

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

2017

ISBN: 2618-6349

Academic Journal of Language and Literature

CİLT | VOLUME

4

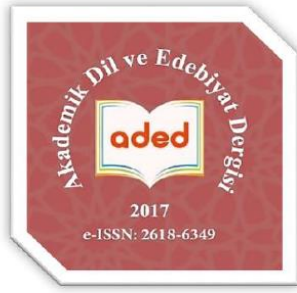
SAYI | ISSUE

1

NİSAN | APRIL

'20

10



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRİL 2020

EDİTÖR KURULU/EDITORS

Prof. Dr. Cihan ÖZDEMİR
cihan.ozdemir@bilecik.edu.tr

Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR
adeddergi@gmail.com

Doç. Dr. Hacı İbrahim DEMİRKAZIK
ibrahimdemirkazik@hotmail.com

EDİTÖR YARDIMCILARI/ASSISTANTS EDITOR

Arş. Gör. Dr. İsmail KEKEÇ
kekec@outlook.com

Arş. Gör. Bilal GÜZEL
bilal.guzel@hbv.edu.tr

YAYIN KURULU/EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Grażyna ZAJAC (Jagiellonian Üniversitesi/Polanya)
Doç. Dr. Edith Gülçin AMBROS (Viyana Üniversitesi/Avusturya)
Doç. Dr. Benedek PÉRI (Eötvös Loránd Üniversitesi/Macaristan)
Doç. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet YASTI (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya/Türkiye)
Doç. Dr. Yılmaz YEŞİL (Gazi Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Halit BİLTEKİN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)

İNGİLİZCE REDAKSİYON/REDACTION

Öğr. Gör. Özgür ÇELİK (Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir/Türkiye)

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ (Hacettepe Üniversitesi, Ankara/Türkiye)

Prof. Dr. Ferruh AĐCA (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)

Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)

Prof. Dr. Talip YILDIRIM (Uşak Üniversitesi, Uşak/Türkiye)

Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üniversitesi, Sakarya/Türkiye)

Doç. Dr. Adem KOÇ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)

Doç. Dr. Fatih SAKALLI (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)

Doç. Dr. Zekerya BATUR (Uşak Üniversitesi, Uşak/Türkiye)

Dr. Bagdagul MUSSA (Jordan Üniversitesi/Ürdün)

HAKEMLER / REFREES

(Cilt/Volume: 4 - Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2020)

Prof. Dr. İ. Hakkı AKSOYAK	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Ayfer YILMAZ	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa KURT	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Murat Ali KARAVELİOĞLU	Iğdır Üniversitesi
Prof. Dr. Halil ÇELTİK	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Abdullah AYDIN	Kastamonu Üniversitesi
Doç. Dr. Bahar DERVİŞCEMALOĞLU	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Berat AÇIL	İstanbul Şehir Üniversitesi
Doç. Dr. Gülcan ÇOLAK	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan KAYA	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan AKCA	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Murat ATEŞ	Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Ramis KARABULUT	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali PULAT	Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Arif ÇERÇİ	Gaziantep Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bedri AYDOĞAN	Çukurova Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erol BARIN	Emekli Öğretim Üyesi
Dr. Öğr. Üyesi Fazile EREN KAYA	Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Halil ADIYAMAN	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Halil Sercan KOŞİK	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hatice ÖZDİL	Bitlis Eren Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hulusi EREN	Muş Alparslan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Metin SAMANCI	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Sefa ÇAKIR	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nagihan GÜR	Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Orhan KILIÇARSLAN	Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Selim GÖK	Karabük Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Suat CAKOVA	Muğla Sıkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şerefınur ATİK	Avrasya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zeliha ÖZTÜRK	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Gökhan REYHANOĞULLARI	Ankara Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Arife Ece EVİRGEN	Gazi Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Mustafa Yasin BAŞÇETİN	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Dr. Gamze AYDIN	Araştırmacı

İNDEKSLER

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'nin Tarandığı Ulusal ve Uluslararası İndeksler



İÇİNDEKİLER/CONTENTS

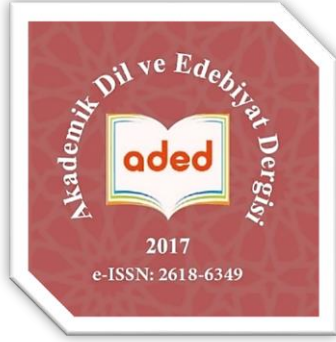
ARAŞTIRMA MAKALESİ/RESEARCH ARTICLE

Divan Şiirinde “Cân-fezâ” Tabiri Üzerine <i>Related With Expression of “Cân-Fezâ” in Divan Poetry</i> Orhan KILIÇARSLAN	1-11
Ayktut Ertuğrul’un Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu Adlı Hikâye Kitabının Metinlerarası İlişkiler Açısından İncelenmesi <i>Analysis of Ayktut Ertuğrul’s Story Book Called Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu in Terms of Intertextuality</i> Ali PULAT-Sümeysra KARA	12-26
Tokadîzâde Şekip Bey’in Derviş Sözleri Adlı Eseri <i>Tokadîzâde Şekip Bey’s Dervish Lyrics</i> Tolga KARAHAN	27-58
Divan Şiirinin/Şairinin Hâb-ı Gafletten İkaz Vazifesi <i>Awakening Duty of Divan Poet / Poetry from Drowsiness of Heedlessness</i> Gülçiçek AKÇAY	59-77
Varoluşçuluğun Türk Edebiyatında Algılanışı ve Tutunamayanlar <i>The Perception of Existentialism in Turkish Literature and Tutunamayanlar</i> Yunus ŞAHİN	78-91
Farsça Kaynaklı Bir Atasözünün Divan Şiirindeki Görünümleri Üzerine: Kadr-i Zer Zerger-Şinâsed Kadr-i Gevher Gevherî <i>On the Appearance of a Persian Source Proverb in Divan Poetry: Kadr-i Zer Zerger-Şinâsed Kadr-i Gevher Gevherî</i> Kadri H. YILMAZ	92-102
Mustafa Çiftci’nin Öykülerinde Evliliğe Bakış <i>Outlook of Marriage in Stories of Mustafa Çiftci</i> Gültuğ ERDÖL	103-115
Bir Deneyim Olarak Edebiyat <i>Literature as an Experience</i> Elif PALIÇKO	116-130
Towards a New Critical Edition of Yavuz Sultân Selim’s Persian Dîvân: An Overview of the Manuscripts <i>Yavuz Sultan Selim Farsça Divanı’nın Yeni Bir Edisyon Kritiğine Doğru: Yazmalara Genel Bir Bakış</i> Benedek PÉRİ	131-146
Ali Paşa-zâde Mustafa Hamdî ve Dîvânı <i>Ali Pashazade Mustafa Hamdi and His Divan</i> Enes YILDIZ	147-164

Bir Yaşam Tarzı Olarak Dilencilik: Hayattan Sahifeler <i>Mendicity As a Lifestyle: Pages From Life</i> Meryem KÖSE	165-177
The Problem of Immigrant Identity In Buddha of Suburbia By Hanif Kureishi <i>Hanif Kureishi'nin Varoşların Budası Adlı Eserinde Göçmen Kimlik Sorunsalı</i> Gökçen KARA	178-198

KİTAP İNCELEME/BOOK REVIEW

Ali Emre Özyıldırım. Mâşî-zâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkâr'ı On Altıncı Yüzyıldan Sıradışı Bir Aşk Hikâyesi. Dergâh Yayınları, 2017. <i>Ali Emre Özyıldırım. Mâşî-zâde Fikrî Çelebi and Ebkâr-ı Efkâr An Unusual Love Story from the Sixteenth Century. Dergâh Publishing, 2017</i> İdil Yağmur ALAN	199-204
Yayın İlkeleri/Yazım Kuralları/Etik Kurallar	205-216



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Orhan KILIÇARSLAN

Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi
orhankilicarslan@duzce.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-9479-6975>

Divan Şiirinde “Cân-fezâ” Tabiri Üzerine*

Related With Expression of “Cân-Fezâ” in Divan Poetry

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 03.03.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 13.04.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

KILIÇARSLAN, Orhan (2020). Divan Şiirinde “Cân-fezâ” Tabiri Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 1-11. DOI: 10.34083/akaded.697694

KILIÇARSLAN, Orhan (2020). Related With Expression of “Cân-Fezâ” in Divan Poetry. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 1-11. DOI: 10.34083/akaded.697694



<https://doi.org/10.34083/akaded.697694>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi tarafından 12-13 Mayıs 2017 tarihinde düzenlenen *Osmanlı Edebi Metinlerinin Anlam Dünyası Sempozyumu*'nda sunulan bildirinin yeniden düzenlenmiş halidir.

Öz

Şairlerin dil malzemesinin bütün anlam ilgilerinden derinlemesine yararlandığı klasik şiirde her tabirin, ibarenin farklı kullanımlarının ortaya konulması, metinlerin ve bu metinlerin yazıldığı dilin zenginliğini göstermesi bakımından önemlidir. Klasik şiirde şairlerin bir düzen içerisinde kurdukları beyitlerde bir tabirin yalnızca sözlüklerde kayıtlı olan ilk anlamları ile yorumlanması, yerleşik anlamın baskın bir karakterde olmasını ve diğer metinlerde de benzer biçimde ele alınmasına sebep olmuştur. Klasik edebiyatın başlangıç ve klasikleşme öncesi dönemleri birlikte düşünüldüğünde coğrafi ve kültürel anlamda ilişki içinde bulunduğu diğer dillerle etkileşimi yoğundur ve bu etkileşim incelendiğinde bahsedilen yaklaşımlar sınırlı bir yorum alanında hareket edildiğini göstermektedir. Bu makalede klasik Türk şiirinde sevgiliye ait özelliklerin sıfatı görevinde ve taşıdığı anlam açısından tarihlerde sıkça kullanılan “cân-fezâ” tabirinin tespit edilen örneklerde “âb-ı hayât” karşılığında da kullanımına ilişkin tespitler yapılmış ve bu anlamıyla da metinlerde işlendiği gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Divan şiiri, Cân-fezâ, Tabir, Bağlam.

Abstract

In classical poetry, where poets take advantage of all the meaning of language material, it is important to reveal the different uses of each phrase and to show the richness of the texts and the language in which these texts are written. In classical poetry, the interpretation of a term with only the first meanings recorded in dictionaries in the couplets established by the poets in an order caused the established meaning to have a dominant character and to be treated similarly in other texts. When the early and pre-classical era of classical literature are considered together, the interaction with other languages in geographical and cultural terms is intense and when this interaction is examined, the mentioned approaches show that there is a limited field of interpretation. In this article, it has been determined that the term “cân-fezâ”, which has been used frequently in terms of the meaning of the features of the lover in the classical Turkish poetry, and in terms of the meaning it has, were determined in terms of “âb-ı hayât” and it was tried to be shown in the text.

Keywords: Divan poetry, Cân-fezâ, Term, Context.

Giriş

Klasik edebiyat içerisinde mazmunlar, gelenek ve inançlar, mitolojik öğeler metinleri zenginleştiren unsurlardır. Bu unsurların metinlerde yüzeysel anlamı yanında gelenek içerisinde edindikleri diğer anlamlarıyla da yorumlanmasını gerektirmektedir. Bu noktada klasik edebiyatta Arapça ve özellikle Farsça yapıların kuruluş döneminden başlayarak şiir dili içinde yer almış olması, bu tabirlerin ana dilden başka bir dile evrilme sürecinde farklı anlamlar kazanmış olabileceği ihtimalini de akla getirmektedir. Klasik edebiyat metinlerine ilişkin bağlamli sözlük çalışmaları arttıkça, bir tabirin, deyim, mitolojik bir ögenin hangi çerçevede kullanıldığı daha net bir biçimde görülebilecektir. Bağlamli çalışmalarda kimi zaman Türkçe bir metin içerisinde yer alan bir unsur, siyak ve sibaktan yahut da birlikte kullanıldığı diğer sözcük veya söz grubu ile beraber düşünüldüğünde elde bulunan Türkçe sözlüklerde kayıtlı anlamlarından bir başka anlamı çağrıştırdığı söylenebilir.

Şiirde şairin kullandığı bir tabirin onun zihin dünyasında bütün yansıma/çağrışımlarıyla bulunduğu dair pek çok örnek vardır. Metinlerde geçen bir yapının Arapça veya Farsçadaki kullanım alanları o yapının anlam dünyasına dair yapılabilecek tespitlerin, farklı noktalardan görülebilmeye imkân sağlayabilir. Genel tanım cümlelerinde klişe ve benzer kalıplar ile meydana getirildiği ifade edilen klasik edebiyat sahasında verilen örneklerde üç dilden kelime, terkip, deyim vb. pek çok yapı arasında hemen her divanda sıklıkla kullanılan yapılar da vardır. Dilde bir sözcüğün belli bir saha yahut belli bir şahıs elinde benzer biçimde kullanıldığı pek çok örnek bu tarz bir değerlendirmenin asıl zemini olarak görülmektedir. Ancak gelenek içerisinde bazı divanların, tasavvufa ait metinlerin şerhinin yapılmış olması, kapalılık arz eden mananın vuzuha kavuşturulabilmesi adına yazılmıştır. Bu açıdan metinlerde sıkça işlenmiş bazı yapıların farklı kaynaklarda neyi karşıladığı ile ilgili tespitler, metnin yorumuna dair yeni bakış açıları geliştirecektir.

Metinlerde örnek kullanımlarıyla sıkça karşılaşılan “cân-fezâ” tabirine Ferheng-i Kinâyât'ta -Türkçe sözlüklerde yer alan anlamlarına ek olarak- “âb-ı hayât” karşılığının verilmiş olması, bu tabiri yeniden yorumlamanın ve metinlerde nasıl ele alındığını yeniden incelemenin -benzer diğer pek çok örnekte olduğu gibi- gerekliliğini ortaya koymuştur. Özellikle Farsça birleşik bir sıfat olan bu tabirin hangi diğer unsurlarla birlikte ele alındığını gözlemlemek, bazı tespitlerin daha da netleşmesini sağlayacaktır. Tabirin kinaye sözlüğünde verilen “âb-ı hayât” anlamıyla kullanıldığını gösteren bazı örnekler mevcuttur. Doğrudan bu biçimiyle kullanıldığını gösteren tanımların yanında “âb-ı hayât, âb-ı hayât-efzâ, çeşme-i hayvân, âb-ı Hızır, âb-ı Kevser, çeşme-i Kevser, Kevser” gibi kelime ve birleşik yapılarla birlikte anlam birliği ve destekleyici unsur olarak kullanıldığı örnekler de mevcuttur. Hâlihazırda tabirin sözlüklerde yer alan “can artırıcı, gönle ferahlık verici” anlamına ek olarak bu tanımları destekleyici “âb-ı hayât” anlamıyla da ele alınması “cân-fezâ” tabirinin zengin anlam katmanını göstermeye yardımcı olacaktır.

Hemen bütün Türkçe sözlüklerde “cân-fezâ” tabirinin anlamına benzer karşılıklar verilmiştir. Aynı zamanda bir makam adı olması münasebetiyle tabirin bu yönüne ilişkin uzun bilgiler sunulmuştur. Sözlüklerde verilen karşılıklar içerisinde “can artırıcı” (Parlatır vd. 2005:54); “can bağışlayan, ferahfeza” (Sami 1317:467); “can artırıcı, kalbe inşirah verici” (Salahi 1313:198); “can artırıcı, taze can verici ve kalbe inşirâh ve şâdmânî verici olan” (Ünver vd. 2003:125); “can artıran; iç açıcı; gönle ferahlık veren” (Çağbayır 2007:754); “cana can katan; her ayın yirmi üçüncü günü; klasik Türk musikisinde bir makam” (Kanar 2016:509); “hayat verici, neşe verici” (Olgun-Draşan 1984:104) anlamları vardır. Yukarıda verilen kaynaklarda tabirin anlamına dair “ferahlık ve neşe” kavramları ekseninde bir çerçeve çizildiği görülmektedir. Tabirin “âb-ı hayât” yorumuna ilişkin ise farklı sözlüklerde bazı bilgiler yer almaktadır. Ferheng-i Kinâyât'ta tabir için “müferrih, neşat âverende. âb-ı hayât, âb-ı hayvân”

(Servet 1375:131) karşılıkları verilmiştir. Burhân-ı Katı'da tabire ilişkin “Şuhûr-ı melikiyeden yirmi üçüncü gün ismidir. Cân-fezây dahi denir. Âb-ı hayâta dahi ıtlak olunur” (Öztürk-Örs 2009:109) bilgisi vardır. Son olarak Lexicon'da tabire “ruh canlandırıcı, ruhu yenileyici” manalarının yanında “yaşam suyu” karşılığı da verilmiştir. Türkçe sözlüklerde “cân-fezâ” tabirinin sadece “can artırıcı ve ferahlık” özelliği vurgulanmışken Farsça sözlüklerde bu anlamlara ek olarak “âb-ı hayât” karşılığının da verilmiş olduğu görülmektedir. Farsça sözlüklerdeki “âb-ı hayât” anlamı üzerinden tabirin yeniden yorumlanması ve bu anlamına ilişkin kullanımlarının tespit edilmesi, tabirin anlam katmanını genişletmek ve “âb-ı hayât” gibi mecazlar dünyasına ve anlam derinliğine sahip bir kavram ile olan ilişkisini göstermek açısından faydalı olacaktır.

1. Âb-ı hayât'ın özellikleri bağlamında “cân-fezâ” tabiri

Âb-ı hayât, metinlerde “âb-ı bakâ/bekâ, âb-ı hayvân, âb-ı zülâl, âb-ı zindegânî, âb-ı Hızır, âb-ı rûşinâ” (Tulum 2011:244); “ab-ı câvidânî, âb-ı hayvânî, âb-ı zindegî, âb-ı İskender” (Kurnaz 2007:2); gibi pek çok şekilde geçer. Özellikle “cân-fezâ” tabirinin geçtiği örneklerde bir şekilde “âb-ı hayât” veya yukarıdaki yapılardan birisinin mutlaka kullanıldığı görülmektedir. Beyit içerisinde destekleyici unsurlarla beraber bir anlam bütünlüğünün kurulmak istenmesi, bu kavramın güçlü bir biçimde işlenmesini sağladığından tabirin “can artıran, can bağışlayan” anlamı, “âb-ı hayât”ın kullanıldığı beyitlerde anlamı güçlendirme işlevini yerine getirmektedir. Doğrudan doğruya “âb-ı hayât” yerine kullanılmadığını gördüğümüz bu örneklerde tabir “âb-ı hayât”ın özelliklerine işaret eden sıfat olarak kullanılmaktadır.

Benzetme olarak en başta sevgilinin hayat veren, can bağışlayan dudağının sıfatı olarak kullanılan tabir bunun dışında “söz, şarap, heva” vb. kavramların derecesini artırmak maksadıyla da ele alınır. Bu unsurların söz konusu edildiği beyitlerde “âb-ı hayât”ın yanında destekleyici unsur olarak “cân-fezâ” tabirine başvurulmuştur. Bazı örneklerde ise “cân-fezâ” tabiri doğrudan “can bağışlama, can artırma” anlamlarıyla kullanılmıştır. Muhibbî bir gazelinde sevgilinin dudağının övgüsünü yaparken “Hasta gönül şifayı bir cevap ile bulur, o dudağı saf şarap gibi olan (sevgiliyi) gör ki nasıl can bağışlayıcıdır” dediği beytinde ‘cân-fezâ’yı bu şekilde kullanmıştır.

Bulur şifâyı hasta gönül bir cevâb-ıla
Ol la'li nâbı gör ki niçe cân-fezâ olur (Muhibbî 741/6)

Tabirin özellikle sözün güzelliğini anlatmak için sıfat olarak kullanıldığı örnekler, aynı görevde “âb-ı hayât” kullanımından çok uzak değildir. Cân-fezâ tabirinin doğrudan “âb-ı hayât” yerine kullanılmadığı örneklerde dahi bir yönüyle onun yerine konulduğu ve özelliklerinin bu tabirle verildiği görülmektedir. Adlî'ye ait bir örnekte şairin sevgilinin dudağı için sözlerini “cân-fezâ kılmak” istemesi, bu tercihi açık bir biçimde göstermektedir.

Tûbâ boyun ki vasf idicek müntehâ kılam
Medh-i lebünde sözlerümi cân-fezâ kılam (Adlî G 92/1)

Cân-fezânın benzer yapıdaki sıfatlar ile beyit içerisinde birden fazla kavramın özelliklerini ifade eden kullanımları, tabirin beyit içerisinde anlamının pekişmesine ve “âb-ı hayât”ın özelliklerini başarılı bir biçimde yansıtmayı sağlamıştır. Örneklerde özellikle “dil-güşâ/dil-güşây” ile kullanılan tabir, yakın anlamlı bu tabir ile bir bütünlük oluşturmuştur. Aşkî'nin “Fırdevs bahçesine benzersin onun için havan hoştur, hayat suyu çeşmesi gibidir; gönül

ferahlâtıcı, cana can katan” dediği beytinde dil-güşâ ve cân-fezâ birlikte kullanılmıştır. Bu ikili kullanım aynı zamanda hayat suyu çeşmesinin sıfatı konumundadır. Bu iki tabirin bir arada kullanıldığı diğer bir örnekte ise söz konusu edilen unsur havadır.

Gülşen-i Firdevse benzersin anun-çün hoş hevân
Çeşme-i hayvân bigidür dil-küşâ vü cân-fezâ (Aşkî TB 4)

Be-gâyet dil-güşâ vü cân-fezâdur
Gül eyyâmı hevânun i’tidâli (Mostarlı Ziyâi G 489/3)

Âb-ı hayât ve cân-fezâ tabirlerinin birlikte yer aldığı örneklerdeki anlam ilgisi, tabirlerin tek başlarına kullanıldıkları zamanlarda da bu ilgiyi karşıladıkları ve devam ettirdiklerini göstermektedir. Âb-ı hayâtın cân-fezâ tabiri olmadan kullanıldığı örneklerdeki anlam ilgileri birbiriyle örtüşmektedir. Beyitlerde sadece âb-ı hayâtın işlendiği; ancak anlam ilgisi bakımından bir farklılığın söz konusu olmadığı örneklerde bu durum daha açık bir şekilde görülmektedir. Örneklerin bir kısmında ise cân-fezâ tabiri geçmemekle birlikte onu çağrıştıran bir ima mutlaka vardır.

Çeşme-i âb-ı hayâtun adı var dünyâda
Yoksa dilber lebidür var-ısa dünyâda hemân (Şem’î G 136/4)

Anı nûş eyleyen âb-ı hayât-efzâya meyl itmez
Mey ü sahbâda el-hak başka sofi bir safâ vardur (Yakînî G 51/5)

Kadeh-i sîm-i mücellâda ya bir katre gül-âb
Câm-ı billûrda yâ âb-ı hayât-efzâsın (Yakînî G 151/5)

Şarabın övgüsünde cân-fezâ tabirinden yararlanan şairler, onu sevgilinin dudağı yerine kullanmayı tercih etmişlerdir. Sevgilinin dudağı canlar bağışladığı gibi onun benzetildiği şarap da bu can bağışlama özelliğine sahiptir. Aşkî’nin “Gönül (sevgilinin) yüzü ve dudağı karşında nasıl sevinçli olmasın? Şarap ve gülîstan sohbeti (elbette) cana can katar” dediği beytinde sevgilinin yüzü gül bahçesine; dudağı şaraba benzetilmiştir. Bir bakıma sevgiliye ait güzellik unsurları cân-fezâ ile en üst noktaya taşınır. Doğrudan şarabın sıfatı olarak kullanılan bir diğer örnekte ise şair zahide seslenerek “(Ey) Zahid! Huri/Güneş’e gözlerimi kapayıp Kevser suyundan vazgeçtim. Benim tercihim cana can katan şarap ve güzel sevgilidir” der. Bu tercihte şarab-ı cân-fezâ/ab-ı Kevser eşleşmesi cân-fezâ tabirinin neyi ifade ettiğini gösteren bir başka örnektir.

Dil nice şâd olmasun rûy u lebün karşısına
Cân-fezâ olur şerâb ile gülîstân sohbeti (Aşkî G 137)

Yumup göz hûrdan sûfi yudum el âb-ı Kevser’dan
Şarâb-ı cân-fezâ vü dilber-i ra’nâ bana yegdür (Kara Fazlî G 83)

2. Cân-fezâ tabirinin “âb-1 hayât” anlamında kullanımı

Cân-fezâ tabirinin sözlüklerde verilen hemen bütün anlamları âb-1 hayât ile yakından ilgili ve onun özelliklerini ifade eden karşılıklardır. Bunun yanında tabirin doğrudan âb-1 hayât anlamında kullanıldığını gösteren örnekler de vardır. Bu örneklerde tabir, oluşturulan tenasüp içinde “gice, zulmet, dil-güşâ, çeşme-i hayvân, kevser, kevser-sıfat, âb-1 kevser, çeşme-i Kevser, âb-1 Hızır, Hızır, âb-1 hayât, hayât, menba, su, ebr-i bahârî, cân-bahş” kelime/yapıları yanında “hayat bağışlamak, can bağışlamak, hayat vermek, can vermek” deyimleriyle de kullanılmıştır.

Örnek beyitlerde tabir âb-1 hayâtla olduğu kadar Kevser ile de beraber kullanılır. Cennette Hz. Muhammed’in ümmetiyle buluşacağı yer olan Kevser Havuzu’nun özellikleriyle ilgili olarak “*Havuzun suyundan içenin ebedî olarak susamayacağı, yüzünün ebediyen kararmayacağı şeklinde*” rivayetler vardır (Ertürk 1997:547). Bu bilgiye dayanarak havz-1 kevserin âb-1 hayât ile olan münasebeti ve dolayısıyla cân-fezâ tabiri ile olan ilişkisi daha iyi anlaşılacaktır. Havz-1 kevserin özellikleri içinde suyundan içenin “ebediyen susamayacağı” ve yüzünün “ebediyen kararmayacağı” bilgisi kevser suyunu, “ebedilik” temelinde âb-1 hayât ve cân-fezâ tabirleriyle aynı temelde değerlendirmemize imkan sağlayacak, ölümsüzlük konusunda bir bütünlüğe sahip oldukları görülecektir. Tespit edilen örneklerde çoğunlukla benzerlik üzerine kurulan söyleyişler cân-fezâ ve benzetildiği yapı ile aynı noktadadır. Aşkî’nin “*(Senin) dudaklarının şerbeti Kevser Suyu gibi cana can katar, eşiğinin toprağı (ise) en yüksekteki cennet gibi ferahlatıcıdır*” dediği beytinde tabirin “cana can katan” anlamı, onun kevser ile birlikte düşünüldüğünde ölümsüzlük özelliğini öne çıkaran bir unsurdur.

Cân-fezâdur leblerinün şerbeti kevser-sıfat
Dil-güşâdur hâk-i kûyî cennet-i a’lâ bigi (Aşkî G 146)

Mesken-i vaslında oldu şürb-i la’lin cân-fezâ
Sahn-1 cennetde olupdur çeşme-i Kevser lezîz (İbrâhîm Hurrem G 27/2)

Âb-1 hayâtın ebedilik özelliğini en iyi yansıtan sıfatlardan olan cân-fezâ, örneklerde âb-1 hayât ile birlikte işlenmiş; bazı örneklerde âb-1 hayâtın özelliklerini açıklayan bir sıfat görevinde yer alırken bazı örneklerde ise âb-1 hayâta denk bir anlamda kullanılmıştır. Zâtî’nin “*Hızır’a bir gece bu cana can katan/âb-1 hayât kadehi sunulsa öldüğünde karanlığın âb-1 hayâtını anmazdı.*” dediği beytinde cân-fezâ tabiri âb-1 hayâttan daha üst bir konumdadır.

Sunulsa Hızır’a bir gice bu cân-1 cân-fezâ
Anmazd’ölince zulmetün âb-1 hayâtını (Zâtî G 1558/3)

İki tabirin kullanımındaki denklige ilişkin Yahya Bey’in “*Ey Yahya! Nasıl ki her sözümüz Hz İsa (nın nefesi) gibi can bağışlayıcı oldu; (Öyle de) şiirimiz âb-1 hayât (vasfında/ölümsüz) oldu.*” dediği beytinde âb-1 hayât ve cân-fezâ tabirleri birbirini açıklayan tabirlerdir. Bu örnekte âb-1 hayâtın cân-fezâyâ, cân-fezânın da âb-1 hayâtın özelliklerine ilişkin bir üstünlüğü yoktur. Dolayısıyla tabirler aynı ekseninde kullanılmıştır.

Şîrimüz âb-1 hayât oldu bizüm ey Yahyâ
Cân-fezâ oldu Mesîhâ gibi çün her sözümüz (Yahyâ Bey G 141/5)

Şiirlerde özellikle bir yerin övgüsü yapılırken o yerin havası, suyu ve diğer özellikleri üzerine şairler tarafından mübalağaya varan ifadeler kullanılır. Tespit edilen bazı örneklerde

cân-fezâ tabirinin yer alması, şair eliyle bu tabirin bilinçli bir biçimde kullanıldığını göstermektedir. İki örnekte Halep şehrinin havası ve suyunun güzelliği bağlamında cân-fezâ tabirine başvurulmuştur. Halep şehrinin suyunun cân-fezâ tabiri ile övülmesi, bu şehrin suyunun güzelliğine de bir göndermedir. Nâbî'nin Divan'ında bu şehrin meşhur özelliklerini anlattığı pek çok örnek vardır. Şair, Halep'in suyunu övdüğü bir beyitte onu “cana can katan, can veren” olarak niteler. Beyitte şairin tabiri, “ab-1 cân-fezâ” biçiminde kullandığı ve bu yapı ile cân-fezâyı “hayat verme” özelliği ile işlediği görülmektedir. Nâbî'nin bu beytine benzer bir biçimde Kara Fazlî'nin de “Ladik'ün” redifli gazelinde aynı ifadeler bu kez “Ladik” için kullanılır.

Şarâba şerm virür âb-1 cân-fezâ-yı Haleb
Şemîm-i cenneti mahcûb ider hevâ-yı Haleb (Nâbî G 20/1)

Kalbe râhat-bahşdur el-hak hevâsı Lâdik'ün
Cân bağışlar cânê âb-1 cân-fezâsı Lâdik'ün (Kara Fazlî G 117)

Tabirin kullanıldığı bazı örneklerde “âb” yerine “su” tercihi cân-fezâyı beyit içinde “hayat suyu” bağlamlarında değerlendirmeye yönlendirmektedir. Ahmed Paşa'nın “*Havan sevgilinin havası/kokusu gibi can bağışlayıcı, ağzı suyu gibi cana can katıcı oldu*” dediği beytinde su ile ilgili olarak cân-fezâ tabiri kullanılırken yine su ile ilgili olarak “ölümsüzlük, ebedîlik” durumu söz konusu edilmektedir.

Dil-ber nesîmi gibi havân oldu ruh-bahş
Yâr agzı yarı gibi suyun oldu cân-fezâ (Ahmed Paşa G 42/3)

Cân-fezâ tabirinin doğrudan âb-1 hayât karşılığında kullanıldığı örneklerde açıklayıcı bir edat yahut kelime vardır. Bu vasıta ile tabirin âb-1 hayât ile olan ilişkisi ortaya çıkarılabilmektedir. Şairler âb-1 hayât vurgusunu cân-fezâ üzerinden yaparken bir benzerlik veya sebep sonuç ilişkisi meydana getirir. Özellikle sevgiliye ait can bağışlayıcı kimi unsurların ifadesinde “canını feda etme” durumu, övülen unsurun can bağışlayıcı özelliğini vurgulamak üzerine kurulur. Bir örnekte salıkların seve seve canlarını feda etmeleri, memduhun kendilerine bir şekilde hayat bağışlamaları ile mütenasiptir. Bu açıdan burada kullanılan cân-fezânın doğrudan âb-1 hayât yerine kullanıldığı görülmektedir.

Bildiler kim cân-fezâdır zâhir u bâtında ol
Âsitânında anınçün cân verirdi sâlikân (Sırrî K 3/11)

Âb-1 hayâtın açıklaması yahut benzerliğinin izahında özellikle bazı edat ve kelimelerin kullanıldığı görülmektedir. Bazı örneklerde şairin şiirinde bahsettiği âb-1 hayâtın cân-fezâdan başka bir şey olmadığı vurgulanır. Bu vurgular cân-fezânın yalnızca sözlüklerdeki “cana can katan, mutluluk artırıcı” anlamlarının yanında doğrudan “âb-1 hayât” yerine de kullanıldığını gösteren örneklerdir. Aşağıdaki örneklerden ilkinde “âb-1 hayvândan garazın cân-fezâ la'l-i leb” olması ve diğer örnekte “çün âb-1 hayât cân-fezâdur” ifadesi tabirin bu kullanımını destekler niteliktedir. Vâlî'nin Hüsn ü Dil'inden alınan örnekte ise “âb-1 hayât cân-fezâdur” ifadesi, âb-1 hayâtın cana cana katan özelliğini vurgulaması yanında bir tanım cümlesi olarak da değerlendirilebilir.

Bûs-1 cân-bahşun durur maksûd eyâ ârâm-1 cân
Cân-fezâ la'l-i lebündür âb-1 hayvândan garaz (Şerîfî G 164/3)

Gâyetde latîf ü dil-güşâdur
Çün Âb-1 Hayât cân-fezâdur

(Vâlî HD 774)

3. Tarih manzumelerinde “cân-fezâ” tabiri

Cân-fezâ tabirinin “âb-1 hayât” ile olan ilişkisi yoğun olarak tarihlerde kendini göstermektedir. Tarihler genel olarak “...doğum, ölüm, tahta çıkış, sefer, zafer, barış, bir göreve atanma, azledilme, sünnet, evlenme, sakal bırakma, yangın, zelzele...vs. gibi olaylar; ya da saray, yalı, çeşme, han, hamam, cami, medrese, kışla... gibi binaların yapımı veya onarımı için yazılır.” (Karabey 2015: 56). Tarihlerin konusu içerisine giren yapılar çoğunlukla övgü dolu sözlerle tarif edilir. Bir çeşmenin yapılış tarihine düşürülen tarihlerde çeşmenin öncelikli olarak övgüye mazhar olan kısmı suyudur. Pek çok örnekte tarih düşürülen çeşmelerden akan suyun “cana can katan, can bağışlayan, yeni hayat veren” özellikleri vurgulanır. Bu noktada bütün bu özellikleri ihtiva eden “cân-fezâ” tabirine sıkça başvurulmuştur.

Tarihler içinde cân-fezâ tabiri ile “âb, âb-1 hayât, çeşme, çeşme-sâr, sebîl, havz, Hızır, âb-1 zülâl, mâ, mürde” gibi kelime ve birleşik yapıların yanı sıra “can bağışlamak, ihya etmek, sebîl etmek” gibi deyimsel ifadeler de kullanılır. Tespit edilen örneklerde kurulan tamlamaların ilk ögesi “cân-fezâ” tabiridir. Bu örnekler “âb-1 cân-fezâ”, “havz-1 cân-fezâ”, “âb-1 hayât-1 cân-fezâ”, “çeşme-sâr-1 cân-fezâ” biçimlerinde kullanılmıştır. Tabirin kullanıldığı diğer örneklerde olduğu gibi tarihlerde de “âb-1 hayât” ve “cân-fezâ” bir aradadır. Antepî Aynî'nin “*Ey susamış dudak! Mahmud Han cana can katan (âb-1 hayât) su akıttı. Her canı tazeledi, sen de (bu) sudan iç*” dediği beytinde tabir bu şekilde kullanılmıştır.

Akıttı âb-1 cân-fezâ Mahmûd Hân ey teşne leb
Sîr-âb u şâd-âb eyledi her cânı sen de âb iç (Aynî T 313/1)

Antepî Aynî bir başka beytinde “cân-fezâ”yı “çeşme-sar” ile birlikte kullanmakta, “ayn-1 âb-1 hayât-1 câvidânî” ibaresiyle devam ettirmektedir. Bu örnekte “ayn” vurgusu ile hem çeşmenin gözü hem de “benzerlik” ilgisi verilmiştir. Benzerlik ilgisinin kullanılması “cân-fezâ” tabirini açıklayan bir görevde kullandığını göstermektedir. Beytin diğer mısraında “mürdeyi ihya ider” ve “haste şifâ-yâb olur” ifadeleri ile birlikte “cân-fezâ”nın “âb-1 hayât”ı çağrıştıran bir biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Bu mâ'-i cân-fezâ 'ayn-1 hayât-1 câvidânîdir
İder dil mürdeyi ihyâ olur haste şifâ-yâb iç (Aynî T 348/3)

Nevres-i Kadîm'in Vezîr-i Azam Hasan Paşa'nın kızı Rukiyye Hanım için yaptırdığı çeşme için yazdığı tarihte cân-fezâ tabiri diğer örneklere benzer bir biçimde “çeşme-sâr” ile birlikte kullanılmıştır. Şairin “*Onun ruhunu şad etmek için bu cana can katan çeşmeyi yaptı*” dediği beytinde “cân-fezâ” tabiri ile “şad etme, hayat verme” özelliği vurgulanmıştır.

Anın şâd itmek içün rûh-1 pâkin
Yapup bu çeşme-sâr-1 cân-fezâyı (Nevres-i Kadîm T 49/4)

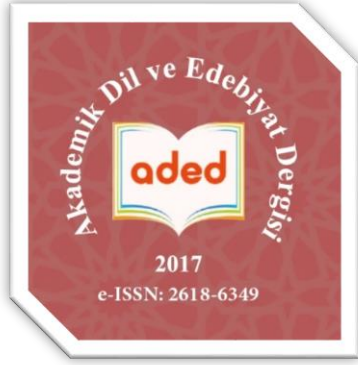
Sonuç

Klasik şiirde şairlerin bir kelime, tabir yahut ibareyi olabildiğince zengin bir biçimde kullanmaları sonucunda metinlerin yorumlanmasında farklı anlam ilgileri ortaya çıkar. Bazı ibarelerde ise tabirin sıkça kullanılan anlamının kalıplaşmış bir söyleyişe dönüştüğü görülmektedir. Farsça kinaye sözlüğünde Türkçe sözlüklerdeki karşılığı yanında “âb-ı hayât” karşılığı da verilen “cân-fezâ” tabirinin klasik şiirdeki örneklerinde bu anlamda kullanımına ilişkin bazı örnekler vardır. Tabire ilişkin örnekler çok olmasına rağmen doğrudan “âb-ı hayât” karşılığında kullanılan veya sözlüklerdeki karşılıkları yanında “âb-ı hayât” biçiminde de yorumlanabilecek kimi tanıkların varlığı tespit edilmiştir. Bu örnekler içerisinde çoğunlukla tabirin “cana can katma, yeni hayat verme” gibi anlamları öncelikli olmakla birlikte özellikle tanım cümlesi biçimindeki beyitlerde “âb-ı hayât biçiminde ya da tamlamalar yahut ibareler ile birlikte “hayat” karşılığında kullanıldığı görülmektedir. Verilen örnek beyitler içerisinde “cân-fezâ”nın hangi unsurların benzetileni olarak kullanıldığı incelenmiştir. Tabirin doğrudan “âb-ı hayât” karşılığında kullanımına ilişkin örnekler sunulmuş, son olarak tarihlerde tabirin diğer unsurlarla tenasüp içerisinde kullanımına dair çıkarımlar yapılmıştır. Tespit edilen hemen bütün örneklerde cân-fezâ tabirinin “âb-ı hayât”ın temel özelliğinden ayrı olmayarak “can verme, can bağışlama” özelliği üzerinden işlendiği söylenebilir. Bunun yanında tabirin “garaz, gibi” redifli gazellerde “âb-ı hayât”ın karşılığı olarak kullanıldığı görülmektedir. Tabirin -verilen örnekler incelendiğinde-Ferheng-i Kinâyât ve Burhân-ı Katı gibi sözlüklerde verilen “âb-ı hayât” manası ile örtüştüğü görülmektedir.

Kaynakça

- Açıl, Berat(2005). Sırrı Râhile Hanım ve Dîvânı. Boğaziçi Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Ak, Coşkun(1987). Muhibbi Divanı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, Mehmet(2004). Antepli Aynî Divanı. İstanbul: Kitabevi Yay.
- Bilkan, Ali Fuat(2011). Nabi Divanı I-II. Anklara: Akçağ Yayınları.
- Burhân-ı Katı/Mütercim Âsım Efendi; hzl. Mürsel Öztürk, Derya Örs(2009). Ankara: Türk Dil Kurumu yayınları.
- Çağbayır, Yaşar(2007). Ötüken Osmanlı Türkçesi Sözlüğü. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çavuşoğlu, Mehmed(1977). Yahyâ Bey, Dîvan. İstanbul: Edebiyat Fak. Basımevi.
- Devellioğlu, Ferit(2010). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat (Eski ve Yeni Harflerle). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Eren, Abdullah(1999). Çankırlı İbrahim Hurrem Divanı. Karadeniz Teknik Üniversitesi. (Yüksek Lisans Tezi). Trabzon.
- Ertürk, Mustafa(1997). Havz-ı Kevser. TDVİA. C. 16. İstanbul.
- F. Steingass(1998). A Comprehensive Persian-English Dictionary. Beyrut.
- Gürgendereli, Müberra(2002). Mostarlı Ziyâî Divanı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Johnson, Francis(1852). Dictionary Persian, Arabic and English. London.
- Kanar, Mehmet(2016). Büyük Farsça-Türkçe Sözlük. İstanbul: Say Yayınları.
- Karabey, Turgut(2015). Türk Edebiyatında Tarih Düşürme. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Karavelioğlu, A. Murat(2014). Şem'î Dîvânı. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Köksal, M. Fatih(2003). Yenipazarlı Vâli Hüsn ü Dil (İnceleme-Tenkitli Metin). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Lügat-i Cûdî/İbrahim Cudi Efendi; hzl. İsmail Parlatır, Belgin Tezcan Aksu, Nicolai Tufar(2005). Ankara:Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Lügat-i Remzî; hzl. İsmail Ünver-Abdülkadir Gürer-Halit Biltekin(2003). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mehmed Salâhî(1313). Kâmus-ı Osmânî. İstanbul.
- Olgun, İbrahim-Drahşan, Cemşit(1984). Farsça-Türkçe Sözlük. Ankara: Elhan Kitabevi.
- Öztürk, Furkan(2007). Bâkî Divanı Sözlüğü [Bağlamli Dizin ve İşlevsel Sözlük]. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Parlatır, İsmail(2006). Osmanlı Türkçesi Sözlüğü. Ankara: Yargı Yayınları.
- Saraç, M. A. Yekta(2002). Emrî Divanı. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Servet, Mansûr(1375). Ferheng-i Kinâyât. Tahran.
- Şemseddin Sâmî(1317), Kâmûs-ı Türkî, İstanbul.

- Şentürk, A. Atilla-Boşdurmaz, Nurcan(2012). Molla Aşkî Dîvân. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihat(1970). Zâtî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon) Gazeller Kısmı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihat(1992). Ahmet Paşa Divanı. Ankara: Akçağ Yay.
- Yazar, Sadık(2006). Seyyid Şerîfî Mehmed Efendî; Hayatı, Divanı ve Hilyesi. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi.
- Zülfe, Ömer(2004). Yakînî [ö. 1568] Divan Tenkitli Metin-Tetkik-Dizin, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Ali PULAT

Dr. Öğr. Üyesi, Uşak Üniversitesi
ali.pulat@usak.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-8923-0782>

Sümevra KAYA

Öğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı

Ayktut Ertuğrul'un *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* Adlı Hikâye Kitabının Metinlerarası İlişkiler Açısından İncelenmesi

Analysis of Ayktut Ertuğrul's Story Book Called *Başlangıçların
Sonsuz Mutluluğu* in Terms of Intertextuality

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 19.11.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 06.02.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

PULAT, Ali; KAYA, Sümevra (2020). "Ayktut Ertuğrul'un Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu Adlı Hikâye Kitabının Metinlerarası İlişkiler Açısından İncelenmesi". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 12-26.
DOI: 10.34083/akaded.648584.

PULAT, Ali; KAYA, Sümevra (2020). "Analysis of Ayktut Ertuğrul's Story Book Called Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu in Terms of Intertextuality". *Academic Journal of Language and Literature*, 4 (1), 12-26.
DOI: 10.34083/akaded.648584.



<https://doi.org/10.34083/akaded.648584>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Aykut Ertuğrul, postmodernizmin tanımını gelenekle birlikte ele almaktadır. Modernizmin eleştirisini yapan Aykut Ertuğrul postmodernizmi, geleneksel motiflerle okuyucusunun karşısına çıkarmaktadır. Aykut Ertuğrul hikâyelerinde kültürel mirasa önem verir ve geleneği bu çağın beklentilerine uyarlarlarken metinlerarasılıktan yararlanır. Aykut Ertuğrul, postmodernizmin ön eki olan “post” u gelenekteki “makam, mevki” anlamına gelen çağrışıma ile kullanır. Bu sebeple; dini, sosyal, kültürel ve tarihi birçok unsur onun hikâyelerinde yeni ve özgün bir biçimde ele alınmıştır. Bunu yaparken metinlerarasılıktan da yararlanır. Aykut Ertuğrul'un hikâyelerinde metinlerarasılık, yeni anlatım özelliklerine kavuşmuştur. Aykut Ertuğrul, hikâyelerinde metinlerarasılık özelliklerini yapısal olarak postmodernist bir çizgide kullanırken içerik olarak geleneğe bağlı kalmıştır.

Aykut Ertuğrul, *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* adlı kitabında metinlerarasılığı edebi, dini, tarihi metinlerden alırken; bu hikâyelerde gönderge, anırtırma, pastiş, parodi, ironi ve kolaj gibi tekniklerden yararlanmışır. Bunun yanında bu hikâyelerde müzik, film, gazete haberleri, oyunlar ve güncel olayları da kullanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aykut Ertuğrul, postmodernizm, metinlerarasılık, hikâye

Abstract

Aykut Ertuğrul is one of those who blends the definition of postmodernism with tradition. Aykut Ertuğrul, a critic of modernism, blends postmodernism with traditional motifs and confronts his readers. Aykut Ertuğrul gives importance to cultural heritage in his stories and takes advantage of intertextuality in adapting tradition to the expectations of this era. Aykut Ertuğrul uses postmodernism with its connotation in the tradition meaning “Maqam”. For this reason, many religious, social, cultural and historical elements are taken into consideration in a new and original way in his stories. He also takes advantage of intertextuality in doing so. In Aykut Ertuğrul's stories, intertextuality gained new narrative techniques. Aykut Ertuğrul has remained content with tradition while using these techniques structurally in a postmodernist line.

Aykut Ertuğrul, in his book `Eternal Happiness of beginnings`, took advantage of literary, religious and historical texts to be intertextual; in these stories he made use of techniques such as sentencing, memorization, pastij, parody, irony and collage. Moreover, music, film, newspaper - news, games and current events were also used in these stories.

Keyword: Aykut Ertuğrul, postmodernism, intertextuality

1. Giriş

Postmodernizm, Batı'da oluşan gelenek ve modern kavramına ilave olarak ortaya çıkar. Postmodernistler modernizmin getirilerinin insanlara mutluluk ve huzur getirmediklerini düşünürler. Ali İhsan Kolcu'ya göre "Postmodern düşünce ilk eleştirilerini modernizmin insanlık adına sunduğu 'mutluluk reçeteleri'nin artık işe yaramadığına yöneltir." (Kolcu, 2015:290) Bu bağlamda teknik açıdan mükemmel olma iddiasını taşıyan modernizme tepki olarak postmodernizm ortaya çıkmıştır. Postmodernizm içerik olarak sınırlarını geniş tutar. Postmodernistler tek bir düşünce üzerine bağlı kalmazlar. Var olan değerleri, tarihi, geleneği kendi istedikleri şekle dönüştürerek kullanırlar. Postmodernistler özneyi, bilgiyi, oyunu, ironiyi ve anarşiyi ön planda tutarlar.

Hakan Sazyek postmodernist roman tarzının ana özelliklerini, a-Üstkurmaca, b-Metinlerarasılık, c-Polisiye/gerilim, d-Tarihe yönelme." (Sazyek, 2002:494) şeklinde sıralamıştır. Hakan Sazyek'in postmodernist romanın alt başlıkları olarak ele aldığı bu maddeleri öykü incelemeleri için de düşünmek mümkündür.

Metinlerarasılık, bütüncül bir yapıya kavuşturulması amacıyla bir edebî metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçalarının katılması demektir. Kubilay Aktulum, metinlerarasılığın ortaya çıkışıyla ilgili şöyle söyler:

"Metinlerarasında, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar. Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir. Kısacası, bu bağlamda, her yapıt bir metinlerarasıdır." (Aktulum, 2000:18)

Metinlerarasılık kavramı çerçevesinde her metin bir başka metnin içine sindirilmiş ya da biçim değiştirerek (Aytaç, 1999: 150) başka bir şekle ve manaya bürünmüş olabilir. Bu durum metne zenginlik ve güç kattığı gibi geçmiş ve gelecek arasında irtibatı güçlendirir. İleri sürülen bir iddiayı açıklamak ya da kabul ettirmek için alıntı yapılır ve bu çaba bilinçli bir iştir (Aktulum, 2000:94). Alıntılanan metnin seçimi, alıntının sınırları, montaj edilme biçimleri, yeni metinde ona verilen anlam alıntının anlaşılması için gerekli unsurlardır (Aktulum, 2000:98). Gizli alıntı yani aşırma ise başkasının görüşünü kendisininmiş gibi ifade etmektir, hoş karşılanan bir durum değildir (Aktulum, 2000:104).

Hakan Sazyek, "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler" adlı makalesinde metinlerarasılığı üç alanda incelemiştir. Hakan Sazyek: "Metinlerarasılık, aslında roman türünde yansıtmacı, modernist ve postmodernist tarzların ortak ögesidir." (Sazyek, 2002:499) der. Sazyek yansıtmacı yazar için şu tespitleri yapar:

"Yansıtmacı yazar konuyu sahip olduğu kültürel donanımdan geniş ölçüde yararlanarak işler. Böylece edebiyat dışı okuma etkinliği sonunda edindiği sanat, felsefe, tarih, sosyoloji, psikoloji vb. alanlarına ait pek çok bilginin tortusu kurmaca yapının içine siner. Kimi zaman da yazar, bunu doğrudan bir tutumun ürünü kılarak yine aynı etkinliğin sonucunda bir sorunsal hâline getirdiği felsefi, tarihi, sosyolojik, psikolojik bir durumu, olguyu ya da kavramı romanına konu alır. Söz konusu sorunsal, bu alanlardaki farklı görüşleri, tezleri, öğretileri çatıştırarak irdeler." (Sazyek, 2002:500)

Modernistlerde ise metinlerarasılık imge ve motif amaçlı kullanılır. Metinlerarasılık her dönemde ve akımda görülebilir ancak postmodernizmle farklı bir anlam kazanmıştır. Hakan Sazyek bu durum ile ilgili şöyle der: "Metinlerarasılığın postmodernizmdeki işlevi ise çok

daha farklıdır. Farklı metinler artık sadece bir oyunun parçası durumundadırlar.” (Sazyek, 2002:500) Bu tespite göre metinlerarasılık, postmodernizm içinde bir oyunun parçasıdır ve var olan yöntemleri kendi alanına göre düzenlemiştir. Postmodernistler, yazılan metnin anlaşılabilirliği için kendinden önceki metinlerin okunması gerektiğini savunurlar. Metinler arasında bir beslenme olduğuna inanırlar. Yazarlarının birbirinden etkilenerek beslenebileceğini düşünürler. Ali İhsan Kolcu'ya göre; bir metnin diğer metinlerle arasındaki her türlü ilişki metinlerarasılık kapsamına girmektedir. Metinler arası özelliklerin belirlenmesi ancak var olan metinlerin değerlendirmesiyle, her açıdan incelenmesiyle mümkün olacaktır (Kolcu, 2015:300).

Ali İhsan Kolcu, metinlerarasılığın oluşum sürecini ve amacını şu şekilde anlatır:

“Metinlerarasılık kuramının öncüleri her metnin bir önceki metinlerden alıntılarla inşa edildiğini onların toplamı olduğunu ve onun kendi başına bağımsız bir üretim olamayacağını ileri sürerler. Her yeninin eskinin üzerine oturduğunu bir bakıma onun karşıtı olsa bile yeninin üretilmesine katkısının olduğu kabul edilen bir gerçektir. Kendi 'ötekisi'ni oluşturan her akım her şeyden önce bir sanat ve edebiyat geleneğinin oluşmasına hizmet eder.” (Kolcu, 2015:302)

Metinlerarasılık metnin içerisinde farklı durum ve pozisyonlarda bulunabilir. Metinlerarasılığın anlaşılabilirliği için okurun, okuduğu metnin yazarının bilgi dünyasını araştırması gerekecektir. Nitekim metinlerarasılık açık ve örtük alanlarda kullanıma elverişlidir. Okur, yazarın beslendiği kaynakları tespit edemediyse var olan metin onun için sıradanlaşacaktır. Ayrıca burada okurun bilgi birikimi büyük önem arz etmektedir. Okurda muhakeme yeteneği olmalıdır. Ancak bu şartlar varsa metinler arası öğeler tespit edilir. Olmadığı takdirde okunan metnin niteliği anlaşılabilir.

Metinlerarasılık denilince sadece var olan metinler devreye girmez. Sanatsal tüm alanlarda metinlerarasılığa gidilebilir. Var olan bir resmi veya fotoğrafı başka bir yerde kullanmak, bir heykelden esinlenerek yeni bir heykel inşa etmek ve ya bir notadan beslenip beste oluşturmak da metinlerarasılık olarak değerlendirilir. Lale Quasimova “*Metinlerarası İlişkiler Açısından Mustafa Kutlu'nun Beşlemesi*” adlı makalesinde bu konuyla ilgili şöyle söyler: “Yazarlar, metinlerarasılık ilişkisine başvururken sadece edebi metinlerden faydalanmazlar. Aynı zamanda fikri metinlerle, resimlerle ya da müzikle de bağlantı kurabilirler. Bu açıdan bakıldığında yazarın kendi eserinde daha çok hangi tür yapıtlarla bağlantı kurduğu ve hangi yazarlardan faydalandığı tespit edilebilir.” (Quasimova, 2011:64)

Postmodernizmin tanımı net olarak yapılamamıştır. Postmodernizm sürekli kendine yeni anlamlar katmaktadır. Modernizmin bir eleştirisi olarak çıkan bu kavramda post kavramı, Latince'de sonra anlamına gelmektedir. Aykut Ertuğrul, postmodernin tanımı yeniden yapmıştır. Aykut Ertuğrul, postmodernizmin tanımına yeni bir anlam yüklemiştir. Postmodernist yöntemlerle geleneksel konulara değinmiştir. Aykut Ertuğrul'un fantastik bir üslupla geleneksel konuları ele alması onu diğerlerinden ayırmaktadır. Aykut Ertuğrul, *Post Öykü* dergisini çıkartmaktadır ve bu dergideki söyleşisinde derginin adı ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“İkincisi de gelenekle bağ kurmak, diye bir şeyden bahsediliyor sürekli. Biz gelenekle nasıl bağ kurabiliriz, bu soruya gerçekten bakalım. Aslında derginin adına da: uygun bir postmodernizmdeki post bir de geleneksel anlamda makam anlamına gelen post. İkisini de kapsasın diye derginin adını post olarak seçtik. Biz gelenekle nasıl bağ kurabiliriz, sahici bir bağ kurmak mümkün mü, mümkünse nasıl, değilse peki ne yapmalıyız?” (Kaya, 2020:632)

Aykut Ertuğrul'un *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* Adlı Kitabında Metinlerarasılığın Tasnifi

Bu makalede Aykut Ertuğrul'un *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* adlı kitabındaki öykülerde metinlerarasılık özellikleri tespit edilecektir. Bu özellikler edebi dönemlerine göre tasnif edilecektir. Postmodernist anlatım tekniklerinden biri olan metinlerarasılık yönteminin de kendi içerisinde kullanım alanları vardır. Metinlerarasılığı incelerken parodi, pastiş, alıntı, gönderge, anıştırma ve gülünç dönüştürüm alt başlıkları altında incelemek mümkündür.

Aykut Ertuğrul, postmodernizmi yeniden yorumlamış, geleneksel öğeleri fantastik bir olay örgüsünün içine dâhil etmiştir. Bunu yaparken postmodernist anlatım tekniklerini kullanmıştır.

Aykut Ertuğrul, kültürden beslenmiştir. Geleneksel ve kültürel motifler hikâyelerinin ilham kaynağı olmuştur. O, hikâyelerini yazarken bahsi geçen motiflerin kaynaklarından alıntılar yapmış ve onları dönüştürerek yeni bir biçime sokmuştur. Bunu metinlerarasılık yöntemini kullanarak yapmıştır.

Aykut Ertuğrul'un *Keyfekader Kahvesi, Mümkün Öykülerin En İyisi, İki Dünyanın Ustası* ve *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* adlı dört öykü kitabı vardır. Bu öykü kitaplarının içerisinde *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*'nu incelediğimizde diğer metinlerden (tarihi, edebi, dini vs.) unsurlara rastlanıldığı görülmektedir. Bu unsurlarla metinlerarası ilişkilerin varlığı tespit edilmiştir. *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*'nun metinlerarası tasnifi şu şekildedir:

1. Edebî Metinlerle Kurulan Metinlerarası İlişkiler

Aykut Ertuğrul, metinlerarası ilişkiler bağlamında edebi metinleri kaynak olarak kullanmıştır. Biz bu kaynakları yeni edebiyat, halk edebiyatı ve batı edebiyatı olmak üzere sınıflandırdık. Yaptığımız sınıflandırmada birbirinden farklı ideolojiler benimseyen kişilerin varlığı tespit edilmiştir. Yazarın geniş bir literatürden yararlandığı görülmektedir.

Yeni Edebiyat: Aykut Ertuğrul, "Yüzyıldan Son Çıkış" adlı hikâyesinde yerli ve yabancı sanatçıların ismini kullanarak gönderge yöntemi uygulamıştır. Birbirinden farklı estetiğe ve düşünceye sahip kişilerin aynı yerde bulunmasının getirebileceği karmaşayı hissettirmek amacıyla bu tekniği kullandığı söylenebilir.

"(...)William Blake, Joyce, İsmet Özel şuraya, Campbell, üzerine fırlatılmış gibi görünecek bir doz Asaf Halet Çelebi, Borges, arkaya da bir Ethica koyduk mu tamamdır(...)" (Ertuğrul, 2018:30)

Yüzyıldan Son Çıkış adlı hikâyede Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı kitabının kahramanı Olric'in konuşmasına yer verilmiştir. Bu konuşmada yazar adı "(#atay)" şeklinde verildiği için doğrudan alıntı, gönderge olarak sayılmaktadır. Ayrıca Olric, burada kafa karışıklığını simgelemektedir. Bu hikâyede anlatıcı sürekli sorular sormaktadır.

"(...)Bizi ele geçirmek mi istiyorlar **efendimiz? Yok artık Olric** (#atay) hâlâ mı?(...)" (Ertuğrul, 2018:30)

Yazar, *Yüzyıldan Son Çıkış* adlı hikâyede Necip Fazıl'ın şiirini kaynak vermeden metnin içerisinde kullanmıştır. Aykut Ertuğrul bu öykünün sonunda intihal sözlüğü verse de bu sözlük bir kaynakça mahiyetinde değildir. Bu nedenle bu alıntı bir anıştırma örneğidir. *Yüzyıldan Son Çıkış* hikâyesinde, yoğun bir şekilde metinlerarası teknikten yararlanmıştır. Bu durum hikâyenin bütününe bakıldığında çağın hızlı yaşantısıyla özdeşleştirilebilir. Hikâyede "(...) "Dur!" dedim içimdeki sese, **bu cadde çıkmaz sokak**; insanın içindeki sese karşı bir ses

kullanıyor olması **ne kötü be birader.(...)**" (Ertuğrul, 2018:30-31) şeklinde kalın tonla yazılan "bu cadde çıkmaz sokak" söz grubu Necip Fazıl'ın *Kaldırımlar* şiirinde şöyle geçer:

"Durun kalabalıklar bu cadde çıkmaz sokak!
Haykırsam kollarımı makas gibi açarak"

"*Atları Bağladım Geceyi Burada Geçireceğiz*" Melisa Kesmez'in kitabıdır. Aykut Ertuğrul, bu kitap adını *Yüzyıldan Son Çıkış* adlı öyküsünde metnin içerisine yerleştirmiş ve kalın punto kullanarak yazmıştır. Burada gönderge mevcuttur.

"Cama yağmur damlaları vuruyordu. **Merhamet saçlarını ıslatan sessiz bir yağmurdu.** Demet, bana bakıyordu. İnsan bana neden bakar ki? Utandım. Utanmaz yalancı, oyunbaz geveze, sempati yoksunu sahtekar. Kendime fazla yüklenmenin zamanı değil şimdi. Nutkum tutulmuştu. Elleriyle düzeltti. Elbisesini yani. **Elleri denizin dibinde geziyor gibiydi.**" (Ertuğrul, 2018:33)

Sezai Karakoç'un *Köşe* şiirinden "Merhamet saçlarını ıslatan sessiz bir yağmurdu." dizesi ve *Monna Rosa* şiirinden ise "Ellerin denizin dibinde geziyor gibiydi." dizesi *Yüzyıldan Son Çıkış* hikâyesinde kullanılmıştır. Bu alıntılarda diğerleri gibi kalın punto ile yazılmış ve intihal sözlüğü verilmiş olsa da bir anıştırma örneğidir. Çünkü verilen bilgiler Sezai Karakoç'u direk kaynak olarak göstermemektedir.

Aykut Ertuğrul, *Yüzyıldan Son Çıkış* hikâyesinde "**Yüreğimden böğürmek üzereyim gibi hissediyorum.(...)**" (Ertuğrul, 2018:33) cümlesini kullanmıştır. Bu cümle Cahit Zarifoğlu'nun "*Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu*" adlı eserinden bir alıntıdır. Yazarın adı verilmeden kullanıldığı için bir anıştırma örneğidir.

"Yüreğimden böğürmek üzereyim gibi"
"Peki ama" kız kardeş
"Yürekle böğürmek mi dedin öyle bir şey mi dedin."
(Ertuğrul, 2018:33)

İsmet Özel'in *Celladına Gülümserken Çektirdiğim Resmin Arkasındaki Satırlar* adlı şiirinden bir parçayı Aykut Ertuğrul, *Yüzyıldan Son Çıkış* hikâyesinde kullanmıştır. Özgün metinde kalın punto kullanılarak alıntılanan şiir, İsmet Özel'in adı verilmediği için anıştırma örneğidir.

"**Bakın ben, birçok tuhaf marifetimin yanı sıra ilginç ödeme yolları da bulabilen biriyim,**" demek isterdim, diyemedim.(...)" (Ertuğrul, 2018:34-35)

"Bakın ben, birçok tuhaf
marifetimin yanısıra
ilginç ödeme yolları bulabilen biriyim
üstüme yoktur ödeme hususunda
sözün gelişi
üyesi olduğunuz dernek toplantısında
bir söyleve ne dersiniz?" (Özel, 1997:232)

Turgut Uyar'ın "Göge Bakma Durağı" adlı şiirinden bir parça alınmıştır. Ertuğrul, *Yüzyılın Son Çıkışı* hikâyesinde *Göge Bakma Durağı* şiirini şu şekilde kullanmıştır: "(...) **Bu karanlık böyle iyiydi affe..tövbe. Aktı. Zaman.**"(Ertuğrul, 2018:35). Bu kullanımda yazarın adı verilmemiştir. Yazarının adı verilmeden var olan metinden bir parça alıp başka bir metnin içerisine yerleştirmek anıştırma örneğidir. Ayrıca Aykut Ertuğrul'dan alıntılanan bölümde Turgut Uyar'ın şiirinin olduğu bölümün özgün olarak kalın punto kullanılarak oluşturulması gözden kaçmamalıdır.

"Falanca durağa şimdi geliriz göge bakalım
İnecek var deriz otobüs durur ineriz

Bu karanlık böyle iyi afferin Tanrıya
Herkes uyusun iyi oluyor hoşlanıyorum” (Uyar, 2019:27)

Aykut Ertuğrul, Oktay Rifat Horozcu'nun *Yağmur Başlangıcı* adlı şiirinden “Cama yağmur damlaları vuruyordu. **Siz daha başlangıç bile değilken Yağmur başlamıştı.(...)**” (Ertuğrul, 2018:36) şeklinde alıntı yapmıştır. Bu bir anıştırma örneğidir.

Aykut Ertuğrul, *Ejderha Diyorum Ejderha* adlı hikâyesinde Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'daki kahramanı Orluc'e gönderge yapmıştır. *Ejderha Diyorum Ejderha* hikâyesinde başkahramanın kafası karışıktır. Başkahraman kendini bir rüya hâlinde sanır ve zamanlar arası yolculuk yapar. Yunus Balcı'nın ifadeleriyle Orluc de böyle bir kahramandır. “Bu iç hayatta yine kedisinin yaratmış olduğu iç kişiliği Orluc ona arkadaşlık etmeye başlar. Orluc'le aralarında geçen diyaloglarında sık sık kendisini ve geçmiş hayatını; ailesini, iş arkadaşlarını, aile dostlarını eleştirir.” (Balcı, 2004:45) Dolayısıyla yazar burada kahramanın iç sesini Orluc'le özdeşleştirmiştir.

“Haydar abi git işine Alla'sen, Orluc oldun çıktın başımıza!” (Ertuğrul, 2018:57)

Aykut Ertuğrul, *Hızır Selamsız'ın Mektubu* adlı hikâyesinde Sezai Karakoç'a atfı yapmıştır. Bu atıfta Karakoç'un adı geçmiştir. Hikâyede kahraman odaların içerisinden geçmektedir. Her girdiği oda yeni bir odaya açılmakla birlikte dönüş yolu bulunamamaktadır. Bu Sezai Karakoç'un düşünce dünyasındaki kaderle örtüşür. Bu nedenle Sezai Karakoç'tan bir alıntı yapılmış olduğunu düşünüyoruz.

(...) Hiçbir kapı beni Habibe Hanım'ın cesedinin bulunduğu odaya götürmüyordu, eşyalarla dolu, Habibe Hanım'ın deyimiyle “şen dünya içinde şen dünya içinde bir avuç şen dünyaydı burası”(evet Karakoç)(...)” (Ertuğrul, 2018:98)

Aykut Ertuğrul, *Zehra'nın Bin İkinci Gece Masalı* adlı hikâyesinde Ali Emre'nin *İki Dağın Öpüşmesi Gibi* adlı şiirinden doğrudan alıntı yapmıştır.

“Öyle uzun uzun, güzel güzel
öldürülse de herkesin gözü önünde
bütün anneler sırayla emzirir onun düşlerini” Ali Emre” (Ertuğrul, 2018:101)

Halk Edebiyatı: *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* adlı hikâyede Ferhat ile Şirin'in hikâyesinden ilham alınarak Ferhat kahramanı kullanılmıştır. Buradaki Ferhat da aşkı Despina için birçok zorluğa göğüs germektedir. Hikâye kahramanı Ferhat, tıpkı geleneksel olarak bildiğimiz Ferhat ile Şirin'deki Ferhat gibi aşkı Despina için her şeyi yapmaktadır. Geleneksel anlamda Ferhat'ı İskender Pala şöyle tanımlamıştır.

“Ferhad ile Şirin adlı hikâyede geçen kahramanlardan biri,, Ferhad, Hüsrev adlı İran padişahının sevgilisi olan Şirin'e aşıktır. Şirin'in arzusu üzerine Bisütûn adlı bir dağı delmesi istenir. Çünkü kendisi bir mimar- mühendistir. Divân şiirinde, sevgilisine kavuşmak için zorlu, gerçekleşmesi güç işleri göze alan âşığı sembolize eder. Daha çok Şirin ve Hüsrev ile birlikte anılır. Bazen Mecnun ile karşılaştırılır.” (Pala, 2012:152)

Aykut Ertuğrul'un Ferhat'ı kullanarak yeni bir hikâye yazması pastiş metodunu kullandığını göstermektedir. *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* adlı hikâyeden bu durumu şöyle bir alıntı yaparak açıklayabiliriz:

“Olanları anlaması için biraz iteklemem gerekti:

“Adın Ferhat ve imkânsız bir aşka düşmüşsün. Aslına bakarsan her şey normal. Neden bu kadar şaşkınsın anlamadım? Zamanın her noktasında bütün Ferhat'lar aşkları için bir dağı delmek zorundadır. Allah'ın kanunu budur.”

Şaşırdı. Daha kim olduğunu bilmekten, kendisini görmekten, içinde bulunduğu durumu kavramaktan aciz...

“Dağ mı? Ne dağı?” (Ertuğrul, 2018:16)

Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu adlı hikâyede halk edebiyatında hikâyelerini bildiğimiz kişilerin isimlerine yer verilmiştir. Bu postmodernizmin metinlerarasılık tanımına göre bir gönderge örneğidir.

“(…)İnanmayan Şeyh-i Sanan’a sorsun, Mecnun’a, Kerem’e, Romeo’ya sorsun. Aşk, kusursuz bir tuzaktır, kurbanlarının kendisini bile bile ortasına attığı...(…)”(Ertuğrul, 2018:19)

Dünyanın En Acıklı Hikâyesi adlı öyküyü Aykut Ertuğrul, halk edebiyatından bildiğimiz Leyla karakterini yeni bir hikâyeye karşımıza çıkarmıştır. Aykut Ertuğrul, pastiş yöntemiyle Leyla üzerinden hikâyeyi yeniden yazmıştır.

“Leyla o akşam kalbinde anlam veremediği bir sızı hissetti: Bir yeri yanlışlıkla kesilmiş gibi. Usul usul kan damlıyor gibi hissediyor ama kanayan yerini bulamıyordu. Ninesinden öğrendiği duaları okudu. Uyudu: Sanki bir daha asla uyanmayacakmış gibi.” (Ertuğrul, 2018:27)

Aykut Ertuğrul, *Zehra'nın Bin İkinci Gece Masalı*'nda *Binbir Gece Masalları*'ndan ilham alarak yeni bir hikâyeye oluşturmuştur. Aykut Ertuğrul, *Binbir Gece Masalları*'nın baş kahramanı Şehrazat'ın yerine kendi hikâyesinde Zehra'yı koymuştur. Zehra'nın üzerinden *Binbir Gece Masalları*'nı zaman kavramıyla oynayarak, gülünç bir şekilde yeniden yazmıştır. Bu nedenle Aykut Ertuğrul'un burada pastiş yöntemini kullandığını söylemekteyiz. Ayrıca *Zehra'nın Bin İkinci Gece Masalı*'nda Şehrazat'tan bahsederek gönderge yapmıştır.

“Şehrazat!

Seni Şehrazat diye çağırırdı; ne iyi bir adamdı.(...)” (Ertuğrul, 2018:105)

Batı Edebiyatı: *Yüzyıldan Son Çıkış* adlı hikâyede Aykut Ertuğrul, William Blake'nin “*Kaplan! Kaplan!*” adlı şiirinden alıntı yapmıştır.

“Kaplan! Kaplan! gecenin ormanında
Işıl ışıl yanan parlak yalaza
Hangi ölümsüz el ya da göz, hangi,
Kurabildi o korkunç simetrini?

Hangi uzak derinlerde, göklerde
Yandı senin ateşin gözlerinde?
O hangi kanatla yükselebilir?
Hangi el ateşi kavrayabilir?

Ve hangi omuz ve hangi beceri
Kalbinin kaslarını bükebildi?
Ve kalbin çarpmaya başladığında,
Hangi dehşetli el? ayaklar ya da (#williamblake)” (Ertuğrul, 2018:29-30)

Yine Yüzyıldan Son Çıkış hikâyesinde Nietzsche'nin “Tanrı öldü, onu biz öldürdük!” sözünü pastiş yoluyla evirmiştir. Bu hikâyede “(...)İç sesler öldü, onu biz öldürdük.(...)” (Ertuğrul, 2018:31) şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Burada yazar, post modernist çağı yüzyıl olarak değerlendirmiştir. *Yüzyıldan Son Çıkış* adlı, içinde yaşadığımız yüzyılın post modern anlayışını yine post modern teknikler kullanarak reddeder. Nietzsche'nin sözü ile aslında bireyin iç dünyasında yitirdiği değerlerden bahseder.

Yüzyıldan Son Çıkış adlı hikâyede Aykut Ertuğrul, Milan Kundera'nın sözünü metninin içerisinde kaynak göstermeden kullanmış, anıştırma yapmıştır.

“(…) Sessizliğim dikkatini çekmiş olmalı. **Sessizlik dikkat çeker. Etkileyebilir. İnsanı gizemli kılar. Ya da şüpheli.**”(Ertuğrul, 2018:34)

Aynı hikâyede William Shakespeare'in sözü anıştırma metoduyla metnin içerisinde yerini bulmuştur.

“Oluyor! İçimden bağırarak geliyordu, **olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu.** Bu lan bu! İşte bu. Heyecanımı belli etmedim.”(Ertuğrul, 2018:36)

Shakespeare'in *Hamlet* adlı eserinde bu sözü Sabahattin Eyüboğlu tarafından şu şekilde çevrilmiştir:

“HAMLET
Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!
Düşüncemizin katlanması mı güzel,
Zalim kaderin yumruklarına, oklarına,
Yoksa direktip bela denizlerine karşı
Dur, yeter! demesi mi?” (Shakespeare,2008:100)

Yüzyıldan Son Çıkış adlı hikâyedeki bir diğer anıştırma örneği ise Borges'in *Kum Kitabı*'ndandır. Aykut Ertuğrul burada Borges'in *Kum Kitabı*'ndan aldığı yeri kalın olarak belirtmiştir. Diğer kısımlar ise kendi hikâyesi olan *Dünyanın En Acıklı Hikâyesi*'nin kahramanı Demet'e atıf yapmıştır. Aykut Ertuğrul üzerinde Borges etkisi aşikârdır. Burada kendi metni ile Borges'in metnini birleştirmesi bir etkilenmenin sonucudur.

“**Eğer zaman sonsuzsa, biz zamanın herhangi bir noktasındayız** ve ben seni herhangi bir noktada ve zamanın her noktasında seviyorum Demet.” (Ertuğrul, 2018:37)

Aykut Ertuğrul *Ejderha Diyorum Ejderha* adlı hikâyesinde S. Kierkegaard'dan doğrudan alıntı yapmıştır.

“Lakin böyle sürmeyecekti. İbrahim yeniden sınanacaktı. Her şeye kadir o ehil güçle, gözünü kırpmadan tetikte bekleyen o düşmanla, her şeyden uzun yaşayan o ihtiyar hasımla: zamanla savaşmış ve imanını korumuştur. Bu savaşın tüm dehşeti şimdi bir tek anın içinde toplandı.” Korku ve Titreme / S. Kierkegaard” (Ertuğrul, 2018:56)

Ejderha Diyorum Ejderha hikâyesinde Tolstoy'un söylediklerine karşılık alaycı bir tavır aynı zamanda parodi de yapılmıştır. Ayrıca Tolstoy'dan bahsedilerek gönderge de yapılmıştır.

“(…)Ah doktor ah, bütün aşk hikâyeleri birbirine benzer. Bakma sen Tolstoy'a! Mutsuz olanlar bile. “Tahsin çok farklısın... Tahsin seni seviyorum... Tahsin sana ne nerede olduğumdan... Tahsin senin için endişeleniyorum... Tahsin beni korkutuyorsun...”(Ertuğrul, 2018:61)

“*Ejderha Diyorum Ejderha*” adlı hikâyede JackLondon'a ve Martin Eden'e gönderge yapmıştır.

“Kitap okuyordu. Hiç unutmaz, JackLondon'un Martin Eden'i. Berk, ne zaman rahat bıraksa kitap okurdu zaten. Yani hayat. Hayattan kitaplara kaçmıştı. Okulda da evde de.” (Ertuğrul, 2018:87)

“*Hızır Selamsız'ın Mektubu*” hikâyesinde Aykut Ertuğrul kendi adını ve Kurt Vonnegut'un adını kullanmıştır. Bu isim geçirilmesi de burada gönderge olduğunu göstermektedir.

“Sevgili Aykut Ertuğrul, sözlerime sizin de sevdiğinizi bildiğim Kurt Vonnegut’un cümleleriyle başlamamın elbette bir sebebi var.(...)” (Ertuğrul, 2018:93),,

Edebi metinlerle kurulan ilişkiler incelendiğinde çok fazla türün gerek üslup gerek içerik açısından metne dahil edildiği görülmektedir. Bu dahil edilen metinler ana metnin içerisinde yer aldığı için metinlerarasılıktan söz edilir.

2. Dini Metinlerle Kurulan İlişkiler

Aykut Ertuğrul, *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* adlı kitabında dini metinlere sıkça yer vermiştir. Kitabın adını taşıyan ilk öyküsünde Hz. Âdem’in var oluş hikâyesini metnin içerisinde anlatarak olaylara bir olağanüstülük eklemiştir. Burada postmodern anlayışa göre ters mesaj vermemekle birlikte konu taklidi olmasından dolayı parodinin varlığından söz edilebilmektedir.

“Sana daha önce söyledim, her insan, zamanın her anında yaşamaya devam eder. Artık biliyorsun Despina tam şu anda yaşıyor, kainat tam şimdi yaratılıyor, Hazreti Adem yeryüzüne ilk adımlarını atıyor, bir çocuk doğuyor, aynı çocuk doksanında bir ihtiyar olarak ölüyor. Hepsi aynı anda.”(Ertuğrul, 2018:19)

Makul Saatler adlı öyküde Mehdi’yi bekleyen Feraye Teyze karakteri karşımıza çıkmaktadır. Mehdi, İslam dininde ahir zamanda geleceğine inanılan kurtarıcı kişidir. Ekrem Sarıkçıoğlu Mehdi’nin tanımını şöyle yapmıştır:

“Sözlükte “doğru yolu bulmak; yol göstermek, rehberlik etmek” anlamındaki hüdâ (hedy, hidâyet) kökünden türemiş bir sıfat olup “hidayete erdirilmiş, kendisine doğru yol gösterilmiş kişi” demektir. İleride gelecek bir kurtarıcı (mesih, mehdi) inancı büyük dinlerde olduğu gibi ilkel dinlerde de görülmekte, bu inanç bir bakıma tarihte ve günümüzde bazı dinî-siyasî hareketlerin güç kaynağını oluşturmaktadır. Kavramın içeriğindeki âhir zaman, hükümdarlık, dini yenileme, kurtarıcılık gibi ana özellikleri değişmemekle birlikte içinde bulunduğu dinin karakterine göre ayrıntılarda farklılıklar görülmekte, bu kavramı ifade eden kelimeler de dinlere ve kültürlere göre değişmektedir.” (Sarıkçıoğlu, 2003:371)

Makul Saatler hikâyesi konu olarak Mehdi’nin gelişine uyarlanmıştır. Mehdi’ye burada gönderge yapılmıştır. Hikâye kahramanı Feraye Teyze, hergün onu içinde bulunduğu yalnızlıktan kurtaracak bir Mehdi beklerken vefat etmektedir.

“Kimse bilmiyordu ama Feraye Teyze’nin en gizli mesleği idi bu: Mehdi’yi beklemek.(...)” (Ertuğrul, 2018:42)

“*Ejderha Diyorum Ejderha*” adlı hikâyede ise din büyüklerinden bahsetmektedir.

“Amcam? Hayır. Dedem? Hayır. İsmail dayım? Hayır! Albayım? Hayır! Hayır! Hz. Hamza! Hz. Hamza!” (Ertuğrul, 2018:57)

“Hah! Yutucu” hikâyesinde Mehdi’ye ve kıyamet günü ortaya çıkacak olan Yecüc ve Mecüc’e yer verilmiştir. Bu yer vermeler ismen olduğu için bu alıntılar göndergedir.

“(…) Onlarca dile çevrildi. Mesih’in Yutucu’dan geleceğine inanan bir tarikat, Yutucu’ların Deccal’i simgelediğini ve onları ancak Mehdi’nin durdurabileceğine inanan başka bir tarikat; Yecüc ve Mecüc’ün yutucunun kapısından saldıracağını söyleyen bir başkası... Bunlardan türeyen onlarca mistik yol ortaya çıktı.”(Ertuğrul, 2018:71)

Yecüc ve Mecüc İslam Ansiklopedisindeki tanımına göre: “Gerçek vaad”den maksat müfessirlerin büyük çoğunluğuna göre kıyametin kopmasıdır, dolayısıyla Ye’cüc ve Me’cüc kıyametin yaklaştığına işaret eden bir alâmettir veya kıyametin ilk aşamasında ortaya çıkacaktır. Âyetlerin anlamından hareketle şunları söylemek mümkündür: Ye’cüc ve Me’cüc

çevreye yayılıp zarar veren, yakıp yıkan toplulukların bir tasviridir; Kur'an, geçmişte olduğu gibi gelecekte de bu niteliği taşıyan toplulukların ortaya çıkacağını haber vermektedir. Bunlar çok kalabalık bir topluluktur ve yeryüzünde fesat çıkaracaktır.”(Çelebi,2013:373-375) Kıyamet günü ortaya çıkıp karışıklık çıkaracak Yecüc ve Mecüc'ün adı Ahd-i Atik¹'te Gog ve Mogog olarak geçmektedir. Yecüc ve Mecüc göndermesini Aykut Ertuğrul, “Zehra'nın Bin İkinci Gece Masalı” adlı öyküsünde de yapmıştır.

“Kimse gerçekten bilmiyor. Karanlıktan çıkmaması gerekenler. Kıyamet alametleri. Onlara kah Gog ile Magog denildi kah Yecüc ile Mecüc. Kim bilmek ister ki?(...)” (Ertuğrul, 2018:108)

Üç Hadis hikâyesinde Aykut Ertuğrul, Peygamber Efendimize ait olan üç hadisin oluşum şekillerini kendince kurgulamıştır. Aykut Ertuğrul, bu kurgulamayı gerçek bilgiler ışığında titizlikle yapmıştır. Var olan hadis metinlerini kurgulayarak onları hikâyeleştirmek bir pastiş yönteminden yararlanmaktadır.

“Ey Muhammed, bize senden bir elçi geldi. Güya sen, Allah'ın seni peygamber olarak gönderdiği iddiasında bulunuyormuşsun öyle mi?”
 “Evet, doğru söylemiş,” dedi Efendimiz.
 “Şu halde gökyüzünü yaratan kimdir?”
 “Allah'tır,” buyurdu Resulallah.
 “Ya yeri yaratan kimdir?”
 “Allah'tır” buyurdu Efendimiz.”(Ertuğrul, 2018:111)

“Üç Hadis” hikâyesinde birçok sahabenin adı kullanılmıştır. Sahabe adlarının kullanımı postmodernist metinlerarası tekniklerden pastişin varlığına işaret etmektedir.

“O gün, Efendimiz (sav) ile birlikte mescidde oturuyorduk. O konuşuyor biz dinliyorduk, o susuyor biz yine dinliyorduk; şimdi öylesi emredilmişti. Şimdi dinlemek zamanıydı. Ebubekir, Ömer, Osman ve Ali dinliyordu, Musab bin Umeyr, Ammar bin Yasir, Talha bin Ubeydullah, Hamza bin Abdumuttalip, Selman-ı Farisi, Abdullah bin Revaha, Sad bin EbiVakkas, Ebu Hureyre, Abdullah bin Mesud, Habeşli Bilal, Enes Bin Malik dinliyordu. Uzaklarda Gıfarlı Ebu Zer, Karanlı Veyssel, Habeş Kralı Necaşi, Varaka bin Nevfel bile dinliyordu.” (Ertuğrul, 2018:110)

“Üç Hadis” hikâyesinde hadislerden biri yarım olmak suretiyle alınmıştır. Ve devamına kurguya uygun ekleme yapılmıştır.

“Her sabah Resulallah'ın huzuruna çıkıyor, dinlemek istediğinde anlatıyorum; “Anam babam sana feda olsun Ya Resulallah, bugün yine düşümde...” (Ertuğrul, 2018:119)

İslam dininde dört büyük melekten biri olan Azrail'in adı “ İnsanların ve Cinlerin Ustası” adlı hikâyede gönderge yoluyla geçmektedir.

“(...)Üç, dört, değişen olmadı. Dünya, Korkut'un gözünde küçüldü de küçüldü. Sonunda Azrail Aleyhisselam'dan karada kaçış olmadığını düşünüp suda yaşaması gerektiğine karar verdi. (...)” (Ertuğrul, 2018:121)

¹ “Hıristiyanlar, yahudilerin kutsal kitabına Ahd-i Atik demektirler. Onlara göre, Allah ile insanlar arasındaki son ahid Hz. İsa vasıtasıyla yapılmış olandır. Dolayısıyla bu yeni ahdin yazılı ifadesi olan metinlere Ahd-i Cedid*, daha önceleri Allah ile İsrâilîoğulları arasında yapılan ahdi ihtiva eden metinlere de Ahd-i Atik denilmiştir. Türkçe'de de bu teamüle uyularak yahudi kutsal kitabına Ahd-i Atik (Eski Ahid) denilmektedir.” (Harman,1988:494)

İnsanların ve Cinlerin Ustası'nda Hz. İbrahim'in hikâyesine ve Nemrut'un hikâyesine de gönderme yapılmıştır. Bu göndermeler yapılırken alay değil, kurgu amaçlı ironiye başvurulmuştur.

“Bir başka ziyaretimde bir saat ustası, tamir ettiği saatimi teslim ederken beni kendine doğru çekti, dudaklarını kulağıma yaklaştırdı ve lafı dolandırmadan, İbrahim Aleyhisselam için yakılan ateşe su taşıyan karıncanın kendisi olduğunu söyledi. Hayretime aldırmadan, ‘Nemrut’u delirten sinek de işte şu ilerdeki tespih ustasıdır’ diye ekledi kıs kıs gülererek. Aynı anda bir başka Urfa’da bir kahveci, bir oğlan çocuğuna aynı şeyleri söyleyip gülüyordu. Bir başkasında Kazancı Bedih adıyla bilinen bir gazelhan, çırağına yine bu hikâyeyi anlatıyordu.” (Ertuğrul, 2018:128)

Aykut Ertuğrul'un metinleri genel anlamda incelendiğinde İslami öğelere sıkça rastlanır. Aykut Ertuğrul islami ve kültürel değerleri temel alarak hikâyelerini oluşturmuştur.

2. Diğer Sanatlarla ve Alanlarla Kurulan İlişkiler

Müzik: Aykut Ertuğrul, türkülere hikâyelerinin içinde yer vermiştir. Hikâyenin ruhuna göre bir türkünün ortaya çıktığı görülmektedir. *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* adlı hikâyesinde bir Boşnak türküsünden² kaynak göstermeden alıntı yapmıştır. Bu nedenle bir anıştırma örneği ortaya çıkmıştır.

“Kaç defa öldüm ama sen beni tekrar hayata döndürdün,
Nasıl sarhoştum ama sen beni ayıltın,
Ne ateşler yanardı ama sen söndürdün,
Ne hallere düşmüştüm ki sen beni kurtardın.
Senden sonra canım çöl gibi çıplak kaldı,
Senden sonra aşk, yoksulluk gibi geliyor...
Öyle geceler var ki şarap yerine keder dolduruyorum,
Ama kalbimdeki yaralar kadar gün yok.” (Ertuğrul, 2018:10)

Aykut Ertuğrul, bir diğer anıştırma örneğini ise memleketi olan Yozgat yöresinin bir türküsünü hikâyesinin içine alarak vermektedir. *Makul Saatler* adlı hikâyesinde Ertuğrul, var olan türkünün kaynağını göstermemektedir.

