

ISSN: 1015-2091
E-ISSN: 2602-2648

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI DERGİSİ

TUDED

JOURNAL OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

Cilt / Volume: 61, Sayı / Issue: 1, 2021

Tematik Sayı

"Anadolu Erenleri: Hacı Bektaş Veli, Ahi Evran ve Yunus Emre"

Themed Issue

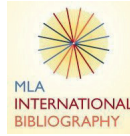
"Saints of Anatolia: Hacı Bektaş Veli, Ahi Evran and Yunus Emre"

Kurucu / Founder:
Ahmet Caferoğlu



Dizinler / Indexing and Abstracting

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin
MLA International Bibliography
Index Islamicus*
SOBIAD





Sahibi / Owner

Prof. Dr. Hayati DEVELİ

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Arş. Gör. Dr. Berker KESKİN

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkanlığı,
Ordu Cad. No: 6, 34459 Laleli / İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 455 57 00/15851
E-mail: tuded@istanbul.edu.tr
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutded>
<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/tuded/home>

Yayıncı / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,
34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Baskı / Printed by

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.
2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu,
İstanbul, Türkiye
www.ilbeymatbaa.com.tr
Sertifika No: 17845

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe ve İngilizcedir.
The publication languages of the journal are Turkish and English.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.
This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.



DERGİ YAZI KURULU BOARD / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editör / Editor-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Şerif ESKİN – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– eskinserif@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcısı / Co-Editor-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Esra BİLGE SAVCI – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– esra.bilgesavci@istanbul.edu.tr

Alan Editörleri / Section Editors

Prof. Dr. Mustafa BALCI – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– mustafabalcı@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– emeksiz@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Mücahit KAÇAR – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– mucahit.kacar@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Fikret TURAN – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– fikret.turan@istanbul.edu.tr

Konuk Editör / Guest Editor

Prof. Dr. Bülent BAYRAM – Hoca Ahmet Yesevi Türk-Kazak Üniversitesi/ Kırklareli Üniversitesi – bulentbayram@klu.edu.tr

Dil Editörleri / Language Editors

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Alan James NEWSON – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – alan.newson@istanbul.edu.tr

Editöryal Asistanlar / Editorial Assistants

Arş. Gör. Sevim GÜLDÜRMEZ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– sevimguldurmez@istanbul.edu.tr

Arş. Gör. Recep Selman DOĞRU – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– selmandogru@istanbul.edu.tr



YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD

Dr. Uwe BLAESING – Leiden Üniversitesi, Leiden, Hollanda – u.blaesing@hum.leidenuniv.nl

Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– ali.coruk@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU – Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye – yilmazd@sakarya.edu.tr

Prof. Dr. Hayati DEVELİ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Dilbilimi Bölümü, İstanbul, Türkiye – develi@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Peter B. GOLDEN – New Jersey Üniversitesi, Jersey City, ABD – pgolden@rutgers.edu

Prof. Dr. Halim KARA – Boğaziçi Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– halim@boun.edu.tr

Prof. Dr. Jens Peter LAUT – Georg-August Üniversitesi, Göttingen, Almanya – jlaut@gwdg.de

Prof. Dr. Mariya LEONTİK – Goce Delchev Üniversitesi, İştip, Makedonya – marija.leontik@ugd.edu.mk

Dr. Yong-Song Lİ – Seoul National Üniversitesi, Seul, Güney Kore – yongsongli1964@empas.com

Dr. Sugahara MUTSUMİ – Tokyo Yabancı Araştırmalar Üniversitesi, Tokyo, Japonya – mutsumisug@hotmail.com

Prof. Dr. Mehmet ÖLMEZ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, İstanbul, Türkiye
– mehmetolmez@istanbul.edu.tr

Dr. Pavel Olegoviç RIKİN – Saint Petersburg Devlet Üniversitesi, Petersburg, Rusya – pavryk@yandex.ru

Dr. Öğr. Üyesi Özcan TABAKLAR – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– tabaklar@istanbul.edu.tr

Dr. Kydyr TORALİ – El Farabi Kazak Milli Üniversitesi, Almatı, Kazakistan – qydyr.toral@gmail.com

Doç. Dr. Dursun Ali TÖKEL – Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– datokel@fsm.edu.tr

Prof. Dr. Hatice TÖREN – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– htoren@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Alexander VOVİN – Doğu Asya Dil Araştırmaları Merkezi, Paris, Fransa – sashavovin@gmail.com

Prof. Dr. Hanifi VURAL – Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– hvural@fsm.edu.tr

Prof. Dr. Sadık YAZAR – İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
– sadik.yazar@medeniyet.edu.tr

Prof. Dr. Peter ZIEME – Berlin-Brandenburg Bilimler Akademisi, Berlin, Almanya – zieme@bbaw.de



Tematik Sayı

“Anadolu Erenleri: Hacı Bektaş Veli, Ahi Evran ve Yunus Emre”

Themed Issue

“Saints of Anatolia: Hacı Bektaş Veli, Ahi Evran and Yunus Emre”



Birleşmiş Milletler
Eğitim, Bilim ve
Kültür Kurumu

Hacı Bektaş Veli'nin
Vefatının 750.
Yıl Dönümü (1209-1271)

UNESCO İşbirliğiyle Anılması



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization

750th anniversary of
the death of Hacı Bektaş Veli,
writer, poet, humanist,
and philosopher (1209-1271)
Celebrated in association with UNESCO



Birleşmiş Milletler
Eğitim, Bilim ve
Kültür Kurumu

Ahi Evran'ın
Doğumununun 850.
Yıl Dönümü

UNESCO İşbirliğiyle Anılması



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization

850th anniversary of
the birth of Ahi Evran,
philosopher and writer (1171-1261)
Celebrated in association with UNESCO



Birleşmiş Milletler
Eğitim, Bilim ve
Kültür Kurumu

Yunus Emre'nin
Vefatının 700.
Yıl Dönümü (1241-1321)

UNESCO İşbirliğiyle Anılması



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization

700th anniversary of
the death of Yunus Emre,
poet and Sufi philosopher (1241-1321)
Celebrated in association with UNESCO



TAKDİM

“Anadolu Erenleri: Hacı Bektaş Veli, Ahî Evran ve Yûnus Emre” Dosyası Üzerine

Toplumların oluşumunda ve yaşamında varlığı belirleyici, birliği ve dayanışmayı, birlikte yaşamayı sağlayıcı olarak karşımıza dil, inanç, doğa ve iklim gibi temel özellikler çıkar. Dil ile iletişim kurulur; inanç bireylerin ilişkilerini, erdem ve görgü kurallarını belirler; doğa ve iklim özellikleri, korunmayı, beslenmeyi, barınmayı belirleyici işlevler yüklenirler. Türk toplumu da bütün toplumlar gibi, aynı süreçleri yaşayıp tarih sahnesine çıkmıştır. Bu süreçlerden biri toplumun ‘inanç’ yapısı ile ilgilidir.

Başlangıçta Türk inanç yapısının nasıl ortaya çıktığı ve nasıl bir gelişme süreci geçirdiği konusunda Çin kaynaklarında bölük pörçük bilgiler vardır. Ancak, bu konuda Türk dilinde ilk yazılı kayıtlar Türklerin arkada bıraktıkları ‘Ölümsüz Taş Kitaplar’ [= Benggü Taş Bitig’ler] içinde yer alır. Türklerin bilinen en kadim inanç yapısının merkezinde ‘Teng Eri’ [=Semanın, Kâinatın Efendisi] adı verdikleri bir Türk tanrısının yer aldığını biliyoruz. Türkler kendi biricik tanrılarını öteki toplumlardan ayırmak için ona ‘Türk Teng Eri’ adı da vermişlerdir. Belirtilen taş kitaplarda bu bilgiler VIII. yüzyılda yer almıştır.

‘Teng Eri’ sadece kendisinin seçmiş olduğu, yanına çıkarıp görüştüğü kamlar ve elçi kağanlar aracılığı ile buyruklarını, yarlıklarını topluma duyurur. Elçi kağanlar, Tanrı buyruklarına göre devleti düzene koyar ve toplumun uyması icap eden töresini yürütür idi. Türk Teng Eri’nin, bu töreye uymayınca da herkesi ve kağanı da cezalandırdığı taş kitaplarda belirtilir.

Türk toplumunun tamam bilicileri ve Tanrı’dan haber vericileri olan bilge kamları, ozanları toplum bireylerine iletilmesi ve öğretilmesi icap eden sözleri manzum biçimde ve kopuz eşliğinde çalıp çığırarak anlatır, dinî âyinleri yönetirlermiş. Kimi zaman söz ve ezgilerine, vücut hareketlerini <raks, dans> de ekleyip bu tür anlatımlarına kattıkları oluyordu. Söz, ezgi ve raks birlikteliği ile dinleyicilere duyurulan sözlerin onların belleklerinde daha uzun süre kalıcılığını sağlamak üzere anlatıcının böyle bir yola başvurduğu anlaşılır niteliktedir.

Hoca Ahmed Yesevî’nin XI. yüzyılda ortaya çıkışı ile Türklerin İslâmiyet’e bakışı korku ve dehşet dini olmaktan çıkar, ‘aşk’ ve ‘muhabbet’ dinine dönüşür. Hoca Ahmed Yesevî, kurduğu tarikat ve açtığı tekke ile Türklerin gönüllerine yerleşir. Burada herkes bir iş, bir meslek, bir zanaat öğrenir, üretime katkı yapacak, geçimini sağlayacak bir şekilde toplum hayatına hazırlanır. Zikirlerde sözlerin Türkçe olması, müzik ve dans eşliğinde yapılması, kadınların ve erkeklerin birlikte zikre kalkması da özgürlüğe tanıklık eder. Hoca Ahmed Yesevî’nin, kadın erkek bir arada zikre kalkışı tenkid edenlere, saldıranlara: ‘Zikre kimin ile kalktığın değil, kimin için kalktığın önemlidir’ yanıtı verdiği bilinir.



Yesevî'nin yetiştirdiği dervişler, Türk coğrafyasının her yerine dağılmışlar, bu âdâb ve erkânı yaymaya çalışmışlardır. Bu döneme Türk tasavvuf cereyanı açısından kısaca “Hocalar, Bâb’lar ve Ata’lar” dönemi denebilir.

Türklerin üzerinde ikinci yurt tuttuğu Önasya topraklarına da Hoca Ahmed Yesevî dervişleri ve onların da yetiştirdiği dervişler, yaşadıkları Yesevî coğrafyasından kalkıp gelmiştir. Bunlar da Türklerin göçer evli yaşamaktan yerleşikliğe geçmeleri için onlara bir mektep işlevi gören tekkeler açmışlardır. Hoca Ahmed Yesevî'nin kurmuş olduğu tarikatta yetişmiş müntesipleri ondan öğrendiklerini gittikleri yerlerde halka öğretmiş, yerleşik hayatın taleplerine uygun eğitim vermiş, onların geçimlerini sağlayıcı meslek ve sanat sahibi olmalarına yardım etmişlerdir.

Yeni yurt tutma sürecinde insanların karşılaştığı ağır geçim sıkıntıları, gelir dağılımında ortaya çıkan ağır bozulmalar, huzursuzluklar, kıtlıklar karşısında, Yesevî'den nasiplenenler veya nasiplenenlerin yetiştirdiklerinin kurduğu tarikatlar insanlara sabrı, dayanışmayı, bölüşmeyi, yardımlaşmayı, meslek ve sanat sahibi olmayı öğretmeye çalışmışlardır. Birlikte zikir, sema' törenleri ise, müntesiplerin her birine yalnız olmadıklarını hissettiren sosyal-psikolojik bir dayanışma rûhu yaratıyor ve yalnız olmadıkları duygusunu onlara hissettiriyordu. Bu dervişler, Türkistan'dan getirdikleri ile yeni yurt doğasında bulduklarını birbiriyle imtizaç ettirip yeni bir Türk kültür varlığını sabır ve cömertlik ile yoğurarak Türkleri geleceğe hazırlamışlardır.

Klâsik deyişle, Anadolu Erenleri'nin öncülerine baktığımızda hemen hepsinde Yesevî'nin her bağlamda derin izler bırakmış olduğu görülür. Yeni yurdun ıssız topraklarını şenlendiren Türk Erenleri arasında Türkistan'dan kopup gelen tasavvuf ehli bilge/ermiş insanlar “Velî, Hoca, Baba, Emre, Abdal, Ahî ve Mevlânâ” gibi unvanlar ile anılmışlardır. Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin oğlu Veled Çelebi tarafından kurulan Mevlevîlik tarikatı dışında kalan tüm tarikatların tekke ve zaviyelerinde Türk tasavvuf öğretisi, zikir, âdâb ve erkân üzerine söyleyişlerin tamamı Türk dilindedir. Söz, ezgi ve raks, zikir ve âyin buralarda özgürlük alanı kazanır. Tekkeler ve zaviyeler mektep-eğitim işlevi görmüşlerdir. İnsanlar burada bir meslek veya bir sanat öğrenir. Bu kazandığı hünerler ile geçimlerini sağlarlar. Bu dönemin tasavvuf ehli ünlüleri arasında Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, Hacı Bektaş Velî, Hacı Bayram Velî, Yûnus Emre, Pîr Sultan Abdal, Abdal Mûsâ, Ahî Evran, Tapduk Emre ve bunların takipçileri arkalarında derin izler bırakan, Türk kültürünü yeni yurt üzerinde yoğurup Önasya'da Türklerin kök salmasına manevi katkıları olan ulu şahsiyetlerdir. Bunların hemen hepsi çeşitli bilimlerin <sosyal, beşeri, ilâhiyat ve fen> âlimi, müderrisidir.

Türk kültür tarihinde yer alan yukarıda adları belirtilen şahsiyetler ile bağlı bu yıl ülkemizde türlü etkinlikler yapılmaktadır. Ulu kişiler, her biri için yapılacak büyük toplantılar, yayınlanacak ilmî yazılar ile anılacaktır. Nitekim elinizdeki ‘Anadolu Erenleri Dosyası’nda yer alan inceleme yazıları da bu etkinliklerden biri olarak değerlendirilmelidir. Bu yazılardan üçü Bektaşîlik tarikatı ile ilişkilidir. Kalan yazılardan biri Ahîlik teşkilâtı kurucusu ve teşkilatın işlevleri



ve bugün ulaştığı görünüm üzerine odaklanır. Bir inceleme yazısı da Türklerin gönüllerinde yüzyıllardır yaşam süren ulu erenlerimizden Yûnus Emre tarafından söylenmiş şiirlerin çevirileri üzerine odaklanır.

Bektaşîlik ile bağlı inceleme yazılarından ilki Mustafa Koç'a aittir. Tarikatın tarihine, mensuplarının hayat hikâyelerine ışık tutacak yeni bilgiler ihtiva etmektedir. Mustafa Koç, her çalışması 'yeni olma' vasfı ile okuyucu karşısına çıkmasıyla bilinirlik kazanmış bir bilgin kişidir. Bu özelliğini bu yazısında sürdürmektedir. Konu ile ilgilenenler onun bu dosyada yer alan 'Bektaşî Babaları ve Diğer Tekkelerde Bektaşîleşmeye Dair Revnakoğlu Dosyalarındaki Tespitler' yazısından yine yeni bilgiler öğrenecektir.

Bektaşîlik ile ilgili ikinci yazı Safevî Türkleri ve Anadolu Türkmenleri arasında 'Bektaşî-Alevî' bağlamında bilinirlik kazanmış tasavvuf anlayışı içinde kadının toplumda işlevi, yeri ve önemi üzerinde durmaktadır. İlgar Baharlu, Şah İsmail Safevî döneminde Taçlı Begüm'ü yazısının merkezine alarak yazdığı 'Safevî Dönemi Kızılbaş Türkmen Toplumunda Kadın (Bir Kızılbaş Kadın Örneği Taçlı Begüm)' adlı incelemesinde bu Türk kadının geçmişten gelen alplık yönüne ve toplum hayatındaki yerine dikkat çeker. Üçüncü yazı ise, Erkan Kalaycı'nın, 'Hermann Gunkel'in "Kaosla Mücadele" Teorisi Bağlamında Bektaşî Velayetnamelerinde Ejderha ile Mücadele Üzerine Bir İnceleme' adlı incelemesidir. Ejderha motifinin Bektaşî velâyetnameleri dışına taşarak türlü kültürlerde aldığı anlam ve işlevlerin bir araya toplanmasına çalışılan bir yazı hüviyetindedir.

'Bir gönül yapmak Kâbe'ye gitmekten daha üstündür' diyen Yûnus Emre tarafından söylenmiş şiirler, Tahsin Saraç tarafından Fransızcaya çevrilmiştir. Yusuf Polat, 'Yunus Emre Şiirlerinin Türkçeden Fransızcaya Çevirisinde Sözdizimsel Girişimler' adlı incelemesinde bir dilden öbür dile aktarmada, farklı iki kültür özellikleri, anlaşılabilirlik biçimleri ve semantik algı denkliklerinin yarattığı güçlükleri aşma bakımından çeviri biliminin önemine vurgu yapmaktadır. Makale, Türkçeden başka dile çeviri yapacakların yararlanabileceği öğretici niteliğe sahiptir.

'Anadolu Erenleri Dosyası'nda yer alan beşinci yazı, Ahî Evran ve onun kurmuş olduğu 'Ahîlik Esnaf Teşkilâtı' ile ilgilidir. Bu teşkilât yerleşik hayata geçen, ıssız yerleri şenlendirmek üzere insanları bir meslek, bir sanat sahibi yapmak, geçimlerini kolaylaştırmak, şehirlerde huzur ve emniyeti sağlamak, üretilen malların kalite ve fiyatlarını belirlemek niteliklerini taşır. Yesevî tarikatı ahlâk, erkân ve âdâbına sahiptir. Doğruluk, Allah'a aşk ve muhabbet ile bağlanmak esastır. Zikir, âyin ve kuşak bağlama törenlerinde söylenen sözler hep Türk dilindedir. Teşkilâtın kurucusu Ahî Evran, teşkilâtın pîri kabul edilir. Teşkilat mensupları birbirine kardeşlik bağı ile bağlıdır ve cömertlik ve yardımseverlik başlıca özellikleri arasında sayılır. Erol Ülgen, 'Esnaf ve Sanatkârların Pîri Ahî Evran ve Geçmişten Günümüze Ahilik' adlı incelemesinde hem teşkilâtın kurucusu, hem yayılış nedenleri ve işlevleri üzerinde durmakta ve hem de dünden



bugüne teşkilâtın yaşadığı süreci ve geçirdiği değişimlerin özelliklerini anlatmaktadır. Konuya yabancıların da ilgi duyacağı bir inceleme yazısı niteliği taşımaktadır.

Türk erenlerinin nerelerden kopup geldiği, Hoca Ahmed Yesevî'nin eski ile yeniyi birbirleri ile imtizaç ettirerek Türklerin gönüllerini birleştirip yeniden yerleşik kültür ortamına hazırladığı, 'aş' ve 'muhabbet' ile Allah'ın buyruklarına onlara özgürlük alanı açarak, meslek ve sanat sahibi olmalarını sağlayarak Türk dilinde söylediği sözleri 'hikmet' adı ile, ezgi ve dans <raks> eşliğinde öğrettiği gibi özellikler üzerinde durduk. Yesevî'nin yetiştirdiği dervişlerin Türklerin yeni yurt tuttuğu topraklar üzerinde yaptıkları ve başardıkları işleri çok kalın çizgiler ile bu kısa yazı çerçevesinde iç içe işleyerek tasvir etmeye özen gösterdik; ancak yine de yazıyı bana verilen sayfa sınırları dışına biraz taşırılmış olduk. Erenlerin bana bir hüneri sayıla, derim.

Erenler Dosyası içinde yer alan inceleme yazılarının konularına ve özelliklerine değinerek bu yazıyı bitirmeye çalıştık. Sınırlı yazı içinde eksiklikler olması tabiidir. Eksikliklerde ve söylediğimiz sözlerde bir sürç-i lisan olmuş ise, elbet o ulu kişiler, Türk kültürünü yoğurup bizlere armağan eden o bilge erenler benim bu kusurlarımı bağışlayacaktır, ümidindeyim.

Prof. Dr. Dursun Yıldırım
Hacettepe Üniversitesi Emekli Öğretim Üyesi, Ankara, Türkiye



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

DOSYA DIŞI MAKALELER / OTHER ARTICLES

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Necip Fazıl'ın "Aynalar Yolumu Kesti" Şiirine Hermenötik Bir Yaklaşım ve Şiir Dilinin Fonksiyonları
A Hermeneutic Approach to Necip Fazıl's "Mirrors Cut My Way" and Functions of Poetry Language
Hilal Akça 1-20
- Şiirde Düşünmek: Melih Cevdet Anday ve Özdemir Asaf'ın Şiirleri Üzerine Gözlemler
Thinking in Poetry: Observations on the Poems of Melih Cevdet Anday And Özdemir Asaf
Alphan Akgül 21-44
- İç Oğuz Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boyu'nda Bamsı Beyrek Karakteri ve Tematik Yapının İşlevsel Modeli
The Character of Bamsı Beyrek in "İç Oğuz Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boy" and the Functional Model of Thematic Structure
Ruşen Alizade 45-59
- "Yıkılıpdur Bu Cihân Sanma ki Bizde Düzele": Sultan III. Mustafa'nın Meşhur Nazmına Yazılan Nazireler
"This World is Falling to Pieces, Do Not Expect it to Get Better in Our Time": Nazires to the Famous Poem of Sultan Mustafa III
İsmail Avcı 61-84
- Ayfer Tunç'un Roman ve Hikâyelerinde Sosyal Benlik ile Aile Kurumu İlişkisi
The Relationship between Social Self and Family as an Institution in Ayfer Tunç's Novels and Stories
Şeyma Bakkaloğlu 85-102
- Küresel Edebiyat Eğilimi Bağlamında Milenyum Sonrası Dönemdeki Nobel Edebiyat Ödülleri
Post-Millennium Nobel Literature Prizes in the Context of Global Literary Trends
Fethi Demir, Nahide Ece Süslü 103-121
- Türk Romanında Sembolik Değerleri Bağlamında Fes-Şapka Mücadelesi
The Fez-Hat Struggle in the Context of Symbolic Values in the Turkish Novel
Mehmet Doğan 123-149
- Bilge Karasu'nun Metinlerinde Birey ve Kaçış Arzusu
The Individual and the Desire of Escape in Bilge Karasu's Texts
Ataberk Hacımale 151-176
- Ses Bilgisi Açısından Karakalpak Türkçesindeki Birincil ve İkincil Yansıma Kelimeler
Primary and Secondary Onomatopoeic Words in Karakalpak Turkish in Terms of Phonics
Dilek Kaplankıran 177-203
- Kohlberg'in Ahlak Gelişimi Teorisine Göre Dede Korkut'un Yigenek'i
Reading Dede Korkut's "Yigenek" Through the Lens of Kohlberg's Moral Development Theory
Bilge Merve Karadağ 205-220
- Ali Ekrem Bolayır'ın Bilinmeyen Bir Hikâyesi: Te'ehhül
An Unknow Story of Ali Ekrem Bolayır: Te'ehhül
Cemile Odunkıran 221-258
- Kendine Özgü Bir Polisiye Denemesi: Haberci Çocuk Cinayetleri'nde Klasik Polisiye Kurgunun Yapıbozumu
A Distinctive Detective Novel: The Deconstruction of Classic Detective Fiction in Haberci Çocuk Cinayetleri
Merve Esra Polat 259-282



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Ferhengnâme-yi Sa'dî Tercümesi'nde Kullanılan Bazı Deyimler ve Deyimlerin Farsça Karşılıkları <i>Some Idioms Used in Ferhengname-yi Sadi Tercemesi and Their Persian Equivalents</i> Funda Şan	283-302
Mekânlar ve Türler Karşılaştığında: Bir Osmanlı Venüs'ü <i>When Spaces and Genres Intersect: An Ottoman Venus</i> Zeynep Nur Şimşek	303-318
Vizeli Behiştî ve Bursa Şehrengizi <i>Behiştî of Vize and The Shahrangiz of Bursa</i> Fatih Tıgılı	319-338
DOSYA: ANADOLU ERENLERİ: HACI BEKTAŞ VELİ, AHİ EVRAN VE YUNUS EMRE / SAINTS OF ANATOLIA: HACI BEKTAŞ VELİ, AHİ EVRAN AND YUNUS EMRE	
Araştırma Makaleleri / Research Articles	
Safevi Dönemi Kızılbaş Türkmen Toplumunda Kadın (Bir Kızılbaş Kadın Örneği Taçlı Begüm) <i>Woman in Qizilbash-Turkmen Society during Safavid Period (Tajlu Begum: an Example of Qizilbash Woman)</i> İlgar Baharlı	339-355
Hermann Gunkel'in "Kaosla Mücadele" Teorisi Bağlamında Bektaşî Velayetnamelerinde Ejderha ile Mücadele Üzerine Bir İnceleme <i>Using Hermann Gunkel's Chaokampf Theory to Examine Bektashi Velayetnames About Struggles with Dragons</i> Erkan Kalaycı	357-377
Bektaşî Babaları ve Diğer Tekkelerde Bektaşîleşmeye Dair Revnakoğlu Dosyalarından Tespitler <i>Determinations in Revnakoğlu's Documents Regarding Bektashization among Bektashi Fathers and Other Dervish Lodges</i> Mustafa Koç	379-409
Yunus Emre Şiirlerinin Türkçeden Fransızcaya Çevirisinde Sözdizimsel Girişimler <i>Syntactic Initiatives in the Translation of Yunus Emre's Poems from Turkish to French</i> Yusuf Polat	411-445
Esnaf ve Sanatkarların Piri Ahi Evran ve Geçmişten Günümüze Ahilik <i>Ahi Evran, the Sage of Tradesmen and Craftsmen and the Ahi-Order From Past to Present</i> Erol Ülgen	447-469
Kitâbiyât / Book Reviews	
Öztoprak, Nihat. (2020). 20. Yüzyıl Mutasavvıf Divân Şâiri Seyyid Osman Hulûsî Efendi Divânı (İnceleme-Metin-Nesre Çeviri), İstanbul: Nasihat Yayınları, 4 Cilt, ISBN: 978-605-06574-0-1 Beza Terzi Sarı	471-474
Aras Toktaş, Hayat (2020). <i>Tuvaca 'Alday-Buuçu' Destanı (Metin-Çeviri-Adlar-Sözvarlığı)</i> , İstanbul: IQ Sanat Yayıncılık, 548 s., ISBN: 978-975-255-523-5 Fatoş Karadağ Toprak	475-478
Belge, Murat (2018). <i>Şairaneden Şiirsele: Türkiye'de Modern Şiir</i> . İstanbul: İletişim Yayınları, 581 s., ISBN: 978-975-05231-8-2 Hasan Turgut	479-484
Araştırma Notu / Research Note	
"Alfred de Vigny'den Yahya Kemal Beyatlı'ya": Bir Çalışmanın Notları <i>From Alfred de Vigny to Yahya Kemal Beyatlı: Notes of a Research</i> Nedret Kılıçeri	485-492



Necip Fazıl'ın “Aynalar Yolumu Kesti” Şiirine Hermenötik Bir Yaklaşım ve Şiir Dilinin Fonksiyonları

A Hermeneutic Approach to Necip Fazıl's “Mirrors Cut My Way” and Functions of Poetry Language

Hilal Akça¹ 



¹Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Kayseri, Türkiye

ORCID: H.A. 0000-0003-3518-7306

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Hilal Akça,
Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk
Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kayseri, Türkiye
E-mail: hakca@erciyes.edu.tr

Başvuru/Submitted: 22.12.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 07.02.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 15.02.2021

Kabul/Accepted: 19.02.2021

Atıf/Citation:

Akça, H. (2021). Necip Fazıl'ın “Aynalar Yolumu
Kesti” şiirine hermenötik bir yaklaşım ve şiir
dilinin fonksiyonları. *TUDED*, 61(1), 1–20.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2020-845381>

ÖZET

Edebî metinlerin en önemli özelliği çok katmanlı bir yapıya sahip olmaları ve bu yapının getirdiği çok anlamlılık sayesinde farklı okuma tekniklerine açık olmalarıdır. Bu nedenle metni yorumlama çabası tarihin her döneminde üzerinde durulan ve tartışılan konulardan biridir. Hermenötik (yorumbilim) metni “yorumlamak” ve “açıklamak” üzerine geliştirilen bir yöntemdir. Hermenötik düşüncenin kökeni, etimolojik olarak tanrıların mesajlarını anladığı kadarıyla insanlara aktarma görevi üstlenen Hermes'e kadar dayandırılmaktadır. Başlangıçta sadece kutsal kitapların ve hukuk metinlerinin yorumlanmasında kullanılan bu yöntem, 18. yüzyıldan itibaren edebî metinlerin açıklanmasında da kullanılmaya başlanmıştır. Klasik ve modern hermenötüğün “anlama” ve “yorumlama” kavramlarına bakış açısı farklıdır. Modern hermenötüğe göre eseri yorumlayan kişi, metnin anlamını kendi diline, kavram ve hayal dünyasına, dünya görüşüne bazen de hayatına uygun olarak tatbik eder ve kaynaştırır. Bu çalışmada modern Türk şiirinin önemli isimlerinden olan Necip Fazıl'ın “Aynalar Yolumu Kesti” şiiri, çağdaş hermenötik alanında çalışanların ortaya koydukları felsefi yorumlama düşüncesinden hareketle geliştirilen tahlil yöntemiyle incelenerek şiir dilinin özelliklerini ve fonksiyonlarını üstlenen “imge”, “metafor” ve “sembol” gibi kavramlar dilbilimsel ve kültürel bağlamlarda değerlendirilecektir. Necip Fazıl'ın şiir sanatının ana eksenini oluşturan “arayış” metaforunun; dinî, felsefî, psikolojik, tarihî, mistik ve metafizik katmanlarıyla çok anlamlılığa uygun bir yapıyı nasıl desteklediği örneklenerek şiir dilinin farkı işlevleri görünür kılınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hermenötik, Necip Fazıl, şiir dili, figüral anlam, metinlerarasılık

ABSTRACT

The most important feature of literary texts is their multi-layered structure and the possibility of multiple interpretations. Hermeneutics is one such method of interpreting and explaining a text. Initially, it was only used in the interpretation of religious and legal texts and in the explanation of literary texts since the 18th century. However, the perspective of classical and modern hermeneutics on the concepts of understanding and interpretation is different. According to modern hermeneutics, the interpreter applies the meaning of the text to his own language, imagination, and life. Following this method, the poem of Necip Fazıl's “Mirrors Cut My Way” will be analyzed with the analysis method developed based on the philosophical interpretation idea. Concepts such as image, metaphor, and symbol, which compose the features and functions of poetic language, will be evaluated in linguistic and cultural contexts. The functions of the language of poetry will be made visible by illustrating how Necip Fazıl's “quest” metaphor, which constitutes the main axis of the art of poetry, supports a structure that is suitable for multiple meanings with its religious, philosophical, psychological, historical, mystical, and metaphysical layers.

Keywords: Hermeneutic, Necip Fazıl, poetry language, figurative meaning, intertextuality



EXTENDED ABSTRACT

Poetry has a unique purpose, using intertextuality and contextual references to evoke emotions. To analyze the contextual structure of the poem, it is necessary to investigate the meanings of the functions of elements such as image, metaphor, and symbol and to determine which emotions these meanings arouse directly or implicitly through indicators. This reveals the poet's use of language and data combined to convey a message. In addition, this created context inspires interpretation of the materials of the poem by revealing the function of the text in the style of the poet. The poem uses strong, abstract images as symbols, and that pattern must be analyzed to make concrete inferences about the poem. What should not be forgotten here is the difference between the intention of the poet and that of the reader. Although the conceptual dimension of the word is related to its imaginary, symbolic, and metaphorical dimension, the reader can make sense of the poem based on his or her own experiences and emotions and how they affect an interpretation. Additionally, the appearance of the word outside the collective consciousness of the reader is important. The words that settle into the world of the individual through language acquisition are also a means of transferring the psychological ancestral legacy as the carrier elements of the collective unconscious. Poetry is the most suitable genre among the literary genres. Hermeneutics, which is an art and philosophy of interpretation, started to be used in the analysis of contemporary literary texts, opening these to different reading techniques. Necip Fazıl's poem "Mirrors Cut My Way" was examined with the philosophical interpretation technique in terms of content, and the features and functions of poetry language were revealed by evaluating the sensory and emotional functions of words, discourse analysis, and intertextuality through metaphor, symbol, and image. According to Necip Fazıl's poetics, the poet, who undertakes the search for the truth, seeks the truth like a thief. Most of the poet's poems in this context are based on the quest motif. The poet is trying to create a different language of poetry and discourse analysis by adding a new literary reality to the traditional; it uses metaphors, symbols and images that bring a secret search to conceal, strengthen, and create aesthetic perception. In this context, the poem in question has been divided into the following topics.

1. Figural, Symbolic, and Imaginary Meaning at the Interpretation Level
2. Indicators and Notifications
3. Intertextuality and Contextual Reference
4. Sensory and Emotional Function
5. Language and Discourse Analysis
6. Author's / Poet's Intention
7. Reader's Response

Surrounded by the circle of modernism, the questioning of the individual and his efforts to confront himself with his own journey are particularly reflected in Necip Fazıl's poem *Mirrors Cut My Way*. The metaphors, images, and symbols in poetry support both the signs of poetry and the establishment of intertextual relationships among religious, historical, philosophical, psychological, mystical, and metaphysical references. While creating this pattern in his poetry, Fazıl actually preferred to use the language individually by sampling his poetics, to create a completely new context for known concepts, and to have the entire text contain multiple meanings. The mirror metaphor in poetry provides the mystical metaphysical doctrine with the images it chains, creating a metaphorical language, concretizing the relationship between the signifier and the signified, and activating the reader's senses, feelings, and intuitions. The intention of the poet is to force the reader to pass between the physical and metaphysical world by forcing the boundaries of the language of poetry with this poem, which is based on metaphors that contain mystical and mystical meaning, and to open the door of his soul with symbols placed in lines, to allow him to reach the ancestral experiences experienced by the images that come with associations. The definition of the connection between man and the sacred in poetry by referring to metaphysical facts brings an inner reckoning, prompting the reader to identify with the subject of the poem. This poem, in which metaphysical teaching is integrated with figurative meaning, forms a coherent whole in terms of language and is prone to be the poet's poetic text with its rich associative power and contextual references.

GİRİŞ

Yorumlama sanatı ve felsefesi olan hermenötik modern dönemde pek çok alanda etkin bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Arslan Topakkaya, *Antik Yunan'dan Günümüze Hermeneutik* adlı eserinde, anlama öğretisi olarak ifade edilen hermenötüğün tarihsel gelişim süreci içerisinde teoloji, hukuk, filoloji, tarih ve felsefe gibi pek çok alana uyarlandığını ve zengin bir tarihsel gelenek üzerine kurulduğunu söyler (2020, s. 1). Burhanettin Tatar'ın *Hermenötik*¹ adlı eserine göre "hermenötik" kavramı eski Yunan tanrısı Hermes² ile ilişkilendirildiği için kelime, tarihçesi itibariyle eski Yunan edebî ve dinî metinlerinin geleneklerinin yorumlanmasına kadar gitmektedir (2004, s. 7). Metin Toprak'ın *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat* adlı eserine göre, bir yazılı metin dilden oluşur ve dil her zaman çok anlamlılığa müsait bir yapı arz eder. Burada düşünülmesi gereken husus özellikle yoruma ihtiyaç duyan metinlerde bu çok anlamlı yapının okur ve yorumcu açısından nasıl anlaşılacağıdır. Dilin çok anlamlılığında kaynaklanan bu durum bir metnin birden çok yorumunun olabileceği gerçeğini de beraberinde getirir. Bu nedenle metne dair yapılan yorumların çeşitliliği, aslında farklı perspektiflerden bakılmasından ve ayrı bağlamlar oluşturulmasından kaynaklanır. Ancak tüm bu farklı yorumlar, aynı metin hakkında yapılmış yorumlardır. Bu nedenle çok anlamlılıktan kaynaklanan bu yorumlardan hiçbiri yanlış olarak değerlendirilemez. Zira hermenötik açısından da doğru veya yanlış yorumdan ziyade "inanırlılığı az, "imkânsız" ya da "zorlama" yorumlardan söz edilebilir. Şairin/yazarın bireysel olarak dili farklı kullanması ve bilinen kavramlar için tamamen yeni bir bağlam oluşturması, metnin tamamının birden çok anlam içermesine sebep olur. Bu olağan durum karşısında edebiyat okurunun, metni anlayamayabileceği olasılığı göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü edebiyat dili, gündelik yaşamda insanlar arasındaki iletişimi sağlayan konuşma dilinin yanı sıra bilim dilinden de farklı özelliklere sahiptir. Bilim dili, niteleyicidir ve kullanılan her kelimenin tanımladığı şeyle örtüşmesi gerekir. Bu nedenle bilim dilinde kelimenin/göstergenin kendisi değil, onun nitelediği şey ilgi odağıdır (2003, s. 11-12). Wellek & Warren'in *Edebiyat Teorisi* eserine göre, edebî dilin tesirli, kendine has bir ifade özelliği vardır; konuşan ve yazan kişinin havasını ve tutumunu taşır. Edebî dilin amacı, sadece söylemek ve ifade etmek değildir; okuru etkilemek, ikna etmek ve nihayetinde değiştirmektir. Edebiyatla bilim dili arasındaki diğer önemli bir fark ise edebî dilde işaretin kendisi ve kelimenin ses sembolizmi üzerinde durulmasıdır. Vezin, aliterasyon ve ses düzenlemeleri gibi her türlü teknik, dikkati işaretin kendisine çekmek için bulunmuş şeylerdir. Sonuç olarak somut edebî eserlerin incelenmesinde her ne kadar karışık dil kullanımlarına rastlansa da edebî dil, dilin tarihî yapısına çok daha derinden bağlıdır. İlmî dilin ise sürekli azaltmaya gayret ettiği, etkileyici ve fayda sağlayıcı bir yönü vardır (2001, s. 10).

- 1 Kelimenin Türkçe yazımı hakkında bir fikir birliğine varıl[a]mamıştır. Bazı araştırmacılar, kelimeyi hermeneotik bazıları da hermeneutik şeklinde kullanmayı tercih ederler (Bingöl, 2019, s. 96).
- 2 Mitolojide kutsal haberci olarak bilinen Hermes, tanrıların mesajlarını anladığı şekliyle insanlara aktarma, çevirme ve onları yorumlama görevini yerine getirmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde tanrısal ve beşerî olmak üzere çok farklı iki anlam ve söylem düzeyi arasında hayati ve belirleyici rol üstlenen Hermes, iki düzey arasında anlaşmayı sağlamaktadır. Hermenötüğün bu mitolojik bağlantısı kadar eski tarihsel kullanımları da önemlidir. Bunlardan birincisi Homer'in eserlerine rasyonel bir açıklama getirmek için oluşturulan alegorik gelenek, ikincisi Yunan dinine ve kehanetlerine bu dinî kültür içinde yorum getirme çabası, üçüncüsü ise hermenötik kelimesine yer veren felsefî eserlerin varlığıdır (Tatar, 2004, s. 7-13).

Burhanettin Tatar'ın *3 Derste Hermenötik* adlı çalışmasında felsefi ve kuramsal açıdan özel bir görev yüklenen hermenötik “bir metni yazarı kadar hatta ondan daha iyi anlamayı” gerektirir. Hermenötiği “anlama sanatı” olarak tanımlayan Schleiermacher'e göre bu ifade hem geçmişe hem de geleceğe aynı anda gönderme yaptığından hermenötiğin görevi sonsuzdur. Yazar kavramının, her zaman yorumcuların varlığının dışında kalmasını tavsiye eden Schleiermacher'ın bu tavrının sebebi şudur:

Kelimelerin zaman içinde anlam değişikliğine uğraması, çağların farklı karakterler arz etmesi, dünya görüşlerinin değişmesi gibi nedenlerden ötürü yazar ile yorumcu arasında yabancılaşma süreci baş göstermektedir. Hermenötik, doğal olarak ortaya çıkan bu yabancılaşma sürecinin beraberinde getirdiği yanlış anlama durumunu kontrollü yönetsel bir biçimde aşmayı amaçlar. Buna göre anlama, yanlış anlamadan sakınmaktır. (Tatar, 2018, s. 33)

Gadamer ise Schleiermacher'ın yukarıdaki tavsiyesini eleştirir. Ona göre hermenötik aşına olunan (ortak anlama zemini) yabancı olana (metinlere) doğru yol almaktır. Zamanla yabancı olan şeyin aşına olunan şeye dönüşmesiyle anlama olayı gerçekleşir; hermenötik anlama ve tecrübe etme ufkumuzun genişletilme sürecidir (Tatar, 2018, s. 34-35). Bu açıdan düşünüldüğünde Gadamer'e göre hermenötik hem “yorumlama” hem de “uzlaşma” sanatıdır. Çünkü metni yorumlayanın dünyasıyla metindeki dünya örtüşmediği sürece yapılan değerlendirmelerin herhangi bir hükmü yoktur.

Metin Toprak'a göre, hermenötiğin felsefi temellerinin atılmasında belirleyici rol üstlenen Gadamer'in “ön yargı” kavramı, metnin yorumlanmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Onun üzerinde durduğu bu kavram, kişinin metni henüz okumadan bir ön bilgiye sahip olması değildir. Yorumcunun, metnin tamamen yabancı bir anlam içermeyeceğini bir şekilde bilmesi, bundan haberdar olması ya da kendisini ilgilendiren bir şeyler içerdiğini varsayması; bu haliyle de metinde konu edilen şey hakkında bir tür ön-düşünceye sahip olmasıdır. Ancak Gadamer'in bu tespiti bütün ön yargıları kapsamaktan çok bunların meşru/kabul edilebilir olanlarını içine alır. Zira kabul edilemez olanlar metni yorumlayan kişiyi yanlış anlamalara sürükleyebilir. Kabul gören ön yargılar için kıstas “zaman aralığı”dır. Çünkü anlamak isteyen daha önce dile getirilmiş olanla mutlaka ilgisi vardır. Gadamer'e göre belli bir “zaman aralığı” oluşmadan güncel sanat eserleri üzerine yapılan yorumlar “çaresiz bir yeterliliğin” ürünüdür, dolayısıyla bu durum metnin gerçek içeriğinin ve anlamının görünür kılınmasını engeller. Eserin güncel olanla ilişkisinin ortadan kalkması, eseri yorumlayan için belli bir zaman aralığının oluşması, eserin gerçek içeriğinin ortaya çıkmasının önünü açar. Fakat anlamın ortaya çıkarılması, hiçbir zaman tam olarak son bulmaz ve asıl anlamın ortaya çıkması sonsuz bir sürece karşılık gelir. Çünkü her yeni zaman aralığı yeni kaynakları ve farkında olunmayan anlam bağlantılarını beraberinde getirir (Toprak, 2003, s. 79-81).

Hermenötik tarihinde, metin içinde idealize edilen anlam her daim tartışma konusu olmuştur. Schleiermacher metni, “yazarın düşünme tarzının değişmez ifadesi” olarak tanımlar. Onun

modern takipçisi olan Hirsch, söz konusu idealize anlamın, sadece dilin işlevi olarak görülmemesi gerektiğini belirterek dilin tek bir anlama indirgenmesi mümkün olmayacağı için anlamı, "yazarın niyeti" olarak kabul etmenin doğru olacağını söyler. Ancak böyle bir sınırlama yapmak idealize edilen anlamın hayata dönmesini imkânsızlaştırır ve okurun bu anlamla varoluşsal olarak yüzleşmesi ya da anlamı paylaşması söz konusu olamaz. Dolayısıyla edebî metin kendi bütünlüğü içinde sadece ikinci bir dış dünyaya gönderme yapar ve okuru hayat karşısında varoluşsal kararlar almaya sevk eder (Tatar, 2018, s. 56-58). Burhanettin Tatar *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti* adlı çalışmasında yazarın/şairin niyetini, metni anlamının kriteri olarak kabul eden anlayışa karşı çıkan Gadamer tarafından bir metni anlamının tek yolunun ortak bir dil ve kültür ufkunu paylaşmak olarak değerlendirildiğini söyler (Tatar, 2016, s. 19).

Doğan Özlem *Hermeneutik ve Şiir* adlı çalışmasında Dilthey tarafından edebiyatın yaşamın yansıtılış şekillerinden biri hatta en önemlisi olarak kabul edildiğini belirtir. Ancak bu yaşam, doğal değil; psikik enerjinin kültürel formlar içinde, başta şiir olmak üzere, edebî ifade araçlarıyla dışa vurulduğu tinsel³ yaşamdır. Bu açıdan düşünüldüğünde bir edebiyat yapıtı dönemin "nesnel tin"³inin bir ürünüdür. Nesnel tini açıklamak gerekirse o dönemin tarihsel koşulları; felsefi, bilimsel, dinsel vd. düşünüş şekilleri; ahlaksal, hukuksal, siyasal düzenleri ve yaşama stillerini kapsar. Dolayısıyla nesnel tin yazarı/şairi de yorumcuyu da saran bir ağıdır. Metnin anlaşılmasının olanağı her ikisinin de aynı ortak tin içinde yer almalarıdır (2019, s. 25-26).

Burhanettin Tatar'ın *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik* çalışmasına göre edebî hermenötik edebiyatın kelimelerle yapılan bir sanat olması sebebiyle felsefe, bilim, din, siyaset, tarih gibi diğer beşeri bilimlerdeki hermenötik uygulamalardan farklıdır. Hakikat iddiasında olan bütün entelektüel disiplinler, dili gerçeğe ya da gerçeklik tasarımına yönlendirmek için kullanırken edebiyat dilin kendi içindeki potansiyelinin bir sanat formunda açığa çıkmasını sağlamaktadır. Burada üzerinde durulması gereken bir diğer husus edebiyatın şiir ve nesir olarak kendi içinde ayrılması gerektiğidir. Şiiri diğer edebî türlerden ayıran en temel özellik "aporia" oluşudur. Felsefe tarihinde çıkışı olmayan, güçlük çıkarıcı, aşılabilir, şaşırtıcı konular karşısında felsefi düşüncenin içine düştüğü zorluğu dile getiren bu kavramla şiirin hem harici bir referansının bulunmamasına hem de bir anlatı içermemesine atıfta bulunmaktadır. Yani şiirin dili; güç, aşılabilir ve şaşırtıcı bir karakteri bünyesinde barındır (2014, s. 39-58). Bu nedenle bir şiiri anlamak ve yorumlamak için sembolik bir yapıya sahip olan örüntüsü çok iyi tespit edilmelidir. Bu örüntünün çözümlenmesi için şiirin diline somut veriler üzerinden ulaşmak ve bu verileri tekrar bir bütün haline getirmek gerekir. Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* adlı çalışmasında, dili varlığın evi olarak değerlendirip şair ve düşünürleri bu

3 Tinsellik/Geistigkeit ve tinsel/geistig sözcükleri insan duygu ve düşüncesinden, insan emeğinden çıkmış toplumsal yaşama mal olarak tarihsellik kazanmış her şeyi imler. Dil, ekonomi, din, ahlak, hukuk, sanat, siyaset, bilim, teknik, devlet, felsefe formları tinselliğin kapsamında yer alırlar. Türkçede tinsellik teriminden önce "maneviyat" kullanılmıştır. "Manaya ilişkinlik" ve "maddi dışılık" anlamının yanı sıra "doğüstü güç", "moral gücü", "yürek gücü" gibi anlamlarda kullanılan "maneviyat" terimi, teolojik-metafiziksel, daha sonra sadece dinsel (İslami) olanla sınırlı bir anlam kaymasına da uğramıştır. Türkçede tin bilimleri metodolojisi ve hermenötik üzerine ilk çalışmaları gerçekleştirmiş olan Kamuran Birand, eserlerinde "maneviyat", "manevi" terimlerini "tinsellik"i ve "tinsel"i kastetmek için kullanmıştır (Dilthey, 1999, s. 87).

evin bekçileri şeklinde tanımlar. Genel olarak sanata, sanatlar içerisinde edebiyata özellikle de şiire ayrıcalık tanıyan Heidegger, sanatın doğasının ve dilin özünün şiir olduğunu düşünür. Çünkü ona göre şairler, varlığı kendi dillerinde ve dizelerinde filozofların kavramlarla ortaya koymaya çalıştıklarından daha iyi ifade ederler. Varoluşun ve bütün nesnelere özünün kurucu adlandırılışının temsili olan şiir, dili hiçbir zaman hazır bir hammadde olarak görmez. Şiirin kendisiyle mümkün kılınan dil, özünü şiirde taşır. Bu açıdan bakıldığında şiir, tarihsel bir halkın ilkel dilidir (2011, s. 116).

Şiirden Şiir Diline Bir Yorumlama Denemesi

Şiir genel itibariyle duygusal işleve sahip bir söylem içerir. Bünyesinde metinlerarasılık ve bağlamsal göndermeler taşıyan şiir, aslında okuyucuda duygusal bildirimler uyandırarak kendi içinde parçalanıp tamamlanır. Şiirin bağlamsal yapısının çözümlenmesi için “imge”, “metafor”, “sembol” gibi öğelerin işlevleri ile anlamlarının araştırılması ve bu anlamların açık veya örtük olarak hangi duyguları uyandırdığının göstergeler üzerinden tespit edilmesi gerekir. Bu bağlamda, şairin dilini nasıl kullandığı, somut veriler düzleminde ispatlanarak onun mesajlarını kendi tarzında nasıl iletmiş olduğu açıklanacaktır. Ayrıca oluşturulan bu bağlam, şairin üslubunda, metnin işlevini ortaya koyarak şiirin materyallerinin yorumlanmasını sağlar. Sembolik bir örüntüye sahip olan şiir, güçlü, soyut görüntülerle kaplıdır. Şiir diline dair somut çıkarımlarda bulunmak için öncelikle bu örüntü çözümlenmelidir. Burada unutulmaması gereken husus, şairin niyetiyle okuyucunun arasındaki farktır. Okuyucu şiiri istediği gibi anlamlandırabilir. Bunun sebebi şiirdeki her bir kelimenin farklı bir mesaj taşıması ve her okuyucuda ayrı duygular uyandırmasıdır. Kelimenin kavramsal boyutuyla imgesel, sembolik ve metaforik boyutu her ne kadar ilintili olsa da okuyucunun hayal dünyasında uyandırdığı çağrışımlar farklı görüntülere ulaşılmasını ve anlamlandırmanın bu görüntüler esas alınarak yapılmasını beraberinde getirir. Ayrıca kelimenin okuyucunun kolektif bilinç dışındaki görünümü önem arz eder. Dil edinimiyle bireyin dünyasına yerleşen kelimeler, aynı zamanda kolektif bilinç dışının taşıyıcı öğeleri olarak psikolojik atasal mirasın aktarılmasında bir araçtır. Edebî türler içerisinde şiir buna en müsait olanıdır.

Ahmet Bozkurt’un *Şiir-Fragmanlar* eserine göre şiir, “dil’in tüm arkaik kökenlerine inen bir bilinç kaydına sahiptir.” (2017, s. 17) Bu açıdan düşünüldüğünde bir topluma ait dilin kökenini araştırırken şiire müracaat edilmesi gerekir. Çünkü şiir edebî türler içerisinde çağrışım yönü en kuvvetli olan türdür ve kolektif bilinç dışı da ortak çağrışımlarla harekete geçer. 18. ve 19. yüzyıllar şiir sanatının ve şairin Rönesans’tan da öte yüceltildiği yüzyıllar olmuştur. Deha estetiğinin 18. yüzyıldaki öncüsü olan Lessing şairin “yapıntısal” figürlerinin, onun dehasının yarattığı başka bir dünyaya ait olduğunu söyler. Bu durum, şiir sanatının içinde bulunulan dünyanın anlaşılmasında mihenk taşı olduğu gerçeğini beraberinde getirir. Hamann’ın şiir dilinin “insan soyunun anadili” olduğunu düşünmesi, Herder’in insanlığın ilk dilinin şiir dili olması gerektiğini ifade etmesi aynı doğrultudaki görüşlerdir (Özlem, 2019 s. 34-35). Mustafa Kurt’un *Çağdaş Türk Şiirinde Modernizmin İmgeleri* adlı eserine göre şiir dilinin “standart veya günlük dil”den ayrılarak “üst dil” kurması üzerinde uzun zamandır tartışmalar yapılmaktadır.

Aslında her şiirin kendine özgü bir geleneği vardır ve "benzetmeler, eksiltmeler, mecazlar ve imgeler sistemi kurduğu dikkate alınırsa şiir dilinin tarihsel süreç içerisinde farklı görünümeler kazandığı açıkça ortaya çıkar." (2018: s. 29) Kurt, ayrıca epik zihniyetin hâkim olduğu dönemde "şiir-söz-insan-doğa" arasında doğrudan bir anlatımın olduğunu, dinî dönem zihniyetinde ise uzlaşmış bir mazmunlar ve değerler zihniyetinin yaygınlaştığını belirtir. Modern dönemde ise hem zihniyette hem de şiir dilinde yeni arayışlar başlar ve yerleşik değerlerin sarsılmasıyla farklı imgelerle beraber yeni söyleyiş imkânları doğar. Böylece modern bilinçle yazılan her şiir yepyeni bir mitoloji ve imge sistemini şiir diline getirmiş olur (2018, s. 29-30).

Terry Eagleton'un *Şiir Nasıl Okunur?* adlı eserine göre şiir, biçim ile içeriğin birbirine çok yakından dokunmaları şeklinde tanımlanabilecek edebî bir türdür ve edebî metinlerin tamamının gizli gerçeğini açığa vurmaktadır. Bu gerçek ise biçimin içeriğin yalnızca bir yansıması olmadığı, aynı zamanda onun oluşturucusu da olduğu üzerine kuruludur. Ses tonu, ritim, ölçü, sözdizimi, ünlü yinelemesi, dilbilgisi, noktalama işaretleri anlamın taşıyıcısı değil, üreticisidir. Bunlardan herhangi biri değiştiğinde anlam da değişir (2015, s. 106). Eagleton, şiirin biçim ve içeriğin, diğer bir deyişle gösteren ve gösterilenin devrikliğini düzelterek olan bir yazı türü olduğunu söyler. Çünkü şiir, anlama ulaşmak için sözcükleri bir kenara itmeyi zorlaştırır ve gösterilenin, gösterenlerin karmaşık bir oyunu olduğunu ortaya koyar (2015, s. 108). Şiirdeki anlamı değerlendirirken dile ait figürlerin anlamdan bağımsız olduğunu düşünmek, derin yapıya ulaşmayı zorlaştırır. Bu figürlerin işlevlerinin tespit edilmesi şairin üslubunun ortaya çıkmasına ve poetikasına dair verilere ulaşılmasına yardımcı olur. Aynı zamanda araştırmacı, şiir dilinden, dilin genel yapısına uzanan bir yolculuğa çıkar: "Şiir, dilin bizi gerçeklikten koparan değil, ona en derin erişimi sağlayan şey olduğu gerçeğinin imgesidir." (Eagleton, 2015, s. 109)

Necip Fazıl'ın şiirleri, genel itibarıyla incelendiğinde şiirlerin çoğunda "arayış" motifi olduğu görülür. Geleneksel söyleme, yeni bir edebî gerçeklik eklemeyerek farklı bir şiir dili ve söylem yaratmaya çalışan şair, aslında şiirlerinin derin yapısında modern çağın en büyük problemlerinden biri olan "yabancılaşma" ve "ait olamama" sorununu figüratif ve imgesel bir şiir dili yaratarak ortaya koymuştur. Modernizmin çemberiyle kuşatılan bireyin sorgulamaları ve kendi benine yaptığı yolculukla yüzleşme gayreti içinde olması bilhassa şairin "Aynalar Yolunu Kesti" şiirinde işlenir. Şiirde "ayna" metaforu yeniden anlam kazanarak imge sisteminin kurucu ögesi fonksiyonunu üstlenir ve tasavvufî metafizik öğretiyi vermeye çalışır. Ayna metaforu şiir diline basit, figür, örnek, benzetme, bildirim, taklit, duyu ve duygusal işlev ve metinlerarasılık olmak üzere farklı işlevler yüklenerek yerleştirilmiştir. Bu işlevleri açıklamak için şiire göstergesel ve hermenötik yorumlama tekniğiyle yaklaşmak gerekir. Çünkü hermenötik nesnel olduğu halde soyutlanmış bir kavramı açıklayarak işaret ettiği göstergelerin gerçeklik alanlarına ulaşmaya çalışır. Şiirde mecazi bir dil yaratan Necip Fazıl, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi ayna metaforuyla somutlayarak okuyucu düzleminde anlaşılır kılar ve şiiri farklı okuma tekniklerine açık hale getirir. Bilhassa tasavvufî ve mistik mana içeren bu tür şiirler, şiir dilinin sınırlarını zorlayarak fizikî ve metafizik âlem arasında geçiş sağlarlar. Bu bağlamda seçilen şiir, dinî ve felsefî boyutta sezgi gücünü harekete geçirerek sorgulamayı sağlamaktadır.

Aynalar Yolumu Kesti

Aynalar, bakmayın yüzüme dik dik;
 İşte yakalandık, kelepçelendik!
 Çıktınız umulmaz anda karşıma,
 Başımın tokmağı indi başıma.
 Suratımda her suç bir ayrı imza,
 Benmişim kendime en büyük ceza!
 Ey dipsiz berraklık, ulvi mahkeme!
 Acı, hapsettiğin sefil gölgeme!
 Nur topu günlerin kanına girdim.
 Kutsi emaneti yedim, bitirdim.
 Doğmaz güneşlere bağlandı vâde;
 Dışlerinde, köpek nefsin, irade.
 Günah, günah, hasad yerinde demet;
 Merhamet, suçumdan aşkın merhamet!
 Olur mu, dünyaya indirsem kepenk:
 Gözyaşı döksem, Nuh Tufanına denk?

Çıkamam, aynalar, aynalar zindan.
 Bakamam, aynada, aynada vicdan;
 Beni beklemeyin, o bir hevesti;
 Gelemem, aynalar yolumu kesti. (Kısakürek, 2008, s. 271)

Yorumlama Düzeyinde Figüral, Sembolik ve İmgesel Anlam

Bir metni yorumlamak, onu hayata katmak ve yaşamasına imkân tanımaktır. Yorumcu metni kendi dili içinde açığa çıkarır, açılar ve yayar. Diğer bir ifadeyle metin, yorumcunun anlam dünyasında bir oyuncu olarak oyuna katılır. Klasik hermenötik “anlama” ve “yorumlama” kavramlarına farklı anlamlar yüklemeyi uygun görse de modern hermenötik, metni anlamayı aynı zamanda onu yorumlayanın kendi diline, kavram dünyasına, dünya görüşüne belki de hayatına tatbik etmesi ve kaynaştırması olarak kabul etmektedir. Bu bağlamda anlama ve yorumlama kavramlarını eş anlamlı kullanan modern hermenötik, aslında metnin anlam dünyasıyla yüzleşen yorumcunun dünyası arasında “nesnel” bir ayrım yapmaz. Oysa bir metni anlamak aslında yorumcunun anlam dünyasında sınırların ötesine geçmesi, değişmesi, metinle sorgulayan-sorgulanan ilişkisi içine girmesiyle mümkündür (Tatar, 2018, s. 67-69). Bu düzlemde şiir metnini yorumlamak için öncelikle kelimelerin basit ve figüral anlamlarını düşünmek ve kelimelerin bilinen anlamlarının ötesine geçmek gerekir. Özellikle örtülü, soyut ve metafizik gerçeklerin aktarılmasında sembol, imge ve metaforlar birer araç olarak kullanılır. Dilin nesnelleştirilmesi için araç olan bu dilsel olgular şiirin anlamlandırılmasında ve şiir dilinin incelenmesinde yardımcıdırlar.

Basit Anlam	Figüral Anlam
Yol, Yolculuk	Arayış, erginlenme, yüzleşme,
Ayna	Kalp, gönül, ruh
Gölge	Ruhun karanlığı, nefis
Güneş	Tanrı, tapınma öznesi, yüce varlık
Zindan	Karanlık, cehalet, zulmet

Her dinî gelenekte Allah'a doğru yapılan yolculuğun farklı aşamaları yol metaforuyla betimlenir. Hristiyanlığın *via purgativa/via contemplativa/via illuminativa* şeklindeki üçlü ayrımı, bir bakıma tasavvuftaki şeriat, tarikat ve hakikat ayrımına benzer. Tarikat, yani mutasavvıfların yürüdükleri "yol" şeriatından çıkan bir yol olarak tanımlanır. Hiçbir yol, bağlandığı ya da ayrıldığı bir ana cadde olmadan var olamaz; şeriatın bağlayıcı emirleri sadık bir şekilde yerine getirilmediği sürece, hiçbir tasavvufî deneyim yaşanamaz. Bununla birlikte tarikat yolu, daha dardır ve yürümesi daha zordur. Yapılan bu manevî yolculukta ağır ağır ve farklı makamlardan geçerek ilerlenir (Schimmel, 2001, s. 115). "Aynalar Yolunu Kesti" şiirinde başlık kesitinde verilen yol/yolculuk metaforu, şiir öznesinin ruhsal manada çıktığı yolculuğu karşılar ve özne bu yolculukta bir hesaplaşma yaşar. Özneye bu yolculukta nesne konumunda bulunan fakat şiirde genel itibarıyla "büyük çaba ve iradeyle temizlenen gönül" temsil eden ayna metaforu eşlik etmektedir. Tasavvufî, dinî ve metafizik metinlerde "ayna" ilahın nurunu yansıtan bir nesne olarak sıklıkla kullanılır. Ayna/âyine insan-ı kamil'in kalbidir (Cebecioğlu, 2004, s. 71). Tasavvufta her şey zıddıyla kaim olduğundan Vücut-ı Mutlak'ın zıddı olan âdem-i mutlak bir ayna olarak düşünülür. Âdem-i mutlak müstakil bir mevcudiyete sahip olmayıp aynada görülen bir hayal gibidir. Aynada akseden eşya sadece gölgeden ibarettir. Allah'ın insanı ayna olarak yaratması, onda kendi zatının güzelliğini seyretmesindedir (Pala, 1998, s. 50). Bu bağlamda tasavvufî şiirde ayna "tecelligâh"tır. Tüm âlem, eşya, insan, insan-ı kâmil, mümin, insanın gönül ve kalbi Allah'ın görüldüğü yerdir; yani aynadır. Allah'ın kendini gösterdiği ayna olan âlem, sadece bir görüntüden ibarettir. Aynada geçici bir görüntü olan insan, hangi yöne baksa Allah'ın tecellilerini görür (Tektaş, 2017, s. 29).

Şiir öznesinin ruhsal yolculuğu esnasında aynaların yüzüne dik dik bakmasıyla paniğe kapılıp itiraflara başlaması, aslında aynanın kişi hüviyeti kazanarak kemale ermiş⁴/arınmış insanı temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu karşılaşma eşik metaforunu da beraberinde getirmektedir. Mekânın sosyolojik ve psikolojik manada önemli bir parçası olan "eşik", genel itibarıyla girişi ve bir sınırı karşılamaktadır. Atasal psişik bir miras olarak aktarılan aşama arketipinin karşılığı eşik metaforu geçişi ve erginlenmeyi sağlar. Şiir öznesinin yaşadığı kararsızlık, yüzleşme, sorgulama ve hesaplaşma onu bir eşikin önüne getirmiştir. Özne, bu yolculukta hem Allah'ın tecellisinin farkına varmakta hem de ihmal ettiği gönlünü/aynayı kaplayan sır perdesini aralamaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde eşikte bekleyen özne için şiirde ayna metaforu aynı zamanda onun gönlünü/kalbini imlemekte ve özne bu yolculukta gönlünün ihmal edilmişliğinin serzenişiyle yüzleşmektedir. Gönül, insanın ruhi faaliyetlerinin

4 Budizmde "adarşana-jñāna" ifadesi "büyük yuvarlak ayna bilgeliği" anlamında olup bütün nesnelere yansıtıcı ve toprağa karşılık gelir (Tokyürek, 2019, s. 693).

merkezidir. Tasavvuf; bedenî, fizikî varlığı yok farz edip, ruhu ve gönlü esas alan bir düşünüş ve yaşayış şeklidir. Âlemin özü ve âlemlerin gözünün bebeği olan “âdem” aynı zamanda gönüldür, ruhtur, candır (Tektaş, 2017, s. 30). Şiir öznesi bu aşamadan sonra bedenini geride bırakıp ruhunun ve gönlünün kapılarını aralamaya çalışacaktır. Bu aralayış, onun kendi gerçeklerini görmesine, acıyla kıvranan ruhunun/kalbinin/gönlünün ulvi bir mahkemede yargılanışına şahit olmasına vesile olmuştur. Aynada vicdanını gören özne, yüzünün her tarafına kazanmış bir imza olarak beliren bütün suçlarının altında ezilerek küçülmekte, diğer taraftan da iç hesaplaşmasını gerçekleştirerek rahatlamaktadır. Şiir öznesinin bu yargılama esnasındaki asıl kavgası, öfkesi, nefreti ve utancı kolektif bilinçdışı kişiliğinin en karanlık tarafı olan gölgesine karşıdır.

Analitik psikoloji kuramına göre bireyin en hayvani, vahşi, şeytani ve ilkel yönünü temsil eden “gölge”, insanın benliğini ele geçirerek varlığın bölünmesine ve dağılmasına sebep olur. Şiirde de öznenin gövdesine acıları hapseden ve “sefil” olarak nitelendirdiği gölgesi, benliğini kuşatıp duygularını ele geçirmiştir. Öznenin asıl gayesi varlığının özüne ulaşmak ve gölgesini/nefsini yok etmektir. Tasavvufa göre; “Âlem, ikinci gölgedir. O, mümkün varlıkların suretleriyle birlikte Hakk’ın zahirinin vücudundan (varlığından) başka bir şey değildir. Hak da âlemin hüviyeti ve ruhudur.” (*Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 2006, s. 94) Bu bağlamda özne, gölgesinden kurtularak bedeninden de kurtulmuş olacak, ruhsal yolculuğunda benliğini eriterek kendi gölgesini geride bırakıp hakikatin gölgesine sığınacaktır. Ancak bunun için vadesinin dolmasını bekleyen özneye doğan güneş rehberlik edecektir. Antik dönemde insanoğlunun güç atfettiği önemli tabiat öğeleri arasında bulunan güneş, her daim arzu duyulan ve korkulan bir nesne olmuştur. İhtişamı, parlaklığı, sıcaklığı ve ulaşılmazlığıyla tanrısal güç kaynağı olarak kabul edilen güneş, çoğu mitolojide tapınma öznesi konumuna yükseltilmiştir. Göğün hâkimi olarak görülen güneş, insan ve tabiat üzerindeki olumlu etkisiyle ve hayatın şekillenmesindeki rolüyle tanrı olarak tanımlanmıştır. Genellikle eril gücü ve niteliği temsil eden güneş, egemen bir gücü bünyesinde barındırır. Eliade’ye göre Yüce Varlık, hükümlerlik, giriş/geçiş törenleri, seçkinlik, verimlilik, kahramanlık, bilgi ateşi, dünyanın akı, kutsallık ve sonsuzluk gibi özelliklere sahip olan güneş, çoğunlukla hayatın koruyucusu olma rolünü üstlenmiştir (Eliade, 2005, s. 184-185). Şiire güneşin metaforik düzlemdeki karşılıklarıyla bakıldığında, öznenin kutsal olana ihanetinden sonra bir daha güneşin doğmayacağını düşünmesi, ona yüklediği tanrısal vasfından kaynaklanmaktadır. Şiirde bu durum, öznenin kendisini zindanda hissetmesiyle pekiştirilir. Şiir öznesinin, aynayla yüzleşmesinin ardından içinde bulunduğu durumdan kolaylıkla kurtulamayacağını, okuyucuya zindan metaforuyla sezdirmesi mekânsal düzlemde sıkıntılı, kederli, kasvetli ve karanlık⁵ bir atmosferi deneyimlediğinin kanıtıdır. Budizm’e göre karanlık bilgisizliği ve cahilliği ifade eder. Cehalet bir zulmettir ve karanlık hayatın doğasındaki bütün aldanmaları işaret eder. Ancak büyük ve merhametli bir gönlün ışığı karanlığı ve cehaleti boğabilir (Tokyürek, 2019, s. 311). Özne, reel düzlemde açık,

5 Zindanın en belirgin vasıflarından biri olan karanlık aslında pasif ve ikincil kişiliklerin aydınlığa kavuşması için bir geçiş yeri özelliğidir. Platon’un mağara alegorisinin özünde üç temel işlev söz konusudur. Karanlık, ateş sayesinde karanlığa düşen gölgeler ve karanlıktan aydınlığa geçiş. Platon’un karanlık alegorisi başkaları tarafından manipüle edilen biçare, pasif ve bilgiyle aydınlanmamış insanlardır. İnsanın iç dünyasının aydınlatılmasında ve gerçek bilgiye ulaşmasında “kalbi” bilgi ve sezgi olarak tespit edilebilir (Kılıç, 2014, s. 579-580).

geniş ve ferah bir mekânda olsa da suçluluk psikolojisiyle karanlığın içinde yani zindandadır. İslam dini ve tasavvufa göre ise ibadet ve nefis terbiyesi olan çilenin, uzlete çekilmenin "kuyu", "zindan", "mağara" gibi yalnızlığı temin eden mekânlarda gerçekleştiği söylenebilir (Koncu, 2003, s. 322). Ayrıca tasavvufta dünya müminin zindanıdır ve Allah tarafından tesviye sonrasında üflenen ruh, beden hapisanesinde mahpustur. Bu durumun farkına varan ârifler, ölümü arar ve arzularlar (Cebecioğlu, 2004, s. 731). Bu bağlamda öznenin zindana düşmesi, bedeninin isteklerinden kurtulması ve yeniden dirilişi için gereklidir.

Basit Anlam	Sembolik Anlam
Kelepeçe	Günah
Tokmak	Vicdan
İmza	Suç
Kepenک	Vazgeçiş, protesto
Dünya	Hayat, yaşam

Çağrışım	İmge
Ulvi mahkeme	İlahi sorgulama, hesap günü
Kutsi emanet	Beden ve ruh
Hasat yeri	Mahşer
Köpek Nefsin	Karanlık ve hayvani yön (gölge)
Nuh Tufanı	Kıyamet

"Aynalar Yolumu Kesti" şiirinde figüral anlam katmanının oluşmasında sembolik ve imgesel dil özellikleri, metaforik öğeleri destekler. Şiir öznesi, hiç beklemediği bir anda ayna metaforu aracılığıyla hakikatin bilgisine ulaşarak iç hesaplaşma yaşar. Özneyi sembolik düzeyde kelepeçeyen günahlar, yüzünde bir imza/suç olarak belirlemekte ve vicdanı dile gelerek onu kendi karanlığıyla yüzleştirmektedir. Şiirde, metafizik boyutta yaşanan bu yüzleşme, mitolojik, dinî, tarihî ve felsefî söylemi beraberinde getirerek hem şiir öznesinin hem de okuyucunun içe dönmesini sağlamaktadır. Özne bu geçişi ve vazgeçişini dünyaya/hayata kepenک indirmek düşüncesiyle pekiştirerek kendi öğretisini oluşturmaya çalışmaktadır. Bu öğreti doğrultusunda kendisine verilecek en büyük cezanın yine kendisi olduğunun idrakine varan özne, bir anda panikleyip pişmanlık duysa da kendisini bulduğunda bir o kadar da benliğinden uzaklaşacağına bilincindedir. Bu aşamada öznede bir tür bağıllık ve bağımlılığa dönüşmüş günahlar ve suçlar, yine özne tarafından iç dünyasında kurduğu mahkemede yargılanmaya hazırdır. Şiirde bu sembolik örüntülerin ardından şiir dilinde kelimelerin çağrışım gücünden yararlanılarak oluşturulan imge sistemiyle okuyucunun öznenin kendisini yargıladığı mahkemeye dâhil olması sağlanır. Bu yargılama süreciyle kıyamet ve hesap gününe yapılan anıştırma öznenin sarsılmasına ve özneyle birlikte okuyucunun da bu süreçte katılarak kendilerine miras bırakılan kutsi emanetleri, beden ve ruhu nasıl tükettiklerini sorgulamalarına sebep olmaktadır. Bu hesaplaşmanın ardından özne ve okuyucu, kendilerini esir alan gölgelerinin tesirinden hem kurtulmak hem de arınmak için kıyamete kadar gözyaşı dökmeyi arzularlar.

Gösterge ve Bildirimler

Gracia, metin kavramını tanımlarken metin ile metnin anlamının aynı şey olmadığını altını çizer. Çünkü metin, anlamın sadece taşıyıcısıdır. Metnin anlamını çözebilmek için onun kompoze edildiği özel işaretlerin fonksiyonlarını çözmek ve bu işaretleri düzenlemek gerekir (Tatar, 2018, s. 62). Şiirin temel karakterinin “aporia” olması, dilin herhangi bir varlığa işaret etmediği sürece, sadece işaret etme gücü olarak kalmasıyla ilgilidir. Bu da dilin gösterme gücü, varlıkların kendilerini ifşa etme imkânı yani gösterme eyleminin kendisidir. Şiirde gösterilenlerden arındırılmış saf fiil dünyası, dilin kendisini dile getirmesini sağlar. Böylece şiir içinde seçilmiş ya da kurulmuş dizeler aracılığıyla dilin varlıkları nasıl dile getirebildiği okuyucuya fark ettirilir. Dilin gösterme gücünü; söz gelimi “ağaç” kelimesiyle evin önündeki ağacı işaret etmediğini deneyimlediğimiz şiir, dilin kendisi üzerine katlanması, varlıkları gösterme gücünü kendi içinde çoğaltması yani dilin kendi gerçekliğini kuvvetlendirmesi durumudur. Bu nedenle şiirler, bir nesir formu gibi kavramsal düzeye aktarılmazlar ve başka bir dile çevrildiklerinde anlamda kayıp ve azalma sorunu yaşarlar. Çünkü her şiir yazıldığı dilin kendi akustik ortamının ifşası olarak karakter kazanır (Tatar, 2014, s. 58-63).

Gösterge	Bildirim
Ayna	Kalp
Gölge	Nefis
Güneş	Yüceltilen varlık
Köpek	Arzu
Nuh tufanı	Kıyamet, dünyanın sonu
Zindan	Karanlık, cehalet

“Aynalar Yolumu Kesti” şiirinde, şiir dilindeki bütün metaforlar ve çağrışımla gelen imgelerin bazıları aynı zamanda “gösterge” niteliği taşımaktadır. Roland Barthes’in *Göstergebilimsel Serüven* adlı eserine göre, gelecek hiç kuşkusuz yan anlam dilbiliminin olacaktır. Çünkü toplum insan dilinin kendisine sağladığı birinci dizgeden hareketle ikinci anlam dizgelerini geliştirir. Kimi zaman açık kimi zaman örtülü gerçekleştirilen bu eylem, gerçek bir tarihsel insanbilimle çok yakından ilgilidir. Kendisi de bir dizge olan yan anlam; gösterenler, gösterilenler ve bunları birbirine bağlayan bir oluş/anamlama faaliyetini kapsar. Yan anlam gösterilen olarak genel, bütünsel ve dağınık bir özellik taşıdığından düşünüyapınsal bir ögedir (1993, s. 70). Barthes’in bu ifadeleri şiir dilindeki metne göre metafor ve imgelerin göstergelerle kurduğu bağı doğrulamakta, “Aynalar Yolumu Kesti” şiirinde metaforik öğelerin dinî, tasavvufî, felsefî ve mitolojik göndergelerle somuttan soyuta bir gidişi sağladığı, ayrıca şiir dilinin gösterme gücünü ortaya koyarak okuyucunun metne dâhil olup onun kültürel geleneğini nesneleştirmesine büyük ölçüde imkân tanıdığı görülmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde şiir dilinde metaforik yapı, kelimenin temel anlamının dışında yan anlam ve bağlamla kurulan ilişkisiyle meydana çıkar. Göstergebilimde, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki de aynı örüntüye sahiptir. Bu nedenle şiir dilinde her kelime ardında “düşünyapı”nın getirdiği anlam katmanları, şiirin kurucu öğelerinin çözümlenmesinde bir araçtır. Ayrıca bazı göstergeler şiirde kültürel belleğe yapılan yolculuğa vesile olmaktadır. Gölge, zindan, Nuh tufanı gibi göstergeler şiir öznesinin

aslında arkaik/ilk insandan beri nefsinin kurbanı olan kişilerin yaşadığı maceranın aynısını deneyimlediğini işaret etmektedir. Belki şiir öznesi nefesine yenik düştüğünde, Hz. Âdem'le Havva gibi cennetten sürgün edilmemiş, Hz. Yusuf gibi zindana düşmemiş, Nuh tufanında helak olmamıştır. Ancak bu göstergeler aynı zamanda birer hatırlatıcı öge fonksiyonu üstlenerek okuyucunun düşün yapısını etkilemekte, deneyimlenmiş olanın hatırlanmasına vesile olmaktadır.

Metinlerarasılık ve Bağlamsal Referans

Her metin kendi içinde bütündür ve kendine özgü bir bağlamı vardır. Metnin iç bütünlüğü bizim dışımızda duran bir şeyi değil, tam tersine içinde bulunduğumuz ve bir parçası olarak anlam kazandığımız bütünlüğü ifade eder. Bu nedenle edebî metinlerde kelimeler bir başkasıyla yer değiştirme ihtimali olmaksızın yerlerini alırlar (Tatar, 2004, s. 53-64). Burada sorulması gereken "metnin kendi bağlamı nedir?" sorusudur. Öncelikle çok sayıda bağlama sahip olan metnin kendi tarihsel, ekonomik, dinî, felsefî, psikolojik, sosyolojik entelektüel, linguistik referansları mevcuttur. Aynı zamanda yazarın/şairin genel ilgi ve çıkarları, metnin ait olduğu edebî gelenek, etki tarihi, ait olduğu yorum gelenekleri gibi pek çok unsur metin ile bağlam arasındaki ilişkiyi belirler (Tatar, 2018, s.58-61). Anlamın yazarın/şairin öznel ufkuna bağımlı olduğunu, diğer yandan anlamın değişen bağlamlar karşısında kendisiyle özdeş kaldığını düşünen niyetselci (intentionalist) yaklaşım aslında anlamın hem bilince bağımlı hem de bilinçten bağımsız olduğunu düşünür (Tatar, 2016, s. 12). Ancak burada unutulmaması gereken husus, "yazar/şair-metin-yorumcu" üçlüsü içinde odak noktasının bizzat metnin kendisi olduğu gerçeğidir. Bu bakımdan yazarın/şairin kendi yapıtı hakkındaki düşüncesi bile yorumcu için bağlayıcı olamaz. Gadamer bu amaçla sadece metnin içerdiği anlamı ve söylemek istediğini anlamının önceliğini vurgular ve metni belli ölçülerde yazardan/şairden ve metnin yazıldığı dönemin tininden özerk kılar. Amaç, yazarı/şairi kendisinden bile daha iyi anlamak değil, metni belirtilenlerle sınırlı kalmadan daha iyi anlamaktır. Çünkü Gadamer'e göre geçmişte kalmış bir anlamı ihya etmek, ona tam olarak ulaşmak mümkün değildir. Önemli olan metni şimdiki bir anlama ortak etmektir. Metni yazardan/şairden bağımsızlaştırmak ve özgürleştirmek gerekir (Özlem, 2019, s. 29). Saussure'ün dil anlayışında ve Bakhtin'in roman poetikasında dil ya da metin kendi içinde her daim "öteki"ni barındıran, ona referansta bulunan ve ötekiyle birlikteliğinden anlam kazanan yapıya sahiptir. Metinlerarasılık kavramına göre edebî eserler harici bir varlıkla değil ancak diğer eser ya da metinlerle var olurlar. Bu açıdan değerlendirildiğinde, anlamın ortaya çıkması için metinlerarası ilişkiler bağlamında yapılan, kodların, alt ve üst düzey referans ilişkilerin deşifre edilmesi gerekir. Ancak burada unutulmaması gereken husus metnin kendi içinde de referanslarının olduğudur (Tatar, 2014, s. 53-54). Kubilây Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* eserine göre metinlerarası yöntemler bir yapıta yapıt dışı ayrışık unsurlar olarak sokulur ve böylece metin çok anlamlı/çok sesli bir yapıya bürünür. Okurun belleğine yoğun bir şekilde gereksinim duyan metinlerarası okuma yönteminde yazarın/şairin daha önce okuduğu bir metinden aldığı sözceleri kendi metnine yerleştirmesiyle anlam zenginleşir. Bu açıdan değerlendirildiğinde metinlerarasılık sadece bir metni başka bir metne aktarmak değil, yeni bir anlam yaratma işidir. Metinlerarası göndergelerinin anlamını açığa çıkarmak için metnin bağlı olduğu yazınsal gelenek, yazarın/şairin yazın anlayışı, metnin içerdiği konuya dair bakış

açısı, tarihsel ve toplumsal koşullar, metnin stratejisi gibi pek çok unsur göz önünde tutulabilir (Aktulum, 2000, s. 165-166).

