 kez *toyın* sözcüğünün tercih edilmesidir (HtTug: 373). Ayrıca Uygur harfli yazmada ilgili kısmın (Bk: Resim 1) okunuşu da hayli sorunludur. Metinde

 şeklinde yazılıp “*altı saman~şaman üze*” okunan bölüm açık değildir. “*lty s'm'n*” biçiminde harf çevrimi yapılan kısımdan sonra yıpranmış iki harf, okumada dikkate alınmamıştır. Bunun yanında ‘*wyz*’ > *üze* okuyuşu üzerinde titizlikle durmak gerekir.

Zira *üze*, metnin satır sonlarında  şeklinde yazılmıştır (HtTug:-

⁷ “[Sie waren wie] Leute, die einen Vorhang machen lassen durch sechs Şaman, indem sie sie veranlassen, ihre Ärmelenden zusammenzuhalten, [oder wie] Leute, die Regen machen durch 3 Ling, indem sie sie veranlassen, den Schweiß frei zu lassen”

⁸ “İst das Äquivalent von chin. 齊 qi (G. 1074) mit der Grundbedeutung „eben, gleich“, und dieses Zeichen wird auch für die Übersetzung von skr. samāna „gleich“ gebraucht. Zieme möchte saman mit skr. śramana identifizieren. Das ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil die Śramanas keine langen Ärmel hatten”







tıpkıbasımlar- VI-1 / 20 [491], VI-33 / 22 [523], VIII-22 / 24 [558]). Bu durumda sözcükteki [] harfinin a yerine i okutması ihtimali doğmaktadır. Tuğuşeva'nın *bi* okuyup “кисть / fırça” manasını verdiği sözcük (HtTug: [320]), satır sonunda [] şeklinde yazılmıştır (HtTug: V-35 / 19 [437]). Burada [] karakterinin i okuttuğu açıktır. Dolayısıyla Zieme'nin *üze* kabul ettiği kısmı 'wyzy > özi okumak da mümkündür. İlave olarak bu okuyuşa, baştaki yıpranmış iki karakter de dâhil edilmelidir. Sonuçta metnin yayımcılarının tereddüt ve reddiyeleri ile Knüppel'in eleştirilerinin yanına işaret ettiğimiz okuma ihtimalleri de eklendiğinde sorunlu bir ifade ile karşı karşıya bulunduğumuz anlaşılmaktadır. Böylesi sorunlu bir ifadeden hareketle metinde geçtiği düşünülen *şaman*'la ilgili kesin kabuller benimsemek bizi doğru sonuca ulaştırmayacaktır.

Peter Zieme'nin ikinci bulgusu Berlin'deki Turfan Koleksiyonunda U 5618 (T II D 296) numarasıyla kayıtlı bir yazmadır (Bk. Resim 2). Zieme, yazmanın yazı çevrimini ve tercümesini şöyle yapmıştır:

- 01 [at]ı küsi yadıltı işilt[i]]
 02 -larka ayagl(ı)g çilteglig boltı . öt[rü]]
 03 sakıntı amtı meniğ arvışım sisi []
 04 ulug ögrünçülüğ bolup takı adın '[]
 05 -ti dyan { } şamanlarag bışruntı []
 06 tavrana keçmedin ara kop nizvan[i]]
 07 arhant kutıña tegdi . arhant kutın [bultukta]
 08 ert[iñü se]vinçlig bolup upagupti []
 09 kelip adakıña yinçürü töpün yükü[nüp]]
 10 []g başl(ı)g '[]

“Onun adı ve ünü yayılıp her yerde işitildi. Herkes tarafından saygı ve şerefle anıldı. Sonra (şöyle) düşündü: Şimdi benim büyüüm siddhi [...], o mutlu oldu ve başka [...]. O dhyāna dahilindeki şamanları öğrendi. [Böylece ...] gayret ederek kısa zamanda bütün kleşaları [yendi?] ve arhatlığa ulaştı. Arhatlığa ulaştığında çok seviniş Upagupta [...] gelip ayağına kapanıp [...] başında [...]” manasını vermiştir” (Zieme, 2008: 88)⁹.

⁹ “His [name] and fame spread and was heard [everywhere.] by [all people] he was respected and honoured. Th[en ...] he thought: Now my spell *siddhi* [...], he became very joyful, then other [...]. He practised the *şamans* in the *dhyāna*.

Araştırmacının orijinal metindeki  yazımının ilk bakışta telkin ettiği okuyuşu tercih ederek *dyan şamanlarag* sonucuna ulaştığı anlaşılmaktadır. Ancak yazma dikkatle incelendiğinde *r* harfinin *a* ve *n* harfleriyle neredeyse aynı yazıldığı görülür. Uygur yazımının bu özelliğine Semih Tezcan dikkat çekmiş ve *a/e*, *n*, *r*, *k/g/h* harflerinin kurzif yazıda zaman zaman ayırt edilemediğini belirtmiştir (1984: 125). Kanaatimizce U 5618’de de böyle bir durum söz konusudur. Nitekim metinde  (arvışım),  (biş-runtı),  (arhant),  (ert),  (yınçürü) örneklerinde de *r* harfinin tıpkı *a/e/n* harfleri gibi yazıldığı görülür. Bu durumda Zieme’nin *n* okuduğu harfi pekâla *r* okumak mümkündür. O takdirde sözcüğün harf çevrimi *s’m’rl’r’q*; yazı çevrimi *samarlarag* biçiminde yapılabilir. Üstelik *samar* sözcüğünün U 5618’deki gibi *dyan samar* şeklinde görüldüğü başka örnekler de bulunmaktadır. Maytrısimit’in Sengim nüshasını yayımlayan Şinasi Tekin, çalışmasının dizininde *samar* için “*s’m’r* (*sm’r* < *sogd. s’m’r* < *skr. samādhi*) Beschauung, Meditation / içe dalış, meditasyon” açıklaması yapmıştır (1980b: 105). Soğud sözlüklerinde de aynı şekilde tanımlanabilen (Gharip, 2004: 351) *samar* sözü, Maytrısimit’te şu örneklerde geçer:

'yncyp 'wycm'k dy'n s'm'rd' 'wl'ty dy'n s'qyncl'r 'wyz' 'rk t'rt' 'wm'z > inçip öçmek dyan samarda ulatı dyan sakınçlar üze erk tarta umaz' (BT IX: 2v / 9-10 [30]) “Şüphesiz sönme meditasyonu ve başka istiğrak düşünceleri üzerinde muktedir olamaz.”

”lqw dy'n s'm'rl'r 'wyz' 'rk twyrk pwlmiş pw 'rwr > alku dyan samarlar üze erk türk bolmuş bo erür (BT IX: 2v / 16-17 [30]) “Bütün meditasyonlar üzerine muktedir olan budur”

pwdysvt nynk dy'n s(')m'ry k'rwşnwnk n'nty ”tlyq tytyr > bodıs(a)v(a)tnung dyan s(a)marı kerüşnüing nantı atlıg titir (BT IX: 133 / 1-2 [82]) “Ermişin meditasyonu Kerüş’nün Nantı (?) adlıdır”

Tekin, *dy'n s'm'r ~ (dyan samar)* ile ilgili verdiği dipnotta şunları yazmaktadır: “Budizm’de meditasyondan önce dört ya da dokuz aşamalı bir hayal söz konusudur” (BT IX: [30])¹⁰.

[Thus ...] striving in the meantime [he overcame ?] all *kleśas* and reached the arhatship. [Having reached] the arhatship, he became extremely joyful, Upagupta [...] came and fell at his feet [...] at the top [...]

¹⁰ “Meditation” (zur Schreibung *sm’r*) < *sogd. s’m’r* < *skr. samādhi* (Reichelt 1. Teil 6 Anm.10). Im Buddhismus stellt man sich die Meditation in vier oder neun Etappen vor.

samar aynı şekilde Maytrisimit'in Hami nüshasında da geçmektedir (Geng, 2008: 576). Eserde¹¹, “*samar* < Skr. *samādhi* (über sogd. *s'm'r*). *samādhi* = Beschauung, Meditation / düşünceye dalma, meditasyon” açıklaması yapılmıştır. Sözcük metinde şu örnek bağlamlarda görülmektedir:

q'yw dy'n s'm'r kwycynt' > kayu dyan samar küçinte v23 (MaitrGeng 0108) / “Hangi meditasyon ve iç dalış sayesinde...”

'wycm'k dy'n s'm'r'q 'wryrtmys pwl's'rym' > öçmek dyan samarag öritmiş bolsar r21 (MaitrGeng0436) “Sönme meditasyonunu geliştirmiş olsa...”

'wycm'k dy'n <SL> s'm'rd' 'wl'ty dy'n s'qyncl'r 'wyz' "rk t'rt' 'wm'z > öçmek dyan samarda ulatı dyan sakınçlar üz-e erk tarta umaz v09 (MaitrGeng 0514) “Dinginlik meditasyonundan başka istığrak düşünceleri üzerine muktedir olamaz”

"lqw dy'n s'm'rl'rd' 'rk twyrk pwlmys > alku dyan samarlarda erk türk bolmuş v15 (MaitrGeng 0520) “Bütün meditasyonlara hâkim olmuş”

Maytrisimit'teki örnekler Zieme'nin yazım benzerliğinden hareketle *şaman* okuduğu sözcüğün *samar* şeklinde okunabileceğini düşündürmektedir. Bu durumda U 5618'deki *dyan şamanlarag bışruntı* ifadesini *dyan samarlarag bışruntı* “...Meditasyonları öğrendi” şeklinde düzeltmek mümkündür.

Sonuçta Peter Zieme'nin *şaman* sözcüğüne ilişkin sunduğu istisnâî iki örneğin tartışmalı olduğu görülmektedir. Bu durumda eldeki veriler uyarınca *şaman*'ı Eski Türkçenin söz varlığı dışında tutmanın bir sakıncası yoktur.

Eski Türkçede *şaman* “rahip” sözcüğü görülme de *şamnanç* “rahibe” sözcüğüne rastlanmaktadır. Uygur metinlerinde Budistlerin üç mücevher olarak nitelendirdikleri Buda (*bud > burhan*), öğreti (*nom > törü*) ve cemaat (*bursong > kuvrag / térin*) üçlemesinde Burhancı cemaat tanımlanırken zikredilen *toyın şamnanç upası upasanç* “rahip, rahibe; mümin, mümine” kalıbında sözcüğü sıklıkla tespit etmek mümkündür¹². Bunun yanında metinlerde *toyın şamnanç* yapısı da bolca geçmektedir (Tekin, 1980b: 109; Wilkens, 2007b: 222, BT XXV: [408]). *toyın şamnanç*

¹¹ Maytrisimit'in Hami nüshasına ait örnekler http://vatec2.fkidg1.uni-frankfurt.de/vatecasp/Maitrisimit_0-2.htm adresinden alınmıştır.

¹² (SuvKaya: 23₁₃ [9], 87₂ [41], 191₁₅ [81], 403₃ [173], 405₂₀ [174], 422₁₁ [181], 440₂₁ [187], 479₁₉ [205], 513₅ [218], 671₂₀ [285]; BT IX: 111v4 [236]; BT XXV: 17 [54], BT XXIII: G₁₅₆ [138]; TekinKuan: 133 [15], 135 [15]).

upası upasanç “rahip, rahibe; mümin, mümine” sıralamasında yer alan sözcükler üzerinde yapılacak basit bir çıkarımla *şamnanç* “rahibe” ve *upasanç* “mümine” sözcüklerindeki *-anç* ekinin müenneslik yaptığı anlaşılabilir. Soğudca gramerlerde, eklendiği isimlerden müennes isimler türeten *-anç* ekini, zikredilen iki örneğin tanıklığında tespit etmek mümkündür (Benveniste, 1929: 88; Gershevitch, 1961: 159). *upası* “mümin” *upasanç* “mümine” birliğinde belirtilen çıkarıma zemin teşkil eden paralellik gözlenirken *toyın* “rahip” ve *şamnanç* “rahibe” birliği için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Zira *şamnanç* “rahibe”, *upası* “mümin”, *upasanç* “mümine” terimleri Soğudcadan alınmışken *toyın* “rahip” sözcüğü Çinceye dayanır. Oysaki Soğudcada rahip anlamında *şmn* sözcüğü bulunmaktadır. Öyleyse Uygurlar kaynaklarda Sanskritçe *śramana* “rahip” sözcüğünden geldiği belirtilen (Laut, 1986: 105)¹³ Soğudca *şmn* “rahip” sözcüğünü niçin ödünçlememişlerdir? Başka bir deyişle Eski Türkçede *şamnanç* “rahibe” türevi görülürken *şaman* “rahip” sözü neden yer bulamamıştır?

Yukarıdaki sorunun cevabını önemli ölçüde Türk-Soğud ilişkileri şekillendirmektedir. MS 6 ila 10. yüzyıllar arasında Türkler ve Soğudlar arasında ticari ve kültürel açıdan sıkı bir temas söz konusudur (Vaissière, 2005: 199). İpek Yolu’nun tüccar kavmi olan Soğudların dili bu dönemde bölgenin ortak iletişim dilidir (Tang, 2005: 22; Johanson 2006: 1). Nitekim Birinci Köktürk Kağanlığı’ndan kalan ve Türklerin bölgede diktikleri ilk yazıt olan Bugut Yazıtı (MS 580) Soğudcadır. Ötügen’deki Uygur Kağanlığı’ndan kalan üçüncü Karabalgasun Yazıtı (MS 810) Türkçe yanında Soğudca parçalar da içermektedir. Bu yazıtları kaleme alanlar, Türk toplumunun yapısını, devletin örgütlenmesini yakından tanıyan, çok iyi Soğudca bilen Türkler veya çok iyi Türkçe bilen Soğudlar idi (Eker, 2010: 325). Türk ve Soğud ilişkileri Köktürk İmparatorluğu döneminden itibaren toplumlar arasında da kendini göstermiştir. Köl Tigin Yazıtı’nda sözü edilen, Bilge Kağan tarafından fethedilen Altı Çub Sogdak bölgesi Soğud kolonilerinin meskûn olduğu bir yerdir. Köktürk döneminde başlayan yakın temaslar neticesinde Türkçe, Soğudcadan başta kavim adları ve unvanlar

¹³ Sözcüğünün Sanskritçeden Soğudcaya geçtiğini savunanların yanında Tunguzca sa-, *bilmek* fiilinden türetilmiş bir terim olduğunu iddia eden araştırmacılar da mevcuttur (Zieme, 2008: 85). Uygurcada geçen *şamnanç*, rahibe sözcüğünün Soğudcadan ödünçlendiği (Wilkins, 2007b: 408) düşünülürse Soğud dilinde *şaman*, *rahip* tabanının erken dönemlerden itibaren varlığını kabul edip Sanskritçe *śramaṇa*, *rahip* sözcüğüne dayandığını öne süren yaklaşımları (Benveniste, 1929: 88; Gershevitch, 1961: 159) dikkate almak gerekir.

olmak üzere pek çok sözcük ödünçlemekle kalmamış bazı gramer biçimlerini de bu dilden kopyalamıştır (Eker, 2010: 329). Türk-Soğud etkileşimi Mani ve Buda dinlerine mensup Uygurlar döneminde de sürmüştür. Soğudlardan aldıkları alfabeyle kendilerine uyarlayan Uygurlar, Manihaizm ve Budizm'e ait inanç terimleri (Kudara, 2002: 188) yanında gündelik hayata ilişkin bazı sözcükleri de Soğudcadan devşirmişlerdir (Clauson, 1997). Türk-Soğud münasebetleri konusunda *tatsız türk bolmas başsız bürk bolmas* "Farssız Türk olmaz, başsız bürk olmaz" atasözünü zikreden Kaşgarlı Mahmud, *Dîvânu Lugâti't Lugâti't-Türk'te* Soğudca birçok unsurun Türkçenin söz varlığı içinde değerlendirmişti (Sertkaya, 2009: 34-36; Eker, 2009: 243-276). Bu bilgiler ışığında Köktürk ve Uygur dönemlerinde Soğudlarla temas hâlindeki Türklerin onların diline aşına olduklarını düşünmek mümkündür.

Birinci Köktürk Kağanlığı'nın kurulduğu MS 552 yılından Manihaizm'in Uygurlar tarafından kabul edildiği MS 762 tarihine dek ticari ve dinî ekseninde gelişen ilişkiler neticesinde Türkler kendi dillerindeki bazı sözcüklerin Soğudcadaki karşılıklarına vâkıf olmuşlardır. Bu sözcüklerden bir tanesi de Gök Tanrı inancına mensup Türklerin dinî bir nitelik yükledikleri *kam* sözüdür. Muhtemeldir ki Soğudlar, Türklerin dinî hususlar yanında tedavi, büyü ve kehanet gibi uygulamalarda başvurdukları kamlar (Doerfer, 1967: 402) için *şaman* sözcüğünü kullanmışlardır. Bu tasarruf karşısında Türkler *şaman* sözcüğüne mesafeli yaklaşarak ona öteki muamelesi yapmışlardır. Uygurların Manihaizm'i Soğudlar üzerinden benimzedikleri bilinmektedir. Buna rağmen Uygurca Mani metinlerinde Çince kökenli *toyın*, *rahip* sözcüğü görülebilirken (Özertural, 1996: 222) *şaman* sözcüğü kullanılmamıştır. Budist muhitten kalan metinlerdeki *toyın samnanç upası upasanç* "rahip, rahibe; mümin, mümine" sıralamasında *şaman* yerine *toyın* sözcüğünün kullanılmasını da aynı nedene bağlayabiliriz. Burada *toyın* yerine *şaman*'a yer verilseydi sözcükle, Uygurların dilinde dinî içeriğinden uzaklaşarak "kâfir büyücü" manasını kazanan *kam*'ın kastedildiği düşünülebilirdi. O nedenle olası bir anlam karmaşasının önüne geçmeyi amaçlayan mütercimler Eski Türkçe döneminde *şaman* sözcüğünü kullanmaktan kaçınmışlardır.

Şamanizm uzmanları, Tunguz şamanlığının belirleyici öğelerinden birinin Budizm olduğunu kaydederler (Eliade, 2006: 544). Bu tesirde, Budizm'i kabul eden Moğollara ve onlara komşu Tunguz coğrafyasına erken dönemde ulaşan Soğud tüccarların da (Pulleyblank, 1952) payı bulunmalıdır. Ticaret ve din ekseninde gelişen Soğud > Moğol > Tunguz ya da Soğud > Tunguz etkileşimi neticesinde *şaman* sözcüğünün bu dilden Tunguzcaya geçtiği düşünülebilir. Yani, Sanskritçe *śramana* "rahip" sözcüğüne daya-

nan *şaman* sözünü Altay dünyasına, dolayısıyla Tunguzcaya ulaştıran köpürünün Soğudca olduğu iddia edilebilir. Sanskritçe *śramana*'nın Çin diline *şa-men* "bilge" olarak geçtiği, sözcüğün bu yolla Tunguzcaya girdiği görüşü de dillendirilebilir. Bunların yanında *şaman*'ın Tunguzca *sa- düşünmek* fiilinden *-man* isim yapım ekiyle türediği savı da benimsenebilir. Ayrıca Nemeth'in Tunguz kabilelerinin Hindistan'la ilişkilerinin olmadığını ve Tunguzcada isim yapan bir *-man* ekinin bulunmadığını göz önünde tutarak sözcüğü Altay dil ailesinin öz malı sayması da (Németh, 2002: 32) dikkate alınabilir. Bütün bu seçeneklerin birleştiği nokta ise *şaman* sözünün bilim dünyasına Tunguzca aracılığıyla girdiğidir. Uluslararası terim hâline gelmiş *şaman*, ilk kez XVII. yüzyılın sonlarına doğru Rus elçisi olarak Çin'e giden E. İbrand ve A. Brand'ın gördüklerini anlattıkları seyahatnamelerinde geçer. Elçiler kayıtlarında Tunguzcada gördükleri "rahip, sihirbaz" anlamındaki *şaman* sözcüğünü kullanmak suretiyle bu terimi Avrupa'ya tanıtmışlardır. O nedenle XVII. yüzyıldan sonra hem Rusya'da hem de Avrupa'da yazılan kitaplarda *şaman* sözüne rastlanır (Bayat, 2006: 133). Türklük Bilimi araştırmalarının hız kazandığı XX. yüzyılda Batı Türklüğü Fransızca; Doğu Türklüğü ise Rusça aracılığıyla sözcüğü alıntılanmış olmalıdır.

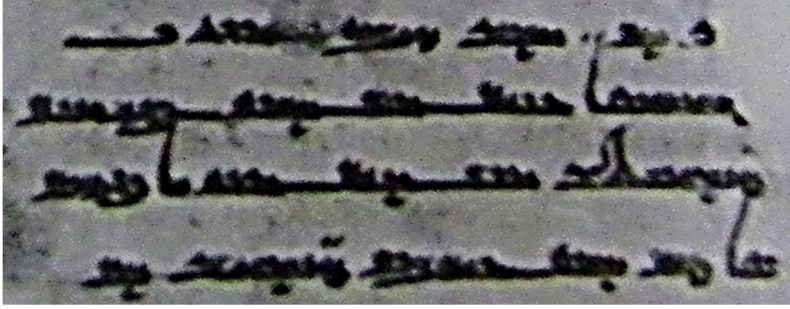
KAYNAKLAR

- BAYAT, Fuzuli (2006), *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, Ötüken Yay., İstanbul.
- BENVENISTE, E. (1929), "Essai de Grammaire Sogdienne, Deuxième Partie, Morphologie, Syntaxe et Glossaire", *Librairie orientaliste Paul Geuthner*, Paris, Frs. 75.
- CLAUSON, Gerard (1997), "Erken Türkçede Yabancı Unsurlar", Çev. Ceval Kaya, *Türklük Araştırmaları Dergisi*, S. 8, s. 109-118.
- DOERFER, Gerhard (1967), "Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen III", Franz Steiner Verlag, Wiesbaden.
- EKER, Süer (2009), "Divanü Lugâti't-Türk ve İran Dillerinden Kopyalar Üzerine I", *International Journal of Central Asian Studies*, S. 13, s. 233-283.
- EKER, Süer (2010), "Orhon Yazıtları: İran Dilleri ile İlk Temaslar ve Benzer Birkaç Öğe Üzerine", Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl III. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı I. Cilt, s. 321-333.

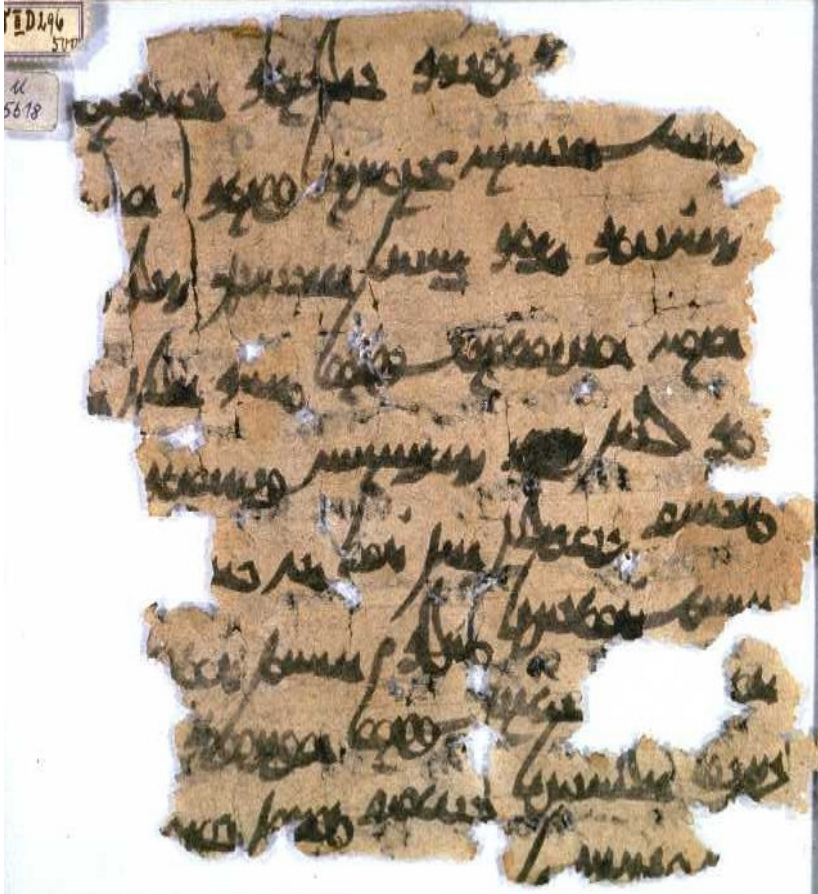
- ELIADE, Mircea (2006), *Şamanizm*, Çev. İsmet Birkan, İmge Kit., Ankara.
- GENG, Shimin (2008), *Study on the Uighur Maitrisimit* (Hami Version), Minzu University of China Press, Beijing.
- GERSHEVITCH, Ilya (1961), *A Grammar of Manichean Sogdian*, Blackwell, Oksford.
- GHARIB, P. (2004), *Sogdian Dictionary*, Fährangan Publications, Tahran.
- JOHANSON, Lars; Christiane BULUT (2006), "Historical, Cultural and Linguistic Aspects of Turkic-Iranian Contiguity", *Turkic-Iranian contact areas*. Historical and linguistic aspects, Harrassowitz, Wiesbaden s. 1-14.
- KNUPPEL, Michael (2010), "Nochmals zu alttürkisch şaman", *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, S. 62, s. 77-80.
- KUDARA, Kögi (2002), "The Buddhist Culture of the Old Uighur Peoples", *Pacific World. Journal of the Institute of Buddhist Studies* Third Series Number 4 (Fall 2002), s. 183-195.
- LAUT, Jens Peter (1986), "Der frühe türkische Buddhismus und seine literarischen Denkmäler", Otto Harrassowitz, Wiesbaden.
- LI, Rongxi (1995), *A Biography of the Tripitaka Master of the Great Ci'en Monastery of the Great Tang Dynasty*, Numata Center for Buddhist Translation and Research, Berkeley-California.
- NÉMETH, Gyula (2002), "Şaman Kelimesinin Kökeni Üzerine", Çev. Özlem Nemutlu, *Türk Dünyası Araştırmaları* (Prof. Dr. Osman Nedim Tuna Armağanı), S. 139, Temmuz-Agustos 2002, s. 195-200.
- ÖZERTURAL, Zekine (1996), *Maniheist Uygur Metinlerinin Dil Özellikleri ve Söz Varlığı*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü-Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- PULLEYBLANK, E. G. (1952), "A Sogdian Colony in Inner Mongolia" *T'oung Pao*, XLI, s. 317-356.
- SERTKAYA, Osman Fikri (2009), "Dîvânü Lügati't-Türk'te Geçen Her Kelime Türkçe Kökenli midir? veya Kâşgarlı Mahmud'un Dîvânü Lügati't-Türk'ünde Yabancı Dillerden Kelimeler", *Dil Araştırmaları*, S. 5, Güz 2009, s. 9-38.
- TANG, Li (2005), *A History of Uighur Religious Conversions (5-16 Centuries)*, Asia Research Institute National University, Singapore.
- TEKİN, Şinasi (1980b), *Maitrisimit Nom Bitig, Die uigurische Übersetzung eines Werkes der Buddhistischen Vaibhasika-Schule, II. Teil: Transliteration, Übersetzung, Anmerkungen*, Akademie der DDR. Zentralinstitut für alte Geschichte und Archäologie, Berlin.