“Bir selam gönderdim canan eline
Acep şu günlerde yetişir m'ola
Garip bülbül de hasrettir gonca gülüne
Kavuşup da bir kez ötüşür m'ola” (Ertuğrul, 2018: 45)

Son olarak Aykut Ertuğrul “*Sesler*” adlı hikâyesinde Yemen türküsüne yer vermektedir.

“Burası Muş'tur, yolu yokuştur,
Giden gelmiyor acep ne iştir...”
Ano yemendir gülü çemendir
Giden gelmiyor acep nedendir
Burası Muştur yolu yokuştur Giden gelmiyor...” (Ertuğrul, 2018: 51)

Film: Aykut Ertuğrul, *Ejderha Diyorum Ejderha* adlı hikâyesinde *Çağrı* filmindeki Hz. Hamza sahnesine gönderme yapar. Filmdeki Hz. Hamza sahnesinden bir fotoğrafı dipnot olarak ekler. Bu fotoğraf Hz. Hamza rolündeki Anthony Quinn'a aittir. Metnin içerisinde resim yerleştirerek kolaj tekniği kullanılmıştır.

² Bu metni F. Belma Kurtişoğlu doktora tezinde türkü formu içerisinde incelemiştir. (Kurtişoğlu,2008: 71)

Aykut Ertuğrul, *Yüzyıldan Son Çıkış* adlı hikâyesinde Doctor Who, adlı filme gönderme yapmıştır.

“(...) Doctor Who çıkartmalı iri fincan, kül tablası... Renk renk kalemler, sigara kağıdı, tütün kesesi, Roma’dan aldığım şu zarif defter, sağa sola post it’ler...” (Ertuğrul,2018:30)

Gazete: *Hızır Selamsız’ın Mektubu* adlı hikâyede gerçekte var olan bir haber, gazete kúpürü şeklinde dipnotta verilmiştir. Bu haber üzerinden hikâye kurgusu yapılmıştır. Bu durum kolaj tekniğinden yararlanmaktadır.

Dil: Latince’den Türkçe’ye “bundan sonra, demek ki bundan dolayı” şeklinde çevrilen “Post hoc, ergopropter hoc” söz grubu *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* adlı hikâyede geçmektedir (Ertuğrul, 2018:10). Kaynak belirtilmeden yapılan bir alıntı olduğu için anıştırma olarak kabul etmek gerekmektedir.

Tarih: Tarihte Yıldırım Beyazıd’ın sevgilisi olarak bilinen Despina “Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu” adlı hikâyede geçmiştir. Bu hikâyede Ferhat, Despina’ya âşık olmaktadır. Kahramanlar alınarak yeni bir hikâye yazılmıştır. Bu da post modern anlatı tekniklerinden pastişe örnektir.

“Şimdi evde. Despina, onu orada bekliyor. Ah siz olanları tam bilmiyorsunuz. Bazen unutuyorum. Ferhat, o esrarengiz kitabın sayfalarında Despina’yla karşılaştı. Yıldırım Beyazıd’ın karısı, Sırp Prensesi Despina’nın bundan tam 600 yıl önce bu kitabın arkasına yazdıklarını okudu.(...)” (Ertuğrul, 2018:13)

Oyun: Aykut Ertuğrul, *Ejderha Diyorum Ejderha* adlı hikâyede Sagat’a gönderge yapmıştır. Buna ek olarak Sagat’ın fotoğrafını dipnotta vermiştir.

“Bacanak, atariye gidek mi? Ben Sagat’ı alırım ha!” (Ertuğrul, 2018: 60)

Sonuç

Aykut Ertuğrul’un *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* adlı hikâye kitabında yoğun bir şekilde başka metinlerle ilişkiler kurduğu görülür. Metinlerarasılığı yeni ve özgün birçok imge ve motif amaçlı kullanan Aykut Ertuğrul, farklı metinleri edebi eser içinde bir oyunun parçası şeklinde değil, izleğin daha net belirlenmesinde bir araç olarak görür. Eserinde üstü kapalı bir biçimde, daha çok sezdirmeye dayalı olarak modernizmin eleştirisini yapar, geleneğe olan bağlılığını ortaya koymaya çalışır. Aykut Ertuğrul’un metinlerarasılığı eserinde teknik açıdan kullanırken geleneksel tahkiyeyi postmodernist bir biçim ve söyleme dönüştürdüğü de söylenebilir. O, Türk ve İslam kültürüne ait birikimlere hikâyelerinde sıkça yer vermiştir. Aykut Ertuğrul; dini hikâyelerden, din büyüklerinin yaşantılarından, halk hikâyelerinden, güncel olaylardan alıntılar yapmış ya da onları dönüştürerek yeni hikâyeler kurgulamıştır. Yöntem ve teknik olarak metinlerarasılığın yazarın söz konusu amacına fırsat verdiği, eserinde hissettirmek istediklerini metinlerarası disiplinle daha rahat ve kolay verebildiği görülebilir.

Aykut Ertuğrul, kültürel olarak varlığı bilinen Ferhat, Despina ve Yıldırım Beyazıd’ı *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* adlı hikâyesinde, Leyla’yı *Dünyanın En Acıklı Hikâyesi*’nde yeniden kurgulamıştır. Tarihi ve edebi kahramanlardan yeni hikâyeler oluşturmuştur. Ferhat’ı, Despina’yı ve Leyla’yı kendi hikâyelerinin bağlamından koparmayarak bugüne getirmiş ve bu çağın fantastik kabul ettiği bir kurguyla yeniden hikâyeleştirmiştir.

Makul Saatler adlı hikâyesinde; İslam inancındaki ölüm gerçekleşikten sonra mezara koyulma anına kadar yaşanacak olayları hikâyesinin içerisinde yer vererek ölmeden önce ölme düşüncesi hatırlatılmak istenmiştir.

Sesler adlı hikâyesinde “Yemen Türküsü”nün hikâyesini tekrar yazmıştır ve gulyabani motifini işlemiştir. Anadolu sözlü kültürünün içinde var olan gulyabani anlatılarının yeniden yazılması metinlerarasılık yönteminin kullanılmasıdır.

Üç Hadis hikâyesinde Peygamber Efendimize ait olan üç hadisi hikâyeleştirmiştir. *Yüzyıldan Son Çıkış*'ta Sezai Karakoç, William Blake, Tanpınar, İsmet Özel, Oğuz Atay alıntıları yapılmıştır. Başka metinlerden alınan bu alıntıları Aykut Ertuğrul'un kendi metninin içerisinde kullanması metinlerarası ilişkilerin çeşitliliğini göstermektedir.

Ejderha Diyorum Ejderha hikâyesinde Tolstoy'a, Hz. Hamza'ya, Sagat'a rastlanmaktadır. *Çağrı* filminden Hz. Hamza'yı oynayan Anthony Quinn'in fotoğrafını ve *Street Fighter* oyununun kahramanı Sagat'ın görsellerini dipnotta vermesi de metinlerarasılıktır.

Hızır Selamsız'ın Mektubu hikâyesinde bir gazete haberi kolaj yöntemiyle işlenmiştir. Metinde görseli verilen gazete kupürünün gerçek bir haber olması kolajın yanı sıra var olan haber üzerinden yeniden yazma hedefinin gerçekleştirildiğinin kanıtıdır. Bu da bir metinlerarasılık yöntemidir.

Zehra'nın Bin İkinci Gece Masalı hikâyesinde *Binbir Gece Masalları*'ndan esinlenilmiştir. Hikâye kahramanı Zehra tıpkı *Binbir Gece Masalları*'ndaki Şehrazat gibi hikâyelerle alakadar olmaktadır.

İnsanların ve Cinlerin Ustası hikâyesinde *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin kahramanları kullanılmıştır. Dede Korkut kahramanlarını bu çağın şartlarında tekrar ele almak amaçlanmıştır.

Aykut Ertuğrul, *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu* hikâye kitabında insanımızın yaşadığı dönemi ve ânını (zamanı) belirleyen ve yönlendiren her unsurun kaynaklarını, etkilenmelerini ve algılarını geniş bir çerçeveden farklı birikim ve tecrübelerden yararlanarak göstermeye, hissettirmeye çalışmış ve bu kadar zengin kültürel çeşitliği eserinde kullanarak bir bilinç oluşturmaya çalışmıştır. Bunu yaparken de güncel olaylardan oyunlara, gazete haberlerinden filmlere ve her tür edebi ve dini metinlere kadar pek çok metni eserinde, anıştırma, pastiş, parodi, ironi ve kolaj gibi tekniklerden yararlanmışır.

Kaynakça**Kitap:**

- Aktulum, Kubilay. (2000) *Metinlerarası İlişkiler*, İkinci Baskı, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aytaç, Gürsel. (1999) *Genel Edebiyat Bilimi*, Birinci Baskı, İstanbul, Papirüs Yayınları.
- Ertuğrul, Aykut. (2018) *Başlangıçların Sonsuz Mutluluğu*, Birinci Baskı, İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kolcu, Ali İhsan. (2015) *Edebiyat Kuramları*, Dördüncü Baskı, Konya: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Özel, İsmet. (1997) *Erbain*, İstanbul:Şule Yayınları
- Pala, İskender. (2012) *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Yirmi İkinci Baskı, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Shakespeare.(2008) *Hamlet*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Uyar, Turgut. (2018) *Göge Bakma Durağı*, Otuz Dördüncü Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.

Dergi:

- Qasımova, Lale. (2011) “Metinlerarası İlişkiler Açısından Mustafa Kutlu’nun Beşlemesi”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. Sayı:46,ss. 61-86
- Sazyek, Hakan. (2002) “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece Dergisi- Türk Romanı Özel Sayısı*. Mayıs-Haziran-Temmuz, ss.493-509
- Balcı, Yunus. (2004) “Oğuz Atay’ın Romanlarında Kahramanlar” , *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Sayı:16, ss. 36-53

Ansiklopedi:

- Sarıçioğlu, Ekrem. “Mehdi”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* , Cilt: 5 Ankara: 2003
- Çelebi, İlyas. “YecücMecüc”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt:43 Ankara:2013
- Harman, Ömer Faruk. “Ahd-i Atık”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt:1 İstanbul:1988

Doktora Tezi:

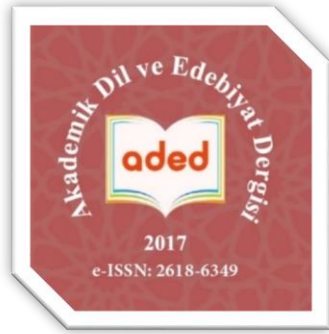
- Kurtişoğlu, F. Belma. (2008) “Göçmen Kimliği Açısından Boşnak Müzikleri: Trakya ve İstanbul Örneği”, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Yayımlanmamış Tez:

- Kaya, Sümeyra. (2020) “Aykut Ertuğrul’un Hikâyelerinin İncelenmesi”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi, Uşak.

Elektronik Kaynaklar:

- <https://sozluk.gov.tr/?kelime=post%20kavgas%C4%B1> adresinden 24 Aralık 2019 tarihinde alınmıştır.
- <https://drive.google.com/file/d/0B4-OvHhh8nW-OXVoLU9IazdndUE/view> adresinden 25 Aralık 2019 tarihinde alınmıştır.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Tolga KARAHAN

Yüksek Lisans Öğrencisi, Mimar
Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
tkarahan96@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-7247-8674>

Tokadîzâde Şekip Bey'in Dervîş Sözleri Adlı Eseri

Tokadîzâde Şekip Bey's Dervish Lyrics

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 07.03.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 10.04.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

KARAHAN, Tolga (2020). Tokadîzâde Şekip Bey'in Dervîş Sözleri Adlı Eseri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 27-58. DOI: 10.34083/akaded.700265

KARAHAN, Tolga (2020). Tokadîzâde Şekip Bey's Dervish Lyrics. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 27-58. DOI: 10.34083/akaded.700265



<https://doi.org/10.34083/akaded.700265>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.

This article was checked by iThenticate.

Öz

Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi sanatçısı olan Tokadîzâde Şekip Bey(1871-1932) İzmir gibi edebî açıdan değerli bir muhitte yaşamış olmasına rağmen bugüne kadar adından pek söz edilmemiş ve hemen hemen üzerinde hiç çalışılmamış bir şahsiyettir. Ancak hakkında biraz bilgi sahibi olmak isteyenler Tokadîzâde Şekip Bey'in özellikle İzmir'de iyi bir edebiyat çevresi oluşturduğunu ve itibarlı bir edebiyatçı olarak ciddiye alındığını görür. Sanatçının ancak 1920'li yıllardan sonra edebiyat çevrelerince iyice benimsendiği ve çeşitli dergilerde şiirler - makaleler yayımladığı görülmekle birlikte kendisinin hiç de azımsanamayacak derecede edebî bir birikimi olduğu da ortaya çıkar. Özellikle zamanın usta şair ve sanatçılarına yollamış olduğu mektuplarında onun bu ilgisi net bir şekilde görülür. Yayımlamış olduğu pek çok eser gibi tasavvufî içerikli olan Derviş Sözleri'nin(1924) de Latin harflerine aktarılmadığı ve üzerine yeterli araştırmanın yapılmadığı görülmüştür. Makalemizde bu eser hem Latin harflerine aktarılacak hem de eser hakkında bilgiler verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Tokadîzâde Şekip Bey, Derviş Sözleri, Tasavvufî, Dîni, Çeviri yazı

Abstract

Though the Constitutional and Republican artist Tokadîzâde Şekip Bey (1871-1932) lived in a literary neighborhood like İzmir, he is a person whose name has not been mentioned so far and has never been studied. However, those who want to know a little about it find that Tokadîzâde Şekip Bey has created a good literary environment especially in İzmir and that he is taken seriously as a respected literary artist. However, after the 1920s, it is seen that he was well embraced by the literary circles and published poems - articles in various magazines, but it also turns out that he has a literal knowledge. Especially in his letters sent to the master poets and artists of the time, his interest can be clearly seen. In this study, it was seen that Derviş Sözleri (1924), which has Sufistic content like many works published during its active years, was not transferred to Latin letters and there was not enough research on it. For these reasons, in this article, we found it appropriate to both transfer this work to Latin letters and to give brief information about Tokadîzâde Şekip Bey's literary personality and artistic view.

Keywords: Tokadîzâde Şekip Bey, Dervish Lyrics, Mystical, Religious, Transcription.

Giriş

Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'sinin İstanbul'dan sonra en önde gelen ticaret ve sanayi merkezlerinden birisi olan İzmir, kültür ve sanat tarihimizde önemli bir rol oynar. İzmir sadece bir ticaret ve sanayi merkezi değil, aynı zamanda bir kültür ve sanat muhiti olarak karşımıza çıkmaktadır. Meşrutiyet öncesi ve sonrası açılmış olan birçok kıraathane, matbaa, cemiyet; bunların yanı sıra basılmış birçok dergi, gazete ve kitap bu şehrin edebi alandaki faaliyetlerini ve etkilerini gözler önüne sermektedir. Özellikle “Hizmet, Ahenk, İzmir, Köylü, Anadolu, Sada-yı Hak, Yeni Asır, Demokrat İzmir” gazeteleriyle; ‘Muktebes, Gencine-i Edep, Fikirler, Kültür ve Kovan’ dergilerini bunlar arasında sayabiliriz. “Hizmet” gazetesine ise bu yayımlar arasında farklı bir yer açmak gerekir. Halit Ziya'nın hatıratında “*Bu küçük idarehane İzmir'in bir nevi kültür, edebiyat ve – o zaman büyük bir cesaret- siyaset mahfeli olmuştur.*” (Huyugüzel, 2000: 6) diye tanıttığı bu gazete ilk yazı veya eserlerini bu gazetede neşreden “Halit Ziya, Tevfik Nevzat, Eşref, Tokadizade Şekip, Türkçü Necip, Mahmut Fuat, Bıçakçızade Hakkı, Maraşlı Kâmil, Ahmet Cemil, Baha Tevfik, Şahabettin Süleyman, Hafız İsmail, Hüseyin Rifat, Halikarnas Balıkcısı” gibi ünlü isimlerin bir nevi çıkış yeri olmuştur. Bu bakımdan Türk edebiyatı ve fikirlerinin yazılmasında İzmir'deki basın hareketleri ve “Hizmet” gazetesinin önemi göz ardı edilemez.

“İzmir, gazete ve dergileri, yöreyle ilgili konulardaki rollerinin yanı sıra bütün Türk fikir ve sanat hayatında etkili olacak faaliyetlere de sahne olmuşlardır. Halit Ziya birçok edebi yeniliği İzmir'de Hizmet gazetesindeki eserleriyle gerçekleştirirken, Necip Türkçü Türk dilinin sadeleşmesi tarihinde önemli olan fikirlerini gene aynı gazete ortaya koymuş ve bu fikirler Ömer Seyfettin vasıtasıyla Selanik'te başlayan Yeni Lisan hareketinde de etkili olmuştur. Yine Türk hicvinde yeni bir yol açan Eşref'in ünü de bu gazete ve dergiler vasıtasıyla yayılmıştır. Halikarnas Balıkcısı ise bütün Türkiye çapında sevilen ve okunan eserlerini Bodrum ve İzmir'de kaleme almış ve İzmir gazetelerinde yayımlamıştır. Bunlar, edebiyatımızda daha önce başlayan Ne-Yunanilik hareketini yaygınlaştıran eserler olmuştur” (Huyugüzel, 2000: 6).

Basındaki öneminden ve edebî faaliyetlerinden kısaca bahsettiğimiz İzmir'in dernek ve kulüplerinin fikir ve sanat hayatına olan etkilerine de ayrı bir parantez açmak gerekir. Bu kulüpler, dernekler ve meslek kuruluşları şehirdeki Türkçülük fikrinin ve milliyetçiliğin halka yansıtılmasında en önemli vazifeyi üstlenmişlerdir. Özellikle 1912 Mart'ında İstanbul'da kurulan ve ardından aynı yılın ağustosunda İzmir'de faaliyet geçen *Türk Ocağı İzmir Şubesi*'nin önemini Ömer Faruk Huyugüzel şöyle açıklar:

“Türk Ocağı'nın Mart 1912'de İstanbul'da kurulmasından sonra aynı yılın ağustosunda resmen açılmış İzmir şubesinin ilk başkanı devrinde üstat kabul edilmiş fikir adamlarından Necip Türkçü idi. II. Meşrutiyet devri İzmir'inin en önemli kültür merkezlerinden olan Türk Ocağı şubesinde Türk gençleri sık sık toplanıyor, burada düzenlenen konferans ve konserleri takip ediyorlardı. Örnek olarak Temmuz 1913'te İstanbul'dan gelen Ahmet Ağaoğlu, Hamdullah Suphi, Fuat Köprülü, Ali Canip, Aka Gündüz ve Kazım Nami gibi tanınmış isimlerin verdiği konferanslar ve Köprülü'nün Türk'ün Duası adlı şiirinin İsmail Zühtü'nün besteleri eşliğinde bir piyes şeklinde temsil edilmesi İzmir'de uzun süre yankılanan bir olay olmuştur. Bundan başka milli tiyatroların da sergilendiği Türk Ocağı, Mütareke'de Yunan işgal tehlikesi karşısında halkı bilinçlendirmek ve direnişe teşvik etmek gibi birçok konuda da önemli rol oynamıştır. Bu ocağın aktif gençlerinin daha sonra Cumhuriyet Türkiye'sinde önemli mevkiele üstlenmiş isimler olduğu da belirtilmelidir” (Huyugüzel, 2000: 8).

Türk Ocakları'nın 1931'de kendisini feshetmesi ve yerine halkevlerinin kurulmasından sonra açılan İzmir Halkevi Şubesi de hemen hemen aynı işlevleri daha etkin

bir şekilde yürütmüş, çıkardığı ve desteklediği dergilerle halkın kültürel düzeyinin yükselmesinde önemli bir rol oynamıştır. Halkevlerinin bünyesinde bulunan “Dil, Tarih, Edebiyat Şubesi, Ar(Müzik, Resim, Mimari) Şubesi, Gösteri(Tiyatro) Şubesi, Spor Şubesi, Sosyal Yardım Şubesi, Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi, Kitapsaray ve Yayın Şubesi, Köycüler Şubesi, Müze ve Sergi Şubesi gibi kuruluşlar İzmir’in sosyal, siyasi ve edebî faaliyetlere uzak kalmaması için bir hayli uğraşmış, bu çalışmaların dışında desteklemiş olduğu dergilerle, özellikle Fikir dergisi, ve düzenlediği çeşitli etkinliklerle halkın kültürel düzeyinin yükselmesinde ve diri kalmasında çok etkili olmuştur” (Huyugüzel, 2000: 8). İzmir’de bu gibi kuruluşların ve yayımların edebiyat ve sanat çevrelerine olan etkilerine kısa bir göz atıldığında oldukça canlı ve hareketli bir ortamla karşı karşıya kalınır. İstanbul’un ardından bu kültürel, edebî ve sosyal zenginliği bünyesinde barındıran İzmir’in bu kadar hareketli ve canlı bir muhit olmasını şöyle ifade edebiliriz:

“Çok geniş bir coğrafyaya sahip olması, içerisinde farklı din ve ırklara mensup toplulukların uzun süre bir arada yaşaması gibi sebeplerden İzmir, Osmanlı Devleti’nde İstanbul’dan sonra en önemli kültür merkezi olmuş; bu durum, devlet imkânlarıyla Ankara’nın öne geçtiği tarihe kadar, Cumhuriyet’ten sonra da bir süre devam etmiştir” (Huyugüzel, 2000: 10).

Büyük bir kültür hareketliliğine sahip ve edebî muhitler içinde en değerlilerinden biri olan İzmir’in önemli şairlerinden Tokadîzâde Şekip Bey de bu hareketliliğin içinde kendine yer bulmuş edîp isimlerden biridir. Kültürel ve edebî açılardan İzmir’e büyük katkıları olduğunu düşündüğümüz şâirin tasavvufi içerikli bu eserini makalede tanıtarak hem kendisine hem de İzmir’e edebî yönden tekrar bir dikkat çekmek istenmiştir.

1. Tokadîzâde Şekip Bey’in Hayatı

Tokadîzâde Şekip Bey 1871 yılında İzmir’de doğar. Tokadîzâde Mehmet Nûri Efendi’nin oğludur. Rüştîye eğitimi tamamlandıktan sonra İzmir’de önemli âlimlerden Arapça, Farsça ve edebiyat derslerini, Hristiyan bir hocadan da felsefe, kimya ve coğrafya derslerini alır. Onun Arap ve Fars dilindeki ustalığına Ruhi Nuri Sağdıç 1941 yılında Yeni Sabah’taki sohbetinde şöyle değinir: “Üstadın Türkçesi kadar Arapçası da Farsçası da kuvvetli idi. Onun bu yabancı diller vukufu; kitaptan, lügatten öğrenme değildir. Onları o dillerin edebiyatlarından kavrayıp hatmetmiştir. Acemcede Mevlana Hazretleri’ni imrendirecek nüktebâzlıklar yapardı.” Şekip Bey Mektûbî Kalemi’nde müsevvitlik, İzmir Ticaret Mahkemesi’nde zabıt kâtipliği yapar. Babasının edebiyat ve şiire olan ilgisinden dolayı küçük yaşlarda şiir yazmaya başlar ve edebiyata yönelir. Bu yönelimini 1925 yılında Süleyman Nazif’e yazdığı bir mektupta “Merhum pederim o zat-ı ali-kadiri(Ziya Paşa) pek ziyade sever, gazellerine nazireler yazar, bazı eşarını bendenize hıfzettirirdi.” (Uçman, 1984: 75) şeklinde anlatır. İzmir’de kendi etrafında oluşturduğu bir edebiyat ortamında Şule-i Edeb ve Zılâl adlarıyla iki dergi yayımlar. “Hakkında verilen kötöleme yazısı ile 1899’da İzmir Mevlevî Dergâhı şeyhi Nureddin Efendi, Hizmet gazetesi başyazarı Tefvik Nevzat, şair Abdülhalim Memduh, Doktor Taşçıoğlu Ethem Bey ve kardeşi Avukat Hasan Beylerle birlikte Bitlis’e sürgün edilir” (Uçman, 2012: 216). Verilen kararı haksız bularak saraya başvuran bu isimler bir yıl kadar sonra Nureddin Efendi dışında diğer isimlerle birlikte 1900 yılında affedilip İzmir’e döner. İkinci Meşrutiyet ilan edilmeden evvel Binbaşı Hüseyin Bey vasıtasıyla İttihat ve Terakki Cemiyeti’ne girer ve bir süre İzmir teşkilatının umumi kâtipliğini yapar. 1908’de İkinci Meşrutiyet’in ilanının ardından yapılan seçimlerde Manisa milletvekili olur. Ancak 31 Mart Vak’ası’ndan sonra İttihatçıların içinde ortaya çıkan muhaliflerle birlikte bu cemiyetten istifa eder. 1912’de meclisin feshedilmesiyle tekrar İzmir’e döner ve siyaseti bırakarak ticaret hayatına atılır. 15 Mayıs 1919’da İzmir’in Yunanlılar tarafından işgali ile İstanbul’a gider ve bir sene sonra tekrar İzmir’e döner. İzmir’de kız lisesinde edebiyat öğretmenliği yapmaya

başlar. Bir dönem İzmir Belediye Meclisi azalığına seçilir. 1931 yılında kurulan İzmir Edebiyat Cemiyeti'nin ilk başkanı olur. Şekip Bey ilk çocuğu Kemal'i küçük yaşta kaybettikten sonra, ikinci çocuğu Nâsır'ın(d.1904) da tifoya tutulup 1932 yılında ölmesiyle evlat acılarına daha fazla dayanamaz ve aynı gün tabanca ile kendini vurarak intihar eder.

“İzmir Emlak ve Eytam Bankası memurlarından oğlu Nasır'ın vefatını henüz haber almadan 6 Teşrinievvel 1332 [6 Cümadelahire 1351] Perşembe sabahı bindiği tramvayda bir ecnebi "başın sağ olsun" demesiyle Şekip, "böyle baş kopsun" diye mukabelede bulunur. Müteakiben- daima arkadaşlarıyla bulunduğu – kıraathaneye gider. Arkadaşlarından biri, "Ne bu teessürün üstat, sende tabanca varmış, ver şunu" der. Şekip, "Umduğunuzu yapacak âdem ben değilim" cevabını verir. Yanındakilerden biraz uzaklaşır. Cebindeki tabancayı çıkarıp kalbinin üstüne ateş eder. Yüzüstü yere düşer. İki yumruğunu sıkarak yirmi beş dakika sonra hayata veda eder. Büyük alay tertip olunarak oğluya beraber kaldırılıp Soğukkuyu Kabristanı'na defnedilir” (İnal 1969: 1750).

Yine bu eserde İnal'ın Şekip Bey için ifadeleri son derece dikkat çekicidir. Onun sadece ailesini veya dostlarını değil bir cemiyeti aydınlatan ve etkileyen bir birey olduğundan özellikle bahseder. Tokadizâde'nin mektubunu aynen yayımladığı sayfalardan sonra kendi düşüncelerini de kısaca şu şekilde ifade eder:

“Bazı müstesna insanlar vardır ki ziyaretleri yalnız ailelerini yahut yalnız dostlarını değil, bütün vatandaşları müteallim eder. Zavallı Şekip o insanlardandır. Hele gaybubetin ne kadar feci surette vâki olduğunu düşündükçe, insan bir şey düşünemeyecek hale geliyor. Semeri-i hayatı olan evladını kaybedince hayatını maddeten ve manen muhafaza edemeyeceğine hükmeylemesinin neticesi olarak feda-yı hayat etmesi de bu bedbaht babanın tam şair olduğuna delalet eder. Bir eser-i naçizde ‘Şuuru tam olanlar, tam şair olamazlar demiştim.’ Şimdi ne söylenece faydasızdır. ‘Çare ne böyle imiş hükm-i kaza’ demekten başka söyleyecek yoktur’ (İnal 1970: 1751).”

Üst kısımda Şekip Bey'in hayatı ve edebî kişiliği üzerine kısa bilgiler verilmiştir. Bu konuda ayrıntılı bir bilgi sahibi olmak isteyenler Şekip Bey'in yakın arkadaşı Hüseyin Avni'nin şairin ölümünden sonra yazdığı *Tokadizade Şekip(Hayati, Felsefesi, Eserleri)* adlı esere, çok daha sonraları da Sabahattin Çağın'ın Ömer Faruk Huyugüzel danışmanlığında hazırladığı ve 1998 yılında müstakil bir çalışma olarak basılmış *Tokadizade Şekip'in Eserleri Üzerine Bir Araştırma* adlı doktora çalışmasını mutlaka incelemelidir. Adı geçen çalışmalar ve araştırmacılar dışında Şekip Bey üzerine dikkat çeken ilk araştırmacılarından biri de Abdullah Uçman'dır. Uçman 1985 yılında, Şekip'in Süleyman Nazif'e Ziya Paşa'nın *Harabat* adlı antolojisi üzerine yazdığı(1924) mektubu inceleyen bir yazı yazar. Yazı, Şekip Bey'in Ziya Paşa ve *Harabat* antolojisi hakkındaki yorumlarının öğrenilmesi açısından son derece önemlidir.

1.1. Edebî Kişiliği

Şiire Ziya Paşa ve Muallim Nâcî tesiriyle klasik tarzda şiirler yazarak başlayan Tokadizâde Şekip, 1890'lı yıllarda özellikle İzmir'de bir edebiyat çevresi kuracak kadar sanatı benimsemiş, Türkçü Necip'le beraber çevresinde üstat olarak tanınmıştır. Şiirde ağırlıklı olarak klasik tarzı devam ettirmeye çalışan Şekip Bey, Abdülhak Hamit ve Servet-i Fünûn tarzını benimseyen şiirler de yazmıştır. “İlk şiirini 1983 yılında *Hazine-i Fünûn* değişinde “Nazire” adıyla yayımlayan Şekip Bey'in asıl edebî şahsiyeti, çıkardığı *Şule-i Edeb* dergisi ile şekillenir. Derginin müdür ve başmuharrirliğini yürüten Şekip Bey'in bu dergide yayımlanan ilk şiirleri ‘Gazel’, ‘Cenab-ı Naci'ye’ ve ‘Hâb-gâh-ı Cânânda’ adlı şiirlerdir” (Çağın, 1998: 17).

Hayatının bir devresinde Mevlevî tarikatına giren Şekip Bey'in, na't, münâcât, ilahi, nefes, gazel ve kaside tarzındaki şiirlerinde tasavvufi bir neşve ve heyecanın hâkim olduğu dikkati çeker. Özellikle bazı şiirlerinde doğru yolu bu dergâha girerek bulduğunu belirten Şekip'in bu dergâha girmeden önce yaşamadığını ima ettiği mısraları da mevcuttur.¹ Üstat Ahmet Haşim'in ifadesiyle “*nâsut âleminde yaşadığımızı düşünmeyen*” ve devamlı olarak “*bir âlem-i melekût arayan*” Tokadizade Şekip'in II. Meşrutiyet'ten sonraki yıllarda yaşadıklarının etkisiyle hayattan şikâyet ettiği ve isyankâr bir anlayış içinde intihara kadar gittiği görülür. Bu ruh haline bürünmekle birlikte hayatının son zamanlarında yazdığı şiirlerin pek etkilendiği Abdülhak Hamid'in “*Makber*”indeki isyankâr havanın yansıması olduğu da ortaya çıkar (Uçman, 1984: 74). Kendi çıkarmış olduğu dergiler dışında *Malumat*, *Hizmet*, *Ahenk*, *Hıyaban*, *Muallim*, *Servet-i Fünun*, *Peyam-ı Edebi*, *Mahfil*, *İctihad*, *Sada-yı Hak*, *Yanık Yurd*, *Güneş* gibi gazete ve dergilerde şiirleri yayımlanan Şekip Bey'in yazmış olduğu nesirler de dönemin edebî meseleleriyle ilgilidir. Zaman zaman hürriyet ve istibdat gibi siyasi konuları da ele alan sanatçı, edebiyat dergilerinde zamanın gençlerine yol göstermek maksadıyla “*Tahliller ve Tatbikler*” başlıklı şiir eleştirileri yapmıştır. Devrine göre dili ağır olan ve genellikle eserlerini Arapça-Farsça tamlamalar üzerine kuran Tokadizade'nin yayımlanmış manzum eserleri şunlardır: “*Neşide-i Vicdan*(1909), *Reşehât*(1923), *Derviş Sözleri*(1924), *Huzur-ı Hilkatte*(1925). Bunlar dışında M. Kemal İnan'a hayat hikâyesiyle alakalı gönderdiği mektupta şu beş eserin de adını verir: *Reşehat*(II, III), *Kalender Sözleri*, *Yürek Yareleri*, *Tahliller-Tatbikler*, *Al Birini Vur Ötekine*(iki perdelik komedi)”(Uçman, 2012: 217).

2. Derviş Sözleri

Şekip Bey'in 1924'te yayımlanmış olduğu eser adından da anlaşılacağı gibi dinî-tasavvufi nitelikte bir şiir kitabıdır. “*İçerisinde aruz ve hece ölçüsünün beraber kullanıldığı 20 adet şiirden oluşan bu eserde Şekip Bey, kesretten sıyrılıp vahdete doğru yol alan bir tarikat adamıdır. Bu şiirlerin hiçbirinde karamsar ruh haline rastlanmaz*”(Çağın, 1998: 63). Kitabın başında Şekip Bey'in Mevlevî kıyafetli bir fotoğrafı bulunur. 48 sayfadan oluşan bu eser na't ile başlayıp kıt'a ile sona erer. Hece ölçüsüyle yazılan 8 adet şiir vardır. Bunların hepsi 11'li hece ölçüsüyle oluşturulmuştur. Bu şiirler : “*İstiğrak*, *Neler Gördüm*, *Erenler Lisanından (Aynı adlı 2 şiir de)*, *Derviş Sözleri (Aynı adlı 3 şiir de)*, *Hoş Gör*” adlı şiirlerdir. Geri kalan şiirlerde ise aruz vezni kullanılmıştır. Bu kitapta iki şiir dışında bütün şiirlerde redife rastlanır. Bunlara “ -ım benim, -lar gördüm, -dır bana, -yı hoş gör, -da buldum, -yı aşkı, gönlüm, vahdet” örnek olarak verilebilir. Hece vezni ile yazılmış şiirlerin hepsinin uyak düzeni “*abab, cccb, dddb...*”dir. Aruz vezni ile yazılmış şiirlerin üç tanesi gazel, üç tanesi muhammes, üç tanesi kaside ve diğerlerinde tek olarak kıt'a, terkib-i bent ve terci'-i bent nazım şekilleri kullanılmıştır. Yine şiirlerde özellikle teşbih, telmih, nida, mecaz-ı mürsel, iktibas, tenasüb, tekrar, tezat, kinaye, mübalağa, teşhis, istifham ve iştikak sanatlarına ağırlıklı olarak yer verilmiştir. Kitaptaki şiirler sırasıyla şöyledir:

2.1. Na't

Hız. Muhammet'i övmek için yazılan bu şiirde onun çeşitli özelliklerinden mucizelerinden söz edilmiştir. Her bent “*Cenâb-ı Hakk gibi yoktur misalin yâ Resulullah.*” ile biter. Bu şiirde bir mısraı İzmirli Bıçakçızade Hakkı Bey'den intihal ettiğini belirtir.

¹ Bu dergâhtan ayrılmasının sebebi de görmüş olduğu bir rüyadır. Şekip Bey, görmüş olduğu bir rüyayı bahane ederek dergâhtan ayrılır.

2.2. Mersiye

Kerbela olayını ele aldığı bu mısralarda Hz. Hüseyin'in şehadetini anlatır, Muharrem ayının kendisinde uyandırdığı duyguları dile getirerek Hz. Hüseyin'in vasıflarından bahseder. Şiire "Ey şehit-i akdes..." diye başlaması ve kalplerinin ateş içinde olduğunu belirtmesi bu şiirin mesajını ilk mısralardan itibaren okuyucuya verir.

2.3. İlahi

Allah'ın kudretinden ve büyüklüğünden bahsettiği İlahi'de Allah'ın kalbindeki yerine vurgu yapar. Şiirin her bendi "Vech-i bâkidir nazargâhım benim, dâima kalbimde Allah'ım benim." beytiyle biter.

2.4. İlahi

Her bendin "Mâsivâdan el çekip Allah'ı bul." mısraıyla bittiği bu şiirde ilk İlahi'de olduğu gibi Allah'a yönelmenin ve onu kalpte hissetmenin önemi üzerinde durulur. İlk ilahiyle aynı kalıptan oluşmuştur. Bu şiirde özellikle insanın rehberinin-öğretmeninin Allah'ın yolunu gösteren bir mürşit olması gerektiği üzerinde durulur.

2.5. Cenâb-ı Mevlânâ'nın Huzûr-ı Akdesine

Adından da anlaşılacağı gibi Hz. Mevlânâ'ya olan muhabbetin anlatıldığı bu şiirde şâir, özellikle Hazret-i Mevlânâ'ya duyduğu saygıdan ve *Mesnevi*'ye olan sevgisinden bahseder. Şiirin son mısralarında Mevlana'dan alıntılan "Her çe güyem ışkra şerh ü beyan / Çün be-ışk ayem hacil beşam ez-an" sözleri dipnot olarak verilir. Cihan mülkünün terk edilip Mevlânâ Hazretleri'nin dergâhına doğruluk ve ihlas ile fakir bir derviş olarak girmenin güzelliği vurgulanır.

2.6. İstiğrâk

Bu şiir şairin tarikata giriş sürecini anlattığı ve dinî-tasavvufi şiirleri içerisinde kendisinden bahsettiği şiirlerdendir. Şiirde genel olarak tarikata girmeden önce çok cefa çektiğinden bahseden Şekip Bey, bu yola girdikten sonra maneviyata ve nura büründüğünü, kesretten sıyrılarak vahdete, Allah'a ulaştığını ve bu manevi hazzın yanında cennete olan meylinin de kalmadığını anlatır. Çok gözyaşı döktüğünü belirten şâir, çekmediği bir cefa kalmadığından bahsederek yer yer abartıya kaçır. Dergâha yüz sürerek hakikati gördüğü zaman ise artık korkacak bir bela olmadığını, korkularının gereksiz bir vesveseden ibaret olduğunu belirtir. Bu şiir Salih Saim Beyefendi'ye ithaf edilmiştir.

2.7. Kasîde

"Ekâbir-i mutasavvıfından, eâzım-ı şuârâdan Yenişehirli merhûm Avni Bey için" şeklinde üst yazı konulan şiir Yenişehirli Avni Bey için yazılmakla birlikte Ebu's-suudzade Su'ûdü'l-Mevlevî Beyefendi'ye ithaf edilir. "Avni ki ser-firâz-ı kibâr-ı şuârâdan, levh-i dili ayine-i ilham-ı Huda'dır" diye başlatan şiir bir methiye niteliğindedir.

2.8. Fahriye-i Dervişâne

Bu şiirde Mevlevîliğin unsurları ve Mevlevî dervişleri anlatılmıştır. Şiir Hasan Sait Çelebi Efendi'ye ithaf edilmiştir. Her bendin sonunda "Bende-i Hazret-i Mevlânâ'yız" mısraı tekrar edilir.

2.9. Neler Gördüm

Şâir şiirde tarikata girdikten sonra hakikate ulaştığını ve gerçekleri görmeye başladığını anlatır. Derviş suretinde şeytanlar gördüğünü belirten edip için bu şiir, zahirin görünen olmadığına bir işarettir.

2.10. Gazel

Dinî-tasavvufî gerçekleri meyhane, şarap, kadeh gibi mazmunlar üzerinden anlatan şâir, Allah'ın vahdetine inanan sarhoşlardan olduğunu söyler.

2.11. Gazel

Yine üst şiirde olduğu gibi dinî- tasavvufî unsurlar mazmunlar yoluyla ifade edilir. Şâir bu şiirde özellikle kendini ve aynı yolda olanları nurlar âleminin kuşları, aşkın kederiyle gönülleri yerle bir olmuş müritler şeklinde tanıtır.

2.12. Erenler Lisânından

Dörtlüklerle ve 11'li hece ölçüsüyle oluşturulmuş bu şiir Hasan Ali(Yücel) Beyefendi'ye ithaf edilmiştir. Şiirde özellikle şairin kendilerini beladan zevk alan müptelalar şeklinde tanıtmaya dikkat çekicidir.

2.13. Erenler Lisânından

Aynı adı taşıyan ikinci şiirde üsttekinden farklı bir anlatım olmamakla birlikte Allah'a olan yakınlığın bâtında hissedileceğini vurgulayan Şekip Bey, yaratana yakınlaşmak için Tur'a gitmenin gerek olmadığını belirtir. Hakk'ı bulmak için kendilerinin eteklerine sarılmayı yeterli görüp dergâh yoluna açık bir çağrı yapar.

2.14. Derviş Sözleri

Kitaba da adını veren *Derviş Sözleri* adını taşıyan ilk şiirde şâir asıl olarak girmiş olduğu yolun güzelliğini dışa vurur. Elinden düşmediğini söylediği nurlu kadehin onu sarhoş etmediğini, aksine onu irfan bolluğuna soktuğundan dem vurur. Öte yandan kalender bir rind olduğunu ve feleğin nazını çekemeyeceğini, minnet çekerek cennete girmektense cehennemde yanmayı tercih ettiğini söyler.

2.15. Derviş Sözleri (11'li hece ölçüsü)

Aynı adı taşıyan ikinci şiirin başına ise Mevlânâ'nın "Gark-ı aşkıyem ki gark est enderin, ışkha-yı evvelin ü ahirin" adlı beyti koyulur. Bu şiirde şair kendi kalbinden aşk Sina'sının seyredilebileceğini, Allah'ı görenin sonsuz bir zevke ereceğini ve asıl anlama kavuşacağını anlatmaktadır.

2.16. Derviş Sözleri

Aynı adı taşıyan son şiir olmakla birlikte, şair içindeki nârı nûra döndüren bir sultan bulduğunu anlatır. Neşve-i hikmeti, bezm-i safâda nura batmış dostlarda bulduğunu belirttiği mısralarında yol arkadaşlarına ayrı bir yer açar.

2.17. Hoş Gör

Yunus'un vecizesi şiirin başına konularak "Ne olursan ol yine gel." lafzının yansıması olarak oluşturulan bu şiirde şâir, her hatayı hoş görebileceklerini belirtmek ister. Şiir,

Hakk'dan gelen belayı hoş görmemiz gerektiğini ifade eden teslim kavramının yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.18. Gönlüm

Şekip Bey'in dergâha girmesiyle gönlünde nasıl bir değişim olduğunu yansıttığı mısralarında bu değişimin zevkini akılların alamayacağını, bunun ilahi bir sarhoşluk olduğunu ve aşk derdiyle inleyen gönlünün nasıl mesrur konuma yükseldiğini haykırır.

2.19. Vahdet

Allah'ın birliğinin özellikle vurgulandığı bu şiirde şâir, Allah'ın varlığına karşı bir şüphesi olmadığını ancak bu vahdetin esrarının bilinemeyeceğinden bahsediyor.²

2.20. Kıt'a

Kitabın son şiiri olan kıt'ada Şekip Bey, ruhların yüce ve yakıcı seslerle "arş-ı a'lâya" çıktığını ve bunu görenlerin mâsivadan hâlâ nasıl tecerrüt etmediklerini sorgular.

3. Eserin Latin Harflerine Aktarımı

Tokadizâde Şekip

Derviş Sözleri

Naşiri: Bâb-1 Ali Caddesi'nde "Suhulet" Kütüphanesi sahibi Semih Lutfi

3.1. Na't

(Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'illün Mefâ'ilün)

Celi her yerde envâr-ı cemâliñ yâ Resûla'llâh,
Cihân meşhûn-ı 'aşk-ı bî-zevâliñ yâ Resûla'llâh,
Me'âl-âmûz-ı hâkdır her maqâliñ yâ Resûla'llâh,
Kemâlât oldı hayrân-ı kemâliñ yâ Resûla'llâh,
Cenâb-ı Hâk gibi yoqdur mişâliñ yâ Resûla'llâh*³

Sümüvv-i hilqat-ı kudsiyyeñiñ hayrânıdır eflâk,
'Ulüvv-i şânıñiñ bürhân-ı bî-mânendidir "Levlâk",
Kemâl-i rif'at-ı zâtıñ degil küncide-i idrâk,
Meleklerdir huzûr-ı 'izz ü iclâliñde rû-ber-hâk
Cenâb-ı Hâk gibi yoqdur mişâliñ yâ Resûla'llâh

'Ulüvv-i pâyeyiñ mir'âtı "Subhâne'lezi esrâ",
Şeref-yâb-ı cemâl-i aqdesiñdir bezm-i "Ev ednâ",
Liqâ-yı hikmetiñ pîrâyedâr-ı feyz-i 'Mauhâ'
Seni tavşif için bilmem ne yazsun hâme-i şeydâ;
Cenâb-ı Hâk gibi yoqdur mişâliñ yâ Resûla'llâh.

² Başka bir açıdan bakılırsa bu mısraların Şinasi'nin Münacat'ındaki "Göremez zatını mahlûkunun âdi nazarı/ Hisseder nurunu amma basiret basarı" mısralarıyla ne kadar yakın olduğu görülür. Yine inanın ince bir şekilde sorgulandığı göze çarpar.

³ Bu mısra İzmirli Fazıl-ı muhterem Bıçakçızâde Hakkı Bey Efendi'nindir.

Penâgâh-ı ‘avâlimdir der-i pür-feyz-i ihsânî,
 İlâhî bir tecelligâhısın elţâf-ı Raĥmân’ın,
 Şüküh ü şânînin burhân-ı Yezdânesi Qur’an’ın,
 Bütün sükkân-ı arz ü âsumân olmaz mı ĥayrânî,
 Cenâb-ı Ĥaĥ gibi yokdur mişâlin yâ Resûla’llâh.

3.2. Mersiye ⁴

(Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün)

Ey şehîd-i aĥdes, ey sıbt-ı Nebî-i Zü’l-celâl!
 Geldi yevm-i riĥletin olduĥ bütün ber-geşte-ĥâl
 Ķalbimiz pür-süzdür, çeşmânımız pür eşk-i âl,
 Oldu yâd-ı fâci’ândan ĥüzne müsteĥraĥ ĥayâl;

Zaĥmdâr-ı tiĥ-i bî-dâd olduĥın demdir bugün,
 Bir dem-i derd ü belâ, bir yevm-i mâtemdir bugün;

Ķurretü’l-‘ayn-ı Nebî-i müctebâsın yâ Ĥüseyn,
 Mefĥar-ı âl-i Cenâb-ı Muştafa’sın yâ Ĥüseyn,
 Vâriş-i şân-ı ‘Aliyyü’l-Murtezâ’sın yâ Ĥüseyn,
 Âh kim ĥurbân-ı aĥkâm-ı ĥazâsın yâ Ĥüseyn,

Rûĥ-ı şâfım yâd-ı pür-süzünle ĥâlâ nâle-sâz,
 Âh o demler, âh o fâci vaĥ’a-i ĥâtır-güdâz.

Ben naşıl olmam sirişk-âlüd-ı mâtem bî-ĥarâr,
 Ĥün içinde teşne-leb itdin bu ‘âlemden güzâr.
 Olsa lâyıĥdur bugün rûĥ-ı Muĥammed girye-bâr
 Ey Nebî-siret, meâlî-perver ü Ĥaydar-vaĥâr

Sen şehîd oldun yıĥıldı Ka’be-i ‘ulyâ-yı Ĥaĥ
 Meşhedinden oldu vâşıl Ĥaĥĥa vâveylâ- yı Ĥaĥ.
 Ĥaĥĥı dest-i mel’anet kârende eylerken tebâĥ,
 Ķehre-i ĥudsî-i ĥikmet elbet olmuşdur siyâĥ;

Tâ-be maĥşer vaĥ’a-i dil-süzünin giriyanımız,
 Biz bu ĥükm-i cân-güdâz-ı ĥudretin ĥayranımız.

Şavletin lertzân iderken ĥaşm-ı bî-imânîni,
 Görmüş olsaydı eb-i zî-necdetin cevlanîni,
 Dirdi taĥbil eyleyüp şemşir-i ĥün-efşânîni,
 Ĥalka pek merdâne gösterdin ‘ulüvv-i şânîni,

Âferin ey ĥahramân-ı zî- mehâbet âferin,
 Dest-i pür-zürünle fâĥr itsün şu seyf-i âteşin.

⁴ Bu mersiyei İstanbul’un efazıl-ı ulemasından üstat muhterem Tahirü’l-Mevlevi Bey Efendi tarafından çıkarılan Mahfil risale-i ilmiyye vü edebiyesiyle neşretmeiştim. O sırada vatanımız Yunan mezalimiyle inliyordu.

İtmediñ dünyâya tenzîl-i nigâh-ı iltifât,
Merg-i hâ'ilden hâzer göstermedüñ, itdüñ sebât,
Oldı hayrân-ı 'ulüvv-i ictihâdın kâ'inât,
Mevt-i pür-şânınla bulduk başka bir feyz-i hayât,

Sen şehîd olduñ şehâdet aldı şân-ı berterin
İtdi te'mîn-i zafer Hakk'a o mel'un-ı mehîn

Sâha-i heycâda ey şîr-efgen-i Haydar-tüvân,
Zür-ı 'Azrâ'il'i her darbeñle eylerdiñ ayân,
Berk-i şemşiriñ iderkeñ haţf-ı çeşm-i âsmân,
Dirdi hayretlerle havl-i 'arşdan kerrübiyân

Rezm-i şirâneñle şânın oldı bâlâ-ter seniñ,
Vâlidin 'ukbâda elbet iftihâr eyler seniñ.

Mağşadın şâyeste-i tağdis idi, fikriñ sedid
Oldı her kavliñde, her fi'linde 'ulviyyet pedid
Halka beht-âverdi izhâr itdigiñ 'azm-i şedid,
Mevti bî-bâkâne istihrâk idüp olduñ şehid;

'Arş-ı nûr-âgini iclâl oldı kabr-i berteriñ,
Fevk-i idrâkindedir qudsiyyetiñ hâkileriñ

Şimdi her yer giryezâr-ı Kerbelâ'dır yâ Hüseyñ,
Şimdi her ses bir enin-i gam-fezâdır yâ Hüseyñ,
Pür-tesir sen de ağlarsañ revâdır yâ Hüseyñ,
Mâcerâ hâlâ o fâci' mâcerâdır yâ Hüseyñ!

Biz bugün maḥkûm-ı ye'siz, pek perîşânız yine,
Âh-ı dem-sâz-ı enin-i ye's ü hüsrânız yine.

3.3. İlahi

(Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün)

Oldı minhâc-ı hüdâ râhım benim,
Yok Hudâ'dan başka dil-hvâhım benim,
Nürdandır kalb-i âgâhım benim,
'Aşkımuñ bürhâdır âhım benim,

Vech-i bâkîdir nazargâhım benim,
Dâ'imâ kalbimde Allâh'ım benim.

Zerreler olmuş birer mir'ât-ı Haḫ,
Ay, güneş, encüm bütün âyât-ı Haḫ,
Bence yokdur hâcet-i işbât-ı Haḫ,
Her cihetden rû-nümâdır zât-ı Haḫ,

Vech-i bâkîdir nazargâhım benim,
Dâ'imâ kalbimde Allâh'ım benim.

Hü diyüp itdim rahîk-i ‘aşkı nûş,
Şevkden oldum ser-â-pâ şu’le-pûş,
Hak-perestem, Hak direm olmam hamûş,
Şimdi yok karşımda bî-ma’ni nukûş,

Vech-i bâkîdir nazargâhım benim,
Dâ’imâ kalbimde Allâh’ım benim.

Şevk-i rü’yetten gönül pür nûr u nâr
Başka bir hâletle rûhum bî-çarâr
‘Âşıkım, destimde yokdur ihtiyâr
Olmamağ mümkün mü bilmem cezbedâr

Vech-i bâkîdir nazargâhım benim,
Dâ’imâ kalbimde Allâh’ım benim.

3.4. İlahi⁵

(Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilün)

Hakka işâl eyleyen şeh-râhı bul,
‘Âlem-i keşretde vahdetgâhı bul,
Sikke-pûş ol zevk-i evvâ’llahı bul,
Gel harîm-i ‘aşka gir dil-hâvhı bul,
Mâsivâdan el çeküp Allâh’ı bul

Rehberiñ bir mürşid olsun Hak-nümâ,
Sen de idrâk et nedir feyz-i Hudâ,
‘Ârif ol, ser-mest-i vecd ol dâ’imâ,
Kalma bir dem zevk-i vuşlatdan cüdâ,
Mâsivâdan el çeküp Allâh’ı bul.

3.5. Cenâb-ı Mevlânâ’nın Huzûr-ı Akdesine

(Fe’ilâtün Fe’ilâtün Fe’ilâtün Fe’ilün)

Es-selâm ey ‘azamet-i per lâhût-i mesîr
Hak-nümâ ‘ârif-i esrâr-ı ledün hazret-i pîr!

Cezb inzâr idiyor cebhe-i rahşânında
Dâ’imâ şa’şa’a-i feyz-i Hudâvend-i kâdir

Olamaz südde-i iclâlîne peyveste nazar,
İremez mertebe-i kadriñe idrâk-i kaşîr,

Saña muhtaş gibidir mevki’-i kudsîyyetde
Bu mu‘azzam, ebedî kevkebe-i ‘âlem-gîr.

⁵ Bu iki ilahi üstad-ı musiki şâdet-meâb İzmirli Rakım Efendi tarafından bestelenmiştir.

Kalıyor pîş-i nigâhımda siyeh bir noқта
Neyyir-i şâniña nisbetle seniñ mihr-i münir.

O ne iclâl-i mu'allâ ki mu'azzam nâmıñ
Her ne dem olsa şeref-bağş-ı zebân-ı tevķir.

İner âvâze-i taķdis-i melâ'ik hâke,
Hâkden 'arşa çıkar şavt-ı bülend-i tekbir.

'Aks-i didârıña ey şems-i ilahî pertev!
Levh-i tâbân şeref-i cebhe-i 'arş olsa cedir.

Bir büyük âyet-i rahşende-i Haķ'dır vechiñ,
Ķalb-i Ķudsî güheriñ Ka'be-i 'ulyâya nazir.

Hacerü'l-esved olur ma'kes-i nür-ı Yezdân
Nâmıñı levha-i hürşide idersem taħrîr,

Râz-ı "İllâ" yı görüp vech-i kemâliñde
Eyledim Ķalbi temâşil-i sivâdan taħtîr.

Baňa her yerde cemâl-i ezeldir manzûr,
Çeşm-i cânım olalı sâye-i feyziñde başir.

Mebde'-i vaşf-ı bülendiñde düşer 'acze lisân
Oldı burhân-ı kemâliñ şu kemâl-i taķşir.

Gıbta-bağş olsa da Hâssân'a zebân-ı vaşfım
Bulamam şân-ı semâviñe muvâfık ta'bîr.

Andırır mu'cize Ķazret-i rûh-ı (...
Nuţķ-ı pâkiñde ki vardır o semâvî te'şir

Nür-ı Haķ'dan iki 'ummân-ı güher meşhûndur
Mağz-ı Ķur'an ile divân-ı mu'allâ-yı kebir.

Öyle bir ma'kes-i didâr-ı ezeldir vechiñ
Ki Ķayâliyle ider didede-i Haķ-bîni Ķarîr.

Bütün erbâb-ı nühâ tâbî'-i fermânındır;
Saňa mağşûş bu yârâ-yı bülend-i teşir

Ser-i hâmemde olur nür-ı ilâhî rahşân
Her ne dem şa'sa'a-i şanıñı itsem taşvîr

Zerre-i kemteri hürşid ile hem-hâl itmek
Nażar-ı aķdes-i feyyâzıñ için emr-i yesir.

Edeb-âmüz olarak sâlik-i rüşen-güheri
Neşve-i üns ile elbette idersiñ dil-sîr

Yed-i ‘ulyā-yı ‘ināyetle idüp ref-i niķāb
Çeşmimi çehre-i maķsūd ile itdin tenvīr.

Olsa ma’rūz-ı nigāh-ı keremiñ bir laħza
Mūr-ı bī-ṭāķat-i nā çize gelir ķudret-i şīr.

Nār-ı ‘aşkıñla yanan mevķi’-i cem’ü’l-cem’e
İrişüp feyz-i Ĥudā’dan olur elbette ĥabīr.

Raşħa-i luṭfuñı âteşkedeler alsa olur
Şaħn-ı Firdevs-i mu’allā gibi şādāb u nezīr

Öyle bir ‘aşķ ile merbūṭum ezelden ki saña
Cānib-i aķdes-i Mevla’dan edilsem taħyīr;

Terk idüp mülk-i cihānı olurum dergehiñe
Şıdķ u ihlās ile elbet yine dervīş-i fakīr.

Bezmiñiñ maħrem-i bī-hūşı olan ehl-i ĥuzūr
İstemez neşvesini şaħv ile itmek tağyīr.

Doldu envār-ı kemāliñle fezā-yı rūḥum
Çeşm-i ‘aķlım olamaz zulmet-i evhāma esīr.

Öyle müstağraķ-ı vecdim ki ġarāmıñla seniñ
Görünür çeşmime gülzār-ı şafādār sa’ir.

Sen benim pīr-i emel-baħş u keremķarımsıñ
Ben seniñ dergeh-i cūduñda meded cūy-ı ĥaķīr.

‘Aşķı ezvāķ-ı bülend ile sen itdiñ idrāk,
‘Aşķı idrāk-ı bülendiñle sen itdiñ tefsīr.⁶

Rām olup cezbe-i ‘aşkıña ecrām-ı semā’
Dā’imā devr ile itmekde semā’-ı tanzir

Türbet-i pāķıña her laħza selām-ı bī-ħad
Olsun ey ġavş-i nebī sīret-i ĥürşid-zāmīr.

3.6. İstiğrak

(11’li hece ölçüsü)

Edib-i Mevlana-perest, mahrem-i ruh u vicdanım Salih Saim Bey Efendi’ye

Çoķ gözyaşı döküdüm ben bu ‘ālemde,
Dimem çekmedigim bir cefā ķaldı,

⁶ Her çe güyem ışkra şerh ü beyan
Çün be-ışķ ayem hacil beşam ez-an
Cenab-ı Mevlana

Fakat hâkîkati gördüğüm demde,
Zann itme korğduğum bir belâ kaldı.

Âlevli çöllerde gezdim, dolaşdım,
Cehennemden kopmuş dağlardan aşdım,
Nihayet dergeh-i pîre ulaşdım,
Gamım yandı, rûhum pür-şafâ kaldı.

Ben o vahdetgehde uydum cânlara,
Şarâb-ı vuşlatla mest olanlara,
Cezbelerle çıkdım âsmânlara,
Fevkimde me'âl-i kibriyâ kaldı.

Yanık yürekleri inledirken ney,
Âteşden kadehle içmişdim bir mey,
O anda gözümden silindi her şey,
Karşımda Cenâb-ı Mevlânâ kaldı.

Sen o bezme gel de gör 'ayş u nüşı,
Cibrîli mest itdi câm-ı pür-cüşı,
Olunca zevkiniñ bende bî-hüşı,
Gözümde ne dünyâ ne 'uqbâ kaldı.

Erenlerin ben de gezdim bāğında,
Ne nağmeler duydum her bucağında,
Başka ses yok, şimdi 'aşk ocağında
Yalnız "Hü" diyen bir şadâ kaldı.

Varlığım toplandı nûra büründü,
Yükseldi, yükseldi 'arşa süründü,
Şonra her ne varsa bende göründü,
Elimde mir'ât-ı mücellâ kaldı.

Bir şüretde gördüm divi, melegi,
Ayağlar altında buldum felegi,
Cehennemi şandım âteşböcegi,
Cennete meylimde bî-ma'ni kaldı.

Çehre-i hikmete diğğatle bağdım,
Manîkî terk itdim, 'aklı bırağdım,
"Hü" bir âteş oldu kendimi yağdım,
Ne "Lâ" diyebildim ne "İllâ" kaldı.

3.7. Kaside

(Mef'ülü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün)

*Ekâbir-i Mutasavvıfından Eâzım-ı Şuâradan Yenişehirli Merhûm Avni Bey İçin
Necip, fazilet-mend edibimiz Ebü's-suudzade Su'udü'l-Mevlevi Bey Efendi'ye*

‘Avnî ki ser-efrâz-ı kibâr-ı şu’arâdır,
Levh-i dili âyîne-i ilhâm-ı Hudâ’dır.

Mefhûm-ı dehâ tâb-ı cebîninde pedidâr,
Nazmında temâşil-i hikem şa’şa’a zâdır

İcâz âna bir mevhibe-i menzil-i Kur’ân
İlhâm âna bir ‘âşîk-ı ferhunde liqâdır

Tab’ımca benim zenzeme-i dil-keş-i tesnîm
Şî’rindeki âheng-i şafâ-bahşâ fedâdır

Üstâd-ı sema kevkebe kim tâb-ı hayâlî
Reşk-âver-i hürşid-i bahâr olsa revadır

‘İrfân u edeb mekteb-i feyzinde sebak-hvân
Bâbında nühâ müntazır-ı luţf u ‘atâdır

Mir’ât-ı mücellâ-yı zamîrinde dem-â-dem
Esrâr-ı hafâ-hâne-i hû cilve nümâdır

Her bahş-ı taşavvufda o üstâd-ı muhaqqak
Bir kudret-i külliye ile ‘ukde-güşâdır

Bir hâver-i hikmetdir onun tab’-ı bülendi
Füşatûna efkârı da mağbû-ı fezadır

Âfâk-ı ma’ânîye cebininden ağan nûr
Elvâh-ı ma’âlî yaradan tâb-ı dehadır

Her nüktesi bir dürr-i girân-mâye-i taḥkîk
He mışra’ı bir mevce-i deryâ-yı şafâdır

Vermiş ona şevk-i ebedî nağme-i “Bîşnev”
Bî-gâyet olan vecdine bâ’iş o nevadır

Mânend-i ney-i cezbe fezâ kilik-i bülendi
Bir hâlet-i kudsiyye ile nağme-serâdır

İtmez mey şu hâkîleri cüşân u huruşân
Te’şîri ki vecd-âver-i sükkân-ı semadır

Maḥşûş oña luţf u kerem-i pîr ile el-ḥak
Bir başka şafâ, başka nevâ, başka edadır

Bir mazhar-ı Ḥak’dır ki o pîr-i hikem-âmûz
Hâk-i derine ins ü melek nâşîyesâdır

Ey tâlib-i iḥsânı o müncî-i celiliñ
Ney-i emeliñ çâresi teslim ü rızâdır

Küncide-i idrâk olamaz bahş-i hâkîkat
Dîvâne-i esrârı gürûh-ı 'uqâlâdır

Ey 'aklı iden bedraka-i Ka'be-i makşûd
İdrâkîñ o yollarda mesâ'isi hebadır

Bir başka revşdir bu ki 'aklıñ ona karşı
Evzâ'ı cehülâne, telakķisi haţadır.

Ta'zîm ile gel dergeh-i Mollâ'ya dahîl ol,
Ögren o naşıl merkez-i iclâl-i 'alâdır

Bir kerre iren şıdķ ile iķbâl-i duhûle
Bir mûr-ı hâķîr olsa da bî-havf u recâdır

Kim girse olur nâ'il-i hesti-i mü'ebbed
Maĥkûm-ı fenâ varsa o dergehde fenadır

Hep müfteķiriz himmet-i kudsîyye-i Pir'e
Emrâzına rûĥun nîgeh-i luţfi şifadır

Her şavt-ı kerâmet eşeri 'arş-ı Hudâ'dan
Bir müjde-i kudsî ile 'uşşâķa nidadır

Luţf ile be-kâm olmayanıñ sem'ine efsûs.
Âvâze-i erbâb-ı hüdâ yâ esefâdır.

Baķ rûtbe-i irşâdına çeşm-i dil ü cândan
Hâssîyyeti her nazra seniñ selb-i 'imâdır.

Her himmetiniñ ģâyesi âsîb-i kazâdan
Dervîş-i meded-hâhına te'mîn-i rehadır

Biñ câna degen cezbe fezâ-neşve-i ĥikmet
Ser-mest-i mey-i 'aşķına iĥsân-ı Hudâdır

'Ummâñı görür kaţre-i nâ-çîz ile hem-hâl
Her kim ki o deryâda şafâ-yâb-ı şenâdır.

Te'şîr-i ģarâm ile yanan ehl-i kemâle
Mefhûm-ı fenâ devlet-i 'uzmâ-yı bekadır

Reşķ itse felek merkadiniñ hâkine çok mu?
Her zerresi bir şems-i ezel-tâb-ı hüdâdır

Bir lem'a-i Hâķ'dır o büyük 'arş-ı hâkîkat
Cibrîl'e metaf olsa bu hâl ile sezadır

Memdûĥum olan hâzret-i 'Avnî ki müsellem
Bir hâķ ile şâyeste-i tekrîm-i şenâdır

Luṭf ile mübeşşirdir onun işte bu yüzden
Levh-i dil-i tâbendesi bî-zeng-i sivâdır

Ey şâ'ir-i 'ulvî hükemânîñ, üdebânîñ
Kâmetleri hürmetle huzûruñda dü-tâdır

Ummân-ı taşavvufdur o dîvân-ı celîlîñ,
Her hikmeti bir gevher-i bî-mişl ü behâ

Bî-tâb u hâkîr olsa da en şâf u şamîmi
Âvâze-i tekrîm-i cinânım bu şadâdır.

Takşîrini 'afv eyle ki hayrân-ı kemâlîñ
İclâlîñe bir vâşîf-ı âzâde riyadır

Yağsın dilerim nûr-ı Hudâ kabriñe her ân
Şoñ sâniha-i kilik-i nîzârım bu du'âdır

3.8. Fahriye-i Dervîşane

(Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün)

Ibn Mevlana Muhterem Hasan Sait Çelebi Efendi'ye

Târek-i debdebe-i dünyâyız,
Server-i 'âlem-i istîgnâyız,
'Ârifiz 'ârif-i müstesnâyız
Cezbe-i 'aşk ile hep şeydâyız,
Bende-i Hâzret-i Mevlânâ'yız.

Pîrimizdir bize âyîne-i Hâk,
Sebâk-âmûz-ı kemâl-i muṭlaq,
O ider feyze bizi müstağrak,
Hep deriz yek dil yek cân olarak
Bende-i Hâzret-i Mevlânâ'yız

Çonamaz gerd-i keder bâlimize
Nâ'iliz en büyük âmâlimize
Çeşm-i hâsretle bakıp hâlimize
Kudsîyân-ı reşk ider iqbâlimize
Bende-i Hâzret-i Mevlânâ'yız

Hem-demiz, yâr-ı kâdimiz meyle,
Bozmayız zevkimizi bir şeyle,
Cûş idüp sâgar-ı pey-der-peyle,
Çıkarız 'arşa nevâ-yı neyle;
Bende-i Hâzret-i Mevlânâ'yız.

Bize vecd-âver olan bezm-i sürur,
Mest ider 'aşkı, itmez maḥmûr,
Meyimiz, câm-ı tarab-zâmız nûr,

Qalmayız şevk ü şafâdan mehcür;
Bende-i Hâzret-i Mevlânâ'yız.

İdeli dergehini cā-yı penâh
Neşve-i hikmete olduĝ âgâh,
İtdi pervâne bizi nür-ı ilâh,
Hem döner hem ideriz şevk ile âh;
Bende-i Hâzret-i Mevlânâ'yız.

3.9. Neler Gördüm

(11'li hece ölçüsü)

Sırr-ı hâkîkate mahrem olunca,
Bir kaşre şeklinde 'ummânlar gördüm,
Merdân-ı Hudâ'ya hem-dem olunca,
Dervîş şüretinde sultânlar gördüm.

Bu gülşeniñ baqmam çiçeklerine,
Meyl itmem hezâr-ı nağme-kerine
Ben o çiçeklerde şebnem yerine,
Semâdan damlamış al kıanlar gördüm

Qolayca inanmam, isterim bürhân,
Zâhire aldanmaz erbâb-ı 'irfân,
Gönlümdeki derde ararken dermân,
Ben kendimden hasta Loqmânlar gördüm.

Her söze kıanarsañ düşersin derde,
Felâketle kıalkar gözün den perde,
Dünyâ dediğimiz bu süfli yerde,
Cibril'e beñzeyen şeytânlar gördüm

Neler itdi neler bu felek baña,
Hayretde kıalırın söylesem saña,
Nûh'un gemisinde degildim ammâ,
Oña dehşet virir tûfânlar gördüm.

Yıldızım düşküdü, tãli'im küskün,
Muzlimdi eyyâm-ı hayâtım bütün,
Erenler elimden tutdılar bir gün,
Şanlı demler sürdüm, devrânlar gördüm.

Çehre-i maşşüdü gören bî-nikâb,
Dünyâyı 'uqbâyı eylemez hisâb,
Bâde-i hikmetden olup neşve-yâb,
Darını(dareyni) bir pûla şatanlar gördüm.

Bâb-ı Hâk açıkdır merd-i âgâha,
Cândan geçenlerdir iren Allâh'a,

Ḥaḳīḳat yolundan ben bu dergāha,
İstekle gelmiş ḳurbānlar gördüm.

3.10. Gazel

(Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün)

Cilvegehdir çehre-i maḳşüda 'işret-hānemiz,
Bî-ḳarār-ı zevḳ-i rü'yettir dil-i divānemiz.

Öyle 'ulvî-pāye rindān-ı ilāhîyiz ki biz,
Ḳudsiyāndır feyz-hāh-ı cür'a-i peymānemiz

Bizim ünsā ünsümüz hem-sāye-i 'arş-ı berīn,
Maḥrem-i nādî-i "Ev-ednâ" degil bigānemiz.

Baḥr-ı bî-pāyān-ı feyziz olsa lāyıḳdır bizim,
Zîynet-i tâc-ı semâ her gevher-i yek-dānemiz.

Ṭâ'ir-i ḳudsi-demiz her dem nevâ-perdâz hû,
Ziver-i naḥl-i tecellidir münevver lānemiz.

Şem'-i ḥalvet-hāne-i Ḳudüs'üz ki evc-i 'aşḳda,
Şeh-per-i Cibril'e fâ'ıḳdır per-i pervānemiz.

Biz raḥîḳ-i vaḥdetiñ ser-mest-i bî-ārāmıyız,
Şayḫa-i tekbirimizdir na'ra-i mestānemiz.

3.11. Gazel

(Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün)

Derk iden zevḳini ünsiyet-i rindānemiziñ
Yüz sürer südde-i iḥsānına meyḫānemiziñ.

Ḳamaşır, dide-i ḥürşid nigāh eyleyemez
Tābiş-i cevher-i 'ulviyyesine peymānemiziñ

Şu'le-i şem'-i hüdâyız ki olur süt-re-i nūr
Fevḳ-i kevneyne, dilerseñ peri pervānemiziñ.

Dil-ḥarāb-ı ḡam-ı 'aşḳız ki riyāz-ı meleküt
Reşḳ ider sāḫa-i pür-feyzine vîrānemiziñ

Ṭâ'ir-i 'ālem-i nūruz ki revān-ı aḳṭāb
Şevḳ ile ṭâ'if-i pîrāmenidir lānemiziñ

Ġaşy ider rûḫunı erbāb-ı yakīniñ elbet
En küçük nükte-i rengini de efsānemiziñ

‘Aql ider neşve-i hikmetle taḥarrî-i cünûn
Olsa esrârına maḥrem dil-i divânemiziñ.

3.12. Erenler Lisanından

(11’li hece ölçüsü)

Genç muktedir edibimiz Hasan Ali Bey Efendi’ye

Ne ḥâletdir bilmem biz bu dünyâda
Belâdan zevk almış mübtelâlarız,
Başımız südde-i bâb-ı rızâda,
Tevekkül ehline pişvâlarız.

Ezelden münceli hidâyet bizde,
Ehl-i isti’dâda ‘inâyet bizde,
Bidâyet bizdedir, nihâyet bizde,
Mebde’e, maâda âşinâlarız.

Nür-ı zâtı bulduk her şeyde ‘ayân,
Yanımızda ḥaḳḳa bâṭıl da bürhân,
Dem geldi okutduk nâḳûsa ezân;
Başka bir vâdide pârsâlarız.

Ehline ‘ayândır bu sözdeki râz,
Onu bilen bilir, herkes aḥlamaz.
Yanımızda birdir ḥaḳîḳat, mecâz
Ṭarîḳ-i hikmetde muḳtedâlarız.

İdrâki ḥâlimiz, kâlimiz yaḳar,
Yanımızdan etsin ‘âḳiller firâr,
Âteşden yapılmış sefinemiz var,
Baḥr-ı ḥaḳîḳatde nâ-ḥudâlarız.

Ġâlib geldik girüp nefis ile cenge,
İltifât itmedik nâm ile nenge,
Yek rengiz girsek de günde biñ renge
Gizli işimiz yok, bî-riyâlarız.

Dünyâ ile ‘uḳbâ müsaḥḥar bize,
Zâhiren beñzeriz gerçi ‘acize;
Ḥaḳḳı bul şarıl da etegimize
Ka’be-i vaşl için reh-nümâlarız.

3.13. Erenler Lisanından

(11’li hece ölçüsü)

Naşib almayanlar feyz-i ezelden
Yer bulmaz meclis-i dendanemizde

Bir daha ayılmaz, “Hü” diyüp çeken,
Muhabbet cāmını meyhānemizde.

‘Ārif ol da terk it bu dü nebūdu
Bezmimizde ara feyz-i şühūdu,
Dem gelir görürsün vech-i maşşūdu,
Nūr içinde dönen peymānemizde

Haqq’ı görmek için gitmeyiz Tür’a,
Maḥremiz “ene’l-Haqq” diyen Maşşūr’a,
Kalbimiz yakındır, bakmayız dūra,
“Kenz-i maḥfi” bulduk vīrānemizde.

Raḥik-i vaḥdete kınan erleriz,
Nādī-i elestī anan erleriz,
Muhabbet nārına yanan erleriz,
Nā-puhte bulunmaz miyānemizde.

Mey olduk, âteşden kadehe akdık,
Şoñra o kadehle kendimiz çakdık,
Zāhiri maḥv itdik, bātını yaqdık,
Bunlar da var bizim efsānemizde.

Yek rūḥ u yek teniz, bilmeyiz hilāf,
Başka bir feyz ile olduk sine-şaf,
Cezbelerle her gün ideriz tavāf,
Biz Ka’beyiz dil-i divānemizde.

‘Ālem-i zevkimiz başka ‘ālemdir,
Mestine ḥaḳīkat sırrı mülhemdir,
Bize maḥrem olan Haqq’a maḥremdir,
Oña biḡānedir biḡānemizde.

3.14. Derviş Sözleri

(11’li hece ölçüsü)

İlāhī bir mestem, liḳā-yı maşşūd,
Mir’āt-ı şāḡardan ‘ayāndır baña,
Onuñla Haqq-binim, şu feyz-i şuhūd,
Pek büyük bir luḫf-ı Yezdān’dır baña.

Cezbe-i ‘aşk ile coşduğum zamān,
Gönlümü şanıım bir koca ‘ummān,
Olurum kendime kendimde ḥayrān,
O ḥālimde hem-dem pīrāndır baña.

Elimden düşmeyen şu cām-ı pūr-nūr,
Mest ider ‘aşığı eylemez maḥmūr,
Onuñla içdigim şarāb-ı ḫahūr,
Māye-i füyüz-ı ‘irfāndır baña.

Cibrîl'i ğaşy ider rûbab-ı ğalbim,
 Hâğķın nîdâsıdır hiğâb-ı ğalbim,
 Hürmetle oğurum kitâb-ı ğalbim,
 Nür ile yazılmış Ğur'an'dır baña.

Muğabbet yolunda çekdigim cefâ,
 Semâvî rûhumda baĥş ider şafâ.
 Onuñla pür-vecdem derd-i ibtilâ,
 Rabbimden en büyük iĥsândır baña.

Ağl ile mantıķa bir zamân ğandım,
 Gölgeyi vücûd-ı ğakîķi şandım,
 Varlık yokluk imiş şimdi inandım;
 Yoklukdaki varlık bürhândır bana

Şu'un-ı 'âleme diğķatle bağmak,
 İdrâk-i dürüstü yağar muğakķağ,
 Beni 'âķil bilen aldanır muğlağ,
 Dîvâne demekde bühtândır baña.

Rind-i ğalenderem yokdur bunda şek,
 Nâzını çekemem; añlasun felek,
 Cehennemde yanmağ minnet çekerek,
 Cennete girmekden âsândır baña.

3.15. Dervîş Sözlere

(11'li hece ölçüsü)

Ğarķ-ı 'aşķiyem ki ğarķ est enderîn
 'İşķhâ-yı evvelin ü âĥirin
 Mevlânâ Efendimiz Hâzretleri

Baş kesüp de girsün dergâh-ı pîre
 Arayan Ka'be-i 'ulyâ-yı 'aşķı,
 Gösterirler merd-i rûşen-zamîre
 Zât-ı Mevlânâ'da Mevla-yı 'aşķı.

Ben o vahdet-gehde gözümü açdım,
 Hâğ dedim nuķûş-ı sivâdan kaçdım,
 Yükseldim, ervâĥa nürümü şaçdım
 Bir anda devr itdim fezâ-yı 'aşķı.

Hepsiniñ bâķidir zevķi vicdânda,
 Neler gördüm neler bezm-i 'irfânda,
 Naĥl-i tecelliye döndüm bir anda,
 Tağdis ile giyüp ridâ-yı 'aşķı.

En büyük zevķimdir yanmağ, tutuşmağ,
 Âteşden ğorkum yok bu bir luĥf-ı Hâğ,

Cehennem görseydi ürkerdi muṭlaḡ,
Gülerek geçdiğim şahrâ-yı ‘aşkı.

Naşîbim büyükdür feyz-i kudretten,
Gözümde eşer yok hâb-ı ğafletten,
Vecde müstağrakım zevk-i rü’yetden,
‘Âlem bende görsün şafâ-yı ‘aşkı

Vücûd-ı şûrumu itsem de ifnâ’
Derd-i mühlikimden etmem iştikâ’,

Onuñla mes’ûdum, hürremim aşlâ
İstemem, istemem devâ-yı ‘aşkı.

Bu ‘âlemde Hâḡ’la ḡaḡ olan merde
Bir odur görünen semâda, yerde,
Gözleriñde yoksa seniñ de perde
Gel sînemde seyr it Sînâ-yı ‘aşkı.

Hâḡkı gören zevk-i câvidâniye,
İrer, maḡrem olur bu ma’âniye,
Muḡâṭab zann itme “Len terâni” ye
“Erini” demeyen Mûsâ-yı ‘aşkı.

Dünyâya meylim yok ḡalmam cedelde,
Ney-i emel nice terk-i emelde,
Bir mest-i bî-hüşem, bezm-i ezelde
ḡana ḡana içdim şahbâ-yı ‘aşkı.

Melce’imiñ feyzi gelmez ta’bire,
Bir mûrını vermem biñlerce şîre,
Göñlüm muḡiṭ oldı baḡ luṭf-ı pîre,
Kevneyne şıḡmayan deryâ-yı ‘aşkı.

3.16. Derviş Sözleri

(11’li hece ölçüsü)
Neşve-i ḡikmeti bezm-i şafâda
Ġariḡ-i vecd olan yârânda buldum,
Eñ ‘ulvî feyz ile ‘aşkı dünyâda
Bâb-ı Mevlânâ’yı bulanda buldum.

Kitâb-ı dildeki âyâtı gördüm,
Dîdârı gösteren mir’âtı gördüm,
Zebûr’u, İncil’i, Tevrât’ı gördüm,
Lübb-i ḡaḡîḡatı ḡur’ân’da buldum.

Her nereye baḡsam görünür Hudâ,
Bir nefeste Hâḡdan degilim cüdâ,
Ben ḡalbimde itdim ‘arşı temâşâ,
ḡur’ânı da levḡ-i vicdânda buldum.

Dolaşdım mescidi, deyri, künişti,
Temyîze çalışdım hûb ile zişti,
Dünyâda aradım zevk-i behiştî,
Yalnız nâdi-i 'ırfanda buldum.

Mürşidim demişti: tütduñ pendimi,
Ayağımdan kesüp atdı bendimi,
Çoşup girdim bezm-i 'aşka, kendimi
Bir nûra müstağrak 'ummânda buldum.

Şi'rimdir enîni rûbab-ı 'aşkıñ,
Zevk ile pür-vecdem 'azâb-ı 'aşkıñ,
Şerh-i rengini kitâb-ı 'aşkıñ,
Gözümde dökülen al kıanda buldum.

Nefsimde kavuşdum Tûr'a, Kelim'e,
Bigâne degilim 'ilme, 'alîme,
İlticâ idince kalb-i selîme,
Aradığım şeyi bir anda buldum.

Biñ cânla müştâkıım vişâl-i yâre,
Devâ arar mıyım cism-i bîmârae
Gâye-i ezvâkı vech-i dildâra
Bağarak cân viren kıurbânda buldum.

Pirimdir müktedâ erkân-ı 'aşka,
Tefsiri o yazdı Furkân-ı 'aşka,
Hakkı; münkâd olup fermân-ı 'aşka
Nârımı nûr eden sulţânda buldum.

3.17. Hoş Gör

(11'li hece ölçüsü)

Acı sözleriñle rûhumu şıkma,
Luţf et de şu mest-i Hüdâ'yı hoş gör!
Gönül bir Ka'be'dir gel onu yıkma,
Kerim ol, etdiğim haţâyı hoş gör!

Derd-i 'aşkı şanma ehl-i fen bilir,
Deli gönlüm gibi nâle-zen bilir,
Böyle neden mestem mest iden bilir;
Ta'n itme çekdiğim şahbâyı hoş gör

Biliyorsun yokdur bir şeyde şebât,
Bî-vefâ dünyâyâ etme iltifât,
Senlik, benlik nedir rü'yâdır hayât,
Uyan o kıorķulu rü'yâyı hoş gör!

Rehâ bulan yokdur hükmi-ı kıazâdan,
Çalış, bî-fark olsun kıalbiñ fezâdan,

‘Ârif ol ayrılma bâb-ı rızâdan,
Saña Hakk’dan gelen belâyı hoş gör!

Tevâzu’ı sev de şürette pest ol,
Ėam çekme, rahîk-i hikmetle mest ol,
Didinmeyi bırak, şafâ-perest ol,
Yârânı incitme, ‘adâyı hoş gör!

‘Âkıllar boğuşsun sen dur uzakda,
Yalnız ‘ibret al diğğatle bak da,
Dem gelir barışır hepsi toprakda;
Bugün devam iden ĖavĖâyı hoş gör!

Ėarim-i kalbinde şakla derdini,
Ėalka güler göster rü-yı zerdini,
Kimseye duyurma âh-ı serdini,
Şızlanma çekdiğin cefâyı hoş gör!

Merd-i Ėak merdân-ı Hakk’a ‘ayândır,
Onların gördüğü saña nihândır,
Evreng-i ma’nâda belki sultândır,
Şu külhende yatan rüsvâyı hoş gör!

Hikmete karşıma bundan hâzer it,
Şakın fer’a bakma aşla nazar it,
Dikenli yollardan kolay güzer it,
Şu cehennem gibi dünyâyı hoş gör!

3.18. Gönlüm

(Mefâ’ilün Mefâ’ilün Mefâ’ilün Mefâ’ilün)

Mukaddesdir temâşil-i sivâdan dūr olan gönlüm,
Tecellizâr-ı Mevla’dır fezâ-yı nūr olan gönlüm.

Semâvî bir cihânın Ka’be-i virânıdır el-hak
Cenâb-ı Hakk’a her dem nazar u manzūr olan gönlüm

Onun ezvâkı şığmaz ‘akla, bir mest-i ilahîdir
Benim nâlân-ı derd-i ‘aşğ iken mesrūr olan gönlüm

Tecelli-sâz eder her pâresinden vech-i bâkiyi
Yed-i kudretde bir âyine-i meskūr olan gönlüm

Olur, her âh-ı pūr süz ile ehl-i hâle vecd-âver
Ėarim-i ‘aşğda hem nâle-i Manşūr olan gönlüm

Degildir âşinâ remz-i celil-i “Len terânî” ye
Kelim-i ‘aşğ için vuşlat-nümâ bir Tūr olan gönlüm

Ne 'âlî-câhdır şâhâne 'arz-ı iftikâr itmez
Benim dergâh-ı Mevlânâ'da kemter mür olan gönlüm

3.19. Vahdet

(Müstefîlâtün Müstefîlâtün)

Her şeyde zâhir âşâr-ı vahdet,
Etmekte yer, gök ikrar-ı vahdet.

Olmuş mezâhir bir veche mir'ât
Keşretde eyler ezhâr-ı vahdet

Emvâcı pek çok lâkin deniz bir
'Âkil ider mi inkâr-ı vahdet?

Eyler lisân-ı hâliyle eşyâ
Allâh'a karşı tezkâr-ı vahdet.

Diğkatle seyr et! Dünyâ değil mi?
Hikmetle mâli bir dâr-ı vahdet.

Ta'dâd eylemez eşkâle girmiş,
Eyler tecelli didâr-ı vahdet

Pür vecd ü şevkim oldum ezelden,
Ser-mest-i câm-ı ser-şâr-ı vahdet

Allâh birdir yok bunda şübhe,
Lâkin bilinmez esrâr-ı vahdet.

Her zerre mihr-i pür-tâb-ı Hâk'dır,
Her kaçre baħr-ı zehhâr-ı vahdet.

Zıkr-i Hudâ'dır elhân-ı şevkim,
Nağmemle pürdür gülzâr-ı vahdet.

3.20. Kıta

(Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün)

İderken şavt-ı ney ervâhı i'lâ 'arş-ı a'lâya
Naşil etmez tecerrüd mâsivâdan her dil-i âgâh?
O muhrik nağmeler tanzîr iderken nâle-i kalbi
Simâh-ı câna pür vecd ü şafâ her zerredir Allâh.

4. Sonuç

Derviş Sözleri adlı şiir kitabı incelendiği zaman ortaya çıkan ilk şey Tokadîzâde'nin tasavvufî bir şâir olduğudur. Özellikle dergâh, mürit ve Mevlevîlik gibi kavramlar üzerinde duran şâir, bu mazmunların kendinde yarattığı izlenimleri şiirlerine yansıtmaya çalışır. Aruz vezniyle birlikte hece veznini; bunlara ek olarak da edebî sanatları şiirlerinde sıkça kullanan Şekip Bey, edebiyatın bütün olanaklarından yararlanmaya çalışan ve klasik edebiyatımızı halk edebiyatımızla birleştirmek isteyen bir şâir olarak karşımıza çıkar. Hece vezniyle yazdığı şiirlerinde koşma ve ilahi nazım şeklini ağırlıklı olarak kullanan Tokadîzâde, aruz veznini kullandığı şiirlerinde yoğun olarak gazel, muhammes ve kaside şeklini tercih eder. Hitap ederken sıklıkla kullandığı “biz” tabiri dikkat çekici olmakla beraber ondaki kalendermeşrepliğe ve tevazuya bir işaretir. Allah yolunda yürüyen ve insanları dergâha çağırان mürşit havasına bürünen şâir, mısralarında gösterdiği iç huzuru ve iyimserliği girdiği dergâhın bir etkisi olarak yansıtır. Tabiri caizse dergâha girmeden evvel yarım bir insan olduğunu imâ eder.