Bağlamsal Referanslar	Metinlerarasılık
Günah	Hz. Âdem ve Havva
Köpek	Hades'in köpeği/Kerberos
Nuh tufanı	Hz. Nuh
Zindan	Hz. Yusuf

“Aynalar Yolumu Kesti” şiirinde dilin imkânlarından yararlanılarak öznenin ayna karşısında iç beniyile hesaplaşmasıyla başlayan yolculuk, aslında bireyin atasal psikolojik mirasıyla deneyimlediği pek çok hafızalaşmış anıyı beraberinde getirmektedir. Şiirde geçen metaforik ve imgesel kavramlar okuyucuda uyandırdığı çağrışımlarla “yaratılış, ilk günah, yasak, sürgün olma, dünyanın sonu” gibi hem mitik hem de dinî olayları anıştırarak metinlerarasılığa imkân sağlar. Okuyucu, şiir öznesinin Hz. Âdem ve Havva gibi nefesine yenik düştüğünü, ölümler ülkesine düşüp Kerberos’un ona bekçilik ettiğini, Hz. Yusuf gibi zindana atıldığını, Nuh tufanı ile dünyanın sonunun gelmesini beklediğini düşünür. Eliade’nin aktarımına göre; sürgün, kronolojik olarak MS 70 yılından sonrasına konumlandırılabilen bir olay olmasına rağmen her şeyden önce mitsel bir nitelik taşır. Bu yönüyle kaosa, yaratılışın yıkılmasına, dönüş ve kutsal varlıklardan kopuşa, ilk tufan felaketine benzer (Eliade, 2016, s. 45). Şiirde de Nuh tufanı/dünyanın sonunun geleceği güne kadar gözyaşı dökmek isteyen özne, aynı kaosun pençesinde kıvrınmaktadır. Özne, dünya nimetlerinin peşine düşüp kutsal varlıktan kopuşundan, içine düştüğü cehennemden, işlediği günahlardan duyduğu pişmanlıkla sürgün psikolojisi yaşamaktadır.

Duyu ve Duygusal İşlev

Şiirde duyular ve duygular arasında bir uyum vardır. Tematik yapı değerlendirilirken duygulara ulaşmak için duyular araç işlevi görür. Ayrıca şiirdeki zıtlıklarla beraber gelen ironik yapının da çözülmesi, duyular ve duygular arasındaki iletişimin ortaya çıkmasını sağlar. Bu iletişim okuyucu açısından öznel bir bilgi alanının oluşmasını, okuyucunun şiirdeki sembolik ve mecazi içeriğin analizini yapmasını ve dilin imkânlarından yararlanarak metnin atmosferini yaşamasını kolaylaştırmaktadır.

Duyu ve Duygular	İşlev
Acı	Keder, üzüntü, mutsuzluk
Merhamet	Şefkat, iyilik, lütuf, rahmet
Gözyaşı	Pişmanlık, arınma, keder, korku
Heves	Geçici/İstek, eğilim, arzu, şevk
Sefil	Yoksul, yoksun, perişan, alçak/bayağı
Ceza	Eziyet, sıkıntı, hırpalanma, yaptırım
Nur	Işık, aydınlanma, ebedi, uhrevi

“Aynalar Yolumu Kesti” şiirinde duyular ve duygular aracılığıyla okuyucuda yaşatılan duygulanım, aynı ton ve ritimde metnin bütününe yayılmış, özellikle şiir öznesinin yaşadığı

pişmanlık ve endişenin onun ruhunda uyandırdığı duygular, soyut düzlemde ilerleyen sorgulama ve hesaplaşmayı getirerek duyuları harekete geçirmiştir.

Dil ve Söylem Analizi

Bir metni anlamak her şeyden önce o metnin varlığını bulduğu dili anlamaktır. Sözelimi Saussure, dile daima farklılık içinde kendi anlamını kazanan işaretler/göstergeler sistemi olarak bakar ve metnin, sadece bu göstergelerin belli bir çatı içinde ortaya çıkmasıyla nesne formu kazandığını düşünür. Bu durumda dil/metin "konuşan" ve "söyleyen" değil "gösteren" bir şeydir. Diğer taraftan Humboldt ve Izutsu gibi bazı dil felsefecileri belli bir zaman diliminde bir toplumun ortak anlayışının ve dünya görüşünün dille yansıtıldığını düşünürler. Heidegger ve yakın takipçisi Gadamer ise dilin bir gelenek ve tarihsel devamlılık olduğunu vurgulayarak insanların varlığı tecrübe etmesinin ve karşılıklı bir iletişim gerçekleştirilmesinin dille mümkün olduğunu savunurlar (Tatar, 2018, s. 72-73). Şiirde dil ve söylem analizi yaparken en önemli husus, şiirin hangi döneme ve kültüre ait olduğunu saptamaktır. Ortaçağ'da yazılmış divan ya da tasavvuf şiirleriyle modern çağın poetikaları arasında kritik denebilecek farklar vardır. Bu sebeple şiirlerinde "mutlak hakikati arayan" Necip Fazıl ile mutasavvıf şair Yunus Emre'nin şiirleri aynı çizgide duramaz (Tatar, 2014, s. 65-66).

Dil	Söylem Analizi
Suç	İhlal, yasak, günah, itiraf
Nefs	Arzu, istek, şeytan, iradesizlik
Günah	Suç, yasak, ihlal, zayıflık
Vade	Ecel, ölüm vakti, yükümlülük, süre
İrade	Rıza, istek, dilek, karar
Merhamet	Şefkat, acıma, iyilik, dilenme
Vicdan	Azap, inanç, sır, tövbe
Heves	Düşkünlük, geçici olma, iradesizlik, merak

"Aynalar Yolunu Kesti" şiirinin dilinde zengin bir metafor, imge ve sembol sistemi kurularak metafizik boyutta bir söylem analizi yapılmasına imkân tanınmıştır. Söz konusu bu sistem çalışmanın ilk bölümünde incelendiği için tekrar açıklamaya gerek duyulmamıştır. Ancak şiirdeki bazı kavramlar seçilerek öznenin manevi olgunlaşma aşamaları için takip ettiği yolculuğun benliğin mahiyetine yaptığı göndermeler, şairin poetikasını içermektedir. Bütünüyle Necip Fazıl'ın şiir poetikasını destekleyen bu metin dinî, tasavvufî, mistik ve metafizik açılımlarla kurulu olsa da üslup, dil figürlerinin kullanımı, sembolik örüntülerle modern söylem ve analizleri bünyesinde barındırmaktadır.

Yazarın/Şairin Niyeti

Her eser belli bir dünya görüşü içinde şekillenip meydana çıkar. Çünkü insanlık özü gereği her çağda belirli bir dünya görüşü ile şekillenir. Sanatçı eserini meydana getirirken ister istemez devrine hâkim olan bu görüşün tesiri altındadır. Ancak bu durumun çoğu kez farkında bile değildir. Kendi hayat görüşünün içine gömülmüş olan yazar/şair sadece meydana getirdiği

eserle ilgilenir. Bu nedenle bir yazarı/şairi onun kendisini anladığından daha iyi anlamak mümkün değildir. Sadece yorumlayıcının onu belirli bir mesafeden takip etmesi ve eseri anlamak için onun düşünce biçiminin dışına çıkması gerekir (Birand, 1998, s. 60). Ancak yazarı/şairi anlamaya önem atfeden niyet selci yaklaşım, onları metnin yaratıcı güç kaynağı olarak tasarlar. Bu tasarım tarihselci yaklaşımın etkisi altında gelişen romantik düşünceye aittir. Bu bağlamda metnin yorumlanmasında temel sorun, anlamın yazarın/şairin niyet ve psikolojisine nasıl götüreceğiyle alakalıdır. Romantik düşünürlerden Schleiermacher metnin diline ilişkin linguistik (gramatik) anlamayı sınırlandırmak için teknik anlamayı yani yazarın/şairin niyetinin bilinmesini zorunlu görür. Buna göre dili anlamak ile yazar/şairi anlamak aynı sürece bağlı olarak gerçekleşir ve anlam yapısı itibarıyla onu oluşturanın bilincine işaret eder, yani anlamın işlevi gerisindeki zihni temsil etmektir (Tatar, 2018, s. 74-80). Aslında Schleiermacher'e göre hermenötik etkinlik, metinlerde var olan ancak geçmişte kalmış anlamı yeniden ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda ünlü filolog Böckh her türlü anlama ve bilme çabasının “daha önce bilinmiş olanı yeniden bilmek” olduğunu belirtir. Bu durum, Schleiermacher'e göre yazarın/şairin yaşadığı dönemin hem oluşturucusu hem de ürünü olmasıyla alakalıdır. Dolayısıyla onun ortaya koyduğu metnin anlamını ortaya çıkarmak için yaşadığı dönemi her yönüyle araştırmak ve dönemin tinine nüfuz etmek gerekir. Burada unutulmaması gereken bir diğer husus metnin çok anlamlı olmasına karşılık yazarın/şairin niyetinin tek olduğu gerçeğidir ve önemli olan da bu niyeti/amacı kavramaktır. Böyle olunca yorumcu da en az yazar/şair kadar etkindir ve onun empati kurarak sezgilerini konuşurması gerekir (Özlem, 2019, s. 23). Sonuç olarak niyet selcilere göre yazarın/şairin niyeti (ufku) doğru yorumun yegâne temeli olmalıdır. Bu iddiadan anlaşılacağı üzere anlam, perspektif/bakış açısına bağımlıdır (Tatar, 2016, s. 11). Çünkü ona göre metnin anlamı, yazarın niyetini aşar ve yazarın konuştuğu şeyi görmemizi sağladığında varlık kazanır. Dolayısıyla metnin anlamı, kendisini tecrübe eden şahsı değiştiren bir tecrübedir (Tatar, 2016, s. 57-59). Ancak burada unutulmaması gereken bir diğer husus yazar ve şairi de birbirinden ayırmaktır. Wilhelm Dilthey; hermenötik gelenek içinde şair ve şiir sanatı üzerinde en fazla duran filozoftur. O, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* eserinde şairin açım la(n)masının özgül bir görev olduğunu söyler. Bu görevin, şairi/yazarı kendisini anladığından daha iyi anlamakla mümkün olduğunu düşünür. Ayrıca bir şiirin fikri ve zihinsel imgelerinin çözümüne yardımcı olan bu görev, eserin iç formunu açığa çıkarır. Şairin hiç ihtiyaç duymadığı, hatta hakkında fikir sahibi dahi olmadığı bu iç form/bilinçsiz bağlam aslında hermenötiğin en büyük zaferidir (1999, s. 114-115). Dilthey'e göre şairin yaşamla bağı diğer insanlarınkinden farklı değildir. Fakat şair olayları diğer insanlardan farklı yaşar ve algılar. Onun kendini ifade ettiği şiir, dönemin tininin anlaşılmasında en önemli yorum nesnesidir. Bu nedenle Dilthey yazarın/şairin yaratma süreci içinde bazı şeylerin tam olarak bilincinde olmayabildiğini, yorumcunun kendisini onun yerine koyarak metni en az onun kadar anlayabileceğini vurgular (Özlem, 2019, s. 26-27).

Cumhuriyet devri Türk şiirinin önemli kalemlerinden olan Necip Fazıl, zaaf ları, alışkanlıkları ve kavgalarıyla şiir sanatı ve felsefesi üzerine düşünen ve yazan önemli bir şairdir (Şengül, 2015, s. 233). Ona göre şiirin ana gayesi mutlak hakikati aramaktır ve mutlak hakikat Allah'tır. Şair mutlak hakikati şiirinde bir hırsız gibi arar, çünkü Allah'ı sır ve güzellik yolunda arama

işindeki başlıca hususiyet, usulünden gelir. Şiirin belli başlı iki unsurunun his ve fikir olduğunu düşünen Necip Fazıl, fikrin duyguya duygunun da fikre dönüşerek üstün bir idrak gerektirdiğinin altını çizer. Şairi bir simyacı ve ne yaptığıının değil, nasıl ve niçin yaptığıının ilmine muhtaç bir varlık olarak tanımlayan Necip Fazıl, mistik ve metafizik şiirleriyle okuyucuyu mutlak hakikati "arayış"a sevk eder (Okay, 2013, s. 134-148). "Aynalar Yolunu Kesti" şiirinde insanı; varlığını ve özünü sorgulamaya davet eden şair, onu içinde bulunduğu gerçeklerle yüzleştirecek kendisiyle hesaplaşmasını sağlar. Bu hesaplaşma aslında arayış ve Allah'a yönelimle birlikte metafizik hakikati getirir. Şiirde ayna metaforu üzerinden kurulan ruhsal yolculuk, tasavvufi ve dinî öğretilerle "gönül aynası"na yani mana ile suret arasındaki farkı idrak ederek mutlak hakikate ulaşmaya bir vesiledir.

Okurun Tepkisi

Metinler zihindeki varlıklarını okurun onlara karşı verdikleri tepkilere borçludur. Bu tepkiler sayesinde metnin anlamı, gerçek olarak algılanır. Okur tarafından yeniden inşa edilen metnin karşısında duran okur kadar anlamı vardır (Tatar, 2004, s. 66). Burada unutulmaması gereken husus, edebiyat yapıtı içinde dile getirilen bir dönemin ruhunun, edebiyat okuru veya yorumcusu tarafından olduğu gibi anlaşılması da mümkün olduğudur. Bu anlamayı olanaklı kılan "nesnel tin"dir. Buna göre "ben" in kendisi "sen" in içinde kendini tekrar bulur. Yorumcu ve yazar/şair açısından "nesnel tin" buluşma yeridir. Nesnel tin çok eski dönemlere ait bir metnin bile anlamının yorumcu tarafından keşfedilmesine ve yorumlanmasına olanak tanır (Toprak, 2003, s. 115-116). Yazar/şair eserinin karşısında konum açısından okuyucu ve yorumlayandan çok başka yerde durur. Yorumlayan çoğu kez eseri meydana getirenden çok daha fazlasını görme imkânına sahiptir. Çünkü yaratma süreci açıklanamayan bir yapıdadır ve bilinç dışının derinliklerinin bir ürünü olabilir. Yani yazar/şair eseri nasıl meydana getirdiğini açıklayamayabilir. Bu nedenle eseri anlama ve yorumlama okuyucu açısından aynı şey değildir. Eserin ayrı ayrı bölümleri değerlendirilip yerli yerine konulduğunda metnin anlamına ulaşılır fakat yorumlama eserin mükemmelliğini ortaya çıkaran bir çalışmadır (Birand, 1998, s. 60-61). Aynı zamanda okurun ve yorumcunun metnin "doğru" ve "düzgün" anlamını ortaya çıkarmak gibi yükümlülükleri yoktur. Bununla birlikte Gadamer, okuyucu ve yorumcuya sınırsız bir özgürlük tanımaz. Çünkü yorumcunun kendi bakış açısını, metni anlama çabasına dâhil etmesi metnin anlamına ulaşılmasına yardım eder. Bu durumda metnin anlamı ne sadece yazarın/şairin metne koyduğu ne de okuyucunun/yorumcunun tamamen yeniden "özgürce" oluşturduğu anlamdır; metnin anlamı ikisinin de katkıda bulunduğu ortak üretilimdir (Özlem, 2019, s. 29-30).

"Aynalar Yolunu Kesti" şiirinin dili zengin bir metafor, sembol, imge ve gösterge dünyasına sahip olduğu için okuyucunun tasavvur ve tahayyül sınırlarını zorlayarak onun metni yorumlaması için yeni ve farklı imkânlar sunmaktadır. Şiirde bağlamsal referansların gücü okuyucuyu metinlerarası ilişki kurmaya yönlendirmektedir. Farklı kültür, din ve tarih olgularıyla iletişim kurmak gereksinimi duyan okuyucu, araştırma faaliyeti üstlenmektedir. Şiir dilinin mistik ve metafizik boyutta yarattığı bu "dil oyunları" okuyucuyu hem sarsmakta hem de şiir öznesiyle özdeşleşmesini sağlayarak onun da iç hesaplaşmasını gerçekleştirmesine

müsaade etmektedir. Metin boyunca postmodern bir metnin karşısındaymışçasına zihninde soru işaretleriyle dolaşan okuyucu, somuttan soyuta, dilin yetkinliğini takip ederek sezgi gücünü harekete geçirmektedir.

SONUÇ

Yorumlama sanatı ve felsefesi olan hermenötik çağdaş edebî metinlerin tahlilinde kullanılmaya başlanmış ve metinler farklı okuma tekniklerine açık hale getirilmiştir. Metni “yorumlamak” ve “açıklamak” üzerine geliştirilen hermenötik, bir düşünce akımı olarak felsefi yorumlamaya imkân tanımaktadır. Necip Fazıl’ın “Aynalar Yolumu Kesti” şiiri, felsefi yorumlama tekniğiyle muhteva açısından incelenerek şiir dilinin özellikleri ve fonksiyonları “metafor”, “sembol”, “imge” üzerinden, kelimelerin duyu ve duygusal işlevleri, söylem analizleri ve metinlerarası ilişkileri değerlendirilerek ortaya konulmuştur. Necip Fazıl’ın poetikasına göre mutlaka hakikati arama işini üstlenen şair, hakikati bir hırsız gibi arar. Şairin şiirlerinin çoğu bu bağlamda “arayış” motifi üzerine kuruludur. Geleneksele yeni bir edebî gerçeklik eklemleyerek farklı bir şiir dili ve söylem analizi yaratmaya çalışan şair; gizli bir arayışı getiren metafor, sembol ve imgeleri; anlamı saklamak, güçlendirmek ve estetik algı oluşturmak için kullanır. Şiirde aynı zamanda metafor, imge ve sembollerin dinî, tarihî, felsefi, psikolojik, mistik ve metafizik göndermelerle hem şiirin göstergelerini belirlemeyi hem de metinlerarası ilişkiler kurmayı desteklediği tespit edilmiştir. Şair, şiirinde bu örüntüyü oluştururken aslında poetikasını örneklemeyerek bireysel olarak dili farklı kullanmayı, bilinen kavramlar için tamamen yeni bir bağlam oluşturmayı, metnin tamamının birden çok anlam içermesini sağlamıştır. Şiirde “ayna” metaforu, tasavvufî metafizik öğretiyi etrafına zincirlediği imgelerle sağlayarak mecazi bir dil oluşmasını, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin somutlanarak okuyucunun duyularının, duygularının, sezgilerinin harekete geçirilmesini mümkün kılmaktadır. Şairin niyeti, tasavvufî ve mistik mana içeren metaforlarla kurulu bu şiirle, şiir dilinin sınırlarını zorlayarak okuyucunun, fiziki ve metafiziksel âlem arasında geçişini sağlamak ve dizelere yerleştirilmiş sembollerle ruhunun kapısını aralamak, çağrışımlarla gelen imajlar sayesinde deneyimlenmiş atasal tecrübelerle ulaşmasına imkân tanımaktır. Şiirde insan ile kutsal olan arasındaki bağın metafizik gerçeklere atıfta bulunarak tanımlanması, iç hesaplaşmayı beraberinde getirerek okuyucuyu şiir öznesiyle özdeşleşmeye sevk etmektedir. Metafizik öğretinin mecazi anlamla bütünleştiği bu şiir, dil açısından kendi içinde tutarlı bir bütün oluşturmaktadır. Bu şiir, zengin çağrışım gücü ve bağlamsal referanslarla şairin şiir poetikasını üstlenen metinlere dâhil edilmelidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arslan, T. (2020). *Antik Yunan'dan günümüze hermeneutik*, Ankara: Nobel Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel seriven*. (M. Rifat-S. Rifat, Çev.), İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Bingöl, U. (2019). Felsefi hermeneutik ve serseri şiirinin felsefi hermeneutik açısından yorumlama denemesi. *Şiir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, 94-115.
- Birand, K. (1998). *Kâmiran birand külliyyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bozkurt, A. (2017). *Şiir-fragmanlar/her yüz bir dünyadır*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Cebecioglu, E. (2004). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. İstanbul: Anka Yayınları.
- Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve tin bilimleri*. (D. Özlem, Çev.), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Eagleton, T. (2015). *Şiir nasıl okunur?*. (K. Genç, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eliade, M. (2005). *Dinler tarihi/inançlar ve ibadetlerin morfolojisi*. (M. Ünal, Çev.), Konya: Serhat Kitapevi.
- Eliade, M. (2016). *Okültizm, büyücülük ve kültürel modalar*. (C. Soydemir, Çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kılıç, C. (2014). Platon'un metafizik terminolojisi ve mağara alegorisinin mistik temelleri, *Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research*, 7(33), 570-587.
- Kısakürek, N. F. (2008). *Çile*. (65. bs.), İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Koncu, H. (2003). Klasik türk şiirinde kuyu, zindan ve mağaranın bazı kullanımları. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 30, 305-329.
- Kurt, M. (2018). *Çağdaş türk şiirinde modernizmin imgeleri*. Ankara: Çolpan Kitap.
- Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (2006). (Z. Erginli, Ed.) İstanbul: Kalem Yayınevi.
- Okay, O. (2013). *Poetika Dersleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özlem, D. (2019). *Hermeneutik ve şiir*. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Pala, İ. (1998). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Schimmel, A. (2001). *İslamın mistik boyutları*. (E. Kocabıyık, Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Şengül, A. (2015). *Gaibi kurcalayan çilingir/necip fazıl kısakürek*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Tatar, B. (2004). *Hermenötik*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Tatar, B. (2014). *Din, ilim ve sanatta hermenötik*. İstanbul: İSAM Yayınları.
- Tatar, B. (2016). *Felsefi hermenötik ve yazarın niyeti*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Tatar, B. (2018). *3 Derste hermenötik*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Tektaş, M. (2017). İnsan aynasında hakikati seyredebilmek. *Somuncubaba Aylık İlim-Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 20, 28-34.
- Tokyürek, H. (2018). *Altun yaruk sudur IV. tegzinç/karşılaştırmalı metin yayını*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tokyürek, H. (2019). *Eski uygur türkçesinde budizm ve manihaizm terimleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Toprak, M. (2003). *Hermeneutik (yorum bilgisi) ve edebiyat*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Wellek, R. & Warren, A. (2001). *Edebiyat teorisi*. (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). İzmir: Akademi Kitapevi.



Şiirde Düşünmek: Melih Cevdet Anday ve Özdemir Asaf'ın Şiirleri Üzerine Gözlemler

Thinking in Poetry: Observations on the Poems of Melih Cevdet Anday And Özdemir Asaf

Alphan Akgül¹ 



¹Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: A. A. 0000-0002-2381-0247

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Alphan Akgül,
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-mail: alphanakgul@gmail.com

Başvuru/Submitted: 24.12.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 15.01.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 12.02.2021

Kabul/Accepted: 26.02.2021

Atıf/Citation:

Akgül, A. (2021). Şiirde Düşünmek: Melih Cevdet Anday ve Özdemir Asaf'ın şiirleri üzerine gözlemler. *TUDED*, 61(1), 21-44.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2020-846431>

ÖZET

Şiir sanatı üzerine yapılan çalışmalarda ses ve imge baskın bir rol oynar. Düzyazı ile şiir dili arasında yapılan ayrımların doğal bir sonucu olarak, şiir sanatının söylevden ayrı, ses ve imge gibi dış dünyanın somut verilerine dayanan bir sanat olduğu görüşü hâkimdir. Buna karşın, şiirde düşünce, kimi zaman didaktik kimi zaman da şiirsel bir derin düşünme şeklinde, ses ve imgeden bağımsız olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle, duyguların denetimsiz bir şekilde dışa vurulduğu romantik şiire karşı çıkan modernist şairlerin akla yaptıkları vurgu, bu makalenin ağırlık noktasını oluşturur. Modernist şairler kalbin çılgılığı yerine zihnin çılgınlığını tercih etmişler; modern yaşamın buhranını düşünsel yönü ağır basan şiirlerle dile getirmişlerdir. Modern Türk şiirinde de bu yönde eser veren şairlere rastlanır. Bu makalede, ilkin, Türk edebiyatında fikir şiirleri hakkında genel bir bilgi verilecek, ardından Eliot ve Pound'un görüşleri özetlenecek, sonra da Melih Cevdet Anday ve Özdemir Asaf'ın ses ve imgeden çok düşüncelyi öne çıkardıkları şiirleri tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şiirde düşünce, metafizik şiir, akıl ürünü, Melih Cevdet Anday, Özdemir Asaf

ABSTRACT

In studies on the art of poetry, sound and image play a dominant role. As a natural consequence of the differences between prose and poetic language, the prevailing view is that poetry is an art separate from discourse based on sound, image, and concrete data from the outside world. In poetry, thoughts occasionally occur in didactic form and deep thinking, independent of sound and image. Modernist poets emphasized reason and opposed romantic poetry, where emotions find free expression. They preferred the cry of the mind to the cry of the heart. They expressed the depression of modern life in poems that outweighed the intellectual aspect. In modern Turkish poetry, some poets give works in this direction. This article begins with general information on the poems and ideas in Turkish literature. Next, Eliot and Pound's views will be summarized, followed by Melih Cevdet Anday and Özdemir Asaf's work, where thoughts are highlighted rather than sound and image.

Keywords: Thought in poetry, metaphysical poetry, logopoeia, Melih Cevdet Anday, Özdemir Asaf



EXTENDED ABSTRACT

Poetry is literary art in which sound and visual images feature extensively. Therefore, the text analysis on poetry focuses on auditory and visual images. In Ottoman lyric poetry, music and visual images are more important than intellectual content. Modern Turkish poetry is the same. The French symbolists, who influenced Turkish poetry for a long time, tried to bring poetry to non-verbal music as much as possible by seeing thought as an element that sullied its purity. Yahya Kemal Beyatlı and Ahmet Haşım, referring to the symbolists, emphasized form and musical features of the language, more than meaning or idea, as essential in poetry. Therefore, the idea that poetry should be lyrical and musical became dominant in modern Turkish poetry. The transformation started in the 1950s and ended the dominance of sound patterns in poetry. By this time, visual images became dominant in poetry. The focus of poetic became the images that appeared in journals and books of that period. As verbal expression intensified in poetry, voice patterns or imaginary associations rather than ideas and meanings gained prominence. For the reader, poetry expresses a multidimensional visual world. There is no specific subject covered in these poems. Instead, there are image patterns and word associations that readers or critics must carefully decipher.

The prominence of sound and image in Turkish poetry studies neglected logical expressions. However, poetic expressions with logical propositions, such as humor, irony, and satire, have always been important in traditional and modern poetry. The philosophical style in Divan poetry (*hikemî tarz*), mystical teachings in Sufi poetry, in which conceptual issues such as freedom and equality after Tanzimat, show that poetry has an intellectual aspect. Even Tevfik Fikret, devoted to the aesthetics of poetry, especially its sound features, engaged in political discussions and put forth idealism in the most striking poems of his poetry career. In the poems of Yahya Kemal and Ahmet Haşım, followers of pure poetry, we come across lines that read like a philosophical proposition. There is always an intellectual aspect in the works of poets such as Nazım Hikmet, Necip Fazıl, Fazıl Hüsni Dağlarca, and Orhan Veli Kanık although they have different styles and content. Although the poems of the “Second New” poets that emerged in the 1950s were interpreted as meaningless and abstract by the critics of the period, thought played an important role in the poems of these poets. These examples make it necessary to discuss the subject of thought in modern poetry, especially in modern Western poetry, where it is never excluded. How?

Modern Western poetry is not a follower of pure poetry, whose supporters claim that “all arts aspire the condition of music.” On the contrary, the prominent modernist poets of the twentieth century react to the chaotic era in which they live and therefore oppose both the sentimental poetry of the romantics and the melodic poetry in which the symbolists destroy the meaning and seek only an ambiguous purity. It does not mean that there is no emotion or musicality in their poetry; these poets transcend traditional poetic styles by equipping emotion with critical mind and musicality with intense intellectual content. Modernist poets bring intellectualism to poetry. They refer to mythology and anthropology and deal with the tension

between tradition and modernism. In doing so, they always add a philosophical dimension to their poems. Thus, T. S. Eliot glorifies poets such as John Donne and Andrew Marvell, who were known as metaphysical poets and were active in the seventeenth century, because they could melt reason and emotion in a single pot. Ezra Pound, on the other hand, adds logical poetry (*logopoeia*) to his poetics, as well as sound and image. In modern Turkish poetry, some poets put the emotional side to the background and emphasize the mind, intelligence, and wit. In the poems of Melih Cevdet Anday and Özdemir Asaf, the lyrical expressions representing the “heart-cry” are replaced by the “mind cry,” and the visual imagery is supplanted by the “logical eye” that examines everything with a critical perspective.

GİRİŞ

Şiirin somut ve duyumsanabilir öğeleri ses ve imgedir ama dilin işlevleri arasında soyut düşünceyi iletmek de vardır. Genellikle şiir, dilin soyut ve kavramsal özelliklerini geri plana iten bir sanat türü olarak görülür. Bu nedenle şiirin ses ve imge öğelerinin öne çıktığı, düşünce boyutunun arka plana atıldığı öne sürülebilir. Şiir, dilin dokusunu yoğunlaştırma, onu görünür kılma çabası olarak da tanımlanır. Böylelikle şiirin somut yönü, dilin dokusunun da bu sanata dâhil edilmesiyle pekiştirilir. Öyle ki şiir fikri içeriğinden çok müzik ve resimle karşılaştırılır; şiirin içindeki müzikten, görsel özelliklerden söz edilir. Ayrıca şiirde kullanılan ses örgülerinin veya bazı seslerin grafik (tipografik) özelliklerinin anlatılan konuyla olan ilişkisi araştırılabilir. Oysa bütün bunların yanı sıra şiirde bazen açıkça bazen de örtük bir şekilde ileri sürülen fikirler de vardır. Şiir bir söylev sanatı değildir ama retorik sanatı şiirin bir parçasıdır ve kimi şairler, şiirlerinden belli bir fikrin anlaşılmasını veya sezilmesini isterler. Kimi şairler ise şiiri saf bir müzik sanatı olarak gördüğünden her türlü düşünce ögesinin bu saflığı bozduğunu ileri sürmektedir. Bu ikisi arasında bir denge kurmaya çalışan, düşünce şiiri içinde melodiyi, lirik şiir içinde düşünceyi korumaya çalışan şairler de vardır. Zaten şiirin ağırlık noktasının ses ve imge olduğu da tartışmalıdır. Terry Eagleton örneğin, şiirde dilin maddi öğelerinin öne çıktığı düşüncesinin yaygın olmasına karşın, bunun kuramsal bir yaklaşım olduğunu söyler ve bu kurama uygun şiir bulmanın zor olduğunu belirtir: “Bu teorinin sorunu, bizim şiir olarak adlandırdığımız metinlerin çoğunun böyle bir görünüm sunmuyor olmasıdır” (Eagleton, 2011, s. 67). Gerçekten de, şiir antolojilerini karıştırdığımızda, anlamı unutturacak ölçüde melodik bir yapının veya imgelerin öne çıktığı şiirlerin sanıldığı kadar çok sayıda olmadığı görülebilir. Ses ve imge kadar, içinde belli bir fikir barındıran şiirlerin sayısı da az değildir.

Şiir sadece beş duyudan alınan izlenimlerin sanatsal bir dönüşüme uğratılarak dışa vurulması değildir. Aynı zamanda şiir, bir düşünme eylemini gerekli kılar. Hem şiirin oluşumunda hem de iletiminde bir fikrî arka plan olabilir. Kimi şairler işitsel ve görsel imgelere ağırlık verirken kimi şairler de şiirin düşünce boyutuyla ilgilidirler. *Garip* önsözünde, şiirde tedahüle, yani sanatların bir arada kullanılmasına bu yüzden karşı çıkılır. Şiir, musikiye benzetildiğinde, seslerin melodik organizasyonu, musikiye göre çok zayıf kalır veya şiir resme benzetildiğinde harflerin birer görsel imge gibi kullanılması yine onu resme göre zayıf bir sanat hâline getirir. Oysa şiir kendine has bir sanattır ve dilin ana işlevi, belli bir anlamı iletmektir (Orhan Veli, 2013, s. 25). Kurucularından biri olduğu “Garip” akımının bu fikirlerini ileri bir boyuta taşıyarak düşünce şiirine yönelen Melih Cevdet Anday, bu görüşü bir şiirle de ifade eder. Anday, Charles Baudelaire’in “Eşduyumlar” başlıklı şiirinde geçen “sembol ormanları” ifadesini eleştirir: “Sembol ormanları demişti Baudelaire, / İmgesiz düşünemez miyiz” (Anday, 1997, s. 306). Bu soru şiirde soyut düşünce açısından hayati bir öneme sahiptir. Çünkü şiirin hep somut imgelerle işlediği görüşüne aykırı bir tavır almanın yanı sıra, modern şiirin kurucularından Baudelaire’in simgeci şiirine de bir başkaldırı içerir. Anday, somut imgeci tutumun dışında, bir düşünce şiiri de olabileceğini öne sürmüş olur bu dizeleriyle. Şiirde bir yazım yöntemi olarak düşünceye ağırlık vereceğini açıkça dile getiren bir başka

şair ise Özdemir Asaf'tır (2011). Şair, "Poetika" şiirinde şöyle söyler: "Bana düşünmek vardı, payıma onu aldım / İşledim de işledim bir hüner-işi gibi" (s. 228). Bilindiği üzere poetika, bir şairin yöntemini belirtir ki Özdemir Asaf da bu şiirle, kendi mizacına uygun düşen şiirin düşünce şiiri olduğunu ifade eder. Asaf'ın şiirleri tarandığında, pek çok şiirine "düşünce" ve "anlam"la ilgili başlıklar verdiği kolaylıkla görülebilir. Görüldüğü üzere modern Türk şiirinde, ses ve imgeci şiirin dışında, bir şiir yazım yöntemi olarak soyut düşünmeyi tercih eden şairler vardır. Bu makalede, düşünce şiiri, hem Türk şiir geleneğinden hem de Batı şiirinden örneklerle irdelenecek, ardından Melih Cevdet Anday ve Özdemir Asaf'ın niçin düşünce şairi olarak görüldükleri tartışılacaktır.

1. Makalenin Kuramsal Çerçevesi

Bu çalışma belli bir kuramın uygulaması, örneğin varoluşçuluk vb. bir felsefi yaklaşımın Türk şiirine uyarlanması değildir. Daha çok şiirde düşünmenin bir yöntem olarak kullanıldığı şiirler ele alınıp irdelenecektir. T. S. Eliot, "Metafizik Şairler" başlıklı makalesinde akıl ve duygu arasında bağ kuran, duygusal konuların zekâ ile ele alınıp işlendiği şiirlerden söz etmiştir. Bu kavrama Murat Belge (2018), *Şairaneden Şiirsele* adlı kitabında, Özdemir Asaf'ın şiirini tartışırken atıf yapar (s. 368). Bu çarpıcı atıf, Mehmet Kaplan'ın Özdemir Asaf'ın şiirlerine getirdiği yorumlarla bir arada değerlendirilecektir. Bunun yanı sıra, makalenin çerçevesi, Ezra Pound'un modern şiirde bir eğilim olarak gördüğü akıl, nükte ve zekâ oyunlarına dayanan bir şiir üslubuyla doğrudan ilgilidir. Bilindiği üzere Pound, şiiri "ezgi ürünü" (*melopoeia*), "imge ürünü" (*phanopoeia*) ve "akıl ürünü" (*logopoeia*) olarak üç başlık altında irdelemeyi önerir. Onun bu görüşleri makalenin şiirde düşünce olarak belirlenen ana çerçevesine uygun düşer. Gelgegelim, Pound'un *logopoeia* kavramı, *logos*'un aklın yanı sıra "kelam" anlamını da vermesi nedeniyle "söz ürünü" olarak da tanımlanabilir. Nitekim Pound, bu tür şiiri, "zihnin sözcükler ve fikirler arasında dansı" (*a dance of the intelligence among words and ideas*) olarak tanımlar (Pound, 1973, s. 424). Her ne kadar Pound'un bu kavramı, "sözcük oyunu" veya "metafor"la ilişkilendirilmiş olsa da (Schiralli, 1981, ss. 26-27) kavramın ana çerçevesi, şiirin zihinsel bir yönü olduğu vurgusu üzerindedir. Bu nedenle, Pound'un görüşleri, şiirin akılla ilişkisi açısından tartışmaya dâhil edilecektir. Zaten eleştirmen Orhan Koçak da (2012), bir yazısında, bu kavramı tam da bu makalenin iddiasına uygun bir şekilde, "mantık şiiri" olarak tanımlamıştır (s. 274). Bunların yanı sıra, Mahmut Temizyürek (2021) Behçet Necatigil'in "hikmet burcu" ifadesinden yola çıkarak, şiir ile düşünce arasındaki gerilimi tarihsel bir bakış açısıyla ele alarak "mitos" ile "logos" arasındaki ayrımla irdelleyen bir deneme yazmış ve Anday'ın şiirlerinde akılcı düşünceyle mitik düşüncenin nasıl iç içe kurgulandığını öne sürmüştür. Onun bu görüşlerinin bir benzerine, Mehmet Kaplan'ın Anday üstüne yazdığı bir yazıda -farklı bir ifade tonuyla da olsa- rastlanır. Kısaca makale, T. S. Eliot ve Ezra Pound'un çizdiği kuramsal çerçeveye birlikte, Kaplan, Belge, ve Koçak'ın yorumlarından yola çıkarak modern Türk şiirinde akla, mantığa ve zekâ oyunlarına dayanan şiirin önemini ve anlamını belirleme amacını gütmektedir.

2. Türk Şiirinde Düşünce Üzerine Genel Bir Bakış

Türk şiirinde düşünce gibi genel bir kavramın izini sürmek kolay değildir, zaten bu makalenin amacı da bu değildir. Bu makalede modern Türk şiirinin iki şairinin şiirlerindeki soyut / kavramsal eğilimler tartışılacaktır ama bu tartışmaya bir zemin olması açısından, Türk şiiri tarihinden düşünce şiiriyle ilgili bazı gözlemler aktarılabilir. Düşünce dendiğinde akla ilk gelen şiir tarzlarından biri tasavvuf öğretisiyle ilgili eserlerdir. Bu eserlerde lirik bir coşkunluk, vecd hâli olduğu kadar, tasavvufî öğretinin esasları da yer alır. Fuad Köprülü örneğin, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* başlıklı eserinde, Yunus Emre'nin bu iki yönünü de vurgular ama onun şiirinde ana eğilimin “mutasavvıfane hikmet” olduğu tespitini de yapar. Köprülü şöyle söyler:

Mutasavvıfane bir vecd ve huşu' içinde bâzan aşkın ulvî ve esrar dolu mâhiyetinden, bâzan Kıyâmet gününün korkulu velvelesinden, bâzan da Cennet'in sütlü ırmaklarından ve ilahî bülbüllerin *Vahdâniyyet* nağmelerinden bahseden Âşık Yûnus, bütün Türk mutasavvıfları gibi, tabi'ata karşı tamâmen kayıdsız kalamaz. *Dîvân-ı Lüğât'it-Türk*'deki eski Türk şiirlerinde ve *Kutadgu Bilig*'de tabi'ata karşı nasıl bir heyecan, bir incizab varsa, Sakarya ormanlarında meczûbâne dolaşan Yûnus'un eserlerinde de az-çok bir tabi'at zevki mevcuttur; lakin gözleri iç âlemin derinliklerinden kurtulamadığı için, *Dîvân*'ındaki pek az tabi'at levhalarında bile yine vicdânî renkler, safhalar göze çarpıyor ve netice mutlaka hiç beklenmeyen bir tarzda, yâni ya bir ahlâkî öğüt, ya bir mutasavvıfâne hikmet şeklinde zuhûr ediyor. (Köprülü, 1976, s. 296)

Köprülü'nün bu yorumu, şiirin ses ve imge yoğunluğunun ötesinde, ahlaki bir öğüt şeklini de alabileceğini gösterir. Her ne kadar Köprülü buna eleştirel bir tavır geliştirse de, tasavvufî şiirlerde coşkun ruh hâllerinin lirik bir yansıması olan şiirlerin dışında, didaktik bir yön de bulunduğunu anlarız. Bunun bir benzerini divan şiirinde de görmek mümkündür. Divan şiirinde “hayal” olarak tarif edilen görsel imgeler yaygındır, ayrıca ses örgüleri, ritmik tekrarlar da bu şiirin lirik yönünü destekler. Ancak, divan şiirinde de, hikemî bir üslubun varlığı bilinir. Nâbi örneğin, divan şiirinde hikemî üslubun temsilcisi olarak görülür: Çünkü Nâbi, “Şiirlerinde okuyucusuna sürekli öğüt verip yol gösteren bir tavır takınmıştır” (Şentürk, 2006, s. 520).

Şiirde fikrî arka planın divan şiirinden yenileşme devrine doğru bir süreklilik arz ettiğini gösteren çarpıcı bir örnek, Sabri F. Ülgener'in, Bağdatlı Rûhi ve Ziya Paşa'nın terkîb-i bentleri üstüne yaptığı bir karşılaştırmadır. Bu yazısında Ülgener, devirlerinden şikâyet eden iki şairin farklı tutumlarına dikkat çeker. Rûhi, mütevekkil ve içe dönük bir şekilde sızlanırken, Ziya Paşa hırslı ve öfkeli bir bürokrat kimliğiyle çağını eleştirir. Her ne kadar üslupları farklı olsa da iki şair için de şiir salt estetik bir amaca hizmet etmez; onlar için şiir bir düşünce aracıdır. Rûhi, “Ne câh'a rağbetimiz var ne çarh'a minnetimiz” veya “âlemi bir huzura sattık biz” derken (alıntılayan Ülgener, 2006, s. 38), ses ve imge aracılığıyla bir şiirsel etki peşinde değildir. Bu dizeleriyle Rûhi, şeyh ve eşraf takımının egemen olduğu feodal düzenin çarpık

maddi hırslarından uzakta, ruhsal açıdan dingin bir yaşama arzusunu anlatmakta, manevi dünyanın huzuruyla yetindiğini dile getirmektedir. Ziya Paşa ise yüksek perdeden konuşur; tepkilerini öfkeli bir dille yansıtmaktan çekinmez: “Milyonla çalan mesned-i izzette [s]er-efrâz” (alıntılayan Ülgener, 2006, s. 41) diyerek çağının tersine dönmüş değer sistemini sorgular.

On dokuzuncu yüzyıl felsefi sorunların işlenmesi için de uygun bir tarihsel zemindir. Âkif Paşa örneğin, “Adem Kasidesi”nde, klasik şiirin ana motiflerinden ayrılıp bir varlık sorununu işler. Ahmet Hamdi Tanpınar, Âkif Paşa’nın felsefi anlamda klasik kültürle köprüleri attığını şu sözlerle dile getirir:

Şair kendisine kadar, edebiyatımızda ancak vahdet-i vücud sistemlerinin bir diyalektik unsuru olarak kullanılmış olan bir mefhumu birdenbire varlığın karşısına dikmek, onun üzerine yüklenmekle, farkında olmadan bütün bir sistemin dışına çıkar. Fakat [P]aşa, acaba yaptığının hakikaten farkında değil miydi? Çünkü eski cemiyette tabii olan sığınmalara (Allah, peygamber, veliler, cemiyet planında hükümdar, devlet adamları, vesaire...) karşı yokluk fikrine böyle sığınmanın, onu övmenin bizzat kendisi, velev tek bir eserde olsun —ki Âkif Paşa’da böyledir—tahminimizden çok büyük köprüleri atmaktadır. Daha manzumeye başlarken:

Can verir âdeme endîşe-i sahbâ-yı adem
Cevher-i can mı aceb cevher-i mînâ-yı adem

beytinin ilk mısraında ölüm düşüncesiyle kurtuluş fikrini birleştirirken, ikinci mısrada yokluk birdenbire hayatın özü (*essence*) olur. (Tanpınar, 2013, s. 106)

Ayrıca Âkif Paşa, “İki kâğıttan ibaret nüsâh-ı kevn ü mekân / Biri ibka-yı vücud u biri ifnâ-yı adem” beyitinde, evrenin birbiriyle çatışan iki güç üstüne kurulu olduğunu bir varlık felsefecisi tavırla ifade etmektedir. Ona göre kâinat, iki kâğıttan ibaret bir kitaptır; bunlardan biri yaşamı var etmeye, diğeryise yok etmeye uğraşır (Kaplan, 2005, s. 26).

Görüldüğü üzere bu tip şiirlerde dil bir önerme aracıdır; bir fikri dile getirme aracıdır şiir o yüzden. Tanzimat döneminde bir kamuoyu yaratma amacı güderek gazeteciliğin yerleşmesinde büyük rol oynayan Şinasi’nin şiirlerinde, aklın egemenliği fikrinin şiirlere yansması bilinçli bir propaganda faaliyeti ürünüdür. Kendisine aydınlanmacı bir görev biçen Şinasi için dil estetik bir sanattan çok bir kitle iletişim aracıdır. “Dilin iradesini başta akleder tedbir / Ki tercüman-i lisandır anı eden takrir” dizelerinde şair, aklın önceliğini vurgular ve lisanın aklın tercümanı olduğunu söyler (Şinasi, 1945, s. 12). Ayrıca Şinasi, “Vahdet-i zâtına aklımca şahadet lâzım / Can ü gönlümle münacat ü ibadet lâzım” diyerek şiiri bir felsefi / dinî tartışma alanı olarak gördüğünü açıkça ifade etmiş olur (Şinasi, 1945, s. 6). Nâmık Kemal ise, Leskofçalı Galib’in “Olup mecrûh-i peykân-ı havâdis tâir-i devlet / Demâdem hûn akar çeşmim gibi enzâr-ı milletten” beyitini okuyunca, şiirde sosyal temaların nasıl işleneceğini görür ve “Hürriyet Kasidesi”nin ilk kıvılcımını bu beyitten alır (Kaplan, 2005, s. 42).

Ses ögesini şiirin ayrılmaz bir parçası hâline getiren şairlerde de düşünce boyutu baskın bir unsur olarak ortaya çıkabilir. Tevfik Fikret'in şiirlerinde ses ahengini ne derece etkili kullandığı, Mehmet Kaplan'ın şair üzerine yaptığı çalışmanın “Üslup” bölümünden rahatlıkla anlaşılır. Oysa bütün bu ses organizasyonu, Fikret'in şiirlerinde öne sürdüğü görüşleri pekiştirme amacı da taşır. Başka bir ifadeyle Fikret, ses örgülerine büyük önem verdiği hâlde, şiirleriyle düşünce üreten bir sanatçıdır. Bu yüzden Fuad Köprülü, *Halûk'un Defteri* üzerine kaleme aldığı yazılarda, Fikret'in bu kitabıyla birlikte estetik gayeden uzaklaşıp söylev şiirine geçtiğini belirtmiş ve bu yeni yönelimi eleştirmiştir. Köprülü'nün eleştirisi, Fikret'in bir ruhsal dönüşüm geçirerek bir fikir şairi olmakta karar kılmasına yöneliktir. Hatta Köprülü, Fikret'in Suly Prudhomme gibi bir fikir şairi olduğunu iddia ederek onu savunanları da eleştirir çünkü şiiri bir fikir sanatı olarak görmenin çıkışsız bir yol olduğunu düşünmektedir; öyle ki Köprülü, Prudhomme'un bile bu konuda başarısızlığa uğradığını belirtir (Köprülü, 2011, s. 392). Fikret bu kitabıyla sanatı, sanat için yapmaktan vazgeçip onu bir fikrin iletimi için gerekli bir araç olarak görmeye başlamıştır:

[E]ski devrin son senelerine doğru duçar olduğu istihâlât neticesinde, sanatı bir gayeden daha ziyade bir vasıta gibi kullanmağa başlayan Tevfik Fikret Bey, nihayet öyle bir noktaya vâsıl oldu ki, artık o zaman düşünen ve ağlayan bir ruhun elemlerini terennüm etmek, inleyen bir kalbe hitap eylemek imkânsızdır; o zaman muhayyile ve hassasiyet denilen menâbi-i sanat kurur; ve seviye-i zevkiyesi avaminkinden az yüksek bir dereceye düşen sanatkar, ihtilâl cemaatlerini tehyic ve sevk eden rehberler gibi, ateşin ve cazip hutbelerle bütün bir kitleye hitap eder. (Köprülü, 2011, ss. 393-94)

Burada muhayyile ile hutbe arasındaki fark, esasında lirik şiir ile fikir şiiri arasındaki farka karşılık gelmektedir. Şiirin hayal gücüne dayalı, somut izlenimlerin mecazlara dökülmesi olarak değil de, kavramsal ve düşünce odaklı bir şekilde yazılmasına itiraz etmektedir Köprülü. Fikret, bu şiirlerinde gençliğe yol gösterme çabasıdadır. Oğlu Haluk'u ülkede inkılap yapacak gençliğin simgesi olarak görür Fikret: “Şair oğlunu memleketi kurtaracak bir kahraman olarak görüyor. Halûk, Avrupa'ya gidecek, orada ‘pür-tehâlük, hayat ve kuvvetten ne bulursa, sanat, fen, itimat, itina, cesaret, ümit’ hepsini yüklenerek yurda getirecek” (Kaplan, 1995, s. 167). Benzer şekilde, Mehmet Âkif Ersoy'un şiirinde de fikir ön plandadır: Şiir tarzını tanıtmak için yazdığı şiirinde “Ne tasannu bilirim, çünkü ne san'atkârim” diyen şair (Mehmet Âkif, 1966, s. 3), şiirsel bakışımı sosyal ve siyasal eleştiri üzerinde yoğunlaştırmıştır: “Bir sahne demek âleme pek doğrudur elbet / Ancak; görülen vak'aların hepsi hakikat” dizelerinde (s. 19) Âkif, Shakespeare'in (2018) bir oyununda geçen “Bütün dünya bir sahnedir / Kadın, erkek bütün insanlar da oyuncular” (s. 46) sözünü hatırlatır ama oynanan bütün oyunların gerçekliğine vurgu yapar ki bu da bir sosyal mesaj olarak yorumlanabilir.

Fikir ileri sürmek, her şairin eserleri arasında görülebilir; o şairin üslubundaki baskın nokta lirik veya saf şiir olsa bile. Yahya Kemal (1969) örneğin, Türk şiirinde ses ögesinin simge isimlerinden biridir. Saf şiire olan eğilimi nedeniyle didaktik şiirlerden uzak olması gerektiği de varsayılabilir. Genel hatlarıyla öyledir de ama onun şiirlerinde de fikrî önerme

denebilecek dizelere rastlanır: “Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden / Ve ondan anlamıyan bir şey anlamaz bizden” (s. 34) dizelerinde şair, kendi şiiri ile klasik Türk musikisi arasındaki bağlantının şiirlerini anlamada kilit bir rol oynadığını ileri sürmektedir. Bu dizeler lirik olmaktan çok bir önerme havası taşır. Ahmet Haşim’in (2013) “Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz” (s. 149) dizesinde de benzer bir şikâyet dile getirilir. Şair, kadın ve erkeği maddi bir bakışla gören zihniyetin melâl duygusunu anlayamayacağını, bu duyguyu hissetmeyenlerin de şiirlerini kavrayamayacağını iddia etmektedir. Necip Fazıl’ın (1997), “Mezar, mezar, zıtların kenetlendiği nokta; / Mezar, mezar, varlığa yol veren geçit, yokta.. / Onda sırların sırrı: Bulmak için kaybetmek” (s. 171) dizeleri ise şiirin ses ve imge yönünden çok düşünsel ve metafizik boyutunu ilgilendirir. Fazıl Hüsnü Dağlarca (2014) daha ilk kitabında şöyle der örneğin: “Düşünüyorum tabiatın büyük varlığını uzun uzun” (s. 83). Ahmet Hamdi Tanpınar da (2011) saf ve lirik şiiri savunur ama onun “Ne içindeyim zamanın, / Ne de büsbütün dışında; / Yekpâre, geniş bir ânın / Parçalanmaz akışında” dizeleri (s. 19), düşünür Henri Bergson’un zaman anlayışının bir özeti gibidir.

Nâzım Hikmet’in şiirlerinde ise materyalist felsefenin savunusu ve bununla at başı giden fikrî söz dalaşı havasına sık rastlanır. Materyalist felsefeyi savunduğu için idealist felsefeci Berkeley’i eleştiren Nâzım Hikmet’in (2010) şu dizeleri bu görüşe bir örnektir: “Felsefenden tüten günlük kokusu / başımızı döndürmek içindir / Hayat kavgasında bizi / dizüstü süründürmek içindir” (s. 65) dizeleri bir söz dalaşı tarzında yazılmıştır. “Yok üstünde tabiatın / tabiatın gayri kuvvet” ise bir felsefî önermedir (s. 72). Nâzım, rubaileri, tam da bu türün doğasına uygun bir şekilde, fikrî şiir yazmak için kullanır: “Bir gerçek âlemde gördüğün ey Celâleddin, heyhûla filân değil / uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı illeti-ülâ filân değil” (s. 731). Ercüment Behzat Lav’ın “İmperatorluklar madik atarlar birbirlerine / Alır İngiliz altını kıt’anın güdümünü üzerine / Diriltemez Hasta Adam’ı Nizâm-ı cedîd ve Tanzîmat-ı Hayriyye” (alıntılayan Kahyaoğlu, 2015, s. 185) dizelerinde ise bir tarihsel eleştiri üslubu vardır. Nâzım’ın açtığı yoldan ilerleyen şairlerde de benzer bir üslup görülür. A. Kadir örneğin şu dizelerinde yirminci yüzyılın gerekleriyle örtüşmeyen metafizik şiir tarzını eleştirir: “Yirminci asrın pek de aptal şairleri var; / doyurup adamakıllı karınlarını, / günde üç defa / Allah’a mektup yazıyorlar / Halbuki sizi ben, / tatlı bir duman gibi çıkaracağım yarın, / geniş ve uzun bacalarından / neşeli fabrikaların!” (alıntılayan Kahyaoğlu, 2015, s. 291). Toplumcu şiirin takipçilerinden Can Yücel (2010) ise *Bir Siyasinin Şiirleri* adlı kitabıyla siyasi/eleştirel şiirin üst düzey örneklerinden birini verir. Bu kitaptaki şiirlerin çoğunda siyasi taşlama havası vardır: “Komünizm elektriklendirilmiş Sosyalizmdir, / Demişti Lenin. / Bu târife ârif oldukları için mi acep / Karışık ism-i fâil birtakım örgütlerin / Yakaladıkları yerde, şu son birkaç yıldır / Sosyalistlerin organlarına elektrik vermeleri” (s. 145).

Düşünce ağırlıklı şiirler ile lirik şiirler arasındaki farkı en iyi örnekleyen şairlerden biri Sabahattin Kudret Aksal’dır. Lirik şiirlerde, şiirde konuşan kişinin seslendiği muhayyel bir varlığa sık rastlanır: William Blake (2011) örneğin sık başvurur bu nidalara: “Ah meyve yüklü güz, ve beneklenmiş” (s. 13), “Ah kış! Demirle o sert kapılarını.” (s. 14), “Ah Gül, hastasın sen!” (Blake, 1996, s. 13) örneklerinde olduğu gibi. Oysa Aksal (2014), “Şiir Üstüne Düşünce”

şiiirinde, bu romantik nidayı zihne özgü bir terimle birlikte kullanır: “Ey anlak! Ölç ve biç, düşünle / Kuracağın bu sarayı / Sanrı eşittir görmekle / Geometriler ve sayı” (s. 98). “Anlak”, zihin, zekâ, bellek anlamlarına gelen bir sözcüktür ve şiir kişisi kendi zihnine ölçüp biçmesini, yani düşünmesini salık vermektedir. Modern lirik şiirde, bu yüzden, romantik üsluptan farklı bir zihinsel seyir görülür. Şiir somut duyu verileriyle başlayıp ansızın bir kavramsal dizgeye oturabilir. Edip Cansever’in (1998), “Bir çıkrık bir zaman dışını kolaçan eder şöyle / İyi. Biz buna bir durumun sınırsız gelişimi diyoruz” dizelerinde (s. 110), “çıkrık”la yapılan bir mecazdan hemen sonra, teknik bir kavramsal açıklamayı andıran bir ifade gelmektedir. Şairin “Tanrım! / Taş kesilmemek için taş / Bunu evrenin sonsuzluğu diye yorumlar varlığı olmayan bir söz” (s. 112) dizelerinde de soyut ve felsefi bir üslup görülür ki buna benzer başka örnekleri Cansever’in şiirlerinde bulmak zor değildir. Devrim Dirlikyapan (2016) Cansever’in şiirlerindeki düşünsel boyutu çeşitli yönleriyle irdelemiştir. Dirlikyapan’a göre örneğin, Cansever’in *Çağrılmayan Yakup* adlı eserinde varoluşçu temalar vardır. Albert Camus’nün *Yabancı*’sı ve özellikle Franz Kafka’nın *Dava*’sıyla Cansever’in bu eseri arasında ortak motifler bulur Dirlikyapan (s. 121). Ona göre bu şiirde şiir kişisi bir mahkeme salonunda gibidir ve şair, “Gerçekten alışıyoruz da. Ama kimseler kendini savunamıyor ki” dizeleriyle, “yargılama sürecinin bir yaşam boyu sürdüğüne ya da yaşamın bir yargılama olduğuna, giderek buna alışıldığına” işaret etmektedir (s. 123).

Şiirde felsefi bakış açısının yanı sıra poetik duruşların dile getirilmesine de sık rastlanır. Şairler düzyazı ve söyleşilerinde dile getirdikleri görüşleri, bir de şiirle ifade edebilirler. Behçet Necatigil’in (2013) “Kurar yeni barnak kullanıp aynı taşları” dizesi (s. 331) şairin gelenek ile modernlik arasında kurduğu dengenin bir özetidir ki bu şekilde de yorumlanmıştır (Kalpaklı, 2010, s. 32). Şairin “Bütün diri spermalar, şiirler / Kalsın yerli yerinde, / Tavlı topraklara değil de / Kuru tahtalara düşecekse” dizeleri ile (Necatigil, 2013, s. 315) “Şiir kontrol hapı almayan şairlerden korkunuz!” (s. 1237) özdeyişi arasında tam bir fikir birliği vardır. Poetik anlayışın şiire dönüşmesine Hilmi Yavuz’un şiirlerinde de rastlanır. Şairin “Yolculuk ve Şiir” şiiri bunun çarpıcı örneklerinden biridir. Yavuz bu şiirinde, eleştirel denemelerinde sık sık yer verdiği Michael Riffaterre’in “matris” kavramını şiirleştirir: “Her şiir bir şiiri örter ve gizler; / görülsün istemez ‘gül’ veya ‘hüzün’...” (Yavuz, 2006, s. 364) dizeleri Riffaterre’in kuramsal metin okuma yönteminin bir anlatımıdır. Şiirde bir söz veya söz öbeği şiirin matrisidir ama bu matris metnin yüzeyinde görülmez ancak bir okuma yöntemiyle ortaya çıkarılabilir (Yavuz, 2005, s. 293).

Görüldüğü üzere, Türk şiirinin çeşitli dönemlerinde, siyasi, felsefi veya poetik bağlamda, çeşitli üsluplar altında, zihinsel yönü ağır basan şiirlere rastlanır. Kuşkusuz bu yazıda bütün bu örnekleri derlemek olası değildir ama hiç değilse bir örneklem sunulabilir; bu yazının okuruna bu şiirlerin yaygınlığı gösterilebilir. Bu şiirlerde ana hedef ses ve imge değildir, daha çok bir fikrin şiir biçiminde ifade edilmesidir. Bu şiirlerde düşünce ögesi arka plana itilmemiştir; daha çok şair, vurgulamak istediği fikir üzerinde okurun yoğunlaşmasını arzu etmektedir.

3. Modern Batı Şiirinde Düşünce İzleri ve İki Kavram

Şairlerin bir akıl insanı olarak görülmedikleri yaygın bir görüştür. Avrupa edebiyatında bu görüşün izleri Platon'un *İon* diyaloguna dek izlenebilir ve yankıları hâlen sürmektedir. Platon, şiirin bir akıl ürünü değil, bir ilham ürünü olduğunu savunur çünkü şairler kendi sanatlarının teknik bilgisine sahip değildir; bilgiyle değil, ilhamla şiir söylerler:

Kahramanlık şiirlerini yazmış büyük şairlerin, duygu şiirlerini yaratmış büyük şairlerin o güzel şiirleri, sanatın değil, insanın yüreğine, benliğine üflenmiş tanrısal bir nefesin ürünleridirler. Kozibantlar nasıl ancak kendilerinden geçtikten sonra dans edebilirlerse, duygu şairleri de bildiğimiz o güzel eserleri yaratırken kendilerinde değillerdir, musiki ve ahengin akıntısına kapılmış, onların malı olmuşlardır, akılları başlarında iken değil ama, kendilerini kaptırınca ırmaklardan süt akıtan, bal akıtan Bakkhalara benzerler. Lirik şairlerin ruhunu elinde tutan aynı çılgınlıktır ki bunu zaten kendileri söylerler. (Platon, 2011, s. 267)

İlham, Platon için değer düşürücü bir şeydir. Çünkü onun amacı bir şiir kuramı ortaya koymak değildi. O daha çok bir bilgi kuramı inşa etmek istiyordu ve felsefeyi şiirin hükümranlığından çekip çıkarmak, bir soyut düşünme sanatı hâline getirmek istiyordu. Bu nedenle bir duygu varlığı olarak gördüğü şairleri hedefe oturtmuştu. Şiirde akıl ve duygu karşıtlığının nedenleri arasında, Platon'un bu şiir-dışı görüşleri büyük bir yer tutmaktadır. Ancak Platon'un bu görüşleri, zaman zaman, kendi çizdiği haritanın dışına çıkarılmış, tersine çevrilmiştir. Longinus (M. S. 1. yüzyıl) örneğin, şairin ilhamla yazdığını onaylar ama bu nedenle onun değerini düşürmek şöyle dursun, ona büyük bir yetke ve otorite bahşeder. Longinus'un görüşleri şairleri bir deha olarak görme geleneğinin köşe taşlarından biridir ve bu hâliyle şairi yücelten Romantizm'in erken habercilerinden biri olarak görülür (Leitch, 2010, s. 135). *Yücelik Üzerine* (Peri Hupsous) adıyla bilinen eserinde, sanatta yüceliğin kaynağını "duygu"ya (*pathos*) dayandırır Longinus. Ona göre bir sanat eseri karşısında insanın soluksuz kalıp vecde sürüklenmesi ancak o eseri yaratanın zihninde "soylu duygular"ın olmasıyla mümkündür: "Yücelik, soylu bir zihnin yankısıdır" (s. 139).

Şairin bir deha olarak görülmesi, akılla duygunun ayrılıp şiirin oluşumunda duygulara öncelik verilmesi, Romantik şiir düşüncesinin taşıyıcı kolonlarıdır. Onlara göre, şair öteki insanlardan farklı, sıradışı bir dehadır. Yüce duygular, ilhamın etkisiyle şairin kontrolünden çıkıp taşar. Bu nedenle İngiliz romantik şair Wordsworth (2005), "Şiir, güçlü duyguların kendiliğinden taşmasıdır: Kaynağını sükûnet içinde hatırlanan ruh hâlinde bulur" (s. 251) demiştir. Romantik şiirde, duyguların taşması, edebiyat ve felsefede bir dönüşümü gösteren bir imgedir aslında. Romantik akıma kadar, edebiyatta taklit kuramının bir ürünü olan "ayna" eğretilmeleri geçerliken, romantik akımla birlikte "lamba" eğretilmesi geçerli olmaya başlamıştır. Çünkü zihin, romantiklere göre, kendi üzerine düşen izlenimi dışa yansıtan, edilgen bir "ayna" değildir artık; daha çok zihin, kendi iç ışığını dışarı veren bir "lamba" gibi düşünülmeiydi (Abrams, 1971, s. 57-58).

Şiirin sanatçının iç dünyasından, kontrol edilemez bir şekilde taşması, modern şiir ve eleştirisini rahatsız eden bir varsayımdı. Çünkü modern şairler yirminci yüzyılın karmaşık sorunlarıyla boğuşmaya başlamışlardı; modern eleştiriye, eleştiri sahnesine analitik bir bakış açısı geliştirme amacıyla olduğundan, şairi ve duygularını mistik bir bakışla yüceltme eğilimini dışladılar. Modern eleştirmenler, şairle eser arasındaki, romantiklerin ısrarla kurmaya çalıştığı organik bağı çözmek istemişlerdi. Çünkü bir şiirin anlamı, o şiirin kaynağı olan şaire indirgenğinde sınırlanıyor; kimi zaman o anlam doğru ve geçerli de olmuyordu. Bu nedenle, Wimsatt ve Beardsley (1954), eleştiri tarihi açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilen “Niyetsel Hata” başlıklı yazılarında, Platon’un görüşlerini anımsatırlar. Nasıl? *Sokrates’in Savunması*’nda şöyle bir bölüm vardır: Platon’un Sokrates’i, bilgi açısından şairlere duyduğu güvensizliği anlatmak için bir anekdot aktarır. Sokrates, en iyi şairlerin yanına gidip onların en iyi şiirlerinden bölümler okur ve o bölümlerde ne anlatmak istediklerini sorar ama aldığı yanıtlar karşısında hayal kırıklığına uğrar (Platon, 2011, s. 16). Wimsatt ve Beardsley, Platon’un -aşırı katı tutumuna rağmen- şairler hakkında bir gerçeği gördüğü konusunda emindirler (s. 7). Şairler eleştiri sahasında çoğu kez görüş bildirir, bu görüşler, tıpkı Wordsworth’ün şiir tanımı gibi, yaygın bir etkiye de sahip olabilir ancak bütün bu yaklaşımlar aslında sanatın alanına dahildir, eleştiri alanına değil (s. 9). Eğer bir benzetme mazur görülürse, nasıl şiir güçlü duyguların taşmasıyla oluşuyorsa, şairlerin şiir hakkındaki görüşleri de denetlenemez duygu taşkınlarının eleştiri sahasını işgal etmeleri anlamına gelebilir.

Modern şiir, tıpkı modern eleştiri gibi şairle eseri arasında kurulan organik bağları sorgular. T. S. Eliot (1934) örneğin, Wordsworth’ün “sükûnet içinde hatırlanan ruh hâli” formülünü yetersiz bulur (s. 21). Bunun nedeni, şiirin tamamen, ruh hâllerinin belli bir anda hatırlanması ve salıverilmesiyle ortaya çıkan bir sanat türü olmamasından kaynaklanır. Şiirde gelenek, yani ölmüş şairlerin yazdıkları, ruh hâlleri kadar etkilidir ve olgun bir şair, şiirini, bütün bu karmaşık toplamdan çıkarır (s. 15). Eliot, bu görüşünü savunmak için bir katalizör örneği verir. Oksijen ve kükürtdioksit bir platin filamentinin bulunduğu bir ortamda birleştirilirse sülfürik asit ortaya çıkar ama meydana gelen bu asitte platin filamentinin izine rastlanmaz. Üstelik platin filamentini de bu reaksiyondan etkilenmez. Eliot, şairin zihnini, işte bu platin filamentine benzetir. Yani çeşitli ruh hâlleri, duygular ve gelenekten gelen etkiler, bir reaksiyona uğrar ve bunlardan yeni bir madde olarak, şiir ortaya çıkar. Şair ne kadar olgunsa, özel yaşantısı ile yaratıcı zihni arasındaki mesafe, o denli artacaktır (s. 18). Görüldüğü üzere Eliot, kendi şiirsel görüşünü anlatırken, doğrudan romantizmin temel görüşlerinden birini, Wordsworth’ün şiir tanımını çürütmektedir. Şiirde basit ve kişiselleştirilmiş duyguculuğun bir eleştirisidir bu ama Eliot şiirde akıl, zekâ ve nükteyi, “Metafizik Şairler” başlıklı yazısında işler. Bu yazısında Eliot, Avrupa şiirinde on yedinci yüzyıldan itibaren düşünce ile duygunun birbirinden kopmasından yakını. “Duyarlılık bölünmesi” (*dissociation of sensibility*) olarak ifade ettiği bu ayrışma, John Donne, Andrew Marvell, Abraham Cowley vb. şairlerde yoktur. Duyarlılık bütünlüğü ile ayrışması arasındaki fark, Eliot’a göre, şairler arasında var olan basit bir derece farkı değildir. Ona göre bir zihniyet dönüşümü yaşanmış ve düşünce ile akıl arasındaki sıkı bağlantı kopmuştur. Bu nedenle Eliot için John Donne, modern şiir için olumlu bir örnektir, çünkü

onun şiirlerinde düşünce ve duygu iç içedir. Bu konuyu en iyi ifade eden araştırmacılardan biri, Mina Urgan'dır (2008). Şöyle söylüyor:

Edebiyat alanında uzun süre herkesçe benimsenen inanca göre, insan, heyecanları ve tutkularıyla duyar, kafası ve aklıyla da düşünürdü. İnsanın aynı anda hem duyması, hem düşünmesi olanaksız sayılırdı. Çok derine kök salmış olan bu yanılgıya göre, düzyazı yazarken düşünmek gerekirdi; ama şiir yazarken, özellikle aşk şiiri yazarken, akıl işin içine karıştırılmaz, ancak duygularla yazılırdı aşk şiirleri. Donne ise, bunun aksini kanıtladı. Çünkü çok yoğun ve coşkulu olan tutkularından yararlandığı gibi, o bilgili ve çapraşık dimağından da yararlandı aşk şiirlerinde. Yüreğiyle duyduklarını en küçük ayrıntılarına kadar dimağıyla incelerken, bir yandan da, T. S. Eliot'ın açıkladığı gibi, düşünceyi duymasını, düşünceyi elle dokunulabilecek kadar somutlaştırmasını bildi. Böylece Donne'ın şiirinde düşünceyle duygu, mantıkla tutku, bilgiyle hayal gücü öylesine kaynaştı ki, bunlar birbirlerinden ayırt edilmez oldu artık. (s. 179)

Düşünce ve duygu arasındaki bu birliğin takdir edilmesi, modern çağın deneyimleri bölüp parçalamasına duyulan bir tepki olarak da yorumlanabilir. Düşünce ve deneyim arasındaki bağlar koptuysa, bunu yeniden birleştirecek olanlar da şairler olmalıdır. Bu konuyu anlamak için Türk şiirinde şairaneliğe duyulan tepki hatırlanabilir. Şiirin yalnızca duygularla ilgili olduğu fikri, yapay imgeler doğurabilir; şiir akılcı düşünceden, süregiden teknolojik gelişmelerden koparak klasik ve basmakalıplaşmış duyarlılıklarla yazılıyor hâle gelebilir. Orhan Veli'nin sıradan insanı şiire sokması, “nasır” sözcüğünü şiirsel bir imge olarak kullanması, Nâzım Hikmet'in endüstriyel hayatın gürültüsünü şiire dökmesi, hep düşünceden kopuk duygusal şiire bir tepki olarak görülebilir. Metafizikçi olarak adlandırılan şairler, çağlarının bilimsel gelişmelerini şiirlerine dâhil edebiliyorlardı. Örneğin Donne, iki sevgiliyi bir pergelin iki ayağına benzetir; pergelin sivri ucu sevgilidir şairin, öteki ucu ondan ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın, nasıl olsa pergelin çizdiği kusursuz daire onları birleştirecektir (Urgan, 2008, s. 173). En bilinen şiirlerinden olan “The Flea”da (Pire) Donne, aşkı romantiklerin tasavvur etmekte zorlanacağı bir benzetmeyle şiire döker. Kendisiyle birleşmeye yanaşmayan sevgilisiyle, kimyevi bir deneyi andıran bir benzetmeyle alay eder şair. Küçük bir pire önce kendisini, sonra da kızı ısırmış ve ikisinin kanı pirenin gövdesinde birleşmiştir. Kızın korumaya çalıştığı bekareti kaybolmuştur bu yolla güya. Donne, bunun hiç de bir günah, utanç veya ayıplama sayılmayacağını alaycı bir yolla anlatır. Kastettiği aslında sevişmenin kimyevi bir eylem olduğudur; kanlarımız pirenin gövdesinde kaynaşıyorsa, başka bir yolla da sıvılarımız kaynaşabilir, demektedir şair (Donne, 2006, s. 4). Eleştirmen Samuel Johnson'ın dediği gibi, “en uzlaşmaz düşünceler”, “çılginca bir araya getirilir” Donne'ın şiirlerinde (Leitch, 2010, s. 387). Deneyimlerin bu şekilde birleştirilmesi, Donne'ı modern şiire özgü duyarlılığa yaklaşan şeydir. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri, Urgan'ın (2008) şu tespitidir: “XX. yüzyılın en önemli romancılarından Virginia Woolf'un belirttiği gibi, çelişkileri ve karmaşıklığı yüzünden, Donne bize bir XVII. yüzyıl şairi değil, çağdaş bir şair izlenimi verir” (s. 169). İşte bu nükteci tavır, şiirde aşırı duygusallığın ve coşkulu lirizmin karşısına aklı ve zekâyı çıkarır.

Romantik şairaneliğin modernist şiir eleştirisi tarafından yıkıma uğratılmasında, Ezra Pound'un, ilk kez, Mina Loy ve Marianne Moore adlı modernist şairlerin şiirlerini ele alan bir yazısında kullandığı bir kavram da önemli bir yere sahiptir. Bu kavram, *logopoeia*'dır. Türkçeye “akıl ürünü” olarak çevrilebilecek bu kavramı Pound, şiirde “ses” (*melopoeia*), ve “imge” (*phanopoeia*) dışında kalan bir “dil” alanını işaret etmek için kullanır. Ona göre *logopoeia*, “zihnin, sözcükler ve fikirler arasındaki dansıdır” (Pound, 1973, s. 424). Loy ve Moore, Pound'a göre, lirik şiir meraklılarının safdilane denecek ölçüde aşırı duygusallıklarından ya da doğayı bir sığınak olarak görmelerinden rahatsızdır. Bu şairler, uçurumun kenarında gezinen, çaresizlik içindeki zeki insanların şiirinin peşindedir. Onların şiirlerinde “kalbin çılgılığı” yerine, “zihnin çılgılığı” işitilir. Bu da onların açıkça romantizm ve lirizm karşıtı bir şiir yazdıkları anlamına gelir. Zaten antolojilerde, Loy'un şiir dilinin satirist ve deneysel olduğu, lirik olmadığı vurgulanır: “Onun şiir dili soyut ve somutun tuhaf bir karışımıdır” (Ramazani vd., 2003, s. 269). Loy (2015), “[ş]iir büyülenmiş düzyazıdır, görsel düşüncelerden oluşan bir müzik, bir fikrin sesidir” sözleriyle (s. 157) şiir anlayışındaki fikrî boyutu ortaya koymaktadır. Moore da biyoloji ve hayvan anatomisi derecesi almış bir şair olarak biyolojinin şiirine önemli bir etkisi olduğunu kabul eder. Kendisiyle yapılan bir söyleşide şunları söyler:

Laboratuvar çalışmaları şiirimi etkiledi mi? Eminim ki etkilemiştir. Biyoloji derslerini, minör, majör ve histoloji, son derece heyecan verici buldum. Aslında tıp okumayı düşünmüştüm. Kesinlik, ifade ekonomisi, çıkar içermeyen gayeler için kullanılan mantık, çizmek ve tespit etmek hayal gücünü özgürleştiriyor -en azından bir miktar etkiliyor- gibi geliyor bana. (Moore, 1961).

Görüldüğü üzere, romantik duygucu şiirin karşısında, soyut ile somutu karıştıran, yoğun bir zihinsel faaliyetle yazan bu şairler, Eliot'ın metafizikçi şairlerde gördüğü bir üslubun uzantıları, geç örnekleri gibi görülebilir. Nitekim, Eliot'ın görüşleri ile Pound'un görüşlerini birleştiren de bu noktadır. Eliot, metafizikçi şairler yazısında, Fransız şair Jules Laforgue'u Donne'in şiir üslubuna yakın görür; Pound da, Loy ve Moore'u, Laforgue'un bilinçdışı takipçileri olarak gördüğünü öne sürer (s. 424). Bu nokta, Eliot ve Pound'un yazıları arasında görülebilecek bir kesişim noktasıdır.

Modern Avrupa ve Amerikan şiirinin kuruluşunda, Eliot ve Pound'un girişimleri hep romantik ve aşırı duygucu lirizme, benliğin denetimsiz dışa vurumuna ve çocuksu şairaneliğe karşı olmuştur, denebilir. Benliğin duygusal dışa vurumu yerine, evrene ve insana araştırmacı ve nesnel bir bakışla yönelen zekânın şiirini yazmak istemişlerdir. Modern Türk şiirinde de, birebir olmasa da, aşırı duygucu ve şairane tabiatın yerine, zihinsel üslubun devrede olduğu şiirlere rastlanır.

4. Zihinsel Şiirin İzinde: Melih Cevdet Anday ve Özdemir Asaf'ta Akıl Oyunları

Modern Türk şiirine bu gözle bakıldığında, pek çok şairin üslubunda, şairaneliğe, aşırı duygusal lirizme karşıt, akılcı, eleştirel, paradokslarla örülük, nükteci bir yön bulunduğu görülebilir. Bu şairlerin şiirlerini okurken, sözcüklerin tınısına veya görsel imgelerin çarpıcılığına

kapılıp anlamı görmezden gelemeyiz. Bu şairler daha çok aklımızı işletmemizi, Pound'un deyişyle, sözcükler ve fikirler arasında dans eden bir zihne tanık olmamızı ister. Şiir salt bir duygu ürünü olarak algılandığında, okur, sözcüklerden yayılan havanın akışına uyup bir vecd hâline kapılabilir ama Anday ve Âsaf gibi şairlerin eserlerinde okur, olabildiğince uyanık kalıp şiirde olan biteni fark etmelidir.