- TEZCAN, Semih (1984), “Uygur Alfabesi”, *Türk Ansiklopedisi*, C. XXXIII, s. 121-126.
- TUGUŞEVA, Liliya Yusufjannovna (1991), Ujgurskaja versija biografii sjuan’-czana, Faragmenty iz leningradskogo rukopisnogo sobranija Instiuta vostovedenija AN SSSR, Nauka, Moskova.
- VAISSIÉRE, Étienne de La (2005), *Sogdian Traders: A History*, Çev. James Ward, Brill, Leiden- Boston.
- WILKENS, Jens (2007b), *Das Buch von der Sündentilgung*, Edition des alttürkisch-buddhistischen Kşanti Kılguluk Nom Bitig II, Brepols, Belgium.
- ZIEME, Peter (2008), “A Note on the Word ‘Shaman in Old Turkic’ ”, *Shaman*, S. 16: 1-2 (Spring/ Autumn 2008), s. 137-142.
- BT IX: TEKİN, Şinasi (1980a), *Maitrisimit Nom Bitig*, Die uigurische Übersetzung eines Werkes der Buddhistischen Vaibhasika-Schule, 1. Teil: Transliteration, Übersetzung, Anmerkungen, Akademie der DDR. Zentralinstitut für alte Geschichte und Archäologie. Berlin.
- BT XXIII: ZIEME, Peter (2005), *Magische Texte des uigurischen Akademie der Wissenschaften*, Brepols, Belgium.
- BT XXV: WILKENS, Jens (2007a), “Das Buch von der Sündentilgung, Edition des alttürkisch-buddhistischen Kşanti Kılguluk Nom Bitig I”, Brepols, Belgium.
- Ht V: DIETZ, Silginde; Mehmet ÖLMEZ; Klaus RÖHRBORN (2015), “Die alttürkische Xuanzang-Biographie V / Nach der Handschrift von Paris und St. Petersburg sowie nach dem Transkript von Anemarie v. Gabain ediert, übersetzt und kommentiert, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.
- HtTug: TUGEŞEVA, Liliya Yusufjannovna (1991), Ujgurskaja versija biografii sjuan’-czana, Faragmenty iz leningradskogo rukopisnogo sobranija Instiuta vostovedenija AN SSSR, Nauka, Moskova.
- SuvKaya: KAYA, Ceval (1994), *Uygurca Altun Yaruk, Giriş, Metin ve Dizin*, TDK Yay., Ankara.
- TekinKuan: TEKİN, Şinasi (1993), *Uygurca Metinler I, Kuanşi İm Pusar (Ses İşiten İlâh), Vap hua ki atlığ nom çeçeki sudur (Saddharmapundarîka-sûtra)*, TDK Yay., Ankara.

EKLER



Resim 1: HıTug'daki ilgili kısım



Resim 2: U 5618'in Berlin Koleksiyonundan alınan fotoğrafı.

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE ŞİKÂRİYYELER/SAYDIYYELER

ÖZ: Klasik Türk edebiyatının yaklaşık altı yüzyıllık gelişiminde toplumsal olayların etkisi, şairlerin yenilik arayışları ve kişilik özelliklerinin etkisiyle türler veya tarzlar ortaya çıkmış ve gelenekler oluşmuştur. Divan şiirinde gördüğümüz türlerden biri de şikâriyye/saydiyyelerdir. Methiye türünün alt kolu olarak değerlendirdiğimiz şikâriyyeler, padişahların bir merasime dönüşen sürgün avlarının tasvir edildiği ve padişahın avcılık yönünün övüldüğü manzumelerdir. Divan ve mecmua taraması sonucu tespit edebildiğimiz kadarıyla av ve avcılıkla ilgili XV. yüzyılda 1, XVI. yüzyılda 3 ve XVII. yüzyılda 7 olmak üzere toplam 11 kaside bulunmaktadır. Bu çalışmada öncelikle kültür ve medeniyetimizde önemli bir yeri olan av ve avcılıkla ilgili bilgi verilecek ve divan şiiri “av istiâresi” üzerinde durulacaktır. Çalışmanın devamında ise 11 şikâriyye şekil, muhteva ve üslûp açısından incelenecektir. Makalenin sonunda ise av ve avcılıkla ilgili bugüne kadar yayımlanmamış 3 kasidenin transkripsiyonlu metni verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, Nazım Türleri, Methiye, Şikâriyye/Saydiyye.

‘Şikariyye/Saydiyye’ in Classical Turkish Poetry

ABSTRACT: Within the six-century development of classical Turkish literature, genres or styles have emerged and traditions have took shape with the influence of social events, poets’ search for innovation and personality traits. One of the genres we see in divan poetry is şikariyye/saydiyye. The sub-branch of the eulogy type, şikariyye is the poem depicting the battues of the sultans which turned into a ceremony and the sultan’s hunting artistry is praised. Scanning divans and journals, we detected a total of 11-ode; one, three and seven from the 15th, 16th and 17th centuries respectively regarding hunt and hunting. In this study, first of all, information about hunt and hunting which has an important place in our culture and civilization will be given and “hunting metaphor” in divan poetry will be emphasized. In the main part of the study, 11-şikariyye will be analysed in terms of form, content and style. At the end of the article, the transcribed text of three unpublished odes about hunt and hunting will be given.

Keywords: Classical Turkish Poetry, Genres styles, Eulogy, Şikariyye/Saydiyye.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
46. SAYI / VOLUME
2019-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr. Enes YILDIZ

MEB. Türk Dili ve Edebiyatı Öğr.

enesedebiyat@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-3614-579X

Gönderim Tarihi

Recieved
08.10.2019

Kabul Tarihi

Accepted
13.11.2019

Atf

Citation

YILDIZ, Enes (2019). “Klasik türk Şiirinde Şikâriyyeler/Saydiyyeler”, *Türklik Bilimi Araştırmaları*, (46), 177-221.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

İnsanlık tarihi kadar eski bir eylem olan av “karada ve havada yabancı hayvanları, denizde balıkları tutma veya vurma işi, şikâr” şeklinde tanımlanır. İnsanlardan başka bir hayvanın yemek üzere diğer bir hayvanı yakalaması işine de av denmektedir. Mecaz anlamda av; ele geçen kelepir, ganîmet, tuzağa düşürülen, aldatılan, faydalanılmak için sömürülen kimse demektir. Avcı, avlanmayı kendine meslek edinen veya spor amacıyla avlanan kimseye denir. Mecaz anlamda avcı, bir şeyin peşinden ısrarla koşup onu elde etmeye çalışan kimsedir. Eski Türkçede “*ab ve añ ~ eñ*” şeklinde geçen av, Türkçede geniş bir kullanım alanına sahiptir. Av ve avcı kelimeleriyle

ava binmek, av almak, av itmek, av aramak, av peşinde olmak, av avlamak, av avlanmış, tav tavllanmış, av barutu, av borusu, av bulmak, av havası, av hayvanları, av köpeği, av kuşu, av tezkeresi, süre avı, sökün avı, sürgün avı, av peşinde olmak, av tüfeği, av yakalamak, ava çıkmak, avcı botu, avcı bölüğü, avcı kolu, avcı otu, avcı taburu, avcı uçağı, av avlayanın, kemer bağlayanın, av eti tatlı olur, av uyuzdur derler, avcı kediye kurnaz fare, ava giden avlanır, av köpeği avdan kalmaz, av vuranın değil alanın, avcı avında yolcu yolunda, avcı nice al bilse, ayı onca yol bilir, avcı zağarı gibi ne yer ne yedirir gibi birçok birleşik kelime atasözü ve deyim kurulmuştur (Akalin vd., 2005: 147; Ayverdi & Topaloğlu, 2007: 80; Dilçin, 1983: 16; Eyüpoğlu, 1975: 28).

Av ve avlanma, anlamında Arapçada “sayd ve tardiyye/tarâdiyye” kelimeleri kullanılmaktadır. Türk edebiyatında ise av ve avcılıkla ilgili bu iki kelimedenden tardiyye/tarâdiyyeden¹ ziyade sayd kelimesi kullanılır. Sayd kelimesini Türkçede özellikle birleşik yapılarda görmekteyiz. Bu birleşik kelimelerde Farsça ekler de kullanılmaktadır. Örneğin

sayd etmek (eylemek), avlamak; sayd-ı bahrî, deniz, göl ve akarsularda yapılan avcılık; sayd-ı berrî, kara avcılığı; sayd-ı mâhî,

¹ Avcılık şiirleri için kullanılan bir terim olan **tardiyye** ve **tarâdiyye**, sözlükte “sert ve kaba bir şekilde uzaklaştırmak, defetmek” anlamındaki **tard** ve “hile ile tuzakla, av aletleri ve av hayvanlarıyla av avlamaya girişmek” mânasındaki **tarad** kökünden türemiştir; terimin anlam bakımından ikinci kökle ilgisi daha uygunsuz da tardiyye şekli meşhur olmuştur. Aynı kökten gelen **tarîde** avlanan veya kaçan hayvan, **mitrad** av aleti için kullanılmıştır. Arap edebiyatında tardiyye (çoğulu tardiyyât, taradiyyât), çoğunlukla recez vezninde yazılan ve Araplar’ın avcılık hikâyelerinin bazı yönlerini ele alan tek konulu müstakil şiiri ifade eder. Arap şairleri Câhiliye döneminden itibaren avlanma mücadelesini, avlanan hayvanı, avcı hayvanı, av araçlarını tasvir eden şiirler yazmıştır. Araplar’ın yiyecek sağlama, spor, eğlence ve savunma gibi etkinlikleri, ava düşkünlükleri, av mevsimleri, avlanma âdetleri, avlanan çeşitli hayvanlarla av için kullanılan hayvanlar, ayrıca yay, ok, mızrak, sopa, kılıç, sapan gibi silâhlar ve kapan, tuzak, ağ gibi araçlardan meydana gelen avlanma aletleri bu şiirlerden öğrenilmektedir (Elmalı, 2011: 16).

balık avcılığı; sayd-efken, avını avlayıp düşüren, yere seren, avcı; sayd-gâh (-geh), av yeri, avlak; sayd-ger, avcılık yapan (kimse), avcı anlamına gelir (Ayverdi & Topaloğlu, 2007: 923; Devellioğlu, 2004: 922).

Av ve avlanma ile ilgili Farsçada “şikâr ve nahçîr” kelimelerini görmekteyiz. Bu kelimeler de dilimizde “av ve sayd” gibi hem gerçek ve mecaz anlamda hem de birleşik kelimelerde yaygın bir kullanıma sahiptir. Örneğin

şikâr, av, avlanan hayvan, düşmandan ele geçirilen mal, kılıç hakkı, ganîmet, değerli, kolay ele geçmeyen, nâdir bulunan (şey); şikâr ağaları, Osmanlı pâdişâhının yanında ava gidenlerin başı durumunda olan çakırcıbaşı, şâhincibaşı ve atmacacıbaşına verilen isim; şikâr halkı, Osmanlı sarayı avcıları; -şikâr (sonuna geldiği kelimelere “avlayan” anlamı katarak Farsça usûlüyle birleşik sıfatlar yapar.) adû-şikâr, düşman avlayan; can-şikâr, can avlayan, can alan; dil-şikâr, gönül avlayan; şikâr-gâh, av yeri, avlak, şikâristan; şikârî, avcı, Av için yetiştirilmiş şâhin, doğan vb. kuş, Pâdişahla birlikte ava giden yeniçeri ocağına kayıtlı veya saraya mensup avcılara verilen isim, avcı bölüklerine mensup kimse; şikârîstân, av yeri, avlak, şikâr-gâh; şikâr etmek, avlamak; şikâr olmak, av olmak; şikâra çıkmak, ava çıkmak; nahçîr; av, dağ keçisi, ceylân vb. av hayvanı, avlanılan yer; nahçîr-gâh, av yeri, avlak anlamına gelir (Akalin vd, 2005: 1867; Ayverdi & Topaloğlu, 2007: 1007; Devellioğlu, 2004: 997).

İlk insanların yiyecek et ve giyecek post ihtiyaçlarını sağlamak için başlattıkları av, medeniyetin gelişmesine paralel olarak bir geçim vasıtası olmaktan çıkmış, bir spor ve eğlence halini alıp özellikle süreklilik avı şeklinde Eskiçağ ve Orta çağ hükümdarlarının askerî tâlim yerine uyguladıkları bir sportif oyun durumuna gelmiştir (Erdem, 1991: 100). İlk insanın yiyecek ve giyecek ihtiyacı için zorunlu bir eylem olan avın Türk tarihinde ve Türk devlet teşkilatı yapılanmasında ayrı bir önemi vardır.

Atlı-göçebe Türklerde savaş talimi olarak görülen av ve avcılık, hayatın doğal bir parçası idi ve dinî inanca da etkisi vardı. Karahanlılar ve Selçuklular gibi Türk devletlerinde avcılığın bir merasim, bir askerî spor veya manevra mahiyetinde devam etmesi ve av partisinden sonra hükümdarların umumi ziyafetlerle (toy, şölen) eğlenceler tertip etmeleri, bu çok eski Türk geleneğinin İslâmî devirde de aynen sürdürüldüğünü göstermektedir (Özaydın, 1991:102-103).

Selçuklularla birlikte avcılık bir devlet kurumu hâline gelmiştir. Selçuklu Devleti’ne ilk şeklini kazandıran Tuğrul Bey, Avcılık Teşkilatını

resmi bir kurum hâline getirmiştir. Avcı Birlikleri kurmuş; ordusunu zinde tutmak için, sürekle avları tertip etmiştir (Güven & Hergüner, 1999: 33; Özyayın, 1991:102-103). Ava çok meraklı olan ve av hayvanlarının her şeyini bilmek isteyen Sultan Melikşah ise avcılık konusunda dünyadaki ilk bilimsel kitap olan Şikâr-nâme'yi yazdırmıştır (Caferoğlu 1972: 72; Kahraman 1995: 192).

Osmanlılarda da av ve avcılık önemini kaybetmemiş, devlet teşkilatında kurumsallaşarak "Avcı Birlikleri" kurulmuştur. Padişahlar belli mekânlarda bazı amaçlar için ava çıkmışlardır. Padişahlar içerisinde IV. Mehmet'e ava olan aşırı düşkünlüğünden "Avcı" lakabı verilmiştir. Osmanlı padişahlarının çok sevdiği ve önemli saydıkları için devlet kuruluşuna aldıkları sporların başında avcılık gelmektedir. Osmanlılar da kendilerinden önce gelmiş, Selçuklu, Gazneli, Karahanlılar ve Moğollar gibi avcılığı savaşa hazırlanmanın bir eğitimi sayarlardı. Ayrıca, av yaparken halk ile de ilişki kurdukları için vatandaşın derdini, sıkıntısını ve şikâyetlerini dinleyerek bilgi edinirlerdi (Güven & Hergüner, 1999: 35). Osmanlı devlet teşkilatında önemli bir kurum haline gelen avcılık faaliyetlerini yürüten görevlilere "*av halkı*" (şikâr halkı) denilmiştir (Kahraman 1995: 196). Bu "*av halkı*"nda bulunan görevli sayısı her padişah döneminde değişmekle birlikte, geniş bir sayıda olduğu bilinmektedir. Bu kişiler avlarda kullanılacak olan pars, tazi, zağar ve yırtıcı kuşları eğiterek ava alıştırırlardı. Bunlara yaptıkları işlere göre doğancılar, sekbanlar, çaylak avcıları, akbaba avcıları, atmaca avcıları, zağarcılar, saksoncular ve samsoncular gibi isimler verilirdi (Güven vd. 1999: 33).

Osmanlı kaynaklarında padişahların yaptığı iki çeşit av faaliyetinden bahsedilmektedir. Bunlardan birincisi kuşların dışındaki hayvanları avlamak için yapılan sürgün veya sürekle avlarıdır. Sürekle avları günlerce sürecek faaliyetler silsilesini ve askerlerin hem bedenî hem de manevra kabiliyetlerinin geliştirilmesini sağlayan av türüdür (Türkmen 2009: 21). Sürgün avları uzun sürer ve belli bir törenle yapılırdı. Uzun sürecek sürekle avları için belli hazırlıklar yapılır ve belli yerlere gidilirdi (Güven & Hergüner, 1999: 40). İkinci av faaliyeti ise törensiz yapılan kuş avlarıdır. Törensiz yapılan bu avlar, kısa süre için az bir personelle ve saraya yakın yerlerdeki av bölgelerinde yapılırdı (Türkmen 2009: 24).

Çeşitli amaçlarla yapılan ve sosyo-ekonomik bir yapı arz eden av ve avcılık destanlardan Göktürk Yazıtları'na, Oğuz Kağan Destanı'ndan Dede Korkut'a edebî eserlerde de önemli bir yere sahipti. Ayrıca, ictimâî hayatı derinden etkileyen av ve avcılık, çeşitli inanışlarla tarihten bugüne Türk inanç dünyasına da yansımıştır.

Eski Türklerde av ve avcılık “yuğ (*matem törenleri*) ve şölen (*kurban ziyafetleri*)” ile birlikte üç önemli ritüelden biriydi ve “sıgır” kelimesiyle karşılanırdı. Divan-ı Lügati’t-Türk’te “*çanka, süngü, temürgen, tuş, ulun, at, taz at, arslan, asrı, böri...*” gibi av aletleri ve hayvanları hakkında bilgiler bulunur ve “sıgır” kelimesiyle karşılanan sürek avı şöyle tarif edilir:

Hanların halk ile beraber yaptığı bir çeşit av, öyle ki hanın adamları ormana, kıra dağılırlar yaban hayvanlarını önlerine katacak hanın olduğu yere doğru sürerler, o yorulmaksızın bulunduğu yerden önüne çıkan hayvanları vurur, sürgün avı” (Atalay, 1988: 364).

Tevarüs eden Türk irfanını bünyesinde taşıyan, Türk edebiyat tarihinin en önemli eserlerinden bir olan Dede Korkut Kitabı’nda av ve avcılığın önemli bir yeri ve rolü vardır. Atlı-göçebe hayattan yerleşik hayata, destandan halk hikâyesine geçiş ürünü Dede Korkut’ta uçan hayvanlar için “kuş kuşlamak” yürüyen, ehlileştirilmemiş hayvanlar için de “av avlamak” ifadesi kullanılmıştır. Dede Korkut’ta av, alplerin “hüner” göstergesi ve “sağlamlık” alametidir. Bir Oğuz çocuğu alplığa geçip ad alabilmesi için hüner göstermesi gerekmektedir. Bu hünerlerden biri de av avlamaktır. Salur Kazan, Begil’in avdaki hünerini şöyle açıklar:

Çün av yarağı oldu, kim atın öger, kim kılıcın kim çeküp oh atmağın öger. Salur Kazan ne atın ögdi, ne kendin ögdi, amma Begilün hünerin söyledi. Üç-yüz altmış altı alp ava binse, kanlu geyik üzerine yoruyuş olsa, Begil ne yay kurar-idi... ..aruk kulağın deleridi avda bellü olsun diyü... (Ergin, 2004: 216).

Oğuz kahramanları ava çıkacakları zaman “av çağtırtılar” ve herkes hazırlığını yaparak ava gider. Bazen tek bazen de toplu halde sürek avına çıkılır. Alpler için ilk av önemlidir ve ilk avdan sonra toy düzenlenir. Av ile ilgili önemli bir gelenek ise avdan pay verilmesiydi. Oğuz Alpleri için av ve avcılık savaş için manevra yapıp hazırlanmaya, hüner göstermeye, konuk ağırlamaya, eğlenip tatlı vakit geçirmeye yönelik yapılan bir çeşit silahlı spor gibi farklı fonksiyonları vardır (Akalin, 1967: 91).

Av vakit geçirip eğlenme ve dertleri unutma, rahatlama vesilesidir. Salur Kazan dizlerinin üzerine çöküp alplere şunu söyler:

Ünüm anlan bigler sözüüm dinlen bigler, yata yata yanımız ağrıdı, tura tura bilümüz kurıdı, yorıyalum a bigler, av avlayalum kuş kuşlayalumı sığın geyik yıkalum, kayıdalum otağumuza düşelüm, yiyeliüm içeliüm hoş kiçeliüm. (Ergin, 2004: 95).

Begil'in hanımı şöyle seslenir: *yigidüm big yigidüm... ..sen gideli hanum arkurı yatan ala tağların avlanmamışdur, ava bingil könlün açıl-sun.* (Ergin, 2004: 218). Begil de bakar hanımı haklıdır, can sıkıntısını atmak için cins atını çeker ve ava gider.

Av bazen hayırlı işlere ve konuk ağırlamaya vesile olur. Pay Büre Bey'in oğlu baş kesip kan döktüğü için Dede Korkut gelip çocuğa Beyrek adını verir. Bu vesile ile av tertip edilir. Beyrek ise bu avda bir geyiği kovalaya kovalaya Banu Çiçek'in otağına kadar gelir. Misafir ağırlamak için de av bahane olur. Begil yılda bir kez Bayındır Han'a misafir olmaktadır. Bir gün Bayındır Han Begil'i davet eder ve tam üç gün ağırlar. Üç günde de av eti ile ağırlamak için av tertip ettirir.

Bunların yanında av bazen olumsuz olaylara vesile olur. Boğaç Han hikâyesinde olduğu gibi baba ile oğlun karşı karşıya gelmesinde avı görmekteyiz. Salur Kazan avdayken Şökli Melik gelip Salur'un evini, yurdunu yağmalar.

İnsan hayatında önemli yer tutan av ve avcılık ile ilgili kitap ve sünnette bazı kaideler ortaya konmuştur. Kur'ân-ı Kerîm'e baktığımızda Mâide² suresinde ihramlıyken avlanma, avcı hayvanların tuttıkları, deniz ve kara avı ile ilgili ayetlerle av ve avcılıkla ilgili dinî hükümler belirtilmiştir. İslam dünyasında *Kütüb-i Sitte* olarak bilinen meşhur hadis koleksiyonlarının hepsinde ve *Kütüb-i Sitte* dışındaki hadis eserlerinde de av ve avcılık ile ilgili birçok hadis³ yer almaktadır. Zikredilen bu eserlerde; avlanmanın hükmü, avlanma usulleri, avlanması helal ve haram olan canlılar,

² Ey iman edenler! Sözleşmeleri yerine getirin. İhramlı iken avlanmayı helal saymamanız şartıyla, çeşitli hayvanlar size helâl kılındı (Mâide5/1). Ey iman edenler! Allah'ın alâmetlerine, haram aya, kurbanlık hediyelere, gerdanlıklarına ve Rablerinden lütuf ve rıza bekleyerek Kâbe'ye yönelenlere sakın saygısızlık etmeyin. İhramdan çıktığınız zaman avlanabilirsiniz. (Mâide5/2). Sana, kendilerine neyin helal kılındığını soruyorlar. De ki: "Size iyi ve temiz şeyler helal kılındı." Allah'ın size öğrettiğinden öğreterek yetiştirdiğiniz avcı hayvanların sizin için tuttıklarını yiyin ve üzerine Allah'ın adını anın (besmele çekin), Allah'tan korkun (Mâide5/4). Ey iman edenler! Allah sizi ellerinizin ve mızraklarınızın erişeceği bir avla dener ki, gizlide kendisinden korkanları meydana çıkarsın (Mâide5/94) Ey iman edenler, ihramlı iken av hayvanı öldürmeyin. İçinizden kim kasten onu öldürürse öldürdüğüne denk bir evcil hayvanı ceza olarak öder (Mâide5/95). Size ve yolculara yiyecek olmak üzere, deniz avı ve onu yemek helal kılındı. Kara avı ise, ihramlı olduğunuz müddetçe size haram edilmiştir (Mâide5/96).

³ Yayınla, okunla Allah adını anarak avlarsan, onu ye! Allah adını zikrederek eğitilmiş köpeğinle avladığın avın etini de ye! Eğitilmemiş köpeğinle avladığında ise ava (canlıyken) yetişip boğazlarsan, onu da ye!" (Buhârî, Zebâih ve Sayd, 4; Müslim, Sayd ve Zebâih, 1929; Ebu Davud, Sayd, 2; Tirmizî, Sayd, 1.). Peygamber (sav.) yurtcu hayvanların azı dişlilerini yemekten nehiy buyurdu." (Buhârî, Zebâih ve Sayd, 29; Müslim, Sayd ve Zebâih, 1932.). Okunu atarken besmele çek, hayvanı ölmüş durumda bulursan bile ondan ye ancak suya

av etinin yenmesi ile alakalı konular ve avlanmanın faziletine dair pek çok rivayet bulunmaktadır. Fıkıh kitaplarında ise avcı, av hayvanları ve av aletleri ile ilgili fikhî hükümler, şartlar ayrıntılarıyla yazılmıştır.

1. Klasik Türk Şiirinde Av İstiâresi

Türk tarihinin her döneminde fonksiyonel yapısıyla karşımıza çıkan ve kurumsallaşarak devlet yapılanmasında önemli bir yere sahip olan av ve avcılığın edebiyata yansımaması düşünülemez. Sosyal, siyasi ve kültürel hayatın vazgeçilmez unsurlarından bir olan av ve avcılığı, divan şairleri gerçek ve mecazî anlamlarda edebî bir malzeme olarak kullanmışlardır. Şunu belirtmek gerekir ki birçok unsur gibi gerçek hayatın bir parçası olan av ve avcılık da şairlerin gözlem gücü ile kurgusal dünyasına girer ve orada çok katmanlı mecazlar ve mazmunlar arasındaki yerini alır. Yazımıza konu olan ve memduhun av ve avcılığını tasvir edip memduhu öven manzumelerden başka divanlarda beyit/beyitler düzeyinde av ve avcılık istiâre unsuru olarak kullanılır. Bu beyit/beyitlerde av, avcı, sayd, şikâr, sayd-gâh, şikâr-gâh, sayd-ger, dâm, murg, hümâ, ankâ, âhû, ok, yay vb. gibi konuyla ilgili unsurlar çoğunlukla aşk, sevgili ve âşık ile ilgili anlatılarda bunun yanında methiyye, fahriyye, nasihat ve dua beyitlerinde benzetme yoluyla ele alınmıştır.