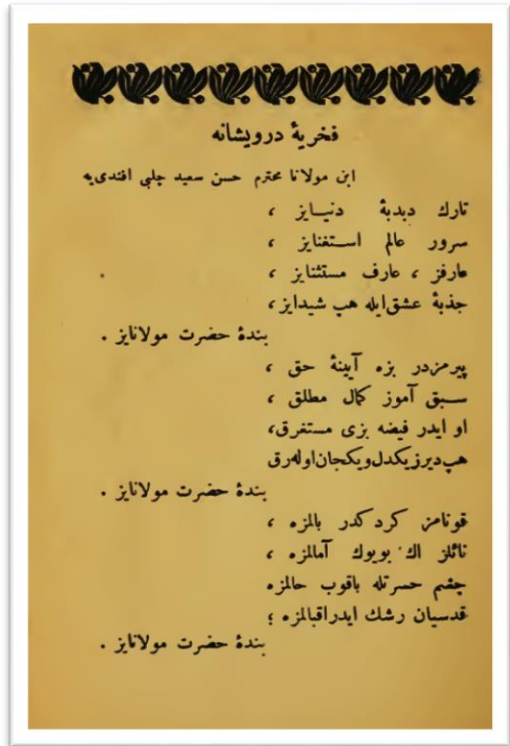
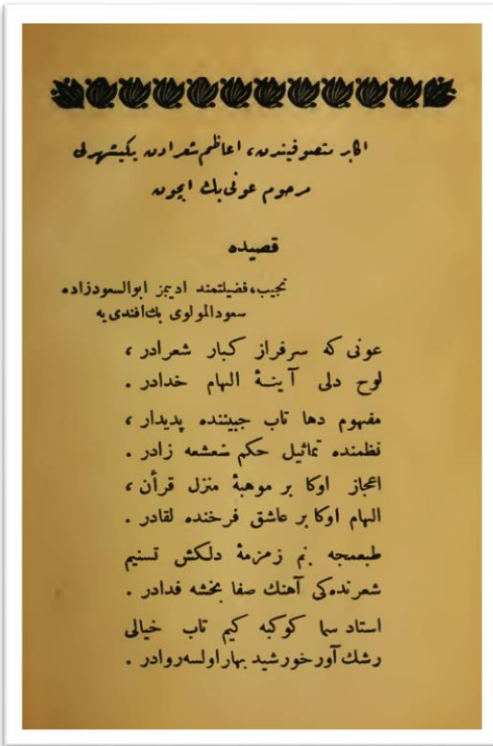
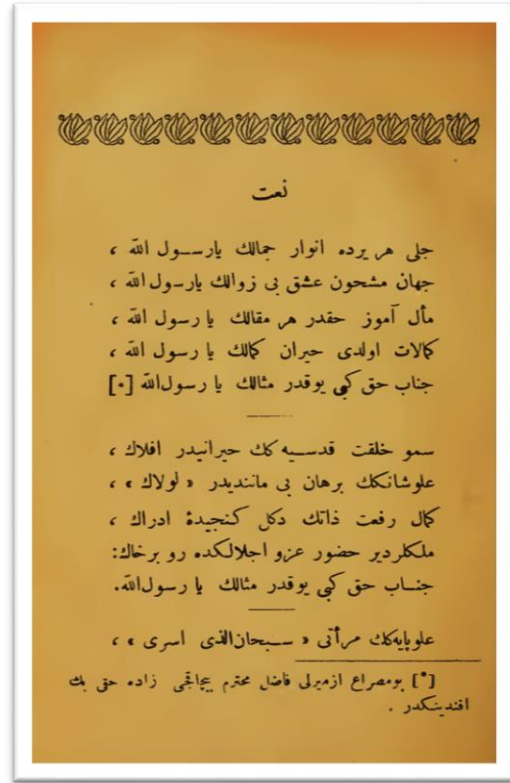
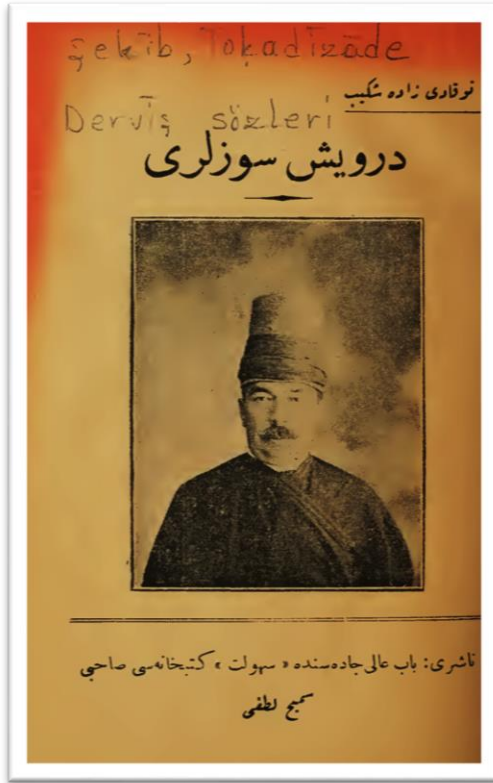
İlk şiiri olan na'ttan başlayarak son şiiri olan kıt'aya kadar tasavvufun ruhunda ve kalbinde yarattığı derin sevgiyi ifade eden şâir, dolaylı yoldan dergâhtaki riyayı ve tevazuyu da şiirlerinde okuyuculara yansıtır. Özellikle “Neler Gördüm” adlı şiirinde “Derviş suretinde sultanlar gördüm.” ve “Cibrile benzeyen şeytanlar gördüm.” diyerek bu düşüncelerini sağlamlaştırır. Dergâha girmeden yarım bir insan gibi gördüğü benliğini “sırr-ı hakikata mahrem olunca” tamamladığını söyleyen Şekip Bey, o vakit gerçek dünyayı gördüğü ve gözündeki perdenin kalktığı hususunda özellikle durur. Mevlânâ'nın gösterdiği yolun doğru yol olduğunu ve onun yolundan giden herkesin de kendisinin dostu olduğunu ifade ettiği şiirlerinde bu dergâha olan bağlılığı net bir şekilde görülür. “Cenâb-ı Mevlânâ'nın Huzûr-ı Akdesine” başlıklı Yenişehirli Avni Bey'e yazdığı ve Ebu's-suudzade Suudü'l-Mevlevî Beyefendi'ye ithaf ettiği kasidede bu gönül borcunun ve aşkın izlerini görmek mümkündür. Mevlevî dergâhına bir minnet borcu olarak düşünebileceğimiz bu şiirler, Tokadîzâde'nin hayatı göz önüne alındığında en huzurlu olduğu dönemin edebî mahsulleridir denilebilir.

Sonuç olarak belirtmek gerekir ki tasavvufî bir anlayışla yazılan *Derviş Sözleri*'ni esas alarak yapılan bu inceleme, Tokadîzâde Şekip Bey'in edebî kişiliği ve sanatı hakkında bizlere tam bir bilgi verebilecek mahiyette değildir. Çünkü bu eser şâirin Mevlevî dergâhına girdikten sonra yazmış olduğu şiirlerini içermektedir. Şâir hakkında genel bir bilgi sahibi olabilmek ve edebî kişiliği üzerine eksiksiz tespitlerde bulunabilmek için onun bütün eserlerini, çeşitli içeriğe sahip yazılarını ve çalışmalarını aynı hassasiyetle incelemek gerekir. O vakit Şekip Bey'in hak ettiği üne kavuşacağı muhakkaktır.

Kaynaklar

- Çağın, Sabahattin (1998), *Tokadizade Şekîb*, İzmir: Akademi Kitabevi.
- Devellioğlu, Ferit (2013), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları
- İnal, Mahmut Kemal (1969), *Son Asır Türk Şairleri*, C. X, İstanbul.
- Sağdıç, Ruhi Naci (1941) Edebi Sohbetler: Tokadizade Şekip-I, Yeni Sabah, nu.1161
- Uçman, Abdullah (1985), “Tokadizade Şekip’in Bir Mektubu”, Kubbealtı Mecmuası, Yıl 14, nu. 3, s. 68-76.
- Uçman, Abdullah (2012), *Tokadizade Şekîb*, TDVİA, C. VIII, s. 216-17
- Sami, Şemsettin (2013), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Huyugüzel, Ömer Faruk(2000), *İzmir’in Fikir ve Sanat Adamları*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Ek: Arap Harfli Metinden Sayfalar





جناب مولاناك حضور اقدسنه

السلام ای عظمتیر لاهوت مسیر
حقباتراف اسرار لدن حضرت پیر!
جذب انظار ایدیور جبهه رخشانکده،
دائما شعشعة فیض خداوند قدیر .
اوله ماز سده اجلالکه پیوسته نظر ،
ایره من مرتبه قدریکه ادراک قصیر .
سکا مختص کیدر موقع قدسیته
بومعظم ، ابدی کوکبه عالمکیر .
قالیور پیش نکاهده سیه بر نقطه
نیر شانکه نسبتله سنک مهر منیر .
اونه اجلال مملی که معظم نامک
هر نه دم اولسه شرفبخش زبان توقیر .
ایتر آوازه تقدیس ملائک خاکه ،
خاکدن عرشه جیقار صوت بلند تکبیر .

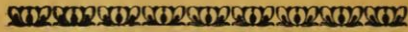
مرثیه

ای شهید اقدس ، ای سبط نبی ذو الجلال!
کلدی یوم رحلتک اولوق بوتون برکته حال ،
قلبیز پرسوزدر ، چشمانیز پر اشک آل ،
اولدی یاد فاجعه کدن حزنه مستغرق خیال ؛

زخدار تیغ بیداد اولدیفک دمدر بوکون ،
بر دم درد وبلا ، بر یوم مآعدر بوکون .

قره العین نبی مجتباسک یا حسین ،
مفخر آل جناب مصطفاسک یا حسین ،
وارث شان علی المرتضاسک یا حسین ،
آه کیم قریان احکام قضااسک یا حسین!

روح صافم یاد پرسوزکه حالا ناله ساز ،
آه اودملر ، آه اوقاجع وقعه خاطر کداز .



اونلر لساندن

نصیب آلمانلر فیض ازلدن
بر بولماز مجلس دندانمزه ده ،
بر دها آیلماز « هو » دییوب چکن
محبت جامی میخانه مزه ده .

عارف اول ده ترک ایت بودونبودی ،
بزمزده آرا فیض شهودی ،
دم کلیر کوررسک وجه مقصودی
نور ایچنده دون پیمانمزه ده .

حق کورمک ایچون کیمه یز طوره ،
محرمن « انا الحق » دین منصوره ،
قلبیز یاقیندر ، باقمه یز دوره ،
« کتیز مخفی » بولنق ویرانه مزه ده .

رحیق وحدته قانان ارلرز ،
نادی السنی آنان ارلرز ،

۳



وحدت

هر شیده ظاهر آثار وحدت ،
ایتمکدیره ، کوک اقرار وحدت .

اولمش مظاهر بر وجه مرات
کوتده ایلر اظهار وحدت .

امواجیک جوق لکن دکیز بر
عاقل ایدرمی انکار وحدت؟

ایلر لسان حالیه اشیاء
اللهه قارشی تذکار وحدت .

دقله سیر ایت ! دنیا دکللی؟
حکمتله مالی بردار وحدت .

تعداد ایدلر اشکاله کیرمش ،
ایلر تجلی دیدار وحدت .

پروجد وشوقم اولدم ازلدن
سرمت جام سرشار وحدت .



درویش سوزلی

نشوئه حکمتی بزم صفاده
 غریق وجد اولان یارانده بولدم ،
 اک علوی فیضیه عشقی دنیاده
 باب مولانای بولانده بولدم .
 کتاب دله کی آیاتی کوردم ،
 دیداری کوستن مرآتی کوردم ،
 زبوری ، انجیلی ، تورانی کوردم ،
 لب حقیقی قرآنده بولدم ،
 هر زویه باقسم کوروتور خدا ،
 بر نفس ده حقدن دکلم جدا ،
 بن قلبده ایتم عرشى تماشا ،
 قرآنی ده لوح وجدانده بولدم .
 دولاشدم مسجدی ، دیری ، کشتی ،
 تمیزه جالیشدم خوب ایله زشتی ،



نه لر کوردوم

سر حقیقه محرم اولونجه ،
 بر قطره شکلنده عمانلر کوردوم ،
 مردان خدایه همدم اولونجه ،
 درویش صورتنده سلطانلر کوردوم .
 بوکلشنک باقم چیچکلرینه ،
 میل ایتم هزار نغمه کرینه ،
 بن او چیچکلرده شبنم برینه ،
 سادن داملامش آل قانلر کوردوم .
 قولایجه ایناتم ، ایستم برهان ،
 ظاهره آلدانماز ارباب عرفان ؛
 کوکلده کی دزده آرازکن درمان
 بن کندیدمن خسته لقمانلر کوردوم .
 هر سوزه قانارسه ک دوشرسک درده
 فلاکتله قالفار کوزکدن پرده ،
 دنیا دیدیکمز بوسغلی پرده
 جبريله بکنزه بن شیطانلر کوردوم .

۴۸

الله بردر یوق بونده شهبه
 لکن بیلنمز اسرار وحدت.
 هر ذره مهر پرتاب حقدر ،
 هر قطره بحر زخار وحدت .
 ذکر خدادر الحان شوقم ،
 نغمه مله پردر کلزار وحدت .

قطعه

ایدرکن صوتنی ارواحی اعلاعرش اعلايه
 ناصل ایتمز تجرد ماسودن هر دل آگاه؟
 او محرق نغمه لر تنظیر ایدرکن ناله قلبی
 صباخ جانه پروجد وصفه هر ذره دیرالله.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Gülççek AKÇAY

Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi
gulcicekakcay@trakya.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-6404-6273>

Divan Şiirinin/Şairinin Hâb-ı Gafletten İkaz Vazifesi

*Awakening Duty of Divan Poet / Poetry from
Drowsiness of Heedlessness*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 21.01.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 10.02.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

AKÇAY, Gülççek (2020). Divan Şiirinin/Şairinin Hâb-ı Gafletten İkaz Vazifesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 59-77. DOI: 10.34083/akaded.678381

AKÇAY, Gülççek (2020). Awakening Duty of Divan Poet/Poetry from Drowsiness of Heedlessness. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 59-77. DOI: 10.34083/akaded.678381



<https://doi.org/10.34083/akaded.678381>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

* Bu yazı, *Osmanlı Edebi Metinlerinin Anlam Dünyası Sempozyumu'*nda (Bilecik, 2017) sunduğumuz aynı başlıklı bildirinin genişletilmiş ve yeniden düzenlenmiş şeklidir.

Öz

“Çevresinde olanları fark edememe, açık gerçeği görememe, dalgınlık, dikkatsizlik, basiretsizlik, aymazlık” olarak tanımlanan gaflet, tasavvufi ıstılah olarak, “kalbin Hak’tan habersiz olması, zikrinden mahrum kalması, ‘Hak’ şeklinde ifadesini bulan açık gerçekleri görememe, dinî hassasiyetlere uymakta idrak eksikliği, nefsin emrine göre hareket etme, her konuda yeterince zikirten mahrum olma” şeklinde manasını bulmuştur.

Divan şairlerinin ortak lügatinde yer alan ve uyku hali ile özdeşleştirildiği için “gaflet uykusu” şeklinde ifadesini bulan bu halin keyfiyeti ve onu izale etme yolları başta tasavvufi eserler olmak üzere bu düşünce sisteminin hayallerini ve mecazlarını kullanan edebi mahsullerde çokça karşımıza çıkmaktadır.

İncelediğimiz divanlarda gaflet uykusu ibaresinin genellikle her insanın tabii olarak içinde bulunduğu bir hali tarif için kullanıldığını görmekteyiz. Zaman zaman Hak yolunu meslek edinmiş bir salık, çokça da bu yoldaki mürşit rolüne bürünen şair, necat bulmaya çalıştığı gafletin hallerini, gafilin özelliklerini, gaflet uykusundan uyanma yollarını işaret etmek için şiiri vasıta olarak kullanmıştır. Bu haliyle edebi eser, cemiyeti irşat etmede rol oynamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gaflet uykusu, divan şiiri, tasavvuf, rüya, uyku, ikaz,

Abstract

Heedlessness which has been defined as “not being awared of the events that take place around, not being able to see the obvious fact, pensiveness, inattentiveness, being lack of foresight, carelessness” attained its meaning in respect to tasavvufian expressions as “the manner of the heart’s being unaware of Hak, deprived of commemorate Him, not being able to see the obvious facts which find expressions as Hak, lack of discernment in regards to religious sensitivities, pursuing behaviors with regard to one’s Nefs, deprived of adequate commemorating within every matter”.

Since it found place at the common dictionary of the divan poets and also had identified with the state of sleep, essence of this manner which had found its expression as the “drowsiness of heedlessness” and the ways to remove it, coming accross frequently on literary poems, especially on Tasavvufian Poetry, which use of the metaphors and the dreams of that thought system.

On the divans that we studied, we observe that the expression called “drowsiness of heedlessness” is being used for defining the manner that every human being is inherently exist in. Every so often, the one who acquires a profession of devoting himself for the way of Hak, or usually a poet who pretends like the guide on that way, used the poetry as means to indicate the states of the heedlessness which he is seeking for the salvation of it, characteristics of the one in heedlessness, and the ways in order to wake up from the drowsiness of heedlessness. In that respect, the literary work comes into play regarding guidance of the society.

Keywords: Drowsiness of Heedlessness, Divan Poetry, Tasavvuf, Dream, Sleep, Wakening

Giriş

Gaflet kelimesi “Bir şeyi yeterli ölçüde dikkat ve özen göstermediği için unutmak, dalgınlıkla veya unutmadığı halde terk ve ihmal etmek, aldanmak, fark etmemek, boş bulunmak, habersiz olmak” manalarıyla Kur’ân’da otuz beş yerde kullanılırken, hadislerde de çokça zikredilmiştir (Apaydın 1996: 284).

Gaflet, Hakk’ı tanımamadır: Hak’tan habersizlik, âlemi Hakk’ın tecelli aynası olarak görememe aymazlığıdır.

Gaflet, âlemi tanımamadır: Onu “dünyâ vü mâfihâ”dan ibaret sanıp gözün gördüğü ile yetinmek, enfüs ve âfâka ibret nazarıyla bakmamak ve onlar hakkında layıkıyla tefekkür edememektir.

Gaflet, kendini tanımamadır: İnsanın kendi mahiyetinden ve kulluk vazifesinden haberdar olmamasıdır. Yani, mahlûk olduğunu, sonsuz aciz olduğunu, tüm ihtiyaçlarının Rabbi tarafından karşılandığını, O’na doğru giden bir yolcu olduğunu, bu yolculuğun kabirde son bulmayıp ebede kadar devam edeceğini unutmaması, tüm hakikatlere kapadığı gözünü sadece dünyaya çevirmesi ve nefsinin için çalışmasıdır gaflet.

Gaflet, nefsin tuzaklarından biridir. Emelleri nispetinde amele sahip olamayanlar fani hayatlarının ebedî olduğu zannında olduklarından gaflettedirler. Dünyevi arzular, insanın gözünün hakikati görmesini engelleyen kalın perdelerdir. “*Cennet ehlinin Allah’ı müşahede etmek için çıkacakları yakınlıkta Hakk tecelli etmedikçe bu gaflet perdesi açılmaz. İşte bu gaflet bir tür uykudur.*” (Erginli 2006: 355) Gafletin, ruhuna işlediği insanı sarıp sarmalayan bir uyku haline benzetilmesi gafilin *gaflet uykusuna* dalmış biri gibi tasavvur edilmesine neden olmuştur. Uyku, dış uyaranlara kayıtsız, dış dünyanın hakikatinden, uyanıkların görüp yaşadıklarından habersiz, rüyanın sunduğu hayal dünyasını hakiki âlem olarak algılayan insanın, gerçekliğe karşı nisbi olarak kapalı bilinç haliyse, gaflet de maddi dünyaya dalıp giden, Hakk’ın ve hakikatin cümle eşyadaki mevcudiyetini bilmeden, görmeden yaşayan insanın kapalı şuurudur.

Gafletin uyku haline benzetilmesinin diğer bir sebebi de dünya hayatının bir rüya olduğuna inanılmasıdır.

“*Sûfîler, ‘İnsanlar uykudadır, öldükleri zaman uyanırlar’ meâlindeki hadiste (Aclûnî, II, 312) uyku gaflet, uyanıklık yakaza haliyle yorumlanmış, uyanmanın ancak ölmeden önce ölmekle gerçekleşen seyrüsülûkle olacağı ileri sürülmüştür.*” (Ceyhan 2013: 271.)

Tasavvuf erbabı gaflet uykusunu en büyük belalara ve kalp kararmalarına sebep olarak görmüşlerdir. Onlara göre gafiller varlığın her zerresinde, her hareketinde saklı olan hakikatin tecelliyatını göremezler:

“*Zâhid ve sûfîler gaflet konusu üzerinde önemle durmuşlardır. İbn Ebü’l-Havârî gafleti “en büyük musibet ve kasvet” olarak tanımlar. Ona göre en derin uyku gaflet uykusudur.*” (Uludağ 1996: 283).

Edebî eserler yazdıkları dönemlerin, milletlerin, cemiyetlerin, sınıfların, fikirleri, inançları, temayülleri, ihtiyaçlarını dil vasıtasıyla yansıtır. Hatta bazı eserler verdikleri mesajlarla cemiyeti irşat etme gayesinde dirler. Divan şiiri de zaman zaman şuurlu veya gayr-ı şuurlu olarak bir gayeyi hedef almış, bir vazifeyi üstlenmiş, cemiyeti irşat etmeye yönelik faaliyetlere girişmiştir. Kuran ve hadis hükümlerinde, buna bağlı olarak tasavvufi anlayışta ve insan zihninde önemli bir yer tutan gaflet olgusu da doğrudan ya da dolaylı olarak bu eserlerde sık sık konu edilmiş, bunlarla ilgili çeşitli imajlar geliştirilmiştir. Bu şiirler, zaman zaman gafletten ikaz eden uyarıcı ve cemiyete yol gösteren rehber vazifesi üstlenmiştir.

Bu makalede amacımız ilk elde dinî-tasavvufî alanın mevzusu gibi algılanan gaflet uykusunun divan şiirinde hangi bağlamlarda kullanıldığını ve cemiyeti bu uykudan uyandırmanın şairin/şiirin üzerinde ne derece vazife olduğunu tespit etmektir. Bunun için farklı yüzyılların ve dönemlerin şairlerine ait divanlarda “gaflet uykusu/ hâb-ı gaflet”e ait çağrışım alanına giren ifade ve ibareler taranarak konunun divan şairi zihnindeki tasavvuru ve okuyucu üzerindeki tasarrufu araştırılmıştır. Elde ettiğimiz izlenim şairin ve şiirin “bu nasıl bir uyku/rüya halidir, neler getirir, nelerden mahrum bırakır, uyuyan kimdir, uyanmak için neler gereklidir” sorularına cevap niteliğinde söylemleriyle bir bakıma cemiyeti irşat eden bir mürşit olarak kendini ortaya koyduğu yönündedir.

Çalışmamızda seçtiğimiz nazım şekillerine ait beyitler tek başlarına dahi bu tür bir kavramın şairin zihnindeki tasavvuru hakkında bütüncül bir fikir verebilmektedirler. Bu sebeple araştırmamıza kaynak olarak divanlar seçilmiş, bir kavramın tanımını o kavramla ilgili bir sürecin içinde, birbirine bağlı beyitlerle zihinlerde yaratma temayülündeki mesneviler, bu araştırmanın dışında tutulmuştur.

Gafilin Hâli ve Hasleti

Âleme ve bütün mahlûkata tefekkür gözü ile nazar etmeyen, Allah’ın yarattığı ve çeşitli sıfatlarla tecelli ettiği dünyadaki ince ve hikmetli işleri göremeyen kişiye gafil denir. Divan şairinin gafil tanımı muvafık olarak şiirlerde yer almıştır: Gafil Hak’tan, dünyadan, kendinden habersizdir; can gözü kapalı, arzularının peşinde koşan, dertsiz, mağrur, ahmak ve nâpuhte insan tipidir. Kur’an’da da ihtar edildiği gibi gafletinden dolayı cehennemliktir.

Hak’tan habersizdir: Gafil nefsin arzularına uyarak Allah Teâlâ’yı unutmuş, emir ve yasaklarına karşı kayıtsız ve ilgisiz kalmıştır:

*Hey utanmaz niçe bir gafletdesin bir dem uyan
Hak Ta’âlâ emrine fermândan oldun bî-haber*

Sinân (G. 23/9)

*Ne göz ile göre hakkı ol ki hep leyl ü nehâr
Hâb-ı gaflet birle olub dîde-i bîdârı yok*

Nazmî (G.3408/3)

Allah korkusu duymamak, onun yüceliğinden ve nefsin acizliğinden haberdar olmama durumudur. Gafilde Allah korkusu yoktur. Şaire göre de gafillerin uykuya yattıklarında kapanan gözleri esasen Allah korkusuna kapalı olan yürekleridir:

*Göz yumarlar havf-ı Hakdan göz göre
Gaflet uyhusında hakkâ ki nâs*

Nazmî (G.2571/4)

“Mutasavvıflar Allah’ın isim ve sıfatlarını celâl ve cemâl olmak üzere ikiye ayırır ve iki türlü zuhur ve tecelliden bahsederler. Allah’ın kahr ve gazabına delâlet eden isim ve sıfatlarını celâl, lutuf ve rızâsına delâlet eden isim ve sıfatlarını da cemâl tabiriyle ifade ederler. “Uludağ 1993: 240).

Şairin de takdir ettiği gibi surette ve maneviyatta kul daima cemale temayül eder. Aslında bu da gaflettir. Çünkü Allah, cemal isminin yanında celal ismiyle de tecelli eder. Bunun idrakiyle Allah’ı her sıfatıyla maksut edinen kişi gaflet uykusundan uyanmış olandır:

*Sûrî vü ma'nevî hevesi cümleden cemâl
Hâbîdemüz o şevkde bîdârumuz degül
Sâkıb (G. 403/5)*

İnsanın dünyaya gelişindeki amaç, aşktır. İnsan dünyaya Hakk'a aşkla bağlanmak ve ona layıkıyla kulluk etmek için gelir. Aşktan gaye de visaldir. O'na erişmekse bu madde âleminde yaşarken, yani uyurken muhal derecesinde zordur:

*Ya'nî uymak ile girmez ele ser-menzil-i yâr
Bu ne râhat bu ne gaflet bu ne ey tâze heves
Nigârî (G. 779/2)*

Dünyadan habersizdir: Esasen ulviden ayrılmak suretiyle mihneti tecrübe etmek için gönderildiğimiz bu süfli madde âlemini talep edenler kendilerini gaflet uykusunun kollarına bırakmış gafillerdir. Çünkü dünya *mihnet evi*, *hasret makamı*, *gam ocağı*, *uyku yeridir*. Gidilecek menzil değil, menzile giden yoldur dünya. Aşağıdaki beyitlerde de dünya, mahrumiyet çağrıştıran bu tür benzetmelerle tasvir edilmiştir:

*Hâb-ı gaflet nice bir ey tâlib-i dünyâ-yı dîn
Var ise râhat yiri sandun bu mihnet-hâneyi
Bâkî (G. 509/5)*

*Zinhâr gaflet eyleyecek yer degül sakın
Sandun bu dâr-i mihneti var ise cây-i hâb
Sâmî (G. 14/3)*

Dünya hayatının bir rüya olduğunun ve ölümle beraber bu rüyadan uyanıldığında, insanların rüya gibi bir âlemde yaşadıklarını anlayacaklarının Peygamber ve İslam âlimleri tarafından dile getirildiğini yukarıda ifade etmiştik. Demek ki kulun dünya hayatında gördüğü şeyler uyuyan kimsenin rüyasında gördüğü şeyler gibidir. Yani hayaldir (Muhyiddin Arabi 1990: 220).

*Olur kişiye ki gaflet hemîşe beyhude hâb
Ölince uyanur ol tâ olınca rûz-ı hesâb
Nazmî (G.840/1)*

*Şimdi uyuyanlar o zamânda uyanırlar
Bir subha resîde olur âhir şeb-i âlem
Ziyâ Paşa (TB. II/2)*

Dünya için mücadele içinde olmak kara düşler gören insanın halidir. Zira bu âlem rüya âlemidir. Bu âlemde kazanılan mal mülk ile mağrur olmak rüyada hazine sahibi olup ölen kişinin sevinci gibi manasız ve beyhudedir.

*Gaflet uyhusundasın âlem-i rü'yâdur bu
Kara düşler mi görürsin niçe gavgâdur bu
Vecdî (G.51/1)*

*Mâl-i dünyâ ile şol kimse ki oldı magrûr
Hâbda genci olup ölmîşe benzer mesrûr
Sa'îd Giray (G. 49/1)*

Kendinden habersizdir: Gaflet ve cehaletin rengi kara, imgesi karanlıktır. Görmek için ışık gerekir. Allah'ın kendi güzelliğini zâhir kıldığı suretlerden biri insanın kendi

suretidir. Kendini gören/bilen, rabbini görür/bilir. Oysa gafil için aynaya bakmanın hiçbir faydası yoktur; kendi aksine bakıp karanlığı gören bir âmâdır gafil. Ancak karanlık uykuda aydınlığı yakalar:

“Âlem bir ayna gibidir. İnsan-ı kâmil bu aynanın cilasıdır. İbn Arabî'ye göre, âlem önce ruhsuz bir karaltı şeklindeydi. Cilasız bir ayna idi. Bu aynayı cilalamak gerekti; Âdem yaratıldı.” (Kara 1990: 142). Ancak yine de kalpleri kör olan gafillerin bu aynaya baktıklarında gördükleri şey, karanlığın kendisi olacaktır.

*Hâbîde nîgehler ne bilir cezbe-i hüsnü
A'mâ gibi mir'âta bakup târ görürler
Şeyh Gâlib (G. 88/2)*

*Gaflet çerâg-i matlab olur bî-basîrete
A'mâ bulur fetîl-i reg-i hâbdan fûrûg
Sâmî (G. 64/4)*

Kulun elindeki ihtiyar bir kıl, iktidarı da bir zerre kadardır. Her şeye muhtaç olan insanın Rabbine karşı istiğna hali taşıması gururdur, aldanıştır, rüyadır, gaflettir. Mağrur kişi kendisini içten ve dıştan saran hadsiz nimetleri göremez, sadece toplum hayatındaki birtakım ihtiyaçlarının peşinde koşar. Onları elde edince sevinir, kaçırınca üzülür. Bu kovalamaca ile kendini ve gerçek ihtiyaçlarını unuttur. Bu unutuş gurur şarabıyla hâsıl olan sarhoşluktur:

*Müdüâm câm-ı gurûr ile olma mest ü humâr
Bu hâb-ı gafleti ko eyle cân gözün bîdâr
İshak (Mus. 1/I/10)*

Can gözü kapalıdır: Uykuda gözler kapalı olur, maddi dünya ile ilişki kesilir. Gaflet uykusunda ise can gözü kapalıdır, hakiki âlemin hikmetleri temaşa edilemez. İnsan görme organıyla ancak dış dünyaya bakabilir. Görmenin gerçekleşebilmesi için göz yetmez, ışık da olmalıdır. O ışığın kaynağı canda gizlidir; hakikati gören can gözüdür. Can gözü kapalı olana gafil denir:

*Gaflet uykusundan yatır uyanmaz
Can gözü kapalı gâfilân çoktur
Hüdâyî*

Arzularının peşinde koşar: Nefis, ilim ve marifete değil, cehalet ve gaflete yatkındır. İnsan özü gereği cahil ve gafildir (Cündioğlu 2009). Arzuların peşinde koşmak zevk yastığına başını koyarak gaflet uykusuna dalmaktır:

*Nedür bu hâb-ı gaflet aç gözün ey dil safâlar sür
Koyup ser bâliş-i zevka niçe yüz yıl uyurdun tut
Ravzî (G. 136/7)*

Dünya emelleri peşinde –karanlıkta- koşanlar genelde sabahın, özelde de kıyamet sabahının alametlerini görmekten de acizdirler.

*Halkı medhûş eylemiş hâb-i şeb-i tûl-i emel
Subh tahkiki âlâmâtına bir bîdâr yoh
Fuzûlî (G. 60/5)*

İzdirabı bilmez: Dertsiz insanın zihni hareketsizdir. Bu nedenle o, âlemi ve hakikati seyretme ve ona hayran olma şansını yitirmiştir. Oysa ızdırap nefsin hareketidir. Gafil,

ızdırabı ve muzdaribi -yani âşığı- bilmeyendir. O gaflet yatağında gaflet uykusuna yatmıştır. İnsanın hüznü def etmek için bulduğu yegâne çözümdür gaflet:

*Ne bilür âşık-i dil-hastelerün hâlinden
Hâb-ı gafletde yatan bister ü bâlîn üzre*
Süheylî (G. 292/3)

Mağrurdur: Kulun elindeki ihtiyar bir kıl, iktidarı da bir zerre kadardır. Her şeye muhtaç olan insanın Rabbine karşı istiğna hali taşıması gururdur, aldanıştır, rüyadır, gaflettir. Mağrur kişi kendisini içten ve dıştan saran hadsiz nimetleri göremez, sadece toplum hayatındaki birtakım ihtiyaçlarının peşinde koşar. Onları elde edince sevinir, kaçırınca üzülür. Bu kovalamaca ile kendini ve gerçek ihtiyaçlarını unuttur. Bu unutuş gurur şarabıyla hâsıl olan sarhoşluktandır:

*Müdâm câm-ı gurûr ile olma mest ü humâr
Bu hâb-ı gafleti ko eyle cân gözün bidâr*
İshak (Mu. 1/10)

Ahmaktır: Gafil, dinin gereklerine uyamaz; idraki eksiktir. Akli denge bozulunca idrak edebilme keyfiyeti de bozulur; sarhoşlar gibi... Tasavvufi bakımdan gaflet şarabı ile sarhoş olanlar, akıllarını kullanamaz hale gelenler, kesret içinde kalanlar, kesrete aldanmış demektir. Bunları aldatan dünya, dünya ilişkileri, dünya nimetleri, kısaca dünyadır.

*Devr sermest-i şarâb-ı gaflet etmiş âlemi
Bunca sermestün temâşasına bir hûşyâr yoh*
Fuzûlî (G. 60/4)

Bu âlem kişiye gaflette kalmaması için sonsuz derecede ayet sunarken hala gözün kulağını hakikate kapamak zihin ve zekâdan bigâne olmakla açıklanabilir:

*Dîde-bâz ol hâb-ı gafletden idüp tevcîh-i gûş
Dinle ey bî-çâre ey bigâne-i zihn ü zekâ*
Lebib (K. 5/23)

Pişmemiştir: Uyku, bir çocuk için onu büyüklerin dünyasında hissettiği korku ve endişeden koruyan güvenli bir sığınak gibidir. Başına yorganı çeker, anne şefkatini uykunun kollarında bulur. Dış dünyanın acımasız hakikatlerinden bihaber olmak ona görece bir emniyet sağlamıştır. Dünyaya ait heves ve arzularla dolu gönlün asayişini sağlayacak olan şey de gaflet uykusudur, çünkü hakikati temaşa etmek ona korku ve endişe verecektir; gafil, ancak bir çocuğun irfanına sahiptir:

*Yine gafletle dil-i pür-heves olur teskîn
Tıflun âsâyîşi var ise eger hâbdadur*
Âgâh (G. 61/4)

Cehennemliktir: Gafilin ve gafletin keyfiyeti hakkında şair lisanı hudutlarında malumat veren divan şairi, gafilin bu dünya ve öte dünyada başına geleceklere hatırlatmak suretiyle çeşitli ikazlarda bulunmak ve gafletten uyanma konusunda insanlara nasihat etmek ile muvazzaf görür kendini. En etkili ikaz Kur'an'da da (A'râf 7/146; Yûnus 10/7-8) bildirilen gafillerin cehennemlik olduklarına dair ikazdır.

Uyudukça insanı günaha sürükler gaflet uykusu. Günah yükü salikin sırtındaki kamburdur. Süluku yavaşlatır, menzile zamanında ulaşmayı engeller:

*Uyan yatdukca sen bâr-ı günâh eyler seni kanbûr
Ne denlü yol alır fikr eyle bir kerre aceb gözler*

Kânî (G. 28/4)

Tokatlı Kânî, beyitlerde gafilin tarifini yapmaktadır. Şaire göre hakikat ne kadar kendini duyurmaya ya da göstermeye çalışsa da gafil uykudan uyanmaz. Hasret tırnaklarıyla bağı delinerek de uyandırılrsa sinesinde dağ dağ yaralar açılrsa da bir faydası yoktur. Bu haliyle İblis'in keyif meclisinde hayret ateşiyle közlenen bir gözlemeye benzemektedir:

*Tavul çalsan uyanmaz gâfil ancak uykusun gözler
Anı bilmez ki kan ağlayacakdur yârın ol gözler
Uyarsan nâhun-ı hasretle bagrun fâ'ide virmez
Açılrsa sînedede dilde ser-â-pâ dağlar közler
Olursın gözleme bezm-i neşât-efzâ-yı İblise
O büryân hande eyler âteş-i hayret seni közler*

Kânî (G.28/1-3)

*Her ki gafletden uyanmaz kim nasîhat dinleye
Ol kişinin gözünü yarın cehennem açısar*

Sinân (28/4)

Zahit de Gafildir: Divan şiirinde işlenen tiplerden biri olarak zahit, âşık/rint tipinin aksine gönül yerine akli kendine rehber edinmekle övünen, nefsi ile mücadele edemeyen, ahiret nimetleri arzusu ya da cehennem korkusuyla ibadet eden, menfaatçi, suretperest, ham sofu tipini temsil eder. Kendilerini rint ve âşık olarak tarif eden şairin her fırsatta alaya aldığı zahit, ona göre Allah'ı tanıma fırsatı bulamamış bir gafildir. Kendini sürekli nasihat vermekle mükellef gören ve gaflet uykusundaki gözleri ile sadece kendisini gören zahide âşık, enaniyet gözünü kapatıp can gözünü açarak her bakışta gerçek sevgiliyi görmesini öğütler:

*Hâb-ı gafletden uyan zâhid gözün aç yârı gör
Yum enâniyyet gözünü her nazar didârı gör*

Zâtî (G.142/1)

Zahit bu dünyada gözü açıkken ancak kendini görece kadar enaniyet sahibidir. Gözlerini kapatıp gayb âleminin aynası olduğuna inanılan rüyaya daldığında ne göreceği ise şairin merak konusudur:

*Gözi açukla kendin gördi ancak sûfi dünyâda
Gözi yumukla bilmem ne göre mir'at-ı rü'yâda*

Emrî (Müf. 399/1)

Aşkın sesine kulak vermez, âşığın avazı onu uykusundan uyandırmaz. Âşık onun gibi uyku sersemi olmamaktan dolayı teselli bulmaktadır:

*Hâb-ı gafletde kalup çün zâhid
Olmazuz bâri hele sersem-i subh*

Nehcî (G. 82/7)

*Hâb-ı gafletden uyanmaz zâhidi gördüm dahi
Tutdı Zâtî on sekiz bin âlemi âvâz-ı 'ışk*

Zâtî (G. 864/8)

Bir şeyhin dini hükümleri yerine getirirken takındığı tavır bile istihare için yakasına başını sokup uykuya dalarak ömrünü geçirmesine benzer:

*Baş çekme istihâre için ceyb-i gaflete
Ey şeyh-i şehri 'ömrünü giçürme hâb ile*

Sehâbî (G.337/7)

Şairin/Şiirin Görevi: İkaz (Ölmeden Önce Uyan.., Uyanırsan.., Uyanmazsan...)

Kuran'da gafletten sakınmanın lüzumu; Allah'ın ayetlerinden gafil olanların ahirette pişmanlık duyacakları (el-Enbiyâ 21/97), ceennemlik oldukları (el-A'râf 7/146; Yûnus 10/7-8) Allah'ın gafil (olup bitenlerden habersiz) olmadığı (el-Bakara 2/74, 85, 140, 144, 149) bildirilerek müminlere gafletten sakınmalarını emredilir (el-A'râf 7/205). Hadislerde de insanların Allah'tan, onun zikrinden ve ayetlerinden gafil olmamaları istenmiş, gafil kalpe yapılan duanın kabul edilmeyeceği belirtilmiştir (Müsned, II, 177; el-Muvatta', "Salât", 8; Tirmizî, "Da'avât", 65) (Uludağ 1996: 283).

Gaflet bir uyku ise gafletten kurtulmanın yolu uyanma –tasavvufî ıstılah olarak yakaza-dır: Yani kalbin Hak'tan gelen bir uyarıyla uyanması.

"Hak'tan uzaklaştığına işaret eden gaflet uykusundan uyanan sâlik, içinde bulunduğu âleme ve Allah'a dair bir şuura kavuşur. Bu sayede günahlarından tövbe eder ve Hak'a yakınlaşmak için gayret gösterir. Sûfler, "Resulüm! Onlara de ki: Size tek bir öğüt vereceğim, Allah için ayağa kalkın" âyetindeki (Sebe' 34/46) Allah için ayağa kalkma ifadesi yakaza hali olarak yorumlanmış, her müminin gaflet uykusundan uyanması ve cehaletten kurtulup irfan sahibi olması gereğine vurgu yapılmıştır." (Ceyhan 2013: 270).

İnsan, yaratılışı gereği gaflet uykusuna ve bunun sonucu olarak da cehalete meyyaldir. Bu yüzden Kur'an'da, sünnette ve diğer dini-ahlaki metinlerde olduğu kadar şiirlerde de yapılan ikaz "Uyuma!", değil "Uyan!" şeklindedir. Bu, insanın zaten gaflet uykusunda olduğu ön kabulünden kaynaklanan bir tasarruf olmalıdır:

*Gel ey cânân ilinden cân gözün aç uyhudan uyan
Aceb gaflet şarâbından niçe bir olasın hayrân*

Sinân (132/1)

Uykuda olmayanlar menzile varmak için yola çıkmışlardır. Salık yolunu kesen uykudan uzak durmalıdır:

*Ser-menzil-i ıška kârbân eyledi göç
Bend eyledi bârı sârbân eyledi göç
Ey mest-i şeker-hâb-ı hevâ gafleti ko
Tur sen de yüri ki reh-revân eyledi göç*

Nehcî (R. 28/2)

*Gaflet uyhusından uyar aç gözün Nazmî sakın
Kim yolun urur senün reh-zendür ol uyhu sana*

Nazmî (G. 292/5)

İnsan hangi hal ile ölürse o halle mahşerde uyanır. O yüzden dünya hayatı sona ermeden önce ibret gözü açılmalı; arzu, heves ve hırs yükleri bir daha yüklenilmemek üzere atılmalı, payidar olmayan dünyada sonsuz ahiret hayatı için hâsıl edilmesi gereken levazım tedarik edilmeli, bunun için hiçbir fırsat kaçırılmamalıdır. Bu yüzden şair saliki devamlı surette ikaz etmektedir:

*Gözlerünüz yumılmadın açunuz
Güç yiteriken eylen istiğfâr
Rahmet-i bî-kerâne vü bî-had
Hâb-ı gafletten eyleye bîdâr*

Hakîkî (K. 139/23-24)

*Haşr ü neşrin sâ`ati geldi vü hem yevmü'l-hisâb
Uykudan uyan kim ol gündün ibârettir bu gün
Nesîmî (G. 330/8)*

Bâkî, Kanûnî mersiyesinde ölümün hiçbir ruhun muaf olamayacağı bir hakikat olduğunun ispatı olarak Sultan Süleyman'ın ölümünü hatırlatmakta ve ibret gözünü bu hakikati görmeye çağırmaktadır:

*İbret gözünde niceye dek gaflet uyhusı
Yitmez mi sana vâkı'a-i Şâh-ı şîr-ceng
Bâkî (Mus. I/5)*

Nesîmî ahir zamanda ortaya çıkacak kıyamet alametlerinden olan “mihnet, belâ, musibet ve şerrin artması”nı kanıt göstererek kıyametin yakın olduğu uyarısında bulunmuştur:

*Uykudan uyan ki mahşer oldu
Gör neçe zamâne pür-şer oldu
Nesîmî (M. 1/30)*

Uyanırsan: Gafletten uyanmak demek, Allah'ı tanımak, ona yar olmak ve rahmetine nail olmak demektir:

*Gaflet uykusundan ol bidâr olur
Hakkı tanır Hak anunla yâr olur
Nesîmî (M.1/163)*

Varlığın sırlarına vakıf olmak, hayret makamına ulaşmak demektir. “Bilmek, hayretle başlar; yani insan hayret etmedikçe bilemez; bilgisi hayretinin miktar ve keyfiyetine bağlıdır.” (Cündioğlu 2001):

*Nevm-i gafletden gözün bîdâr özün hüşyâr it
Niçe bir hayrân olursun vâkıf-ı esrâr iken
Vecdî (Kı. 3/1)*

Gafletten ilahi bilincin nuruna uyanmak ölümsüzlük sırrına ermek demektir:

*Hâb-ı gafletten başun kaldur gözün aç bir nefes
Ayağın ucında miskîn çeşme-i hayvân akar
Şem'î (G.62/2)*

Gaflet uykusundan uyanan safa bulur:

*Bi-hamdillâh gözüm açdı o Fettâh
Uyardı uykudan oldum safâdâr
Sinân (52/14)*

Gafletten gözünü açan artık rüya değil hakikati görür, hakikati dinler:

*Aç gözün hâb-ı tegâfülden hakâyık-dîde ol
Kim güşâde-çeşm olur Haşmet ser-efrâz-ı nazar
Haşmet (G. 85/5)*

*Gaflet itmez hoş havâdis gûşî ile ehl-i dîd
Dîde-i bî-hâbumuz efsâneye bîgânedür*

Pertev (G. C/8)

Gaflet can cemalinin yüzündeki peçedir, sevgilinin yüzünün âlemleri aydınlatan güneşini gölgeleyen buluttur, gönül gözünün uykusudur, vahdeti kesret gösteren ikilik perdesidir; hepsi kaldırılmalıdır. Birlik penceresinden ancak bu şekilde bakılır ve ilahi sırlar temaşa edilir:

*Nakş-ı tendir can cemâlinin nikâbı ref kıl
Mîhr-i âlem-tâb-ı vechinden sehâbı ref kıl
Çeşm-i dilden gafleti terk eyle hâbı ref kıl
Bu ikilik perdesinden geç hicâbı ref kıl
Gel bu birlik revzeninden bak bu sırrullâhı gör*

Usûlî (Mu. 8/2)

Gaflet uykusundan uyanmak gönül hanesini de aydınlık ve mamur hale getirir:

*Rûşen olsun dir isen gün gibi gönlün hânesi
Hâb-ı gafletden açık tut çeşmüni revzen gibi*

İshak Çelebi (G. 332/2)

Uyanmazsan: Arifin gönlü ilahi sevgilinin nazargâhı, onun güzelliklerini peçesiz, hicapsız yansıtan bir ayna, hakiki maceralarının sırlarını ve şifreleri çözebilen aydınlıklarla dolu bir idrak merkezidir. Dünyanın gizliliklerini açık açık görebilmesi, olanların ve olacakların gizemlerini çözebilmesi açısından “câm-ı Cem” olarak da tasavvur edilir. “*Tasavvuftî mânâda kullanıldığında kadehe konulan şarap ilâhî aşkı, kadeh de âşığın gönlünü veya mürşid-i kâmilin tâlibe telkin eylediği “ismullah”ı ifade eder*” (Kurnaz 1993: 42). Şair, irfanını kaybetmiş ve gaflete duçar olmuş kişiyi câm-ı cemini kaybetmiş ve dünyadaki seyrinden hiçbir şey hâsıl edememiş uykudaki birine benzetir. Aziz ömrü böyle bir uykuda geçirmek onu havaya sarf etmek, berbat etmektir:

*İtirdin câm-ı Cemşîdi uyan uykudan ey gâfil
Ne buldun uykudan göster ne kıldın uykudan hâsıl*

Nesîmî (G. 225/1)

*Gafletle etme ömr-i azîzi havâyâ sarf
İykâz eyle kendini hâb u hâyalden*

Ali Rûhî

Yeme, içme ve uyuma insanla hayvanın ortak ihtiyaçlarından ve işlerindedir. Şaire göre bunlardan artık bir ameli olmayan, cahil insanın eşek veya öküzden bir farkı kalmayacaktır:

Niçe bir ekl ile şürb ü niçe bir gaflet ü hâb

Har u gâv olma giyâh ile samandan el çek

Ravzî (G.410/ 2)

*Behâyim gibi hurd u hâb ile ten-perver olmuşlar
Ne câhildür avâm-ı nâs kim dânyâyı bilmezler*

Sıdkî (G. 77/7)

Gafletten Uyanma Yolları

Allah'ın sonsuz nimetlerinin karşısında şükürünü layıkıyla eda hususunda kusurunu idrak etmek, günahlarını, hatalarını bilip telafi ve tövbe etmek, hayat boyunca ibadet yönünden kazandıklarının farkına varmak, kaçırdığı fırsatları tekrar yakalamak, vaktini boş harcamayıp kalan zamanı hakkıyla değerlendirmek için çaba sarf etmek yakazanın gerçekleştiğine delalet eder (Ceyhan 2013: 270).

Şairlerin şiirlerinde Hak yolunun saliki olan Müslüman mümine, içinde bulunduğu gaflet halinden uyanma yollarını da göstererek rehberlik ettikleri görülür.

Pişmanlık: Pişmanlık, gafletinden razı olmayan insanın vicdani ateşidir. O ateşten kaçmak için Allah'a sığınır, yana yakıla affını niyaz eder. Önemli olan bu pişmanlığın ahirette değil dünya hayatında hissedilmesidir:

*Uyar cânun peşîmân ol bu gafletden gürîzân ol
İnile zâr u giryân ol bu derdile çü bu deryâ*

Hakîkî (K. 7/2)

Seherde uyanma: Seher vaktinde yapılan dua, istiğfar ve ibadetlerin Cenab-ı Hak katında makbul olduğunu çeşitli ayet ve hadislerle bildirilmiştir. Uykunun en tatlı olduğu zamanda kul, bu lezzetten yüz çevirip de, kulluğa yönelince, ibadeti en üstün seviyeye ulaşır. Seher mükemmel bir feyz-i ilahi vaktidir. Seher, halvet vaktidir. Zira herkesin uyumakta olduğu bir sırada, sıcak yatağından kalkarak Rabbine dilekçe sunmak, ağlayarak derdini O'na aktarmak gibi nafile bir ibadet yoktur.

Sufilere göre insanın talep ettiği şeylerin en güzel ve kabule yakın olduğu vakit, seher vaktidir. Allah'ın gufran ve affının bol tecelli etmesi dolayısıyla günahkârların tövbe ile arındığı zaman dilimidir. Seher vakti gafil olunacak bir zaman değildir. Bu yüzden uyanık olup bu vakti ibadetle geçirmek lazımdır. Şair de bunu bilir, bunu söyler:

*Âkil oldur mevtin anub koya hâb-ı gafleti
Her şebi tâ subh ide sıdkıla ihyâ dâyimâ*

Nazmî (G. 324/3)

*Ağardı mûy-ı siyâhun uyur mısın İshâk
Gözüni aç turu gel gök yüzünü tutdı beyâz*

İshak (G.118/5)

*Bâkî nesîm gibi sebük-hîz olup seher
Gaflet gözünü hâb-ı girândan uyarıgör*

Bâkî (G. 122/8)

Yûnus'a göre seher vaktinde kalkmak kişinin kendini bilip tanınmasını sağlar:

*Miskîn Yûnus aç gözüni uyar gafletden özüni
Tâ bilesin kend'özüni tanla seher vaktinde tur*

Yûnus Emre (G.88/9)

Seher vakti uyanık olmak ömrün gündüzünün uzun olmasını sağlar:

*Terk eyle nevm-i gafleti ol her seher seher
Mümted ola dir isen eger kim nehâr-ı ömr*

Vecdî (G. 26/4)

Allah'ın lütuf hazinesi bu vakitte açık olur:

*Ko hâb-ı gafleti gözün aç gâfil olma kim
Meftûh olur hazîne-i lutf-ı Hudâ seher
İshak (K. 8/3)*

Seher vaktinde uyanıp ilahi vuslat hasretiyle gözyaşı dökmek de gönlün uyku halinin izalesine yardımcı olur. Seherde gönlü gözyaşı ile uyandırmak, çocuğunun yüzüne su serperek uyandırılması gibidir:

*Hâbdan bîdâr olur bir gün Rızâyâ tıfl-ı dil
Gâfil olma sen hemân eşk-i seher-mu'tâddan
Rızâ (G. 210/6)*

Zikir ve Dua: Zikirle meşgul olmak Allah'ı daima hatırda tutmak demektir. Zikir, kulu dünyaya bağlılıktan kurtarıp Rab'lerine yönelmelerini sağlar. Zira Allah, “*Kalpler ancak Allah'ın zikriyle mutmain olur.*” (Rad 13/ 28) buyurmuştur.

Allah'ı zikrederek gafletten kurtulmanın tek şartı da hakkı tanıyamayacak kadar kör olmamaktır:

*Mihri ger a'mâ degülsen hakkı tam aç gözün
Dâyim illâhûyla gafletden uyar gendüzün
Her seher bin özl ile dergâha turdukça yüzün
Na'ra-yı yâ-hû ile her demde illa'llâh di
Mihri Hatun (Arslan 2007: 354)*

Dua da vaktin gaflet uykusunda geçirilmesini önleyen tedbirlerdendir:

*Münebbih olup du'â idelüm
Nevm-i gafletde geçmesün evkât
Filibeli Vecdî (K. 4/25)*

Ten gözünü kapamak, can gözünü açmak: Uyku dünyevi hakikatlere gözleri kapamaktır, gaflet ise ilahi hakikatlere. Gaflet uykusundan uyanmak dünya nimetlerine açık olan ten gözünü kapayıp can gözünü açmakla mümkündür; gönülle idrak etmekle. Buna kalp uyanıklığı denir. “*Benim gözlerim uyusa da kalbim uyumaz, âlemlerin rabbinden gafil olmaz' hadisinde geçen (Buhârî, “Teheccüd”, 16) uyanıklıktan maksat kalp uyanıklığıdır.*” (Ceyhan 2013: 271).

*Bana reh-zenlik itdi hâb-ı gaflet gice seyrümde
Yumup ten gözünü ol demde açdum dîde-i cânı
Süheylî (K. 6/7)*

Gafletin sebebi ibret gözünü açmamaktır. Göz ışığı görür. Hatta ışığın kaynağıdır göz. Göz açılınca mumun yandıktan sonra etrafa ışık saçması gibi aydınlanır, aydınlatır:

*Şahs uyanmayınca açılmaz gözi
Şem' yanmayınca göstermez şu'a'
Hakîkî (G. 276/7)*

Câm-ı sabuh şarap sarhoşlarının sabahleyin ayılmak için içtikleri şaraptır. Şairler şarabı zaman zaman, gafilin gafletini kimileyin de arifin irfanını ziyadeleştiren iki farklı vasıta olarak ele alırlar. Aşağıdaki beyitlerde gaflet uykusundan uyandırıp idrak kazandıran bir şaraptan söz edilmektedir. Can gözünün uykusu sarhoşluğundandır. Zahire ait arzu ve iştiaqla idraki perdelenmiştir. Can ve idrak gözünün mahmurluğunu atacak, onu gafletten

uyandıracak şey sabah badesinin tortusudur. Bu tortu o göze sürmedir. Bu da sabahleyin yapılan ibadet olsa gerektir:

*Gün gibi câm-ı sabûhıla yumazsak yüzümüz
Hâb-ı gafletde kalur hergiz açılmaz gözümüz
Şem’î (G.71/1)*

*Dürd-i sabûhı kuhl idiniüp cân gözin uyar
Şem’î hicâbı dîde-i idrâkden götür
Şem’î (G.67/6)*

Mürşidin, şeyhin, erenlerin yolunda gitmek: Ehl-i tasavvuf, bir mürşid-i kâmile intisap etmenin vacip olduğunu ifade eder. “*Ey inananlar, Allah’tan korkun ve doğrularla beraber olun.*” (Tevbe 9/119) ayetinde de emredildiği üzere bir mürşitle aynı meclisi paylaşmak, edebinden ve feyzinden nasiplenerek Allah’a yakınlaşmak ve cemalini müşahede etmek mümkündür; Allah’ın yüzü, mürşidin yüzünden bilinir:

*Devletdür erenlerün cemâlin görmek
Men ol hevese yola kuşandum gitdüm
Her nükte-i mermüz-ı hayât-ı tâze
Anunla gözüm açıp uyandum gitdüm
Yok kuvvet-i bâtına menüm inkârum
Men sırr-ı meşâyıha inandum gitdüm
Hakîkî (433/ 6-8)*

Allah’ın inayeti: Allah daima kullarının yardımcısıdır. Her mihnet ve musibet anında kul, O’nun lütuf, inayet, rahmet ve şefkatine muhtaçtır. Kur’an’da insanoglunun gafletten uyandırmak ve dünyadaki görevlerini hakkıyla yerine getirmesini sağlamak için ikazlar mevcuttur. Eğer Allah’ın inayet güneşi yine de onu uyandırmazsa gafil mahşer sabahına kadar gaflet uykusunda kalacaktır:

*Hâb-ı gafletden uyanmaz seher-i haşre degin
Anı kim eylemeye mihr-i inâyet bîdâr
Şem’î (K. 7/50)*

Uyandırma külfetini kendi uyku hali dolayısıyla yüklenemeyen şair, bunun için Allah’ın tevfikine ihtiyaç duyar. O’ndan kendini ve kalp gözünün çerağı gaflet uykusundan uyandırmasını dalalet karanlığından kurtulması için cemalinin nurunu müşahede ettirmesini niyaz eder:

*Gözüm aç hâb-ı gafletden hidâyet kıl bana yâ Rab
Beni kurtar dalâletden hidâyet kıl bana yâ Rab
Nazmî (G. 670/1)*

*Çerâğ-ı dîde-i kalbüm uyandur hâb-ı gafletden
Şühûd-ı nûr-ı dîdârunla pür-nûr eyle yâ Rabbî
Rızâ (G. 151/4)*

*İktisâb-ı zahr-i âhirle sa’âdet bulmaga
Gafletüm ref eyle çeşmümden benüm mânend-i hâb
Sâ’id Giray (G.13/2)*

Hakka teslim olmak: Kulun gaflet uykusunda olması Hakk’ı incitir. Uykudan uyanmak Allah’a teslim olmaktır. Hakkı bulmaktır, Hakka dayanmak, O’na tevekkül etmek,

Hak olmaktır. Uykuda olan dünya ehlidir, batıla ehemmiyet verendir, rüyasını gerçek sanandır:

*Dünyenin ehlinden usandı gönül
Gaflet uykusundan uyandı gönül
Hakkı incitmekten utandı gönül
Hakka döndü Hakka dayandı gönül*
Nesîmî (Tu. 181)

*Tevekkül tekyegâhında uyut bu nefs-i vehhâmı
Bu dünyâyâ tayanup olma gâfil gel ey İlhâmî*
İlhâmî

*Ben bende Hakkı buldum Hakkı'l-yakîn Hak oldum
Uykuda kaldı münkir nakş ü hayâl içinde*
Nesîmî (G. 361/3)

Peygamberin şefaati: Şair bazen de Peygamberden yardım ve hidayet niyaz eder. Peygamberin şefaati dünya hayatında da devamlıdır. Gaflet şarabıyla sarhoş olup uykuya dalan salik Rasûlallah'ın güzelliğinin güneşi doğduğunda uyanmayı ümit etmektedir:

*Müyesser olmadı feyz-i seherden neşve-yâb olmak
Uyandur hâb-ı gafletden uyursam yâ Rasûlallâh*
Rızâ (G. 96/6)

*Tulû'-ı âftâb-ı pertev-i hüsnünle bîdâr it
Humâr-âlûde-i sahbâ-yı hâbem yâ Rasûlallâh*
Rızâ (G. 102/3)

*Bu cismim âteş-i aşkınla yansun yâ Rasûlallâh
Dü-çeşmim hâb-ı gafletden uyansun yâ Rasûlallâh*
Leylâ Hanım

Aşk: Mutasavvıflara göre, “mutlak ve değışmez hakikate veya güzelliğe ulaşmak akılla değil aşkla gerçekleşir” (Canım 2016: 15). Hak âşığı olmayanlar, yarattığı eserlere bakarak onun yaratma gücünü onun büyüklüğünü hissetmeyen ona gönül vermeyen insanlar, gaflet içinde yaşarlar. Âşıklarsa uyanıklardır. Onun aşkının derdiyle dertlenen cehennem ateşini hissetmeyecektir:

*İşka düşmeyen gâfil cânını uyandırmaz
Cân işka yakanların tamu cismîn yandırmaz*
Hakîkî (G. 201/1)

*Gülbângı ışkunun irişdi sem'uma
Uyhudan açup gözüm uyandım yandım*
Hakîkî (G.432/3)

*Ne bu tegâfûl-i nâ-gâh u nevme-i gaflet
Uyur mı bister-i gafletde hiç âşık olan*

Kânî (G.139/10)

Gaflet uykusundan aşk güneşinden şualan İlahi nurun ziyasını gören hatta onun ateşiyle bağrılarını yakan âşıklardır. Onlar için felekte bunca yer kaplayan güneş ve ayın bir pul kadar değeri yoktur:

*Görürler şems-i aşkın pertev-i nûrun uyanıklar
Meh ü mihri kızıl bir pula saymaz bağı yanıklar
Aceb rassâd-ı hikmet çâh-ı fikretde ne sayıklar
Şafakgûn kan içinde dağını seyr eyler âşıklar
Güneşden zerre görmezler felekden ayı bilmezler*

Gâlib (Tah. 8/3)

Gayrıyı bilmek cehaleti izale eder, kendini bilmekse gafleti. Arif kendini bilendir, aşk ehlidir. Aşk ehli hayret makamına erişmiş saliktir; divanedir. Aşkın divanesi gaflet uykusundan uyanmıştır:

*Hâb-ı gafletden meger divâneler bîdâr ola
Yoksa bu devr içre her bir merdüm-i dâna uyur*

Gelibolulu Âlî (K. 28/6)

Dert: Dert ve ızdırap daha önce de belirttiğimiz gibi nefsin hareketidir. Kalbe vurulan darbelerle can daima uyanık kalır:

*Gam-ı hecrün bana cânâ ne aceb kâr itdi
Gaflete varmış uyurdum beni bîdâr itdi*

İshak (G. 342/1)

Şevk: Şevk kalbin tüm kuvveti ile Allah'a ve diğer mukaddesata yönelmek için insanı harekete geçiren duygudur. Şevkte gayret vardır, himmet vardır, heyecan vardır, sürekli bir hareket vardır. Harekette seyir vardır, seyirde ibret gözü ile temaşa vardır; gaflet yoktur:

*Görmez humâr-ı bezm-i gamı neşve-yâb-ı şevk
Çekmez sudâ'-ı gafleti ser-mest-i hâb-ı şevk*

Rızâ (G. 158/1)

Dünyayı terk: Dünyayı terk etmek ahireti kazanmak için nefsin isteklerinden, dünyevi arzulardan kurtulmak için çabalamaktır. Dünya sevgisi ve nimetlere ulaşma hırsı gönülleri işgal ederek karartır, ibadetlerin sağladığı feyizden mahrum eder. Gaflet uykusundan uyanmak için ölmeden önce dünya evini terk etmek, dünyevi arzulardan sıyrılmak gerekir:

*Dâr-i dünyânı gönül cehd kılıp terk edegör
Hâb-i gaflette iken özünü bîdâr eyle*

Fuzûlî (Tarlan 2005: 602)

*Mâla toymazsın ebed hey gaflet uyhusunda sen
Gözün aç iy hırs-ı dünyâyıla olan gözi aç*

Nazmî (G.1096/3)

Ölüm: Ölüm gafleti izale eder. Gaflet hakkında müminin gönlüne en etkili ihtar ölümden ve ölümlerden gelir. Ölümü düşünmek, ölümü anmak, ölmeden önce ölmek... İnsan

ancak ölümün ikazlarıyla gaflet uykusundan uyanabilir, aksi muhaldir. Şarabın etkisi geçmeden sarhoşun uyanamayacağı gibi:

*Ölmeyince hâb-ı gafletten halâs olmaz kişi
Geçmedin keyfiyeti pes olmaz bîdâr mest
Nazmî (G.949/6)*

*Bildüğüm ancak ider âvâze-i ra'd-ı ecel
Çeşm-i mestân-ı hevânun def-i hâb-ı gafletin
Sâkîb (G. 435/7)*

Ölümden sonra zevale ermiş olan gaflet hali yerini tüm hakikatleri idrake bırakır: Ansızın gelen ve dünya hayatından ruhu çekip alan ölümün bir son olmayışı, mahşer günündeki hesaplaşmadan sonra amellerimiz neticesinde bize hazırlanmış sonsuz hayatın keyfiyeti... Tüm bu hakikatleri ruhun henüz bedende olduğu dünya hayatı esnasında idrak etmiş olmak gerekir:

*Gözün aç âlemde zinhâr itme taksîr-i 'amel
Hâb-ı gafletde yaturken irişür nâ-gâh mev't
Başuna cem' eyle aklun hâb-ı gafletden göz aç
Bir gün eyler kendi kendünden seni âgâh mev't
Ravzî (G. 140/2,4)*

*[Gözün] aç hâb -ı gaflet niçe bir hây
Be Nazmî eyle rihlet hâlini yâd
Nazmî (G. 1268/7)*

Sonuç

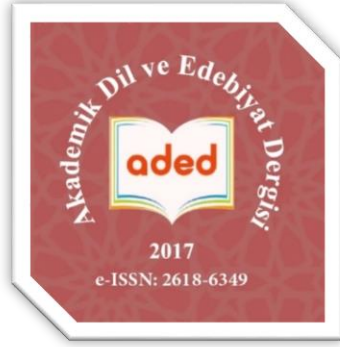
Gaflet, bir tasavvur olarak divan şairinin zihninde şekillenirken en önemli bilgi kaynağının din olduğu görülmektedir. Şairin gaflete yüklediği anlam, şahsi ya da evrensel değer yargılarından ziyade Kur'an ayetleri, hadisler ve tasavvufî öğretilere dayanmaktadır. Divan şiiri/şairi, insan zihnini dönüştürme, ideal Müslüman tipi yaratma, toplumsal hayatı düzenleme gayesini taşıyan dini söylemleri kendine has söyleyiş biçimleriyle tekrarlayarak etki alanlarını genişletmeye hizmet etmiştir.

Bizim bu çalışmada elde ettiğimiz izlenim divan şiirinin, gönlün idrakini perdeleyen gaflet mevzuunda “bu nasıl bir uyku/rüya halidir, neler getirir, nelerden mahrum bırakır, uyuyan kimdir, uyanmak için neler gereklidir” sorularına cevap niteliğinde söylemleriyle bir bakıma cemiyeti irşat eden mürşidin bir enstrümanı olarak ortaya konduğu yönündedir. Uyanmamanın cezasını ve uyanıklığın mükâfatını telkin etme hususunda Kur'an ve hadis gibi dini metinler, şeyh, pir, mürşit gibi dini şahsiyetler dışında zaman zaman şairler de kendilerini mükellef saymışlardır. Şu halde şiirlerin muhatabı olan okuyucu da “sâlik-i tarîk-ı Hudâ” olacaktır.

Kaynaklar

- Akpınar, Şerife. *Agâh Divanı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10589,agah-divanipdf.pdf?0> (Erişim: 23.03.2017).
- Altun, Kudret (1999). *Gelibolulu Mustafa Ali ve Divanı (Varidatü'l - Enika)*. İstanbul: Özlem Kitabevi.
- Apaydın, H. Yûnus (1996). "Gaflet". *İslam Ansiklopedisi*. C. 13. İstanbul: TDV. Yayınları. 284-285.
- Arslan, Mehmet (2007). *Mihri Hâtun Dîvânı*. Ankara: Uyum Ajans.
- Arslan, Üzeyir (2012). *XVII. Yüzyıl Şairi Besnili Nehci Dede (1616-1680?) ve Divanı*. Ankara <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10636,nehci-divanipdf.pdf?0> (Erişim: 21.04.2017)
- Ateş, Süleyman (2012). *Kur'ân-ı Kerim ve Yüce Meâli*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Ayan, Hüseyin (1990). *Nesîmî, Dîvân*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aydemir, Yaşar (2007). *Ravzî Divanı*. İstanbul: Birleşik Dağıtım Kitabevi.
- Bayak, Cemal. *Şehâbî Dîvânı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78399/sehabi-divani>. (Erişim: 21.04.2017)
- Bektaş, Ekrem (2007). *Muvakkit-Zâde Muhammed Pertev Dîvânı*. Malatya. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10630,muvakkitzade-pertevpdf.pdf?0> (Erişim: 21.04.2017)
- Bilgin, Azmi (2000). *Ümmî Sinan Divanı (İnceleme-Metin)*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Bilgin, Azmi (2003). *Divan-ı Seyyid Nigâri*. İstanbul: Kule İletişim.
- Boz, Erdoğan (2007). *Hakiki Divanı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Canım, Rıdvan (2016). *Divan Edebiyatının Kaynakları*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Ceyhan, Semih (2013). "Yakaza". *İslam Ansiklopedisi*. C. 43. İstanbul: TDV. Yay. . 270-271.
- Cüendioğlu, Düccane (2001). "Allah Sizleri Dertsiz Bırakmasın!" *Yeni Şafak*. <http://www.yenisafak.com/arsiv/2001/kasim/17/dcundioglu.html>
- Cüendioğlu, Düccane (2009). "İnsan Özü Gereği Cahil ve Gafildir". *Yeni Şafak*. <http://www.yenisafak.com/yazarlar/ducanecundioglu/insan-ozu-geregi--cahil-ve-gafildir-15892>.
- Çavuşoğlu, M. ve M.A. Tanyeri (1989). *Üsküplü İshak Çelebi Divanı*. İstanbul: MSÜ Fen-Ed. Fak. Yayınları.
- Eren, Abdullah. *Mehmed Sıdkî Dîvânı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78384/mehmed-sidki-divani.html> (Erişim: 12.03.2017)
- Erginli, Zafer (2006). *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kalem Yayınevi.
- Harmancı, M. Esat (2007). *Süheylî, Ahmed Bin Hemdem Kethudâ, Dîvân*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İsen, Mustafa (1990). *Usûlî Divânı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Kadioğlu, İdris (2003). *Lebib-i Âmidî: Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni*. Doktora Tezi. Kayseri: Dicle Üniversitesi.
- Kara, Mustafa (1990). *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Karaköse, Saadet (2001). *Sa'îd Giray Dîvânı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10644,said-giray-divanipdf.pdf?0> (Erişim: 12.03.2017)
- Karavelioğlu, Murat A. (2004). *Şem'i Dîvânı*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Kavruk, H. ve B. Selçuk (2009). *Filibeli Vecdî ve Dîvânı (Metin-Dizin)*. Malatya: Özserhat Yayıncılık.
- Kırbıyık, Mehmet . *Kâtib-Zâde Sâkîb Dîvânı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10622,katibzade-sakibpdf.pdf?0> (Erişim:12.03.2017).
- Kurnaz, Cemal (1993). "Câm". *İslam Ansiklopedisi*. C. 7. İstanbul: TDV. Yayınları. 41-42.
- Kutlar, Fatma Sabiha (1996). *Arpaemîni-zâde Sâmî Dîvânı: Tenkitli Metin-İnceleme-Özel Adlar Dizini I-II*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Küçük, Sabahattin (1994). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Muhyiddin Arabi (1990). *Füsüsü'l-Hikem*. Çev. Nuri Gencosman, İstanbul: Ataç Yayınları.
- Okçu, Naci (1993). *Şeyh Galib, (Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlili ve Divanının Tenkitli Metni)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, Mehmet (1999). *Neccârzâde Rıza Dîvânı'nın Edisyon Kitiği*. Yüksek Lisans Tezi. Afyon: Kocatepe Üniversitesi.
- Saraç, M. A. Yekta. *Emrî Dîvânı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10606,giris-emridivanipdf.pdf?0>
- Tarlan, Ali Nihat (1968). *Zâtî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon)*. C.1. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Tarlan, Ali Nihad (1970). *Zatî Divanı (Gazeller Kısmı)*. C. 2. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihat (2005). *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yazar, İlyas (2010). *Kani Divanı - Tenkitli Metin ve Tahlil*. İstanbul: Libre Kitap.
- Tatçı, Mustafa. *Yûnus Emre Dîvânı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78411/Yûnus-emre-divani.html> (Erişim: 21.03.2017)
- Uludağ, Süleyman (1996). "Gaflet". *İslam Ansiklopedisi*. C. 13. İstanbul: TDV. Yayınları. 283-284.
- Uludağ, Süleyman (1996). "Celal". *İslam Ansiklopedisi*. C. 17. İstanbul: TDV. Yayınları. 240.
- Üst, Sibel. *Edirneli Nazmî Dîvânı (İnceleme-Metin)*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10604,edirneli-nazmi-divani-sayfa-1-1989pdf.pdf?0> (Erişim:12.03.2017).
- Yorulmaz, Hüseyin (1999). *Ziya Paşa, Terci-i Bend ve Terki-i Bend*. İstanbul: Merdiven Kitapları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Yunus ŞAHİN

Öğr. Gör. Dr., Yalova Üniversitesi
yunussahin@yalova.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-0616-2831>

Varoluşçuluğun Türk Edebiyatında Algılanışı ve *Tutunamayanlar*

*The Perception of Existentialism in Turkish Literature and
Tutunamayanlar*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 05.02.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 11.04.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

ŞAHİN, Yunus (2020). Varoluşçuluğun Türk Edebiyatında Algılanışı ve Tutunamayanlar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 78-91. DOI: 10.34083/akaded.683256

ŞAHİN, Yunus (2020). The Perception of Existentialism in Turkish Literature and Tutunamayanlar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 78-91. DOI: 10.34083/akaded.683256



<https://doi.org/10.34083/akaded.683256>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Varoluşçuluğun bir akım hâline gelmesinde edebiyat önemli bir konuma sahiptir. Nitekim Albert Camus ve Jean Paul Sartre gibi varoluşçu düşünürler fikirlerini edebi eserler üzerinden açıklama gereği duymuşlardır. Böylece “varoluşçu edebiyat” olarak adlandırabileceğimiz bir kavram ortaya çıkmıştır. Varoluşçular genel manada sanayileşme, modernizm ve II. Dünya Savaşı gibi büyük toplumsal etkilere neden olan olgu ve olaylar karşısında bunalan insanı konu almışlardır.

Türk Edebiyatında varoluşçuluğun etkileri 1950’li yıllarda görülmeye başlanmıştır. Batılı yazarların eserleri ile benzerlikler göstermelerine rağmen Türk Edebiyatında varoluşçuluğun dayandığı temel ilkelerin aynı olduğu söylenemez. Zira Türk toplumu Sanayi Devrimi ve II. Dünya Savaşı gibi toplumsal olayların etkisini doğrudan hissetmemiştir. Türk Edebiyatında bunların yerini kültür karmaşasının yarattığı bunalım almıştır. Oğuz Atay, Türk Edebiyatında bunalan aydın bireyi konu edinen en önemli yazarlardan biridir. Bu çalışmada Türk Edebiyatında varoluşçuluğun nasıl algılandığı, Batı edebiyatına göre benzerlik ve farkları ve bu bağlamda Oğuz Atay’ın varoluşçu edebiyat içerisindeki konumu *Tutunamayanlar* romanı üzerinden incelenecektir. Böylece bir felsefi disiplin olarak varoluşçuluğun, Türk edebiyatı için nasıl bir zemin ve çerçeve sunduğu sorusu cevaplanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Varoluşçuluk, Varoluşçu Edebiyat, Türk Edebiyatı, Oğuz Atay

Abstract

Literature has an important role in the existence of Existentialism as a movement. As an example, the Existentialist philosophers like Albert Camus and Jean Paul Sartre needed to explain their ideas with the literary works. As a result, a concept named as “Existentialist Literature” came out. In general, Existentialists deal with the human beings that come across with the actions which cause big community effects.

The effects of Existentialism on Turkish Literature came out in 1950s. It can’t be say the basic concepts of Existentialism in Turkish Literature are not the same with the others, although there are some similarities with the works of the Western writers. Because the effects of the social events like industrialization and World War II have minimal effects on Turkish community. Crisis that came out because of the cultural confusion took place of them. Oğuz Atay is one of the important writers that deal with the enlightened person who is distressed in Turkish Literature. In this work, Existentialism in Turkish Literature, similarities and differences with the western literature and the place of Oğuz Atay in Existentialist Literature will be reviewed. The question that how Existentialism form a structure for Turkish Literature will be tried to answered.

Keywords: Existentialism, Existentialist Literature, Turkish Literature, Oğuz Atay

Giriş: Varoluşçuluk

Varoluş felsefesi birçok düşünür tarafından savunulmuşsa da metodolojisi hakkında ortak bir kaniya vardıklarını söylemek oldukça zordur. Hatta Heinemann'a göre (Sartre 2010: 8-9) "varoluşçuluğun gerçek bir tanımı yapılamaz. Çünkü varoluşçuluk sözcüğünü kucaklayan tek bir öz, tek ve değişikliğe uğramayan bir felsefe yoktur"¹. Varoluşçu olarak adlandırılan Kierkegaard, Heidegger, Marcel, Jaspers, Sartre, Nietzsche gibi düşünürlerin ortak bir ilkeler topluluğu üzerine anlaşamadıklarını (Sartre 2010:9) bilmek Heinemann'ın yorumunu destekler niteliktedir. Ancak yine de varoluşçuluğun ana hatları üzerine bir şeyler söylenebilir. İlk olarak bu kavramın etimolojik açıklamasını yapacak olursak; "Türkçe varoluş kavramı, l'existence isminin karşılığı olup daha sonra bazı sıfatlar eklenerek existentiel-varoluşsal, existential-varoluşla ilgili, anlamlar kazandırılmıştır. Existentialism kavramının dilimizde karşılığı varoluşçuluk veya varoluş felsefesidir" (Karakaya 2004: 23-24).

Varoluşçu düşünürler arasında bu düşünceyi en çok benimseyen Jean-Paul Sartre'dir. Ancak o bile, çok kolay olduğunu söylemesine rağmen, varoluşçuluğun net bir tanımını yapamamaktadır. Bu konuda söyleyebileceğimiz en genel-geçer ve en temel ifade "*varoluş, özden önce gelir*" ilkesidir. Bu durumda karşımıza iki kavram çıkar: *Existence*(varoluş) ve *essence* (öz). Essence, insanı insan yapan veya herhangi bir nesneyi, o nesne yapan genel özelliklerin toplamıdır. Kısaca öz veya cevherdir. Existence ise genel manada "varlık" demektir ancak bu "varlık", yokluğun zıddı manasında değil, "var olma süreci" ya da "zaman içerisinde özgür tercihlerini yaparak meydana gelme" anlamındadır. Varoluşun, özden önce gelmesi durumunu Sartre, şu şekilde açıklar:

İnsanoğlu ilkin vardır, sonra şu ya da budur. Kısacası, insanoğlu, kendi özünü, kendi eliyle yaratmak zorundadır; kişiliğini, dünya sahnesine atılarak, acı çekerek, kavga ederek yavaş yavaş belirler ve tanımlama sonuna dek açıktır; insanoğlu ölmeden, insanlık yok olmadan ne oldukları söylenemez (Sartre 1981: 322).

Varoluşçuluk ise; insanın varoluşuyla doğal nesnelere özgü varlık türü arasındaki karşıtlığı büyük bir güçle vurgulayan, iradesi ve bilinci olan insanların, irade ve bilinçten yoksun nesnelere dünyasına fırlatılmış olduğunu öne süren felsefe okulu (Cevizci 2002:1078), olarak tanımlanmıştır. Varoluşçuluğun bir felsefi düşünce biçimi olarak dayandığı ilkeler tarihin çok gerilerine gitse de bir akım olarak ortaya çıkışı, İkinci Dünya Savaşı yıllarına dayanır. Kökleri, XIX. yy.da Maine de Biran'a, XVII. yy.da Pascal'a, Orta Çağ'da St. Bernard ve St. Augustin'e oradan da Stoisyenler'e ve Sokrates'e kadar uzanan (Safa 2007:57)² bu düşüncenin ana gövdesini Soren Kierkegaard oluşturur. Jean Wahl'ın ifadesine göre (Wahl 1999:10); "varoluşçu sözcüğünü bugünkü anlamda ilk kez Kierkegaard önerip kullan"mıştır. Otto Friedrich Bollnow (Bollnow 2004:9) varoluş felsefesini; "1930'lu yıllarda Almanya'da teşekkül edip, o tarihten itibaren gelişimini muhtelif biçimler içinde sürdüren ve sınırları Almanya dışına taşan bir felsefe akımına verilen" bir isim olarak tarif eder. Jacques Colette'e göre (Colette 2006:17) bu kavram; "İkinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda Jaspers'in felsefi Mantık'ını (...) kaleme alırken uydurduğu bir sözcüktür".

Burada özetle şunu ifade edebiliriz ki modern anlamdaki varoluşçuluk felsefesinin temelleri Danimarkalı Soren Kierkegaard tarafından atılmış, daha sonra Almanya'da Husserl'in fenomenoloji ekolüne (Safa 2007:57) geçerek iki kola ayrılmıştır: Dinci egzistansiyalizm ve dinsiz egzistansiyalizm. Dinci (Hristiyan) egzistansiyalizm; Alman filozof Karl Jaspers ile başlar, Fransız Gabriel Marcel, İsviçreli Karl Barth gibi filozoflar tarafından

¹ Asım Bezirci'nin kitabı yazdığı önsözden alıntılanmıştır.

² Bu bilgiler aslında Emmanuel Mounier'ye aittir. Mounier, varoluşçuları bir ağaç şeması üzerinde göstermiştir. Emmanuel MOUNIER: (Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu) *Varoluş Felsefelerine Giriş*, Say Yay. İstanbul, 2007, s. 45.

da desteklenir. Bunun yanında Kierkegaard da bu gruba girer. Dinsiz (Tanrıtanımaz) Egzistansiyalizm; Friedrich Nietzsche ile başlar ve Martin Heidegger ile devam eder. Fransa'da özellikle de Jean-Paul Sartre'la birlikte bir moda hâlini alır ve tüm dünyaya yayılır.

Hristiyan varoluşçulara göre, Tanrı gerçek bir varlıktır. İnsanın kendini tanıması ve hürriyeti gibi durumlar ancak Tanrı'nın varlığına iman etmesi ile mümkün olur. Kendi başına insan yetersizdir ve bu yalnızlık onu bunaltır. İşte bu durumda insan, Tanrı'yla temas kurduğu ve onun karşısında acziyetini kavradığı zaman kendini bulur ve özgürlüğünü yaşayabilir. Aksi bir durumda ise insan, boşluğa ve hiçliğe sürüklenecektir (Çetişli 2010:147). Tanrı'yla irtibat hâlindeki insan varoluşsal serüveninin sonunda, mutlak olan, hayatın ve varlığın esas kaynağı olan Tanrı'ya ulaşır. Bu sebepten dolayı insan sürekli bir ümit taşır ve dahası bu ümide muhtaçtır.

Tanrıtanımaz varoluşçulara göre ise Tanrı inancı insan için tehlikelidir. Çünkü böyle bir inanç, insana sorumluluklarını unutturur ve onu kaderciliğe sürükler. Böyle bir kadercilik anlayışı ise insanın, Tanrı'nın iradesi sınırları içerisinde yaşaması demektir ki bu, insanın özgürlüğünü kesin olarak elinden alacaktır. Nitekim tanrıtanımaz varoluşçuların Tanrı'yı inkâr etmelerinin en büyük nedeni de insan hürriyetine verdikleri değerdir. Onlar, sadece Tanrı'ya değil; tarihe, geçmişe, geleceğe de inanmazlar, ayrıca rejimlere, ahlaka, aşka ve bütün kurtuluş ümitlerine de şüpheyle yaklaşırlar (Çetişli 2010: 147). Tanrıtanımaz varoluşçular insanın bir *bunalım* veya *bunaltı* içinde olduğunu düşünürler. Bunun sebebi ise insanın, tanrılaşma arzusu karşısında aciz bir varlık olmasıdır. Tanrı'nın olmadığı bir evrende, tanrılaşamayacak olan insan, bütün ümitlerini kaybeder ve hiçliğe doğru yuvarlanır.

Bahsedilen bu iki tür varoluşçuların üzerinde anlaştıkları ortak hususlar; varoluşun özden önce geldiği düşüncesine inanma, toplum karşısında bireye değer verme ve eski felsefi düşüncelere karşı olmadır (Çetişli 2010:147).³

Varoluşçuluk ve Edebiyat İlişkisi

Felsefe ve edebiyat ilişkisi denilince akla ilk gelen varoluşçu edebiyattır. Çünkü edebiyatta gerçek manasıyla felsefeyi sistematik olarak işleyenler varoluşçu düşünürlerdir (Gündoğan 1999). Felsefi bir akım olarak ortaya çıkan varoluşçuluğun edebiyatla ilişkisi, egzistansiyalistlerin herhangi bir sistem içerisine sokamadıkları düşüncelerini, roman ve dram şeklindeki eserler sayesinde ifade etmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır (Topçu 2010:28). Bu bağlamda varoluşçuluk felsefesi tarihin çok gerilerine gitse de varoluşçu edebiyat tam manasıyla Sartre'la başlar diyebiliriz. Çünkü varoluşçuluğun sistematik bir şekilde ele alındığı ilk edebî eser Sartre'ın *Bulantı* adlı romanıdır. Bu romanda, Batılı öznenin ya da Batı kültürünün öznesinin temel dayanağı, rehberi olan bilincinin kendisi ve dünya ile kurduğu ilişkideki ciddi bir bunalım, içten yaşanmakta, içerden bir bakışla anlatılmaktadır (Demiralp 2005). Soyut şeyleri, somut şekilde anlatmanın zorluğu karşısında edebiyata sığınan düşünürler, çareyi roman ve tiyatro yazmakta bulmuşlardır. Tabi bu durum alışlagelmiş roman ve piyeslerden farklı bir yapıda eserlerin doğmasına neden olur. Geleneksel edebiyat insan ve insan hayatını anlatır ve özü (essence) araştırır. Varoluşçu edebiyat ise "varlıkta var olan şeyi araştırır ve onun hususiyeti içindeki zihni denemesini yapar. Varoluşçu yazarlar eserlerinde, aşırı realist oldukları için gerçek dışı sandığımız durumlarla karşılaşırız. Gabriel Marcel'in tiyatroları ile Sartre'ın romanlarında, hiçbir eserde okuyamadığımız, fakat bizzat

³ Ayrıca varoluşun özden önce gelme durumuyla ilgili geniş bilgi için bk. Vefa TAŞDELEN: *Varoluş Felsefelerinde Varoluşun Özden Önceliği Sorunu*, Beytulhikme, An International Journal of Philosophy, Year 1, Volume 1, June 2011, s.26-54.

yaşadığımız veya yaşayabileceğimiz ruh hâllerinin tahlilini görürüz." (Topçu 2010:29) Daha çok roman ve tiyatro alanında kendini gösteren varoluşçu düşünce, sürrealizmle iç içe veya ondan bir şeyler alarak şiirde ve hatta başka sanatlarda (özellikle sinemada) da kendini gösterir. Dönemsel olarak varoluşçuluğun, edebiyatla tanışması, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki yıllara tekabül eder. Bunda, Birinci Dünya Savaşı'nın sonrasında ortaya çıkan ve dünyayı ikinci büyük bir savaşa götüren bunalımın büyük payı vardır.

İnsanın hem kendine hem de topluma karşı sorumlu olması, varoluşçuları toplumcu, fakat kendilerine mahsus, bir edebiyata yönlendirir. Her ne kadar toplumdan ayrı bir sanatın veya edebiyatın yapılamayacağını iddia etseler de halkın anlayabileceği bir dilde, halka hitap eden bir edebiyat yapamamışlardır. Onların toplumcu anlayışı, aslında, az çok felsefi birikimi olan bir kesime hitap etme şeklindedir. Dil ve üslup konusunda gösterişli, sanatlı, şaşaalı bir anlayıştan uzak durmuşlar ve anlatmak istedikleri bunalımı sade bir dil ve ağırbaşlı bir üslupla ele almışlardır.