Anday'ın şiirlerindeki düşünce ve akıl vurgusunu kavramak için öncelikle şiirin zihinsel bir sanat dalı olduğunu kabul etmek gerekir. Dahası, şiirin de bir zihinsel faaliyet olduğunu, algıların ve duyguların, akıl yürütme işleminden koparılamayacağını da onaylamak gerekir. Niçin? Çünkü, Anday, mantıksal olmayan olguların da akıl içinde yer aldığını, aklın, algılanmış duyulardan, duygulardan başka bir şey olmadığını düşünür (aktaran Kahraman, 1995, s. 41). Bu vurgu önemlidir; çünkü şiire bilişsel anlamda yaklaşan düşünürlerin görüşü de bu yöndedir: “Şiir, düşünmedir. Bu yüzden şiir, söz-öncesi, akıl-öncesi, mantık-öncesi değildir. Algılar ve duygular, *res cogitans*'a düşman veya rakip olmadıkları hâlde, oradadırlar” (Dubreuil, 2015, s. 68). İkinci olarak Anday'ın şiirlerinde, Hasan Bülent Kahraman'ın (1994) vurguladığı üzere, doğayı ve onun ürettiği verili duygusal ilişkileri tanımayı reddeden bir tavır vardır. Kahraman'a göre Anday, var olan dünya ve onun ilişkileri yerine, bambaşka yeni bir düzen önerisinde bulunmaktadır. Bu nedenle Anday'ın şiirinde, genel geçer okurun aradığı duygusallığı bulmak olanaksızdır. Şöyle söylüyor:

Anday'ın şiirinde bizim alıştığımız duygusallık, duygululuk yoktur. Olamaz da; çünkü, o duygusallık bizim verili dünyayla kurduğumuz bilinen ilişkimizin bir sonucudur. Oysa Anday yeni bir dünya tanımladığı zaman ortaya yeni bir duygusallık katmanı çıkacaktır. Bu da son derecede doğaldır. Çünkü, duygularımız değişik zaman ve uzamda değişik özellikler gösterecektir. Dünyayı algılayan ve dönüştüren bir bilincin nesneye ve kurduğu düzene yönelik, hatta onlardan kaynaklanan yeni bir duygulanımı olacaktır. Eşyayı ve ilişkileri o duyarlılıkla tanıyacaktır. Anday'da var olan budur. Olmayansa, dediğim gibi psikolojizmdir. (s. 44)

Verili dünyanın reddedilip yenisinin önerilmesi, aslında avangart bir tutumdur ve Anday'ın da dahil olduğu “Garip” akımının manifestosuna uygun bir tutum olarak görülebilir. Orhan Veli (2013) “Garip” önsözünde, Paul Eluard'ın, “Bir gün gelecek, o; sadece kafa ile okunacak, edebiyat da böyle yeni bir hayata kavuşacak” dediğini aktarır (s. 26). Bu da gösterir ki modern şiirin, geleneksel imgelere, şairane olarak tabir edilen romantik duyguculuğa karşı duruşuyla, “Garip” akımının veya Anday'ın kendine özgü akılcılığı arasında bir uyum vardır. Ancak “Garip” akımında olmayan bir şey de vardır Anday'ın poetikasında. Şiirde mitlere, metinlerarasılıklara yönelme, Eliot, Pound vb. modernist şairlerin sık başvurdukları bir yöntemdir ve Anday da (1997) *Kolları Bağlı Odysseus*'un sonuna eklediği “Kitaba Ek” yazısında, bu iki şairin kullandığı yöntemi denediğini belirtmiştir (s. 174-176). Bu eserinde Anday, doğanın metafizik alımlanışının ötesine geçip akılcı bir dünyanın imgesini kurmaya çalışır. Mitleri de şiirlerinin yapı taşı hâline getirir Anday ama artık mitlerden arındırılmış bir dünyada olduğunun farkındadır. Aradaki fark şöyle ifade edilebilir: Doğanın mitik bir şekilde

algılandığı bir dünyada yaşayan insanın mitlerle olan ilişkisi ile mitlerin işlevinin yittiği, bilim ve teknolojinin egemen olduğu bir çağda yaşayan insanın mitlerle ilişkisi arasında, keskin bir fark vardır. Anday modern bilim çağının bir şairi olarak mitik dili keşfetmeye çalışıyor, onun imkânlarını araştırıyor olabilir ama bunu yaparken de aklını kullanmakta, akıl yürütmektedir.

Mehmet Kaplan'ın (2005) Anday'ın şiirlerindeki akılcı tutumu irdelerken, şiiri sezgi ve mitlerle özdeşleştirmesi nedeniyle, Anday'ın kuru akılcılığa yenik düşebileceğine dikkat çekmesi önemlidir. Aynı yazıda Kaplan, materyalizmi öne çıkarmış olsa da, Anday'ın şiirlerinde mitlere başvurmasını olumlu bir nokta olarak gösterir. Çünkü mitler, şiirin kaynaklandığı bir kök, âdeta şiirin ilksel biçimi olduğundan, materyalizmi savunan bir şairin şiirlerinde mitlerin yer bulması, idealizmin bir başka kapıdan şiire girmesi anlamı taşıyabilir. Kaplan (2005) şöyle ifade eder:

Kolları Bağlı Odiseus, bütün olarak tabiata ve tabiatın insanoğluna yüzyıllar boyunca telkin ettiği esrarlı duygu ve hayallere karşı aklın zaferini anlatan bir eserdir. On dokuzuncu yüzyıl materyalizmine ve marksizme dayanan, insan ruhunu maddeye irca eden bu tezi, bugün ilmî olarak müdafaa etmeğe imkân yoktur. Yirminci yüzyıl batı felsefe ve psikolojisine hâkim olan görüş odur ki, eski dinler ve mitolojilerle beraber modern ideolojiler ve kâinat tasavvurları da mahiyeti izah edilemeyen insan ruhunun “inşa”larından ibarettir. C. G. Jung, mücerret fikirlerin “archétype”lerin işlenmiş şekilleri olduğunu söyler. İnsanoğlunun düşüncelerini idare eden “kollektif gayrişuur”, daima yeni hayaller ve tasavvurlar yaratır. Kâinatı maddî olarak izaha çalışın ve “us”unu yücelten şairin, eserinde, insanlığın eski “archétype”lerini ve mitlerini kullanması, büyük psikologun haklı olduğunu gösteriyor.

Melih Cevdet Anday, materyalist görüşü bir yana bırakılırsa, *Kolları Bağlı Odiseus*'unda mücerret düşünceyi terkederek, insanlığın ebedî şiir hazinesi olan sembollere ve mitlere gitmekle iyi etmiştir. Bu suretle o, kendisini ve okuyucularını aklın kuru formüllerinden kurtarmıştır. (s. 140)

Şiirin ses ve imgeyle birlikte, mitlerle olan bağlantısı, okura alıştığı bir poetik formül vermektedir. Günümüzde de bir şiir okurken, geleneksel imgeleri, mitik, simgesel ifadeleri fark eden okur, şiirsel bir haz duyar. Mehmet H. Doğan (2004) bu nedenle Anday'ın ilkçağ mitoslarını bahane ederek, bir bilim insanı gibi, gördüklerini sorgulayarak yazan bir şair olduğunu savunur (s. 70). Doğan'ın bu yazısına verdiği isim de anlamlıdır: “İmgeden Akla Giden Yol”. Öyle anlaşılıyor ki Doğan, şiirin tarihinin imgeden akla doğru yol aldığını düşünmektedir ki bu açıdan bakılırsa Anday, doğru yoldadır. Pound'un *logopoeia* kavramı, işte bu nedenle modern şiirde salt ses ve imge gibi somut duyusal öğelerle yetinilemeyeceğini gösteren bir kavram olarak devreye girmektedir. Bu bakış açısının tedirgin edici noktaları yok değildir. Bunların başında akılcı bir şiirin estetik değerini yitireceği, şiir olmaktan çıkacağı düşüncesi gelmektedir. Yalçın Armağan (2004) Anday'ın “zaman” şiirini irdedelediği bir yazısında, Anday'ın şiirlerine “düşünce metni” olarak yaklaşılmasından endişe duyduğunu belirtir (s. 62). Felsefeci-şair gibi alımlandığında, Anday'ın artık bir “şair” olarak görülmeyeceği endişesi, haklı bir endişedir. Benzer bir endişeyi Temizyürek (2021) de dile getirir. Ona göre mitos / logos ayrışması,

günümüze dek taşınan bir “parçalı miras”tır ama şairler mitik dili hep zinde tutmaya uğraşır. Temizyürek’e göre Anday, her ne kadar “logos”a vurgu yapsa da, mitik çağların geçip gittiği bir dönemde mitik aklı derinden kavramış bir şairdir. İşte bu nedenle, “şiir” tanımı, “ses” ve “imge” ile birlikte şiirin kökeni olarak algılanan mitik düşünce bağlamından çıkarılıp zihinsel ve akılcı bir anlama da kavuşturulursa, o zaman bir düşünce şairi olmak, modern şiir kuramı başlığı altında irdelenebilecek poetik bir sorun olarak yeniden tanımlanabilir. Zaten Anday da (2017), felsefe ile şiir arasındaki açmazın farkındadır: “Felsefe sorunlarını ele almaktan ise, felsefe çıkmadığı gibi, şiir de çıkmaz. Sanatçı filozof değil, düşündürür” (s. 280). Yani şiirle felsefe yapılmaz ama şiirin kendisi bir düşünce eylemi olabilir fikri çıkarılabilir bu sözlerden. Belki de bu nedenle Tahsin Yücel (2004) şöyle söylemektedir Anday’ın şiirlerini yorumlarken: “Kuşkusuz, neredeyse bütün yorumcuların söylediği gibi, Melih Cevdet Anday bir düşünce şiiri sunar bize, düşüncenin ozanıdır, ama her şeyden önce bir ozandır” (s. 128).

Şiirin zihinsel bir eylem olması, duyguların bastırılması anlamına gelir mi? Duygu şiiri genellikle lirik olarak adlandırılır. Lirik şiir kavramı, lirle çalınıp söylenen şarkılardan türemiştir ve bu nedenle hep onun “ses”le ilişkili olduğu vurgulanır (Cuddon, 1999, s. 481). Ancak lirizm, romantik duyguculukla da hep ilişkilendirildiği için -Wordsworth ve Coleridge’in şiirlerinden oluşan derlemenin adının *Lyrical Ballads* olduğu hatırlanabilir burada- düşünce şiiri ile lirizmi yan yana getirmek pek olası değildir. Şiiri evren, doğa ve insan hakkında düşünmenin doğal yollarından biri olarak gören Anday’ın, “Lirisme” gibi bir şiir yazarak, lirik tavrın egemenliğini sarsma çabası şaşırtıcı değildir. Tabii bu avangart çıkışı irdelerken Anday’ın lirizmi nasıl gördüğünü de hesaba katmak gerekebilir. Önce şiirine bakalım şairin: “Lirizm her şeyden önce lirizm / Maddeden tarihten İsa’dan önce / Soldan önce, sağdan önce / Aç karnına bolca lirizm” (Anday, 1997, s. 59). Bu şiirde Anday, lirik tutum yüzünden tarihsel ve siyasal perspektifini yitiren bir insanın portresini çizmektedir. Bu şiirine rağmen Anday (1990), lirik şiiri, “şairin kendi ağzından konuştuğu şiir” olarak tanımladığı için lirik şiirin düşünce şiirine karşıt olmadığını söyler: “Kendi ağzından konuşan şair, düşünsel olana neden yönelmesin! Ancak, eğer o kendisini her şeyden ve herkesten soyutlayarak konuşuyorsa, o zaman lirizm, benim şiirimdeki alaylı konuma girmiş demektir. Yani şair kendini kapıp koyverdi mi lirik olacak, ne dediğine, nasıl dediğine dikkat edince ise ‘düşünsel’ nitimini hak edecek... Yanlış buradadır” (s. 40). Ama Anday’ın bu konuda tam olarak ne düşündüğünü bir başka soruya verdiği yanıtta anlarız. Şiirlerinde düşünselliğin artmasıyla birlikte, “kuru bir şiire kayma” tehlikesinden söz açıldığında Anday, şiirde duygu ve düşünceden ne anladığını apaçık bir şekilde dile getirir:

Şiirimi beğenmeyenlere karşı benim ne diyeceğim olabilir ki! *Yahya Kemal*, “düşüncüyü yoğurup duygu haline getirmek” demişti. Anlamıyor değilim. Ama ben daha ileri gidip, “düşüncenin duygululuğu”ndan söz etmek isterdim. Ben belki de duyguculuğa bir tepkiyimdir. Toplumumuzda düşüncenin çok az yer tutmasından mıdır, kim bilir! Tanıyabildiğim çağdaş yabancı şairlerden hiçbirinde şairane duygusallıkla karşılaşmadım. Sizin kullandığınız sözcükle, “kuru” idiler. Şair kupkuru olmalı ki, okur ondan duygular çıkarabilsin. (s. 41)

Bu sözler, Eliot'ın (1934) “Şiir duyguları ortaya dökmek değil, duygulardan bir kaçıştır, şahsiyetin dışı vurulması değil, şahsiyetten bir kaçıştır” (s. 21) sözlerinin bir yankısı gibidir. Anday, Koçak'la yaptığı bir söyleşide (1989), *Yanyana* ve *Kolları Bağlı Odysseus*'tan sonra, “anlamı ve mantığı sorunlaştıran” bir şiir yazdığını kabul eder ama bu tutumun şiiri felsefeleştirmek anlamına gelmediğini de ekler. Ona göre, duyguları öne çıkaran bir şiirin yanında, “ussal yeteneğimizi çalıştırma yolu ile de şiirsel bir doyuma erilebileceği olasılığını” okura tanıtmak gerekmektedir (s. 84). Gerçekten de Anday duygularını bastırarak yazdığı izlenimini vermektedir ki Koçak bu sorunu psikanalitik bir çözümlemeyle ortaya koyar. Koçak, Anday'ın şiirlerindeki akılcı, aydınlanmacı üslubun, şairin yaşadığı yoğun duygusal şiddeti dindirme, seyreltme amacı taşıyor olabileceğini öne sürer. Duygular o kadar yoğundur ki onlar dışı vurulmak yerine bastırılmakta, duygular yerine, analitik düşünce öne çıkarılmaktadır. Freud'un “duygu” (*affekt*) ile “fikir, tasavvur, temsil veya resim” olarak tercüme edilebilecek “vorstellung” kavramları arasında yaptığı ayırmadan yola çıkıyor Koçak:

Histerik semptomun (mesela hayali ama yine de şiddetli bir “böbrek ağrısının”) kökeninde travmatik bir olay yatıyordu; eğer travmanın yol açtığı duygulanım boşaltılmamışsa, bastırılmış ya da “boğulmuşsa”, bu olayın belleğe kaydolan anısı da (fikir, resim, gösteren) bir ‘sabitleme’ noktası haline gelecek, dürtünün marazi çekirdeğini oluşturacaktır. Freud'un bu gözlemden çıkardığı sonuçlardan biri, duyguyla resmin, enerjile fikrin birbirinden ayrılabilmesi, farklı yollar izleyebileceğidir. (s. 33)

Koçak, Freud'un rahatsızlık uyandıran duyguyla onun temsilini birbirinden ayırma işlevinin semantik, dilsel sonuçları da olması gerektiğini belirtip Anday'ın şiirinde duyguyla fikrin kopuşuna ilişkin izler aramaya başlar. Anday'ın şiirlerinde görülebilecek bir çözüme, çözümlenme, bağımsızlaştırma eğilimi, belli duyguları seyreltme veya onları bastırma eğiliminin bir parçası olabilir. Huzursuz edici duygulanımlar, ötelenir, görünmez kılınır. Öyle ki bir “duygu korkusu” bile ortaya çıkabilir kişide. Freud'un değil ama onu izleyen bazı psikologların duygu korkusu üzerine eğildiğini belirtiyor Koçak: Pek çok analist duygu ve düşüncelere yönelik bu duygu korkusunu işlemiştir ki bunlardan biri, Melanie Klein'dır. Klein, “Bazı Şizoid Mekanizmalar Üzerine” (1946) başlıklı makalesinde “şizoid hastaları tepkisiz kılan duygu eksikliği”nden söz etmektedir (s. 36). Bu kişilerin esas meselesi kaygı bozukluğudur, onlar aslında ruhsal ağrıdan kaçınmaktadır; başka bir deyişle, savunma mekanizması duygu izlerini seyrelterek, onu konu dışına iterek bir ruhsal ağrının ortaya çıkmasını, ortalığı yıkıp dökmesini önlemeye çalışmaktadır. Öyle anlaşılıyor ki Anday'ın akılcı şiir üslubunu bu türden bir ruhsal savunma mekanizmasına bağlamaktadır Koçak: “‘Akıl, ‘Aydınlanma’, ‘hesaplama’ —bunlar Anday'da bir ağrının seyreltilmesinin, ‘dilinmesinin’, bölüştürülmesinin aracıydı daha çok” (s. 38). Tıpkı Behçet Necatigil'in (2013) bir şiirinde söylediği gibi: “Çıt yok bellekte / Acı anıları ilerlere kaçırmıştır / Çocuklarını kurtaran bir anne gibi” (s. 679).

Şimdi akla şu soru geliyor: Duygular bastırılınca, aşırı duygucu lirizmden ve şahsiyeti ortaya dökmekten kaçılınca, nasıl bir şiir ortaya çıkacaktır? Bunun olası yanıtlarından birini *Kolları*

Bağlı Odysseus'taki bazı parçalarda buluruz. Bu parçalar, Anday'ın şiirlerindeki somutu soyut olarak algılama veya somut olguların kavramsal karşılığını çizmek olarak tanımlanabilecek bir özellik taşır. Romantik bir şair doğaya baktığında, uygarlığın karmaşık ve insan ruhunu bozan gürültülü dünyasından kaçılıp sığınılacak bir ana kucağı görür. Oysa Anday (1997) doğanın yüce biçimini algıladığı gibi onun kavramsal ve soyut karşılığını da görmeyi dener: “Us iki akımlıdır. Ben doğayı / Nesneleştirdim ve sayılarını / Buldum. Şimdi ne olacak idiye / Her şey onun zoru içindedir” (s. 159). Tıpkı Aksal gibi Anday da bilincine sanki o bir başka özneymiş gibi seslenir “Ey bilinç! Sevgim de, hüznüm de / Eski bir zamandan gelmedir / Şimdi saltanatımda yapayalnızım” (s. 159). İşte bu nedenle Kaplan (2005) Anday'ın bu eseriyle doğadan kopup bir akıl varlığı hâline gelmiş insanın şiirini yazdığını düşünür. Anday'ın (1997) soyutlamacı üslubuyla bilinen Wallace Stevens'in “This is the mythology of modern death” (Modern ölümün mitolojisidir bu) (s. 165) dizesine atıf yapması da bu açıdan yorumlanmalıdır ona göre: “İnsanın akıl vasıtasıyla tabiatın ayrılması, tabiatın ‘nesneleşmesi’, yani ölmesi demektir. Modern ölümün mitolojisi işte budur” (s. 139). Gerçekten de Anday doğanın somut görünümünü bir kenara bırakıp onu zihinsel bir öz hâline getirmeyi dener; Halman'ın (2008) Stevens'in şiiri için söylediği gibi, yaşantının kendisi yerine, onun soyut özünü vermeye çalışıyor olabilir Anday (s. 199).¹ Bu öz doğanın bir soyutlamasıdır, yani matematiktir:

Bulut bir biçim değildir artık, bir
Tasarı, bir entr'acte, bir istektir;
Olumsuz bir tanımdır gökyüzü
Boyuna ilkel ve matematiksiz
Sıkar durur tanrıları boş yere...
Çünkü eski bahçelerde değiliz
Eskidendi elmanın ağaçtan düştüğü
Şimdi yalnız $1/2gt^2$
Kapsar yıldız kaymalarını
Ayıklamalı evren görüntünü
Usa uygun bir düzene koymalı (s. 160)

İnsan antik çağlarda ya mitlerin içindedir ya da sadece doğayı yanı başında bir başka varlık olarak algılar; daha sonra giderek onu romantikleştirir; sonra da doğa kişinin huzur bulduğu veya dönüştürüp malı kıldığı bir uzam hâline gelir. Oysa Anday doğanın çeşitli insanî kullanımının ötesine geçip onun tâbi olduğu dili, matematik dilini şiire taşıyor. “Duyular” olsa olsa “eski ağaçlardır” artık (s. 148) ama “us” somut duyu verileri yerine akıl yürütme, kavramsallaştırma, nesnelere sayılara dökerek anlamlandırma işini görür. Çünkü insan büyümüştür: “Büyüdük çocukluğumuzdan / Büyüdük tarihe usulca” (s. 149). Şair, elmanın yere düşmesi eski bir tanımlamadır artık, onun özü, yani serbest düşme formülüdür ($1/2gt^2$) şimdi geçerli olan demektir. Burada iki uçlu bir anlam evrenini fark etmek zor değildir. Bir tarafta, doğanın yüce ve mitik görünümünden kopup derin bir yabancılaşmaya sürüklenmek;

1 Wallace Stevens'in şiirlerinin 2017 yılında yayımlanan bir çevirisi üzerine kaleme alınan kapsamlı bir kitap tanıtma yazısı için bk. Nilay Özer. <https://t24.com.tr/k24/yazi/wallace-stevens,1373>

öte taraftan doğanın romantik imgelemi kışkırtıcı, aldatıcı görkemini aşip onun asıl dilini, matematiği bulmanın gönencini yaşamak. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın Anday, modern şiire özgü bir sorgulamanın, bir yeniden yorumlamanın şiirini yazmaktadır ki bu şiirin bir *logopoeia* şiiri olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Akıl ve düşünce, Özdemir Asaf'ın (2011) şiirlerinde de ana motiftir. Şair, "Poetika" başlıklı şiirinde bunu açıkça ifade eder: "Bana düşünmek vardı, payıma onu aldım, / İşledim de işledim bir hüner-işi gibi" (s. 228). Asaf da duygucu ve şairane bir şiir üslubundan kaçınır; bunun yerine eleştirel, ironik, sorgulayıcı bir şiir dili kurar. Tıpkı Anday gibi Asaf da duygularını bastırır veya öteye kaçırır; aşkı irdelerken şairane bir üslubu tercih etmez, onun yerine zekâ dolu dil oyunları yapar, paradokslara başvurur. Tıpkı Anday gibi Asaf da duyguları dağıtır, görünmez kılar. Gerilerde bir yerde, Asaf'ın yoğun bir duygusallık yaşadığı hissedilir ama şair bunları bastırır veya öteler, konu dışına iter. Tıpkı Anday gibi Asaf da duyguları serbest bir şekilde dışa vurmak yerine, onları akılla dengeler, çözümler, onlardan yeni fikirler çıkarır. Murat Belge (2018), Asaf'ın şiirlerindeki bu üslubu, yukarıda kısaca sözü edilen on yedinci yüzyıl İngiliz metafizikçi şairlerin üslubuna benzetir:

Özdemir Asaf'ın rasyonalist zihin yapısıyla aşk şiiri yazarken dahi, duygusallıklara girmek istemediği anlaşılıyor. Onun için Özdemir Asaf "karşı kutba" gidiyor, matematik ve geometriye. Aşk, aşkın verdiği tamamlanma duygusunu dile getirmek üzere matematiğin duygudan tam arınmış terminolojisinden terimler alıyor ve bunlarla *aşkı* anlatıyor.

17. yüzyılın İngiliz "Metafizik" (diye tanınan) şairlerini akla getiren bir teknik. Hemen John Donne'ı, Andrew Marvell'ı akla getiriyor. Türk edebiyatında hiç bilinen, alışık olunan bir durum değil. Onlar, doğa bilimlerinin gelişmesiyle derinden değişen yeni dünyada böyle bir "duygu / düşünce" dengesi kurmanın gereğini duymuşlar, yollarını aramışlardı. Özdemir Asaf da böyle bir etki hissetse bile, sanırım onunki daha kişisel düzeyde ve çerçevede bir durum: "denetimsiz duygu"dan hiç hoşlanmıyor Özdemir Asaf. (s. 368)

Özdemir Asaf'ın (2011) şiirleri arasında Belge'nin bu benzetmesini tam olarak karşılayan bir şiiri vardır. Şair "Özdüşüm" şiirinde, "Ah ben hep duyguyla akıl / Kapılarını bunca yıl / Zorladım. Bir düş gerçeği / Topladım gerçek düşümde / Savaştı bu huyla akıl, / Hep kafamda ve gönlümde" (s. 261) demektedir. Onun şiiri bir anlamda "Duyguyla anlaşmış akıl"dır (s. 261). Özdemir Asaf'ın şiirlerinde duygu, dışa vurulması gereken yoğun heyecanlar değil, çözümlenmesi gereken bir problemdir; tıpkı Anday'da olduğu gibi. "Perspektif" şiirinde örneğin, aşk, perspektif kuramıyla irdelenir: "Senin içine girdiğim zaman / Dışında kalıyorsun. / Senin dışından sana bakınca / İçime sığmıyorsun." (s. 97). Perspektif nesnelere boyutlarının sabit bir uzaklıktan ve bakanın bakış açısına göre sıralanmasıdır. Bir nesneye çok yaklaştığımızda, örneğin bir binanın içine girdiğimizde, o binanın tamamı artık görünmez olur. Çünkü binanın tamamı artık göz hizasında değildir. Binadan dışarı çıkıp uzaklaştığımızda ise yapının tamamı görülür ama bu kez de binanın dışındayızdır. Asaf bu basit perspektif kuralını aşk ilişkisine

uyarlıyor, tıpkı John Donne’ın iki sevgiliyi bir pergelin iki ayağına benzetmesinde olduğu gibi. Keskin akılcı oyunlar şairin şiir adlarına da doğrudan yansımıştır; öyle ki artık sözcüklerin yerini matematik simgeleri almıştır. Bunun nedeni şairin sözcüklere olan güvensizliği olabilir. Mehmet Kaplan’a göre Özdemir Asaf, “Kelimeler... Kelimeler...” başlıklı şiirinde, sözcükler ile gerçeklik arasındaki uçurumu işler. Kaplan (2005) şöyle söylüyor: “Biz gerçeğe bizzat yaşayarak ulaşırız. Fakat onları anlatmağa kalkınca kullanıla kullanıla yıpranmış, bizim yaşantılarımıza tekabül etmeyen kelimelerle karşılaşırız” (s. 260). Öyleyse şu söylenebilir: Sözcüklerin anlatım gücüne güvenmeyen şair, sözcüklerin yanı sıra bir de matematik dilini kullanmak istemiş; sözlerine bir kesinlik etkisi vermek istemiş olabilir. Örneğin aşkın kadın ve erkeği ayrı doğalarından koparıp birleştirmesi, Özdemir Asaf (2011) için “ $2=1$ ”dir: “Kim o, deme boşuna.. / Benim, ben / Öyle bir ben ki gelen kapına; / Başdan - başa sen.” (s. 73). Ama aşkın bireyin varlığını yok edici işlevi, “ $1=2$ ”dir: “Sen sevgilenince / Seni tam kalbinden vurdum / Seni kestim, seni yedim” (s. 141). Matematik simgeleri, “ $1X2X3X4, 4X3X2X1$ ” başlıklı şiirde, iki sevgilinin, “ben”den “sen”e, “sen”den “ben”e doğru akan duygularının denklemi olarak kullanılır. Şöyle:

Sen seni sendesin bil ise
Dinle uzaktan, dışından dinle beni..
Sen nerede yoksan, orada varsın
Ben seni bendesin bileyim ise
Dinle yakından, içinden dinle beni..
Sen benim kadarsın. (s. 137)

Bu şiirde Asaf’ın iki insan arasındaki aşkı matematiksel bir dengeye oturtmuş olduğu görülür. Öyle ki “ben” ve “sen”in eylemleri, sayılar arasındaki bir denklemin kesinliğine indirgenmiştir. “Sen”in kendisini kendisi olarak bilmesi, ötekini dışarıdan ve içeriden dinlemesi, hep “ben”in “sen”i dinlemesiyle eşittir. Çünkü “ben” ve “sen”, şiirin başlığındaki gibi ters yönde aksalar da öz itibarıyla birbirine eşittir: “Sen benim kadarsın”. Şiirin bu yönü, Asaf’ın eşitlikçi bir aşk anlayışı geliştirme arzusunu gösterebilir. İster geleneksel ister modern şiirde olsun aşk hep bir efendi / köle diyalektiğini dayatır oysa Asaf, aşkın muhatapları arasındaki ilişkiyi matematiksel bir denkleme oturtur.

SONUÇ

Şiir geleneksel sanatların en eskilerinden biri olduğu için tanımı hep duyguların ifadesi bağlamında ele alınıp lirik bir role sıkıştırılmıştır. Oysa ister geleneksel ister modern olsun akıl, mantık ve eleştirel düşünce de hep şiirin bir parçası olagelmiştir. Şiirde aklın öne çıkması onun bir söyleve, didaktizme veya propaganda faaliyetlerinin bir aracına indirgenmediği anlamına gelmez. Edebiyatımızın yenileşme devrinde, on dokuzuncu yüzyılın aydınlanmacı veya yergici şiirlerinde veya ideolojik yönü ağır basan eserlerde söylevci eğilimler baskın olsa bile, modern Türk şiirinde aklı egemen öge olarak kullanan, sanat yönü güçlü şiirler de ortaya çıkmıştır. Modern Batı şiirinde romantik duygusallığın şairane havası yerine, endüstri devrimi sonrası

kent yaşamının buhranını dile getirecek, sorgulayıcı şiirlerin varlığı bilinir. Hatta modern şiirin kurucu isimlerinden T. S. Eliot ve Ezra Pound'un poetik anlayışları, romantizmin aşırı duygusal motiflerini dengelemek, entelektüel içeriğin şiire hâkim olmasını sağlamak üstüne kuruludur. Modern Türk şiirinde de klasik şairaneliğin yıkımı, Nazım Hikmet'in fütürist, dadacı şiirleri, *Garip* akımının ironik ve lirizm yıkıcı tavrı ile belirginleşir. Melih Cevdet Anday ve Özdemir Asaf ise duygusal içeriğe karşı aklı şiirlerinin ana ilkesi hâline getirmişler; yaşantıya özgü duygusallığın yerine eleştirel, mantıkçı bir şiir dili kurmaya çalışmışlardır. Bu şiir dili, duygusal içeriğin acı verici doğasından sıyrılmak, onun bilince ulaşmasını, dilde temsil edilip yeniden yaşanmasını önleme çabası olarak yorumlanabilir. Şiir diline matematik ve geometrik ifadelerin karıştırılması ise sözcüklere duyulan güvenin sarsılmasının bir sonucu olabilir. Her ne şekilde olursa olsun şiir dilinin, somut deneyimlerin duyumsal ifadesi olarak değil, somut deneyimlerin soyut ve kavramsal bir ifadesi olarak da iş görebileceği söylenebilir; Anday ve Asaf'ın şiirlerinde olduğu gibi.

Teşekkür: Bu makaleyi yazarken kendilerine fikir danıştığım Efe Murat Balıkcıoğlu, Selim Tezcan ve Ömer Aygün'e teşekkür ederim.

Acknowledge: I would like to thank Efe Murat Balıkcıoğlu, Selim Tezcan and Ömer Aygün, for whom I consulted while writing this article.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

Abrams, M. (1971). *The mirror and the lamp*. Oxford: Oxford University Press.

Ahmet Haşim. (2013). *Bütün şiirleri*. İstanbul: Dergâh.

Armağan, Y. (2004). Anday şiirinde zaman'ı "yok"lamak. K. Özkan ve A. Akgül (Ed.), *Bütün yüzyılları yaşadım* (ss. 49-66). İstanbul: Alkım.

Aksal, S. K. (2014). *Ne tuhaf*. İstanbul: YKY.

A. Kadir. (2015). Şiirlerim. O. Kahyaoğlu (der.), *Modern türkçe şiir antolojisi 1* içinde (s. 291). İstanbul: Ayrıntı.

Anday, M. C. (1990). Ben belki de duyguculuğa bir tepkiyimdir. *Şair çünkü onlar*. Enver Ercan, (haz). İstanbul: Kavram.

Anday, M. C. (2017). Doğa toplum ilişkisi. Yalçın Armağan (Ed.), *Suçumuz edebiyat* içinde (ss. 13-22). İstanbul: Everest.

Anday, M. C. (Haziran/Ekim 1989). Melih cevdet anday'la söyleşi. *Defter*, 10, Orhan Koçak, (haz.). (s. 81-87).

- Anday, M. C. (1997). *Rahatı kaçan ağaç*. İstanbul: Adam.
- Belge, M. (2018). *Şairaneden şiirsele*. İstanbul: İletişim.
- Blake, W. (2011). Güz. Nail Bezel (haz.) *Şiir perilerine: İngiliz romantik şiirinden seçmeler* içinde (s. 13). İstanbul: YKY.
- Blake, W. (2011). Kış. Nail Bezel (haz.) *Şiir perilerine: İngiliz romantik şiirinden seçmeler* içinde (s. 14). İstanbul: YKY.
- Blake, W. Hasta gül. *Hasta gül* içinde (s. 13). (Dost Körpe, çev.). İstanbul: Kabcacı.
- Cansever, Edip. (1998). *Yerçekimli karanfil*. İstanbul: Adam.
- Cuddon, J. A. (1999). *Dictionary of literary terms & literary theory*. Londra: Penguin.
- Dağlarca, F. H. (2014). *Bütün şiirleri 1*. İstanbul: YKY.
- Dirlikyapan, D. (2016). *Ölümü gömdüm, geliyorum*. İstanbul: Metis.
- Doğan, M. H. (2004). İmgeden akla giden yol. K. Özkan ve A. Akgül (Ed.), *Bütün yüzyılları yaşadım*, (ss. 67-75). İstanbul: Alkim.
- Donne, J. (2006). The flea. *Metaphysical poetry* (Christopher Ricks ed.). Londra: Penguin.
- Dubreuil, L. (2015). On poetry and mind. *Diacritics* 43(1), ss. 64-80.
- Eagleton, T. (2011). *Şiir nasıl yazılır* (Kaya Genç, çev.). İstanbul: Agora.
- Eagleton, T. (2017). Bir şiir nasıl okunur? (Alphan Akgül, çev.). Zeliha Güneş ve Gökhan Tunç (Ed.). *Yeni türk edebiyatına giriş 1*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Eco, U. (1997). *Yorum ve aşırı yorum*. (Kemal Atakay, çev.). İstanbul: Can.
- Eliot, T. S. (1934). *Selected essays*. London: Faber and Faber.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve edebiyat*. (Emre Kapkın, Ayşe Tekşen Kapkın, çev.). İstanbul: Payel.
- Halman, T. S. (2008). İki soyut şiirin düşündürdükleri. *Edebiyat ve kültür yazıları* içinde (ss. 195-204), Ankara: Hece.
- Kahraman, H. B. (1995). Melih cevdet anday'ın denemelerinde nesnellik-öznellik ikilemi ve etkileşiminin temellendirilmesi aracı olarak dünya. Şükrü Erbaş (ed.), *Melih cevdet anday günleri 20-21 Mayıs 1995*. Ankara: Edebiyatçılar Derneği.
- Kahraman, H. B. (Mayıs/Haziran 1994). Melih cevdet anday şiirinde Descartes'çı düşünce sorunsalları açısından bir yaklaşım. *Sombahar*, 23, ss. 40-46.
- Kalpıklı, M. (2010). Bir çağ günümüze: Necatigil ve divan şiiri. *Asfalt ovalarda yürüyen abdal: Behçet Necatigil* içinde (ss. 25-39). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Kaplan, M. (2005). *Şiir tahlilleri 1*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (1995). *Tevfik Fikret: Devir-şahsiyet-eser*. İstanbul: Dergâh.
- Koçak, O. (2012). *Kopuk zincir: Modern şiir üzerine denemeler*. İstanbul: Metis.
- Köprülü, F. (1976). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Köprülü, F. (2011). Halûk'un Defteri. İnci Enginün ve Zeynep Kerman (ed.), *Yeni türk edebiyatı metinleri 4* içinde (ss. 391-409). İstanbul: Dergâh.
- Lav, E. B. (2015). Hasta adam. O. Kahyaoğlu (der.), *Modern türkçe şiir antolojisi 1* içinde (s. 185). İstanbul: Ayrıntı.
- Leitch, W.B. *The norton anthology of theory and criticism*. New York, London: W.W. Norton.
- Loy, M. (2015). *The lost lunar baedeker: poems of Mina Loy*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Mehmet Âkif. (1966). *Safahat*. İstanbul: İnkılap ve Aka.

- Moore, M. (Yaz/Güz 1961). Paris Review - The Art of Poetry No. 4 (theparisreview.org)
- Nâzım Hikmet. (2010). *Bütün şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Necatigil, B. (2013). *Bütün eserleri*. İstanbul: YKY.
- Necip Fazıl. (1997). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu.
- Orhan Veli. (2013). *Bütün şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Özer, Nilay. (2017). “Ölümün değil, yaşamın kuramcısı”: Stevens şiirinden öğrenmemiz gereken. Erişim adresi: <https://t24.com.tr/k24/yazi/wallace-stevens,1373>
- Özdemir Asaf. (2011). *Çiçek senfonisi*. İstanbul: YKY.
- Platon. (2011). *Diyaloglar*. (Teoman Aktürel, çev.). İstanbul: Remzi.
- Pound, E. (1973). *Selected prose 1909-1965*. A New Directions Book.
- Ramazani, J. vd. (2003). *Modern poetry vol 1*. New York ve Londra: W.W. Norton & Company.
- Schiralli, M. (1981). Education and the demands of literature texts: poetic meaning. *McGill Journal of education XVI*(1), 21-31.
- Shakespeare, W. *Nasıl hoşunuza giderse*. (Özdemir Nutku, çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Şentürk, A. A. (2006). *Osmanlı şiiri antolojisi*. İstanbul: YKY.
- Şinasi. (1945). *Müntahabat-ı eş'arım*. İstanbul: Akba.
- Tanpınar, A. H. (2013). *On dokuzuncu asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2011). *Bütün şiirleri*. İstanbul: Dergâh.
- Temizyürek, M. (2021, 17 Ocak). Şair hikmet burcunda. Erişim adresi: <https://t24.com.tr/k24/yazi/sair-hikmet-burcunda,3037>
- Urgan, M. (2008). *İngiliz edebiyatı tarihi*. İstanbul: YKY.
- Ülgener, S. F. (2006). *Zihniyet, aydınlık ve izm'ler*. İstanbul: Derin.
- Wimsatt, W. K. & Beardsley M. C. (1954). The intentional fallacy. *The verbal icon* (ss. 3-18). The University Press of Kentucky.
- Wordsworth, W. & Coleridge, S. T. (2005). *Lyrical Ballads*. R. L. Brett ve A. R. Jones (ed.). Londra ve Newyork: Routledge.
- Yahya Kemal. (1969). *Kendi gök kubbemiz*. İstanbul: Millî Eğitim.
- Yavuz, H. (2005). *Edebiyat ve sanat üzerine yazılar*. İstanbul: YKY.
- Yavuz, H. (2006). *Büyü'sün yaz*. İstanbul: YKY.
- Yücel, C. (2009). *Bir siyasinin şiirleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Yücel, T. (2004). Melih Cevdet Anday'ın şiirinde uzam ve zamanın izinde. K. Özkan ve A. Akgül (Ed.), *Bütün yüzyılları yaşadım* içinde (ss.127-140). İstanbul: Alkım.



İç Oğuz Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boyu'nda Bamsı Beyrek Karakteri ve Tematik Yapının İşlevsel Modeli

The Character of Bamsı Beyrek in “İç Oğuz Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boy” and the Functional Model of Thematic Structure

Ruşen Alizade¹ 



¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: R.A. 0000-0002-0561-8294

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ruşen Alizade,
İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Beşoş
Mah. Akasya Sokak T Blok 2. Kat 50, İstanbul,
Türkiye
E-mail: rovsenaliz@aydin.edu.tr

Başvuru/Submitted: 08.02.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 01.03.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 10.05.2021

Kabul/Accepted: 23.05.2021

Atf/Citation:

Alizade, R. (2021). İç Oğuz Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boyu'nda Bamsı Beyrek karakteri ve tematik yapının işlevsel modeli. *TUDED*, 61(1), 45-59.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-876776>

ÖZET

Dede Korkut Kitabı'nin *İç Oğuz Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boyu*'nda anlatılan Bamsı Beyrek karakteri, öncelikle arabuluculuk işlevine sahip olması açısından dikkat çekmektedir. Söz konusu sonuncu boydaki iki katmanlı tematik yapıya dayanan bu çalışmada, yapısal-semantic yöntemin uygulanması ile Beyrek karakterinin yapısı ve statüleri irdelenmiş, genel olarak boydaki karşıtlık, bağlam, ritüel ve karakterler analiz edilmiştir. Çalışmada, Beyrek karakterinin misyonu doğrultusunda faaliyette bulunduğu, bu karakterin öldürülmesinin ardından boydaki bazı karakterlerin (Aruz ve Kazan'ın) sahip oldukları yeni statüler tespit edilmiştir. Aynı zamanda, Beyrek karakterinin statü değiştirici özelliğe sahip olduğu ve bu karakterin tematik yapının önemli unsuruna dönüşebildiği de açıklanmıştır. Beyrek'in vurgulanan dönüşüm sonrası ritüel bağlamda bulunabilmesine ilişkin hususlar değerlendirilmiş ve onun tematik yapının üst katmanında ölü, alt katmanında canlı bulunmasına neden olan etkenler tahlil süzgecinden geçirilmiştir. Bununla Beyrek karakterinin statü değiştirici işlevinin ritüel bağlamı net olarak belirlenmiştir. Beyrek'in şaman ve kurt statüleri ele alınıp incelenmiş, onun Korkut Ata ile aynı semantik düzeyde bulunabildiği tespit edilmiştir. Araştırmada, tematik yapıya yansıyan karşıtlığın kült bağlamı belirlenmiş, tematik yapıda bulunan dönüştürücü unsurların onarılmasına çalışılmış ve statü değişme ritüelinin işlevsel modeli bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut Kitabı, Beyrek, İç Oğuz, Taş Oğuz, model

ABSTRACT

Bamsı Beyrek, a character described in the narrative concerning *İç Oğuz Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boyu* (“When Outer Oghuz mutinied against Inner Oghuz and Beyrek Died”) is of interest because his primary function in the epic, *The Book of Dede Korkut*, is mediation. This study is based on the two-layered thematic structure of the last boy (narrative) of the text. It applies the structural semantic methodology to the examination of the configuration and positioning of Beyrek's character through a general analysis of the contrasts, contexts, rituals, and characters. The study determines that Beyrek's actions are aligned to his mission, and that the status of some characters (Aruz and Kazan) alters after Beyrek is murdered. Thus, the ritual context of the position-altering function of this character is clearly defined. Beyrek's positioning as shaman and wolf are also examined, and it is ascertained that he occupies the same semantic level as Korkut Ata. The study identifies the cult-based framework of the oppositions reflected in the thematic structure, restores the transformative elements of the topical construction, and discovers the functional model of the status changing ritual.

Keywords: The Book of Dede Korkut, Beyrek, Inner Oghuz, Outer Oghuz, model



EXTENDED ABSTRACT

This study of the epic, *The Book of Dede Korkut* found that connections are formed between the positioning of characters such as Kazan Khan and Aruz Koca because of the functional nature of Beyrek's characterization. It examines Beyrek's murder in the twelfth and last *boy* (narrative) using semantic arguments that allow the determination of a ritual context to the characterization of Aruz and Kazan. The study also evaluates Beyrek's place and role within this framework and explains that this character is also subject to a change of status along with other figures such as Kazan and Aruz. The highlighted transformation of Beyrek's positioning is integrated with the function of mediation. The identification of Beyrek's modifying function allows the disclosure of the ethno-ritual context of shamanism. Beyrek occupies a shamanistic status in the lower layers of the thematic structure and may be identified with the adventure reflected in the third *boy* of *The Book of Dede Korkut*, offering several important clues to its significations.

The study also discusses the hostility between Aruz Koca and Kazan Khan in terms of an internal problem of the Oghuz community. It states the inevitability of finding a *meta-ethnos* mediator to eliminate the prevailing difficulty and examines Beyrek in the context of a wolf cult, citing examples that elucidate the lupine cosmogonic connections in the qualities of this character. The characters of Beyrek and Korkut Ata are also compared, and it is demonstrated that Beyrek is the metaphorical equivalent of Korkut Ata's personality. However, it is noted that wolf-specific features may be observed in both characters in contexts underlying the thematic structure of the epic. The article further comments on the ritual setting of the last *boy* and elucidates the ceremonial nature of the characters.

The existence of transformative elements between the two-layer thematic structures of the text is illuminated and examined through the archetype of the last *boy*. The transitional phases between these elements are also marked, highlighting that a retrospective methodology is the only applicable means of restoration. Applying this method, it becomes possible to gradually progress from the upper to the lower layer of the thematic structure, which can then be transferred to any context.

In this respect, the old context is present in the new setting in the form of *reflections*, but these reflections are also found to create oppositions in the new context. The article shows that the contrasts that achieve subtextual consistencies in the thematic structure of the last *boy* are reflected in the upper layer of the thematic structure as signs. The clarification of these highlighted signs is imperative for the restoration of the lower layer of the thematic structure. This reported framework allows observations to be effected on the basis of the most striking contrast reflected in the upper layer of the thematic structure, the dual positioning of Aruz and Kazan. It is contended that the subtextual is made visible in two aspects. First, the narrator attempts to sustain Kazan Khan's image as a hero from the beginning to the end of the thematic structure; nevertheless, Kazan's anti-hero status is revealed. Second, the narrator

attempts to portray Aruz Koca as the anti-hero who destroyed Kalın Oghuz; however, Aruz's heroic status is seen and inferred.

The present study determines that the transformative positioning of Beyrek's character in the third and the last *boy* reflects varied contexts, but important structural elements are repeated through ritual, and Beyrek's character assumes the position of mediacy. The article discusses the topical construction of the aspect of ritual in the lower layer of the thematic framework of the last *boy* and evinces the presence of a status changing ritual within this structure. The epic contrast is reflected on the thematic structure as a value-based opposition, and the ritual reinstated in six thematic contexts is actually a status changing ceremony. It is explicated that Oghuz Khan represents the figure that caused the formation of the first cosmogonic processes. Cosmogony is not comprised merely of universe-congenital elements but also the cosmogonic process. The concerned process is directly related to Oghuz Khan's foundational role in the world and is associated with the modeling of the Oghuz cosmos in the texts that mention his name. The study ultimately reports that the world model labeled *Üç Ok - Boz Ok* (Three Arrows - Dun Arrow) was created by Oghuz Khan and was reinstated by the Oghuzs in the status changing ritual described in the last *boy*. It would be impossible to restore the Inner Oghuz-Outer Oghuz cosmos (world order) without grounding it in this model.

GİRİŞ

*İç Oğuz Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boyu'*nda anlatılan Bamsı Beyrek karakterinin, arabuluculuğu, kozmolojik düşüncenin epik dönüşümleri bağlamında dönemlere ayrılmıştır. Bu yazıda Beyrek karakterinin karmaşık ve işlevsel bir yapıya sahip olduğu göz önünde tutularak söz konusu karaktere özgü hususlar ayrıntılı bir şekilde betimlenecektir. Aynı zamanda, tematik yapıda (mesaj, düşünce ve duygu oluşumunda) bulunan işlevsel modelin incelenmesi ile ilkel kozmogonik konunun onarılması da gerçekleştirilmiş olacaktır.

Bamsı Beyrek karakterinin arabuluculuk işlevi ele alınırken bu işlevin doğrudan yapısal (yinelenen / değişmez) bir eylem olduğu dikkati çekmektedir. Bu işlev aynı zamanda yapısal açıdan farklı semantik katmanların üst üste kurulmuş biçimi olarak da incelenmelidir. Söz konusu karakterin eposun boylarındaki genel durumu göz önüne alındığında vurgulanan işlevin sadece epik bir nitelik taşımadığı görülecektir. Bu bağlamda Beyrek karakterinin sonuncu boyla ilgili olmaktan ziyade, Oğuz kozmosu bağlamındaki yapısal eylemin bütün katmanlarını kapsayan özel bir statüye sahip olduğu anlaşılacaktır.

1. Beyrek Karakterinin Yapısı

*İç Oğuz Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boyu'*nda iki tematik yapı (üst katmanlı ve alt katmanlı yapılar) bulunmaktadır. İlk tematik yapı bağlamına yansıyan Beyrek'in ölümü veya öldürülmesi olayı, bu yapı çizgisinin merkezinde yer almaktadır. Aslında Beyrek'in boydaki durumu bir "süzgeç" niteliğindedir ve söz konusu "süzgeç"ten geçen karakterlerin statüleri de değişmektedir. Kaydedilen değişimler, aşağıdaki şemada net olarak görülmektedir:

Anti - kahraman Kazan		Kahraman Kazan
	Beyrek	
Kahraman Aruz		Anti - kahraman Aruz

Üzerinde inceleme yapılan *İç Oğuz Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boyu'*nda töresel düzeni bozduğuna göre (Taş Oğuz beylerinin yağma törenine katılımını sağlamadığı için) anti-kahramana dönüşen Han Kazan, Beyrek'in öldürülmesinin ardından onun intikamını alması gereken kahramana dönüşmekte veya toplumsal bir statüye sahip olmaktadır. Töresel düzenin bozulmasına karşı çıkarak kahramana dönüşen Aruz Koca'nın ise daha sonra Beyrek'i öldürmekle anti-kahraman statüye sahip olduğu görülmektedir. Yani statüler arasındaki ilinti, Beyrek'ten geçmektedir ve bu husus, onun arabuluculuk işlevinin göstergesidir. Ancak Beyrek, kendi ölümüyle hem Kazan'ın hem de Aruz'un statüsünü değiştirmektedir. Bu açıdan, Beyrek'in arabuluculuk işlevinin bir katmanı da, statü değiştiricidir. Beyrek'in statü değiştirici işlevi ilk tematik yapı bağlamında net olarak görülmemektedir. Şöyle ki, Beyrek'in tematik yapının üst katmanında öldürülmesi, onun iradesi dışında gerçekleşen bir olaydır. Yani Beyrek'i öldürme girişiminde bulunan Aruz'dur. Ancak söz konusu ölüm olayının statüleri değiştirebilmesi,

bu olayı semantik açıdan, aynı zamanda tematik yapı altındaki bağlamlara göre incelemeyi gerektirmektedir.

Yukarıdaki şemada görüldüğü üzere, Aruz ve Kazan'ın statü değiştirmeleri Beyrek karakterinden geçmektedir ve söz konusu karakterler iki statüye sahip olabilirler. Bunlardan ilk dikkat çeken ritüel statüdür. Boydaki tematik yapının birçok öğeden oluştuğunu ve bütüncül olduğunu dikkate alarak bu yapının Aruz ve Kazan karakterleri çevresinde ritüel bağlamının yer aldığı da söylenebilir. Beyrek karakteri de tematik yapısal bağlamın önemli unsuruna dönüşüp kaydedilen ritüel bağlama dahil edilebilmektedir. Aruz ve Kazan karakterleri, en az iki dönüşümlü tematik yapısal bağlamlarda buldukları için Beyrek de kendi ölümüyle iki statüye (ölü ve canlı) sahip olmaktadır. Bu açıdan, tematik yapısal bağlamlar farklı statüleri amaçlamaktadır. Yani Aruz, tematik yapının üst katmanında anti-kahraman, alt katmanında kahraman olarak görülmektedir. Kazan ise tematik yapının üst katmanında kahraman, alt katmanında anti-kahraman olarak nitelendirilmektedir. Dolayısıyla tematik yapının üst katmanında ölü bulunan Beyrek, bu yapının alt katmanında diridir. Beyrek karakteri, Aruz ve Kazan ile aynı epik bağlamda bulunduğu için söz konusu karakterin de ikili statüden geçmesi gerekmektedir. Böylelikle, Aruz ve Kazan'ın statü değiştirmeleri, ritüel hareketler olarak değerlendirilebilir. Beyrek'in yaşam-ölüm niteliğindeki statü değişimi de ritüel bir hareket, bir başka ifadeyle ritüelistik ölümdür. Bu durumda, tematik yapı genel olarak ele alınıp değerlendirilmekte ve ritüel-mitolojik bağlam dikkate alınarak aşağıdaki argümanlar öne sürülmektedir:

a. Beyrek'in ölümü, ritüel niteliktedir ve o, gerçek anlamda ölmemektedir.

b. Beyrek'in ölümü, aynı zamanda, onun statü değişimidir. Yani yalnızca Aruz ve Kazan'ın statüleri değil, Beyrek'in de statüsü değişmektedir. Ancak Beyrek'in statü değişimi, ritüel sürecin en üst katmanında bulunan ve onun arabuluculuk işlevine dâhil edilebilen bir olaydır. Aruz ve Kazan'ın statüleri değiştirilebilir niteliktedir, Beyrek'in statüsü ise değiştirici bir özelliğe sahiptir.

c. Beyrek'in statü değiştirici işlevinin toplumsal ve ritüel bağlamı bulunmaktadır, bu bağlam şamanlıktır.

1.1. Beyrek Karakterinin Şaman Statüsü

Beyrek karakterinin sahip olduğu şaman statüsü, sonuncu boyun ikinci tematik yapısında görülmektedir. Söz konusu statü, tematik yapının üst katmanına çıkamamakta veya Beyrek'le ilgili geçmiş zaman dilimini yansıtmaktadır. Beyrek ise geçmişte olup bitenlere *Dede Korkut Kitabı*'nın önceki boyları bağlamında sahiptir. Örneğin, eposun üçüncü boyu (*Kam Büre Beg Oğlu Bamsı Beyrek Boyu*)¹, Beyrek'in geçmişte yaşadığı olayların bütününden ibarettir. Bu açıdan, Beyrek, sonuncu boya geride kalmış olan ve tamamlanmış “serüveni” ile katılmaktadır. Bu “serüven” iki katmanlıdır: birincisi, Beyrek'in eposun üçüncü boyundaki ilk tematik yapı bağlamında bulunan geride kalmış olan yaşamıdır. İkincisi ise Beyrek'in söz konusu boyun

1 Söz konusu boy için bkz. Gökyay, 2006, s. 59-90.

ikinci tematik yapı bağlamına yansıyan geçmiş hayattır. Bilindiği gibi Türk dünyası eposlarında betimlenen kahramanlar çeşitli tematik yapı bağlamlarında bulunabilirler ve bu husus tipolojik bir doğallıktır. Putilov, *Kahramanlık Destanı ve Gerçeklik* adlı eserinde vurgulanan tematik yapı bağlamlarının karşılıklı ilişkilerine dair şöyle yazmaktadır:

Karşılıklı etkileşimler, ayırt edici niteliği ile yalnız şu anlatılarda fark edilmektedir ki, onlardaki muhteva, doğrudan öyküleme bağlamında belli olmayan geçmiş olayların bulunduğunu amaçlayabilsin; söz konusu geçmiş olaylarda gelişen ve çözülebilen zıtlıklar, anlatının başlangıç kısmına kadar artık çapraşık durumda olur ve kahramanlar, olaylara onların davranışlarını koşullandıran herhangi geride kalmış olan bir yaşam ile dâhil olurlar (Putilov, 1988, s. 193).

Beyrek'in geride kalmış olan yaşamı da, hem üçüncü boyun ilk tematik yapı bağlamındaki hikâye ediliş biçimine hem de *Dede Korkut Kitabı*'nda kendisiyle ilgili olan tüm epizotlardaki tematik yapıların alt katmanlarına yansımaktadır. Yani Beyrek'in söz konusu geride kalmış yaşamında onun şaman statüsü de bulunmaktadır. Söz konusu statünün *Kitap*'taki belirtileri korunup saklanmaktadır. Bu belirtiler sistemli bir dizilişten ibarettir ve bu husus karakterin yapısal semantiğinin kurgulanmasını mümkün kılmaktadır. Beyrek'in şaman statüsü, öncelikle sonuncu boyun tematik yapısındaki olayların mantıksal sıralanışında oluşmaktadır. Şöyle ki, Aruz Koca, Beyrek'i Taş (Dış) Oğuzlardan yana olması için çağırır, dolayısıyla ona "lütf edip bizi Kazan ile barışdurasın" (Gökyay, 2006, s. 190) bilgisinin yazıldığı bir kâğıt gönderir. Beyrek, Han Kazan'ın *mağı* (danışmanı) konumundadır ve bu görevi dolayısıyla da Aruz Koca tarafından çağrılır. Bu hususta söylenebilir ki, Aruz ile Kazan arasındaki karşıtlık, Oğuz içi veya toplum içi bir meseledir ve onların barışmalarının sağlanması ile Kalın Oğuzun iki kolu (Üç Ok ve Boz Ok) da barışmış olacaktır. Söz konusu zıtlık, toplum üstü bir mesele niteliğindedir ve bu sorunu gidermek amacıyla toplum üstü bir arabulucunun da bulunması gerekmektedir. Beyrek'in danışmanlık statüsü ise kaydedilen toplum üstü karşıtlığın çözümü için geçer durumda olmayan veya düşük bir statüdür. Aslında *Dede Korkut Kitabı*'nda toplum üstü arabulucu Korkut Ata veya Dede Korkut'tur. Ancak söz konusu karşıtlığın çözümü meselesinde o anımsanmaz, oysa "Oğuz kavumunun müşkilini" (Gökyay, 2006, s. 19) halletmek onun doğrudan görevidir. Beyrek'in Taş Oğuzlardan (Boz Oklardan) kız alması (akrabalığı) meselesi, farklı bir durumda temel husus niteliğinde ele alınabilir. Ancak Oğuz ilinin (elinin) töresel düzeni bozulmuştur ve bu durumun düzeltilebilmesi için temel olarak görülmeyen statüler (danışmanlık, damatlık) bağlamında herhangi bir figür veya karakter talep edilmemektedir. Beyrek, Aruz tarafından doğrudan barıştırmacı olarak çağırılmış olsa da onun genel Oğuz kozmosu ile ilgili olan barıştırmacı bir işlevinin bulunmadığı görülmektedir.

Böylelikle, Beyrek'in Aruz Koca'nın huzuruna barıştırmacı sıfatıyla çağrılmasının yanı sıra öldürülmek için çağrıldığı da dikkat çekmektedir. Bu husus, yine ikili bir konum oluşturmaktadır. Yani Beyrek, tematik yapı üstünde ölü, tematik yapı altında ise diri statüdedir. Bu statülere dayanıp herhangi bir karşıtlığın ortadan kaldırılması da olanaklıdır. Tematik yapı üstünde betimlenen Beyrek, bir danışman sıfatıyla, aynı zamanda Taş Oğuzlarla akrabalık bağı bulunup onlardan

yana olmayan bir damat olarak doğrudan öldürülmek için çağırılır. Ancak tematik yapı altında onun öldürülmek için değil, bir barıştırıcı (arabulucu) gibi çağırıldığı görülmektedir. Beyrek'in ölüp-dirilme olayında ritüelin bulunması ise onun barıştırıcı özelliğinin şamanlık çerçevesinde kurgulanmasına imkân tanımaktadır. Şöyle ki, Beyrek'in Oğuz topluluğundaki güçlüğü gidermek amacıyla çağırılması onu Korkut Ata ile aynı statüde birleştiren bir husustur. Söz konusu husus, epik kuralın mitolojik ve eğretilme özelliği bakımından olağan bir durumdur, bu durum aşağıdaki etkenlerle net bir şekilde açıklanabilir:

- a. Korkut Ata'nın sonuncu boyun tematik yapısında doğrudan bulunmayıp boydaki *yom verme* (Gökyay, 2006, s. 194) kısmına katılması onun konu ile dolaysız bir biçimde ilgili olmadığını göstergesidir. Yani değinilen tematik yapı, Korkut Ata ile bağı olan tematik yapılara dâhil değildir.
- b. Korkut Ata ve Beyrek karakterleri, şaman işlevi açısından karşılaştırıldığı zaman Beyrek'in kıdemli olduğu görülebilir. Beyrek'in bir karakter olarak tematik yapının daha alt katmanında bulunduğu ve kahraman statüsünün çeşitli karakterlere yansıdığı da dikkat çekmektedir.
- c. Korkut Ata ve Beyrek karakterleri, birbirlerinin dönüştürücü aşamaları niteliğinde görülmektedir. Beyrek bir kahraman olarak ilk ecdat, maddi âlemin yaratıcısı ve kültürel kahraman işlevlerini icra eden Korkut Ata'nın eğretilme eşdeğeri veya dönüştürücü görünümüdür.
- ç. Korkut Ata ve Beyrek karakterleri, Oğuz eposunun doğudan batıya yayılmış metinlerinde ve doğrudan *Dede Korkut Kitabı* bağlamında koşut konuma getirilmektedir. Bu durum, söz konusu karakterlerden birinin şamanlık faaliyetinde bulunmasından, diğerinin ise kahraman-alp tipine dönüşmesinden kaynaklanmaktadır.
- d. Korkut Ata ve Beyrek karakterleri, birbirine koşut olarak aynı kutsal kültür içinde aksini bulup, tematik yapıların daha sonraki dönüşümlerinde farklı tematik düzlemlerde bulunabilirler.

Yukarıda öne sürülen görüşler, epik düşüncenin gelişimi açısından olağandır; bu husus, Beyrek ve Korkut karakterlerinin denkliğine imkân vermektedir. Söz konusu denklik, her iki karakterin yapısal katmandaki ortak özelliklerine dayanmaktadır. Şöyle ki, Beyrek-Korkut denkliği, şaman işlevi konusunda belirginlik arz etmektedir. Bu yöndeki doğrulama ise Beyrek ve Korkut karakterlerinin şamanlıkla ilgili statülerinin yansıtacağı kutsal kültür bağlamının bulunmasıyla gerçekleşebilir. Böyle bir bağlamın var olduğunu söyleyen ve dolayısıyla Türk epik düşüncesinin yapısına dair fikir öne süren İsmayılov, Korkut karakterini tam olarak yeni bir bağlamda (kurt kültürü bağlamında) incelemektedir.² Söz konusu inceleme sonuçlarına dayanarak denilebilir ki, Beyrek ve Korkut karakterlerinin kurt kültürü bağlamında yer almaları olanaklıdır.

2 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. İsmayılov, 2010, s. 46-47.

1. 2. Kurt Kültü Açısından Beyrek Karakteri

Beyrek karakterinin kurt kültü dizgesiyle ilgili olduğuna dair hususlar, *Dede Korkut Kitabı*'na aralıklı olaylardan oluşan “izler” şeklinde yansımaktadır. Bu “izler”, bazen tematik yapının alt katmanından bir üst katmanına geçip Beyrek'in geride kalmış yaşamı olarak da anlatılmakta ve görünür kılınmaktadır. Söz konusu “izler”in veya yansımaların onarılmasıyla aşağıdaki net sonuçlar elde edilebilir.

Eliyarov, “erenlerin meydanı arslanı, pehlevanların kaplanı Boz Oğlan” (Gökyay, 2006, s. 61) ifadelerini tahlil edip ilkel totem olan boz kurdun anısına hürmeten Beyrek'in *Dede Korkut Kitabı*'nda Boz Oğlan olarak adlandırıldığını yazmaktadır (Eliyarov, 2012, s. 180). Vurgulanan *boz* sözcüğü kutsallık arz eden bir ifadedir ve boz (gri) rengiyle ilgili bulunan karakterler de kutsal olarak nitelendirilmektedir. Bu açıdan, Beyrek ve kurt, boz renkte tanımlanıp “bozlar” sırasına dâhil edilen ve kutsal bir nitelik kazanan karakterlerdir. Ancak Beyrek'in kaydedilen sırada *boz* lakabıyla bulunması, bu karakterin geride kalmış yaşamına ait bir belirtidir.

Beyrek, lakabı bakımından, aynı zamanda bir karakter olarak kozmogonik niteliği açısından doğrudan kurtla ilgilidir. Örneğin, babasının adı metinde *Kam Büre / Bay Büre* (Gökyay, 2006, s. 59) şeklinde geçmektedir. Kozmogonik ve yalın durum bağlamda da en çok kurt öğelerinin türediği görülmektedir: Kam Büre (Kam Börü, Kam Kurt / Şaman Kurt), Bay Büre (Bey Börü, Bey Kurt) ve Beyrek (Börü, Kurt). *Börü* arketipi, doğu Türk şamanlığında canlılığın yapısal ilkelerindedir. Basilov'a göre, Şor şamanı, davulu için derisini kullandığı hayvanı, *tag-bura* (tag/dağ, bura/hayvan) adlandırmakta ve kendisinin önde gelen koruyucu ruhu olarak düşünmektedir (Basilov, 1984, s. 81). Bu durumda iki özellik dikkati çekmektedir:

- a. Bura / Börü, şamanlığın yapısal unsurlarından biridir.
- b. Bura / Börü, şaman kült bağlamıyla ilgili olan hayvandır. Her iki özellik, *bura* hayvansal unsurunun farklı toplumsal-kültürel bağlamlarda değişik hayvan türü (kurt, at vs.) sunduğunu göstermektedir. Yani *Dede Korkut Kitabı* 'ndaki *Bura-Börü*, bir kurt karakteridir. Dolayısıyla Beyrek, kozmogonik özelliği açısından Kam Kurt (Kam Büre) oğlu kurttur.

2. Beyrek ve Korkut Ata Karakterlerinin Ortak Özellikleri

Dede Korkut Kitabı'nın sonuncu boyunda da Korkut Ata'nın görevini doğrudan Beyrek üstlenmektedir. *Kitap*'ta betimlenen Korkut Ata'nın gerçek statüleri işlevsel niteliktedir. Korkut Ata'nın kutsal statüleri ise daha çok arkaik katmanlarda bulunan statülerdir.³ Bu bakımdan Korkut-Beyrek ilintisinin birçok öğeden oluşan bağlantıdan ibaret olduğu söylenebilir. Söz konusu durum, doğrudan mitolojik-halkbilimsel düşünceye özgü bir olaydır. Şöyle ki, karakter ve anlam birimi, çeşitli dönüştürücü gelişim aşamalarından oluşmakta, dünya modeli de mitolojik düşüncenin özdeşleştirme ilkesi açısından “çalışmaktadır”. Mitolojik dünya modeli

3 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Bayat, 2016, s. 17.

ise kendi katmanlarında aynı yapısal unsuru çeşitli kodlarla “yineleyebilmektedir”. Yani aynı yapısal unsur, yansıtma özelliği taşıyan öğeleri bir araya getirmekte ve bunların ritmik biçim benzerliği ile düzeninden yeni bir dünya modeli oluşturmaktadır.

Bu çerçevede epik metnin dönüştürücü niteliğine göre değerlendirilen Korkut Ata, Oğuz topluluğunda kurtarıcı, şaman, ata, ozan ve müdrik şahsiyet olarak bilinmektedir. *Dede Korkut Kitabı*'nda söz konusu anlam birimleri yansıtan karakter Korkut Ata'dır; benzer şekilde *Oğuz Kağan* destanında da söz konusu karakterin eşdeğeri Oğuz Kağan'dır. Beyrek, tematik yapının üst katmanında kahraman kimliğiyle yer alan ve Oğuz Kağan'a benzeyen bir karakter olup tematik yapının alt katmanında şaman ve kurt sıfatlarıyla Korkut Ata'ya eşdeğerdir. Oğuz Kağan da ilk ecdat ve kültürel kahraman statüsüne sahip olan bir karakterdir. Korkut Ata karakterinin değişme özelliği göstermeyen yapısında ise meditasyon⁴ olgusu bulunmaktadır. Bu duruma göre Oğuz Kağan ve Korkut Ata karakterlerinin Türk kozmolojik dünya modelinin yansıdığı *Dede Korkut Kitabı*'nda kurgulandığı anlaşılmaktadır. Söz konusu karakterlerin kendi işlevsel konumları bakımından kurgulanması da mümkündür. Vurgulanan düzeyde Beyrek karakterinin daha çok Korkut Ata'nın değişme özelliği göstermeyen modeli olduğu görülmektedir. Böylelikle, Beyrek ve Korkut karakterlerinin tematik yapı altı bağlamlarda kendi *kurtlukları* ile bulunabilmeleri, Beyrek'in şaman statüsünü de doğrulamaktadır. Bu açıdan aşağıdaki üç husus söylenebilir:

- a. Beyrek karakteri, ilk tematik yapı katmanında kahraman olmakla birlikte, aynı zamanda arabulucudur. O, arabuluculuk dışında statü değiştirici işleve de sahiptir. Söz konusu husus, karakterin ritüel bağlamını belirlemektedir.
- b. Beyrek'in statü değiştirici bir işleve sahip olması, *Dede Korkut Kitabı*'nın sonuncu boyu bağlamında şamanlık olarak değerlendirilebilir.
- c. Şamanlık olgusu, Beyrek karakterinin Korkut Ata karakteriyle aynı işlevsel sırada bulunabilmesini sağlamaktadır. Yani Beyrek, sonuncu boyda Korkut Ata'nın Oğuz kozmosu bağlamında yerine getirdiği benzeri faaliyeti yürütmektedir. Bu mesele, epik metnin, yani *Dede Korkut Kitabı*'nın değişme özelliği göstermeyen modeli bağlamında gerçekleşmektedir.

3. Tematik Yapıda Bulunan Karşıtlığın Kült Bağlamı

Sonuncu boyda ritüel bağlam ve karakterlerin ritüel özyapısı bulunmaktadır. Bu durumda eposun tematik yapısı, kült bağlamında incelenmelidir. *Dede Korkut Kitabı*'na yansıyan herhangi bir kültün de kozmik modellendirici niteliklere sahip olduğu görülmektedir. Bu nitelikler, onu modellendiren toplumsal unsurun (Oğuz Kağan'ın) tüm din dışı unsurları ile irtibatını da sağlamaktadır. *Kitap*'taki toplumsal unsur, kutsal bağlamdaki kültte modellendiği gibi, kült de

4 Meditasyon, Latince 'meditatio' kelimesinden türetilmiş bir kavramdır. Meditasyonda amaç zihni boşaltmakla birlikte akışta kalabilmektir. Bu zihni boşaltma anında birey derin bir rahatlama ve farkındalık yaşar. Bu o bireyin doğru meditasyonda yaşadığı arınmadır. Meditasyonda inisiyasyon sağlanır ve bu da yüksek konsantrasyonla olur. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Çelikbaş, 2020, s. 89-90.

din dışı bağlamda bulunan toplumsal unsurda gerçekleşmektedir. Yani, toplumsal unsur ile kült, iki dizge olarak birbirlerine yansımaktadır. Aynı zamanda, her iki dizgede tek yapının bulunduğu söylenebilir. Bu açıdan, kutsal ve din dışı bağlamların dikkat çeken yansıtıcı koşutluğuna dayanarak Oğuz kozmosu bağlamındaki din dışı karşıtlık kült bağlamında değerlendirilebilir.

Dede Korkut Kitabı'ndaki kutsal ve din dışı bağlamlar, tek dizgenin hiyerarşik aşamaları niteliğinde ve ayrılmaz biçimde oluşmuşlardır. Sonuncu boydaki dört karakterden (Kazan, Aruz, Korkut, Beyrek) ikisi, yani Korkut ve Beyrek, doğrudan kurt kültü ile ilgilidir. Diğer iki karakterin kült göstergeleri ise onların adlarında taşınmakta veya işaretlenmektedir.

Han Kazan, eposun on birinci boyunda “Azvay kurd enüğü erkeğinde bir köküm var” (Gökyay, 2006, s. 179) demektedir. Bu ileti, Kazan'ın ecdat bakımından kurtla ilgili olduğunun göstergesidir. Ceferli, Kazan-kurt uygunluğunun ritüel modeline dair şöyle yazmaktadır:

Kitab-ı Dede Korkut'un ikinci boyunda yurdu talan edilen Kazan Hanın yurda, köpeğe, kurda ve suya müracaatı, bütün dini, manevi, poetik dönüşümleri ile birlikte eski kült-ritüel modelinden dışarı çıkmamaktadır. Saha, kendi yapısında davranış formülü olarak bu modeli vermektedir (Ceferli, 2001, s. 107).

Vurgulanan müracaatlar, ayırt edici yönü ile dikkat çeken ritüel nitelikli model kapsamındadır. Bu husus, Kazan'ın hayvan kılıklı düzeyini doğrulamaktadır. Buna benzer hayvan kılıklı düzey, Aruz Koca karakteri için *at* olgusudur. Aruz, *Dede Korkut Kitabı*'nda *at ağuzlu* (Gökyay, 2006, s. 39) sıfatı ile tanımlanır. *At ağuzlu* tanımı, *at* yüzlü anlamındadır, bu ise Aruz'un *at* kültü ile ilgili iki düzeyini ortaya koymaktadır:

a. Beyrek'in kurt kültü ile bağlılığı, onun destansı karakterinde *nikab* (yüz örtüsü) ögesiyle doğrudan yüzünde işaretlenir. Aruz'un *at ağuzlu* tanımı da onun bizzat yüzüyle ilgilidir. Bu durumda aynı ögenin yinelenmesi dikkat çekmektedir. Levi-Stross'a göre, yineleme özel bir işleve sahiptir ve doğrudan mitin yapısını belirlemektedir (Levi-Stross, 1985, s. 206). Yani, hayvan kılıklı ögenin kutsal bağlamda Oğuzların yüzü niteliğinde yinelenmesi, mitin yapısal olayıdır. Böylelikle, mitin ritüel bağlamı, Aruz'un “*at ağuzlu*” (*at* yüzlü) ögesinde *at* kültü belirtisini göstermektedir.

b. Kült, kozmogoninin yapısal türemesini oluşturmaktadır. Örneğin, *Kam Büre oğlu Beyrek* (Gökyay, 2006, s. 59) deyişi, *Kam Kurt oğlu Beyrek* anlamındadır ve bu hususta dikkat çeken *kurt* yapısal ögesi, babanın (Kam Büre'nin) ve oğulun (Beyrek'in) adlarına kozmogonik türeme niteliğinde yansımaktadır. Aruz da aynı kozmogonik dizinin unsurudur. *At* kozmogonik unsuru ise Aruz'un ad-betimlemesinde kozmogonik türemenin bağlaşımları esaslı olarak işlev görmektedir. Bu durumda, *at*, genetik modelin değişme özelliği göstermeyen yapısında kült olarak yer almaktadır.

Oğuz ilindeki karşıtlığın yönlerini oluşturan unsurlar, Oğuz dünya düzenine uygun bir şekilde sıralandıktan sonra kült tapınış dizgesinin aşağıdaki mantıksal görünüşü ortaya çıkmaktadır:

Üç Ok-----Boz Ok
 İç Oğuz-----Taş Oğuz
 Kurt Kazan-----At Aruz
 Kurt Beyrek-----At Aruz

Görüldüğü gibi Kazan ve Beyrek, sosyal-siyasi karşıtlığın aynı kutbunda yer alan karakterlerdir. Bu karakterlerin bir arada bulunmaları, hem Üç Oklara mensup olmalarından hem de özdeş olan tek kült dizgesinin (kurt kültürünün) temsilcileri gibi faaliyet göstermelerinden kaynaklanmaktadır. Kurt kültürüne ait olan her iki karakterin at kültürünün taşıyıcısına (Aruz'a) karşı çıktıkları görülmektedir. Bu hususta karşıtlığın kült bağlamı daha net bir şekilde belirlenebilmektedir.

4. Tematik Yapıda Bulunan Dönüştürücü Unsurların Kurgulanışı

İç Oğuz *Taş Oğuz* *Asi Olup Beyrek Öldüğü Boyu* 'ndaki tematik yapının arketipinde mitolojik ve ritüel bir çizginin bulunduğu söylenebilir. Söz konusu arketip yapı ile ele alınan iki katmanlı tematik yapı arasında dönüştürücü öznel unsurların da konuşlandığı görülmektedir. Bu unsurlar arasında geçiş evreleri de bulunmaktadır. Böyle bir durumda en uygun ve uygulanabilir yöntemin geriye dönük yöntem olduğu söylenebilir. Söz konusu yöntemin uygulanması ile tematik yapının üst katmanından alt katmanına doğru derece derece ilerlemek mümkün olmakta ve tematik yapı herhangi bir bağlama aktarılabilir. Eski bağlam ise “yansımalar” şeklinde (kod yahut bilgi olarak) yeni bağlamda mevcudiyetini korumaktadır. Ancak bu “yansımalar”, yeni bağlamda karşıtlıklar da oluşturmaktadır. *Dede Korkut Kitabı*'nda da kaydedilen karşıtlıklar oldukça çoktur. Sonuncu boydaki tematik yapıda da metin altı tutarlılığı gerçekleştiren alt katmandaki karşıtlıklar, belirtiler şeklinde tematik yapının üst katmanına da yansımaktadır. Tematik yapının alt katmanının kurgulanması ise vurgulanan belirtilerin belirginleşmesiyle gerçekleşebilir.

Tematik yapının üst katmanına yansıyan en dikkat çekici karşıtlık, Aruz ve Kazan'ın ikili statülere (kahraman ve anti-kahraman) sahip olmalarıdır. Bu bağlamda metin altı, kendini iki hususta görünür kılmaktadır:

- Anlatıcı, Han Kazan'ı tematik yapının başlangıcından sonuna kadar kahraman statüye sahip karakter olarak anlatmaya çalışsa da Kazan'ın anti-kahraman statüsü kendini belli etmektedir. Bu kapsamda İç Oğuz - Kazan ve Kara Güne - Kazan gibi karşıtlıklar, vurgulanan hususa ilişkin örnek modeller niteliğinde ele alınabilir.
- Anlatıcı, Aruz Koca'yı Kalın Oğuz'u parçalayan bir anti-kahraman statüye sahip figür niteliğinde gösterme çabasında bulursa da Aruz'un kahraman statüsü görünmekte veya anlaşılmaktadır. Yani Aruz, töresel düzenin bozulmasına karşı olduğu için değil, doğrudan Beyrek'i öldürdüğü için cezalandırılmaktadır.

Kaydedilen karşıtlıklar, bütün durumlarda Beyrek'in öldürülmesi olayı ile birleşmektedir. Beyrek'in ölümü ile Kazan ve Aruz'un statüleri de değişmiş olur ve bu durum, onların

dönüştürücü tematik yapısal statülerini göstermektedir. Statü değişme, tematik yapıların dönüştürücü özelliğinin kaçınılmaz unsuru olarak ortaya çıkmaktadır. Bir unsurun yinelenmesi ise yapısal olay niteliğinde değerlendirilebilir. Ele alınan tematik yapıdaki statü değişme, doğrudan yinelenen unsurlar sırasını oluşturmaktadır. Bu sırada Beyrek de vardır. Şöyle ki, Beyrek'in Han Kazan ile Aruz Koca ve İç Oğuz ile Taş Oğuz arasında arabuluculuk faaliyeti bulunmaktadır. Epik-mitolojik düşüncenin ikili yapısı ise üç yapısal unsurun iki karşı yön oluşturduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, Aruz ve Kazan'ın sağ-sol unsurlara ait olmaları ve Beyrek'in arabuluculuğu dikkat çekmektedir. Yani ideal bağlamın iki üyesi (Aruz ve Kazan), statü değişimine maruz kaldıkları gibi, üçüncü üye (Beyrek) de statü değişiminden geçmektedir. Görüldüğü üzere bu durumda Beyrek, ölü ve diri statülere sahip olmaktadır.

Aruz Koca ile Han Kazan'ın ikili statülerinden birinin töreden ileri geldiği, ikincisinin mevcut olan sosyal-siyasi bağlamdan kaynaklandığı görülmektedir. Töresel statü, kutsal nitelikli Üç Ok - Boz Ok bağlamıyla, gerçek sosyal-siyasi statü ise İç Oğuz - Taş Oğuz bağlamlarıyla ilgilidir. Bu açıdan, Beyrek, aynı zamanda kutsal ve din dışı tabakalar arasında arabuluculuk yapmaktadır. Buna benzer arabuluculuğun ancak ritüel bağlamda gerçekleştiği söylenebilir. Söz konusu durum, Beyrek'in ölümünün ritüel bağlamda gerçekleştiğini göstermektedir.