Divan şiirinin en temel duygusu olan aşk ile ilgili tasavvur ve mazmunlara baktığımızda “av istiâresi”nin önemli bir yer tuttuğunu görürüz. Beyitleri okuduğumuzda sevgili genellikle sayyâd yani avcıya benzetilir. Sevgili sayyâd olunca karşısındaki âşık da av olur. Avcılıkta usta olan sevgilinin av aletleri ise saç, kaşı, gamzesi, kirpiği, gözü gibi güzellik unsurlarıdır. Bu av aletleri ile şâhbâz gibi acımasız sevgili veya sevgilinin saçları zayıf ve biçare kuş gibi âşığın canını ve gönlünü avlar. Bu avcılık sırasında âşığın düştüğü dâmlar yani tuzaklar da vardır. Bâkî, âşığın can kuşunu sevgilinin şahin gibi iki kara gözünün avladığını söyler. Emrî de âşığın gönlünü avlayanın yani sayyâdın sevgilinin gözü olduğunu ifade eder. Bu avda sevgilinin saç belâ tuzağı, ben ise o tuzakta tanedir. Hayâlî Bey ise gönül kuşunu avlayanın Rum memleketinin kara gözlü güzel şehbâzı olduğunu söyler:

Mürg-i cânı şöyle benzer itmek isterler şikâr
Ol kara gözler süzildi iki şâhinler gibi (Bâkî G. 499/3)⁴

düşmüş bulursan ondan yeme çünkü bu durumda onu suyun mu yoksa okun mu öldürdüğünü bilemezsin.” (Buhârî, Zebâih ve Sayd, 8; Tirmizî, Sayd, 5.). Sa’d İbnu Ebi Vakkas’a eğitilmiş bir köpeğin avı öldürecek olursa, yenilip yenilmeyeceği sorulmuştu. O da. “Ye!” dedi, ondan sadece bir parça da kalmış olsa.” (Muvattâ, Sayd, 7.).

⁴ Makalemiz boyunca verilen tanık beyitlerden sonra parantez içinde önce şairin adı, daha sonra nazım şeklinin kısaltması, nazım şeklinin divandaki sırası ve beyit numarası verilmiştir. Kaside K., gazel ise G. şeklinde kısaltılmıştır.

Murg-ı dil sayyâd-ı çeşmine nice sayd olmasun
Halka-i zülfi belâ dâmi vü hâli dânedür (Emrî G. 105/2)

Kebk-veş reftâr ilen gönlüm kuşun sayd eyleyen
Rûm elinin bir kara gözlü güzel şehbâzıdır (Hayâlî G. 83/2)

Dil ü cân murgını yohsa şikâr itmek mi istersin
Dikersin gözlerün ey şâh-bâz-ı evc-i istignâ (Azmî-zâde Hâletî G. 21/3)

Avcılık geleneğinde kuş avlamak için ip veya kıl, halkalar şeklinde düğümlenir ve tuzak kurulur. Tuzak olarak kurulan düğümlerin ortasına da yem, hububat tanesi yani dâne konulur. Bu noktadan sevgilinin kıvrım kıvrım saçları tuzaklardaki ip veya kıla benzetilmiştir. Konulan tane ise şekil benzerliğinden sevgilinin yüzündeki ben olur. Aşağıdaki beyitlerde sayyâd sevgilinin âşığın can ve gönlünü avlarken tuzak olarak görülen saç, av aleti durumundadır. Tuzak ise misk kokulu bendir:

Kâkül degil ol kâfir şeh-bâz-ı hüma-peymâ
Gönlüm gibi ankâyı sayd eyledi bî-pervâ (Esrâr Dede G. 9/1)

Dil giriftâr-ı ser-i zülfün olup
Sayd-ı ser-pençe-i şeh-bâz oldı (Bâkî G. 493/4)

Uzanmış zülfi kaddi üzre sayd-ı cân-ı zâr eyler
Nihâl-i verde çıkmış mâr san bülbül şikâr eyler (Emrî G. 172/1)

O hâl-i ‘anberîni seyr idenler çîn-i zülfünde
Şikâr için dil-i ‘uşşâkı dâm u dânedür dirler (Vahyî G. 57/4)

Degme bir ag ile olmaya gönül mürgi şikâr
Anı sayda kara zülfün gibi bir dâm olmaz (Şeyhülislam Yahyâ G. 134/2)

İşveli, şen, boylu boslu, güzellik şâhı sevgili “azm-i şikâr” edip gönül kuşunu, gam dağının ceylanını avlarken kaşları yay, kirpikleri ok, saçları kement ve gamzesi avcı olur:

İtdi şikâr gönlümü bir şûh-ı şeh-levend
Müjgânı tîr ü kaşı kemân turrası kemend (Bâkî G. 34/1)

Kûh-ı gam âhûsını dilde şikâr itmek için
Kaşların kavs eyleyüp kirpüklerin tîr eylemiş (Emrî G. 243/2)

Eylesün ‘azm-i şikâr ol şâh-ı hüsn eglenmesün
Muntazırdur nâvek-i müjgânına nahcîrler (Azmî-zâde Hâletî G. 178/2)

Kaşunla kirpigün göster şikâr eyle gönül murgın
Turursın yohsa yanunda senün tîr ü kemân yok mı
(Azmî-zâde Hâletî G. 867/2)

Kaşın kemânı remz ile sayyâd-ı gamzene
Efsûnlar öğretir ki dil ü cân şikâr ede (Ahmed Paşa G. 280/10)

Şeyhülislam İshak avcılık üzerine kurguladığı beytinde âşığın rolü değişir. Genellikle sevgilinin karşısında av olan âşık bu tasavvurda avcı olur. Sayyâd olan âşığın her zaman avlamak istediği vuslat keklîğidir. Ancak bu av için bir şart vardır. O şart ise güzellik şahbâzının âşığa râm olmasıdır:

Hemîşe kebk-i visâli şikâr iderdim eger
O şahbâz-ı melâhat olaydı râm bana (Şeyhülislam İshak G. 2/2)

Özellikle kasidelerde memduhun avcılık yönü övülür. Gerçek veya mecazî olan bu övgülerde memduh güç ve iktidarı yönünden aslan, kaplan, doğan, kartal gibi yırtıcı ve güçlü hayvanlara benzetilir. Bu benzetmede av ise düşman ve cihandır. Bâkî, Sultan Mehmet için yazdığı kudûmiyyesinde sultanı kaplana benzetir. Kaplan gibi avlanan sultan, düşmanın gönlünü yaralamıştır. Revânî, Ca'fer Bey methiyyesinde âlemi bir sayd-gâh olarak görür, memduh ise beyaz bir doğan kuşudur. Bu “bâz-ı sefid” âlem sayd-gâhını kanatları altına alarak cihan keklîğini avlamıştır:

‘Adûyî dil-figâr itdi pelengâsâ şikâr itdi
Muhassal âşikâr itdi neberd-i Şîr-i Yezdânî (Bâkî K. 14/12)

Saydgâh-ı ‘âlemi alup kanadı altına
Bu cihân kebkini ol bâz-ı sefid itdi şikâr (Revânî K. 8/6)

Kasidelerde bir bölüm olarak diğer nazım şekillerinde beyit/beyitler düzeyinde gördüğümüz fahriyyelerde de av ve avcılık istiâresi kullanılmıştır. Bu tür istiârelerde şairler kendilerini genellikle “*mana avcısı şahbâz*” olarak görürler. Aşağıdaki beyitte görüldüğü gibi Şeyh Gâlib kendini mana ankâsına benzetir. Şair öyle bir mana ankâsıdır ki düşünce şahı, şairlik yaradılışını av için “hümâ-yı şahbâz” eyler:

Öyle bir ankâ-yı manâyım ki sayda tab’ımı
Şâh-ı endîşem hümâ-yı şahbâz eyler bana (Şeyh Gâlib G. 5/2)

Revânî şiirlerinin mana dolu olduğunu ifade etmek için şiirlerinin hattının mana keklîğine birer tuzak olduğunu söyler. Beyitte “dâne” üzerinde kelime oyunu yapılmıştır. Fahriyye bağlamında Revânî, mana dolu şiirleriyle söz fezasında *bir tanedir*. Tuzak bağlamında düşünürsek Revânî, mana kuşunu avlamak için kurulan tuzakta *bir danedir*:

Hatt-ı şî’rün kebk-i ma’nî saydına çün dâmdur
Söz fezâsında Revânî sen bugün bir dânesin (Revânî G. 301/6)

Nef'î de fahriyelerinde av istiâresini etkili biçimde kullanmıştır. Hayal şahbâzı, av için kanatlarını açtığı zaman avladığı ya ankâsı ya da hümâ olur. Şair öyle bir hayal avcısıdır ki hayal doğanı avlanmak için uçtuğunda göğün kartal takımıyıldızını çengeline almaya utanır. Yani hayal doğanı öyle güçlü ve maharetlidir ki avlanamayacak bir kuş olan “nesr-i feleği” bırakın avlamayı tenezzül edip çengeline bile almaz. Şair bir başka beytinde de “şairlik yaradılışımın doğan kuşu eğer mucize gibi söz söyleme kanadını açsa, binlerce Sâ'ib, 'Urfî ve Hassân'ı avlar” diyerek fahriyesini av kurgusu ile dile getir.

Bâl açsa şikâr etmege şahbâz-ı hayâlim
Sayd ettiği elbette yâ ankâ yâ hümâdır (Nef'î G. 33/48)

Âr eder almağa çengâline nesr-i feleği
Sayd için eylese şehbâz-ı hayâlim pervâz (Nef'î G. 57/8)

Nice sayyâd-ı sühen var ise devrimde nola
Bir midir hiç şikâr almada bâz şahbâz (Nef'î G. 57/9)

Eger şeh-bâz-ı tab'um 'âleme açsa per-i 'câz
Hezâran Sâ'ib ü 'Urfî vü Hassânı şikâr eyler (Vahyî K. 6/12)

Hayâlî Bey bir fahriye beytinde kendisini kudsi kuşları avlayan bir söz şehbâzı olarak görür. Söz şehbâzının kanatları ise kanaat ve tecerrütür:

Suhan şehbâzıyın murgân-ı kudsîler şikârımdır
Kana'atle tecerrüdden Hayâlî perr-i bâlim var (Hayâlî G. 141/5)

Klasik Türk edebiyatının önemli türlerinden biri de nasihatnamelerdir. Şairler dünyevî ve uhrevî nasihatlerini doğrudan ve dolaylı yollarla okuyucuya aktarmışlardır. Mecazî ve sembolik anlatımda av ve avcılık, nasihatler için kullanılır. Bu beyitlerde dünyanın geçiciliği, dünya nimetlerine aldanmama, feleğin bir tuzak oluşu, ecel, ahiret gibi konularda salıklar verilir. Usûlî, dünyayı uğursuz bir baykuşa benzetir ve bu dünyanın tuzağına tutulmamayı tavsiye eder. Bu dünya yuvası nice şahinleri avlamıştır. Keçeci-zâde İzzet Molla'ya göre gönül bir kuştur. Fenâ yolunda bu kuşun kanatları döküldükçe tuzak yeri olan dünyaya boşa geldiğini bilir. Felek bir bela tuzağıdır ki gönül kuşunun bu tuzağa tutulmamasının çaresini, şair de bilmez. Fuzûlî, dünyayı yokluk sahrasına, kendisini tuzağa düşmüş ava benzetirken Nâbî, emel su kuşunun tuzak çukuruna düştüğünü, kaza şahininin pençesinde av olduğunu söyler:

Dâmına tutulma dünyânın ki bûm-ı şûmdur
Nice şahinler şikâr etmiş göçer bu lâne (Usûlî G. 93/8)

Bildik reh-i fenâda döküldükçe perr ü bâl
Murg-ı dilin bu dâmgehe boşu geldigin
(Keçeci-zâde İzzet Molla G. 425/3)

Halâs-ı murg-ı dile çâre var mıdır turalım
Felek dedikleri dâm-ı belâ imiş bildik
(Keçeci-zâde İzzet Molla G. 314/3)

Dâme düşmüş bir şikârim ki adem sahrâsına
Menzilimden her taraf açmış ecel bin pencere (Fuzûlî G. 255/2)

Murg-âb-ı emel düşmüş iken hufre-i dâme
Ser-pençe-i şâhîn-i kazâ eyledi nahcîr (Nâbî G. 147/10)

Av ve avcılık istiâresinin kullanıldığı bir düşünce alanı da dua beyitleridir. Bu benzetme dünyasında genellikle saltanat bir avlağa veya şahbâza, düşmanlar ava, memduh da avcıya benzetilir. Filibeli Vecdî, Nişânî Paşa methiyyesinin dua bölümünde paşayı kerem sazlığının aslanı olarak görür. Şairin duası şöyledir: “Şeref ve izzet tabiatın/alışkanlığın içre devlet ceylanı senin avın olsun:

Pîşe-i ‘izz u şeref içre gâzâl-ı devlet
Ola saydun senün ey şîr-i neyistân-ı kerem (Filibeli Vecdî K. 11b/5)

Klasik Türk şiirinde “av istiâresi” ile ilgili Şeyhülislam Es’ad’ın dikkat çeken bir gazeline değinmek gerekmektedir. Konumuz bağlamında bu gazeli divandaki diğer gazellerden ayıran özelliği tüm beyitlerin av ve avcılığa dair hususlarla kurgulanmasıdır. Klasik Türk şiiri gazel geleneğinde çoğunlukla beyit bütünlüğünü görürüz. Yani mana bir beyitte başlar ve biter. Ancak bunun aksi gazeller de bulunmaktadır. Aşağıda da görüldüğü gibi tüm beyitleri av istiâresi üzerine kurulu “emel” redifli bu gazelde şair, soyut bir unsur olan emeli, *bıldırcına benzeyen bir kuşa, geniş ve huzurlu bir yere, şahine, keklîğe, ankâya, sahraya* benzeterek somutlaştırır. Şair, bu benzetmeleri yaparken de *tabiat ve ikbal şahini, nahcîr, gurbet kargası, avcının kolunu süsleyen şahbâz, hümâ, gönül avlayan şahin ve sayd-gâh vb.* ile hayalini zenginleştirir, avcılığa dair birçok hususu teşbih dünyasında dile getirir:

Alsa şâhîn-i tabî‘at n’ola selvâ-yı emel
Sayd-gâhım oldu şimden gerü pehnâ-yı emel

Zîver-i dest eyledim şeh-bâz-ı ikbâli n’ola
Olsa nahcîrim pey-â-pey kebk-i zîbâ-yı emel

Oldı perrân dest-gâhımdan gurâb-ı igtirâb
Başladı pervâza zîrâ bâz-ı heylâ-yı emel

Sıfr dest-âmûz-ı ikbâlim uçurmak istemez
Pençe zîbidir hümâ-yı lâna vâlâ-yı emel

Bâse-i sayyâd-ı dil dahi degil hurde-şikâr
Perr ü bâl açdırmadan sayd eyler ‘ankâ-yı emel

Okuya gelmezken Es’ad şimdi pervâza gelüp
Sayd-gâhı oldı anın kûh u sahrâ-yı emel
(Şeyhülislam Es’ad G. 136/1-6)

Ahmed Paşa “Kasîde Li-Ecli Sultân Bâyezid” başlıklı kasidesinin ilk 13 beytinde âşık, sevgili ve ağıâr ile ilgili hayal ve mazmunları av istiâresi ile anlatır. “Dedi-dedim”li (mürâca’a) beyitlerin de olduğu kasidede şair; güzellik unsurlarıyla sevgiliyi, sevgili karşısında âşığı, sevgili ile âşık arasındaki rakibi av ve avcılık ilgili benzetmeler üzerine kurduğu beyitlerle anlatır. Şeyhülislam Es’ad’ın gazelinde olduğu gibi bu kasidenin de bir bölümünde bir konunun av istiâresi ile anlatılması yani bir bütünlüğün olması çalışmamız açısından önemlidir:

Her gamze bir hadeng ile bin cân eder şikâr
Çıksa şikâr-gâhına ol türk-i gamze-gâr

Deprettigince her yana Şebdiz-i zülfünü
Dolar abir ü müşg ile sahrâ vü kûh-sar

Bir meh-rikâb bagladı Gül-gûn-ı hüsnüne
Cân saydın asмага iki fitrâk-i müşg-bâr

Çözdü saçı kemendini dil eyledi esîr
Kurdu kaşı kemânını cân eyledi şikâr

Meydân içinde gamzesi attığı okların
Birin yere düşürmedi zî şûh-ı fitne-gâr

Cânın hezâr nâle ile âşıkın gibi
Etti nisâr tîrine nahcirin ey nigâr

Nahcir ol oku bagrına n’için basar deyu
Kan etti reşkden cigerin âhû-yı Tâtâr

Dil gördü ok atarken öper parmağını tîr
Düştü ol okun üstüne cân eyledi nisâr

Sayyâd-vâr ol âhû-yı miskin-kemende din
Oş oşla itlerine nice verir intizâr

Âhû komadı kırdı ki kurbân ede felek
Hüsnün sabâh-ı ıydine bî-hadd ü bî-şümâr

Uşşâk bulsa dirile yerdî şikârını
Avlarken itlerin görüp ettiğiyçin firâr

Derler ki itlerine şikâr olмага perîş
Saydında oldu sûret-i âhûda âşikâr

N'için rakîbe hidmet edersin dedi dedim
Âhû seg ile avlanır ey serv-i gül-'izâr
(Ahmed Paşa K. 33/1-13)

Gelibolulu Mustafa Âlî “Kasîde-i Şikâriyye Der-sıfat-ı Subh ve Der-medh-i Sultân Selîm” başlıklı kasidesinin girişinde güneşin doğmasını av ve avcılık etrafında gelişen hayallerle anlatır ve sonra Sultan Selim övgüsüne geçer. Bu kaside, şairlerin tercihinine göre farklı konuların av ve avcılık istiâresi ile anlatılmasını örneklendirmektedir (Aksoyak, 2018: 136).

2. Klasik Türk Şiirinde Şikâriyyeler/Saydiyyeler

Klasik Türk şiirinde edebî bir terim olarak şikâriyye/saydiyye, padişah veya devlet büyüklerinin belli bir düzen altında yapılan sürgün avı merasimini tasvir eden, memduhu hem av ve avcılık ile ilgili hayallerle hem de geleneksel şekilde metheden manzumelerdir. Divan ve mecmua taraması sonucu tespit edebildiğimiz kadarıyla av ve avcılıkla ilgili XV. yüzyılda 1, XVI. yüzyılda 3 ve XVII. yüzyılda 7 olmak üzere toplam 11 kaside bulunmaktadır⁵. Bu çalışmada “Edebî Bir Tür Olarak Saydiyye/Şikâriyye”

⁵ Biz çalışmamızı, makale sınırlarını gözeterek sadece divanlarla sınırlı tuttuk. Tespit edebildiğimiz 11 kaside dışında mesnevilerde de şikâriyye başlığında okuyabileceğimiz veya av sahnelerinin tasviri edildiği bölümler veya beyitler bulunmaktadır. Başlıklı veya başlıksız bu bölümlerde mesnevi kahramanları avcılık yönleriyle övülür, kahramanların üstün özellikleri okuyucuya aktarılır, av sahneleri ve tabiat tasvir edilir. Örneğin Celîlî'nin Husrev ü Şîrîn (Kazan Nas, 2019), Lâmi'î'nin Vâmık u Azrâ (Ayan, 1998), Behîştî'nin İskender-nâme (Ayçiçeği, 2018), Ahmed-i Rıdvân'ın Husrev ü Şîrîn (Tavukçu, 2019) mesnevilerinde av ve avcılık ile ilgili bölüm veya beyitleri bulunmaktadır. Aşağıda Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk adlı mesnevisinde yer alan başlıklı şikâriyye bölümü verilmiştir:

Sıfat-ı Şikâr-ı İşân

Azm eyleseler şikâra bunlar
Gitmez gelecek diyâra bunlar

Tihûları sûsmâr olur hep
Dürrâcları perende akrep

Şehbâzları nigâh-ı hasret
Dutdukları cuğd u bûmî dehşet

adlı makalede (Türkoğlu, 2011) ele alınan 5 kasideye ek olarak 6 yeni kaside daha tespit edilip toplam 11 kaside incelenmiştir. Ayrıca şairini tespit edemediğimiz 2 şikâriyyenin ve Ganî-zâde Nâdirî'nin yayımlanmış divanında yer almayan kaside-i beccesinin daha önce yayımlanmamış metni alanın istifadesine sunularak bu konuda yapılacak daha kapsamlı çalışmalara katkı sağlanacaktır. Aşağıda 11 kaside kronolojik olarak tanıtılmıştır:

1. Tâcî-zâde Cafer Çelebi: XV. yüzyıl şairlerinden Tâcî-zâde Cafer Çelebi, II. Beyazıt'a sunduğu 57 beyitlik kasidesinde padişahın kış mevsiminde çıktığı av merasimini konu alır ve padişahı metheder (Erünsal, 1983: 72). Aşağıda kasidenin matla ve makta beyitleri verilmiştir:

Çünkü hengâm-ı şitâda pâdişâh-ı kâmkâr
Cânver kanından itdi kûh u deşti lâle-zâr
(Tâcî-zâde Cafer Çelebi K. 12/1)

Nice kim dine kasâid eydile şî'r ü gazel
Zâtunı memdûh-ı 'âlem eylesün perverdigâr
(Tâcî-zâde Cafer Çelebi K. 12/57)

2. Bâlî: XVI. yüzyıl şairlerinden Bâlî Divanı'nda yer alan 23 beyitlik 17. kaside, Sultan Murat Han'a sunulan bir saydiyyedir (Sinan, 2004: 142). Aşağıda kasidenin matla ve makta beyitleri verilmiştir:

Kebg-i sîmîn-bâl-mâhı idicek hâver şikâr
Oldı tâb-ı mihre necm-i murg-ı zerrîn-per şikâr (Bâlî K. 17/1)

Saydgâh-ı saltanatda iy şeh-i gerdûn-serîr
Ola şehbâz-ı hümâyûna hümâ ekser şikâr (Bâlî K. 17/23)

Pertâb ile halkalansa ejder
Hoş geldi sâf-ı küleng derler

Âhûları dîd-i âh-ı ser-keş
Endâmı siyâh şâhı âteş

Sayyâdları şikâra urgun
Tavşan o gürûha telli kurşun

İster okı gitmeye yabâna
Kendi çekinir zih-i kemâna

Urdukları ef'î-i münakkaş
Ok yılanı tûr ü rûy tûr-keş (Doğan, 2019: 20-21)

3. Figânî: XVI. yüzyıl şairlerinden Figânî Divançesi'ndeki 25 beyitlik ilk kaside Sultan Süleyman'a sunulmuş bir şikâriyyedir (Çaylı Cankurt, 2015: 13). Aşağıda kasidenin matla ve makta beyitleri verilmiştir:

'Azm-i şikâr idince şeh-i Kahramân-ı ceng
Ser-geşte oldu havf ile bu nîl-gûn neheng (Figânî K. 1/1)

Hûrşîd mâkiyânî ola bezmüne kebâb
Mutrib o bezme zöhre-i zehrâ-yı şûh u şeng (Figânî K. 1/25)

4. Taşlıcalı Yahya Bey: Yahya Bey Divanı'ndaki Sultan Süleyman'a sunulmuş 44 beyitlik 10. kaside, ilk beyitleri saydiyye olan bir methiyyedir (Çavuşoğlu, 1977: 51). Aşağıda kasidenin matla ve makta beyitleri verilmiştir:

'Azm eylese şikâra n'ola şâh-ı kâmkâr
Şehbâz olan hemîşe olur mâyil-i şikâr
(Taşlıcalı Yahya Bey K. 10/1)

Bâz-ı nücûm-sayd gibi her seher şehâ
Bu merg-zâr-ı dehri kamu idesin şikâr
(Taşlıcalı Yahya Bey K. 10/44)

5. Ganî-zâde Nâdirî: XVII. yüzyıl şairlerinden Ganî-zâde Nâdirî Divanı'nda 41 beyitlik 8. kaside, 67 beyitlik 10. kaside ve 41 beyitlik 11. kaside olmak üzere 3 saydiyye bulunmaktadır. (Külekçi, 1985: 125, 130, 134). Şaire ait dördüncü şikâriyye ise tamamına yakını Sultan I. Ahmet methiyyelerinden oluşan, Fransa Milli Kütüphanesi Türkçe yazmalar bölümü 1035 numarada kayıtlı şiir mecmuasının 59b-60a varaklarında yer alan 5 beyitlik bir kaside-i becedir. Nâdirî 4 saydiyyeyi de Sultan I. Ahmed'e sunmuştur. Aşağıda kasidelerin matla ve makta beyitleri verilmiştir:

Zehî şikâr-ı hümâyûn-ı husrev-i islâm
Ki gûş idüp amı görende reşk ider Behrâm (Ganî-zâde Nâdirî K. 8/1)

Kazâ-zahîr u kader-dest-gîr u Hak-nâsır
Sitâre-yâr u felek-sâz-kâr u dehr-bekâm (Ganî-zâde Nâdirî K. 8/41)

Fasl-ı şitâ ki berfî sehâb eyleyüp nisâr
Mânend-i dest-i şâh-ı cihân oldu nukre-bâr (Ganî-zâde Nâdirî K. 10/1)

Her dem semîr-i zâbita-i mülk hem-nişîn
Hem-vâre şâhid-i şeref-i baht der-kenâr (Ganî-zâde Nâdirî K. 10/67)

Çıkup sultân-ı 'âlem zâhiren kasd-ı şikâr itdi
Hakikatde 'adûy şevketinden hâk-sâr itdi (Ganî-zâde Nâdirî K. 11/1)

Serîr-i pâdişâhide Süleymân-ı zemân ile
Ki bâd-ı ‘adl ile gerd-i fesâdı târ u mâr itdi (Ganî-zâde Nâdirî K. 11/41)

Süleymân-veş sabâ-yı rahş ile ‘azm-i şikâr itdün
Cihânun vahş u tayrın darb ile fermân-güzâr itdün
(Ganî-zâde Nâdirî)

Şikâr ihsân idince Nâdirînün sayd idüp kalbin
Kerem kıldun nevâl-i himmetünden hissedâr irdün
(Ganî-zâde Nâdirî)

6. Mezâkî: XVII. Yüzyıl şairlerinden Mezâkî Divanı’ndaki 112 beyitlik Sultan Mehmed methiyesinin ilk 12 beyti saydiyyedir (Mermer, 1991: 185). Aşağıda kasidenin matla ve makta beyitleri verilmiştir:

O kim turmaz ümîd-i gazv ile geşt ü güzâr eyler
Felekde ‘âkîbet sî-murg-ı fethi ol şikâr eyler (Mezâkî K. 8/1)

Şikâr-endâz-ı her maksûd ola şeh-bâz-ı devlet
Du’âsın böyle hep pîr ücûvân leyl ü nehâr eyler (Mezâkî K. 8/112)

7. Şairi Tespit Edilemeyen Kasideler: Mahlassız olan 2 şikâriyye de Fransa Milli Kütüphanesi Türkçe yazmalar bölümü 1035 numarada kayıtlı şiir mecmuasının 10a-14b varaklarında yer alan almaktadır. 29 ve 33 beyitlik kasideler de Sultan I. Ahmed’in bir bahar mevsiminde Edirne’yi teşrif ederek katıldığı av merasimini tasvir eder. Şairini tespit edemediğimiz kasidelerin “Şikâr-ı Evvel Pâdişâh-ı ‘Âlem-penâh” ve “Şikâr-ı Sâni Pâdişâh-ı ‘Âlem-penâh” başlıklarından hem şikâriyye türünde hem de aynı şaire ait olduğunu anlıyoruz. Nesîb/teşbib bölümleri bahariyye olan kasidelerin matla ve makta beyitleri verilmiştir:

Geldi irişdi yine peyk-i seher bâd-ı sabâ
İtdi etrâf-ı çemen-zârı tolu misk-i hıtâ (Lâ-edrî K. 1/1)

Tütesin çarha ura iz şafakından zencîr
Şîr ü kaplan ile biri getüre bâd-ı hevâ (Lâ-edrî K. 1/29)

Merhabâ iy dem-i hoş-bûy-ı seher bâd-ı sabâ
Ki sen oldun bu cihân içre bugün çehre-güşâ (Lâ-edrî K. 2/1)

Güni günden yeg olup devleti olsun dâyim
Cümle ‘âlem gele maksûdını kapundan ala (Lâ-edrî K. 2/33)

2.1. Şekil Özellikleri

Bir şiirin şekli özelliklerinden biri olan başlık, türlerin doğmasında ve gelenek haline gelmesinde önemli rol oynar. Şikâriyye türü açısından bakacak olursak 11 kasidenin 2'si başlıksızdır. Başlıklı olan 9 kasidenin 3'ünde "şikâr" 1'inde ise "saydiyye" kelimesi kullanılmıştır. Farklı şairler tarafından "şikâr ve sayd" kelimelerinin başlıkta kullanılması, bu şiirleri bir tür olarak değerlendirebileceğimizi göstermektedir. Aşağıda tabloda görüldüğü gibi başlıklarda hem nazım şekline hem de muhtevaya göndermeler yapılmıştır. Tüm başlıklarda kasidenin kime sunulduğu "padişah" veya özel isim olarak ifade edilmiştir. Kasidelerin kime sunulduğu belirtilirken aynı zamanda memduhu övücü nitelikler de kullanılabilir. Saydiyye başlıklarının 6'sında ise nazım şekli olarak "kaside" kelimesi kullanılmıştır. Divan şiirinde methiyye kasidelerinde gördüğümüz iki kelime yani "medh ve menkabet" şikâriyye başlıklarında da karşımıza çıkar. Klasik Türk şiirinde kaside isimlendirmelerinden biri de revî harfine göre olur. Ganî-zâde Nâdirî de bir kasidesi "mîm" harfi ile bittiği için "kasîde-i mîmiyye..." şeklinde başlık koymuştur.

Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin saydiyyesi 57 beyitten oluşmaktadır. Kasidenin 1-10. beyitleri şikâriyyedir. 10. beyitten sonra şair, II. Beyazıt methiyyesine başlar. Methiyye kısmının 11-18. beyitleri ise kudümiyyedir. Şair 46. beyitle fahriyyeye başlar ve fahriyye 51. beyte kadar devam eder. Kasidenin 52-57. beyitleri ise dua bölümüdür.

Bâlî'nin şikâriyyesi 23 beyitten oluşmaktadır. Kasidenin 1-19. beyitleri saydiyye, 21. ve 22. beyitleri fahriyye, son beyit ise dua beytidir.

Figânî'nin şikâriyyesi 25 beyittir. 1-20. beyitleri saydiyye ve methiyye, 21. ve 22. beyitleri ise fahriyye olan kasidenin son üç beyti dua bölümüdür.

Taşlıcalı Yahya Bey'in şikâriyyesi 44 beyitten oluşmaktadır. Kasidenin 1-14. beyitleri saydiyye, 15-40. beyitleri methiyye ve son dört beyit ise dua bölümüdür.

Ganî-zâde Nâdirî'nin ilk kasidesi 41 beyittir. Bu kasidenin 1-36. beyitleri saydiyye, son 5 beyti ise dua bölümüdür. Şairin ikinci kasidesi 67 beyitlik. Bu kasidenin 1-11. beyitleri şikâriyyedir. Şair 12. beyitle şikâriyyeye başlar ve dönemin padişahı Sultan I. Ahmet'i metheder. Kasidenin 62-67. beyitleri ise dua bölümüdür. Şairin üçüncü kasidesi ise 41 beyitlik. Kasidenin 1-35. beyitleri saydiyye ve kudümiyye, son 4 beyit ise duadır. Şairin dördüncü şikâriyyesi ise 5 beyitlik bir kaside-i beccedir.

Şikâriyyeler içerisinde en uzununu Mezâkî'nin 112 beyitlik kasidesidir. Kasidenin 1-15. beyitleri şikâriyye, 16-84. beyitleri methiyyedir. Şunu

da belirtmek gerekir ki kasidenin methiye bölümünde esbiyye ve otağ methiyesi de bulunmaktadır. 85-91. beyitleri tegazzül bölümü olan kasidenin 98-109. beyitleri fahriyyedir. Şair 3 beyitlik dua ile kasideyi bitirir.

Şairini tespit edemediğimiz saydiyyelerin ilki 29 beyittir. Kasidenin 1-7. beyitleri bahariyye, 8-27. beyitleri şikâriyye ve son beyitler ise duadır. Şairini tespit edemediğimiz ikinci kaside ise 33 beyittir. Kasidenin ilk 5 beyit bahariyye, 6-30. beyitleri şikâriyye, son üç beyit ise duadır.

Yukarıda da görüldüğü gibi tespit edebildiğimiz şikâriyyelerin en kısası 23, en uzununu ise 112 beyittir. Şairin tercihi ve kasidenin hacmine göre bölümler de değişmektedir. Klasik Türk şiiri geleneğinde gördüğümüz kaside bölümlerini yani nesib/teşbib, girizgâh, methiye, tegazzül, fahriyye ve dua bölümlerini sadece Mezâkî'nin kasidesinde görürüz. Aşağıda 10 şikâriyyenin şairleri, başlıkları ve beyit sayıları (B.S.) tablo hâlinde verilmiştir:

Tablo 1. Şikâriyyelerin Başlıkları ve Beyit Sayıları

Sıra	Şair	Başlık	B. S.
1	Tâcî-zâde Cafer Çelebi	-	57
2	Bâlî	Kasîde Berây-ı Şikâr-ı Hazret-i Pâdişâh	23
3	Figânî	Kasîde Der Medh-i Pâdişâh-ı Zillu'llâh Hazret-i Sultân Süleymân (Tâbe Serâhu)	25
4	Taşlıcalı Yahya Bey	-	44
5	Ganî-zâde Nâdirî	Kasîde-i Mîmiyye Berây-ı Sultân Ahmed Hân	41
6	Ganî-zâde Nâdirî	Kasîde-i Saydiyye Berây-ı Sultân Ahmed Hân	67
7	Ganî-zâde Nâdirî	Kasîde Berây-ı Sultân Ahmed Hân	41
8	Ganî-zâde Nâdirî	Kasîde-i Ganî-zâde Efendi Berây-ı Sultan Ahmed Hân	5
9	Mezâkî	Der-menkabet-i Sultân Mehmed Hân İbn-i İbrâhîm Hân	112
10	Lâ-edrî	Şikâr-ı Evvel Pâdişâh-ı 'Âlem-penâh	29
11	Lâ-edrî	Şikâr-ı Sâni Pâdişâh-ı 'Âlem-penâh	33

Tâcî-zâde Cafer Çelebi'nin saydiyyesi remel bahrinin "fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün" kalıbı ile yazılmıştır. Redifi olmayan kaside "â-âr" kafiye-i mürdefeye sahiptir. Kafiye-i mürdefe revî harfinden önce uzun ünlülerden (elif, vav ve ye) birinin bulunduğu kafiye türüdür:

Çünkü hengâm-ı şitâda pâdişâh-ı kâmkâr
Cânver kanından itdi kûh u deşti lâle-zâr

Bâlî'nin şikâriyyesi remel bahrinin
“fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün” kalıbı ile yazılmıştır. Bâlî'nin kasidesinin redifi “şikâr”, kafiyesi ise “-er” kafiye-i mücerreddir. Kafiye-i mücerred yalnızca revî harfiyle yapılan kafiye denir:

Kebg-i sîmîn-bâl-mâhı idicek hâver şikâr
Oldı tâb-ı mihre necm-i murg-ı zerrîn-per şikâr

Figânî'nin şikâriyyesi hezec bahrinin
“mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'ilü/fâ'ilün” kalıbı ile yazılmıştır. Redifi olmayan kaside “-eng” kafiye-i mukayyede sahiptir. Kafiye-i mukayyed reviden önce harekesiz ünsüzün bulunduğu kafiye türüdür:

'Azm-i şikâr idince şeh-i Kahramân-ı ceng
Ser-geşte oldı havf ile bu nîl-gûn neheng

Taşlıcalı Yahya Bey'in şikâriyyesi hezec bahrinin
“mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'ilü/fâ'ilün” kalıbı ile yazılmıştır. Redifi olmayan kaside “-âr” kafiye-i mürdefeye sahiptir:

'Azm eylese şikâra n'ola şâh-ı kâmkâr
Şehbâz olan hemîşe olur mâyil-i şikâr

Ganî-zâde Nâdirî'nin ilk kasidesi müctes bahrinin “mefâ'ilün/fe'ilâtün/ mefâ'ilün/ fe'ilün” kalıbı, ikinci kasidesi muzârî' bahrinin “mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'ilü/fâ'ilün” kalıbı ve üçüncü kasidesi hezec bahrinin “mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün” kalıbı ile yazılmıştır. Şairin ilk iki kasidesi “-âm ve -âr” kafiye-i mürdefeye sahiptir. Üçüncü kasidenin redifi “itdi”, kafiyesi ise “-âr” mürdef kafiye-dir. Son kaside ise “hezec bahrinin “mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün” kalıbı ile yazılmış 5 beyitlik bir kaside-i beccedir. “itdün” redifi ile yazılan kaside “-âr” mürdef kafiye-yedir:

Zehî şikâr-ı hümâyûn-ı husrev-i islâm
Ki gûş idüp anı görende reşk ider Behrâm

Fasl-ı şitâ ki berfî sahâb eyleyüp nisâr
Mânend-i dest-i şâh-ı cihân oldı nukre-bâr

Çıkup sultân-ı 'âlem zâhiren kasd-ı şikâr itdi
Hakikatde 'adûyî şevketinden hâk-sâr itdi

Süleymân-veş sabâ-yı rahş ile 'azm-i şikâr itdün
Cihânun vahş u tayrın darb ile fermân-güzâr itdün

Mezâkî'nin kasidesi hezec bahrinin “mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün” kalıbı ile yazılmıştır. Kaside “eyler” rediflidir ve “-âr” kafiye-i mürdefeye sahiptir:

O kim turmaz ümîd-i gazv ile geşt ü güzâr eyler
Felekte 'âkibet sî-murg-ı fethi ol şikâr eyler

Şairini tespit edemediğimiz saydiyyelerin ikisi de remel bahrinin “fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün” kalıbı ile yazılmıştır. Redifleri olmayan kasidelerin ikisi de “-â” kafiye-i mücerrede sahiptir:

Geldi irişdi yine peyk-i seher bâd-ı sabâ
İtdi etrâf-ı çemen-zârı tolu misk-i hutâ

Merhabâ iy dem-i hoş-bûy-ı seher bâd-ı sabâ
Ki sen oldun bu cihân içre bugün cehre-güşâ

Yukarıda görüldüğü gibi şikâriyyelerde 4 farklı arzu kalıbı kullanılmıştır. En çok kafiye-i mürdefe kullanılan kasidelerin 4'ünde redif bulunmaktadır. Aşağıda 11 şikâriyyenin şairleri, aruz kalıpları, kafiye ve redifleri tablo halinde verilmiştir:

Tablo 2. Şikâriyyelerin Vezinleri, Kafiye ve Redifleri

Sıra	Şair	Vezin	Kafiye	Redif
1	Tâcîzâde Cafer Çelebi	fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün	Kafiye-i mürdefe	-
2	Bâfî	fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün	Kafiye-i mücerred	şikâr
3	Fîğânî	mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'îlü/fâ'ilün	Kafiye-i mukayyed	-
4	Taşlıçalı Yahya Bey	mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'îlü/fâ'ilün	Kafiye-i mürdefe	-
5	Ganî-zâde Nâdirî	mefâ'ilün/ fe'ilâtün/ mefâ'ilün/ fe'ilün	Kafiye-i mürdefe	-
6	Ganî-zâde Nâdirî	mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'îlü/fâ'ilün	Kafiye-i mürdefe	-
7	Ganî-zâde Nâdirî	mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün	Kafiye-i mürdefe	itdi
8	Ganî-zâde Nâdirî	mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün	Kafiye-i mürdefe	itdün
9	Mezâkî	mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün	Kafiye-i mürdefe	eyler
10	Lâ-edrî	fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün	Kafiye-i mücerred	-
11	Lâ-edrî	fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün	Kafiye-i mücerred	-

2.2. Muhteva ve Üslûp Özellikleri

Şikâriyelerin sunulduğu kişilere baktığımızda tamamının dönemin padişahı olduğu görülür. Şikâriyelerde asıl olarak padişahların av ve avcılık yönü tasvir edilip padişahlar övülür. Klasik Türk şiiri kaside sunma geleneği bağlamında baktığımızda şikâriyeleri, methiyelerden ayrı değerlendiremeyiz. İncelemeye dâhil ettiğimiz 11 kasideyi okuduğumuzda saydiyyeleri, memduhun avcılık yönünü ele alan, tasvir eden ve onu öven özelliği ile methiyelerin bir alt kolu olduğunu görürüz.

Tâcî-zâde Cafer Çelebi kasidesini II. Beyazıt'a sunmuştur. II. Beyazıt methiyyesinde saydgâh/şikâristân belli değildir ancak mevsim kıştır. “Hengâm-ı şitâ”da ava çıkan saadetli padişah avcılıkta o kadar maharetlidir ki avladığı hayvanlardan sıçrayan kan, kardan bembeyaz olan etrafı kırmızıya boyamıştır. Bu nedenle av mekânı lale bahçesini andırmaktadır. Padişahın atıp ceylanların bedenine tam isabet eden oklar saf tutmuş gibi görünmektedir. Felekler kadar yüce mertebeli padişahın ceylanı avladığını gören güneş ise ceylana gıpta edip padişahın avı olmak için adını ceylan koymuştur. Padişah o kadar mahir bir avcıdır ki okunun peykanı, yaban keçisinin daracık gönlüne isabet etmiş ve gönülde zinet için top şeklinde aynalar asmıştır. Yeryüzü kardan bembeyazdır ancak o büyük avcı II. Beyazıt'ın avladığı hayvanları kanı âlemi kırmızıya boyamıştır. Zaman bu av macerasını şengerf ile yazmıştır. Öyle ki etrafa sıçrayan kan damlaları soğuktan donarak tane tane kırmızı renkli la'l taşı gibi olmuştur. Doğan ve şahinin pençeleri, avlanan hayvanların kanıyla boyanmıştır. Bu ise şafakta hilalin doğmasını andırır. Yani doğan ve şahinin pençeleri şekil olarak hilali, kanla boyanmış kırmızı renkleri ise şafağı andırmaktadır. Padişahın şehbâzının avı gagalaması ise sevgilinin kıvrım kıvrım saçları ile âşiğe eziyet etmesi gibidir. Avcılıkta usta padişah gökyüzünde bütün kuşları avlamıştır. Avlayamadığı tek kuş ise gökyüzü yuvasının “nesr-i tâyir”idir. Şair, bu şekildeki tasvirlerinden sonra kasidenin asıl bölümü olan methiyyeye geçer ve padişahı övmeye başlar.

Bâlî “şikâr” redifli kasidesini 20. beyitte açıkça ifade ettiği gibi Sultan Murat Han'a sunar. Şair, av zamanını ve mekânını söylemez. 19. beyitte ifade edildiğine göre sultan, şikâr için sahrayı teşrif etmiş ve böylece sahra şeref bulmuştur. Daha ilk beyitte güneşin doğması av istîâresi ile anlatılır. Doğu, ayın gümüşten kanatlı keklüğünü avlamış; güneşin parlaklığına, yıldızlar altın kanatlı kuş gibi av olmuştur. Kasidede daha sonra ayrıntılı tasvirlerle girilmeden cihanın baştanbaşa padişahın av yeri olduğu ifade edilir ve sultan övülür. Bâlî, şikâriyenin birçok beytinde aşk, sevgili ve sevgilinin güzellik unsurlarıyla ilgili hayallerini av ve avcılık istîâresiyle anlatır. Sevgili ile ilgili teşbih ve mecazlarla birlikte av ve avcılık ile

ilgili bilgiler de verir. Devletin güzel mevsiminde beyler ava çıktığı gibi şahin bakışlı sevgili gönül kuşunu avlamaktan haz duyar. Doğan kuşunun avını kolayca avlaması gibi sevgilinin gamze oku, gönül kuşunu kolayca avlayıp boğazlar. Avın hay huydan ürktüğü şüphe getirmeyen bir gerçektir. Aynı şekilde aşk ehlinin figanı da hümâ gibi sevgiliyi avlamak için tuzak olmaz. Sevgili bu figandan ürker kaçır. Şair bir beyitte de kış vaktinde yapılan avı, sevgilinin aşığa soğuk davrandığında vuslat ümidinin doğması ile ilişkilendirir. Bâlî buna benzer şekilde sevgili ve sevgilinin gözleri, kirkpikleri, boyu, güzelliğini av ve avcılık ile ilgili teşbih ve mecazlarla anlatır:

Hazz ider şâhin bakışlum murg-ı dil sayd itmeden
Hüsn-i devlet mevsiminde begleri egler şikâr (Bâlî K. 17/7)

Bir kolay bogazladı murg-ı dili sayd eyleyüp
Tîg-i gamze dâyimâ şeh-bâzveş çalar şikâr (Bâlî K. 17/8)

Kasidenin fahriyye ve dua beyitleri de av ile ilgilidir. Fahriyye beytinde şair kendini mana kuşunu avlayan şehbâz görür. Bâlî, sultandan ihسان beklerken de kendini, gözleri hasta ve bağlı bir doğan kuşuna benzetir. Bu kuş, hasta gözlerine şifa olsun diye, Sultan Murat Han'ın ayağının tozunu sürme olarak avlamak ister. Şairin sultana duası ise şöyledir: “Ey felekler kadar yüce tahtlı sultan! Saltanatın av meydanında padişahlık şahbâzının avı, ekseriyetle hümâ kuşu olsun.”:

Saydgâh-ı saltanatda iy şeh-i gerdûn-serîr
Ola şeh-bâz-ı hümâyûna hümâ ekser şikâr (Bâlî K. 17/23)

Figânî, başlıkta da ifade ettiği gibi kasidesini Sultan Süleyman'a sunar. Bu şikâriyyede de av yeri ve av zamanı belli değildir. Cenk meydanının Kahraman'ı Sultan Süleyman, azm-i şikâr edince lacivert renkli timsahlar korkudan şaşkına döner. Feleğin Zal'ı derede yırtıcı hayvanlara atmak için eline Rüstem'in yayını almıştır. Gökyüzünün ankâsı gibi olan Sultan Süleyman'a gökkuşağı kanat, yeni ay gaga, parlak güneş ise pençedir. Şair, hüsn-i talil sanatı ile göğün dönüşünü sultandan korkuya bağlar. Ankâ iken güvercin gibi dönen sultanı gören lacivert gökyüzü korkudan şaşkına dönmüştür. Haşmetinin ağırlığına Kaf Dağı'nın denk olduğu Sultan Süleyman'ın kılıcının korkusundan timsahın ödü, su gibi olur. Gökte bulutla savaşılan kaplan, sultanın kılıcının şimşegini görünce candan ümidi kesmiştir. Şanlı, uğurlu şahın oku pervaz edince simurg, korkudan Kaf Dağı'na uçmak ister. İşte ava çıkan savaşın İskender'i, becerikli Neriman, savaş meydanının İskender'i, cengin Efrasiyab'ı Sultan Süleyman Han'dır.

Sultan, turna kuşuna ettiği rağbeti Figânî'ye gösterseydi şairlik tabiatı yükseklerde uçan hümâ kuşu gibi olurdu. Şair, son beyitte yani dua

beytinde bir meclis hayal eder. Bu mecliste güneş, tavuk gibi kebab; parlak, güzel yüzlü ve neşeli Zühre çalgıcıdır:

Hurşîd mâkiyânî ola bezmüne kebâb
Mutrib o bezme Zöhre-i zehrâ-yı şûh u şeng (Figânî K. 1/25)

Taşlıcalı Yahya Bey, saydiyesini Figânî gibi Sultan Süleyman'a sunmuştur. Kasidede av zamanı ve mekânı belli değildir. Muradına ermiş padişah şikâra azmetmesi gayet doğaldır. Çünkü şahbâzlar her zaman ava meyilli olurlar. Dağ aslanları, aslan hamleli Sultan Süleyman'ı görünce gün gibi titrerler. Dağlar serkeşlik ettiği için sultan, dağları atının ayağı altında inletir. Sultanın yayına "kavs-i felek" dense ne olur, attığı yere düşmez. Rüzgârın önünde bulutun gittiği gibi sultanın atının önünde vahşi hayvanlar kaçırlar. Sultan Süleyman'ın rüzgâr gibi şehbâzı, kuşlar üzerine gidince zemine hazan yaprağı gibi kuş dökülür. Şahinler gökyüzüne av için uçtuğu zaman gökyüzü beneklerle dolu gibi görünür. Cihanın şahı bu şikâr-gâhta avlansın diye çınar gece gündüz el açıp dua eder. Şair, padişahın avlanmasını bu şekilde tasvir ettikten sonra methiyyeye geçer ve son beyitte şu şekilde dua eder:

Bâz-ı nücûm-sayd gibi her seher şehâ
Bu merg-zâr-ı dehri kamu idesin şikâr
(Taşlıcalı Yahya Bey K. 10/44)

Ganî-zâde Nâdirî dört kasideyi de Sultan I. Ahmed'e sunmuştur. Sultan I. Ahmed, av için Edirne'ye gelir ve oraya itibar verir. Sultan av için Edirne'ye geldiğinde mevsim kıştır. Şair mevsimin kış olduğunu "fasl-ı şitâ ve fasl-ı dey" ifadeleri ile belirtir. Şair ilk beyitte karın yağışını, cihan sultanının elinden dökülen külçe halindeki gümüşe benzetir. Yani sultanın eli bulut, ihsan ettiği gümüş ise resk itibariyle kardır. Bu kış mevsiminde o kadar çok kar yağmıştır ki yaldızlı dokuz kat gökyüzü bile bembeyaz olmuştur. Esasında yağın kar değil, kinci felek devesinin hiddete gelip her tarafa saçtığı köpüktür. Ağaçların güçlü dalları karla dolmuş, dağlar ise beyaz bir deve benzemektedir. O kadar aşırı bir soğuk vardır ki buz, yakıcı ateş kor, dolu bulutları ise kıvılcımlar saçan bir dumandır. Aşırı soğuğa tutulan şairin gözyaşları buz bağlamış, böylece şair, dört göze sahip olmuştur. İnsanların ağız suları bile buz bağlamış, sevgilinin hoş dudağı da buzlu bir laleye dönmüştür. İşte böylesine soğuk ve karlı bir günde cihanın şahı, muzaffer padişah, Cem vakarlı hakan, zamanın İskender'i, felek mertebeli Behram, savaş zamanında ejderhaya karşı çıkan ünlü padişah Sultan I. Ahmed, nahcir-gâh/av yeri olarak Edirne'yi seçer. Çünkü basiret ehli kış mevsiminde avın güzel olacağını bilmektedir. Sultan, sürgün avı için emir gönderir ve bu emr-i şerife askerler, sultanın raiyyeti ve halk emre uyar. Ve böylece av için toplananların hükümdarlık seslerinin velvesi göğe çıkar.