Varoluşçu edebiyat bir bunalım edebiyatıdır. "Çünkü dünya saçma ve iğrenç; deniz soğuk ve kara; sevgili kirlili ve besinli bir yemek dolabıdır." (Çetişli 2010:149) Sahipsiz, anlamsız, tanrısız bir dünyaya atılan insan, burada yaşamak zorundadır ve bu sebepten tüm hayatı kaygı, bunalım, sıkıntı ve saçmalıklarla doludur. Varoluşçu yazarlar, insanın bu halini anlatmak istemişlerdir.

Türk Edebiyatında Varoluşçuluk

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasındaki yıllarda ülkemizde de görülmeye başlanan varoluşçuluğun izleri, edebî eserlerden ziyade, değişik dergilerde felsefi bir akım olarak varoluşçuluğu tanıtan yazılar ve çeviriler hâlinindedir. 19 Mayıs 1946'da *Tercüme Dergisi*'nde, 'Yeni Görüşler' başlığı altında (Bezirci 2010:17), varoluşçuluk felsefesini tanıtmayı amaçlayan bazı çeviriler yayınlanır. Aynı dönemlerde Sabahattin Eyüboğlu, Sartre'dan bir yazıyı çevirirken, Oğuz Peltek ve Erol Güneş, Marleau-Ponty, Simone de Beauvoir ve D. Aury'den çeviriler yapar ve *Existentialisme Bir Hümanizmadır* adlı konuşmayı da özetleyerek Türkçeye aktarır. 1 Mayıs 1959 tarihinde "a" dergisinin çıkardığı "*Varoluş Filozofları ve Varoluşçuluk Özel Sayısı*"nda Behçet Necatigil, Rilke'den; Selahattin Hilav, Heinemann'dan; Turan Oflazoğlu, Nietzsche ve Heidegger'den; Asım Bezirci, Jean-Paul Sartre'dan; Demir Özlü, Karl Jaspers'den; Onat Kutlar, Gabriel Marcel'den; Önay Sözer ve Sina Akşin, Kierkegaard'dan; Refik Cabi, Berdiaeff'ten (Bezirci 2010:17) bazı çeviriler yapmışlardır. Bunların yanı sıra çok sayıda tanıtıcı çeviriler yayınlanmıştır. Ayrıca Hilmi Ziya Ülken'in bu konudaki çalışmaları, varoluşçuluğun ülkemizde tanınmasına büyük fayda sağlamıştır. Türk edebiyatında varoluşçuluğun tanınması ise varoluşçu filozoflar üzerinden değil, Franz Kafka, Albert Camus, Jean Paul Sartre ve Simone de Beauvoir gibi varoluşçu yazarların edebî eserleri sayesinde gerçekleşmiştir.

Varoluşçuluğun tanıtılmasının ardından inceleme ve eleştiri yazıları da yayınlanmaya başlamıştır. Bu yazıların bir kısmı doğrudan varoluşçuluğu eleştirir veya savunurken, bir kısmı da eleştirenlere yahut savunanlara cevap mahiyetindedir. *Mavi Dergisi* etrafında toplanan ve daha sonra "1950 Kuşağı" olarak da adlandırılacak olan, Ferit Edgü⁴, Demir Özlü, Orhan Duru gibi yazarlar eserlerinde varoluşçu temleri işlemeye başlayınca, yine

⁴ Ferit EDGÜ'nün eserlerinde varoluşçuluğun etkileri için ayrıca bk. VeyseL ŞAHİN: *Ferit Edgü'nün "Kaçınılmaz" Adlı Küçük Öyküsünde Birakılmışlık Bunalıtısı*, http://turkoloji.cu.edu.tr/YENITURKEDEBIYATI/veysel_sahin_ferit_edgu_oyku_birakilmislik_bunalitisi.pdf (14.05.2014); İrfan ATALAY, Ayten ER: *Ferit Edgü'nün Öykülerinde Varlık ve Varolma Savaşımı*, VIII. Uluslararası Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu, Ekonomi Üniversitesi, İzmir, 14-16 Mayıs 2008.

aynı dergide Attilâ İlhan tarafından "Sahte Bir Peygamber / J.P. Sartre" adlı bir eleştiri yazısı yazılır. Ayrıca Osman Oğuz, Peyami Safa, Şerif Hulusi, Başar Sabuncu gibi isimler de farklı dergilerde eleştiri amaçlı yazılar yayınlarlar. Muzaffer Erdost, Ferit Edgü, Oktay Akbal, Demir Özlü ve Fikret Ürgüp bu isimlerin bazılarına cevap amaçlı yazılar yazarken, Pulat Tacar varoluşçuluğu doğrudan doğruya savunan bir yazı kaleme alır (Bezirci 2010:18). *Değişim*, *Yeditepe*, *Yücel*, *Pazar Postası*, *Yeni İstanbul*, *Yeni Ufuklar*, *Yelken* ve *Yordam* dergileri varoluşçulukla ilgili yazılar yayınlayan diğer süreli yayınlardır.

Türk edebiyatında, varoluşçuluğun muhtevası içinde yer alan bazı kavramlar Peyami Safa ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da da görülmektedir. Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romanı* adlı eserinde, kendi "varlık"ını arayan bir kahramanı resmeder. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız* romanlarında ise yine bazı ontolojik problemler karşımıza çıkar. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanında, orta sınıf aydınının büyük huzursuzluğu anlatılır ve varoluşçulara yaptığı atıflardan dolayı, varoluşçu felsefeyle doğrudan ilişki kurar. Aynı şekilde *Sahnenin Dışındakiler*'in başkişisi Cemal, varoluşçulara benzer söylemlerde bulunur. Burada yeri gelmişken Oğuz Atay'dan da bahsetmek gerekir. *Tutunamayanlar*'da işlenen karakter yukarıda zikredilen tiplerin bir nevi devamı gibidir. Bu eserlerde tereddütler içerisinde, huzursuz ve hayata tutunamayan insanlar anlatılır. Diğer taraftan Sait Faik Abasıyanık'ın *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı eserinde ve yine Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı hikâyesinde, yalnız, bunalmış ve hem kendisiyle hem de toplumla hesaplaşmak isteyen birey anlatılmıştır. Bu tür anlatımlar varoluşçu felsefenin etkilerinin hissedilmeye başlandığının göstergesidir. Şöyle ki Sait Faik'in 1940'lardan sonra eserlerinde "bunalan" insanı konu alması ve anlatımında gerçeküstü öğelere yer vermesi, "1950 Kuşağı" yazarlarının tam manasıyla varoluşçu eserler vermesine zemin hazırlamıştır. Ferit Edgü bu konuda, "Dostoyevski'nin, 'Hepimiz Gogol'un Palto'sundan geliyoruz' dediği gibi, ben de, benim kuşağımın öykü yazarlarının büyük bir çoğunluğu da, Sait Faik'ten geliyoruz" (Dirlikyapan 2010:14) demektedir. Dahası birçok yazar, Sartre'ın adını dahi ilk kez Sait Faik'ten duymuşlardır. Bu kuşağı etkileyen yabancı yazarlar ise başta Sartre ve Camus olmak üzere, Dostoyevski, Rilke, Çehov ve Borges'tir. Bunların yanı sıra Franz Kafka'nın çok önemli bir etkisi vardır. Sartre'ın etkisi ise o kadar fazladır ki birçok yazarın edebî anlayışının yanı sıra hayat anlayışını da değiştirmiştir.

1950 Kuşağı'nın temsilcileri konusunda tam bir mutabakat olmasa da en çok üzerlerinde durulan isimler: Feyyaz Kayacan, Yusuf Atılgan, Kamuran Şipal, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Orhan Duru, Adnan Özyalçınar, Demirtaş Ceyhun, Demir Özlü, Erdal Öz, Ferit Edgü ve Onat Kutlar'dır. Yusuf Atılgan'ın, *Saatlerin Tıkırtısı*, *Kümesin Ötesi*, *Yaşanmaz*, *Bodur Minareden Öte* adlı hikâyeleri ile *Aylak Adam* ve *Anayurt Oteli* adlı romanları; Bilge Karasu'nun, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* adlı hikâyesi; Leyla Erbil'in, *Bilinçli Eğitim-I* ve *Yatak* adlı hikâyeleri; Orhan Duru'nun, *Bırakılmış Biri* adlı hikâyesi; Demir Özlü'nün, *Bir Uzun Sonbahar* (1976)'dan *İthaka'ya Yolculuk* (1996)'a kadarki bütün romanları ile *Bağısız*, *Boğuntulu Sokaklar*, *Bunaltı* isimli hikâyeleri; Ferit Edgü'nün, *Kimse* (1976) ve *O/Hakkari'de Bir Mevsim* (1977) adlı romanları ile *Kaçkın I*, *Odada*, *Dışarı*, *Kaçkın III*, *Kaçkın IV* adlı hikâyeleri; Onat Kutlar'ın, *Hadi*, *Yunus*, *Kediler* ve *İshak* adlı hikâyeleri, bu kuşağın kaleme almış olduğu ve varoluşçuluk felsefesi çerçevesinde ele alınabilecek eserlerdir. Ayrıca bu kuşağa dâhil edilen Tezer Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* (1984) adlı anlatısı; Vüs'at O. Bener'in, *Buzul Çağı'nın Virüsü* (1984) ve *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991) adlı romanları ile *Korku* ve *Sal* gibi hikâyeleri; Nezihe Meriç'in, *Boşlukta Mavi*, *Kurumak*, *Susuz II* gibi hikâyeleri de varoluşçulukla yakından ilgili eserlerdir.

1950 Kuşağı yazarlarının işledikleri varoluşçu temalar: yabancılaşma, anomi ve maraziliktir. Eserlerinde iç konuşmalar ağır basar, varoluşçu tema ve kavramlar olayın önüne geçer, sıkıntılı, boğuk ve başkaldıran birey konu edinilir (Kurt 2009). Varoluşçu tema ve kavramlardan karamsarlık, ölüm ve intihar ön plana çıkar. Karamsarlık bu kuşağın en belirgin özelliği iken, ölüm ve intihar sadece eserlerde işlenen bir konu değil yazarların hayatının bir gerçeği hâlinedir.⁵ Geleneksel romanda karşımıza çıkan olaya ve karakter oluşturmaya dayalı anlatının yerine durumun ve olguların üzerinde yoğunlaşan bir anlatım tercih edilir. Yine aynı şekilde mekân ve zaman canlı bir hâle getirilerek durumun hazırlayıcısı konumunda kullanılır. Diğer taraftan insanın varoluşuyla ilgili karmaşık sorunlar yumağını, çağdaş kapitalist dünyada insanın yalnız kalması sorununa indirgedikleri de ayrı bir husustur. Bu kuşağın Türk edebiyatına kattığı yeni kavramları şu şekilde sıralayabiliriz: Varoluş, bireyleşme, ölüm, intihar, karamsarlık, yabancılaşma ve başkaldırı.

1960'lı yıllarda varoluşçuluğun büyük ilgi görmesinde, dönemin bir diğer popüler hareketi Marksizmin de payı vardır. Çünkü varoluşçu filozoflar, bu akıma kayıtsız kalmadıkları gibi, onun burjuva toplumuna karşı olan isyanını, bireysel ahlak anlayışını desteklemişlerdir. Hatta bireyin sadece fiziksel olarak ezilmesine değil, psikolojik olarak da ezilmesine karşı çıkmışlardır. Diğer taraftan Türk edebiyatında varoluşçuluk, Svetlana Uturgauri'nin ifadesiyle (Uturgauri 1989) "ülkenin sosyal-politik yaşamındaki faktörlerin karmaşık yapısından doğmuş"tur. Bu karmaşık yapının sonucu olarak ortaya çıkan eserlerde, küçük burjuva aydınlarının ruhi bunalımları anlatılmıştır. Uturgauri (1989) bu durumu şöyle açıklar:

Egzistansiyalizmin fikrî etkisi, önemli ölçüde, Türkiye'nin, özellikle de 50'li ve 60'lı yıllardaki tarihsel durumuyla ve ruhsal atmosferiyle bağlıdır. 1960 Mayıs ayında gerçekleştirilen devlet darbesi beklenen sosyal sonuçları doğurmamıştır. Bu durum küçük burjuva aydınlar arasında derin bir düş kırıklığı yaratmıştır. Karmaşık ve dinamik bir yapı taşıyan toplumsal-politik yaşamı doğru değerlendirme yeteneği olmayan, kendi tavrını belirlemesini, tarihsel perspektifleri yakalamasını beceremeyen ve sosyal ilerleme inancını yitiren küçük burjuva aydınlar ruhsal bir yıkım içinde kalmışlardır. Bu durum onların egzistansiyalist ve Freudcu fikirlere ilgi duymalarına yol açmıştır.

1950 Kuşağı yazarlarından ya da daha kapsamlı bir ifadeyle "Bunalım Edebiyatı"⁶ mensuplarından bazıları ilk eserlerinde sosyal realizme karşı çıkmalarına rağmen, 60'lı ve 70'li yılların sosyal-siyasal olaylarının etkisiyle sosyal realist eserler vermeye başlamışlardır. Ancak şu da bir gerçektir ki bu yazarların eserlerinde realizm bir şekilde kendini her zaman göstermiştir. Uturgauri (1989) bu durumu şöyle açıklar:

"Bunalım" edebiyatının en yetenekli yazarlarının yapıtları, nesnel olarak topluma yönelik eleştiriyi, onun çöküşünü yansıtan, gerçekliğin hem realist hem de modernist anlayışlarının karmaşık bir sentezi durumundaydı. Daha 50'li yılların öykülerinde realist çizgiler bulmak mümkündür. 60'lı-70'li yıllarda toplumsal gelişmelerin etkisi altında, "bunalım" edebiyatının iç çelişkileri keskinleşmiş ve Sevgi Soysal, Erdal Öz, Leyla Erbil gibi yetenekli sanatçıların yapıtlarında realist yaşam anlayışı modernizmin yerini almaya başlamıştır.

⁵ Mustafa Kurt'un adı geçen makalesinde, Rasih Güran'dan aktarıldığına göre Can İren'in intiharı varoluşsal gerekçelere bağlanmaktadır.

⁶ 1950 Kuşağı olarak adlandırılan yazarların başlattıkları ve daha sonra birçok yazar tarafından da ele alınan ve varoluşçuluk düşüncesi ekseninde şekillenen bu yeni edebiyat anlayışı "Bunalım Edebiyatı" olarak adlandırılır. Daha kapsamlı olduğunu düşündüğümüz bu ifadeyi biz de kullanmakta fayda görüyoruz.

Aslında bu değişim birkaç yazarla sınırlı kalmamış hemen hemen bütün "Bunalım Edebiyatı" mensupları özellikle de 70'li yıllarda toplumcu-gerçekçi bir edebiyata yönelmişlerdir. Ancak bu, varoluşçu edebiyatın sona erdiği anlamına gelmemektedir. Nitekim Türk edebiyatında varoluşçuluk sistematik bir şekilde işlenmemiş, varoluşçulukla ilgili kavramlar ve düşünce yapısı eserlerde konu edilmiştir. Şöyle ki 70'li yıllarda eserlerini vermeye başlayan Oğuz Atay'ın varoluşçu felsefenin etkisinde olduğu görülmektedir. Hatta Necati Mert (2004); Oğuz Atay, Necati Tosuner, Sevim Burak ve Fikret Ürgüp gibi yazarların, başka köklerden gelen 1950 Kuşağı yazarları olarak görülmesi gerektiğini belirtir. Bu durum 80'li ve 90'lı yıllarda da devam etmiştir.

Türk şiirinde varoluşçuluğun izlerinin ilk olarak Cahit Sıtkı'da görüldüğünden bahsedilmişti. Varoluşçu felsefeyi daha çok kullanan ve şiirlerini besleyen kaynaklardan biri olarak belirleyen grup ise "İkinci Yeni" şairleridir. Asım Bezirci (2005: 59-60), İkinci Yeni şiirinin düşünsel kaynaklarından bahsederken; İkinci Yeni'nin hiçbir felsefeye veya ideolojiye bağlanamayacağını fakat bazılarının etkilendiğini ve bunların başında da varoluşçuluğun geldiğini söyler:⁷

(Varoluşçuluk) daha çok bireyin tehdit altında olduğu, manasız bir varlık haline geldiği, öz dünyasının eriyip gittiği çevrelerde oluşur. Bunaltı, bağızsızlık, bırakılmışlık, yalnızlık, umutsuzluk gibi öğeler bu oluşumun belirtileri olarak ortaya çıkarlar. Nitekim İkinci Yeni şairlerde de yer yer bu belirtilerle karşılaşırız. Belki bunlar Varoluşçularınki gibi felsefi bir sistemin, tutarlı bir dünya görüşünün bağlamı içinde verilmez, çoğunlukla birer sonuç, hem birbirinden, hem de toplumsal, düşünsel köklerinden soyutlanmış birer sonuç olarak sunulur.

Buradan da anlaşılacağı gibi İkinci Yeni'cileri hepten varoluşçulukla nitelemek yanlış olacaktır. Aralarında bu akımdan en çok etkilenenler ise Edip Cansever⁸, İlhan Berk, Turgut Uyar ve İkinci Yeni çizgisine yakın eserler yazan Ahmet Oktay'dır. İkinci Yeni ve 1950 Kuşağı arasında sıkı bir bağlantı vardır. 1950 Kuşağı yazarlarının öykücülüğe getirmek istedikleri yeni anlatım biçimlerini, İkinci Yeni şairleri şiire getirmek istemişlerdir. Türk şiirinde varoluşçuluğun etkisi iki dönemde incelenir. 1950'li yıllarda "İkinci Yeni" şiirlerinde kendini gösteren varoluşçuluk uzun bir aradan sonra ancak 1990'lı yıllarda tekrar karşımıza çıkar. Bu ara dönemde, şiirlerinde varoluşçuluğun izleri görülen tek şair Ebubekir Eroğlu'dur (Kayıran 2005). 90'lı yıllarda ise varoluşçuluğun etkisi altında olan üç şairden bahsedilebilir: Ayhan Kurt, Osman Çakmakçı ve Yücel Kayıran (Kayıran 2005).

Modern İnsanın Varoluşu: Tutunamama

Modern insan için var olmak, yüce bir anlamdan yoksun, Tanrı'nın olmadığı karanlık bir dünyada yaşamının yanı sıra, hiç bulunmayacak da olsa anlama arayışının sürdüğü bunalımlı bir varoluştur (Yağcıoğlu 2011:47). Bu bağlamda *Tutunamayanlar* romanının "XX. yüzyılın ikinci yarısında, bir gece" başlaması bu anlamda manidardır. Diğer taraftan William Barrett, *varoluşçuluk atom çağının felsefesidir*, der. Çünkü atom bombası, insan varoluşunun endişe verici ve total tesadüfiliğini ortaya koymaktadır (Barrett 2003:32).

Modern edebiyat, Jaspers'in ifadesiyle, "ekstrem durumların" edebiyatı olmaya eğilimli olmuştur. Bu edebiyat bize dayanacak gücü kalmamış, gündelik hayatın meşgaleleri

⁷ Asım Bezirci'nin bu açıklamasını Türk romanı için de söylemek yerinde olacaktır.

⁸ Edip Cansever'in eserlerinde varoluşçuluğun etkisi için bk. Macit BALIK: *Edip Cansever'in Tragedyalar'ında Yalnızlık, Bunalım Ve Yabancılaşma*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research Cilt: 4 Sayı: 18, Yaz 2011.

içinde çok sağlam ve bu dünyayla ilgili gözüken tüm o avuntularla bağını koparmış insanı gösterir (Barrett 2003: 67-68). Oğuz Atay'ın anlatmaya çalıştığı insan, burada tanımlanan yapılan yirminci yüzyılın bunalan modern aydın insanıdır.

Varoluşunun şuuruna varan birey kendini tamamen bir boşluk içerisinde bulur. Özellikle tanrıtanımayan varoluşçularda görülen bu umutsuzluk, fırlatılmışlık, yabancılaşma hissi varoluş felsefesinin ana hatlarını oluşturur. Oğuz Atay'ın eserlerindeki başkişilerde de bu durum gözlenmektedir. Onun kahramanlarının dramatik hikâyelerinin arka planında yatan gerçeklik işte budur. Varoluşun kavranması dramatik bir durumdur. Atay'ın "tutunamayan" bireyleri bu durumun farkına varan ve insan yığınları içerisinde "ben" olabilmeye çalışan ve bu mücadelelerinin çoğunda başarısız olan karakterlerdir.

Oğuz Atay'ın ilk romanı *Tutunamayanlar* temelde iki karakter üzerine kurulmuştur. İlk romanın başkişisi Turgut Özben, diğeri ise romanın başında çoktan ölmüş olan ancak Turgut'un benliğinde varoluşunu sürdüren Selim Işık'tır. Bu iki karakterde modern insanın bunalımlarını görmek mümkündür. Varoluşçu felsefeye göre modern insan, nesnelleştirilmiştir. Sanayi Devrimi sonrası makineleşen dünyanın âdeta bir vidası hâline gelen insan, kendi yaşamını sürdürememekte, ölümünü bile kendisi yaşayamamaktadır. İnsan hayatı bir makine düzeni içerisinde sürmektedir. Bir hastane odasında başlayan hayat; yuva, okul, fabrika yahut devlet dairesi çizgisinde devam etmekte ve belki yine bir hastane odasında son bulmaktadır. Birey olabilmek için bu durumun dışına çıkmak gerekir. İstedikleri gibi bir hayatı kuramayan bu kişiler, toplum tarafından anlaşılammış, başkalarına ayak uydurammış "uyumsuz" kişilerdir. Nitekim Turgut kendisini "kaybolmuş" bir insan olarak tanımlar (Atay 2008:18).

İnsan varoluşundaki anlamsızlık, hayal kırıklığına sebebiyet vermektedir. Turgut yanında yatan karısının varlığından önce şüphe duyar, onun varlığını kavradığında ise sıkıntıya düşer:

"Yanında yatan karısına baktı: Nermin'in vücudu, yorganın kıvrımları arasında kaybolmuştu; yalnız saçları görünüyordu. Yorgan hafifçe inip kalkmasa, yatakta canlı bir varlık olup olmadığını anlamak zordu. Belki de gerçekten yoktur; yanımda yatan, bir saç demetinden ibarettir. Yorganın altından elini uzatarak karısının tenine dokundu. Yazık; insanlar düşüncelerimize uygun biçimler almıyor. Karısına sırtını döndü, kolunu yataktan aşağı sarkıttı. Hayat, düşünceleri tutan bir hapishanedir. İnsan can sıkıcı bir saç demetidir, ben de akılsız bir robotum." (Atay 2008:32)

Yine başka bir yerde Turgut, aklından geçen bir yığın sorunun ardından oturduğu sandalyedeki küçük bir hareketiyle gelen serinleme sayesinde var olduğunu fark eder:

"Kalçalarını hafifçe kaldırarak oturduğu yere yapışan pantolonunu sandalyeden ayırdı. Altında kısa bir süre hava akımı dolaştı. Terli parmaklarının arasında sigara ıslanmış, kâğıdı dağılmıştı. Yeni bir sigara yaktı. Kendini fark etmenin sevinci kapladı içini. Ellerini, bacaklarını, sırtını yerinde hissetti; rahatladı. Var olduğunu duydu. Serinledi." (Atay 2008:318-319)

Var olduğunun farkına varan Turgut, bu sefer "varoluşmak" ister. Başka bir insan olmak, değişmek, kendinin bile tanıyamayacağı yeni bir varlık olmak, bir başkalaşım geçirmek ister (Atay 2008:319). Bu istek bize Kafka'nın *Dönüşüm* adlı hikâyesini ve dolayısıyla Gregor Samsa'yı anımsatır. Turgut'un bu isteği cazip olduğu kadar korku vericidir. Aynı zamanda çok zordur, çünkü değişmek, bir anlamda kendine bile yabancılaşmaktır. İnsan bünyesi ise fiziksel olarak değişime bütün gücüyle karşı koyar. Bazen beyin, değişmek, bir yeniliğe açılmak istese bile vücut ona başkaldırır. Turgut, bu duygular içinde çırpınırken, ellerine bakar ve onları farklı bir canlı gibi düşmanca gözlerle seyrederek, hatta bakışır. "Ellerine baktı: onları düşmanca gözlerle süzdü. Bir süre bakıştı; sonra göz kapakları da

karşı tarafa katıldı: yavaş yavaş kapandılar." (Atay 2008:320) Bu sahne bize hem Jean-Paul Sartre'i hem de Albert Camus'yü hatırlatır. *Bulanti*'de Roquentin, kendi ellerini ters dönmüş bir böcek gibi görürken, *Yabancı*'de Meursault, papazın ellerini iki çevik hayvancığa benzetir. Turgut'un değişmek isteyip, ancak vücuduna dahi söz geçirememesi ise varoluşun kavranmaya başlandığının göstergesidir. (Aynı şekilde *Bulanti*'de Roquentin, yerdeki bir kâğıt parçasını almak ister ancak bunu bir türlü yapamaz.) Fakat buna rağmen Turgut, "Direnmekten vazgeçmeliyim. Yaşamalıyım ve görmeliyim. Bilmediğim bu ülkeye yolculuktan korkmamalıyım," (Atay 2008:320) diyerek acılarının ve korkularının üzerine gider ve onlarla yüzleşmeyi tercih eder.

Selim'in yazdığı "Ne Yapmalı" adlı yazıda, kendi varoluşunun farkında olan bir insanın ikileleriyle karşılaşırız. Selim, çevresindekilerin davranışlarını, ona karşı olan tutumlarını bilinçsiz bir aldırılmazlıkla benimsediği ve şimdiye kadar bu şekilde devam ettirdiği varlığını, "renksiz" ve "kokusuz" olarak niteler (Atay 2008:93). "Ne Yapmalı" sorusunu işte tam burada sorar. Çünkü artık bu varlıktan rahatsızdır. Kendisine yeni bir yol çizmesi gerekir. Bu da yeni bir seçim yapmasına bağlıdır. Ya olduğu gibi kalacak ya da "başkalarından farklı olan, başkalarının istediğinden çok farklı, köklü bir eylem isteyen gerçek bir insan gibi bu miskin varlığı kökten" (Atay 2008:93) değiştirecektir.

Turgut kendi varoluşunun acılarını gidermek amacıyla başka varoluş biçimlerini benimser. Bundaki amacı biraz olsun rahatlayabilmektir. Özellikle de bir bitki olmak isteyen Turgut, böylece hareketsiz kalacak ve huzur bulacaktır:

Sen bir saksı çiçeğisin Turgut Özben. Yapraklarını birbirine sürterek varlığını duyamazsın. Bir ormanda olmalıydın. Ölünceye kadar yerinden kıvıldamayacağını bilen bir ağacın rahatlığını duymalıydın. Bütün ağaçlara bakarak, kimsenin yer değiştirmeyeceğini düşünerek ferahlamalıydın. Hayır, bir su yosunu olmalısın. Suyun serinliği ve ıslaklığını duyarak dalgalanmalısın. Bütün istediğin, uçsuz bucaksız bir sudur ve her zaman bütünlüğüyle saracaktır seni. (Atay 2008:408)

Fakat tüm bunların aksine varoluş, Nurettin Topçu'nun ifadesiyle, bir harekettir (Topçu 2010:31). Bu yüzden hareketsizlik Turgut'u varoluşun dışına atacaktır. O hâlde bu düşünceler bir rüyadan başka bir şey olamaz ve nitekim Turgut bu düşünceleri bir rüya hâlinde tasavvur etmektedir. Turgut, Günseli'nin varlığını, canlılığını yine onun hareket etmesiyle fark eder (Atay 2008:441). Diğer taraftan Turgut yeni varoluş biçimini bir tür yoğunlaşma olarak ifade eder. O, varoluşunu kavradığında mutlak bir yoğunlaşma ister: kolunu bacağını unutturacak bir yoğunlaşma. Hem de boş yere, durup dururken bir yoğunlaşma (Atay 2008:560). Ancak kendisi de bunun nasıl olacağını bilememektedir.

Turgut'un bir diğer varoluş biçimi ise kendini beyaz bir buluta benzetmesiyle ortaya çıkar:⁹

"Hükümet konağıyla Adliye binasının arasındaki gökyüzü parçasında önemli bir yer tutan şu beyaz buluta benzetiyorum kendimi Orluc: esen rüzgara göre biçim değiştiriyorum. Hafif, beyaz ve yuvarlak bir Turgut'um ben. Pamuk gibiyim: köşelerimi kaybediyorum yavaş yavaş." (Atay 2008:586)

Varoluş felsefesine göre bireyin varoluşu ancak diğer bireylerle olan münasebeti sonucunda ortaya çıkar. Jaspers bu durumu "birlikte bulunma insanlığın ayrılmaz bir özelliğidir" diyerek açıklar. Birey tek başına insanlığını yaşayamaz, ancak başkaları vasıtasıyla ve başkalarında var olur (Magill 1992:76). Romanın başkışisi Turgut'un varoluşu sadece

⁹Sartre'in *Bulanti* romanında Roquentin, varoluşunu kavradığı anda Turgut'un buradaki tasvirine benzer duygular yaşamaktadır.

Selim'e bağlıdır. Selim'in varoluşu da Turgut'a bağlıdır. Bir anlamda bu iki karakter birbirlerini tamamlayan iki unsur gibidir. Turgut bir yerde Selim'le olan bir konuşmasını hatırlar ve ona şu şekilde bağırır: "Ben, senin bilinçaltı karanlıklarına ittiğin ve gerçekleşmesinden korktuğun kirli arzuların, ben senin bilinçaltı ormanlarının Tarzan'ı! Yemeye geldim seni. Benden kurtulamazsın. Ben, senin vicdan azabınım!" (Atay 2008:29)

Varoluşun kavranışıyla birlikte insan hür seçimleri doğrultusunda kendini huzura kavuşturacak eylemlere girişir. Çünkü varoluşçuluk felsefesi eylemsizliğe karşıdır. Sartre'a göre insan, "kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendi yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin toplamından ibarettir." (Sartre 2010:56) Turgut bu eylemi bir tür yolculuk olarak gerçekleştirir. Bu yolculuğun sonucunda tam manasıyla var olacağını umut etmektedir. İşte bu sebepten yolculuğa çıkmadan önceki gece ilk defa rahat bir şekilde uyur:

"Uzun süreden beri ilk defa o gece rüya görmeden aralıksız uyudu. Belki de uyandığı zaman gördüğü rüyaları hatırlamadı, hatırlamak istemedi. Belki de ilk defa, uyandığı zaman, kafasında tek düşünce olmasını istedi. Tek bir amaçla uyanmak istedi: kalkmak ve yola çıkmak. (Atay 2008:565)

Elif Türker (2009), "Tutunamayanlar romanında Varolanı aşım Varlığa erişme çabası söz konusudur. Bu çabayı gerçekleştirmeye çalışan da Turgut Özben'dir" der. Turgut'un bu yolculuğa çıkma amacı tam olarak budur. Ancak bunu sadece Turgut'la sınırlandırmak yetersizdir. Selim için de aynı durum söz konusudur. Her ne kadar fiziksel bir yolculuğa çıkmasa da Yıldız Ecevit'in ifadesiyle Selim, varoluşsal gelişme yolculuğu yapmıştır. (Ecevit 2009:275)

Sonuç

Yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren Avrupa'da ortaya çıkan varoluşçuluğun etkileri Türk edebiyatında 1950'li yıllarda görülmeye başlanır. Türkiye'de ilk olarak çeviri metinlerde ve gazete-dergi yazılarında tanıtılmaya başlar. Edebiyat sahasında ilk olarak Ahmet Hamdi Tanpınar ve Peyami Safa gibi yazarlar aracılığıyla görülür. İkinci Yeni akımı şairlerinin de bu akımdan etkilendiğini söylemek mümkündür. Ancak varoluşçuluğun edebiyatta bir akım olarak ele alınması 1950 Kuşağı olarak adlandırılan ve içinde Yusuf Atılgan, Ferit Edgü, Demir Özlü, Leyla Erbil, Vüsat O. Bener gibi isimlerin yer aldığı yazarlar aracılığıyla gerçekleşir. 1960'lı yılların sonunda yazım hayatına başlayan Oğuz Atay da yine bu akımdan etkilenen yazarlardandır.

1972 yılından yayınlanan *Tutunamayanlar*, Oğuz Atay'ın ilk ve en önemli eseridir. Atay'ın daha sonraki bütün eserleri bir bakıma, oldukça hacimli bir roman olan, *Tutunamayanların* devamı gibidir. *Tutunamayanlar*'ın etki alanı içinde birçok yazarın ve fikir akımının yer aldığı söylenebilir. Kafka, Camus, Sartre ve dolayısıyla varoluşçuluk bunlar arasında önemli bir konuma sahiptir. Nitekim *Günlük*'te Atay, son zamanlarda okuduğu isimler arasında Albert Camus'yü de zikreder. Kafka'nın karakterleri ile Atay'ın karakterleri arasında benzerlikler vardır. Yine *Günlük*'te Kafka'nın romanlarının kahramanı K.'yı "evrendeki baş aşağı gidişin farkında ve bu yüzden bir yere ulaşamayacağını bilen ama yine de ümitsizliğe karşı savaşan" bir tip olarak tanımlar. Ayrıca karakterleriyle Kafka'yı bir tutarak anlaşamadıklarını ve yanlış yorumlandıklarını söyler (Atay 1987:252). Böylece Atay, Kafka'nın karakterlerini kendi karakterleri gibi birer "tutunamayan" olarak görür.

Yalnızlık, yabancılaşma, iç sıkıntısı, bunaltı, intihar, korku, kaygı, başkaldırı ve hürriyet gibi varoluşçuların ele aldığı kavramlar, *Tutunamayanlar* içinde sıkça karşımıza

çıkır. Bununla beraber Atay'ın karakterleri sürekli benlik arayışı içinde “özben”ini bulma ve hep bir “ben olma” çabasındadırlar. Bu varoluşsal kaygı *Tutunamayanlar*'ın arka planında yer alan esas teşkil eder ve tüm roman boyunca kendini hissettirir. Bu bağlamda Türk Edebiyatında varoluşçuluğun algılanması açısından *Tutunamayanlar* oldukça önemli bir konuma sahiptir.

Kaynakça

- ATALAY, İrfan, Ayten ER (2008) *Ferit Edgü'nün Öykülerinde Varlık ve Varolma Savaşı*, VIII. Uluslararası Dil, Yazın, Değişbilim Sempozyumu, Ekonomi Üniversitesi, İzmir, 14-16 Mayıs. 81-91.
- ATAY, Oğuz (1987) *Günlük*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ATAY, Oğuz (2008) *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BALIK, Macit (2011) *Edip Cansever'in Tragedyalar'ında Yalnızlık, Bunalım ve Yabancılaşma*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research Cilt: 4 Sayı: 18, 7-23.
- BARRETT, William (2003) *İrrasyonel İnsan*, (Çev: Salih Özer). Ankara: Hece Yayınları.
- BEZİRCİ, Asım (2005) *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- BOLLNOW, Otto Friedrich (2004) *Varoluş Felsefesi* (Çev. Medeni Beyaztaş). İstanbul: Efkâr Yayınları.
- CEVİZCİ, Ahmet (2002) *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul Paradigma Yayınları. "varoluşçuluk" maddesi.
- COLETTE, Jacques (2006) *Varoluşçuluk* (Çev. Işık Ergüden) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2010) *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DEMİRALP, Oğuz (2005) *Kırık Dünyanın Çocukları*, Kitap-lık Varoluşçu Edebiyat, Sayı: 86, 82-83.
- DİRLİKİYAPAN, Jale Özata (2010) *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, İstanbul: Metis Yayınları.
- ECEVİT, Yıldız (2009) *"Ben Burdayım..." Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- GÜNDOĞAN, Ali Osman (1999) *Edebiyat İle Felsefe İlişkisi Üzerine*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/743/9490.pdf>. 195-203 [erişim tarihi: 19.04.2014].
- KARAKAYA, Talip (2004) *Jean-Paul Sartre ve Varoluşçuluk*, Ankara: Elis Yayınları.
- KAYIRAN, Yücel (2005) *Türk Şiirinde Varoluşçuluğun Veraseti*, Kitap-lık, Varoluşçu Edebiyat, 86, 84-90.
- KURT, Mustafa (2009) *Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri*, Gazi Türkiyat, 4, 139-154.
- MAGİLL, Frank (1992), *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği* (Çev. Vahap Mutal) İstanbul: Dergah Yayınları.
- MERT, Necati (2005) *1950 Kuşağı: Varoluşçular / Bunalımcılar*, Hece Öykü, 6, 38-45.

SARTRE, Jean-Paul (2010) *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci), İstanbul: Say Yayınları.

----- (1981) *Varoluşçuluğun Savunulması*, (Çev. Bertan Onaran), Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayısı, 349, 322-324.

SAFA, Peyami (2007) *Edebi Akımlar ve Fikir Cereyanları*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

ŞAHİN, Veysel: *Ferit Edgü'nün "Kaçınılmaz" Adlı Küçürek Öyküsünde Bırakılmışlık Bunaltısı*, http://turkoloji.cu.edu.tr/YENITURKEDEBIYATI/veysel_sahin_ferit_edgu_oyku_bir_akilmislik_bunaltisi.pdf [erişim tarihi: 14.05.2014]

ŞAHİN, Yunus (2014) *Varoluşçuluk ve Bireyselleşme Bağlamında Oğuz Atay'ın Eserlerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Fatih Üniversitesi.

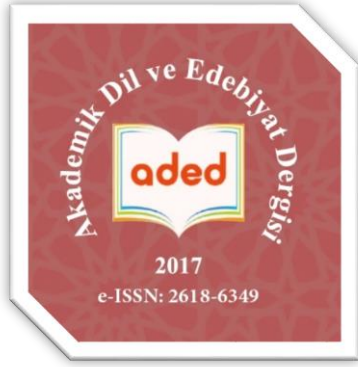
TOPÇU, Nurettin (2010) *Varoluş Felsefesi Hareket Felsefesi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

TÜRKER, Elif (2009) ... *Ve Turgut Özben*, Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum, Yayına Hazırlayanlar: Handan İnci, Elif Türker, İstanbul: İletişim Yayınları.

UTURGAURİ, Svetlana (1989), "*Bunalım Edebiyatı ve Modernizmin Sorunları*", Türk Edebiyatı Üzerine, İstanbul: Cem Yayınları.

YAĞCIOĞLU, Hülya (2011), "Modern Bir Mesih: Beyaz Mantolu Adam", "*Korkuyu Beklerken*" *Gelenler Oğuz Atay Üzerine Yazılar*. Hilmi Tezgör, İstanbul: İletişim Yayınları 47-58.

WAHL, Jean (1999), *Varoluşçuluğun Tarihçesi* (Çev. Bertan Onaran) İstanbul: Payel Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Kadri H. YILMAZ

Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

kyilmaz84@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-2117-6633>

Farsça Kaynaklı Bir Atasözünün Divan Şiirindeki Görünümleri Üzerine: Kadr-i Zer Zerger-Şinâsed Kadr-i Gevher Gevherî

On the Appearance of a Persian Source Proverb in Divan Poetry: Kadr-i Zer Zerger-Şinâsed Kadr-i Gevher Gevherî

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 25.02.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 29.03.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

YILMAZ, Kadri H. (2020). Farsça Kaynaklı Bir Atasözünün Divan Şiirindeki Görünümleri Üzerine: Kadr-i Zer Zerger-Şinâsed Kadr-i Gevher Gevherî. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 92-102.
DOI: 10.34083/akaded.694189

YILMAZ, Kadri H. (2020). On the Appearance of a Persian Source Proverb in Divan Poetry: Kadr-i Zer Zerger-Şinâsed Kadr-i Gevher Gevherî. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 92-102.
DOI: 10.34083/akaded.694189



<https://doi.org/10.34083/akaded.694189>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Toplumların inançları ve davranış biçimlerini aktarma aracı olarak kabul edilen atasözlerinde, ortaya çıktığı halkın geçirdiği tecrübeler ile bu tecrübeler sonucunda oluşmuş olan değer, düşünce, kanaat, yaklaşım ve geleneklerin izleri bulunur. Toplumların sosyal hayatları ve tecrübelerinin edebiyatlarına yansımaları kaçınılmaz bir gerçek olduğuna göre atasözleri ve deyimlerin de edebî ürünlerde yer alması olağan bir durumdur. Soyut düşüncelerin atasözleri vasıtasıyla somut bir kalıba evrilmesi, anlatılmak istenen duygunun atasözleriyle pekiştirilmesi, edebî sanatların da yardımıyla vezinli ve kafiyeli bir söylemle şiirde karşımıza çıkar. Divan şairlerinin de özellikle Necâtî'den sonra her dönemde şiirlerinde atasözleri ve deyimlere yer verdikleri görülür. Bu çalışmada, "Altının kıymetini kuyumcu, cevherin kıymetini mücevherci bilir" anlamına gelen "Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i gevher gevherî" atasözünün şairlerce nasıl kullanıldığı incelenmeye çalışılacaktır. Atasözünün bulunduğu örnekler, divanlar, mesneviler, tarihî eserler, biyografik kaynaklar olmak üzere çok sayıda eser taranarak tespit edilmiştir. Söz konusu atasözünün lafzen aynı şekilde bulunduğu beyitlerin yanında, atasözünün bir bölümünün yer aldığı ya da atasözünü telmih eden örnekler de çalışmaya dâhil edilmiştir. Özünde, bir varlığın kıymetinin ancak o işin ehli tarafından hakkıyla bilinebileceği anlamı yatan atasözünün, örnek beyitlerde; sevgilinin kıymetinin ancak aşktan anlayan, gerçek âşıklar tarafından bilineceği, şairin şiirinin değerinin ancak nükteden, şiirin inceliklerinden anlayan bu konuda ehil kişilerce bilineceği, kişinin insanî kıymetinin ancak onu hakkıyla tanıyanlar tarafından bilineceği şeklinde işlendiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Atasözü, Divan şiiri, zerger, gevher.

Abstract

The proverbs, which are accepted as a means of transferring the beliefs and behaviors of the societies, have traces of the people's experiences and the values, thoughts, opinions, approaches and traditions formed as a result of these experiences. Since it is an inevitable fact that the social lives and experiences of societies are reflected in their literatures, it is usual for proverbs and idioms to be included in literary products. It appears in poetry with the help of literary arts, to evolve abstract ideas into a concrete pattern through proverbs, to reinforce the emotion that is intended to be explained with proverbs. Divan poets are also seen to have proverbs and idioms in their poems, especially after Necâtî. In this study, it will be tried to examine how the proverb, "Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i gevher gevherî" which means that gold knows the value of the jeweler and the jeweler knows the value of the ore. Samples with proverbs were found by scanning a large number of works, including divans, mesnevis, historical works, and biographical sources. In addition to the couplets in which the proverbial word in question is located, examples that include a part of the proverb or suggest the proverb are included in the study. In essence, the proverb, which means the value of an asset can only be known by the competent of that business, in the example the proverb in couplets; it is seen that the value of the lover will be known only by the true lovers, who understands the love, the value of the poet's poetry will be known only by those skilled in this subject who understands the nuance of the poetry, and that the human value of the person is known only by those who know him well.

Keywords: Proverb, Divan Poetry, jeweler, jewel.

Giriş

Dil içerisinde her dönemde var olduğu söylenebilecek olan atasözleri ve deyimler, sunduğu ifade imkânları bakımından daha ilk örneklerden itibaren edebî eserlerde kullanılmıştır. Atasözleri ve deyimlerin, hem anlamın oluşumu hem de bu anlamın ifadeye bürünüşü bakımından çeşitli sanatlarla örüldüğü görülür. Soyut nitelikteki düşünce, atasözleri vasıtasıyla somut bir kalıba dökülürken çoğu zaman edebî sanatlardan yararlanarak vezinli, kafiyeli, ahenkli bir söyleyişle karşımıza çıkar (Akün 2006: 118-119).

Oldukça zengin olan dil varlığımızın önemli bir bölümünü oluşturan atasözü ve deyimlerin, yazı dilinde çok eskiden beri kullanılmakta olduğu bilinmektedir. Her şairde farklı sayıda olmakla birlikte, şiirde atasözü ve deyimleri kullanma geleneği, Divan şiiri içinde ayrı bir yere ve öneme sahiptir. Anadolu sahasında, şiirlerinde atasözlerine ilk kez yer veren şairin Yıldırım Bayezid'in veziri olan ve "Sâfi" mahlasıyla şiirler yazan Kasım Paşa olduğu kabul edilmekte, şairlerin şiirlerinde atasözü, deyim ve halk ağzına yakın söyleyişlere çokça yer vermelerine ise ilk olarak 15. yüzyılda rastlandığı belirtilmektedir (Batislam 1997: 108-109; İsen 1988: XXXV). Özellikle Necati Bey'in şiirde atasözü, deyim ve halk söyleyişlerini kullanması kendisinden sonraki şairler üzerinde çok etkili olmuştur (Kurnaz 1997: 113).

Atasözlerinin bir başka özelliği de toplumun inançlarıyla davranış biçimlerini aktarma aracı olarak kullanılabilmesidir. Onlarda halkın yüzyıllar boyu geçirdiği tecrübeler ile bu tecrübeler sonucunda oluşmuş olan değer, düşünce, kanaat, yaklaşım ve geleneklerin izleri bulunur. Atasözlerinin bu özelliği, şairin anlatımı zor olan durumları, çoğunluğun bilip inandığı güçlü sözlerle, canlı imajlar oluşturarak anlatmasını kolaylaştırmıştır. Yani pek çok Divan şairi, atasözleri aracılığıyla ya kendisinin vermek istediği bir düşünceyi ya da toplumun herhangi bir tutum ve davranışını kanıtlamak, özel ya da genel bir görüşü güçlendirip sağlamlaştırmak istemiştir (Mengi 1986: 50).

Bayram Ali Kaya, atasözleri ve deyimlerin divan şiirinde kullanımı üzerine yaptığı çalışmada, şairlerin atasözleri ve deyimlere şiirlerinde nasıl yer ver verdikleri, bunları kullanırken ne gibi değişiklikler yaptıklarını maddeler halinde şöyle sıralamaktadır:

1. Divanda yer alan bir atasözü bazen Türkiye Türkçesi'ndeki kullanımıyla ya hiçbir değişikliğe uğratılmadan aynen ya da ona yakın bir söz dizimiyle verilir.
2. Atasözü aynen; ancak vezne uydurularak verilir.
3. Atasözünün anlam olarak aynı; ancak lafzen farklı bir şekilde verildiği, bir diğer ifadeyle ona telmihte bulunduğu veya işaret edildiği görülür.
4. Bazı beyitlerde "bu meseldür, bu mesel meşhurdur, meseldür söylenür, meseldür evvelden, bu meşhur bir meseldür, mukarrerdür, gerçi dirler kim, bu söz meşhurdur derler" vb. ifadelerle, söz konusu edilen ibarenin atasözü olduğuna veya en azından o devirde yaygın olarak kullanıldığına işaret edilir.
5. Atasözünün vezne uydurmak için bazı kelimelerinin yerlerinin değiştirildiği, bazı kelimelerinin çıkartılarak veya farklı kelimeler eklenerek az çok değişikliğe uğratıldığı olur.
6. Atasözünün çekirdeği olan kelime ile kurulmuş deyimler de aynı beyitte toplanarak ifade zenginleştirilir.
7. Bazı atasözlerinin bazen tamamen Arapça veya Farsça şekillerine, bazen de kimi kelimelerinin Arapça veya Farsça biçimlerine yer verildiği görülür (Kaya 2011: 17-19).

Çalışmaya konu olan atasözünün tespit edildiği örneklerde, Kaya'nın yukarıda ifade ettiği yedi maddenin hemen her birine örnek teşkil edecek tanık bulunmaktadır. Atasözünün aslı şekli olan "Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i gevher gevheri", vezni Fâilâtün Fâilâtün

Fâilâtün Fâilün (-.-/ -.-/ -.-/-.-) olan manzûmelere tam olarak uyum sağlayabildiği için hiçbir değişikliğe sebep olmaksızın aynı şekilde kullanılabilir.

Atasözünün anlam olarak aynı; ancak lafzen farklı bir şekilde verildiği, bir diğer ifadeyle ona telmihte bulunduğu veya işaret edildiği görülür. Bu tip örneklerde lafzen görülen farklılıklar; “zer” yerine “dür, la'l” gibi kıymetli madenlerin; “şinâs” yerine “bil-” fiilinin kullanıldığı görülmektedir. Nitekim atasözünün ilk bölümü olan “Kadr-i zer zerger-şinâsed” Türk Dil Kurumu'nun atasözleri ve deyimler sözlüğünde “Altının kıymetini sarraf bilir¹” şeklinde yer almakta, karşılığı olarak da “Bir kimsenin, bir şeyin değerini ancak o konuda uzmanlığı olanlar bilir” ifadesine yer verilmektedir.

1. Kadr-i Zer Zerger-şinâsed Kadr-i Gevher Gevherî

Lugat-i Nâcî'de “gevherî” maddesinin karşılığı olarak “cevâhirci, cevher-fürûş” anlamları verilmiş, buna örnek olarak da “Altının kıymetini kuyumcu, cevherin kıymetini mücevherci bilir” şeklinde günümüz Türkçesine aktarılabilecek olan “Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i gevher gevherî” atasözüne yer verilmiştir (Muallim Naci 1322: 643). Dilçin ise söz sanatlarından irsâl-i mesel bahsinde, söylenen bir düşünceyi inandırmak ve pekiştirmek amacıyla bir atasözüne şiirde yer vermek olarak tanımladığı sanat için aşağıda da örneğine yer verilen Nef'î'nin bir beytini tanık göstererek bu atasözüne yer vermiştir (Dilçin 2016: 464). Yılmaz ise Arapça ve Farsça asıllı veciz sözleri derlediği sözlük çalışmasında bu atasözüne yer vermektedir (Yılmaz 2008: 441).

Sultan IV. Mehmed (ö.1693) devrinde şeyhülislamık yapan ve aşağıdaki ifadelerden, padişahın takdirini kazandığı görülen Minkârî-zâde Yahyâ Efendi'nin (ö. 1678) kıymetinin tescili adeta atasözleriyle yapılmış ve saraya çağrılmıştır.

Sultân Mehmed Hân-ı Gâzî asrında Şeyhülislâm-ı vakt fâzıl-ı karâr-dâde
merhûm ve magfûrun ileyh Minkârî-zâde Yahyâ Efendi hazretlerinin dahi
gûş-zedi olmagın

Kadr-i zer zerger şinâsed, kadr-i gevher gevherî
mısdâkıncı taraf-ı Devlet-i Âliyyeye da'vet itmişler idi (Mert 2014: 9).

II. Mahmud (ö. 1839), kendisine üç tane levha hediye eden hattat Mahmud Celaledin'e ödül olarak verdiği yüklü miktarda paranın yanında veziri eliyle duygularını belirten bir de yazı göndermiştir.

Benim Vezirim,
Mûma ileyh meşhûr hattatlardan olduğu ma'lûm-ı hümâyûnumdur. Güzel
yazmış, tarafına dört kîselik altun gönderilmiş olmakla 'atiyye-i hümâyûnum
olarak mûma ileyhe viresin.
Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i gevher gevherî (Mert 2000: 305)

Bir varlığın kıymetinin bilinmesi üzerine kurulu bu atasözünün benzeri ya da başka bir versiyonu kabul edilebilecek bir söz de Hz. Ali-Kamber, gül-bülbül ilişkisine dayalıdır:

Kadr-i gül bülbül-şinâst kadr-i Kamber râ 'Alî (Yılmaz 2008: 441).

Bu söze, şimdiye kadar herhangi bir şairin şiirinde rastlanmamıştır fakat çeşitli metinlerde çalışmaya konu olan atasözü ile bir arada kullanımlarına rastlanmaktadır. Örneğin; İsmail Baba'ya ait bir Bektaşî mecmuasında, her iki söz bir beyit olacak şekilde bir arada kullanılmıştır.

¹ Bkz., <https://sozluk.gov.tr/>, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. Erişim tarihi: 22.02.2020

Kadr-i zer zerger-şinâst kadr-i gevher gevherî
Kadr-i gül bülbül-şinâst kadr-i Kanber râ 'Alî (Köşker 2009: 469)

Mahmud Sâbit'in 1768-1774 yılları arasında Osmanlı-Rus savaşı sırasındaki cephelelerden Silistre bölgesini anlattığı *Tarih-i Silistre* adlı eserinde de her iki söz bir beyit oluşturacak şekilde bir arada kullanılmıştır. Beyit Feyzullah Ağa'nın değerine binâen ona verilen Rumeli payesi bağlamında şu şekilde kullanılmıştır:

Kadr-i zer zerger-şinâs kadr-i gevher-gevherî
Kadr-i gül bülbül-şinâs kadr-i Kanber Alî

zemzemesince ser-bâzân-ı meydân-ı vegâ Feyzullâh Ağa'ya Rumili pâyesiyle
ümerâ-yı kirâm silkine munzam kılup Feyzullâh Paşa 'unvânıyla mu'anven
kılmışlar idi (Büyüktapu 2013:103).

Fars Edebiyatı'nın en önemli şairlerinden biri olan Hâfız'ın *Divanı*'nda ise söz konusu atasözüne, anlam olarak aynı olsa da şekil bakımından bir bölümüne yer verildiği görülmektedir. Gölpınarlı tarafından "Bence senin benim bir mücevherdir ve o eşsiz cevherin kıymetini de cevherden anlayan bilir" şeklinde aktarımı yapılan beyit şu şekildedir:

Medâr-ı nokta-i biniş zi-hâl-i tûst merâ
Ki kadr-i gevher-i yek-dâne gevherî dâned (Gölpınarlı 1992: 23)

2. Atasözünün Yer Aldığı Beyitler

"Altının kıymetini kuyumcu, cevherin kıymetini mücevherci bilir" şeklinde günümüz Türkçesine aktarılabilir olan "Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i gevher gevherî" atasözünün yer aldığı beyitlerde kimi zaman tamamının hiç değiştirilmeden kimi zaman da bir kısmının şairlerce kullandıkları görülmektedir. Bazı örneklerde ise atasözünün aslında "gevher" olarak bulunan kelimenin "cevher" şeklinde kullanımına rastlanmaktadır. Özünde, bir varlığın kıymetinin o işin ustası tarafından hakkıyla bilinebileceği anlamı yatan atasözünün, şairlerce bir bölümüne yer verildiği beyitlerde "şinâs" ifadesinin "gevher" ya da çeşitli madenlerle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu tip beyitlerde söz konusu iki ifade bir bakıma anlamın anahtarı gibidir. Bu kullanımlarda dikkati çeken, bahsedilen unsurun kıymeti ve bu kıymetin kim tarafından ne şekilde bilindiğidir. Çalışma, atasözünün tamamının yer aldığı beyitler ile atasözünün bir bölümünün yer aldığı ya da ondan izler taşıyan, ona telmih yapılan beyitler olmak üzere iki başlık altında incelenmeye çalışılacaktır.

2.1. Atasözünün Tamamının Yer Aldığı Beyitler

Sevgilinin kuyumcu olarak tasvir edildiği bu beyitte, âşığın sararmış olan yüzü altına, akıttığı gözyaşları inciye teşbih edilmiştir. Âşığın çektiği sıkıntı, beyitte iki şekilde dışarıya yansımaktadır. İlki, eziyetin büyüklüğünden yüzünün adeta altın gibi sararmış olması, ikincisi boncuk boncuk döktüğü inci gibi gözyaşlarıdır. Bu beyitte cevherden anlayan kişi sevgilidir.

Sevgili, benim sararmış yüzümde gözyaşı incilerimi görüp meyletti. Altının kıymetini kuyumcu, cevherin kıymetini mücevherci bilir.

Rûy-ı zerdimde dür-i eşkim görüp meyl itdi yâr
Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i gevher gevherî (Hüsrev, Kaya 2007: 506)

² Farsça bir son ek olmasının yanında müstakil olarak da kullanılan "şinâhten>şinâs": Bilen, bilgili; tanıyan ve uzman anlamlarını taşımaktadır. Eklendiği kelimelere ise bilen, anlayan, o işin uzmanı gibi anlamlar katar. Örn: mûsikî-şinâs, hâtır-şinâs, nükte-şinâs (Redhouse, 1987: 1138; Steingass, 2005: 764; Kanar, 2013: 978).

O peri altına, gönül ehli kimseler ise onun la'l gibi kırmızı dudaklarına düşkündür. Altının kıymetini kuyumcu, cevherin kıymetini mücevherci bilir. Kuyumcu olarak işlenen sevgili altına yani maddeye meyilli iken gönül ehl-i kimseler, gelenekte “ab-ı hayat” olmasıyla bilinen sevgilinin la'l dudaklarına yani “ab-ı hayat”ın hammadesine ulaşmak isterler.

Ol perî altına mâ'il ehl-i diller la'line
Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i cevher cevherî (Vahyî, Vural 2013: 275)

Aşk iksirinin sevgilinin yüzünde olduğuna inanan âşık, gelenek içerisinde kendisine yüz vermemesiyle bilinen, âşığa baksa dahi onu yaralayan sevgilinin bir kez olsun bakışına taliptir. Burada cevherden anlayan kişi âşıktır. Onun kaynağı da sevgilinin yüzündedir.

Ey sevgili! Ben aşk iksirinin talibiyim, yüzüme baksan ne çıkar. Altının kıymetini kuyumcu, cevherin kıymetini mücevherci bilir.

Tâlib-i iksîr-i 'aşkam n'ola baksañ yüzüme
Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i cevher cevherî (Gıyâsî, Vural 2013: 274)

Aşağıdaki beyitler Nefî'nin Darüssaâde ağası İsmail Ağa için yazdığı kasideden alınmıştır. Padişah, İsmail Ağa'nın cevherini/kıymetini anlayıp onu Cem'in kadehi gibi elinde tutsa yaraşır. O kerem sahibi padişah gibi onun değerini bilen kimse yoktur. Nitekim altının kıymetini kuyumcu, cevherin kıymetini mücevherci bilir.

Yaraşır ger cevherin idrâk edip şâh-ı cihân
Elde tutsa dâimâ gönlünü câm-ı Cem gibi
Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i gevher gevherî
Kadrin anınçün bilir yokdur şeh-i ekrem gibi (Nefî, K.3, 3-4, Akkuş 2018)

Haşmet'e ait bu beyit ise Sadrazam Mustafa Paşa'ya hitaben yazdığı ıydiyye kasidesinden alınmıştır. Burada şiirden anlayan kişi sadrazam, onun lutfuna mazhar olan kişi Haşmet'tir. Şiir incisini sen bilirsin, lutfunun sermayesini ben bilirim. Nitekim altının kıymetini kuyumcu, cevherin kıymetini mücevherci bilir.

Dürr-i nazmı sen bilirsin nakd-i lutfu ben kulun
Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i gevher gevherî (Haşmet, K 11/43, Aksoyak, Arslan 2018)

Bu beyitte ise hem kuyumcu hem de cevher şairin kendisidir. Onun gönlü şiir cevherinin madeni, kendisi de bu cevherden anlayan ve onu işleyen kuyumcudur.

Şükürler olsun, gönül, şiir cevherinin madenidir. Altının kıymetini kuyumcu, cevherin kıymetini mücevherci bilir.

Ma'denidür cevher-i nazmuñ bi-hamdi'llâh gönül
Kadr-i zer zerger-şinâsed kadr-i cevher cevherî (Süheylî, K 37/38, Harmanlı 2017)

Mevlevî şeyhi Ağa-zâde Mehmed Dede'nin *Mesnevi*'nin ilk on sekiz beytini şerhinde, on sekizinci beytin şerhinden sonra konunun özeti mahiyetinde bu çalışmanın konusu olan atasözüne “ariflerin dilinden” yer verir. Ardından sözün kısa ve öz olması gerektiğini, sözü uzatmanın bir faydası olmayacağını söyler.

... Pes, suhân kûtâh gerekdür ve'sselâm. Ya'nî tarîk-i Hakk'da riyâzet ve mücâhede ile puhte olup kemâlle anlaruñ hâlin hiç ham u nâkıs kalan idrâk idemez. Anuñ için aña bir şeyh: “ lâ ya'rifu zü'l-fazl illâ züveh”³ demişdür. Ve 'arifler demiş:

³ Fazilet sahibi olanlar değil, ancak tanıyanlar bilir.

Kadr-i zer zerger şinâs[ed] kadr-i gevher gevherî
Ademî râ ânkesî dâned ki âdem-zâde est

deyu edâ eylemişlerdür. Pes, söz muhtasar gerekdür. Tatvîl-i kelâm eylemenüñ fâidesi yokdur ve'sselâm, temme'l-kelâm; bi-'avni'llâhi'l-meliki'l-'allâm (Duru 2003: 18).

Atasözünün son dönemlere kadar kullanıldığının bir göstergesi, Amasya âlimlerinden Emrî mahlasıyla şiirler yazan Hoca Ahmet Emrî Yetkin'in (ö. 1974) 13 Şubat 1965 tarihinde yazdığı ve on beyitten oluşan "Nasihât" isimli bir şiirinin son beytinde geçiyor olmasıdır.

Hayret etme kadrini bilmezse nâkıs Emriyâ
Kadr-i zer zerger şinâsed kadr-i gevher gevherî (Olcaý 2010: 9)

2.2. Atasözünün Bir Kısımının Yer Aldığı ya da Atasözünü Telmih Eden Beyitler

Eldeki beyitler; şairin şiirinin değerinin ehline bilineceği, sevgilinin kıymetinin ancak âşıklar tarafından bilineceği ve kişinin insanî kıymetinin ancak onu hakkıyla tanıyanlar tarafından bilineceği ile ilgilidir. Bu beyitlerde anlatılmak istenen olgunun anahtarı, "gevher" ve "şinâs" ifadeleridir. Bu iki ifadenin birlikteliği, atasözünün özüne dem vurmakta ve anlatılmak istenenin anlam çerçevesini oluşturmaktadır.

Bir cevherin değerini cevherden anlayanların bildiği gibi Nazmî'nin şiirini de ancak şiirden anlayanlar bilir.

Nazminüñ nazmını ehl olan bilür
Nitekim bir cevheri cevher-şinâs⁴ (Nazmî, 2751/7, Üst 2018)

Zâtî de, yazdığı çeşit çeşit şiirlerle bu konuda bir cevher kaynağı olduğunu ve bu dünyada kıymetini ancak cevherden anlayanların bileceğini söyler. İkinci mısradaki yer verdiği "dürlü dürlü" ikilemesini, hem çeşit çeşit anlamında hem de şiirlerinin tamlamayı şeklinde inciyi benzeterek tevriyeli olarak kullandığı dikkati çekmektedir.

Cevherî olanlar anlarlar cihânda kadrimiz
Dürlü dürlü nazm ile Zâtî cevâhir kâniyuz (Zâtî, 558/7, Tarlan 1970)

Mu'îdî, şiirinin değerinin bilinmeyeceğinden endişe ediyor gibidir ve şiirden anlayan kişiye "gitme gel" şeklinde seslenmektedir. Ey nükteden ve cevherden anlayan sultanım, Mu'îdî kulunun nazım incileri değersiz kalmayın, gitme gel.

Dürr-i nazmî kâsid olmasun Mu'îdî bendeñüñ
İy şeh-i gevher-şinâs ü hurdedânım gitme gel (Mu'îdî, 277/7, Tanrıbuyurdu 2012)

Cevherden anlayan gönüller, nezaketin sevgilinin inciler saçan la'l dudağında olduğundan onun kaynağında bulunmadığını söylerler.

Gevheri kânda bulunmaz dir dil-i cevher-şinâs
Ol nezâket kim anun la'l-i dür-efşânındadır (Hûfî, Kavaklıyazı 2010:163; Gıynaş 2017: 930)

Aşağıda, Nehârî ile Nazmî'ye ait örneklerde kıymeti bilinecek unsur sevgiliye kavuşmayla ilgilidir.

Kavuşma incilerinin kıymetini, aşkın cevherinden anlayanlara sor. Yoksa her hilekârın ona kuyumcu olacağını, onun kıymetinden anlayabileceğini sanma.

⁴ İnsanı da insanoğlu olan bilir.

Dürr-i vasluñ kıymetin cevher-şinâs-ı ‘aşka sor
Yohsa her kallâbı sanmañ kim ola sarrâf aña (Nehârî, Turgut 2013: 118; Gıynaş
2017: 73; Köksal 137).

Ey la’l dudaklı sevgili, kavuşma incilerinin kıymetini bilmek istersen, bu konuda
Nazmî gibi bir kuyumcu yoktur.

Dürr-i vasluñ kıymetin sen bilmek isterseñ eger
Olmaya ey la’l-leb Nazmî gibi sarrâf aña (Nazmî, 263/5, Üst 2018)

Aşağıdaki beyit, Esrar Dede’nin Tezkire-i Şu‘arâ-yı Mevleviyyesi’nde Şeyh Galib
biyografisinde onun için yazdığı manzûmeden alınmıştır. Burada da eşsiz bir cevher olarak
tavsif ettiği Şeyh Gâlib’in değerini ancak cevherden anlayanlar bilebilir. Senin kıymetini tarif
etmek ne haccettir, senin gibi eşsiz bir cevheri kıymetini ancak cevherden anlayanlar bilebilir.

Bahâ-yı zâtını vasf eylemek ne hâcettür
Güher-şinâslara ma’lûm o gevher-i nâ-yab (Esrar Dede, Genç 2000: 373)

Seni tanımayan kişi senin kıymetini nereden bilsin, cevherden anlayan kişinin de bu
konuda tecrübesi olan iz’ân sahibi biri olması gerekir.

Kadrüñ ne bilsün ol kişi kim bilmedi seni
Gevher-şinâs olan kişi sâhib-nazar gerek (Dâi, Köksal 2017: 1521)

Belîgî ise kıymetinin bilinmediğinden yakını gibidir. İnci ve katır boncuğu gibi kıymet
bakımından birbirine zıt iki nesneye beytinde yer vererek şöyle der: Katır boncuğuna inci arz
eden kişi cevherden anlayan kişinin kıymetini ne bilsin. Bu ifadeyi, katır boncuğu yapmakla
meşgul kişiye inci arz eden kişi cevherle meşgul/sarraf kişinin kıymetini ne bilsin, şeklinde
de yorumlamak ihtimal dâhilindedir.

Ne bilsün kadrini gevher-şinâsuñ
Şu kim har-mühreye ‘arz ide lü’lü (Belîgî, Gıynaş 2017: 2174)

Sonuç

Bu çalışmada ele alınan atasözünün bulunduğu örnekler, divanlar, mesneviler, tarihî
eserler, biyografik kaynaklar olmak üzere çok sayıda eser taranarak tespit edilmiştir. Elbette
ulaşılabilen başka kaynaklarda, söz konusu atasözünün birebir yer aldığı beyitlere rastlamak
mümkündür. Özellikle ikinci başlık altında incelenen, atasözünün bir bölümünün yer aldığı
ya da atasözünü telmih eden ifadelerin yer aldığı beyitlerin örneklerini çoğaltma ihtimali
ilkine göre daha yüksektir. Özünde, bir varlığın kıymetinin ancak o işin ustası tarafından
hakkıyla bilinebileceği anlamı yatan atasözünün anahtarı “şinâs/bil-”, “kadr/kıymet” ve
“gevher” ifadeleridir. Tabir yerindeyse, mevcut örneklere göre bu anahtarın açtığı kapının
ardında karşılaşılanlar;

- sevgilinin kıymetinin ancak aşktan anlayan, gerçek âşıklar tarafından bilineceği
- şairin şiirinin değerinin ancak nükteden yani şiirin inceliklerinden anlayan bu
konuda ehil kişilerce bilineceği
- kişinin insanî kıymetinin ancak onu hakkıyla tanıyanlar tarafından bilineceği
şeklinde sıralanabilir.

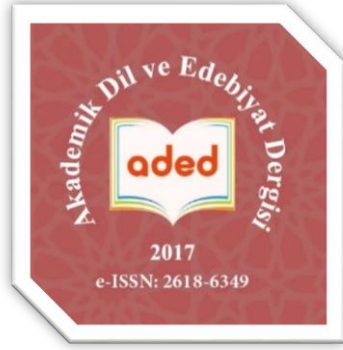
Şiirin yanında tarihi metinlerde de kullanıldığı görülen bu atasözünü, II. Mahmud
(ö.1839) ve IV. Mehmed’in (ö.1693) takdirlerini kazanan kişiler için kullandığı da
görülmektedir.

Hâfız Divanı'nda telmih olarak yer verilen atasözünün Türk Edebiyatı'nda ilk izlerine 15. yy şairi Dâî'de rastlanmakta, sonrasında her asırda örneği görülmektedir. Günümüze en yakın örnek ise 1974 yılında vefat eden Hoca Ahmet Emrî Yetkin'e aittir. Bu atasözünün Türk diline yerleşmiş olduğunun bir göstergesi de Türk Dil Kurumu'nun atasözleri ve deyimler sözlüğünde "Altının kıymetini sarraf bilir" (Bir kimsenin, bir şeyin değerini ancak o konuda uzmanlığı olanlar bilir) şeklinde yer alıyor olmasıdır.

Kaynakça

- Akkuş, Mehmet (2018). *Nefî Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0> erişim tarihi: 23.02.2020
- Aksoyak, İsmail-Arslan, Mehmet (2018). *Haşmet Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57256,hasmet-divanipdf.pdf?0> erişim tarihi: 23.02.2020
- Büyüktapu Okan (2013). Mahmud Sabit Tarih-i Silistre. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akün, Ömer Faruk (2006). "Atalar Sözüne Dair", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S: XIX: 117-119.
- Batıslam, H. Dilek (1997). "Nedim'in Şiirlerindeki Atasözleri ve Deyimler", *Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, Fuat Özdemir Anısı: 107-123.
- Dilçin, Cem (2016). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Duru, Necip Fazıl (2003). Mevlevî Şeyhi Ağa-zâde Mehmed Dede ve Mesnevî'nin İlk Onsekiz Beytini Şerhi. *Tasavvuf*, yıl: 4, sayı: 11: 151-175
- Genç, İlhan (2000). *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*. İnceleme-Metin. Ankara: AKM Yayını.
- Gıynaş, Kamil Ali (2017). *Pervâne Bey Mecmuası*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55832,pervane-bey-mecmuasi-pdf.pdf?0> erişim tarihi: 24.02.2020
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1992). *Hâfız Divanı*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Harmancı, M. Esat (2017). *Süheylî Divânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55750,suheyli-divanipdf.pdf?0> erişim tarihi: 21.02.2020
- İsen, Mustafa (1988). *Usûlî: Hayatı, Sanatı ve Divânı*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kanar, Mehmet (2013). *Farsça Türkçe Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kavaklıyazı, Ahmet (2010). Koyunoğlu Müzesi Kütüphanesindeki 13450 Numaralı Mecmuanın Transkripsiyonlu Metni. Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaya, Bayram Ali (2011). Atasözleri ve Deyimlerin Divân Şiirinde Kullanımı ile Divânların Bu Söz Varlıklarımız Bakımından Önemi. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 6: 11-54.
- Kaya, Tufan (2007). Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesindeki 13467 Numaralı Mecmuanın Metni. Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köksal, M. Fatih (2017). *Edirneli Nazmî, Mecma'u'n-Nezâ'ir*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56057,mecmaun-nezair-edirneli-nazmi-pdf.pdf?0> erişim tarihi: 20.02.2020

- Köşker, Hatice (2009). Mecmû'a-yı Bektaşîyye İsmail Baba (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım). Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kurnaz, Cemal (1997). "Divan Şiirini Halk Şiirine Yaklaştıran Bir Özellik: Atasözleri ve Deyimler", *Türküden Gazele*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mengi, Mine (1986). "Necâtî'nin Şiirlerinde Atasözlerinin Kullanımı", *Erdem Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, S. 4, c. II, s. 47-56.
- Mert, Talip (2014). Tefsîrî Mehmed Efendi (Mehmed b. Hamza el-Ayntâbî). *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: XVIII, Sayı: 2 Sayfa: 7-17.
- Mert, Talip (2000). Kadıasker Musrafa İzzet Efendi. *M. Uğur Derman Armağanı: Altmış beşinci Yaşı Münasebetiyle Sunulmuş Tebliğler*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Muallim Naci (1322). *Lugat-ı Nâcî*. İstanbul: Asr Matbaası.
- Olca, Osman Fevzi (2010). *Amasya Şehri*. Amasya Belediyesi, Kültür Yayınları. (Sadeleştirenler: Harun Küçük, Kurtuluş Altunbaş).
- Redhouse, Sir James W. (1987). *A Turkish and English Lexicon*. Beirut.
- Steingass, Francis (2005). *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Tanrıbuyurdu, Gülçin (2012). Mu'îdî Divanı (Metin-Çeviri). Doktora Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tarlan, Ali Nihad (1970). *Zatî Divanı, Gazeller Kısmı*. C. 2, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Turgut, Elif (2013). 16. Yüzyıla Ait Bir Şiir Mecmuasının İncelenmesi (1b-50a). Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uçar, Abdullah (2017). Atatürk Kitaplığı Bel_Yz_K.1589 Numarada Kayıtlı Şiir Mecmuasının Mestap'a Göre Tasnifi. Yüksek Lisans Tezi, Aksaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Üst, Sibel (2018). *Edirneli Nazmî Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57766,edirneli-nazmi-divanipdf.pdf?0> erişim tarihi: 22.02.2020
- Vural, Emre (2013). Michigan Üniversitesi 356 Numaralı Şiir Mecmuası (İnceleme-Metin). Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILMAZ, Mehmet (2008). *Kültürümüzde Arapça Farsça Asıllı Veciz Sözcük Sözlüğü*. İstanbul: Sütun Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Güluğ ERDÖL

Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara
Hacı Bayram Veli Üniversitesi
gultug.erdol93@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-9024-4927>

Mustafa Çiftci'nin Öykülerinde Evliliğe Bakış

Outlook of Marriage in Stories of Mustafa Çiftci

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 12.03.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 07.04.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

ERDÖL, Güluğ (2020). Mustafa Çiftci'nin Öykülerinde Evliliğe Bakış. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 103-115. DOI: 10.34083/akaded.702664

ERDÖL, Güluğ (2020). Outlook of Marriage in Stories of Mustafa Çiftci. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 103-115. DOI: 10.34083/akaded.702664



<https://doi.org/10.34083/akaded.702664>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

İnsana ait en güçlü ve en güzel duygulardan biri olan aşk, Türk Edebiyatı'nın birçok eserine konu olmuştur. Aşk, Divan Edebiyatı ve Halk Edebiyatı eserlerinde âşıkların kavuşamadığı ölçüde değerli olurken, modern edebiyatla birlikte; iyi, kötü, güzel, çirkin bütün tanımları ile eserlerde kendisine yer bulmuş ve toplumsal hayatta karşımıza çıkan tüm yönleri ile edebiyat içerisinde de değerlendirilmeye başlanmıştır. Aşk sonucu ortaya çıkan en önemli olgu ise evlilik kavramıdır.

Birbirine aşk ve sevgi bağıyla bağlı erkek ve kadının, bu sevgi sonucu kalan hayatlarını bir arada geçirme isteği olarak tanımlayabileceğimiz evlilik akdi, karşılıklı sevgi ve iki kişinin de isteği neticesinde gerçekleşen yahut gerçekleşmesi gereken bir eylemdir. Ancak hem toplumumuzda hem de dünyada birçok evliliğin, her iki kişinin ya da taraflardan birinin rızası olmadan gerçekleştiği görülür. Bazı kişiler ise ailevi, toplumsal ya da sosyo kültürel nedenlerden ötürü sevdikleri kişi ile evlenememektedir. İnceleyeceğimiz Mustafa Çiftci öykülerinde de mecburiyet sonucu gerçekleştirilen evlilikler; “Adem’in Kekliği ve Chopin” ile “Diyeşet”, odak noktasında aşk olmayıp mutsuzlukla sonuçlanan evlilikler; “Gülizar”, “Kasap Kokusu”, “Kara Kedi” ve “Ah Mercimeğim”, mutluluğun yakalandığı evlilikler ise “Çati’ye Kıyamam”, “Şırıl Şırıl”, “Elif, Tina, Tolga” öyküleri vasıtasıyla değerlendirilecek, söz konusu evliliklerin gerçekleştirilme sebepleri ile bireylerin psikolojileri üzerindeki etkilerine değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Çiftci, evlilik, aşk, aile.

Abstract

Love is the one of the strongest and most beautiful emotions belong to human, It has been the subject many work of turkish literature. Love,while Divan Literature and Folk Literature are valuable to the extent that lovers cannot meet, along with modern literature; good, bad, beautiful, ugly has have in the works with all aspects and has been begun to be evaluated in literature with all aspects that we encounter in social life.The most important phenomenon that occurs as a result of love is the notion of marriage.

Marriage contract, which we can define as the desire of a man and woman who are connected to each other with love and affection, that we can define as their desire to spend their life together as a result of this love, It is an action that must take place as a result of mutual love and the desire of both people.However, it is seen that many marriages occur both without the consent of either persons or one of the person in our society and in the world.Somebody s cannot marry with their love because of family, social or socio-cultural reasons.In the stories of Mustafa Çiftci, which we will examine, the marriages that do not focus on love and marriages that realized for different reasons will be mentioned. In the story of Mustafa Çiftci, which we have examined , the marriage realized as a result of obligation; “Adem’in Kekliği ve Chopin” and “Diyeşet”, the marriages that do not focus on love and result in unhappiness; “Gülizar”, “Kasap Kokusu”, “Kara Kedi” and “Ah Mercimeğim”, the marriages that happiness is caught will be examined through “Çati’ye Kıyamam”, “Şırıl Şırıl”, “Elif, Tina, Tolga” stories.The causes of these marriages and will touch on their effects on the psychology of individuals.

Keywords: Mustafa Çiftci, marriage, love, family.

Giriş

Evlilik akdi sonucu meydana gelen aile birliği yalnızca aynı evde yaşayan anne, baba ve çocuklardan müteşekkil bir oluşum değildir. Çiftlerin, karşılıklı sevgi ve saygı neticesinde adım atacakları evlilik birliği, ileride kurulacak huzurlu bir yuvanın habercisidir. Böylesi olumlu duygularla kurulan bir ailede büyüyen çocuklar da sosyolojik ve psikolojik açıdan sağlıklı bireyler olarak yetişecek ve ebeveynlerinden öğrendiği aile olma, anne babalık yapma olgusunu kendi ailesinde de benzer biçimde devam ettirecektir. Bu nedenle aile kavramı yalnızca eşleri değil, toplumun büyük bir kesimini de doğrudan ya da dolaylı yoldan etkiler hâle gelecektir.

Hem bireyi hem de toplumu farkında olmadan şekillendiren evlilik bağı, gerek dünyada gerekse de ülkemizde ne yazık ki her zaman karşılıklı sevgi ve rıza neticesinde gerçekleşmemektedir. Genellikle aile ya da toplum baskısı neticesinde yapılan yahut mutsuzluğa rağmen devam ettirilen bu evlilikler, çoğu zaman hüsrarla sonuçlanırken bireylerin psikolojileri üzerinde de olumsuz bir tesir bırakmaktadır. Bunun yanında karşılıklı sevgi ile başlamayan ancak evlilik birliği içerisinde aşka dönüşen mutlu aile tanımlarına da rastlanmaktadır.

Bu çalışmada da Mustafa Çiftçi öykülerinin birçoğunda yer alan ve yukarıda değinmeye çalıştığımız biçimlerde sonuçlanan evlilikler, yakından incelenmeye çalışılacaktır. Gerçekleştirilen evliliklerde çiftlerin ne denli mutlu olduğu ve aile birliğinin ne kadar sağlam olduğu ise birden fazla faktöre bağlıdır:

Evlilik yaşantısından doyum almayı etkileyen birçok faktör söz konusudur. Örneğin, evlenme yaşı, evlenme şekli (görücü usulü- flört), maddi durum, çocuk sahibi olup olmama, eşlerin aynı sosyo- ekonomik düzeyden olup olmaması, eşler arasındaki yaş farkı bu faktörler arasında sıralanabilir. Ancak en az tüm bu faktörler kadar önemli olan bir başka nokta, çiftlerin iletişim biçimleri, birbirlerinin duygularını anlamaya yönelik çabaları, birbirlerinin duygularına, yaşadıklarına karşı duyarlı olmaları, birbirlerine anlaşıldıklarını hissettirmeleridir. Başka bir deyişle, “duygusal zeka yeterlilikleri”dir. (Üncü, 2007: 3-4)

Ele alınacak öykülerde de kişilerin, evliliğe adım atma sebebi ve bunun sonucunda oluşan aile birliği içerisinde, bireylerin hayatlarının ne yönde şekillendiği ifade edilmeye çalışılacaktır.

Mustafa Çiftçi'nin hayatı

Modern Türk Edebiyatı'nın, yaşayan genç yazarları arasında olan Mustafa Çiftçi, 1977 yılında Yozgat'ta doğmuş, ilk ve orta öğrenimini de aynı şehirde tamamlamıştır. 1999 yılında Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik bölümünü bitiren Çiftçi, 2000-2001 yıllarında Güney Afrika Cumhuriyeti'nde bulunmuştur. Türkiye'ye dönüşünün ardından İngilizce okutmanlık, radyo ve televizyon programcılığı yapan yazar, hâlihazırda T.C.Yozgat Valiliği'nde memur olarak çalışmaktadır. Farklı dergilerde yayımlanan öykülerinden oluşturulan ilk kitabı *Adem'in Kekliği ve Chopin* (2012) ile edebiyat dünyasına adım atan Çiftçi, *Bozkırda Altmışaltı* (2014) ve *Ah Mercimeğim* (2017) kitapları ile öykücülüğe devam etmektedir.

Öykücülüğü ve eserleri

Öykülerinin genelinde Yozgat'ı ve Yozgat insanını ele alan Mustafa Çiftçi, içinde bulunduğumuz dijital çağda ana akım öyküler kaleme almayı tercih etmeyerek, taşrayı ve taşra insanını konu edinir. Bunu yaparken toplumsal gerçekçi bir üslupla taşra- metropol karşılaştırmasına girmeyen ve büyük şehir dışında kalan mekânları, kurtulması gereken

bir kısaç gibi göstermeyen Çiftci; kendi memleketini, kendi insanını ve Yozgat toprağını sınımsızca bir dille anlatır.

Öykülerinin tamamına yakını Yozgat ve Yozgat çevresinde geçmekle beraber Çiftci öykülerinin insanı, her birimizin tanıdığı ya da karşılaştığı insanlar yani hayatın içinde yer alan gerçek kişilerdir. Aile, arkadaşlık, yoksulluk, baba oğul ilişkisi, sevgi, aşk ve evlilik gibi tüm kavramlar bu öykülerde gerçekçi bir üslupla verilir.

Çiftci'nin bu minval üzere kaleme aldığı ilk öyküler, 2012 yılında yayımlanan *Adem'in Kekliği ve Chopin* kitabı ile okuyucu karşısına çıkar. Kitapla aynı ismi taşıyan öykü başta olmak üzere; "Çati'ye Kıyamam", "Anamın Adı Bahriye", "Gülizar", "Bildığın Karı Koca Hikâyesi", "Kasap Kokusu", "Eniştemin İlaçları", "Kıpkırmızı", "Kaplumbağa Kabuğundan Doksan Dokuzluk Tesbih", "Müjgân", "Komik Oluyorsun İlyas", "Neşeli Gelin", "Portakal", "Şırl Şırl", "Turkuaz Ajans" ve "Diyeşet" öyküleri de eserde yer alır.

Yazarın ikinci öykü kitabı *Bozkırda Altmışaltı*'dir. 2014 yılında İletişim Yayınları baskısıyla yayımlanan eserde; "Handan Yeşili", "Kara Kedi", "Ensesi Sararmış Adamlar", "Ankara'daki Evlatlar", "Bir İğne Bin Kuyu", "Elif, Tina, Tolga" ve "Piç Sevi" öyküleri bulunur.

Çiftci'nin son öykü kitabı ise 2017 yılında yayımlanan ve "Ah Mercimeğim", "Baba Neredesin?", "Bacanıklar", "Bahar Eyyamında Bülbül Sesinde", "Köfte Ekmek", "Uykucu Duman ve Ben" öykülerinden oluşan *Ah Mercimeğim*'dir.

A. Görev bilinciyle veya toplum baskısı sonucu gerçekleşen evlilikler

Bu başlık altındaki öykülerde evlilik olgusu, beslenme ve barınma gibi mutlak suretle karşılanması gereken temel ihtiyaçlar arasındadır. Hikâyelerin olay örgüleri ve şahısların vakalar karşısındaki tutumuna bakıldığında söz konusu evliliklerin, iki insanın birbirine duyduğu aşk ya da sevgi bağı neticesinde değil, yetişkin çağa gelmiş her bireyin gerçekleştirmekle yükümlü olduğu bir görev ya da toplumsal ödev sonucu yapıldığı görülür.

Bahse konu hikâyelerin başkişileri, çoğu zaman içinde buldukları çevre ve aile yapısından kaynaklanan zorunlu yönlendirme ile kendilerini evlilik kurumunun içinde bulur. Kimi zaman yetişkin olmanın kimi zaman ise namuslu yaşamının bir gereği olarak ortaya çıkan bu evlilikler, kişilerin görev bilinciyle gerçekleştirdikleri evliliklerdir.

"Adem'in Kekliği ve Chopin" öyküsünde kişinin içinde yaşadığı çevrenin etkisiyle gerçekleştirdiği bir evlilik söz konusudur. Âdem, ilkokulu bitirmesinin ardından bir marangozun yanında çırak olarak çalışmaya başlar. Askerliğini bitirdikten sonra da Ankara'da iş bularak modern bir sanat galerisinin işlerini yapar. Galeride çalıştığı günlerin birinde, resimleri inceleyen bir genç kıza âşık olan Âdem'in bir anda dünyası değişir. Sevdiği kıza bir kez daha görebilmek, onunla bir kez olsun konuşabilmek için her yolu dener ancak başarılı olamaz. Günlerini genç kıza gördüğü tablonun önünde geçirmeye başlayan Âdem, adını bile bilmediği sevdiğine kavuşmanın yolunu bulamaz.

Uzun bir bekleyişin ardından âşık olduğu kıza bir daha göremeyeceğini anlayan Âdem, memleketine geri döner ve burada annesinin kendine uygun gördüğü, amca kızı Atiye ile evlenir.

Burada Âdem'i evliliğe iten asıl sebep; yaşadığı çevre ve aile yapısının ona aşladığı yaşam tarzıdır. Bu algıya göre askerliğini yapan ve eli ekmek tutan her erkek, büyüklerinin kendisi için münasip gördüğü bir genç kıza evlenmeli, vakitlice yuvasını kurmalıdır. İki insanın benzer aile yapılarından gelmeleri ve "bilindik" kişi olmaları, birbirlerine eş olmaları için yeterli bir sebeptir:

Yozgat'a gelince anam dedi ki: "Sana Atiye'yi alcaz, ne dersin?"

Atiye benim emmim kızı olur. İçimden dedim ki: "Oğlum Adem senin durumun iyi değil, Ankara'da bekârhanede resimlere bakıp şopen dinleyip ağlamayan bu iş olmaz."