Beyrek, statü değişme ritüelinin yöneticisidir ve bu yöneticilik, Korkut Ata'nın da işlevidir. Ancak söz konusu karakterler, birbirini inkâr etmeden aynı kutsal kült bağlamında bir model sırada yer almaktadırlar. Kanımızca, söz konusu modelin değişme özelliği göstermeyen yapısında boz kurt bulunmaktadır. Korkut Ata ile Beyrek karakterleri de *Dede Korkut Kitabı*'nın sonuncu boyuna boz kurdun model varyantları veya dönüştürücü eşdeğerleri niteliğinde yansımaktadırlar. Beyrek, ikili karşıtlığın üyesi olarak yapının diğer iki üyesi ile birlikte statü değişiminden geçebilmektedir. Bu durumda şu soru ortaya çıkmaktadır: Kazan ve Aruz'un statü değiştiricisi konumunda bulunan Beyrek, kendi ritüel ölümünü de kapsayabilen hangi ritüeli yerine getirmektedir? Statü değişme, bir durumdan başka bir duruma geçme olarak değerlendirilebilir ve Beyrek'in icra ettiği ritüel, tamamıyla bir geçiş törenidir. Turner'e göre, yapılan geçiş törenleriyle iki temel ilke amaçlanmaktadır: a. Statünün artırılması ritüeli; b. Statünün değiştirilmesi ritüeli (Turner, 1983, s. 232). Bu iki hususa dayanarak Beyrek'in öldürülmesi ritüelinin statü değişme töreni olduğu söylenebilir.

Turner, statü değişme ritüellerinde veya tören sürecinde yapısal bakımdan aşağı tabakada bulunanlar ile üst düzeyde bulunanların yerlerinin değiştirildiğini ve bununla toplumdaki herhangi sosyal-siyasi nitelikli gerginliğin ortadan kaldırıldığını yazmaktadır (Turner, 1983, s. 240). Bilindiği gibi statü değişme merasimlerinde toplumun alt tabakasında bulunanların yüksek statüye sahip olmalarıyla üst tabakadaki yetkililerin bağlı duruma getirilmeleri söz konusudur.⁵ Böylece, gerçekleşen yer değiştirme olayı ile bireyler toplumda uyum içinde yaşayabilir ve kozmik denge sağlanmış olur. *Dede Korkut Kitabı*'nda da Beyrek ile ilgili statü değişme töreninin hem üçüncü boyda hem de sonuncu boyda bulunduğu görülmektedir.

5 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Turner, 2018, s. 174-175.

Üçüncü boydaki törende, esirlikten kurtulup eve dönen Beyrek, kendi nişanlısının Yalancı oğlu Yaltacuk ile gerçekleştirmek üzere olan düğününe uğramaktadır (Gökyay, 2006, s. 79). O, burada ok atıp Yaltacuk'la yarışır ve onu yener. Bu durum, Kazan'ın dikkatini çeker ve iki karakter arasında aşağıdaki konuşma gerçekleşir:

Kazan Beg dizi üzerine geldi, aydur: Mere delü ozan, dile menden ne dilersin? Beyrek aydur: Sultanum, meni kosan da şölen yemeginün yanına varsam, karnum açdur doyursan, dedi. Kazan aydur: Delü ozan devletün depdi. Begler bugünkü begligüm bunun olsun, kon nereye giderise gitsün, neyelerise eylesün, dedi (Gökyay, 2006, s. 81).

Yukarıdaki hususa dayanıp üç yapısal olayı belirlemek mümkündür:

- a. Beyrek, Kazan'ın statüsünü düğün günü kapsamında elde etmektedir.
- b. Statü değişiminin bağlamı düğün ritüelidir.
- c. Beyrek'in ikili statüsü (ölü ve diri) bir etkindir. Yani Beyrek Oğuz ilinde ölmüş olarak bilinir, ancak diridir veya hayattadır.

Beyrek'in üçüncü ve sonuncu boylardaki statü değiştirme özelliği, çeşitli bağlamları yansıtmaktadır. Ancak, bağlam (ritüel) ile önemli yapısal unsurlar yinelenmektedir. Bu durum, bütün insanlığı ilgilendiren hususlar olarak (yaşam-ölüm, geçmiş-gelecek vs.) dikkat çekmektedir. Sonuncu boydaki tematik yapının alt katmanında da ritüelle ilgili tematik yapı bulunmakta ve bu yapıda da statü değişme ritüelinin olduğu görülmektedir. Boyun başlangıcında ise kutsal ve yapısal nitelikli düşünce biçiminde duyurulan ve tematik yapıda da yer alan kalıp -Üç Ok, Boz Ok yığınak olsa Kazan evin yağmaladurıdı- (Gökyay, 2006, s. 187), Oğuz topluluğunun bütüncül yapısını kapsamaktadır. Aynı zamanda, vurgulanan kalıp Oğuz ilinin bütün yapısal katmanlarını (İç Oğuz - Taş Oğuz, sağ- sol, yukarı-aşağı, geçmiş-gelecek, kutsal-din dışı, dost-düşman vs.) da bünyesinde taşımaktadır. Bu durumda, epik karşıtlığın tematik yapıya statüsel zıtlık niteliğinde yansıdığını dikkate alıp tematik yapı altı bağlamda onarılan ritüelin statü değişme töreni olduğu söylenebilir.

5. Tematik Yapıdaki Statü Değişme Ritüelinin İşlevsel Modeli

Toporov'a göre ritüel, yaratılışın belirtisidir ve ritüelde ilk olarak yaratılış sürecinde meydana gelenler kurgulanır (Toporov, 1988, s. 16). Bu tespitite dikkat çeken en önemli husus, ritüel zamanı önceki kozmogonik durumun (ilk mekân ve zamanın) kurgulanması meselesidir. Ritüel, sonuncu boydaki karşıtlığın çözüm aracı olarak ilk kozmogonik konumu belirlemektedir. Mekân ve zaman birliği esasına bakılırsa, reel kozmosun yapısı da kutsal kozmosun uygun yapısı ile karşılaştırılabilir. Vurgulanan yapılar arasında özdeşleme işlemi gerçekleştirilir ve asıl yapının birbirinden uzaklaşmış unsurları kutsal yapıya uygun bir biçimde yeniden yapılır.

Yukarıda kaydedilen hususlara dayanarak sonuncu boyun tematik yapısına yansımış statü değişme ritüelindeki ilk kozmogonik durum oluşturulabilir. Oğuz topluluğundaki bu kozmogoni, Oğuz Kağan'la ilgili olan kutsal hafızadır. Oğuz Kağan, Oğuzların ilk ecdadı ve

dünya düzeninin kurucusudur. Yani, ritüelde Oğuz Kağan'ın kurmuş olduğu dünya düzeni (dünya modeli), tüm temel yapısal unsurlarıyla kurgulanabilir. Aynı unsurların sonuncu boyda buldukları dikkat çekmektedir: a. Üç Ok- Boz Ok, b. Beyrek'in kutsal boz kurt statüsü. Ancak, söz konusu unsurlar bununla sınırlı kalmamaktadır ve tematik yapıda diğer unsurların da bulunduğu görülmektedir. Bu unsurlar, tematik yapının alt katmanında bulunan unsurlardır, bunların kurgulanması gerekmektedir.

İlk baştaki kozmogonik süreçlerin oluşumunu sağlayan Oğuz Kağan da sonuncu boydaki tematik yapıda kendi dönüştürücü simgeleriyle bulunmaktadır. Şöyle ki, kozmogoni, ancak kozmogonik unsurlardan ibaret değildir, bu, aynı zamanda bir süreçtir. Bu süreçten Oğuz Kağan hakkında bilgi veren kaynaklarda da bahsedilmekte ve Oğuz kozmosunun modellenmesi üzerine yorumlar yapılmaktadır.⁶ Oğuz Kağan'ın kurduğu dünya modeli de sonuncu boydaki statü değişme ritüelinde Oğuzlar tarafından yeniden yapılmaktadır. Söz konusu model, Oğuz Kağan'ın kurduğu Boz Ok - Üç Ok dünya modelidir, bu modele dayanmadan İç Oğuz - Taş Oğuz kozmosunun kurgulanması mümkün değildir. Tematik yapıdaki düzen, yağma töreninin gerçekleşmesiyle kurgulanır, daha sonra bu düzen bozulur ve Beyrek'in katılımıyla yeniden kurulur. Bu kurgulama eylemi, aracı olarak Boz Ok - Üç Ok adıyla bilinen Oğuz dünya modeli temelinde gerçekleşir ve asıl Oğuz (İç Oğuz, Taş Oğuz) dünyasının yapısı da vurgulanan modelle belirlenmektedir.

Sonuncu boydaki statü değişme ritüeline yansıyan toplum içi karşıtlık, ritüel modelin bulunmasıyla çözülmektedir. Bu hususta ilk olarak kozmogonik konum onarılır ve Beyrek'in kült-model olduğu veya kurt kültü bağlamında yer aldığı kanıtlanır. Söz konusu doğrulama, Beyrek karakterinin kült-ecdat çizgisini ortaya çıkarmakla birlikte bu karakteri Oğuz Kağan'ın değişme özelliği göstermeyen yapısına da yakınlaştırır. Bu durum, bir rastlantı olmayıp Beyrek karakterinde iki çizginin - şaman ve savaşı - bulunduğunu göstermektedir. Beyrek, yukarıda kaydedilen özellikler açısından Oğuz Kağan ile Korkut Ata'ya benzetilip bu iki karakter arasında bulunabilen bir figürdür. Yani Beyrek'in savaşı ve ecdat çizgisine sahip oluşu onu Oğuz Kağan'a, şamanlığı ve kurt kültü göstergesi ise Korkut Ata'ya yakınlaştırmaktadır. Bu açıdan Beyrek, savaşı ve şaman olarak kötü ruhlarla savaşan asıl şamanlara da benzetilebilir. Yani Beyrek'in savaşı yönü, gerçek şamanlarda bulunan canlılık bağlamı savaşı statü ile de ilgilidir. Böylelikle Korkut, Beyrek ve boz kurt karakterlerinin *Dede Korkut Kitabı*'na model türemeler niteliğinde yansıdığı dikkat çekmektedir.

SONUÇ

Dede Korkut Kitabı'nın sonuncu boyu (*İç Oğuz Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boyu*), yapısal-semantic inceleme yöntemiyle ele alınıp değerlendirilmiş, boydaki Beyrek karakterinin yapısı ve işlevsel yönleri tespit edilmiştir. Beyrek karakterinin boyun tematik yapısının üst katmanında ölü, alt katmanında ise diri olduğu ve bunun epik bir kodla işaretlendiği belirtilmiştir. Bu kodun herhangi bir durumu simgelemediği, ancak gerçekliğin model düzeyini yansıttığı da tespit edilmiştir. Sonuncu boyun irdelenmesi sonrası İç Oğuzlar ile Taş (Dış) Oğuzlar arasındaki

6 Bu konuda şu kaynaklara müracaat edilebilir: (Bayat, 2006; Togan, 1982).

kozmetik uygunluğun ritüelle gerçekleştiği saptanmış ve dolayısıyla Kalın Oğuz kozmosunun yapısal uyumunun doğrudan statü değişme ritüeliyle sağlandığı belirlenmiştir.

Araştırmada İç Oğuz ile Taş Oğuz arasında gerçekleşen çatışmanın bütün düzeyler açısından statüsel nitelikte olduğuna değinilmiş, tematik yapının kozmolojik yapısına ve ritüel-mitolojik semantiğine dayanarak statü değişme ritüelinin ortaya çıkmasında etkili olan unsurlar incelenmiştir. Araştırma sonucunda Beyrek'in sahip olduğu şaman ve kurt statülerinin sonuncu boydaki olayların akışına göre oluştuğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda, tematik yapıya yansıyan karşıtlığın bünyesinde kült bağlamının bulunduğu, boyun arketip yapısı ile ele alınan iki katmanlı tematik yapı arasında dönüştürücü unsurların konuşlandığı ve boydaki iki katmanlı yapıda işlevsel model olarak Oğuz dünya modelinin yer aldığı kanısına varılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Basilov, V. N. (1984). *İzbranniki duhov* [Seçilmiş ruhlar]. Moskva: Politizdat.
- Bayat, F. (2006). *Oğuz destan dünyası / Oğuznamelerin tarihi, mitolojik kökenleri ve teşekkülü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bayat, F. (2016). *Mitten tarihe sözden yazıya Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Ceferli, M. (2001). *Dastan ve mif*. Bakü: Elm.
- Çelikbaş, E. Ö. (2020). Resim terapisinde meditasyon: meditatif resim. *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 6(22), 88-96.
- Eliyarov, S. (2012). *Tarihimiz açıklanmamış mevzuları ile*. Bakü: Mütercim.
- Gökay, O. Ş. (2006). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- İsmayilov, H. (2010). Göyçe dastanlarında dastan informasyonunun fasilesizliği. *Azerbaycan Folkloru Külliyyatı*, XVII. H. İsmayilov ve E. Elekberov (Haz.). Bakü: Nurlan, s. 3-80.
- Levi-Stross, K. (1985). *Strukturmay antropologiya* [Yapısal antropoloji]. Moskva: Nauka.
- Putilov, B. N. (1988). *Geroişeskiy epos i deystvitelnost* [Kahramanlık destanı ve gerçeklik]. Leningrad: Nauka.
- Terner, V. (1983). *Simvol i ritual* [Sembol ve ritüel]. Moskva: Nauka.
- Togan, Z. V. (1982). *Oğuz Destanı Resideddin Oğuznamesi, tercüme ve tahlili*. (2. bs). İstanbul: Enderun Yayınları.
- Toporov, V. N. (1988). O rituale. Vvedenie v problematiku. *Arkaışeskiy Ritual v Folklorih i Ranneliteraturnih Pamyatnikah* [Ritüel hakkında. Probleme giriş. Folklor ve eski edebiyat abidelerinde arkaik ritüel]. Moskva: Nauka, s. 7-60.
- Turner, V. (2018). *Ritüeller yapı ve anti-yapı* (N. Küçük, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.



“Yıkılıpdur Bu Cihân Sanma ki Bizde Düzele”: Sultan III. Mustafa’nın Meşhur Nazmına Yazılan Nazireler

“This World is Falling to Pieces, Do Not Expect it to Get Better in Our Time”: Nazires to the Famous Poem of Sultan Mustafa III

İsmail Avcı¹ 



¹Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Balıkesir, Türkiye

ORCID: I.A. 0000-0002-9282-1468

Sorumlu yazar/Corresponding author:

İsmail Avcı,
Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çağış Kampüsü,
Balıkesir, Türkiye
E-mail: ismailavci@balikesir.edu.tr

Başvuru/Submitted: 23.10.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 29.12.2020

Son Revizyon/Last Revision Received: 06.01.2021

Kabul/Accepted: 14.01.2021

Online Yayın/Published Online: 09.03.2021

Atıf/Citation:

Avcı, I. (2021). “Yıkılıpdur Bu Cihân Sanma ki Bizde Düzele”: Sultan III. Mustafa’nın meşhur nazmına yazılan nazireler. *TUDED*, 61(1), 61–84. <https://doi.org/10.26650/TUDED2020-815720>

ÖZET

Bu çalışmada Osmanlı’nın 26. hükümdarı III. Mustafa’nın söylediği iki beyitlik nazım ve bu nazma söylenmiş nazireler konu edilmiştir. III. Mustafa’nın daha tahta çıktığı ilk bir iki yılda söylediği bu şiir, Osmanlı Devleti’nin askerî, sosyal ve ekonomik bakımlardan gerilemeye, bozulmaya başladığı dönemin bir eleştirisi, devletin içinde bulunduğu durumun belgesi niteliğindedir. Bu şiiri önemli kılan husus bizzat devletin başında bulunan padişah tarafından söylenmiş olmasıdır. Şiirde güvenilir ve iyi yetişmiş yönetici eksikliği üzerinden çökmekte olan Osmanlı bürokrasisinin eleştirisi vardır. Sözü edilen şiire, yazılır yazılmaz nazireler söylenmiştir. Tespit edilebildiği kadarıyla bu nazirelerin sayısı 17’dir ve nazireler şu şairlere aittir: Koca Râgıb Paşa, Şeyhülislam Küçük Çelebizâde İsmail Âsım Efendi, Enderunî Hazineli Şeyh Râsih Efendi, Şâkir Mehmed Hâkim, Derunî Ali Uşşakî, Hâkim Selim Efendi, Şeyh Mehmed Uşşakî, Hâkim Mehmed Efendi, Şeyhzâde Süleyman Uşşakî, Şabân Efendi Uşşakî, Hüsameddin, Dâniş Efendi, Hıfızzâde, Mihalicî Kâzî-i Uşşak. Çalışmada önce III. Mustafa ve onun devrinde devletin içinde bulunduğu durum hakkında kısaca bilgi verilmiş, ardından onun meşhur nazımı ve müellifleriyle birlikte bu nazma söylenmiş nazireler üzerinde durulmuştur. Makalenin, Osmanlı mülkünde böyle bir şiirin yazılmasına sebep olan şartları ortaya koyma ve III. Mustafa’nın nazmına söylenmiş yeni nazireleri tespit etme bakımlarından literatüre katkı yapması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: III. Mustafa, Osmanlı, nazım, Yıkılıpdur Bu Cihan, Nazire

ABSTRACT

The Turkish word *nazire* (reply in kind) is derived from the Arabic root *nazara* and describes a response poem. This article analyzes a poem consisting of two couplets by Mustafa III, the 26th Sultan of the Ottoman Empire, and its nazires. This poem is significant in that it was written by an active sultan of the Ottoman Empire and criticized the Ottoman bureaucracy coming to its downfall due to the lack of trustworthy and qualified sovereigns. At least 17 nazires were published in response to the poem. This article first provides brief information about Mustafa III and the state of the Ottoman Empire during his reign; then, it discusses his prominent poem as well the nazires to the poem and their authors. This article aims to expound on the conditions on the frontiers of the Ottoman Empire at the time and to discover even more nazires in response to the aforesaid poem of Mustafa III.

Keywords: Mustafa III, Ottoman, Verse, Yıkılıpdur Bu Cihan, Nazire



EXTENDED ABSTRACT

As a literary term, a *nazire* (reply in kind) is a poem that acts as a response and uses the same prosody, rhyme, and tone as the “base poem.” In Turkish literature, examples of reply in kind are available in almost all kinds of verse, especially in the forms of masnavi, eulogy, mustezat, and musammat; however, the majority of the examples are odes. The poems discussed in this review are nazires written in response to the renowned “verse” of Mustafa III, the 26th Sultan of the Ottoman Empire.

Mustafa III (1129–1187/1717–1774) served as 26th Sultan of the Ottoman Empire between 1757 and 1774. Research suggests Mustafa III was a merciful, benevolent, generous, traditional, righteous, and prudent sultan who used his best efforts to reign in good faith. Mustafa III wrote various poems under the pseudonyms of “Cihangîr,” “İkbal,” and “İkbalî.”

The famous poem by Mustafa III as cited in almost all resources referring to the Ottoman sultan is roughly translated into modern language as follows: “This world goes to rack and ruin, do not expect it to get better in our time. Besides, the vile fate has handed over the state to completely contemptible people. Hence, those who are now at the gates of bliss (in the government) are troublemakers and corrupt people. Henceforward, our only hope remains at the mercy of the God.”

It is reported that Mustafa III wrote the aforesaid poem during the first or second year of his accession to the Ottoman throne in response to the lack of experienced, trustworthy, and well-educated officials serving for the purpose of reforming the state, which had begun a gradual downturn, to reclaim its former strength. The Sultan despaired at the dire military, political, and economic conditions of the state gradually worsening and summarized his thoughts in these two couplets. It is interesting that such verses were written by an Ottoman sultan who was meticulous and extremely prudent in all respects. Although similar concerns had been identified by high-ranking officials previously as well, no sultan had ever explicitly expressed such concerns with a view to protect the perpetuity of the Ottoman Empire.

Six of the replies in kind in response to the famous verse of Mustafa III were previously introduced through an article to the academic world. Our research identified 11 additional works to make a total of 17. Found in the National Library, Isıklı Library, Gazi Husrev Bey Library in Sarajevo, *Târih-i Enderûn*, and *Âdâb-ı Zuraîfâ*, these works were written by the following poets: Koca Râgıb Paşa, Şeyhülislam Küçük Çelebizâde İsmail Âsım Efendi, Enderunî Hazineli Şeyh Râsih Efendi, Şâkir Mehmed Hâkim, Derunî Ali Uşşakî, Hâkim Selim Efendi, Şeyh Mehmed Uşşakî, Hâkim Mehmed Efendi (2 works), Şeyhzâde Süleyman Uşşakî (2 works), Şabân Efendi Uşşakî (2 works), Hüsâmeddin, Dâniş Efendi, Hıfzîzâde, and Mihalicî Kâzî-i Uşşak.

As significant examples of the Ottoman tradition of writing replies in kind, such works have helped discover some previously unknown poets, some of who only have one work. In

addition, some of these recently identified poems are new additions to the catalogue of works of some known poets.

The majority of such works were found to be contained in three journals, clearly proving once more the significance of journals (mecmua) in Turkish literature. As the number of studies conducted on journals increases over time, it could be possible to discover other examples of reply in kind in response to the aforesaid verse of Mustafa III.

GİRİŞ

Nazire (çoğ. nezâ’ir) kelimesi Arapça “nazara” kökünden türemiştir. Edebî bir terim olarak nazire, bir şairin başka bir şairin şiirine (zemin şiir) aynı vezin, kafiye ve edada yazdığı benzer şiire denir. Eğer yeni yazılan şiirde zemin şiirdeki anlamın tersi söz konusuysa, iki şiir arasında konu / anlam birliği yoksa bu “nakize” olarak adlandırılmaktadır. Nazire yazmak “cevap vermek” şeklinde de kullanılmıştır. Ancak bazı eserlerdeki kayıtlardan hareketle “cevap verme”nin daha ziyade mesnevilere yazılan nazireler için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Türk edebiyatında mesnevi, gazel, kaside, müstezat, musammatlar başta olmak üzere hemen bütün nazım şekilleriyle yazılmış nazire örnekleri mevcuttur. Ancak bunlar içinde en çok nazire gazellere yazılmıştır (Köksal, 2018, s. 15-55). Nazirelerin çoğunluğu toplu olarak bu tür şiirleri ihtiva eden müstakil nazire mecmualarında yer almaktadır. Türk edebiyatında bugünkü bilgilere göre ilk örnek olarak bilinen H. 840 (1436-7) yılında Ömer b. Mezîd tarafından derlenmiş *Mecmû’atü’n-nezâ’ir*’den itibaren birçok nazire mecmuası tertip edilmiştir. Nazirelerin bir kısmına ise kütüphanelerde yüzlerce örneği bulunan klasik şiir mecmualarında rastlanmaktadır. Bazen edebiyat tarihinin asıl kaynaklarına yardımcı bazen de yerine göre yegâne kaynak durumunda olan mecmualar edebiyat araştırmalarına önemli katkılar sunmaktadır. Günümüzün antolojileri durumundaki söz konusu mecmualarda, kaynaklarda adı geçmeyen unutulmuş şairlerin şiirlerine, bilinen şairlerin bilinmeyen ya da divanlarında bulunmayan şiirlerine, şairlerin divanlarında yer alan şiirlerin farklı şekillerine, daha önce varlığı bilinmeyen veya bilindiği hâlde ele geçmeyen eserlere, bilinmeyen veya kullanılmayan nazım şekillerine, yeni türlere ve aruz kalıplarına, şairlerin hayatlarına dair bazı bilgilere, mecmuanın derlendiği dönemin şiir zevkine, kimin hangi şairden etkilendiğine, hangi şairlerin popüler olduğuna, üslup çalışmalarının önemli bir kısmını oluşturan bazı kavramlara ve unsurlara, şairlerin edebî kişiliklerine ve edebiyat dışı bazı konulara rastlamak mümkündür (Aydemir, 2007, s. 123-7; Köksal, 2012, s. 417-20). Bu çalışmada üzerinde durulan Osmanlı sultanı III. Mustafa’nın meşhur “nazım”ına yazılmış nazireler de bu türden şiir mecmualarından tespit edilmiştir.

1. Sultan III. Mustafa ve Meşhur Şiiri

Sultan III. Mustafa (1129-1187 / 1717-1774), Osmanlı’nın yirmi altıncı padişahı olarak 1757-1774 yılları arasında hüküm sürmüştür. Tahta çıktığında Avrupa ile barış döneminde olduğundan devletin mali açıdan yeterli bir görüntüsü vardır. Bununla birlikte askerî ve ekonomik alanda yapılması gereken bazı yapısal düzenlemeler ve yenileşme adımları da gereklidir. III. Mustafa tasarrufa özen göstermiş, vergilerin toplanması hususunda hassas davranmış ve devletin gelirlerini artırma yolunda tedbirler almış, böylelikle hazineyi belli oranda doldurmuştur. Boğaz kalelerini tahkim ettirmiş, bazı yeni gemiler yaptırmış, Tophane ve Topçu Ocağı’nın ıslahını sağlamış ve yeni toplar döktürmüştür. Diğer taraftan imar faaliyetlerine de önem vermiş, ülkeye yeni bazı yapılar kazandırmıştır. Ancak yenilik taraftarı bir yapısı olan III. Mustafa’nın gayretlerine ve Baron dö Tot eliyle tesis edilen yeni düzenlemelere rağmen yapılanlar diğer büyük devletlerdeki yenileşme hızının çok gerisinde kalmıştır. Zira Osmanlı, aydınlanma dönemini yaşayan, büyük bir fikrî ve ekonomik değişim geçirmekte olan

Avrupa'daki gelişmelerden oldukça uzak bir hayat sürmektedir. Esasen padişah da durumun farkındadır. Rus savaşının başlamasıyla ortaya çıkan hızlı mali bozulma ve neticesinde gelen toprak kayıpları gerçekte devletin çok da iyi durumda olmadığını göstermiştir. Bunun yanında İstanbul'da 1766 yılında meydana gelen ve büyük yıkıma sebep olan deprem de sosyal ve ekonomik bakımlardan devlete önemli bir yük olmuştur. Tahta geçtiğinde sadrazam olarak bulunduğu ve bu görevde bıraktığı Koca Râgıb Paşa sayesinde saltanatının ilk zamanlarında bir sorunla karşılaşmamış olan padişahın, Ruslarla yapılan savaşın sonlarına doğru ortaya çıkan sıkıntılı durumun etkisiyle sağlığı bozulmuş ve 21 Ocak 1774 tarihinde vefat etmiştir. III. Mustafa kaynaklarda anlatılana göre devleti elinden geldiğince samimiyetle idare etmeye çalışan, merhametli, hayırsever, cömert, geleneklere bağlı, adil ve tutumlu bir padişahtır. Hitabeti kuvvetlidir, iyi bir hattattır. İlm-i nücuma fazlaca rağbet eden bir yapısı vardır. Huzur derslerine büyük önem veren, Ayasofya'da sabah namazı kılmayı âdet edinen ve sıklıkla tebdilen dolaşarak halkın günlük yaşamını takip eden bir padişah olarak tanınmıştır (Beydilli, 2006, s. 280-3; Uzunçarşılı, 2007, s. 341-2).

Osmanlı'nın şair padişahlarından söz eden kaynaklar, III. Mustafa'nın "Cihângîr", "İkbâl", "İkbâlî" mahlaslarıyla şiirler yazdığını kaydetmektedir. Sözü edilen bu kaynaklarda onun iki şiirine ve bir de beytine yer verilmiştir. Şiirlerden ilki "*Yâ Rab beni bir mesned-i vâlâya getürdüñ / Envâ'-ı 'inâyâtüñ kılduñ baña ihsân*" beytiyle başlayan 16 beyitlik bir münacaattır. Diğeri ise bu yazıda üzerinde durulan nazmdır (Bilmen, 1942, s. 33; Koçu, 1950, s. 31-2; 2005, s. 128; Yücebaş, 1960, s. 110; Şardağ, 1982, s. 239-41; İsen ve Bilkan, 1997, s. 219-20; Ak, 2001, s. 89-90; Pala, 2005, s. 153-5; İsen, Bilkan ve Durmuş, 2012, s. 193-7; Yorgancı, 2013, s. 124). İkbâlî mahlasını da muhtevî beyit ise görebildiğimiz kadarıyla sadece Coşkun Ak tarafından verilmiştir ve şöyledir: "*Şimdilik İkbâliyâ daldım 'amîk-i hayrete / Lutfidîp destümi al yâ Rabbi düşdüm gurbete*" (2001, s. 89). Bu beytin İkbâlî mahlasını kullandığı belirtilen II. Mustafa'ya (Ak, 2001, s. 79) ait olma ihtimalini düşünmek gerekir. Kaynaklarda sultan III. Mustafa'nın başka şiiri kaydedilmemiştir ancak Rüştü Şardağ'ın onun için "Mecmualarda rastlanan bazı şiirleri, edebiyat alanında seçkin duyuşların sahibi olduğunu kanıtlıyor." (1982, s. 239) demesine bakılırsa yapılacak yeni çalışmalarla tespit edilememiş şiirlerine ulaşma imkânı olabilecektir.

Sultan III. Mustafa'nın kendisinden söz eden hemen her kaynakta yer alan ve oldukça meşhur olan şiiri şöyledir:

Yıkılıpdur bu cihân şanma ki bizde düzele
Devleti çarh-ı denî virdi kamu mübtezele
Şimdi ebvâb-ı sa'âdetde gezen hep hâzele
İşimüz kaldı hemân merhamet-i Lem-yezel'e

[Bu dünya yıkılıp gitmektedir, bizim zamanımızda düzeleceğini zannetme. Bir de alçak felek devleti büsbütün aşağılık kimselerin eline verdi. Nitekim şimdi saadet kapılarında (devlette) bulunanlar bozguncu ve soysuz kişiler. Artık işimiz Allah'ın merhametine kaldı.]

Kaynaklarda bazı küçük farklarla kaydedilen bu şiir zaman zaman kıta olarak anılmışsa da “aa, aa” şeklindeki bütün mısraları birbiriyle kafiyeli hâliyle onu nazım olarak adlandırmak daha makul görünmektedir.

Sultan III. Mustafa’nın söz konusu bu nazmı daha Osmanlı tahtına oturduğu ilk bir iki yılda söylediği nakledilmektedir. Böyle bir şiirin yazılmasına sebep olan ise yavaş yavaş çökmeye başlayan devletin ıslah edilip tekrar eski gücüne kavuşturulması için çalışacak iyi yetişmiş tecrübeli ve güvenilir devlet adamlarının yokluğudur. Padişah, devletteki askerî, siyasi ve iktisadi bakımlardan gittikçe kötüleşen vahim tabloyu görünce ümitsizliğe kapılmış ve düşüncelerini bu iki beyitte özetlemiştir (Beydilli, 2006, s. 281; Güleç, 2019, s. 39). Bu mısraların bir padişahın, hele hele III. Mustafa gibi her bakımdan titiz ve aşırı tedbirli¹ bir padişahın dilinden söylenmesi ise oldukça ilginçtir. Buna benzer hususlar o zamana kadar yöneticiler tarafından tespit edilmişse de devletin bekası gözetildiğinden bir padişah tarafından açıkça dillendirilmiş değildir. Saffet Sıdkı Bilmen, *Şair Osmanlı Padişahları, Edebî Tetkik* adlı eserinde III. Mustafa’nın bu mısralarını verdikten sonra halkın böyle bir durum karşısındaki hâlini şöyle ifade etmiştir: “Devlet işlerinin Allah’a kaldığı bir sırada, bunu, padişahın kaleminden de okumak, halka ne fena bir tesir yapar!..” (1942, s. 33). Daha yeni tahta oturmuş bir padişahın dilinden dökülen bu mısralar, halkın ziyadesiyle karamsarlığa kapılmasına sebep olabilecek mısralardır. Bununla birlikte bu tespiti açıkça ifade eden şiirin kıymeti hakkında Reşad Ekrem Koçu şöyle demektedir: “Koca bir imparatorluğun perişan hâlini, hakikati ifadeden çekinmeyen açık ve bedbin bir lisan ile tasvir eden bu kıt’a, bu hükümdarın kaleminden çıkmış olmakla bir kat daha mana ve kıymet alır.” (1950, s. 32).

2. Sultan III. Mustafa’nın Şiirine Yazılan Nazireler

Cihangir III. Mustafa’nın nazmına yazılan nazirelere² toplu olarak tesadüf edilebilen ilk eser görebildiğimiz kadarıyla Hüseyin Gönel’in “Yıkılıpdur Bu Cihan ve Altı Nazire” başlıklı makalesinde sözünü ettiği mecmuadır. Mecmua Saraybosna Gazi Hüsrev Bey Kütüphanesi Türkçe Yazmaları R-6843 numarada kayıtlıdır. Nazireler eserin 56b varlığında bulunmaktadır. Söz konusu mecmua Abdullah Kantamiri tarafından Saraybosna’da yazılmıştır ve 1760 tarihlidir. Gönel, makalesinde III. Mustafa’nın meşhur nazmına Koca Râgıb Paşa tarafından

1 Bu hususa birkaç örnek verilebilir. Şehzadeligi zamanında zehirlenerek öldürülme endişesiyle vücudunun direncini artırmak için azar azar zehir içtiği söylenmektedir. Kara kuru bir yapısının olması ve yüzünün sarılığı buna bağlanmaktadır. Yeniçeri Ocağı’nın ıslahı hakkındaki zarureti defterdar Hilmi Efendi’nin yanında ağzından kaçırmış, Hilmî Efendi’nin bunu ifşa edebileceği endişesiyle önce onu defterdarlıktan azletmiş, ardından da idam ettirmiştir. III. Mustafa’nın devlet işlerinde fazlaca titiz bir tarafı vardır. Önüne gelen raporları in ince ayrıntısına kadar okuyan bir padişaktır (Beydilli, 2006, s. 281-2).

2 Makalenin hazırlandığı sıralarda İsmail Güleç tarafından “Her Devrin Hastalığı: Kaht-ı Ricâl yahut Adam Kıtlığı” başlıklı bir yazı yayımlandı. Güleç yazısında III. Mustafa’dan, iyi yetişmiş güvenilir yönetici kıtlığından ve Koca Râgıb Paşa’nın naziresinden söz ettikten sonra III. Mustafa’nın nazmına yazılmış Hüseyin Gönel tarafından tespit edilen nazireleri hatırlatmış ve “Belki henüz tespit edilmemiş nazireler de vardır. Eğer yoksa bu da yedincisi olsun.” deyip kendi şiirini vermiştir. İşte burada verilen nazireler, o henüz tespit edilememiş nazirelerdendir. İsmail Güleç’in naziresi şöyledir: “Dünya hâli bu sultanım, sanma bir gün düzele / Âdet-i kadimdir bazen başa geçer hezele / İşler eğer kaldıysa kalles ile müptezele / Yüz sürüp yalvaralım padişah-ı Lem-yezele” (Güleç, 2019, s. 39).

nazire söylendiğini ancak bunun şimdiye kadar ele geçmediğini, geriye kalan beş nazirenin ise hiç bilinmediğini, dolayısıyla makalede yer alan altı nazirenin ilk defa ortaya konulduğunu ifade etmiştir. Gönel'in çalışmasında Hâkî'nin iki; Koca Râgıb Paşa, İsmâmeddin, Dâniş Efendi ve Hıfzîzâde'nin birer olmak üzere toplam altı nazire yer almaktadır (2013, s. 122-4). Sultan III. Mustafa 1757'de tahta çıktığına, nazirelerin bulunduğu mecmua da 1760 tarihli olduğuna göre bu durumda padişahın bu şiiri söylemesinin hemen ardından nazirelerin de peş peşe geldiğini söylemek mümkündür.

Nazirelere tesadüf edilen ikinci kaynak zemin şiirin söylenmesinden yaklaşık 120 yıl sonra 1876 yılında yayımlanan Tayyâr-zâde Atâ'nın *Târih-i Enderûn* adlı 5 ciltlik eseridir. Bu eserin IV. cildinde III. Mustafa'nın nazımıyla birlikte 3 de nazire vardır. Bu nazireler sadrazam Koca Râgıb Paşa, devrin şeyhülislamı Çelebizâde İsmail Âsım ve Enderunî Hazineî Şeyh Râsih Efendi'ye aittir (Tayyâr-zâde Atâ, 2019, s. 124-5).³

Bu çalışma vesilesiyle ortaya çıkarılan nazireler ise Millî Kütüphane 06 Mil YzA 4816 numarada kayıtlı bir mecmua ile Uşaklı Hafız Mehmet Cami Işıklı'dan ailesine tevarüs eden bir başka mecmua içerisinde bulunmaktadır.

Millî Kütüphane'deki eser farklı varak aralıklarıyla *Mecmû'a-i Eş'âr* ve *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id* adıyla kaydedilmiştir ancak muhteva bakımından ikinci adlandırma daha doğrudur. Eserde ilki 1132 (1720), sonuncusu 1305 (1888) olan bazı tarih kayıtları vardır. Bu tarih kayıtlarından ve Şeyh Mehmed Uşşakî'nin naziresinde geçen "Bâ-ħuşûş belde-i 'Uşşâk'ı dutupdur ħazele" mısrasından mecmuanın Uşak'ta yazıldığı anlaşılmaktadır. Baştan ve sondan bazı varaklarının koptuğu anlaşılan mecmuanın sonradan verilen numaraya göre son varak numarası 90'dır. Nazireler mecmuanın 69b-70a varakları arasında yer almaktadır. Bu kısımda önce III. Mustafa'nın şiiri verilmiş ardından 10 nazire sıralanmıştır. Burada sırasıyla şu isimlerin nazireleri vardır: Koca Râgıb Paşa, Şâkir Mehmed Hâkim, Derunî Alî Efendi Uşşakî, Hâkim Selîm Efendi, Şeyh Mehmed Uşşakî, Hâkimân (Hâkim), Şeyhzâde Süleymân Uşşakî (2 adet), Şa'bân Efendi Uşşakî (2 adet).

Nazirelere rastlanan bir diğer eser Uşaklı Hafız Mehmet Cami Işıklı'nın ailesinde bulunmaktadır. Söz konusu *Mecmû'a-i Eş'âr*, sayfalarından bir kısmı boş olmak üzere 101 varaktan oluşmaktadır. Baştan bazı varaklarının koptuğu anlaşılan mecmuada çeşitli şairlerden nakiller vardır. Mecmua, Uşak'ta yaşayıp vefat eden Çivrilili Saatçi Mustafa Efendi'den (1876-1956) Denizli'ye göç edip hayatını orada geçirmiş olan oğlu Uşaklı Hafız Mehmet Cami Işıklı'ya (1920-1987) intikal etmiştir. Uşak hakkında verilen bazı bilgilerden ve ilki 1137 (1724), sonuncusu 1175 (1761) yıllarına ait tarih kayıtlarından mecmuanın Millî Kütüphanede bulunan mecmua gibi Uşak'ta ve yaklaşık olarak aynı dönemde hazırlandığı anlaşılmaktadır. Nazireler mecmuada 63b'de bulunmaktadır. Burada önce Sultan III. Mustafa'nın nazımı yer

3 Mehmet Arslan, eserin tezkire / antoloji hüviyetindeki 4 ve 5. ciltlerinde yer alan şairler ve şiirlerini bir araya getirip *Târih-i Enderûn'un Tezkire Kısmı* adıyla yayımlamıştır (bkz. Tayyâr-zâde Atâ, 2019). Nazireler bu çalışmada 124, 518 ve 526. sayfalardadır. Tayyâr-zâde Atâ'nın bu eserindeki nazireler Gönel'in çalışmasında yer almamış, gözden kaçırılmıştır.

almakta, ardından da 8 nazire gelmektedir. Bu nazireler şu şairlere aittir: Koca Râgıb Paşa, Mehmed Şâkir Ankaravî, Ali Uşşakî, Şeyh Uşşakî, Hüsâmeddin, Hâkim (2 adet), Mihalicî Kâzî-i Uşşak.

Buraya kadar sıralanan nazirelerden Koca Râgıb Paşa, Hâkim (2 nazire), Hüsâmeddin, Dâniş Efendi ve Hıfzîzâde'ye ait toplam 6 nazire daha önce tespit edilmiştir. Geriye kalan 9 nazire ilk kez bu çalışmayla gün yüzüne çıkarılmış olmaktadır. Diğer taraftan Tayyârzâde Atâ'nın *Târîh-i Enderûn*'unda bulunan farklı 2 nazirenin bilinir hâle gelmesi de bu çalışma vesilesiyle olacaktır. Zemin şiir ve tespit edilen toplam 17 nazirenin bulunduğu yerler tablo hâlinde şöyledir:

Şairler	<i>Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id</i> , Millî Ktp. 06 Mil Yz A 4816, vr. 69b-70a	<i>Mecmû'a-i Eş'âr, Uşaklı Hafız Mehmet Cami Işıklı ailesinde</i> , vr. 63b	<i>Mecmû'a, Gazi Hüsrev Bey Ktp. R-6843, vr. 56b</i>	<i>Târîh-i Enderûn</i> , IV	<i>Âdâb-ı Zurafâ</i>
Sultan III. Mustafa (zemin şiir)	Güfte-i Sultân Mustafâ	Güfte-i Sultân Mustafâ	Güfte-i Sultân Mustafâ Hân	Sultân Mustafâ Hân-ı Sâlis, s. 124	---
1. Koca Râgıb Paşa	Güfte-i Râgıbû'l-vezîr	Güfte-i Râgıbû'l-vezîr	Nazîre-i Sadrazam Râgıb Mehmed Paşa	Nazîre-i Râgıb Paşa, s. 124	---
2. Şeyhülislam Küçük Çelebizâde İsmâil Âsım Efendi	---	---	---	Nazîre-i Şeyhülislam Çelebizâde İsmâ'il 'Âsım Efendi, s. 124-5	---
3. Enderunî Hazineli Şeyh Râsih Efendi	---	---	---	Enderunî Hazineli Şeyh Râsih Efendi, s. 125	---
4. Şâkir Mehmed Hâkim	Güfte-i Şâkir Mehmed Hâkim	Güfte-i Mehmed Şâkir Ankaravî	---	---	---
5. Derunî Ali Uşşakî	Güfte-i Derunî 'Alî Efendi 'Uşşakî	Güfte-i 'Alî 'Uşşakî	---	---	---
6. Hâkim Selim Efendi	Güfte-i Hâkim Selim Efendi	---	---	---	---
7. Şeyh Mehmed Uşşakî	Güfte-i Şeyh Mehmed 'Uşşakî	Güfte-i Şeyh 'Uşşakî	---	---	---
8-9. Hâkim Mehmed Efendi (2 nazire)	Güfte-i Hâkimân	Nazîre-i Hâkimâ	Nazîre-i Hâkî	---	Hâkim, s. 68
	---	Diğer Hâkimâ	Diğer Nazîre-i Hâkî	---	---
10-11. Şeyhzâde Süleyman Uşşakî (2 nazire)	Güfte-i Şeyhzâde Süleymân 'Uşşakî	---	---	---	---
	Diğer	---	---	---	---

12-13. Şabân Efendi Uşşakî (2 nazire)	Güfte-i Şa'bân Efendi 'Uşşakî	---	---	---	---
	Diğer Şa'bân Efendi	---	---	---	---
14. Hüsâmeddin	---	Nazîre-i Hüsâmeddin	Nazîre-i 'İsâmeddin	---	---
15. Dâniş Efendi	---	---	Nazîre-i Dâniş Efendi	---	---
16. Hıfzîzâde	---	---	Nazîre-i Hıfzîzâde	---	---
17. Mihalicî Kâzî-i Uşşak	---	Güfte-i Mihalicî Kâzî-i 'Uşşak	---	---	---

Eldeki nazirelerin kimlere ait olduğu ismen bellidir, zira şiirlerden hemen önce müellif isimleri kaydedilmiştir. Lakin kaynaklarda aynı dönemde yaşamış, aynı ada / mahlasa sahip nazire müellifi olması muhtemel birden fazla isime rastlandığından mevcut bazı nazirelerin bu isimlerden hangisine ait olduğunu netleştirmek elde başkaca bir ipucu da bulunmayınca zorlaşmaktadır. Bu duruma tek tek nazirelerden bahsedilirken temas edilmiş, müellif olması muhtemel kişi ya da kişilere dair bilgi verilmiştir.

Millî Kütüphane ve Işıklı mecmualarında bulunan 9 nazire müellifinden 5'inin isminde bulunan "Uşşakî" nisbesi, bazı tarih kayıtları ve her iki mecmuanın kuvvetle muhtemel Uşak'ta hazırlanmış olması, bu kişilerin birbirlerini tanıyan, aynı yıllarda hayatta olan Uşaklı isimler olabileceğini düşündürmektedir. Örneğin burada adı geçen nazire sahiplerinden Derunî Ali Efendi (öl. 1200 / 1785-6), 1761 yılı başlarında Uşak'ta Câmi-i Kebîr Medresesinde müderrislik yapmış bir isimdir (Avcı, 2018, s. 86).

III. Mustafa'nın şiiri "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün" vezniyle yazılmıştır. Doğal olarak nazireler de bu vezindedir. Sadece 10. nazirede veznin farklı olarak "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" olduğu anlaşılmaktadır. Bu şiirin son mısrasında vezin bozulmaktadır. İlk kelimeleri okunamayan 17. nazirenin ise "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" veznine daha yakın olmakla birlikte aksadığı görülmektedir. Diğer nazirelerin (4, 11 ve 12. nazireler) bazı yerlerinde de vezin aksamaktadır. Bu aksamalarda mecmuaları tertip eden(ler)in dikkatsizliği ve böylece imlanın kısmen özensiz olmasının etkisi vardır.

Nazireler, zemin şiirde olduğu gibi ikişer beyitli söylenmiştir. Ancak Enderunî Hazineli Şeyh Râsih Efendi'nin naziresi diğerlerinden farklı olarak üç beyitlidir.

Enderunî Hazineli Şeyh Râsih (aa, ba, ca) ve Dâniş'in (aa, ba) nazireleri (bu hâliye iki nazire nazm değil kıta olmaktadır) dışındaki diğer nazirelerde zemin şiirde olduğu gibi bütün mısralar birbiriyle kafiyelidir. Bunun neticesinde ortaya birbiriyle çokça ortak kafiye kelimeleri olan şiirler çıkmıştır. Zaman zaman cinas da oluşturan bu kelimelerin zemin şiir de dâhil olmak üzere kullanım sıklığı sırasıyla şu şekildedir: düzele (12 kez); hazele (11); ezele (başlangıcı belli olmayan zaman, 8); ezele (azalmak, 1); Lem-yezel'e (8); mübtezele (8); tez ele (6); girmez ele (5); gelmez ele (2); rezele (kapıyı kapatmak, kilitlemek, 2); rezele (reziller, 2); gazele (1); güzele

(2); ko ya[ra]maz ele (1); söz ele (1); tezele (tazelemek, 1). Nazirelerde zaman zaman kafiye gereği bazı kelimelerin imlasında değişikliğe gidildiği görülmektedir. Hâkim Selim Efendi’nin naziresinde “*Beste-i mahlûk olanuñ kısmeti çün ezele*” mısrasında “azala” kelimesi kafiye gereği “ezele” okunacak şekilde yazılmıştır. Derunî Ali Uşşakî’nin “*Hâ’inân-ı devleti tebdil kıl var tezele*” mısrasında ise yine vezin gereği “tâzele” olduğu tahmin olunabilecek kelime “tezele” yazılmıştır. Metinlerde 6 defa geçen “tez” kelimesinin orijinal imlasıyla okunduğunda “tız” olması gerektiğini de bu imla tercihlerine eklemek gerekir. Kelimeler üzerindeki bu tasarrufları “kelimelerin imlasını bozmak” olarak değil, “kelimeleri şiirleştirmek” olarak düşünmek daha münisif bir tavır gibi durmaktadır. Zira metinler okunurken şaire, şiir dilinde imkân sağlayan bu uygulamaların göze takılan, kulağı tırmalayan bir yanı görünmemektedir.

Millî Kütüphane, Işıklı ailesi ve Gazi Hüsrev Bey Kütüphanesi nüshalarıyla *Târih-i Enderûn* ve *Âdâb-ı Zurfâfâ*’daki nazirelerin tamamı bir araya getirilip tekrar olanlar çıkarıldığında III. Mustafa’nın bu nazmına söylenmiş 17 nazire metni ortaya çıkmaktadır. Bu nazireler şunlardır:⁴

2.1. Koca Râgıb Paşa

Uzun yıllar çeşitli devlet görevlerinde bulunduktan sonra III. Osman’ın (sal. 1168-1171 / 1754-1757) son zamanlarında sadrazamlık mührünü alan (29 Şubat 1757), III. Mustafa tahta geçtiğinde de bu görevine devam eden Koca Râgıb Paşa’nın (1110-1176 / 1698-1763) özellikle sadrazamlığı döneminde olmak üzere devlete büyük hizmetleri olmuştur. Paşa sadece iyi bir devlet adamı değil, nükteleri, zengin kütüphanesi, hukuk bilgisi, şairliği, sohbetleri, âlimler ile şairleri koruyup kollamasıyla yaşadığı zamanın önemli isimlerinden biri olarak tarihe geçmiştir (Aydiner, 2007, s. 403-5). *Divan*’ıyla birlikte 7 eseri vardır (Demirbağ, 1999, s. 141-7).

Hüseyin Gönel’in yukarıda anılan yazısında Koca Râgıb Paşa’ya ait nazirenin şimdiye kadar ele geçmediğini söylemesi aktarılmıştı. Aslında nazire ele geçmiştir ancak fark edilmemiştir. Nitekim Niyazi Berkes’in 1970’te basılan *100 Soruda Türkiye İktisat Tarihi* adlı eserinde Tayyârzâde’nin *Târih-i Enderûn*’unda geçen üç nazire de (Koca Râgıb Paşa, Çelebizâde İsmail Âsım, Enderunî Hazineî Şeyh Râsih Efendi) görülebilmektedir (Berkes, 1970, s. 350-1). Yine 1975’te vefat eden Reşad Ekrem Koçu’nun *Âşık Şair ve Padişahlar* adlı çalışmasında da nazirenin iki mısrası mevcuttur (2005, s. 128).⁵ Şiir, Koca Râgıb Paşa’nın *Divan*’ında bulunmamaktadır. *Divan* üzerinde çalışma yapanlardan Ömer Demirbağ, Sultan III. Mustafa’nın şiirine Râgıb Paşa’nın nazire yazdığını söylemiş fakat metni vermemiştir (Demirbağ, 1999, s. 10-1, 50). Hüseyin Yorulmaz ise çalışmasında bu şiirden söz etmemiştir (Yorulmaz, 1989). Râgıb Paşa’nın naziresinin, padişahın en yakınındaki kişi olması hasebiyle ilk nazire olduğu tahmin olunabilir. Nazire şöyledir (G. 56b, M. 69b, T. 124, U. 64b):

4 Nazireler arasındaki farklarda şu kısaltmalar kullanılmıştır: G nüshası: Gazi Hüsrev Bey Ktp. R-6843; M nüshası: Millî Ktp. 06 Mil Yz A 4816; R nüshası: Râmiz, *Âdâb-ı Zurfâfâ*; T nüshası: Tayyâr-zâde Atâ, *Târih-i Enderûn*; U nüshası: Uşaklı Hafız Mehmet Cami Işıklı. Saraybosna Gazi Hüsrev Bey nüshası görülemedi. Buradaki nazireler Hüseyin Gönel’in yukarıda sözü edilen çalışmasından alınmış, şairler tanıtılırken de yine bu çalışmadan kısmen faydalanılmıştır.

5 Bu eserin ilk hâli şu çalışmadır: Koçu, 1950. Ancak burada söz konusu nazireler yoktur.

Niceler almada kâmin bu cihândan tez ele⁶
Felegüñ devri muţâbık yine bezm-i ezele⁷

Şanma ey dil ki sa'âdet bula bir dem hâzele⁸
Virdi Hâllâk-ı cihân mübtezeli mübtezele

[Birçok kişi bu dünyada arzusuna çabucak ulaşıyor, bu normaldir çünkü elest bezminde yazılan neyse felek ona uygun dönüyor. Ey gönül! Sen alçakların bir an bile mutlu olacaklarını zannetme, çünkü cihanı yaratan Allah adı insanların karşısına yine adileri çıkarır ve onlar mutsuz olurlar.]

2.2. Şeyhülislam Küçük Çelebizâde İsmail Âsım Efendi

Müderislik, kadılık, vakanüvislik yapan, Anadolu ve Rumeli Kazaskerliği payesi bulunan Küçük Çelebizâde İsmail Âsım Efendi (1096-1173 / 1685-1760), Koca Râgıb Paşa'nın tavsiyesi üzerine 1759 yılında şeyhülislamlığa getirilmiştir. Bu görevdeyken vefat etmiştir. *Divan'ı*, *Râşid Tarihi*'ne zeyli (Özcan, Uğur, Çakır ve İzgöer, 2013), *Münşeât'ı* (Küçük Çelebi-zâde, 2013) ve *Acâ'ibü'l-letâ'if* (Özertim, 1950, s. 345-71) adlı bir eseri vardır (Özcan, 1991, s. 477-8; Öztekin, 2010, s. 1-9).

Yukarıda III. Mustafa'nın söz konusu bu nazmı daha Osmanlı tahtına oturduğu ilk bir iki yılda söylediği ifade edilmişti. Çelebizâde İsmail Âsım Efendi'nin vefat yılı 1760 olduğuna göre onun bu nazmı Koca Râgıb Paşa'dan sonra tanzir eden ikinci kişi olduğu düşünülebilir. Burada Âsım Efendi'nin devrin şeyhülislamı olarak padişaha yakın isimlerden biri olduğunu da unutmamak gerekir. İsmail Âsım Efendi'nin naziresi kendi eserlerinde bulunmamaktadır. Sebep olarak nazirenin söylendiği tarihten önce eserlerini telif etmiş olması düşünülebilir. Nazire Tayyârzâde Atâ'nın *Târih-i Enderûn*'unda kayıtlıdır (2010, s. IV/124-5). Ayrıca Reşad Ekrem Koçu'nun *Âşık Şair ve Padişahlar* adlı eserinde birinci ve dördüncü mısraları mevcuttur (2005, s. 128). Nazire şöyledir (T. 124-5):

Hâk bu kim mülk-i cihân girdi yed-i mübtezele
'Aql-ı şâdıqla nizâmı hele hiç girmez ele

Berg ü bârını kamu eyledi yağmâ hâzele
Âb-ı şer' ile meger ravza-i devlet düzele

[Gerçek şu ki dünya mülkü aşağılık kimselerin eline geçti, doğru bir akılla bu dünyanın düzenini sağlamak mümkün değildir. Adı kimseler bütün malı mülkü, yiyecek içeceği yağmaladı. Devlet bahçesi ancak şeriatın temiz suyuyla düzelebilir.]

6 almada kâmin bu cihândan : almadı kâmin bu cihândan M, U; eyledi kâmin bu cihânı T.

7 bezm-i : bezmi M, U.

8 Şanma ey dil ki sa'âdet bula bir dem : Ne revâdur ki sa'âdet bula dâ'im M, U.

2.3. Enderunî Hazineli Şeyh Râsih Efendi

Şeyh Râsih Efendi’nin naziresi Tayyârzâde Atâ’nın *Târih-i Enderûn*’unda bulunan üçüncü naziredir. *Tuhfe-i Nâilî*’de hataen III. Mustafa yerine II. Mustafa devri şairlerinden olarak gösterilmiş, naziresi ve iki beyti örnek olarak verilmiştir (Tuman, 2001, s. I/307-8). Bu bilgiler *Târih-i Enderûn*’dan nakledilmiştir. Bu nazireyi diğerlerinden ayıran husus, III. Mustafa’nın nazmı da buna yazılan tespit edilebilmiş diğer nazireler de ikişer beyitliken Râsih Efendi’nin naziresininin 3 beyitli olmasıdır. Nazire şöyledir (T. 125):

Bakılır ise eger hük-m-i Hudâ-yı ezele
Mağv-ı iz’ân ider elbette nefî’ girmez ele
İ’tirâz eylemede fâ’ide yokdur zîrâ
Tunub aḥkâmını rabṭ itmiş esâs-ı ezele
Bunda maḥviyyet ü tefvîz gerekdür rûḥum
Ġayrı yok çâre umûr-ı kader-i Lem-yezel’e

[Ezeli olan Allah’ın hükmüne bakılacak olursa (hükümün künhüne tam manasıyla varılamayacağından) bu durum idraki mahveder ve ele bir fayda geçmez. Buna itiraz eylemede bir yarar yoktur, zira Allah bütün ipleri ezeldeki (elest bezmindeki) temele / kadere bağlamıştır. Ey ruhum! Bu hususta alçakgönüllü olmak ve işi Allah’a havale etmek gerekir çünkü Allah’ın takdir ettiği kadere karşı çare yoktur.]

2.4. Şâkir Mehmed Hâkim Ankaravî

Şâkir Mehmed Hâkim’in naziresi Millî Kütüphane ve Uşaklı mecmualarında bulunan nazirelerden biridir. Biyografik kaynaklarda bu isimde bazı kişiler varsa da bunlardan nazirenin sahibi olduğuna dair ipucu olan bir müellife rastlanamamıştır.⁹ Şâkir Mehmed Hâkim’in naziresi şöyledir (M. 69b, U. 64b):

Żabṭ ider böyle giderse bu cihânı ḥazele
Devr-i mîzân-ı ‘adâlet gelegörse tez ele¹⁰
Hük-m-i Kur’ân ile dünyâ yeñi başdan düzele
Süpürülürse ḥarem-i devlet [ü] dînden rezele¹¹

[Adalet terazisinin devri çabucak ele gelse, zira böyle giderse bu cihanı alçaklar zapt eder. Kur’an’ın hükümleri uygulanırsa, dinin ve devletin alanından reziller süpürülürse dünya yeni baştan düzelir.]

9 Örneğin bir kaynakta, adı geçen iki mecmuanın derlendiği dönemde yaşadığı anlaşılan ve Ankaralı olan Abdülkerim oğlu Mimarzâde Mehmed Şâkir Efendi (Sarıkadı) adlı bir ismin varlığından söz edilmektedir. Nazirenin sahibi olması muhtemel isimlerden biri olan Mehmed Şâkir Efendi kadılık ve müftülük gibi görevlerde bulunmuş ve Ankara’nın önde gelen Mimarzâdeler ailesine mensuptur (Kudat, 2020, s. 10-1).

10 Metinde “mîzânî” okunacak şekilde yazılan kelime anlam gereği “mîzân-ı” okunmuştur.

11 devlet [ü] : devlet-i U.

2.5. Derunî Ali Uşşakî

Hakkında bilinenler sınırlıdır. Nebî Efendizâde olarak tanınan Ali b. Abdullah el-Uşşakî, müderrislerdendir. Ali Uşşakî'nin 1174 (1761) yılı başlarında Uşak'ta Câmî-i Kebîr Medresesinde müderris olduğu bilinmektedir. 1200 (1785-6) yılında vefat etmiş ve Eyüp'te defnedilmiştir. Matematik, astronomi, fıkıh, tasavvuf gibi alanlarda eserleri vardır. Şiirlerinde Derunî mahlasını kullanmıştır (Mehmed Süreyya, 1996, s. II/410; İzgi, 1997, s. I/93-7; Fazlıoğlu, 2003, s. 192; Avcı, 2018, s. 86). Derunî'nin naziresi şudur (M. 69b, U. 64b):

Şanma kim böyle kalırsa bu cihân bir düzele¹²
İtme beyhûde te'essûf ki giden gelmez ele
Gözün aç şemşîr-i bürrânunî algıl tez ele
Hâ'inân-ı devleti tebdîl kıl var tezele¹³

[Böyle kalırsa bu cihanın düzeleceğini sanma, beyhude yere eseflenme çünkü giden tekrar ele geçmez. Gözünü aç, keskin kılıcını çabuk eline al, varıp devletteki hain yöneticileri değiştir, yerlerine yenilerini getir.]

2.6. Hâkim Selim Efendi

Kaynaklarda III. Mustafa döneminde yaşamış bu isimde bazı müelliflere rastlanmakla birlikte nazirenin bunlardan birine mi yoksa bambaşka bir şaire mi ait olduğu belli değildir. Hâkim Selim Efendi'nin naziresi şöyledir (M. 69b):

Beste-mağlûk olanun kısmeti çün [kim] ezele¹⁴
Ser-fürû eyleme bir ferde şağın girmez ele¹⁵
Ez-derûn eyle du'â şubh u mesâ Lem-yezel'e
İhtiyâc eylesün kullarını mübtezele

[(Allah'ı bırakıp) yaratılmışa bağlananın kısmeti azalır. Sakın hiç kimseye boyun eğme çünkü (bu yolla) onu ele geçiremezsin. Kullarını adı kimselere muhtaç etmemesi için Allah'a gece gündüz gönülden dua et.]

2.7. Şeyh Mehmed Uşşakî

Hayatı hakkındaki bilgiler sınırlıdır. *Hâtimetü'l-eş'âr*'a göre Uşşaklıdır. 1190 (1776-7) yılında İstanbul'a gelmiş, Palabıyık Hoca'dan tahsil görmüş ve müderris olmuştur. Ölüm yılı 1257 dir (1841-2). Fatin Davud'a göre şair Bektaşîliğe mensuptur ve şiirleri tasavvufidir. Tezkirede

12 kim : ki U.

13 Hâ'inân-ı : Hâ'inânı U. Vezin aksamaktadır. "Tâzele" kelimesinin cinas da oluşturacak şekilde kafiye gereği ağızlarda da rastlandığı üzere "tezele" okunacak imlayla yazıldığı düşünülebilir.

14 Mısradaki son kelimeyi "azala" okumak anlamca daha doğru görünmektedir ancak bu okuyuşta kulak kafiyesi bozulmaktadır.

15 Metinde "gıtmez" olan kelime anlam gereği "girmez" olarak düşünülmüştür.

şairin bir şiiri örnek olarak verilmiş, müstakil bir eserinin var olup olmadığı belirtilmemiştir (Sarıkaya, 2007, s. 493). Eldeki nazirenin müellife isnat edildiği bir kaynağa ulaşılamamakla birlikte Şeyh Mehmed Uşşakî’ye aidiyeti ihtimali kuvvetlidir. Nazire şöyledir (M. 69b, U. 64b):

Gitdi erbâb-ı kerem kaldı yirinde rezele
Bâ-ħuşûş belde-i ‘Uşşâk’ı dutupdur ħazele
El açup zâri kılpup yalvaralum Lem-yezel’e
Tâ çıka ħazret-i Mehdî bu cihâni düzele¹⁶

[Asalet sahibi kimseler gitdi, yerinde reziller kaldı. Özellikle Uşak beldesini alçak kişiler ele geçirdi. Allah’a el açıp inleyerek yalvaralım da hazret-i Mehdi çıkıp bu cihani düzeltsin.]

2.8-9. Hâkim Mehmed Efendi (2 Nazire)

Hüseyin Gönel, Gazi Hüsrev Bey nüshasında bulunan 8. ve 9. nazireleri Hâkî’ye atfetmiştir fakat nazirelerin Hâkî’ye aidiyeti bizce iki sebepten ötürü şüphelidir. Birincisi, 8. nazire Millî Ktp. nüshasında “Hâkimân”, Işıklı nüshasında Hâkimâ, Gazi Hüsrev Bey nüshasında “Hâkî” ve Râmiz’in (1148-1202 / 1736-1788) *Âdâb-ı Zuraħâ*’sında “Hâkim” (Erdem, 1994, s. 69) adına kayıtlıdır. Hemen ardından gelen 9. nazire ise Işıklı nüshasında “Dîħer Hâkimâ” başlığıyla yer alırken Gazi Hüsrev Bey nüshasında “Dîħer Nazîre-i Hâkî” olarak kaydedilmiştir. Millî Ktp. nüshasındaki “Hâkimân” ifadesinden art arda gelen iki nazirenin Hâkim mahlaslı / adlı müelliflere ait olabileceği intibası edinilmektedir. Ancak takip eden nazire Şeyhzâde Süleyman Uşşakî’ye aittir. Bununla birlikte *Âdâb-ı Zuraħâ*’nın tanıklığı 8. nazirenin Hâkim Mehmed Efendi’nin kaleminden çıktığını doğrulamaktadır. Nitekim Yakup Poyraz (2008, s. 21) ve Mehmet Çakırcı (2006, s. 6) Hâkim Mehmed Efendi’nin *Divan*’ı üzerinde yaptıkları çalışmalarda nazireyi Râmiz’den nakille Hâkim’e isnat edilen bir şiir olarak vermişler, Ramazan Ekinci (2013, s. 141) de Hâkim’in *Divan*’ında bulunmayan şiirlerden biri olarak tespit etmiştir. Gazi Hüsrev Bey nüshasındaki Hâkî adının / mahlasının “Hâkim” olma ihtimali tarafımızca değerlendirilmiş lakin Gönel’in kullandığı nüsha görülemediğinden bunun imlasından da (h’ler bakımından metnin transkripsiyonsuz olması, sondaki ye’nin mim olma ihtimali) bu kayıt için bir sonuca gitme imkânı olamamıştır. Bizi şüpheyi düşüren ikinci husus Gazi Hüsrev Bey ve Işıklı nüshalarında art arda gelen 8. ve 9. nazirelerde yer alan aşağıdaki mısraların ortak söyleyişidir. Elbette bu ortaklık şiirlerin birer “nazire” olmalarının doğal sonucu olarak da değerlendirilebilir:

Şakınup devlet[e] başdurma ayak mübtezele (Hâkim)
Başmasun dirseñ eger devlete pâyn ħazele (Hâkî)

Bu sebepler göz önünde bulundurularak 8. ve 9. nazireler Hâkim Mehmed Efendi’ye ait olarak kabul edilmiştir.

16 cihâni : cihân da U.

Asıl adı Mehmed olan Hâkim, İstanbul'da doğmuş, iyi bir eğitim almıştır. Kâtiplik, ruznamecilik, tezkirecilik, vakanüvislik gibi görevlerde bulunmuştur. Mısır, İran, Rumeli, Anadolu ve Arabistan coğrafyasını gezip görmüş bir isimdir. 1184 (1770) yılında İstanbul'da vefat etmiştir. İyi bir âlimdir. Talik ve divani hatlarında maharetli bir hattattır. Şairin edebî, dinî ve tarihî konularda manzum ve mensur 19 adet eseri vardır (Poyraz, 2008, s. 11-6). Hâkim Mehmed Efendi'nin nazireleri şunlardır [8. nazire: G. 56b, M. 69b, R. 68 (s.), U. 64b; 9. nazire: G. 56b, U. 64b]:

Bende ol şıdk [u] muhabbetle Hâkîm-i ezele
Olamaz mazhar-ı tevfiķ [u] 'inâyet hâzele¹⁷

Şakınup devlete başdurma ayak mübtezele¹⁸
Sözümü tut anuñ üstine kapuyı rezele¹⁹

[Ezeli olan ve her şeyi bilen Allah'a sadakat ve muhabbetle kul ol, çünkü aşâğılık kimseler onun yardımına mazhar olamazlar. Dikkat et, adi kimselerin devlet kapısına ayak basmalarına izin verme, sözümü tut ve kapıyı üzerlerine kilitle.]

Yüz sürüp ağlayagör pâdişeh-i Lem-yezel'e²⁰
Mağlabın böyle tehî gezmek ile girmez ele

Başmasun dirseñ eger devlete pâyin hâzele
Yüz virüp eyleme ihsân u kerem mübtezele

[Ebedî olan Allah'a yönelip ağlayarak yalvar, zira böyle kimsesiz / yalnız gezmekle istediğini elde edemezsin. Eğer alçak kimseler devlete ayak basmasın diyorsan bunlara yüz verip iyilik ve bağışta bulunma.]

2.10-11. Şeyhzâde Süleyman Uşşakî (2 Nazire)

Kaynaklarda müellif hakkında bilgiye rastlanamamıştır. Millî Kütüphane nüshasında Şeyhzâde Süleyman Uşşakî'nin iki naziresi kayıtlıdır. Nazireler şöyledir (M. 69b):

Pâdişâhum şanma ki hükümüñle dünyâ düzele²¹
Devirüñde cümle 'âlem şimdi zâbt-ı hâzele

'Arz-ı hâller dâ'im ola Mevlâ-yı Lem-yezel'e
Emr ide Hâķ ey Mehdî Âl-i 'Osmân kapusun rezele

17 Olamaz mazhar-ı: Olımaş mazhara U.

18 devlete başdurma ayak mübtezele : devlete başdı ayak mübtezele R, devlet başdurma ayak hâzele M.

19 Mısranın sonunda geçen "reze" (rezze) kelimesi "kapıyı açıp kapatmaya yarayan ve baş parmakla basılarak işletilen demiri, menteşe" anlamlarına gelmektedir (Devellioğlu, 2013, s. 1041; Çağbayır, 2017, s. 1380).

20 pâdişeh-i : pâdişehi U.

21 Şiir bu hâliyle "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" vezniyle yazılmış görünmektedir. Son mısradaki vezin aksamaktadır.

[Padişahım! Hükümle dünyanın düzeleceğini sanma, senin devrinde bütün âlem adi kişilerin eline düşmüş durumdadır. Ebedî olan Mevla’ya hâlini sürekli arz et, onun emriyle Mehdî, Osmanlı soyunun kapısını (alçaklara karşı) kapatsın.]

Tatbîk ider iseñ hükümñ ol kitâb-ı ezele²²
Umulur ki bu dünyâ yeñi başdan düzele
Sen de yalvaragör ol Hudâ’ya Lem-yezel’e
İtâ’at itmeyeni tez elden ço ya[ra]maz ele²³

[Eğer hükümünü o ezeli kitaba göre uygularsan bu dünyanın tekrar düzeleceği ümit edilebilir. Sen de o ebedî Huda’ya yalvar, itaat etmeyi hemen uzaklaştır, zira bir işe yaramaz.]

2.12-13. Şabân Efendi Uşşakî (2 Nazire)

Süleyman Uşşakî gibi elde iki naziresi bulunan Şabân Efendi Uşşakî hakkında da kaynaklarda bilgi bulunamamıştır. Şairin Millî Kütüphane nüshasında yer alan nazireleri şunlardır (M. 70a):

Pâdişâhum yir yirin dutdı cihânı hâzele²⁴
İcrâ-yı Hâk olmayıcağ niçe dünyâ düzele
Bu kirimden kerem ummak almağ ‘abes söz ele
Tezellül-i hâl idüp yalvaralum Lem-yezel’e

[Padişahım! Adi kişiler cihanı yer yer ele geçirdiler, Hakk’ın hükümleri icra edilmezse dünya nasıl düzelecek? (Devleti yiyip duran) bu kurtçuktan iyilik ummak abesle iştigal etmektir, kendimizi hakir tutarak ebedî olan Allah’a yalvaralım.]

Çanı bir ‘âkil [ü] dâna gele dünyâ düzele
Mehdi âl-i resule gelse yarın[dan] tez ele
Mençabedür bu cihânda o daği girmez ele
Belki virmez idi saltanatı[nı] mübtezele

[Akıllı ve bilgili bir kişi gelse de dünya düzelse ama nerede! Mehdî, peygamberin soyundan olanlara / ümmetine yarından tezi yok gelse! Ancak o da bir menkıbedir, bu cihanda ele girmez. Eğer gelseydi belki dünyanın saltanatını adi kimselere vermezdi.]

22 Şiirin vezni problemlidir. İlk mısranın başındaki kelimenin imlâsı طنبوی şeklinde ancak anlama bakılarak “Tatbîk” olabileceği düşünülmüştür.

23 İmlâsı metinde “çoyamaz” şeklinde olan kelime vezne bir katkısı olmamakla birlikte anlam bakımından “ço yaramaz” olarak düşünülmüştür.

24 Vezin “fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilün” olarak görünmekle birlikte bütün mısralarda aksamaktadır.

2.14. Hüsâmeddin

Hüseyin Gönel'in çalışmasında nazireler toplu hâlde listelenirken nazirenin başında "Nazîre-i İshâmeddin" başlığının olduğu görülmektedir. Gönel bu ismin Üsküdarlı Mustafa İshâmeddin (عصام الدين) Efendi²⁵ olduğuna hükmetmiştir (2013, s. 123). Tarihen bakıldığında bu ismin nazire müellifi olması ihtimal dâhilindeyse de ona böyle bir nazirenin atfedildiğine dair bir kayıt yoktur. Nazirenin yer aldığı bir diğer eser Uşaklı mecmuasında şiirin sahibi Hüsâmeddin (حسام الدين) adlı bir şair olarak gösterilmiştir. İki kelimenin yazılışındaki fark oldukça belirgindir ancak Gönel'in kullandığı nüsha görülemediğinden bu kelimenin okunuşunda bir sorun olup olmadığı kontrol edilememiş, bu sebeple eldeki nüshada görülen ismin müellif olabileceği düşünülmüştür. Hüsâmeddin'in naziresi şöyledir (G. 56b, U. 64b):

Devr-i 'âlem bu siyâk üzre muvâfık ezele
Bu sipihre işini uyduramaz bir hâzele
Mübtezellere kalırsa işimiz gelmez ele
Yine erbâb-ı sa'âdetle meger kim düzele

[Dünyanın bu şekilde dönmesi elest bezminde yazılan kadere uygundur, bu yüzden aşâğılık kişiler bu feleğe işlerini uyduramazlar. Eğer dünya adilere kalırsa işimizi önümüze katamayız, dünya yine ehil olanlar elinde düzelecektir.]

2.15. Dâniş Efendi

Gazi Hüsrev Bey Kütüphanesinde bulunan nazirelerden biri de Dâniş Efendi'ye aittir. Hüseyin Gönel'in çalışmasında nazireler toplu hâlde listelenirken nazirenin başında "Nazîre-i Dâniş Efendi" başlığının olduğu görülmektedir. Gönel bu ismin Enderunlu Süleyman Dâniş Efendi olduğuna hükmetmiştir (2013, s. 123-6).²⁶ Şairin çağdaşı tezkireciler Dâniş'in asıl adının Süleyman olduğunu belirtirler. III. Ahmed'in oğlu şehzade Mehmed'e daye (dadı) olarak görevlendirilen annesiyle birlikte saraya girmiştir. Doğum tarihi annesinin saraya daye olarak girişine göre 1715 olmalıdır. Doğum yeri de buna bağlı olarak kuvvetle muhtemel İstanbul'dur. Enderun'da eğitim almıştır. Şair saraydaki memuriyet hayatında sır kâtipliğine (sadrızamla padişah arasındaki yazışmalara bakan kâtip) kadar yükselmiştir. 1752'den sonra saray dışında görevlendirilmiş, kâtiplik ve muhasebecilik yapmıştır. Son görevi Haremeyn muhasebeciliğidir.

25 Ebu'l-İsmet Mustafa İshâmeddin Efendi Üsküdarlıdır. Babasının adı Abdullah'tır. Annesi, Vakanüvis Seyyid Hâkim Efendi'nin kız kardeşidir. Dinî bilgiler yanında edebî bilgileri de öğrenmiştir. Nakşibendi tarikatına mensuptur. Abdullah Nidâi-i Kâşgari'den hilafet almıştır. İmtihanla ilmiye sınıfına girmiş, Üsküdar 1178 (1764-5) ve Edirne'de (1787) müderrislik yapmıştır. Rebiyülevvel 1201 (Ocak 1787) tarihinde Edirne kadısı olmuştur. *Tuhfe-i Nâilî*'ye göre 1202 (1787), *Osmanlı Müellifleri*'ne göre 1203 (1788), *Sicil-i Osmanî*'ye göre ise III. Selim (1789-1807) devri başarılarında vefat etmiştir. Kabri Üsküdar'dadır. Çoğunluğu şerh ve tercüme olmak üzere 10'dan fazla eseri vardır (Tuman, 2001, s. 1/678; Oğraş, 2001, s. 203-4; Bursalı Mehmed Tahir, 2016, s. 1/388; Mehmed Süreyya, 1996, s. III/802; Bilgin, 2012, s. 281-2).

26 Ancak bu isme böyle bir nazirenin atfedildiğine dair bir kayıt yoktur. Bununla birlikte tarihen bakıldığında bu ismin nazire müellifi olması ihtimal dâhilindedir.

Kaynaklarda bazı farklı tarihler olmakla birlikte Râmiz’in *Âdâb-ı Zuraîfâ*’da bildirdiği 1189 (1775) yılı *Tuhfe-i Nâilî*’deki beyitle de desteklenince şairin ölüm yılı doğru olarak ortaya çıkmış olmaktadır. Enderunlu Süleyman önceleri Tayfur mahlasını kullanmış, daha sonra Dâniş’i almıştır. Dâniş’in bilinen tek eseri *Divan*’ıdır (Erdem, 1994, s. 95-6; Tuman, 2001, s. I/280; Birgören, 2004, s. 3-16). Şairin *Divan*’ında bulunmayan naziresi şöyledir (G. 56b):

Dil virüp şevk ile dört kaşlı bir âfet güzele
Geh rubâ’î diyelüm gâhi baçalum ğazele
Re’y-i tedbîr idemez levh-i kazâyı tağyîr
Rab’-ı kalb eyle hemân hük-m-i Hâkîm-i ezele

[Genç, baştan çıkarıcı bir güzele şevkle gönül verip gâh rubai söyleyelim gâh gazel terennüm edelim. Kaderde var olanı tedbir almak değiştiremez, bu yüzden hemen ezeli olan Allah’ın hükmüne bütün kalbinle bağlan.]

2.16. Hıfzîzâde

Gazi Hüsrev Bey nüshasında bulunan bu nazirenin başında “Nazîre-i Hıfzî-zâde” başlığı vardır ancak bu ismin hangi Hıfzîzâde olduğu belli değildir.²⁷ *Sicill-i Osmani*’de Hıfzîzâde olarak anılan Hıfzî Mehmed Efendi’nin oğlu Hıfzîzâde Abdullah Efendi (öl. Recep 1204 / Mart-Nisan 1790) (Mehmed Süreyya, 1996, s. I/70), Hasan Hıfzî Efendi’nin oğlu Hıfzîzâde Mustafa Efendi (öl. 1198 / 1784) (Mehmed Süreyya, 1996, s. IV/1169-70) ve Hıfzîzâde Ubeydullah Efendi (öl. Recep 1204 / Mart-Nisan 1790) (Mehmed Süreyya, 1996, s. V/1641) olmak üzere üç isim vardır. Bu isimlerin böyle bir nazire söyleyip söylemedikleri belli değildir. Ancak zaman itibarıyla bakıldığında nazirenin bunlardan birine ait olma ihtimali vardır. Hıfzîzâde’nin naziresi şöyledir (G. 56b):

Herkesün ed’iyesi hazret-i Hayy-ı ezele
Himmat-i dâver-i mümtâz ile âlem düzele
Hazele nâ’il olur devleti alur tez ele
Bu fenâ manşıbidur ki virilür mübtezele

[Herkesin duası ezeli olan Allah’adır, (bunun yanında) ancak seçkin bir vezirin desteği olursa âlem düzelir. Adi kişiler devlet makamlarını çabucak ele geçirirler, buna nail olurlar, lakin aslında bu, alçaklara verilen ve insanı yok oluşa sürükleyen bir makamdır.]

2.17. Mihalicî Kâzî-i Uşşâk

Sadece Uşaklı Hafız Mehmet Cami Işıklı ailesindeki mecmuada bulunan nazire Uşak’ta kadılık görevinde bulunduğu anlaşılan Mihaliçli (Karacabey ilçesinin eski adı) bir müellife aittir.