Sultan o gece, şikâr için yola revan olur ve seher vaktinde sayd-gâhına izzetle erişir. Avlağına gelen sultan biraz istirahat etmek ister ve altın işlemeli küçük sarayına girer. Sadrazam da sultan için hazmı kolay, güzel yiyecekler hazırlar. Ziyafetten sonra otağ kurulur. Otağ içinde padişah aynen fanus içindeki mum gibidir. Artık av başlamıştır. Behram, hükümdarın ava çıktığını işitip onu görse kıskanacaktır. Cehennem ateşinin büyük yılanı gibi tüfekler, kâfir gibi domuzla cehennem azabı olur. Tüfeklerden çıkan kıvılcıklar darı tanesi gibi etrafa yayılmıştır. Tüfeklerden yeni ay gibi çıkan mermiler gökyüzünde turna kuşunu yakıp külünü savurmuştur. Tavşanlar, köpeklerden kaçarlardı ancak sonunda köpekler, tavşanların kulaklarını dişlerinin arasına alırlardı. Bütün her yeri öldürülmüş ceylanların kanı, lalezara çevirir. Aslanları yıkan parsler zemini titretmiş, kan içen doğan kuşu gökyüzünü şaşkına çevirmiştir. Ceylanlar okları yiyince yeryüzünün gözü seğirip kirpiği titremiştir. Davulcuların velvlesi ile şahbazlar salınca o mutlu gün, şahbazlara bayram olmuştur. Tilki o kadar süratli kaçardı ki sanki kürkünü bırakmış gibidir. Kan içen pars ise postunu yüzüp kaçmıştır. Erkek domuzu, cihan şahı “hışt” ile yani kısa el mızrağı ile vurmuştur. Ganî-zâde Nâdirî üçüncü şikâriyyesinde de Sultan I. Ahmed’in bir kış mevsiminde Edirne’de sürgün ava çıktığını ifade eder. Şair bu kasidesinde av sahnelerini ayrıntılı tasvir etmez. Sultan zahiren ava çıkmıştır ancak hakikatte şevketiyle düşmanlarını perişan etmiş, zulm ehlini sürerek reayasının kalbini avlamıştır. Sultan Ahmed, Edirne’deki sürgün avından sonra Gelibolu’ya gider. Daha sonra sultan İstanbul’a gelir. Kaside bir yönü ile şikâriyye diğer yönü ile kudümiyedir:

Çıkup vakt-i şitâda eyledi nev-rûz-ı sultânî
Sipâhun bayragından kûh u deşti lâle-zâr itdi
(Ganî-zâde Nâdirî K. 11/4)

Kudûmından bulup şehr-i Edirne revnak-ı gülşen
‘İzâr-ı güllerinden erba’în içre bahâr itdi
(Ganî-zâde Nâdirî K. 11/14)

İdüp zâhirde sürgün avı ammâ kim hakîkatde
Sürüp zulm ehlini kalb-i re’âyâyı şikâr itdi
(Ganî-zâde Nâdirî K. 11/20)

Geliboluya düşdi çünkü zıll-ı çetr-i ikbâlî
Salup tarh-ı ikâmet gayret-i dâru’l-karâr itdi
(Ganî-zâde Nâdirî K. 11/21)

Varınca şehr-i İstanbula istikbâl idüp herkes
Gubâr-ı sümm-i esbin kuhl-ı a’yân-ı kibâr itdi
(Ganî-zâde Nâdirî K. 11/34)

Nâdirî dördüncü şikâriyyesini de başlığında belirttiği gibi Sultan I. Ahmet'e sunar. 5 beyitlik bir kaside-i becce olan şikâriyyede padişah, Süleyman peygambere benzetilir. Sultan, Süleyman gibi "sabâ-yı rahş" ile ava çıkar. Sultan bu avıyla yeryüzünü ve gökyüzünü kuşlara ve vahşi hayvanlara dar eder. Avlandığı yerin her tarafı öldürdüğü avların kanı ile dolmuştur. Aslında padişah bu avıyla zulm ehlini sürmüş, reayasının da kalbini fethetmiştir. Sultan I. Ahmet'in himmetinden Nâdirî de hissedâr olmuştur:

Şikâr-ı küştenün hûmı ser-â-ser tutdı hâmûnı
Sürüp zülm ehlini kalb-i re'âyâyı şikâr itdün
(Ganî-zâde Nâdirî K. 3/4)

Şikâr ihsân idince Nâdirînün sayd idüp kalbin
Kerem kıldun nevâl-i himmetünden hisse-dâr itdün
(Ganî-zâde Nâdirî K. 3/5)

Mezâkî, şikâriyyesini Osmanlı padişahları içerisinde avcılığı ile ünlenmiş IV. Mehmed'e sunar. Kasidede IV. Mehmed'in ava ne zaman ve nereye çıktığı ifade edilmemiştir. Sultan, gaza ümidiyle dolaşmaya başlar ve sonunda fetih kuşunu avlar. Âlem sahrasında aşk çölünün avcısı olan sultan, vahşi ceylan gibi bir güzeli bulur ve onu kucaklar. Âlemin sultanı kolunda şehbâz ile av meydanına girince yüce pençesine aldıkları darıma dağın olur. Hümâ gibi yükseklerde uçan o şehbâz, avını kapıldığı zaman yere çarpar ve avının kanadını toz toprak içerisinde bırakır. Ayağına çabuk, çevik pars ve aslan gibi olan sultan binlerce avını kana bular. Kertenkele ile ceylan, tilki ile tavşan, çakal ile kurt ve bunun gibi avları kimse hesaplayamaz. Sultan, savaş meydanına Rüstem gibi girip hücum ettiği zaman kükremiş kızgın aslan bile ondan kaçır. Mezâkî, kasidenin şikâriyye bölümünün sonunda avın savaşa hazırlık ve düşman avlamaya vesilesi olduğunu şu şekilde açıklar:

Murâdı bu tek ü pûdan degül sayd u şikâr ancak
İdüp ragbet silâh u harbe meşk-i gîr ü dâr eyler (Mezâkî K. 8/11)

Zed ü berd-i 'adû böyle gerekdür diyü hercâda
Bu devr içre şikâr-ı düşmene saydı medâr eyler (Mezâkî K. 8/12)

Şairini tespit edemediğimiz iki kaside de Sultan I. Ahmed'e sunulmuştur. Sultan I. Ahmed sayd ü şikâr eylemek için 1021/1613 yılında zilhiccenin 18'i, pazartesi günü Edirne'yi teşrif eder ve sürgün avına çıkmak için herkese emir verir. Mevsim bahardır. Seher habercisi sabâ rüzgârı gelmiş etrafı misk kokusu ile doldurmuş, mürdeler taze can bulup ihyâ olmuştur. Güneş, sahraya bayrağını dikince yıldız ordusu dağılıp gitmiştir. Seher vakti esen rüzgâr, sümbülün saçını çözmüş, elbisesini giyip örtünen nergis

gözlerini uykudan açmış, lale ise başına murassa tacını giymiştir. Baharın gelişi ile baştanbaşa her yer güzelleşmiş, yeryüzüne yeşilden bir kilim serilmiştir. Gelincik kendini gösterip gülün kulağına haber gelince padişahın otağının bağı kurulduğu anlaşılmıştır. Cihan sultanının çadırı izzetle gelir ve bu kudûmla zengin fakir herkes şâd olur. Cihan şahının ayağına yüz sürüp lüft ü ihsân için arz ve semâ dolar taşar. Böyle bir zamanda yüce makamlı, âleme hümâ gibi zenginlik veren, Cem gibi azametli, ileri görürlü, milletin sığınağı, din ve devletin dayanağı, zaman göğünün ayı, halkın koruyucusu, cihan şahlarının şahı Sultan Ahmed Han, saadetle Edirne'ye erişir ve kerem ile ava çıkar. Onun ava çıkmasıyla doğan kuşunun heybetiyle hümâ sürüsü yere iner. Padişah sürgün avına çıktığı için herkes meydana gelir, her yer dolar. Padişahın sürgün avında gece gündüz durmadan kulluğunu yapan vezir Nasuh Paşa da bulunmaktadır. Saba rüzgârı da yüz yirmi yedi tavşan, otuz iki tilki, on sekiz ceylan sürüp gelir. Samsun, gördüğü zaman onları karşılar, pars da atlılar ile meydana girer. Bu durum karşısında tavşanın ödü patlar çünkü kendisine kazâ okunun geldiğinden haberi yoktur. Sultanın ava gelişi karşısında, vadide avazı yavuz çıkan kurdun gözü kararır. Padişah ve maiyetinin akşama kadar nice ceylan avlarlar. Hatta tilkiler kaçmakla av olmaktan kurtulamaz. Nereye girerlerse girsinler sonunda ortaya çıkmak zorunda kalırlar çünkü peşlerinde onları kovalayan av köpekleri ve tazılar bulunmaktadır. Zaten felek, Sultan Ahmed Han gelip de şikârını alsın diye avı saklamaktadır. Ve böylece sayd ü şikâr akşama kadar sürer. Akşam olup av bitince âlemin övüncü, cömertlik madeni, Cem gibi azametli padişah, himmet ederek takdir ettiği kaftanı sadrazama ve maiyetindekilere giydirir ve onlara çokça altın ihsan eder. Padişahın cömertliğinden hissedâr olmayan kalmamıştır. Padişah; Meriç, Varna ve Tunca nehirlerinin denize döküldüğü yere varınca padişahın atının turnağına yüzünü sürdüğü için deniz heybetli görünmüştür. Şair, bahar mevsimini ve av sahnelerini böylece tasvir ettikten sonra av ve avcılık ile ilişkili şu duaları eder:

İsterem kim bu cihân içre felek sayyâdın
Ola da şâh-ı cihân eyleye her dem safâ (Lâ-edrî K. 2/31)

Eksik olmaya kapusından anun sayd ü şikâr
'İzzet ü devlet ile sadr-ı sa'âdetde kala (Lâ-edrî K. 2/32)

Güni günden yek olup devleti olsun dâ'im
Cümle 'âlem gele maksûdını kapundan ala (Lâ-edrî K. 2/33)

Tablo 3. Şikâriyelerde Memduh, Av Zamanı ve Av Mekânı

Sıra	Şair	Memduh	Av Zamanı	Av Mekânı
1	Tâcîzâde Cafer Çelebi	II. Beyazıt	Kış	-
2	Bâlî	Sultan Murat	-	-
3	Figânî	Sultan Süleyman	-	-
4	Taşlıcalı Yahya Bey	Sultan Süleyman	-	-
5	Ganîzâde Nâdirî	I. Ahmet	Kış	Edirne
6	Ganîzâde Nâdirî	I. Ahmet	Kış	Edirne
7	Ganîzâde Nâdirî	I. Ahmet	Kış	Edirne
8	Ganîzâde Nâdirî	I. Ahmet	-	-
9	Mezâkî	IV. Mehmet	-	-
10	Lâ-edrî	I. Ahmet	Bahar	Edirne
11	Lâ-edrî	I. Ahmet	Bahar	Edirne

Klasik Türk edebiyatında şikâriye türünün genel özelliklerini ortaya koymak amacıyla bu konudaki kasideleri mukayeseli okunduğunda bazı değerlendirmeler ortaya çıkmaktadır. Bu konuda tespit edebildiğimiz kasidelerin tamamı padişahlara sunulmuştur. Memduh, padişah olunca av da doğal olarak zamanla merasime dönüşen, belli bir nizamla yapılan “*sürgün avı*”dır. Padişah, avlanacağını mekâna gelir ve av emir verir. Bu emre itaatle başta devlet ricali olmak üzere halk av çıkar. Şairler sürgün avının kalabalığını ifade etmek için yer-gök bütün sayd-gâhın insanla dolduğunu söylerler. Şikâriyelerde memduhun avcılık yönünü tasvir edilir ve avcılık üzerinden methiye amaçlanır. Kasidelerde ister bir bölüm isterse manzumenin tamamı olsun asıl amaç padişahı methetmektir. Bu nedenle saydiyelerin, methiye türünün bir alt kolu olduğunu söyleyebiliriz. Saydiye/şikâriyelerin devlet büyüğünün övüldüğü bölümleri, av ve avcılık etrafında şekillenen tasavvur ve hayallerden beslenebileceği gibi geleneksel övgüler şeklinde de olabilir (Türkoğlu, 2011: 2015). Methiye, Arapça “övmek, birinin iyi vasıflarını söyleme” anlamına gelen “مدح (medh)” sülasi kökünden gelmektedir. Bir terim olarak methiye; birini övmek ve iyi vasıflarını tasvir edip söylemek için yazılan manzumelerdir. Methiye türü söz konusu olduğunda en çok kaside nazım şekli akla gelir.

“Methiyye, esasen kasidelerin övgüye dayalı bölümlerinden birinin adıdır. Ancak, methiyye divan şiirinde kasideler başta olmak üzere övgü temeline dayalı manzumelerin genel adını karşılamaktadır.” (Gökalp, 2012: 362). Kaside nazım şeklinde nesip/teşbib bölümünden sonra girizgâh ve ardından methiyye bölümü gelmektedir. Bu bölümde şair memduhu şairlik kabiliyeti ölçüsünde geleneksel kalıplarla abartılı şekilde över. Şairler memduhlarının “cömertlik, kahramanlık, adalet, ihsan, kerem, merhamet, firaset, tedbir alma, velayet, zekâ” özelliklerini geleneksel kalıplarla abartılı şekilde dile getirirler. “Bu özellikler vurgulanırken karşılaştırma, benzetme ve üstün görme münasebetiyle birtakım isimlere yer verilir.” (Aydemir, 2004: 410). Şikâriyyeler de padişahlar av ve avcılıkla ilgili teşbih, benzetme ve hayaller ile geleneksel kalıplar kullanılarak mübalağalı şekilde övülürler. Böylece padişahın av konusundaki üstün meziyeti, kabiliyeti, vasıfları ortaya konulur. Bunun sonucunda av ve avcılık konusu da padişahın ihsanına mazhar olabilmek için bir vesile haline gelir. Örnek olması için şikâriyyelerdeki padişah övgülerinde kullanılan ve klasik Türk şiiri geleneğinde hemen hemen her methiyyede karşılaşılabileceğimiz kalıp övgü ifadelerinden bazıları verilmiştir: *padişâh-ı Cem-azâmet, kân-ı sehâ, Musâ-kelam, Hızır-husâl, Süleymân-ı rüzgâr, İskender-i cihân, şâh-ı kâmkâr, deryâ-yı cûd, hümmâ-yı baht ü devlet, şâh-ı felek-rıf at, zıll-i Hudâ, cûy-ı ‘adâlet, nesîm-i ‘adl, sultân-ı berr ü bahr, dâver-i devr-i zamân, cihân-gîr-ı rüzgâr, sâhib-kırân-ı mülk ü milel, Behrâm-ı ‘arş-mertebe, şeh-i pâkîze, cihân-bân-ı ‘alî-savlet...* Şikâriyyelerde de diğer kasidelerde olduğu gibi birçok dînî, tarihî ve mitolojik şahıs benzerlik, üstünlük ve karşılaştırma için kıyas unsuru olarak zikredilir. “Hz. Ömer, Hz. Ali, Hz. Osman, Hızır, Süleyman, Mesih, Behrâm, Rüstem, İskender, Nerîman, Efrasiyab, Cem, Dârâ, Ferîdûn” gibi şahıslar alâmet-i fârikaları ile çokça kullanılır. Konu şikâriyye olduğu için tarihte av, avcılık, cesaret, kuvvet, yenilmezlik ve kahramanlık ile ünlenmiş şahıslardan *Behrâm ve Rüstem* bunlar içerisinde en önemlileridir. Şahnâme kahramanlarından Behrâm 420’de tahta çıkıp 20 yıl saltanat sürmüştür. *Gûr, yani yaban eşeği avına merakından dolayı kendisine Behrâm-ı Gûr denilmiştir. Rivâyete göre yine bir av esnasında yaban eşeği kovalarken bir çukura düşüp ölmüştür. Gûr aynı zamanda, “mezar, çukur” demektir. İran mitolojisinde Merih savaş tanrısıdır. Bu bakımdan şairler Behrâm’ın adını hem kahraman hem de savaş tanrısı olarak anarlar* (Pala, 2003: 73). Şikâriyyelerde de şairler sultanları yücelterek onları Behrâm’dan üstün göstermişlerdir. Ganî-zâde Nâdirî, Behrâm’ın Sultan I. Ahmet’in av çıktığını işitip onu görürse reşk edeceğini yani kıskanacağını söyler. Eğer Behrâm, sultanın ağır topuzunun darbesini yerse “kelle-i sükker” misali yüz parça olurdu. Gökte görünen akan yıldız değildir. Aslında akan yıldız gibi görünen sultanın elinden düşen kılıcıdır. Sultanın ululuğunu gören Merih bile gökte titremiştir:

Zehî şikâr-ı hümâyûn-ı husrev-i islâm
Ki gûş idüp anı görende reşk ider **Behrâm**
(Ganî-zâde Nâdirî K. 8/1)

Misâl-i kelle-i sükker olurdu sad-pâre
Yiseydi darbet-i gürz-i girânını **Behrâm**
(Ganî-zâde Nâdirî K. 8/31)

Şihâb sanma ki şemşîri düşdi destinden
Görüp mehâbetini gökte ditredi **Behrâm**
(Ganî-zâde Nâdirî K. 8/34)

Behrâm-ı ‘asr olan şeh-i pâkize menkabet
Cism-i ‘adüyü **gür-misâl** eylesün şikâr
(Ganî-zâde Nâdirî K. 10/66)

Behrâm ile birlikte memduhun kuvvet ve kahramanlığı için kıyas edilen şahıs Rüstem’dir. İran’ın mitolojik kahramanlarından Rüstem “eski şiirimizde kahramanlık, acı kuvvet ve yenilmezlik sembolü olarak kasidelerde anılmaktadır. Daha delikanlılığında birçok devî öldürmüş ve olağanüstü başarılar göstermiştir.” (Pala, 2003: 395). Figânî, padişahın eline Rüstem’in kılıcını aldığını söylerken Mezâkî ise av meydanına Rüstem gibi giren padişahın kükreyen aslanın bile korkacağını ifade eder:

Aldı kemân-ı **Rüstemi** Zâl-i felek ele
Derrende cân-verlere atmag için hadeng (Figânî K. 1/2)

Çıkup sayd-gâha **Rüstem-âne** türktâz itse
Eger şîr-i jiyân olsa hücûmından firâr eyler (Mezâkî K. 8/10)

Şikâriyelerin 6 tanesinde av zamanı belirtilmiştir. Buna göre 4 tanesi kışın, 2 tanesi ise bahar mevsiminde gerçekleşmiştir. Bu kasidelerin ya nesib/teşbib bölümleri bahariye ve şitâiye türündedir ya da şairler av mevsimini “hengâm-ı şitâ, vakt-i şitâ, fasl-i şitâ, fasl-i dey” gibi terkiplerle açıkça ifade etmişlerdir. Bahar ve kış çağrıştırdıkları birçok unsurla asıl amaç olan padişah övgülerine ihzariye hükmündedir. Zamanı belli olan şikâriyelerde kış mevsimi ve baharın gelişi, tabiatın yeniden hayat bulmasını çeşitli hayallerle anlatır ve ardından asıl konu olan av merasiminin tasvirine geçilir. Şairini tespit edemediğimiz iki şikâriyede, bahariye bölümünden sonra saydıyye ve methiyye bölümüne geçilir. Diğer kasidelerde av mevsimi kış olduğu için hem şikâriye hem de methiyye bölümünde bazı beyitlerde teşbih, mecaz ve hayallerin kış mevsimi ile ilişkilendirildiği, memduhun üstün özelliklerinin kış ile ilgili unsurlardan yararlanılarak dile getirildiği görülür. Zaman noktasından kış mevsiminde ava çıkıldığı ve bunun da güzel olduğu vurgulanır:

Çün kim başîret ehli bilürler bu hâleti
Kim fasl-ı deyde gâyet ile hûb olur şikâr
(Ganî-zâde Nâdirî K. 10/12)

Yâr sovuklık itdügince dil ümîd-i vasl olur
Karlar yagdukça eyler lâ-cerem iller şikâr (Bâlî K. 17/9)

Saydiyyelerde av mekânı “sayd-gâh, nahcîr-gâh, ma’reke, sahra, dere” gibi genel ifadelerle belirtilir. Kasideler içerisinde Sultan I. Ahmet’e sunulan 5 şikâriyyede sayd-gâh olarak Edirne zikredilir. Hatta bir kasidede sultanın Edirne’ye hangi yıl (1021), hangi ay (zilhicce), hangi gün (pazartesi) geldiği söylenir. “Teşrifat-ı Kadime’ye uygun törenlerle yapılan avlar, uzun zaman alacak, günlerce sürecektir avlar olup bu tür avlarda genellikle sürgün avları yapılırdı. Bu nedenle av alanı dar, koruluğu bulunmayan İstanbul yöresinde yapılmaz, av hayvanı bol, koruluğu çok Edirne ve Rumeli yörelerinde yapılırdı. Padişahlar bu tür av yapmak istedikleri zaman İstanbul’da iseler Edirne’ye, orada iseler Rumeli’deki koruluklara giderlerdi.” (Güven & Hergüner, 1999: 40). Padişahın av vesilesi ile Edirne’yi veya sayd-gâhı teşrif etmesi, şikâriyyeleri klasik Türk şiirindeki kudûmuyye türü ile ilişkilendirir. Kudûm; gelme, uzak bir mahalden veya uzun bir yoldan gelip yetişme, vüsûl, muvâsalât, uzak bir yoldan, uzak bir yerden gelme, ayak basma demektir (Sami, 2009: 1059; Devellioğlu, 2004: 525). Kudûmiye ise önemli bir zâtn seferden dönüşü veya bir yeri geliş vesilesiyle takdim olunan armağana denir. Edebî bir terim olarak ise kudûmiye; şair için önemli bir zâtn seferden dönmesi veya bir mekâmı teşrif etmesiyle yazılan tebrik ve methiye manzumelelerine denir. Sultanın izzet ve saadetle Edirne’ye gelmesiyle fakir zengin herkes şâd olur. Zamanın sultanı ava gelmesiyle Edirne’ye itibar kazandırmıştır. Bu teşrifile Edirne’nin gönül açan yüzü gül gibi açılmış, kış mevsiminde gül bahçelerine bahar gelmiştir. Ayrıca saydiyyelerde sultanın avı bitirip İstanbul’a kudûmuna da kısaca değinilmiştir:

Edrine şehrine irişdi sa’âdetle bugün
Sayda varsun diyü emr itdi eger bay u gedâ
(Lâ-edrî K. 1/14)

Şâhen-şeh-i zemâne çıkup ‘azm-i sayd ile
Nahcîr-gâh-ı Edrineye virdi i’tibâr
(Ganî-zâde Nâdirî K. 10/13)

Dîdâr-ı hurremi gülüp açıldı gül gibi
Ol gülistânı itdi şitâ içre nev-bahâr
(Ganî-zâde Nâdirî K. 10/14)

Varınca şeh-i İstanbula istikbâl idüp herkes
Gubâr-ı sümm-i esbin kuhl-i a’yân-ı kibâr itdi
(Ganî-zâde Nâdirî K. 11/34)

Makdeminden sahn-ı İstanbûl buldı zîb ü ferr
Nitekim ‘âlem bulur hüsn ü bahâ gelse bahâr
(Tâcî-zâde Cafer Çelebi K. 12/17)

Şikâriyyelerde hayvanlar ve av aletleri, manzumelerin konusu itibarıyla önemli bir yer tutarlar. Saydiyyeler konu ve konuyu işleyiş bakımından belirli bir gelenek oluşturduğundan memduhun methedilmesi için birer vasıta olan hayvanlar ve av aletleri, padişahların avcılıktaki hünerlerini göstermek için teşbih, mecaz ve hayallerde malzeme olarak kullanılırlar. Hayvanlar bazen “kuşlar/tuyûr/murgân, cânver-vuhûş yani canavar yırtıcı hayvan” gibi genel olarak bazen de isim isim beyitlerde geçer. Şikâriyyelerde av sahnesinde hayvanlardan *şahbâz, hü mâ, ankâ, köpek/zagar, şahin, ceylan, kartal, timsah, keklik, turna kuşu, kaz, güvercin, at, aslan, kaplan, kurt, pars, tilki, sîmurg, tavuk, ejderha, domuz, karga, kertenkele, yılan, Samsun, leylek, çakal*’ı görürüz. Av aletlerinden ise “*ok ve peykân, kılıç/hüsâm, yay, mızrak/süngü/rumh, tüfek, sadak, küling, hışt (kısa el mızrağı), gü rz* kasidelerde ifadesini bulur. Saydiyyelerde hayvanlar ve av aletleri teşbih ve mecazlarla çokça karşımıza çıkmaktadır. Bir savaşı andıran av meydanında hayvanlar ve aletler çeşitli özellikleri ile tasvir edilir. Bu tasvirlerde amaç padişahın avcılıktaki hünerlerini ve av meydanının hareket, canlılık ve heyecanını okuyucuya üst perdeden hissettirmektir. Bu tasvirlerde padişah, “*hızlı koşma, çeviklik, güç, yırtıcılık, avcılık, parçalama*” yönlerinden av meydanının şahini, doğanı, aslanı, kaplanı olur. Padişah o kadar usta bir avcıdır ki küçük bir el mızrağı ile erkek bir domuzu vurabilir. Onun avcılığı karşısında aslanları yere seren pars, lacivet renkli timsah, kan içen şahbâz şaşkına döner ve korkudan titrerler.

Saçıldı dâne-i erzen gibi şerrâr-ı tüfeng
Tuyûra dâyire-i ‘asker oldu halka-i dâm (Ganî-zâde Nâdirî K. 8/5)

Salındı gulgule-i tabla-bâz ile şehbâz
O rûz-ı sa’d ana olmuşdı var ise bayrâm (Ganî-zâde Nâdirî K. 8/8)

Gürâzı şâh-ı cihân urdı hışt ile gûyâ
Rakîbe işledi müjgân-ı dilber-i hod-kâm (Ganî-zâde Nâdirî K. 8/17)

Şahinlerini salsa şikâr ehli nâgehân
Eyler hava yüzini sanasın ki hâldâr (Taşlıcalı Yahya Bey K. 10/12)

Zînet için hâne-i teng-i dil-i nahcîrde
Asdı top âyînelerin peykân-ı tûr-i şehriyâr
(Tâcî-zâde Cafer Çelebi K. 12/4)

Gözen ile gazâl u rûbeh ü hargûşe gâyet yok
Şağâl u görk ile gayrı şikârî kim şümâr eyler (Mezâkî K. 8/9)

Av ve avcılığın tarihî seyir içerisinde beslenme, meslek/iş, spor, eğlence ve savaş talimi gibi işlevleri olmuştur. Şairler de şikâriyyelerde padişahı övüp av sahnelerini tasvirle birlikte av ve avcılığın amaçlarına da değinmişlerdir. Tespit edebildiğimiz kasideleri, avcılığın işlevleri açısından okursak şu altı maddeyi görebiliriz:

1. Avcılık, padişahların gücünü, iktidarını, ihtişamını, şevketini ve av konusundaki kabiliyetini gösterirler.
2. Avcılıkta padişahlar büyüklük, güç, kuvvet ve kabiliyetini göstererek bu yolla düşmana korku salar ve zulmü ortadan kaldırır.
3. Avcılık, savaşa hazırlık yani talim eylemidir.
4. Av vesilesi ile padişahlar başta devlet erkânı olmak üzere reayaya ihşanda bulunurlar.
5. Avlanmanın bir amacı da padişah ve devletin ileri gelenlerinin vakit geçirip eğlenmeleridir.
6. Saydiyyeler, yazıldığı dönemin sosyal hayatına dair bazı ipuçlarını barındırır.

Saydiyye kasidelerinin fahriyye ve dua bölümlerinde bazı beyitler doğal olarak av ve avcılık ile ilgili hayallerle şekillenir. Figânî, kendisinin şairlik yaratılışını yükseklerde uçan hümâ kuşuna benzetir. Bâlf, mana kuşunu avlayan gözleri bağlı bir doğandır. “*Kapından avın eksik olmasın, dünyayı bütünüyle avlayasın, düşmanların daima av hayvanları gibi sana zebûn olsun, himmetinin avcısı baht ceylanı avlasın, devletin doğanı padişah her maksadını avlayabilsin, padişah eline okunu alarak her tarafa av niyetine ata, saltanatın av meydanında padişah doğanı her zaman hümâ avlasın, padişahın kolunda daima saltanat şahini olsun, düşmanlar padişahın ayağına gelip av olsun*” gibi duaların yapıldığı beyitlerde de av ve avcılığın müşebbehünbîh olduğunu görürüz:

Murg-ı ma'nâ şâh-bâzıdır şehâ Bâlf kulun
Tapuna tab'-ı bülend-pervâz ile iltür şikâr (Bâlf K. 17/21)

Dâyim kolında olsun anun bâz-ı saltanat
Gelsün hemîşe ayağına hasm olup şikâr (Ganî-zâde Nâdirî K. 10/65)

Şikâriyyelerde dikkat çeken bir husus da şairin gözlem gücüne dayanarak tasvir ettiği av sahnelerinin içerisinde aşk, âşık ve sevgili ile ilgili ilişkilendirdiği beyitlerin bulunmasıdır. Şairler bu beyitlerde “av istiâresini” kullanarak sanattaki ustalıkları ve hayal güçleri ile kasidelerine renk katarlar. Örneğin aşağıdaki beyitlerde şairler; sevgilinin kıvrım kıvrım sa-

çının âşğın canını avlamasını, süzgün bakışlı yârin âşıklarına meyletmesini, âşıkların yanınca servi boylu sevgilinin salına salına yürüyüşünü av ve avcılıkla ilişkilendirerek, teşbih yoluyla anlatmışlardır:

Sayda minkâr urduğınca dem-be-dem şehbâz-ı şâh
San şikâr-ı cân iderdi zülf-i pür-çîn-i nigâr
(Tâcî-zâde Cafer Çelebi K. 12/9)

Ehl-i şikârdan n'ola kaçsa gazâleler
'Âşıklarına meyl ide mi yâr-ı gamze-kâr
(Taşlıcalı Yahya Bey K. 10/7)

Ehl-i dil yanınca salınsa n'ola her serv-kadd
Lâ-cerem sayyâd olanlar yanına dakar şikâr (Bâlî K. 17/13)

Tespit edebildiğimiz kadarıyla bütün şikâriyyeler padişahlara sunulmuştur. Memduh, devletin en üst makamında oturan padişah olunca saydiyyelerin dili de o nispette ağırlaşır. Şairler, padişahın ihsanına, keremine nail olabilmek için sanattaki hünerlerini en iyi şekilde göstermek isterler. Bunu yaparken de mecazî anlatıma başvururlar. Bunun yanında yer yer sade dille yazılan beyitler de bulunmaktadır. Şikâriyyelerde; av ve avcılık geleneği, avlanan hayvanlar, av aletleri, av hayvanlarının yetiştirilmesi hususuyla av ve avcılık jargonu oluşmuştur. Kasideleri daha iyi anlayabilmek için saydiyyelerin kendine has söz, anlam ve hayal dünyasını bilmek gerekmektedir.