"Tamam ana," dedim "hiç değilse Atiye'nin adını biliyoruz." (Çiftçi, 2015: 11)

Âdem tam da bu sebeple amca kızı ile evlenmeyi kabul eder. Çünkü hakkında hiçbir şey bilmediği bir insana âşık olmak ona mutsuzluk getirmiştir. Belki de asıl mutluluğu tanıdığı insanda bulacak, en azından adını bildiği Atiye'yi bir süre sonra sevecektir. Bu sebeple de annesinin kararına itiraz etmez: "Mayıs'ta nişan, Haziran sonunda düğün... Aldık geldik Atiye'yi Ankara'ya. Elinde kına ağzında dua, tertemiz kız. Kötü bir şey demeye Allah'tan korkarım. "Zamanla seversin." dediler, "Severim" dedim, "Allah kerim." (Çiftçi, 2015: 11)

"Diyeşet" öyküsünde ise evliliği ortaya çıkaran neden; küçük bir muhitte yaşayan dul bir kadının, eşini kaybetmesinin ardından yaşadığı toplum baskısıdır. Kocasını öldürme geçim sıkıntısına düşen ve para kazanabilmek için hastanede gassallık yapmaya başlayan genç kadın, bir süre sonra cenaze evlerine giderek ağıtçılık da yapar. Cemiyet Hanım'ın işini iyi yapması ve güzel huyu herkesin takdirini toplayınca bundan rahatsız olan diğer ağıtçılar, Cemiyet'in cenaze evlerine yemek getiren Ferahmuz ile gönül ilişkisi olduğu dedikodusunu yayarlar. Kendisine yakıştırılanlar yüzünden yeni yeni düzene soktuğu hayatının tekrar altüst olacağını düşünen Cemiyet, namusuna dil uzatılmasına dayanamaz ve kendisine kol kanat gereceğini düşündüğü Taksici Şeker Tacettin ile evlenmeye karar verir. Gözü pek bir kadın olan Cemiyet, tüm cesaretini toplayıp evlilik teklifini de kendisi yapar:

Cemiyet diyordu ki benim baş beraberim Hamit yok. Senin hanımın iyice bir kadındı ama buraya kadarmış vadesi. Şimdi ben sana en zor bir iş teklif ediyorum. Bak ben kendim teklif ediyorum. Neden dersin, ben aç kaldım, bir bardak çay gözümde tüttü, sobasız evde kendi soluğumun sıcakıyla ısındım hiçbiri bana dokunmadı. Ama sen de duymuşsundur bana ırz namus meselesi çıkardılar. Ben adımları orta yerde sakız ettirmem. Şimdi sana bir emanet getirdim. Bu emanetin adı Cemiyet'tir. Bu emaneti al. Bugüne kadar yere düşürmediğim adımları bundan sonra sen taşı. Sen yere düşürme. Sen benim önüme perde ol. (Çiftçi, 2015: 138)

Eşinin ani ölümüyle birlikte, yoksullukla hatta açlıkla bile mücadele edip hayat kavgası veren genç kadın, namusu söz konusu olduğunda savunmasız kalır. Evlilik düşüncesini meşrulaştıran Cemiyet'in duyguları değil, toplum baskısıdır: "Taşra hayatına ait bir özellik olarak sunulan "dedikodu", insanların eylemleri üzerinde o kadar belirleyicidir ki, insanlar hayatlarına dair alacakları kararlarda çevrenin ne düşüneceğini öncelik edinir." (Kacıroğlu, 2016: 201) Bu sebeple de genç kadın, bir aşk ve eşten ziyade başını yere eğdirmeyecek bir koruyucu arar: "Ben bir adım gerinde durmaya razıyım. Yeter ki ırz köşkünün camını taşlamasınlar. Başımda dur.

Gölgen gölgem olsun." (Çiftçi, 2015: 138)

Tacettin ise Cemiyet'e karşı duyguları olmamakla birlikte cesareti ve dobralığını takdir ettiği bu kadının teklifini, yalnızlık mutsuzluktan daha beter diyerek kabul eder: "Ya anlayamazsan dedi içinden bir ses. Olsun dedi yalnızlık kadar zor olursa anlayamamak dayanırım. Yalnızlığın yükünden daha ağırsa evdeki huzursuzluk, onu da o zaman düşünürüm."(Çiftçi, 2015: 138)

B. İstemededen gerçekleştirilen ve mutsuzlukla sonuçlanan evlilikler

Çiftçi öykülerinde karşılaşılan evlilik tiplerinden bir diğeri, istemedenden gerçekleştirilen ancak sevgisizlik ve memnuniyetsizliğe rağmen devam ettirilen evlilik tipidir. Bu tanıma dâhil olan evlilikleri işleyen öykülerin bir kısmında birey; evliliğini alışkanlık dürtüsüyle yürütmeye devam eder. Ancak bunu yaparken, aile tanımını yalnızca sosyolojik bağlamda karşılayan bir yapı içerisinde olduğunun farkında değildir: “Sosyal yapı bakımından ele alındığında ise aile, evlilikle başlayan; kan bağı, akrabalık ve sosyal bağlarla birbirlerine bağlanan, rol ve statüler vasıtasıyla konumlanan bireylerin içinde bulunduğu sosyal bir gruptur/yapıdır.” (Taylan, 2009: 119) Aynı başlık altında inceleyeceğimiz bir diğer öyküde ise hüsrân ile sonuçlanan evlilik birliği, öykü başkışisinin taşımak mecburiyetinde kaldığı bir yük hâline gelir. Her iki durumda da sevmediği bir eş ile ömrünü geçirmeye devam eden kişi, kaderci bir tavırla evliliğine razı olur.

Mutsuz evliliğini kadere bağlayan kişilerden ilki “Gülizar” öyküsünün başkışisidir. Öykü başkışisi ile eli iş tutmayan kocası, kayınpederi ve kayınvalidesinin onlara kucak açması sayesinde sıkıntısız bir şekilde geçimlerini sürdürür. Ancak genç kadının kocası, şehir merkezinde iş bulma ve daha çok para kazanma hevesine kapılınca tüm düzenleri altüst olur. Kocasının şehirdeki fabrikada işe girme sevdasından bir sonuç çıkmayacağını bilen kadın, baba ocağındaki düzenini bozup evden ayrılmak istemez. Hem ana babasının hem de karısının lafları ile ikna olmayan adam, ailesini alıp şehre taşınmaya karar verir. Bu olaydan sonra genç kadının evliliğinden duyduğu memnuniyetsizlik iyice su yüzüne çıkar.

Bir hayalin peşinden gidip kendisini ve çocuğunu da ardından sürükleyen kocasına çok öfkelenen kadın, esasen kendisini bu adama yakıştırmaz. Güzelliğinin ve gençliğinin çirkin bir adamla heba olduğunu düşünür. Kendisini bu evliliğe zorlayan sebep ise öksüz ve yetim olmasıdır. Genç kadına göre kaderin cilvesi, onu bu evliliğe mecbur bırakmıştır:

Bak bana, köyde millet “ayna melek” derdi, “nur kız” derdi, “bal kız” derdi, daha neler neler. Sonra ne oldu, aha şu kuru oğlana vardık. Onun peşinde buralara geldik. Yetim olmıyaydım Gülizar, o zaman bu deynek gibi herifle ne işim olurdu? Anam olaydı, atam olaydı. “Yok,” derlerdi “benim size verilecek kızım yok.” Ben mektep görmüş, okumuş adama varıyım isterdim. O nereye giderse ben de giderdim. Yurt görürdüm, adam içine çıkardım.” (Çiftçi, 2015: 46)

Genç kadına göre kendisine kol kanat gelecek bir anne babanın olmayışı onu okumaktan, vakti gelince de yine okumuş yazmış meslek sahibi bir insanla evlenmekten alıkoymuştur. Başında büyüğü olmayan bir taşra kızı olarak kendisini isteyen ilk kişiye evet demek zorunda kalmış, kaderine razı olmuş ve sevmediği biri ile evlenmiştir. Tüm bunlara rağmen genç kadının, eşinin kötülüğünü istememesi ve zor zamanlarda onu yalnız bırakmaması da dikkat çekicidir: “Bizimki Yozgat Devlet Hastanesi’nde yattı. Ayağı düzen tutmadı. “Bundan sonra da tutmaz,” dediler. “Ben topal kaldım,” diye çok ağladı bizimki... Ayağa kalkıyo amma aksayarak yürüyo. Eh buna da şükür, başımızda ya. Canı sağ ya...” (Çiftçi, 2015: 47)

“Kasap Kokusu” öyküsünün karakterlerinden Münevver Hanım ise evliliğin her zaman sevgi ile yapılmadığını düşünür. Kasap kocasını üzerine et kokusu sınıyor diye banyo yapmadan salona sokmaması ve fazla et yiyen eşini sürekli azarlaması, evin oğluna ortada mecburi bir evlilik olduğunu hissettirir. Anne babasının nasıl evlendiğini öğrenmek isteyen çocuğun aldığı cevap, Münevver Hanım’ın düşüncelerini özetler niteliktedir:

Anne sen severek mi evlendin? Ne sevmesi, seni istiyor dediler. Ben varmam dedim. Patates gibi bir oğlan. Hem kasap çırağı değil mi! Boyu posu olsa ne olacak istemem, dedim. Eee niye evlendin o zaman? Bize soran mı var? Bugün kasap çırağı olan yarın

dükkân açar kasap olur. Sanatı var, hem abdestli, namazlı dediler. Zaten orasına kandım, derununda Allah korkusu olur, ağzı Kur'anlıdır, bana zulmetmez dedim, vardım. (Çiftçi, 2015: 54)

Böylece Münevver Hanım, his beslemediği bir erkeğe evet demiş ancak kaderin karşısına iyi ahlaklı ve meziyet sahibi birini çıkardığını düşünerek, bu özelliklerin bir evliliği yürütmek için yeterli olduğuna kanaat getirmiştir.

“Kara Kedi” öyküsünün başkışı Aziz Efendi de güzelliğine ve iyi huyuna övgüler yağdırılan Gülbeyaz ile evlenmiştir. Büyük hayallerle kurduğu yuvasında mutlu olacağını düşünürken hüsrana uğrayan Aziz, çocukları da olunca bu evliliği sürdürmek zorunda kalmıştır: “Adı gül, kendisi diken. Adı beyaz, kendisi kapkara bir kadın. Nereden gidip aldık? Nasıl aldandık arkadaş?” (Çiftçi, 2018: 25)

Evinde hiçbir şekilde huzuru olmayan Aziz, tam da bu sebeple çalıştığı saatleri mutlu geçirmenin derdine düşmüştür. Esnaf ise Aziz Efendi'nin yumuşak karnını bildiğinden, sırf eğlence olsun diye Gülbeyaz lafını açarak zavallı adamı daha da kızdırır:

Gülbeyaz lafı açılınca konuşma hızını artıran Aziz Efendi, işin sonunda Gülbeyaz'ı tavsiye edenlerin sülalesine, Gülbeyaz'la nikâhlarını kıyan hocanın ecdadına, “Gülbeyaz bir tanedir,” diye öve öve anlatarak başına saran komşu kadının atasına söverdi. O böyle sövdükçe komşu dükkânlardan gelenler, “Öyle deme Aziz Abi, Gülbeyaz Yengem senin bir dediğini iki etmez,” diyerek kızdırırlar, Aziz Efendi'yi çileden çıkarırlardı. (Çiftçi, 2018: 25)

Bir süre sonra çarşıya yapılacak bir proje sebebiyle dükkânı belediye tarafından yıkılan Aziz Efendi, geçim sıkıntısı çekmeye başlar. Tekrar düzen tutturmak için çırpındığı sırada ise mutsuz evliliği, sırtındaki yükü iyiden iyiye artırır. Aziz Efendi böylesi bir zamanda evinde huzuru olsa, ona destek olacak güler yüzlü bir eşi olsa her şeyin daha kolay olacağını düşünür: “Erkekler açısından iyi bir eşin; iyi bir aşçı veya temizlik yapmasını bilen birisi olması o kadar önemli değildir.” (Aydın ve Baran, 2010: 118) Aziz Efendi'nin istediği tek şey; kendisine “dert” değil, “dert ortağı” olunmasıdır. Ama durum bunun tam aksidir:

Aziz Efendi haberi Gülbeyaz'a verdiğinde Gülbeyaz pırasa ayıkliyordu. “Dükkân yıkılırsa yıkılsın, senin bileceğin iş. Sen de eşek değilsin ya. Bir ekmek olsun getirirsin herhal eve,” diye başını pırasadan hiç kaldırmadan konuştu. Aziz Efendi bir kere daha anladı ki Gülbeyaz denen odunun yontulup hizaya gelmesi mümkün değildir. Hâlbuki şöyle güzelce bir sarılsa, “Üzülme herif” dese. “Seninle benim canımız sağ, ayaktayız ya,” deyip bir öpse mesela. (Çiftçi, 2018: 29)

Bu başlık altında değerlendirilecek son öykü “Ah Mercimeğim”dir. Ancak söz konusu öykü, aynı başlık altında değerlendirdiğimiz diğer öykülerden ayrışır. Bu farklardan ilki, istemediği bir evlilik gerçekleştiren bireyin, öykü başkışısı olmamasıdır.

Hikâye başkışısı on beş yaşındadır ve kendisinden yedi yaş büyük Aslı'ya âşık olur. Aslı en büyük ablasıyla akran olduğu için sevdiği kızın kendisini çocuk gibi gördüğünü düşünen genç adam çekinir ve Aslı'ya hiçbir zaman açılmaz. Delikanlının ifade edemediği bu duygular içinde çığ gibi büyür:

Aslı'yı gören bir daha bakardı. O kadar gösterişli bir duruşu vardı. Köşklere hanım, saraylara sultan olacak bir edası vardı. Bizim mahallenin capcık kızları bile hakkını teslim eder ve “Köşklere layık bu Aslı,” derlerdi. Eee Aslı'yı köşklere koymak kolaydı da ben o köşklere bey olarak girebilecek miydim bakalım? Gireceğim kapılar hep kapalıydı. Çünkü Aslı'ya göre ben, Halime Ablası'nın en küçük yavrusuydum. Çocuktum yani. (Çiftçi, 2017: 9)

Bir süre sonra ise Aslı'nın, Marmaris'te yaşayan bir sarrafla evleneceği haberi yayılır. Haber üzerine herkes güzel yüzlü, iyi huylu Aslı'nın kendisine layık birine varacağını düşünerek memnun olur. Sadece, gelin olacak Aslı'nın ağızından tek bir kelime çıkmaz. Genç kıza olan sevgisinden dolayı onun her hareketini aklına kazıyan delikanlı, sevdiğinin bu işe rızası olmadığını anlar: "Aslı istemiyordu bu işi. "Aha, vallaha da billaha da Aslı istemiyor bu işi!" dedim. Bağıracaktım, elimi ısırardım. Hem ısırıp hem yemin ediyordum. "Ebem ölsün, iki gözüm önüme aksın ki istemiyor." (Çiftci, 2017: 11-12) Lakin genç adamın elinden gelen bir şey yoktur. Henüz sevgisini bile söyleyemediği Aslı'yı bu evlilikten kurtarmak için bir çare bulamaz: "Aslı'nın bu işi istemediğini düşünen âşık genç kendince yorumlar yapar, Aslı ile kendisinin evlendiğini hayal eder, anasına Aslı'ya âşık olduğunu açmayı düşünür fakat beceremez." (Sakallı, 2017a : 407)

Ailesinin isteği üzerine hiç tanımadığı ve kilometrelerce uzakta yaşayan biri ile evlenen Aslı, uzun yıllar boyunca mutsuzlukla boğuştuğu evliliğini sürdürür. Bu noktada öyküdeki bir diğer fark karşımıza çıkar. Aslı, onu yıpratın bu evliliği bitirme kararı alır ve eşinden ayrılarak memleketine geri döner. Aradan geçen on yılın ardından Aslı aşkı hâlâ bitmeyen genç adam, sevdiğinin geri döndüğünü öğrenir öğrenmez onunla evlenebilmek için kolları sıvar.

Genç adamın annesi ve kız kardeşleri ise evin oğlunun isteğine şiddetle karşı çıkarlar. Zira Aslı artık dul bir kadındır. Ayrıca evliliğinde yaşadığı sıkıntılar sebebiyle psikolojik buhranlar geçirmektedir. Ancak sevdasını yıllarca içinde büyüten öykü başkışisi için Aslı'nın yaşadıklarının zerre önemi yoktur. Ailesinin bu tutumu karşısında incinen genç adama, babası destek verir. Böylece öykünün son farklılığı da gün yüzüne çıkar. Taşra aile yapısına aykırı olarak evin reisi, son karar mercisi değil evladının aldığı kararın destekleyicisi konumuna geçer:

Aslı adlı kendisinden yedi yaş büyük dul bir kadını seven başkışinin istediği kişi ile evlenmesine onayı veren kişi yine babadır annesi ve kız kardeşleri bu evliliği istemeseler de anlatıcının babası otoritesini koymuş, oğluna Aslı'yı gerçekten sevip sevmediğini sormuş ve sevdiği cevabını alınca hayırlı olsun diyerek bu işe onay vermiştir. (Sakallı, 2017b : 21)

C. Mutluluğun yakalandığı evlilikler

Mustafa Çiftci öykülerinde karşımıza çıkan son evlilik tipi, kişinin sonunda mutluluğu yakaladığı evlilik tipidir. Söz konusu öykülerde başkışilerin tamamı, bir sebepten dolayı âşık oldukları kişiyle bir araya gelemez. Hayatın doğal akışı içerisinde başka maceralara sürüklenen bu bireyler, kimi zaman çevresel etkiler kimi zaman ise hayatın ikinci bir şans vermesi sonucu farklı bir kişiyle evlenerek mutluluğu yakalarlar.

Bu duruma en iyi örneği teşkil eden öykü "Çati'ye Kıyamam"dır. Necati yani Çati, hayatı boyunca sevmek ve değer görmek için didinip durur. Annesini küçük yaşta kaybeden, ablaları ise civar köylere gelin verilen küçük çocuk, dayısının yanında büyür. Dayı evinde, kuzenlerinden farklı bir muamele görmese de daima dayısı gibi bir baba hayal eder ve kendi babasını suçlar. Dolayısıyla sevgi dolu bir aile ortamında büyüme şansı olmaz. Necati, bu açığı okula başlayınca kapatacağını düşünür. Okuyup büyük adam olursa herkes onunla iftihar edecek ve onu sevecektir. Heyecanla okula başlayan küçük çocuk burada da kötü bir sürprizle karşılaşır. Ne yaparsa yapsın tahtayı ve öğretmeninin tahtaya yazdığı harfleri göremez. Gözlerindeki bu sorunu öğretmenine söylemeye de çekinince okuma yazmayı sökemeyen çocuk, arkadaşları tarafından dışlanır. O andan sonra da Necati, etrafını güldürürse onlar tarafından kabul göreceğini düşünerek herkesle dalga geçmeye, insanlara lakap takmaya ve argo konuşmaya başlar. Böylece Necati gider ve herkese çatan Çati gelir.

Çevresini güldürdüğünü bu yüzden de sevileceğini düşünen Çati'nin yanlış tutumu, insanların ondan tamamen uzaklaşmasına sebep olur. Genç adamın medet umduğu son çare askere gitmek olur. Vatani görevini yerine getirirse bir forsu olacak ve kendisine saygı duyulacaktır. Ancak Çati'nin talihsizliği burada da devam eder. Zira gözleri çok az gören bir gencin askere alınması mümkün değildir. Çati'ye çürük raporu verilir. Bu durum genç adamın toplumda kabul görme ve sevilme ihtiyacına vurulan son darbe olur. Artık ne yaparsa yapsın insanlar içinde bir yeri olamayacağını anlayan Çati, sivri dilinin zehrini fütursuzca akıtmaya başlar. Genç adamın tek arkadaşı ise müstahdem olarak çalışmaya başladığı okulda, kütüphanecilik yapan Nesli olur. İkilinin iyi anlaşmasının tek sebebi, aynı huya sahip olmalarıdır.

Nesli, çok iyi bir dost olmamakla birlikte Çati'nin kötü talihini tersine çevirecek kişidir. Arkadaşının evlenip bir yuva kurmasını isteyen Nesli, yakın ahabının kızı olan Döndü'yü, Çati ile tanıştırır. İlk gördüğü an da genç kıza âşık olan Çati'nin gözüne uyku girmez. Varsa yoksa Döndü'yü sayıklar ve Nesli'ye, kızı istemesi için yalvarır. Erkek tarafı olarak ahabının kapısını çalan Nesli, kızın babasından okkalı bir azar işitir. Huyu kötü, ağzı bozuk, gözü görmeyen bir adama verecek kızı olmadığını söyleyen baba, konuyu bir daha açılmamak üzere kapatır. Ne yapacağını bilemeyen Nesli, Çati üzülmesin diye ona yalan söylemek zorunda kalır. Döndü'nün, İstanbullu bir çocukla nişanlandığı ve kızın yakında evleneceği yalanını uydurur. Fakat bu bahaneye inanmayan Çati, işin iç yüzünü öğrenince derinden sarsılır. Nesli dâhil tüm dünyaya küserek içine kapanır:

“Vay ne gözler imiş,” dedi. “Vay nasıl bir iş imiş. Demek bu gözler ecik daha göreymiş. Döndü, Senem olurmuş he mi? Okuyamayan Çati okurmuş he mi? Asker olamayan Çati asker olurmuş he mi?” gözlüklerini çıkarıp torbalanmış ceket cebine koydu. Evin yoluna alışmış atlar gibi okula gitti geldi. Ama gözlüklerini takmadı. Madem o camekânın ardından baksam da adım kör Çati. Madem derdimin dermanı bu cıncıklar değil. Madem bunlar Döndü'yü Senem edemiyor. Olmaz olsun bu gözlükler dedi. Gözlüklerini takmadı. (Çiftçi, 2015: 30)

Çati'nin bu hâli uzun süre devam eder. Onu hayatında ilk kez bu kadar üzgün gören Nesli, durumu düzeltmek için son kez şansını denemeye karar verir. Çati'ye onu biriyle tanıştıracığını söyler. Döndü hadisesinden ağzı yanan adamı ikna etmek ise hiç kolay olmaz. Nesli'nin ısrarları sonucu tanışan Halime ve Çati birbirini sever. Halime'nin babası, Nesli'nin de iknası sonucu, Çati'nin durumunu sorun etmez ve gençler evlenir. Çati'nin talihsizliği bu andan sonra tersine döner. Hayatı boyunca sevilme için kendini yıpratmış genç adam, nihayet koşulsuz bir şekilde sevildiğini görür: “Eş tarafından sağlanan yakın duygusal destek; eşe değer verildiğini, sevildiğini, saygı duyulduğunu ve insan olarak değerli olduğunu ifade etmektedir.” (Çağ ve Yıldırım, 2013: 14) . Bunu sağlayan hamle ise küçücük bir cümledir:

Normalde Çati evden çıkmadan gözlüklerini bir bezle silerdi. Halime bir güzel mendil uzattı ve dedi ki bırak o bezi. Artık bununla sil gözlüklerini. Sana kıyamam ben. Halime'nin bir kerecik “Sana kıyamam ben,” demesine Çati'nin içinde kocaman bir sel kabardı. Diyecek laf bulamadı... Çati otuz küsur yıl ömür sürdükten sonra Halime'yi bulmuştu. Çati otuz yılda ne anadan ne babadan ne öğretmenden ne esnaftan böyle bir tek laf duymamıştı. Çati'ye it demişler, kopuk demişler, deyyus demişlerdi. (Çiftçi, 2015: 33)

O andan itibaren tüm geçmişini silip atan Çati, tarif dahi edemediği bir mutluluk içinde, yeni bir insan olarak kapıdan çıkar:

Çati “kıyamam” sözü için o gün Halime'ye baktı, baktı. Hiçbir şey demedi, diyemedi. Sevindi çok. Mutluluk da insanı tıkarmış anladı. Gözünden akanı durduramadı. “Kıyamazsın he mi?” dedi. Gözlüğünü çıkardı. Diyecek laf ararken Halime bir de uzanıp öptü yanağından. “Haydi sıkma kendini hayırlı işler olsun,” deyiverdi. Sanki

Halime'nin dilinden cennetten haber geldi. Öyle sevindirik oldu Çati. İlk basamağa adımını attı. Hiç sağı solu yoklamadan, düşerim diye korkmadan, "Kıyamazsın he mi?" diyerek, mutluluktan kanatlandı, indi merdivenlerden... (Çiftci, 2015: 34)

"Çati'ye Kıyamam" öyküsünün kahramanı, mizacı ve sağlığı sebebiyle hor görülmüş ve ilk aşkına kavuşamamıştır. "Şırl şırl" öyküsündeki hor görülme nedeni ise öykü başkişisinin bulunduğu çevredir.

On altı yaşındaki genç kız ve ondan birkaç yaş büyük Bilal birbirini sever. İki genç, çeşme başında gizli gizli buluşurlar. Genç kız, köyde dedikodu yayılacağını düşünür ve bir an önce kendisini istemeye gelmeleri için sevdiği çocukla konuşur. İçten içe, genç adamın anne babasının ziyaretini beklerken küçük kardeşinden Bilal'in şehre gittiğini, orada yüksek okul okuyarak mühendis olacağını ve bir daha geri dönmeyeceğini öğrenerek yıkılır. Bilal'in korktuğunu ve bu yüzden şehre gittiğini düşünse de asıl sebep; genç adamın annesinin, köyde yaşayan eğitimsiz bir kızı oğluna yakıştırmamasıdır:

Bizim dal boylu o gece benden sıkıyı yiyince eve varmış. Başlamış bağırmaya, ağlayıp sızlamaya; bana o kızı alacaksınız demiş ve kızılca kıyamet kopmuş. "Vay sen o sümüklüye mi kaldın!" diyerek anası ayılmış, bayılmış. "Ben fidan boylu yiğidimi o yerden bitmeye kaptıramam," diyerek yeminler etmiş. İşte o gece bizimkinin vilayette öğretmen olan ağabeyi aranmış, durum böyleyken böyle denmiş, aman bu çocuğu kurtaralım diye almış kaçırılmışlar vilayete... Gerisi malum, gitti gelmedi bir daha... (Çiftci, 2015: 109)

O günden sonra genç kız çok zor zamanlar geçirir ve psikolojisi bozulur. Öyle ki Bilal ile çeşme başında buluştukları için su şırlıtısı bile sinirlerini bozmaya yeter: "Ben çeşmeye gitmedim ama evde ne vakit musluktan su aksa ben sinir oluyorum, şırl şırl boğuyor su beni, haşa kudurmuş itler gibi sudan korkar oldum..." (Çiftci, 2015: 109) Ancak aradan geçen dört yılın ardından genç kızın mutsuz zamanları sona erer. Kendisine talip olan gence, ilk başta hayattan beklentisi kalmamış biri olarak evet dese de sonrasında eşi ile mutlu olur:

Ne diyeceğim, benim içimdeki böcük ölmüş, hayattan zevk alasım kalmamış... "Tamam" dedim... Felancanın oğlu felanca ile evlendim... Felancanın oğlu felanca helal süt emmiş iyi bir adam çıktı. İki kızımız oldu, bana da iki kızıma da iyi bakar, bir gün olsun kırmaz beni, geçimimiz güzel, düzenimiz iyi, yani yuvamda mesudum. Rabbim herkese nasip etsin... (Çiftci, 2015: 110)

İkinci bir şans ile mutluluğun yakalandığı son öykü "Elif, Tina, Tolga"dır. Öğretmen bir anne babanın çocuğu olan Tolga, aynı okula gittiği müstahdem Hayrettin Efendi'nin kızı Elif'i sever. Elif ile vakit geçirmek için kitap okumaya başlayan ve sonrasında bir kitap kurdu hâline gelen Tolga, annesinin karşı çıkmalarına rağmen tüm vaktini küçük kızla geçirir. Tolga'nın anne babasının tayini çıkınca birbirinden ayrılmak zorunda kalan iki çocuk çok üzülür. Ancak Tolga'nın üzüntüsü hiç bitmez. Üniversiteye başladığında dahi Elif'i düşünmeye devam eder. Aşkını kimseye söyleyemediği için kendisine kızar ve içine attığı bu durum, zaman zaman histerik nöbetler geçirmesine sebep olur. Fakülteyi bitirir bitirmez durumu önce ailesine sonra da Elif'e anlatmaya karar veren Tolga için işler hiç de umduğu gibi gitmez:

Ben bir şekilde artık Elif meselesini mesele olmaktan çıkararak anneme, babama açacağım, ne olacaksa olacaktı. Oldu, ne olacaksa hepsi oldu. Ben "Elif" deyince, "Hangi Elif?" dediler. Hafızalarının en karanlık köşesinden Elif'i, annesini, babasını daha doğrusu "müstahdem" babasını alıp getirip koydular evin orta yerine. Ve mahkeme başladı. "Ne münasebet efendim," diyerek annem kriz geçirirken babam "Müstahdem Hayrettin Efendi'nin bir kızı vardı evet," diye yarı dalgın konuştu. Evde kurulan mahkemeden Elif'in uzak, çok uzak bir yerde, bir zamanlar taşra görevinden kalmış öylesine bir hatıra olduğunu, ama babasının durumu ve diğer bir

sürü doku uyumsuzluğu sebebiyle Elif'i unutmam gerektiğini söylediler. (Çiftçi, 2018: 114)

Kalburüstü bir ailenin çocuğu olan Tolga'nın, bir taşra kızını eş seçmeye çalışması anne babasının hiç hoşuna gitmez. Konu kestirilip atılır. Hayatı boyunca anne babasının planları doğrultusunda yaşayan, onların istediği mesleği seçen ve bunca yıldır sevgisini dahi söyleyemeyen Tolga, kendisine öfkelense de anne babasının seçimlerine göre yaşamaya devam eder. Okulu bitirmesinin ardından da yüksek lisans yapmak için Londra'ya gider. Yaşadığı içsel sıkıntı ve duygularını dışa vuramamaktan kaynaklı psikolojik sorunlar yaşayan Tolga, burada sık sık hastalanır. Ancak durumu ailesinden saklar. Böyle anlarda yanında olan ve her koşulda ona anlayış gösteren kişi Tina olur.

Tolga'nın, Elif'e olan takıntısını bilen ve bunu hiçbir şekilde sorun etmeyen Tina, zamanla Tolga için farklı bir yere gelmeye başlar. Hatta Tolga'nın bu durum için bir psikoloğa gitmesini sağlar. Bir süre sonra Elif takıntısı hafifleyen Tolga, sorun ne olursa olsun yanında olan Tina ile mutlu olduğunu anlar. İki genç evlenmeye karar verir: "Şimdi Tina içeride uyuyor. Bir haftalık evliyiz. Ben dilim döndüğünce başıma geleni olup biteni anlattım. Şimdi kitaplarla dolu bir evde, içeride uyuyan karım ve ben iyiyiz." (Çiftçi, 2018: 137)

Sonuç

Toplumun temel yapı taşı olarak görülen aile birliğini oluşturan evlilik kurumu, birbirini seven ve bir arada yaşamak isteyen erkek ve kadının hukuki bir akit sonucu adım attıkları yeni yaşam biçimi olarak tanımlanabilir.

Karşılıklı sevgi ve saygının evliliği yürüten temel dayanaklar olduğu düşünüldüğünde, evlilik birliğini ortaya çıkaran sebebin de iki insanın birbirine duyduğu aşk olduğu sonucu çıkarılmaktadır.

Ancak sosyolojik, toplumsal ve kişisel sebepler bireyleri, farklı nedenlerle evlilik birliği oluşturmaya itebilir. İncelediğimiz Mustafa Çiftçi öykülerinde de aşkın odak noktada olmadığı üç tip evlilik ele alınarak, bu evliliklerin gerçekleştirilme sebepleri ve kurulan aile birliği içerisinde bireylerin yaşadığı duygu durumu ifade edilmeye çalışılmıştır.

Üç başlık altında incelediğimiz bu evliliklerin gerçekleştirilme sebeplerine bakıldığında kimi zaman aile ve toplum baskısının, kimi zaman mecburiyetin, kimi zaman ise kişilerin sağlık, mizaç, çevre ve ekonomik durumunun yönlendirici olduğu görülmektedir.

Sebepler ne olursa olsun, evlilik kurumuna adım atmış bu kişilerden bazıları hayal ettiği mutluluğa kavuşurken, bazıları da büyük bir mutsuzluğa mahkûm olmuştur. Bir kısım ise düzeni bozulmasın diye sürdürdüğü bir evliliğin içerisinde ömrünü geçirmeye razı olmuştur.

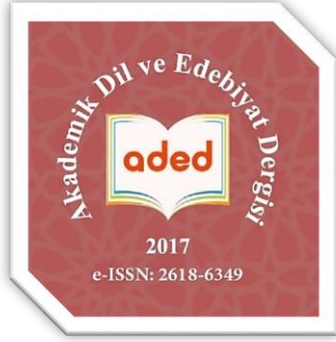
"Görev bilinciyle veya toplum baskısı sonucu gerçekleşen evlilikler" başlığı altında incelenen hikâyelerde, öykü başkişilerinin aile ve içinde yaşadıkları toplumun dayatması sonucu evliliğe razı oldukları görülür. Bireysel irade neticesinde alınmayan bu kararlar sonrasında, kişilerin mutlu olup olmayacakları belirsizdir. "Adem'in Kekliği ve Chopin" öyküsünün başkişisi Âdem, annesinin isteği üzerine amca kızıyla evlenip sonuçlarını kestiremeyeceği bir aile birliğine adım atarken, "Diyeşet" öyküsünün Cemiyet Hanım'ı, dul bir kadın olması sebebiyle namusunu koruyamayacağını düşündüğü için yani bir koruyucu aradığı için evlenecektir. İkinci tip öyküler olan "Gülizar", "Kasap Kokusu", "Kara Kedi" ve Ah Mercimeğim' de ise başkişilerin tamamı sevmedikleri kişilerle, istemedikleri evlilikler gerçekleştirmişlerdir. Bu evlilikler sonucunda "Gülizar", öyküsünün başkişisi ile "Kara Kedi" nin Aziz'i, evliliklerini yürütmeye mecbur olduklarını düşünmüş ve mutsuzluğa razı

olmuşlardır. “Kasap Kokusu” nun Münevver Hanım’ı ise evliliğin sevgi ile değil sorumluluk sahibi bir eşle yürütüldüğüne kanaat getirerek, aile içerisinde kendisine biçilen role uyum sağlamıştır. Bu kişiler arasında yalnızca Ah Mercimeğim öyküsündeki Aslı, her üç kişiden de ayrılmış ve uzun bir süre boyunca mutsuz şekilde sürdürdüğü evliliğini bitirme kararı almıştır.

Çalışma içerisinde incelenen son evlilik tipi ise çeşitli badirelerin ardından karşılıklı mutluluğun yakalandığı evlilik tipidir. “Çati’ye Kıyamam”, “Şırıl Şırıl” ve “Elif, Tina, Tolga” öykülerinin incelendiği bu başlıkta, öykü başkişilerinin tamamı çeşitli faktörler nedeniyle âşık oldukları kişiye kavuşamamıştır. “Çati’ye Kıyamam” öyküsünde bu sebep Çati’nin görme bozukluğu ve mizacı iken “Şırıl Şırıl” da genç kızın, eğitimsiz bir köy kızı olması ve sevdiği çocuğa yakıştırılmamasıdır. “Elif, Tina, Tolga” öyküsünde ise Tolga ve Elif arasındaki sosyo ekonomik uyumsuzluk evlilik yolunda hüsrana yaratmıştır. Ancak yaşanan bu olumsuzluklara rağmen öykü kişilerinin üçü de karşılıklarına çıkan ikinci bir şans ile aşkı tekrar tatmış ve gerçekleştirdikleri evliliklerde mutluluğa ulaşmışlardır.

Kaynakça

- Aydın, Okan; Baran, Gülen (2010). "Toplumsal Değişme Sürecinde Evlenme ve Boşanma". *Toplum ve Sosyal Hizmet*. 21(2): 117-126.
- Çağ, Pınar; Yıldırım, İbrahim (2013). "Evlilik Doyumunu Yordayan İlişkisel ve Kişisel Değişkenler". *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*. 4(39): 13-23.
- Çiftçi, Mustafa (2015). *Adem'in Kekliği ve Chopin*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiftçi, Mustafa (2017). *Ah Mercimeğim*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiftçi, Mustafa (2018). *Bozkırda Altmışaltı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kacıroğlu, Murat (2016). "Mustafa Çiftçi'nin Öykülerinde Yozgat". *Uluslararası Bozok Sempozyumu Kitabı*. 3: 199-203.
- Sakallı, Fatih (2017a). "Mustafa Çiftçi'nin 'Ah Mercimeğim' Adlı Öyküsünde Aşkın Gücü". *I. Uluslararası Bilimsel ve Mesleki Çalışmalar Sempozyumu (BİLMES) Tam Metin Bildiri Kitabı*. 406-408.
- Sakallı, Fatih (2017b). "Mustafa Çiftçi'nin Öykülerinde 'Baba Figürü'". *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. 21: 19-29.
- Taylan, Hasan Hüseyin (2009). "Türkiye'de Köy Ailesinde Aile İçi İlişkiler". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 22: 117-138.
- Üncü, Serap (2007). *Duygusal Zeka ve Evlilik Doyumu İlişkisi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Elif PALIÇKO

Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli
Üniversitesi elifbuyukkaya@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-5582-7070>

Bir Deneyim Olarak Edebiyat

Literature as an Experience

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 11.02.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 17.02.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

PALIÇKO, Elif (2020). Bir Deneyim Olarak Edebiyat. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 116-130. DOI: 10.34083/akaded.687847

PALIÇKO, Elif (2020). Literature as an Experience. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 116-130. DOI: 10.34083/akaded.687847



<https://doi.org/10.34083/akaded.687847>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

* Bu çalışma, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında hazırlanmış "Edebiyat-ı Cedide Roman ve Hikâyesinde Deneyim" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Öz

Deneyim, bireyin yaşam boyunca edindiği bilgilerin, yaşantıların tamamıdır. İnsan yaşamında doğduğu andan itibaren başlayan deneyimler, onun ölümüne kadar devam eden bilişsel bir süreci teşkil ederler. Hayata ve dünyaya dair bilgileri içermesi açısından da önemli bir rol oynayan deneyimler, insanı iyi veya kötü değiştirir ve şekillendirir. Deneyimin, terim olarak kesin bir tanımı olmamasından dolayı, sınıflandırılması, özelliklerinin belirlenmesi ve türlere ayrılması; terimin anlam çerçevesinin belirlenmesinde kolaylık sağlamaktadır. Edebiyat ise dünyayı, hayatı, duyguları ve olayları dil aracılığıyla yansıtan bir sanat dalıdır. Edebiyat da, yaşama dair bilgiler verir. Bu bilgiler, kurmaca bir dünyaya ait olsa bile gerçeklik ile bağlantılıdır. Edebiyat; bireye hayat dersi veya ahlak dersi verebilir, onun hayal gücünü besleyebilir ve estetik haz verebilir, zihinsel olarak değiştirir ve şekillendirir. Sadece sanatsal değil, aynı zamanda yaşamsal bir üretim olan edebiyat, bir deneyim olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca edebiyat, hem estetik bir deneyim olarak hem de genel anlamda bir deneyim olarak var olur. Bu çalışmada, edebiyat ve deneyim arasındaki ilişki ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Deneyim, Estetik deneyim.

Abstract

Experience is all of the information and experiences that the individual gains throughout life. In human life, experiences that start from the birth of human, constitutes a cognitive process untill his/her death. Experiences that plays an important role in embodying knowledge regarding life and world, change and shape human for better or for worse. Due to the fact that experience not having a precise definition as a term, its classification, identifying its features, and distinguishing its types; provides convenience to identify the term's framework of meaning. Literature in case, is a field of art that reflects world, life, feelings and events through language. Literature contains informations about life either. These informations are related to the reality eventhough they belong to a fictitious world. Literature, could teach individual a life lesson or a moral lesson, support his/her imagination or give aesthetic pleasure, change and shape mentally. Not only as an artistic way but also as a vital production; literature, appears as an experience. Moreover, literature exists both as an aesthetic experience and as an experience in general meaning. In this study, the relationship between literature and experience will be discussed.

Keywords: Literature, Experience, Aesthetic experience

Giriş

Edebiyat, ancak ölçüt ve işlevleri belirtilerek tanımı yapılabilen bir kavramdır. Edebiyat üzerine söz söyleyen herkese göre, bir edebiyat tanımı vardır. Terry Eagleton, “Edebiyatın kesin tanımı diye bir şey yoktur” (2012: 43) der. Ona göre, “Her şey edebiyat olabilir ve değiştirilemez, tartışmasız bir biçimde edebiyat gözüyle bakılan her şey –mesela Shakespeare- edebiyat olmaktan çıkabilir” (2011: 25). Kesin bir tanımının olmaması ve ölçütlerinin çağa, zamana göre değişkenlik göstermesi edebiyatın açıklanamaz olduğunu göstermez. Deneyim de tanımlanması zor olan ve kesin bir tanımı olmayan bir kavramdır.

Edebiyat ve deneyim, terim olarak birbiriyle yakından alakalı olan iki sözcüktür. Deneyim, insana ve hayata dair bir kavramdır. Bu sebeple, insanı ve hayatı anlatan edebiyat ile olan bağı da kaçınılmazdır. İnsan yaşamında deneyimler, bir dönüm noktası niteliği taşıyabilir. Aynı şekilde edebiyat da aynı niteliğe sahiptir. Evrensel bir klişe olan “Bir kitap okudum ve hayatım değişti” deyişi, bu alakaya en güzel örnektir. Aralarındaki bağ, edebiyatın da bir tür deneyim, estetik deneyim olmasının yanı sıra, unsur ve nitelik bakımından da benzerlik taşımalarından ileri gelmektedir.

Bizi değiştiren, kendimizi keşfetmemizi sağlayan, kararlarımızı etkileyen ve eylemlerimizi şekillendiren deneyimlerin aktarılması dil aracılığıyla mümkün olabilir. “Günlük hayatta olup biten olumlu veya olumsuz her şey, insana deneyim kazandırır. İnsan daima olup-bitenlerden, başından geçenlerden bir şeyler öğrenir; insan edindiği deneyimleri dili sayesinde saptayarak başkalarına bildirebilir, onların bundan yararlanmasını sağlar” (Mengüşoğlu, 2015: 338). Ancak dil, deneyimlerin paylaşılmasında yeterli değildir. Çünkü deneyim, yaşandığı andan itibaren insanı değiştirir. Deneyimden önceki haline dönmesi imkânsız olan öznenin, o deneyimi dil aracılığıyla birebir olarak aktarması mümkün değildir. Bu da deneyimlerin aktarılırken bir kurmacaya dönüşmesine yol açar, tıpkı rüyaların aktarımında olduğu gibi...

Edebiyat ise insanoğlunun hayatına, deneyimlerine ve maceralarına dair eserlerdir. Deneyim ve edebiyat, teoride ve pratikte birleşen iki kavramdır. Edebiyatın estetik bir deneyim olmasının yanı sıra, kurmaca yapısı da deneyimin aktarılmasında kurmacanın rolüyle eşleşmektedir. Yani edebiyat hem estetik bir deneyimdir hem de deneyimin kendisidir. Bu çalışmada, edebiyat ve deneyim arasındaki ilişki tartışılacaktır.

Deneyim Kavramı

Deneyim tanımlanması en zor sözcüklerden biridir. Oakeshott’a göre, deneyim felsefi söz dağarcığındaki tüm sözcüklerin arasında baş edilmesi en zor olanıdır ve belirsizlikten kaçabilmek için bu sözcüğü kullanacak kadar pervasız bir yazar olmak gerekmektedir (1995: 9). Sınırları belli bir anlam ve tanım çerçevesine oturtamayacağımız bu kavramın, sadece teorik olarak değil, aynı zamanda pratikte de tanımlanması, yorumlanması ve aktarılması zordur. Deneyimin, sözlük anlamına sığmayan değişen/dönüşen dinamik bir kavram olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla deneyimin anlamı, oldukça kaygan bir zeminde gezinir.

Türk Dil Kurumu *Büyük Türkçe Sözlük*’te, deneyim kelimesinin karşılığında birçok madde ile karşılaşılır: Eğitim Terimleri, Toplum Bilim Terimleri ve Yöntem Bilim Terimleri Sözlükleri gibi. Genel Türkçe Sözlük’e göre deneyim; “Bir kimsenin belli bir sürede veya hayat boyu edindiği bilgilerin tamamı, tecrübe, eksperyans” (www.sozluk.gov.tr, 2020) anlamına gelmektedir. Bu tanımda, hayat boyu kazanılan bilgilerin tümü ön plandadır. *Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü / Yöntem Bilim Terimleri Sözlüğü*’nde (1981) ise deneyim (İng. Experience);

“bilgi ve beceri kazandırıcı bilinçli ya da bilinçsiz kişisel edinim ve yaşantı” (www.sozluk.gov.tr, 2020) dir. Bu anlamların yanı sıra, *Eğitim Terimleri ve Toplum Bilim Terimleri Sözlüğü*’nde de deneyimin deney ile ilişkili anlamı da öne çıkmaktadır.

Deneyim kelimesi, denemek filinden türetilmiştir ve kökeni Eski Türkçede “denemek (tartmak)”tir (Gülensoy, 2007: 276). Yeni Türkçe bir kelime olan deneyim, Hasan Eren’in hazırladığı *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*’nde şu şekilde yer alır: “denemek < (denemek) 1. ‘değerini anlamak için bir insanı, bir nesneyi veya bir düşünceyi sınamak, tecrübe etmek’; 2. ‘bir işe başarmak amacıyla başlamak, girişmek, teşebbüs etmek’. ‘Deneme, Tecrübe’ anlamına gelen den (<den) kökünden geldiği açıktır: den-e-mek > denemek.” (Eren, 1999: 108). Deneyimin eş anlamlısı “tecrübe”nin sözlük anlamına baktığımızda ise *Kâmûs-ı Türkî*’de: “Arapça cerb’den ‘deneme, sına, âzmâyiş” (Şemseddin Sami, 2006: 480), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*’te ise “1. tecrübe, deneme, sına. 2. Görgü 3. Görmüş geçirmişlik” (Devellioğlu, 2006: 1051) ve *Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlük*’te ise “1. Deneyim 2. Deney 3. Görgü” (www.sozluk.gov.tr, 2020) anlamları karşımıza çıkar. Buna göre deneyimin merkezinde bilgi durmaktadır. İnsan, deneyimleriyle bilgi edinen ve bu deneyimlerinden beslenerek yaşamını sürdüren bir canlıdır. Doğduğu andan itibaren, yaşam deneyimlerini bilinçli ya da bilinçsiz olarak kaydeder.

Deneyim için hangi kelime kullanılırsa kullanılsın, hangi tanım yapılsa yapılsın, insan hayatının önemli bir parçası olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Deneyim, insan zihninin mucizevi işleyişinin bir göstergesidir aslında. Deneyimin bilgisi, biz farkında olmadan da zihnimizde işler ve hayatımıza müdahil olur. Felsefe tarihinin başlangıcından günümüze kadar tartışmalı bir konu olan deneyim, insanın kendini ve dünyayı tanıma/bilme yolculuğunda bir rehber işlevi görmektedir. Bu rehberin kullanımı ise deneyimleyen özneye bağlı olarak değişir. Nitekim özne aktif ve bilinçli olarak deneyimi anlamlandırabilirse, sonuç da buna göre değişecektir. Özne, edilgen ve bilinçsiz bir şekilde deneyimin peşinde sürüklenip giderse, sonucu ve sonraki deneyimleri anlamlandırması da güç olacaktır. Deneyimin bu boyutu onun kişiye özel olduğunun göstergesidir. Deneyimleyen özne kadar deneyim vardır ve bu deneyimlerin hepsi biriciktir. Çünkü aynı kişinin farklı zamanda, mekânda ve şartlarda aynı deneyimi tekrar yaşadığı kesin olarak söylenemez.

Deneyimlerimiz sadece yaşanmış olaylar veya hissettiğimiz duygular olarak sınırlanamaz ve deneyim, deneyimleyen öznenin bağımsız düşünülemez. Öznenin aktif varlığı deneyimi şahsileştirir: “Deneyim, aktif bir kendiliğe, sadece eyleme geçmekle kalmayıp aynı zamanda eylemin içinde şekillenen insana gönderimde bulunduğu için daha şahsidir” (Bruner, 1986: 5). Dolayısıyla deneyim aynı zamanda deneyimleyen öznenin varlığıyla da şekillenecektir. Bu, öznenin toplumsal ve bireysel nitelikleriyle genişleyecek olan anlam ve yorum evrenine açılacak sonsuz kapıya işaret eder.

Bize ait özel yaşantılar olan deneyimlerimiz, bizi değiştirir ve geliştirir. Deneyimin doğasında, iyi veya kötü herhangi bir “değişim” mevcuttur. Deneyimin ortaya çıkması için “bir şeyler değişmeli, yeni bir şey meydana gelmelidir. İster masumiyeti kaybetmek isterse yeni bir bilgelik kazanmak olsun, ister hayatı zenginleştiren isterse bütün saçmalıklarıyla daha da katlanılmaz hale getiren bir hayat dersi olsun, “deneyimin” adına layık bir şey sizi başladığımız yerde bırakmaz” (Jay, 2012: 24). Deneyimler, hayatımıza olumlu ya da olumsuz yön verir. Bazen deneyim, biz bilincine varmadan hayatımızdan geçip gidebilir. Dolayısıyla deneyimin, akıl ve anlama yetisiyle de yakın ilişkisi bulunmaktadır. Deneyim aklın yardımcısıdır ve anlama yetisi, ipleri elinde tutar. Çünkü bir insan yaşadığı deneyimden ders çıkarabilmek veyahut deneyimi hayatını bir adım ileriye taşıyacak seviyeye getirebilmek için anlama yetisine ihtiyaç duyar. Sadece anlama da yetersizdir, bunu pratiğe yani eyleme dökmek gerekir.

Deneyim, sadece içsel bir dönüşüm olmaktan çok daha fazlasıdır. “[D]eneyim, yaşamın devamlılığını ve devam etmekte olan eylem sürecinin değişime açık yapısını vurgular” (Abrahams, 1986: 49). Başka bir deyişle, yaşadığımız süre boyunca eylemlerimiz ve deneyimlerimiz sürekli bir değişim içinde olacaktır. Böylece deneyimlerimiz hem rehberimiz olur hem de bize gelecekteki eylemlerimizi değiştirme şansı tanır. Acı bir deneyimin ardından, bunun bizim için bir ders olduğunu ve bunun gelecekteki eylemlerimizde bize yardımcı olacağını düşünürüz. Deneyimin ‘hayatın sürekliliğini ve eylemlerin değişime açık yapısını’ destekleyen özelliği, teselli eden bir öğretmen gibidir. Dünyayı/hayati anlamlandırma sürecinde, bilinmezi aydınlatacaktır. Bir başka ifadeyle; geçmiş deneyimlerimiz, şimdi ve gelecekte var olarak, eylemlerimizi ve yaşantımızı yönlendirecektir: “Şimdi, şu andaki her deneyimde, bir gözümüz geçmişte ve diğer gözümüz de gelecektedir. Deneyimlerken, eylemlerimizi, önceki metinlerden ve benzer deneyimlerin önceki pusulalarından (faydalandıktan) sonra biçimlendiriyoruz ve ayrıca eylemlerimizi geleceğe istinaden değiştiriyoruz” (Bruner, 1986: 15). Deneyimlerimiz geçmişte yaşanır ve asla sonuca varamaz. Çünkü şimdi ve gelecekte bu geçmiş deneyimin işleyişi sürmektedir. Diğer bir deyişle, biz deneyimin değiştirdiği bir birey olarak geçmiş deneyimimizi yorumlar, inşa eder ve anlarız. O deneyimi henüz yaşamamış halimizden artık eser kalmamıştır. Bu sebeple, bu süreci kendi iç dünyamızda ilk ve özgün haliyle görüp aktarmamız da çok zordur. Deneyimin asla yaşandığı zamanki hali ile anımsanıp anlamlandırılmaması, “deneyimlerin zihinsel süreçte, zamansal bakımdan devamlılık gösteren sabit olay zincirleri olarak değil, daha çok anlamsal olarak düzenlenmiş ve düzenlenmeye devam eden birimler gibi belleğe aktarılmasından kaynaklanmaktadır” (Kaderli Yapıcı, 2012: 213). Yani deneyimlerimiz “kronolojik bir düzen içinde değil; daha çok anlamsal bir bütünlük ve düzen içinde yapılandırılırlar” (Kaderli Yapıcı, 2012: 213). Bu da deneyimin anlamsal boyutunun önemini vurgular.

John Dewey’nin *Experience and Nature (Deneyim ve Doğa)* adlı eserinde, deneyim hakkında söyledikleri, adeta deneyimin özelliklerini belirtir. William James’in *Radical Empiricism*’de belirttiği deneyimin “çift namlulu” yahut “çift parçalı” bir kelime olmasını not ederek başlayan Dewey, deneyim kelimesinin türdeş olduğu yaşam ve tarih gibi birtakım deneyimleme süreçleri içerdiğini belirtir. Bunlar; insanların yaptıklarını ve çektikleri acıyı, çabalarını, sevdiklerini, inandıklarını ve katlandıklarını ve ayrıca insanların nasıl davrandıkları ve neye göre davrandıklarını, kısaca acı çekme, arzulama ve zevk alma, görme, inanma, hayal etme yollarıdır. Deneyim, ekilmiş tarlayı, ekilmiş tohumları, biçilmiş hasatı, gece ve gündüzün değişimini, ıslak ve kuruyu, sıcak ve soğuğu, gözlemlenen, korkulanı ve özlem duyulanı ifade eder. Aynı zamanda eken ve biçen, çalışan ve sevinen, umut eden, korkan, plan yapan ve büyüü veya kimyayı yardım için çağırın, mahzun ve muzaffer olanı ifade eder. Birincil bütünlüğünde, eylem ve madde, özne ve nesne arasında bir ayırım olmadığı anlaşılır. Ancak her ikisini de analiz edilmemiş bir bütünlük içinde içerdiği için “çift namlulu”dur (1929: 8). Bir başka deyişle deneyim; yaşayan, dinamik, değişen ve gelişen özellikleriyle bir bütündür. Dewey’nin vurguladığı önemli noktalardan biri de deneyimin, “eylem ve madde yahut özne ve nesne arasında” bölünemez oluşudur. Dolayısıyla deneyimlenen ve deneyimleyen, deneyimin öznesi ve deneyimin nesnesi arasında herhangi bir ayırım yoktur. Deneyim; eyleyen ve eyllenen, yani özne ve nesne arasında işler.

Deneyim aynı zamanda bilinmeyene doğru bir hayat yolculuğudur. Bir romanı okumaya başlamak da bir maceraya atılmak ve bilmediğimiz bir yolculuğa çıkmaktır. Her iki yolculuk da tehlikeyi, çatışmaları ve hayat derslerini içerir. Bu yolculuğu şekillendiren de yine birbirine bağlı deneyimlerdir. Hayatı yaşamaya cüret etmemiz, maceralara atılmamız gerekir: “Hayat karşısında böyle dikkate değer bir tavra sahip olmak için hayatın bütünlüğü üzerinde daha yüksek bir birliği; deyim yerindeyse, hayatla ilişkisi, dolaysız hayat bütünlüğünün

kendisinin macera adını verdiğimiz tikel deneyimlerle ilişkisine paralel olan bir üst-hayati sezme gerekir” (Simmel, 2015: 190). Hayat yolculuğumuzda, yaşadığımız deneyimlerin hepsi birbirine bağlanır, bir zincir oluşturur. Bazı deneyimlerin sonrasında da değişir ve gelişir. Yani bizi değiştiren bir deneyimin ardından gelen deneyim, yeni biri tarafından deneyimlenecektir. Dolayısıyla deneyim, bizi ileride olacağımız kişiye dönüştürecektir.

Olumlu ya da olumsuz her türlü deneyim, birbirine bağlanarak gelecekteki deneyimleri şekillendirecektir. Deneyimin sürekliliği, bizi doğumdan ölüme kadar takip edecektir. Bu da deneyimi daima dinamik ve üretken kılar. Eserler bağlamında düşündüğümüzde, okur ve yazar olarak tanımladığımız eseri deneyimleyen özne, her eserde zamanın sınırlarını zorlayan bir sürece tabi olacaktır. Aynı eseri birden fazla kez okuyan biri, her okuduğunda farklı anlamlara ulaşabileceği gibi, farklı deneyimleri de yaşamına ekleyecektir. Edebiyat, deneyim gibi, geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki bütün ürünlerini birbirine eklemeyerek çoğalacak dinamik bir canlı yapıdır aslında.

Deneyimler nasıl birbirine bağlı ise eserler de öyledir. Bir eser, bireysel ve toplumsal anlamda birçok şeyi etkileyip değiştirebilir, yeni eserlere öncü olabilir. Deneyim de böyledir. Deneyimin kapısı bir kez açıldıktan sonra, o yaşama birçok deneyimi de davet edecektir. “Tecrübenin hakikati daima yeni tecrübelerle yönelimi ima eder” (Gadamer, 2009: 132). Dolayısıyla deneyim daima deneyimi doğurur ve kişi böylece deneyimli hale gelir. Deneyim bir kez başladıktan sonra artık kişi deneyime açık hale gelmiştir, buna masumiyetini yitirmek de denilebilir:

Tecrübeli kişinin tecrübeyi tüketmesi, yani “tecrübeli olma” diye adlandırdığımız mükemmellik, kişinin zaten her şeyi biliyor olması değildir. Tam tersine tecrübeli kişi, radikal ölçüde dogmatik olmadığını açıkça sergileyen kişi; çok fazla tecrübeye sahip olduğu ve bu tecrübelerden elde ettiği bilgiye sahip olduğu için, özellikle yeni tecrübelerle açık olmasına ve onlardan öğrenmesine zemin hazırlayacak kadar donanımlı/mücehhez kişidir. Tecrübenin diyalektiği doğru icrasını kesin bilgide değil, tecrübenin kendisini mümkün kılan tecrübeye açık olma durumunda bulur (Gadamer, 2009: 132).

Dolayısıyla deneyim, bilimsel bir kesinlikten ziyade, hep dinamik, değişken ve eklenmiş bir yapıdır. Deneyim, mutlak bir hakikate indirgenmeye çalışıldığında artık otoritesini kaybeder. Nitekim Gadamer’in de bahsettiği gibi, deneyim daima yeni deneyimlere doğru yol alır. Bildiğimiz, deneyimlediğimiz gerçeklerin başka bir deneyim ile yıkılabileceğini gösterir.

Deneyim şahsi olduğu kadar toplumsal ve kültürelidir. “Deneyim, aynı zamanda, şunları aydınlatır: bireylerin ne yaptığı ve davranışın (başkaları tarafından anlaşılabilir olan, kültürel olarak öğrenilmiş ve yorumlanmış olan) geleneksel kalıpları” (Abrahams, 1986: 49). Birey, dünyaya geldiği andan itibaren toplumsal hayat, gelenek ve kültürle tanışır ve hayatı da bu kültürün ve toplumun öğretilerine göre öğrenir.

Kültür ise dilden bağımsız düşünülemez. Dil, kültürün aktarıcısı olduğu gibi, deneyimi şekillendirir. Dil, deneyimin yaşanmışlığına, canlılığına bir delildir. Deneyimin paylaşılmasında da bir araçtır. Ancak deneyimler, dile gelse, paylaşılsa bile bir başkasına aktarılamaz. Deneyimin mübadele edilemez oluşu, onu deneyimleyen öznenin bağımsız olamayacağını bir başka göstergesidir: “[D]eneyimlediğimiz şeyi paylaşmayı ya da temsil etmeyi denesek bile, gerçekte ne deneyimlediğini yalnızca öznenin kendisi bilebilir. Aktarılan deneyim, doğrudan yaşanması gereken asıl şey değildir” (Jay, 2012: 23). Yine de öznenin deneyimlediğini kendisinin bildiğini kesin olarak söyleyemeyiz. Çünkü deneyim, dile dökülüp aktarılmaya başlandığında artık o yaşanan deneyimden bambaşka bir biçime bürünmüştür. Dolayısıyla deneyimlerimizi aktarmaya çalıştığımızda bir inşa sürecine gireriz. Yaşadığımız deneyim, birçok süzgeçten (toplumsal etkenler, bellek, ruh hali vb.) geçtikten

sonra aktarılır ve bu, deneyimi bir kurmacaya dönüştürür. Bu durumda deneyimin güvenilir bilgiye sahip olmadığı ve gerçekliğinin sarsıldığı düşünülebilir. Ancak dilin, yalnızca deneyimin değil bireyin de inşasında önemli bir rol oynadığını göz önünde bulundurduğumuzda, aktarılan deneyimin her halükarda özneye ait olduğu göz ardı edilemez bir gerçektir.

George Lakoff ve Mark Johnson'a göre, insanların deneyimleri anlamlandırması, deneyimleri hakkında konuşması ancak metaforlar ile mümkün olabilir: "Bizim için önemli olan kavramların birçoğu ya soyut yahut tecrübemizde çok belirgin olmadıkları (duygular, düşünceler, zaman vb.) için, onları daha açık terimlerde anladığımız (uzay/mekân yönelimleri, nesnelere vb.) diğer kavramlar aracılığıyla kavramaya ihtiyaç duyarız. Bu ihtiyaç, kavram sistemimizde metaforik tanımlamaya yol açar" (2015: 158). Bu bakımdan dil aracılığıyla aktarılmaya çalışılan deneyimler, metaforlar olmadan tanımlanamaz, anlamlandırılmaz ve yorumlanamaz. Bu açıdan baktığımızda, edebiyatın dilin günlük dizgesini bozan, metaforlarla yüklü dil kullanımı deneyimin yapısıyla benzerlik taşır.

Deneyimin bahsettiğimiz bu özellikleri, aslında edebiyat ve deneyim arasındaki ilişkiye de ışık tutmaktadır. Deneyimin yaşamımızda bir rehber işlevi görmesi, edebiyat için de geçerlidir. Eserler sadece hayal dünyamızı renklendirmekle kalmaz, aynı zamanda yaşamın bir örneğini sunarak hayata dair bilgi edinmemizi de sağlar. Edebiyat aracılığıyla da kendimizi ve dünyayı keşfetme yolculuğuna çıkarız. Bu yoldaki rehberimiz, daha önce okuduğumuz eserler olabilir ve bu eserler, sonraki eserlerin seçiminde de bizi etkileyecektir, tıpkı bir deneyimin diğer bütün deneyimlerin yolunu açtığı gibi.

Aynı eseri okuyan farklı kişiler farklı deneyimlere sahip olacaktır. Ayrıca eserin ortaya çıktığı zamanının ötesinde de okunmaya devam etmesi, sonraki nesillere kalması, deneyimin toplumsal ve kültürel alt yapısına bir de edebiyatı ekler. Mehmet Rauf "Bizde Hikâye" başlıklı makalesinde, eserin bu dinamik ve değişken yapısını vurgulamaktadır. Romanın zamana göre değiştiğini ve değiştikçe de çoğaldığını söyler: "Roman hiçbir vakitte birçok şerâiti bir cami eser-i edebi değildir, muayyen hiçbir şart ve kayıtle mükellef olamaz, olduğu farz edilse her şey gibi o da zamana göre değişmek icab eder, değiştikçe çoğalır, sizce metrûk olduğu halde başkasınca makbul olabilir" (1897b: 86). Eserler, sınırsız bir dünyaya açılan kapılardır. Üstelik eser yazıldıktan sonra aynı yerde kalsa da zamanın değişmesiyle her okunduğunda farklı hayatları, dünyaları yansıtacaktır.

Deneyim, tıpkı bir rüya gibidir. Uyandığımızda rüyamızı bize en makul gelen şekilde kurgularız ve bu şekilde aktarırız. Yani deneyimlerimizin aslında nasıl olduğunu bilebilmemiz için belli bir alıştırma, çalışma gereklidir. Bu yönüyle deneyimin bir kurmaca olduğu aşikârdır. Edebiyat, sanatçı ve okurdan bağımsız düşünülemez. Okur ve yazar olmadan edebiyat varlığını gerçekleştirmez. Edebiyatın, sanatın belirleyicisi onu alımlayan kişidir. Bir başka ifadeyle; okur, yapıtın varoluşunun sebebi ve sürekliliği sağlayan etkidir. Hüseyin Cahit "Bir eser-i sanatı anlamak için karilerine bakınız" (2019: 237) derken, bir eserin ebediliğini anlamak için okur tiplerine, okurun ruh haline, okurun zevkine de bakmamız gerektiğini söyler. Edebiyatın his ve hayali yansıtması, güzeli, estetiği oluşturmasının yanı sıra okura da tesir etmesi beklenir. Bu durumda, edebiyatta iki unsur oldukça önemli olduğunu görüyoruz: gerçekliği, zamanı, hissi ve hayali yansıtan estetik bir sanat olması ve okurun (alımlayıcının) niteliği.

Metin, yazar ve okur ayrılmaz bir bütünün parçalarıdır. Deneyimin özne ve nesnesinin bir bütün olarak var olması gibi. Her ikisinde de öznenin aktif olarak varlığı önemlidir. Edebi eser, yalnızca yazarının anlam çerçevesinde gezinmez, okurunun da anlam ve deneyim dünyasının etkisiyle şekillenir. Bu bakımdan bir eser okurla buluştuğunda, artık

yazara ait değildir. Halit Ziya, sanat eserinin yazıldıktan sonra sanatçıya ait olmadığını dile getirir. Ona göre eser, tamamlandıktan sonra sanatçıyla bağlarını koparır ve okurun mülkiyetine geçer:

Bir sanat eseri, halkın takdirine terk edilerek neşrolunduktan sonra sahibiyile rabitası kopmuş demektir. Ona tasarruf hakkı artık sani'inin değil herkesindir ve herkes kendine göre onun için bir hüküm vermeye salahiyet bulurken kendisine düşen vazife nazikane bir sükun içinde söylenenleri dinlemektir: Lehte ve aleyhte olanları... (2014: 702).

Dolayısıyla eser, yaratıcısı ya da sanatçısı adına konuşacak, cevap verecektir. Tamamlanmış bir edebi eser artık okurunun hükümlerine, niteliğine ve fikir dünyasına göre şekillenecektir. Yazar, icra ettiği eserini yorumlamaya, açıklamaya çalışmamalıdır. Onun görevi, sadece sanat eserini ortaya çıkarmaktır, eser hakkındaki yorum ve eleştirilerin tamamı ise eser ile karşılaşanlar tarafından yapılacaktır. Yazarın anlatmak istediklerinden daha azı veya daha çoğu olarak varlığını uzun zaman boyunca sürdürecektir veya kaybolup gidecektir. Tıpkı deneyimlerimiz gibi.

Deneyim yaşandığı anda bize aittir, ancak onu aktarmaya başladığımızda asıl olan deneyimimizden bambaşka bir deneyime dönüşür. Çünkü deneyim gerçekleştiği andan itibaren, kişi önceki deneyimsiz haline geri dönemez. Edebiyatın da etkisi aynı yönde gerçekleşir. Yazarın, metnin ve okurun deneyimi de bu seyirde ilerler. Edebi eserler, toplumsal ve kültürel unsurları içerir ve aynı zamanda her biri biriciktir. Deneyimin şahsî ve biricik niteliği, edebiyatta da karşımıza çıkar. Ayrıca edebiyat da insan yaşamına ve deneyimine yön verir. Bu benzerliklerin hepsi tek bir yola çıkmaktadır: edebiyatın bir deneyim olmasına.

Alberto Manguel, dünyayı okunmayı bekleyen bir kitaba benzetir. Yaşamı, dünyayı anlamak için dil ve deneyimlerimiz yeterli değildir. Bunun için metaforlara ihtiyacımız vardır:

Dünyayı anlamak veya anlamaya çalışmak için deneyimleri dile aktarmak yeterli olmaz. Dil yalnızca deneyimlerimizin yüzeyine göz atmakla yetinir ve hem konuşan ya da yazanın düşünün zekâsına hem de dinleyen ya da okuyanın yaratıcı zekâsına bağlı olarak, yarım yamalak ve belirsiz işaretleri, ortak olduğu varsayılan bilindik şifrelerle bir kişiden diğerine aktarır. Karşılıklı birbirini anlama olanaklarını pekiştirmek ve daha geniş anlam alanı yaratmak için dil er geç, dilin doğrudan iletişim kurma yetersizliğinin kabulü olan metaforlara başvurur. Metaforlar aracılığıyla bir alandaki deneyimler bir başka yerde kazanılanlarla aydınlanmış olur. (...) dünya okumamız gereken bir kitaptır (2018: 9).

Edebiyat, bize metaforlarla yoğrulmuş deneyimleri sunar. Dünyayı anlamak için, deneyimlerimizi dile aktarabilmek için edebiyata ihtiyaç duyarız. Edebi eserler nesnel gerçekliği yansıtmaya da, alternatif bir gerçeklik ve yaşam deneyimi aktardığı için dünyanın yol haritası haline dönüşürler. Edebiyatın dünya, yaşam ve öznel deneyim ile olan bu bağlantısının yanı sıra, edebiyat, estetik nitelikleri bakımından, estetik deneyimin bir parçasıdır.

Estetik Deneyim ve Edebiyat

Estetik deneyim, deneyim türleri arasında bazen yüceltilen bazen de diğer deneyim türleri (dinî deneyim yahut tarihî deneyim gibi) ile bağlantıları hakkında tartışmaların sürdüğü bir alan olmuştur. Bu deneyim türü çerçevesinde, birçok deneyim anlayışı karşımıza

çıkılmaktadır. Estetik deneyim, terim olarak on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştır (Jay, 2012: 174). Estetik deneyim denildiğinde aklımıza ilk gelen kavram, şüphesiz ki “sanat”tır. Bu sebeple, estetik deneyimin ham maddesinin sanat olduğunu söyleyebiliriz. Estetik deneyim, kavramsal olarak ilk kez on sekizinci yüzyılda karşımıza çıksa da sanat ve estetik konusu ilk çağlara kadar uzanmaktadır. Örneğin, “En erken sanat deneyimleri büyük olasılıkla şarkı söylemeye, büyüye benzer bir nitelik taşıyordu; sanat ayin için bir araçtı” (Sontag, 2018: 9). Felsefede ise Antik Yunan’dan itibaren sanatın mimesise dayandığı tartışılıyordu (Platon, Aristoteles). Wladyslaw Tatarkiewicz, estetik deneyim anlayışının başlangıcını Pythagoras’a kadar götürür: “Latinceye Diogenes Laertius tarafından çevrilen metninde, ‘Hayat atletik bir müsabakaya benzer; bazıları güreşçiler olarak, bazıları satıcılar olarak, ama en iyileri de izleyiciler olarak ortaya çıkar’” (1980: 310) diyen Pythagoras’ın sözleri deneyimin iki yönüne işaret eder. Yani bu hayat yarışında seçtiğimiz rolleri deneyimleyebildiğimiz gibi, seyirci olarak da hayatı deneyimleyebiliriz ve bu hazzı yaşayabiliriz. Tatarkiewicz, Pythagoras’ın bu metninden yola çıkarak, izleyicilerin estetik tutuma sahip olduğunu belirtir ve bu metnin estetik deneyim kavramının tarihini başlattığını öne sürer.

Aristoteles *Poetika*’da, sanatın ‘taklit’e (mimesis) ve bu taklidin karşısında duyulan ‘hoşlanma’ya dayandığını belirtmektedir. Taklit güdüsü insanlarda doğuştan vardır. “İnsanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma’dır ki, bu, insan için karakteristiktir” (2010: 16). Sanat eseri karşısında duyulan hoşlanma duygusu, estetik deneyim anlamına gelmektedir. Aristoteles’e göre estetik haz ya da ‘hoşlanma’, insanlarda doğuştan varolmuş güdülerden biridir:

Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar. Çünkü, gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi. Bunun nedeni, öğrenmenin verdiği derin hoşlanmadır; bu hoşlanma, yalnızca filozoflara değil, tüm insanlara özgüdür. Ancak çoğunlukta bu hoşlanma geçicidir (2010: 16).

Estetik deneyimin sanat eserinden duyulan bu haz veya hoşlanmadan ibaret olduğu söylenemez. Estetik deneyim, görerek kavrama (aesthesis) ve kavrayan görüşten (anamnesis) çok daha fazlasıdır. Mesela seyirci, oyuncularla özdeşleşebilir, etkilenebilir ve coşkun tutkulara kendini bırakarak, yani katharsise ulaşarak rahatlayabilir. Aristoteles’in öne sürdüğü bu katartik hazzın keşfi ve gerekçesi, klasik şiir teorisinin mirasıdır. Bu miras, bize ‘en üzücü olayların temasının neden bize en büyük zevki verdiği’ sorusunun kesin bir cevabını verir (Jauss, 1982: 23).

Haz ve keyif almanın dışında da birçok unsuru barındıran estetik deneyim, bazı araştırmacılar tarafından diğer deneyim türlerine göre üstün görülür ve asıl deneyimin estetik deneyim olduğu savunulur. Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*’de estetik deneyimin bir deneyim türü olmaktan ziyade deneyimin özünü teşkil ettiğini belirtir: “Estetik tecrübe diğer tecrübe türleri arasında bir tecrübe türü olmakla kalmaz, aynı zamanda bizatihi tecrübenin özünü de temsil eder” (2008: 96). Ayrıca estetik deneyim, sanat ile doğrudan bağlantılıdır. Sanat eseri, estetik deneyimin olmazsa olmaz bir parçasıdır. Gadamer’e göre, sanat eserinin kendisi bir estetik deneyimdir:

Aslında sanat eseri kendisi için dünya haline gelirken, estetik olarak tecrübe edilen şey de, Erlebnis olarak, gerçeklikle bağlantılarını koparır. Sanat eserinin tanımı gereği daima bir estetik tecrübe olduğu ortadadır; fakat bu, sanat eserinin gücünün onu tecrübe eden kişiyi kendi hayat kontekstinden koparması ve aynı zamanda onu tekrar varoluşunun tümüyle ilişkilendirmesi demektir. Sanat

tecrübesinde yalnızca bu özel içeriğe ya da nesneye ait olmakla kalmayan, aynı zamanda hayatın anlamlı bütünü temsil eden bir anlamla doluluk mevcuttur. Estetik Erlebnis daima bir sınırsız/sonsuz bütünü tecrübesini içerir. Tam da onu açık bir tecrübe akışı haline getirecek diğer tecrübelerle birleşmediği, ancak dolaysız bir şekilde bütünü temsil ettiği için, anlamı sınırsızdır/ sonsuzdur (2008: 96).

Sanat eseri, kendisi ve alımlayıcının deneyimi olarak ortaya çıkar. Yani sanat eserinin alımlayıcısı, kendi deneyimleri ile bağlantılı olarak sanat eserini deneyimler. Estetik deneyim, öznenin deneyimleriyle eklemlenerek sınırsız ve sonsuz bir deneyim zincirini oluşturur. Böylece Gadamer'in öne sürdüğü estetik deneyimin deneyimin özü olduğu varsayımı belirginleşir. Örneğin bir kitabı okurken, olayları, kişileri ve mekânları kendi geçmiş deneyimlerimizin bilgisinden faydalanırız. Hatta önceki okuma deneyimlerimiz, bu okuma deneyimimizi besler. Bunu bilinçli veya bilinçsiz yapmamızın bir önemi yoktur. Hem yaşantı deneyimlerimiz hem de estetik deneyimlerimiz sonsuz bir zincir şeklinde birbirinden beslenir ve birbirini geliştirir. İnsan, ilk deneyimi yaşadıkdan sonra diğer bütün deneyimlere açık hale gelir. Dolayısıyla hemen hemen bütün deneyim türleri için benzer yorumları yapabiliriz.

Estetik deneyimde ne gerçekte var olan nesnelere ne de diğer insanlara ihtiyacımız vardır. Örneğin hayatın zorluklarından bir an olsun nefes alabilmek için, kitaplara sığınabiliriz. Tiyatroya, sinemaya giderek yaşadığımız acı deneyimlerden bir anlığına uzaklaşabiliriz. Estetik deneyimi, diğer deneyim türlerinden ayıran en önemli nokta bu olabilir. Bir eyleme, nesneye veya gerçekliğe ihtiyaç duymayan estetik deneyim, özne ile dünya arasında bir boşluk yaratır. Sanat eseri, kişiye olduğundan başka biri olma imkânı sunar. Aynı zamanda bir deneyim zinciri oluşmasında da önemli bir etkiye sahiptir. Bu ve benzeri unsurlar dikkate alındığında, Gadamer'in estetik deneyimin diğer deneyimlerin özünü teşkil ettiğini vurgulaması göz ardı edilmemelidir. Yine de deneyimin türü ne olursa olsun, bütün deneyimler insanın hayatında farklı derecelerde öneme sahiptir. Kesin olarak bir deneyimin diğer bir deneyimin özü olduğunu belirlemek, ancak deneyimleyen kişinin yapabileceği bir iş olsa gerek. Sonuç olarak deneyim ve bütün deneyim türleri konusunda bir mutabakata varılmış değildir:

Estetik deneyimin aslında ne olduğu ya da ne olması gerektiği, diğer deneyim tarzlarıyla sınırlarının ne olduğu ve ne kadar geçirgen olduğu, özerk statüsüyle yetinmesi mi gerektiği, yoksa öteki deneyim tarzlarına egemen olması mı gerektiği konusunda, şu ana kadar bir mutabakata varılamamıştır. Felsefeciler ve estetikçilerin estetik deneyimin özünü iyice kavramaya çalışması, buna karşılık işin pratiğini yapan sanatçıların böyle deneyimler yaşatacak yeni ve beklenmedik sanat çeşitleri icat etmesi, gelecekte bir mutabakat olasılığını azaltır. Deneyimin, dışarıdan bir şeyin beklentilerimizi sekteye uğratmasını edilgen bir biçimde beklemeyi, henüz tam anlamıyla kavrayamadığımız bir ötekiyle karşılaşmayı içerdiği ölçüde, estetik deneyim hakkında yazma deneyimini mümkün kılan şeyin tam da bu sevindirici olgu olduğu söylenebilir (Jay, 2012: 219-220).

Sonuç olarak nasıl adlandırılırsa adlandırılınsın, hangi tür olursa olsun deneyim, insanı değiştiren, dönüştüren ve geliştiren bir şeydir. Deneyim bizi bu hayatta bir adım ileri de götürebilir, tamamen dibe de çekebilir yahut hiçbir etki etmeyebilir. Deneyime dair tartışmalar günümüzde de devam etmektedir: “[D]eneyim en baştan beri, edilgenlik ve etkenlik, öznel inşa ve nesnel dayatma, birbiriyle yarışan bireysel bilen ve kolektif bilen rolleri gibi meselelerin asla sonlanmadığı tartışmalı bir sahadır. (...) Zira idrak açısından nasıl anlaşılırsa anlaşılınsın, “deneyim”in bambaşka amaçlara hizmet edebileceği ortadadır” (Jay, 2012: 108). Deneyimin bu farklı amaçlara hizmetinden bir tanesi de edebiyata olan hizmetidir.

Eser, hem yazarın hem de okurun öğretmeni veya rehberidir. Hem yaşam deneyimi hem de estetik deneyim sunan edebiyat, özneye doğrudan deneyim sağlamaz: “Edebi eserlerin, çoğunlukla yaşanmış bir deneyim etkisi meydana getirdiği doğrudur ama aslında sadece yazılı işaretlerden oluşurlar. Bir edebi eserde olan her şey yazı üzerinde meydana gelir. Karakterler, olaylar ve duygular sadece sayfa üzerindeki işaretlerin düzenlenişidir” (Eagleton, 2012: 73). Yalnızca kağıda basılı işaretlerden oluşan bu nesnelere, yaşamı ve insanları bize bütün yönleriyle gösterir. Deneyimleri öncesi ve sonrası ile, yani deneyimin bütün süreçlerini göstererek hayatı ve insanları anlamamıza yardımcı olur: “Eğer dünyayı bir başkasının bakış açısından kavrayabilirsek, yaptıkları şeyleri nasıl ve neden yaptıklarını daha iyi anlayabilir, bu yüzden dışarıdan ve tepeden bakan bir açıya kıyasla onları daha az suçlama eğiliminde oluruz. Anlamak, bağışlamaktır” (Eagleton, 2015: 86). Edebiyat, sanatçıyı ve okuru farklı dünyalarda gezdirir ve dünyayı farklı pencerelerden görmeyi sağlar. Böylece asla deneyimlemeyeceğimiz şeyleri, okuyarak veya yazarak deneyimleriz. Bu dolaylı deneyim, doğrudan deneyimleri tetikleyebilir. Sonuçta edebiyat, yalnızca estetik bir deneyim olmakla kalmaz, okur veya yazar deneyimini çoğaltarak diğer deneyimlere yol açar.

Edebiyat aynı zamanda bir kaçış yeri olabilir. Asla acı çekmeyeceğiniz deneyimleri okuyarak, onlara maruz kalmadan deneyimlersiniz. Gerçek hayat, böyle bir fırsat vermez. Mehmet Rauf bir makalesinde kendi okuma deneyiminden bahsederken “Hayattan kaçmak istedikçe edebiyata iltica ederdim” (1900: 224) der. Rauf için okumak, kendi gerçek hayatının üzüntüleri ve talihsizliklerinin ardında sihirli, mutlu hayatlar, hayaller, rüyalar sunar ve asıl hayatı da gerçeği unutturan edebiyattadır. Mehmet Rauf, edebiyata ve okumaya olan sevdasını ifade eder ve bu satırlarda okuma deneyiminin sadece estetik hazza hizmet etmediğini görürüz:

Eğer sırf kendi hayatımda yaşamış olsaydım ne olacağımı düşündükçe ürküyorum, beni kurtulduğum kadar fenalıktan o kurtardı, hayatta kendine inanarak hürmet ederek tutunacak hiçbir kimseye rast gelmediğim halde edebiyat vasıtasıyla dünyanın en necip mevcutlarıyla beraber, hem de benim gibi hayat-ı hakikiyelerinin fevkindeki hayat-ı hayalilerinde beraber yaşadım, kitaplar arasında öyle büyüdüm, onların dersleriyle tagaddi ettim, onlar benim hayat-ı sâniyemin dostları, tanıdığım ve tanımak ihtimalin olmayan benim hâmlerim, beni tanımadan benim hayr-hah keremkârlarımdır... Böylece dünyanın öbür köşesindeki bir şairin, benden üç yüz sene evvel yaşamış bir büyük adamın dostu, samimi ciddi dostu, her türlü maddiyattan münezzeh dostu, asıl dostlukla dostu olurum, onun beş satırlık bir sözü beni mesut eder, dünyayı unutturur, ümit ve kuvvet verir, birbirimize göz yaşlarıyla aynı emelle rabt-ı kalp ve ruh ederiz, her asrın büyükleriyle kesb-i ülfet ederek edebiyat sayesinde yalnızlıktan kurtulmuş olurum, insaniyetin bütün ezmine-i maziye büyüklerinin huzuruna çıkmış, onları dinlemiş sevmiş olurum. [...] Bana hayatı o kadar gösterdiler, tanıttılar ki bu dersler olmasaydı ben hayatı bilmemiş olacaktım (1900: 224).

Edebiyat, insanın hayatına öylesine nüfuz eder ki, yaşamı, ruhu, mizacı şekillendirir. İnsan okudukları ile değişir, gelişir ve yaşayacağı muhtemel hayatların bir ön izlemesini eserlerde okuyabilir. Doğruyu yanlış, güzeli çirkini, iyiyi kötüyü ve bunların sonuçlarını görür, öğrenir. Edebiyat, kuru ve katı bir ahlak dersi vermez. Ancak hayatı bütün yönleriyle yansıttığı için bu derslerin çıkarımını, okur kendisi yapar.

Eserlerde belki de ömrümüzde hiç yaşamayacağımız deneyimleri, başka kişiler üzerinden okuyarak deneyimleriz: “Kimi zaman edebiyatın “vekâleten” yaşanan deneyim olduğu düşünülebilir. Ben bir kokarca olmanın nasıl bir şey olduğunu bilemem, ama bir kokarcanın etrafında dönen ilginç bir hikâye bu kısıtlamayı aşmamı sağlayabilir” (Eagleton,

2015: 89). Dahası belki de gerçek hayatta gözlemlemeyeceğimiz tüm detayları, insanoglunun bütün yönlerine vakıf olarak alımlarız. Yani edebiyat bize sonsuz bir evrende, sonsuz olasılıklarla dolu yaşantılar sunar. Bu deneyimlerin, doğrudan deneyimler olmasa da, kendi deneyim dünyamıza çeşitlilik getireceği kesindir.

Hüseyin Cahit, 1922’de yayımlanan *Niçin Aldatırlarmış?* eserinin “mukaddime”sinde “Yirmi beş sene” ara verdiği yazın hayatına geri döndüğünü belirtirken, yazarın geçen süre ve yaşadığı deneyimler kalemini etkilemiştir:

Ben zan ediyorum ki dünyada hiç tekerrür yoktur. kırılmaz zincirlerle düne bağlı olan bugün dünün aynı değildir. “Hayat-ı Muhayyel”in, “Hayal İçinde”nin, “Hayat-ı Hakikiyye Sahneleri”nin elemeleri, neşeleri, ümitleri, meyelanları benim ruhumdan koşturdu. Bugün de bu satırlar şuurumun vakıf ve hakim olmadığım derinliklerinden gelen sanki bir emre körü körüne bir itaatle yine benden çıkıyor. Ruhlu tahlil ihtiyacı tekerrür ediyor. Fakat acaba rub’ asır evvelki ruhumla bugünkü benliğimin aynı şey olduğuna emin miyim? Ta ebediyetten kopup gelen ecdadımın hayal ve tasavvurun bir türlü nüfuz edemeyeceği tesadüfler neticesinde dünyaya attıkları benliğime her tecrübe-i hayat bir darbe-i tahavvül vurdu. Sanki gayr-i mer’î, muazzam ve zî-kudret bir el kendi keyf ve hevesine göre varlığına günagün şekiller verdi. Bu tahavvülata gah uzak, yabancı bir seyirci gibi şahit oldum. Gah gafil, bî-haber, sürüklendim. Eğer kari’ler “Hayat-ı Muhayyel” muharririni şimdiki yazılarında tanımazlarsa, onun şetaretlerini artık bulamazlarsa, elemelerini zehirli, intibalarını derin görürlerse, diyeceğim ki kabahat benim değildir. Bunu böyle yapan hayattır. Hayata girerken ruhum öyle bir rûbab idi ki her teli yaşamak zevkini, saadet ümitlerini, aşk hülyalarını terennüm ediyordu. Şimdi ona dokunan parmaklar, tecrübe oraya ne koymuşsa bi-z-zarure onu dinleyeceklerdir (1922: 5-6).