27 Hüseyin Gönel çalışmasında *Tuhfe-i Nâilî*’yi kaynak göstererek bu ismin Hıfzîzâde Hâfız Mehmed Efendi olduğuna hükmetmiştir. Kaynak gösterdiği yerdeki Çarhîzâde ismi sehven Hıfzîzâde okunmuş ve nazire böylece bambaşka birine atfedilmiştir (Tuman, 2001, s. II/924-5; Gönel, 2013, s. 127).

Nazirenin bulunduğu varağın kenarı kesildiğinden mısraların baş kısımları okunamamaktadır. Bununla birlikte diğer nazirelerle ortak olduğu tahmin olunabilecek bazı kelimeler vesilesiyle şiir kısmı olarak tamir edildiğinde aşağıdaki iki beyit ortaya çıkmaktadır (U. 64b):

[.....] kalmason dirseñ h zele
 [Şemşir-i] bürrânuñı ala gör bir dem tez ele²⁸
 [Nâz u] niyâzıyla mâ'il olma zinhâr güzele
 [Hak/ ate] kıl teveccüh n'ola şâhum düzele

[Aşğılık kişiler kalmasın dersin keskin kılıcını bir an için çabuk eline al. Sakın nazına ve yalvarmasına kanarak bir güzele meyletme. Ey şahım, yüzünü hakikate çevir, (böyle olursa) her şeyin düzelmesi şaşırtıcı olmaz.]

Sonuç

Sultan III. Mustafa'nın meşhur nazmını ve bu nazma nazire olarak söylenen şiirleri konu alan bu çalışma neticesinde şunlar söylenebilir:

Osmanlı Devleti 17. asrın sonlarında ilk toprak kaybını yaşamış, ilerleyen zamanlarda devlet askerî, ekonomik ve sosyal bakımlardan yavaş yavaş bir çöküşün içine girmiştir. Gerek devlet adamları gerekse eli kalem tutan zevat tarafından zaman zaman devletin içine düştüğü bu durum edebî sahada çeşitli açılardan dile getirilmiştir. Ancak bunlardan en dikkat çekenisi sultan III. Mustafa'nın iki beyitlik şiiri olmuştur. Şiirin bu kadar ilgi görmesi ve meşhur olması devletin pek de iç açıcı olmayan hâlinin bizzat devletin en tepesindeki isim tarafından ortaya konulmuş olmasıdır. Zira daha önceki padişahlar tarafından böyle bir durum varsa da dillendirilmemiş, farklı sebeplerle kol kırılmış yen içinde kalmıştır.

Padişahın ağzından dökülen ve çokça tekrarlanan şiir daha söylenir söylenmez tanzir edilmeye başlanmıştır. Bu nazma ilk nazire söyleyenler ise yine devleti yakından tanıyan yöneticiler olmuştur. Devrin sadrazamı Koca Râgıb Paşa ve şeyhülislamı Küçük Çelebizâde İsmail Âsım Efendi ilk nazire sahipleri olarak görünmektedir.

Sultan III. Mustafa'nın meşhur nazmına söylenmiş nazirelerden 6'sı daha önce bir makaleyle ilim âlemine tanıtılmıştır. Tarafımızdan tespit edilen 11 nazireyle birlikte bu sayı 17'ye çıkmıştır. Millî Kütüphane, Gazi Hüsrev Bey Kütüphanesi, Uşaklı Hafız Mehmet Cami Işıklı'nın ailesindeki mecmua, *Târîh-i Enderûn* ve *Âdâb-ı Zurâfâ*'da yer alan bu nazireler şu şairlere aittir: Koca Râgıb Paşa, Şeyhülislamı Küçük Çelebizâde İsmail Âsım Efendi, Enderunî Hazineli Şeyh Râsih Efendi, Şâkir Mehmed Hâkim, Derunî Ali Uşşakî, Hâkim Selim Efendi, Şeyh Mehmed Uşşakî, Hâkim Mehmed Efendi (2 nazire), Şeyhzâde Süleyman Uşşakî (2 nazire), Şabân Efendi Uşşakî (2 nazire), Hüsâmeddin, Dâniş Efendi, Hıfzîzâde, Mihalicî Kâzî-i Uşşak.

28 Vezin aksamaktadır.

Osmanlı edebî hayatındaki nazirecilik geleneğinin dikkate değer örnekleri olan bu nazireler, tek bir şiiriyle de olsa adı bilinmeyen bazı şairlerin ortaya çıkarılmasına vesile olmuştur. Diğer taraftan bilinen bazı şairlerin eserlerine tespit edilen yeni şiirler olarak katkı yapmışlardır.

Nazirelerin çoğunluğunun üç mecmuada kayıtlı olduğu görülmüştür. Bu husus, mecmuaların Türk edebiyatı tarihi için kıymetini bir kez daha açıkça ortaya koymuştur. Mecmualar üzerinde yapılan çalışmalar arttıkça sultan III. Mustafa’nın bu nazmını tanzir eden başka örneklerle rastlamak mümkün olabilecektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu makale Balıkesir Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) birimince desteklenen 2020/089 numaralı projeden üretilmiştir.

Teşekkür: Işıklı ailesinde bulunan şiir mecmuasını bizimle paylaşma lütfunda bulunan A. Naci Işıklı Bey’e teşekkür ederim.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: This article has been produced from the project numbered 2020/089, supported by the Balıkesir University Scientific Research Projects (BAP) unit.

Acknowledgment: I would like to thank Mr. A. Naci Işıklı for sharing with us the poetry book of the Işıklı family.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Ak, C. (2001). *Şair Padişahlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Avcı, İ. (2018). Ali Uşşâkî’nin Manzum Kur’an Falı: Sürûr-nâme. Üzeyir Aslan, Hakan Taş, Ömer Zülfe (Ed.), *Bir Devr-i Kadîm Efendisi Prof. Dr. Tahir Üzgör’e Armağan* kitabı içinde (83-103), Ankara: Yayınevi Yayıncılık.
- Aydemir, Y. (2007). Metin Neşrinde Mecmuaların Rolü ve Karşılaşılan Problemler. *Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları* 2(3), 122-37.
- Aydiner, M. (2007). Râgıb Paşa. *İslam Ansiklopedisi* içinde (34/403-6). Ankara: TDV Yayınları.
- Berkes, N. (1970). *100 Soruda Türkiye İktisat Tarihi*, C. 2. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Beydilli, K. (2006). Mustafa III. *İslam Ansiklopedisi* içinde (31/280-3). Ankara: TDV Yayınları.
- Bilgin, A. (2012). Mustafa İsameddin Efendi. Âlim Kahraman (Ed.). *Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi* içinde (281-2). İstanbul: Üsküdar Belediyesi Yayınları.
- Bilmen, S. S. (1942). *Şair Osmanlı Padişahları, Edebî Tetkik*. İstanbul: Aydınlik Basımevi.
- Birgören, H. (2004). *Dâniş Divânı, İnceleme-Metin*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bursalı Mehmed Tahir (2016). *Osmanlı Müellifleri*. C. 1. M. A. Yekta Saraç (hzl.). Ankara: TÜBA Yayınları.
- Çağbayır, Y. (2017). *Ötügen Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Çakırcı, M. (2006). *Hâkim Mehmed Efendi Divânı (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin)*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

- Demirbağ, Ö. (1999). *Koca Râgıb Paşa ve Dîvân-ı Râgıb*. (Basılmamış Doktora Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Devellioğlu, F. (2013). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Ekinçi, R. (2013). Hâkim Mehmed Efendi'nin Divanında Yer Almayan Şiirleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 34, 133-45.
- Erdem, S. (1994). *Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâ'sı*. Ankara: AKM Yayınları.
- Fazlıoğlu, Ş. (2003). Nebî Efendi-zâde'nin Kasîde fî el-kutub el-meşhûre fî el-'ulûm'una Göre Bir Medrese Talebesinin Ders ve Kitap Haritası. *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları*. 3, 191-221.
- Gönel, H. (2013). Yıkılıp Dur Bu Cihân ve Altı Nazire. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(28), 118-28.
- Güleç, İ. (2019). Her Devrin Hastalığı: Kaht-ı Ricâl yahut Adam Kıtlığı. *Makas Dergisi*, 11, 38-9.
- İsen, M., Bilkan, A. F. (1997). *Sultan Şairler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İsen, M., Bilkan, A. F. ve Durmuş, T. I. (2012). *Sultanların Şiirleri Şiirlerin Sultanları*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- İzgi, C. (1997). *Osmanlı Medreselerinde İlim, Riyazi İlimler*. C. 1. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Koçu, R. E. (1950). *Aşık ve Şair Padişahlar*. Tarih Dünyası Özel Sayı (Ayrı basım). İstanbul: Saka Matbaası.
- Koçu, R. E. (2005). *Aşık Şair ve Padişahlar*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Köksal, M. F. (2012). Şiir Mecmûalarının Önemi ve 'Mecmûaların Sistematik Tasnifi Projesi' MESTAP. *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII, Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*. Hatice Aynur vd. (hzl.). İstanbul: Turkuaz Yay., 409-31.
- Köksal, M. F. (2018). *Sana Benzer Güzel Olmaz, Divan Şiirinde Nazire*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Kudat, A. (2020). Mimarzâde Mehmed Şakir Efendi ve Sarıkadı Medresesi. *I. Uluslararası Ankara Sempozyumu Tebliğler Kitabı (28-29 Kasım 2020) I* içinde (8-20), Ulum Yay. (e-kitap).
- Küçük Çelebi-zâde İsmâ'il Âsım Efendi (2013), *Münşe'ât-ı Âsım*, Fahri Unan (hzl.), Ankara: TTK Yayınları.
- Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, 06 Mil YzA 4816, 90 vr.
- Mecmû'a-i Eş'âr*, Uşaklı Hafız Mehmet Cami Işıklı ailesinde, 101 vr.
- Mehmed Süreyya (1996), *Sicill-i Osmanî, Osmanlı Ünlüleri*. C. 1-5. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Oğraş, R. (2001). *Esad Mehmed Efendi ve Bağçe-i Safâ-Endûz'u*. Burdur: Emirdağ Ofset.
- Özcan, A. (1991). Âsım Efendi, Çelebizâde. *İslam Ansiklopedisi* içinde (3/477-8). Ankara: TDV Yayınları.
- Özcan, A., Uğur, Y., Çakır, B. ve İzgöer, A. Z. (hzl.). (2013). *Târîh-i Râşid ve Zeyli, Râşid Mehmed Efendi ve Çelebizâde İsmail Âsım Efendi*. C. III (1134-1141 / 1722-1729). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Özerdim, M. N. (1950). Acâibü'l-letâif (Hitay Sefaretnamesi) ile Çin Kaynakları Arasında İlgî. *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi* 8(3), 345-71.
- Öztekin, Ö. (2010). *Çelebizâde Âsım, Divan*, Ankara: Ürün Yayınları.
- Pala, İ. (2005). *Şiirin Sultanları*. İstanbul: Asya Finans Kültür Yayınları.
- Poyraz, Y. (2008). *Seyyid Mehmed Efendi (Hâkim), Yaşamı, Edebî Kişiliği ve Dîvânı Üzerinde Bir Araştırma (İnceleme-Metin)*. (Basılmamış Doktora Tezi), Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Sarıkaya, O. (2007). *Tezkirecilik Geleneği İçerisinde Fatîn Tezkiresi*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şardağ, R. (1982). *Şair Sultanlar*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tayyar-zâde Atâ. (2010). *Osmanlı Saray Tarihi, Târîh-i Enderûn*. C. IV, Mehmet Arslan (hzl.). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

- Tayyar-zâde Atâ. (2019). *Târîh-i Enderûn'un Tezkire Kısmı*. Mehmet Arslan (hzl.). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Tuman, M. N. (2001). *Tuhfe-i Nâîlî*. C. 1-2, Ankara: Bizim Büro Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2007). *Osmanlı Tarihi*. C. IV, Kısım 1. Ankara: TTK Yayınları.
- Yorgancı, O. (2013). *Şair Padişahlar*. İstanbul: Anonim Yayınları.
- Yorulmaz, H. (1989). *Koca Râgıb Paşa Dîvânı (Araştırma ve Metin)*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yücebaş, H. (1960). *Şair Padişahlar*. İstanbul: Yeni Matbaa.

Ek 1: Millî Ktp. 06 Mil Yz A 4816 (vr. 69b-70a) numarada bulunan Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id'deki zemin şiir ve nazireler.

شهر رسد و سیدالکلام قرآن و سیدالقرآن مجسم الرحمن
 کفنه درون عافیتی غایت
 بقولید بوجها ضمه که بزه روزله
 دوت چرخه دونه و روی قوی مبتدله
 شمشیر آریاب سعادت هله جمله خزله
 اشور قلدی بزم رحمت لم بزله
 کفنه راغب الوزیر
 نخل المدی کام بوجها نغ تراله
 فلک دوری مطابق بینه بزی ازله
 نه روا در سعادت بوله دایم خزله
 و روی ضلوقه جهانه مبتدله
 کفنه رش کر محرقانم
 ضبط ایدر بوله بیدر بوجها خزله
 در میزانی عدالت کل کورس تراله
 حکم فرای ابله دنیا بکی بکنده روزله
 سو بر لور ایسه حرم دون دیند روزله
 کفنه درون عافیتی غایت
 باده هم بریزد دوتدی جهانه خزله
 اجرای حق اولم یحق بخر دنیا روزله
 بو کرمه کرم او عوق الموق عبس سوزله
 نزاله حال ایدر بلوار لم بزله

کفنه درون عافیتی غایت
 باده هم بریزد دوتدی جهانه خزله
 اجرای حق اولم یحق بخر دنیا روزله
 بو کرمه کرم او عوق الموق عبس سوزله
 نزاله حال ایدر بلوار لم بزله

کفنه درون عافیتی غایت
 باده هم بریزد دوتدی جهانه خزله
 اجرای حق اولم یحق بخر دنیا روزله
 بو کرمه کرم او عوق الموق عبس سوزله
 نزاله حال ایدر بلوار لم بزله

کفنه درون عافیتی غایت
 باده هم بریزد دوتدی جهانه خزله
 اجرای حق اولم یحق بخر دنیا روزله
 بو کرمه کرم او عوق الموق عبس سوزله
 نزاله حال ایدر بلوار لم بزله

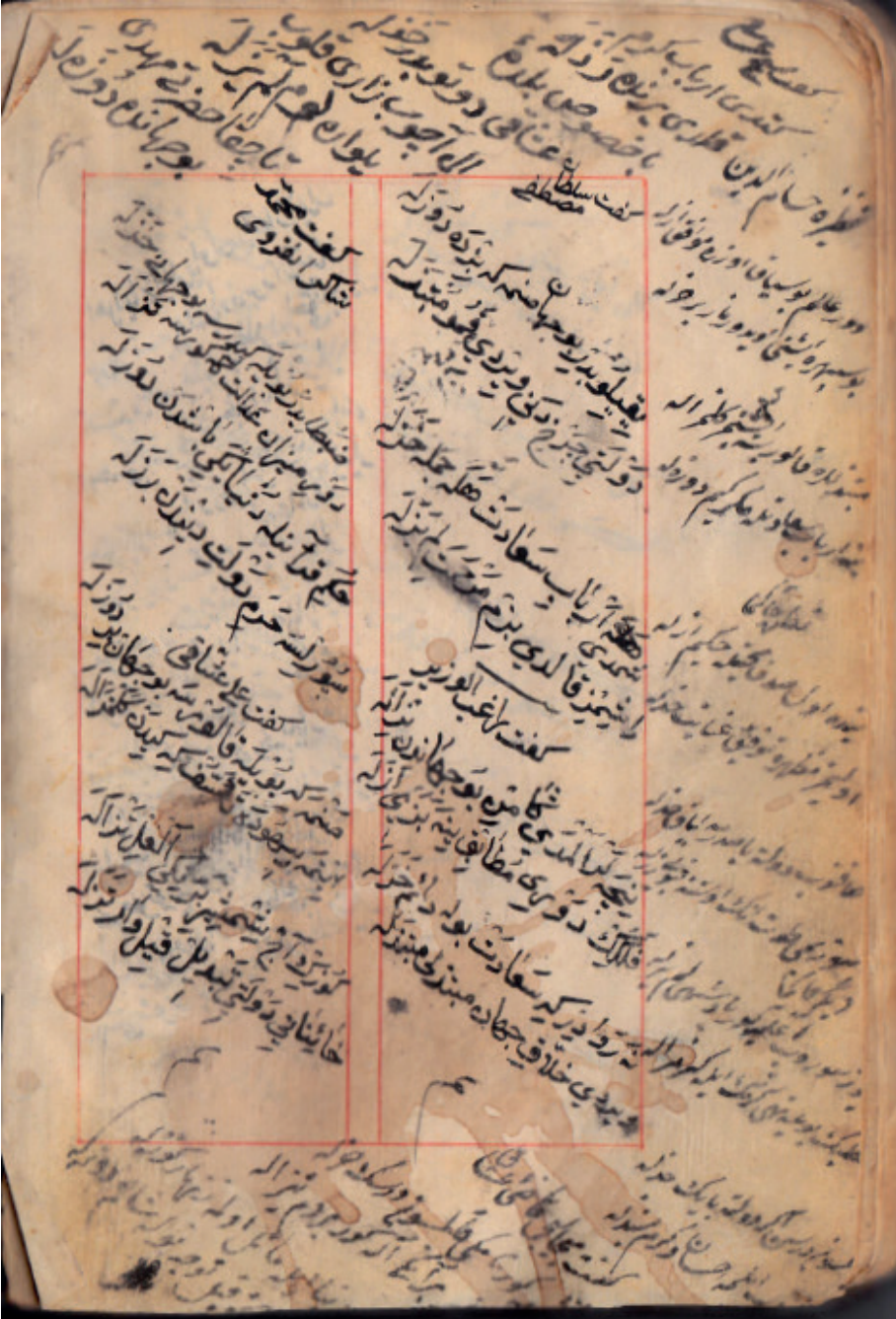
کفنه درون عافیتی غایت
 باده هم بریزد دوتدی جهانه خزله
 اجرای حق اولم یحق بخر دنیا روزله
 بو کرمه کرم او عوق الموق عبس سوزله
 نزاله حال ایدر بلوار لم بزله

کفنه درون عافیتی غایت
 باده هم بریزد دوتدی جهانه خزله
 اجرای حق اولم یحق بخر دنیا روزله
 بو کرمه کرم او عوق الموق عبس سوزله
 نزاله حال ایدر بلوار لم بزله

کفنه درون عافیتی غایت
 باده هم بریزد دوتدی جهانه خزله
 اجرای حق اولم یحق بخر دنیا روزله
 بو کرمه کرم او عوق الموق عبس سوزله
 نزاله حال ایدر بلوار لم بزله

کفنه درون عافیتی غایت
 باده هم بریزد دوتدی جهانه خزله
 اجرای حق اولم یحق بخر دنیا روزله
 بو کرمه کرم او عوق الموق عبس سوزله
 نزاله حال ایدر بلوار لم بزله

Ek 2: Uşaklı Hafız Mehmet Cami Işıklı ailesinde (vr. 63b) bulunan *Mecmû’-a-i Eş’âr*’daki zemin şiir ve nazireler.





Ayfer Tunç'un Roman ve Hikâyelerinde Sosyal Benlik ile Aile Kurumu İlişkisi

The Relationship between Social Self and Family as an Institution in Ayfer Tunç's Novels and Stories

Şeyma Bakkaloğlu¹ 



¹Öğretim Görevlisi, Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi, Yalova, Türkiye

ORCID: Ş.B. 0000-0002-7539-6543

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Şeyma Bakkaloğlu,
Yalova Üniversitesi, Devoğlu Cad., Tuzla Mah.,
Bulan Sk., No: 13, Kat: 2, Adapazarı, Sakarya,
Türkiye
E-mail: seyma.bakkaloglu@yalova.edu.tr

Başvuru/Submitted: 27.01.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 16.03.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 02.04.2021

Kabul/Accepted: 22.04.2021

Atıf/Citation:

Bakkaloğlu, S. Ayfer Tunç'un roman ve hikâyelerinde sosyal benlik ile aile kurumu ilişkisi. *TUDED*, 61(1), 85-102.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-869693>

ÖZET

Ayfer Tunç günümüz edebiyatının önemli isimlerinden birisidir. Toplumla ve realiteyle olan kuvvetli bağı ile dikkat çeker. Aşk, yalnızlık, uyumsuzluk, toplumsal ve bireysel çatışma eserlerinde işlediği belli başlı konulardır. Kahramanları ise çevreye, zamana, buldukları ortama eleştirel gözle bakan, genel anlamda hayatı sorgulayan tiplerdir. Toplumun birçok parçasına getirmiş olduğu eleştirel dikkatler sahip olduğu gözlem gücüyle birleşerek etki alanını genişletir. Toplumun en küçük ve en etkili parçası olarak kabul edilen aile kurumu da Ayfer Tunç'un roman ve hikâyelerinde sıklıkla eleştirdiği alanlardan biridir. Onun kurgusunda zaman bir bütün olarak karşımıza çıkar. Bu bütünlük kahramanlarının hayat öykülerini anlatma biçimine de yansır. Zamanlar arasındaki geçişler sayesinde kahramanlarının çocukluğuna mutlaka dönüş yapar. Çocukluğa her dönüşte bir travma ortaya çıkar ve bu travmalar da kahramanları bir ömür etkiler. Toplumun içine girememiş bu kahramanların hemen hepsinin çocukluk dönemlerine ait aile içi çatışmaların izlerini taşıdıkları görülmüştür. Bu izler kahramanların normal bir hayat sürmesinin önündeki en büyük engellerdir. Çocukluk dönemlerinde ebeveynleri tarafından sevgisiz bırakılmış veya baskı altına alınmış kahramanlar büyüdüklerinde sosyal çevreye ayak uyduramazlar. Sosyal benliği oluşamamış kahramanlar ile bu kahramanların travmatik aile hikâyeleri birleştirildiğinde Ayfer Tunç'un aile kurumunu sorumlu bir yer olarak ele aldığı açıktır. Bu çalışmanın amacı, Tunç'un, kahramanlarının toplumla bağ kuramamasının sebebi olarak aile kurumunu gördüğünü ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Ayfer Tunç, Aile kurumu, Sosyal benlik, Roman, Hikâye

ABSTRACT

Ayfer Tunç a well-known author in today's literature. Brings up the issue of love, loneliness, and social and individual conflict in her works. Her novels and stories frequently criticize the institution of the family, which is considered the smallest and yet most influential part of heroes where they endured trauma that affects them for their lifetime. That is Tunç's heroes who face difficulty in society bear the traces of family conflicts from their childhood periods. Because they were not loved or were oppressed by their parents in childhood, they cannot keep up with their social environment as adults. A child who grows up in such an environment feels a lack of trust and love in his communication with others, and this makes it difficult for him to socialize. Given the author's depiction of these heroes whose social selves are not formed and their traumatic family stories it is clear that Tunç treats the family as a problematic place. This study reveals that Tunç sees the institution of the family as the reason her heroes cannot establish a connection with society.

Keywords: Ayfer Tunç, Family institution, Social self, Novel, story



EXTENDED ABSTRACT

The social self refers to a person's bond with others. Many people and institutions are involved in the formation of this bond: including family members, friends, and the school environment. Among which the family has the greatest impact. Family can be considered as the starting place of the social self in terms of people living together. It is a family that raises a person, makes the greatest contribution to communication with himself and his environment, and, in short, forms the person as an individual. As such, it has many roles, most importantly, meeting the physical and mental needs of the individual during childhood. It is equally important to meet a child's mental needs as well as physical needs. Meeting a child's needs for love, care, trust, and freedom in a family environment will also have a positive impact on his future life. However in the opposite situation, that is, in a family environment where a child's needs for love, care, trust, and freedom are not met, the child grows up without the most important needs in the formation of the social self. This situation negatively affects his communication with others.

The quality of interaction among family members also affects the course of a child's social self-process. In an environment where parents communicate with each other in a healthy way, the child adopts a healthy language in communication. However, in an environment where parents communicate unhealthily, the child inevitably adopts an unhealthy language, too. In this respect, good communication in the family is very important for the quality of the child's later life. In a family environment with good communication, family members respect each other's opinions and decisions, and relationships are established within personal boundaries. On the other hand, the social self suffers in environments where family members oppress or do not like each other. A child who grows up in such an environment feels a lack of trust and love in his communication with others, and this makes it difficult for him to socialize.

Like many authors, Ayfer Tunç takes up the influence of one's family on the social self. Tunç is a well-known name in today's literature. She attracts attention through her strong bond with society and reality. Her works are a reflection of life where love, loneliness, social and individual conflict, and incompatibility emerge as the main issues. Notably, the heroes in her writing look at their surroundings with a critical eye and question life. The critical interest this brings to many parts of society, combined with the power of observation, expands their sphere of influence. Specifically, Tunç's novels and stories frequently criticize the institution of the family, which is considered the smallest and yet most influential part of society.

Moreover, time appears as a whole in her fiction. This wholeness is also reflected in how the heroes tell their life stories. Tunç often takes readers back to the childhood of the heroes where they endured a trauma that affects them for their lifetime. That is, Tunç's heroes who face difficulty in society and live on the margins bear the traces of family conflicts from their childhoods. These traces are the biggest obstacles they face to leading a normal life. Because

they were not loved or were oppressed by their parents in childhood, they cannot keep up with their social environment as adults.

Tunç, with her interest in psychology, provides in-depth descriptions of the traumas her heroes faced and the effects of these traumas on their. Almost all of her heroes have been abandoned, repressed, or doomed to lovelessness by their parents. Authoritarian and loveless parents are the problem Tunç emphasizes most in her depictions of problematic family relationships. Various traumas experienced in the family environment have different effects on the heroes. The heroes all have different characters, but the fact that they feel lonely throughout their lives unites them in the same destiny. That is, all of Tunç's heroes are alone, having failed to form social egos because they grew up in restless families. Therefore, it is clear that Tunç sees the family institution as a problematic place. The aim of this study is to reveal the relationship between the social self and the institution of the family in Tunç's novels and stories.

GİRİŞ

Sosyal benlik genel olarak, kişinin diğer insanlarla olan ilişkilerini kapsar. Birey ve sosyal çevre arasındaki bağ ile ilgilendiğinden dolayı hem psikolojinin hem de sosyolojinin çalışma alanlarından biridir. Bu bağlamda sosyal benlik ile ilgili birçok tanım yapılmakta, kavramın psikolojik ve sosyolojik boyutları açıklanmaktadır. Sosyoloji alanındaki çalışmalarıyla bilinen Fichter sosyal benliği şöyle tanımlar: “Bireyin başkalarıyla birlikte giriştiği veya başkalarına karşı giriştiği ilişkilerde, eylemde bulunduğu tüm yolları içerir. Özel olarak bu yollar kişinin geliştirdiği ve ona göre davranışta bulunduğu çeşitli sosyal rollerdir” (Fichter, 2016, 34). Birey sosyal benliğin oluşumunu sosyalizasyon sürecinde gerçekleştirir ve bu süreçte “organize bir yaşam biçimine uyar” (Broom-Selznick, 1968, 84). Fichter’a göre “bu süreçte öğrenilen sosyal roller birey tarafından dahil olduğu çeşitli gruplarda oynanır ve bireyin sosyal benliğinde içselleştirilir. Bir erkek, bir ailede baba, iş yerinde satıcı, takımda kaptan, okul-aile birliğinde üye, siyasal bir partide aday olabilir. Bu erkek her yerde aynı kişidir; ancak hepsinde farklı rollerdedir. Sosyal benlik, bireyin oynadığı tüm rollerin toplamıdır” (Fichter, 2016, 111).

Sosyal benlik konusundaki ilk çalışmaların sahibi olan G. H. Mead’e göre bizler, ancak “beni/bana”yı “ben”den ayırt etmeyi öğrendiğimizde kendi kendimizin farkına varabiliriz. “Ben”, toplumsallaşmamış bir bebektir ve bir bebek gibi sadece istek ve arzularından oluşur. “Beni/bana” ise toplumsal bellektir. Mead’e göre “bebekler ve çocuklar toplumsal varlıklar olarak gelişimlerini, öncelikle çevrelerindeki insanları gözlemleyerek ve onların eylemlerine öykünerek gerçekleştirirler. Çocuklar, çevrelerindeki eylemleri sayesinde, kendilerini başkalarının gözünden görme imkânı bulurlar. Bu imkân da onları diğerlerinden ayrı eyleyenler oldukları –bir “ben” oldukları kavrayışına ulaştırır” (Giddens, 2000: 33).

Aile kurumu ise “cinsel ilişkileri ve çocukların doğumunu düzenleyen, standartlaştıran bir sistemdir. En yaygın formu erkek ve kadının çocuklarıyla birlikte aynı evde yaşadığı monogamidir” (Fichter, 2016, 146). Ozankaya *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*’nde aileyi toplumun çekirdeği olarak görür: “Evlilik ve kan bağına, başka deyişle karı-koca, ana-baba-çocuklar, kardeşler vb. arasındaki ilişkilere dayalı olan bir toplum çekirdeği” (Ozankaya, 1975, 11). Murdock ise ailenin tanımını yaparken aynı zamanda onun sosyal bağ oluşumundaki öncülüğüne de değinir: “Beraber yaşama, ekonomik işbirliği ve üreyle karakterize edilen bu grup, aralarında sosyal onay gören bir cinsel ilişkinin bulunduğu karşı cinsten iki yetişkini ve bunların kendilerinin olan veya evlat edindikleri bir veya daha çok çocuğu içerir” (Murdock, 1949, 28). Bu tanımlar çerçevesinde bakıldığında aile bireyin muhatap olduğu ilk topluluktur. Bireyi yetiştiren, hayata hazırlayan, bireyin kendisiyle ve çevresiyle iletişimine en büyük etkiyi yapan, kısacası bireyi birey yapan ailedir. Bu bağlamda da birçok işlevi vardır. Bireyin çocukluk dönemindeki fiziksel ve ruhsal ihtiyaçları aile tarafından karşılanır. Çocuğun ebeveynler tarafından fiziksel açlığının giderilmesi ne kadar önemliyse ruhsal açlığının giderilmesi de aynı derecede önemlidir. Bir çocuk sevgi, ilgi, güven ve özgürlük ihtiyacını ilk olarak ebeveynlerine yöneltir. Bu ilk iletişim girişimlerine aldığı geri dönüşümlerin etkisi de çocuğun hayatının temelinde yer alır. Sevgi ihtiyacına karşılık olarak gösterilen sevgisizlik bir süre sonra

çocuğun da dili olur. Çünkü çocuk sevgi yerine sevgisizliği öğrenmiştir ve diğer insanlarla olan etkileŐiminde de bildiği dili kullanacaktır.

Ailenin öncülüğü ile başlayan sosyal benlik, oluŐumuna sosyalleşme sürecinde devam eder. Bu bağlamda sosyallik ya da diğer bir deyişle sosyalleşme de öğrenilen ve zamanla kazanılan bir özelliktir. *Psikoloji ve Yaşam* adlı kitaplarında Gerrig ve Zimbardo sosyalleşme kavramını Şöyle tanımlarlar: “Sosyalleşme bireyin davranışlarının, değerlerinin, standartlarının, yeteneklerinin, tavırlarının ve güdülerinin belli bir toplumun arzu ettiklerine uyması için biçimlendirdiği bir süreçtir.” SosyalleŐmenin tanımını yaptıktan sonra aile kurumunun bu sürece olan etkisine ise Şöyle değerinirler: “Bu süreç; akrabalar, arkadaşlar, öğretmenler gibi toplumda kabul gören değerlere ve bireyden beklenildiği gibi davranmaya uyum sağlaması için bireye baskı uygulayan kişileri ve kurumları içerir. Bunların içinde aile en etkili biçimlendirici ve sosyalleŐmenin düzenleyicisi konumundadır. Aile bireye diğerlerine tepki verme konusunda temel kalıpları oluŐturmasına yardım eder. Bu kalıplar da bireyin yaşamı boyunca diğerleriyle ilişki kurma tarzını oluşturur” (Gerrig ve Zimbardo, 2013, 319).

Birden fazla insanın beraber yaşaması ve aralarındaki etkileşim hâli dikkate alındığında ailenin sosyal bir kurum olarak tanımlanabileceği açıktır. Aile sosyal bir kurumdur ve bireyin hayat boyu sürecek olan sosyalleşme sürecinin de başladığı yerdir. Akın’ın ifadesiyle aile, “sosyal benliği ilk kuŐatan gerçekliktir” (Akın, 2019: 3). Bu bakımdan sosyal benlik üzerindeki en büyük etkiye sahip olan topluluktur. Aile üyeleri arasındaki etkileşimin niteliği, çocukların sosyal benliğinin gelişimini belirler. Aile üyeleri arasındaki iletişimin sağlıklı olduğu, çatışmaların az olduğu ailelerde çocukların sosyalleşme süreçleri olumlu bir seyir gösterir. Aksi durumda ise çocuk iletiŐimde sağlıklı bir dil kullanmayı öğrenemediği için kendisiyle ve çevresiyle olan etkileŐimde de aynı sağlıksız dili kullanır. Bu durumda “ailenin hayat boyunca insanı takip edecek bir iç muhasebenin oluşmasında aile içindeki anlamlı etkileşimin çok önemli bir rolü” olduğu söylenilebilir (Akın, 2019, 7).

İnsan Davranışı ve Sosyal Çevre adlı eserlerinde Zastrow ve Ashman, sağlıklı bir ailenin iki önemli özelliği olduğunu söylerler. Bunlardan ilki; çocukların fiziksel ihtiyaçlarının karŐılanmasıdır. İkinci ve bizim de bu çalışmada ağırlıklı olarak üzerinde duracağımız özelliği ise iyi bir iletişim zeminine sahip olmasıdır. Zastrow ve Ashman’a göre, “iyi iletişim diğer aile fertlerinininkinden farklı bile olsa kişisel düşünce ve hislerin açıkça ifadesini içerir. Diğer açıdan iyi iletişim diğer aile fertlerinin ihtiyaç ve hislerine hassas yaklaŐmayı da kapsar. İyi bir iletişim aile içindeki anlaşmazlıkların kolayca çözülmesi için en önemli faktördür. Aile, sağlıklı bir iletişim ile çocuğu dışarıya hazırlar. Çocuklara hangi tür davranışların kabul edilebilir olduğunu, ilişkilerini nasıl düzenleyeceklerini, kişisel sınırlarının neler olduğunu ve diğer insanlarla nasıl iletişim kuracaklarını öğretir” (Zastrow ve Ashman, 2014, 242).

Ayfer Tunç’un roman ve hikâyelerinin tümüne baktığımızda aile ilişkilerinin temel izleklerden biri olduğunu görürüz. Aile içindeki Şiddet, sevgisizlik, terk edilmiŐlik, baskı ve çatışma kahramanlarının kaderini etkileyen, onların karakterlerini Őekillendiren en önemli etkidir.

Kahramanın ailesiyle olan ilişkisi gerilimlidir. Bu yüzden de sorunlu aile daima başrodedir. Mutlu aile ise ancak figüran olabilir.

Tunç, hayattan küçük bir kesit anlatmaz, kahramanının çocukluğuna da dönerek zamanı ve kahramanının hayatını bir bütün olarak sunar. Yazarın zamanı bir bütün olarak ele alması ise okuyucuya, kahramanın çocukluk dönemindeki problemlerini ve bu problemlerin daha ileriki dönemlerine nasıl yansıdığını görme imkânı sunar. Hangi öyküsü veya romanı incelenirse incelenirse sonuç değişmez, Necip Tosun'un dediği gibi, "Çocukluk onda olumsuz bir metaforudur. Kahramanlarının hastalıklı hâllerinin, hayatta tutunamamışlıklarının nedeni çoğunlukla çocukluktur. Çocukluğun derin izleri büyüyünce bir vehim olup çıkar. Çocukluk bir karabasan gibi, hayatları boyunca kahramanları takip eder. Onları başarısızlığa, hastalıklı hâllere, deliliğe sürükler" (Tosun, 2017, 186). Yaralı kahramanlarının yarası çocukluk döneminde açılmıştır ve bu yarayı açanlar mutlaka aileleridir. Bu yarayı açan ebeveynlerin de yine kendi ebeveynleri tarafından açılmış yaraları vardır. Tunç, yarayı açan eli bulabilmek için gidebildiği kadar geriye gider. Bu el ya annedir ya da baba, bazen de her ikisi.

Psikolojiyle yakından ilgilenen Tunç'a göre ruhsal travmalar kurcalandığında karşımıza ailenin çıkması kaçınılmazdır. Toplumun diğer birimleri tarafından açılan yaraların kolay atlatılacağını fakat aileler tarafından açılan yaraların kalıcı bir hasara yol açacağını ve bütün hayatın da bu hasar tarafından yönetileceğini düşünür. Ona göre, ailede yeterince sevgi görememek, anneye, kocaya, babaya hayır diyememek, duygularını ifade edememek, toplumsal sınırlamalar nedeniyle isteklerini bastırmak, kısacası birey olamamak kişide kronik bir stres yaratır ve bu kronik stres de hayatımıza yayılır. Birey olamama sorununa ise şöyle bir çözüm getirir: Aile içinde eşit ilişki kurmak. Ona göre kişi ancak aile içindeki eşit ilişki sayesinde birey olabilir ve özgürleşebilir (İnci, 2014, 268).

Bu bağlamda roman ve hikâyelerindeki kahramanlar da ebeveynleri tarafından sevgisiz bırakılmış, baskılanmış, terk edilmiş, fiziksel ve/veya psikolojik şiddet görmüş oldukları için duygusal ve ruhsal gelişimlerini tamamlayamamış ve bunun sonucunda birey olamamışlardır. Birey olamama sorunu sosyal çevreleriyle olan ilişkilerine de olumsuz olarak yansımıştır. Aile içinde sevgi görmeyen çocuk dışarıya da sevgi gösterememiştir. Aile içinde terk edilen çocuk dışarıya da terk edildiğini düşünmüştür. Aile içinde yalnız bırakılan çocuk, dışarıyla da bağ kuramamış ve yalnız kalmıştır. Kısacası aile içinde iletişimi engelleyen tutumlar çocuğun dili ve kimliği olmuş, dışarıya da bu dil ve kimlik yansımıştır.

Ayfer Tunç'un roman ve öykü kahramanlarının mutsuz ailelerde büyümüş olmaları onların ortak kaderleridir. Bu ortak kader hepsinin karakterinde farklı şekillerde tezahür eder. Kahramanların karakter özellikleri birçok bakımdan çeşitlilik arz edebilir. Çocukluk dönemlerinde ebeveynleri tarafından terk edilen iki kahramandan biri çareyi herkesi terk etmekte bulurken bir diğeri herkese kucak açabilir. Aynı travmaları yaşayan kahramanların karakterleri ve tutumları değişirken değişmeyen tek bir durum vardır: Yalnızlık. Çocukluk travmaları bütün kahramanları yalnızlıkta birleştirir. Bu yüzden Tunç'un bütün kahramanları

yalnızdır. Roman ve hikâyelerindeki olaylar, mekânlar ve zamanlar değişiklik gösterirken aynı kalan tek şey mutsuz bir çocukluk geçirmiş ve bunun sonucunda da çevresiyle bağ kurmakta başarılı olamamış yalnız kahramanlardır.

Sosyal benliği gelişmemiş yalnız kahramanların ailelerine baktığımızda en sık karşılaştığımız problemler; onların sevgisiz bırakılmış ve katı kurallar içinde baskılanmış olmalarıdır. Biz bu çalışmamızda kahramanların aile içinde yaşamış oldukları problemleri ve bu problemlerin onların sosyal benlikleri üzerindeki olumsuz etkilerini başlıklar hâlinde inceleyeceğiz.

Sosyal Benlik Gelişiminde Engeller: I. Otoriter-Baskıcı Ebeveynler

Çocuk yetiştirme tarzları ve bu tarzların çocuklar üzerindeki psikolojik etkilerini inceleyen Baumrind'e göre üç temel ebeveyn tutumu vardır: Demokratik, İzin Verici ve Otoriter. Buna göre, demokratik aile içinde yetişen çocuklar iyi bir iletişim ortamında büyüme imkânı bulduklarından sosyalleşme sürecine uyumları rahat ve sağlıklı bir biçimde gerçekleşir. Demokratik aile tipi, Baumrind tarafından önerilen aile tipidir. Diğer aile tipi olan koruyucu ailede çocukların kendilerini gerçekleştirme süreci engellenir. Ebeveynler çocuğu kontrol etmede yetersiz kalırlar ve bunun sonucunda da çocuklarda sorumsuzluk, kontrolsüzlük ve sınırlarda belirsizlik gibi problemler baş gösterir. Otoriter ebeveyn tipinde ise çocuk katı bir disiplin ve baskı altında yetiştirilir. Sıcak ilgiden mahrum bırakılarak büyütülen bu çocuklardan mutlak itaat istenir. Otoriter ailede yetişen çocuklar düşük özgüven ve yüksek kaygı sorunları yaşarlar ve bu da onların sosyalleşmelerini olumsuz yönde etkiler (Sümer, Aktürk ve Helvacı, 2010, 42-59.).

Otoriter aile, Ayfer Tunç'un birey olamama ve buna bağlı olarak da sosyal benliğin gelişmemesi probleminde önemle üzerinde durduğu aile tipidir. Tunç için otoriter babanın yüksek sesi son derece rahatsız edicidir. Bu yüzden hemen bütün eserlerinde otoriter bir baba ve otoriter babaya başkaldırmaya çalışan kahramanlar vardır.

Kapak Kızı romanında Selda üzerinden görünürde çocuklarına baskı uygulamayan ama onlarla eşit bir ilişki kurmayıp evdeki hiyerarşiyi ve kuralları hissettiren modern aile eleştirisini görürüz. Selda sevgi dolu bir ailede büyümüştür. Ailesi Selda için her şeyi yapmıştır. Fakat kızları siyah bol bir mont aldığı anda irticacılara benzediği gerekçesiyle montu değiştirmesini isteyecek kadar modern olduklarını düşünen bu aile aynı kızlarını bir gece dışarda kaldığı için nedenini bile sormadan tokatlayacaktır. Bir fanusta büyütülen Selda yıllar sonra büyüdüğü evin aslında bir içtima alanı olduğunu fark edecektir. Başkalarının doğrularıyla büyümüş, bu da onun bir birey olduğu gerçeğinin farkına varmasını engellemiştir. Ailesinin kurallarla ve bu kurallara uyulduğu nispette gösterdikleri sevgileriyle sardıkları Selda, sevmekten, bağlanmaktan, acı çekmekten, mutlu olup havalara uçmaktan, ağlamaktan, hayattan, kısacası yaşamaktan korkan bir kız olmuştur. Bu da Selda'ya göre, iyi aile çocuğu olmanın kötü tarafıdır. Çünkü *iyi aile çocuğu olduğu için hiçbir ilişki kendisinde iz bırakmamış ve içine işlememiştir* (Tunç, 2017, 251). Selda'nın, ilişkilerindeki yüzeyselliği iyi bir aileye değil, kuralcı bir aileye sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bir gece dışarıda kalarak ailesine başkaldırmış fakat bu başkaldırı fiziksel bir şiddetle bastırılmıştır. Bu ilk özerklik girişiminin bir şiddetle bastırılması

Selda'yı, özerklik girişimlerinden dolayı suçluluk hissetmeye¹ itmiş ve bu his ilişkilerine kendini denetleme biçiminde yansımıştır. Kendi edimlerinin doğruluğundan şüphe duyan Selda, hata yapma korkusundan dolayı duygularını ve isteklerini bastırma eğilimi göstermiş, bu eğilim de insanlarla arasına mesafe koymasına sebep olmuştur.² Kendisinin de dediği gibi hiçbir ilişkinin içine işlemesine müsaade etmemiştir. Sonuç olarak, kuralcı bir ailede büyüyen Selda, yetişkinliğinde sosyal uyum sorunları yaşamıştır.

Bir diğer aile baskısı da *Aziz Bey Hadisesi*'nde karşımıza çıkar. Bu hikâyede baskıcı bir baba ve sessiz bir anne vardır. Aziz Bey'in babası ile olan gerilimli ilişkisi hikâye boyunca kendisini gösterir. Aziz Bey sert, otoriter, çalışkan bir babanın serseri, çapkın, tembel oğludur. Ne okulda ne okuldan sonra girdiği işlerde sebat gösterir. Aziz Bey, oğlu bir işte çalışsın, parasını kazansın, evlenip çoluğa çocuğa karışsın isteyen babasıyla sürekli bir çatışma hâlinindedir. Baskıcı bir tutumun meydana getirdiği etkiler çocuktan çocuğa göre değişirken bu tutum Aziz Bey'de isyankâr bir tavır olarak sonuç verir.³ Babasına karşı başlattığı isyan hayatını düzene koymasını engeller. Hâkim veya savcı olmasını isteyen babasının inadına gelip geçici işlerin peşine düşer. Bu da onun kalıcı sosyal bağlar oluşturmasının önündeki engellerden biridir. Diğer yandan, gençliğinde insanlara karşı son derece kibar olan Aziz Bey yaşı ilerledikçe babası gibi otoriter ve sert bir kimliğe dönüşür. Bu olumsuz karakter özellikleri de Aziz Bey'in sosyal bağlar kurmasına mâni olan bir diğer sebeptir. Karısıyla dahi sağlıklı bir bağ kurmayı başaramayan Aziz Bey'in işinden başka bir hayatı yoktur. Yaşlanınca dışarıyla tek bağı olan işinden de kovulur. Hikâyenin sonunda da *pek az kalpte sevgiyle yâd edilecek bir iz bırakmış* olan Aziz Bey -babası gibi- bir koltukta yalnız başına ölüyor (Tunç, 2017, 10).

Ayfer Tunç'un *Dünya Ağrısı* romanı, baskıcı aile tipinin en belirgin biçimde görüldüğü romanlarından biridir. Romanda, babası tarafından babasının rüyalarını, hayâllerini gerçekleştirmeye zorlanan Mürşit'in öyküsünü okuruz. Mürşit otoriter bir babanın tüm otoriteleri yıkmaya kararlı oğludur. Bu zıtlık aralarındaki ilişkiye de yansır elbette. Babası Mürşit'ten kendisinin kurduğu otelin başına geçmesini ve onu büyütmesini bekler. Oysa Mürşit daha çocukken otelde mutlu olamayacağını anlamıştır. Okuldaki başarısından dolayı kendisine ısrarla hediye almak isteyen babasına kendisi için en büyük hediyenin onu bir daha otele çağırmasını olacağını söylediğinde babasıyla ilk çatışmasını yaşayacaktır. Babası Mürşit'e çok kızar. Oğlu tarafından hayâllerinin bir öneminin olmaması gerçeğiyle ilk defa yüz yüze gelmiştir ve elbette

- 1 Ramazan Arı'ya göre yaptığı her yeni şey onaylanan, ailesine mutluluk veren ve koşulsuz sevilen çocuk, ilk özerklik girişimlerinde katı bir tepkiyle karşılaştığında anne babaya duyduğu güvenle ilgili kuşku duymaya başlar. Ebeveynin katı kuralları ve fiziksel-psikolojik cezaları çocuğu özerklik girişimlerinden utanç duymasına neden olur. Bu utanç da suçluluk duygusunun temelini oluşturur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ramazan Arı, **Gelişim ve Öğrenme**, Ankara, Nobel Yayın Dağıtım, 2005, s. 61.
- 2 Atalay Yörükoğlu anne ve babanın çocuk eğitiminde uyguladıkları sıkı tutuma ve bu tutumun çocuklar üzerindeki etkilerine dair şunları söyler: "Sıkı eğitim uygulayan anababa, çocuğu kendi tasarladığı bir kalıba göre yoğurmak amacını güder. Çocuk sürekli bir denetim altındadır." Bu durumda "Çocuk, anababasının eleştirisinden çekinir ve attığı her adımda yanlış yapma korkusu içine düşer. Duygularına ve isteklerine önem verilmediğini görenek bunları içinde tutmaya çalışır." Atalay Yörükoğlu, **Çocuk Ruh Sağlığı**, İstanbul, Özgür Yayınları, 2000, s.199.
- 3 "Baskı altında büyüyen çocuklarda, genellikle isyankâr tutumlarla birlikte, aşağılık duygusu gelişebilir." Haluk Yavuzer, **Çocuk ve Ergen Eğitiminde Anne Baba Tutumları**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2010, s. 36.

oğlunu cezalandıracaktır: Mürşit'i uzun bir sũre otelin kapısından içeri sokmaz. İkinci atıŐmayı ise Mürşit'in İstanbul'da felsefe kazanmasıyla yaşarlar. Çünkü felsefe babası için gereksiz bir meŐaledir. Babasının tek gerçeği, sahibi olduğu ve lũmũnden sonra oğlunun bũyũtmesini istediği oteldir. Mürşit uzakta bağımsız bir hayat sũrebilmek için her Şeyi göze alır. İkinci defa babasına baŐkaldırır ve İstanbul'a gider. Elbette bu baŐkaldırđı da cezasız kalmayacaktır. Birkaç yıl sonra babası hastalanır ve yatağa dũŐer. Otelin ve ailenin başına biri lāzımdır. İki kızıyla yalnız kalan annesi başlarında bir erkek olmadđđı gereŐesiyle Mürşit'i çağırır.

Mürşit'in, otoriter babasına rağmen kişisel yaşamına ait kararları kendisinin belirleme sũreci, yani birey olma abasđ, babasının hastalanması ve Mürşit'in mecburđ geri dnũŐũ ile sona erer. Birey olma çabasının nũne koyulan engeller ise Mürşit'in toplumdan izole bir yaşam sũrmesine neden olacaktır. Gençliğinde vermiş olduğu kararların ve hayāllerinin, ailesi –zellikle de babası- tarafından görmezden gelinmesi Mürşit'i ailesinden uzaklaŐtırmıŐ ve yalnızlığa itmiŐtir. Tek arkadaşı kendisine Madenci denilmesini isteyen makine mũhendisi Uzay'dır. Madencinin dışında kimseyle bağ kuramaz:

“Karısını seviyor. Yalan değil, hakikaten seviyor, oğlunu ve kızını da. Ama onlara duyduğu sevgi kavanozda bir cenin sanki. Kalbinden parmaklarına kadar bũtũn unsurlarıyla tamam; ama lũ. Ne zaman ldũ bu Şey, lũ mũ doğdu, niye böyle soruyor kendine.

Bazen bildiğini dũŐũnũyor, duygusuzca, hatta zalimce açıklıyor. Diyor ki, beni bu dar hayata onlar mahkũm etti. İçimdeki Şeyi ldũrdũler. Onlar dediği sadece karısı ve çocukları değil, onu saran her Şey; ev, otel, diğer insanlar, Şehir, dağlar hatta hava.” (Tunç, 2017, 23)

Grũldũđũ gibi, babasının yũzũnden hayāllerini gerekleŐtirememek Mürşit'te sadece babasına, karısına ve çocuklarına karşı değil, tũm dũnyaya karşı bũyũk bir öfkeye sebep olmuştur. Tũm dũnya var olamamasının sorumlusudur. Bu fke bũyũdũke yalnızlıđđı da bũyũr ve oğlunun sũnnet olduğu gũn ansızın dile gelir:

“Garip bir Şey oldu, mutluluğa ve sevince dair zaten pek kuvvetli olmayan duygularını kaybetti birden. Kendini gezegenin dışına dũŐmũŐ, kaybolmuŐ gibi hissetti. Sanki evine çok uzaktan, dũnyanın dışında bir yerden bakıyordu; bu aŐırđı sevinci, tuhaf heyecanı anlayamıyordu. Mutluluğu yaşama yeteneği olmayan, insan formunda bir yabancı madde olduğunu dũŐũndũ o an. BuruŐturulmuŐ bir kāđıt, kurumuş bir odun parçası, paslanmıŐ iŐlemeyen bir motor gibi bir Şey, böyle ruhsuz, hissiz, hareketsiz.” (Tunç, 2017, 34-35)

Mürşit, o gũnden sonra da hayatına kimseyle bağ kuramadan, yalnız olarak devam eder.

Osman romanında da yine benzer bir baba-oğul çatışmasını grũrũz. Daha nce *Yeşil Peri Gecesi* romanının başkahramanı Şebnem'in kocası olarak karşımıza çıkan Osman bu defa *Osman* romanının başkahramanı olmuştur. Bu romanda dominant bir babanın baskısı

altında özgür olmak için çırpınan fakat bunu hiçbir zaman başaramayan bir karakterin hayâl kırıklıklarıyla dolu hayatını okuyoruz. Osman, profesör bir baba ile üniversite mezunu olan fakat kocası çalışmasını istemediği için çalışmayan bir annenin iki oğullarından biridir. Müziğe karşı tutkusu ve yeteneği vardır. Bu yeteneğini fark eden babası tarafından piyanoya yönlendirilir. Ancak Osman piyano değil, gitar çalmak istiyordur. İlk gitarını alır ve babasına artık gitar çalmak istediğini söyler. Bu, babasına karşı çıkardığı ilk isyandır ve tabii ki hiçbir şeyin kendi kontrolünden çıkmasına müsaade etmeyecek bir karakter olan babası Necmi Bey tarafından bu isyan, gitarın parçalanması suretiyle bastırılır. Evdeki her eşyanın kendisine ait olduğunu ve yalnızca kendisi izin verirse diğerlerinin kullanabileceğini düşünen bir babanın oğlu olarak Osman'ın kendi ayaklarının üzerinde durması da elbette ki mümkün olmayacaktır. Çünkü Necmi Bey'in baba olduğu için kendisinde temel hak olarak gördüğü mülkiyet hakkı yalnızca evin eşyasını değil, aynı zamanda evde yaşayan insanları da kapsıyordu. Karısının ve oğullarının üzerinde kurmuş olduğu baskı, onların kendi başlarına hareket etmelerine izin vermez. Bu da çocukların özgür iradelerinin oluşmasını ve onların bir birey olmalarını engeller.

Osman, baskıcı bir babanın çocuk üzerindeki olumsuz etkilerine gösterilebilecek en iyi örneklerden biridir. Müzikte kariyer sahibi olmak için gitar çalmanın yanında beste yazmaya da karar veren Osman bu bestelerini hiçbir zaman tamamlayamaz. Çünkü mükemmeliyetçidir.⁴ Onun bu mükemmeliyetçiliğinin en büyük sebebi ise babasıdır. Hiçbir şeyi beğenmeyen, sürekli olarak karısını ve çocuklarını eleştiren Necmi Bey, Osman'da aşağılık kompleksinin oluşmasına sebep olmuştur. Bu kompleksi Osman'ın şu cümlelerinde açık bir şekilde görebiliriz: *"... gerçekten sevdiğimden hiç emin olamadım. ... neden seviyorlar ki beni diye düşündüm"* (Tunç, 2020, 256,257). Aslında çevresi tarafından sevilen fakat aile evinde babası ve kardeşi tarafından sevildiğini hissetmeyen Osman, dışarıda da hiçbir zaman sevildiğinden emin olamayacak, kendisini hep yalnız hissedecektir. Bazen bu yalnızlık hissi o kadar kuvvetli olur ki kendi varlığını dahi hissedemez: *"Bir sürü arkadaşım olduğu halde zaman zaman kendimi çok yalnız hissediyorum, bu akşam olduğu gibi. Yalnızca çok sevdiğim eşyalarımınla dolu bir dünyam olduğu, insansız, dolayısıyla cansız bir varlık sayılabileceğim hissine kapılıyorum"* (Tunç, 2020, 229).

Annesi öldükten sonra babasından ayrı bir eve çıkmak isteyen Osman'ın babasına karşı başlattığı isyankâr tavır da yine baskıcı bir babayla büyümenin olumsuz etkilerinden biri olarak değerlendirilebilir. Piyano yerine gitar çalmak istemesi, ailesinden ayrı bir eve taşınması, hesapsızca para harcaması gibi isyankâr tavırlarının temelinde babasının otoritesini sarsma isteği vardır. Osman, hayatını kendi arzularına göre şekillendirmek isteyen babasına inat, bambaşka bir hayata sahip olmak isterken sorumsuz ve plansız biri olur. Bu yüzden müzikteki yeteneğine rağmen kariyer sahibi olamaz. Kendisine kalan ve oldukça yüklü olan mirası da kısa sürede harcayıp bitirir.

4 Gelişim psikolojisi alanındaki çalışmalarıyla bilinen ve insan hayatını psikososyal gelişim evrelerine ayıran Erik Erikson'a göre 2-3 yaş dönemi "Özerkliğe karşı kuşku dönemi"dir. Bu dönemde özerk bırakılmayan çocuklarda mükemmeliyetçi bir kişilik yapısı ortaya çıkabilir. Bu çocuklar her şeyi tam yapma zorunluluğu hissedebilirler. Ayrıntılı bilgi için bkz. Handan Asüde Başar, **Gelişim Psikolojisi**, İstanbul, Beta Yayınları, 2019, s.153.

Annesinin de Osman'a karşı olan tutumu çok sağlıklı değildir. Otoriter ve baskıcı babasının Şefkat eksikliğini kapatmak isteyen annesi aşırı korumacı tavrıyla Osman'ın bağımlı bir karakter olmasına sebep olur. Babası tarafından denetim altında tutulan, annesi tarafından da koruma altına alınan Osman'da, zđüven eksikliği, aşırı hassaslık, kolayca başkalarının etkisinde kalma gibi kişilik özellikleri görülür. Annesi öldükten sonra yalnız ve savunmasız hisseden Osman, bu histen Şebnem'le evlenerek kurtulur. Annesinin korumacı tavrını eşi Şebnem'den de bekler.⁵ BaŐlarda son derece mutlu giden bu evlilik, Osman'ın sahip olduğu tüm bu olumsuz karakter özelliklerinden dolayı büyük bir hüsranla sonlanır. Baba otoritesi ve anne koruması altında büyüyen Osman, Şebnem"le bir ilişki yaşamak isteyen emniyet müdüründen korkar ve ona karşı koyamaz. Bu edilgenliğinin sonucunda evliliği sona erer.

Görüldüğü gibi Osman'ın hayatı baŐarisizlıklar ve hayl kırıklıklarıyla doludur. Kibar, duygusal ve sıcak bir karaktere sahip olması insanlarla kolayca arkadaş olmasını sağlarken; aşırı hassaslığı, zđüven eksikliği, korkaklığı, sorumsuzluğu ve zayıflıkları kurmuş olduğu bu sosyal bağların kalıcı olmasını engellemektedir. Bu yüzden de Osman, Ayfer Tunç'un sosyal bağ kurmada baŐarisiz olan diğer kahramanları gibi romanın sonunda yalnız başında ölür.

Sosyal Benlik Gelişiminde Engeller: II. Sevgisiz Ebeveynler

Ayfer Tunç'un roman ve hikyelerinde sevgisizlik gerek ailede gerekse aile dışı insan ilişkilerinde eleştiren bir dikkatle ele aldığı temel problemlerden biridir. Kahramanlarının yaraları ve acıları çoğunlukla sevgisiz kalmalarından kaynaklıdır. Ailede göremedikleri sevgi, kahramanları sevgi açlığıyla dolu bir yalnızlığa itmiŐtir ve daha çocukken içine düŐtükleri bu yalnızlık kahramanların peŐini ömür boyu bırakmaz. AŞk, bu yalnızlıkta sığınılacak en güvenli limandır; ancak bu aşk girişimleri de genellikle hüsranla sonuçlanır. Kahramanlar, hayatlarına her gün biraz daha eksilerek devam ederler. Ailelerin açtıkları yaraların, kahramanları kimi zaman yalana kimi zaman aidiyetsizlik duygusuna ve hatta cinayete bile sürüklediği olur.

Evvelotel-Saklı kitabında yer alan *Mozart'ın Son Zartı* hikyesinde Şebnem ailesi tarafından sevilmemesinin travmasını kendisine yalandan bir dünya kurarak atlatmaya çalışır. Birbirlerinden boŐanan anne baba başkalarıyla evlenir ve kurulan bu ikinci ailelerde Şebnem'e yer yoktur. Şebnem ise düştüğü bu yalnızlıktan ancak yalanlar söyleyerek çıkabilir. Arkadaş ortamında ailesine dair anlattığı tümüyle yalan olan hikyelerle Şebnem, herkesin yerinde olmak isteyeceği bir portre çizer. Oysa ailesi tarafından yalnız bırakılan Şebnem'in arkadaş çevresinde de yalnız kalmamak için başvurduğu bu yalanlar Şebnem'in arkadaşlarıyla arasında bir bağ kurmasını engellemekten başka bir işe yaramaz. İ dünyasındaki mutsuzluğunu herkesten saklamaya çalışırken kişinin sosyal çevresiyle bir bağ kurma yollarından biri olan "paylaşma" edimini gerçekleŐtiremediđi için Şebnem yalan söyledikçe yalnızlaŐır.

5 Haluk Yavuzer'e göre koruyucu ebeveyn tutumunda anne ve baba çocuğa gerektiğinden fazla kontrol ve zen gösterir. Bunun sonucu olarak da ocuk "diğer kimselere aşırı bağımlı, kendine güveni olmayan, duygusal kırıklıkları olan bir kişi olabilir. Bu bağımlılık, çocuğun yaşamı boyunca sürebilir ve aynı koruma duygusunu eŐinden bekleyebilir." Ayrıntılı bilgi için bkz. Haluk Yavuzer, **ocuk Psikolojisi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2019, s.141.

Aynı kitapta yer alan *Halâs* öyküsü de annesi tarafından seilmeyen Halâs ile zamanında annesi tarafından dünyaya getirilmek istenmeyen hikâyeye anlatıcısının öyküsüdür. Halâs o kadar seilmez ki küçükken annesini her bunalıtığında annesi tarafından evlerinin yakınındaki kuyunun başına gönderilir. Halâs sonradan annesinin kuyuya düşmesini istediği için onu oraya gönderdiğini anlar. Bu derece bir sevgisizlikle büyüyen Halâs'ın ve annesinin sonu da oldukça trajik olur: Halâs annesini öldürür. Bir anlık bir cinnetin kendisini hapse soktuğunu söyleyen sevgilisine ise bu cinayetin cinnetten bir çıkış olduğunu çünkü asıl cinnetin annesinin kendisi olduğunu söyler (Tunç, 2016, 42). Babasının yokluğu ve annesiyle olan duygusal etkileşim eksikliği Halâs'ın içe dönük, silik ve saldırgan bir karaktere sahip olmasına neden olmuştur. Sosyal bağ kurmada ciddi ölçüde başarısızdır. Anlatıcı yazar dışında hiç kimseyle etkileşimi yoktur.

Hikâyenin anlatıcı yazarı da istenmeyen çocuktur. Annesi kendisine hamile kaldığında fakültede okuyan oğlundan ve evli kızından utandığı için türlü yollarla hamileliğini sonlandırmak ister fakat başaramaz. Dünyaya geldikten sonra annesi tarafından seilen ve bu sevginin samimiyetinden emin olan anlatıcı ise zamanında istenmemiş oluşunun acısının içine işlediğini yıllar sonra anlayacaktır. Bu acı onun, hayatla kaynaşmış insanlardan izole bir hayat sürmesine neden olur. Halâs'la ikisini buluşturan da bu ortak kaderdir. Sorunlu anne-kız ve anne-oğul ilişkisi iki kahramanı da yalnızlığa itmiş ve aynı yalnızlık ikisini birbirine çekmiştir:

“Halâs’la ortak noktamızın hayatla bir türlü kaynaşamamak olduğu söylenebilir, bunda bir doğruluk payı var, dünya ikimizi de istemiyor.” (Tunç, 2016, 43,44)

Sevginin birey üzerindeki olumlu etkisini ise Halâs’ın anlatıcı yazarla tanışması ve sevgili olmaları sürecindeki değişimiyle görürüz:

“Halâs arkadan itiliyormuş gibi yaşıyordu, sırtına bir yumruk yiyor da öne fırlıyor gibiydi her hareketi. Bu yüzden sadece havada bir harekete dönüşüp yok oluyordu, bir karecik görüntü bile olamıyordu.

Ama giderek varlık kazandı, artık beni seviyor çünkü.” (Tunç, 2016, 50,51)

Annesi tarafından seilmeyen Halâs, anlatıcı yazarı sevmeye başladıktan sonra varlık kazanırken anlatıcı yazar için aynı değişimin yaşandığını söylemek mümkün değildir. Zamanında annesi tarafından istenmemiş olması anlatıcıda büyük bir travmaya yol açmıştır. Öykü boyunca anlatıcı tarafından tekrarlanan “*dünya beni istemiyor*” leitmotifi anlatıcının bilinçaltında annesi ile dünyayı eşitlediğini açığa çıkarır: Anne dünyadır. Babasıyla da sağlam bir ilişkisi olmayan anlatıcı, Halâs’a rağmen varlık kazanamaz.

Aynı kitapta yer alan *Acilezzet* hikâyesi Edip Cansever'in *Bitiş* şiirinden mülhem yazılmış bir hikâyedir. Şiirde adı geçen Ester'i öyküde anlatıcının kendisine hayat hikâyesini yazdıran komşusu; *Bir gün herkes kendisi olsun* mısraını da öykünün leitmotifi olarak görürüz. Anlatıcı yazar küçük yaşta annesini kaybetmiş ve babası tarafından da başka bir kadın için terk edilmiştir. Annesinin yokluğunu çocuğu olmayan ablası; babasının var-yokluğunu ise ablasının kocası

doldurmaya çalışır. Annesizliği onu, bütün kadınlarda annesini aramaya iter. ⁶ Bu yüzden de sürekli olarak hayatına kadınlar girip çıkar. Hayatını yazması için sık sık evine davet edilen kendisinden yaşça büyük komşusu Ester'e olan tuhaf hisleri de anne sevgisinden mahrumiyetinin tezâhürüdür. Bu hisler anne sevgisiyle bir kadına duyulan aşk arasında bir yerdedir. Anne sevgisinden mahrum kalışı ve babası tarafından terkedilişi ise anlatıcıda sevilme korkusu yaratır. Birçok kadınla birlikte olan anlatıcı hepsini sebepsiz yere terk eder. Sevilme, terk edilme korkusu ve anne arayışı, hayatına başarısız aşk ilişkileri şeklinde sirâyet eder.

Bir akıl hastanesindeki, hastalarından daha akıllı olmayan doktorları ve doktorlarından daha deli olmayan akıl hastalarını anlattığı *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* romanının kahramanlarından olan Barış Bakış sevgisiz bir ailede büyümenin kişiyi şizofreniye kadar götürebileceğinin örneklerindedir. Barış Bakış, dışişlerinde siyasi başuzman olan Veda Alkan ile yine kendisi gibi bir zamanlar siyasetin içinde olan fakat sonrasında ailesi de dâhil olmak üzere her şeyi bırakıp bir dağ evinde çevreci bir hayat sürmeyi tercih eden Menderes Bakış'ın şizofreni teşhisiyle akıl hastanesine yatırılan oğullarıdır. Veda Hanım'ın iş yoğunluğu sebebiyle anneannesiyile büyüyen Barış Bakış, annesiz ve babasız kalışının yalnızlığıyla ancak kendisine hayâli bir dünya kurarak baş etmeye çalışır. Ailesi tarafından o kadar ilgisiz bırakılmıştır ki davranışlarındaki bozukluklar çocukluğunda kendini göstermeye başlasa da fark edilemez. İşinden başka bir şey düşünmeye fırsatı olmayan Veda Hanım ise davranışlarında bir problem olduğunu fark ettiği oğluyula ilgilenmek yerine onu akıl hastanesine kapatır. Veda Hanım kadar yoğundur ki oğlunun iyileştiği için hastaneden taburcu edileceği haberini dahi memnuniyetle karşılayamaz. Doktordan oğluyula biraz daha ilgilenmesini ister. Romandaki kahramanlarıyla ilgili olarak “Akıllı neyin yerinden oynattığıyla ilgiliyim” (İnci, 2014: 284) diyen Ayfer Tunç, Barış Bakış'ın aklının yalnız ve sevgisiz büyümesinden kaynaklı olduğunu bize üstü kapalı olarak romanın şu cümleleriyle gösterir: “Boşanmış bir çiftin çocuğu olmanın getirdiği, bi anneannede, bi babaannede geçen hayat, Âlim Bey'in deyişiyile, çocuğun muvazenesini bozmuştu” (Tunç, 2017, 173).

Yeşil Peri Gecesi romanında sorunlu anne-kız ilişkisinin öne çıktığını görürüz. Romanın başkışisi Şebnem, çocukluğundaki sevgi dolu yuvasını roman boyunca özlemle anar. Babasının bir kaza sonucu kolunu kaybetmesi ve sonrasında annesinin babasıyla birlikte kendisini de terk etmesi Şebnem'in hayatını alt üst eder. Mutlu ailenin dağılmasıyla yapayalnız kalan Şebnem'in hayatı hep bir sevgi arayışıyla geçer. Bu sevgi arayışı onun hayatındaki başarısızlıklarının temelini oluşturur. Ailesi tarafından *unutulmuş ve ihmal edilmiş* (Tunç, 2017, 440) olan Şebnem, sevgisiz kalışının öfkesini topluma yansıtır. Annesi tarafından yurda verilışinden sonra çevresindeki herkese ve en çok da toplumun kurallarına karşı isyan başlatır. Annesi tarafından dışlanan Şebnem kendisini toplumdaki dışlar: “*Ahlaksız denince ne anlıyorsa bütün bir toplum, onun ta kendisiydim*” (Tunç, 2017, 440). Ancak bu isyan yine en çok kendisine

6 “Anne kompleksinin etkileri kız ya da erkek çocuğa göre farklılık gösterir. Erkek çocuktaki tipik etkileri eşcinsellik, Don Juanizm, bazen de iktidarsızlıktır. Eşcinsellikte heteroseksüel unsur bilinçdışında anneye bağlanmıştır, Don Juanizmde ise anne bilinçdışı olarak “her kadında” aranır.” C.G.Jung, **Dört Arketip**, Çev:İhsan Kırımı, İstanbul, Sayfa Yayınları, 2013, s.16-17.

zarar verir: “İçimdeki isyan çok acıklıydı. Okuldan kaçıp sürtmekle, önüme gelenle yatmakla, içki içip okula sarhoş gelmekle, çatılardan çılgık atmakla sınırlıydı. İsyanım harlanmıyordu, tutuşmuyordu, tutuşturmuyordu. Kendi içime doğru yanıp kül oluyordum her gün.” (Tunç, 2017, 440). Görüldüğü gibi, anneden yoksunluk⁷

Şebnem'in toplumsal gelişimine olumsuz etkide bulunur. Sosyal çevresiyle sağlıklı bağlar kurmada başarısız oldukça kendi içine çekilir. Kendi dünyasında yaşamayı kalabalığa yeğler. Diğer taraftan bu dışlanmışlıktan da intikam alma arzusu duyar. Evli olmasına rağmen kendisiyle birlikte olmak isteyen emniyet müdürü, Şebnem için ideal bir intikam nesnesidir. Annesinden ve toplumdan dışlanan Şebnem, toplumun itibar ettiği emniyet müdürünün ahlâk dışı görüntülerini açığa çıkararak intikam arzusunu gerçekleştirir.

Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura romanının başkişilerinden olan Sanem'in hayatı da ailesinin kendisinde açtığı yaraları kapatmaya çalışmakla geçer. Sanem hiç gülmeyen bir anneyle hiç konuşmayan bir babanın sevgisiz büyümüş kızlarıdır. Sanem, abla ve abisinden uzun yıllar sonra dünyaya geldiği için abisi de ablası da Sanem'i istemez. Evin her işine, herkesin her problemine Sanem koşar; ancak yine de sevilmez. İsminin tam tersi bir kaderi yaşar. "Put" manasına gelen Sanem, el üstünde değil, el altında tutulur. Kendi deyimiyle evin *yedek organıdır* (Tunç, 2018, 376). Ailesi tarafından dışlanmışlık Sanem'i ülkeyi terk etmeye kadar iter. Önce Londra'da sonra da Amerika'da yaşayan Sanem kendisini hiçbir yere, hiçbir memlekete ait göremez. Bu sevgisizlik ve dışlanmışlık onun hayatına aidiyetsizlik olarak sirayet eder, hayatı boyunca *yersiz yurtsuz köksüz* olarak hisseder (Tunç, 2018, 368). Bu his onun düzenli bir işte çalışmasına ve kendisine ait bir evinin olmasına engel olur. Ailesi tarafından varlığı elinden alınan Sanem, evinden dışlanmanın çözümünü çevresindeki herkese hayatıyla ilgili yalanlar söylemekte bulur, yani bir başkası olur. Çünkü *bir başkası olmak hayatını tahammül edilir kılar* (Tunç, 2018, 277). Onun hayattaki bu derece tutunamamışlığının başlıca sebebi ise annesidir: “*Oysa sırtımı annemin göğsüne dayayıp vücudunun sıcaklığını hissetmek istiyordum. Her zaman çok üşüyorum. Güven duygusu üşümeği önler*” (Tunç, 2018, 274). Sanem, aile içinde ebeveynleri –özellikle de annesi- tarafından güven ihtiyacının⁸ giderilmemesinin sosyal benlik üzerindeki olumsuz etkisine gösterilebilecek en yerinde örneklerinden biridir. Anne, çocuktaki güven duygusunun oluşumunda en etkili rolü oynayan kişidir. Çünkü Sanem'in de dediği gibi; *bütün yollar anne[y]e çıkar* (Tunç, 2018, 273). Anne yoksunluğundan dolayı güven duygusundan mahrum büyüyen Sanem, diğer insanlarla bağ kurmada başarısızdır. Bebek ile anne arasındaki

7 “Anneden yoksunluk geniş kavramlı bir kavramdır. Genel anlamda kısmi ya da tüm yoksunluğu içeren bu kavram, annenin varlığına karşın, çocuğuna yeterince sevgi iletememesi durumunu da kapsar. Anneden yoksun olma, çeşitli düzeylerde davranış bozukluklarının nedenidir. Örneğin, “kısmi yoksunluk” beraberinde endişe, aşırı sevgi gereksinimi, güçlü bir intikam duygusu ve bunlardan doğan suçluluk davranışını, bunalımını getirebilir. (...) Bu durumda çocukların çoğunun duygusal açıdan kendi içlerine çekildikleri ve kendi dünyalarında yaşamlarını sürdürmeyi yeğledikleri dikkati çeker. “ Haluk Yavuzer, **Çocuk Psikolojisi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2019, s.147-148.

8 Erik Erikson 0-2 yaş arasını “Güvene karşı güvensizlik dönemi” olarak tanımlar. Bu dönemde güven ihtiyacı karşılanmayan çocuklar, ileriki yaşamlarında sosyal ilişki kurmaktan çekinen, güvensiz kişiler olabilirler. Ayrıntılı bilgi için bkz. Handan Asüde Başar, **Gelişim Psikolojisi**, İstanbul, Beta Yayınları, 2019, s.151.

sağlıklı etkileşimle oluşan bağlanma duygusu,⁹ annesiyle arasındaki sevgiden mahrum ilişki biçiminden dolayı Sanem’de gelişmemiştir. Bu yüzden çevresiyle iletişimi oldukça zayıftır.

Romanda sevgisiz bir ailede büyüyen tek kişi Sanem değildir. Romanın diğer kahramanı olan Umut'un arkadaşı Stefan da sevgisiz çocukluğunun olumsuz etkilerini hayatı boyunca hisseder. Babası her gün karısını ve çocuklarını döven, dışarı atılana kadar köyün meyhanesinde içen bir alkoliktir. Babasını sızdığı yerden eve taşıma ve kusmuklarını temizleme görevi de Stefan'a aittir. Bu yüzden her gün babasının ölmesi için dua eder. Stefan sekiz yaşındayken annesi de, çocukları tarafından hayatının mahvolduğu gerekçesiyle evi terk eder. İki kız kardeşiyle yalnız kalan Stefan da yıllar sonra üniversite okumak için kız kardeşlerini terk eder. Ancak bu terk ediş Stefan'ın vicdanını ömrü boyunca sızlatır. Yıllar önce yaptığı bencilliğin hayatla arasında sağlam bir bağ kurmasını engellediğini düşünür (Tunç, 2018, 410). Sevgisizliğin dağıttığı bir evden yalnız çıkan Stefan başarılı bir bilim adamı olmuştur fakat ilişkilere ve mutluluğa inancını da yitirmiştir: “*İlişkiler yarayı kapatmaya yarıyor sadece, başkalarının görmesini önüyor, o kadar. Ruh ikizi denen şey insanların ilişkilere inanmak için uydurdıkları yalanlardan biri, öyle bir şey yok...*” (Tunç, 2018, 384). Dağılmış bir ailede büyümek, Stefan’ı ilişkilere karşı inançsız bir insan yapar. O da sevgisiz bir ailede büyümüş diğer kahramanlar gibi toplumsal bağlardan mahrumdur. Mutsuz bir ailede büyümenin insanın hayatına olan etkisini, Stefan’ın yine kendisi gibi mutsuz bir çocukluk geçirmiş arkadaşı Trakl için söylediği şu cümlede de açık bir şekilde görebiliyoruz: “*...mutsuz çocukluğunun hayatına sirayet etmiş olabileceğini...*” (Tunç, 2018, 395). Görüldüğü gibi, annesi tarafından terk edilen Stefan, alkolik bir babaya benzemektense terk eden bir anneye benzemeyi seçerek parlak bir hayat kurmayı başarır. Ancak terk edilme ve sonrasında terk etme travması Stefan’ın sosyal benliğinin oluşumunu engeller ve onu yalnızlığa iter.

Romanın sevgisiz ebeveyn mağduru bir diğer kişisi ise Umut'un doktorudur. On iki yaşındayken annesiyle babası boşandıktan sonra bazen anneannede bazen de babaannede kalan doktorun sevgisiz bir ortamda yalnız başına büyümesi kendi kurduğu aile ortamına da yansır. Karısına ve oğluna sevgi gösteremez. “*Yakınımda insan olsun istemiyorum*” (Tunç, 2018, 28) diyerek Ada’ya taşınan doktorun sevgi bağlarının gelişemediği açıkça görülür. Bireyin ilk olarak ailede deneyimlediği duygusal etkileşimden mahrum kalan doktor, hiçbir canlıya karşı sevgi duyamayacak kadar hissiz bir insandır. Ona göre bu hayattaki tek hakikat yalnızlıktır (Tunç, 2018, 127). Doktorun yalnızlığı hayattaki tek gerçek olarak olumlaması da onun kendi dünyasında yaşamaktan mutlu olduğunu gösterir. Bireyin duygusal açıdan kendi içine çekilmesi ve kendi dünyasında yaşamayı sürdürmek istemesi de yine aile içindeki duygusal etkileşimin eksikliğinden kaynaklıdır. İnsanlarla ancak ihtiyaç halinde ilişki kurar. Dolayısıyla insanlarla ilişkisi asgari seviyededir. Doktorun sorunlu çocukluğu onun hayatına sadece yalnızlık olarak sirayet etmez; o da tıpkı Sanem gibi aidiyet duygusundan mahrumdur

9 “Bağlanma kuramı anne-bebek arasındaki etkileşimi inceler. Bağlanma kuramcılarının bebeğin ve küçük çocuğun kendine bakan kişiyle yakınlığının ve çocuğa bakan kişinin çocuğa karşı duyarlılığının, çocuğun çevresini keşfetmesi için güvenli bir temel oluşturduğunu belirtmişlerdir.” Ayrıntılı bilgi için bkz. Çiğdem Kağıtçıbaşı, **Benlik, Aile ve İnsan Gelişimi: Kültürel Psikoloji**, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2010, s.186.

ve bağlanmaya karşı isteksizdir. Anneyle bebek arasındaki güvenli bağlanma eksikliği doktorun hayatına bağlanmaktan kaçınma olarak yansır. Bazen anneannede bazen de babaannede kalmak, kalıcı bir yuvadan mahrum büyümek de hayatına aidiyetsizlik olarak yerleşir. Küçük evde yaşamayı tercih etmemesi, bunun yerine gereğinden büyük bir evde yaşaması da yine bu aidiyetsizlik duygusundan kaynaklıdır. Aidiyetsizlik duygusu o kadar kuvvetlidir ki varlığının, kendisine bile ait olmadığını düşünür (Tunç, 2018, 30). Doktorun kendi varlığıyla ilgili bu sorunu sayesinde, sevgisiz aile ortamında büyümenin sadece sosyal benlik değil, bireysel benlik üzerindeki olumsuz etkisini de görmüş oluyoruz.