Saydiyyelerin tamamında anlatım tekniklerinden “tasvir” kullanılmıştır. Tasvirleri “*kişi, mekân ve olay*” tasvirleri başlıklarında değerlendirebiliriz. Tasvir tekniğinde şairler sübjektiftir. Kasidelerin tamamı padişahlara sunulduğu için kişi tasvirleri de dönemin padişahı üzerinedir. Padişah methiyelerine baktığımızda divan şiiri geleneğine uygun olarak fizikî tasvirin olmadığı görülür. Tasvirlerden okuyucu; halkın ve şairin tasavvur edip arzu ettikleri ideal yönetici tipini canlandırır. “Adalet, cömertlik, kahramanlık, lütuf, iyi yöneticilik, avcılık...” gibi hâmişe arzu edilen ve görülmek istenen özellikler birbirini tekrar eden, benzer tasvirlerle verilir. Tasvirlerde benzer mecaz, teşbih ve telmihler yapılır. Özellikle tarihî, dinî ve mitolojik şahıslarla kıyas, özdeşlik ve üstün görme yoluna gidilir. Kişi tasvirlerinden sonra şikâriyyelerde gördüğümüz bir tasvir de mekân tasvirleridir. Mekân tasvirlerini kasidelerin şitâie ve bahriye bölümlerine ayrıntılı görebiliriz. Yaz ve kış mevsimlerindeki tabiat tasvirleri divan şairinin mekân-psikoloji ilişkisini örneklendirir. Kış ve bahar tasvirlerinde realizm ve gözlemden ziyade hayalin hâkim olduğunu görürüz. Tasvirlere baktığımızda şairin hareket noktası gerçek bir mekân, şairin kurgusal dünyasında gerçek bir mekân olmaktan çıkar hayal ve teşbihlerle masalsı bir mekâna döner. Tamamı gözlemci bakış açısıyla yazılan saydiyyelerde asıl

olan ise olay tasviri yani padişahın avlanması tasviridir. Şairler, padişahın ve halkın katıldığı sürgün avlarını şairlik kabiliyetleri ve gözlem güçleri nispetinde bazen birbirine benzer bazen de farklı tasavvurlarla okuyucunun gözünde canlandırırlar. Av meydanının tasvirinde padişahın güç ve iktidarını ortaya koymak için hayvanlar, av aletleri ve tabiatın faydalanılır.

Şikâriyyelerde başta mecazlar olmak üzere mana, lafız ve harflerle ilgili edebî sanatlar kullanılmıştır. Saydiyyeler tasvirî metinler olduklarından kasidelerin omurgasını teşbih ve mecazlar oluşturur. Bunlar yanında mübalağa, hüsn-i talil, telmih, tenasüp gibi edebî sanatları da sık sık görürüz. Şairler edebî sanatlarla birbirine benzer ve birbirinden farklı birçok “somutlaştırma” yapmışlardır. Bütün bunlar divan şairinin tasavvur ve mübalağa dünyasını yansıtır. İfade içinde zikr etmeksizin herhangi bir kısaya, geçmişteki bir olaya, meşhur hikâyelere, efsanelere, malum bir şahsa, çeşitli inanışlara, ayetlere veya bir hadise ya da yaygın bir atasözüne işaret etme (Külekcî, 2003: 170), şeklinde tanımlanan telmih sanatıyla şair, düşüncelerini desteklemek için tarihî, dinî ve mitolojik kahramanlar ve olaylardan yararlanır ve bunları sık sık şikâriyyelerde kullanır. Diğer bütün türlerde görüldüğü gibi saydiyye türünde de birçok terim ve deyim kullanılmış, Arapça ve Farsça kelimeler, bilindik ve orijinal terkiplere yer verilmiştir. Bazı terkipler üç ve dört kelime ile kurulmuştur.

3. Üç Şikâriyye Metni

-1-

Şikâr-ı Evvel Pâdişâh-ı ‘ Âlem-penâh

fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilün

1. Geldi irişdi yine peyk-i şeh̄er bād-ı şabā

İtdi eṭrâf-ı çemen-zârı ṭolu misk-i ḥıṭā

2. Görme misiz ki cihân oldu mu‘aṭṭar andan

Tāze cān buldı yine mürdeler oldu iḥyā

3. ‘Alemin dikdi yine şems-i cihân şahrāya

Ṭağıluḫ ḥayl-i nücüm oldu o dem nā-peydā

4. Sünbülün çözdü saçın bād-ı nesīm-i eşhār

Ḥ‘âbdan açdı gözini nergis-i pūşide ḫabā

5. Açdı parmaqlarını zanbağ ile zülf-i nigâr
Çemenüñ aldı hisâbın ne ki var tâ ser ü pâ
6. Lâle giydi başına şimdi muraşşa^ç tâcın
Kaşdı budur ki gelüp kapuda derbânı ola
7. Tüg-1 şâhî irişüp kendüyi gösterdi o dem
Bildiler kim irişür bâğa otağ-1 ümerâ
8. Şoñra ^ç izzetle gelür hayme-i sulţân-1 cihân
Şâd olur mağdem-i pâkiyle anıñ bay ü gedâ
9. Āsumân-pâye hümâ-sâye vü gerdün-rıf at
Ĥazret-i Cem-^ç azamet Ĥüsrev ü pâkîze-edâ
10. Şeh-i pâkîze-nazar ĥazret-i ferĥunde-siyer
Bedr-i gerdün-nazar şâhib-i râyât⁶-1 Ĥüdâ
11. Melce^ç-i mülk-i milel müstenid-i dîn ü düvel
Mağhar-1 feyz-i ezel merkez-i elţâf-1 Ĥüdâ
12. Şâh-1 şâhân-1 cihân ĥazret-i sulţân Aĥmed
Mâh-1 gerdün-1 zamân server-i iĥlîm-güşâ
13. Ol kerem kânı kaçan şayd ü şikâr eylerise
Heybet-i bâzı ile yire iner ĥayl-i hümâ
14. Edrine şehrine irişdi sa^ç âdetle bugün
Şayda varsun diyü emr itdi eger bay gedâ
15. Sürdiler sürgün ile İskenderiñ vâdisin
Geldi meydâna göründi ne ki var cümlesi tâ

⁶ Metinde “zÿyÿt” olarak yazılan kelimenin “sancaklar, bayraklar” anlamına gelen “rÿyÿt” kelimesi olduğunu düşünmekteyiz.

16. Māh-ı zi'l-ḥiccenîñ on sekizi düşenbe günü
Tağdan indi yire taldı ' umūmen şahrā

17. Yüz yigirmi yedi tavşan otuz altu tilki
On sekiz dāne-i ceyrānı sürüp geldi şabā

18. Karşuladı oları gördügi demde şamsun
Yitişüp kapdı birin kıldı o dem bî-ser ü pā

19. Pārs da fāris ile girdi o dem meydāna
Atılup aldı şikārın nitekim bād-ı hevā

20. Tavşanın zehresi çāk oldu vü kaldı anda
Bilmedi kim irişür kendüsine tîr-i każā

21. Qurduñ āvāzı yavuz çıkmış idi vādide
Şimdi tar oldu gözine görinen cümle ova

22. Nice ceyrānı daḥı şayd ü şikār eylediler
Rüz-i āḥir olıcaḥ ḫalmayıcaḥ nūr u ziyā

23. Kaçmağıla serini kırtarımaz tilkiler
Nereye girdi ise itdiler āḥir peydā

24. Kırmızı ḫana boyandı aramağ ile zağar
Ḥayli ter şıkdı ' aḫībinden irişicek tā

25. Av evāḥir olıcaḥ ḫıl'ati giydi erkān
Ḫatı çoğ aldılar altun ile iḥsān-ı seḫā

26. Himmet itdi olara pādışeh-i Cem-' aḫamet
Ḥayli demden berü olmamışidi böyle ' atā

27. Faḫr-ı ' ālemsin eyā kān-ı seḫā dünyāda
Ḫuluñ olsa yaraşur Ḥüsrev ile Cem Dārā

28. İsterem kim bu cihân içre felek şayyâdın
Dergehiñden yaña sevķ eyleye her dem şabâ

29. Tütessin çarķa ura iz şafaķından zencîr
Şîr ü kıaplan ile biri getüre bād-ı hevâ

-2-

Şikâr-ı Şânî Pâdişâh-ı ʿ Ālem-penâh

feʿ ilâtün feʿ ilâtün feʿ ilâtün feʿ ilün

1. Merķabâ iy dem-i hoş-büy-ı seķer bād-ı şabâ
Ki sen olduñ bu cihân içre bugün çehre-güşâ

2. Senden irişdi cihân halkına büy-ı dil-keş
Revnaķın buldı senünle bu zamân tâ ser ü pâ

3. Gözini yumdı idi cümleten evrâķ-ı çemen
Açdı ol demde gözin nergis-i püşide kıabâ

4. Göricek anı irişdi yine ferrâş-ı cihân
Düşdi cümle-i zemîn üzre bisât-ı haķrâ

5. Gülün irişdi kıulağına o dem tâze ķaber
Ki gelür bâġa bugün bād-ı şeh-i Cem Dârâ

6. Hüsrev-i Cem-ʿ ażamet hażret-i sulţân Aķmed
Şâh-ı şâhân-ı cihân server-i pâķîze-edâ

7. Vâriş-i memleket ü zâbiķ-i halk-ı ʿ âlem
Hâris-i dîn ü düvel server-i iķlîm-güşâ

8. Def a-i şâniyede bir daķı emri olıcaķ
Kıatı çok geldi vuķuş oldu o demde peyđâ

9. Kırd kıayasından olur sürgün-i şadr-ı a'zam
Şâhib-i hayl ü haşem mefhar-ı şadru'l-vüzerâ

10. Āsaf-ı şâh-ı zamân hazret-i Naşûh Paşa kim
Rüz ü şeb tırma ider kıulluğını şubh u mesâ

11. Emri ile sürilür kııdmetine cümle vuhûş
Tağdan indi yire tıoldı 'umümen şahrâ

12. Hazret-i şâh-ı Selîm Hanı zamân-ı 'aşırından
Almasun kimse şikârın diyü şakladı şabâ

13. Ol zamândan berü şaklardı şikârını felek
Gele sultân-ı cihân dahı şikârını ala

14. Bu bahâneyle murâdını bula çarh-ı felek
Hişşedâr ola dahı kıalmaya hiç bay ü gedâ

15. Mağdem-i şâh-i cihâna süreler yüzlerini
Lütf ü ihsân alalar hep tıola arz ile semâ

16. Geldi meydâna yine fâris ile pârslar
Haşmını ide şikâr itmek için bî-ser ü pâ

17. İki şakķ eyleye kim kıalmaya andan zehre
Ĝayrı hayvân göricek cümlesi hep 'ıbret ala

18. Her ne deñlü çoğ ise cümlesin alur bir bir
Böyledür tâ ezeli kıâ' ide-yi resm-i Ĝüdâ

19. Şîr-i meydân-ı hünerdür görinüz kim kıurduñ
Cân ü ser virmek için eyledi ceng ü ğavĝa

20. Tilkiler kııkdı görüñdi yine her vâdiden
Tar oldu ĝözine kıaçmađ için cümle ova

21. Bildiler kim irişür kendüsine tazılar
Birisin tütmuş iken birisini dağı ala
22. Tut ki cāmesini giy[in]di vü kaçdı tavşan
Tazı ince miyān (?) irdi vü çopdı tenhā
23. Girdi meydāna kararđı gözi ceyrānuñ da
Boynın uzatdı kim biñ cān ile qurbāni ola
24. Şamsunuñ qalmadı şabrı girüp aralarına
İki şakq eyledi irişdi ‘ aq̄ibinden mesā
25. Bāz pür-kuvveti de hayli külüngi göricek
Çıqđı eflāke vü çopdı nitekim kāh-rübā
26. Meh-i nev şanma anı şeh-peh-i⁷ bāzicesidür
Göklere çıqđı yire inmeğiçün bir ki hümā
27. Hayli şayd oldı o gün tıldı şikār ile cihān
Şadr-ı a‘ zam giyer üç kaftān ser-ā-ser dibā
28. Meriç ü Varda vü Tunca üçi birikdügi yir
Katı heybetlü görindi şanasın kim deryā
29. Pādişāhñ atnuñ dırnağına sürdi yüzün
Geçicek buldı şeref tıldı ‘ umūmen şahrā
30. Hāşaki dağı rikābında bile geçdi suyu
Hıdmet-i pādişehi itmede oldur yektā
31. İsterem kim bu cihān içre felek şayyādın
Ola da şāh-ı cihān eyleye her demde şafā

⁷ Müstensih hatası olduğunu düşündüğümüz kelime mecmuuda şu şekildedir:



32. Eksik olmaya kapusından anuñ şayd ü şikâr
‘İzzet ü devlet ile şadr-ı sa‘ âdetde kıala

33. Güni günden yeg olup devleti olsun dâyim
Cümle ‘âlem gele maşşûdını kapuñdan ala

-3-

Kaşîde-i Ğani-zâde Efendi Berây-ı Sulţân Aĥmed Hân

mefâ‘îlün mefâ‘îlün mefâ‘îlün mefâ‘îlün

1. Süleymân-veş şabâ-yı raĥş ile ‘azm-i şikâr itdün
Cihânuñ vaĥş u tayrın đarb ile fermân-güzâr itdün

2. İder maĥşerde vaĥşîler ihâta nev‘ -i insânı
Hilâfin gösterüp ĥaşrde diger-gün âşikâr itdün

3. Fezâ pür-lerze yüzünden felek ser-geşte bâzuñdur
Zemîn ü âsumânı vaĥş ü tayr üstine tar itdün

4. Şikâr-ı küştenün ĥünü ser-â-ser tutdı hâmunı
Sürüp zulm ehlini kalb-i re‘âyâyı şikâr itdün

5. Şikâr ihşân idince Nâdirinün şayd idüp kalbin
Kerem kılduñ nevâl-i himmetünden ĥişşe-dâr itdün

Sonuç

Yaptığımız divan ve mecmua taraması sonucu av ve avcılık konusunu işleyen 11 kaside tespit ettik. Edebî bir terim olarak şikâriyyeleri/saydiyyeleri “padişah veya devlet büyüklerinin belli bir düzen altında yapılan sürgün avı merasimini tasvir eden, memduhu hem av ve avcılık ile ilgili hayallerle hem de geleneksel şekilde metheden manzumeler” şeklinde tanımlayabiliriz. Şikâriyyeler hem başlıkları hem de farklı yüzyıldan farklı şairlerin belli bir konuyu benzer tasavvur ve hayaller tasvir etmelerinden

gelenekselleşmiş ve zaman içerisinde tür haline gelmiştir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla en çok şikâriyye yazan şair Ganî-zâde Nâdirî, en çok kaside sunulan padişah ise Sultan I. Ahmet'tir. Saydiyyelerin tamamı kaside nazım şekli ile yazılmıştır. Ancak şunu belirtmek isteriz ki nazım şekli bir türün belirleyici noktalarından değildir. Başlıklı veya başlıksız şekilde karşımıza çıkan kasidelerin ya belli bir bölümü ya da tamamı şikâriyyedir. Belli bir bölümü şikâriyye olan kaidelerde aynı zamanda *şitâiye*, *bahariye*, *esbiye*, *otağnâme*, *methiyye* gibi türleri görebiliriz. Saydiyyeler aynı zamanda kudûmiye türüyle ilişkilidir. Şairler, padişahın avlanacağı mekâna gelişini ve İstanbul'a geri dönüşünü tebrik etmişlerdir.

Divan şiirindeki birçok tür gibi şikâriyyelerin de asıl amacı sunulan kişiyi methetmektir. Türdeki amaç övgü olduğu için şikâriyyeleri, methiyye türünün bir alt kolu olarak düşünmekteyiz. Padişahın caize uman, onun ihsanına nail olmak isteyen şair av ve avcılık üzerinden padişahı över. Bunu yaparken de klasik Türk şiiri kaside ve methiyye geleneğine olduğu gibi benzer mecaz, teşbih ve telmihler yapılır. Özellikle tarihî, dinî ve mitolojik şahıslarla kıyas, özdeşlik ve üstün görme yoluna gidilir. Kıyas unsuru olan şahıslar içerisinde en çok avcılığı ile meşhur Behrâm ve kahramanlık, cesaret ve yenilmezliğin sembolü Rüstem kullanılmıştır.

Kasidelerin bazılarının verdiği bilgiye göre sultanlar yaz ve kış aylarında avlanmaya çıkmışlardır. Sayd-gâh olarak da Edirne zikredilmektedir. Şikâriyyelerde şahbâz, aslan, kaplan, timsah köpek gibi hayvanlar ve ok, mızrak, süngü, tüfek gibi av aletleri, manzumelerin konusu itibariyle önemli bir yer tutarlar ve memduhun methedilmesi için birer vasıta olurlar. Saydiyyelerde hayvanlar ve av aletleri teşbih ve mecazlarla çokça karşımıza çıkmaktadır. Bir savaşı andıran av meydanında hayvanlar ve aletler çeşitli özellikleri ile tasvir edilir. Bu tasvirlerde amaç padişahın avcılıktaki hünerlerini ve av meydanının hareket, canlılık ve heyecanını okuyucuya üst perdeden hissettirmektir. Bu tasvirlerde padişah, "*hızlı koşma, çeviklik, güç, yırtıcılık, avcılık, parçalama*" yönlerinden av meydanının şahini, doğanı, aslanı, kaplanı olur.

Av ve avcılık tarihî seyir içerisinde beslenme, meslek/iş, spor, eğlence ve savaş talimi birçok amaçla yapılmıştır. Şairler de şikâriyyelerde padişahı övüp av sahnelerini tasvirle birlikte av ve avcılığın amaçlarına da değinmişlerdir. Savaş talimi olarak görülen av eylemi, padişahların güç ve iktidarının sembolü olmuştur. Av vesilesi ile padişahlar başta devlet erkânı olmak üzere reayaya ihsanda bulunurlar. Avcılık, padişah ve devletin ileri gelenlerinin vakit geçirip eğlenmelerine vesile olur. Şikâriyyeler aynı zamanda yazıldığı dönemin sosyal hayatına dair bazı ipuçlarını barındırır. Daha önce yayımlanmamış 3 kaside metnini de vererek hazırladığımız bu

makalenin şikâriyye konusunda yapılacak daha kapsamlı çalışmalara katkı sağlayacağı mülâhazasındayız.

KAYNAKLAR

- AKALIN, L. Sami (1967), *Dede Korkut Hikayeleri'nin Folklor Bakımından Değerlendirilmesi*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- AKALIN, Şükrü Halûk vd. (2005), *Türkçe Sözlük*. TDK. Yay., Ankara.
- AKKUŞ, Metin (1993), *Nef'î Divanı*. Akçağ Yay., Ankara.
- AKSOYAK, İsmail Hakkı (2018). *Gelibolulu Mustafa Âlî Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>., Erişim tarihi: 05.09.2019.
- AKYÜZ, Kenan vd. (2000), *Fuzûlî Divan*. Akçağ Yay., Ankara.
- ATALAY, Besim (1988), *Divanu Lûgat-it Türk I-IV*. TDK. Yay., Ankara.
- AVŞAR, Ziya (2007), *Revani Divanı (Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri)*. Kökler Yay., Konya.
- AYAN, Gönül (1998), *Lâmi'î Vâmuk u Azrâ*. Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.
- AYÇİÇEĞİ, Bünyamin (2018), *Behişî Ahmed'in İskender-nâme'si (Inceleme-Metin)*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>., Erişim tarihi, 05.09.2019.
- AYDEMİR, Yaşar (2004), "Medhiye". C. 29, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara, s. 410-411.
- AYVERDİ, İlhan & TOPALOĞLU Ahmet (2007), *Türkçe Sözlük*. Kubbealtı Yay., İstanbul.
- BİLKAN, Ali Fuat (1997), *Nâbî Dîvânı*. İstanbul: MEB. Yay., İstanbul.
- BUHÂRÎ, Ebû Abdullâh Muhammed b. İsmail (1987). *El-Câmi'u's-Sahîh, I-VI*. Beyrut.
- CAFEROĞLU, Ahmet (1972), "Türklerde Av Kültü ve Müessesesi", VII. *Türk Tarih Kongresi*, Ankara, s. 169-175
- CEYLAN, Ömür & YILMAZ, Ozan (2005), *Hazâna Sürgün Bahâr Keçecizâde İzzet Molla ve Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr*. Kitap Sarayı Yay., İstanbul.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmet (1977), *Yahya Bey Divanı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.
- ÇAYLI CANKURT, Gülşen (2015), *Fiğanî Divanı Gramatikal İndeksi*. Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (2004), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Aydın Yay., Ankara.
- DİLÇİN, Cem (1983), *Yeni Tarama Sözlüğü*. TDK. Yay., Ankara.
- DOĞAN, Muhammet Nur (1997), *Şeyhülislâm Es'ad ve Dîvânı*. MEB. Yay., İstanbul.

- DOĞAN, Muhammet Nur (1997), *Şeyhülislâm İshak ve Dîvânı*. MEB. Yay., İstanbul.
- DOĞAN, Muhammet Nur, (2019), *Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>., Erişim tarihi, 05.09.2019.
- EBÛ DÂVUT, Süleyman b. Eş'âs es-Sicistânî (t.y.), *Sünen, I-IV*. (thk. Mahmûd Muhyiddîn Abdü'l-Hamîd), Beyrut.
- ELMALI, Hüseyin (2011), "Tardıyye". *İslam Ansiklopedisi*, C. 40, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, s. 16-17.
- ERDEM, Sargon (1991), "Av", *İslam Ansiklopedisi*, C. 4, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, s. 100-101.
- ERGİN, Muharrem (2004), *Dede Korkut Kitabı I*. TDK. Yay., Ankara.
- ERÜNSAL, İsmail (1983), *The Life and Works of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, With a Critical Edition of His Dîvân*. İ. Ü. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul.
- EYÜPOĞLU, Kemal (1975), *On Üçüncü Yüzyıldan Günümüze Kadar Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler*. Doğan Kardeş Yay., İstanbul.
- GÖKALP, Haluk (2012), *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*. Aça, M., Kocakaplan, İ., Ceylan, Ö. (Ed.), *Eski Türk Edebiyatında Nazım Şekilleri Edebi Türler* (s. 188- 467). Kasit Yay., İstanbul.
- GÜVEN, Özbay & HERGÜNER, Gülten (1999), "Türk Kültüründe Avcılığın Temel Dayanakları", *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 5, s. 32-49.
- HORATA, Osman (1998), *Esrâr Dede Hayatı-Eserleri Şiir Dünyası ve Dîvânı*. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- HUŞ, Savni (1974), *Av Hayvanları ve Avcılık*, İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Yay., , İstanbul.
- İMÂM MÂLİK, Mâlik b. Enes (1992), *Muvattâ I-II* (thk. M. Fuâd Abdülbâki). Çağrı Yay., İstanbul.
- İSEN, Mustafa (1990), *Usûlî Divanı*. Akçağ Yay., Ankara.
- KAHRAMAN, Atif (1995), *Osmanlı Devleti'nde Spor*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- KAVRUK, Hasan & SELÇUK, Bahir (2009), *Filibeli Vecdî ve Dîvân'ı (Metin-Dizin)*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>., Erişim tarihi: 05.09.2019.
- KAVRUK, Hasan (2018), *Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>, Erişim tarihi: 05.09.2019.
- KAYA, Bayram Ali (2003), *The Dîvân Of Azmî-zâde Haletî, Introduction and Critical Edition of his Dîvân*. Harvard, Turkish Sources XLIX.

- KAZAN NAS, Şevkiye (2019), *Celîlî Husrev ü Şirin*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>, Erişim tarihi, 05.09.2019.
- KÜÇÜK, Sabahattin (2019), *Bâkî Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>, Erişim tarihi, 05.09.2019.
- KÜLEKÇİ, Numan (1985), *Ganî-zâde Nâdirî Hayâtı, Edebî Kişiliği, Eserleri Dîvânı ve Şah-nâme'sinin Tenkidli Metni*. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- KÜLEKÇİ, Numan (2003), *Edebî Sanatlar*. Akçağ Yay., Ankara.
- MERMER, Ahmet (1991), *Mezâkî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı'nın Tenkitli Metni*. Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.
- MÜSLİM, Ebu'l-Hüseyn Müslim b. Haccâc el-Kuşeyrî (1982), *El-Câmî'u's-Sahîh I-V*. (thk. M. Fuâd Abdülbâki) Çağrı Yay., İstanbul.
- OKÇU, Naci (1993), *Şeyh Galib (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlîli ve Divânın Tenkidli Metni) I-II*. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- ÖZAYDIN, Abdülkerim (1991), "Av", *İslam Ansiklopedisi*, C. 4, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, s. 101-104.
- ÖZCAN, Abdulkadir (2010), "Şikâr Ağaları", *İslam Ansiklopedisi*, C. 39, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, s. 161-162.
- PALA, İskender (2003), *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, L&M. Yay., İstanbul.
- SAMÎ, Şemseddin (2009), *Kâmûs-ı Türkî*, Çağrı Yay., İstanbul.
- SARAÇ, Yekta (2019), *Emrî Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>, Erişim tarihi, 05.09.2019.
- SİNAN, Betül (2004), *Bâlî Çelebi ve Divanı (2b-35a) İnceleme-Metin*, Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- SÜMER, Faruk (1953), "Türklerde Avcılık", *Resimli Tarih Mecmuası*, IV/12, İstanbul.
- TARLAN, Ali Nihat (1992), *Ahmed Paşa Divanı*, Akçağ Yay., Ankara.
- TARLAN, Ali Nihat (1992), *Hayâlî Bey Divanı*, Akçağ Yay., Ankara.
- TAŞ, Hakan (2004), *Vahyî Divanı ve İncelemesi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>, Erişim tarihi: 05.09.2019.
- TAVUKÇU, Orhan Kemal (2019), *Ahmed-i Rıdvân'ın Hüseyin ü Şîrîn Mesnevisi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>, Erişim tarihi, 05.09.2019.
- TİRMİZÎ, Muhammed b. İsbâ Ebû İsbâ et-Tirmizî es-Sülemî (t.y.), *Sünen I-V*, (thk. Ahmed Muhammed Şâkir vd.), Beyrut.
- TÜRKMEN, Mustafa Nuri (2009), "Osmanlıda Av Seferleri", *Acta Turcica*, 1/I, Micgihan: s. 22-32.