Bu satırlarda, deneyim felsefesi yapan Hüseyin Cahit, deneyimlerinin ruhunu ve benliğini etkilediği kadar eserlerini de etkilediğini vurgulamıştır. Yazar yaşadığı her deneyimi, bir değişim darbesi olarak tanımlamaktadır ve bu deneyimlere bazen seyirci kalmış ve habersizce sürüklenip gitmiştir. Dolayısıyla edebiyat dünyasına geri dönen yazar, deneyimlerinin sonucunda, deneyimin kendisini şekillendirdiğini idrak eder. Burada daha ziyade, acı deneyimlerden söz ettiğini anlamaktayız. Hayatın başlarındaki hevesi, arzusu kalmamış bir yazar vardır karşımızda ve bu ruh hali kaleme aldığı esere yansımıştır. Hüseyin Cahit’in yazın hayatını deneyimlerinin etkilediği sözlerinden anlaşılabilir. Görüldüğü gibi, edebiyat bize hayali kişilerin deneyimlerini sunmakla kalmaz, aynı zamanda yazarın deneyimini de sunar. Bir yapıtı günümüze göre değerlendirmem gerektiğini söyleyen Mehmet Rauf, metin ve yazar unsurlarına insanı da ekler: “O zaman ‘en güzel eser, en doğru olandır’ demek icap eder ki bir eser bidayette doğru olduğu halde ekseriya neticede yanlışdır. Demek bu nokta-ı harekete unsur-ı beşer de ilave etmek lazım gelir” (1897a: 87). Dolayısıyla yapıt, değişen zamana, topluma ve insana karşı direnir. Böylesine dinamik ve değişken bir ortam söz konusuysa edebi eseri bilimin katı sınırları içine hapsetmek mümkün değildir. Mehmet Rauf’un edebi esere dair bu sorgulamasında vardığı sonuç, aynı zamanda eser incelemesinin reçetesini sunar:

Bir eser, bir mizaç tarafından müşahede edilmiş, bir kuşe-i tabiatdır. Şimdi bununla da yine bir katıyet-i riyaziyeye dest-res olamıyoruz; lakin bu elde olunca böyle bir alet-i tenkide malik olmuş bulunuruz ki –tarafarlık girivelerine sevk etmeden- bize pek büyük hizmetler edebilir. İnsanın karşısında bir eser bulundu mu evvela içinde ne kadar hakikat vardır? Bunu aramalı; sonra hakikate ne gibi tebeddülât verilmiş, bunu görmeli; ve bu tebdilâta veren mizacı mütâlaa etmeli. O zaman esas mesele bu mizaç, yani bu sanatkar tabiatı ne kuvvetle görmüş, kendi fikrinde bunu daha şiddetle ifade için ne gibi tebeddülâta

uğratmış, temas ettiği şeylerde nasıl bir şahsiyet bırakmış... İşte bunlardan ibaret kalır (1897a: 87).

Eser, yazar tarafından gözlemlenmiş bir tabiat köşesidir. Yani yazarın bakış açısından dünyayı ve olayları görürüz. Okurun eserle karşılaşması doğrudan değildir. Bu durumda pasif bir okuma ile eserin maksadını, anlattıklarını, yansıttıklarını alımlanması yarıda kalır. Etkin bir okur, eserin gerçeklik ile alakasını, yazarın mizacını ve tarzını idrak etmek için bir düşünce aktivitesinde bulunmalıdır. Mehmet Rauf'un da dediği gibi, "Bir eserden bir hayat görülür, bir tasvir bir halet-i ruhiyedir, eserden müessire intikal ederek bir tasvir-i hayat olduğundan aynıyle bir halet-i ruhiyedir" (1899: 234). Eserin içerdiği bütün tasvirler, olaylar, kişiler sadece hayatı ve bir ruh halini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda yazarın bakış açısına, üslubuna, fikirlerine dair bilgi verir. Yani eser, hem kurmaca dünyanın deneyimlerine hem de yazarın deneyimlerine kapı açar.

Edebiyat, estetik deneyimin bir parçası olarak, hem yazar deneyimini hem de okur deneyimini besler. Edebiyatın bu öznel deneyimleri tetiklemesinin yanı sıra, ortak deneyimi¹ de aktardığı bir gerçektir. Örneğin vatani veya bir savaşı konu alan eserler, ortak deneyimi de içermektedir.

Sonuç

Edebiyat ve deneyim, birbirini besleyen ve çoğaltan bir bağ içindedir. Edebiyat hem deneyimin bir türü olarak var olur hem de deneyimin kurmacayı içeren aktarım sürecini yeniden inşa eder. Kurmaca nitelikleri bakımından örtüşen edebiyat ve deneyim, hayatın anlamlandırılmasında da önemli etkilere sahiptir. Bu iki terim arasındaki ilişkiyi yalnızca nitelik veya teknikle bağlantılandırmak yeterli değildir. İkisi de zaman içinde aktarılacak topluma ve bireye farklı katkılar sağlamaktadır.

Edebi eser, yaşamı anlamlandırır, hayal gücünü genişletir ve birçok duyguyu okuruna yansıtabilir. Böylece yalnızca bir estetik deneyim olarak kalmaz, (şimdi ve gelecekteki) okurlarına ve yazarına yeni deneyimlerin kapısını aralar. Deneyimin kendisi başlı başına bir kurmacadır. Bu açıdan da insan kendi deneyimlerinin yazarıdır. Ne kadar farkında olursak olalım, deneyim anında veya sürecinde veya sonucunda bu deneyime dair gerçeğe yakın en ufak bir fikrimiz olmayabilir. Ancak bu, deneyimin kendi dinamiği içinde işlediği gerçeğini değiştirmez. İnsanın dünyaya geldiği andan itibaren, öğrenme ve yaşam serüveniyle başlayan deneyimler, kişiyi değiştirir ve olduğu kişi yapar. Yani "deneyimin" adına layık bir şey sizi başladığınız yerde bırakmaz" (Jay, 2012: 24). Edebiyat da ulaştığı her bireyde farklı etkiler ve değişimler bırakarak geçmişten geleceğe uzanır. Edebiyat da deneyim gibi, şahsi ve biriciktir.

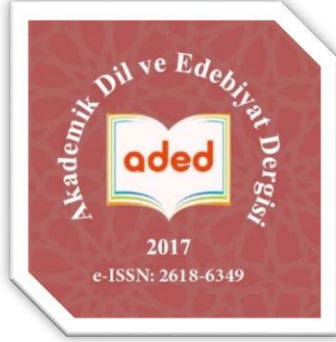
Edebiyat, deneyimin aktarıcısıdır ve aynı zamanda deneyimin de kendisidir. Bir eseri okurken hem okuma deneyimini yaşarız hem de kurmaca dünyadaki deneyimleri dolaylı olarak deneyimleriz. Yazar açısından bir eser yaratma sürecine baktığımızda, çeşitli deneyimlerin ortaya çıkacağı muhakkaktır. Bu bakımdan edebiyat, deneyim türlerini içermesi ve deneyimlerin aktarım mekânı olmasının yanı sıra, genel anlamda deneyimin kendisidir.

¹ Bknz. Fatih Altuğ, "Bir Ada Hikayesi'nde Travma, Deneyim ve Özne", *Kitaplık*, S: 101, Ocak 2007.

Kaynakça

- ABRAHAMS, Roger D. (1986) "Ordinary and Extraordinary Experience", *The Anthropology of Experience*, (Ed. Victor W. Turner & Edward M. Bruner), Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp. 45-72.
- Aristoteles (2010), *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi.
- ALTUĞ, Fatih (2007) "Bir Ada Hikayesi'nde Travma, Deneyim ve Özne" , *Kitaplık*, Sayı: 101, Ocak 2007, ss. 83-89.
- BRUNER, Edward M. (1986) "Experience and Its Expressions", *The Anthropology of Experience*, (Ed. Victor W. Turner & Edward M. Bruner), Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp. 3-30.
- "Deneyim", Türk Dil Kurumu Sözlükleri, www.sozluk.gov.tr (Erişim Tarihi: 10 Ocak 2020).
- DEVELLİOĞLU, Ferit (2006), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi.
- DEWEY, John (1929), *Experience and Nature*, London: George Allen & Unwin Ltd.
- EAGLETON, Terry (2011), *Edebiyat Kuramı-Giriş*, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Ayrıntı.
- EAGLETON, Terry (2012), *Edebiyat Olayı*, (Çev. Başak Yüce), İstanbul: Sel.
- EAGLETON, Terry (2015), *Edebiyat Nasıl Okunur*, (Çev. Elif Ersavcı), İstanbul: İletişim.
- EREN, Hasan (1999), *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, Ankara: Bizim Büro Basım Evi.
- GADAMER, Hans-Georg (2008) *Hakikat ve Yöntem Cilt 1*, (Çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan), İstanbul: Paradigma.
- GADAMER, Hans-Georg (2009) *Hakikat ve Yöntem Cilt 2*, (Çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan), İstanbul: Paradigma.
- GÜLENSOY, Tuncer (2007), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü -Etimolojik Sözlük Denemesi- Cilt 1*, Ankara: TDK.
- JAUSS, Hans Robert (1982), *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, (Çev. Michael Shaw), Minneapolis: University of Minnesota.
- JAY, Martin (2012), *Deneyim Şarkıları*, (Çev. Barış Engin Aksoy), İstanbul: Metis.
- KADERLİ YAPICI, Zehra (2012) "Kişisel Deneyim Anlatılarının Bağlamsal Çerçevesi: Deneyimlenen, Hatırlanan ve Anlatılan Hayat", *Millî Folklor*, 2012, Yıl 24, Sayı 93, ss. 207-219.
- LAKOFF, George, JOHNSON Mark (2015), *Metaforlar- Hayat, Anlam ve Dil*, (Çev. Gökhan Yavuz Demir), İstanbul: İthaki.
- MANGUEL, Alberto (2018), *Gezgin, Kule ve Kitapkurdu-Metafor Olarak Okur*, (Çev. Dilek Şendil), İstanbul: YKY.
- Mehmet Rauf (1897a), "Musâhebe-i Edebiye: Eser-i Edebî", *Servet-i Fünûn* c.13, nr. 318, 3 Nisan 1313/15 Nisan 1897, ss. 85-87.
- Mehmet Rauf (1897b), "Romanlara Dair, Bizde Hikâye", *Servet-i Fünûn*, c. 14, nr. 344, 2 Teşrin-i evvel 1313 – 14 Teşrin-i evvel 1897, ss. 86-90.

- Mehmet Rauf (1899), “Tedkikat-ı Edebiyye: Hayat-ı Muhayyel Muharriri”, *Servet-i Fünûn*, c. 17, nr. 431, 3 Haziran 1315 – 15 Haziran 1899, ss. 233-236.
- Mehmet Rauf (1900), “Tevdiat-ı Edebiye”, *Servet-i Fünûn*, c. 20, nr. 508, 26 Teşrin-i sani 1316- 8 Kânun-ı evvel 1900, ss. 222-224.
- MENGÜŞOĞLU, Takiyettin (2015), *İnsan Felsefesi*, İstanbul: Doğu Batı.
- OAKESHOTT, Michael (1995), *Experience and Its Modes*, Cambridge: University of Cambridge.
- SIMMEL, Georg (2015), Bireysellik ve Kültür, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis.
- SONTAG, Susan (2018), “Yoruma Karşı”, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis, ss. 9-22.
- Şemseddin Sami (2006), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Çağrı, s. 480.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1980), *A History of Six Ideas-An Essay in Aesthetics*, Warsaw: PWN.
- “Tecrübe”, Türk Dil Kurumu Sözlükleri, www.sozluk.gov.tr (Erişim Tarihi: 10 Ocak 2020).
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya (2014), *Kırk Yıl*, İstanbul: Özgür.
- [YALÇIN], Hüseyin Cahit (1922), *Niçin Aldatırlarmış?*, İstanbul: Akşam Teşebbüs.
- YALÇIN, Hüseyin Cahit (2019), *Kavgalarım*, İstanbul: Ötüken.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Benedek PÉRI

Doç. Dr., Eötvös Loránd
University/Hungary

peribenedek@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-3415-5532>

Towards a New Critical Edition of Yavuz Sultān Selīm's Persian Dīvān: An Overview of the Manuscripts

*Yavuz Sultan Selim Farsça Divanı'nın Yeni Bir Edisyon
Kritiğine Doğru: Yazmalara Genel Bir Bakış*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 25.02.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 23.04.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

PÉRI, Benedek (2020). Towards a New Critical Edition of Yavuz Sultān Selīm's Persian Dīvān: An Overview of the Manuscripts. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 131-146. DOI: 10.34083/akaded.693848

PÉRI, Benedek (2020). Yavuz Sultan Selim Farsça Divanı'nın Yeni Bir Edisyon Kritiğine Doğru: Yazmalara Genel Bir Bakış. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 131-146. DOI: 10.34083/akaded.693848



<https://doi.org/10.34083/akaded.693848>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Abstract

Many Ottoman Sultans excelled in poetry but Selīm I was the only one who composed poetry almost exclusively in Persian. The first printed edition of the divan was published in Istanbul in 1889. This edition was based on a single manuscript. The first critical edition was prepared by a German Iranist, Paul Horn in 1904. He based his work on seven manuscripts four of which he found in European libraries. Only three came from libraries in Turkey. A couple of years ago a project was started to prepare a new edition of the divan. The work started with browsing library catalogues and collecting manuscripts that were unknown to Horn. The search included libraries in Europe and the Middle East. Many new manuscripts were found. The new critical edition that is planned to be printed this year is going to be based on Horn's edition and 24 manuscripts 21 of which were not seen by Horn. Nineteen of the manuscripts are from libraries in Turkey, four are from libraries in Tehran and one is from Israel. These manuscript contained many unpublished poems. The aim of the present article is to give a detailed description of the contents of all the manuscripts used for the new critical edition of Sultān Selīm's divan and gives the number of gazels, kasides, etc. contained in each volume.

Keywords: *Yavuz Sultān Selīm, Persian, divan, manuscript*

Öz

Birçok Osmanlı padişahı şiirde şaheser niteliğinde eserler üretmişlerdir. Ancak I. Selīm neredeyse yalnızca Farsça şiirler yazan tek padişaktır. Divanın ilk baskısı 1889 yılında İstanbul'da yayınlandı. Bu baskı tek bir el yazmasına dayanıyordu. İlk eleştirel basım 1904 yılında bir Alman İranist olan Paul Horn tarafından hazırlandı. Çalışmalarını yedi el yazmasına dayandıran Horn, bunlardan dört tanesini Avrupa kütüphanelerinden ve sadece üç tanesini Türkiye'deki kütüphanelerden temin edebildi. Birkaç yıl önce divanın yeni bir baskısını hazırlamak için bir proje başlatıldı. Çalışma, kütüphane kataloglarını taramak ve Horn tarafından bilinmeyen el yazmalarını toplamakla başladı. Araştırma, Avrupa ve Orta Doğu'daki kütüphaneleri kapsıyordu ve birçok yeni el yazması bulundu. Bu yıl baskısı planlanan yeni eleştirel basım, Horn baskısı ile 21 adedi Horn tarafından görülmemiş olan, toplam 24 adet el yazmasına dayanacaktır. El yazmalarının on dokuzu Türkiye'deki kütüphanelerden, dördü Tahran'daki kütüphanelerden, biri de İsrail'den temin edildi. Bu el yazmaları birçok yayınlanmamış şiirleri kapsamaktadır. Aşağıda yer alan makalenin amacı, Sultan Selīm'in divanının yeni eleştirel basımı için kullanılan tüm el yazmalarının ayrıntılı bir açıklamasını sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: *Yavuz Sultān Selīm, Farsça, divan, el yazma, eleştirel basım.*

Yavuz Sultan Selim (r. 1512–1520) was not only a successful military leader and a man of the sword (*ehl-i seyf*) but he was also an excellent, though undeservedly underrated poet, a man of the pen (*ehl-i kalem*). While the poetic accomplishments of other poet Sultans are well-known and amply dealt with in Turkish scholarly literature, Selīm's poems, perhaps because they were written in Persian instead of Ottoman Turkish, remained relatively unnoticed. He passed away in 1520 and his 500th death anniversary appeared to be an excellent opportunity to publish a new critical edition of his collection of Persian poems.

The adjective 'new' shows that my edition, which is hoped to come out by the end of this year is not the first effort to publish Selīm's poetry in print. The Sultan's ghazal's were first printed in Istanbul in 1306/1889 (Hüsni 1306/1889). Though the editor of the volume, Hüseyn Hüsni didn't mention in his short preface which manuscript or manuscripts he used, a comparative analysis of the text with a great number of manuscripts preserved today in Istanbul revealed that he based his edition on a manuscript kept in the Fatih collection of Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (Fatih 3830). As Hüseyn Hüsni made many mistakes while reading and interpreting the handwritten text of the manuscript, his edition is not reliable (Horn 1906: 97, footnote 2). I mention only one example here.

The first hemistich (*mişrā*) of the closinglast couplet (*makta*) of the gazel starting with the line (اگرچه خسته مجنون صحنه دشت وفا بودست) *Agarçi hasta Macnūn şahna-yi daşt-i vafā būd-ast* 'Though the [love]sick Mecnūn was the viceroy of the wasteland of loyalty' reads as *Selīm az vādī-yi ğam gar bi-taht-i şāhī uftād-ast* 'If Selīm has happened to get from the valley of sorrow to the throne of royalty'. In Hüsni's book we find كبر instead of the correct reading, *gar* 'if' (گر), because Hüsni interpreted an ink blot under the letter 'r' in the manuscript as a dot belonging to a letter 'b' (Fatih 3830: f. 12a, Hüsni 1306/1889: 39).

A couple of years later, in 1312–1313/1895–1896 Manastırlı Dāniş Aḥmed Efendi (d. 1898) used this edition to write a commentary on Selīm's Divan (Terzi 2016, Aydın 2016). His work titled *Destāvīz-i dāniş* ('A Small Gift of Knowledge' or 'A Small Gift from Dāniş') was dedicated to Abd al-Ḥamīd II (r. 1876–1909). It appears that Dāniş Efendi corrected the text because the mistake mentioned above is not present in his work (Terzi 2016: 158.).

Two years after Hüsni's edition a small volume containing Selīm's one hundred sixty six Persian couplets (*beyt*) together with their Ottoman translations and a few *beyts* in Turkish was published under the title *Bāriqa* (Şeyḫ Vaşfi 1308/1891).

The first critical edition of Selīm's Divan was prepared by Paul Horn (1863–1908) a German scholar of Iranian studies (Horn 1904). The book is an exquisitely executed volume printed in the style of a 16th century manuscript. It is written in *nasta'liq* and is decorated with an elegant design around the text block on each page. One copy, embellished with real gilding and bound in full leather binding was sent by the German emperor Wilhelm II (r. 1888–1918)¹ to the ruling descendant of Selīm, Sultan Abd al-Ḥamīd II as a lavish gift (Horn 1906: 98).

Horn's edition is based on seven manuscripts; four were from European collections and only three from libraries in Turkey² (Horn 1904: 2–3, Horn 1906: 99). It contains 305

¹ Wilhelm II was the last German Emperor and King of Prussia. The German–Ottoman relations were good under his rule. He visited İstanbul and met Sultan Abdülhamid twice in İstanbul (1889, 1898).

Germany helped reorganizing the financial affairs of the Ottoman state and in exchange it was granted railway concessions. The Berlin–Baghdad railway line started being built during Wilhem II's reign.

² The manuscripts used by Horn are the following: 1. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Esad Efendi 3422; 2. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Lala Ismail449; 3. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi,

poems (3 kasides, 1 tercibend, a tahmis and 300 gazels). The editorial principles Horn followed during the editing process together with a very short description of the manuscripts was published in an article on Selīm as a poet two years after the edition was printed (Horn 1906).

Except for a few publications Horn's work and thus Selīm's poetry remained unnoticed in scholarly circles. A Hungarian Iranist, Sándor Kégl (1862–1920) published a short article on Selīm's poetic accomplishment in 1910 and based his research on Horn's edition (Kégl 1910).

Ali Nihat Tarlan also used Horn's edition as a basis for his Turkish translation of Selīm's poems (Tarlan 1946). In the short introduction of his book Tarlan mentions this fact and adds that wherever he had doubts he compared the text with a manuscript preserved in the Millet Kütüphanesi (Tarlan 1946: 5).³

In spite of its political and literary importance, the Persian poetry of Sultan Selīm didn't attract scholarly attention for decades until 2010 when Şadi Aydın devoted a chapter to the description of the manuscripts he came across, in his book titled *Türk Edebiyatında Farsça Divânlar ve Divânçeler* (Aydın 2010). Aydın lists sixteen manuscripts but the inclusion of Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Halet Efendi İlavesi 154 and Zühdü Bey 2141 can be attributed to some misunderstanding as they contain the poems of another poet using the pen name Selīm.

My research project aiming at preparing a new critical edition of Selīm's divan started in 2012 with the financial support provided by the generous grant of The Andrew Mellon foundation and later by the predecessor institution of the Hungarian National Research, Development and Innovation Office. The whole project was inspired by 16th century literary critics' accounts on Selīm's poetry. The anthologies of Sehī Bey (d. 1548), Laṭīfī (d. 1582) and Kınalızāde Ḥasan Çelebi (d. 1604) all contain excerpts from the Sultan's poems some of which were not included in Horn's edition (Sehī Beg 2017:20–22, Latīfī 2018: 107, Kınalızāde Ḥasan Çelebi 2017:). Since it seemed quite possible that there were manuscripts containing these couplets the whole project started with a hunt for manuscripts that were unknown to Horn. As a result of the search that included looking at library catalogues both online and printed ones and on the spot research work as well, twenty-two hitherto unknown manuscripts of Yavuz Sultan Selīm's divan was discovered. These contained more than two hundred and thirty unknown poems, mainly gazels but a few hitherto unpublished kasides were also found. These manuscripts are going to be described here.⁴

1. Amasya Beyazıt İl Halk Kütüphanesi 586 (= Amasya)

The manuscript consists of 66 unnumbered folios with the divan starting on f. 1b and ending on f. 44b. There is an average of 13 lines on each page. The manuscript written in *nasta'liq* is undated. A short note on f. 46a dated 1086/1675 suggests that the volume was copied before this date. The name of the scribe and the place of copying are not known. The ownership stamp of the vakf of Seyyid 'Abd al-Latīf Imām on the first flyleaf recto, however,

Fatih 3830; 4. Bibliothèque National, Paris, Schefer 1373; 5. British Library, London, Add. 7786; 6.

Staatsbibliothek, Berlin, Diez A. oct. 80; 7. Uppsala University Library, Uppsala, O. Nov. 21 (Tg. 191)/3.

³ For a critique on Tarlan's translation see Kaya 2019.

⁴ Since all the manuscripts were seen only in digital copies some aspects of the physical description, such as their size, their type of binding and paper quality are either not discussed here or the data provided is taken from catalogues.

suggests that the volume might have been copied in Amasya. The mentioned on the stamp can be identical 'Abd al-Laṭīf Amāsī's (d. 1721) who served as an imam at the Bayezid mosque, was the member of an old family from Amasya and he was known as an *kütübhāne şāhibi* 'owner of a library' (Yerkazan 2017:107).

The volume begins as most copies of the divan with a *tevḥīd* that is the first poem in Horn's edition (*Ay tu-rā pardayi 'izzat 'alam-i yaktāyī* 'The veil of glory is the sign of your uniqueness'). Due to several fallen folios the last six couplets are missing together with an unknown number of gazels. The next folio (f. 2a) starts with the second *beyt* of the poem that is the tenth in Horn's work (*Bi-rāh-i ġam guzar na-bvad bi-ḥud har bī-sar u pā-rā* "Not all those who are miserable can find their way on the path of sorrow alone"). Besides the *tevḥīd*, the Amasya copy contains a *taḥmīs* inspired by a gazel by Amīr Şāhī (d. 1453, ff. 44a–44b), 162 gazels some of which can be found only in the collection like the poem starting with the line *Dar cihān bas ki bi-ġam şuḥbat-i man dar payvast* ("There are many sorrowful people in the world who have [already] joined my company"; f. 11a). A few of the poems are fragmentary, two *mişrā*'s are missing for example from the gazel beginning with the line *Mastāna çaşm-i yār dar āmad zi-ḥ'āb surḥ* ("The intoxicated eyes of the beloved became red from sleeping", f. 15a). The manuscript is not mentioned by Şadi Aydın.

2. Ankara Üniversitesi Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi 321/4 (= Ankara)

The divan is part of a collected volume containing the following items: 1. *Ġazeliyāt-i Amīr Ḥusrau Dihlavi* (ff. 1b–109b); 2. Idrīs-i Bidlisī, *Rabī 'al-Abrār* (ff. 114b–137a); 3. *Dīvān-i Amīr Humāyūn* (ff. 140b–171a); 4. *Dīvān-i Selīmī* (ff. 172b–191a). The four parts seem to have been written by different hands and none of them is dated. The name of the scribe and the place of copying are not known. Selīm's divan copied in clear *nesta līk*, the rule borders are drawn in red ink. There is an average of 17 lines on each page. The script is *nesta līk*. The text starts with the same *tevḥīd* as the Amasya copy and it also contain almost only gazels. The 94 gazels are not arranged in alphabetical order. The manuscript is not mentioned by Şadi Aydın.

3. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Atıf Efendi 2077 (= Atif2077)

The local digital catalogue at Süleymaniye Kütüphanesi doesn't give a detailed description of the manuscript. The manuscript consists of 27 numbered folios with an average of 21 lines on each page. The script is *nesta līk*. According a decorated colophon on f. 27b the manuscript was copied by Seyyid İbrāhīm al-Müderriş in 1211/1796. The place of copying is not given. A dated ownership note on the recto side of the first flyleaf suggests that a few years after it had been copied the volume got into the possession of 'Osmān 'Atif in 1216/1801. The same page contains the ownership note of a certain 'Abdullah Efendizāde and the ownership stamp of the vaḳf of Muştafā Atif efendi dated perhaps 1213/1798. The manuscript starts with a decorated double page (*serlevha*). The first three poems are preceded by a decorated *'ünvān*. Rule borders are drawn in gold and blue.

The first poem in the volume is the *tevḥīd* (ff. 1b–2a) already mentioned. It is followed by a short *na't* (*Ay bar-afraştā zāt-at 'alam-i bālāyī* "The sign of majesty extols your essence"; f. 2a), a *münācāt* (ff. 2a–2b) and a *na't* composed in *terkīb bend* form (ff. 2b–3b). The *Ġazeliyāt* section (ff. 3b–27b) contains 139 gazels. The manuscript is not mentioned by Şadi Aydın.

4. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Atıf Efendi 2078 (= Atıf2078)

The local digital catalogue at Süleymaniye Kütüphanesi doesn't give a detailed description of the manuscript. The manuscript consists of 64 numbered folios with an average of 15 lines on each page. The manuscript is undated, the name of the scribe and the place of copying are not known. An ownership note of a certain İbrâhîm Hilmî and the dated ownership stamp of the vakf of Muştafâ Atıf Efendi is on f. 1a. The title of the volume is given on the same page as *Divân-i Sultân Selîm*. The script is *nesta'liq*. There is a decorated 'ünvân on f. 1b and another one on f. 13b. Rule borders are drawn in gold and blue.

The text begins with a *münâcât* (*Hudâyâ tu-râ zîbad in pâdşâhî* 'Lord, you are embellished with this kingship', f. 1b) followed by the *na't* composed in *terkîb bend* form (ff. 3a). The *kaşâ'id* section (ff. 3a–12b) contains 6 poems. The *gazelîyât* section begins with the *tevhîd* (ff. 13b–14a) and the short *na't* (ff. 14a–14b). The section contains 208 gazels and a *tahmîs* (ff. 38a–38b). The manuscript is not mentioned by Şadi Aydın.

5. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Esad Efendi 3422 (= Esad)

Though this manuscript was used by Horn, since it is part of a unique collection of texts and it seems to have been very consciously edited, it should be described in detail. According to Aydın the manuscript was copied in 926/1520, which is the year when the Sultan passed away but I was unable to locate any clues in the volume that would confirm this claim. The name of the scribe and the place of copying is not known. The text is written in *nesîhî*. The volume contains 263 numbered folios with an average of 17 lines in the main text area and 31 lines in the margin. The title *Macmû'a-yi davâvîn-i Fârsî* is written on the recto side of the front flyleaf and it makes clear that the volume contains several collections of poems in Persian. All the titles are given in a decorated list of contents on f. 1a. The first main text is Selîm's divan (ff. 1b–48b). The text is preceded by a decorated 'ünvân. The first poem is the *tevhîd* followed by the *münâcât* (*Hudâyâ tu-râ zîbad in pâdşâhî*). This copy of the divan contains 231 gazels and a *tahmîs* inspired by a gazel of Jâmî (d. 1492).

There is another text written in the margin, Amîr Şâhî's divan (ff. 2a–36a), which is interesting because Latîfî remarked in his *tezkiire* that according to contemporary Persian experts Selîm's gazels resembled Şâhî's poems (Latîfî 2018: 107). Şâhî's divan is followed by Yâri's divan (ff. 36b–46b). The next unit of divans bearing the same structure is preceded by a *kaside* (ff. 49b–51b) attributed to 'Atţâr (d. c. 1220) in the local digital catalogue. The *kaside* is composed in *remel-i müsemmen-i mahzûf* (- . - - | - . - - | - . - - | - . - -), the rhyme is *-ar* and the *redîf* is *ast 'is*. The next unit consists of the divan of Âzarî (d. 1462) as the main text (ff. 53b–88b) and Fattâhî's (d. 1448) poems (ff. 55a–88b) in the margin. The next *kaside* composed in the same metre and with the same rhyme and *redîf* as the previous one is Amîr Hûsrau's (d. 1325) *Daryâ-yi abrâr*. The next text unit contains the divan of Âşafî Haravî (d. 1517) as the main text (ff. 93b–130b) and the gazels of Humâyûn Isfaraynî (d. 1496; ff. 94b–124b) in the margin. The *kaside* following this section is Nevâyî's *Tuhfat al-aftâr* using the same metre, rhyme and *redîf* combination that has been mentioned before. The next unit of divans contains Ahlî Şîrazî's (d. 1535) poems as the main text (ff. 135b–167b) and Âhî's (d. 1501) and Hâtîfî's (d. 1521) gazels in the margin (ff. 136b–155b; ff. 156a–176b). Between folios 168a–176b the main text space is filled with poems by various authors. The next text unit consists of the divan of Suhaylî in the main text (ff. 177b–197b) and the divan of Bannâ'î (d. 1512) in the margin. It is followed by another *kaside* using the above mentioned metre, rhyme and *redîf* combination. The structure of the manuscript changes from this point; the text of the divans in the main text box continues in the margin. The next part contains the

divans of Hilālī (d. 1529; 201b–217b), Riyāzī (d. 1479; ff. 220b–233b), Maulānā La'ālī (ff. 234–246) and Mānī (d. 1508; ff. 247b–263a).

6. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Fatih 3830 (= Fatih)

The volume consists of 30 numbered folios with an average of 13 lines on each page. The script used is *nesta'liq*. There is a decorated *'ünvān* on f. 1b. Rule borders are drawn in gold and blue.

Horn saw this manuscript but judged it unimportant and decided not to use it (Horn 1906: 99) which was a mistake because the Fatih manuscript, though not dated, it is one of the earliest manuscripts of Selīm's divan. It was copied during the reign of Kānūnī Sultan Süleymān (1520–1566) by 'Abd al-Vāhid Meṣhedī (f. 30a), a disciple of the famous calligrapher, Sultān 'Alī Maṣhadī (Akın Kıvanç 2011:459). Muṣṭafā 'Alī in his book on calligraphers and painters writes that 'Abd al-Vāhid had come to Istanbul during the reign of Süleymān and "He achieved an illustrious post from the shah of shahs" (Akın Kıvanç 2011:226). An ownership stamp and note on f. 1a suggests that the volume was part of Sultan Maḥmūd's (1754–1757) library.

The first poem in the volume is the *tevḥīd* (ff. 1b–2a) followed by the shorter *na't* and the longer *na't* composed in *terkīb bend* form (ff. 2b–3b). The *gazeliyāt* section contains 104 gazels.

7. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi 3630 (= HM)

The manuscript consists of 65 numbered folios with an average of 17 lines on each page. The script is *nesta'liq*. The volume was copied by Muḥammad Fikrī al-Ḥüseynī in 1293/1876 (f. 65a). The place of copying is not given.

The text starts with a *münācāt* (*Ḥudāyā tu-rā...*; f. 1b), followed by the *na't* in *terkīb bend* form (ff. 1b–3a). The *kaṣā'id* section (ff. 3a–11a) contains 6 kasides. The *gazeliyāt* chapter begins with the *tevḥīd* and the short *na't*. It contains 247 gazels, some of which are not found in any other collections and two *taḥmīses*, one of them inspired by a gazel of Şāhī (ff. 37a–37b).

8. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü F 929 (= IÜ929)

The volume consists of 53 numbered folios with an average of 19 lines per page. The manuscript is not dated, the name of the scribe and the place of copying are not known. The script used in the volume is *neshī*. There is a decorated *'ünvān* on f. 1b. Rule borders are drawn in gold and blue. A short note on f. 1a states that the for Murād Paşa, the beylerbeyi of Yemen. The Murād Paşa mentioned in the note must be identical with Kuyucu Murād Paşa (d. 1611) who served as a governor of Yemen between 1575 and 1580 (İşbilir 2002: 507) and if this assumption is correct the manuscript was copied in this period.

The text starts with the *münācāt* (f. 1b), followed by the *na't* in *terkīb bend* form (ff. 1b–3a). The *kaṣā'id* section (ff. 3a–11a) contains 6 kasides. The *gazeliyāt* chapter begins with the *tevḥīd* (f. 11a) and the short *na't* (f. 11b) and contains 218 gazels and a *taḥmīs* written on a poem by Şāhī (f. 30a).

9. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü F 1016 (= IÜ1016)

The manuscript contains 42 numbered folios with an average of 13 lines per page. The script used is *nesta'liq*. There is a decorated *'ünvān* on f. 1b. Rule borders are drawn in green, gold and blue.

The date and place of copying is not given. However, since the volume was copied by the same ‘Abd al-Vāhid Meşhedî as the Fatih copy, this manuscript must have been copied during the reign of Süleymân as well. The first poem in the divan is the *tevḥîd* (ff. 1b–3a). It is followed by the *na‘t* in *terkîb bend* form (ff. 3a–5a). The *kaşâ‘id* chapter (ff. 5a–6b) contains only one kaside relying on the rhyme *-ar* and the redif *-aş*. The *gazeliyât* section (ff. 6b–41a) includes 131 gazels. The manuscript ends with a kaside using the rhyme *-âr* and the redif *-î* (ff. 41a–42b).

10. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü F 1067 (= IÜ1067)

The manuscript consists of 48 numbered folios with an average of 15 lines per page. The script is *nesta‘îk*. There is a decorated *‘ünvân* on f. 1b. Rule borders are drawn in gold. The volume is undated, the name of the scribe and the date of copying are not known.

The first poem in the divan is a *münâcât* (*Hudâyâ tu-râ...*; f. 1b) that is followed by the *na‘t* composed in *terkîb bend* form (ff. 2a–3a). The *tevḥîd* (*Ay tu-râ parda-yi ‘izzat...*) is termed *na‘t* in a heading (ff. 3a–3b). The short a *na‘t* is on f. 4a. The *gazeliyât* section (ff. 4a–48b) contains 214 gazels, and two *taḥmîses*, one inspired by a gazel of Şâhî (f. 24a) and one by a gazel of Câmî (ff. 34b–35a). A later hand copied a gazel of Selim in the margin on f. 32b. Except for this later added poem almost all the gazels in this copy contain only five couplets.

11. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü F 1330 (= IÜ1330)

The manuscript consists of 67 numbered folios with an average of 11 lines in the main text space and 12 lines on the margins. The script is *nesta‘îk*. The volume is undated, the place of copying is not known.

It is an exquisite copy of the divan, which according to Ahmed Ateş was prepared for Selim himself (Ateş 1968: 466). Authors of the book *Ottoman Painting* describe the volume as “a masterpiece of the Ottoman royal studio” and they assume that the volume decorated in “Khurasan-originated decorative style” was prepared between 1515 and 1520 (Bağcı–Çağman–Renda–Tanındı 2010:62, 61). Selim’s vaḳf seal appears of f. 67a. It is surrounded by a golden frame indicating that it is part of the design which confirms that the copy was made for Selim. The colophon gives the name of the copyist as Şehsuvâr al-Selîmî (f. 67b). There are four full page paintings in the volume. The painting on f. 27b depicts the sultan during a hunting expedition; on f. 28a he is depicted listening to two young men reading out a book. On f. 59b and 60a he is shown killing a leopard with his sword and fighting a lion that had attacked his horse. Folios 1b–2a and 5b–6a contain decorated double pages (*serlevha*). Almost each page contains smaller paintings or decorated floral panels. The margins are either freckled with gold painting or are decorated with floral patterns and the images of animals. The script is highly elegant *nesta‘îk*. Rule borders are drawn in blue, green and gold. A few pages are mixed up after f. 24b. F. 24b ends with a closing couplet of a poem and f. 25a also starts with a *makṭa‘*. The remaining couplets of the poem are copied on f. 25m.

The text starts with the *tevḥîd* (ff. 1b–2a), the short *na‘t* (f. 2b), the *münâcât* (f. 3a) and the longer *na‘t* (ff. 3b–5b). The *gazeliyât* section (ff. 5b–63 in the main text area; 5b–67a in the margin) contains 230 gazels. Poems appear both in the main text area and on the margin. The last unit (ff. 63a–67a) contains a *taḥmîs*, several *rubâ‘is* and *kit‘as*.

12. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü F 1331 (= IÜ1331)

The volume contains 78 numbered folios with an average of 15 lines on a page. The text was copied by Seyyid 'Abdî in 1229/1814.⁵ The text of Selîm's divan is preceded by a prose introduction (ff. 1b–5a) giving a summary of Selîm's reign and military campaigns. There is a full page painting on f. 6b that depicts a young boy and the Sultan reading a book in a library. Painted 'ünvâns decorate folios 1b and 8b. Rule borders are drawn in gold. The script is *nesta'liq*. Not counting the prose introduction the volume seems to be an almost exact copy of the Millet Kütüphanesi manuscript (see below).

13. The National Library of Israel, Yahuda Ms. Ar. 1128 (= Jerusalem)

The manuscript contains 65 numbered folios and a blank page.⁶ The average number of lines on a page is 12. The copy was finished at the beginning of Rebî' el-Evvel 961/mid-February 1554 in Constantinople by a master calligrapher, Muẓaffar 'Alî. According to a contemporary source "besides painting, he had a most wonderful hand in calligraphic copying (*muṣannâ*), wrote *nesta'liq* well, excelled in gold sprinkling and gilding, and was outstanding in his time in coloring and lacquer work. Few have been so versatile as he. He also arranged an album" Minorsky 1959: 186).⁷ The text of the Yahuda manuscript is written in fine *nesta'liq* on gold sprinkled paper. There is a decorated 'ünvân on f. 1b. The script is finely calligraphed *nesta'liq*. Rule borders are drawn in gold. On f. 1a the seal of Selîm II (1566–1574) appears.

The text starts with a *münâcât* (*Ḥudâyâ tu-râ...*; ff. 1b–2a) and the *na't* in *terkîb bend* form (ff. 2a–3b). The *kaşâ'id* section (ff. 3b–11a) contains three kasides. The *gazelîyât* chapter starts with the short *na't* (*Ay barafraşta...*) but contains only the first three couplets (f. 11a). It is followed by the last two couplets of a gazel on the verso side of the same folio (f. 11b). The collection contains ca. 180 gazels.

14. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Lala Ismail449 (= LI)

The manuscript consisting of 38 numbered folios is undated, the name of the scribe and the place of copying are not known. The script used is *nesta'liq*. There are two short notes in Ottoman Turkish on ff. 38b and 39a. Though they are not dated the style of writing suggests that they were written in the late 17th– early 18th century.⁸ The ownership stamp of Sultan 'Abdulhamîd appears on f. 1a, which suggests that this was the "Hamidiye" copy Horn used for his edition. The headings preceding the *tevḥîd*, the *münâcât* which is called *tevḥîd* here and the longer *na't* wrongly termed a *tercî' bend* confirms this assumption.

The text starts with the *tevḥîd* (ff. 1b–2a), followed by the short *na't* (f. 2a), the *münâcât* (f. 2b) and the *na't* in *terkîb bend* form (ff. 2b–4a). The *gazelîyât* chapter (ff. 4a–38a) contains 148 gazels.

15. Kitâbhâna, Müza va Markaz-i Asnâd-i Majlis-i Şu'ra-yi Islâmî, Ms. 13392 (= Majlis13392)

The volume contains 110 numbered folios with an average of 21 lines in the main text area and 17 lines in the margin. F. 46 is missing from the digital copy. The text starts on f. 1b, it continues written upside down in the margin, goes to the main text area of f. 2a and

⁵ According to Aydın the date is 1222 but the numeral '9' is clearly visible in the colophon (Aydın 2010: 81).

⁶ F. 28 is missing from the digital copy I have.

⁷ For more on Muẓaffar 'Alî see Akın–Kıvanç 2011: 442, 474.

⁸ I am deeply grateful to my colleague Nándor Erik Kovács for his expert opinion on the short notes.

then to the margin. The text is written in one column. The manuscript is undated. Though the name of the copyist and the place of copying are not given either, according to a short note written in Turkish on f. 1a the text was copied by Mîr Sîfâyî Bağdâdî. The ownership note of Meḥmed 'İffeti Kefevî (f. 110b) an inhabitant of Istanbul suggests that the manuscript might have been copied in that city. The title given on f. 1a is *Dîvân-i Fârsî li Sultân al-Ġâzî al-Marḥûm al-Sultân Salîm Hân*. There is a note on the same page dated Cemâzî el-Evvel 1336/March 1918 stating that the text was compiled from different manuscripts. There are further ownership notes on f. 1a together with an ownership stamp which is illegible in the digital copy. The script used in the manuscript is *şikasta-nesta 'lîk*. Rule borders (ff. 1b–10b) are drawn in gold.

The collection contains ca. 532 gazels and 11 kasides (ff. 56b–58a; 60b–61b; 63a–65a; 65b–67b; 68a–70a; 98a–101b; 106b–107b; 108a–110a) which makes it the most comprehensive among the manuscripts of the divan. The manuscript consists of two parts. The basis of the collection is a full divan of gazels (ff. 1b–49a) arranged in alphabetical order. The second section contains poems that were collected from various manuscripts the editor managed to find and thus they are not in alphabetical order.

16. Kitâbhâna, Mûza va Markaz-i Asnâd-i Majlis-i Şu'ra-yi Islâmî, Ms. 21013/2 (Majlis21013)

The collected volume contains 204 numbered pages. There is an average of 15 lines on each page. The first text in the volume is the divan of Amîr Şâhî (pp. 2–72) whose poetry Selim's gazels were compared to by contemporary Persian critics. Selim's divan (pp. 75–200) is the second text in the volume. The date of copying, the name of the copyist and the place of copying are not known. The text is written on silhouetted paper decorated with the coloured images of various plants (tulips, carnations, leaves, cypresses, etc.). The script used is *nestâ 'lîk*. Rule borders are drawn in gold.

The beginning of Selim's divan is missing; an unknown number of pages must have fallen out. The text starts abruptly (p. 75) with the fourteenth couplet of the kaside composed in the metre *hezec-i müsemmen-i sâlim* (. - - - | . - - - | . - - - | . - - -), using the rhyme *-ân* and the redîf *-î*. The section ends abruptly; the last pages are missing. This section contains the full text of two kasides and the fragmentary text of two other poems. The next section, which is preceded by a decorated *'ünvân*, starts on f. 84 with the *münâcât*. It is followed by the *tevḥîd* (pp. 84–85), the shorter (p. 85) and the longer *na't* (pp. 86–89). This section contains the full text of one kaside and the fragmentary text of another one. The *kaşâ'id* section of the manuscript thus seems to be in a jumbled state. Folios seem to be mixed up and a few pages are missing.

The *gazelîyât* chapter (pp. –200) is preceded by a decorated *'ünvân*. It contains 208 gazels and a *taḥmîs* (pp. 149–150).

17. Kitâbhâna va Mûza-yi Millî-yi Malik, Ms. 4620 (=Malek)

The volume contains 116 numbered pages with an average of 11 lines per page. The manuscript is undated, the name of the scribe and the place of copying are not known. On p. 1 there is a nicely decorated *'ünvân*. Rule borders are drawn in gold.

The text starts with the *tevḥîd* (p. 1) that stops abruptly. An unknown number of pages are missing between p. 1 and p. 2. The *gazelîyât* section (pp. 2–116) contains 186 gazels.

18. Millet Kütüphanesi, A.E. Farsça 324 (=AE)

The volume consists of 81 numbered folios. There is an average of 14 lines on every page. The manuscript was copied by 'Osmân el-Futûhî in 980/1572 (f. 80a). The place of copying is not known. The script used is *nesta'lik*. Rule borders are drawn in gold (ff. 1b–2a), in blue (ff. 2b–3a) and black (ff. 3b–8b) ink.

The manuscript starts with a modestly decorated double page. The first text in the volume is the *münâcât* (f. 1b) followed by the longer *na't* in *terkib bend* form (ff. 2a–3a). The *kaşâ'id* section (ff. 3a–14a) contains six kasides. Folios 14b–17a contain the *tevḥîd* (ff. 14b–15b), a *muḥammas* (ff. 15b–16a) and two *taḥmîses*, on inspired by Şâhî (ff. 15b–16b) and one by Câmî (ff. 16b–17a).

The *ğazeliyât* chapter starts on f. 17b and contains 221 gazels, a *rubâ'î* and a *ferd*. A few gazels were written in the margin later (ff. 18b, 33b, 36b, 39a, 55b, 58a, 58b, 63b, 75b). Gazels on ff. 18b and 33b were added by a reader who compared the contents of the volume up to f. 49a with Horn's edition and recorded his observations in the margin.

19. Sâzmân-i Asnâd va Kitâbhâna-yi Millî-yi İrân, Ms. 2495 (= Milli)

The volume contains 58 numbered pages with an average of 13 lines. The manuscript is undated, the name of the copyist and the place of copying are not known. The text written in clear *nesta'lik* starts with the *tevḥîd* (pp. 1–3), followed by the longer *na't* (pp. 3–5). The *ğazeliyât* chapter (ff. 5–58) contains 104 gazels.

20. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Nuruosmaniye 3827 (=NO)

The volume contains 73 folios with an average of 12 lines on a page. The manuscript copied in Mekka is undated, the name of the copyist is not known. The ownership stamp and ownership note of 'Osmân III's (1754–1757) vakf is on f. 1a. The script used is *nesta'lik*. There is a decorated *ünvân* on f. 1b. Rule borders are drawn in gold and blue. One folio seems to be missing between ff. 37b–38a.

The text starts with the *tevḥîd* (ff. 1b–2a) followed by the shorter *na't* (ff. 2a–2b), the *münâcât* (ff. 2b–3a) and the longer *na't* in *terkib bend* form (ff. 3a–5a). The *ğazeliyât* section (ff. 5a–73a) contains 233 gazels.

21. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Reşid Efendi 762 (=RE)

The volume contains 57 numbered folios with an average of 15 lines on a page. The script is *nesta'lik*. The copying was finished by an unnamed scribe on 1 Rebî' el-Evvel 974/26 September 1566. According to Aydın (Aydın 2010: 78) the manuscript was copied in Kayseri. The colophon, however, says that the manuscript was copied in the year when Sultân Süleymân went on a campaign against Beç (Vienna) and Pîrî Paşa camped near Kayseri (f. 57b). Pîrî Paşa was the sancakbeyi of Adana in 1566 who was charged with the defence of Kayseri and its vicinity while the army was on campaign in Hungary (Aköz 2010: 41). Though the colophon mentioning Pîrî Paşa's duties in Kayseri in 1566 can suggest that the copyist was close to the paşa it doesn't necessarily means that the manuscript was copied in Kayseri.

The text of the divan starts with the *tevḥîd* (ff. 1b–2a). It is followed by the shorter *na't* (ff. 2a–2b), the *münâcât* (f. 2b) and the longer *na't* in *terkib bend* form (ff. 2b–4a). The heading preceding the poem erroneously states that it's a *tercî' bend*.

The *ğazeliyât* section (ff. 4a–57b) contains 230 gazels.

22. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 507 (=Revan507)

The volume consists of 32 numbered folios with an average of 15 lines on a page. The date of copying, the name of the copyist and the place of copying are unknown. The script is *nesta'lik*. There is a decorated '*ünvân* on f. 2b. Rule borders are drawn in gold.

The text of the divan starts with the *tevḥîd* (ff. 2b–3a). It is followed by the shorter *na't* (ff. 3a–3b), the *münâcât* (f. 3b) and the longer *na't* in *terkîb bend* form (ff. 3b–4b). The *ğazeliyât* section contains 117 gazels.

23. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 737 (=Revan737)

The volume consists of 42 numbered and one unnumbered folios with an average of 13 lines per page. The undated manuscript was copied by 'Abd al-Vâḥid. 'Abd al-Vâḥid must be identical with 'Abd al-Vâḥid Meṣhedî who has already been mentioned. He was a well-known copyist during the reign of Kânûnî Sultân Süleymân and he copied the Fatih and one of the University Library's copies. Though the place of copying is not mentioned in the colophon the manuscript was copied perhaps in Istanbul. The script is *nesta'lik*. The ownership stamp of the vaḳf of Maḥmûd I (1730–1754) is on f. 1a. There is a nicely decorated '*ünvân* on f. 1b. Rule borders are drawn in gold and blue.

The text of the divan starts with the *tevḥîd* (ff. 1b–2a) followed by the short *na't* (ff. 2a–2b) titled a *münâcât* in this manuscript, the *münâcât* (ff. 2b–3a) and the longer *na't* in *terkîb bend* form (ff. 3a–4b). Folios 4b–6a contain a kaside relying on the rhyme *-ar* and the redif *-aş*. The *ğazeliyât* section (ff. 6b–40b) contains 139 gazels. The manuscript ends with a kaside using the rhyme *-âr* and the redif *-î* (ff. 40b–42b).

24. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 738 (=Revan738)

The volume contains 32 numbered folios with an average of 12 lines per page. The manuscript was copied by 'Abd al-Vâḥid Meṣhedî. The date and place of copying are not mentioned in the colophon. The script is *nesta'lik*. The ownership stamp of the vaḳf of Maḥmûd I (1730–1754) is on f. 1a. There is a nicely decorated '*ünvân* on f. 1b. Rule borders are drawn in gold and blue.

The text of the divan starts with the *tevḥîd* (ff. 1b–2a) followed by the short *na't* (ff. 2a–2b) and the longer *na't* in *terkîb bend* form (ff. 2b–4a). The *ğazeliyât* section (ff. 4a–31b) contains 100 gazels. The manuscript ends with a kaside using the rhyme *-âr* and the redif *-î* (ff. 31b–32a).

While preparing the new critical edition a comparative analysis of the manuscripts was made and it yielded the following results.

1. It seems that except for AE and IU1331 none of the manuscripts are closely related. This would suggest that several more manuscripts were originally prepared and these could fill the gaps between the manuscripts known today.⁹ This assumption appears to be confirmed by contemporary accounts of Selîm's poetry. It has been mentioned earlier that the poetic anthologies of Sehî bey, Laṭîfî and Kınalızâde Ḥasan Çelebi contain sample couplets from Selîm's divan and some of these are not included in Horn's edition. A few beyts mainly *maṭla*'s are not included in any of the manuscripts either. The structure of Majlis13392 also points indicates that several manuscripts are missing. As it has been suggested earlier the

⁹ I was unable to consult the manuscripts preserved in the Râşid Efendi Library in Kayseri (Ms. 1289/2) and the copy of the National Library of Egypt.

copy was compiled from several manuscripts by someone who was apparently an admirer of the Sultan's poetry. A copy very similar to IU1330 served as a basis of this unique collection which was later supplemented with poems the editor found in other manuscripts. This late copy contains much more poems than any other manuscript and a great number of the poems cannot be found anywhere else.

2. Four of the manuscripts were copied by the same person, 'Abd al-Vāḥid Meṣhedī, a well-known expert calligrapher of Süleymān's time who worked in the imperial capital. As these manuscripts were prepared after Selīm's demise one would expect that by the time 'Abd al-Vāḥid started copying the texts the divan had already had a standardized version and thus the manuscripts he copied are directly linked to each other. However, it doesn't seem to be the case. Revan738 contains the *tevḥīd*, the two *na'ts*, 100 gazels and part of a kaside. Fatih contains the *tevḥīd*, the two *na'ts*, 104 gazels but doesn't include any kasides. IU1016 contains the *tevḥīd*, the longer *na't*, 131 gazels and two kasides, Revan737 contains the *tevḥīd*, the *münācāt*, both *na'ts*, 139 gazels and the same kasides as IU1016. All this would suggest that the Selīm canon was continuously growing as scattered poems were collected and incorporated into the corpus.

3. The manuscripts can be divided into two major groups. Ankara with its content not arranged in alphabetical order and IU1067 that contains only five couplet long gazels are not part of these groups. Contentwise IU1067 is close to the second group of manuscripts. Atif2077, Esad, Fatih, IU1016, IU1330, LI, Malek, Milli, NO, RE, Revan507, Revan737 and Revan738 appears to represent the first group. The first part of Majlis13392 should also be added to this group. The manuscripts Horn used were mainly from the first group. The second group seems to consist of Amasya, AE, Atif2078, HM, IU929, IU1331, Jerusalem, the second half of Majlis13392 and Majlis21013. They contain quite a few poems, both gazels and kasides that cannot be found in Horn's edition. The difference between the two groups is apparent in the "re" sub-chapter of the *gazelīyāt* section as manuscripts belonging to the second group have more gazels ending in "re". In spite of their differences the contents of the two groups seems to overlap at some points and there a large number of poems that are present in all the manuscripts. The first group includes the earliest copies starting with IU1330 that was prepared for Selim himself, followed by the four manuscripts copied by 'Abd al-Vāḥid which were possibly finished during Süleymān's reign (Fatih, LI, Revan737, Revan738). These manuscripts reflect the first redaction of the divan. The type of *nesḥī* used in Esad and the structure of the whole manuscript suggest that this is also an early copy and perhaps it was edited either during Selīm's or in Süleymān's reign with the aim of defining the Sultan's place in the Persian literary tradition.

The Jerusalem copy finished in 1554 in Istanbul indicates that some thirty years after the author's demise a second redaction of the divan was prepared. It contained many poems that were not present in the first redaction which would suggest that during the reign of Süleymān a serious research project was going on to collect scattered poems of Selīm and incorporate them into a second edition of his divan.

All the results of the research project aimed at preparing a new critical edition of Yavuz Sultaān Selīm's Persian divan is planned to be published this year. The edition is going to contain the *tevḥīd*, the *münācāt*, the two *na'ts*, 9 kasides and approximately 534 gazels. Compared to Horn's edition it's going to be much richer and would include over 230 poems that have never been printed before.¹⁰ The volume under preparation would also include an

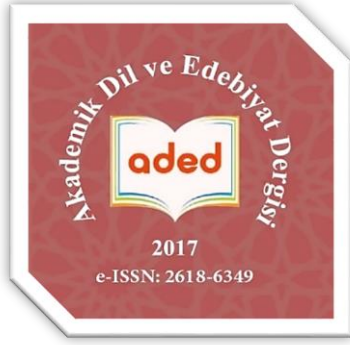
¹⁰ Some of the poems not found in Horn's edition have already been published. For these see Péri 2015a, Péri 2015b, Péri 2020.

introductory part with chapters on the Ottoman literary scene in the late 15th – early 16th century, on the role Persian played during this period, on imitation (*naẓīre-gūyi*) as a creative process, on Yavuz Selīm as a poet and the political aspects of his Persian poetry. The text is going to be complemented with a critical apparatus that gives the basic data of each poem (metre, rhyme, redif) and shows all the textual variants.

Bibliography

- Akın-Kıvanç, Esra (2011). *Mustafa 'Āli's Epic Deeds of Artists. A Critical Edition of the Earliest Ottoman Text about the Calligraphers and Painters of the Islamic World*. Leiden–Boston: Brill.
- Aköz, Alaattin, 'Karaman'dan Sigetvar'a: Bir Eyalet Öleçeğinde Kanuni Sultan Süleyman'ın Son Macaristan Seferi'. *Perspectives on Ottoman Studies. Papers from the 18th Symposium of the International Committee of Pre-Ottoman and Ottoman Studies (Ciepo)*. Eds. Ekrem Causevic–Nenad Moacanin–Vjeran Kursar. Münster: Lit Verlag.
- Aydın, Şadi (2010). *Türk Edebiyatında Farsça Divânlar ve Divânçeler*. Ankara: Anekdot Yayınevi.
- Aydın, Seda (2016). *Destâvîz-i Dâniş (Yavuz Sultan Selīm Divânı'nın Şerhi). Tenkitli Metin ve İnceleme (s. 180–366)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Bağcı, Serpil–Çağman, Filiz–Renda, Günsel–Tanındı, Zeren(2010). *Ottoman Painting*. Ankara: Ministry of Culture and Tourism, The Bank Association of Turkey.
- Horn, Paul (1904). *Dīvān-i balāgat- 'unvān-i Sulţān Salīm Hān-i avval*. Berlin: Matba'a-yi daulatī.
- Horn, Paul (1906). "Der Dichter Sultān Selīm I". *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 60: 97–111.
- Hüsni, Hüseyin (1306/1889). *Dīvān-i Yavuz Sulţān Selīm*. İstanbul:Āşādūryān Şirket-i Mürettebiye Matba'ası.
- İşbilir, Ömer (2002). "Kuyucu Murad Paşa". *İslam Ansiklopedisi*.C.26. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 507–508.
- Kaya, İbrahim (2019). "Yavuz sultan Selim'in Matbu Farsça Divanı İle Tarlan Tercümesinin Karşılaştırılması". *Uluslararası Sosyal Araştırmaları Dergisi* 12(63): 119–129.
- Kalyon, Filiz (2015). *Barika, Selections from Yavuz sultan Selim's Poems*. Ankara: Berikan Publications.
- Kégl, Sándor (1910). "Szelim szultán mint perzsa költő". *Keleti tanulmányok. Goldziher Ignác születésének hatvanadik évfordulójára írták tanítványai*. Budapest: Hornyánszky Viktor kiadása, 183–203.
- Kınalızâde Hasan Çelebi (2017). *Tezkiretü'ş-şu'arâ*. Hazırlayan: Aysun Sungurhan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Latîfi (2018). *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*. Hazırlayan: Rıdvan Canım. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Minorsky, Vladimir (1959). *Calligraphers and Painters. A Treatise by Qādī Aḥmad, Son of Mīr Munshī (circa A.H. 1015/1606)*. Washington: Smithsonian Institution.
- Péri Benedek (2015a). "Szelim szultán kiadatlan versei (Unpublished ghazals by Yavuz Sultan Selim. Part. 1.)". *Keletkutató* 2015 tavasz, 115–138.
- Péri Benedek (2015b). "I. Szelim szultán kiadatlan versei II." (Unpublished Persian poems of Sultan Selim I. Part 2.). *Keletkutató* 2015 ősz, 113–130.

- Péri Benedek (2020). “Yavuz Sultan Selim (1512–1520) and his imitation strategies. A case study of four Hâfız ghazals”. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* (forthcoming)
- Sehî Beg (2017). *Heşt Bihişt*. Hazırlayanlar Halûk İpekten, Günay Kut, Mustafa İsen, Hüseyin Ayan, Turgut Karabey. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Şeyh Vaşfi (1308/1891). *Bârika. Yavuz Sultân Selim'in Eş'ârı ile Tercümeleri*. İstanbul:Âşâdüryân Şirket-i Mürettebiye Maţba'ası.
- Tarlan, Ali Nihat(1946). *Yavuz Sultan Selim Divanı*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- Terzi, Beyza (2016). *Destâvîz-i Dâniş (Yavuz Sultan Selim Divânı'nın Şerhi). Tenkitli Metin ve İnceleme (s. 1–180)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Yerkazan, Hasan (2017). “Halil b. Seyyid Abdullâtif Amâsî (V. 1196/1782) ve Câmi,,u"l-Aşğar Adlı Eseri”. Uluslararası Amasya Âlimleri Sempozyumu. 21–23 Nisan–Amasya. Bildiri Kitabı 1. Editörler: Şuayip Özdemir, Ayşegü Gün. Ankara: Kıbrıs Balkanlar Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Enes YILDIZ

Dr., Milli Eğitim Bakanlığı
enesedebiyat@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-3614-579X>

Ali Paşa-zâde Mustafa Hamdî ve Dîvânı

Ali Pashazade Mustafa Hamdi and His Divan

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 14.03.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 13.04.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

YILDIZ, Enes (2020). Ali Paşazâde Mustafa Hamdî ve Dîvânı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 147-164.
DOI: 10.34083/akaded.703792.

YILDIZ, Enes (2020). Ali Pashazade Mustafa Hamdi and His Divan. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1),
147-164 . DOI: 10.34083/akaded.703792.



<https://doi.org/10.34083/akaded.703792>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Yaklaşık altı yüz yıl devam eden klasik Türk edebiyatının bugünkü nesillere bıraktığı edebî mirasın başında divânlar gelmektedir. Bugüne kadar yüzlerce divân üzerine çalışmalar yapılmış ve yapılmaya devam etmektedir. Divân şiiri geleneğinde yetişen sanatçılardan biri de bu çalışmaya konu olan XVIII. yüzyıl şairlerinden Ali Paşa-zâde Mustafa Hamdî'dir. Mustafa Hamdî Bey 1180 (1766-1767) yılında doğmuştur. Şairin asıl adı Mustafa'dır. Mustafa Kâ'il Efendi'den Arapça ve Farsça dersler alan Hamdî, 1207 (1792-1793) yılında 27 yaşındayken vefat etmiştir. Şu an için bilinen tek eseri ise Divân'ıdır. Divân'ın ulaşabildiğimiz tek nüshası Medine Ârif Hikmet Kütüphanesi Türkçe Yazmalar 205/811 arşiv numarasıyla kayıtlıdır. 30 varaktan oluşan Divân'da sırasıyla 102 gazel, 1 müseddes, 1 tahmis, 10 kıt'a, 2 kaside ve 8 müfred olmak üzere toplam 124 manzume bulunmaktadır. Çalışmada öncelikle şair hakkında kaynaklardan elde edilen bilgiler verilecek, ardından Hamdî'nin bilinen tek eseri olan Divân'ı tanıtılacaktır. Çalışmanın sonunda Divân'dan seçilen örnek şiirlerin transkripsiyonlu metni verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, XVIII. Yüzyıl, Ali Paşa-zâde Hamdî, Divân.

Abstract

Diwans are at the forefront of the literary heritage of classical Turkish literature, which has been going on for nearly six hundred years, to today's generations. To date, hundreds of studies have been done on the diwan and still continue to be done. One of the poets who grew up in the tradition of Diwan poetry is Ali Pashazade Mustafa Hamdi, one of the 18th century poets subject to this work. Mustafa Hamdi was born in 1180 (1766-1767). His real name is Mustafa. Hamdî, who took Arabic and Persian lessons from Mustafa Kail Efendi, died in 1207 (1792-1793) when he was 27 years old. His only known work for now his diwan. The only copy of diwan that we can reach is registered in the Medina Arif Hikmet Library Turkish Manuscripts with the archive number 205/811. In Diwan consisting of 30 pages, there are a total of 124 poetry, including 102 odes, 1 musaddes, 1 tahmis, 10 verse, 2 eulogies and 8 mufreds. In this study, the information obtained from the sources about the poet will be given. Then "diwan" which is the only work of Hamdi, will be introduced. At the end of the article, transcriptional text of sample poems selected from diwan will be given.

Keywords: Classical Turkish Literature, 18th century, Hamdi, Diwan

Giriş

Klasik Türk edebiyatından bugünkü nesillere tevârüs eden kültürel ve edebî mirasın başında dîvânlar gelmektedir. Dîvânlar, klasik Türk edebiyatının edebî ve kültürel birikimini yansıması açısından önemli kaynaklardır. Bugüne kadar dîvânlar üzerine ister metin neşri ister muhteva incelemesi olsun birçok çalışma yapılmıştır. Gün geçtikçe bu çalışmalar artmakta, yeni eserler ilim âleminin istifadesine sunulmaktadır. Bu çalışma da kaynaklarda hakkında çok az bilgi bulduğumuz, XVIII. yüzyıl, III. Selim dönemi dîvân şairlerinden Hamdî Divânı üzerinedir.

XVIII. yüzyıl Osmanlı için siyasi, sosyal ve ekonomik yönden büyük sarsıntıların yaşandığı bir dönemdir. Osmanlı bu yüzyıla Karlofça ve Ruslarla yapılan İstanbul anlaşmalarıyla girer. Bu iki anlaşma sonucu Osmanlı toprak kaybetmeye başlar. Ülkenin içinde bulunduğu yolsuzluk, rüşvet, eşkıyalık, ehliyetsizlik, merkezi yönetimin zayıflığı gibi iktisadi, askeri, siyasi ve kültürel problemlerin aşılması için köklü reformların yapılması fikri hâsıl olmuştur. Bu yüzyılın başında II. Mustafa kapıkulu ve ulama tarafından tahtan indirilmiş yerine III. Ahmet tahta geçmiştir. III. Ahmet döneminde ise Türk tarihinde “Lale Devri (1718-1730)” olarak isimlendirilen bir dönem yaşanmıştır. Şatafat ve israf devri olarak da bilinen Lale Devri’nde Avrupa’ya elçiler gönderilmiş, kumaş ve çini fabrikaları açılmış, matbaa kurulmuş ve çeviriler yapılmıştır. Lale Devri 1730 Patrona Halil İsyanı ile son bulmuş ve daha sonra sırasıyla Osmanlı tahtına I. Mahmud, III. Osman, III. Mustafa, I. Abdulhamid ve III. Selim geçmiştir (Şentürk & Kartal, 2005: 419-448). Çalışmamıza konu olan Hamdî de Sultan III. Selim dönemi¹ şairlerindedir.

XVIII. yüzyılda klasik Türk edebiyatı ise siyasi ve içtimai çözümlerin aksine son büyük ve olgunluk dönemini yaşar. Bu devre “Mahallileşme” ve “Sebk-i Hindî”nin temsilcileri olarak gördüğümüz Nedîm (ö. 1730) ve Şeyh Gâlib (ö. 1799) gibi iki büyük şair damgasını vurur. Bu yüzyılda güçlü şairlerin yetişmesinde ve Hüsn ü Aşk gibi mükemmel eserlerin verilmesinde III. Ahmet ve III. Selim gibi hem sanatçı hem de sanatçıların hamiliğini yapan padişahların etkisi büyüktür. Bu yüzyılda geleneksel kurallar ve mazmunlar yanında sosyal hayata sıklıkla yer verilmiştir. Aynı zamanda nazirecilik ve tarih düşürme konularına da rağbet artmıştır. Seyyid Vehbî (ö. 1739), Haşmet, Neş’et (ö. 1768), Fitnat Hanım (ö. 1780), Sümbülzâde Vehbî (ö. 1809), Koca Râgıb Paşa (ö. 1763) ve Enderunlu Fâzıl (ö. 1810) devrin önemli şairlerindedir (Şentürk & Kartal, 2005: 419-448; Mengi, 2003: 204-226). Bu yüzyılda yetişen şairlerinden biri de Mustafa Hamdî’dir.

¹ Sultan III. Selim 28. Osmanlı padişahıdır. 1762 yılında doğan padişahın babası sultan III. Mustafa, annesi ise Mihrişâh sultandır. III. Selim, Sultan I. Abdülhamit’in tahtan inmesinden sonra 7 Nisan 1789 yılında tahta çıkar ve 29 Mayıs 1807 yılında tahttan iner. 28 yaşında iken tahta çıkan sultanın iktidarı 18 yıl sürer. Çocukluğundan itibaren çok iyi eğitim alan Sultan III. Selim ıslahatçılık yönü ile tanınır. Tahta geçesiyle birlikte askerî, idarî, sosyal ve ekonomik alanlarda yeniliklere imza atar. Sultan, devletin içinde bulunduğu durumu istişare için Meclis-i Meşveret’i kurmuştur. Meşveret meclisinde yönetim sınıfından iki yüzden fazla kişi bulunmaktaydı. III. Selim’in attığı en önemli adımlardan biri Nizâm-ı Cedid olmuştur. Nizâm-ı Cedid, yeniçeriye dokunmadan Avrupa tarzında yeni bir ordunun kurulması hareketidir. Ayrıca sultan, reformlar için malî kaynak oluşturmak adına İrâd-ı Cedid adı ile yeni bir hazine kurmuştur. Eğitim alanında ise Mühendishâne-i Berr-i Hümayûn ve Mühendishâne-i Bahr-i Hümayûn okulları III. Selim döneminde açılmıştır. III. Selim sadece idarî ve siyasi alanda değil güzel sanatlar konusunda da önemli bir isimdir. Mûsikîye düşkünlüğü ile tanınan sultanın güftelerinin de kendine ait olduğu besteleri vardır. Hatta mûsikî tarihinde 1785-1825 yılları III. Selim ekolu olarak bilinir. Mûsikîşinas, hattat ve neyzen olan sultan İlhâmî mahlasıyla şiir de yazmıştır (Beydilli, 2009: 420-425; Özcan, 2009: 425-426; Aykurt, 2015: 439-447).

1. XVIII. Yüzyıl Dîvân Şairlerinden Ali Paşa-zâde Mustafa Hamdî

Mustafa Hamdî Bey'in hayatı hakkında elimizdeki bilgiler kısıtlıdır. Biyografik kaynaklarda ve Dîvân'ın dibâcesinde şair hakkında bazı bilgiler bulunmaktadır. Şeyhülislam Ârif Hikmet Bey tezkiresinde Hamdî ile ilgili şu bilgileri verir:

“1180 iken Ali Pâşânın sulbundan âlem-i şûhuda gelmiştir. İsmi Mustafa'dır. Ser-bevvâbin-i dergâh zümresine iltihâk edip ahir-i ömürlerinde köşe-nişin-i hâne-i uzlet bulunduğu tarikten dest-keş-i ferâğat ve bâb-ı hakka mülâzemet ve 1207 azm-ı cennet edib Eyyüb Cami'-i şerîfi mihrâbının cânib-i yesârında vasiyyetleri üzre defn olunmuştur. Zâtında hamîde hisâl ü sâhib-i hâl olub sefer-i sinînden beri mu'ârefe bezl-i maddûr ve az vakitte tahsîl-i kemâlât edip Arabiye'yi ve Fârisiye'yi Akgermani Mustafa Kâ'il Efendi'den tahsîl etmişlerdir. Eş'ârları pek de çeşniden hâli değildir. Müretteb beş cüz' mikdârı dîvânı vardır (Çınarcı, 2007: 45).

Bu bilgileri ve Dîvân'ın dibâcesini okuduğumuzda Mustafa Hamdî Bey ile ilgili şunları söyleyebiliriz: Şair 1180 (1766-1767) yılında doğmuştur. Yegen Ali Paşa-zâde oğlu Hamdî'nin asıl adı Mustafa'dır. Kâ'il Efendi'den Arapça ve Farsça dersler alan Hamdî, padişahın kapıcıbaşılığı görevinde bulunmuştur. Şair 1207 (1792-1793) yılında 27 yaşındayken vefat etmiş ve Eyüp Camii mihrabının sol tarafına defnedilmiştir. Kendisinden ders aldığı Mustafa Kâ'il Efendi genç yaşta ölen Hamdî için şu tarihi düşmüştür (Dîvân-ı Hamdî, varak: 1b-2a; İpekten vd, 1988: 181; Tuman, 2001: 225):

... vefâtına inşâd eyledikleri târihdür:

Düşdi bir târih sâl-ı fevtine
Mustafâ Beg itdi Firdevsi makâm

2. Mustafa Hamdî Dîvânı²

2.1. Nüsha Tavsifi

Hamdî Dîvânı'nın araştırmalarımız sonucu ulaşabildiğimiz tek nüshası Medine Ârif Hikmet Kütüphanesi Türkçe Yazmalar 205/811 arşiv numarasıyla kayıtlıdır. 30 varaktan oluşan Dîvân nüshası, 2 sütun ve 19 satır hâlinde yazılmıştır. 13x21 mm. ebatlarındaki Dîvân ta'lîk ile yazılmıştır. Söz başları ise kırmızı mürekkeplidir. Dîvân'da sırasıyla 102 gazel, 1 müseddes, 1 tahmis, 10 kıt'a, 2 kaside ve 8 müfred olmak üzere toplam 124 manzume bulunmaktadır. Aşağıda Dîvân'ın başı ve sonu verilmektedir:

Başı:

Ey eşref-i mâsivâ-yı Mevlâ
Zâtun gibi hiç Hak Te'âlâ

Sonu:

Nakd-i vaslın niceler bozmuş iken tenhâda
Saymaz uşşâkını bir akçeye sarrâf-zâde

² Yakın zamanda yayımlayacağımız “*Mustafa Hamdî ve Dîvânı*” adlı kitap çalışmamızla XVIII. yüzyıl klasik Türk edebiyatında Mustafa Hamdî'nin de yerini alacağını ümit ediyoruz.

2.2. Gazeller

Divanda toplam 102 gazel bulunmaktadır. Divandaki 102 gazelin 65 tanesi 5 beyitten oluşmaktadır. Bu sayı tüm gazellerin % 64'ünü oluşturur. Divanda 2 beyitlik 1, 4 beyitlik 10, 6 beyitlik 15, 7 beyitlik 5, 8 beyitlik 2, 9 beyitlik 3 ve 10 beyitlik 1 gazel vardır. Gazeller revî harfine göre müretteptir ve 25 harften gazel bulunmaktadır. Bu harfler içerisinde en çok gazel “ra” ve “he” harflerinde yazılmıştır. Aşağıdaki tablolarda gazellerin revî harfine göre dağılımı ve beyit sayıları verilmiştir:

Tablo 1: Gazellerin Revî Harfine Göre Dağılımı.

ا	11	س	2	ک	3
ب	5	ش	3	ل	3
ث	2	ص	2	م	4
ج	2	ض	1	ن	2
ح	3	ط	1	و	1
خ	3	ع	1	ه	14
د	2	غ	1	ی	7
ر	19	ف	1		
ز	7	ق	2		

Tablo 2: Gazellerin Revî Harfine Göre Beyit Sayıları.

ا	2, 5, 6, 5, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 9
ب	5, 6, 6, 4, 6
ث	5, 5
ج	5, 5
ح	7, 6, 5
خ	5, 5, 5
د	5, 5
ر	5, 5, 7, 6, 5, 5, 5, 5, 6, 5, 4, 5, 5, 4, 4, 5, 6, 5
ز	4, 5, 4, 5, 6, 5, 5
س	5, 5
ش	6, 5, 5
ص	5, 4
ض	4
ط	5
ع	5
غ	6
ف	5
ق	6, 5
ک	5, 5, 5
ل	5, 6, 5
م	5, 5, 9, 5
ن	7, 5
و	5
ه	5, 5, 7, 4, 5, 5, 5, 7, 10, 5, 5, 5, 5, 5
ی	4, 8, 9, 8, 5, 5, 5,

Dîvân şiirinde ahengi oluşturan ve anlam üzerinde etkisi olan unsurların başında redif ve kafiye gelmektedir. Hamdî Dîvânı'nda mücerred, mürdef ve tesis olmak üzere üç çeşit kafiye görürüz. Kâfiye-i mücerred yalnızca revî harfiyle yapılan kafiye denir (Saraç,

2007: 274). Dîvânda mücerred kafiyeden toplam 52 gazel bulunmaktadır ki bu tüm gazeller içerisinde yaklaşık % 51'lik orana tekabül eder. Aşağıda mücerred kafiye örnek beyitler verilmiştir:

Vâdi-i aşk içre bil kim Kays olur ***hem-pâ bana***
Bir pula degmez yanında ol şehün ***Leylâ bana*** (varak: 3a)

Ruh-ı alun hayâli gülsitân-ı dilde bir ***güldür***
Anınçün dût-ı âhum rengi bâg-ı dehre ***sünbüldür*** (varak: 9b)

Her bir güzelün tavrı dile cilve-***ger olmaz***
Her hûb-ı cihân aşkı için dilde ***yer olmaz*** (varak: 10b)

Bir felek meşreb aceb var mı cihânda çarh-***ves***
Dâimâ çekdirme halka kârı anun ***keşmekeş*** (varak: 11b)

Kâfiye-i mürdefe revî harfinden önce uzun ünlülerden (elif, vav ve ye) birinin bulunduğu kafiye türüdür (Saraç, 2007: 274). Dîvânda mürdef kafiye toplam 49 gazel bulunmaktadır ki bu tüm gazeller içerisinde yaklaşık % 50'lik orana tekabül eder. Aşağıda mürdef kafiye örnek beyitler verilmiştir:

Ziyâ vü pertev-i mihrî güzel ***tanzîr ider mehtâb***
Mezâyâ vü nükât-ı şemsi hep ***takrîr ider mehtâb*** (varak: 4b)

Ziyâ-yı mihr-i ruhuna arz-***gâh lâzımdur***
Şeb-i fûtâde-i hicrâna ***mâh lâzımdur*** (varak: 7a)

Başdan çıkarur âdemi sevdâ-yı zülf-i ***yâr***
Mülk-i tahammüli ider elbette târ u ***mâr*** (varak: 7b)

Çıkamaz safâsı bezm-i visâlün ***şarâbsız***
Bî-hûde geşt-i bahr olmaz ***mehtâbsız*** (varak: 10a)

Kâfiye-i müessesese ise revîden önce dahîlin, dahîlden önce de te'sîsin bulunduğu kafiyedir (Saraç, 2007: 275). Dîvânda müesses kafiye sadece 1 gazel bulunmaktadır ki bu tüm gazeller içerisinde yaklaşık % 1'lik orana tekabül eder:

'Uzletde ferâgatle rehâ ***âkile mahsûs***
Eşgâl-i cihân ile safâ ***câhile mahsûs*** (varak: 12a)

Hamdî Divanı'nda ek halinde, ek+kelime veya kelime grubu halinde ve kelime veya kelime grubu halinde toplam 83 gazelde redif kullanılmıştır ki bu sayı tüm gazeller içinde % 82'lik bir orana tekabül eder. Bunlar içerisinde de ilk sırada 33 gazel ve % 32'lik oranla kelime veya kelime grubu halindeki redifler gelir. Aşağıda divandaki gazellerin redif dökümü, redif sayıları ve oranlar verilmiştir:

Tablo 3: Gazelerde Görülen Redifler, Sayıları ve Oranları.

	Redifler	Sayı	Oran
Ek Halindeki Redifler	-dur (x7), -hâ, -dedür, -sız, -imüz, -dan, -da (x2), -sede, -ına, -leme, -ınca (x2), -ine, -li, -i (x2)	23	% 22
Ek + Kelime veya Kelime Grubu Halindeki Redifler	-i rü'yet olur peydâ, -dür bana, -e bana, -e andelib, -e andelib, -e bâ'is, -edur elfâz-ı ıstılâh, -sı şûh, -um tutuşduru, -i yakar yıkar, -a karşı kor, -dır sensüz, -e dek giderüz, -i biz bilirüz, -a ayak basmış, -e mahsus, -e mahsus, -a arz, -sı yok, -i görmedük, -dur nighün, -sidür gönül, -ın öpeyüm, -dur yâ Resûlallâh, -mez misün dahı, -lar gibi, -e dahı	27	% 26
Kelime veya Kelime Grubu Halindeki Redifler	bana, geldi bana, noldı bana, sana, sabâ, ider mehtâb, bahs, geç, çarh, sefid ü siyâh u surh, sebz ü kebûd u zerd, lâzımdur, çekindiler, yazmışlar, olduğum yerdür, bu yâr, yeter, söylerler, olmaz, olamaz, fes, göstermiş, neşât, tâli', bulduk, diyerek, didüm, olam, eyledüğümden, içinde, bir akça, oldun yine, gibi	33	% 32

Hamdî Divânı'nda "hezec, remel, müctes, muzâri', hafif" bahirlerinden olmak üzere toplam 11 kalıp kullanılmıştır. En çok kullanılanlar ise 38 şiir ve % 30,8'lik oranla muzâri' bahrinin "*mef'ülü fâ'ilätü mefâ'ilü fâ'ilün*" 22 şiir ve % 17,8'lik oranlar remel bahrinin "*fe'ilätün fe'ilätün fe'ilätün fe'ilün*" ve 21 şiir ve % 17'lik oranla hecec bahrinin "*mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün*" kalıplarıdır. Zaten bu kalıplar da klasik Türk edebiyatında en çok tercih edilen kalıplardır (İpekten, 2003: 158). Divân'da imâle, zihaf ve medd tasarruflarına rastlansa da şairin vezin kullanımında başarılı olduğu söyleyebiliriz.

Divân'daki gazellerin tamamına yakını âşıkâne ve rindâne duygularla yazılmıştır. Şair XVIII. yüzyıla gelinceye kadarki kültürel ve edebî birikimin etkisiyle klasik mazmun, hayal ve benzetmeleri kullanmıştır. Klasik Türk edebiyatı gazel formu ve aşk anlayışı paralelinde Hamdî de âşık; güzellik unsurlarıyla sevgili; aşkın maddi ve manevi etkileri; sevgi, dert, hasret, belâ, gam, neş'e gibi duygu ve halleri şairlik gücü nispetinde diğer divan şairleri gibi benzer edebî sanatlarla ifade etmiştir.

2.3. Müseddes ve Tahmis

Divânda gazellerden sonra bir mütekerrir müseddes ve bir tahmis yer almaktadır. Müseddes remel bahrinin "*fâ'ilätün fâ'ilätün fâ'ilätün fâ'ilün*" kalıbıyla yazılmıştır ve 6 bendir. 6 bendlik ve remel bahrinin "*fe'ilätün fe'ilätün fe'ilätün fe'ilün*" kalıbındaki tahmis ise Sa'îd'in gazeline yazılmıştır. Müseddesin ilk ve son bendi aşağıda verilmiştir:

Jeng-i hicr-i yârdan safvetse maksad bâlini
Virme her bir şûha dil gûş it selef ahvâlini
Düş olursan aldanup bir gül-izârun âlını
Hâsilî terk itdürür dehrün abâ vü şâlini
Tekye-i dildârda dervîş olanun bil hâlini
Postu serme cevri ile seyyâh ider abdâlini (varak: 19b)

Nutk-ı pâk-ı Hazret-i Vehbî ki tahsîn eyledüm
 Dinmedi hiç böyle hûş âsâr tahmîn eyledüm
 Zeyl-i şî'rüm gevher-i nutkiyla tezyîn eyledüm
 Hamdiyâ gûş eyle ol beyti ki tebyîn eyledüm
 Tekye-i dildârda dervîş olanun bil hâlini
 Posti serme cevri ile seyyâh ider abdâlini (varak: 20a)

2.4. Kıt'alar

Dîvân'da musammatlardan sonra kıt'alar yer almaktadır. Toplam 9 kıt'adan 6 tanesi "Tevârih" başlıklı bölümde tarih manzumesiyken 4 tanesi ise "Mukatta'ât" başlığı altındadır. Tevârih bölümündeki ikinci tarih manzumesi kıt'a değil kaside nazım şekli ile yazılmıştır. Aynı şekilden mukatta'ât bölümlündeki ilk kıt'a kaside/gazel formunda kafiyelenmiştir. Tevârih bölümündeki 6. manzumenin ise sadece başlığı bulunmaktadır. Tarih düşürme, tarih söyleme, tarih nüvîşten, mâdde-i tarih gibi farklı isimlendirme ile karşımıza çıkan tarih düşürme "ebced hesabı" çerçevesinde bir olayın tarihini belirlemek amacıyla başvurulan bir sanattır ve aynı zamanda Arap alfabesindeki harflerin kolaylıkla ezberlenebilmesi için harflerin birleştirilmesi suretiyle meydana getirilmiş sekiz manasız kelimenin oluşturduğu bir sistemin adıdır (Demirel, 2008: 373). İslâm kültüründe bir olayın tarihini bir mısra, beyit veya ibare içinde ebced hesabına uygun şekilde belirtme sanatı (Karabey, 2011: 80). Mürettep bir divanda "tevârih" bölümünde yer alan tarih manzumeleri esasında tür değil edebî sanattır. Edebî sanat tasniflerinde ise tarih düşürme manzumeleri bedî' sanatları arasında yerini alır. Divan şiiri geleneğinde gazel, kaside, mesnevi nazım şekilleriyle yazılmış tarih manzumeleriyle karşılaşılsa da daha çok kıt'a nazım şekliyle yazılır. Başlangıçta öğrenme ve ezberleme kolaylığı için ortaya çıktığı tahmin edilen tarih düşürme, daha sonra şairliğin gereklerinden biri sayılarak bu alanda sanat gösterme aracı durumuna gelmiş, Bursalı Hâşimî (ö. 1677) ve Seyyid Osman Sürûrî (ö. 1814) gibi şairlerin elinde en güzel örneklerini vermiştir (Karabey, 2011: 80). Hamdî'nin tarih manzumelerinden beşincisinde sadece başlık ve tarih bulunmaktadır. Aşağıda tarih manzumelerinin beyit sayıları, yazılış amacı ve tarihler tablo halinde verilmiş ve daha sonra örnek beyitler sıralanmıştır:

Tablo 4: Tarih Manzumelerinin Beyit Sayısı, Yazılış Amacı ve Tarihler.