SONUÇ

Kişinin sosyal çevresiyle olan bağı kapsayan sosyal benlik, sosyalizasyon sürecinin daimi olması sebebiyle dinamik bir yapıya sahiptir. İnsan doğar, yaşar ve ölür. Yaşadığı müddetçe de sosyal benliği gelişir yahut dönüşür. Oluşumunun başlangıç noktası ise ailedir. Doğumla birlikte başlayan sosyal etkileşim, kişinin ebeveynleriyle arasındaki iletişimin niteliğini temel olarak olumlu ya da olumsuz bir seyir gösterir. Aile içindeki sağlıklı iletişim çocuğun sosyal benliğine olumlu bir katkı yaparken sağlıksız iletişim ise tam tersi bir etkiye neden olur. Bu açıdan bakıldığında ailenin, kişinin sosyal benlik gelişimindeki en büyük paya sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Ayfer Tunç'un roman ve hikâyelerinde aile ile sosyal benlik arasındaki etkinin görünür kılınması için yaptığımız çalışmamız altı roman ve üç hikâye kitabını ele almıştır. Bu eserlerdeki kahramanların diğer insanlarla ilişkilerindeki uyumsuzluğu ve yazarın zamandaki geriye dönüşleri ile görme imkânı bulduğumuz çocukluk döneminde yaşanan aile içi huzursuzlukları birleştirme düşüncemiz bizi bu çalışmaya itti. Böylece hayatları boyunca hep yalnız hisseden ve ölümlerinde dahi yalnız olan kahramanların topluma karşı mesafelerinde ebeveynlerinin doğrudan etkisinin olduğunu görmüş olduk.

Ayfer Tunç'un roman ve hikâyelerindeki kahramanların hayat hikâyelerine bakıldığında otoriter ve/veya sevgisiz ebeveyn mağduru oldukları açıkça görülecektir. *Aziz Bey Hadisesi* hikâye kitabıyla *Dünya Ağrısı* ve *Osman* romanlarının ortak yönü; kurgunun baba-oğul çatışması çerçevesinde işlenmesidir. Bu üç eserde de otoriter bir baba ile pasif bir anne vardır. Otoriter baba tarafından baskılanan kahramanlar bir süre babalarına karşı var oluş mücadelesi verirler; ancak bu mücadele küçük bir isyan boyutunda kalır. Kahramanlar, çocukluk dönemleri boyunca babaları tarafından kontrol altında tutuldukları için tek başlarına karar verme imkânına sahip olamamışlardır. *Aziz Bey Hadisesi* ve *Dünya Ağrısı* eserlerinde her iki kahraman da babaları tarafından baskılanmanın öfkesini çevrelerindeki insanlara yöneltirler ve bu öfke de onları yalnızlaştırır. Mürşit babası tarafından içine itildiği dar hayattan bütün çevresini sorumlu tutar. Böylece sadece uzak çevresiyle değil, karısı ve çocuklarıyla dahi bağ kuramaz. Aziz Bey ise tüm öfkesine rağmen babasına benzemekten kurtulamaz. Babasından öğrendiği otoriter dil, çevresindeki insanlarla bağ kurmasına engel olur ve nihayetinde o da babası gibi bir koltukta yalnız başına ölür. *Osman* romanının başkahramanı Osman ise Mürşit ve Aziz Bey'den farklı

olarak sosyal bağları olan bir kahramandır. Fakat bu bağlar Osman'ın yaptığı hatalar nedeniyle zaman içinde kopar. Bu hataların içinde en büyüğü, karısı Şebnem"le birlikte olmak isteyen emniyet müdürüne hayır diyememesidir. Osman'ın emniyet müdürüne hayır diyememesinin tek sebebi ise babasıdır. Otoriter babasından korkmayı ve itaat etmeyi ğrenen Osman, kendisinden çok daha güçlü olduğunu düşündüğü emniyet müdüründen korkar ve ona itaat eder. Bu pasifliğinin sonucunda ise hayatına yalnız devam eder ve yalnız ölür.

Ele aldığımız roman ve hikyelerde, sevgisiz ebeveyn mağduru kahramanların daha fazla oldukları ve sevgisizliğin sosyal benlik üzerindeki olumsuz etkisinin daha yıkıcı olduğu görülür. Aile içinde eşit iliŐkiden mahrum olmak kahramanları dolaylı yoldan yalnızlığa iterken sevgiden mahrum olmak direkt olarak iter. Ebeveynleri tarafından seilmeyen kahramanların tümünde güvensizlik, kaygı, korku ve suçluluk gibi olumsuz özellikler görülür. Buna bağlı olarak da sosyal bağ kurmada zorlanırlar ve bunu sonucunda da yalnızlık hissi kaçınılmaz olur. *Mozart'ın Son Zartı* hikyesinde ailesi tarafından dışlanan Şebnem arkadaş çevresinden de dıŐlanmamak için yalana başvurur. Her söylediği yalanla biraz daha poplerleŐirken Şebnem yine yalnız hisseder, çünkü çevresiyle olan bağı yalanlar üzerine kurulmuştur. *Hals* hikyesinde Hals ve anlatıcı-yazarın ortak noktası ikisinin de *dünya tarafından istenmemesidir*. Bu yalnızlık ve dışlanmışlık hissi Hals'ı annesinin katili yapar. *Acilezzet* hikyesinin annesiz büyümüş ve babası tarafından terkedilmif kahramanının da bağlanma korkusu vardır. Hayatına giren bütün kadınlarda annesini arar. Bulamadığı için hepsini terk eder. *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* romanında ilgisiz ebeveyn mağduru Barış Bakış Őizofren olur. *Yeşil Peri Gecesi* romanının başkahramanı Şebnem'e bu sevgisizlik öz saygı yitimi, dışlanmışlık hissi ve gtl bir intikam duygusu olarak etki eder. Ebeveynlerine duyduğu öfke onu toplumun "ahlksız" olarak tanımladığı kişi olmaya iter. *Őıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanında sevgisiz bırakılmış birçok karakter mevcuttur. Sanem, Stefan ve Umut'un doktoru çocukluk dönemlerinde ebeveynleri tarafından maruz kaldıkları travmaların sonucunda güven ve bağlanma problemleri yaşarlar. Bunun sonucu olarak da insanlarla bağ kurmaktan kaçınırlar. Bu, gönüllü olarak toplumdan izole hayat biçimi Umut'un doktorunda oldukça barizdir. Ailesinden miras aldığı sevgisizlik sonucunda doktor, sadece insanlara değil, hiçbir canlıya tahammül edemeyecek kadar asosyaldır.

Görüldüğü gibi, ele aldığımız eserlerdeki olaylar, zamanlar ve kahramanlar değişirken değişmeyen tek Şey kahramanların yalnızlığıdır. Bu yalnızlığın sebepleri incelendiğinde ise karşımıza aile kurumu çıkar. Çocukluk dönemlerindeki ihtiyaçların aileleri tarafından karŐılanmaması kahramanların sosyal benlik oluşumunu engellemiştir. Özellikle de otoriterlik ve sevgisizlik, Ayfer Tunç'un aile içi ilişkilerde eleştirdiği iki tutumdur. Aile içinde eşit ilişkilerin olmaması ve sevgi ihtiyaçlarının karŐılanmaması kahramanların hayatını ciddi boyutta etkilemiştir. Bu ciddi boyuttan kasıt elbette ki sadece baŐarısızlıkla sonuçlanmış sosyal bağ kurma girişimleri değildir; intihar, cinayet veya ihanet gibi olağan sonuçlardır. Bu açıdan bakıldığında Ayfer Tunç' a göre birey ve toplum arasındaki bağda kilit nokta ailedir. Birey olamama ve sosyal bağ kuramama problemindeki çözümü ise sevginin ve eşit hakların var olduğu bir aile kurumudur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akın, M. H. (2019). "Sosyal Etkileşim ve Sosyal Benlik Kaynağı Olarak Aile", *Medeniyet ve Toplum Dergisi*. Cilt 3. Sayı 1.
- Arı, R. (2005). *Gelişim ve Öğrenme*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Başar, H. A (2019). *Gelişim Psikolojisi*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Broom, Leonard ve Philip Selznick (1968); *Sociology*. New York: A Harper International Edition.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2010). *Benlik, Aile ve İnsan Gelişimi: Kültürel Psikoloji*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Fitcher, J. H. (2016). *Sosyoloji Nedir* (N. Çelebi, Çev.). Ankara, Anı Yayıncılık.
- Gerrig, R. J. & Zimbardo, P. G. (2013). *Psikoloji ve Yaşam* (G. Sarı, Çev.). Ankara: Nobel Yayınları.
- Giddens, A. (2000). *Sosyoloji* (Hüseyin Özel, Cemal Güzel. Yayına Haz.) Ankara: Ayraç Yayınevi.
- İnci, H. (2014). *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Jung, C. G. (2013). *Dört Arketip*, (İhsan K. Çev.). İstanbul: Sayfa Yayınları.
- Murdock, G. (1949). *Social Structure*. New York: Macmillan
- Ozankaya, Ö. (1975). *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sümer, N., Gündoğdu Aktürk, E. & Helvacı, E. (2010). "Ana-Baba Tutum ve Davranışlarının Psikolojik Etkileri: Türkiye'de Yapılan Çalışmalara Toplu Bakış", *Türk Psikoloji Yazıları*, 13 (25).
- Tunç, A. (2016). *Evvelotel-Saklı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tunç, A. (2017). *Kapak Kızı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tunç, A. (2017). *Kırmızı Azap*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tunç, A. (2017). *Aziz Bey Hadisesi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tunç, A. (2017). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tunç, A. (2017). *Yeşil Peri Gecesi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tunç, A. (2017). *Dünya Ağrısı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tunç, A. (2018). *Âşıklar Delidir Ya Da Yazı Tura*. İstanbul: Can Yayınları
- Tunç, A. (2020). *Osman*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tosun, N. (2017). *Günümüz Öyküsü*. İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Yavuzer, H. (2019). *Çocuk Psikolojisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yavuzer H., Köknel Ö., Kulaksızoğlu A., Ayhan H., Dodurgalı A. & Ekşi H. (2010). Yaygın Anne Baba Tutumları. Editör Nuray Türkyılmaz Catic. *Çocuk ve Ergen Eğitiminde Anne Baba Tutumları*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yörükoğlu, A. (2000). *Çocuk Ruh Sağlığı: Çocuk Yetiştirme Sanatı ve Kişilik Gelişimi*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Zastrow, C. & Krist Ashman K. (2014). *İnsan Davranışı ve Sosyal Çevre* (Ayдын A., Karaca Ç., Çoban F., Foça M. A., Türközü S. E, Çev.) Ankara: Nika Yayınevi.



Küresel Edebiyat Eğilimi Bağlamında Milenyum Sonrası Dönemdeki Nobel Edebiyat Ödülleri

Post-Millennium Nobel Literature Prizes in the Context of Global Literary Trends

Fethi Demir¹ , Nahide Ece Süslü² 



¹Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Van, Türkiye

²Yüksek Lisans Öğrencisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Van, Türkiye

ORCID: F.D. 0000-0002-1855-0460;
N.E.S. 0000-0001-8456-883X

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Fethi Demir,
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü, Zeve
Kampüsü, Van, Türkiye
E-mail: mfethi_demir@yahoo.com

Başvuru/Submitted: 28.01.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 26.03.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 09.04.2021

Kabul/Accepted: 19.04.2021

Atf/Citation:

Demir, F., & Süslü, N. E. (2021). Küresel edebiyat eğilimi bağlamında milenyum sonrası dönemdeki nobel edebiyat ödülleri. *TUDED*, 61(1), 103-121.

<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-869869>

ÖZET

Küreselleşmenin yoğun bir biçimde etkilediği sanatların başında edebiyat gelmektedir. Edebiyat, dil aracılığıyla yüzyıllar boyunca ulusal kültürün inşasında önemli rol oynamıştır. Bugün ise büyük oranda, ulusal olanı aşmanın ve küresel boyuta geçmenin aracıdır. Teknolojinin özellikle son yarım asırdaki gelişimi, dijitalleşme, çevri imkânlarının ve yayımlanma tekniklerinin baş döndürücü bir hızla ilerlemesi, edebiyatı sadece ulusal sınırların içerisinde konumlandırın paradigmayı sarsmıştır. Goethe'nin 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya attığı "Dünya Edebiyatı" kavramı, onun öngörülerinin ötesine geçmiştir. Özellikle Milenyum ile birlikte bu kavram, "Küresel Edebiyat"a dönüşmüştür. Bu gerçekliğin kendini en somut biçimde gösterdiği yer ise Nobel Edebiyat Ödülü'dür. Dünyanın bu en prestijli edebiyat ödülü verilirken ulusal edebiyatların öne çıkan kalemlerinden çok, uluslararası platformda yer edinebilmiş edebiyatçıların tercih edildiği gözlemlenmektedir. Nitekim 2000'li yıllarla birlikte Nobel Edebiyat Ödülü, dünya edebiyatının genel geçer yasalarını daha fazla belirlemekte, sanatçılar ve eserler için uluslararası edebiyat ağına eklenmenin imkânlarını sunmaktadır. Bu çalışmada; 2000-2020 döneminde Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan sanatçıların ödülü alma nedenleri, cinsiyetleri, ülkeleri, eserlerinin dili, türü ve içerik özellikleri bağlamında betimsel analiz yapılmıştır. Nobel Edebiyat Ödülü'nün 2000'den sonraki dağılımı ile küresel edebiyat teorisi arasında korelasyon tespit edilmeye çalışılmıştır. Betimsel analiz sonucunda; Milenyum öncesi döneme göre kadın edebiyatçı sayısının arttığı, eserlerin dilinin çoğunlukla İngilizce, Fransızca ve Almanca olduğu, roman türünün başat olarak ön plana çıktığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Milenyum sonrası, Nobel Edebiyat Ödülü, küresel edebiyat, dünya edebiyatı, küreselleşme

ABSTRACT

Globalization has intensely affected the leading art of literature that has, for centuries, deployed languages to discharge a pivotal role in the construction of national cultures. Currently, literature is a means of transcending the national to achieve a global dimension. The development of technology, especially in the last half-century, has enabled digitalization, made translation possible at a dizzying pace, and introduced publishing techniques. These advances have shaken the paradigm that only positions literature within the ambit of national borders. Goethe's conception of *Weltliteratur* in the first half of the 19th century has surpassed his predictions. In particular, the concept has been transmogrified into "global literature" in the current millennium. This reality is most explicitly manifested in the Nobel Prize for literature. The awarding of this



most prestigious prize elucidates the preference for literary texts that can achieve recognition in the international arena over prominent works that remain within the scope of national literature. In fact, the Nobel Prizes awarded for literature in the 2000s are increasingly determined by the rules of *Weltliteratur*, offering opportunities for diverse artists and works to be articulated into international literary networks. This study performed a descriptive analysis of the reasons, genders, countries, languages, genres, and content-related attributes of the artists awarded with the Nobel Prize for literature in the period spanning 2000–2020. The study also attempted to determine the correlations between global literary theory and the post-2000 Nobel Prize awards for literature. The outcomes of the descriptive analysis elucidated that the number of awarded women writers increased in comparison to the period preceding this millennium. The awarded oeuvres were primarily created in English, French, and German, and the awards predominantly represented the genre of the novel.

Keywords: Post-millennium, Nobel Prize for literature, global literature, *Weltliteratur*, globalization

EXTENDED ABSTRACT

Globalization has intensely affected the leading art of literature that has, for centuries, deployed languages to discharge a pivotal role in the construction of national cultures. Currently, literature is a means of transcending the national to achieve a global dimension. The development of technology, especially in the last half-century, has enabled digitalization, made translation possible at a dizzying pace, and introduced publishing techniques. These advances have shaken the paradigm that only positions literature within the ambit of national borders. The interactions between stakeholders of the literary world have naturally increased because they can now meet within short durations as literature is produced across the globe in almost every country and language. Thus, a global atmosphere is made available to both authors and readers, radically transforming the content, format, and publishing techniques of texts. Goethe’s conception of *Weltliteratur* in the first half of the 19th century has surpassed his predictions. In particular, the concept has been transmogrified into “global literature” in the current millennium and has become the fundamental notion of the art and culture industry. This reality is most explicitly manifested in the Nobel Prize for literature.

The Nobel Prize has been awarded for many disciplines since the beginning of the 20th century. Despite numerous debates, it is generally regarded as the most prestigious literary award in the world. The awarding of the Nobel Prize after 2000 has generally coincided with trends in global literature. The preference for literati who can claim a place in the international arena is evident over authors prominent in their national literature. Such internationally accessible intellectuals tackle issues that concern all humanity from a universal perspective. They are distanced from ideological bigotry and utilize a moderate, synthesist, and conciliatory style. It is also apparent that such writers live like global citizens and pioneer new literary eras.

This study performed a descriptive analysis of the reasons, genders, countries, languages, genres, and content-related attributes and variables pertaining to writers awarded with the Nobel Prize for literature in the period spanning 2000–2020. The study also attempted to determine the correlations between global literary theory and the post-2000 Nobel Prize awards for literature. Descriptive analysis techniques were deployed for the assessments.

The descriptive analysis of the collected data revealed that 7 (33%) female writers were awarded the Nobel Prize for literature in the last 21 years. Before the beginning of this century, 10% of the Nobel awardees for literature were female; this figure rose to 33% in the current millennium. This increase may be attributed to the general strengthening of the presence of women in all walks of life. That universal themes such as feminism and women's rights now form a crucial aspect of global literary awareness could also have contributed to the increased recognition of women by the Nobel committee. It was determined that the awarded writers wrote mainly in English, French, and German. The issue of genre is also an essential intersection node for the literary Nobel and global literary trends. The genres of work represented by the awardees included 16 (76%) novels, 3 (14%) poems, 1 (5%) story, and 1 (5%) play. Goethe, posited the idea of *Weltliteratur*, described poetry as the “universal property of humanity.” However, the genre of poetry must yield to the novel in the process of the globalization of literature. Poetry is confronted with several obstacles in global literature because it must appeal to emotions and intensively encompasses images and metaphors that may not be universally available. The nature of the 21st century is information/informatics, which holds the mind/thinking at the forefront. The relativity and variability of knowledge have also contributed to the novel becoming the dominant genre of contemporary literature.

Undoubtedly, the recent transformations in technology, transportation, social lives, and economic activities have been pivotal in the evolution of the notion of *Weltliteratur* to global literature. Literature has been restructured through transnational knowledge, and the Nobel Prize for literature is a palpable indicator of such worldwide familiarity. Any analysis of the dialectical relationship between the Nobel Prize for literature and global literary understanding must make sense of and examine the literary and cultural milieux of the future. An international prize of the stature of the Nobel awarded in the context of global literary trends can only be comprehensively grasped through the argument of global literary appreciation.

Giriş

Edebiyat; duyguların, arzuların, hayallerin, düşüncelerin dil aracılığıyla sözlü, yazılı, dijital olarak belirli formlar ve estetik kaygılar bağlamında üretildiği bir sanattır. İnsanlık tarihiyle yaşıt bir geleneğe sahip olan edebiyat, aynı zamanda medeniyet tarihinin kurucu, taşıyıcı ve dönüştürücü unsurlarının da başında gelmektedir. Diyalektik bir biçimde hem insanlığın gelişimine rehberlik etmekte hem de ortaya çıkan her dönüşümden etkilenmektedir. Bu bağlamda edebiyatın tarihi açısından üç önemli aşamadan bahsedilebilir. Bunlardan ilki yazının icadıdır; sözlü edebiyatın yerini yazılı edebiyatın alması anlamına gelir. İkincisi matbaanın icadıdır; bu da yazılı edebiyatın çoğaltılmasını, zamansal ve mekânsal anlamda yaygınlaşmasını, muhafaza edilmesini sağlar. Üçüncüsü ise Enformasyon Çağı ile birlikte dijital bir ortama taşınması, küresel etkileşime açık bir boyuta evrilmesidir; bu da küresel edebiyat çağına tekabül eder. Elbette, tüm bu kırılma noktaları edebiyatın tüm paydaşları açısından da tarihî bir dönüşümün habercisidir. Edebiyatçı da edebiyat eseri de okur da yayımlanma teknikleri de bu dönüşümlerden nasibini alır. Özcesi sözlü edebiyat dönemi *yerel/mahalli evre*, yazılı edebiyat dönemi *ulusal evre*, dijitalleşme dönemi ise *küresel evre* olarak tasnif edilebilir. Bu bağlamda çalışmanın esasını oluşturan edebiyatın küresel evresine daha ayrıntılı bakılabilir.

Makalenin amacı, Milenyum'dan sonra verilen Nobel Edebiyat Ödülleri'nin dağılımında küresel edebiyat eğiliminin/algısının öne çıktığını ispatlamaya çalışmaktır. Başka bir ifadeyle içinde yaşadığımız küresel çağın, kültürün her alanına olduğu gibi edebiyata da etki ettiğini göstermektir. Öyle ki edebiyat ile küreselleşme arasındaki karmaşık bağlantılılık (complex connectivity) diyebileceğimiz ilişkiye dikkat çekmektir. Çünkü günümüzde, sadece edebiyatta değil; kültür çalışmalarının her alanında “küreselleşmenin işaret ettiği dönüştürücü süreçler anlaşılmadan kapsamlı ve doğru analizlerin yapılamayacağı aşîkârdır.” (Tomlinson, 2017, s. 12) Modern dünyada edebiyatın, sanatın ve kültürün hangi yönsemeler içerisinde olduğunu anlamının yolu küreselleşmenin ortaya çıkardığı durumlarla ilgilidir. Edebiyat açısından küreselleşmenin izlerini sürebileceğimiz en uygun alan ise hiç kuşkusuz Nobel Edebiyat Ödülleri'dir. Bu hipotezi kanıtlamak amacıyla Nobel Vakfının yapısına, ödül verme ölçütlerine değinilmiştir. Bu yapı ve ölçütler çözümlendikten sonra 20 yıllık periyotta (2000-2020) Nobel Edebiyat Ödülü'nün dağılımı çeşitli kriterlere göre tasnif edilip sonrasında da bu verilerin küresel edebiyat eğilimi ile ilişkisi saptanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda betimsel araştırma yöntemine dayanan nitel bir araştırma ve içerik analizi yapılmıştır. Nitekim nitel araştırma, “Gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel bilgi toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır.” (Yıldırım, 2016, s. 10). Özcesi çalışmamızda, Milenyum sonrası edebiyat atmosferine egemen olan küresel edebiyat eğiliminin etkisini betimlemek için, 2000-2020 yılları arasında verilen Nobel Edebiyat Ödülleri, çeşitli değişkenlere (ödülün verilme nedeni, yazarın cinsiyeti, ülkesi, kıtası, eserin dili ve türü) göre incelenmiştir.

Her şeyden önce küresel edebiyat, kapitalizmin uluslararası bir hâl aldığı yakın dönemin bir eğilimi olmakla birlikte Goethe'nin ortaya attığı “Weltliteratur” yani “dünya edebiyatı” kavramına

uzanan bir arka plana sahiptir. Goethe, 1827 yılında, fen ve botanik gibi alanlardaki bilimsel çalışmalardan etkilenerek ulusal edebiyatların ötesinde bir “dünya edebiyatı” kavramından bahsetmiştir. Bu kavram, kolektif bir edebî dünyanın karşılığıdır; herhangi bir dilin veya ulusun tekelinde olmayan ideadır. Goethe’nin bu ideasının inşasında şüphesiz insanlığın arketipsel birliği vardır. Varoluştan bu yana insanlığın hafızası birbirine benzer anlatılar üretmiştir. Farklı coğrafyalardan ya da kültürel bağlamlardan da üretilmiş olsalar içerik ve biçim benzerlikleri ile özellikle nitelikli edebî eserlerin birbirini besleyeceği fikri, dünya edebiyatı düşüncesinin çıkış noktası, temel hedefi olmuştur. Goethe’nin “Ulusal edebiyat artık anlamını yitirmiş bir terimdir; dünya edebiyatı çağı kapıdadır ve herkes onun yaklaşımını hızlandırmak için elinden geleni yapmalıdır.” (Kirsch, 2019, s. 8) sözleri, küresel edebiyat çağına giden yolun ilk taşlarıdır. Bugünden bakıldığında Goethe’nin dileğinin onun arzusundan daha hızlı bir biçimde gerçekleştiği de ortadadır.

Dünya edebiyatı çağında, geride kalan neredeyse iki yüzyılın ardından, 21. yüzyılda, bütün dillerde ve kültürlerde yazılmış anıtsal kitaplara erişmek hiç bu kadar kolay olmamıştır. İster Gılgamış destanını, ister Genji’nin Hikâyesini, ister Tibet’in Ölüler Kitabı’nı, ister Savaş ve Barış’ı -hatta ister Goethe’nin kendi eserlerini- okumak isteyen, hepsi ‘mouse’unuzun bir tıkına bakar. Dahası yaşayan yazarlar da hiçbir zaman, dünyanın dört bir yanındaki çağdaşlarının eserlerine ilişkin bu denli ayrıntılı ve güncel bilgiye sahip olmamıştır. (...) Teknoloji, kültür ve ekonomi alanındaki bütün gelişmeler, bu birleşmenin giderek daha da artacağını gösteriyor. Bir uygarlık felaketi dışında, edebiyatın artık o dar, üstelik salt ulusal bakış açısına geri dönebileceğini düşünmek neredeyse imkânsız. (Kirsch, 2019, s. 8-9.)

Goethe’nin ortaya attığı dünya edebiyatı (Weltliteratur) terimi, hem edebî hem de kültürel perspektifte farkındalığa ve modernite eğilimine ışık tutmakla birlikte (Damrosch, 2016, s. 1) geline nokta küresel bir boyut kazanmıştır. Özellikle postmodernizm, postkolonyalizm, yapısökümcülük gibi modern sonrasının oyunu, eklektik ve amorf atmosferinde epey bir kafa karışıklığına ve tartışmalara neden olmuştur. Öyle ki antikite ile modern arasındaki ilişki, kitle kültürü ile elit üretimlerin algılanışı, merkez edebiyatların çevre edebiyatlar üzerindeki tahakkümü bağlamındaki tartışmalar sürgit devam etmiştir (Demir 2019, s. 12). Bu sert polemiklere Türkiye’den katılan Cemil Meriç, “adı, 1827’de konmuş. Ama hâlâ aydınlık bir tarif yok” (Meriç, 1998, s. 17) dediği dünya edebiyatı kavramını tartışırken önce “hangi dünya” ve “hangi edebiyat” kavramlarını sorgular. Ona göre dünya edebiyatı, daha çok Asya ve Avrupa odaklı tartışılmakta, sadece yazılı edebiyata sahip belirli ulusları kapsamaktadır. Dünyanın önemli bir bölümünü dışarıda bırakan bu eğilim, aynı zamanda Batı emperyalizminin kendi kültürel hegemonyasını diğer diller ve edebiyatlar üzerinde sürdürmesine hizmet etmektedir. Ancak eşitlik ilkesine dayalı edebî temaslar, ön yargılardan azade değerlendirmeler ve güçlü ulusal edebiyatlar üzerinden kurulan ilişkiler gerçek anlamda bir dünya edebiyatının kapıları açabilir. “Nitekim Goethe’nin de Alman edebiyatının diğer Avrupa edebiyatlarıyla at başı gidecek bir birikime ve güce sahip olduğunda yani kendini gerçekleştirdiği ve ispatladığı anda sınırların ötesine uzanmasını istediğini dile getirir.” (Meriç, 1998, s. 27) Adam Kirsch

ise “Küresel Roman: 21. Yüzyılda Dünyayı Yazmak” adlı eserinde “Yerel olan, dünya çapında bir fenomenin parçası olarak görülebildiği oranda saygınlık ve anlam kazanır.” diyerek (2019, s. 11) küresel romanın ulusal roman için bir tehdit olmadığını aksine onun kendisini daha büyük bir platformda gösterebilmesine imkân verdiği için önemli kazanımlar sağladığını savunur. Adı küresel edebiyatçılar arasında çokça geçen Orhan Pamuk’a göre de “Dünya edebiyatı; yazarlar bir dünya edebiyatı olsun diye düşündükleri için değil, başka yazarlara ihtiyaç duydukları için oluşmuştur.” (Damrosch, 2009, s. 24). Pascale Casanova da büyük ya da merkezî sayılan edebiyatlarla periferide kalmış, görece küçük edebiyatlar arasındaki ilişkide periferilerden, üçüncü dünyadan gelen yazarların kimi noktalarda daha şanslı olduğunu söyler. Casanova için edebiyatın merkezine ulaşmak isteyen bu yazarlar, “Edebiyat dünyasının eşitsizlik üzerine kurulu yapısındaki özgül yasalara ve kuvvetlere göğüs germeyi uzun zaman önce öğrenmiştir, ayrıca yazar olarak ayakta kalmanın yolunun bu merkezlerde kabul görmekten geçtiğinin farkındadırlar. Yazar olarak kimliklerinin temelinde, bu farkındalık ve edebî düzene karşı isyan vardır.” (Casanova, 2010, s. 58). Özcesi, günümüzde küresel edebiyat kavramı etrafında sürdürülen tartışmalar ulusal edebiyat-küresel edebiyat, sömürgecilik-modernleşme, yerelleşme-küreselleşme, yozlaşma-gelişme, popülerleşme estetikleşme, içe kapanma-yayımla skalasında devam etmektedir.

Dünya edebiyatından küresel edebiyata geçiş noktasında ise 1960’larla başlayıp Doğu Bloku’nun çöküşüyle tamamlanan süreç, bir milat olarak kabul edilebilir. Bu dönemdeki toplumsal ve politik hareketler, teknolojinin ve iletişim imkânlarının çoğalmasıyla ulusal sınırların ötesine sıçramış, yaşamın her alanını olduğu gibi edebiyatı da başka bir aşamaya taşımıştır. Artık, birçok şey salt ulusal ve mahallî paradigmaların içerisinde tam olarak anlaşılamayacaktır. Kültürel ve edebî dönüşümlerin tetikleyicisi olarak bir toplumsal hareketin gerekliliği ilkesi (Eagleton, 2005, s. 143) gerçekleşmiştir ve cinin şişeden çıkması gibi küresel çağın kapısı ardına kadar aralanmıştır. Doğrularıyla yanlışlarıyla, getirdikleriyle götürdükleriyle bundan sonraki her ekonomik, politik, bilimsel, sanatsal, kültürel ya da güncel meselenin tartışılmasında küreselleşme nosyonu göz önünde bulundurulmak zorundadır. Tim Parks’ın ifadesiyle küreselleşme, aslında insanlık tarihi boyunca bireyler ve toplumlar arasında var olan etkileşiminin “çok daha güçlü araçlarla hızlanmasıdır.” (Parks, 2019, s. 186). Elbette, insanlığın tanımaya, iletişime, etkilemeye, etkilenmeye, keşfetmeye, egemenlik altına almaya dayalı bu kadim arzusu, kapitalizmin küreselleşmesiyle birlikte artık ivme kazanmıştır. Küreselleşmenin, yoğun biçimde etkilediği sanatların başında da kuşkusuz, edebiyat gelmektedir. Dile bağlı bir sanat olarak yüzyıllar boyunca ulusal kültürün inşasındaki, aktarımındaki ve temsilindeki ana unsurlarından biri olan edebiyat, bugün büyük oranda, ulusal olanı aşmanın ve küresel boyuta geçmenin aracına dönüşmüştür. Teknolojinin özellikle son yarım asırdaki gelişimi, dijitalleşme, çeviri imkânlarının ve yayımlanma tekniklerinin olağanüstü bir hızla ilerlemesi, edebiyatı sadece ulusal sınırların içerisinde konumlandırın paradigmayı sarsmıştır. Dünyanın hemen her ülkesindeki ya da dilindeki edebiyat üretimiyle çok kısa sürede buluşma imkânı yakalayan edebiyat dünyasının paydaşları arasında da doğal olarak etkileşim artmıştır. Bu durum, hem yazar hem de okur açısından küresel bir atmosfer oluşturduğu gibi metnin içeriğini, biçimini ve

yayımlanma tekniklerini radikal bir dönüşüme uğratmıştır. Öte yandan uluslararası festivaller, ödüller, sanal ortam üzerinde dünyanın hemen her yerindeki edebiyatçıların, okurların ve eleştirmenlerin katılabileceği etkinlikler başka bir edebiyat piyasasını da üretmiştir. Şöyle ki “Küreselleşme, çağdaş sanatla kültürel kimliğini bütünleştirmiş ve sanatı piyasalaştırmış, bu piyasaya da tüm dönemlerin ve coğrafyaların sanatını katmıştır. Sanatçılar yerelliğin sınırlarını aşarak, ancak yerelliklerinden kaynaklanan eşsiz nitelikleriyle ve otantiklikleriyle sanat dünyasına dâhil olmakta, küresel sanat dolaşımına girmekte, dünya kültürlerini ve sanatını izleyebilmekte, ilham alıp ilham vermektedirler.” (Erdoğan, 2015, s. 81).

Küresel edebiyatın 1960’larla başlayıp 90’lı yılların başında Sovyetler Birliği’nin dağılmasına uzanan süreçteki varlığı, Milenyum ile birlikte iyice kökleşir. Küresel kapitalist çağın epey parlattığı bir kavram olarak Milenyum, yani 2000’li yıllar sonrası, insanlığa sonsuz umut vadeden bir ütopya, yeni bir çağ diye pazarlanır. Oysa işler, kısa sürede tersine dönmüştür. Kronikleşen ekonomik, ekolojik, toplumsal sorunlar, salgın hastalıklar ve nükleer savaş riski gibi felaket senaryoları edebiyatta daha çok distopik anlatıların önünü açmıştır. Fakat elindeki güçlü propaganda imkânlarıyla küresel edebiyat söylemi, varlığını bir biçimde tahkim etmeyi başarmıştır. Öte yandan, iletişimin gelişmesi, ulaşılabilirliğin ve tüketimin dünya çapında yaygınlaşması, yazar ve okur profilini baştan yaratmış; yazarın hedefi, büyük okur kitlesine seslenmek olmuştur. Bir bakıma edebiyatçı, “Büyük edebî günahı işleyip kitleye teslim olduğunda onun etki alanına düşmüştür.” (Escarpit, 1968, s. 124). Okurun beğenisine uygun -ekonomide arz/talep- eserler üretilmeye başlamış hatta okurun da yazma sürecine dâhil olduğu bir anlayış edebiyatı çepeçevre sarmış, yeni yüzyılda okurun rolü ve etkinliği artmıştır.

1. Küresel Edebiyat Eğilimi ve Milenyum Sonrası Nobel Edebiyat Ödülleri

Küresel kapitalizmin egemen olduğu günümüz dünyasında her alanda olduğu gibi edebiyatta da önemi artan olgulardan biri de ödül meseledir. Özellikle uluslararası alanda verilen ödüller, sadece edebî anlamda belirli bir saygınlığı tescillemeyle kalmamış aynı zamanda maddi anlamda önemli bir getirinin kaynağı olmuştur. Bu bağlamda edebiyat ödülleri etrafındaki tartışmalar da yoğunlaşmış, çoğu zaman ödüllerin edebiyat dışı saiklerle verildiği ileri sürülmüştür. Yine uluslararası kitap fuarları, ödüllerin verildiği ve ödüllerle birlikte çeviri anlaşmalarının yapıldığı, edebiyatçıların küresel bir düzlemde boy gösterdiği, uluslararası bir pazara dönüşmüştür:

Dünya edebiyatı uzamındaki en özgür ülkeler bile artık uluslararası ticaret yasalarının gücüne tâbi; bu yasalar üretim koşullarını dönüştürürken metinlerin biçimini de değiştiriyor. Çok uluslu yayın gruplarının ortaya çıkması ve edebîlik görüntüsü veren uluslararası çapta başarı kazanmış romanların çok geniş alanlara yayılması, ticari güçlerden bağımsız bir edebiyatın düşüncesini bile şüpheli hâle getiriyor. (Casanova, 2010, s. 189).

Küresel ölçekte verilen Man Booker Uluslararası Ödülü, Pulitzer Ödülü, Hugo Ödülü, Goncourt Akademi Edebiyat Ödülü gibi ödüller olsa da dünyanın en prestijli edebiyat ödülü, Nobel Edebiyat Ödülü'dür. Nobel Edebiyat Ödülü, dünya edebiyatının genel geçer yasalarını belirlemede, genel anlamda sanatçılar ve eserler için de evrensel bir tescil niteliği taşımaktadır. "Avrupa'nın 20. yüzyılın başında benimsediği bu ödülün itibarı yavaş yavaş bütün dünyada kabul görmüştür. Bugün bütün yazarlar onu evrenselliğin bir teminatı ve edebiyat dünyasında sahip olunabilecek en büyük onur olarak görmektedir." (Casanova, 2010, s. 164). "Öyle ki bazı ülkeler (Güney Kore, Portekiz, Çin vb.), bu ödülü elde etmek için yoğun çaba harcamakta ve kampanyalar düzenlemektedir." (Casanova, 2010, s. 165). Çünkü Nobel Edebiyat Ödülü, sadece edebiyatçılar ya da yayıncılar için değil ülkeler ve diller açısından da tanınırlığın ve saygınlığın bir aracıdır. Öte yandan Nobel'in uluslararası politik, sosyal ve kültürel durumların gözetilerek Batı kapitalizminin liberal değerlerine uygun olan eserlere verildiği tezi de dünya ölçeğinde epey yandaş bulmuştur. Bu bağlamda kimi edebiyatçılar ödülü reddetmiş (Jean-Paul Sartre ve Boris Pasternak), kimi ülkeler ödülün kendilerini politik anlamda zora sokmak için verildiğini ileri sürerek Nobel Edebiyat Ödülü'nü şüpheyle karşılamışlardır. Yüz yılı aşkın süredir devam eden bu tartışmaların bundan sonra da süreceği aşikârdır.

1.1. Nobel Akademisinin Yapısı¹

Alfred Nobel'in (1833-1896) vasiyetiyle Nobel Vakfı kurulmuştur. Bu kurumun amacı; fizik, kimya, fizyoloji, tıp, iktisadi bilimler, edebiyat ve barış alanlarına önemli katkılar sağlamış kişileri ödüllendirmektir. Nobel Vakfının kurumları ise şunlardır: Norveç Nobel Komitesi, Kraliyet Bilimleri Akademisi, Karolinska Enstitüsü, İsveç Akademisi.

Nobel Edebiyat Ödülü, İsveç Akademisi üyelerinin oluşturduğu komite tarafından Nobel Vakfının İç Tüzük'ünde yer alan kurallara göre verilir. Tüzük'te aday gösterme kuralları açıkça belirtilmiştir:

Tablo 1. Nobel Edebiyat Ödülü'nde Aday Gösterme Kuralları¹	
Adaylık Kuralları	
Nobel Edebiyat Ödülü'ne aday gösterme yetkisi olanlar:	
1.	İsveç Akademisi üyeleri ve dünya çapında eşdeğer işlevlere sahip diğer akademiler, kurumlar ve topluluklar.
2.	Üniversitelerde ve kolejlerde edebiyat ve dil dersleri profesörleri.
3.	Önceki Nobel Ödülü sahipleri.
4.	Ülkelerinin edebiyatını temsil eden ve edebiyatının seçme örneklerini üreten yazarların kurul başkanları.

1 Nobel Edebiyat Ödülü'ne ilişkin oluşturulan tabloda yer alan bilgiler, vakfın resmi internet sitesi olan <https://www.svenskaakademien.se> adresinden alınmıştır. (Erişim tarihi: 10.11.2020)

Dünyanın dört bir yanından gizlilik içerisinde aday olarak gösterilenler, İsveç Akademisinin Nobel Komitesine iletilir. Eleme yoluyla üç liste (uzun/yarı uzun/kısa) oluşturulur. Kısa liste, akademi üyelerine sunulur. Akademi üyeleri, sunulan listedeki adayların edebî eserlerini inceler ve ödülün sahibini belirler. Eserlerin incelenmesine yönelik Tüzük'te edebiyat ile ilgili genel açıklamalar yapılmıştır. "Nobel'in vasiyetinde edebiyat alanındaki ödüller dördüncü sırada yer almaktadır. Nobel'e göre ödül, 'belirli ideal bir yönde en mükemmel yapıtı' sunmuş olana, Stockholm'deki Akademi tarafından verilmelidir. Nobel ödüllerinin resmî internet sitesinde yer alan tüzüğe göre vasiyette, Stockholm'deki Akademi ile İsveç Akademisi'ne gönderme yapılmıştır." (Küçükislamoğlu, 2014, s. 18).

Tüzük'te eserin içerik, biçim ve üslup olarak nitelikli olması vurgulanmıştır. Ayrıca ayrıntılı ve somut bir değerlendirme kıstasından bahsedilmemiştir. Eserlerin, çevrilmesi zor bir dilde yazılmış olması durumunda izlenmesi gereken yol ise şöyle belirtilmiştir:

Aday olan bir eser, dikkate değer bir sorun veya önemli bir masraf olmaksızın çevrilemeyecek bir dilde yazılmışsa önerilen bu çalışmayı değerlendirebilmesi için ödül veren kuruluş, eserin içeriğini esas almalıdır. Ödül veren kuruluş, çevrilmesi zor bir dilde yazılmış eseri, dil ve üslup gibi kriterler bağlamında değerlendirme sorumluluğunu üstlenme yükümlülüğü altında olmayacaktır. (The Nobel Prize, 2020).

İsveç Akademisinden seçilen üyeler, komiteyi oluşturur (Nadiren dışarıdan üye kabul edilir). Bu komite, İsveç Akademisine gönderilen mektupları/metinleri inceler. Metinlerin çevrilmesinde dış alan uzmanları ve çevirmenler önemli rol oynar. Neticede Nobel Vakfının yapısı; Nobel Edebiyat Ödülü'ne aday gösterilme kuralları, aday gösterilen eserlerin incelenme yöntemleri genel hatlarıyla bu bağlamda gerçekleşir. Öte yandan Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan edebiyatçının belirlenmesinde edebiyat dışı birtakım unsurların da etkili olduğu söylenebilir. Aslında, edebiyat dışı kriterler zamanla daha belirgin hâle gelmiş; ödülün sağladığı maddî ve manevî getirinin artması, uluslararası kamuoyundaki etkisinin güçlenmesi bu tür değerlendirmelerin de çoğalmasına neden olmuştur. Yine böylesi önemli bir ödülün verilmesinde diğer alanlardaki ödüllerde olduğu gibi dünyanın politik, kültürel ve güncel panoramasının göz önünde bulundurulması da kaçınılmazdır. Nitekim Nobel Edebiyat Ödülünde, ilk verildiği 1901 yılından beri dünyanın konjonktürüne özellikle de Nobel Vakfının temsil ettiği Batılı özgürlükçü, demokrat ve liberal değerlere çok fazla ters düşmeyen isimler tercih edilmiştir. Soğuk Savaş yıllarında, daha politik tercihlerin öne çıktığı aşıkârdır, sonrasında ise aşırılıkları, milliyetçi anlayışları dengelemek amacıyla Alfred Nobel'in vasiyetindeki "barış idealine" uygun seçimler öne çıkmıştır. Bu durum, Nobel Edebiyat Ödülü'nün zihniyet olarak başından beri küresel edebiyat eğilimine uyduğunun da göstergesidir. Belki de Goethe'nin ortaya attığı dünya edebiyatı fikri, yarım asrı aşkın bir süre sonra verilmeye başlanan Nobel Edebiyat Ödülü ile desteklenmiştir.

1.2. Milenyum Çağı'nda Nobel Edebiyat Ödülü Alan Sanatçılar ve Ödülü Alma Gerekçeleri

Tablo 2. Sanatçıların Ödülü Alma Gerekçeleri		
Ödülün Verildiği Yıl	Ödülü Alan Sanatçı	Ödülün Veriliş Nedeni
2000	Gao Xingjian	Çin romanı ve draması için yeni yollar açan evrensel geçerliliğe, acı” “iç görümlere ve dilbilimsel ustalığa sahip bir ortam geliştirdiği için
2001	VS Naipaul	Bizi, bastırılmış tarihlerin varlığını görmeye zorlayan eserlerinde” “birleşik bir algısal anlatıya ve kusursuz incelemeye sahip olduğu için
2002	Imre Kertész	Tarihin barbarca keyfilğine karşı bireyin kırılğan deneyimini” “destekleyen eserleri için
2003	JM Coetzee	“Dışarıdan birinin şaşırtıcı katılımını ustaca tasvir ettiği için”
2004	Elfriede Jelinek	Olağanüstü dilbilimsel coşkuyla toplumsal klişelerin saçmalığını” ve onların boyun eğdirme gücünü ortaya çıkaran romanlardaki ve “oyunlardaki müzikal ses akışı ve karşıt sesler için
2005	Harold Pinter	Oyunlarında, gündelik gevezeliklerin altında uçurumun üstünü açtığı” ve bireyi, baskının kapalı odalarına girmeye, onunla yüzleşmeye “zorladığı için
2006	Orhan Pamuk	Memleketinin melankolik ruhunu ararken, kültürlerin çatışması ve iç” “içe geçmesi için yeni semboller keşfettiği için
2007	Doris Lessing	Şüphencilik, ateş ve vizyoner güçle bölünmüş bir medeniyeti” incelemeye tabi tutan kadın deneyiminin destansı anlatısını “gerçekleştirdiği için
2008	Jean-Marie Gustave Le Clézio	Yeni çıkışların, şiirsel maceranın ve şehvetli coşkunluğun yazarı ve” “medeniyetlerin derinliğindeki insanlığın kâşifi olduğu için
2009	Herta Müller	Şiirsel yoğunluğu ve nesir açıklığı ile mülksüzleri, kaybedenleri ve” “tutunamayanları ustaca betimlediği için
2010	Mario Vargas Llosa	İktidarların tahakkümcü anlayışına karşı bireyin direnişine, isyanına” “ve yenilgisine dair keskin gözlemlere dayalı eserleri için
2011	Tomas Tranströmer	Yoğunlaştırılmış, yarı saydam görüntüleri aracılığıyla bize” “gerçekliğe farklı ulaşım yolları gösterdiği için
2012	Mo Yan	Halüsinasyonla gerçekçiliği, halk masallarıyla tarihi, gelenekselle” “çağdaş olanı birleştirdiği için
2013	Alice Munro	“Çağdaş kısa öykünün ustası olduğu için”
2014	Patrick Modiano	İnsanın en kavranamaz gibi görünen kaderlerini uyandırdığı ve” “işgalin bireyin belleğindeki izdüşümlerini ifşa eden hafıza sanatı için
2015	Svetlana Aleksievich	“Çağımızın acılarını cesurca betimleyen çoksesli yazıları için”
2016	Bob Dylan	Büyük Amerikan şarkı geleneği içinde yeni şiirsel ifadeler yarattığı” “için
2017	Kazuo Ishiguro	Büyük duygusal güce sahip romanlarıyla, gerçeklikle hayallerimiz” “arasındaki uçurumu ortaya çıkardığı için
2018	Olga Tokarczuk	Ansiklopedik tutkuyla yazdığı eserlerinde, bir yaşam biçimi olarak” “sınırların aşılmasını temsil eden hayal gücüne sahip olduğu için
2019	Peter Handke	Dilsel ustalıkla insan deneyiminin çevresini ve özgünlüğünü” “keşfeden etkili çalışmaları için
2020	Louise Glück	Sade güzelliğe sahip eserlerinde, bireysel varoluşu evrensel kılan” “kusursuz şiirsel sesi için

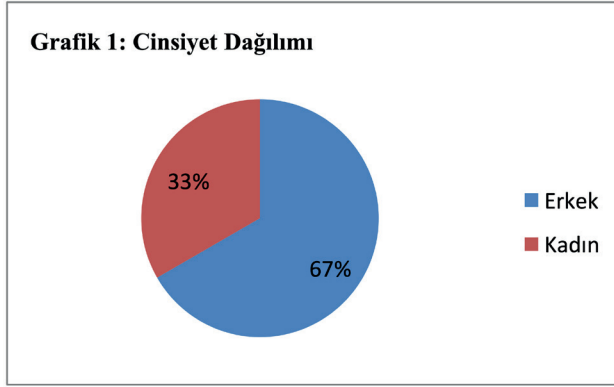
Milenyum sonrası Nobel Edebiyat Ödülü'nün verilış gerekçelerine dikkatli bakıldığı zaman, ödülü kazananların büyük oranda küresel edebiyat eğilimine uyan ya da en azından edebiyatın küresel paradigmasıyla çok fazla çatışmayan isimler olduğu görülebilir. Zaten bu isimlerin pek çoğu Nobel almadan önce edebiyatın uluslararası dolaşımına dâhil olan edebiyatçılardır. Örneğin Gao Xingjian, Çin romanı ve dramı için yeni yollar açıp evrensel gerçekliğe vurgu yapan eserler üretmiştir. Aynı şey Louise Glück'ün bireysel varoluşu evrensel kılan kusursuz şiirsel sesi için de geçerlidir. Naipaul, bastırılmış toplumsal acıları işleyen eserlerinde bir kin değil empati üretmeyi esas alan bir bakış açısı geliştirmiştir. Imre Kertész, benzer biçimde tarihin barbarca keyfiliğine karşı bireyin kırılğan deneyimini öne çıkarmıştır. JM Coetzee, ötekinin/ötekileştirilen insanların varlığını eserlerinde ustaca göstermiştir. Elfriede Jelinek ise ötekinin kendini ifade etmesine imkân sağlayan bir anlatı ortamı inşa etmiştir. Harold Pinter, küresel roman teorisinin merkezinde yer alan liberal, demokrat ve özgürlükçü bireyi öne çıkararak bu bireyi, tarihî ve politik gerilimlerin üzerini örttüğü alanlarla yüzleşmeye zorlamıştır. Olga Tokarczuk, bu bireye sınırlarını aşması için hayal gücü vermiş, çevre ve insan ilişkisinin mistik boyutunu ele almıştır. Peter Handke de bireyin çevresini ve özgünlüğünü keşfetmesine yardımcı olmuştur.

Küresel edebiyatın önemli yazarları arasında gösterilen Orhan Pamuk, memleketinin melankolik ruhunu ararken, kültürlerin çatışması ve iç içe geçmesi için yeni semboller keşfetmiştir ki bu semboller de küresel edebiyat eğiliminin sentezci, uzlaşmacı ve çoğulcu ruhuyla örtüşür. Tıpkı Orhan Pamuk gibi Doris Lessing, Jean Marie Gustave Le Clézio, Mo Yan ve Kazuo Ishiguro da medeniyetler arası iletişim, ortaklık ve hoşgörüyü vurgu yapan edebî eserler üretmişlerdir. Nitekim Doris Lessing, medeniyetler çatışmasını aşmak için kadın duyarlılığından beslenen destansı anlatılar kotarmış, Jean Marie Gustave Le Clézio ise bu çatışmanın derinlerinde yer alan insanlığın aslında ortak bir mirasın temsilcisi olduğuna işaret etmiştir. Kazuo Ishiguro, gerçeklikle hayallerimiz arasındaki uçurumu ortaya çıkarmış, Mo Yan ise geleneksel olanla modern birleştirerek medeniyetler arası ilişkinin tarihî köklerine yönelmiştir. Elbette, Nobel alanlar arasında toplumsal konulara, adalete, eşitliğe daha fazla vurgu yapan edebiyatçılar vardır fakat toplumsal eleştiri dozu da büyük oranda küresel edebiyat eğiliminin bakış açısıyla örtüşür. Örneğin Herta Müller, şiirsel yoğunluğu ve nesir açıklığı ile mülksüzleri, kaybedenleri ve tutunamayanları ustaca betimlediği için ödüle layık görülmüştür. Benzer biçimde Mario Vargas Llosa, iktidarların tahakkümcü anlayışına karşı bireyin direnişine, isyanına ve yenilgisine dair keskin gözlemlere dayalı eserlerinden dolayı ödülü kazanmıştır. Patrick Modiano ise insanın en kavranamaz gibi görünen kaderlerini uyandırdığı ve işgalin bireyin belleğindeki izdüşümlerini ifşa edebildiği için Nobel'i almıştır.

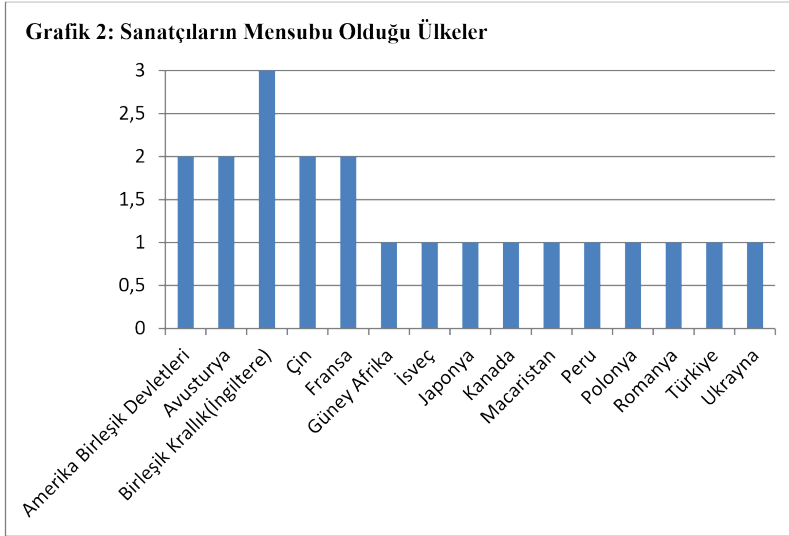
Milenyum sonrası Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan edebiyatçılar, sadece içeriklerinin veya bakış açılarının küresel edebiyat eğilimiyle örtüşmesi nedeniyle değil aynı zamanda üslup ve teknikleriyle de zamanın ruhuna denk düşen eserler verdikleri için ödüle sahip olmuşlardır. Örneğin Tomas Tranströmer'in "yoğunlaştırılmış, yarı saydam görüntüler aracılığıyla gerçekliğe dair farklı ulaşım yolları göstermesi", küresel edebiyatın çoğulcu, karnavalesk yapısına uygundur. Alice Munro'nun "çağdaş anlamda kısa öykünün ustası" olmasından ötürü Nobel'i alması,

görsellik çağının egemen olduğu günümüz dünyasında, küresel edebiyatın öne çıkardığı bir tür olan “küçürek öykünün” ödüllendirilmesi olarak değerlendirilebilir. Öte yandan Svetlana Aleksievich’in “çağımızın acılarını cesurca betimleyen çok sesli yazıları”, Bob Dylan’ın şiiri müziğe yaklaştıran disiplinler arası çalışmaları hep küresel edebiyat anlayışının temel eğilimlerinden postmodernizmi akla getirir. Yine edebiyatçının uluslararası edebiyat ve sanat dünyasındaki görünürlüğü, eserlerinin Batı dillerinde yazılmış olması (İngilizce, Fransızca ve Almanca) ya da kolay çevrilebilir özellikler taşıması da Nobel Edebiyat Ödüllerinin verilmesinde etkili olmuştur. Ek olarak edebiyatçının hem ülkesindeki hem de dünyadaki sorunlara eleştirel bir gözle bakması, Batılı değerlerle uyumlu, demokrat, liberal ve özgürlükçü bir aydın vasfı taşıması da ödüllerin dağılımında dikkat çeken bir başka husustur.

1.3. Milenyum Sonrası Nobel Edebiyat Ödüllerinin Çeşitli Değişkenlere Göre Dağılımı



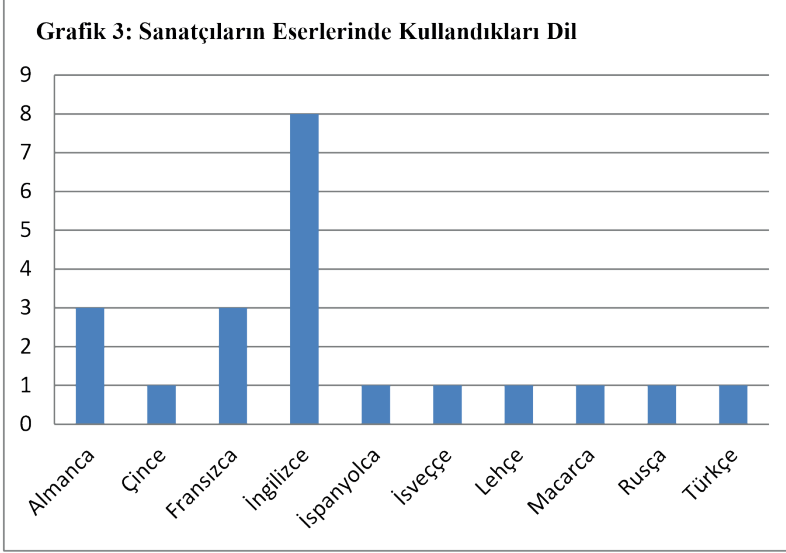
Grafik 1’de belirtildiği üzere 2000-2020 yılları arasında Nobel Edebiyat Ödülü alan kadın edebiyatçıların sayısının daha önceki dönemlere oranla belirgin bir artış göstermesi küresel edebiyat eğilimiyle örtüşmektedir. Nitekim 2000 yılına kadar 95 Nobel Edebiyat Ödülü’nün sadece 9’unu kadınlar kazanmışken son 20 yılda 7 kadın edebiyatçı Nobel Edebiyat Ödülü’ne layık görülmüştür. Milenyum öncesi dönemde %10 olan Nobelli kadın edebiyatçı oranı, Milenyum sonrasında %33 olarak gerçekleşmiştir. Üç katı aşan bir oranda artan kadın yazar sayısı neredeyse erkeklere yetişmiştir. Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazanan kadın edebiyatçıların sayısındaki artışın başlıca sebepleri arasında; hem kadınların yaşamın her alanındaki varlıklarının güçlenmesi hem de küresel edebiyat anlayışının temel izleklerinden birinin kadın hakları ve feminizm gibi evrensel bir tema olması gösterilebilir. Kadınların küresel ölçekte verdikleri mücadele, Milenyum sonrasında daha da görünürlük kazanmış, oluşturdukları entelektüel güç ve edebî kamuoyu da Nobel’in kadın yazarlara verilmesinde etkili olmuştur.



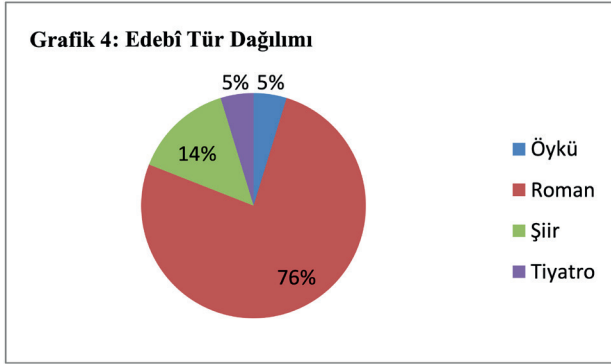
Grafik 2’de, son yirmi bir yılda Nobel Edebiyat Ödülü’nü alan sanatçıların mensup olduğu ülkeler sıralanmıştır. İngiltere’ye (Birleşik Krallık) üç; Amerika Birleşik Devletleri, Avusturya, Çin ve Fransa’ya iki defa ödül gitmiştir. Güney Afrika, İsveç, Japonya, Kanada, Macaristan, Peru, Polonya, Romanya, Türkiye, Ukrayna bir kez ödül almıştır. Nobel listesinin bütününe bakıldığında zaman Batı merkezli bir algının 1980’lerden başlayarak daha küresel bir boyuta evirildiği, Milenyum sonrasında ise bu eğilimin daha hızlandığını söyleyebiliriz. Nitekim 114 Nobel Edebiyat Ödülü içerisinde Batı dünyası olarak nitelenen Avrupa ülkeleri, ABD, Kanada ve Avustralya’ya giden Nobel Edebiyat Ödülü sayısının 99 olması ve 1980’lere kadar Batı dünyası dışındaki edebiyatçıların sadece 5 tane Nobel kazanması ödüllerin dağılımındaki Batı medeniyeti merkezli yaklaşımın 1980’lere kadar katı bir biçimde devam ettiğini gösterir. “Dünyanın önemli bir bölümünü dışarıda bırakan bu eğilim, aynı zamanda Batı emperyalizminin kendi kültürel hegemonyasını diğer diller ve edebiyatlar üstünde sürdürdüğünün de göstergesidir.” (Demir ve Arvas, 2020, s. 170).

1980 sonrasında ise Soğuk Savaş Dönemi’nin sona ermesi, küresel kapitalist çağın güçlenmesi ve dijitalleşmenin ortaya çıkardığı basın, yayım, çeviri ve dolaşım imkânları sayesinde Batı ülkeleri dışındaki Nobel Edebiyat Ödülleri sayısı 14’e ulaşmıştır. Tüm bu veriler, Nobel Edebiyat Ödülü’nün kriterleriyle küresel edebiyat eğiliminin paftaları arasındaki çakışmayı göstermektedir. Bu diyalektik ilişkinin daha derin ve sıkı bir boyutu da özellikle Milenyum sonrasındaki Nobelli edebiyatçıların çok kültürlü, çok dilli kimlikleridir. Örneğin Gao Xingjian Çinli olmasına rağmen Nobel kayıtlarına Fransız edebiyatçısı; Ishiguro Japon, Naipul da Trinidadlı olmalarına rağmen İngiliz edebiyatçıları diye geçmişlerdir. Yine Clezio’nun ödülünün Fransa-Mauritius, Mario Vargas Llosa’nınki ise Peru-İspanya diye verilmesi, bu yazarların iki farklı ülkenin edebiyatı içerisinde kabul edildiklerini gösterir. Benzer şeyler İran’da doğup İngiltere’de yetişen Doris Lessing, Güney Afrikalı olmasına Avustralya’da

yaşayan Coetzee ile Nobel'i kazanmadan çok önce dünyanın küresel edebiyat atmosferine dâhil olan Orhan Pamuk için de söylenebilir. Demek ki Goethe'nin önceleri Avrupa merkezli diye tasarladığı dünya edebiyatının, 1980'lerden sonra küresel edebiyata dönüşüp cihanşümul bir hüviyet kazanması süreci ile Nobel Edebiyat Ödülü'nün tarihi serencamı arasında güçlü bir korelasyon vardır.



Grafik 3'te, Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan edebiyatçıların eserlerini yazdıkları diller sıralanmıştır. 2000-2020 yılları arasında ödül alan edebiyatçıların 8'i İngilizce, 3'ü Almanca, 3'ü de Fransızca yazmıştır. Diğer edebiyatçıların kullandığı diller ise (bir defa) Çince, İspanyolca, İsveççe, Lehçe, Macarca, Rusça ve Türkçedir. Görüldüğü gibi listeyi İngilizce domine etmektedir. Küresel edebiyat eğilimine yönelik eleştirilerden biri de ulusal dilleri ve kültürleri ikinci plana iterek İngilizcenin hâkimiyetini öne çıkarması ve bir anlamda bir kültür emperyalizmine sebep olmasıdır. Ulusal edebiyatlar üzerindeki sömürgecilğin küresel kapitalist çağda biçim değiştirerek devam ettiğini ileri süren kimi ulusalcı ya da solcu çevrelerin Nobel Edebiyat Ödülü'ne dair yukarıdaki veriyi sıkça dillendirdiklerini belirtmek gerekir. Ama öte yandan küresel edebiyat anlayışı, ulusal dilde de yazılsa kültürel kökenlerinin ötesinde dolaşıma giren tüm edebiyat eserlerini kapsayan bir sahadır ve ister istemez ya çeviri etkinliğiyle ya da bizatihi edebiyatçının küresel dilde (İngilizce) yazmasıyla işlerlik kazanır. Çünkü "En geniş anlamıyla yurdunun ötesine ulaşmış her eser dünya edebiyatına dâhil edilebilir, öte yandan bir eser ancak asıl kültürünün ötesinde bir edebiyat sisteminde bilfiil mevcutsa dünya edebiyatında faal bir yaşamı olabilir." (Damrosch, 2003, s. 32). Bu bağlamda kendilerini edebiyatın uluslararası sistemine akredite etmek isteyen yazarların İngilizce başta olmak üzere Fransızca ve Almanca gibi Batı medeniyetinin merkezî dillerine yöneldiklerini ve elbette, Nobel Edebiyat Ödülü'nün de bu eğilimi desteklediği söylenebilir.



Grafik 4'te, Nobel Edebiyat Ödülü alan edebiyatçıların yazdıkları eserlerin tür olarak dağılımı verilmiştir. Sanatçılardan 16'sı (%76) roman, 3'ü (%14) şiir, 1'i (%5) öykü, 1'i (%5) tiyatro türünde yazdıklarıyla öne çıkmıştır. Nobel Edebiyat Ödülü ile küresel edebiyat eğiliminin keşiştiği önemli noktalardan biri de tür meselesidir. Nitekim romanla kıyaslanmayacak kadar tarihî bir arka plana sahip olan şiir, listede romanın çok gerisinde kalmıştır. Hatta Nobel Edebiyat Ödülü'nün genellikle romancılara verildiği bu nedenle de bir roman ödülü olduğu ileri sürülebilir. Öte yandan şiirin ulusal dile bağlı, başka dile çevrilmesi estetik değerinden büyük kayıplara yol açacak ve elbette edebiyat endüstrisine uygun olmayan doğasının aksine roman, tam da küresel edebiyat eğiliminin amaçlarına uygun bir tür olarak Nobel Edebiyat Ödülü'ne damgasını vurmuştur. Başka bir ifadeyle dünya edebiyatı fikrinin öncüsü Goethe'nin "insanlığın evrensel mülkü" olarak nitelediği şiir, süreç içerisinde tahtını romana bırakmıştır. Şiirin küresel edebiyat açısından taşıdığı handikapların bir diğeri de duyguya hitap etmesi ve yoğun imge ve mecazlar içermesidir. 21. yüzyılın doğası ise enformasyon/bilişimdir. Aklın/düşünmenin ön planda olması, bilginin göreceliği, değişkenlik romanı başat tür konumuna getirmiştir. Ayrıca roman, biçim olarak oldukça uzun ve kapsamlı bir yapıya sahiptir; bu nedenle dünya edebiyatını besleyen bir kaynaktır ve tür olarak en fazla tartışılan/yorumlanabilen/alımlanabilen alandır. Roman (çağa uygun olarak), modernizmin ve postmodernizmin etkisiyle biçimsel olarak başkalaşım geçirmiş, küresel nitelik kazanmıştır. Özellikle postmodernizmde kullanılan "metinlerarası, parodi, pastiş, kolaj, anakronizm, alışılmamış bağdaştırmalar, oksimoron" gibi teknikler; romanın çoklu bir anlatıya, hatta anlatılar külliyatına dönüşmesini sağlamıştır. Bu nedenle her okur, kendine göre eseri yeniden kurgulama ve alımlama imkânı yakalamıştır. Yine Milenyum Çağı romanı; ulusal kimliklerin aşıldığı, yerel aidiyetlerin ikinci plana itildiği, dünya ölçeğinde düşünmeye dayanan anlatılardır. Küresel roman, muhtevasını evrensel konular etrafında kurgular. Kurguda çoğulculuk hâkimdir, konuların dünyayı temsil etme gücü vardır. Bu bağlamda; ekoloji, salgın, göç, sürgün, diaspora, kültür çatışması, aidiyetsizlik, kimlik krizi, yabancılaşma, distopya gibi konular melez ve hibrit roman kişileri ve ülkelerin hatta kıtaların ötesine geçen uzamlar içerisinde sunulur.

1.4. Nobel Ödülü Alan Sanatçıların Türkçeye Çevrilen Eserlerinin Konu Dağılımı

Bu bölümde, Nobel Edebiyat Ödülü alan edebiyatçıların Türkçeye çevrilmiş eserlerinde öne çıkan temalar listelenmiştir.

Yazar/Sanatçı Adı	Eserin Adı	Konusu	Türü
Gao Xingjian	<i>Ruh Dağı</i>	Aşk, Köken, İç Yolculuk	Roman
	<i>Yalnız Bir Adamın Kitabı</i>	Yalnızlık, Devrim, Baskı	
V.S. Naipaul	<i>Mistik Masör</i>	Aşk, Sömürgecilik, Politika	Roman
	<i>Gelişin Bilmecesi</i>	Sömürgecilik, İç Yolculuk	
Imre Kertész	<i>Doğmayacak Çocuk İçin Dua</i>	Savaş, Soykırım	Roman
	<i>Tasfiye</i>	Soykırım, Ölüm	
JM Coetzee	<i>Utancı</i>	İrk Ayrımı, Ötekileştirme	Roman
	<i>Barbarları Beklerken</i>	Soykırım, Aşk, Zorbalık	
Elfriede Jelinek	<i>Piyanist</i>	Aşk, Psikolojik Sorunlar	Roman
Harold Pinter	<i>Aldatma</i>	Aşk	Oyun
	<i>Kutlama</i>	Sınıflaşma(Alt-Üst Tabaka)	
Orhan Pamuk	<i>Kara Kitap</i>	Aşk, Gizem, Tarih	Roman
	<i>Kar</i>	Siyasi Çatışma, Ötekileştirme	
Doris Lessing	<i>Şikeste</i>	Dünya Tarihi, Savaş, Kıtık, Yok Oluş	Roman
	<i>İyi Terörist</i>	Çatışma, Eylem, İdeoloji	
Jean Marie Gustave Le Clézio	<i>Göçmen Yıldız</i>	Soykırım, Savaş, Aşk	Roman
	<i>Açlığın Şarkısı</i>	Sömürgecilik, Savaş	
Herta Müller	<i>Yürekteki Hayvan</i>	Korku, Baskı, Arkadaşlık	Roman
	<i>Keşke Bugün Kendimle Karşılaşmasaydım</i>	Ötekileştirme, İnsan İlişkileri, Baskı	
Mario Vargas Llosa	<i>Cennet Başka Yerde</i>	Cinsellik, Feminizm	Roman
	<i>Palomino Molero'yu Kim Öldürdü?</i>	Cinayet, Kötülük	
Tomas Tranströmer	<i>Ateş Karalamaları</i>	Doğa ve Endüstri Uzlaşma	Şiir
	<i>İzmir Saat Üç</i>	Duygular(Sevinç Hüzün)	
Mo Yan	<i>Kızıl Darı Tarlaları</i>	Savaş, Direniş, Devrim	Roman
	<i>Yaşam ve Ölüm Yorgunu</i>	Tarihsel Değişim, Farklı Kimlikler	
Alice Munro	<i>Sevgili Hayat</i>	Aşk, Yalnızlık	Öykü
	<i>Nefret, Arkadaşlık, Flört, Aşk, Evlilik</i>	İnsan İlişkileri	
Patrick Modiano	<i>Mahallede Kaybolma Diye</i>	İç Yolculuk, Travma	Roman
	<i>En Uzağından Unutuşun</i>	Dostluk, Aşk, Dış Vurulmayan Duygular	
Svetlana Aleksievich	<i>Çernobil Duası Geleceğin Tarihi</i>	Nükleer Felaket	Roman
	<i>Kadın Yok Savaşın Yüzünde</i>	II. Dünya Savaşı ve Etkileri	
Bob Dylan		Özgün Şiirsel İfadeler	Şarkı/Şiir
Kazuo Ishiguro	<i>Günden Kalanlar</i>	Umut, Hayal Kırıklığı, Özlem	Roman
	<i>Beni Asla Bırakma</i>	Dış Dünyadan Kopuş	
Olga Tokarczuk	<i>Kadim Zamanlar ve Diğer Vakitler</i>	İnsanlığın Değişimi, Dünya Tarihi, Mit	Roman
	<i>Sür Pulluğunu Ötülerin Kemikleri Üzerinde</i>	Doğa ve İnsan Gizem	
Peter Handke	<i>Solak Kadın</i>	Yalnızlık, Aile	Roman Anlatı
	<i>Çocuğun Öyküsü</i>	Aile	
Louise Glück	<i>Seçme Şiirler</i>	Ölüm, Kaybetme, Devrim, Yenileşme, Kadın Dünyası	Şiir

Bu tablodan yola çıkarak Nobelli yazarların işledikleri temaların küresel edebiyatın izlekleriyle benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Ele alınan konu özetlenecek olursa denilebilir ki dünya edebiyatı, edebiyatın evrenselliğini; insan kültürünü meydana getiren yapı taşları olan arketipsel birlik ile mümkün kılmaya çalışmıştır. İnsanlığın ortak hafızasına yönelerek benzer konularda (savaş, dünya tarihi, aşk, cinsellik, aile, ölüm, doğa-insan etkileşimi vs.) edebî ürünler meydana getirmek, dünya edebiyatı düşüncesinin nirengi noktası olmuştur. Batı dünyası dışındaki kültürlerin katılımıyla da bu harita epey genişlemiştir. “Casanova’ya göre, Batılı olmayan edebiyat kültürleri, dünya edebiyat uzamında fiilen ilk kez yirminci yüzyılın ortasında, sömürgelerin çözülüşü döneminde belirmişlerdir.” (Mufti, 2009, s. 193). 20. yüzyılda yaşanan savaşlar, savaşların yarattığı maddî ve manevî yıkımlar, doğa-insan etkileşimi, soykırım, devrimler, çatışmalar, Nobelli yazarların katkılarıyla da dünya edebiyatından küresel edebiyata uzanan anlayışın başlıca temaları olmuştur.

Sonuç

Nobel Edebiyat Ödülü ile küresel edebiyat nosyonu arasında, kökleri ödülün ilk verildiği dönemlere kadar götürülebilecek sıkı bir ilişki vardır. Bir bakıma Nobel Edebiyat Ödülü’nün tarihi aynı zamanda edebiyatın küreselleşme tarihidir. Çünkü İsveç Akademisinin temsil ettiği Batılı, liberal ve demokrat değerler küresel edebiyatın da benimsediği başlıca ilkelerdir. Yine özellikle Milenyum sonrası dönemde, Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazanan edebiyatçıların kahir ekseriyeti, küresel edebiyat eğilimine yakın duran kimselerdir. Zira tüm insanlığı ilgilendiren konuları evrensel bir bakış açısıyla ideolojik bağnazlıktan uzak, daha ılımlı, daha sentezci, daha uzlaşmacı bir üslupla kotarmışlardır. Dil ve anlatım konusunda da evrensel bir okur kitlesini hedefleyen, çok kimlikli/çok dilli edebiyatçılar, çoğu zaman kendi ana dili yerine İngilizce ya da Fransızca yazmayı tercih etmiştir. Kendi ana dilinde yazanlar ise çevirisi kolay sayılabilecek, yerel ve ulusal unsurları küresel okurun anlayabileceği bir üslupla sunan eserler üretmişlerdir. Ulusal dilin şiirselliğini, metaforik ve sanatlı kullanımını pek tercih etmeyen bu edebiyatçıların yaşamlarını da uluslararası bir düzlemde sürdürdüğünü eklemek gerekir. Âdeta, bir dünya vatandaşı gibi yaşayan bu edebiyatçıların yeni bir edebiyat çağının öncüleri olduğu da aşikârdır. 2000’den sonra Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazanan kadın edebiyatçı sayısının önceki dönemle kıyaslanmayacak kadar artması, edebî türler arasında da romanın Milenyum sonrasındaki listeyi domine etmesi küresel edebiyatın ruhuyla örtüşür. Bu bağlamda Milenyum sonrası Nobel Edebiyat Ödülü ile dile bağlı bir sanat olarak yüzyıllar boyunca ulusal kültürün merkezinde yer alan edebiyatın, küresel boyuta evirildiği söylenebilir. Elbette teknolojinin, ulaşımın, demografik hareketlerin son yarım asırdaki gelişimi, dijitalleşme, çeviri imkânlarının ve yayımlanma tekniklerinin ivme kazanması, edebiyatı sadece ulusal sınırların içerisinde konumlandıran paradigmayı sarsmıştır. Dünyanın hemen her ülkesindeki ya da dilindeki edebiyat üretimiyle çok kısa sürede buluşma imkânı yakalayan edebiyat dünyasının paydaşları arasında da doğal olarak etkileşim artmıştır. Bu durum, hem yazar hem de okur açısından küresel bir ortam oluşturduğu gibi metnin içeriğini, biçimini ve yayımlanma tekniklerini radikal bir dönüşüme uğratmıştır. Goethe’nin 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya attığı “Dünya Edebiyatı” kavramı, onun öngörülerinin de ötesine geçerek özellikle Milenyum ile birlikte

küresel edebiyata dönüşmüş; kültür ve sanat dünyasının temel nosyonu olmuştur. Yaşamın her alanında olduğu gibi edebiyatta da küreselleşme eğilimine karşı çıkan milliyetçi ve Marksist çevrelerin emperyalizmin edebiyat kurumlarından biri olarak değerlendirdiği Nobel Edebiyat Ödülü'nü tıpkı Oscar Ödülleri gibi şüpheyle karşılaması, küresel kapitalizmin devamına hizmet eden araç biçiminde nitelemesi de bu bağlamda düşünülmelidir. Son tahlilde, Nobel Edebiyat Ödülü ile küresel edebiyat anlayışı arasındaki diyalektik ilişkiyi anlamak, sadece yaşadığımız çağın değil; geleceğin edebiyat ve kültür atmosferini anlamlandırmak, tahlil etmek, sorunlarına çözüm önerileri getirebilmek için elzemdir. Böylece Nobel Edebiyat Ödülü bağlamında sürdürülen polemikler, edebiyatın ve sanatın kriterlerini göz ardı eden kaba politik değerlendirmeler aşılacaktır. Çünkü küresel edebiyat eğilimi bağlamında verilen bir ödül, ancak küresel edebiyat eğiliminin argümanları ile tam olarak anlaşılabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Bermann, S. (2018). *Karşılaştırmalı edebiyat ve dünya edebiyatı*. (O. Tecimen, Çev.). *Notos*, 73, 27-37.
- Casanova, P. (2010). *Dünya edebiyat cumhuriyeti* (S. Özen ve F. Deniztekin, Çev.), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Damrosch, D. (2009). Orhan Pamuk ile söyleşi. Çakmak, E. E. (Ed.). *Dünya Edebiyatı Deyince* (s. 19-34). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Damrosch, D. (2016). *Dünya edebiyatı nasıl okunmalı?* (2. baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Demir, F. (2019). *Elif Şafak'ın küresel romanı Araf'a tematik bir bakış*. V. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi, Tunus.
- Demir, F. ve Arvas, A. (2020). Küresel romanda ütopya söylemine bir örnek: Margaret Atwood'un *Antilop* ve *Flurya* adlı eseri. *International Journal of Languages Education and Teaching*, 8(3), 168-186.
- Eagleton, T. (2005). *Kültür yorumları* (Özge Çelik, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erdoğan, M. (2015). Küresel çağda çağdaş sanat ve küresel sanat pazarı, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(1), 75-98.
- Escarpit, R. (1968). *Edebiyat sosyolojisi* (A.T. Yazıcı, Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gürbilek, N. (2020). *İkinci hayat* (2. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kirsch, A. (2019). *Küresel roman: 21. yüzyılda dünyayı yazmak* (A. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Küçükislamoğlu, Ü. (2014). *Nobel Edebiyat Ödülü'nün yapısı ve dünya edebiyatındaki işlevi*. (Yüksek Lisans). İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Meriç, C. (1998). *Kırk ambar(1) rüumuz-ül edeb*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mufti, A. R. (2009). Şarkiyatçılık ve dünya edebiyatlarının kuruluşu. Çakmak, E. E. (Ed.). *Dünya Edebiyatı Deyince* (s. 193-210). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Parks, T. (2019). *Ben buradan okuyorum: kitapların değişen dünyası* (Roza Hakmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tomlinson, J. (2017). *Küreselleşme ve kültür* (Arzu Eker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe sözlük* (genişletilmiş baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. <https://ws1.turcademy.com/ww/webviewer.php?doc=21317> 22.12.2020 tarihinde erişilmiştir.
- The Nobel Prize. (2020). *Statues of the Nobel Foundation*. <https://www.nobelprize.org/about/statutes-of-the-nobel-foundation/#par3> 15.11.2020-30.11.2020 tarihleri arasında erişilmiştir.
- Svenska Akademien. (2020). *The Nobel Prize in Literature*. <https://www.svenskaakademien.se/en/the-nobel-prize-in-literature> 15.11.2020-30.11.2020 tarihleri arasında erişilmiştir.