TÜRKMEN, Mustafa Nuri (2013), *Osmanlı'da Av Kültürü*, Bilge Kültür Sanat Yay., İstanbul.

TÜRKOĞLU, Serkan (2011), “Edebî Bir Tür Olarak Saydiyye/Şikariyye”, *Türkoloji Kültürü*, C. IV. s. 209-222.

Yayın Tanıtımı: Durmuş ARIK (Editör) - Ahmet Hikmet EROĞLU (Editör), *Halk İnanışları (El Kitabı)*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2017; 500s.

Editörlüğünü Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dinler Tarihi kürsüsü hocalarından Prof. Dr. Durmuş Arık ile Prof. Dr. Ahmet Hikmet Eroğlu'nun yapmış olduğu *Halk İnanışları (El Kitabı)* adlı eser; Ankara, Grafiker yayınlarından 2017 yılında çıktı. Çok yazarlı, kolektif katımlı bu eserin ortaya çıkmasında dinler tarihi sahasında değerli ve önemli hizmetleri olan saygın bilim adamları katkıda bulunmuşlardır. Başlı başına bir referans kaynak olarak, sadece ilahiyat fakültelerine değil aynı zamanda halk bilimi ile halk edebiyatı kürsülerine ve alanın ilgililerine rehber olabilecek mahiyetteki bu kitabın, Türkiye'de sosyal bilimler sahasında önemli bir boşluğu doldurduğu muhakkaktır.

Halk İnanışları (El Kitabı) on yedi bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, Ahmet Hikmet Eroğlu tarafından kaleme alınmıştır, *Halk İnanışlarına Giriş* adını taşımaktadır. Eroğlu, halk inanışlarının temel konuları ve terminoloji meselelerini tartışmış, inanmaların ve batıl itikatların dinî, psikolojik, sosyolojik ve kültürel yönlerine değinerek bilim tarihinde halk inançlarına ve halk bilim çalışmalarına teveccühün sebepleri hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. Baki Adam'a ait *Kutsal Nedir?* başlıklı ikinci bölümde; kutsal kavramı etrafında teşekkül eden tabu ve dindışı hüviyetler gibi konular kutsalın belirleyici faktörleri bağlamında irdelenmiştir. Üçüncü bölüm, *Kutsal Mekân ve Ziyaret Fenomeni* adını taşımaktadır. Durmuş Arık, ilgili bölümün yazarı olarak, kutsal mekân ve ziyaret fenomenlerini hem morfolojik özellikleri bakımından hem de anlatı dünyamızdaki karşılıkları ile efsane, menkıbe ve kerametler cephesinden ele almıştır. Ayrıca, ziyaretçi ve ziyaret adabının halk bilimsel anlam alanı hakkında bilgiler vermiştir. Dördüncü bölümde Kemal Polat, Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslâmiyet'te kutsal nesnelere ilgili inanışları kutsalın



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
46. SAYI / VOLUME
2019-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Doç. Dr.
Reyhan Gökben SALUK

Ankara Hacı Bayram Veli Üni.
Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

reyhan.saluk@hbv.edu.tr

ORCID: 0000-0002-1498-6566

Atf

Citation

SALUK, Reyhan Gökben (2019).
“Yayın Tanıtımı: Durmuş ARIK
(Editör) - Ahmet Hikmet
EROĞLU (Editör), *Halk İnanışları*
(El Kitabı), Grafiker Yayınları,
Ankara, 2017; 500s. ”, *Türklük Bi-*
limi Araştırmaları, (46), 223-227.



YAYIN TANITIMI
BOOK REVIEW

mahiyeti çerçevesinde çözümlenmiştir. *Kutsal Nesnelere İlgili Halk İnanışları* başlığını taşıyan bu bölümde; Türk kültüründe kutsal nesnelere ilgili inanışların; güneş, ay, yıldız, taş ve ağaç gibi fenomenlerin değeri çerçevesinde düzenlendiği görülmektedir. *Dinlerde Kutsal Zaman* eserin beşinci bölümüdür. Ali Osman Kurt, kutsal zaman mefhumunu; sadece Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslâmiyet'te bilinen belirli gün, gece ve aylar boyutundan değil, Türk kültüründe önemli bir yeri olan Nevruz, Hıdırellez gibi bayramların da mahiyetini sorgulamak suretiyle zenginleştirmiştir. Ahmet Hikmet Eroğlu tarafından kaleme alınan *Geleneksel Türk İnanışları* adlı altıncı bölümde; Gök Tanrı, Umay, yer-su, kozmoloji, atalar ruhu ve kamlık inancı gibi kavramlar ekseninde, eski Türk dinine ve yaşam biçimine has değerlendirmeler bulunmaktadır. *İslâm Öncesi Arap İnanışları* adını taşıyan yedinci bölümde, Durmuş Arık, cahiliye dönemi Arap toplumunun sosyo-kültürel ve inanç yapısı ile halk inanışlarını; geçiş dönemi pratikleri, tabu, bidat ve batıl inanç fenomenleri bağlamında tahlil etmiştir. *Tabiat Kültürleri* adı verilen sekizinci bölümde Münir Yıldırım; su, toprak, dağ, ağaç, ateş gibi yer unsurları ile gök cisimlerini fenomenolojik boyutlarıyla incelemiştir. *Geçiş Dönemleri İle İlgili İnanışlar* adını taşıyan dokuzuncu bölüm Ahmet Hikmet Eroğlu tarafından tartışmaya açılmış ve bu bölümde Türk Dünyası'nda, Anadolu'da doğum, evlilik ve ölüm pratikleri örnekleriyle izah edilmiştir. *Dua, Rukye, Havas İlmi, Tılsım ve Büyü* isimli onuncu bölüm Baki Adam tarafından yazılmıştır. Adam, bu başlık altında yer alan kavramları dinler tarihi metodolojisine uygun bir üslûpla analiz etmiştir. On birinci bölüm, *Halk Hekimliği/Sağaltma Ocakları İle İlgili İnanışlar* adını taşımaktadır. Sami Kılıç; ocak kültürünü, -halk hekimliği ile ilişkisi bağlamında- geleneksel, mekâna bağlı, sihir ve büyü gibi fenomenler üzerinden tasnif etmiştir. Durmuş Arık'a ait *Uğur ve Uğursuzluk* isimli on ikinci bölüm; çeşitli din ve kültürlerde uğur ve uğursuzluk kavramının, İslâmiyet'in kabulünden önce Türk ve Arap toplumlarındaki görünüşünün ve İslâmiyet'le birlikte nasıl algılandığının ele alındığı bir bölümdür. Mustafa Ünal'ın değerlendirdiği *Ruhani (Görünmeyen) Varlıklarla İlgili İnanışlar* adını taşıyan on üçüncü bölümde, bilhassa İslâmiyet sonrası Türk kültüründe cin, alkarısı, peri, Hızır ve evliya inançları analiz edilmiştir. Hamza Karaoğlan'ın ele aldığı *Ruhla İlgili İnanışlar* başlığını taşıyan on dördüncü bölüm; iyi ve kötü ruhlar, kötü ruhlardan korunma maksatlı ortaya çıkan pratikler, atalar ruhunun fenomenolojik ve inanış boyutundaki görünüşleri ile ilgili bir bölümdür. Ali İsra Güngör tarafından yazılan *Kurbanla İlgili İnanış ve Uygulamalar* ise on beşinci bölümü teşkil etmektedir. Bu bölümde kanlı-kansız kurban, semavi dinlerde kurban fenomeni ile Türk kültüründeki pratikleri ile zengin örnekler verilmek suretiyle örnekendirilmiştir. Mehmet Alparslan Küçük tarafından kaleme alınan *Sayılarla İlgili İnanışlar* adlı on altıncı bölümde, mitlerde, dinlerde ve

inanışlarda sayı fenomeni ve bu fenomene bağlı ritüel dizgesi çok boyutlu bir şekilde çözümlenmiştir. Son bölüm ise Kemal Polat'a aittir ve *Modern Çağda Yaşayan Hurafeler* başlığını taşımaktadır. Polat, bu bölümde hurafe ve bidat kavramlarına değinmiş, aynı zamanda günümüzde yaygın olarak karşımıza çıkan hurafeleri analitik bir şekilde kategorize etmiştir.

Toplamda beş yüz sayfa olan eserde yukarıda bahsi geçen bölümler dışında, ön söz, dizin ve ilgili kitaba bölüm yazarı olarak destek veren bilim adamlarının özgeçmişleri bulunmaktadır. Ön söz bölümü editörler tarafından kaleme alınmıştır. Bu bölümde eserin sebep-i telifi ve editörler tarafından tespit edilen ve tamamlanması gereken eksikliklerle ilgili temenniler de bulunmaktadır.

Eser; halk inanışlarının ve buna bağlı pratiklerin din ve kültürle olan ilişkisini ortaya koymanın önemine değinmektedir. Konuyla ilgili olarak; inanmanın tarihî ve fenomenolojik süreci, çeşitli din ve kültürlerle analogileri ve farklılıkları üzerinden kıyaslanarak aktarılmış ve resmî dinler cephesinden değeri senkronik dilimler üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu açıdan bakıldığında halkbilimi, inanışları ait olduğu kültürün bir ögesi olarak tanımlarken dinler tarihi inanmaya bağlı fenomenleri köken, tarihî süreç ve resmî dine göre konumunu belirleyerek yorumlamaya gayret eder. Eserde; yazarların genel paradigması halk bilimini dinler tarihine yakınsak kılmaktır. Çünkü resmî din görevlilerinin din hizmetlerini sağlıklı bir şekilde yerine getirebilmesi için halkbilimcilerinin sahada yapmış oldukları çalışmalara ihtiyaç vardır. Bu anlamda halkbilimi çalışmaları hedef kitleyi daha iyi tanıyabilmek açısından din görevlilerine rehber olabilmektedir. Örneğin; sahada alan uzmanlarınca yapılan derlemeler kültürün içine yerleşmiş hurafe, bidat, batıl itikat gibi resmî din unsurları ile çoğunlukla çelişen hususlar hakkında bilgi verebilecek keyfiyettir. Eserde; bölüm yazarlarının temel iddiası inanışları hem bir kültür ögesi olarak görmek ve hem de dinî açıdan değerlendirmek şeklindedir. Dahası din değişimleri tarihinde İslâm öncesi toplumların eski inanç ve kültürlerine mahsus uygulamaları yeni medeniyet dairesine taşıma biçimleri de -İsrailiyat gibi- tartışılması gereken bir diğer konudur. Böylelikle eser yazarları diyakronik inanç öğelerini analiz etmenin, resmî dinin öğretilerini -bilhassa İslâmiyet özelinde- daha doğru anlamayı ve uygulamayı mümkün kıldığı düşünce-sindedir. Geniş bir coğrafyaya yayılan ve farklı din ile inançları benimseyen Türk milleti açısından bakıldığında, inanmalar ve buna bağlı pratikler bağlamında hem eş süremlî hem de art süremlî bir inceleme zorunlu olmaktadır.

İnanmalar, din bilimine göre; hem psikolojik hem de sosyolojik bir vakadır. Bu bağlamda hem bireysel hem de toplumsal izlekleriyle doğum, ölüm gibi geçiş dönemleri ile ilişkilidir. Geçiş dönemleri içinde halk din-darlığının görünür olduğu su götürmez bir gerçektir ve her zaman kutsal

olan ile ilişkili olan birtakım fenomenler de halk inanışlarının ana mevzu- larını teşkil etmektedir. Bu bağlamda büyüden, tılsıma, nazardan, muskaya kadar her türlü soyut ve somut olgu halk inanışlarının içindedir. Eserde; halk inanışlarına bağlı içerik çözümlemesi ve konu başlıklarına dayalı tas- nifler bu soyut ve somut unsurlar üzerinden yapılmıştır. Dini oluşturan un- surlar inanış kavramı üzerinden; tabiatüstü varlıklara inanç, kutsal-kutsal dışılık, ibadet-ayın-tören, rabita sistemi, hayat, ölüm ve ölüm ötesine ait görüşler, dinî gruplara mensubiyet gibi yollar vasıtasıyla inanan insanı an- lama etkinliğine dâhil edilir.

İnanış, inanma işi olarak; inanç ise daha çok bir dine, Tanrı'ya inanma, akide, iman ve itikat olarak tanımlanmaktadır. Eser başlığı *Halk İnanışları* adını taşımaktadır. İnanç ve inanış diyalektiğinde; bölüm yazar- larının, manevî halk inanışları zümresinden sayılan, İslâm merkezli Kitap ve Sünnete dayanan ancak farklı uygulamalarla görünür olan ve Türk kül- türünün bir ögesi hâline gelmiş her türlü inanma ögesini inceleme alanına dâhil ettikleri görülmektedir. Bu göstergenin temel dayanakları Ankara Üniversitesi Dinler Tarihi kürsüsünün seçkin hocalarından sayılan Hikmet Tanyu'nun 1976 yılında yayınladığı *Dinî Folklor veya Dini-Manevî Halk İnançlarının Çeşit ve Mahiyeti Üzerine Bir Araştırma* başlıklı makalesidir. Bu makaleden de yola çıkarak inanışların hem kültürel hem de dinî daya- nakları bulunduğu söylenebilir. Söz konusu yayın da terminoloji ve kav- ram haritasını bağlamına uygun bir şekilde tasarlamış görünmektedir. Bu tasarım normatif bakış açısından uzak, yargısız, objektif ve sadece derlen- miş değil aynı zamanda bu derlenen malzemenin kökenine ve dayanakla- rına dair bilgilendirmelerde bulunan bir yaklaşımı esas almaktadır. Politeizmden monoteizme kadar bütün dinlerin özünü teşkil ettiği bilim uzmanlarınca tespit edilen kutsal ve tabu kavramlarını inanan insan teme- linde sorgulamak ve tanımlamak ancak bu sayede mümkün olabilmektedir. Yazarların kendi bölümlerini oluştururken temel dayanakları da sadece bir veri tespitinde bulunmak değil aynı zamanda bu verilerin sosyolojinin ve psikolojinin imkânlarıyla ele alınabilecek bir keyfiyette analizine fırsat sağlamak olmuştur.

Böylesi bir farkındalık mutlaka bilimsel bir bakış açısı ile objektif ve fenomenolojik bir yöntem benimsemekle olabilir. Bu bağlamda yazar- lar; özelde her ne kadar Ata yurttan Ana yurda Türk milletinin belli başlı manevî kültür öğelerine değinmiş olsalar da farklı din ve kültürlerden, ina- nışlardan örneklerle bölümlerini zenginleştirmiş, inanan-belli başlı kabul- ler-kutsal üçlüsü üzerinden sorgulanan, belli bir gerçekliği olan ve tarihe, kültüre dayalı otonom (özerk) yapılanmaları deskriptif (tasvirî) ve normatif bir paradigma ile izah etmişlerdir. Ayrıca sadece konuya yaklaşım biçim- leri ile değil mevzuyu tasnif ediş yollarıyla da bir örnek eser vücuda getir- mişlerdir.

Dinler tarihi günümüzde mevcut veya geçmişte yaşamış dinleri bilimsel ve objektif yönden incelemeye gayret eder. Araştırmacılar, dinle ilgisi olmadığı varsayılan zaman ve mekân kategorilerinin temelinde inançların yattığını savunmaktadırlar. Gerçek anlamda bu tavır; din, fenomenoloji ve tarih bilimlerinin ekseninde dinin ve inanca bağlı pratiklerin objektif, bütünleştirici ve kapsayıcı yönleriyle ilgilenmekle mümkündür. Söz konusu eser de bu bütünleştirici ve kapsayıcı vasıflarıyla inancın, kutsalın ve dinin, insan ve insanlık tarihindeki serencamını konu edinen bir çalışma hüviyetine bürünmüştür.

Sonuç olarak; dinî tecrübe hissî birikimin asıl dayanağı ve bilinçli insanın Tanrı-kutsal-sır bilgisi çerçevesindeki anlam arayışıdır. Eserin yazarları da fenomenolojik bir eda ile hem bireysel içkinliğe hem de toplumsal aşkınlığa işaret eden olguları tanımlamaya ve buna göre bir farkındalık oluşturmaya çalışmışlardır. Ayrıca bireyin etik-ahlakî kimliğini bütünleyen unsurların da betimlenebilmesi bu türden bir farkındalıkla mümkün olmaktadır. Bu vasıflarıyla eser; okuyucuyu, manevî olan ile maddî olan arasında kurulan bağı ve metafizik olanın mistik alanını anlamlandırmaya davet etmektedir.

Yayın Tanıtımı Murat GÜR, *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2019; 357s.

Modernlik eleştirisi merkezinde iktidarın üretim ve süreklilik mekanizmalarına dair kapsamlı çözümlenmeler yapılmaktadır. Kimlik kavramı etrafında yoğunlaşan bu araştırmalar ‘ben’lerin; milliyetçilik, din, ekonomik sınıf, toplumsal cinsiyet gibi kategorilerle kurmaca bir söylem çerçevesinde ‘özne’leştirilme süreçlerine dikkat çekerler (Sayak, 2019: 362). Kimlik inşası olarak toplumsal cinsiyet olgusu, Batı akademik kanonunun paralelinde Türkiye’de de uzun yıllar ‘kadın/lık’ özelinde ele alınmıştır (Nagel, 2013: 67-68). Feminist kuramlar rehberliğinde, kadınlığın eril tahakkümün arzuları doğrultusunda belirlenen içeriği ve temsili, sorgulamaların ana eksenini olmuştur. Özellikle 2000’lerden sonra kadın çalışmaları bünyesinde belirerek odak değişimine neden olan erkeklik araştırmaları Türkçe literatürde de ivme ve önem kazanan bir alan olarak yükselmektedir (Günay-Erkol, 2018: 6-32; Topçu, 2018: 289-334). Disiplinlerarası yaklaşımlarla çok boyutlu okumalara olanak tanıyan erkeklik çalışmaları (Horzum, 2018: 75-101), edebiyat eleştirisinde de giderek artan bir ilgi görmektedir. Murat Gür’ün *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)* isimli kitabı bu ilgiyle üretilen çalışmaların içinde yerini almıştır.

Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923), Murat Gür’ün 2018 yılında Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi’nde Prof. Dr. Abdullah Şengül danışmanlığında tamamlanan doktora tezinden kitaplaşan bir metindir. Çalışma “Önsöz”, “Giriş”, kendi içinde alt başlıklar barındıran ve isimlendirilmiş dört ana bölüm, “Sonuç” ve “Kaynakça” bölümlerinden oluşmaktadır. Yazar, çalışmasının “Giriş” bölümünde ‘millet’, ‘milliyetçilik’, ‘ulus inşası’, ‘toplumsal cinsiyet’ ve ‘erkeklik’ kavramlarını hem birbirleriyle ilişkileri hem de roman özelinde edebiyat vasıtasıyla birer söylem olarak kurgulanmaları bağlamında tartışır. Çalışma evrenini oluşturan romanların hangi ölçülerle belirlendiğine ve içeriğine açıklama getirir. Gür,



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
46. SAYI / VOLUME
2019-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Arş. Gör.
Bülent SAYAK

Erciyes Üni.
Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

bulentsayak@erciyes.edu.tr

ORCID: 0000-0002-0293-5462

Atıf

Citation

SAYAK, Bülent (2019). “Yayın Tanıtımı: Murat GÜR, *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2019; 357s.”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (46), 229-234.



YAYIN TANITIMI
BOOK REVIEW

çoğu zaman aralarındaki ayırım gözetilmeksizin ve bilinçsizce birbirlerinin yerine kullanılan ‘milliyetçilik/millet’, ‘ulusçuluk/ulus’ kavramlarındaki belirsizliğe dikkat çekerek bir kavramsal sorgulamaya girişir. 19. yüzyılda Osmanlı düşünce dünyasına giren ‘nation’ kavramının ‘ümme, kavim, ırk, millet’ gibi değişik kelimelerle karşılanması tekliflerinin, yaşanan kavram karmaşasının temel sebebi olduğunu vurgular (Gür, 2019: 15). Arapça bir kelime olan ‘millet’in -‘nation’daki seküler karakterli dil ve ırk birlikteliği anlamının aksine- yerleşik anlamıyla din ve mezhep aidiyetini ifade ettiği belirtilir. 2. Meşrutiyeti izleyen yıllarda süreli yayınlarında Ziya Gökalp önderliğinde ‘nation’ karşılığı olarak ‘millet’in yaygınlıkla kullanılması, kelimenin ‘ulus’a kıyasla içerdiği siyasal-kültürel devamlılığa göndermede bulunan nüanslar ve geçirdiği semantik dönüşümler Gür’ün ‘millet-milliyetçilik’ tercihinin gerekçeleri olarak sunulur. ‘Ulus’ ve ‘ulus inşası’ kavramları ise yazar tarafından metinde “yüzü devlete dönük kuramsal yapılanma” bağlamlarıyla kullanılır (Gür, 2019: 18).

Çalışmanın yine bu bölümünde, millet ve milliyetçilik, Benedict Anderson, Ernest Gellner ve Eric Hobsbawm başta olmak üzere başlıca milliyetçilik kuramcılarının görüşleri çerçevesinde teorik ve tarihî açımlarıyla değerlendirilir. Milliyetçiliğin modernleşmeye bağlı koşullarla ortak tahayyül ve sembollere dayalı bir söylem yaratma biçimi olduğu belirtilir. Çalışmada ‘matbuat kapitalizmi’nin ve özellikle roman türü üzerinden edebiyatın, bu söylem ortaklığındaki işlevine de vurgu yapılır (Gür, 2019:31). Gür’e göre roman, “ulus-devletin kronotopu” olma özelliği gösteren ve “gazeteye birlikte dilin standartlaşmasına hizmet eden”, tekil bireyleri tahayyül edilmiş bir topluluğun kolektif şuur ve zaman anlayışına yerleştiren önemli bir araçtır (Gür, 2019: 29-30). Erkeklik inşasının milliyetçilikle kesişimi ise her iki olgunun da benzer temellendirmelere dayandırılmalarında ve kurmaca söylemler düzleminde oluşturulmalarında saklıdır. Aile örnekleminde toplumsal cinsiyet rejimiyle oluşturulan kadınlık-erkeklik kimlikleri, devlet ölçeğinde milliyetçilik düşüncesiyle kamusal-özel alan ayrımlarını, toplumsal rol, yapılanma ve beklentileri eş güdümlerle şekillendirirler. Kadın kimliği inşasına yönelik çalışmalarda, kadınların “biyolojik üretici, ideoloji-kültür aktarıcısı” gibi rollerle ‘savaş zamanları’ mücadeleye davet edilen vatan/namusla eş konumlanmalarına dair ciddi araştırmalar yapılmıştır (Yuval-Davis, 2016). Ancak kadın(lığ)ı belirleyen otorite ve milliyetçi/modernleşmeci hamlenin öznesi olarak erkekliğe dair kapsamlı sorgulamalar yapılmamıştır. 2. Meşrutiyet sonrası gibi milliyetçilik ve modernleşme tartışmalarının büyük önem taşıdığı bir döneme bütünlüklü bir kavrayış getirmek için ideal/millî olanın kapsamını/anlamını hegemonik erkeklik değerleriyle birlikte okumak son derece önemli ve ilgi çekicidir. Gür çalışmasıyla bu anlamda, 2. Meşrutiyet sonrası Türk romanına yeni bakış açısıyla eğilerek alandaki büyük boşluğu doldurmaktadır.

Araştırmacı, çalışma evrenini oluşturan romanların belirlenmesi konusunda “Giriş” bölümünde bilgiler verir. 2. Meşrutiyet romanına dair başlıca kaynakların incelenmesiyle oluşturulan 130 romanlık malzeme, bazı eserlerin “popüler polisiye türünde olması”, “Servet-i Fünun anlayışını devam ettirmesi” gibi sebeplerle 60 romanla sınırlandırılmıştır. Tabloyla sunulan bu 60 romanlık liste, kronolojik biçimde “okundu” ve “okundu-inceledi” notlarıyla değerlendirilmiş; bu doğrultuda çalışmaya malzeme verdiği saptanan 33 roman yakın okumaya alınmıştır. Halid Ziya’nın *Nesli Ahir*, Fazlı Necib’in *Dehşetler İçinde* ve *Menfi*, Safvet Nezihî’nin *Kadınlar Arasında* ve *Müsebbib*, Ahmet Midhat’ın *Jön Türk*, Bekir Fahri İz’in *Jönler*, Halide Edib’in *Seviye Talib*, *Handan*, *Yeni Turan*, *Mevud Hüküm*, *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye*, Şehbenderzade A. Hilmi’nin *Öksüz Turgud*, Hüseyin Rahmi’nin *Şıpsavdi*, Vodinalı H. Remzi’nin *Sevda-yı Medfûn*, Kâşif Dehrî’nin *Üvey Valide* ve *Müteverrim*, Ali Kemal’in *Fetret*, Dündar Alp’in *Timurlenk*, Ahüs Sakıp El Mahruki’nin *Belkıs*, İzzet Melih’in *Tezad* ve *Sermed*, Vassaf Kadri’nin *Şimal Rüzgârı*, Mehmet Nafi’nin *Türkün Romanı*, Celal Nuri’nin *Ahir Zaman*, Müfide Ferit’in *Aydemir*, Refik Halit’in *İstanbul’un İç Yüzü*, Ahmet Hikmet’in *Gönül Hanım*, Yakup Kadri’nin *Kiralık Konak*, Ercüment Ekrem’in *Gün Batarken* ve *Kan ve İman*, Peyami Safa’nın *Sözde Kızlar* adlı romanları bu çalışmaya dâhil edilen metinlerdir (Gür, 2019: 43-44). Listedeki romanların bazılarının yeni harflere aktarılmamış ya da kanonik eleştiride fazlaca irdelenmemiş metinler olması üzerinde de ayrıca durmak gerekir. Ele aldığı romanlar itibari ile söz konusu çalışma, araştırmacılara ‘başka metinler’i duyurarak, dönemin edebiyat tarihinin yazımında değerlendirmeye alınması gereken, ‘ihmal edilmiş’ metinlerin varlığına dikkatleri çekmektedir.