Beyit Sayısı	Yazılış Amacı	Tarih
21	Mahfelin yenilenmesi için	1205 (1790-1791)
25	Sâliha Sultan'ın doğumu için	1201 (1786-1787)
14	Hatice Hanım'ın doğumu için	1204 (1789-179)
33	Menzilin temellükü için	1205 (1790-1791)
-	Menzilin yenilenmesi için	1200 (1785-1786)
27	Hacı İbrahim Bey'in Surre Eminliği için	1205 (1790-1791)
7	Lihye irsali için	1206 (1791-1792)

Hayâl eyler iken itmâmın târihini der-hâl
 Bu gûne hâme-i fikret ider levh-i dile tesvîd
 Kılur târih-i itmâmın bu mısra' gûş kıl takrîr
 İmâmü'l-müslimîn kıldı bu 'âlî mahfeli tecdid (1205) (varak: 22a)

Oldı çarh u cihâna ‘izz ü şeref
Makdem-i pâk-ı Sâliha Sultân (1201) (varak: 22b)

Her emrine tevfikini tefrik it İlâhî
Taklîdimi lütfun ile tahkîk it İlâhî

Mergûb idüp âsârımı setr eyle kusûrın
Makbûl-i dil-i zümre-yi tedkîk it İlâhî (varak: 26b)

2.5. Kaside ve Müfredler

Dîvân’da tarih manzumelerinin sonunda 1 kaside ve Dîvân’ın sonunda 8 müfred bulunmaktadır. Kaside hezec bahrinin “*mefâ‘îlün mefâ‘îlün mefâ‘îlün mefâ‘îlün*” kalıbıyla yazılmıştır ve 17 beyitlidir. “Yasag-ı Hamr” başlıklı kaside, Sultan III. Selim’in şarabı yasaklaması üzerinedir. Aşağıda kasidenin matla ve makta beyti ve ardından örnek bir müfred verilmiştir:

Şeh-i Cem-saltanat câm-ı meyi nehy itdi sag olsun
Buyurdı hüküm-i nassı eyleyüp icrâ yasag olsun

İlâhî kâse-i ikbâl-i ömrin eyleyüp ser-şâr
Şeh-i Sultân Selîm devr-i felek döndükçe sag olsun (varak: 25b)

Kesdirür sözünü keskinlik idüp ortada
Suyunu buldı buçağıla bıçakçı-zâde (varak: 27a)

3. Dîvândan Örnek Şiirler

-1-

fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün

1. Vâdi-i ‘aşk içre bil kim Qays olur hem-pâ baña
Bir pula degmez yanında ol şehün Leylâ baña
2. Bâd-ı âhumla hürüş itdirsem eşk-i çeşmümi
Öyle bir hâlet bulur kim reşk ider deryâ baña
3. Sâkiyâ maḥmûr-ı cām-ı ‘aşkdur dil dâ’imâ
Neş’e-baḥş olmaz nitece kulkul-i minâ baña
4. Ben ḥayâl-i bûy-ı zülf-i yâr ile mest olmuşam
İtmesün izhâr-ı bûyın ‘anber-i sârâ baña
5. Dür ider mi ḥülyâ-yı yâri dilden **Hamdî** hiç
İftihârumdur dinürse ‘âşık-ı şeydâ bana

-2-

mef'ülü fâ' ilätü mefâ' ilü fâ' ilün

1. Şahn-ı çemende nâlede bî-çâre ' andelîb
Düşmiş reh-i muhabbete âvâre ' andelîb
2. Olmuş esîr-i kayd-ı kemend-i gül-i tere
Gör gönca gibi gamzesi hûn-h'âre ' andelîb
3. Âvârelikle şermine selb eylemiş görüñ
Atmış metâ' -ı ' işmeti bâzâra ' andelîb
4. H'ânende-gân-ı dehri şadâ-yı gurâbdan
Farq itdirir mi başlasa güftâra ' andelîb
5. Çıkmış hayâl-i gül ile Leylâya nisbeten
Mânend-i Qays şahn-ı çemenzâra ' andelîb
6. Püyan-ı râh-ı ' aşk idügün hiç **Hamdiyâ**
Qâdir mi rüy-ı dehrde inkâra ' andelîb

-3-

mef'ülü fâ' ilätü mefâ' ilü fâ' ilün

1. Dilber gerek ki şive vü nâz u edâsı şüh
Her meh-veşüh nihâyeti şeyb ibtidâsı şüh
2. Dil fikre taldığına ta' accüp olur mı hiç
Elbette ' aşıkânüñ olur hulyâsı şüh
3. Âyâ kıocar mı rüy-ı cihân içre ol kişi
Her kimsenüñ ki dilberi şüh âşinâsı şüh
4. Emrâz-ı ' aşka her kim olur ise mübtelâ
Gördüm kitâb-ı tıbda muqayyed devâsı şüh
5. Mânend-i Qays rû-be-şahrâ gezer tırur
Hamdî kimüñ olur ise ger mübtelâsı şüh

-4-

mef'ülü fâ' ilätü mefâ' ilü fâ' ilün

1. Seyl-i sirişküm ile döner âsiyâb-ı çarh
Dâğumdan aḡz-ı şu' le ider âfitâb-ı çarh

2. Zîr-i hicâba girse girer vech-i enverin
Seyr-i semâyı terk idüp mâhitâb-ı çarḥ
3. Buldı mişâl-i mihr-i ruḥuñ zîb ü iştihâr
Pürdür şadâ-yı ḥüsnüñ ile nüh-kıbâb-ı çarḥ
4. Bî-iḥtiyâr beste-i dâm-ı hevâ olur
Bu ḥüsn ile görünce seni şeyḥ ü şâb-ı çarḥ
5. Eş' ar-ı 'aşr içinde görüp şî' r-i pâküñ
Zannum odur ki **Hamdî** ider intihâb-ı çarḥ

-5-

me'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

1. Gösterdi nev-bahâr sefîd ü siyâh ü surḥ
Reng-i şükûfe-zâr sefîd ü siyâh ü surḥ
2. Kadrince mîve-çîni bu bâḡuñ olur kişi
Naḥl-i emelde bâr sefîd ü siyâh ü surḥ
3. Elvân-ı ḥüsnî ḥâlet-i ḥâlûñle gösterir
Ruḥsâr-ı tâb-dâr sefîd ü siyâh ü surḥ
4. Zıll-i ḥayâl-i perde-i devrâna gelmede
Eşḥâş-ı ṭurfe-kâr sefîd ü siyâh ü surḥ
5. Kân-ı dilüñden olmada her demde **Hamdiyâ**
Ḥâmeñ güher-nişâr sefîd ü siyâh ü surḥ

-6-

me'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

1. Şem' -i ümîdi âteş-i âhum tütüşdurur
Ol yâr-ı ser-keşîde nigâhum tütüşdurur
2. Her dem giyince câme-i al âteşin-reng
'Uşşâḳ-ı zârı ol yüzi mâhum tütüşdurur
3. Nâr-ı ḡamuñ ki sūzı dilüm itmede füzûn
Dehri de âh u dūd-ı siyâhum tütüşdurur

4. Sevdâ-yı berķ-i ħüsnî serimde o rütbe kim
Çarĥ-ı kebûdî sûz-ı kelâmum ħutuşdurur
5. **Ĥamdî** derûn-ı düşmenini rûy-ı arzda
Ĥamd-i icmâl-i rıf at u câhum ħutuşdurur

-7-

mefâ' ilün mefâ' ilün mefâ' ilün mefâ' ilün

1. Cemâlûñ maṭla' -ı dîvân-ı nazm-ı nâz yazmışlar
Füsûn u fitneye ĥaṭ-ı ruĥuñ elgâz yazmışlar
2. Taşavvur-gâh-ı bâğ-ı dilde resm-i kıadd-i mevzûnuñ
Nihâl-i kıâmet-i şimşâd ile dem-sâz yazmışlar
3. Çerâ-gâh-ı ĥayâl-i yâre şayd-ı şa' ve-i dille
Nihâh-ı ġamzesin hem-pençe-i şebbâz yazmışlar
4. Fiğânım perde-i ṭanbûrını edvâ-ı hicrinde
Şadâ-yı nây u müsikâr ile dem-sâz yazmışlar
5. İdince büselik ol yâre gerdâniyeden şordum
Didi nâmum maķâm-ı şiveye şehnâz yazmışlar
6. Metâ' -ı ġamla ey şîrîn dehen ser-defter-i 'aşķa
Bu **Ĥamdî** bendeñi Ferhâd ile enbâz yazmışlar

-8-

mef' ulü fâ' ilâtü mefâ' ilü fâ' ilün

1. Reng-i lebi ki la' l-i Bedeĥşâna karşı ķor
Tîğ-i nigâhı ĥançer-i bürrâna karşı ķor
2. Gördüm ĥavâşını remed-i ĥasreti için
Ĥâk-i kudümü kuĥl-i Şîfâhâna karşı ķor
3. Mâbeyn-i ĥaṭṭ u zülfe şaķın şâne girmesün
Başdan çıkarma ṭurre-i reyĥâna karşı ķor
4. Sînemde şerĥa hicrele olmaķdadur füzûn
Ol rütbedür ki çâk-ı ġiribâna karşı ķor
5. **Ĥamdî** nihâl-i kıaddi o şûĥuñ ĥirâmıda
Bâğ-ı cihânda serv-ı ĥirâmâna karşı ķor

-9-

mef'ülü fâ' ilâtü mefâ' ilü fâ' ilün

1. Bezm-i ıarabda sâkı-i gül-fâmı görmedük
Nüş-ı piyâle eylemedük câmı görmedük
2. Dâ'im bu râh-ı 'aşkıda urmaqla peşt-pâ
Künc-i ferâğ-ı dehrde ârâmı görmedük
3. Hep muzmerât 'aksine devr eylemekdedür
Maflüb üzre dünyede bir kâmı görmedük
4. Fındıkcılıqla aldudur üftâde-gânı hiç
Küy-ı vefâda ol gözi bādâmı görmedük
5. Bir şüh-ı 'işve-bâza şataşduğ ki **Hamdiyâ**
Dehr içre böyle serkeş-i nâ-râmı görmedük

-10-

fe' ilâtün fe' ilâtün fe' ilün

1. Göricek mâh-ı ruhuñ ay didüm
Tâb-ı mihrüñle yanup vây didüm
2. Şadme-i cevruñe tākāt mı gelür
Ey şeh-i mülk-i cefâ rây didüm
3. Būs-ı dāmânımı kılmış mebzül
Bize de yok mı amân pay didüm
4. Yâre hem-bezm olayım dir ağıyâr
Saña yir yok buradan cay didüm
5. Gerçi çok bende-i bâb-ı 'aşkuñ
Bir de **Hamdî** kuluñı şay didüm

Sonuç

XVIII. yüzyıl şairlerinden Ali Paşa-zâde Mustafa Hamdî Bey 1180 (1766-1767) yılında doğmuştur. Hamdî'nin asıl adı Mustafa'dır. Kâ'il Efendi'den Arapça ve Farsça dersler alan Hamdî 1207 (1792-1793) yılında 27 yaşındayken vefat etmiş. Kendisinden ders aldığı Mustafa Kâ'il Efendi genç yaşta ölen Hamdî için bir tarih manzumesi kaleme almıştır.

Hamdî Divânı'nın araştırmalarımız sonucu ulaşabildiğimiz tek nüshası Medine Arif Hikmet Kütüphanesi Türkçe Yazmalar 205/811 arşiv numarasıyla kayıtlıdır. 30 varaktan

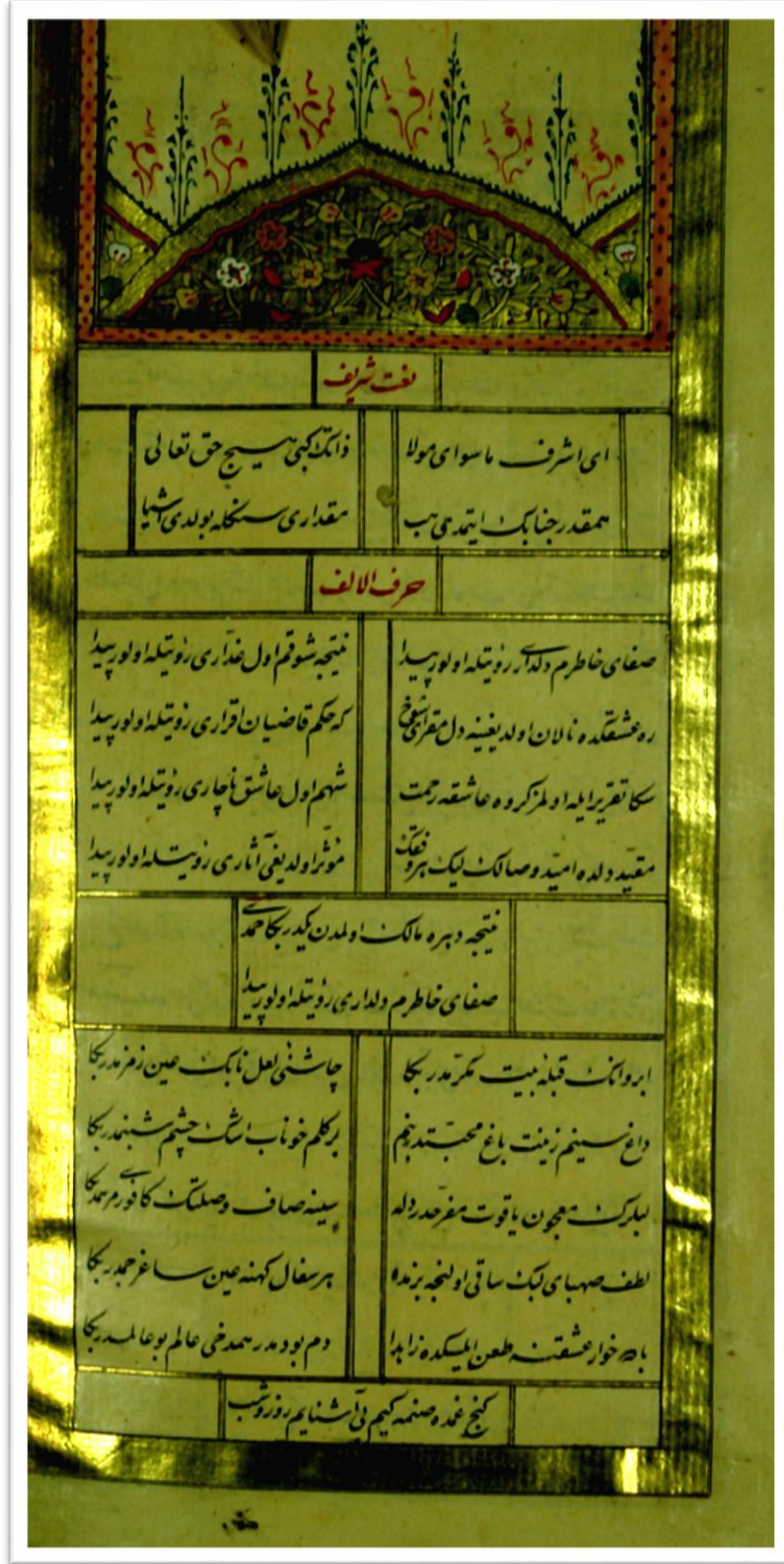
oluşan Dîvân'da 102 gazel, 1 müseddes, 1 tahmis, 10 kıt'a, 2 kaside ve 8 müfred olmak üzere toplam 124 şiir bulunmaktadır.

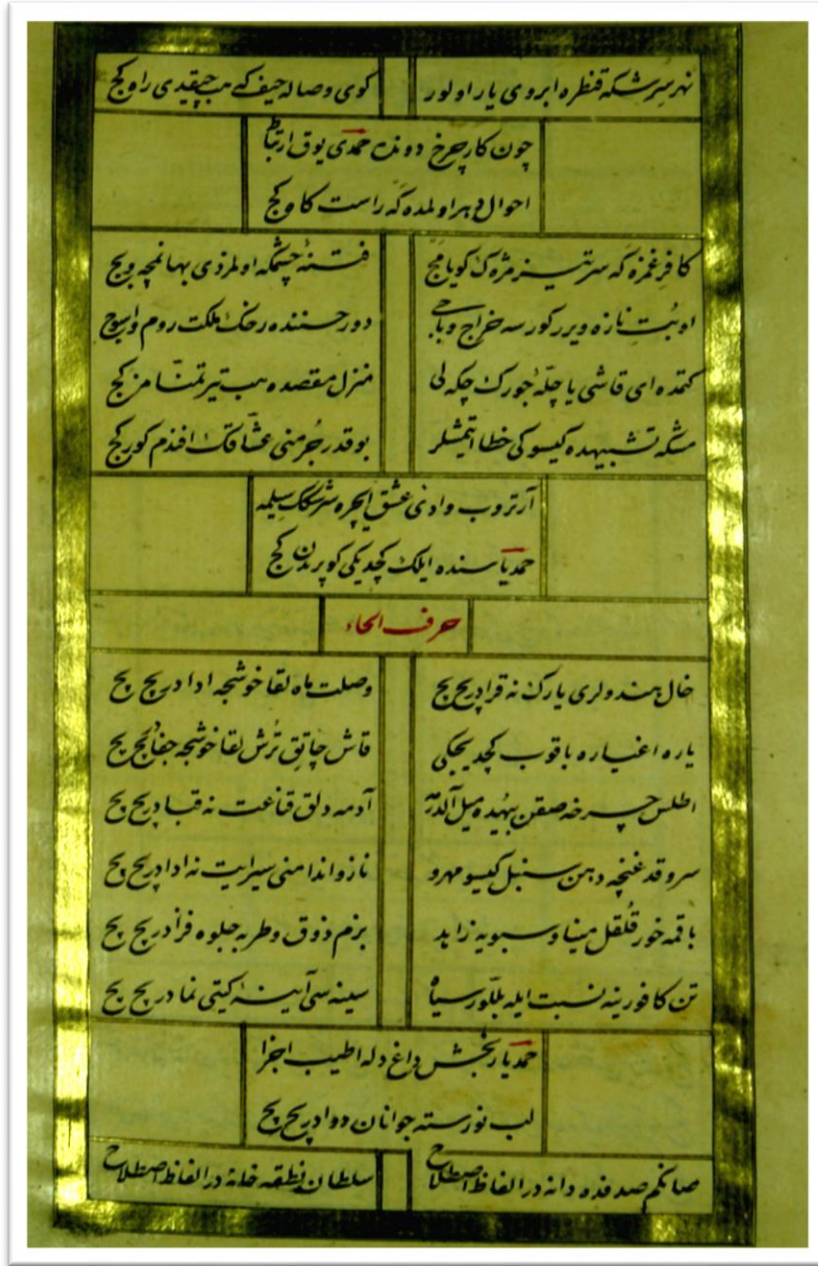
Divanda toplam 102 gazel vardır. Divandaki 102 gazelin 65 tanesi 5 beyitten oluşmaktadır. Gazeller revî harfine göre müretteptir ve 25 harften gazel bulunmaktadır. Hamdî bir gazel şairidir. Çünkü Dîvân'ın çoğu gazellerden oluşmaktadır. Bu gazellerin tamamına yakını ise gazel nazım şeklinin genel özelliklerine bağlı kalınarak âşıkâne ve rindâne duygularla terennüm edilmiştir. Dîvânda gazellerden sonra bir mütekerrir müseddes ve bir tahmis yer almaktadır. Dîvân'da musammatlardan sonra kıt'alar yer almaktadır. Toplam 11 kıt'adan 7 tanesi "Tevârih" başlıklı bölümde tarih manzumesiyken 4 tanesi ise "Mukatta'ât" başlığı altındadır. Hamdî menzil temellükü, menzil ve mahfelin yenilenmesi, doğum ve lihye irsali gibi konularda tarih manzumesi yazmıştır. Dîvân'da tarih manzumelerinin sonunda 1 kaside ve 8 müfred bulunmaktadır. "Yasag-ı Hamr" başlıklı kaside, Sultan III. Selim'in şarabı yasaklaması üzerinedir. Bu çalışma ile XVIII. yüzyıl klasik Türk edebiyatına ait Hamdî Dîvânı gün yüzüne çıkarılarak, tanıtılmaya çalışılmıştır.

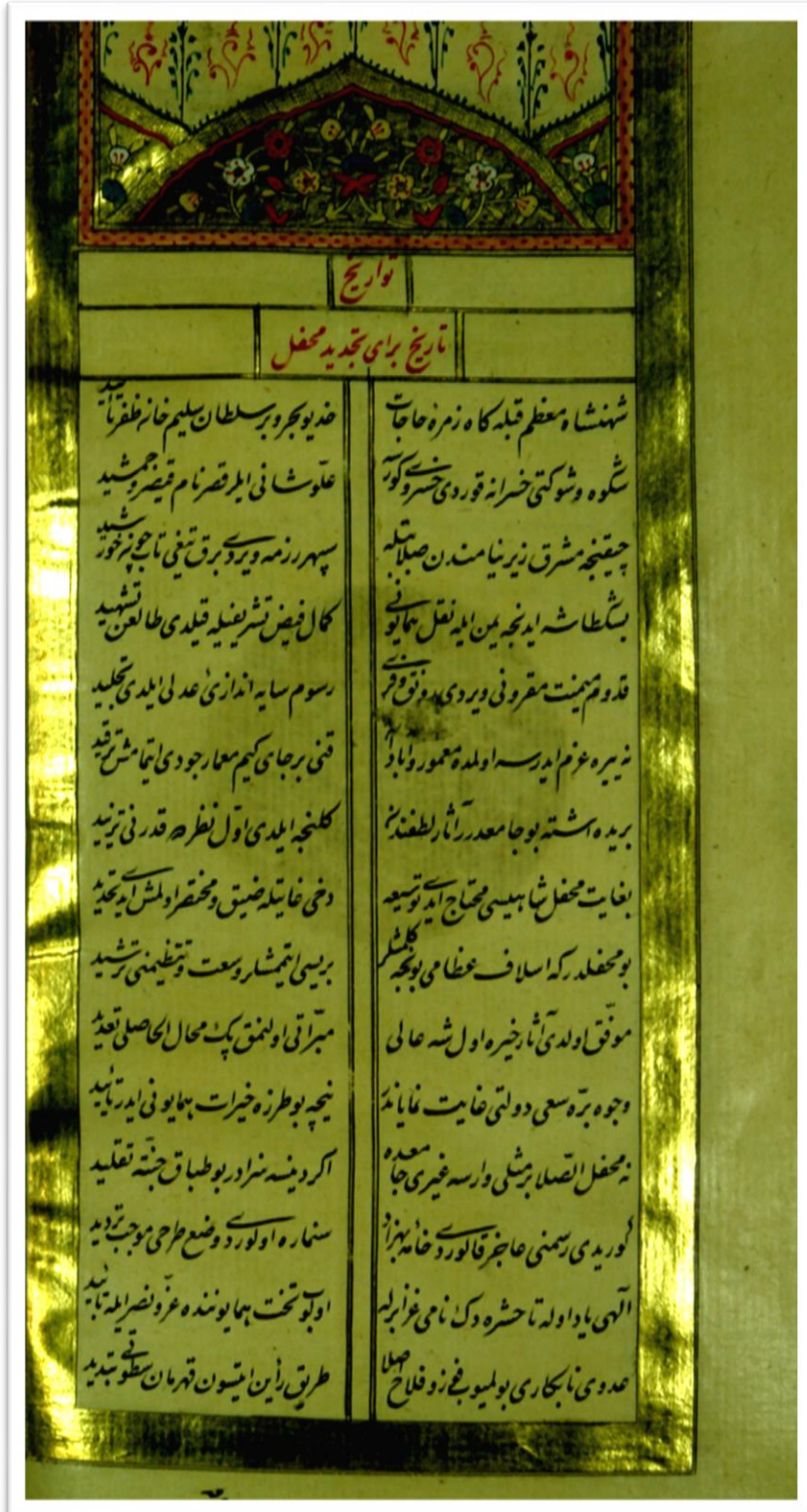
Kaynakça

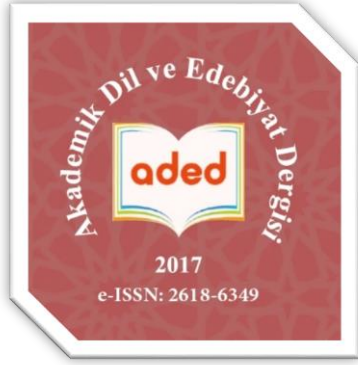
- Aykurt, Çetin (2015). III. Selim'in Fikrî Yapısı. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları*, 7, 439-447.
- Beydilli, Kemal (2009). Selim III. *İslam Ansiklopedisi*, C. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 420-425.
- Çınarcı, M. Nuri (hızl.) (2007). *Şeyhülislam Ârif Hikmet Bey'in Tezkîretü's-Şu'arâ'sı ve Transkripsiyonlu Metni*. Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi.
- Demirel, Şener (2008). Antepli Aynî Divanı'ndaki Tarih Manzumeleri Üzerine Bir İnceleme. *Turkish Studies*, S. 3/4, s. 372-398.
- Devellioğlu, Ferit (2004). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Yayınları.
- Hamdî, *Dîvân-ı Hamdî*, Medine Ârif Hikmet Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, 205/811.
- İpekten, Haluk (2003). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınevi.
- İpekten, Haluk vd., (1988), *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karabey, Turgut (2011). Tarih Düşürme. *İslam Ansiklopedisi*, C. 40, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 80-82.
- Mengi, Mine, (2003). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özcan, Nuri (2009). Selim III. *İslam Ansiklopedisi*, C. 36, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 425-426
- Saraç, Yekta (2007). *Klasik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye*. İstanbul: 3F Yayınları.
- Şentürk, A. Atillâ & Kartal, Ahmet (2005). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınevi.
- Tuman, Mehmed Nâil (2001). *Tuhfe-i Nâilî-Dîvân Şairlerinin Muhtasar Biyografileri II*. (Haz: Cemal Kurnaz, Mustafa Tatcı), Ankara: Bizim Büro Yayınları.

Ek: Dîvân'dan Örnek Sayfalar:









Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Meryem KÖSE

Yüksek Lisans Öğrencisi,
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
meryemkosef@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-7876-6311>

Bir Yaşam Tarzı Olarak Dilencilik: Hayattan Sahifeler

Mendicity As a Lifestyle: Pages From Life

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 11.03.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 23.04.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

KÖSE, Meryem (2020). Bir Yaşam Tarzı Olarak Dilencilik: Hayattan Sahifeler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 165-177. DOI: 10.34083/akaded.702538.

KÖSE, Meryem (2020). Mendicity as a Lifestyle: Pages From Life. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 165-177. DOI: 10.34083/akaded.702538.



<https://doi.org/10.34083/akaded.702538>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Hüseyin Rahmi Gürpınar, topluma içeriden bakarak gözlemleriyle dönemin yaşama yansıyan yönlerini eserlerinde işlemiştir. Onun eserlerinde toplumun pek çok kesiminde yaşamlarını sürdüren topluluklar hakkında bilgilere ulaşmak mümkündür. Toplumun farklı bir kesiminin yaşam şeklini yer yer mizah unsurlarıyla şiveler kullanarak, gerçekleri dönüştürerek okuyucuya sunmuştur. *Hayattan Sahifeler* romanında da toplumda farklı bir şekilde yer edinmiş ve bunu yaşam şekli olarak devam ettiren dilencilerin günlük yaşamının izlerini romanında ele almıştır. Gürpınar'ın gözlemlerinden dilenmenin bir meslek gibi hayatlarının bir parçası olduğu romanda anlaşılmaktadır. *Hayattan Sahifeler* romanında, dilencilikle yaşamlarını devam ettiren bu sosyal grubun tek bir yönünü değil; roman kişilerinin insanlara, olaylara ve çevreye bakışını da görmek mümkündür. Eser, dilencilerin içinde buldukları yaşam koşullarını, toplumun kültürel yapısını yansıtmaları bakımından öneme sahiptir.

Bu çalışmada, *Hayattan Sahifeler* romanında yazarın dilencilikle ilgili gözlemlerini okuyucuya ne şekilde sunduğunu ve toplumun bir parçası olan dilencilik yaşama nasıl yansıdığını, dilencilik estetiğinin nasıl olduğunu, dilencilik yaparken kullandıkları hilelerin ne olduğunu ve dilencilik diğer yönlerini incelemeye çalışacağız. Toplumun içinde yaşayan bir grubun yaşamı algılayışını daha iyi anlayabilmek için toplumbiliminden, psikolojiden, modadan faydalanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Hayattan Sahifeler*, dilencilik, yaşam tarzı.

Abstract

Huseyin Rahmi Gurbınar addresses the aspects of the period which reflect on life in his works through his observations by watching the society from the inside. It is possible to receive information about the communities surviving in many segments of society from his works. He introduces the lifestyle of a different segment of society to the reader by using accents with elements of humor in some parts and by transforming the realities. In his novel, named Hayattan Sahifeler (Pages from Life), he addresses the traces of the daily lives of beggars, who take a different place in society and keep this going as a lifestyle. It is understood from the observations of Gurbınar that the mendicity is a part of their lives likes a profession. In the novel of Hayattan Sahifeler, it is possible to see not only a single aspect of this social class that survives through mendicity, but also the perspectives of the characters of the novel on people, events and surroundings. The work has importance in reflecting the living conditions of the beggars and the cultural structure of society.

In this study, we will try to analyze how the author presents his observations on mendicity to the reader in the novel of Hayattan Sahifeler, how the mendicity, which is a part of society, reflects on the life, what are the aesthetics of mendicity, what are the tricks they use while begging and the other aspects of mendicity. Sociology, psychology and fashion will be benefited from in order to better understand the life perceptions of a group living in society.

Keywords: Huseyin Rahmi Gurbınar, *Hayattan Sahifeler*, mendicity, lifestyle.

Giriş

Hüseyin Rahmi Gürpınar, sosyal hayatı, sokağı pek çok eserinde işlemiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Türk romanında hakiki konuşma, Hüseyin Rahmi ile başlar.” (Tanpınar, 1977:67) diyerek içinde yaşadığı toplumdaki insanları tanıyan bir yazar olduğunu vurgular. Eserlerindeki kahramanlarını, içinde bulunduğu kültürel özelliklerle konuşturmuş, mizah ögesine de yer vermiştir. *Hayattan Sahifeler* romanında da konuşmaya yansıyan kültürel unsurlarıyla mahallenin mevcut akışını işlemiştir. Gürpınar, toplum tarafından pek bilinmeyen, hayatlarını dilencilik yaparak sürdüren çingenelerin hayatları hakkında bilgiler vermiştir. Roman, toplumun sosyal boyutunu yansıtmaya bakımından önem taşımaktadır.

Eser, 1918 yılında tefrika edilmiştir. Osmanlı'nın son dönemlerindeki sosyal yapıyı yansıtmaya bakımından önemlidir. O dönemlerde sıkça görülen ıskatçı, diğer adıyla "mortçu" dilenci grubu cenazelerin çok olduğu ve kendi isimlendirdikleri "yaprak dökümü, taş kızgınlığı, kanun ayları" (Göktaş, 1994:56-57) zamanları bu dilenci grubu için önem ifade eder. Gürpınar, bu dilenci grubunun taktikleri, giyimleri, dilenme süreçleri hakkında pek çok ipucu vermektedir.

Romanın ismi, hayatın içinden bir kesit sunacağına dair ipucu vermektedir. Roman kahramanlarının yaşamı, yazarın gözlemleriyle aktarılmıştır ve bu kahramanlar toplumun içinde var olan bir kesimi yansıtmaktadır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, bir mahallede yaşayan dilenci grubunun günlük yaşamından kesitler sunarak dilencilerin yaşama dair görüşlerini ve yaşam biçimlerini ana kahraman Hacer üzerinden anlatmaktadır.

Hacer, rolünü iyi oynayıp parayı kapan yaman bir tiptir. Vaktiyle güzelliğini bir meta olarak satmıştır. Hacer'in insanları kandırma ve riyakarlık, usta olduğu maharetleridir. Nabza göre şerbet vererek ve kendi ailesi ile ilgili yalan söyleyerek, ağlayarak ve fakirliği yüzünden kötü duruma düştüğünü söyleyerek insanların duygularını sömürür. Dili kuvvetli olduğundan diğer dilencilere kıyasla daha çok para elde eder.

Roman kişilerinin hayatı dilencilik etrafında şekillenmiştir. Dilencilik onlar için hayatlarını kazandıkları bir meslek gibidir. Hacer ve diğer dilencilerin bir defin haberi aldıklarında hemen oraya yönelmesi, başka uğraşlarının olmaması, hayatlarının merkezinde dilencilik olduğunun göstergesidir.

Yaşam Tarzı Olarak Dilencilik

Dilenci, temelini yoksulluğun oluşturduğu, sosyal yaşamda yer bulan grubun bir parçasıdır. Yoksulluk, Marshall'e göre “genellikle maddi, bazen de kültürel kaynaklardan yoksun kaldığını ifade eden durum” dur. (Marshall, 2005:825) Dilenci ise kelime anlamı “avuç açıp rastgelenden akçe vesaire isteyen fakir ve muhtaç âdem, sâil, gedâ” (Kamûs-ı Türkî, 2000:544) olan, toplumun bu kesimini temsil eden kişidir.

Dilencilik ile emek karşılığı para kazanma arasında birtakım farklar söz konusudur. Bu farklardan en önemlisi dilencilikte karşı tarafın dilenciden herhangi bir iş yapması gibi bir beklentisi olmadığı halde kendi isteğiyle yaptığı işin karşılığını maddi olarak beklemesidir. Kendi rızasıyla yaptığı işin karşılığını bekleyerek kendisine para verilmesinin hakkı olduğunu bu şekilde meşrulaştırmaktadır.

Toplumun dilenciye olan bakışı ile ilgili değerlendirmeler yine edebi eserlere yansımıştır. Toplum, genellikle fiziksel özellikleri ve davranışları ile dilencileri bir kategoriye yerleştirmektedir. Dilencilerin ortak bir bilinçte hareket ederek ortak davranış ve görüntü sergiledikleri düşünüldüğünde karşımıza sosyal bir tip çıkmaktadır.

Toplumda oluşmuş ortak dilenci algısı dilenci grubunu oluşturur. Georg Simmel'e göre onları yoksul olarak tanımlamak ve dilencilik normal karşılamak dilencilerin

toplumdan para alma haklarının (Simmel, 2009:157) olduğu düşüncesine götürmektedir. Tıpkı roman kahramanı Hacer'in kendisinde böyle bir hakkı görmesi gibi.

“... Akıbetimizi bilip de birbirimizle hoş geçinsek! Bir lokma ekmek için nedir bu dır? Nedir bu kavga? Varlığı olanlar, olmayanlara bakıverseler, görüp gözetsele ne olur? Fukarayı arayıp soran yok. Haftalar geçiyor da bir göğsü imanlısına, kalbi merhametlisine tesadüf edemiyoruz. Bazen öyle efendilere rast geliyorum ki, sımsıkı kürkünü giymiş, boyun atkısını sarmış, eldivenlerini geçirmiş... Tatlısıyla, ekşisiyle fıstık gibi tım tıkız karnını doyummuş. Çehresinden kan damlıyor şöyle...Ah... Ah yediği helal mi?” (Gürpınar, 2015:22)

Hacer, her ne kadar karşısındaki insanı etkilemek ve vicdanını kullanarak daha çok para elde etmek niyetinde olsa da yardıma ihtiyacı olduğundan toplumun kendisine maddi yardımda bulunması gerektiğini düşünür. Hacer'in ihtiyaç sahibi olduğunu vurgulaması, kendisini aşağılama hissinden kurtarmak içindir. Bunun doğal bir hakkı olduğu kanısındadır. Bu şekilde toplumsal düzenin sağlanacağını düşünmektedir.

Çantayı hep içindeki paralarla sana versek yine isteyeceksin...”

“Hakkımı istiyorum evladım... Hakkımı...” (Gürpınar, 2015:77) ifadesinden de Hacer'in para almayı kendinde bir hak olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Ahmet Rasim'in *Şehir Mektupları*ndaki gözlemlerinde “Allah bana vereceğini sana verdiği paraya kısmet etmiştir” (Rasim,1990:42) diyen dilenci ile benzerlik göstermektedir. Bu bakış açısı kişinin kendisini aşağılanma duygusuna karşı göstermiş olduğu bir savunma mekanizması olarak karşımıza çıkar. Dilenci kendinde gördüğü bu hakkı, dini bir olguya dayandırarak yaptığını doğruluğunu meşrulaştırmaktadır.

Hayattan Sahifeler romanındaki dilenciligi farklı kılan özelliklerden biri de gerçek yaşamda olduğu gibi roman kişilerinin dilenciligi bir yaşam şekli olarak sürdürmeleridir. Dilencilik, Hacer ve diğerleri için yaşamlarını idame ettirmelerinin doğal bir sürecidir. Hacer'in, yeşil örtüsü koynunda, su dolu testisi tarafında, asası diğer yanında, alesta cenaze bekliyor oluşu, dilencilığın hayatının merkezinde olduğunu göstermektedir. “Borcum çoğalmış. Fakat havalar böyle iyi gidip de buradan tabut geçmezse galiba açlıktan birer birer hep öleceğiz... Taş kızgınlığı bir, yaprak dökümü iki, kânunlarla mart üç... İşte mortçuların yüzlerini güldüren üç mevsim...” (Gürpınar, 2015:5) Kendileri için özel mevsim zamanları bile oluşturmuş olan bu dilenci grubu için dönemlerin dilencilik yapma ve daha çok para kazanabilme yönünden büyük önemi vardır.

Sürtük Hacer ile Ayşe arasında çıkan kavganın, o esnada -mezarlığa- sekbanlar bayırına bir paşa karısı cenazesinin geldiği haberiyle bir anda bitmesi ile “Hepsi cenazeye gitmek için iktisâsı icap eden dilenci formasını giyinmeye” başlarlar. (Gürpınar, 2015:55) O andan itibaren herkes dilencilik mesleğine bürünmüş ve bir an evvel paraları almanın endişesine kapılmışlardır. Kolları farklı parçadan oluşan dilenci formalarını giyerler. Bu dilenciler, yaşamlarını mezarlığa cenazenin gelmesine göre şekillendirmektedirler. Romanda bu dilencilerin başka bir iş yaptıkları ile ilgili bir bilginin olmaması yaşamlarının dilencilikle idame ettirdikleri kanaatini oluşturmaktadır.

Dilenci İmgesi ve Etkisi

Sabire isimli yan karakterin fiziksel tasviri için Gürpınar, “Kırlıca başörtülü, siyah yeldirmeli, esmer ciltli, kırk beşlik bir kadın bu kapı içinin ayrılmaz bir perisi gibidir. (...) Adı Sabire'dir. Gezindiği vakit ölçüce mutabakatı hiç düşülmeksizin kim bilir hangi sahib-i hayrın mürüvvetten vermiş olduğu bir çift eski fakat dar potinin içinde şişmiş, çarpılmış zannolunan ayaklarıyla rahat yürüyemediği, topalladığı görülür. (...) Gelen geçen ashab-ı

mürüvvetten ve cenaze sahiplerinden beş ona para alarak geçinir.” (Gürpınar, 2015:17-18) ifadelerini kullanır.

Bu pasajda dilencilikle geçinen Sabire'nin giyiminden hareketle yoksulluğu vurgulanmıştır. Sabire'nin, geçimini cenaze sahiplerinden para dilenerek sağladığı anlaşılmaktadır. İnsanların “giyim tercihlerindeki çeşitlilik, farklı toplumların ve bu toplumlardaki farklı konumların nasıl yaşantılandığının ince göstergeleridir.” (Crane, 2003:12) Giyim tarzı bireylerin hangi statüye ait oldukları hakkında ipuçları verir. “Orta Çağ'da yırtık pırtık giysiler yoksulun özelliğidir.” (Waquet ve Laporte, 2011:82). Waquet ve Laporte'in *Moda* (Waquet ve Laporte, 2011:72-73) adlı eserinde giyim temeline insanların ait oldukları toplumsal sınıf ile benzerlik kurma ihtiyacı yattığını belirtir. Bir gruba aidiyet, Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisindeki bireylerin ait olma ihtiyacına yöneliktir. Giyim şekli ve sosyal statü arasındaki ilişki belirgin bir şekilde kendini gösterir. Yalnızca Sabire değil, yaşadığı çevredeki diğer insanlar da bu şekilde yaşamakta ve geçimlerini sağlamaktadır. Böylelikle ait oldukları sınıfın özelliklerine yaşayış, giyim tarzı ve dünyayı algılayışlarıyla ortak bir uyum içerisindedirler.

Hacer, dilencilüğün tüm inceliklerine vakıf biridir. Hangi yaşta, nerede, ne şekilde dilencilik yaparsa daha çok kazanacağını bilmektedir. Bu sebepten dolayı kocasını dilencilik yapmaya zorlar. Hacer, dilencilüğün bir sanat olduğunu düşünür ve dilencilikte en iyi kazancın ihtiyarlıkta olacağına kanaat getirmiştir. Sadece ihtiyar olmak yetmez. Toplumun duygularını etkileyecek birtakım incelikler de bulunmalıdır. Hacer'in kocası için uyguladığı taktikler şu şekildedir:

“Altına yumuşak bir pösteki koydum. Bizim bunağı Eyüp Caddesi'nde sebilin önüne köşe başına oturttum. Arakiyesinin üzerine yeşil bir imame sardım. Kör zannetsinler diye koyu bir gözlük taktım. Sakatmış gibi sağ kolunu bir bez parçasıyla boynuna astım. Öbür eline koca bir tespih verdim. Göbeğe kadar süt gibi beyaz sakal... Öyle halâvetli bir dilenci oldu ki, hiç zahmetsizce... Şöyle dudağını bile kımıldatmadan onluklar önüne yağmur gibi yağıyor, bu pirifâniyi kim görse mutlak keseye el atıyordu. [...]” (Gürpınar, 2015:29)

Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı eserinde insanların kendi bedenlerini “kişisel vitrin” (Goffman, 2014:34) olarak kullandıklarını ve performanslarını sergileyecekleri yer için “belli bir seti kullanmak isteyenler doğru yere gelene kadar oyunlarına başlayamazlar ve orayı terk ettiklerinde de performanslarını bitirmek zorunda” (Goffman, 2014:34) olduklarını ifade eder. Dilenciler için de durum benzerdir. Önce kendi vitrinlerini dilencilğe uygun olarak süslerler ve ardından performanslarını sergileyecekleri setlerine gelerek işe başlarlar. Dilenecekleri mekânın ve görünüşleri arasındaki performansın kalitesini belirleyen bir ilişki söz konusudur. Hacer de kocasının kişisel vitrinini dileneceği mekanla özdeşleşir nitelikte hazırlamaktadır.

Hacer'in kocası insanlardan doğrudan para istemese bile bu şekilde para istediğini hissettirerek sanatını icra etmektedir. Üstelik dini içerikli nesnelere kullanarak insanların dini duygularını, kör ve sakatmış gibi görünerek vicdani yönlerini etkileyerek bir aldatmaca ile dilenmektedir. “Dilencilüğün temelinde duyguları sömürme vardır. Sağlam olduğu halde kendilerini” (Yeniçeri, 2008:276) sakat göstermeleri onların özel taktiklerindedir. Bunlar genellikle görsel anlamda fiziki aksaklıkları olarak kendini göstermiştir. Ahmet Haşim, Doğu medeniyetindeki dilenci görünüşünün nasıl olması gerektiği ile ilgili *Frankfurt Seyahatnamesi*'nde şöyle söyler:

“Doğu estetiğine göre dilencinin gözü olmamalı; göz yerinde patlamış iki beyaz zar olacak ve onlardan parçalanmış yanaklara doğru birtakım kanlı et parçaları sarkacak! Dilencinin ağız ve dişleri olmamalı: Ağız yerine dipsi bir uçurumun karanlıkları

sırıtaç ve dişler, etlere gelişgüzel saplanmış demir çengeller şingırdayacak veyahut karışık tahtalar takırdayacak!” (Haşim, 1989:204)

Haşim, bu ifadeleriyle insanların dilencilere para vermesi için dilencilerde bu özelliklerin olması gerektiğini söylemektedir. Hacer’in eşine dilenci görüntüsü verme çabası bundandır.

Dilenirken birçok “hareket, duruş, konuşma, mimik ve jest de araç olarak” (Topateş, 2015:57) kullanılabilir. Geleneksel dilenciler kendilerince bir yöntem belirleyerek gerçeklik arz etmeyen durum ve sözlerle dilenmektedirler. Hacer, eşinin ihtiyarlığını kullanır. İhtiyar olmanın dilencilik için avantaj sağladığını söyler. Hacer, yalnız bununla yetinmez inandırıcılığını ve sömürme gücünü artırmak için kör, sakat numarası yaptırır ve dini duyguları çağrıştıran tespih ve sakal ile dinsel çağrışımında bulunan bir görünüm elde etmeye çabaladığı paragrafta görülür. Dilencilerin dilenmek için seçtiği mekanlarda önemlidir. Hacer, eşini sebilin önüne oturtur ki su içmeye gelip geçen acısın ve para versin. Hacer’in dediğine göre hem sağlık sorunları hem çizdiği dini görüntü hem de oturduğu mekân bağlamında baktığımızda kazancının çok olduğu anlaşılmaktadır.

Osmanlıda dilenci gruplarından biri olan iskatçıların seçtiği mekân ise mezarlıklardır ve bu romandaki dilenciler bu kategoride yer almaktadır. Iskatçılarının özelliği, kollarına farklı renkte kolluklar takarak özellikle zengin cenazeleri olduğunda bu kollukları takarak cenaze sahiplerinden para dilenirler. Bu dilenci grubunun çok ısrarcı olduğu bilinmektedir. Kollukların sebebi ise tamamen dilencilik hilesidir. Daha önce para aldıkları anlaşılmasını diye kollarına “farklı desen veya kumaştan oluşan kolluklar” (Göktaş, 1994:56-57) takarak dilenirler. Böylelikle birden fazla para alma şansı elde ederler. Dilenciler, sergileyecekleri performans için sadece kendi bedenlerini değil, “başka bedenleri ve nesnelere de kullanarak sahne tertiplerler.” (Kükrer, 2017:128) Kollukları, başörtüleri, yanlarındaki çocuklar bu dilencilerin önemli aksesuarlarındandır.

“Hepsi cenazeye gitmek için iktisâsı icap eden dilenci formasını giyinmeye koştular. Kocakarılar yeşil örtündüler. Değneklerini, su testilerini aldılar. (...) Kadınların çoğu her yeni başka kumaştan dikilmiş cenaze üniformalarını hemen arkalarına geçirdiler. Her kolun başka parçadan yapılması, cenazede para dağıtılırken bir elini önünden, diğerini de iki kişi aşırı taraftan uzatarak güya her kolu ayrı ayrı kimselere aitmiş gibi tek şahsın tezâufu birkaç defa fazla para alabilmek içindi...” (Gürpınar, 2015:55-56)

Dilencilik yapan ailelerin organize bir şekilde görev paylaşımında bulunarak dilindikleri görülür. Hacer’in kocası bu mezarlık dilencilikinde, ölüye sure okuyarak cenaze sahibinden para talebinde bulunmak amacıyla bu görevi yapar.

“Hacer, sokağın bir tarafında kavgayı seyrederken uyuya kalmış kocası Dilenci Abdullah’ı bir iki muştâ ile uyandırdı. İmamesini sardı. Mektep çocuğu gibi boynuna bir cüz kesesi astı. Eline esasını verdi:

“Kabir başında aşır okurken şaşırma, vallahi bu gece seni aç bırakırım...” tehdidiyle yola salıverdi.” (Gürpınar, 2015:55)

İnsanların dilencilere olan bakış ise daha çok emek vererek çalışabilecekleri halde bu yöntemi kullanarak kazanç elde etmelerinden dolayı hoş karşılanmamıştır.

“[...] Geloşlarının burnuna basarak bir eda ile önünden seke seke geçerken yanılıp da ona para istesem para yerine bir nasihat vermeye başlar... “Karı karı... Böyle sokak ortalarına oturup da züll-i suali irtikab edeceğine hizmetçiliğe git... Bak izbandut gibisin. Elin ayağın tutuyor...” diye türlü hakaretlerle akıl öğretmeye girişir...” (Gürpınar, 2015:22-23)

Dilenciler bu tür insanlarla karşılaşmaktan hoşlanmaz. Her dilenciye dilencilik yapmaya iten koşullar eşit olmadığı için bu tür aşağılayıcı bakışlar dilencileri toplum içinde

ötekileştirmektedir. Bu durum ise toplumda tabakalaşmaya ve sosyal dengesizlikler oluşturmaya neden olmaktadır. Erving Goffman'ın "damga" (Goffman, 2004:32) tanımı, toplumda yer edinmiş bireylere kimlik oluşturan, bireyi ya da grubu belli bir özelliğe göre algılatan fiziksel ya da sosyal alanlarda karşımıza çıkan bir kavramdır. Dilencilerin de bu türden bir damgaya sahip olduğunu söyler. Bu damga ile kişi kusurunu gizler ya da açığa çıkarır. Dilenciler damgalarını daha çok açığa çıkararak kazanç elde etmektedirler. Hatta daha da ileri giderek kendi bedenleri üzerinde yeni damgalar dahi oluştururlar. Toplum, kişinin dilenci olduğunu mevcut damgalardan hareketle algılar ve böylelikle para verme yoluna gidebilir. Damgalar bireyin dilenci olduğu ile ilgili bir algı oluşturmuyorsa insanların para vermesi pek mümkün olmaz. Dilenciler bu damga ile belli bir dilenci estetiği yakalayarak kazanç elde etmeye çalışırlar. "Eyüp'te kebabçılar köşesinde sakat bir kedi gibi, etrafı koklayarak oturan şiş bacak dilenci..." (Gürpınar, 2015:56) Bu dilencinin dilenci sınıfına ait olduğunun damgası sakatlığıdır. Sakatlığını insanların gözüne sokarcasına mevcut damgasını açığa çıkarma çabasına girer. Gizledikleri tek an ise zabıtalara varlıklarını fark ettikleri andır. O andan itibaren dilenci olduklarına dair var olan damgalarını gizleme yoluna giderler. Romandaki dilencilerin dilenciliklerini gizledikleri görülmemiştir.

Dilencilerin ısrarları da toplum tarafından olumsuz karşılanmıştır. Dilencilerin ısrarcı oluşu insanlardaki tahammülün azalmasıyla sırf dilenciye başından savmak için istemeyerek para vermek zorunda hissetmiştir kendini. Nitekim romanda geçen mezarda para dağıtılan sahnede "Ver şu pise ver... Söylediği yalan gerçek ne ise insanın içi acıyor vesselam..." (Gürpınar, 2015:75) sözleri, dilencilerin gerçek ihtiyaç sahibi olup olmadıklarına dair oluşan bilinmezlik sonucunda bireylerin vicdani yönünü etkileyerek kişideki emin olunamayan durumu kendileri için olumluya çevirdikleri görülmektedir. Bunun için genellikle dış görünüş itibarıyla kendilerini ihtiyaç sahibi göstererek insanların duygularını sömürmektedirler. Burada başka bir soru ortaya çıkar. Sadaka veren kişi sadakayı neden veriyor? Aslında birçok insanın dilenciye para vermesinin nedeni dilenci değil, bireyin kendisini düşünmesidir. Kimisi için bu durum dini menfaatlerle açıklanırken kimisi için toplumsal huzurun korunması veya bozulmaması (Simmel, 2009:158) içindir. Ya da içinde bulunduğu huzursuz ortamdan kurtulmak için birey dilenciye para vermektedir. Hacer, merhumenin oğlunun yanına gidip merhumeyi tanıdığı yalanını uydurarak, mezarda karanlıkta yalnız bırakmayarak onu bekleyeceği, her dini günlerde duasını okuyacağı gibi gerçekliği yansıtmayan sözlerle bütün duygu sömürülerini kullanıp parayı alarak Hacer istediğini elde etmiş olsa da aslında merhumenin oğlunun Hacer'e para vermesindeki sebep Hacer'in yoksulluğunu düşündüğünden değil kişinin kendisini ve ölen annesini düşünmüş olmasındandır.

"Ah velinimetzadem... Hepiniz bırakıp gidiyorsunuz. Validen burada, karanlıkta yapayalnız kalıyor. Ah zavallı hatun. Biz gelip bekleyeceğiz. Üç gece bir sıraya okuyacağız..." Küçük Bey birkaç mecediye daha verilmesi emrinde ısrar ediyordu. Hacer hareket eden arabanın arkasından yangın köşklüsü gibi koşarak hâlâ:

"Üç aylarda da okuyacağız..."

Arabadan birkaç para daha atılıyor... (Gürpınar, 2015:79)

Yani bu durum, dilenciye verilen paranın, insanlar arasındaki ekonomik farkı ortadan kaldırmak gibi bir amacı olmadığını gözler önüne serer.

Dilenme Mekânları

Yaşam şekli dilencilik olan bu dilencilerin en çok tercih ettiği mekanların başında mezarlıklar gelmektedir. Cenaze sahipleri acılı bir şekilde iken onların duygularını istismar etmek daha kolay olacağından günümüzde bile mezarlıklarda pek çok dilenci görülmektedir.

Bunun dışında sebil önünde bir çeşmeye su içmeye gelenler, orada yer edinmiş dilencilerle karşılaşmaktadır. Dilencilerin seçtiği bu mekanlar işlev ve elde edilen kazanç ile paralellik gösterir. Hacer, eşini özellikle sebilin önüne köşe başına oturtur. Orada elde edilen kazancın çok olması insanların çok sık gelip geçtiği işlek bir mekân olmasından kaynaklanmaktadır. Hacer'in ifadesine göre de oradaki kazançları gayet fazladır, "günde on beş, yirmi kuruşa para demiyorduk. (...) Sonra bu kazancımızın farkına vardılar. "Sebilin önu şerefli yerdir, oraya dilenci oturtmam, ben mütevelliyim." diye meydana bir herif çıktı." (Gürpınar, 2015:29) İşlerin her zaman dilencilerin istediği gibi gitmediği anlaşılmaktadır. Bu sebilin sorumluluğunda olan memur Abdullah'ın orada dilenmesini engellemiştir.

Bu dilencilerin esas mekânı mezarlıklardır. Mezarlıkta dilenen bu dilenci grupları mezarlığa dilenmeye giderken dilencilerin mezarlığa bir anda dolmasını yazar, "dilenci sürüsü sel akar gibi mezarlığa doldu" (Gürpınar, 2015:58) ifadesi ile anlatırken dilencilerin mezarlıkta ön sırayı kapma nedeni, verilen sadakadan daha çok hak elde edebilmektir. Ön sırayı alabilmek için adeta birbirlerini ezme tehlikesinde dahi buldukları görülür.

"Burada mücadele böyle devam ederken dua-gû ve dilenci sürüsü sel akar gibi mezarlığa doldu. Körler treni öndeki tek gözün irşadıyla serviler arasından yalpa vurarak geliyordu. Ön sırayı kapmak için birbirini dirsekleyerek, kakıştıarak büyük bir maide yarmış gibi çökerek etrafını çepeçevre sardılar." (Gürpınar, 2015:58)

Yazar burada bu dilenci grubunun açgözlülüklerini de belirtir. Açgözlülüğü ile öne çıkan tip ise Hacer'dir. Kocasını zorla dilendirmesi, kendisinin daha çok para alma arzusu ile yalvarması ve birçok yalan söylemesi bunun göstergesidir. Son olarak Hacer, kızı Hürmüz'ü para için Veli Efendi ile evlendirme çabası ve bunun sonucunda hamile olan kızının çocuğundan Veli Efendi anlamadan kurtulmak için yeni doğmuş bebeği öldürmesi ile yazarın romanı sonuçlandırması açgözlülüğün sonuçlarının trajik bir yansımasıdır.

"Bu mühim keşfini öbür dilencilere haber verdi. Birkaçı yana yana merhumeye dua ettiler. Kör dilencinin biri para sözünü duydu. "Dağıtıyorlar mı?" istifhamından sonra kerihçe bir sada ve bülend-âvâz ile aşır okumaya başladı. Bu ses etrafa bir çığırkan gibi tesir etti. Beş on yerden, birden tilavet duyuldu. Cenazenin henüz gelmediğini ihtar ile hepsi sustular." (Gürpınar, 2015:56)

Dilencilerin cenaze ile pek ilgisi yoktur. Onların tek amacı daha çok para alabilmektir. Öyle ki ölen kişiye dua okumaya para sözünü duyduktan sonra başlamaları dini olguların kullanılarak dilenciler tarafından amaçlarına ulaşma yolunda bir araç olduğu anlaşılmaktadır.

Dilencilikte Yalvarma

Yalvarma, kelime anlamı olarak "Birinden ısrarlı bir biçimde, kendine acındırarak sözlerle, saygılı bir biçimde bir şey istemek" (www.sozluk.gov.tr, 2020) şeklindedir. Romanda dilenciligi en başarılı şekilde yapan Hacer'dir. Buradaki başarı kıstası dilenciler arasında en çok payı alan olmasıdır. Hacer'in başarısı yalvarma ve sözle ikna becerisinde kendini göstermektedir. Hacer, yalvarırken aldatmacalardan da yararlanır. Dilencilerin genel hünerlerinden olan ısrarcı tutum, dilencilik sanatını icra eden biri için önemli bir meziyettir. Hacer'in mezarlıkta en çok parayı alan olmasında bu hüneri yatmaktadır. Hacer, dindar biri gibi kendisini acındırmakta "hakiki bir tiyatro artisti sanat aşinalığı ile" (Gürpınar, 2015:21) dilencilik sanatını icra etmektedir. Yazarın bu ifadeleri kullanması, dilenciligi ustalık gerektiren bir sanat olarak algıladığını gösterir.

Hacer'in ısrarcı oluşu da daha çok para elde etmesini sağlar. Hatta daha çok para almak için dil döker, karşısındakini aldatır. Üstelik bunu kendi hakkı olarak gördüğü için parayı almakta ısrarcı bir tutum sergiler.

“Ya ne istiyorsun cırlak karı?”

“Kuran okudu...”

“Eh, verdik ya...”

“Herkes çekildikten sonra bu akşam kabir başında yine okuyacak... Kadını şimdi burada yapayalnız bırakıp gideceksiniz. O ameliyle kendi kendine kalacak... Ah yaldızlı odaları terk ile böyle karanlık kabre kapanıp yatması kolay mı?” (Gürpınar, 2015:77)

Yoksulluğun Etkisi ve Yabancılaşma

Romanın sosyal ortamı Ali Ağa'nın kahvehanesi, mezarlık ve mahalledir. Bu mahalle bir çingene mahallesidir. Ben ve ötekinin mücadelesinde bu farklı etnik yapıya sahip çingeneler kendi mahallelerinde yaşam şekilleri bakımından kavgayla, parayla, bazı olumsuzluklarla yaşamı sürdüren topluluk olarak romanda yer almıştır.

Bu mahallede ahlaki bir yozlaşma görülür. Yazar, mahallede olanları realist bir şekilde anlatır. Onların benliklerinde bir değişme görülmez. Durum olduğu gibi verilir. Hacer sonunda katil olmuştur ama bunun cezasını çekmez. Hürmüz'ün çocuğunu kaybettikten sonraki duygu durumları verilmez. Hürmüz'ün babası Abdullah sönük bir tiptir. Olay akışını yönlendirici bir etkiye sahip değildir. Olayları kontrol eden, şekillendiren Sürtük Hacer'dir. Roman kahramanları toplumla bir çatışma içerisinde değildir. İçinde ki toplumsal yapıya ve süregelen yaşam biçimlerine uygun, yaşamlarını sorgulamaksızın yaşamaya devam etmektedirler.

Romanda toplumla bir çatışma olmamasına karşın bireyin kendi öz değerlerine kendi benliğine karşı bir yabancılaşma söz konusudur. Fromm'a göre yabancılaşmış insan, yetersizlik duygusunu yenmek için sevgisini, zekasını, cesaretini yansıtacağı bir objeyi seçer. “Bu objeye boyun eğerek kendi nitelikleriyle ilişkide olduğunu duyar. Kendisini güçlü, akıllı, cesur ve güvende hisseder.” (Fromm, 2001:65) Yabancılaşmış kişi bu objeye tapar. Ve eğer yabancılaşmış kişi objesini kaybederse bu kendisini de kaybetmesi demektir, der. Böylelikle birey benliğinden, kimliğinden uzaklaşmış olur. Hacer'de görülen gücün objesi paradır ve onun için önemli ve değerli bir yere sahiptir. Hacer'de görülen bu benliğe yabancılaşmanın yanında insani değerlere de uzaklaştığı görülür. Paraya atfettiği aşırı değer ile insana gösterdiği değer arasındaki fark, bunu örnekler. Para uğruna insanları kandırır, kızını ve torununu feda eder ve bu obje, Hacer'i bir katile dönüştürür. Bütün bunlar, Hacer'in kendisindeki yetersizlik duygusunu yenmek için para objesini seçmiş olmasındandır.

Hacer'in içinde bulunduğu hayattan yaşam koşullarından yakındığı birkaç yer görülür. “Midemde acı kahveden başka çıkaracak başka bir şey yok... Bu yoksullukla bilmem ne olacak hâlimiz!” (Gürpınar, 2015:27) Hacer'in burada vurguladığı yoksulluk Marshall'in tanımladığı mutlak yoksulluktur. Yani temel ihtiyaçları karşılamak için “ihtiyaç duyduğu kaynaklardan yoksun” (Marshall, 2005:825) olma durumudur. Onun, içinde bulunduğu yaşam koşulları çerçevesinde yaşamını sürdürme gayreti gösterir. Bu gayret çoğu kez hilelere, aldatmalara başvurarak gerçekleştirme yolunu izlediği görülür. “Malul, muavvec, sarsak sursak bir yürüyüşle cenaze sahibine sokulur. Tabutun şeklinden meyyitinin hüviyeti hakkında olacak istinbâta nazaran söylenecek Hacer'in ezberinde birkaç çeşit nutuk ile hangisi uygunsa onu söylemeye başlar.” (Gürpınar, 2015:21) Duruma göre dil sanatıyla cenaze sahibini etkisi altına almaya çalışır. Hacer, Hürmüz'ü Veli Efendi ile evlendirmek isterken, dilencilik yaparken, geçmişte yaşadığı sıkıntıları anlatırken birçok kez yalana başvurmuş ve insanları aldatma yolunu seçmiştir.

Romandaki tipler, genellikle benzer yaşam şartlarında bulunan insanlarla bir aradadırlar. Tüm olaylar kendi dünyaları içinde gelişir. Dilencilik olgusu da türlü

aldatmacalar da kendilerinin sınırlandırdığı yaşam alanlarında gerçekleşir. Bauman, *Çalışma, Tüketim ve Yeni Yoksullar* adlı eserinde dilencileri sınıfdışı olarak tanımlanan -toplumda küçük bir yer edinen- sınıfın içinde ele alır. Ona göre bu sınıf, topluma herhangi bir yararı olmayan ve bununla birlikte insanların korktuğu, tehlikeli bulduğu (Bauman, 1999:98) toplumda var olan bir kesimdir. Hacer'in tehlikeli ve açgözlü tarafı da romanda görülmektedir.

Roman'ın sonunda Hacer'in yeni doğmuş kendi torununu menfaati uğruna öldürmesi Hacer'in değer yargılarındaki bozukluğun göstergesidir.

Dilencilere Para Verme ve Ortaya Çıkan Sosyal Sorun

"İnsanlar dilencilere neden para verir?" sorusunun cevabı, Türk kültüründe yardımlaşma olgusunun güçlü olması ve İslami dayanakların varlığıdır. Pek çok hadiste sadakanın önemi vurgulanmakta ve dilenciye karşı kötü muamele yapılmaması gerektiği ifade edilmektedir. Ancak bazı hadislerde dilenciler için verilen hüküm şu şekilde geçmektedir: "Elinin emeğiyle geçinme imkânı varken dilenenler, özellikle bu şekilde mal biriktirmek için avuç açıp isteyenler aslında cehennem ateşi talep etmiş olur." (Müslim, "Zekât", 105) (<https://islamansiklopedisi.org.tr/dilencilik>) bu hadis, para yardımında bulunulacak ihtiyaç sahibi ile dilencilerin ayrımını göstermesi bakımından önemlidir. Ancak insanlar para verdiği dilencinin gerçek ihtiyaç sahibi olup olmadığını bilmemektedir.

Bu iyi niyet, şayet dilenci ihtiyaç sahibi değilse dilencilerin bu davranışını olumsuz pekiştirmiş olmaktan ileri gidememektedir. Aslında iyilik yaptığını düşünen kimselerin bu davranışı toplumda bir soruna dönüşmesine sebep olmaktadır. *Hayattan Sahifeler* romanında da mezarlıkta dilencilere para verme geleneği oluşmuştur. Hem veren hem de dilenen dilenciler için bu durum normal karşılanmaktadır ve dilencinin yalan söyleyip söylemediği ya da gerçekte ihtiyaç sahibi olup olmadığı sorgulanmadan para verilmektedir. Bu durumla romanda şu şekilde karşılaşmaktayız:

Mezarlıkta uşaklardan para alma mücadelesi içinde olan dilencilerden biri "Efendi hazretleri Rabbim bir Kibriya hakkı için, daha on para alamadım... Babam yirmi gün evvel vefat etti. Anam bir haftadır can çekişir... İki kaşık sıcak çorba olsa dirilecek..." (Gürpınar, 2015:74) diyerek uşaklardan para ister. Bir başka dilenci bu dilenciye anne ve babası olmadığını, yalan söylediğini iddia ederek yalanlar. Bunları işiten parayı dağıtan kişi, gerçeği bilmediğini ancak acıdığını söyleyerek yalan söylediği iddia edilen dilenciye para verilmesini söyler. Bu örnekte olduğu gibi dilencilerin ihtiyaç sahibiymiş gibi yalan söyleyerek para isteme talebi insanlar tarafından karşılandığında hem yalan söyleme alışkanlıkları hem de dilenerek para kazanmaları kişiliklerinin bir parçası olmasına sebep olabilmektedir. Bu durum, dilencilere para veren insanların dilencilere büyük bir kötülük yaptıkları sonucunu ortaya koymaktadır.

Romandaki dilencilerin bir iş yapmak gibi bir düşünceleri, endişeleri yoktur. Yoksullukla mücadele ederken birinin ölmemesi üzerine dilenciliklerini icra edemeyerek parasız kalacaklarının endişesini Hacer'de görürüz. Dilencilik yapamadığından endişelenen dilencinin varlığı toplumda ciddi bir soruna işaret etmektedir. Dilencilerin, yaşamlarını başkalarının emekleri üzerinden sürdürmeye ve insanlara bel bağlayarak yaşamaya alıştıklarını gösterir. İnsanların dilencilere para vermeleri, "sen dilenerek yaşamını sürdür biz insanlar kazancımızla geçimini sağlarız" demenin dolaylı bir şeklidir. İnsanların dilencilerde böyle bir algı yaratması dilencilerin sayıca artmasına hatta dilencilerin para vermeyen insanlara karşı sanki mecburmuş gibi söylenmesine neden olmaktadır. "Dilencilerin toplumda oluşturdukları en bariz yargı bunların her şeyi rahatlıkla yapabilecek potansiyelde olmalarıdır. Bu sebeple insanlar kısmen vicdanen kısmen de onların şerlerinden korunmak

için dilencilere yardım ederler.” (Çelik, 2018:4) Dilencilerin tehlikeli olarak görülmesi toplumun huzuru için de tehlike arz etmektedir. Kimi insanlar dilencilerin kendilerinde hissettirdikleri duygudan kurtulmak ya da dilencinin ısrarından kurtulmak için dilencilere para vermeyi tercih etmektedirler. Bu tutum, dilencilerin ısrarcı olmaları sonucunda istediklerini elde edebilecekleri düşüncesine yöneltmektedir.

Sosyal sorunun devam etmesine sebep olacak bir başka durum ise dilencililiğin ailecek yapıyor olmasıdır. Gelecekte toplumsal sorunun bir parçası olan potansiyel dilenci ya da suçlunun yetişmesinde ailecek dilencililiğin yapılması etkin rol oynamaktadırlar. Romanda da çocuk dilencilerin gelişiminde dilencililiğin olumsuz etkisini görmekteyiz.

“Yer kavgasından dolayı iki kadın sopa sopaya geldiler. Dövüşenlerden birinin kız çocuğu anasına yardım etmek için çenesinin var kuvvetiyle hasmının kığını ısırdı. Kaba etine geçen dişlerin acısıyla hasım yan tarafa, sakat bir kadının üzerine devrildi. Malul karı su dolu testisiyle beraber bayırdan aşağı yuvarlandı. (...) bu aralık çocuğun biri arkadaşının elinden borca alınmış simidi kaparak kaçtı.”

Çocukların dilencililiği küçük yaşta öğrenerek birtakım sorunlara yol açtığı görülmektedir. Dilencililiğin yanı sıra simidi alıp kaçan çocuğun hırsızlık gibi kötü davranışlarda bulunması da dilencilikle birlikte gelen olumsuz özelliklerden biridir.

Sonuç

İncelediğimiz *Hayattan Sahifeler* romanı, hayatını dilencilikle sürdüren bir kesimin yaşamını gözlemlerle okuyucuya aktarılan önemli bir romandır. Toplumun sosyal yapısına ışık tutan bu eser, dilencilik yapan bir kesimin hayata bakışını, yaşamı algılayışını ve dilencilerin gündelik yaşamıyla ilgili ipuçları elde etmemizi sağlar. Üstelik ıskatçılar ya da diğer ismi ile mortçu olarak bilinen dilenci grubunun kendilerine özgü hilelerinin bulunduğunu anlatır.

Dilencilerin yaşamı pek çok insan için bilinmeyen bir dünyadır. Eser, okuyucuyu dilencilerin bilinmez dünyası hakkında bilgilendirmektedir. Roman, karakterlerden hareketle dilencilerin yaşamları ve değer yargıları hakkında da pek çok ipucu vermektedir. Hacer ve diğer dilenciler için pek çok değer algısı yozlaşmıştır. Bu dilenciler için önemli olan maddi kazanç elde etmektedir. Daha çok maddi kazanç elde etmek için birbirleri ile giriştikleri mücadeleler, insandan çok maddeye verilen önem, maddi çıkarların insan canının üzerinde olması romanda görülen yozlaşmalardandır. Hacer’in nezdinde dilencilerin hayata ve insanlara bakışı, maddi kazancın elde edilmesi ile paralellik göstermektedir.

Eserde tespit ettiğimiz bir diğer olgu, roman kişilerinin dilencilik yaparken uyguladıkları hileler ile dilencililiğin bir sanat ve yaşam şekli olduğudur. Sanat ifadesi ile kastedilen dilencilerin kullandıkları dil ve görsellik sanatıdır. Romandaki dilenciler yalvarma kabiliyetleriyle karşı tarafı bezdiren bir tutum sergileyerek istediklerini elde ederler. Üstelik dilendiklerinde para almalarının doğal bir hakkı olduğunu düşünerek dilencililiği bir iş olarak görüp icra ederler. Bu, dilencilerin dilencililiği meslek gibi görmelerindedir. Dilenciler karşı tarafın herhangi bir isteği olmaksızın yaptıklarının karşılığını doğal bir hak olarak görürler. Bu yüzden romandaki dilencilerde kendilerini kötü hissetme, aşağılık duygusu gibi duyguların olmadığını görürüz. Elde ettikleri bu kazanç, dilencilerin kendilerini sosyo-ekonomik alanda var kılmayı amaçlayan bireyin kendi benliklerini bir nebze var edebilme çabasıdır. Dilenciler, içinde buldukları şartları kullanabildikleri ölçüde yaşam hayatlarını idame ettirirler.

Dilencililiğin toplumsal bir probleme dönüşmesinde dilencilerin dilencilik yapmasına ortam hazırlayan, onlara para veren insanların olduğunu görmekteyiz. İnsanlar dilencilere çeşitli nedenlerle para vermektedir. Ancak sebep ne olursa olsun dilencinin para almak için

etik olmayan pek çok hileye, yalana başvurmasında etkilidir. Çünkü dilenciler için önemli olan talep ettikleri parayı elde etmektir ve bu amaca ulaşmak için gerçeklik barındırmayan pek çok yöntem başvurumaktadırlar. Hatta dilencilerin çocukları da dilenci olarak yetişmekte ve var olan sosyal sorunun sürekliliği için ciddi bir problem oluşturmaktadırlar.

Sonuç itibariyle dilencilerin insanları aldatarak, duygu istismarı yaparak kazanç elde ettikleri sonucuna ulaşırız. Bunu en iyi yapan roman kişisi de Hacer'dir. Böylelikle insanlardaki kendilerinde kontrol edemedikleri, dilencilerin asıl kazanç kaynağı olan merhamet duygusundan dolayı dilencilik süregelen bir yapı halini almaktadır ve sosyal sorunun bir parçası olmayı sürdürmektedir.

Kaynakça

Bauman, Zygmunt (1999), *Çalışma, Tüketim ve Yeni Yoksullar*, Ü. Öktem (çev.), İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Çelik, İsmail (2018), "Dilencilik Sınıfının Diğer Sosyal Sınıflarla Entegrasyonun İslâm Finans Uygulamalarıyla Sağlanması Üzerine Bir Teklif, *Social Sciences Studies Journal*.

Crane, Diana (2003), *Moda ve Gündemleri*, Ö. Çelik (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fromm, Erich (2001), *Yeni Bir İnsan, Yeni Bir Toplum*, Necla Arat (çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Goffman, Erving (2014) *Damga*, çev. Ş. Geniş- L. Ünsaldı-S.N. Ağırnaslı, Ankara: Heretik Yayıncılık.

Goffman, Erving (2014), *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, Barış Cezar (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2015), *Hayattan Sahifeler*, İstanbul, Papersense Yayınları.

Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (1994), Uğur Göktaş, İstanbul: Kültür Bakanlığı Tarih Vakfı Yayınları.

Haşim, Ahmet (1989), *Frankfurt Seyahatnamesi*, İstanbul: MEB Yayınları.

Marshall, Gordon (2005), *Sosyoloji Sözlüğü*, O. Akınhay, D. Kömürcü (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Rasim, Ahmet (1990), *Şehir Mektupları*, İstanbul: MEB Yayınları.

Simmel, Georg (2009), *Bireysellik ve Kültür*, T. Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Şemsettin Sâmî (2010), *Kamûs-ı Türkî* (Haz. Paşa Yavuzarslan), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

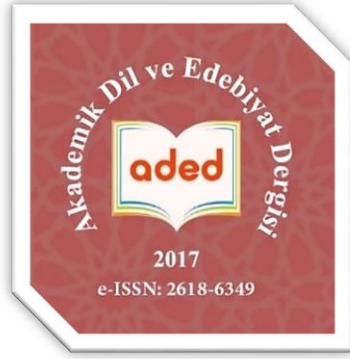
Topateş, Aslıcan Kalfa (2015), *Dilenciler: Türkiye’de Yoksulluk ve Dilenme Kültürü*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yeniçeri, Celal, *İslam Öğretisinde Çalışıp Kazanma/Kesb İlkesi ve Emeksiz Kazanç Peşine düşme Olarak Dilencilik ve Benzerlerine Bakış*, Bir Kent Sorunu: Dilencilik Sempozyumu Tebliğler Kitabı (ed. Suvat Parin). İstanbul: İBB Zabıta Daire Başkanlığı.

Waquet, Dominique, Laporte, Marion (2011), *Moda*, I. Ergüden (çev.), Ankara: Dost Kitabevi.

www.sozluk.gov.tr, [Erişim Tarihi: 24.01.2020]

<https://islamansiklopedisi.org.tr/dilencilik>, [Erişim Tarihi:22.04.2020]



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

Gökçen KARA

Dr. Öğr. Üyesi, Haliç Üniversitesi

gokcentugcekara@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-6048-3644>

The Problem of Immigrant Identity In Buddha of Suburbia By Hanif Kureishi

*Hanif Kureishi'nin Varoşların Budası Adlı Eserinde
Göçmen Kimlik Sorunsalı*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 13.03.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 26.04.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

KARA, Göçen (2020). The Problem of Immigrant Identity In Buddha of Suburbia By Hanif Kureishi.
Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 4 (1), 178-198. DOI: 10.34083/akaded.703403

KARA, Göçen (2020). Hanif Kureishi'nin Varoşların Budası Adlı Eserinde Göçmen Kimlik Sorunsalı
Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 4 (1), 178-198. DOI: 10.34083/akaded.703403.



<https://doi.org/10.34083/akaded.703403>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Abstract

*The present study aims to lay bare how Kureishi examines the problem of immigrant identity in *The Buddha of Suburbia*. Immigrants leave their homeland voluntarily or involuntarily to have a better life. They can neither continue their own culture nor become involved in the new culture. In Homi Bhabha's words, they experience 'in betweenness'. This study refers to Homi Bhabha's main ideas about hybridity, mimicry, liminality and the third space. In this study Bhabha's theories will help highlight how Kureishi's characters create liminal areas and realize their identities in these areas. For the characters in the novel, migration is a never-ending process in which they live simultaneously between the past and the present. Because they have been subjected to many discrimination such as race, language, religion, color and have always been declared 'other' in society. Karim is one of the major characters who suffers from being stuck in between. Although he tries to pretend to be British by rejecting the culture of his father, who is Indian, he is never accepted by the racist society in which he lives and he stays in this liminal area without an identity.*

Keywords: *Migrant, identity, diaspora, feeling of unbelonging, displacement*

Öz

Bu çalışma, Kureishi'nin *Varoşların Budası* adlı eserinde göçmen kimliği sorununa yaklaşımını incelemektedir. Göçmenler daha iyi bir yaşam sürmek için anavatanlarını gönüllü veya istemsiz olarak terk ederler. Ne kendi kültürlerine devam edebilirler ne de yeni kültüre dâhil olabilirler. Homi Bhabha'nın deyişiyle, 'arada kalmışlık' yaşarlar. Bu çalışma Homi Bhabha'nın melezlik, taklit, liminalite ve üçüncü alan gibi fikirlerine gönderme yapmaktadır. Bu çalışmada Bhabha'nın teorileri, Kureishi'nin karakterlerinin liminal alanlar yarattığını ve bu alanlardaki kimliklerini nasıl gerçekleştirdiğini vurgulamaya yardımcı olacaktır. Romandaki karakterler için göç, geçmişle bugün arasında aynı anda yaşadıkları hiç bitmeyen bir süreçtir. Çünkü ırk, dil, din, renk gibi birçok ayrımcılığa maruz kalmışlar ve toplumda daima "öteki" olarak ilan edilmişlerdir. Karim, arada sıkışmaktan muzdarip en önemli karakterlerden biridir. Hint olan babasının kültürünü reddederek İngilizmiş gibi davranmaya çalışsa da, içinde yaşadığı ırkçı toplum tarafından asla kabul edilmez ve bu liminal alanda kimiksiz bir şekilde kalır.

Anahtar Kelimeler: Göçmen, kimlik, diaspora , aidiyetsizlik hissi, yerinden edilmişlik

1. Introduction

The United Kingdom, which started during the Elizabethan period with the confidence that enlightened ideas were at the forefront and reached the peak of its power in the nineteenth century, dominated the world both economically and politically until the second half of the twentieth century with its colonial activities. As a result of its loss of the hegemony that it achieved with colonialism, as Ashcroft, Griffiths and Tiffin put it, the empire started to write back. One of the most crucial political developments that paved the way for the postcolonial period is that India gained its independence.

Some have argued that arrival of the English spelled doom for the Indian people and led to the deindustrialization of India. A second version contends that India underwent deindustrialization prior to British colonization due to the collapse of the Mughal Empire, which drove down grain productivity, pushed up nominal wages, and hurt India's competitiveness in terms of manufactured textiles. The second stage of deindustrialization occurred after the British invasion, as Indian manufactures could not compete with advances in production in England. There is yet a third interpretation of colonial experience. According to this view, colonization brought with it the foundations for a modern India, which was enhanced by investments in improving India's infrastructure as well as through the establishment of, and improvements in, the institutions necessary for economic growth (Hindman, 2009:778).

As we have seen, many critics have linked India's economic backwardness to British colonialism. Independence of India is a very important development. This development was also considered a turning point in the colonial history of the United Kingdom. As a result, many colonial states broke away from Britain and gained their freedom, officially breaking away from the empire. Despite these changes, the relations that continued after the colonies gained their freedom through the Commonwealth also ensured that the former colonies that gained their freedom continued to be governed under the influence of Britain. Many people from Asian countries had to migrate from their homelands to Britain in the expectation that they would have better social, economic and educational opportunities, which they didn't have in their own homelands. The economic and cultural relations that continued in the years following the Second World War also affected the immigration model of England and this model had an important impact on the population structure of the country.

With this process, the United Kingdom has now become a multicultural nation-state and many communities from the old colonial areas have migrated to the important centers of England, especially London, which has significantly changed the British society and its cultural structure.

In the last twenty years the population of London has changed dramatically, but it is in the last five to ten years that it has become Europe's most international and cosmopolitan city. There are now more than 300 different languages spoken in the city and over 33 worldwide communities with a population of over 10000 and 12 of over 5000. Some have been here for a long time: Indians, Jamaicans, Pakistanis, Bangladeshis (Waddel, 2012: 294).

This change in the population structure that happened in the second half of the twentieth century also brought the former colonizers and the colonized into a multicultural environment. Despite this situation, concepts such as the "East" and "Other" produced by Western ideology have remained important in the transnational space, especially in the colonial process and literature. This new situation continues to produce, by the host British society, a continuation of the hierarchical (colonizer and colonized) relationship that has

lasted for centuries. Conservative politicians who could not tolerate the change of the population structure and believed that immigrants further impoverished the White-British society played the “race card.” The most important of these politicians is the conservative party deputy Enoch Powell, known for his famous Birmingham speech, also known as the “Blood Rivers” speech. Powell’s speech led to racist and marginalizing attacks that turned the lives of immigrant groups in the United Kingdom into a nightmare. Powell said the following:

We must be mad, literally mad, as a nation to be permitting the annual inflow of some 50,000 dependents, who are for the most part the material of the future growth of the immigrant-descended population. It is like watching a nation busily engaged in heaping up its own funeral pyre (Perry et al, 2011:388).

As can be seen in his statement, Powell ignores the contribution of colonized communities during centuries-old colonial history to the British culture and economy, while ignoring the effect the United Kingdom had on its former colonies. Rather, he sees the immigrant citizens who set foot on the island from the former colonies as dependents. Similarly, prime minister Margaret Thatcher developed a very hostile policy on Asian immigrants. In a TV interview she states:

if we went on as we are then by the end of the century there would be four million people of the new Commonwealth or Pakistan here. Now, that is an awful lot and I think it means that people are really rather afraid that this country might be rather swamped by people with a different culture and ... the British character has done so much for democracy, for law and done so much throughout the world that if there is any fear that it might be swamped people are going to react and be rather hostile to those coming in” (World in Action 19 January 1978).

According to Thatcher, being born in England does not make Asians British. She never accepted that immigrants would be integrated into society and become a member of society. She also thought immigrants were disrupting the social structure and promised to stop immigration during election campaigns. Stuart Hall defined Thatcherism as follows:

Ideologically, Thatcherism is seen as forging new discursive articulations between the liberal discourses of the ‘free market’ and economic man and the organic conservative themes of tradition, family and nation, respectability, patriarchalism and order. Its reworking of these different repertoires of ‘Englishness’ constantly repositions both individual subjects and ‘the people’ as a whole- their needs, experiences, aspirations, pleasures, and desires – contesting space in terms of shifting social, sexual and ethnic identities, against the background of a crisis of national identity and culture precipitated by the unresolved psychic trauma of the ‘end of empire’. Culturally, the project of Thatcherism is defined as a form of ‘regressive modernization’ – the attempt to ‘educate’ and discipline the society into a particularly regressive version of modernity by paradoxically, dragging it backwards through an equally regressive version of the past (Hall, 1998:2).

But immigrants have provided labor to the British economy, which needed it in light of its economic collapse after the Second World War. As Martin Barker states:

It is a theory that I shall call biological, or better, pseudo biological culturalism. Nations on this view are not built out of politics and economics, but out of human nature. It is in our biology, our instincts, to defend our way of life, traditions and customs against outsiders – not because they are inferior, but because they are a part of different cultures (Barker, 1998:23-24).

All these developments have also affected the literature. Concepts such as immigration, minority and identity problems have come to the fore as frequently used

concepts in literature. As Bill Ashcroft et al. emphasized in the book *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literature*:

Postcolonial literatures developed through several stages which can be seen to correspond to stages both of national or regional consciousness and of the project of asserting difference from the imperial centre. During the imperial period writing in the language of the imperial centre is inevitably, of course, produced by a literate elite whose primary identification is with the colonizing power.... Such texts can never form the basis for an indigenous culture nor can they be integrated in any way with the culture which already exists in the countries invaded. Despite their detailed reportage of landscape, custom, and language, they inevitably privilege the centre, emphasizing the 'home' over the 'native', the 'metropolitan' over the provincial' or 'colonial', and so forth. At a deeper level their claim to objectivity simply serves to hide the imperial discourse within which they are created (Ashcroft, 2011:4-5).

The Buddha of the Suburbia, set in Britain in the 1970s during Thatcher years and considered to be one of the most important works of post-colonial writing, is dominated by this political background. This novel can be regarded as a fictional reaction to dominant British ideology. While this novel mainly examines the problems experienced by immigrants living in a new culture, it also focuses on concepts that reflect the reality of contemporary social order such as immigration, identity, otherness, stereotyping, and the East. This work of fiction reflects on how the discriminatory, marginalizing, and racist attitudes faced by first-generation immigrants and their second-generation representatives in the postwar British society have problematized the concept of multiculturalism. A major aspect of the controversy surrounding the novel is that for migrants notion of home means "an illusory and fictional place constructed through the myths and fragments of the migrant imagination" (Nasta, 2002:133). *Buddha of Suburbia* offers us the quest for an imaginary homeland for the immigrants. Because they do not feel at home and safe.

I breathed more easily now he'd changed the subject. The best women always are/ he went on. 'But she didn't give you the book. She's trying to protect you from your destiny, which is to be a half- caste in England. That must be complicated for you to accept - belonging nowhere, wanted nowhere (Kureishi, 1991:141).

As can be seen from the above quotation, as a debilitating result of the otherization, immigrants feel a sense of unbelonging and displacement. In his novels, Hanif Kureishi chose most of his material from his close social circle so he cannot be considered independent of the social and historical context in which he was born. Hanif Kureishi was born in 1954 in the London suburbs with a non-English origin. He was brought up as an Englishman and did not remember his non-English origin unless he was reminded by racist hostility. Hanif Kureishi suffered discrimination reinforced by government policies and feels disgusted as he contemplates policies applied to immigrants in the 1960s. He experienced most of the troubles his characters had in this novel. "I stress that it is the British who have to make adjustments. It is the British, the white British, who have to learn that being British isn't what it was. Now it is a more complex thing, involving new elements" (Kureishi, *Dreaming and Scheming*, 2018: 55).

Benedict Anderson's ideas on nation and nationhood may be helpful to understand the idea of Britishness or British nationalism. From an anthropological perspective, Anderson proposes the following definition about the nation: "nation is an imagined community – and imagined as both inherently limited and sovereign" (Anderson, 2016: 7). Anderson argues that nationalism, after first emerging in America, is a model that can be

reproduced, first by popular movements in Europe, then by imperialist powers and finally by the Third World anti-imperialist struggles. Fanon draws a parallel to this thought

History teaches us clearly that the battle against colonialism does not run straight away along the lines of nationalism. For a very long time the native devotes his energies to ending certain definite abuses: forced labor, corporal punishment, inequality of salaries, limitation of political rights, etc. This fight for democracy against the oppression of mankind will slowly leave the confusion of neo-liberal universalism to emerge, sometimes laboriously, as a claim to nationhood. It so happens that the unpreparedness of the educated classes, the lack of practical links between them and the mass of the people, their laziness, and, let it be said, their cowardice at the decisive moment of the struggle will give rise to tragic mishaps (Fanon, 1968:147).

The way immigrants tried to integrate into society shows how a nation's putative characteristics are transformed. According to Anderson, the conception of nationalism, which claims itself to be "the oldest and most rooted" and constantly legitimizes itself with an identity of "WE" against "external enemies", is destructive. As Anderson assiduously proposes that nationalism is constructed through some codes of imaginary devices, *The Buddha of Suburbia* demonstrates how British nationalism is constructed by Thatcherism. "The thing was, we were supposed to be English, but to the English we were always wogs and nigs and Pakis and the rest of it" (Kureishi, 1991:53). This novel also shows how the concept of Britishness is regarded by Britain's citizens and immigrants. As immigrants seek to be accepted by the British, they try to mimic them and become like them. With this process, they have re-established the definition of Britishness.

At the root of his English storytelling ... Hanif Kureishi suggests that the dogma of nationalism is in conflict with the reality of today's multicultural England. He demands that we accept the inherent contradictions of a pluralistic society within England. Contemporary English society is a paradox of overlapping communities, and told from his Anglo-Asian perspective, his stories proclaim that as individuals reinvent their identities, so too must nations (Kaleta, 1998:3).

According to Thatcherite understanding, people from different ethnic identities are not included in the definition of Britishness. Kaleta declared that this understanding is no longer valid and the reformulation of people's identities changed the idea of nation. When Haroon was in India, he believed that the British were a superior race. In England, where he came with great hopes for education, he was disappointed when he realized that the British were just ordinary people. Haroon's condition bears resemblance to Anderson's concept of imagined communities.

Dad was amazed and heartened by the sight of the British in England, though. He'd never seen the English in poverty, as road sweepers, dustmen, shopkeepers and barmen. He'd never seen an Englishman stuffing bread into his mouth with his fingers, and no one had told him the English didn't wash regularly because the water was so cold – if they had water at all. And when Dad tried to discuss Byron in local pubs no one warned him that not every Englishman could read or they didn't necessarily want tutoring by an Indian on the poetry of a pervert and a madman (Kureishi, 1991: 24-25)

Therefore, it can be deduced that the concept of Britishness varies according to the immigrant perspective. This concept is a myth. There are even situations when he sees himself superior to the British while in England. Because he comes from an aristocratic past in India. Haroon can't help acting like an Englishman, even though he feels that way.

Dad was sitting on the white counterpane of his bed, cleaning his ten pairs, with patience and care, every Sunday morning. Then he brushed his suits, chose his shirts for the week- one-day pink, the next blue, the next lilac and so on – selected his cufflinks, and arranged his ties, of which there were at least a hundred. (Kureishi, 1991: 47)

Haroon's situation represents a paradigm based on the notion of in betweenness. As "the brown skinned Englishman" he has a hybrid identity. He has both eastern and western elements. There is no pure culture in the novel. As Robert J. Young puts it "[Englishness] has never been successfully characterized by an essential, core identity from which the other is excluded. It has always like the Prime Meridian, been divided within itself, and it is this that has enabled it to be variously and counteractively constructed" (Young, 2010:3). Kureishi attempts to show that there is no stable identity disagreeing with Thatcher's understanding of Britishness. Although Karim was similarly a hybrid race at the beginning of *The Buddha of Suburbia*, he first emphasizes that he is British:

My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. But I don't care – Englishman I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere. Perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored (Kureishi,1991: 3).