Türk Romanında Sembolik Değerleri Bağlamında Fes-Şapka Mücadelesi

The Fez–Hat Struggle in the Context of Symbolic Values in the Turkish Novel

Mehmet Doğan¹ 



¹Doktora öğrencisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Van, Türkiye

ORCID: M.D. 0000-0002-6336-2389

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Mehmet Doğan,
Doktora öğrencisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Van, Türkiye
E-mail: me.dogan02@gmail.com

Başvuru/Submitted: 21.10.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 28.10.2020

Son Revizyon/Last Revision Received: 06.11.2020

Kabul/Accepted: 06.11.2020

Atıf/Citation:

Doğan, M. (2021). Türk romanında sembolik
değerleri bağlamında fes-şapka mücadelesi.
TUDED, 61(1), 123–149.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2020-813828>

ÖZET

Kılık-kıyafet kişinin mensup olduğu medeniyetin, kimliğinin, siyasi tercihlerinin, mevkiinin veya ekonomik durumunun göstergesi de olabilecek sembolik bir değere ve anlama sahiptir. Küreselleşmeyle birlikte kılık-kıyafette nispi bir tek tipleşmeye doğru gidildiğinden bu belirleyicilik kimi zaman yanıltıcı olsa da, medeniyetlerin keskin çizgilerle birbirlerinden ayrıldıkları dönemlerde ve ülkelerde, denilebilir ki, en keskin ayrım kılık-kıyafet üzerinden görülür. Özellikle gelenekçi, değişime direnen toplumlarda giyim, tabu olarak sembolik değer ve anlamını korur. Sembolik bir anlam ve değer taşıyan, en azından bu makalenin konu edildiği 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başlarında, en önemli giysi ise şüphesiz ki başlıklardır. Başlıkların değiştirilme girişimleri aslında radikal değişimlerin birer sembolü ve iktidara itaatin göstergesi olarak görülmüştür. Kimliğin, zihniyetin, statünün ve dinin sembolü olarak görülen başlıklar zihniyet değişiminin hem en sancılı süreci olmuş; hem de en belirgin göstergesi olarak toplumsal yaşama ve edebi eserlere yansımıştır.

Bu makalede, edebi yapıtlardan hareketle medreselilerin ve mutasavvıfların sarı, sarık, Müslüman Osmanlı halk topluluğunun başlığı olan fes, Kuvâ-yı Milliye taraftarlarının kullandığı kalpak ve Batı'dan alınan şapkanın Türk toplumundaki algısı, anlam ve değerleri belirlenmeye çalışılacaktır. Makale, festen şapkaya geçişi yaşayan edebiyatçıların eserleriyle sınırlandırılmış, ele alınan yazarların bu değişimin izlerini taşıyan değerlendirmeleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Makalenin amacı edebiyat sosyolojisi yönteminden hareketle toplumun şapka karşısındaki reaksiyonlarının nedenlerini belirleyebilmektir.

Anahtar Kelimeler: Fes, Şapka Kanunu, sarık, sembolik değer, kılık-kıyafet

ABSTRACT

Dress has a symbolic value and meaning that can be an indicator of the civilization, identity, political preferences, position or economic status of the person. Although this decisiveness is sometimes misleading as there is a relative uniformization of dress-clothing with globalization, it can be said that the sharpest distinction is seen through dress-clothing in periods and countries where civilizations are separated from each other by sharp lines. Especially in traditionalist societies that resist change, clothing preserves its symbolic value and meaning as a taboo. The most important garments that carry a symbolic meaning and value, at least in the late 19th and early 20th centuries that this article is about, are undoubtedly the headresses. Attempts to change the headlines were actually seen as symbols of radical changes and a sign of obedience to power.

In this article, we will try to determine the perception, meaning and values of the turban worn by the madrasians and Sufists, the fez, the headdress of the Muslim Ottoman community, the kalpak used by the supporters of the Kuvveyi Milliye, and the hat taken from the West in the Turkish society based on literary works.

Keywords: Fez, Hat Law, Turban, symbolic value, costume-dress



EXTENDED ABSTRACT

The greatest factor in Fez reaching large masses in the Muslim Ottoman society was II. It is the decree issued by Mahmud (1826). It is stated that the main reason for the popularization of the fez, which is accepted as the official “clothes” after the abolition of the Janissary House, is “Sultan Mahmut Han’s determination to leave no memories and works resembling the old age in order to eradicate the janissary” (Pakalın, 1993: 611). Since there is no unity of dress in the Ottoman society, fez is assigned as a common heading for “members of every religion and community in order to eliminate the dressing difference between Muslims and non-Muslims” (Pakalın, 2013: 614). Fes was first imported from Tunisia and France (1826), and later from Austria (1832). Austrian goods are boycotted because Austria, from which the fezes were imported, attacked Bosnia-Herzegovina. Due to this boycott, fezes were removed and thrown on the ground.

When we look at the fez-hat debates in the Republican era, we encounter interesting scenes. First of all, there is an expectation and a desire, at least in a certain intellectual environment, to wear hats. Considering the information given in various memoirs, it is understood that Mustafa Kemal had the disguise and dress reform long before he was going to do it, and he was waiting for a suitable time to realize it. With a Council of Ministers Decree published on September 2, 1925, it is made obligatory for civil servants to “wear the hat that the people spontaneously wear”. On October 16, a law proposal on “Hat Economy” is made; The law comes into force on 28 November 1925. The hat revolution should be viewed as an attempt to eliminate everything that reminds the old, thus delaying or preventing the setting of the new, rather than becoming westernized.

The socio-cultural clues behind the biggest reaction of the reforms against the Hat Revolution can be captured from these narratives. Historical texts are insufficient to explain the dimensions and reasons of this social reaction. On the other hand, the presence of some details in the relevant literary texts that provide material for sociological readings partially gives clues to the mysteries of this social reaction. Looking at today’s value judgments, it is not possible to understand neither the hat revolution nor the reaction against this revolution. Historical texts are far from giving this to us. Although it is not reflected in literary texts in a neat way, it is possible to trace the symbolic value that the people of the period attributed to the hat and fez from some scraps scattered among them.

The novel is open to sociological readings; Therefore, they are the reference sources for the enlightenment of the periods, mentalities and events. Of course, this determination should be made, considering that fiction-based genres are not exactly history or sociology. So what; Sometimes and events based on fiction gain more importance than historical documents, sometimes they can be a source almost alone for sociological determinations. In this context, the novels of the period are important sources for understanding the reforms of the Atatürk period and evaluating them with a more accurate expression. Although it caused mass reactions,

as far as we can see, we have not encountered any novel that tells about the effects of the Hat Law, or at least partially that deals with these reactions. However, we tried to reach a whole based on the information given in one or a few sentences in some novels.

Halide Edip, one of the authors discussed in the article, had negative feelings towards the hat. Halide Edip's "assimilation of the Eastern-Islamic culture with his heart, though he is Western with his mind" is effective in this. However; he seems to have adopted the hat in his later novels. Yakup Kadri drew attention to the hat with a story in a very early period among the writers discussed, and stated indirectly, even if not directly, that the society found the hatred of the hat as exaggerated and unnecessary. However, the fact that the fez, whose symbolic value came to the fore during the years of the War of Independence, was not digested by the occupying officers, also reflected in his novel. On the other hand, Peyami Safa; He mentions in his novels that being headless was not accepted for a man during the Ottoman period. From his narrative there is the impression that he finds this imposition of tradition unnecessary. Hat or fese, on the other hand, does not impose symbolic meanings and values that go beyond their own. Although Refik Halit Karay reflects the symbolic meaning attributed to the fez and hat by the society, it does not express a value judgment in his expression. Kemal Tahir sees the hat as an indicator of a mentality change.

GİRİŞ

“Dervişlik olsaydı taç ile hırka ile
Biz de alır idik, otuza kırka”
Yunus Emre

Osmanlı toplumunda dinî aidiyetleri ve statüleri belirleyen başlıklar sıkı bir düzene tabidir.¹ Bu başlıklara bakarak kişinin statüsünü, fikriyatını, mesleğini, dinini, mezhebini, tarikatını hatta tarihattaki mevkiini bile belirlemek mümkündür. “Bir toplumun kullandığı başlıkları (şapkaları) inceleyerek, toplumun kültürüyle veya yaşam biçimlerinden, manevi değerlerine kadar çıkarımda bulunmak mümkündür.” (Erkuş, 2013: 3) Osmanlı toplumunda esnaf da yaptığı iş koluna uygun bir kavuk giymek zorundadır. “Başlık kişiyi temsil etmede o kadar önemli bir özelliğe sahipti ki, öldükten sonra da mezar taşına kazınmaktadır” (Abalı, 2009: 188). Ne var ki değişen iktidarlar ve gelişen olaylar, zihniyetin de değişimini imleyen başlık değişimlerine neden olmuştur. Bu bağlamda özellikle sarıktan fese, festen şapkaya geçiş süreci sancılı olmuştur. Sancılı toplumsal süreçler yaşanmasına neden olan başlık değişimleri, topluma ayna tutma iddiasındaki romana da yansımıştır. II. Mahmut döneminde fes takılmasını zorunlu tutan bir fermanın yayımlanması, Cumhuriyet’in ilk yıllarında şapka takılmasını zorunlu hale getiren bir kanunun çıkarılması ve halkın, en azından belli bir kesiminin, fes-şapka giymemek için ciddi direnç göstermesi başlıkların sadece takı olarak algılanmadığının bariz göstergesidir.

Bir giysi olarak başlığın değiştirilmesiyle bir zihniyetin de dönüştürüleceğine, en azından otoritenin tanınmasını/itaati imlediğine olan inanç, iktidar sahiplerinin otoritelerini sağlamlaştırmak ve muhalif hareketler üzerindeki baskılarını pekiştirmek için de fırsat sunmuştur. Bu nedenledir ki iktidara gelenler kendi adlarıyla anılan başlıkları kimi zaman mecbur tutarak kimi zaman da moda haline getirerek yaygınlaştırmışlardır. “Gözlemler göstermektedir ki, ister dini olsun, ister felsefi olsun, başarılı olmak isteyen her ‘ideoloji’, toplumsal hayatta kendine has ‘modalar’ meydana getirmek istemektedir. Yani, milletlerarası ‘moda etkileşimi’ olduğu kadar, ideolojiler arası ‘modalar’ da vardır.” (Abalı, 2009:126) II. Mahmut’un taktığı fes türüne “mahmudiye”, II. Abdülhamit’in taktığı fes türüne “hamidiye”, Enver Paşa’nın I. Dünya Savaşı’nda özellikle Güney cephelerine sevk edilen askerlere zorunlu tuttuğu başlık türüne “Enveri” denilmesi de muktedirlerin kendilerine ait bir moda oluşturma arzusunun olduğunu gösterir. Mustafa Kemal’in taktığı başlık, kendi adını taşımasa da, benzer bir işlev amacı taşır.

İktidarlar benimsediği kimliğin sembolünü tebaasının üstünde görmek istemiştir. Bu; ideolojik, düşünsel bir dönüşümü göstermek arzusu olduğu kadar iktidarına biat edilmesinin

1 “Halktan olan erkekler... başlarına yumuşak bir takke veya yumuşak bezden bir sarık sararlar. Diğer Şeyhülislam, kadı, asker, yüksek rütbeli ulema örfi kavuk giymektedirler. 1828’den önce ‘kâtip sınıfı’ denilen devlet memurları devlet dairelerinde ‘kâtibî kavuk’ giyerler. İlmîyeliler denilen din adamları grubu ise ‘Molla kavuğu’ denilen bir kavuk türü kullanmışlar. Dervişler, kahverengi keçe külah, hocalar ise yeşil sarık sarmışlar... Bir kişinin dini, giymiş olduğu başlıktan rahatça anlaşılabilir. Bu da, giyim kuşam alanındaki farklılığın, bilhassa başlık konusunda çok hassas bir biçimde dikkat edildiği görülür. Müslümanlarca kullanılması adet olmayan bir elbise, hele bir başlık irtidat sayılır.” (Abalı, 2009: 189-193)

sembolü olarak da görülmüştür. Bu dönemlerde takılan başlık; iktidara, otoritenin benimsediği politikalara boyun eğmenin alameti kabul edilmiştir. Aksi durum ise muhalifliğin sembolü olarak algılanmıştır. Otoritelerin başlık dayatması, simgesel anlamda toplumdaki muhalefeti bertaraf etmek, rejimi kuvvetlendirmek ve nafile bir çaba olarak herkesin aynı zihniyete dönüştürülmesini sağlamaya yönelik bir çabadır.

SARIKTAN FESE, FESTEN ŞAPKAYA: ZİHNİYET VE OTORİTENİN SEMBOLÜ

Romanlara yansıyan fes-şapka mücadelesine başlamadan önce fesin ortaya çıkması, yaygınlaşması ve sembole dönüşmesiyle Şapka Kanunu'nun çıkarılmasına giden süreç kısaca değinmekte fayda var. Bir başlık türü olan fesin kökeniyle ilgili birbirinden farklı görüşler vardır.² Konumuzla ilgili olarak biz sadece yaygınlaşmış bir sembole dönüşmesini ele alacağız. Fesin Müslüman Osmanlı toplumunda geniş kitlelere ulaşmasında en büyük amil II. Mahmud'un çıkardığı fermanıdır. Yeniçeri Ocağı'nın ortadan kaldırılmasından sonra resmi "serpuş" olarak kabul edilen fesin yaygınlaştırılmasındaki asıl sebebin de "Sultan Mahmut Hanın, yeniçeriliğin kökünü kazımak için eski devri andırır hiçbir hatıra ve eser bırakmamak azmi"³ olduğu ifade edilir (Pakalın, 1993: 611). Köklü yeniliklerin yapıldığı II. Mahmut döneminde çıkarılan bir nizamname ile fesin önce askerler sonra diğer memurlar için zorunlu hale getirilmesi³ muhafazakâr kitle tarafından tepkiyle karşılanmış, "Padişah II. Mahmut vermiş olduğu kararı uygulatmak için Şeyhülislam Mehmet Tahir Efendi'yi azletmekten bile çekinmemiş ve ilk aşamada kullanılmak üzere Tunus'tan 50.000 fes getirtmiştir." (Aysal, 2011: 7) Osmanlı toplumunda bir kıyafet birliği olmaması nedeniyle⁴ "Müslümanlarla gayri Müslimler arasındaki giyim farkını kaldırmak üzere, her din ve cemaat mensubu için" fes müşterek bir başlık olarak tayin edilir (Pakalın, 2013: 614). Fes, ilk zamanlar Tunus ve Fransa'dan, sonraları ise daha çok Avusturya'dan ithal edilir. Memleketten büyük bir paranın çıkmasına sebep olduğu için 1833'te İzmit'te bir "dinkhane", 1835'te İstanbul'da "Feshane" adı verilen fabrika kurulur (Pakalın, 1993: 614). Feslerin ithal edildiği Avusturya'nın, Bosna-Hersek'e saldırması nedeniyle Avusturya malları boykot edilir. Bu boykot nedeniyle de fesler çıkarılarak yerlere atılır. Öyle ki mitinglerde feslerini çıkarıp yırtmayanların fesleri başlarından alınarak yırtılır, "İzmir'deki bir protesto gösterisi, bazı çocukların feslilere saldırıp feslerini

2 Ayrıntılı bilgi için, Mehmet Zeki Pakalın'ın *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*'nün birinci cildinde bulunan "Fes" maddesine bakılabilir. Ayrıca Mehmet Emin Elmacı'nın "Fes-Kalpak Mücadelesi" adlı makalesinde de konuyla ilgili detaylı bilgi verilmektedir.

3 Mehmet Zeki Pakalın, II. Mahmud'un Avrupa'dan da birkaç "serpuş" örneği de getirttiği ama bunların namaza mani olduğu için fesi "münasip" gördüğünü belirtirken (Pakalın, 1993: 611), Nurullah Abalı ise, "II. Mahmut şapkaya geçebilmek için fesi bir ara unsur olarak görmüştür." (Abalı, 2009: 196) demektedir. Konuyla ilgili Mehmet Emin Elmacı'nın ifade ettikleri de dikkat çekicidir: "II. Mahmud festen önce Avrupa'dan getirttiği şapkaları denemiş ve sonunda yeni üniformasıyla ilk cuma selamlığına çıkmak için başında şapkasıyla ayna karşısında kıyafetini incelerken, Valide Sultan'ın ağlamasıyla bundan vazgeçmiş ve fesi tercih etmişti." (Elmacı, 1997: 28)

4 Osmanlı Devleti'nde Hıristiyanların yaşayış biçimleri Müslümanlardan ayrılmış ve bunların kendilerine benzemeleri konusunda dinî bir titizlik gösterilmiştir. Gayrimüslimler yaşayışlarında ve giyimlerinde birçok kayıtlara tabi tutulmuşlardır. Giyebilecekleri kıyafetler divandan çıkan hükümlerle belirlenir, onlar bu hükümlerin belirlediği kıyafet dışında elbise giyemezler, aksi halde cezalandırılırlardı.

yırtmaya başlamaları üzerine, bir fes yırtma bayramına dönüşmüş[ür].” (Elmacı, 1997: 30) Kalpak ve keçe külahın tercih edilmeye başlamasıyla birlikte fes satıcıları ile kalpak ve keçe külah satıcıları arasında da gerilim baş gösterir. İlginçtir ki fes nedeniyle II. Mahmud’a “gâvur padişah” diyen muhafazakâr camia yaklaşık bir yüz yıl sonra, 1908’de, fesleri yerlere atarak yırtmış, hatta dinen fes giyilmesinin uygun olmadığını dillendirmişlerdir. 1925 yılında ise, aynı fes için bu kez “dini başlığımızdır” diyerek canla başla sahip çıkmışlardır. (Elmacı, 1997: 28)

20. yüzyıla gelindiğinde de Osmanlı ordusu içinde askeri kıyafetler konusunda yine önemli değişiklikler yapılır. 1903’te II. Abdülhamid, “topçu ve süvari askerlerine fes yerine kalpak giydirmek istediğinde, daha önce fesi dine aykırı bulup, karşı çıkanlar, bu kez de fesi savunup, kalpağa karşı çıkmışlardır. XIX. yüzyılın sonlarında devlet gücüyle giydirilen fesin köylere kadar yayıldığı ve artık dinin bir simgesi haline geldiği görülecektir.” (Aysal, 2011: 7) 1909’da da “Elbise-i Askeriye Nizamnamesi” çıkartılarak askerlerin kıyafetlerinde değişikliğe gidilir. Osmanlı’da Müslüman halkın şapka giymesine kesinlikle müsaade edilmez; bununla birlikte 20. yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı aydınlarının yurt dışına çıktıklarında şapka giydikleri çeşitli hatıratlarda aktarılır.⁵

Başlığın mücadelede simge haline gelişinin bir başka örneği Milli Mücadelede kalpağın kullanılmasıdır. Kuvayı Milliyeciler, fesli İstanbul’a, şapkalı Hristiyan işgalcilere karşı sembol olarak kalpağı seçmişlerdir. Kalpak, kısa zamanda direnişin simgesi haline gelmiştir. (Abalı, 2009: 204)

Başlıkların değiştirilme girişimlerinin aslında radikal değişimlerin birer sembolü olduğunu İsmail Habip Sevük’ün şu ifadeleri net olarak ortaya koymaktadır: “Kavuk ümmetimiz, fes Osmanlılığımız, kalpak ihtilalimiz, şapka inkılâbımızdır.” (Özdemir, 2017: 42)

Cumhuriyet döneminde fes-şapka tartışmalarına baktığımızda ilginç sahnelerle karşılaşırız. Öncelikle şapka giyilmesine yönelik, en azından belli bir aydın çevresinde, adeta bir beklenti ve istek vardır. Peyami Safa’nın aktardığına göre İctihâd mecmuasında “Pek Uyanık Bir Uyku” başlıklı iki yazı yayımlanır, bu iki yazıda garpçuların bütün istekleri numara sırasıyla hulâsa edilir. Safa, bu isteklerden birinin de “Fes kâmilten defedilip yerine yeni bir serpuş kabul olunacaktır” maddesinin olduğunu belirtir. (Safa, 2010: 34) Abdullah Cevdet de Şapka Kanunu’nun çıkmasından bir yıl önce, “1 Eylül 1924’te İctihâd’da yayımlanan ‘Şapka ve Fes’ isimli makalesinde, Hayrettin Bey isimli bir Müslüman’ın başındaki şapkası ile İstanbul’da gezerken zabıta tarafından tutuklandığını belirterek bu durumun Cumhuriyet’e yakışmadığını” ifade eder (Aysal, 2011: 15).

Çeşitli hatıratlarda verilen bilgiler göz önüne alındığında aslında Mustafa Kemal’in kafasında, yapacağı kılık ve kıyafet inkılâbının çok önceden var olduğu, bunu gerçekleştirmek için uygun bir zaman kolladığı anlaşılır.

Erzurum Kongresi’nin açılış hazırlıklarının devam ettiği günlerde, 7-8 Temmuz 1919 tarihinde, Mustafa Kemal zafere ulaştıktan sonra yapacağı inkılâpları Mazhar Müfit Bey’e not

5 Örnek olarak; Falih Rıfkı Atay’ın *Çankaya*, Yahya Kemal’in *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım* ile Necip Fazıl’ın *Kafakağıdı* adlı eserlerine bakılabilir.

ettirir: “Bir: Zaferden sonra hükümet biçimi Cumhuriyet olacaktır. İki: Padişah ve hanedan hakkında zamanı gelince gereken muamele yapılacaktır. Üç: Tesettür (örtünme) kalkacaktır. Dört: Fes kalkacak, uygar milletler gibi şapka giyilecektir...” (Hür, 2013: 296) Mustafa Kemal’in fesle ilgili erken dönemlerde yaşadığı iki kötü hatıra da bu inkılâbın psikolojik zeminini hazırlamıştır.⁶

İlk olarak 24 Ağustos 1925’te Kastamonu ve İnebolu’ya yaptığı gezilerde şapka giyerek halkı yapılacak bu inkılâba hazırlayan Mustafa Kemal, kendisini karşılamaya gelen halka karşı yaptığı konuşmada giyim kuşamdaki karmaşaya dikkat çeker. 2 Eylül 1925’te yayımlanan bir Bakanlar Kurulu Karamamesi ile devlet memurlarına “halkın kendiliğinden giymeye başladığı şapkayı giymeleri zorunlu” hale getirilir. 16 Ekim’de de “Şapka İktisası” hakkında kanun teklifi verilir. 25 Kasım’da görüşülmeye başlanan teklif Bursa milletvekili Nurettin Paşa ile Siverek milletvekili İhsan Ergani Bey’in dışındaki milletvekillerince kabul edilerek 28 Kasım 1925’te yürürlüğe girer.

Türkiye Büyük Millet Meclisi azaları ile idare-i umumiye ve mahalliyeye (genel ve yerel idare) ve bilumum müessesata (kurumlara) mensup memurin ve müstahdemin Türk milletinin iktisa etmiş olduğu şapkayı giymek mecburiyetindedir. Türkiye halkının da umumi serpuşu şapka olup buna münafı bir itiyadın devamını (buna aykırı bir alışkanlığın devamını) Hükümet men eder. (Aysal, 2011: 18)

Mustafa Kemal’in, fesi “cehil, gaflet ve taassubun ve terakki ve temeddün düşmanlığının alâmeti fârikası” olarak, şapkayı ise “Türk milletinin medeni hayat-ı içtimaîyeden, zihniyet itibariyle de hiçbir farkı olmadığını[n]” göstergesi olarak gördüğü ifadelerinden anlaşılmaktadır. Yani “başlığa” kendisini aşan bir anlam yüklenmiştir. Eskiye ait olan, eskiyi hatırlatan her şeyin bertaraf edilmesi, yeni rejimin yönelimlerini de göstermesi açısından önemlidir. Şapka inkılâbını Batılılaşmaktan ziyade, eskiyi hatırlatan, dolayısıyla yeninin yerleşmesini geciktiren, engelleyen her şeyin bertaraf edilmesine yönelik bir girişim olarak görmek gerekir. “Cumhuriyet seçkinleri gerçekleştirmek istedikleri inkılâp çalışmalarında o kadar titizlerdi ki, görünüm olarak geleneksel kimliği yansıtacak en küçük simgeye müsamaha göstermemiştir.” (Erdoğan, 2019: 60) Ayrıca toplumda kıyafet birliğinin olmaması, bu anlamda tam bir kaosun yaşanması da yapılan bu inkılâpta bir etken olarak gösterilmiştir.⁷

6 “Fesi Türkiye sınırları içinde kaldıracak olan Atatürk’ün fese karşı tepki geliştirmesine sebep olan olaylar 1908 ile 1913 arasında meydana geldi. Bu olayların ilki Mustafa Kemal’i, Trablus’a götüren vapurun Sicilya’ya uğramasıyla yasandı. Mola sırasında açık fayton kiralayıp şehri dolaşmaya çıkan Mustafa Kemal, mahalle çocuklarının ‘fesli yabancı’yı limon kabuğuna tutmasıyla karşılaştı. Bu olaya tepkisini söyle dile getirmişti: ‘Sicilyalı çocukların terbiyesizliğine değil, neden böyle yabancı bir başlığa esir olduğuma kızıştım.’ İkinci olay ise Fransa’da Pikardi askerî manevraları sırasında yaşandı. Her ülkeden gelen subayların tartışmaları sırasında Mustafa Kemal genellikle Avrupalı uzmanların savunduğunun aksi bir tezi savundu. Dinleyiciler bu sözlerle dudak büktüler. Oysa iddianın doğruluğu ertesi gün manevraların gelişmesiyle ortaya çıktı. O zaman bir yabancı albay bu dudak bükmenin nedenini şöyle açıkladı: ‘Sizin görüşünüzün doğru olduğu dün aksamdan belliydi. Fakat... ne diye bu tuhaf başlığı giyersiniz? Başınızda bu oldukça kafanıza kimse itibar etmez.’ (Özdemir, 2007: 20)

7 Mustafa Kemal’in şapkayı ilk olarak tanıttığı İnebolu ve Kastamonu gezilerinde yaptığı konuşmaların merkezinde giyim kuşamdaki bu kaos vardır.

Türkiye’de festen şapkaya geçişte toplumsal bir sarsıntı meydana gelir. Bu sarsıntılardan en büyüğü, gazete ve dergilerde konuyla alakalı olarak yayımladıkları yazılar ve kitaplarla dönemin hafızasına kazınan İskilipli Atf-Süleyman Nazif polemigi olur. İskilipli Atf Hoca’nın Şapka Kanunu çıkmasından bir yıl önce yazdığı *Frenk Mukallitliği ve Şapka* adındaki eserinde ileri sürdüğü düşüncelere karşı Süleyman Nazif onun düşüncelerini çürütmeye yönelik fikirler öne sürer. Bu tartışmalar hararetli bir şekilde sürerken Şapka Kanunu çıkar ve İskilipli Atf bu kitabı da bahane gösterilerek hapse atılır ve ardından da idam edilir.⁸ “Şapka inkılâbı aleyhine ülkenin çeşitli yerlerinde pek çok olay çıkar, 808 kişi sanık olarak yargılanır ve 57 kişi idama mahkum edilir.” (Aysal, 2011: 20) Pek çok hatıratla aktarılanlar da göz önünde bulundurulduğunda, ele aldığımız romanlarda görülen sahnelerin gerçek yaşamın izdüşümü olduğu anlaşılır. Yapılan inkılaplar arasında en büyük reaksiyonun Şapka İnkılâbı’na karşı olmasının arkasındaki sosyo-kültürel ipuçları bu anlatılardan hareketle yakalanabilir. Başa geçirilen şapkanın neden olduğu polemikler kadar ilgili kanunun diğer inkılapların hepsinden daha fazla toplumsal bir reaksiyona maruz kalması da dikkat çekicidir. Konuyla ilgili edebi metinlerde, sosyolojik okumalara malzeme sunan bazı ayrıntıların bulunması, bu toplumsal reaksiyonun gizemlerinin ipuçlarını kısmen vermektedir. Günümüz değer yargılarıyla bakıldığında ne şapka inkılabını ne de bu inkılabı karşı gösterilen reaksiyonu anlayabilmek pek mümkün değildir. Bununla birlikte edebi metinlere derli toplu bir şekilde yansımaları halde araya serpiştirilen bazı kırıntılardan dönem insanların şapkaya ve fese yükledikleri sembolik değerlerin izlerini sürmek mümkündür. Bununla birlikte dikkat edilmesi gereken bir nokta da, “Halkın direnç gösterdiği ve karşı olduğu devrimlerin teknolojik kısmından ziyade kültürel değerlerdir. Bu kültürel değerlerin değişimi, toplumun tabanından gelen isteklerle değil; tepeden inme bir azınlığın zora dayanarak yaptığı çalışmalarından kaynaklanmaktadır.” (Erdüğan, 2019: 86)

Şapka, en azından dış görüntü itibariyle, İslam medeniyeti ile Batı medeniyetinin sınır çizgisi olan bir sembol kabul edilmiş, bu nedenle halk arasında haç-hilal kadar bir temsiliyet kazanmıştır. Şapkanın/şapka giyenlerin Osmanlı toplumunda “öteki” olarak algılanmasının köklerinin eskiye dayandığını, 17. yüzyılda yaşayan ünlü halk şairlerinden Karacaoğlan’ın “Frenkistan’ı Seyran” şiirindeki şu dizelerden çıkarmak mümkündür:

Akılları yoktur küfre uyarlar,
 İmanları yoktur cana kıyarlar,
 Başlarına siyah şapka giyerler,
 Beğleri var bizim beğе benzemez (Sarı, 2016: 344)

8 İskilipli Atf’ın idamına giden yolda adı geçen kitabının rolü üzerine tartışmalar günümüzde hala canlılığını korumaktadır. Üstelik taraflar kendilerini haklı çıkaran dokümanlar da bulabilmektedir. Bu makalenin çerçevesinin dışında olduğundan bu tür tartışmalara yer verilmemiştir.

SİMGESEL DEĞERLER BAĞLAMINDA ROMANA YANSIYAN FES-ŞAPKA MÜCADELESİ

Kurguya dayalı bir tür olan romana yansıyan fes-şapka motifi de anılara yansıyan simgesel değere paralellik gösterir. Bu makale, hem fesin takıldığı hem de Şapka Kanunu'nun çıktığı döneme şahit olan yazarların eserleriyle sınırlandırıldı. Bu değışime şahit olan yazarların romanlarına yansıyan tasvirlerin daha gerçekçi olabileceği göz önünde bulundurulması bunda etkili oldu.

Roman sosyolojik okumalara açıktır. Dolayısıyla dönemlerin, zihniyetlerin ve olayların aydınlatılmasında veriler sunabilmektedir. Elbette kurguya dayalı türlerin birebir tarih veya sosyoloji olmadıkları göz önünde bulundurularak bu tespit yapılmalıdır. Ne var ki; kimi zaman ve olaylarda kurguya dayalı türler tarihi belgelerden daha fazla önem kazanmakta, sosyolojik tespitler için de kimi zaman neredeyse tek başlarına birer kaynak olabilmektedir. Atatürk dönemi inkılaplarının anlaşılması, daha doğru bir ifadeyle değerlendirilmesi için dönemin romanları bu bağlamda önemli kaynaklardır. Kitlesele tepkilere sebep olmasına rağmen görebildiğimiz kadarıyla Şapka Kanunu'nun etkilerini anlatan, en azından bir bölümüyle de olsa bu reaksiyonları konu edinen herhangi bir romanla karşılaşmadık. Bununla birlikte bazı romanlarda bir veya birkaç cümleyle verilen bilgilerden hareketle bir bütüne ulaşmaya çalıştık.

Ahmet Mithat'tan Ömer Seyfettin'e pek çok edebiyatçının eserlerinde fes-şapka motifinin simgesel değer göstergesi olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Biz bu çalışmayı; fesin toplumsal bir değer olarak kabul edildiği günlere de, şapka giymenin yeni kurulan cumhuriyete bağlılık olarak algılandığı zamana da şahit olan edebiyatçıların kurgusal nitelikteki eserleriyle sınırladık.

ŞAPKAYA AÇIKTAN DUYULAN BÜYÜK HAYRANLIK: YAKUP KADRI'NİN ESERLERİNDE ERKEN DÖNEM ŞAPKA MOTİFİ

Eserlerinde kılık-kıyafeti bir zihniyetin en keskin göstergesi olarak ele alan Yakup Kadri, eserlerini kaleme aldığı dönemin zihniyet değışimlerini de elbiseler üzerinden verir. Yakup Kadri'nin yaşadığı yılların Türk toplumunda en çalkantılı ve hızlı değışim dönüşümlerin yaşandığı dönem olduğu göz önüne alındığında ise doğal olarak birbirinden farklı bir Yakup Kadri ile karşılaşırız. Çünkü, "Karaosmanoğlu ise Türk toplumunun sorunlarına tarihsel açıdan bakmaya çalışır. Bundan ötürü de romanlarının bir ikisi dışında ötekiler, belli tarihsel dönemlerin romanıdır." (Moran, 2001: 179) Romanlarında çeşitli imgelerle anlattığı tarihsel kırılmalar, sosyal değışimler, siyasal dönüşümler kendi yaşantı ve gözlemlerinin aktarımıdır. Dolayısıyla romanlarındaki kılık-kıyafet üzerinden yaptığı tespitler bir yandan bize Yakup Kadri'nin düşünsel serüvenini izlememize olanak sunarken diğer yandan da bu değışimlerin toplum yaşantısına akseden izdüşümlerini görmemizi sağlar. Romanlarındaki fes-şapka izleğine geçmeden önce yazarın kıyafet ile zihniyeti, kıyafet ile şahsiyeti ilk eserlerinden itibaren birlikte değerlendirdiğini aşağıdaki alıntıdan belirleyebiliriz.

İstanbul'da iki devir oldu: Biri İstanbullu; diğeri redingot devri... Osmanlılar hiçbir zaman bu İstanbullu devrindeki kadar zarif, temiz ve kibar olmadılar. Tanzimatı Hayriye'nin en büyük eseri, İstanbullu İstanbul Efendisidir. Bu kıyafet dünyaya yeni bir insan tipi çıkardı ve Türkler bu kıyafet içinde ilk defa olarak vahşi Asya ile haşın Avrupa'nın arasında gayet hususi yeni bir millet gibi göründü... Zira, bu beyaz pantolonlu, beyaz yelekli ve lüstrin kaloşlu Türkler, ince bir halattan ibaret endamlarıyla biraz evvelki boğum boğum adamlara hiç benzemiyorlardı... Yüksek rütbeli devlet adamlarının tesis ettikleri Osmanlı kibarlığının kundağı canfes astarlı ve serapa (Baştanbaşa) ilikli İstanbullu idi.

Sonra redingot devri geldi ve redingotun içinden yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakâr, adı bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek, en kibar simalarında bile bir saray hademesi hali vardı. Çoğu, ikinci Abdülhamit Han devri ricalinden olan bu adamların her biri bir hile ile efendilerinin arabasına binmiş seyisleri andırıyorlardı. (Karaosmanoğlu, 1996: 6-7)

Yakup Kadri'nin konuya bakışındaki değişimi görebilmek açısından romanlarını sıradizimsel olarak ele alacağız.

Ele alınan yazarlar içinde, Osmanlı Devleti'nde Müslüman unsurların şapkaya bakışını ilk ele alan Yakup Kadri'dir. 1914 yılında, yani Cumhuriyet'in ilanından bile çok önce, yayımlanan *Bir Serencam* adlı öykü kitabında "Şapka" adında bir öyküsü vardır. Bu öyküde anlatılanlardan hareketle o dönemde şapkaya yüklenen anlamı ve toplumun buna karşı gösterdiği reaksiyonu, öykünün geneline yayılan korku atmosferinin de etkisiyle, anlamak mümkündür. Öyküde anlatılan olaylar İzmir'de geçer. İtalyan Madmazel Claire Cortiso, kardeşinin "fötr şapkasını" Fazıl isimindeki Müslüman nişanlısının başına takar. Şapkanın kendisine çok yakıştığını belirterek başında şapkayla gezmeye çıkmak ister. Bu öneri karşısında kızın babası Mösyö Cortiso'nun verdiği tepki, o dönem Müslüman toplumun şapkaya bakışını da ele verir:

...bu memleketin her sınıf halkı senin kim olduğunu bilir. Senin şapka giymen, eminim ki İzmir'de bir ihtilale sebep olur... Türkleri İtalyanlardan daha iyi tanırım: Eski adetlerine, an'anelerine bu kadar şiddetle merbut bir kavim daha tasavvur edemiyorum. (Karaosmanoğlu, 1990: 74)

Ne var ki bu sözleri kızı tarafından hayretle karşılanır. "Bir başın serpuş değiştirmesiyle bir ihtilal arasında" bir münasebet olduğuna inanmaz. Fazıl da müstakbel kayınbabasına Türklerin onun zannettiği gibi "körcesine mutaassıp" olmadıklarını göstermek için başına fötr şapka takarak nişanlısıyla dışarı çıkmayı kabul eder. Ne var ki dışarı çıktığı andan itibaren kendisini tanıyan kişilerin bakışından ürkmeye başlayan Fazıl, daha fazla kimseye görünmeden nişanlısının teyzesinin evine ulaşmaya çalışır. Tramvayda karşılaştığı, kendisini tanıyan birinin bakışlarından ve yanındakilerle "mahfi ve esrarlı" konuşmasından daha da ürker. Fazıl'ı takip eden kişiler şapka takması nedeniyle Fazıl'a sataşır. "Görüyor musun rezil!.. her yaptığı yetmemiş gibi şimdi de şapka giyiyor." (Karaosmanoğlu, 1990: 86) Öykünün sonunda Fazıl nişanlısının gözleri önünde kendisini takip eden bu iki kişi tarafından şapka taktığı için dövülerek

öldürülür. Yakup Kadri'nin bu öyküsünün satır aralarında gördüğümüz tavrı, ele alacağımız diğer yazarların aksine, Şapka Kanunu'yla takındığı tavırla uyumludur. Karaosmanoğlu, bir başlığa mutaassıp derecesinde bağlanmayı eleştirdiği gibi, anlatımından anladığımız kadarıyla, şapka giymeye de yeşil ışık yakmaktadır.

Yakup Kadri'nin fese bir anlam ve değer yüklediği ilk romanı 1928'de yayımlanan ve işgal altındaki İstanbul'u anlattığı *Sodom ve Gomore*'dir. *Sodom ve Gomore* romanında fese, işgal kuvvetleri subaylarının gözünden Türk-İslam sembolü, dolayısıyla işgale ve işgalcilere dolaylı bir başkaldırı anlamı ve değeri yükler. Yazar, *Sodom ve Gomore* romanında İstanbul'daki işgalci askerlerin fese, Türk-İslam olmanın bir şiarı olarak baktıklarını gösterir. Bu nedenle romanda fes, bir anlamda işgale karşı kültürel başkaldırının, işgali tasvip etmemenin sembolü olarak kullanılır. Yakup Kadri, diğer eserlerinden farklı olarak burada fese tahammülsüzlüğü işgal ordusunun subayına yaptırarak onu dolaylı da olsa olumlar.

...o dik bakışını üzerinde saplanmış tutan adamın, yüzünde hiçbir hareket olmaksızın, hatta ağzı bile kıvıldmaksızın kendisine İngilizce bir şey bağırdığını gördü. Zavallı Türk gencinin yüzü sapsarı kesildi ve Fransızca olarak:

- Ne söylüyorsunuz, anlamıyorum' dedi.

İngiliz, yine o taş gibi donmuş vaziyetini bozmadan, ağzı kapalı, aynı sözü tekrar etti... Bunun üzerine ikincisi... şu cümleyi heceledi:

- Dostum Captain Winter, başınızdan fesinizi çıkarmanızı istiyor.

Necdet hayretle baktı:

- Ne hakla? Lütfen sorar mısınız? dedi.

Tercümanlık vazifesini üzerine alan İngiliz sanki Necdet'i ısırarak istiyormuş gibi cenesini öne doğru uzattı:

- Dostum Captain Winter sualinize 'Bir galip hakkıyla! Cevabımı veriyor' dedi. (Karaosmanoğlu, 1996: 88-89)

1949'da tefrika halinde yayımladığı *Panorama* adlı romanında ise Tahincizâde Hacı Emin Efendinin şapkaya bakışı ve tavrı üzerinden bir zihniyeti resmeder. Daha doğru bir ifade ile sadece resmetmekle kalmaz, kendi dünya görüşü üzerinden bir kesimi adeta ötekileştirir. Cumhuriyetin ilk yıllarından Demokrat Parti'nin iktidara geçtiği ilk yıllarına kadarki zaman dilimini ele alan bu eserin ilk sayfalarında yeni devleti, "herkesin şapka giydiği, sakal ve bıyıklarını tıraş ettiği" şeklinde tasvir eder (Karaosmanoğlu, 1983: 39). Bununla birlikte Yakup Kadri, şapkanın ruha değil "kelleye" geçirildiği kanısındadır. Şapkanın bir zihniyet nişanesi, kendisini aşan bir "mana"sının olduğu inancındadır. Bu nedenle romanında "birer tarihi vakia olarak bunların kıymeti nedir?" (Karaosmanoğlu, 1983: 39) diye sorarak düşüncelerini tartışacak zemin hazırlar.

Festen şapkaya geçmenin, kavuğu atıp fesi giymekten daha büyük bir ehemmiyeti mi vardır? Tanzimatçı dedelerimiz de tepeden tırnağa kıyafet değiştirmişlerdi; sakal ve bıyıklarını o devrin Avrupa modasına göre kesip taramışlardı... Lakin bütün bunlar, elli altmış yıl sonra bir yeniçeri kıyamından farkı olmayan 31 Mart'ları bir Kabakçı Mustafa isyanından ayırt edilmeyen Babıali baskınlarını önleyebildi mi? (Karaosmanoğlu, 1983: 39-40)

Yazar şapkaya karşı olanları Tahincizâde Hacı Emin Efendinin şahsında adeta karikatürleştirerek ele alır. Şapka kanunu çıktığı günden beri evinden dışarıya ayak atmayan Tahincizâde her devre uyan, hatta işgal zamanında düşmanla bile hoş geçinmesini bilen biridir (Karaosmanoğlu, 1983: 41). Fakat iş fesi çıkarıp şapka takmaya gelince “sabır ve tahammülü” taşar. Tahincizâde şapka kanununun çıktığı “uğursuz” anı bir “felaket” gibi anımsar. Roman boyunca karşılaşılan Tahincizâde, olabildiğince olumsuz bir tip olarak ve her bölümde şapka özelinde vurgulanarak ele alınır. Yıllarca şapka takmamak için “kendi evinin çatısı altında diri diri gömülmek” pahasına dışarı çıkmaz. Tahincizâde'nin şapka kanununa bakışı da muhalif çevrelerin bakışını yansıtır.

Bir devletlinin keyfi istemiş, ehl-i İslam'ı karnavala çevirmeye kalkışmış. Biz de buna olmaz demişiz. İşte günahımız bu. Yahu, buraya gelen elin gâvuru bile bize böyle bir hakareti reva görmediydi. (Karaosmanoğlu, 1983: 359)

Burada da şapka dinî bir söylem kullanılarak reddedilmektedir. Tahincizâde'nin Demokrat Parti iktidarından beklediği de şapkanın kaldırılıp yerine fesin getirilmesi ve Arapça ezan okunması gibi değişimlerdir.

Hani ‘şer-i şerifi’ yavaş yavaş getirip, ‘ehl-i İslam’ı’ bu perişanlıktan kurtaracaktır? Kaçgöç, şapka, fes meselelerini halletmek şöyle dursun, daha şu Türkçe ezan kepazeliğinin bile önüne geçemedi. (Karaosmanoğlu, 1983: 389)

YAPILAN İNKILÂPLARA GÖRE ŞEKİLLENEN EDEBİ ANLATIM: REŞAT NURİ’NİN ROMANLARINDA DEĞİŞEN DEĞER YARGILARI

Reşat Nuri'nin romanlarında, yayımlandıkları yıla bağlı olarak, fes ve şapka motifi farklı anlamsal değerlerde yansır. Şapka kanunundan önce yayımlanan *Gizli El*, *Ateş Gecesi* gibi romanlarında şapka ötekinin ve toplumsal değerlerden kopuk olanın; fes ise -olumlayıcı bir bakışla verilirse de- kimliğin, toplumsal uyumun sembolüdür. 1928’de yayımlanan *Yeşil Gece* romanında ise fes ve sarık “yobazlığın, gericiliğin” işaretleri olarak yer alır.

Reşat Nuri'nin *Gizli El* romanı, şapka kanunundan 1 yıl önce yayımlanır ve şapkayla ilgili ilgi çekici bir diyalog içerir. I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesiyse 1920'ye kadar geçen süreyi kapsayan olayların anlatıldığı romanda şapkayla ilgili kısım da savaşın hemen öncesinde, yani tahminen 1913 yılında, Aziz Beyin çiftliğinde geçen bir konuşmada görülür. Aziz Beyin çiftliğine kalabalık bir akraba grubu gelir. Döneme göre gayet “alafranga” olan bu akraba grubun içinde Nevnihal Hanım, yaşayışındaki sivriliğiyle ön plana çıkar. Aziz Beyin oğluna özel ders veren Şeref'in gözlemlerinden aktarılan sahne şöyledir:

Demek ki, Nevnihal Hanım kendisiyle böyle şakalar yapılabilen fazla alafrağa bir kadındı. Nasıl ki biraz sonra söz arasında onun da epeyce bir zaman Avrupa’da yaşadığını ve *hattâ şapka giydiğini söylediler...*⁹ Hanımefendi, bunu da sordu:

- Ulûm-i diniye hocasına soracaklarımdan biri de bu... Şapka da şarap gibi haram mıdır, değil midir? Hele kadın için?..
- Ne münasebet efendim, dedim, hatta en kaba sofucular bile: ‘Güneşin yahut yağmurun ve soğuşun başı hasta etmesi gibi bir tehlike varsa, şapka giymekte beis yoktur’ derler. Maamafih, bunu da yine Doktor Beye havale edeceğim. (Güntekin, 2016: 62-63)

Olumsuz çizilen Nevnihal Hanımın aşırıya kaçan tarafının şapka üzerinden ifade edilmesi, şapkanın yapılacak kötülüklerden adeta sonuncusu olarak vurgulanması o dönem insanının şapkaya bakışını ele veren önemli bir örnektir.

Vaka zamanı *Gizli El* ile aynı dönemde geçen *Yeşil Gece* romanında ise fes ile sarıklı ayrımı daha ön plandadır. Hatta *Yeşil Gece*, sarık ile fesin çatışması üzerine bina edilmiştir denilebilir. Burada ilginç olarak fes, simgesel değer olarak şapkanın adeta yerini almıştır. Yani bu romanda “yenilikçiliğin” sembolü festir, “yobazlık” ise sarıkla sembolize edilir. Romanın başkışisi Şahin hoca üzerinden fes-sarık mücadelesi ve çatışması verilir.

[Şahin hoca] Nuruosmaniye’de eski ders şeriklerinden Zeynel hocaya rast geldi. Somuncuzade medresesinde dört sene arkadaşlık etmişlerdi. Zeynel hoca, Karadenizli koyu mutaassıp bir softaydı... Zeynel hoca, Şahin Efendinin sarığı çıkarmasını affedememişti. Onu görünce ısırmaya hazırlanmış yırtıcı bir hayvanın dişlerine benzeyen sivri, uzun dişleriyle güldü:

- Hepsisi tamam hocam. Bir şapkan eksik kalmış, dedi. Şahin Efendi, kalender ve şakacı tavrıyla:
- O da olur inşallah, dedi. Anadolu’dan sarıkla geldim, fesle gidiyorum, bir zaman belki şapkayla dönerim ama sen göremezsin. (Gültekin, 2015: 10)

1928 yılında yayımlanan *Yeşil Gece*’deki bu alıntıda aslında medreselilerin fese de olumlu yaklaşmadıkları ve şapkaya giden yolda geçici bir durak nazarıyla baktıklarını görürüz.¹⁰ Aynı zamanda ruhsal ve düşünsel değişimler geçiren Şahin Efendinin de bu değişimlerinin kıyafetine, başlığına yansımaları konumuz bağlamında önemlidir. Bilinçli bir tercih ve bu tercihin göstergesi olarak sarık çıkarılıp fes takılmış; ayrıca şapkaya da yeşil ışık yakılmıştır. Dolayısıyla zihniyetin değişiminin de öncelikle başlıktan başladığını ve zihniyet mücadelesinin başlıklar üzerinden verildiğini görürüz. Başlık, zihinsel bir sınıflamanın keskin ayrımlarını sunmaktadır. Romanda yer alan medrese/okullardaki öğrenciler arasında da kutuplaşmalar, zihniyetlerini temsil eden başlıklara göre şekillenir.

9 Vurgulamalar bana aittir.

10 II. Mahmud’un da fesi şapkaya geçiş olarak gördüğü yönünde yorumlar vardır.

Mektepte medreseden gelen sarıklılarla fesliler arasında bir anlaşmazlık vardı. Softalar, sivil mekteplerden gelen talebeyi çekemiyorlardı. Onlar da sarıklıların taassupla, irtica ile itham eder, olur olmaz bahanelerle softalara çatarlardı. Hatta bazen iki taraf arasında boğaz boğaza kavgalar bile oluyordu. Şahin Efendi, bu zümre ihtilâflarına hiç yanaşmadı. Softalardan ağzının payını almıştı. Öte tarafa karşı gerçi daha fazla bir yakınlık hissediyordu. Fakat başındaki sarıkla onların arasına karışmaya çekiniyor, bunun bir riyakârlık gibi görülmesinden korkuyordu.

Bu sarık meselesi Şahin Efendiyi en çok düşündüren bir şeydi. Medrese ile alâkasını kestikten ve itikadını kaybettikten sonra artık sarık sarmakta devam etmesine sebep kalmıyordu. Fakat iki şey onu düşündürüyordu: Babası onun hoca olmasını istemişti. Sarığı atmak onun hatırasına hürmetsizlik olmayacak mıydı? Sonra, sırtına giyecek temiz bir elbisesi yoktu.

Ahali, hocaları sefil ve gülünç kıyafetlerde görmeye alışmıştı. Fakat baştan sarığı atarsa bu elbiseler, bu pabuçlarla talebeden ziyade dilenciye benzemeyecek miydi? Bu iki sebep Şahin Efendiyi iki sene daha sarıklı gezmeye mecbur etti. (Gültekin, 2015: 37)

Şahin Efendinin atandığı Sarıova normalde “irtica”nın en çok taraftar bulduğu yerlerdendir. Şahin Efendi bu nedenle tayinini Sarıova’ya özellikle ister. Eski bir medreseli, sarıklı olarak bu zihniyetle çok iyi mücadele edebileceğine inanır. Şahin Efendinin ilk gözlemlediği de başlıklardır. Çünkü başlıklar kimlerle ve kaç kişiyle mücadele edeceği hakkında ona ipucu verir. Şapka Kanunu çıkmasından hemen önceki iki farklı zihin dünyası fes ve sarık üzerinden verilir.

Sokaklar gibi bu büyük sofrada da müthiş bir sarıklı bolluğu vardı. Belediye reisinin sağında mutasarrıf Aziz Bey, solunda şal yelekli ihtiyar bir müderris oturuyordu. Başka yerlerde olduğu gibi sarıklılar bir araya toplanmamışlar, feslilerin arasına dağılmışlardı. İdadi müdürü, Şahin Efendiye bunu göstererek dedi ki:

- Sarıkla fesin uzlaşamayacağını söyleyenler bu manzara-i uhuvveti gördükten sonra acaba fikirlerini değiştirmezler mi? Ben, Galatasaray’da tahsil görmüş terakkiperver bir adamım ama hakikati söylerim. Sarıklılarla feslilerin din ve devletin selâmet ve itilâsı hususunda teşrik-i mesaisinden daima müfit neticeler beklenebilirdi. Yazık ki bu iki kardeş zümre arasına nifak sokuldu. (Gültekin, 2015: 46)

Yeşil Gece romanında fes-sarık ayrımının iki farklı zihinsel/ideolojik dünyanın çatışma ve çarpışma alanında yer edindiği de görülür. Şapka Kanunu’ndan sonra yazılması nedeniyle, bu romanda mücadele alanının ve sembolik değerlerin yeni rejimin arzularına göre yönlendirilmiş olduğu da gözden kaçırılmaması gerekir.

Sarığın ve dolayısıyla sarıklıların ayrıcalıklı bir sınıf teşkil ettiği ve bu ayrıcalıklı durumdan nemalanmak isteyenlerin varlığı da ayrı bir sorun olarak ortadadır. Anlaşılan sarığa duyulan bu hassasiyet, en azından bir kesim için, aynı zamanda kendi ayrıcalıklı konumlarının da korunmasıyla yakından ilgilidir.

Bayrak, devletin; sarık, dinin timsalidir. Bayrağa hürmet nasıl bir borçsa sarığa hürmet de öyle bir borçtur. Maalesef bazı kuş beyinliler sarığa lââyık olduğu derecede hürmet etmiyorlar. Ancak, bütün kabahati onlara yüklemek doğru olamaz. Sarığın hakarete uğramasından ulema-yı kiramı da az çok mesul tutmak lazım gelir. Eline üç, beş arşın tülbent geçiren herkes fesine sarık sarıyor ve lazım gelen fazl ve kemâli iktisap etmek için hiçbir zahmet ihtiyar etmeksizin ulema sınıfına geçip oturuyor. Bu, böyle devam edip gidemez. Mevcut sarıklılar arasında bir tasfiye yapmak doğru olmasa bile badema saracak olanları küçük bir imtihandan geçirmek iktiza eder. (Güntekin, 2015: 85)

Şahin Efendi Yunan'a esir düştükten sonra memleketine döndüğünde gözüne ilk çarpan şey de şapkalı erkeklerdir. Bu görüntüler onun tasavvurlarının kısa bir zaman içinde hakikat haline geldiğini göstermektedir.

Şahin Efendi, zaferden sonra hemen memleketine dönememişti... Biraz evvel arabayla ovidan geçerken tarlalarda geniş hasır şapkalı erkeklerin çalıştığını görmüştü. Hâlbuki on küsur sene evvel Sarıova'ya ilk gelişinde aynı yerlerde abani yahut yemeni sarıklı adamlar güneş altında ter döküyordu. Hâsılı, onun istediği ve düşündüğü şeyler tasavvurundan çok daha az bir zaman içinde hakikat haline gelmişti. (Güntekin, 2015: 215)

İşgallerin sona erdiği, istiklalın kazanıldığı, devrimlerin yapıldığı dönemde yenilik için bedel ödeyen Şahin Efendi ile yobazlığın Sarıova'daki en büyük temsilcisi, üstelik Yunan ordusuyla işbirliği içinde olan Eyüp Hocanın karşılaştığı bölüm de yine fes-şapka-sarık üzerinden ele alınır. Fese bile tahammülü olmayan Eyüp Hoca melon bir şapka takmış ve sakalını tıraş etmiştir. Bu haliyle o, yazarın da vermek istediği gibi, aslında devrimleri ele geçiren yobaz zihniyeti ve devrimlerin nasıl ve kimler tarafından yozlaştırıldığını da gösterir.

Son olarak Reşat Nuri'nin 1942'de yayımlanan *Ateş Gecesi* romanında Osmanlı toplumunda fesli olmanın önemi, başı açık olmanın ayıp karşılanışının verildiğini görürüz. II. Abdülhamit döneminde Milas'a sürgün edilen on dokuz yaşındaki Kemal Murat, Çine çayından geçerken yanındaki eşyalar suya düşer. Eşyalarını kurtarmaya çalışırken fesi çayın akıntılarında kaybolur. Kendisine eşlik eden reji kâtibi "fesi kundura ve iç gömleği" kadar zaruri saymaktadır. Bu nedenle Kemal Murat'a başına bir mendil sarmasını söyler.

Çine çayı fesim gibi onları da alıp götürseydi halim ne olurdu?' diyordu. Fesi vücut için kundura ve iç gömleği kadar zarurî bir şey sayan reji kâtibi:

- Evlâdım, başına bir mendil sarıver bari diye akıl öğretmişti. Fakat o gözlerinin içi gülerek:
- Ziyanı yok beyefendi... Namaz kılacak değilim ki... Böyle de pekâlâ olur, diye cevap vermişti. Öyle görünüyordu ki, bu çocuk için, hiç olmazsa şimdilik 'pekâlâ' olmayacak şey yoktu. (Güntekin, 2008: 9)

SÖZÜNÜ YARIM BIRAKMIŞ BİR MÜTEREDDİT: HALİDE EDİP’İN İNKILÂPLAR KARŞISINDAKİ KETUMLUĞU

Halide Edip 38 yaşına kadarki hayatını anlattığı *Mor Salkımlı Ev* isimli anılarında ilk defa nasıl şapka taktığını, şapka takınca kendini nasıl hissettiğini anlatır. 31 Mart ayaklanmasında, kadınlar hakkında yazdıklarından dolayı, ülkeyi terk etmek zorunda hisseden Halide Edip bir gemiyle Mısır’a gider. “Bu arada ben de şahsen sık yazı yazdığım için mektuplarla hücumlara maruz kalıyordum. Bu imzasız mektuplar hep kadınların cemiyette bir mevki almalarına ve fikir sahibi olmalarına karşı şiddetle itiraz ediyor ve bunu dinimize mugayir addediyordu” (Adıvar, 2013: 139) Halide Edip’in Mısır’da olduğunu haber alan Isabel Fry, onu İngiltere’ye davet eder.

On beş gün için Kahire’ye gidip Ehramları gördükten sonra, Port Said’den yapayalnız, İngiltere’ye giden bir vapura bindim. *Bana zor gelen şeylerden biri de o günlerde şapka giymek idi.*¹¹ (Adıvar, 2013: 154)

Şapka giymekte zorlanan Halide Edip’in çocukluğundan itibaren babasının tercihleri nedeniyle İngiliz terbiye usullerine göre yetiştirildiği ve onlar gibi giydirilmek istendiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Yani şapka giymekte zorlanan Halide Edip, daha önce bu tür giyim kuşamı bilmeyen biri değildir. Buradan hareketle bile şapkaya yüklenen değer ve sembolü tahmin etmek kolaylaşır.¹²

Babası, İngilizlerin terbiye usullerini, çocuklarına giydirdikleri esvapları, verdikleri gıdayı kızına tatbik etmek istiyordu. Çoraplarından, pabuçlarından, mendillerinden,

11 Vurgular bana aittir.

12 Aslında kılık kıyafetle ilgili tek değişim fes-şapka bağlamında yaşanmaz. Halide Edip’in hatıralarında, özellikle “münevver kadın”lar arasında değişen giyim kuşamın izlerine şu alıntıda rastlarız:

“Evkaf mekteplerini eski mahallelerde teftişe gittiğim zaman, umumiyetle eski, uzun ve bol bir çarşaf giyer, yüzümü açık bulundururdum. Fakat, o sabah Arasta’dan geçmek ihtimali aklıma gelmediği için, biz yaştakilerin bu mahallelerin hoşuna gitmeyen modern kıyafetini muhafaza etmişim. O dar sokakta bir alay kız çocuğu, aşağı yukarı piyasa ediyorlardı. Paramparça basma entarili, çıplak ayakları eski takunyalı, ağızları sakızlı, fakat sakızla birlikte kelimeleri de çiğneyerek birbirlerine lâf atan çocuklar. Bir tanesinin kucağında, kendisinin yarısı kadar bir çocuk. Bir tanesinin elinde –muhakkak çalmış olacak– bir şık şemsiye, o günün sosyete hanımlarını taklit ederek kırıyor, süzülüyorlardı. O günün münevver sayılan kadın sınıfının bu kadar gülünç olduklarını ancak bu çocukları görünce anladım. Anlaşılan o sokağa kendi meskûnlarından başka pek kimse girmiyordu. Beni görür görmez hemen taklide ve alaya başladılar. Şemsiyelisi bağırarak diyordu ki: — Bak, bak başında bir kazan –saçımın tepeme toplanmış olması– arkasında bir peştamal –bu da çarşafın darlığına işaret– Hah, hah, hah. Birdenbire hepsi beni taklide, bağırarak bana söz atmaya başladılar. Bu bana realist bir komedi parçası gibi geldi. Mümkün olsaydı modaya uygun çarşafı atar, ayaklarıma takunya geçirir onların alaylarına iştirak ederdim. Fakat bunda alaydan başka bir de tehlike işareti vardı. Yani çarşafımı parçalamaya, beni taşlamaya hazır oldukları yüzlerindeki hinç ifade eden ışıldan belli oluyordu...

Biz, sokağın sonuna kadar –ben sırtımı duvardan ayırmayarak– kaymıştık. Bu gürültüyü duyan ve kalabalığı gören bakkal ve kasap ellerinde birer sopa ile imdadıma geldiler. Kalabalık onları görünce çılgınlık atarak dağıldı. Kasapta Ortaçağ’da bir kadın kurtaran şövalye gururu vardı.

— Bu sokaktan bu kıyafetle geçmeyin ha. Ben birçoğunu taşlanmaktan kurtardım.

Kasabın bu iddiası belki de böbürlenmekten ibaretti. Fakat tavsiyesi pek yerinde idi. Fatih, Cihangir ve Kasımpaşa’da yüzüm açık, bol ve eski bir çarşafı dolaşırken, çocuklar etrafımı alır bana yol gösterir, ‘hanım teyze,’ diye bana sokulurlardı.” (Adıvar, 2013: 193-195)

hulâsa her şeyinden o mesuldü. Yalnız şapka giydirmek, o günler için mümkün olmadığından çocuğu yazın başı açık gezdiriyor, kışın da kalpak giydiriyordu... Onu tazip eden şey kendi yaşında ve kendi sınıfına mensup çocukların kıyafetlerinin bambaşka olması idi. (Adivar, 2013: 27-28)

Halide Edip hatıralarında fesle ilgili de ilginç bir bilgi paylaşır:

“Bosna-Hersek’in işgalinde, Türkiye’de Avusturya malları boykot edilmiş, fesler umumiyetle Avusturya malı olduğu için, herkes fes yerine yerli başlıklar giymeye başlamıştı. Tabii bu, yerli fes fabrikaları açılmaya sebebiyet verdi.” (Adivar, 2013: 163)

Halide Edip’in romanlarında da takılan başlıkların sembolik değerler taşıdığı görülür. Romanlarında Osmanlı’nın son dönemleriyle Cumhuriyet’in ilk yıllarında yaşanan olaylara yer veren Halide Edip’in anlatımında Şapka Kanunu’yla ilgili duygularını belirleyebilmek, Reşat Nuri ve Yakup Kadri’den farklı olarak, pek de mümkün değildir. Bunun nedeni olarak o dönemde ülkede olmaması gösterilebilir.

Halide Edip’in ilk olarak 1936 yılında yayımlanan ve II. Abdülhamit döneminde geçen olayların anlatıldığı *Sinekli Bakkal* romanında başlıklar genel olarak dini/mezhebi farklılıkların alamet-i farikası olarak kullanılır. Romandaki farklı medeniyetlere ve dinlere mensup iki önemli kişi, Peregrini ile Vehbi Dede’nin taktıkları başlıklara özellikle bu türden bir kimlik alameti olarak dikkat çekilir. Yıllarca Müslümanlar arasında yaşayan Katolik dünyasının aforoz ettiği Peregrini başında şapkasıyla tasvir edilir, bu kıyafetinden dolayı bir “öteki” algısı oluşturulur ve yine kıyafeti, karşısındakinin gözünden, garipsenerek verilir.

Siyah harmanili, üç köşeli kocaman şapkalı, kısa boylu, çevik tavırlı bir ecnebi idi. Sinekli Bakkal civarı Hıristiyanları şapka giymedikleri için Rakım, bunu bambaşka, Beyoğlulu bir müşteri, belki de bir seyyah olarak teşhis etti. (Adivar, 2013: 85)

Bir müşteri olarak geldiği “fakir ve orta halli” bir semtte Peregrini, ilk olarak kıyafetiyle algılanır ve kıyafetinden hareketle bir kimlik analizi yapılmaya çalışılır.

Rakım güllaçları sararken birdenbire kaşları çatıldı. Herifin kıyafetiyle güllaç arasında bir münasebet yoktu. Sonra kıyafetiyle söylediği Türkçe arasında da bir münasebet yoktu. O halde? Yoksa herif bir hafıye miydi? Bazen tebdil-i kıyafet de gezdikleri söyleniyordu. (Adivar, 2013: 86)

Bu romanda da şapkanın, “küfrün” yani ötekinin göstergesi, hatta “en hususi alemi” olarak algılandığını görürüz. Peregrini’nin “öteki” olarak görülmesinin nedeni kafasındaki şapkasıdır. Bunun farkına varan/farkında olan Peregrini de öteki algısını yıkmak için kafasındaki şapkayı çıkarır.

Rakım’ın gözleri zihninde küfrün en hususi alemi olan üç köşeli şapkaya kaydı. Cemaat ibadet ederken ecnebi ziyaretçilere alışık değildir. Rakım’ın gözlerinin istikametini takip eden Peregrini başından şapkasını çıkardı yere attı.

- Ben şapkasız giderim. Evde bir fesim var. Hem bir daha bu mahalleye şapkalı gelmeyeceğim. Ben dinî hislere çok hürmet ederim... Ben, ben vaktiyle bir nevi derviştim. (Adıvar, 2013: 87)

Süleymaniye Camii'nde mukabele okuyan Rabia'yı dinlemeye giden Peregrini'nin fesli olarak tasvir edilmesi de, romanın sonunda İslam'ı seçecek olan Peregrini'nin yaşayacağı medeniyet değişiminin ipuçları olarak okunabilir.

Rabia'yı dinleyenler arasında Peregrini ile birlikte Vehbi Dede de vardır. İki farklı medeniyetin temsilcisi olarak resmedilen Peregrini ile Vehbi Dedenin bulunduğu ortamda Rabia'nın "İki Şarkın Rabbi... İki Garbın Allah'ı" ayetini okuması da anlamlı bir tercihtir. Yazar, Peregrini ile Vehbi Dedeyi adeta taktıkları başlıklarla bir sınıflamaya tabi tutar, bu şekilde iki farklı dünyaya oturtur.

Perdenin önündeki iskemlelerin birinde dâimâ başına küçük gelen fesiyle Peregrini oturur, arkada, hasırın üstündeki çocuk alayı arasında Vehbi Dede'nin uzun külâhı görünürdü. İkisi de sallana sallana gülerlerdi. (Adıvar, 2013: 96)

Bundan ayrı olarak, bu romanda, fesin tek tip bir başlık olmadığı ve çeşitli sınıfları, sosyal statüleri işaret ettiğini görürüz.

Köpek herifin lanetli fesi, dünyayı ürküttü.

- Kim olduğunu biliyor musun, Ağabey?
- Fesinden kim olduğunu anladım. Burada ne sordu? Rabia da nihayet anlamıştı. Uzun kırmızı feslerin hafiyelere alâmet olduğunu işitmişti. Fakat Sinekli Bakkal'da onlara benzer adam görmediği için unutmuştu. (Adıvar, 2013: 141)

Cumhuriyetin ilk yıllarından konusunu alan ve 1939 yılında yayımlanan *Tatarcık* romanında ise Şapka Kanunu'nun topluma izdüşümünü görmek mümkündür. Sadece üç yıl öncesinde, henüz Avrupa'dayken, yazdığı *Sinekli Bakkal*'da Peregrini'ye fes giydirip Müslümanlaştıran Halide Edip, artık şapkaya medeni bir sembol gözüyle bakıyor gibidir. Romanda yer alan kişileri başlarında şapkayla tasvir eder. Kişilerde şapka giyme âdeti artık yerleşmiştir. Bu tasvirlerde övgü ve yergiden uzak durur; ama genel hatlarıyla bakıldığında olumsuzlayan bir bakış yoktur. Romanda verildiği kadarıyla şapka, toplumsal davranışlara yansır.

Bir türlü Lâle'ye iltihak edemeyen, kalabalığın içinde Recep'in yardımıyla geçirilen genç bir Amerikalı kadın iskeledeki sahneyi, Amerikanvari bulmuş olacak ki, kahkaha kahkaha üstüne atıyor, bir düziye, "Oh how jolly!" diye haykırıyordu. Nihayet Miss Barkley 'İşte dostum,' der demez Recep gülererek:

- Sağ salim teslim ediyorum... Şapkam olmadığı için selâmlayamıyorum, affedin bayan, demişti. (Adıvar, 2009: 58)

Son olarak *Zeynonu'nun Oğlu* romanında bu bağlamlardan daha farklı bir kullanımla karşılaşırız. Bu romanda, baloların anlatıldığı bölümlerde, kıyafetle zihniyet arasında bağlantılar kurulmakla beraber, romanda olayların geçtiği dönemde henüz Şapka Kanunu çıkmadığından şapkayla ilgili bir şeyler yoktur. Sadece romanın başkişilerinden Haso belli bir yaşa eriştiğinden dolayı fes giymeye başlar. Bu aktarımdan fes ve takkenin aynı zamanda kişilerin yaşıyla da bağlı bir gelenek olduğu anlaşılır ve elbette bir de hangi yaşta olursa olsun erkeklerin başında mutlaka bir başlık olduğunu belirlemek mümkündür.

Bu sabah, heyecanı bol bir sabahtı. Haso çocuk, yeni bir şalvar, yeni bir mintan ve başına ilk defa Şaban amcanın aldığı kırmızı yemeni sarılı püsküllü bir fes giyecekti. Bugün Haso, takke devrinden fes devrine geçiyordu. Gerçekten bütün bu iyi şeyler biraz merakla beklediği babanın şerefine idi. Fakat asıl sevinci, daha çok, bu ilk fes içindi. (Adıvar, 2006: 60)¹³

DOĞU İLE BATI ARASINDA MED-CEZİR: PEYAMİ SAFA'NIN PARADOKSU

İlk romanını Cumhuriyetin ilan edildiği 1923 yılında yayımlayan Peyami Safa, Şapka Kanunu'nun ilan edilmesinden iki yıl kadar önce yazdığı, Mütareke döneminde geçen olayları konu edinen *Sözde Kızlar* romanındaki bir cümleyle o dönemde toplum nezdinde fes takmanın ne kadar gerekli olduğuna vurgu yapar. Romanın kahramanlarından Salih bir muharriri anlatırken; “Fessiz sokağa çıkar, kadınsız çıkmazdı. Yaman çocuktu.” (Safa, 2016: 38)

I. Dünya Savaşı döneminde geçen olayları konu edindiği *Mahşer* romanında da başkarakter Nihad üzerinden dönemin fes hassasiyetini birkaç cümleyle verir.

Aksaray'a doğru yürüdü, sonraya geriye döndü. Hep hızlı hızlı gidiyordu. Bu serin havaya ihtiyacı var. Birden elini başına götürdü: O ne? Fesi yok! Fessiz çıkmış. Cınnet! Herkes bakıyor. Rezalet! Bir fes lazım. Bir dükkâna girdi, hasırlı hazır feslerden birini başına geçirdi. Fakat bunu niçin giyiyor? Ne lüzum var sanki? Bilmiyor. (Safa, 1996: 293)

Bu cümlelerden hareketle Osmanlı toplumunda bir erkeğin fessiz, yani başı açık dışarı çıkmasının toplum nezdinde ne kadar kötü karşılandığı ve fertlerin bu “mahalle baskısı” karşısında psikolojik kabullenmişliği görülür. Bu zorunluluğa duyulan rahatsızlık da ayrıca anlatımda sezdirilir. Denilebilir ki, fese karşı olmasa da, bir başlığın takılmasına duyulan rahatsızlık vardır.

İlk olarak 1933 yılında yayımlanan, Cumhuriyet'in ilk yıllarında geçen bir olayı içeren *Bir Tereddüdün Romanı* adlı eserinde de başlıklara sembolik bir değer ve anlam yüklenir. Fes

13 Anılarında ve romanlarında kıyafetle zihniyet arasında ilgi kurduğunu gördüğümüz Halide Edip'in romanlarında konuyla ilgili fazla bir şey bulamamızın nedeni muhtemelen Şapka Kanunu çıktığı dönemde Türkiye'de olmamasıdır. Bununla birlikte Türkiye'deki inkılap hareketlerini yakından takip ettiğini bildiğimiz Halide Edip'in suskunluğunun tek nedeni bu olmasa gerek.

ve şapka bu alıntıda zihniyet farklılığının sembolüdür. Romandaki başkışilerden Vildan’a şunlar söylenir:

“Ben bu dünyada Lâtin ve Grek’ten başka medeniyet yapan unsur tanımıyorum. Fakat beni gene körü körüne bir garp medeniyeti âşığı zannetmeyiniz. Sizin şarkı anlayışınız hoşuma gidiyor. Garp valörleriyle şarka bakıyorsunuz. O vakit Asya yeni bir cazibe altında görünür. Sarığın değil, şapkanın altında Asya’ya bakmak yeni bir şey. Fakat şarklı olmak şartıyla. Bizim gibi.” (Safa, 1998: 82)

Romanları haricinde düşünce kitaplarında da değindiği kıyafet ve zihniyet ilişkisi Safa’nın konu hakkındaki düşüncelerini öğrenmek açısından önemlidir. Konumuz bağlamında *Türk İnkılabına Bakışlar* adlı eserinde önemli veriler sunar. İttihat ve Terakki yönetiminin 1916’da “garpçıların programını tatbik” başladığını belirten Safa’nın söylediği bu birkaç tatbikten biri de şapkanın “müjdecisi” sayılan Enveriye isimli başlıktır. “Orduda biraz şapkayı andıran ve ‘Enveriye’ adını alan bir serpuş nev’i de ihdas edildi. Garpçılar bu acayip külâhı şapkanın bir müjdecisi telakki ediyorlardı.” (Safa, 2010: 45)

Oysa Safa eserinde bu türden “yarımlık”ları milletin başına bütün belaları üşştüren sebep olarak görür. Bu türden yarım kalmış inkılaplar; “Türk bünyesini hem şark ve garp, hem din ve milliyet arasında yarımsar ve sakat iki parçaya bölüyordu.” (Safa, 2010: 54)

Şapka Kanunu’nu Atatürk’ün “Medeniyetçilikten doğma inkılâp hareketleri” arasında sayan Peyami Safa, Atatürk’ün “büyük bir amelîyat” yaparak bu türden tüm ikilikleri kaldırdığını söyler. Enveriye’den şapkaya geçişi de bu türden tamamlayıcı, bütünleyici inkılaplardan sayar. “Atatürk bu büyük amelîyatı yaptı. Türk bünyesinde yaşamaya müsait gördüğü bu iki fikrin Osmanlılık mefhumuna yapışan ölü taraflarını kesip attı. Artık Tanzimat’ın yarı şerî, yarı nizamî mahkemesinden eser kalmayacaktı; artık Türk maarifi yarı mektep, yarı medrese içinde bilgi dağıtmayacaktı; artık Enveriye, şu bu gibi yarı şapka, yarı külâh acayip serpuşlar aranmayacaktı.” (Safa, 2010: 53)

SON SÜRGÜNÜYLE SUSKUNLUKTA SELAMET BULAN EZELİ MUHALİF: REFİK HALİT’TE KEKEMELİ ANLATIM

Milli Mücadele’nin başarıya ulaşmasından sonra vatandaşlıktan çıkarılan 150’liklerden biri olan Refik Halit, ilk gençliğinden itibaren sivri diliyle iflah olmaz bir muhaliftir. 1938’de genel af ilan edilinceye kadar Lübnan ve Suriye’de yaşamak zorunda kalan Refik Halit bu aftan faydalanarak Türkiye’ye döner. Bahsi geçen genel affın çıkarılmasına sürgünde yazdığı *Deli* isimli eserin etkili olduğu Yakup Kadri tarafından ifade edilir.¹⁴ İnkılapların yapıldığı dönemde ülkede bulunmayan Refik Halit, bu eserden de anlaşıldığı kadarıyla, Türkiye’nin

14 Yakup Kadri *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı eserinin “Refik Halit” bölümünde konuyla ilgili detaylı bilgiler verir. Atatürk’ün Refik Halit’in yazılarını okuyup uygulandığını, birkaç zamandır gönlünde taşıdığı af arzusunun kanun haline getirilmesinin de Refik Halit’in *Deli* adındaki eseri nedeniyle olduğunu belirtir (Karaosmanoğlu, 1969: 87).

gündemini yakından takip etmiştir. Şapka Kanunu çıktığında ülkede olmamasına rağmen diğer inkılaplarla birlikte şapka giyilmesini öngören kanunun yaşattığı toplumsal şoku bu eserinde işler. Bununla birlikte ülkeye döndükten sonra kaleme aldığı romanlarında bu konularda ketum davranır. *Delî* isimli eserinde Cumhuriyet’in ilanından önce felç geçiren birinin yıllar sonra bilincinin yerine gelmesiyle karşılaştığı durumlar neticesinde yine aklı dengesini kaybetmesi konu edinilir. Eserin başkişisi Maruf Bey’in iyileşmesinden sonra kendisini Yakup Hoca adında eski bir dostu ziyaret etmek ister. Maruf Bey, bu medreseli eski dostunun şapka taktığını duyunca tepkisi “Demek Yakup Hoca tasannur da etti... Vay Kâfir vay!” (Karay, 2014b: 17) şeklindedir. Kendisine bu bilgiyi veren Şebnur Kalfa ise durumu “zamaneye uymak” şeklinde izah eder. Üstelik fes ve sarığın yasak olduğunu, fes veya sarıkla gezenleri yakaladıkları gibi karakola tıktıklarını ve en aşağı üç ay hapis yatırdıklarını söyler (Karay, 2014b: 18). Dışarıdan gelen müzik sesinden askeri bir geçidin olduğunu anlayarak dışarı bakar ama askerlerin şapka giydiklerini görünce onları “Moskof askeri” sanır. (Karay, 2014b: 30)

Yazarın *Yezidin Kızı* adlı romanında ise kıyafet kanununun sonucuna iğneli bir gönderme yapılır. Kanunun gereğini yerine getirirken acayip bir görüntü oluşturanlara dikkat çekilir.