Kitabın “Osmanlı Düşünce Dünyasında Milliyetçilik ve Edebiyatta Erkeklik Kurguları” isimli ilk bölümünde, Osmanlı’da 2. Meşrutiyet’e kadar olan süreçte milliyetçilik düşüncesinin gelişimi ve edebiyatta erkeklik temsilleri ele alınmaktadır. Modernleşme düşüncesi etrafında yenilik arayışlarına giren Osmanlı Devleti, mensuplarını ilk kez Tanzimat Fermanı ile resmi olarak millet/Osmanlı milleti biçiminde adlandırır (Gür, 2019: 54). Aynı vatanda yaşama bilincine bağlı olarak gelişen Osmanlılık/ Osmanlı milliyetçiliği fikri, gazete ve edebiyat vasıtasıyla geniş kitlelere aktarılır. ‘Tebaa’lıktan millet olma anlayışına geçişte Şinasi, Namık Kemal gibi aydınların yaratılan söylemi popülerleştirme çabalarına katkısı büyüktür.

Osmanlılık düşüncesi siyasi şartlar ve azınlık isyanları nedeniyle kesintiye maruz kalınca “ittihad-ı İslam” anlayışına bağlı, din temelli bir milliyetçilik anlayışı ortaya çıkar. Son noktada milliyetçilik düşüncesi, Türk milliyetçiliği temelli ve Cumhuriyet’in kuruluş felsefesini oluşturan

dil, coğrafya, tarih, kültür, ortak yaşama bilincine dayalı şeklini kazanır. Türkçülüğün Ziya Gökalp ile bilimsel, Ömer Seyfettin ile lisani ve edebî retoriği belirlenir: “Osmanlı Modernleşmesi yahut Türk Milliyetçiliğinin Üç Hâli” alt başlığıyla Murat Gür, Osmanlılık, İslamcılık ve Türkçülük isimleriyle anılan üç fikrî yaklaşımı tarihsel koşulların etkisi çerçevesinde, milliyetçilik düşüncesinin merhaleleri olarak birbirleriyle ilişkisi içerisinde değerlendirir (Gür, 2019: 73).

“Klasik Edebiyattan İlk Modern Anlatılara Erkeklik Temsillerinin ve Cinsellik Algısının Dönüşümü” adlı alt başlıkta Osmanlı Klasik edebiyatında cinsiyet ve cinsellik ele alınır. Aşk temasının ön planda olduğu bu estetik anlayışa Tanpınar’ın ‘saray istiaresi’ (Tanpınar, 2007: 23) metaforunda çizdiği çerçeve düzleminde yaklaşılır. Klasik edebiyatta aşk, Yunan/Fars tesiriyle sembolik anlamlar barındıran bir idealleştirme kurgusunu içermektedir. Padişahın şahsında simgelenen sevgili tipolojisi, klasik dönemde erkek(sidir). Homoerotizmi dışlamayan bu estetik algı, modernleşme ile birlikte değişime uğrar. Karşıt cinsler arasında tensel aşk ön plana çıkar, homoerotik söylem edebî ifadede işlevliğini yitirmeye başlar ve ‘saray istiaresi’ değişime uğrar. Bu dönüşümde, milliyetçi düşüncenin cinsellik ve cinsiyet kimliklerini denetleyen yapısının Osmanlı düşünce dünyasında yükselişe geçmesi başlıca etken olarak vurgulanır (Gür, 2019: 83).

“Osmanlı-Türk Romanının Doğuşunda Modernleşmenin ve Milliyetçiliğin Rolü” isimli alt başlıkta modernleşme düşüncesiyle Osmanlı aydınında meydana gelen epistemoloji değişimi değerlendirilir. İslam epistemolojisinin egemenliğiyle betimlenen gelenek, modernliğin akılcı ve dünyevi karakteriyle sarsıntıya uğramıştır. Aydınlar, ‘yeni hayat’ ve ‘yeni insan’ modellemesi doğrultusunda yeni bir kimlik inşası arayışına düşerler. Aydınlanmacı bilincin ideal öznesi ‘biz ve öteki’ ayrımı üzerinden metinlerle oluşturulur. Gür, bu yapı düzleminde “İradesiz, Hasta ve Züppe: Tanzimat Romanında Eril İdealin Düşmanları” alt başlığıyla Ahmet Mithat’ın *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*, Recaiizâde Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*, Namık Kemal’in *İntibah*, Nabizâde Nâzım’ın *Zehra*, Şemsettin Sami’nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, Sami Paşazâde Sezai’nin *Sergüzeşt* romanları merkezinde Tanzimat romanını okur.

Babalarından mahrum olan karakterlerin ön plana çıktığı bu romanlar erkekliğini “kazanamayan” ya da “koruyamamış” kişilerin anlatılarıdır. Erkeklik meselesi bu romanlarda aynı zamanda ‘millî olma endişesi’ ile iç içe yürümektedir. Erkekliği aynı zamanda bir iktidar alegorisi olarak gören Gür, roman karakterleri üzerinden züppelik- gayri millîlik- ‘erkek olamama hali’ eşlemesiyle kurgulanan bu olumsuzlamanın; cinsiyet düzleminde yeni bir erkeklik idealleştirmesi gereğini yansıttığını belirtir. “Çalışkan,

Ahlaklı ve Milliyetçi: Tanzimat Romanında Eril İdeallerin İnşası” adlı alt başlıkta ise bu kez eril ideallerin temsilcisi olarak Rakım Efendi ve Mansur’un hegemonik erkeklik değerleriyle kurgulanmalarına değinilir. Yazarın asıl odak noktası olan Meşrutiyet sonrası dönemini erkeklik inşası bakımından süreklilik ve kesintilerle anlamak için genel bir görünümle değerlendirildiği Tanzimat romanı, milliyetçilik ve erkeklik konusunda araştırmacılar için başı başına müstakil çalışmalar çıkarılabilecek derinlikte görünmektedir (Gür, 2019:145).

“Gürbüz, Sağlıklı ve Muntazam Bedenlerin İnşası” adlı ikinci bölümde milliyetçiliğin beden politikaları üzerinde durulur. Modern iktidar düzeni -başta Foucault olmak üzere önde gelen kuramcılarının da işaret ettiği biçimiyle- söylem sürekliliğini yalnızca zihinlerde işletmez, aynı zamanda bedenler üzerinde de hâkimiyet kurar. Toplumsal pratikleri tüm yönleriyle kuşatır. Modernlik ürünü milliyetçilik de bu anlayışla bedenler konusunda politika sahibidir. 1908 sonrası kurulan gençlik dernekleriyle devletin sistemli bir biçimde spor ve izcilik gibi faaliyetlerle ‘beden ıslahı’ konusuna eğildiğini belirten Gür, bu yaklaşımın romanlardaki izini sürer. Milliyetçi eril öznenin sağlıklı ve gürbüz beden arzusunu Halit Ziya’nın *Nesl-i Ahir*’i üzerinden ele alır. Milliyetçi anlayışın pekiştirildiği başka bir alan olarak “askerliğin beden söylemi” militarizm ve hegemonik erkeklik ilişkisini görünür kılar. Eril arzu doğrultusunda betimlenen bedenler fiziksel güç, disiplin ve sağlıkla eşleştirilirler. Bedenlerin cinsellik bağlamı dışında sunumları; bedensel hazzın topluluk bilinci aksine bireyciliğe işaret etmesi ve iktidarın denetim alanının dışına çıkışı imlemesi dolayısıyladır. Bu bakımdan Gür, milliyetçiliğin erkek bedeni söylemiyle aile, ahlak, kolektif şuur gibi moral değerleri de bireye kazıdığını vurgular (Gür, 2019: 231-232).

“Bedenin Ötesinde Erkek Olmak: İdeal Erkekliklerin İnşası” isimli üçüncü bölüm “İkili Karşıtlıklar Yoluyla Erkekliği Tanımlamak”, “İdeal Erkeklerin Erdemleri yahut Milliyetçiliğin Değerleri” ve “Modern Çağın ‘Model Şahısları’ ve Milliyetçilikleri” adlarını taşıyan üç alt başlıktan oluşmaktadır (Gür, 2019: 233-288). Connell’in “cinsiyet rejimi” kavramıyla ifade ettiği; ayırım ve hiyerarşiye dayalı düzen ikili karşıtlıklar üzerinden işler. Toplumsal rol ve değerlerin belirli cinsiyetlerle kodlanması, pratikler içerisinde kamksanan kimliklere sorgulanamaz bir meşruiyet zemini garanti eder. Gür, bu bakışla milliyetçi tahayyülün makbul erkeklığe etkinlik, fedakârlık, yurtseverlik, kahramanlık, rasyonellik gibi özellikler atfettiğini belirtir, bu vasıflara sahip olmayanların ‘kadınsı’/‘ötekileştirilen’ olarak görüldüklerinin altını çizer.

“Öteki Erkek(lik)ler: Dâhili ve Harici Bedhahlar” çalışmanın dördüncü ve son bölümüdür. Kimlik inşasının her türlü biçiminde olduğu gibi

milliyetçilik de ‘biz’in kapsamını tanımladığı ‘ötekilik’ üzerinden belirlemek durumundadır. Erkekliğin kendi ötekisi olarak kadınlık karşılığında –kadınsılaşıma -hadım edilme korkusuyla- temellendirilmesi, milliyetçinin gayri-millî karşısında konumlandırılmasıyla aynı gerekçelere yaslanır. Gür, romanlardan hareketle milliyetçi modellemenin dışında kalan ‘öteki’lerin; hegemonik erkeklik idealleştirmesinin aksine, fiziksel-ruhsal hastalıklarla, ya kadınsı/cinsel güzellik ya da insicamsız/çirkin bedenlerle ‘erkeklik zafiyetini’ betimleyen temsillerine dikkat çeker (Gür, 2019: 325).

Milliyetçilik, ancak onu söylemselleştirip kamusal alana hâkim kılan –aynı zamanda tarihin de cinsiyetini belirleyen/ yazan- eril öznenin çözümlenmesiyle anlaşılabilir. *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)* başlıklı çalışma, milliyetçiliğin erkeklikle ortak ve iç içe bir söylem zeminindeki inşa sürecini, çok boyutlu yapısıyla ortaya koymaktadır. Ulaştığı saptamaların ötesinde, geliştirdiği bakış açısı ve dikkatle Murat Gür; erkeklik-mekân ilişkisi, erkeklik-sınıfsal konum, erkeklik-oksidantalizm, erkeklik-maduniyet gibi tartışmaya açılması gereken pek çok başlığı da akla düşürerek, edebiyat ve erkeklik çalışmaları perspektifinde kat edilebilecek uzun bir yolun da kapısını aralamaktadır.

KAYNAKLAR

- GÜNAY- ERKOL, Çimen (2018), “İlet, Zillet ve Erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye’deki Seyri”, *Toplum ve Bilim*, S. 145, s. 6-32.
- GÜR, Murat (2019), *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*, Kesit Yay., İstanbul.
- HORZUM, Şafak (2018), “Erkek ve Erkeklik Çalışmaları: Sorunsaldan Kuramsala”, *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 4, s. 75-101.
- NAGEL, Joane (2013), “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”, Çev. Aksu Bora, *Vatan, Millet Kadınlar* içinde, Der. Ayşe Gül Altınay, İletişim Yay., İstanbul, s. 65-101.
- SAYAK, Bülent (2019), “Hegemonik Erkek(lik) ve Milliyetçilik İlişkisi Bakımından Ömer Seyfettin”, *Hece Dergisi, (Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin Özel Sayısı)* S. 265, s. 362-374.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2007), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- TOPÇU, Şenol (2018), “Erkeklik Çalışmaları Kaynakçası”, *Toplum ve Bilim*, S. 145, s. 289-334.
- YUVAS-DAVIS, Nira (2016), *Cinsiyet ve Millet*, Çev. Ayşin Bektaş, İletişim Yay., İstanbul.



TÜRLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI (TÜBAR)

YAYIN İLKELERİ

(KASIM 2019)

Türklük Bilimi Araştırmaları (Journal of Turkology Research) 1995'te kurulmuş yılda iki sayı yayımlanan (*biannual*) uluslararası hakemli bilimsel bir dergidir.

A. Amaç ve Kapsam

TÜBAR, Türk dünyasının ve Türk kültür hayatının değerlerini ve sorunları bilimsel ölçütler çerçevesinde uluslararası alana taşımak; bu değerleri geliştirmek için yapılan çalışmaları kamuoyuyla paylaşarak akademiye katkı sağlamak amacıyla 1995'te kurulan uluslararası hakemli bir dergidir.

TÜBAR, Türk Dili ve Edebiyatı başta olmak üzere Tarih, Felsefe, Sosyoloji, Dilbilimi, Halkbilimi, Sanat Tarihi gibi kültür bilimlerinin çeşitli alanlarında yapılan bilimsel çalışmalar sonucu ortaya çıkmış araştırma makalelerine yer verir. Bununla birlikte aynı alanlarda yapılmış kitap hacmindeki bilimsel çalışmaların tanıtımları da dergide yer alır.

B. Etik Beyan

Yazarlık ve telif hakkı konusundaki sorumsuzluklar, intihal (plagiarism), uydurmacılık (fabrication), çoklu yayın (duplication), bölerek yayımlama (salamiization), insan-hayvan etiğine saygısızlık, kaynakların taraflı seçilmesi ve çıkara dayanan taraflı yayın yapmak; akademik etik kurallarını ihlal etmenin en sık karşılaşılan biçimleridir.

TÜBAR'da bilimsel makaleleriyle yer alan yazarlar, çalışmalarındaki bütün bilgileri etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde ettiklerini, kendilerine ait olmayan her türlü ifade, bilgi ve bulgunun kaynağına eksiksiz atıfta bulduklarını kabul etmiş sayılırlar. Kabul edilen bu durumun aksi ortaya çıktığında oluşacak her türlü yasal sorumluluk yazara aittir.

İnsanlarla yapılacak sosyal deney ve anket uygulamalarında kişilerin rızası esastır. Rızanın alınmayacağı durumlarda ilgilinin bağlı olduğu kurum / kuruluşlardan etik beyan onayı almaları ve bunu çalışmalarlarıyla birlikte ibrat etmeleri gerekir.

C. Yazıların Gönderilmesi ve Takibi

1. Aşağıda belirtilen kurallara uygun olarak hazırlanmış yazılar, <http://dergipark.gov.tr/tubar> adresi üzerinden gönderilebilir. Dergipark sistemine kayıt olmak ve sistemi kullanmakla ilgili öğretici metin ve videolar yine <http://dergipark.gov.tr/> sitesinde mevcuttur.

2. Gelen her yazı, yazarla yayın sözleşmesi yapıldıktan sonra, öncelikle editörlük tarafından muhteva ve şekil bakımından -ana ilkelere uygunluk açısından- incelendikten sonra geciktirilmeden üç hakeme gönderilir. Gelen hakem raporlarında düzeltme teklifi varsa durum yazara bildirilir. Üç hakemin ikisinden olumlu rapor alan ve varsa hakem düzeltmeleri tamamlanarak iki olumluya tamamlanan yazılar “yayına hazır yazı” kabul edilir. Hakem süreci tamamlanan yazıların durumu (ister olumlu ister olumsuz olsun) yazarlara bildirilir. Yayına hazır yazılar yayımlanmak üzere sıraya konur. Sıralamada yer alan yazıların yayımlanması belirli bir süre alabilir. Dolayısıyla kabul edilen yazıların, müteakip sayıda yayımlanması garanti edilmez. Bununla birlikte yayın kurulunun, hakemler tarafından kabul edilmiş yazıların yayımlanmamasına veya ertelenmesine karar verme yetkisi bulunmaktadır. Hakem adları ve yazar adları karşılıklı olarak dergimizde mahfuzdur ve açıklanmaz.

3. Yazıların bilimsel ve hukukî sorumluluğu yazarına aittir.

4. TÜBAR, yayımlandığı ilk günden bu yana basılan bir dergidir ve elektronik ortamlarda var olduğu kadar basılı olarak var olmayı da bir yayın politikası olarak kabul etmektedir. TÜBAR’ın basılarak yayımlanan sayıları Türkiye’nin çeşitli kütüphanelerine gönderilir. Bununla birlikte makalesi yayımlanan yazarlara, derginin ilgili sayısı (2 adet) ve yazarın makalesinin ayrı basımı (20 adet) gönderilir. Dergiye gönderilen tüm aday makalelerin sahipleri, yazılarının değerlendirme sürecine girmeden önce 100TL katılım ücreti öderler. Aday makale sahiplerinden toplanan katılım ücreti; derginin basım, dizim, yayım ve dağıtım işlerinde oluşan giderleri karşılamak için kullanılır. Herhangi bir hak mahrumiyeti veya ayrımcılığa sebebiyet vermemek için aday makale sahiplerinden toplanan katılım ücretleri, çalışma yayımlansa da yayımlanmasa da geri ödenmez. Katılım ücretinin ödenmesi, aday makalenin yayımlanacağı anlamına gelmez.

D. Yazım Kuralları

1. Başlık: Yazının içeriğini yansıtır nitelikte olmalı, BÜYÜK HARFLERLE ve **koyu** karakterlerle 11 punto ile yazılmalıdır. (Hizalama: soldan – girinti yok – aralık: önce 0 nk - sonra 6 nk – satır aralığı: tek)

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Başlıktan sonra sola dayalı, soyadın tamamı büyük harfle olmak üzere unvanıyla (11 punto) birlikte yazılmalıdır. (Hizalama: soldan – aralık: önce ve sonra 6 nk – satır aralığı: tek) Yazarın kurumu (okulu, fakültesi, bölümü), e-posta adresi ve ORCID numarası dipnot (*) olarak (9 punto) gösterilmelidir.

3. Öz: 10 punto ile yazının başında, konuyu kısa ve öz bir biçimde ifade eden en az 150, en fazla 200 kelimelik bir özet bulunmalı; özetin bir satır altına, 3-5 kelimedenden oluşan “Anahtar Kelimeler” yazılmalıdır. Türkçe başlık, öz ve anahtar kelimelerin altına İngilizce başlık, öz (Abstract) ve anahtar kelimeler (Keywords) eklenmelidir. (Hizalama: iki yana yaslı – soldan 1 cm girinti – aralık: önce ve sonra 6 nk – satır aralığı: tek – 10 punto)

4. Başlık:

Ana başlıkların tamamı büyük harfle, koyu, ara başlıkların ilk harfleri büyük harfle; alt başlıklar küçük harfle yazılmalı, sonuna iki nokta (:) konularak karşısından devam edilmelidir. Hiçbir başlıkta otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma veya benzeri işaretleme kullanılmamalıdır! Başlıklar numaralandırılmak isteniyorsa bu, el ile yapılmalıdır.

Ana, ara ve alt başlıklar aşağıdaki gibi olmalıdır. Hiçbir başlıkta otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma veya benzeri işaretleme kullanılmamalıdır! Başlıklar numaralandırılmak isteniyorsa bu, el ile yapılmalıdır.

ANA BAŞLIK

Ara Başlık

Alt başlık:

5. Ana metin:

a. Mümkünse 16,5 cm (en) x 24,7cm (boy) ile özel ölçeklendirilmiş sayfa boyutuyla (değilse standart A4 boyutuyla), kenar boşlukları üst-alt-sağ ve soldan 2,5cm olacak şekilde, Microsoft Word 2010 veya üstü programlarla yazılmış (ve mutlaka. docx formatında kaydedilmiş) olmalıdır. Metnin gerektirdiği durumlarda, fontlar ayrıca bir dosya hâlinde verilmek kaydıyla, transkripsiyon harfleri kullanılabilir (Hizalama: iki yana yaslı – girinti yok – ilk satır soldan 1 cm – aralık önce 6 nk - sonra 6 nk – satır aralığı: tek – times new roman 11 punto).

Metne otomatik sayfa numarası ve herhangi bir alt-üst bilgi eklenmemelidir! Metin gövdesinde hiçbir otomatik işlem komutu (dizin girdisi ögesi, otomatik içindekiler, otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma, otomatik biçimlendirme, otomatik kaynak gösterme veya makro gibi) brakılmamalıdır!

b. Gönderilen makalenin uzunluğu; özet, anahtar kelimeler, metin ve kaynakça dâhil 7000 (yedi bin) kelimeyi geçmemelidir.

c. “Giriş”, “Sonuç” gibi başlıklar kullanıp kullanmama, yazarın tercihinin ve konunun gereğine bağlıdır. Sistemik bir düzen sağlamak maksadıyla ana, ara ve alt başlıklar kullanılabilir.

ç. Metin içi alıntılar *eğik harflerle* yazılmalıdır. Hem eğik harf hem tırnak işareti kullanılmamalıdır! Üç satırı geçen alıntılar, *eğik harflerle* ve soldan 1 cm daha içeriden verilmelidir. Zorunluluk olmadıkça koyu karakter kullanılmamalıdır!

d. Çizelge, tablo, fotoğraf vb. malzeme, bilimsel kurallara uygun olarak hazırlanmalı; kolay anlaşılır, yalın ve yeterli açıklamayı haiz olmalıdır. Tablo içindeki yazılar 9 punto karakter ile yazılmalı ve düzenlemeye elverişli olmalıdır. Tabloların adlandırılması ve numaralandırılmasında, Word'ün otomatik işlem komutları kullanılmamalıdır!

E. İmlâ, Dil ve Üslûp

Özel imlâ gerektirmeyen durumlarda, *TDK Yazım Kılavuzu*'na uyulmalıdır. Dil ve ifade yönünden, bilimsellik dışı unsurlar bulunmamalıdır.

F. Kaynak Gösterme (Atıf):

1. Sadece zorunlu açıklamalarda dipnot kullanılmalı, diğer atıflar metin içinde gösterilmelidir. Metin içinde kaynak gösterirken parantez işareti içinde olacak şekilde (Yazarın soyadı, Yayın yılı: sayfa numarası) yazılmalıdır.

Örnek: (Kut, 1999: 16)

Yazar eserini Soyadı Kanunu'ndan önce vermişse yazar adı yazılmalıdır.

Örnek: (Muallim Naci, 1297: 213)

2. Aynı konuda birden fazla kaynağa atıf yapılacaksa, aralara noktalı virgül (;) konulmalıdır

Örnek: (Okay, 2016: 194; Köksal, 2005: 87)

3. İki yazarlı çalışmalara değinilirken araya tire (-) işareti konularak gösterilmelidir

Örnek: (Koraş-Baykoca, 2000: 211)

İkiden fazla yazarlı kaynaklarda ise ikinci yazarın soyadından sonra (vd.) kısaltması konulmalıdır.

Örnek: (Kutlar vd., 2012: 99)

4. Aynı yazara ait, aynı yıl içinde birden fazla esere atıf yapılacaksa "1949/1:, 1949/2:" biçiminde gösterilmelidir, kaynakçada da aynı şekilde belirtilmelidir.

Örnek: (Bilgegil, 1981/1), (Bilgegil, 1981/2)

5. Atıf yapılan eser -ansiklopedi vb.- birden fazla ciltten oluşuyorsa (:) işaretinden sonra, kaçınıcı cilt olduğu belirtilmelidir.

Örnek: (Köprülü, 1967: 5/213)

6. El yazması bir eser kaynak gösterilecekse yazar adından sonra (yz.) kısaltması verilmeli, iki noktadan sonra gerekiyorsa varak / sayfa numarası belirtilmeli; tam künye kaynakçada gösterilmelidir.

Örnek: (Nef'î yz.: 45b)

7. Arşiv belgeleri kaynak gösterilirken metin içinde kısaltma yapılarak verilmeli, açılımı kaynakçada gösterilmelidir.

Örnek: (BOA Mühimme 15: 25)

8. Dipnot açıklamalarında atıf yapılacaksa orada da aynı usul takip edilmelidir.

Örnek: Bu konuda geniş bilgi için bkz. Levend, 1984: 189-207; Dilçin, 1983: 296; Kut, 2000: 87-93.

9. Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Örnek: Aktaş (2013: 69), bu hususu...

10. İkinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilmelidir:

Örnek: Süleyman Nazif (1925: 40, Bilgegil 1979: 27'den).

11. Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

12. İnternet adreslerinde ise mutlaka kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve bu adresler kaynaklar arasında da verilmelidir.

Örnek: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts (Erişim tarihi: 20.06.2017)

G. Kaynakça (Bibliyografya) Düzenleme

1. Metnin sonunda, yazarların soyadına göre sıralanmalıdır. Soyadı Kanunu'ndan önceki eserlerde yazarın adı esas alınmalıdır. (Hizalama: İki Yana Yaslı – 10 punto, Asılı: 1 cm)

2. Bir yazarın birden fazla eserine yer verilecekse yayım tarihi eski olandan yeni olana doğru sıralanmalıdır.

3. Makaleler, bildiriler ve ansiklopedi maddeleri için: Yazar soyadı, adı, kaynağın yayın tarihi -yazar adıyla tarih arasına virgül konulmaksızın- tarih (parantez içinde), makale / bildiri / madde başlığı ("tırnak içinde"), süreli yayın / bildiri kitabı / ansiklopedi adı (*italik*), belliyse cilt (C), sayı (S), sayfa(lar) (s.). Yayınlanmış bildirilerde de bildiri kitabının basım tarihi (yıl) ile birlikte sempozyum / kongre vb. toplantının düzenleniş tarihi de bulunmalıdır. Yayınlanmamış bildirilerde bildirinin sunum tarihi, toplantıyı düzenleyen kurum, toplantının düzenleniş günleri belirtilmelidir.

4. El yazması eserler için eserin yazarı belliyse önce yazar adı, parantez içinde "yazma" kısaltması olarak (yz.) ibaresi, sonra sırasıyla eserin adı (*italik*), bulunduğu kütüphane, koleksiyon ve numarası ve -gerekiyorsa- sayfa numaraları yazılmalıdır.

Kitap kaynakçası örneği:

TİMURTAŞ, Faruk K. (1977), Eski Türkiye Türkçesi (XV. Yüzyıl, Gramer-Metin-Sözlük), İÜEF Yay., İstanbul.

Makale kaynakçası örneği:

LEVEND, Ağâh Sırrı (1965), “Lâmiî’ nin Ferhad u Şirin’i”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1964*, s. 85-126.

Bildiri kaynakçası örneği:

KOZ, M. Sabri (2004), “Belli Mahlaslar Üzerinden Şiir Söyleme Geleneği ve Türkiye’de Yazılan Alevi-Bektaşî Cönk ve Mecmualarındaki Hatâî Mahlaslı Şiirler”, I. Uluslararası Şah İsmail Hatâyî Sempozyumu Bildirileri, 9-10-11 Ekim 2003, Haz.: Gülağ Öz, ATO Yayını, Ankara, s. 184-217.

Ansiklopedi maddesi örneği:

KÖYMEN, M. Altay (1983), “Turan, Osman”, *Türk Ansiklopedisi*, C. 32, MEB Yayını, Ankara, s. 2.

El yazması eser örneği:

a) *Mecmua-i Eş’âr* (yz), Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih, Nu. 5335.

b) Âlî b. Mustafa (yz), *Nasihatü’s-selâtn*, Ali Emiri Millet Kütüphanesi, Şer’iyye, Nu. 611.