That Karim introduces himself in this way has an important meaning, Karim does not just tell the reader about events, he tries to do more, he tries to express his lack of identity. There are many points of note in Karim's narration. He starts primarily with an ambiguous statement to its narration. He seems to be trying to isolate a specific and precise aspect of his identity. The adjective "almost" he uses at the end of his first sentence actually evokes uncertainty about his identity. It is a kind of legitimation that Being born and bred in a country is not enough to be a citizen of that country. Uncertainty in identity is a fact that has existed from the very beginning for Karim. His mother and typical Thatcherite character Eva wants to raise him like an Englishman. Theater owner Shadwell, on the other hand, wants to present him as an authentic Indian. However, Karim claimed that he was British from the beginning of the novel. Karim cannot be considered British in the Thatcherite sense because of his suburban background and color. Karim's identity problem has more cynical results when he goes to the USA to perform the play. This time, instead of the Indian heritage, his Britishness stands out. He feels alienation in the USA, but his step brother Charlie, who is British, acts like an American, not an Englishman, adapts to America immediately and even criticizes Karim.

"Sit down, Karim, for God's sake," said Charlie. "Stop farting about. You're not in Beckenham now."

"I know that."

"Well then, can't you stop standing there and looking so English?"

"What d'you mean, English?"

"So shocked, so self-righteous and moral, so loveless and incapable of dancing. They are narrow, the English. It is a kingdom of Prejudice over there. Don't be like it!" (Kureishi,1991: 254).

This conversation emphasizes how the concept of nationalism is slippery. The main trouble for Karim is that he had to admit that he has an "inescapable hybridity and

intermixture of ideas” (Gilroy, 2007: xi). Kureishi is in parallel with Homi Bhabha's emphasis on the slippery nature of nationalism.

Nationalism ... seeks to represent itself in the image of the Enlightenment and fails to do so. For Enlightenment itself, to assert its sovereignty as the universal ideal, needs its Other; if it could ever actualise itself in the real world as the truly universal, it would in fact destroy itself. (Bhabha, 2013:293).

The British define Britishness to rule their superiority by excluding the Other from the definition of nation. As an ‘other’ Karim believed that being British while in England was privileged, but being British in the USA didn't have the same meaning. With his English identity, Karim's proclamation of "the other" in the USA shows how meaningless Thatcher's narrow-minded Britishness is

1.1. Theoretical Background: Homi Bhabha's Postcolonial Approach: Hybridity, Mimicry, Third Space, and Liminality

With an interest in “boundaries of cultural displacement” and “the historical hybridization of the post-colonial world,” Homi K. Bhabha questions hybrid culture as a theory and design of colonialism. His purpose is not to analyze colonial policies, politico-economy, or domination but rather to “construct otherness” in colonial discourse. According to Bhabha, hybridization is politically destructive. Colonial discourse always tries to establish an “other” but always builds hybrid ambivalence. Hybrids also imitate the colonialist. Starting from psychoanalytic and poststructuralist views on subjectivity and language, Bhabha argues that unlike the one-sided concept of hegemony expressed by Orientalism, one-sided colonial discourse cannot function smoothly; hybridity has some kind of disruptive effect.

According to Homi Bhabha, the racial identity conflict witnessed today goes back to the colonial period. Bhabha is in the opinion that “hybridity” is an important concept in the field of identity. The term hybridity is one of the most frequently repeated concepts in postcolonial cultural criticism. Homi Bhabha draws attention to the ambiguity in the colonialist's attitude towards the other he has colonized, and attempts to explain the inherent contradictions in colonial discourse. In his *The Location of Culture*, Bhabha defines hybridity as follows:

It is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the ‘pure’ and original identity of authority). Hybridity is the reevaluation of the assumption of colonial identity through the repetition of discriminatory identity effects. It displays the necessary deformation and displacement of all sites of discrimination and domination. It unsettles the mimetic narcissistic demands of colonial power but reimplicates its identifications in strategies of subversion that turn the gaze of the discriminated back upon the eye of power. For the colonial hybrid is the articulation of ambivalent space where the rite of power is enacted on the site of desire, making its objects at once disciplinary and disseminatory – or, in my mixed metaphor, a negative transparency (Bhabha, 2012: 159-160).

The Location of Culture was written in 1994. It is a fairly new study in postcolonial criticism. According to Bhabha, postcolonial cultures are "hybrids" defined by their own people as well as colonial power. According to him, people can no longer be classified in terms of ethnicity. “People's characteristics are not limited to their ethnic heritage, but rather are subject to change and modification through experience” (Bharatti, 2010:44). Bhabha

questions in betweenness between cultures. It is also important to explain the concept of mimicry to better explain hybridity. In his "Of Mimicry and Man" Bhabha talks about mimicry:

[M]imicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. Mimicry is, thus the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation and discipline, which 'appropriates' the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an imminent threat to both 'normalized' knowledges and disciplinary powers (Bhabha, 2012: 122-3).

Mimicry means imitation in the most general sense. Imitation occurs when members of a colonized society imitate colonist culture. According to Bhabha, "The effect of mimicry is camouflage...it is not a question of harmonizing with the background but against a mottled background" (Bhabha 2012: 121). In a sense, mimicry symbolizes colonial authority. In Bhabha's terms, postcolonial "locates an area of considerable political and cultural uncertainty" (Bhabha 2012: 142) as the postcolonial subject first mimics the colonizer. According to Bhabha, where new cultures emerge is called a "third space." "It is the 'in between space that carries the burden and meaning of culture'" (Bhabha 2012: 119). This space is an ambivalent area in which concepts such as colonizer and colonized no longer bear weight and their relationship is weakened.

Along with the third space, liminality is another important concept for Homi Bhabha. Liminality means remaining uncertain between the two social statuses when moving from one social status to another. In the postcolonial era, migration from previously colonial areas to the West has begun, and this has inevitably led to the emergence of new cultures. This new culture is neither the host culture nor the culture of the immigrant's own country. This culture is a mixture of the two. In other words, immigrants created their own liminal areas while trying to integrate into the host culture. This culture represents the culture in the liminal area. Culture has fluid features. Bhabha emphasizes that people are not structured with what their ancestors gave previously, that identities are structured later, and interpersonal interaction is very important in this structuring. He explains that there is not an original identity:

The move away from the singularities of 'class' or 'gender' as primary conceptual and organizational categories, has resulted in an awareness of the subject positions – of race, gender, generation, institutional location, geopolitical locale, sexual orientation – that inhabit any claim to identity in the modern world. What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself (Bhabha, 2012: 2).

Identity is not pre-given but it is a performative process. There are a lot of factors in the identity formation process such as culture and politics. In *Buddha of Suburbia* Kureishi creates a set of characters who are stuck in the margin of host culture and face prejudice from the host culture.

2. The Problem of Immigrant Identity

Migration has played a pivotal role in human life from past to present. The phenomenon of migration, which initially examined scientifically at the end of the 19th century for the first time, is of interest among the various disciplines today, and different aspects of migration are explored by these disciplines. In today's global world, the immigrant is at the center of the controversy more than ever before. Migration from Asia to England started after World War II for various reasons, and the results of this migration continue to be felt today. Because England traditionally does not identify as a migration country, there have not been enough studies on the integration of immigrants. Previously, the concept of "guest worker", was used to ensure that migration was temporary, and the related return was encouraged for fear that migration could be permanent over time. From a sociological point-of-view, the issue of immigration in the UK is reflected in the literature. From this perspective, it is possible to posit that the stages of migration and migrants are transferred to literary works via various contexts.

Hanif Kureishi addressed the problem of immigration and immigrant identity and analyzed the identity crises in the liminal space created by immigrants living in the Indian diaspora in the UK. Migrants from non-Western backgrounds experience the identity problem in many dimensions. Immigrants first try to create their own identity in their new country, but they can neither maintain their own culture nor integrate into the new culture which tenaciously rejects them. Their identity is referred to as hybridity which is "an original mixedness within every form of identity" (Huddart, 2007:6-7). As Phelan puts it:

Identity emerges in the failure of the body to express being fully, and the failure of the signifier to convey meaning exactly. Identity is perceptible only through a relation to an other- which is to say, it is a form of both resisting and claiming the other...In that declaration of identity and identification, there is always loss and the loss of not being the other and yet remaining dependent other for self-seeing and self-being (Phelan, 1999: 13).

The Buddha of Suburbia consists of subplots that progress in Karim's quest from childhood to adulthood. Karim, the main character and narrator of the novel, is Hanif Kureishi's representative in the book. This novel addresses issues of race, ethnicity and social class in postcolonial discourse. Karim's mother is a white British suburbanite like Kureishi's mother. Karim—depicted as an individual who is embarrassed by his ethnicity and social class and, as a result, becomes insensitive to his identity and environment—makes us feel the inevitable crises of multicultural societies. Kureishi gives an example of his own sense of alienation in *The Rainbow Sign*: "Since the beginning, I have tried to ignore my Pakistani self, origin, and origin. I was embarrassed and wanted to get rid of it, I wanted to be like everyone else" (Kureishi, 1989:3). To be like everyone else, Kureishi wants to forget his past and keep his present values alive; in *Collected Essays*, he explains clearly the difficulty and complexity of this situation with the following words:

I was having a little identity crisis. I'd been greeted so warmly in Pakistan, I felt so excited by what I saw, and so at home with all my uncles, I wondered if I were not better off here than there. And when I said, with a little unnoticed irony, that I was an Englishman, people laughed. They fell about.... Strangely, anti-British remarks made me feel patriotic, though I only felt patriotic when I was away from England... But I couldn't allow myself to feel too Pakistani. I didn't want to give in to that falsity,

that sentimentality...I couldn't rightfully lay claim to either place. So despite everything I felt pretty out of place" (Kureishi, 2011:11).

Karim is neither British nor Indian. In fact, Karim is too brown to be British and cultural legacy which comes from his father keeps him from being British. Despite everything, he cannot be said to be Indian because he has never been to India and he also learned the history of India from British books. Hanif Kureishi is predominantly interested in hybrid identities and he uses hybrid identities as cultural forms in his novels. In England, where an ideological concept of Britishness was created, being in betweenness is inevitable for the immigrants. Since they cannot be identified with the host culture which has hierarchical assertions, the mimicry concept of Homi Bhabha appears. They wish to be like the host people. As Bhabha puts it in *Location of Culture*,

Mimicry is the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation and discipline, which appropriates the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and possess an imminent threat to both normalized knowledges and disciplinary Powers (Bhabha, 123).

Haroon, Karim's father, has a hybrid identity. He exhibits more British characteristics than Indian. For example, he reads the Daily Mirror every day on the train. "Having one of the typical English jobs, he carries a briefcase and an umbrella with him (Kureishi, 1991: 29). On the other hand, he impersonates a Buddhist. Interestingly, the novel portrays Haroon as a person trying to transfer the mysticism of the East to Western thinking. "In fact, for Bhabha there are no cultures that come together leading to hybrid forms; instead, cultures are the consequence of attempts to still the flux of cultural hybridities" (Huddart, 2007:7). We can see Bhabha's perception of hybridity in Haroon's case. Together with his close friend Anwar, they come to England in the 1950s, hoping to provide the financial means necessary for a better life before returning to India. However, things do not go as expected; reducing their expectations of living in the West, the two friends find themselves in a situation which strains their relationship. The following words between Haroon and Anwar, one day, about why it would be difficult for them to rise in the society they migrated to, are important:

The whites will never promote us,' Dad said. 'Not an Indian while there is a white man left on the earth. You don't have to deal with them - they still think they have an Empire when they don't have two pennies to rub together (Kureishi, 1991:27).

With regard to this quotation Haroon and Anwar emphasize that it is almost impossible to exist in society as "the other", reflecting the disappointments, racist attacks and exclusions faced by the immigrants of that time. They created their own hybrid identities. According to Kumaravadivelu, "otherization is a crudely reductive process that ascribes an imagined superior identity to the Self and an imagined inferior identity to the Other" (Kumaravadivelu, 2008:16). Accordingly, otherization in colonial discourse occurs "when people are unable to see the different other as they see themselves, they rely on stereotypical representations of those they perceive as different" (Nelson, 2014: 29). The dominant group sees itself as the only authority with a natural right to command on the minority groups. This situation causes minority groups to be alienated.

Adrian Holiday, Martin Hyde, and John Kullman first used the concept of otherization in 2004. For them otherization defines a group or a person who is different from

the dominant one. “This theme explores a major inhibition to communication by looking at how, so easily, one can construct and reduce people to be less than what they are” (Ameli, 2006:33). According to Edward Said, otherization “is a crude process of domination, of varying degree of a complex hegemony” (Said, 1978: 5). Otherization can be defined as “a set of dynamics, processes, and structures that engender marginality and persistent inequality across any of the full range of human differences based on group identities” (Powell & Menendian, 2016: 17). Kureishi divided the novel into "Suburbs" and "City". Karim has had different experiences from both lives in the suburbs and in the city. As a result, a double identity has emerged for Karim. While Kureishi describes the processes of otherization, he depicts Karim and his family in a lonely and disoriented world where minorities are exposed to xenophobic pressures. Kureishi depicts immigrants' subjectification in an alienated world.

The Buddha of Suburbia also depicts the feeling of unbelonging. The notion of home is problematic for the characters in *The Buddha of Suburbia*. “The room immediately seemed to contract. Tension rose. [I] couldn't wait to get out of the house now. [I] always wanted to be somewhere else, [I don't] know why” (Kureishi, 1991: 4-5). From these words it can be understood that Karim seeks for a sense of belonging. The place where Karim's parents live is in a London suburb where several black Britons live. He later stated that he felt more comfortable when they moved to a more central area of London, realizing with great relief that “there were thousands of black people everywhere, so I wouldn't feel exposed” (Kureishi, 1991: 121).

Migrants in the novel always yearn for a home with “the hopes for new beginnings” (Brah, 1996: 193). They have a desire to belong to a place. The sense of home causes them to feel stuck in the past and unable to adapt themselves for the present. For example, Anwar feels guilty for not being able to return to India throughout the novel. Migrant characters in the novel lost their attachment to their home. This novel is filled with the journeys of characters leaving their homes. The first generation of immigrants, Anwar and Haroon, left India and came to London. Karim, a second-generation immigrant, travelled to the United States from London. As seen, the novel is filled with the character's journeys and the quest for home. They are not content with their existing home so they are in search of their dream home. As Nasta puts it, “home is also “an illusory and fictional place constructed through the myths and fragments of the migrant imagination” (Nasta, 2002: 133).

Immigrants have to survive creating their own spaces. Jamila, the daughter of Anwar, portrayed as the figure whose ethnic and cultural sensitivity reacts harshly to racist, othering attacks and attitudes; at its core, the novel uses her story to evidence racism. As stated by Fanon, “racism is only one element of a vaster whole: that of the systematized oppression of a people” (1952: 33). The shops Jamilia run with her father and mother are so heavily attacked that later in the novel, Anwar, unfortunately, is seen as a mentally unstable paranoid man who attacks every white man he sees with a stick. His wife Jeeta tires of deleting racist writings on the walls of his shops. Because of her personal and cultural development, as well as her sex, Jamila does not receive enough education. She has a close relationship with the library owner, Miss Cutmore, who works right next to their store. Jamila benefits from Miss Cutmore's resources for cultural education, yet also avoids using it to its potential, due to Miss Cutmore's history of teaching in British Colonies. Jamila approaches Miss Cutmore's internalized stereotypical, hegemonic, and marginalizing discursive system of Colonial Western ideologies with a missionary sense. However, Karim, who has no ethnic and cultural sensitivity, criticizes Jamila with the following words:

But when Miss Cutmore left South London for Bath, Jamila got grudging and started to hate Miss Cutmore for forgetting that she was Indian. Jamila thought Miss Cutmore really wanted to eradicate everything that was foreign in her. 'She spoke to my parents as if they were peasants,' Jamila said. She drove me mad by saying Miss Cutmore had colonized her, but Jamila was the strongest-willed person I'd met: no one could turn her into a colony. Anyway, I hated ungrateful people. Without Miss Cutmore, Jamila wouldn't have even heard the word 'colon/'. 'Miss Cutmore started you off,' I told her (Kureishi, 1991:53).

Karim finds Miss Cutmore's actions innocent. But, from Jamila's perspective, the reader concludes that the "civilized white" ideology still carries its colonial mission, that it considers immigrants to be the "absolute other". Kept under "protection", it forces the immigrants to label their own "others" through representations from the colonial power. Jamila's sensitivity of being the "other" and her harsh reactions to the exclusionary attitudes she faces are indicative of her "impact-response". Karim also criticizes Anwar:

I didn't know how much money [Uncle Anwar and Aunt Jeeta] had. But if they had anything they must have buried it, because they never bought any of the things people in Chislehurst would exchange their legs for: velvet curtains, stereos, Martinis, electric lawnmowers, double-glazing. The idea of enjoyment had passed Jeeta and Anwar by. They behaved as if they had unlimited lives: this life was of no consequence; it was merely the first of many hundreds to come in which they could relish existence. They also knew nothing of the outside world.... (Kureishi, 1991:51).

There is a conflicted relationship between another first-generation representative, Anwar, who represents a more traditional, patriarchal identity than Haroon, and his daughter Jamila, who represents the second generation. Overwhelmed by the racist attitudes of the British, representing the host culture, Anwar becomes more and more traditionalist and asks his daughter Jamila to marry Changez from India with an arranged marriage. Although she agrees to marry Changez so that her mother, Jeeta, would not suffer more, Jamila has always resisted both her father and the colonial attitudes with her libertarian and combative attitude during her marriage. The othering experiences experienced by the characters of Anwar and Jamila exemplify otherization based on race and culture, as well as on religion, class and gender. Kureishi, who makes hard references to the anti-democratic and discriminatory management approach with his ironic and humorous style in his novel, explains how being a lower-class citizen with exposure to racial/class discrimination affects life negatively in England.

The contemporary black English, like the Anglo-Africans of earlier generations and perhaps, like all blacks in the West, stand between (at least) two great cultural assemblages, both of which have mutated through the course of the modern world that formed them and assumed new configurations... – black and white (Gilroy, 2007:1).

Gilroy acknowledges that being white or black underwent a transformation. This transformation is in-betweenness. In the same manner Karim is trapped between Indianness and Englishness. "Karim sees himself as consisting of torn halves, a conception he introduces in the opening paragraph. This raises the question of how these two halves interact, how they feed upon each other, and in how far they remain irreconciled to each other" (Stein, 2004:121).

Kureishi has an urge to assert the importance of identity through the characters in *Buddha of Suburbia*, for example, another of Jamila's notable aspects is her self-improvement as a woman and her resistance to the patriarchal understanding of society that others her. On the other hand she has nowhere to go other than the home of her father or husband. Kureishi creates this contradictory situation, shedding light on the problems of migrant characters. They have to behave as expected, not as they wish. Anwar wants his daughter to marry Changez, who is from India because he wants grandsons and to continue their culture. But although he believes that he has persuaded Jamila with the 'hunger strike' tactic, Jamila and Changez's marriage can never be a traditional one. Jamila, who broke off her relationship with her father, never engages in a husband-and-wife relationship with Changez and takes on the role of supporting for her family financially. Jamila, who responds to the patriarchal understanding that others her with a sexist approach and, as a rebuttal, 'other-izes' patriarchal expectations out of her life, plays an important role in conveying the concept of the 'other' in the novel. She does this, as Spivak points out, as a subaltern trying to make her voice heard in the space where the sovereign is dominated. When Karim tells Anwar that arranged marriage is not suitable for Jamila, Anwar gets angry and says "That is not our way, boy. Our way is firm. She must do what I say or I will die. She will kill me.' Jamila started to punch the bed. 'It's so stupid! What a waste of time and life'" (Kureishi, 1991:60). Anwar is a traditional man who is very devoted to his traditions. However, one of the reasons he depends on his Indian traditions is that he has always been excluded in England. However, for Karim, who is not familiar with Indian culture, this situation is rather strange. This is something Karim does not understand. Arranged marriage is a part of Indian culture, however Jamila and Karim, who were already born in England and witnessed their parents' integration into the British society, are not able to understand Anwar's behavior. "Maybe there were similarities between what was happening to Dad, with his discovery of Eastern philosophy, and Anwar's last stand. Perhaps it was the immigrant condition living itself out through them. For years they were both happy to live like English-men" (Kureishi, 1991:64). Karim's father, Haroon, also supports Anwar in this regard. "Anwar is my oldest friend in the world,' he said sadly when we told him everything. 'We old Indians come to like this England less and less and we return to an imagined India'" (Kureishi, 1991:74). The perspectives of first generation immigrants and second generation immigrants differ from each other. For immigrant societies, it is a common problem.

In his autobiography, Kureishi was ashamed of his Pakistani origins before maturation, Karim appears to be a character who goes through the two origins and experiences an identity crisis. Ashamed of his race and class status in society due to the tension caused by the racist environment that identifies him as "the other," Karim wants to get away from his poor neighborhood in the south of London, which reminds him of poverty and "otherness," and achieve success. Karim has a separate world. It is noteworthy that he does not react to events, even events that provoke him. Here, perhaps learned helplessness is a fact. For example, Anwar's daughter Jamila gives the harshest response to racist attacks from time to time, telling Karim what to do, but Karim cannot react too much. Karim meets Helen during a yoga session with her father, Haroon, and Helen's interest in Karim is immediately noticeable. However, Helen represents otherness for Karim. His father reminds him of his non-Britishness. Karim, who goes to Helen's home to take her out the next day, is exposed to the racist words of Helen's father at the door: "You can't see my daughter again,' said Hairy Back. 'She doesn't go out with boys. Or with wogs'" (Kureishi, 1991:40). Karim goes away without reacting. Helen's father represents one of the most influential examples of xenophobia that emerged in post-war British society. Karim is placed in a "stereotypical role, that as an Indian" (Ambursle, 2006: 28). Dominant Eurocentric consciousness prevents

minorities from fully integrating into the dominant culture. As Hashmi puts it “the black-and-white aspect of the social reality literally reduces them to certain roles which, howsoever they may modify them, they cannot reject or transcend” (Hashmi, 1992: 89).

Concepts such as racial relations, religion, color and gender discrimination, imperialism, identity crisis, and alienation are frequently seen in both plot and character analysis. A constructed Britishness is evident in the novel for example Ted and Jean call Haroon as Harry to anglicise him. They also criticize his Buddhist practices claiming that “Buddhism isn’t the kind of thing she’s [Margaret] used to. It’s got to stop!” (Kureishi, 1991:48). Immigrants who have been exposed to many discriminations have always been seen as subgroups. As Blumer states:

Through talk, tales, stories, gossip, anecdotes, messages, pronouncements, news, accounts, orations, sermons, preachments and the like definitions are presented and feelings expressed. In this usually vast and complex interaction separate views run against one another, influence one another, modify each other, incite one another and fuse together in new forms. Correspondingly, feelings which are expressed meet, stimulate each other, feed on each other, intensify each other and emerge in new patterns... It is through such a process that a collective image of a subordinate group is formed, and a sense of group position is set (Blumer, 1958: 5).

The Dominant discourse that marginalizes those with different ethnic and racial backgrounds causes minorities to feel alienated and othered. Immigrants with a colonial past feel otherized in the postcolonial West because they are kept away from the centre. There are various examples in the novel. For example, Karim is “sick too of being affectionately called Shitface and Curryface, and of coming home covered in spit and snot and chalk and wood shavings” (Kureishi, 1991:63). This situation is the “sign of cultural/historical/racial difference” (Bhabha, 1983: 18). The dominant British people regard themselves as the single authority. As an immigrant Karim feels different and inferior. This otherization creates an inferiority complex in the colonized immigrants. Another challenge Karim faces in relation to otherness is his girlfriend Eleanor. Eleanor is an attractive actress who also took part in Pyke's London show. Eleanor has a very different lifestyle from Karim. She is sophisticated and highbrowed. She is also a character that causes Karim to experience a fear of ‘otherization’ and ‘inferiority complex’ in terms of class and education. Eleanor's father is a bank owner, her mother is a prominent portrait artist, and her brother is a teacher at the University. Eleanor who grew up in a very intellectual environment in all respects, has reached a financial satisfaction, and Karim who grew up in the suburbs, hates social status and origin. Karim’s fears of abandonment and “marginalization”, plus his resulting actions, reflect the social problems of multicultural England.

Eleanor's father was American and owned a bank; her mother was a well-respected English portrait painter; one of her brothers was a university professor. Eleanor had been to country houses, to public school and Italy, and she knew many liberal families and people who'd flourished in the 1960s: painters, novelists, lecturers, young people called Candia, Emma, Jasper, Lucy, India, and grown-ups called Edward, Caroline, Francis, Douglas and Lady Luckham. Her mother was a friend of the Queen Mother, and when Ma'am turned up in her Bentley the local kids gathered round the car and cheered (Kureishi, 1991:173).

However, the circumstances were very different for Karim. He wasn't like Eleanor, and he never could be, because first of all, he was an Asian immigrant. Karim had many reasons for his alienation beyond his ethnic identity. He had no rich family, no good income.

What infuriated me - what made me loathe both them and myself – was their confidence and knowledge. The easy talk of art, theatre, architecture, travel; the languages, the vocabulary, knowing the way round a whole culture – it was invaluable and irreplaceable capital ... hard words and sophisticated ideas were in the air they breathed from birth, and this language was the currency that bought you the best of what the world could offer. But for us it could only ever be a second language, consciously acquired (Kureishi, 1991:177-178).

Otherization which is at the backdrop of the anxieties of immigrants inevitably leads to the formation of a disintegrated identity. As Phelan puts it:

Identity emerges in the failure of the body to express being fully, and the failure of the signifier to convey meaning exactly. Identity is perceptible only through a relation to an other - which is to say, it is a form of both resisting and claiming the other. In that declaration of identity and identification, there is always loss and the loss of not being the other and yet remaining dependent other for self-seeing and self-being (1999: 13).

The immigrants' inability to integrate into society has also reduced their expectation from life. Being an 'outsider' they are also paid less and economic crisis is inevitable for them. For example, we see that Haroon did not take any action other than coming home from work and watching television until he moved to Eva's house. "Mum and Dad always felt out of place and patronized on these grand occasions, where lives were measured by money" (Kureishi, 1991:42). He was also subjected to many racist attacks on his way to work. He sometimes changes his route "for fear of having stones and icepops full of piss lobbed at him by schoolboys from the secondary modern" (Kureishi, 1991:28). Even if he takes on the role of a guru and gains some kind of respect from some people, he is still an 'other'.

But the office, where he was an unelevated lazy Indian who had run away from his wife and children, there was disapproval from the clerks he worked with: there was mockery behind his back and in front of his face (Kureishi, 1991:115).

Haroon tries to make amends for his own failures through his son. Haroon insists Karim will become a doctor or a lawyer. Despite great expectations, his son's education appears to be a complete failure, but he thinks that failure is not just his son's, but his own. Haroon has missed the point that, although he was born in England, Karim is also an Eastern immigrant, and in this country dominated by Western White, the immigrant is not even likely to succeed.

We have stated that all immigrants are looking for a new homeland. In a country beset by seemingly racial challenges, a deeply embedded feeling of homesickness is clear. The relationship between Haroon and Eva can be exemplified in this regard, and Haroon is looking for a third space to get rid of his own inferiority complex. Since Eva is a woman different from Margaret in every sense, she manages to attract Haroon's attention easily with her economic and social status. Even at first glance, she affects him with her living standards. She is living in "a bigger house, with a little drive and garage and car.... [and] bay windows, an attic, a greenhouse, three bedrooms and central heating" (Kureishi, 1991: 8). The inferiority complex and the exclusion from the community have also affected Karim so much that he supported his father's extra-marital relationship with Eva, just to gain dignity. The more he is othered by the society the more he tries to be like the British. If he moved into Eva's house with his father, his life could change. Karim was so tired of living in the suburbs that everything that would save him from the suburbs represented hope for a new life.

Suburbs mean imprisonment for Karim because only immigrants and subordinate people live there. In other words, the suburbs are the places to remind immigrants that they are the other. Eva is from upper middle class and living in the city not in the suburbs. Since Karim can no longer tolerate living in the suburbs, he approves the divorce of his father and mother.

But divorce wasn't something that would occur to them. In the suburbs people rarely dreamed of striking out for happiness. It was all familiarity and endurance: security and safety were the reward of dullness. I clenched my fists under the table. I didn't want to think about it. It would be years before I could get away to the city. London, where life was bottomless in its temptations (Kureishi, 1991:8).

Karim experienced his first identity confusion and dilemma at Eva's house. It becomes very ironic that Haroon highlights Indian identity here:

He was speaking slowly, in a deeper voice than usual, as if he were addressing a crowd. He was hissing his s's and exaggerating his Indian accent. He'd spent years trying to be more of an Englishman, to be less risibly conspicuous, and now he was putting it back in spadeloads. Why? (Kureishi, 1991:21).

In fact, it is Haroon who shows one of the most important changes in the novel within the framework of the identity. Karim could not understand why his father, despite years of trying to be adopted by the British, now brought his Indian identity to the fore. Haroon had a fluid identity. The fact that identity is a fluid thing is not just an issue with immigrants. Eva and Margaret, who are British, met Haroon and their personal identities were significantly influenced by Indian culture. Kureishi eloquently seems to show that unlike Thatcherite politics there are no original or pure cultures.

Striving to raise Karim as an Englishman Eva introduces Karim to her friend theater director Ted Shadwell. However, at this point another identity crisis begins for Karim. Karim cannot find himself a place in society, perhaps the only suitable profession for him is acting, where he can perform different roles. One of the most notable examples of "otherization" in the novel is the behavior of theater director Ted Shadwell, who casts Karim as the obvious "other," reflecting the colonial white man's view of Eastern culture from a stereotypical and reductive point of view. Shadwell chooses Karim for the Mowgli character in the play, but instead of a costume to better convey the character's wild side, Karim is plastered with dirty mud, followed by Shadwell's words that are typical Western approaches to an Easterner. The Mowgli character, which was built by Shadwell, is of course an authentic character. But the originality that Shadwell sought is only a stereotype, an Indian character who wears nothing but an exotic, linen cloth and speaks with an Indian accent. For Shadwell, who created this stereotype, this character is also a way to control his oriental image. However, Karim is neither British nor Indian. Interestingly, Karim has tried to cast aside his Indian self throughout his life but is now recruited for "eastern authenticity."

"Wasn't I good, eh, Mum?"

"You weren't in loin-cloth as usual,' she said. 'At least they let you wear your own clothes. But you're not an Indian. You've never been to India. You'd get diarrhoea the minute you stepped of that plane, I know you would."

"Why don't you say it a bit louder,' I said. 'Aren't I part Indian?"

"What about me?" Mum said. "Who gave birth to you? You're an Englishman, I'm glad to say" (Kureishi, 1991: 232).

However, Karim later learns that because of his roots and skin color, he will never be considered a true Englishman. Pyke who is another director, tried to create convincing performances and characters, saying, “you have to be someone else successfully you must be yourself” (Kureishi, 1991: 220). Later, Pyke asks the actor group to portray any character, inspired by someone in their lives. Karim wants to portray Charlie, but Pyke immediately intervenes there. He wants Karim to choose one of his own relatives, that is, someone black. No matter how hard Karim works, he is always given limited roles by both Pyke and Shadwell. These roles are those that reveal his Indian ethnic identity. Here again we can see the eastern image in the eyes of the white man. In the play, Karim is not given the right to express his identity or ethnicity. In short, it is the director who creates the image of a typical Eastern and black identity. As stated by Said:

From the beginning of Western speculation about the Orient, the one thing the orient could not do was to represent itself. Evidence of the Orient was credible only after it had passed through and been made firm by the refining fire of the Orientalist’s work (Said, 1978: 283).

At the end of the novel, Karim returns to London and is very happy. His memories teemed with the memories of London when he was in the USA. He missed London so much. London, which once reminded him of his otherness, is now his homeland. We can see Karim in most part of the novel mimicking the British and sometimes highlighting his Indianness. Mostly he feels marginalized. The identity of immigrants is intertwined with the society in which they live. They harmonize these contradictory parts of their life by creating a new part space. Hanif Kureishi’s *Buddha of Suburbia* is an important example of highlighting identity problems of immigrants through marginalization, inequality, alienation and otherness.

Karim's identity crisis appears once again at Anwar's funeral, Karim regretted not being attached to his Indian roots any more.

But I did feel, looking at these strange creatures now – the Indians – that in some ways these were my people, and that I’d spent my life denying or avoiding that fact. I felt ashamed and incomplete at the same time, as if half of me were missing, and as if I’d been colluding with my enemies, those whites who wanted Indians to be like them (Kureishi, 1991:212).

Karim, who fully admits his feelings, stresses his broken relationship with his Indian origins, and his ambiguous identity. It is also interesting that while he regrets being so disconnected from them, in some ways he still goes on to call them “strange creatures”. Having more than one cultural background, Karim suffers from “in betweenness”. In this way, he tries to create an identity by living between the two cultures. As the narrator of the novel, Karim does not want to alienate himself from both cultures. Karim's presence in the novel as a narrator and immigrant well summarizes the situation of immigrants of mixed ethnicity. Karim's struggle to gain recognition among the white British is not just an individual issue; this is an issue that concerns all immigrants.

In the post-colonial world, there is a negative view of Eastern immigrant culture, which stems from the West's desire to gain superiority. When the immigrants from colonized countries came to colonial countries, they experienced an identity crisis. We see this identity crisis in all aspects with the immigrant characters in the novel. The uncertainty about what constitutes identity becomes increasingly clear throughout the novel.

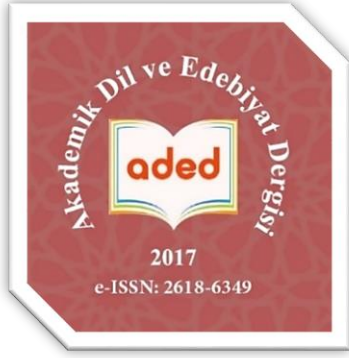
Conclusion

Frantz Fanon, who addresses the psychological aspect of the exclusion experienced by the colonized in the face of the colonizer, says that while the white person is a prisoner of the inferiority complex, he or she also lives within the illusions of the superiority complex. The white person treats the black person as if he were dealing with a child. Black man is out of history, and this perception cannot change at all. Based on Fanon's argument, it is possible to say that immigrants representing the Eastern image, with their internalized psychology, are excluded from the community. Othering elements are basically distinguished by color-based distinction. This novel, however, also reflects the racist and discriminatory attitudes towards other religious, class, and gender-based identities. In the novel, mostly Haroon and Karim characters are exposed to color-based (black and white) othering behaviors. Although they want to get rid of the isolation from society and escape the attending identity crisis by imitating the host culture, Haroon and Karim cannot escape being marginalized because of their race, color, class, and culture. Yet another element of othering in the novel is gender-based. Jamila is declared 'the other' because she does not fulfill the traditional gender roles expected of her, but rather opposes them. Haroon and Anwar represent first-generation immigrants within the multicultural British society structure, which is problematized in the study. Both have been silenced by ruling British society because they were seen as intruders and dependent. Karim, who is the representative of the second-generation immigrants, is stuck between the two cultures and the 'other' identity, and thus he experiences a crisis of identity and belonging.

References

- Ambursley, U. (2006). *The Search for Identity in Anita and Me and the Buddha of Suburbia*. Extended Essays. Unpublished Dissertation.
- Ameli, S. R., & Merali, A. (2006). *Hijab, Meaning, Identity, Otherization and Politics: British Muslim Women*. Wembley: Islamic Human Rights Commission.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2011). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. Brantford, Ont.: W. Ross MacDonald School Resource Services.
- Anderson, B. (2016). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Barker M. (1981). *The New Racism: Conservatives and the Ideology of the Tribe*. London: Junction Books.
- Bhabha, H. K. (2012). *The Location of Culture*. Brantford, Ont.: W. Ross MacDonald School Resource Services Library.
- Bhabha, H. K. (2013). *Nation and Narration*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Bharati, P., Chaudhury, A., & Lee, I. (2010). *Global Perspectives on Small and Medium Enterprises and Strategic Information Systems: International Approaches*. Hershey, PA: IGI Global.
- Blumer, H. (1958). Race Prejudice as a Sense of Group Position. *The Pacific Sociological Review*, 1(1), 3-7. doi:10.2307/1388607.
- Brah, A. (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London: Routledge.
- Fanon, F. (1968). *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.
- Fanon, F. (1952). *Black Skin, White Masks*. London: Get Political.
- Gilroy, P. (2007). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Hall, S. (1988). *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*. London: Verso.
- Hashmi, A. (1992). Hanif Kureishi and the Tradition of the Novel. *The International Fiction Review*, 19(2), 88-95.
- Hindman, H. D. (2009). *The World of Child Labor: A Historical and Regional Survey*. Armonk, NY: M.E. Sharpe.
- Huddart, D. (2007). *Homi K. Bhabha*. London: Routledge.
- Kaleta, C. (1998). *Hanif Kureishi: Postcolonial Story Teller*. Austin: University of Texas Press.
- Kumaravadivelu, B. (2008). *Cultural Globalization and Language Education*. New Haven: London.
- Kureishi, H. (1991) *The Buddha of Suburbia*. New York: Penguin Books.
- Kureishi, H. (2018). *Dreaming and Scheming: Reflections on Writing and Politics*. London: Faber
- Kureishi, H. (1989). *My Beautiful Laundrette and; The Rainbow Sign*. London: Faber and Faber.

- Kureishi, H. (2011). *Collected Essays*. London: Faber.
- Nasta, S. (2002). *Home Truths: Fictions of the South Asian Diaspora in Britain*. Basingstoke: Palgrave.
- Nelson, T. (2014). *Critical Topics in Family Therapy: AFTA Monograph Series Highlights*. New Jersey: Springer Cham
- Perry, M., Berg, M. P., & Krukones, J. H. (2011). *Sources of European History Since 1900*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Phelan, J. (1999). The Lessons of Weymouth: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and the Remains of the Day. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State UP.
- Powell, J. & Menendian, S. (2016). The Problem of Othering: Towards Inclusiveness and Belonging Othering & Belonging: *Expanding the Circle of Human Concern*, 1, 14-40.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Penguin.
- Stein, M. (2004). *Black British literature: novels of transformation*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Waddell, H. (2012). *London Art and Artists Guide*. London: London Art and Artists Guide.
- Young, R. (2010). *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. London: Routledge.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Academic Journal of Language and Literature

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 1, NİSAN/APRIL 2020

İdil Yağmur ALAN

Lisans Öğrencisi, İstanbul Şehir
Üniversitesi

idalalan@std.sehir.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-1831-8813>

Ali Emre Özyıldırım. Mâşî-zâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkâr'ı On Altıncı Yüzyıldan Sıradışı Bir Aşk Hikâyesi. Dergâh Yayınları, 2017*

*Ali Emre Özyıldırım. Mâşî-zâde Fikrî Çelebi and Ebkâr-ı
Efkâr An Unusual Love Story from the Sixteenth Century.
Dergâh Publishing, 2017*

Kitap Tanıtımı/Book Review

Geliş Tarihi/Received: 24.04.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 28.04.2020

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2020

Atıf/Citation

ALAN, İdil Yağmur (2020). Ali Emre Özyıldırım. Mâşî-zâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkâr'ı On Altıncı Yüzyıldan Sıradışı Bir Aşk Hikâyesi. Dergâh Yayınları, 2017. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 199-204. DOI: 10.34083/akaded.726426.

ALAN, İdil Yağmur (2020). Ali Emre Özyıldırım. Mâşî-zâde Fikrî Çelebi and Ebkâr-ı Efkâr An Unusual Love Story from the Sixteenth Century. Dergâh Publishing, 2017. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (1), 199-204. DOI: 10.34083/akaded.726426.



<https://doi.org/10.34083/akaded.726426>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

* Bu yazının son halini almasında emeği geçen değerli hocam Hatice Aynur'a teşvik ve desteklerinden ötürü teşekkürü borç bilirim.

Öz

On altıncı yüzyılda yazılan Osmanlı edebi eserleri hakkında bugüne kadar birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalardan bir tanesi ise Ali Emre Özyıldırım'ın ortaya koyduğu "Mâşî-zâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkâr'ı: On Altıncı Yüzyıldan Sıradışı Bir Aşk Hikâyesi" başlıklı araştırma metnidir. Özyıldırım, 2006 yılında Budapeşte'de Macar Bilimler Akademisi Kütüphanesi'nde, *Dîvân-ı Fikrî* adıyla *Ebkâr-ı Efkâr* mesnevisini bulmuştur. Mesnevi, araştırmacı tarafından ilk olarak 2007 yılında "Ebkâr-ı Efkâr: Fikrî Çelebi'nin Aşk Konulu Hasbihâli" isimli makale ile tanıtılmıştır. Daha sonra mesnevinin ayrıntılı bir incelemesiyle çeviriyazılı metni, Dergâh Yayınları'nın *Türk Edebiyatı İnceleme* serisinin *Eski Türk Edebiyatı Dizisi*'nde 2017 yılının Nisan ayında basılmıştır. Bu yazı, Ali Emre Özyıldırım'ın, Mâşî-zâde Fikrî Çelebi'yi ve *Ebkâr-ı Efkâr* mesnevisi üzerine yapmış olduğu araştırmayı kısaca tanıtmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ali Emre Özyıldırım, Mesnevi, Ebkâr-ı Efkâr, Mâşî-zâde Fikrî Çelebi, Klasik Edebiyat.

Abstract

Many studies have been done about the literary works written in the sixteenth century as the century when Ottoman literature started to take its best form. One of these studies is the research text of Ali Emre Özyıldırım. In 2006, Özyıldırım found the mesnevi Ebkâr-ı Efkâr under the name of Dîvân-ı Fikrî in the Library of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest. Mesnevi was first introduced by the researcher in 2007 with an article titled "Ebkâr-ı Efkâr: Hasbihâli of Fikrî Çelebi on Love". Later, a detailed examination of the mesnevi was published in April 2017, in the Old Turkish Literature Series of the Turkish Literature Review series of Dergâh Publishing. This article aims to briefly introduce Ali Emre Özyıldırım's research on Mâşî-zâde Fikrî Çelebi and his research on Ebkâr-ı Efkâr.

Keywords: Ali Emre Özyıldırım, Masnavi, Ebkâr-ı Efkâr, Mâşî-zâde Fikrî Çelebi, Classical Literature.

On altıncı yüzyıl, tüm Osmanlı edebiyat tarihi içinde, bu yüzyılda kaleme alınmış pek çok eser sayesinde zenginliği ile dikkat çeken bir dönemdir. Mesnevi türünün popülerleştiği bu dönemde birçok mesnevi kaleme alınmıştır. Bu yüzyılın zenginliği içerisinden günümüze kadar ulaşabilmiş ve hâlâ keşfedilmeyi bekleyen mesneviler bulunmaktadır. Mâşî-zâde Fikrî Çelebi'nin, *Ebkâr-ı Efkâr* (t. 973/ 1566) isimli 1582 beyit ve 5 bendden oluşan mesnevisinin de Ali Emre Özyıldırım'ın çalışmasına kadar keşfedilmeyi beklediğini söyleyebiliriz. Ali Emre Özyıldırım 2006'da Budapeşte'de Macar Bilimler Akademisi Kütüphanesi'nde ve *Dîvân-ı Fikrî* adıyla bulunduğu mesnevinin, Fikrî Çelebi'nin *Ebkâr-ı Efkâr* adlı eseri olduğu tespit etmiştir. Bu tespitini, ilk olarak 2007 yılında "Ebkâr-ı Efkâr: Fikrî Çelebi'nin Aşk Konulu Hasbihâli"¹ adlı makale ile edebiyat dünyasıyla paylaşmıştır. Mesnevinin ayrıntılı bir incelemesiyle çeviri yazılı metni, Dergâh Yayınları'nın *Türk Edebiyatı İnceleme* serisinin *Eski Türk Edebiyatı Dizisi*'nde 2017 yılının Nisan ayında basılmıştır. Bu yazıda Ali Emre Özyıldırım'ın, Mâşî-zâde Fikrî Çelebi'yi ve *Ebkâr-ı Efkâr* mesnevisini Türk edebiyatına tekrar kazandıran kitabı tanıtılıp eserin bölümlerinin çerçevesi aktarılmaya çalışılacaktır.

Fikrî Çelebi'nin *Ebkâr-ı Efkâr*'nın konusu aynı zamanda şairin başından geçen gerçek bir aşk hikâyesidir. İstanbul doğumlu şair mesnevisini 1566 yılında kaleme almıştır. Aruzun "Fe'îlâtün mefâ'ilün fe'ilün" vezni ile yazılan ve 1582 beyit, 5 bendlik bir murabbadan oluşan *Ebkâr-ı Efkâr*, biçimsel özellikleri bakımından klasik mesnevi yapısının özelliklerini yansıtmakla beraber, muhtevası itibarıyla diğerler mesnevilerden ayrılmaktadır. Eserin giriş bölümü, Osmanlı döneminin klasik mesnevi biçiminde görülen tüm bölümleri barındırır. Karakter ve anlatıcı arasındaki mesafenin sıfıra indirildiği mesnevide Fikrî Çelebi, "ben" dilini kullanarak 32. beyitte konuya giriş yapar. Ali Emre Özyıldırım'ın belirttiği gibi tezkirelerde şehrengiz olarak da adlandırılan eserde anlatıcı-karakter konumunda olan Fikrî Çelebi, aşk arayışının peşinde yollara düşer. Önce Edirne şehrini ziyaret eder ve aradığı ideal sevgiliyi bulmak için okullara gider. Bu ziyaretler sonucu başı derde giren anlatıcı-karakterin ikinci durağı İstanbul'dur. İdeal Maşûk'a ulaşana kadar farklı işret meclislerine katılan anlatıcı-karakter, gerçekçi ve canlı tasvirler

¹ *Turkish Studies = Türkoloji Araştırmaları: Tunca Kortantamer Özel Sayısı* II 2, s. 4 (Sonbahar 2007): 685-703.

kullanarak macerasını anlatır. Eserde bulunan mekan tasvirleri bu bağlamda önemlidir çünkü anlatıcı-karakter ile birlikte şehrin çeşitli yapıları (Yeni Câmî, Edirne çarşısı, Hıdırlık'taki Bekteşi tekkesi, Edirne Sarayı, Ayasofya Câmî ve İstanbul'daki bir çarşı, çeşme) ve mekânları (Edirne bahçeleri, Tunca kenarındaki mesire alanı) onun gözünden aktarılır. Şair, gezdiği camilerde Allah'a dua eder, sokaklarda sevgili arar. Bununla beraber, mesnevilerde yaygın bir motif olarak rüya görme motifi Fikrî Çelebi tarafından da kullanılır. Mesnevinin ilerleyen beyitlerinde sevgilinin rüya gördüğü ve böylece onun da Fikrî Çelebi'ye rüyasında aşık olduğu anlaşılır. Sonunda şair bir gün çarşıda kendi rüyasında gördüğü mahbûbunu bulur. Mesnevinin devamında şair ve aşığın diyalogları aktarılır, rakip çıkagelir. İlerleyen beyitlerde özellikle mahbûbun babası tarafından şaire karşı çıkılması dikkat çekicidir. Oğlunun aşkıyla tanışmadan önce gördüğü rüyanın Kabe'de geçmesi detayıyla aşıkların durumu adeta kabul görür. Eserin sonunda, maşûkun yaş almasıyla Fikrî Çelebi bu aşktan vazgeçer. Şehrin içinde yeni bir aşk arayışı ile dolaşan şairin umutsuzluğa kapılması ve tekrar rüya görerek gerçek mutluluğa kitaplar ile ulaşabileceğini anlaması ile mesnevi son bulur.

Özyıldırım'ın kitabın önsözünde bahsettiği üzere, eserin dikkat çeken noktalardan ilki; metinde İstanbul ve Ayasofya tasvirleri içeren parçaların küçük bir şehrengiz örneği olmasıdır. Araştırmacı eserin önsözünde, Fikrî Çelebi'nin özgün kişiliğinin yanı sıra, mesnevinin farklı yapısı ve konusu itibarıyla “yerel ve sıra dışı bir aşk hikâyesi” olmasının, araştırmasının temel motivasyonu olduğunu belirtmektedir. Araştırma, önsözün ardından gelen “Şair ve Eser Hakkında Bibliyografik Özet ve Kaynakların Tenkidi” olarak isimlendirilmiş “giriş” bölümünde, başlığın açıkça ifade ettiği gibi, Mâşi-zâde Fikrî Çelebi'nin kimliği ve eseri hakkında bilgi verilmiş; kullanılan kaynaklar belirtilmiştir.

Özyıldırım'ın incelemesi “Mâşi-zâde Fikrî Çelebi”, “Ebkâr-ı Efkâr” ve “Ebkâr-ı Efkâr: Metin” olmak üzere üç temel bölüme ayrılmaktadır. “Mâşi-zâde Fikrî Çelebi” isimli ilk bölümde şairin hayat hikâyesi ve eserlerine ayrıntılı yer vermiştir. Özyıldırım, “Çevresi, mizacı ve şahsiyeti” başlığı altında tezkirelerde şairi ve eserlerinin nasıl yer aldığına ayrıntılı olarak tahlil etmesinin yanı sıra Fikrî Çelebi'nin ilişkiler ağını da tespit edip yorumlamıştır. Kendi döneminde gerek babasının müderris olması gerekse kadılık mesleğini icra etmesiyle tanınan ve takdir gören bir şair olan Fikrî Çelebi, Özyıldırım'a göre daha sonra “eserleri elde olmadığı için unutulmuş ve anılmaz olmuş şairlerden” birine dönüşür. Ortaya çıkan yeni bilgiler ışığında “mesneviler, divanı, mensur eserleri” olmak üzere üç grupta toplanacak kadar eser sahibi olan Fikrî Çelebi'nin *Ebkâr-ı Efkâr* ise konusu itibarıyla ayrıcalıklı bir yerde bulunmaktadır.

Araştırmanın “Ebkâr-ı Efkâr” başlığını taşıyan ikinci bölümü ise *Ebkâr-ı Efkâr*'ın genel özelliklerinden başlayarak detaylı olarak incelenmesine ayrılmıştır. Beş ayrı altbaşlık altında *Ebkâr-ı Efkâr*'ın temel özelliklerine odaklanılmıştır. Eserin bilinen tek nüshasının tavsifi, şekil, yapı ve kurgu bakımından eserin özellikleri, mesnevîde geçmeyen “Ebkâr-ı Efkâr” ismi üzerine tespitler ortaya konulur. Özyıldırım, eserin kurgusunu çözümlmek, yapısı ve ayrıntılarını şematik olarak gösterebilmek için metni bir tablo hâlinde okurlara sunar. Bu tablolar ışığında söylenebilir ki, hikâye ikişer alt bölümü olan dört ana kesitten meydana gelmektedir. Araştırmada tablolar kullanılması ile yalnızca metnin iskeleti ortaya konmamış, şairin metni bitirme yöntemindeki kararsızlık ve metnin zaman döngüsü de aynı şekilde açıklanmıştır. Şairin anlatı teknikleri, tabloya yerleştirildiğinde, şairin psikolojik tasvirler, kişi tasvirleri, tabiat tasvirleri, şehir ve kamusal mekân tasvirleri, meclis tasvirleri, diyalog-monolog ve hitaplar ve son olarak karşılık bulmayan sesleri kullanarak anlatımını zenginleştirdiği ortaya çıkar.

Mesnevinin yapısının ve kurgusunun ortaya konulmasının ardından, eser, kendi içerisinde “Realiteden İdeale” ve “İdealden Realiteye” başlıkları altında incelenmiştir. Mesnevinin hakikat arayışına dayanan temsili bir yol hikayesi olarak da okunabileceğini vurgulayan Özyıldırım, yalnızca mesnevî ve unsurları üzerine yoğunlaşan “Realiteden İdeale” başlığında; gerçekçi bir aşk hikâyesinin, klasik şiir dili ve bu dil kullanımında var olan çağrışımlar ile birleşmesi sonucunda mesnevî gerçekçiliğinin, idealist bir algılama düzeyine çekildiği tezini irdelemektedir. Bu bölüm, Osmanlı döneminde kullanılan şiir diline yerleşmiş sembol ve çağrışımların yine Özyıldırım'ın ifadesi ile “sonu itibarıyla en kaba gerçekçi bir aşk hikâyesinin” temelinde bulunan idealist sanat anlayışı ile yeniden şekillenebilmesini konu almaktadır. Buna karşın, ardından gelen “İdealden Realiteye” başlıklı kısımda, Fikrî Çelebi'nin, mesnevîde ve lirik şiirlerde yer alan idealize edilmiş dünyaya dair klişeleşmiş olay örgüleri ve kahramanların, gerçekçilik iddiasıyla dönüştürüldüğü tezi işlenmektedir. Bahsedilen her iki bölüm, içerisinde detaylı tahliller barındırması sebebiyle önemlidir. Sonraki iki alt bölümde önce, dönemin sosyal hayatı, âdetleri ve kamusal tarihî ile mekânlarının bir dökümü verilmiş; ikinci alt bölümde ise dil ve üslup bakımından eserin incelenmiştir. Bahsedilen her iki bölümde de tarihî belgeler ve kaynaklar ile desteklenmiş bilgiler, genelden özele giden bir anlatımla desteklenmiştir.

Kitabın “Sonuç” ve “Bibliyografya” bölümlerinin ardından ise şairin kişiliği ve hayatıyla ilgili ek olarak “Tarihî Kaynaklarda Fikrî Çelebi” isimli bölüm gelmektedir. Bu ekte, Fikrî Çelebi’den bahsedilen tezkirelerin ilgili kısımları aktarılmıştır. Eserin metninin tamamı transkribe edilerek okura sunulmuş ve metin bölümünün ardından da esere bir “Özel Adlar Dizini” eklenmiştir. Araştırmanın en sonunda ise *Ebkâr-ı Efkâr*’ın orijinal metninin tıpkıbasımı bulunmaktadır.

Araştırmacının önsözde de belirttiği gibi bu araştırma aynı zamanda *Ebkâr-ı Efkâr*’ın yazımında Fikrî Çelebi’yi etkileyen farklı metinler ile mesnevisinin bir karşılaştırmasını kapsamamaktadır. Buna rağmen, araştırmanın konuları içerisinde olmasa da bölümlerde Fikrî Çelebi ve mesnevinin yazımını etkileyebilecek olan metinlere kaynaklar ışığında işaret edilmiştir. Nihayetinde, araştırma metni okuyucuya mesnevi hakkında ayrıntılı cevap verebilmektedir.

Ali Emre Özyıldırım’ın çalışması, klasik edebiyatın zenginliğini yansıtması ve henüz keşfedilmeyi bekleyen eserlerinin olduğunu göstermesi bakımından önemli ve değerlidir. Tıpkı Cem Dilçin’in, birçok araştırmaya örnek olan *Süheyl ü Nevbahar* mesnevisi incelemesinde olduğu gibi, alana yeni bir metot sunan çalışmalardan olduğu aşikârdır. Araştırmacı, bu kitabıyla Fikrî Çelebi gibi enteresan bir kişiliği ve şairden izler taşıyan mesnevisini, biçim ve içerik yönünden detaylandırarak aktarmıştır. Bununla beraber, mesnevinin içerik ve üslup bakımından sahip olduğu farklı noktalar da araştırmacının çalışması ile edebiyat dünyasına tanıtılmıştır. Özyıldırım, gerçeklik ve klasik şiirde idealize edilen anlayış arasındaki ilişkiyi irdeleyişiyle birlikte, araştırma alanına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR

Amaç

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi [Academic Journal of Language and Literature] 2017 yılından itibaren yayınlanmaya başlamış ve yılda üç sayı olmak üzere (Nisan, Ağustos ve Aralık) yayınlanan ücretsiz “Uluslararası Hakemli Dergi”dir. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*'nin amacı, Türk Dili ve Edebiyatı konusunda akademik nitelikte hazırlanmış özgün makale, çeviri ve kitap tanıtımına/tenkidine yer vermektir.

The Academic Journal of Language and Literature is an International Refereed Journal published in 2017 and without cost or payment published three times a year (April, August and December). The aim of *Academic Journal of Language and Literature* is to include original articles, translation and book promotion / criticism in Turkish Language and Literature.

Kapsam

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, Türk Dili ve Edebiyatı alanında özgün akademik çalışma, çeviri ve kitap tanıtımına yer veren ve Türkçe, İngilizce ve Rusça dillerinde yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. Bu bağlamda Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Türk Dili, Türk-İslâm Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Dilbilim, Karşılaştırmalı Edebiyat” alanlarında hazırlanmış nitelikli akademik çalışma, çeviri ve kitap tanıtımları -hakem süreçleri tamamlandığında- *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*'nde yayımlanmaktadır.

Academic Journal of Language and Literature is an international peer-reviewed journal in Turkish, English and Russian, which includes original academic work, translation and book promotion in the field of Turkish Language and Literature. In this context, the publication of the qualified academic work, translation and book introductions prepared in the fields of Old Turkish Literature, New Turkish Literature, Folk Literature, Turkish Language, Turkish-Islamic Literature, Contemporary Turkish Dialects, Linguistics, Comparative Literature Türk is published in our journal.

Yayın Esasları

Dergiye gönderilen makaleler daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış ve yayımına karar verilmemiş olmalıdır.

Gönderilen yazılar resim, şekil, harita vb. ekleri de dâhil olmak üzere 10,000 sözcüğü aşmamalıdır. Makalelerde Türkçe ve İngilizce öz (200-250 kelime arasında) ile anahtar kelimeler (5-7 kelime) bulunmalıdır.

ADED'in yazı dili Türkçedir. Bununla birlikte her sayıda yayımlanan makalelerin üçte birini aşmayacak bir oranda İngilizce ve Rusça makaleler yayımlanabilir.

Dergiye yayımlanmak üzere gönderilen yazılar amaç, kapsam, içerik, yöntem ve yazım kurallarına uygunluk açısından yayın kurulunca incelenir. Uygun bulunan yazılar bilimsel yetkinlikleri açısından değerlendirilmek üzere alanında uzman iki hakeme gönderilir. Hakem raporlarının olumlu olması durumunda çalışma yayımlanır; hakemlerden birinin olumsuz rapor vermesi durumunda yazı üçüncü bir hakeme gönderilir. Üçüncü hakemin raporu doğrultusunda yazının yayımlanıp yayımlanmamasına karar verilir. Yayımlanma kararı

alınan çalışma, yayın sırasına alınır. Hakem raporları gizlidir. Yazar(lar)a çalışmalarıyla ilgili dönem içerisinde cevap verilir.

Yazarlar, yayın kurulu ve hakemlerin raporlarını dikkate almak zorundadırlar. Yayımlanan yazıların bilimsel ve yasal açıdan sorumluluğu yazarına aittir. Yayın kurulu gönderilen yazıyı yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir. Gönderilen yazılar yayımlansın veya yayımlanmasın iade edilmez. Yazarların yayımlanan yazıları yayın kurulu kararı doğrultusunda yayından kaldırılabilir. Yayımlanan yazılar yayın kurulu kararı dışında geri çekilemez. Yazarlara telif ücreti ödenmez.

Yayımlanmış yazıların her türlü hakkı *ADED*'e aittir. Dergide yayımlanmış yazılardan kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Aşağıda belirtilen yazım kuralları ve formata göre hazırlanan yazının derginin ana sayfasında bulunan üyelik butonundan, sisteme üye olunduktan sonra, "Word" formatında gönderilmesi gerekmektedir.

Dergiye gönderilecek yazılar A4 boyutlarında beyaz kâğıda üst, alt, sağ ve sol taraflardan 4 cm boşluk bırakılarak satır aralığı tek, önce ve sonra 6 nk, iki yana dayalı, satır sonu tirelemesiz ve 11 punto "Minion Pro" yazı karakteri kullanılarak yazılmalıdır. Bununla birlikte, gönderilen tablo, şekil, resim, grafik ve benzerlerinin derginin sayfa boyutları dışına taşmaması ve daha kolay kullanılmaları için 12x17 cm'lik alanı aşmaması gerekir. Bu nedenle tablo, şekil, resim, grafik vb. unsurlarda daha küçük punto ve tek aralık kullanılabilir. Dipnot ve kaynakça gösteriminde APA atıf sistemi kullanılmalıdır.

Dergiye gönderilen yazılar intihal yazılımı ile taranarak intihâl içermediği teyit edilir.

Makale adı Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalı; yazarların adları, soyadları, akademik unvanları, çalıştıkları kurum ve ORCID bilgileri belirtilmelidir. Ayrıca yazarların iletişim bilgileri (e-posta adresleri) tam olarak verilmelidir.

ADED, yazarlardan makale değerlendirme ve yayın süreci için herhangi bir ücret talep etmemektedir.

Yayın ve Yazım Kuralları

1. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli bir dergi olup yılda dörder aylık süreler içinde üç sayı (Nisan-Ağustos-Aralık) olarak yayımlanır.
2. Yazar tarafından yazının Akademik Dil ve Edebiyat Dergisine gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Dergide yayımlanan yazılar için telif ücreti ödenmez.
3. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk yazar(lar)ına aittir.
4. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına hâizdir.
5. Yayın dili Türkiye Türkçesi olmakla birlikte, gerekli ve uygun görüldüğü durumlarda diğer Türk Lehçeleri, İngilizce ve Rusça yazılara da yer verilebilir.
6. Yazının başında en az 150 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce Özet, 3-5 kelimedenden oluşan Anahtar Kelime/Keywords ile Türkçe ve İngilizce Başlık bulunmalıdır.
7. Yazıyı inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı sağlaması için yazının başlığının altında yazar adı, unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi gibi

bilgilere yer verilmemelidir. Bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir.

8. Yazı, <http://dergipark.gov.tr/akaded> adresinden e-posta adresi ve parolayla girilen kişisel sayfadan gönderilmelidir. Makale sisteme eklendikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Hakemlerin düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yazar tarafından yapıldıktan sonra yazının son hâli kullanıcı panelinden yeniden yüklenmelidir.

9. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Basılı kitap ya da elektronik ortamda yayımlanmamış sempozyum bildirileri, bu durumun belirtilmesi şartıyla yayımlanabilir.

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

2. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	A4 Dikey
Üst Kenar Boşluk	3 cm
Alt Kenar Boşluk	3 cm
Sol Kenar Boşluk	4 cm
Sağ Kenar Boşluk	3 cm
Yazı Tipi	Times News Roman
Yazı Tipi Stili	Normal
Boyutu (normal metin)	10,5
Boyutu (dipnot metni)	9
Tablo-Grafik	10
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 6 nk
Satır Aralığı	Tek (1)

3. Özel yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de yazıyla birlikte gönderilmelidir.

4. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılar olmamalıdır.

5. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye yer verilmemelidir.

6. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

7. Makalede atıf sistemi olarak APA kullanılmalı ve yazar adı-soyadı kısaltılmadan açık yazılmalıdır. Makalenin sonunda mutlaka kaynakça bulunmalıdır.

8. Kaynak Gösterme: Metin içinde yapılan göndermeler parantez içinde soyadı, tarih ve gerektiğinde sayfa olarak belirtilmelidir: (İsen 1996); (Aksoyak 2015: 356). Yazarın aynı yıl yayımlanmış birden fazla eserine gönderme yapılmışsa (Levend 2000a, Levend 2000b);birden fazla kaynağa gönderme yapılmışsa (Tarlan 1972, Çelebioğlu 1985, Ünver 1987) şeklinde belirtilmelidir. Birden fazla yazarlı yayınlarda metin içinde sadece ilk yazar adı yazılmalı ve “vd.” kısaltması kullanılmalıdır: (İsen vd. 2005).

Dipnotlar sadece açıklamalar için kullanılmalı ve sayfa altında verilmelidir. Herhangi bir internet adresinden yapılan göndermelerde bu adresler kaynaklar arasında verilmeli ve mutlaka erişim tarihi belirtilmelidir:

<http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=943> [Erişim Tarihi: 15.11.2017]

9. Kaynakça: Kaynaklar, makalenin sonunda ve alfabetik sırayla verilmelidir. Bir yazara ait birden fazla yayın olduğu takdirde yayınlar, tarih sırasına göre yazılmalı; bir yazara ait aynı yıl yayımlanmış yayınlar (2013a,2013b) şeklinde gösterilmelidir.

Telif Kitaplar: Yazarın Soyadı, Adı(Tarih). *Eser Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

İsen, Mustafa (2002). *Tezkireden Biyografiye*. İstanbul: Kapı Yay.

Hazırlanan ve Çevrilen Kitaplar: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). *Eser Adı*. hzl./çev. Yayın Yeri: Yayınevi

Yayına Hazırlanan, Hazırlayan veya Editörü Olan Bir Kitapta Yayımlanmış Makaleler: Yazarın Soyadı, Adı(Tarih). “Makalenin Başlığı”. *Eser Adı*. yay. hzl. / hzl. /ed. Yayın Yeri: Yayınevi. Sayfa aralığı.

Yıldız, Ayşe (2017). “Tazarru‘-nâme Örneğinden Hareketle Klasik Türk Nesrinde Murassa Seciyi Yeniden Düşünmek.” *Sivrihisarlı Sinan Paşa ve Nesir Edebiyatı*. Ahmet Kartal ve Zafer Koylu. Eskişehir: Sivrihisar Belediyesi Yayınları. 293-308.

Ansiklopedi Maddeleri: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). “Maddenin Başlığı”. *Ansiklopedi Adı*. Cilt no. Yayın Yeri: Yayınevi: Sayfa aralığı.

İpekten, Haluk(1991). “Azmi-zâde Mustafa Hâleti”. *İslam Ansiklopedisi*. C.4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 348-349.

Dergide Yayımlanmış Makaleler: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). “Makalenin Başlığı”. *Derginin Adı*. Cilt no (Sayı no): Sayfa aralığı.

BABACAN, İsrail (2019). Sergüzeşt-nâmeden Hatırate Geçiş Eseri: Mihnet-Keşân. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 3 (1), 1-13.

Tezler: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). Tez Başlığı. Tez Tipi. Üniversitenin Bulunduğu Şehir: Üniversite adı.

Yalçınkaya, Mehmet Akif (2017). Kınalızâde Ali Efendi Münşeat. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Yazmalar: Yazar. Eser Adı. Kütüphane, Koleksiyon. Katalog Numarası. yaprağı.

Âsım. *Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*. Millet Kütüphanesi. A. Emirî Efendi. No. 1326. vr. 45a.

Web Ortamında Yayımlanmış Dergiden ve Web Sitesinden Yapılan Alıntılar:

Keser, Aşkın. “Meslek Seçimi ve Seçimi Etkileyen Faktörler”. www.yazimkilavuzu/iscuc_org-isyasami_portali.htm [erişim tarihi: 18.11.2017]

Etik Kurallar

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi (ADED)'de uygulanan yayın süreçleri, bilginin tarafsız, saygın bir şekilde gelişimine ve dağıtımına temel teşkil etmektedir. Bu doğrultuda uygulanan süreçler, yazarların ve yazarları destekleyen kurumların çalışmalarının kalitesine doğrudan yansımaktadır. Hakemli çalışmalar bilimsel yöntemi somutlaştıran ve destekleyen çalışmalardır. Bu noktada sürecin bütün paydaşlarının (yazarlar, okurlar, araştırmacılar, yayıncı, hakemler ve editörler) etik ilkelere yönelik standartlara uyması önem taşımaktadır. *ADED*, yayın etiği kapsamında tüm paydaşlardan aşağıdaki etik sorumlulukları taşımasını beklemektedir.

Aşağıda yer alan etik görev ve sorumluluklar, açık erişim olarak [Committee on Publication Ethics](#) (COPE) tarafından yayınlanan rehberler ve politikalara dayanmaktadır.

Hakemli dergide bir makalenin yayımlanması uyumlu ve saygı duyulan bilgi ağının gelişmesinde gerekli bir temel yapı taşıdır. Bu, yazarların ve onları destekleyen enstitülerinin çalışmalarının kalitesinin doğrudan yansımasıdır. Hakemli makaleler bilimsel metotları destekler ve şekillendirir. Bu yüzden beklenen etik davranışların standartlarında anlaşmaya varmak yayımlama ile ilgili tüm taraflar, yazar, dergi editörü, hakem ve yayımcı kuruluşlar için önemlidir:

1. Yazarların Etik Sorumlulukları

Dergiye gönderilen yazılar için telif hakkı talep edilemez.

Yazar(lar)ın gönderdikleri çalışmaların özgün olması beklenmektedir.

Kaynakça listesi eksiksiz olmalı ve alıntı yapılan kaynaklar mutlaka belirtilmelidir.

Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekir.

Dergiye gönderilen bilimsel yazılarda, [ICMJE](#) (*International Committee of Medical Journal Editors*) tavsiyeleri ile [COPE](#) (*Committee on Publication Ethics*)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.

Yazar(lar)ın potansiyel çıkar çatışmaları belirtilmelidir.

Yazar(lar)dan değerlendirme süreçleri çerçevesinde makalelerine ilişkin ham veri talep edilebilir, böyle bir durumda yazar(lar) beklenen veri ve bilgileri yayın kurulu ve bilim kuruluna sunmaya hazır olmalıdır.

Yazar(lar)ın yayımlanmış, erken görünüm veya değerlendirme aşamasındaki çalışmasıyla ilgili bir yanlış ya da hatayı fark etmesi durumunda, dergi editörünü veya yayıncıyı bilgilendirme, düzeltme veya geri çekme işlemlerinde editörle işbirliği yapma yükümlülüğü bulunmaktadır.

Değerlendirme süreci başlamış bir çalışmanın yazar sorumluluklarının değiştirilmesi (Yazar ekleme, yazar sırası değiştirme, yazar çıkartma gibi) teklif edilemez.

Yayın kurulu, *ADED* için gönderilmiş yazılarda makâle sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini varsayar.

Yazarların *ADED*'e gönderdikleri çalışmalar, bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı olmamalıdır.

“Yükseköğretim Kurulu Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi”nde yer alan *Madde 8*'e göre bilim araştırma ve yayın etiğine aykırı eylemler şunlardır:

a) İntihâl: Başkalarının fikirlerini, metotlarını, verilerini, uygulamalarını, yazılarını, şekillerini veya eserlerini sahiplerine bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseriymiş gibi sunmak,

b) Sahtecilik: Araştırmaya dayanmayan veriler üretmek, sunulan veya yayınlanan eseri gerçek olmayan verilere dayandırarak düzenlemek veya değiştirmek, bunları rapor etmek veya yayımlamak, yapılmamış bir araştırmayı yapılmış gibi göstermek,

c) Çarpıtma: Araştırma kayıtları ve elde edilen verileri tahrif etmek, araştırmada kullanılmayan yöntem, cihaz ve materyalleri kullanılmış gibi göstermek, araştırma hipotezine uygun olmayan verileri değerlendirmeye almamak, ilgili teori veya varsayımlara uydurmak için veriler ve/veya sonuçlarla oynamak, destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını tahrif etmek veya şekillendirmek,

ç) Tekrar Yayım: Bir araştırmanın aynı sonuçlarını içeren birden fazla eseri doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,

d) Dilimleme: Bir araştırmanın sonuçlarını araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde, uygun olmayan biçimde parçalara ayırarak ve birbirine atıf yapmadan çok sayıda yayın yaparak doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,

e) Haksız Yazarlık: Aktif katkısı olmayan kişileri yazarlar arasına dâhil etmek, aktif katkısı olan kişileri yazarlar arasına dâhil etmemek, yazar sıralamasını gerekçesiz ve uygun olmayan bir biçimde değiştirmek, aktif katkısı olanların isimlerini yayım sırasında veya sonraki baskılarda eserden çıkarmak, aktif katkısı olmadığı hâlde nüfûzunu kullanarak ismini yazarlar arasına dâhil ettirmek,

f) Diğer Etik İhlâli Türleri: Destek alınarak yürütülen araştırmaların yayınlarında destek veren kişi, kurum veya kuruluşlar ile onların araştırmadaki katkılarını açık bir biçimde belirtmemek, insan ve hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda etik kurallara uymamak, yayınlarında hasta haklarına saygı göstermemek, hakem olarak incelemek üzere görevlendirildiği bir eserde yer alan bilgileri yayınlanmadan önce başkalarıyla paylaşmak, bilimsel araştırma için sağlanan veya ayrılan kaynakları, mekânları, imkânları ve cihazları amaç dışı kullanmak, tamamen dayanaksız, yersiz ve kasıtlı etik ihlâli suçlamasında bulunmak.

2. Editörlerin Etik Görev ve Sorumlulukları

ADED editör ve alan editörleri, açık erişim olarak [Committee on Publication Ethics](#) (COPE) tarafından yayınlanan "[COPE Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#)" ve "[COPE Best Practice Guidelines for Journal Editors](#)" rehberleri temelinde aşağıdaki etik görev ve sorumluluklara sahip olmalıdır:

Genel Görev ve Sorumluluklar

Editörler, *ADED*'de yayınlanan her yayından sorumludur. Bu sorumluluk bağlamında editörler, aşağıdaki rol ve yükümlülükleri taşımaktadır:

Okurların ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çaba sarf etme,

Sürekli olarak derginin gelişimini sağlama,

Dergide yayımlanan çalışmaların kalitesini geliştirmeye yönelik süreçleri yürütme,

Düşünce özgürlüğünü destekleme,

Akademik açıdan bütünlüğü sağlanma,

Fikrî mülkiyet hakları ve etik standartlardan tâviz vermeden iş süreçlerini devam ettirme,

Düzeltilme, açıklama gerektiren konularda yayın açısından açıklık ve şeffaflık gösterme.

Okur İle İlişkiler

Editörler tüm okur, araştırmacı ve uygulayıcıların ihtiyaç duydukları bilgi, beceri ve deneyim beklentilerini dikkate alarak karar vermelidir. Yayımlanan çalışmaların okurlara, araştırmacılara, uygulayıcılara bilimsel katkı sağlamasına ve özgün nitelikte olmasına dikkat etmelidir. Ayrıca editörler okurlardan, araştırmacılardan ve uygulayıcılardan gelen geri bildirimleri dikkate almak, onlara açıklayıcı ve bilgilendirici geri bildirim vermekle yükümlüdür.

Yazar İle İlişkiler

Editörlerin yazarlara karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörler, çalışmaların önemi, özgün değeri, geçerliliği, anlatımın açıklığı ve derginin amaç ve hedeflerine dayanarak olumlu ya da olumsuz karar vermelidir.

Yayın kapsamına uygun olan çalışmaları ciddi problemi olmadığı sürece ön değerlendirme aşamasına almalıdır.

Editörler, çalışma ile ilgili ciddi bir sorun olmadıkça, olumlu yöndeki hakem önerilerini göz ardı etmemelidir.

Yeni editörler, çalışmalara yönelik olarak önceki editör(ler) tarafından verilen kararları ciddi bir sorun olmadıkça değiştirmemelidir.

"Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" mutlaka yayımlanmalı ve editörler, tanımlanan süreçlerde yaşanabilecek sapmaların önüne geçmelidir.

Editörler yazarlar tarafından kendilerinden beklenecek her konuyu ayrıntılı olarak içeren bir "Yazar Rehberi" yayımlamalıdır. Bu rehberler belirli zaman aralıklarında güncellenmelidir.

Yazarlara açıklayıcı ve bilgilendirici şekilde bildirim ve dönüş sağlanmalıdır.

Hakem İle İlişkiler

Editörlerin hakemlere karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörlerin dergiye gönderdikleri kendi yazıları, editoryal gruptan olmamak kaydıyla iki bağımsız hakem tarafından değerlendirilir.

Hakemleri çalışmanın konusuna uygun olarak belirlemelidir.

Hakemlerin değerlendirme aşamasında ihtiyaç duyacakları bilgi ve rehberleri sağlamakla yükümlüdür.

Yazarlar ve hakemler arasında çıkar çatışması olup olmadığını gözetmek durumundadır.

Kör hakemlik bağlamında hakemlerin kimlik bilgilerini gizli tutmalıdır.

Hakemleri tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik etmelidir.

Hakemleri zamanında dönüş ve performans gibi ölçütlerle değerlendirmelidir.

Hakemlerin performansını artırıcı uygulama ve politikalar belirlemelidir.

Hakem havuzunun dinamik şekilde güncellenmesi konusunda gerekli adımları atmalıdır.

Nezaketsiz ve bilimsel olmayan değerlendirmeleri engellemelidir.

Hakem havuzunun geniş bir yelpâzeden oluşması için adımlar atmalıdır.

Yayın Kurulu İle İlişkiler

Editörler, tüm yayın kurulu üyelerinin süreçleri yayın politikaları ve yönergelere uygun ilerletmesini sağlamalıdır. Yayın kurulu üyelerini yayın politikaları hakkında bilgilendirmeli ve gelişmelerden haberdar etmelidir. Yeni yayın kurulu üyelerini yayın politikaları konusunda eğitmeli, ihtiyaç duydukları bilgileri sağlamalıdır.

Ayrıca editörler;

Yayın kurulu üyelerinin, çalışmaları tarafsız ve bağımsız olarak değerlendirmelerini sağlamalıdır.

Yeni yayın kurulu üyelerini, katkı sağlayabilir ve uygun nitelikte belirlemelidir.

Yayın kurulu üyelerinin uzmanlık alanına uygun çalışmaları değerlendirme için göndermelidir.

Yayın kurulu ile düzenli olarak etkileşim içerisinde olmalıdır.

Yayın kurulu ile yayın politikalarının ve derginin gelişimi için belirli aralıklarla toplantılar düzenlemelidir.

Dergi Sahibi ve Yayıncı İle İlişkiler

Editörler ve yayıncı arasındaki ilişki editöryal bağımsızlık ilkesine dayanmaktadır. Editörler ile yayıncı arasında yapılan yazılı sözleşme gereği, editörlerin alacağı tüm kararlar yayıncı ve dergi sahibinden bağımsızdır.

Editöryal ve Kör Hakemlik Süreçleri

Editörler; dergi yayın politikalarında yer alan "Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" politikalarını uygulamakla yükümlüdür. Bu bağlamda editörler her çalışmanın âdil, tarafsız ve zamanında değerlendirme sürecinin tamamlanmasını sağlar.

Kalite Güvencesi

Editörler; dergide yayımlanan her makâlenin dergi yayın politikaları ve uluslararası standartlara uygun olarak yayımlanmasından sorumludur.

Kişisel Verilerin Korunması

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda yer alan deneklere veya görsellere ilişkin kişisel verilerin korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan bireylerin açık rızası, belgeli olmadığı sürece çalışmayı reddetmekle görevlidir. Ayrıca editörler; yazar, hakem ve okurların bireysel verilerini korumaktan sorumludur.

Etik Kurul, İnsan ve Hayvan Hakları

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda insan ve hayvan haklarının korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan deneklere ilişkin etik kurul onayı, deneysel araştırmalara ilişkin izinlerin olmadığı durumlarda çalışmayı reddetmekle sorumludur.

Olası Suistimal ve Görevi Kötüye Kullanmaya Karşı Önlem

Editörler; olası suistimal ve görevi kötüye kullanma işlemlerine karşı önlem almakla yükümlüdür. Bu duruma yönelik şikâyetlerin belirlenmesi ve değerlendirilmesi konusunda titiz ve nesnel bir soruşturma yapmanın yanı sıra, konuyla ilgili bulguların paylaşılması da editörün sorumlulukları arasında yer almaktadır.

Akademik Yayın Bütünlüğünü Sağlama

Editörler çalışmalarda yer alan hata, tutarsızlık ya da yanlış yönlendirme içeren yargıların hızlı bir şekilde düzeltilmesini sağlamalıdır.

Fikrî Mülkiyet Haklarının Korunması

Editörler; yayınlanan tüm makâlelerin fikrî mülkiyet hakkını korumakla, olası ihlâllerde derginin ve yazar(lar)ın haklarını savunmakla yükümlüdür. Ayrıca editörler yayınlanan tüm makâlelerdeki içeriklerin başka yayınların fikrî mülkiyet haklarını ihlâl etmemesi adına gerekli önlemleri almakla yükümlüdür.

Yapıcılık ve Tartışmaya Açıklık

Editörler;

Dergide yayımlanan eserlere ilişkin ikna edici eleştirileri dikkate almalı ve bu eleştirilere yönelik yapıcı bir tutum sergilemelidir.

Eleştirilen çalışmaların yazar(lar)ına cevap hakkı tanınmalıdır.

Olumsuz sonuçlar içeren çalışmaları göz ardı etmemeli ya da dışlamamalıdır.

Şikâyetler

Editörler; yazar, hakem veya okurlardan gelen şikâyetleri dikkatle inceleyerek aydınlatıcı ve açıklayıcı bir şekilde yanıt vermekle yükümlüdür.

Politik ve Ticari Kaygılar

Dergi sahibi, yayıncı ve diğer hiçbir politik ve ticarî unsur, editörlerin bağımsız karar almalarını etkilemez.

Çıkar Çatışmaları

Editörler; yazar(lar), hakemler ve diğer editörler arasındaki çıkar çatışmalarını göz önünde bulundurarak, çalışmaların yayın sürecinin bağımsız ve tarafsız bir şekilde tamamlamasını garanti eder.

3. Hakemlerin Etik Sorumlulukları

Tüm çalışmaların "Kör Hakemlik" ile değerlendirilmesi yayın kalitesini doğrudan etkilemektedir. Bu süreç yayının nesnel ve bağımsız değerlendirilmesi ile güven sağlar. ADED değerlendirme süreci çift taraflı kör hakemlik ilkesiyle yürütülür. Hakemler yazarlar ile doğrudan iletişime geçemez, değerlendirme ve yorumlar dergi yönetim sistemi aracılığıyla iletilir. Bu süreçte değerlendirme formları ve tam metinler üzerindeki hakem yorumları editör aracılığıyla yazar(lar)a iletilir. Belirtilen süreç dâhilinde hakemlerin değerlendirmelerinden geçen yazılar, ayrıca intihâl tespitinde kullanılan özel bir program aracılığıyla taranarak yazıların daha önce yayımlanıp yayımlanmadığına ve intihâl içerip içermediğine dâir tespiti tâbi tutulur.

Bu bağlamda ADED için çalışma değerlendiren hakemlerin aşağıdaki etik sorumluluklara sahip olması beklenmektedir:

Dergiye gönderilen yazılar en az iki hakemin değerlendirmesinden geçer.

İki hakemden biri olumsuz kanaat belirttiği takdirde yazı üçüncü bir hakeme ya da son kararı vermesi için editöre yönlendirilir.

Değerlendirmeler tarafsız olmalıdır.

Hakemlik yapanlar mutlaka görüş bildirdikleri konunun uzmanı olmak zorundadır.

Hakemler araştırmayla, yazarlarla ve/veya araştırmaya fon sağlayıcılar ile çıkar çatışması içerisinde olmamalıdır.

Hakemler ilgili, yayımlanmış ancak atıfta bulunulmamış eserleri belirtmelidirler.

Kontrol edilmiş makâleler gizli tutulmalıdır.

Gizlilik ilkesi gereği inceledikleri çalışmaları değerlendirme sürecinden sonra imha etmelidir. İnceledikleri çalışmaların sadece nihâî sürümlerini ancak yayımlandıktan sonra kullanabilir.

Değerlendirmeyi nesnel bir şekilde sadece çalışmanın içeriği ile ilgili olarak yapmalıdır. Milliyet, cinsiyet, dini inançlar, siyasal inançlar ve ticari kaygıların değerlendirmeye etki etmesine izin vermemelidir.

Hakemler değerlendirmeyi yapıcı ve nazik bir dille yapmalıdır. Düşmanlık, iftira ve hakaret içeren aşağılayıcı kişisel yorumlar yapmamalıdır.

Yazar(lar)ın herhangi bir kötüye kullanımları durumunda (örn, intihal ya da benzer etik dışı faaliyetler) ilgili editörü hemen bilgilendirmelidirler.

Hakemler değerlendirilen makâle sahibinin tâbi olduğu etik kurallara bağlı olmak ve bu kuralları titizlikle uygulamak durumundadır.

Değerlendirmeyi kabul ettikleri çalışmayı zamanında ve yukarıdaki etik sorumluluklarda gerçekleştirmelidir.

4. Yayıncının Etik Sorumlulukları

Dergi Yönetim Kurulu, aşağıdaki etik sorumlulukların bilinciyle hareket etmektedir:

ADED herhangi bir şekilde yazarlardan ücret talep etmemektedir.

Editörler, *ADED*'e gönderilen çalışmaların tüm süreçlerinden sorumludur. Bu çerçevede ekonomik ya da politik kazançlar göz önüne alınmaksızın karar verici kişiler editörlerdir.

Bağımsız editör kararı oluşturulmasını taahhüt eder.

ADED, yayımlanmış her makalenin mülkiyet ve telif hakkını korur ve yayımlanmış her kopyanın kaydını saklama yükümlüğünü üstlenir.

Bununla birlikte veri tabanını internet üzerinden erişime açık tutar.

Editörlere ilişkin her türlü bilimsel suistimal, atıf çeteciliği ve intihâl ilgili önlemleri alma sorumluluğuna sahiptir.

5. İntihâl Tespit Politikası

İntihâl tespitinde kullanılan **iThenticate** programı aracılığıyla makalelerin daha önce yayımlanmamış olduğu ve intihâl içermediği teyit edilir.

6. Etik Olmayan Bir Durumla Karşılaşıldığında

ADED'de yayımlanan bir makalede önemli bir hata ya da yanlışlık fark ettiğinizde ya da yukarıda bahsedilen etik sorumluluklar dışında etik olmayan bir davranış veya içerikle karşılaşırsanız lütfen adeddergi@gmail.com adresine e-posta yoluyla bildiriniz. Şikâyetler gelişmemiz için fırsat sağlayacağından şikâyetleri memnuniyetle karşılız, hızlı ve yapıcı bir şekilde geri dönüş yapmayı amaçlarız.

7. Etik Kurul Onayı

TR Dizin Dergi Değerlendirme Kriterleri 2020 yılı için güncellenmiştir. Güncel kriterler içinde etik kurul izni gerektiren çalışmalar için “Etik Kurul Onayı” belgesi de istenmektedir. Bu sebeple;

1. “Sosyal bilimler dâhil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir”.
2. “Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onay formunun imzalandığına dâir bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir”.

TR dizin tarafından yapılan açıklamada aşağıdaki kategoride yer alan çalışmalar Etik Kurul onayı gerektiren makaleler olarak belirlenmiştir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney ve görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,

- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,

Ayrıca;

- Olgu sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının belirtilmesi,
- Başkalarına ait ölçek, anket ve fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

Bununla birlikte;

Dergiler “Yayın Etiğı”, “Araştırma Etiğı” ve “Yasal/Özel izin belgesi alınması” ile ilgili kurallara uyduğunu uluslararası standartlara atıf yaparak, hem web sayfasında hem de basılı dergide her biri için ayrı başlık açarak belirtmelidir.

Dergilerde yayın etiğine uygunluk konusu sadece yazarların sorumluluğuna bırakılmamalı, dergi yayın etiğı konusunda izlenecek yol açık olarak tanımlanmış olmalıdır.

Dergilerde yayımlanacak makalelerde etik kurul izini ve/veya yasal/özel izin alınmasının gerekip gerekmediğı makalede belirtilmiş olmalıdır.

Eğer bu izinlerin alınması gerekli ise, izinin hangi kurumdan, hangi tarihte ve hangi karar veya sayı numarası ile alındığı açıkça sunulmalıdır.

Çalışma insan ve hayvan deneklerinin kullanımını gerektiriyor ise çalışmanın uluslararası deklarasyon, kılavuz ve benzerlerine uygun gerçekleştirildiğı beyan edilmelidir.