Bu sırada merdiven başında acayip bir tip belirdi: Sakalı kapkara, kocaman, bukle bukle bir adam... Tıknaz, omuzlu vücudunu cüppe veya redingot, ne olduğu birden anlaşılamayan siyah, bol bir elbise kaplamış. *Türkiye’de kıyafet kanununa uyan hocalara* ve papazlar benziyor ama kadın yayvan vücuduyla ve enli, itinalı, kıvrırcık, taranmış değil işlenmiş sanılan sakalıyla operet uydurması bir Asuri kâhinini daha çok andırıyor. (Karay, 2009a: 8)

Fes ve şapkaya sembolik değerlerin yüklendiği dönemleri yaşayan Refik Halit *Bugünün Saraylısı* romanında ise şapkayı yeni bir yaşam ve düşünce biçiminin yani zihniyetin göstergesi olarak ele alır. Romanın başkişilerinden Ata Efendinin “eski değerler” sistemindeki düşünceleri karşısında eşi Ferhunde Hanımın söylediği sözler, şapkanın zamanın ruhuyla ve dönemin yeni değerleriyle özdeşleştirildiğini gösterir.

“Başıma sımsıkı geçirdiğin şapkana dinletiyorum. Şapkalı kafanı zamaneye uydur, efendi.” (Karay, 2014a: 55)

Ortadan kalkan eski konak yaşantılarına şahit olan nesli anlattığı ve dolayısıyla eski ile yeniyi karşılaştırabildiğimiz *Bu Bizim Hayatımız* romanında da şapka-zihniyet ilişkisi ve eskilerin başı açık bulunmaktan imtina etmelerine birer gönderme yapılır.

Ey, şimdi ne yapacağız? Anladığıma göre nüfus kalemine gideceğiz. Kâtip Gazanfer’i dışarıya çağırtaım da işi anlatıver. Ben daireye girmem adama kasketini çıkartıyorlar. Hamdolsun kelim yok ama baş açık durmak istemiyorum, işte! Kuşlar da kasketime alışmışlar; çıkardım mı yabancı sanıp çırpınıyorlar, elime konmuyorlar. (Karay, 2009b: 109)

Zihniyet değişiminin kıyafetle mümkün olmadığına da yine yüzeysel bir değiniyle işaret eder.

Hayatının büyük kısmını Avrupa’da geçirmişler için oradakileri yalnız bizim yerli kadın tiplerimiz yeter derecede hatırlatamazlar. Şapka ve garp kıyafeti de yetmiyor. Pek güzel olabilirler; lakin anlayan onları bazı ‘nüans’lardan dolayı öbürlerinden ayırır. Biraz da sıcakkanlı, cana, bizim canımıza yakın oluşlarından; belki de erkeğe başka türlü bakışlarından; erkek muhitinde az çok iğreti duruşlarından; ne kadar göstermeseler kumru gibi bir hal alışlarından! (Karay, 2009b: 228)

HER OTORİTEYE BAŞKALDIRI: KEMAL TAHİR’DEN GERÇEKÇİ MÜŞAHEDELER

1910 doğumlu olan Kemal Tahir, Şapka Kanunu çıkarıldığında ancak on beş yaşındadır. Yani bu makalede ele aldığımız yazarlardan bir tek Kemal Tahir bu kanunun çıkmasından önce herhangi bir eser yazmış değildir. Bununla birlikte Kemal Tahir’in eserlerinin birçoğunda, ele aldığı dönemin de etkisiyle, fes-şapka çatışmasının sembolik değerler atfedilerek kullanıldığını görürüz. Ayrıca; festen şapkaya geçildiği tarihte bu değişimi gözlemleyebilecek yaşta olması da Kemal Tahir’i burada ele almamız gerektiğini düşündürdü.

Esir Şehrin İnsanları’nda Kamil Bey ile Nedime Hanım arasında geçen konuşmada şapka üzerine de muhabbet edilir. Bu konuşmadan her ikisinin de şapkadan yana olduğu, dolayısıyla karşılarında ölüm-kalım savaşı verdikleri Avrupa’nın kültürünü benimsedikleri görülür. Kamil Bey, kendisinin de eşinin de Avrupa’dayken şapka taktıklarını ifade eder; ama burada buna imkân bulunmadığını belirtir. Nedime Hanım da “şimdi burada kostüm tayyörle” olmak istediğini ve şapka takmayı arzuladığını söyler. Bu sözler Kamil Beyi çok şaşırtır.

- Şapka mı? Siz neler söylüyorsunuz? Yobazlar, topluklardan dört parmak kısa etek giyen kadınların çarşaflarına kezzap döküyorlar.
- İyi ediyorlar. Başka türlü bizi başkaldırmaya zorlayamazlar.
- Gerçekten, şapka ile sokağa çıkmaktan korkmaz mısınız?
- Hiç... (Tahir, 2005a: 170)

Nedime Hanım ile Kamil Beyin konuşmalarından değişimin, mevcut düzenle mücadelenin, savaşımın giyim kuşam üzerinden başlatılmak istendiği anlaşılır. İlk ve en anlamlı cephe kültür ve medeniyet değişimini imleyen dış görünümdür. Nedime Hanımın ifade ettiği “Bir fikir kadınlar tarafından kolayca kabul edilirse o fikir er-geç, yüzde yüz yener” sözleri de anlamlıdır.

Şapkaya karşı bir tavır da *Hür Şehrin İnsanları*’nda görülür.

Ziya’nın babası Hacı İsa Efendi, burada yazmacılık yapıyordu. Uzun boylu, zayıf her zaman hiddetli bir adamdı. Şapka Kanunu’ndan sonra ilahiyat Fakültesi’nden istifa etmiş, burada yazmacılığa başlamıştı. (Tahir, 2010a: 162)

- Milleti mutaassıp sanırdık. Meğer yobazın iftirasıymış. Şapkayı giydi. Biraz homurdandı ama giydi. Çünkü yüz sene evvel fes için de bilmeden homurdanmıştı. Yeni harfleri kabul etti. Biraz homurdandı. Lakin kabul etti. (Tahir, 2010a: 611)

Şapka giyilmesini zorunlu tutmayan, sadece başka başlıkları yasaklayan kanunun bu şekilde anlaşılmadığı da yine aynı romandan anlaşılır.

- Enver mi? Hay beyim, görmeliydin! Refik Bey'e de böyle rica ettim. Dinlemedi. Biraz da keyfi galiba... Yukarı çıktı. Kapıya dayandı. Usulüyle içeri aldılar. Bir on dakika sonra bir feryat, bir gürültü... Koşum ki zavallı Refik Bey'i, karıyla bir olup bir güzel ıslatmışlar, başını yarmışlar. Palaskası, şapkası içerde kalmış. Yalvarmaya başladı. Nasıl yalvarmasın, kel herif "Merkez Kumandanlığına gideceğim!" diye ayak diriyor. Refik Bey'i görmeliydin beyim! Zabit ama, öyle acar zabit değil... Yalvarmasına ancak Kel Enver olmalı dayansın! 'Beni zabitlikten kovarlar, ocağınza düştüm!' diyor. Nihayet araya girdim de... Şapkayı, kayışı alıverdim. Sonra iyileştiler. Gelir gider oldu. (Tahir, 2010a: 677)

Bir erkek için başı açık olmanın geleneksel olarak büyük bir ayıp şeklinde algılandığını *Sağırdere*'de görürüz. Yukarıda gösterdiğimiz üzere; diğer yazarların romanlarında da bu türden örnekler görülür.

- Görmedin, bilmezsin... Haydi bakalım, şimdi sana Güldane'yi verdim. Şu başındaki kasketi yere çalmaz mısın?

- Çalmam... Şapka adamın namusudur. (Tahir, 2007: 100)

Şapkanın bir biat olarak görülmesi, yeni rejime biat ve çıkarın da simgesine dönüştüğü *Yol Ayrımı* romanına yansır.

Kara şapkalı herif neyin nesiydi acaba? Bana kalsa mebus falan olmalı... Kemal Paşa, 'Sarıklı, sakallı mebus istemem' deyince bu herifler, sakalı kazıtıp ortaya cascavlak çıktılar. Oturak şapkalı gördün mü, bil ki, yobaz eskisi... Ne diyordun? (Tahir, 2010b: 226)

Aynı romanda muhaliflerin vaatleri arasında şapkanın kaldırılacağı sayılır.

Bu sözler, adamına göre değişiyordu. 'Vergileri kaldıracağız' dediler, 'Şekeri beş kuruşa yedireceğiz, tütünü kırk paraya içireceğiz' dediler. 'Din elden gidiyor' denildi, 'Tekkeler açılacak' denildi. Şapkayı defleyip fes giydireceklerine yemin ettiler. Kulaktan kulağa en namuslu insanlara kara sürülmek istendi. (Tahir, 2010b: 457)

Yorgun Savaşçı romanında ise halkın şapkayı bir din aidiyeti olarak algıladığı görülür.

Hele bir Laz Hoca vardı, sıska, tıknafes, gözleri çipil. Ağzından salyalar saçarak yırtınıyordu hergele. 'Boz tomofiiiiil... Biri şapkalı dört ittihatçı gâvuru...' diye tepiniyor ki, nerdeyse tikanıp geberecek... (Tahir, 2005b: 50)

Kurt Kanunu romanında da şapka, Cumhuriyet’i içselleştirilmediğini, çeşitli anlayışlardaki kişiler için bir cürüm şeklinde ele alınır. İttihatçıların tetikçilerinden Abdülkerim’in hayalinde canlandırdığı sahnede Babiâli’yi basıp içindekileri öldürmek vardır. Suçunu soranlardan birine verdiği cevap da “şapka giymek” şeklindedir. Abdülkerim’le konuşan şoförün “Şapka giydik, diyerek gâvur mu olduk?” cümlesi de şapkanın içselleştirilmediğinin, hala ötekini temsil ettiğini gösterir. Gazete haberlerinde Hicaz Kongresi mümessili Edip Servet’in Hicaz’a gittiğini okuyan Kara Kemal, Edip Servet’in yazıhaneye uğradığını ve şu konuşmanın aralarında geçtiğini söyler:

Bir savaş subayından çok, diplomat yaradılışlı olan Edip Servet geçen gün yazıhaneye uğramıştı. Sıkıntıyla anlattıklarını hatırlayarak gülümsedi. Gazi Paşa sıkı emir vermiş, ‘Hicaz’da kesinlikle şapkanı çıkarmayacaksın’ diye... Şapkayla Mekke’ye girmek, ölüm cezasına çarptırılmayı gerektiriyormuş... N’apacağını sormuştu, bahtsız temsilciye... ‘Düşünüyorum,’ diye boynunu bükmişti Edip Servet, ‘karar veremiyorum, yardım mı geçeyim, serden mi?’, ‘Ne yardım ne serden... Şapkadan geç!’ , ‘Fotoğraf icat edilmeseydi, müzevirler de böyle bir fırsat kollamasaydılar, olacağı oydu.’¹⁵ (Tahir, 2008: 85)

Bu alıntı, yukarıda ifade edildiği gibi, şapka bir medeniyet değişiminin yanı sıra yeni rejime itaatin de göstergesi kabul edilmiştir. Ayrıca aynı romanda, Jön Türklerin şapka takmalarının, diğer romanlarda göremediğimiz, bir nedeni daha belirtilir. O da, II. Abdülhamid dönemi istibdadından saklanmak amacını taşır.¹⁶ Kara Kemal’i evinde sakladığı için yargılanan Emin Bey’e şapkaya karşı olup olmadığı sorulduğunda şöyle cevaplar:

Değilim efendim... Bilirsiniz, Abdülhamid devrinde çok şapka giydik biz... Yabancı postanelerden gizli gazete paketlerini almak için... (Tahir, 2008: 265)

Son olarak; bu romanda, Batılılaşmanın gerçek anlamda 1826 yılında Yeniçerilerin ortadan kaldırılmasıyla başladığı ifade edilir. Makalemiz bağlamında önemli bir yorum olarak değerlendirebiliriz. Çünkü II. Mahmud fes gibi bir inkılâbı ancak Yeniçeri Ocağı’nı kaldırıp ulema sınıfını desteksiz bıraktıktan sonra gerçekleştirebilmiştir. Dolayısıyla denilebilir ki; batılılaşmanın ilk görsel ifadesi, şapkaya geçişte bir ara durak olan fes olmuştur. “Fes şapka ve kavuk arasında bir geçiş, bir uzlaşma aracıydı.” (Özdemir, 2007: 9)

15 Lord Kinross Türkiye’nin gönderdiği bu heyetin sakin bir şekilde karşılandığını belirtir. “Müslüman âlemi, genel olarak devrimi [Şapka İnkılâbını] sakin bir şekilde karşıladı. Gazi, Mekke’de toplanan bir İslam kongresine redingotlu ve şapkalı delegeler gönderdiği zaman, öteki entarili ve sarıklı delegeler bu davranışı normal ve nezaketle karşıladılar.” (Kinross, 1994: 341)

16 “Hüseyin Cahit, 31 Mart Olayı nedeniyle Türkiye’den kaçabilmek üzere vapura binebilmek için şapka giydiğini, ancak Romanya’ya iner inmez kafasına yeniden fes geçirdiğini de anlatmıştı. Bu olayın en önemli yanı 20. yüzyıl başında Osmanlı toprakları içinde bir dokunulmazlık sağlayabilmek için şapkadan medet umulması ve şapkanın simgelediği yabancı güce kimsenin gücünün yetmeyeceğine inanılmasıydı.” (Özdemir, 2007: 21)

SONUÇ

Türkiye'nin batılılaşma süreci boyunca şekil-ruh, öz-biçim, iç-kabuk meselesi değişmeyen tartışma konusu olmuştur. Şekilde kalan değişiklikler Tanzimat edebiyatının ilk metinlerinden itibaren karikatürize edilerek ele alınmış ve eleştirilmiştir. Bununla birlikte zihniyet değişimlerinin ister-istemez, bilinçli veya bilinçsiz kıyafete de yansıdığını görürüz. Kıyafet, tercih edilen dünya görüşünün ve mensubiyet hissedilen medeniyete merbutiyeti ilk gözlemde temsil eder. Türkiye'nin medeniyet krizi içine girdiği dönemlerde değişim ve yenileşmelerin giyim kuşama da yansıdığı, özellikle bu değişimlerin başlıklar üzerinde görsel bir sembolleşmeye doğru gittiği görülür. Mecburi tutulan başlık değişimlerini ise; değişen otorite zihniyetini ve otoriteye itaat anlamında bir tür biat istemi olarak görmek mümkündür. Ayrıca hem fes takılması için çıkarılan ferman, hem de şapka takılması için çıkarılan kanun eskiyi hatırlatan her şeyin bertaraf edilmesini de hedeflemiştir. Bu yenilikler karşısında alışkanlıklar, dinî endişeler veya ekonomik kaygılar gibi nedenlerle halkın bir bölümü direnç göstermiş, gösterilen direnç de yine daha sert tedbirlerle püskürtülmüştür.

Bu çalışmada da görüleceği üzere, şapka inkılabını hususi olarak ele alan, dönemin önemli romancıları tarafından yazılmış, bir romanla karşılaşmadı. Yapılan inkılabların kitleler üzerindeki etkilerinin, gözlemlere dayanılarak yazılan romanlar üzerinden okuma imkânı tarih biliminin vermede yetersiz kaldığı pek çok malzeme bulmamızı kolaylaştırabilirdi. Sosyolojik tahliller için de daha bol ve sağlıklı veriler sunardı. Bu nedendir ki; Şapka Kanunu'nun yürürlüğe girdiği tarihte, fes takmayla ilgili ferman çıkarıldığı dönemde Türk romanı bulunmadığından, ilgili kanunun halk tabakası tarafından nasıl karşılandığını fesin nasıl karşılandığına oranla daha net görebilmekteyiz.

Ele alınan romanlardan takip edebildiğimiz kadarıyla Şapka İnkılabı, yukarıda da ifade edilen, hedeflediği her iki amaca da ulaşamaz. İlk olarak "tuhaf", uyumsuz kıyafetlerin düzenlenmesini sağlayamaz. Şapka devrimi öncesi birbiriyle uyumsuz kıyafet görüntüsü şapka ile daha da bir tuhaflığa bürünür. İkinci olarak da, zihniyetin dönüştürülmesi gerçekleştirilemez. Şapkanın altındaki kafada bir değişiklik olmaz; zaten bir başlıktan diğerine geçişle birlikte zihniyetin değişmesini beklemek pek de ayakları yere basan bir hedef değildir. Şapka İnkılabının tartışmasız şekilde gerçekleştirdiği şey; sembolik anlamda devlet politikası olarak Şark-İslam medeniyetinden ayrılıp Garp medeniyetine intisabı göstermesidir. Oysa otorite, zihniyetine uygun olarak takılacak başlığı, anlam ve değer de yükleyerek, belirleyebilir; ama başlıkla bir kitlenin zihniyetini değiştiremez. Diğer bir ifadeyle şekilsel değişikliklerle bir zihniyet değişikliği yapıldığı ancak zannedilebilir.

Makalede ele alınan yazarların fes-şapka ikileminde nerede durdukları, Şapka Kanunu'nun öncesi ve sonrasında duygularının değişiklik gösterip göstermediği romanların kronolojik yayımı göz önüne alındığında belirlenebilmektedir. Buna göre; Halide Edip, önceleri şapkaya karşı olumsuz duygular içerisindeydi. Bununla birlikte; sonraki romanlarında şapkayı benimsemiş görünmektedir. Yakup Kadri, ele alınan yazarlar içerisinde çok erken bir dönemde şapkaya bir

hikâyeyle dikkatleri çekmiş ve toplumun şapkaya olan kinini abartılı ve gereksiz bulunduğunu direkt olmasa da dolaylı olarak belirtmiştir. Bununla birlikte Kurtuluş Savaşı yıllarında sembolik değeri ön plana çıkan fesin işgalci subaylar tarafından hazmedilmemesini de romanına yansıtmıştır. Peyami Safa ise; Osmanlı döneminde başı açık olmanın bir erkek için kabullenilmediğine romanlarında değinir. Anlatımından geleneğin bu dayatmasını gereksiz bulunduğu izlenimi vardır. Şapka veya fese ise kendi anlamlarını aşan sembolik anlam ve değerler yüklemes. Refik Halit Karay da toplumun fes ve şapkaya yüklediği sembolik anlamı yansıtmakla birlikte anlatımında bir değer yargısı ifade etmez. Kemal Tahir ise şapkayı bir zihniyet değişiminin göstergesi olarak görür.

Romanda abartı gibi duran ve günümüz değerler sisteminde anlamakta zorluk çektiğimiz fes-şapka ile ilgili değerlendirmeler ve sahnelerin benzerlerini bu dönemi ele alan anılarda da görürüz. Dolayısıyla romanlarda karşılaştığımız sahnelerin abartılı bir kurgu unsuru olarak işlenmediği anlaşılır.

Son olarak bilinmesi gereken bir nokta; Mustafa Kemal'in bu inkılâbı aslında zannedilenin aksine benzersiz, öncesiz değildir. Ortadoğu ülkeleri başta olmak üzere benzeri çokça görülen bir girişimdir.¹⁷ Hatta Falih Rıfkı'nın belirttiğine göre; "Büyük Petro, Ortodoks Ruslara kalpak yerine şapka giydirebilmek için Moskova şehrinin etrafını topçu bataryaları ile çevirmişti." (Atay, 2009: 430) Başlık, otoriteyi ele geçirenin benimsediği ve halkının da benimsemesini istediği, aksini itaatsizlik olarak gördüğü temsili bir değişimdir. Abbasilerden Osmanlılara kadar geçen sürede bunun pek çok örneğini göstermek mümkündür. Şapka İnkılâbından sadece yüz yıl öncesini ele aldığımızda bile sarık-fes-keçe külah-kalpak ve şapka şeklinde her biri farklı bir ideolojik/düşünsel sembolizasyona tekabül eden değişimler görülür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

Abalı, N. (2009). *Geleneksellik ve Modernizm Açısından Kılık Kıyafet*. İstanbul: İlke.

Adivar, H. E. (2006). *Zeyno'nun Oğlu*. İstanbul: Özgür.

Adivar, H. E. (2009). *Tatarcık*. İstanbul: Can.

17 17.Yüzyıldan 20.Yüzyıl Sonuna Kadar Avrupa'da Toplumsal Süreçlerin Şapka Biçimlerine Etkisi adlı yüksek lisans tezinde Gizem Erkuş, Avrupa'da da benzer şekilde, ilk çağlardan itibaren, her toplumsal dönüşümün başlıklara yansıdığını ve başlıkların her dönemde farklı sembolik değerler yüklediğini görsel malzemelerle destekleyerek anlatır. Daha fazla bilgi için ilgili teze bakılabilir.

- Adivar, H. E. (2013). *Sinekli Bakkal*. İstanbul: Can.
- Atay, F. R. (2009). *Çankaya*. İstanbul: Pozitif.
- Aysal, N. (2011). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri”. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 10(22), 3-32. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cttad/issue/25243/266919>
- Elmacı, M. E. (1997). Fes-Kalpak Mücadelesi. *Toplumsal Tarih*, 42.
- Erduğan, T. (2019). *Türkiye'nin Modernleşme Sürecinde Bir Simge: Şapka İnkılabı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bartın, Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erkuş, G. (2013). *17.Yüzyıldan 20.Yüzyıl Sonuna Kadar Avrupa'da Toplumsal Süreçlerin Şapka Biçimlerine Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güntekin, R. N. (2008). *Ateş Gecesi*. İstanbul: İnkılâp.
- Güntekin, R. N. (2015). *Yeşil Gece*. İstanbul: İnkılâp.
- Güntekin, R. N. (2016). *Gizli El*. İstanbul: İnkılâp.
- Hür, A. (2013). *Öteki Tarih 2*. İstanbul: Profil.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1966). *Sodom ve Gomora*. Ankara: Bilgi.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. Ankara: Bilgi.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1983). *Panorama*, İstanbul: İletişim.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1990). *Bir Serencam*. İstanbul: İletişim.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1996). *Kiralık Konak*. İstanbul: İletişim.
- Karay, R. H. (2009a). *Yezidin Kızı*. İstanbul: İnkılâp.
- Karay, R. H. (2009b). *Bu, Bizim Hayatımız*. İstanbul: İnkılâp.
- Karay, R. H. (2014a). *Bugünün Saraylısı*. İstanbul: İnkılâp.
- Karay, R. H. (2014b). *Delî*. İstanbul: İnkılâp.
- Lord K. (1994). *Atatürk Bir Milletten Yeniden Doğuşu*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim.
- Özdemir, K. (2007). *Cumhuriyet Döneminde Şapka Devrimi ve Tepkiler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Safa, P. (1996). *Mahşer*. İstanbul: Ötüken.
- Safa, P. (1998). *Bir Tereddüdün Romanı*. İstanbul: Ötüken.
- Safa, P. (2010). *Türk İnkılabına Bakışlar*. İstanbul: Ötüken.
- Safa, P. (2016). *Sözde Kızlar*. İstanbul: Ötüken.
- Sarı, E. (2016). *Karacaoğlan*, Antalya: Nokta.
- Tahir, K. (2005a). *Esir Şehrin İnsanları*. İstanbul: İthaki.
- Tahir, K. (2005b). *Yorgun Savaşçı*. İstanbul: İthaki.
- Tahir, K. (2007). *Sağırdere*. İstanbul: İthaki.
- Tahir, K. (2008). *Kurt Kanunu*. İstanbul: İthaki.
- Tahir, K. (2010a). *Hür Şehrin İnsanları*. İstanbul: İthaki.
- Tahir, K. (2010b). *Yol Ayrımı*. İstanbul: İthaki.



Bilge Karasu'nun Metinlerinde Birey ve Kaçış Arzusu*

The Individual and the Desire of Escape in Bilge Karasu's Texts

Ataberk Hacımale¹ 



*Bu çalışma, 2020 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında, Doç. Dr. Mehmet Samsaçı danışmanlığında savunulan "Bilge Karasu'nun Metinlerinde Fırar Psikolojisi ve Bireyin Durumu" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

¹Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: A.H. 0000-0003-1617-0410

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ataberk Hacımale,
Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-mail: atahacimale@gmail.com

Başvuru/Submitted: 17.11.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 29.11.2020

Son Revizyon/Last Revision Received: 01.12.2020

Kabul/Accepted: 01.12.2020

Atıf/Citation:

Hacımale, A. (2021). Bilge Karasu'nun metinlerinde birey ve kaçış arzusu. *TUDED*, 61(1), 151-176.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2020-827208>

ÖZET

Edebi eserini biçimi ve dili üzerine yaptıkları yeni arayışlar, 1940 sonrasında yetişmiş olan Türk Edebiyatı kuşağının en çok göze çarpan özelliklerinden biridir. Bu kuşağın önde gelen isimlerinden olan Bilge Karasu, edebi metnin biçimi ve diline dair yaptığı arayışlarla bu çabanın ciddi takipçilerinden birisi konumundadır. Yine de Bilge Karasu'nun metinleriyle onun edebiyata katkısı nispetinde ilgilenilmediği ve edebiyat araştırmacılarının bu konuya hak ettiği ağırlığı vermediği açıktır. Bu makale, Karasu'nun metinlerini farklı bir açıdan ele almayı ve eksik kalmış bu alana bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Bilge Karasu'nun metinleri, yazarın içinde bulunduğu fırar psikolojisinden yola çıkarak yakın okumaya tabi tutulmuş, Karasu'nun hayatının "gölgesinin" ve edebiyata olan yaklaşımının eserlerini ne şekilde etkilediği açıklanmıştır. Makale, temel olarak üç bölümden meydana gelmektedir: Birinci bölüm, kişinin yaşantısını doğrudan etkileyen bir konu olan fırar psikolojisinin, meselenin çeşitli boyutlarıyla birlikte ele alınarak açıklanmasına ayrılmıştır. Yenilikçi yazarların metinlerinde kendisini gösteren kaçış anlatısının modern Türk Edebiyatında ne şekilde bir eğilim meydana getirdiği, makalenin ikinci bölümünde ortaya konmuştur. Üçüncü bölüm, çalışmanın temel konusu olan Bilge Karasu'yu yaşamı ve kurgu dışı yazılarından yola çıkıp fırası bir yazar olarak ele almaya ve yazarın metinlerinin bu perspektif üzerinden açıklanmasına ayrılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bilge Karasu, kaçış, birey, gelenek, fırar psikolojisi

ABSTRACT

Explorations in form and language are prominent features of the post-1940s Turkish Literature generation. Bilge Karasu, one of the most remarkable names of this generation, is known for his experimental practices with the image and utterance of a literary work. This article aims to take a holistic approach to Karasu's texts and address his literature from a different perspective. The texts of Bilge Karasu were analyzed based on the psychology of escape that the author experienced, and we reviewed how the *shadow* of Karasu's life and his approach to literature affect his works. The article is divided into three parts: the explanation of the psychology of escape, which is a subject that directly affects the life of the person; the place of escape psychology in Turkish literary tradition; and the explanation of Bilge Karasu as a fugitive writer based on his life and nonfiction writings and an explanation of the writer's texts from this perspective.

Keywords: Bilge Karasu, escape, individual, tradition, psychology of escape



EXTENDED ABSTRACT

Bilge Karasu has been a part of the literary canon for many years as a leading figure in Turkish literature. However, in literary studies, Karasu's texts are not given as much importance as they deserve. One clear reason is that the language of his texts is difficult to understand, and his ambiguous style may deter literary researchers. However, as anyone who has read Karasu's texts will attest, the individual and his fragmented world are always at the center of the author's works.

The psychology of the modern individual has a very fragmented structure. The state of the individual is directly related to the knowledge that he has. The world view, education, value judgments, and experiences of the individual directly affect his life practices. It is obvious that the individual will feel like a stranger to his cultural values if he does not comply with the community in which he lives. The alienated individual is inevitably driven to escape. It is natural for people who have failed to build a healthy self, due to their childhood experiences, to encounter bonding problems in their adult lives. Individuals whose psyche has been hurt turn to various defense mechanisms to avoid injury in their relations with the society. Turning toward defense is a sign of the individual's escape from society and indicates that the person is in the psychology of escape. Escape can arise from the inner self, or it can develop as a result of pressure from the society to the person.

The exploration of escape is prevalent in literature. The entire literary history, from Lucretius to Lübeck, from Novalis to Hesse, has been a field where fugitive characters show themselves. From the beginning of modern Turkish literature, fugitive individuals have stood out. The fugitive writers' distance from traditional narrative techniques paves the way for the theme of escape to be addressed more widely in literary works. The fugitive writers, who put the fugitive individual at the center of the text, do not stay away from people's problems as it is thought. On the contrary, the writer touches on the issues of society when describing the problems of the fugitive. That is exactly makes the theme of escape in modern Turkish literature meaningful.

The first representative of fugitive writers in the modern period is Beşir Fuad, a person whose entire life was defined by escaping from his society and world. He spent his whole life with pursuing a new identity. This search ended with suicide. The theme of escape has perhaps most clearly manifested itself in the works of the Servet-i Fünun group. All members of the Servet-i Fünun ensemble deeply felt the desire to escape and reflected this in their literature. Tevfik Fikret, exhausted from the oppressive environment of Istanbul, retreated to voluntary exile in Aşyan. The most competent example of the fugitive characters in literary texts until the new era is Ahmet Cemil in Halit Ziya's novel *Mai ve Siyah*. The escape of Ahmet Cemil, the protagonist of the novel, aligns with the escape of a whole generation of Servet-i Fünun. Fugitive writers and poets continued to produce works during the republican period, and the fugitive characters followed each other on a line in literary works.

Bilge Karasu has given some of the most competent examples of fugitive characters in modern Turkish literature. Karasu, who reveals a fugitive personality with his life and identity, has put the modern individual's escape at the center of his literary works. Karasu, who comes from a Jewish family and identifies as homosexual, lived a life limited to a narrow circle of friends to avoid scandal. He has been a person whom in the psychology of escape throughout his life for the reasons we have stated. When viewed from this point of view, the writer's texts are both a continuation of the fugitive characters line in modern Turkish literature and a reflection of the author's life itself. He wrote many texts in different literary genres, and although each of these texts is shaped around different topics, the theme each has in common is the issue of escape. The individual is at the center of these texts and is written from the perspective of the desire to escape. The main subject of Karasu's texts is the individual's psychology of escape.

GİRİŞ

Bilge Karasu, Modern Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olarak Türkiye'deki edebiyat ortamının önemli bir parçasıdır. Ancak Karasu metinleriyle, bu metinlerin hak ettiği ölçüde ilgilenilmediği açıktır. Bunun yazara ve araştırmacıya bağlı olarak değişen birçok sebebi vardır; Bununla birlikte yazarın metinlerinin dilinin zorluğu ve kullandığı kapalı üslubun da edebiyat araştırmacılarının yazarın edebiyatıyla ilgilenmekten uzak durmasında bir rolü olduğu barizdir. Karasu'nun birey ve onun parçalı dünyasını ele alması, metinlerinin değerlendirilmesini zorlaştırmaktadır. Şurası açıktır ki Karasu'nun metinlerinin merkezinde her zaman için birey ve onun parçalı dünyası vardır.

Modern bireyin psikolojisi, çok parçalı bir yapıya sahiptir. Geçmişte içedönük bir cemaatin içinde yaşamaya alışkın olan insan, modernliğin kendisini kaçınılmaz şekilde dayatmasıyla birlikte birey haline gelmiş ve bu da bireyin parçalı bir kimliğe bürünmesine sebep olmuştur. Bireyin içinde bulunduğu durum, sahip olduğu bilgiyle doğrudan ilişkilidir. Bireyin dünya görüşü, eğitimi, değer yargıları ve tecrübeleri onun hayatı yaşama pratiklerini doğrudan etkilemektedir. Sahip olduğu kültürel değerler, içinde bulunduğu toplulukla uyum göstermediği durumda bireyin kendisini oraya yabancı hissedeceği barizdir. Yabancılaşan birey, bunun sonucunda kaçışa sürüklenir. Çocukluğunda yaşadığı tecrübelerden dolayı sağlıklı bir kendilik inşa etmeyi başaramamış kişilerin yetişkinliklerinde bağlılık sorunları yaşaması doğaldır. Psikolojisi sakatlanmış bireyler, toplumla ilişkilerinde yara almamak için çeşitli savunma mekanizmalarına yönelirler. Savunmaya yönelmek, bireyin toplumdaki kaçışının belirtisidir ve kişinin firar psikolojisi içerisinde olduğunu gösterir. Firar, bireyin içsel benliğinden doğabileceği gibi toplumdaki kişiye yönelen baskı sonucunda da açığa çıkabilir. Kitlenin ve iktidarın baskısını üzerinde hisseden birey, bundan kurtulabilmek için kaçışa sürüklenir. Ancak bireyin bir defa kaçmaya başlaması, bir yere bağlanmanın son derece zorlaşmasıyla sonuçlanır. Kaçış hali, kendi kendisini besleyen bir süreçtir. Toplumsal yaşamın başlangıcından itibaren kendisini göstermiş bir durum olan kaçış fikri, moderniteyle birlikte modern bireyin önemli sorunlarından birisi konumuna gelmiştir.

Edebiyat, modern bireyin önemli sorunlarından biri olan kaçışı "konusu" haline getirmiştir. Dünya edebiyatı, kaçışı merkezine almış metinlerle doludur. Başlangıcından itibaren modern Türk edebiyatı da kaçışı önemli bir tema olarak ele almış, firari karakterlerin merkezde olduğu çok sayıda metin üretimine sahne olmuştur. Kendi yaşantısında firar psikolojisi içerisinde olan, bununla beraber edebi metinlerinde de firar psikolojisi içerisinde bulunan karakterleri merkeze alan yazar ve şairler, bu üretimin taşıyıcı isimleri haline gelmiştir. Firari yazar ve şairlerin kaleme aldığı edebi eserler sonucu ortaya firari karakterlerden meydana gelen oylumlu bir külliyat çıkmış, Türk edebiyatında kaçış anlatısı başlı başına bir eğilim haline gelmiştir. Bilge Karasu, edebi üretimiyle bu kaçış anlatısı eğiliminin bir sürdürücüsüdür. Onun metinleri, bireyin içinde bulunduğu firar psikolojisi üzerinden şekillenmiş, eksik modern bireyin kaçış içindeki dünyası bütün edebi yapıtlarına yansımıştır. Kendi yaşamında da firar psikolojisi içerisinde bir yazar olan Karasu'nun metnine kendi hayatı yansımıştır.

Modern Türk edebiyatındaki kaçış anlatısıyla firari yazar Karasu'nun yaşantısı metinlerin ortaya çıkışını şekillendirmiştir.

Firari yazar Karasu'nun metinlerini kaçış merkezli bir okumaya tabi tutmak için, önce bireyi kaçışa sürükleyen sebeplerin etraflıca açıklanması gerekir. Bunun ardından, Beşir Fuad'la başlayıp Bilge Karasu'ya ulaşan Türk edebiyatındaki firari yazarlar çizgisine göz atmak, Karasu'nun Türk edebiyatının neresine konumlandığını daha iyi anlayabilmek için önem teşkil eder.

1. Firar Psikolojisi

Modern insan, bir iç çatışmanın içerisine düştüğünde çareyi genellikle bulunduğu durumdan kaçmakta bulur. Bu kaçış fikri, fiziksel olarak yer değiştirme anlamına gelebileceği gibi bireyin kendisini psikolojik olarak diğer her şeyden soyutlaması şeklinde de açığa çıkar. Modernite, bireyin iç dünyasında daha önce karşı karşıya olmadığı yeni problemlere yol açmıştır. Alışık olmadığı yeni sorunlarla yüzleşirken birey çoğu zaman bir başınadır ve çözümü bulma konusunda zorluk yaşar. Bu sebeple modern birey çoğu defa karşı karşıya olduğu sorunları yadsıma eğiliminde olurken kendisini firar psikolojisinin içerisinde bulur. Sorunlar karşısında kaçış arzusu ilk çağlardan itibaren kendisini insana dayatmıştır, ancak geçmişin fiziksel olarak firari insanı yerini toplum içerisinde sıkışmış modern bireylere bıraktıkça firar psikolojisi zamanla bir olgu olarak daha çok önem kazanmaya başlar. Lucretius'tan Lübeck'e, Novalis'ten Hesse'ye dek edebiyat tarihi kişinin içinde bulunduğu firar psikolojisini metnin merkezine koymuş firari yazarlarla ve bu yazarların kaleme aldığı edebi metinlerle doludur.

İlk olarak dikkat edilmesi gereken husus, bireyi ait olduğu yerden firar etme eğilimine sürükleyen şeyin temelde, kişinin sahip olduğu bilginin durumu olduğudur. Bilginin doğruluk değeri görelidir; bilginin doğru olarak kabul edilmesi kişinin kimliğiyle ve içinde bulunduğu ortamlarla karşılıklı bir ilişki içindedir. Bireyin içinde bulunduğu toplumla uyum sağlayamadığı durumlarda yaşadığı ortamlarla çatışma içerisine girmesi olağan bir hadisedir. Aynı şekilde toplumun yıllar içerisinde oluşmuş kültürel kodlarının ve yaşayış şeklinin de bazı kişilere yabancı gelmesi pek de şaşırtıcı olmayacaktır. Bu tarz sorunlar, bireyle kolektif yapı arasında tarih boyunca açığa çıkmış ve benzer psikolojik tepkilere sebep olmuştur. Birey ile içinde yaşadığı yapı arasında var olan anlaşmazlık durumunda bir çatışma ortaya çıkar. Bu çatışmanın temelinde, birey ile toplum arasında yaşanan uyum sorunu bulunur. Bireyin psikolojik dünyası id ile üstben arasındaki çatışmadan dolayı halihazırda yıpranmış durumdayken, buna bir de dış dünyayla yaşadığı sorunlar eşlik eder. Böyle bir durumda olan kişinin önünde iki seçenek bulunur: Birey ya bu çatışmanın ortasında kaybolup nevroza sürüklenir, ya da topluma ve diğer bireylere karşı kurduğu savunma mekanizmasıyla bu durumun üstesinden gelir. Görmezden gelme, bir kaçış mekanizması olarak etkili bir savunma aracıdır, içinde bulunduğu sorunla yüzleşmekten çekinen birey kurtuluşu kaçışta bulur. Ancak firar, gerçek anlamda bir sorun çözme yolu değildir. Birey, çatışmadan kaçarak sorunlarını yalnızca halının altına süpürmüş olur. Bununla birlikte, her çeşit sorunu göz ardı ederek kaçış içerisine girmek, bireyin bilinçaltında

etkisi süregelen bir sızı bırakır. Firar hali, kişiyi kendi kuyruğunu yiyen *ouroboros* yılanı gibi devamlı benzer *pattern*'ler içerisinde davranmaya zorlar. Firar psikolojisinin bireyin iç dünyasında yol açtığı en büyük hasarlardan biri budur.

Masterson'ın tanımına göre “kendilik tasarımı”, kişinin belirgin bir dönem ve anda kendi kişiliğine dair sahip olduğu imajdır (Masterson, 2016, s. 41). Bireyin kendilik tasarımı temelde iki şeye dayanır: Fiziksel yapı ve psikolojik durum. Kişinin sahip olduğu kendilik tasarımı, gerçekçi bir imaj olabileceği gibi bilinçdışının çarpık bir yansıması da olabilir. Bireyin farklı dönemlerde oluşturduğu çeşitli tasarımları ego aracılığıyla bir araya gelir ve “kendilik temsilini” oluşturur. Bu temsil, kişinin bilinçli ya da bilinçsiz anlarındaki temsilini sağlar. Bireyi firara sürükleyen de tam olarak bu temsilin sahte kendilik kimliği olmasıyla ortaya çıkar. Masterson, kişinin kendilik temsilinin toplumla uyum kurmada sorun yaşamaması için benin oluşum sürecinin sağlıklı bir şekilde sağlanmış olması gerektiğini ileri sürer. Sahte kendilik kimliğine sığınan bireyse gerçeklerden kaçıp savunma mekanizmalarına yönelir. Bu durum, uç örneklerde çeşitli psikolojik rahatsızlıklara yol açsa da sıradan insanların da çeşitli dönemlerde gerçeklikten kaçtığı zamanlar vardır. Çatışmadan kaçış, modern bireyin kaçınılmaz yazgısıdır.

Bireyin uyarılara karşı verdiği tepkiler belirli şablonlara uygun şekilde gerçekleştiği için, kişinin bir olgu karşısında nasıl tavır aldığını bilmek, benzer durumlarda ne tür bir kaçış içerisine gireceğini anlamak açısından yardımcı olur. Ben, içinde bulunduğu çatışmayı aşabilmek için bütün silahlarını tek seferde kullanma eğilimindedir. Bu sebeple çeşitli savunma yöntemleri aynı anda benzer amaçlar için kullanılabilir. Anna Freud, benin sahip olduğu savunma mekanizmalarını bastırma, gerileme, tepki oluşturma, yapıp bozma, yansıtma, içe yansıtma, yalıtma, kendine yönelme, karşıtına çevirme, yüceltme ya da dürtü hedefinin yer değiştirmesi şeklinde sıralar (Freud, 2017, s. 37). Bireyin kırılgan psikolojik dünyasına dış dünyadan yönelmiş tehditlerden kaçmak için kullandığı savunma araçları genel hatlarıyla bunlardır.

Bireyi kaçış arzusuna sürükleyen şey temelde nedir? İd'in pompaladığı isteklerle başa çıkmaya çalışan, kendisinde bulunan olumsuz bütün özellikleri karşıtına yükleyerek bundan kurtulmak isteyen ve en önemlisi, içinde yaşadığı hakikati reddeden birey, firar psikolojisinin etkisi altındadır. Kişi zaman zaman dış dünyanın kendi üzerindeki baskı ve tedirgin edici eylemlerinden, zaman zamansa nesneyle arasında sağlıklı bir ilişki kuramamasının sebep olduğu uyum sorunları yüzünden firar psikolojisine sürüklenir. Açıkça gözüken şeyse şudur ki, birey kendisine yönelen baskı ve sınırlamalara uyum sağlayabildiği sürece kendisini bir yere ait hissedebilir. Kişi, yüzleşmiş olduğu sınırlamalarla çatışma içerisine girdiği her anda kendisi için acı verici bir tecrübe olan bu durumdan kaçarak firari birey haline gelir.

Sigmund Freud, insanın yaşamdaki temel amacının mutluluğa erişmek olduğunu söyleyerek bunu “haz ilkesi programı” olarak açıklar. Kişiyi en kısa yoldan mutluluğa erdirecek olan şeyse id'in arzu ettiği her şeyi yerine getirerek arzuyu doyurmaya çabalamasıdır. Ancak mutluluk hiçbir zaman sonsuza dek sürmez, üstelik dürtüye her defasında boyun eğen insanın bir üst yapı tarafından cezalandırılma riski her zaman için mevcuttur. Birey, karşılaşma ihtimali

bulunan cezadan sıyrılmak için haz ilkesini bir kenara bırakarak toplumsal yapının emir ve yasaklarını yerine getirmeye karar verir. Bu şekilde haz ilkesi yerini gerçeklik ilkesine bırakır. Benin arzularını tatmin etmeyi bir kenara bırakması boşuna değildir, bunu yapmaktaki temel motivasyonu, hazı takip edecek olan ikincil cezalandırmadan kaçmaktır (Freud, 2017, s. 48). Cezadan kaçan birey, arzularını tatmin etmek için yeniden firara sığınır ve gerçeğin acı verici dünyasını bir süreliğine bırakıp fantezi dünyasına kaçmanın yollarını aramaya başlar. Ancak fanteziye kaçış aşırıya vardiğinde yeni sorunlara yol açar. Gerçeklikten fanteziye firar, eğer uç noktalara taşınmışsa bireyin uyum sorunlarının iyice artmasına ve gerçek dünyayla bağının giderek zayıflamasına neden olur.

Ben, kendisini kırılğan hissettiğinde arzularına erişebilmek için bir başka kişiyi aracı kılma yoluna gidebilir. Bireyin kendi benliğini bir kenara bırakarak var gücüyle bir başkasının mutluluğu için çabalaması firar psikolojisinin görünümülerinden biridir. Kendisi için istemekten çekindiği bir statü ya da hedefe bir başkasının ulaşması için elinden geleni yapan birey, bu kişinin arzu ettiği hedefe ulaşmasından kendisi başarılı olmuşçasına sevinecektir. Birey, kendi benliğinin arzu ve isteklerini geri planda tutarak hedefine dolayımli şekilde ulaşır.

Heinz Hartmann'ın da belirttiği gibi, bazı spesifik anlarda ben, çevreyle daha fazla iletişim kuramayacak bir ruh haline bürünür. Bu anlar benin, varoluş amacını yitirdiğini hissettiği zamanlardır ve o güne dek kurmuş olduğu ilişkileri bile sağlıklı şekilde sürdürmeyecek bir hale gelir. Benin böyle bir durumla karşı karşıya kalması, dışa dönük benliğini askıya alarak iç dünyasına sığınacağı ve yeni bir başlangıç yapmak için çabalayacağını gösterir. Bireyin içine düştüğü bu tarz bir çatışmanın kaynağı kişinin şahsi çevresinden gelen baskıların yol açtığı karmaşadır. Bu durumda benin göstereceği otomatik tepki, durumu yadsımak olur. Hartmann, yadsımının kaçışa dayandığını belirtir, özel olarak bir şeyden kaçınmanın temeliyse açıkça kaçıştır (Hartmann, 2016, s. 31). Yadsıma da, kaçınma da sonunda benin kısıtlanmasıyla sonuçlanır. Firar halinde bulunan bireyin kişiliğini sağlıklı bir şekilde inşa edebilmesi çok zordur. Bireyin kaçışı, kendisini daha mutlu hissedeceği bir yere varmasıyla olumlu şekilde sonuçlanabilir, bunun kişiliğini oluşturmalarına sunacağı pozitif katkı tartışılmazdır. Ancak firar, her zaman için umut edilen yere ulaşmayla sonuçlanmaz. Başlangıç anından kaçan, ancak hiçbir yere varamayan birey ortada kalır ve psikolojik olarak “yersiz yurtsuz” olmanın acısını çeker.

Haset, çocuklukta edinilen bir olgu olarak bireyin ileriki yaşlarında suçluluk duygusu taşımalarına sebep olur. Suçluluk duygusuysa, bireyi firara sürükleyen sebeplerin başında gelir. Klein, bireyin çocuklukta nesneyle kurduğu sağlıklı ilişkinin gelecekte uyumsuz bir birey haline gelmesinde etkili olduğu görüşünü savunur (Klein, 2020, s. 23). Çocuğun hasedinin yöneldiği ilk nesne, onun sonsuz arzularını tatmin etme imkanına sahipken bebekliğinde kendisinden esirgenen -ya da esirgendiğini düşündüğü- anne memesidir. Bebeğin dünyaya gelişiyile birlikte, sahip olduğu bütünlüklü yaşam sona erer. Artık isteklerini istediği anda elde ettiği konforlu gelişim evresi geride kalmıştır. Anne memesini emmek bebeğe ihtiyacı olan sütü ve güvenlik duygusunu sağlar, ancak anne sütü sınırsız bir kaynak değildir, bu nedenle memeyle bebeğin doğru aralıklarla bir araya gelmesi çok önemlidir. Bebek, anne memesinin

kendisinden bilinçli olarak esirgendiğini düşündüğü zaman haset duygusu gelişir. Haset duygusunu geride bırakabilmenin yolu, ilk nesneden uzaklaşıp başka insanlara ve ilgi çekici nesnelere kaçmaktır. Bebeklikte açığa çıkan haset ne denli büyük olursa, çocuğun yetişkinlik yıllarında içinde bulunduğu suçluluk duygusu da aynı oranda yüksek olacaktır. Bu da suçluluk duygusunu aşmayı beceremeyen bireyin haset besleyebileceği her türlü şeyden kaçmayı kendisine çözüm olarak sunmasını beraberinde getirir. Haset duygusunun bireyin dünyasında açtığı en büyük yara, benlik parçaları arasındaki bölünmeyi genişletmiş olmasıdır. Suçluluk duygusundan kaçmak, yalnızca kişinin bu boşluğu daha fazla genişletmesini sağlar.

Fırar psikolojisi, kendisini en net şekilde eksiklik duygusu taşıyan kişilerin dünyasında gösterir. İlk defa Adler'in kullandığı bir kavram olan "eksiklik duygusu"yla duygu dünyası yara almış, iç dünyasındaki çatışmaların bir sonucu olarak yaşama cesareti azalmış bireylerin içinde bulunduğu durum tanımlanır. Eksiklik duygusu taşıyan bazı kişiler, bu ruh halinden kurtulabilmek için tersine yatırım yapmayı tercih eder ve "eksiksiz üstünlük" duygusuna kapılır. Eksiksiz üstünlük duygusunu taşıyan birey, diğer herkesten üstün olduğuna ve kimseyle empati yapması gerekmediğine inanma eğilimindedir. Bu psikolojideki kişiler, yalnızca kendilerine değer vererek başkalarının düşüncelerine kayıtsız kalır. Bu duygu aşırısına varıldığındaysa kişinin toplumla uyumsuzluk içerisine düşmesine kaçınılmaz şekilde sebep olur ve bireyin yalnızlaşmasına yol açar. Diğer herkesten üstün olduğuna kendisini bir defa inandırmış bir kişi, kendisine hak ettiği değeri göstermediğini düşündüğü herkesten kaçmaya başlar ve sonunda kendisine alternatif bir yaşantı inşa etmek zorunda kalır (Adler, 2018, s. 17-8).

Kişiler, genel olarak kendilerinin sağlıklı ve güçlü bir ruhsal yapıya sahip oldukları inancına sahiptir. Ancak kişiye dışarıdan yönelmiş beklenmedik bir saldırı, bireyin sandığı kadar güçlü olmadığını açığa çıkararak benin kırılabilir bir yapıya bürünmesine sebep olur. Saldırı, fiziksel olabileceği gibi ruhsal da olabilir, ancak her durumda bireyin psikolojisini yaralayacak bir iz bırakır. Saldırıya uğramak, beklenmedik bir durumdur ve kişinin çok dar bir zamanda fazla sayıda kötü tecrübe yaşamasına sebep olur. Bunun sonucunda birey, kırılmış benliğini tamir edebilmek için hızlı karar vermek zorunda kalır. Bu da onları kolayca kaçışa sürükler. Bu tarz bir tecrübenin ardından fırar psikolojisi içerisine girmiş bireyler, kendilerini kötü hissetmemek adına kaçtıkları yerin aslında bir zorunluluktan kaynaklanmadığına kendilerini ikna etmeye çalışır. Bu durumda bu yer, onların aslında başından beri ulaşmayı hedefledikleri bir konumdur. Bu ikna sürecini başarıyla tamamlayabilmek için bilinç, geçmişe dönük yeni bir anlatı inşa eder ve hafıza bu sürecin en güçlü aracı haline gelir. Geçmişin dağınık hatıraları, bu anlatıyı doğru kılabilen için farklı bir bağlamda bir araya getirilir ve sonunda yeni bir gelecek tasavvuru ortaya çıkar. Bütün bu olup bitenlerin ardındaki gerçek amaçsa, kişinin kendisine yönelmiş bir tehdit unsuru olarak kabul ettiği gerçeklikten kaçmaktır.

Korku duyan insan kaçır. Bu basit gerçeklik, insan psikolojisi için önemli bir olgudur. Bu sebeple fırar psikolojisinin önde gelen güdülerinden birisi korkudur. Korkan insan, kendisini diğer her şeyden soyutlamak ister. Korkunun kaynağı dış dünyadaki herhangi bir şey olabilir. Buna karşıt şekilde kişinin karmaşık iç dünyası da korkuyu tetikleyebilir. Sebep her ne olursa

olsun, korkunun sonucu kendini soyutlamadır. Başkalarına karşı soğuk davranışlarda bulunmak, firari bireyin en belirgin kişilik özelliklerinden biridir. Soyutlanmış kişi, başkalarıyla ya çok az konuşur ya da hiç konuşmamayı tercih eder. Kişinin sahip olduğu soğuk tavırlar, en basit gündelik jestlerde bile kendisini gösterir. İnsanlar arasındaki düşmanlık duygularının yükselmesinde, korkunun sebep olduğu soyutlamanın önemli etkisi vardır. Korkan birey, herkesten ve her şeyden kaçmak ister, bunun sonucunda kaçınılmaz olarak firar psikolojisi içerisine sürüklenir.

Bireyin kaçıışı, yalnızca psikolojik durumu incelenerek anlaşılabilir bir olgu değildir; meselenin sosyolojik bir boyutu da vardır. Kişiyi firara sürükleyen şeylerin temelinde, içinde yaşadığı toplumla kurmuş olduğu karşılıklı ilişki de önemli bir yere sahiptir. Toplum, bireyden her zaman için kendisine uymasını bekler. İktidar, kişiyi çocukluktan itibaren öz benliğinden koparır, kendi organize ettiği okula gönderir, ödül ve ceza ikilemiyle disipline eder, sına soka ve sonunda onu ekonomik düzenin uysal bir parçası haline getirir. Modern dönemin iktidarının inşa ettiği bu yapıya uyum sağlamayanların, toplumun bütünlüğünü bozanların bu düzende yeri yoktur. Bu sebeple bütün farklılıklar temizlenir: Hastalar kliniğe, deliler akıl hastanesine, mahkumlar cezaevine kapatılır. İktidar, oluşturmuş olduğu biyopolitikanın sonucunda kişiyi önce bireyselleştirir, sonra da kontrol altına alır. Bu “büyük kapatılma”nın asıl amacıysa, ruhun ve tavırların dönüşümünü sağlamaktır ve bu modern dönemde medeni yasalara girmeye başlar (Foucault, 2019, s. 193). Bu politikayla uyumsuzluk içerisine düşen birey, doğal olarak kendisini bir kaçış içerisindedir. İktidar baskısıyla ve toplum normlarıyla çatışma içerisine giren kişi, şimdi bir ikilemin içerisindedir: ya bu uyumsuzluğu yok sayarak topluma karışacak ve sonunda mutsuz olacak, ya da isyanını açıkça ortaya koyarak kaçınılmaz olanı yaşayacak ve diğerleri gibi kapatılıp gözlem altına alınacaktır. Firar, bu noktada devreye girer, birey psikolojik olarak itaatsizliği, ancak eylem olarak bütünleşmeyi tercih eder. Bedenen toplumun içerisinde yaşar ancak onun homojen yapısına karışmayı reddeder, kendi kurgusal evrenini yaratır.

Badiou etiği, topluluğun bir arada yaşamasını sağlayan araçların önde gelenlerinden birisi olarak görür. Etiğin temel prensibi, pratik yaşayışın “İyi” tasarısı etrafında şekillenmesidir (Badiou, 2019, s. 17). Modern demokrasilerdeyse etik bu şekilde işlememektedir. Etik, artık neyin İyi olduğuyla değil, neyin Kötü olduğuyla ilgilenmektedir. İyi’nin ne olduğunda anlaşma sağlayabilmek zordur, ancak Kötü, tanımlaması her zaman daha kolay olan bir kavramdır. Bütün ideolojiler, insanların yaşamlarını nasıl yaşamaları gerektiğine dair bir çerçeve çizerek işe başlar ve toplum için neyin Kötü olduğunu ortaya koyar. Bir defa Kötü olarak kodlanmış bu davranış biçimlerinin yasaklanması, toplumun ilerleyişine engel kabul edildiği için meşru görülür. Bu sebeple bireyin, sınırları belirlenmiş olan bu etiğin dışında hareket etmesi kabul edilebilir bir davranış şekli olmaktan uzaklaşır. Yerleşik sistem, her durumda bireye sistemin onun için belirlediği görevi verir, müdahale edenle tabi olanın yer değiştirmesi olanaksızdır. Kendisini bu etik anlayışının içerisinde sıkışmış hisseden bireyin firardan başka bir kurtuluşu yoktur.

Canetti, önemli eseri *Kitle ve İktidar*’da kişinin kendisini bir topluluğa ait hissetme arzusunun açık bir şekilde ortaya koymuştur. Kitle, toplumu oluşturan temel yapılardan biridir. Kişinin

bilinmeyene karşı duyduğu korku, onu kendisi gibi olan insanlarla bir araya getirir ve bu motivasyon kitleyi oluşturur. Kişi, kitle içerisinde erir ve kendisini güvende hisseder. Her şey yolunda ilerlediği zaman kitle, içerisindeki insanlara son derece güvenli bir konfor alanı sunar, bu haliyle kitle sarsılmazmış gibi algılanır. Ancak kitleye doğrudan yönelmiş bir tehdit, bu güven yanılması ortadan kaldırır ve kitleyi paniğe sürükler. Kitle ne kadar büyükse, tehdidin yarattığı korku da o denli şiddetli hissedilir. Kitleye yönelmiş tehdit, kişiyi paniğe sürükler ve bu ona, kendi bireyselliğini anımsatır. Böyle bir anda birey, kendi kurtuluşunun kitleyi terk etmekte olduğunu fark eder (Canetti, 2019, s. 26). Kitlenin önemi geride kalmıştır, artık önemli olan tek şey bireyin kendi hayatıdır. Tehdit anı, bireyin kitleden kaçmaya karar verme sürecini başlatır. Kaçışı gerçekleştirebilmek için bireyin aynı zamanda kendi kitleleriyle de mücadele etmesi gerekir, kitlenin dağılmış yapısı onu da peşinden sürüklemeye çalışır ve eğer kişi bu yapıdan kaçamazsa kitlenin kaderiyle aynı akıbeti paylaşmak zorunda kalır.

Mekân, firar psikolojisi içerisindeki kişinin sığındığı düzlem olması açısından çok önemlidir. Topluluktan kaçan birey, mekânda saklanır. “Yeniden kabuğunun içine giren varlık’, bir ‘çıkış’ hazırlar,” (Bachelard, 2018, s. 146) diyen Bachelard, saklanan kişinin, yeniden açığa çıkacağı ana dek içinde bulunduğu ortamdan kaçtığına dikkati çeker. Kişinin doğuşu, beraberinde dış dünyaya karşı bir kabuk yaratır. Bu kabuk, onun dışarıdan gelebilecek saldırılara karşı oluşturduğu savunma kalkanıdır. Kişinin sırlarını ve iç dünyasını açıkça paylaşması, zayıf yönlerini de açığa çıkarması anlamına gelir. Bu yüzden her kişinin başkalarına karşı sahip olduğu bir mesafe mevcuttur. Ev, Bachelard’a göre, soyut kabuklara karşılık, kişinin somut dünyadaki diğer kişilere karşı sahip olduğu en güçlü sığınaktır. Eve dönüş, dış dünyadan kaçış anlamına gelir. İç dünyayla kurulan daha güçlü bir ilişki, kişiye dilediği gibi kurgulayabileceği sonsuz bir evren sunar. Firari birey, sahip olduğu hareketsizlik içerisinde istediği yöne hareket etme serbestisine sahiptir; onun en büyük özgürlüğü budur.

Yukarıda açıklamaya çalıştığımız gibi kaçış arzusu, insanın en temel güdülerinden biridir. Ana malzemesi insan olan edebiyatınsa bireyin içinde bulunduğu firar psikolojisini görmezden gelmesini beklemek düşünülemez. Her türden edebi metinde, bireyin kaçış arzusu kendisine yer bulmuştur. Modern Türk edebiyatı da firar psikolojisinin metnin merkezinde olduğu metinlerle doludur. Öyle ki, bu metinler başlı başına bir edebi eğilim meydana getirir. Modern Türk edebiyatının en önde gelen isimlerinden birisi olan Bilge Karasu da bu eğilimin en dikkat çeken figürlerinden biridir. Ancak Bilge Karasu'nun metinlerini bu bağlamda incelemeye geçmeden önce, Modern Türk edebiyatındaki firar eğilimini ele almak, yazarın bu çizginin neresinde konumlandığını anlamak açısından önem taşır.

2. Modern Türk Edebiyatında Firar Olgusu

Modern Türk edebiyatı, başından itibaren iki yazar tipinin çatışması altında gelişme göstermiştir. Aydın yazar tipi, edebiyatı çoğu defa bir araç olarak kabul eder ve onu ideolojik bir aygıt olarak kullanır. Onun için edebiyatın özerkliği kavramı, metinleri araçsallaştırmasının önüne geçtiği oranda karşı çıkılması gereken bir görüştür. Aydın yazarın edebiyat ve birey

ilişkisi de bu perspektifle ele alınır. Birey, bu tip yazarların eserlerinde toplumun içerisinde eriyerek özgül yanlarını kaybeder. Ondaki farklılıklarını törpülemesi ve topluma uyum sağlaması beklenir, edebi metinlerde de bunu başarabildiği oranda takdir görür. Buna karşılık yenilikçi yazar her şeyden önce bireyi önceler, metinlerin merkezinde toplumsal meseleler değil bireyin sorunları, yaşam pratikleri, iç dünyası, kaygıları ve umutları yer alır. Bireyin merkezde oluşu, yenilikçi yazarların güncelle ilişkisinin kopuk olduğu ya da içinde yaşadığı topluma sırt çevirdiği anlamına gelmez. Bireyin dünyası, toplumun içinde bulunduğu durumdan ve döneminin ruh halinden doğrudan etkilendiği için, bireyi anlatmak, dolaylı yoldan daha büyük meseleler hakkında bir şeyler söylemektir. Toplum bireylerden oluşur, bu sebeple varoluş sancısı çeken, kendisini yalnız hisseden, modern dünyanın çaresiz ve kopuk bireyinin sorunları, gerçekte toplumun da sorunudur. Bu bakımdan yenilikçi yazarlar, konuda ya da biçimde yaptıkları bütün arayışlara rağmen, yaşadıkları dönemin gerçekliğini metinlerine taşıdıkları için aslında son derece “gerçekçi” bir edebiyat yapmaktadır. Ancak aydın yazarlar, alışlageldik beğenilerinin dışındaki bu yeni tarz edebiyatı anlamlandırmakta zorluk yaşar ve bu metinleri çözmek yerine onları faydasız, bireyci metinler olarak sınıflayarak kestirmeci bir tutum takınır. Bu durumun kaçınılmaz sonucu, yenilikçi yazarların edebiyat ortamının dışına itilmesidir. Tanpınar’ın “eksik sanatçılar” olarak nitelendirdiği bu kırgın yazarlar, her yerden dışlanmalarının sonucunda başkalaşım yaşar. Jale Parla’ya göre sanatçının sanatını taze tutmasının yolu başkalaşımından geçer, bu nedenle başkalaşım süreci bütünüyle olumsuz bir durum değildir. Tam tersine, başkalaşmayı göze alamayan bir sanatçı başkalaşmış nesnelere arasında silikleşir (Parla, 2018, s. 111). Başkalaşmış yazarın toplumla arasındaki mesafe, zamanla daha fazla genişler. Toplumdan kaçan yazarın sığınabildiği yegâne limansa edebiyattır. Konuşması engellenen ya da ciddiye alınmayan firari yazarın kendisini özgürce ifade edebileceği tek yer olan edebiyat, yazarın kaçışından büyük izler taşır. Firari yazar, metinlerinde de kendisi gibi firari karakterleri anlatmayı tercih eder. Bu tarz metinlerde okurun karşısına farklı rollerde çıkan karakterlerin ortak noktası, hepsinin içinde bulunduğu firar psikolojisidir. Kaçış arzusunda olan karakterleri merkezine almış metinler, modern Türk edebiyatında başlı başına bir firari yazın eğilimi ortaya çıkarır. Bu nedenle modern Türk edebiyatı, firari karakterler bakımından göz doldurucu bir koleksiyona sahiptir.

Beşir Fuad, modern Türk edebiyatının ilk firari figürüdür. Beşir Fuad’ın yaşantısıyla edebiyata bakışı, başlı başına bulunduğu toplumdan kaçış içerisinde olan ve bunu intiharıyla gerçekleştiren bir sanatçı portresi çizer. Pozitivizm ve natüralizm gibi akımları Türk edebiyatıyla tanıştırmış olan ve Victor Hugo tipi bir romantizmin Türk edebiyatında hakimiyet kurmasına karşı çıkan Beşir Fuad, edebi eserin değerini gerçeğe uygunluğuyla ölçme taraftarı olmuştur. Beşir Fuad, bütünüyle Batılılaşmış bir figürdür, doğuyu tümüyle reddedip batı felsefesini ve düşünce dünyasını Osmanlı İmparatorluğu’na hâkim kılmak ister. Dine bakışı olumsuzdur, Tanrı inancı bilinmese de herhangi bir dine inanmadığı ortadadır. Bu gibi kişilik özellikleriyle Beşir Fuad, yaşadığı toplumun bütünüyle dışında bir figürdür. Yaşadığı toplumla arasındaki bu büyük uçurumun onu toplumdan uzaklaşmaya itmemesiye elbette düşünülemez. İçinde bulunduğu firar psikolojisi onu önce hedonist bir yaşantıya sürüklemiş, ardından intihar etmesine sebep

olmuştur. İntihar sırasında dahi yaşadığı tecrübeyi not edecek kadar pozitivizme iman etmiş bir figür olan Beşir Fuad, modern Türk edebiyatındaki firari eğilimin başlangıcını oluşturur demek yanlış olmayacaktır.

Beşir Fuad'da firar, sanatçının yaşantısıyla sınırlıdır. Firarın sanatçıların psikolojik dünyasında etkili olmakla birlikte metinlerinin de merkezine yerleştiği ilk dönem, Servet-i Fünun kuşağıdır. Yeni bir edebiyat anlayışıyla bir araya gelen Servet-i Fünun kuşağı yazarları, Abdülhamid yönetiminin sert ve katı tutumuyla dönemin kasvetli havasından bunalmış ve gerçek yaşamdaki durumdan kurtuluşu edebiyatın şefkatine kaçmakta bulmuştur. Kaçış arzusu Servet-i Fünun sanatçılarının düşünce dünyalarının merkezinde yer alır. Yurtdışına kaçmaktan Manisa'da bir çiftliğe taşınmaya kadar türlü arayışlarda bulunan dönemin sanatçıları, bunların hiçbiri gerçeğe dönüşme de firar fikrini genel bir ruh hali olarak ömürleri boyunca taşımıştır. Servet-i Fünun kuşağının sembol isimlerinden Fikret, İstanbul'un kasvetli havasından bunalarak Boğaz'ın sakin dünyasına sığınmış, Aşçıyan adını verdiği evinde gönüllü bir sürgün hayatına çekilmiştir. Burası, Fikret'in gündelik hayatın sorunlarından kaçmak isteyen dostlarının hizmetine sunduğu bir "güvenli bölge" olarak öne çıkar. Kaçış düşüncesini hayatı boyunca sürdüren Fikret, şiirlerinin merkezine de firar temini yerleştirir. "Yeşil Yurt", "Ömr-i Muhayyel", "Bir Mersiyeye", "Sühâ ve Pervîn" gibi şiirlerinde firarın çeşitli boyutlarını ele alır. Döneminin insanı olan Tevfik Fikret'in içinde bulunduğu firar psikolojisi, Edebiyat-ı Cedide neslinin de ortak psikolojisidir.

Bu kuşağın romandaki en başarılı temsilcisi olan Halit Ziya, *Mai ve Siyah* romanıyla Türk edebiyatındaki en başarılı firari karakterlerden birisini yaratır: Ahmet Cemil. Tanpınar'ın "nesli namına konuşan ilk eser" dediği *Mai ve Siyah*'da "mavi hayaller, siyah gerçeklerle çarpışır" ve sonunda acı verici gerçeklik galebe çalar. Sanatçı olma arzusuyla yanıp tutuşan Ahmet Cemil, içine doğduğu koşulları aşamayarak kaderini eline almayı başaramaz ve hayallerinin sona erdiğini görür. Oysa Ahmet Cemil'in bütün hayatı gerçekliğin acı verici soğukluğundan sanatın haz verici sıcaklığına kaçmak, edebiyata sığınmaktır. Gençlik yılları içinde bulunduğu gerçeklikten kaçmakla geçen Ahmet Cemil, babasının ölümüyle birlikte ailesinin sorumluluğunu üstlenmek zorunda kalır ve artık onun için ikili bir hayat başlar. İş hayatının zorluklarını, sanatın hazzıyla dengeler. Bu bakımdan *Mai ve Siyah*, tam anlamıyla bir *künstlerroman*'dır.¹ Matbaa sahibi olmak için evlendirdiği kız kardeşi İkbâl'in ölümü ve hoşlandığı Lamia'yı elde edemeyecek olmanın mutsuzluğu, yazdığı şiirlerin kendisini beklediği başarıya taşıyamamasının da etkisiyle birleşince Ahmet Cemil, derin bir karamsarlığa kapılır. Artık bu hayatta yapacak daha iyi bir şeyi yoktur, o da çözümlü annesiyle birlikte İstanbul'dan uzaklara kaçmakta bulur.

Mai ve Siyah'ın en büyük başarısı, firari karakteri Ahmet Cemil'in şahsında dönemin Osmanlı aydınlarının içinde bulunduğu firar psikolojisini çok iyi tespit etmesidir. Modernleşmenin sancılarını yaşayan asır sonu Osmanlı'sında geçen bir hikâye olarak *Mai ve Siyah*, dönemin yeni insan tipini başarıyla ortaya koymuş ve bu döneme sirayet etmiş olan kaçış arzusunun ağırlığını okuyucuya göstermiştir.

1 *Künstlerroman*: Sanatçı romanı. Sanatçı olmak isteyen bir kişinin gençlik ve çiraklık yıllarında yaşadığı sorunlar ve sanatın güzellik ve çirkinliklerini anlatan romanlar.

Türk edebiyatındaki firari eğilim, yirminci yüzyılda Ahmet Haşim'in şiiriyle başlar. Fecr-i Ati'nin tek temsilcisi olarak Ahmet Haşim, döneminin Milli Edebiyat akımının dışında kalmayı başarmış ve sanatı “şahsi ve muhterem” görmüştür. Firar, Haşim'in hem şiirinin hem de yaşantısının merkezindedir. Çocukluğunun aile ortamı Haşim'in yaşamında derin izler bırakmış ve bu durum onun içe kapanık bir kişi olmasına sebep olmuştur. Babasının sertliğinden annesinin şefkatine sığınmıştır, ancak annenin erken ölümü Haşim'i duygusal açıdan bir başına bırakmış ve bunun sonucunda Haşim kendisini her şeyden soyutlayarak firar psikolojisine bürünmüştür. Haşim'in şiiri de gündelik olana kapalıdır. Haşim'in şiirinde kaçış arzusu, devamlı merkezi bir yer tutar. Ahmet Haşim'in sanat anlayışında geçici olan şeylerden, değersiz hislerden, plastik imajlardan sürekli bir kaçış vardır. O, şiirde, kalıcı olanın, anlam taşıyanın ve en önemlisi kişisel olanın peşine düşmüştür. Bunu başarmak içinse şiirde sembollere ve kapalı bir anlatıma yaslanır. Şiir, Haşim'e göre bir şeyi doğrudan anlatmaz, bunun yerine müphem bir şeyleri okura sezdirmeye çalışmalıdır. Kaçış arzusu, Haşim'in şiirinde belirli imgelerin arkasından kendisini belli eder. Akşam, günün ışığını sona erdiren bir imgedir ve bir müphemiyet yaratır. Bu da firar arzusunu her defasında tekrardan akla getirmiş olur. Haşim'in “Şi'r-i Kamer”lerinin merkezinde firar olgusu vardır. “Zulmet”, “Yollar” ya da “O Belde” gibi en bilinen bazı şiirlerinin merkezinde de açık bir firar anlatısı mevcuttur. Ancak Haşim bu kaçışta çoğunlukla başarısızlığa uğrayacağı düşüncesindedir. Kendisinin de çok iyi bildiği gibi hep aradığı “o belde” aslında bir hülyadan ibarettir. Oraya ulaşamamanın acısını ömrü boyunca hissedecek, ancak bunun hayalini kurmaktan yine de vazgeçmeyecektir. Kaçış, Haşim'de hiçbir zaman denenmeyen ancak hep arzu edilen bir olgudur ve bu açıdan Haşim'i statik bir yaşantıya sürüklemiştir.

Haşim'in edebiyat dünyasındaki aktif konumunun ortadan kalkmasının ardından Modern Türk edebiyatında firar eğilimi bir süreliğine gözden kaybolur. Savaş sonrası dönemde Osmanlı Devleti yıkılmış, yerine Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur ve yeni devlet, başka pek çok alanda olduğu gibi edebiyata da özerk bir alana sahip olma imkânı tanımamaktadır. Edebiyat, bu dönemde Kemalist ideolojinin dümen suyuna girer ve cumhuriyetin ilk yıllarında cumhuriyet ideallerinin halka benimsetilmesi yolunda ideolojik bir araç olarak kullanılır. Aydın yazarlar, bu dönemde yenilikçi yazarlara üstünlük kurmanın tadını çıkarır. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın ardından durum değişmeye başlar. 1950'li yıllarda edebiyat, yeniden özerkliğini ilan eder ve yenilikçi yazarlar, Türk edebiyatında baskın bir konuma erişir. 1950 kuşağı öykücülerini modernist bir öykü anlayışını inşa ederken şiirde de İkinci Yeni ilk defa özerk şiiri inşa eder. 1950'li yılların hareketli ortamında yetişen yenilikçi yazarlar kuşağı için en değerli şey, “üslupta kişisel özgürlük”tür (Dirlikyapan, 2017, s. 30). 50'li yıllarla birlikte bireyin dünyası daha önce hiç olmadığı kadar parçalanır ve varoluşsal sancılar görünür hale gelir. Toplumla uyumsuzluk içerisine girmiş bireyler doğal olarak sanatı da bu yönde dönüştürür ve hem biçimde hem de içerikte önemli değişikliklerin ateşleyicisi olur. Dönemin kaçak insanları hem o dönemde yazılmış öykülerde hem de İkinci Yeni'nin başı çektiği modernist şiirde merkezi bir konum elde eder. Modern Türk edebiyatında, İkinci Yeni'yle birlikte ilk kez politik olandan bilinçli şekilde uzak durulur ve şiir özerk bir alan kazanır (Armağan, 2017, s. 138-42). Vüsat O. Bener,

Nezihe Meriç, Ferit Edgü, Erdal Öz, Onat Kutlar, Leylâ Erbil gibi isimler öyküde, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Ülkü Tamer gibi isimler şiirde firar psikolojisi içinde bulunan bireyi metinlerinin merkezine almış ve Modern Türk edebiyatındaki firari eğilimi sürdürmüştür.

Firari karakterlerin varlığı, romanda da kendisini göstermeyi sürdürür. *Aylak Adam* romanı, firar anlatısının önde gelen metinlerinden biridir. Halit Ziya'nın Ahmet Cemil'inin bıraktığı yerden, Yusuf Atılgan'ın Bay C.'si devam eder. Ancak Ahmet Cemil'in aksine, Bay C.'nin geçimini sağlamak gibi bir derdi yoktur. Ahmet Cemil'in firarı, sorumluluklarının ağırlığını taşıyamamaktan kaynaklanırken, Bay C. hiçbir sorumluluğa sahip olmamanın sıkıntısıyla firari bir kişiye dönüşür. Bay C., maddi gücü yerinde, varlıklı bir insandır, buna rağmen yaşamına anlam katan o içsel duyguya sahip değildir. Çocukluğu da sorunlu geçmiştir, babasıyla olan problemli ilişkisi kişiliğinde derin yarılmalara sebep olur. Bu nedenle Bay C. yetişkin hayatında çocukluk döneminin hatıralarını yadsıyarak kendi savunma duvarını örmüştür. Vaktinin çoğunu "aylaklık" yaparak geçiren, kafelerde, barlarda, restoranlarda vakit öldüren Bay C.'nin en çok yaptığı şeyler uzun yürüyüşler yapmak ve sürekli bir şeyler hakkında düşünmektir. Toplumla uyumsuzluk içerisinde olan C.'nin bu yürüyüşleri, onun kaçış arzusunu açığa çıkarır. Entelektüel bir kişilik olarak Bay C., toplumun kendisini boğduğunu hisseder ve onu ardında bırakmaya çabalar, ancak bir yandan da kaçınılmaz şekilde topluma bağımlıdır ve hayatını onun içerisinde sürdürmek zorunluluğunu taşır. Bu iki zıt durum arasında bulunmaktan dolayı psikolojik olarak yıpranan Bay C.'nin içinde bulunduğu firar duygusu bu açıdan bakıldığında anlam kazanır. Hayattan keyif alabilmek için bir tutamak arayışında olan C., aradığı şeye hiçbir zaman kavuşmadığı gibi, yazgısı olan firari olma halini de roman boyunca sürdürür. Onun için topluluğun içinde eriyerek kendi benliğini yitirmektense iç dünyasının çatışmalarıyla baş başa kalmak daha tercih edilir bir davranıştır. Küçük itaatsizliklerle kaçış arzusunu tatmin etmeye çalışır. Ancak C.'nin kaçışı kaçınılmaz olarak hiçbir yere varmayacaktır, C. kendisini bir şekilde hep kaçmak istediği toplumun ortasında bulur.

Yusuf Atılgan'ın tutamak arayışındaki firari karakteri C.'yi takip eden *Tutunamayanlar*'da Oğuz Atay, Modern Türk edebiyatındaki firar anlatısının en başarılı karakterlerinden birisini resmeder. C. ile Atay'ın karakterlerinin arasındaki temel farkı, kişilerin üstlendikleri "aydın olma" misyonu meydana getirir. C. entelektüel bir birikime sahip olsa da kendisini aydın olarak tanımlayan bir kişi değildir ve topluma yol gösterme arzusu taşımaz. Selim Işık'sa aydın bir karakterdir, ancak içinde yaşadığı toplumla çatışma içerisine girmiş, küçük burjuva ahlakından kurtulamamış ve bu sebeple "tutunamayan" bir profil çizer. Oğuz Atay'ın yaşantısından bolca izler taşıyan romanda Selim Işık'ın yaşadığı dönüşümler, yazarın yaşamını birebir takip etmektedir (Ecevit, 2017, s. 162). Bir kez daha firari yazarla firari karakter aynı metinde bir araya gelmiş olur. Selim Işık, başlangıçta ülküleri olan bir karakterdir, yaşadığı ülkenin sorunları üzerine kafa yorar ve bunları düzeltmek için çareler aramaya başlar. Ancak onun bu naif çabası, yozlaşmış sistem ve toplumsal yapı tarafından aşındırılır. Bir kez daha müphem yerli ve milli olma duvarıyla karşı karşıya kalır. Bu durum, onun kendisini her şeyden soyutlaması ve mücadeleyi bırakmasıyla sonuçlanır. Yaşadığı hüsrana, Selim Işık'ı giderek içe kapatır ve

bu sonunda karakterin intiharıyla sonuçlanacak bir sürecin başlangıcı olur. Toplumdan kaçış, ideallerini geride bırakma, bunalım durumu Selim Işık'ın içinde bulunduğu firar psikolojisini gösteren önemli detaylardır. Tıpkı karakterleri gibi kendisi de yaşadığı toplumla çatışma içine girmiş bir kişi olan Oğuz Atay, kendi sorunlarından kaçabilmek için edebiyata sığınır. Oğuz Atay'ın karakterlerinin sonunda kaçınılmaz olarak intihara sürüklenmesi manidardır. Oğuz Atay, karakterlerini öldürerek kendi içindeki idealist kimlikten de kaçmanın yollarını aramaktadır. Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'la birlikte yaşadığı dönemin gerçek firari karakterlerini büyük bir ustalıkla gözlemlemiş ve o kuşağın buhranını romana başarıyla yansıtmıştır. *Mai ve Siyah*'dan sonra bir kez daha bir roman, nesli namına bu kadar önemli bir sözcü olma konumuna gelir. Dönemin baskısından bunalmış, toplumla arasındaki bağ zayıflamış, firar psikolojisi içerisindeki aydınlar Selim Işık'ta kendi "tutunamayışlarını" görmüştür.

Modern Türk Edebiyatındaki firari eğilim, gözden kaçmış olsa da önemli bir edebi çizgi meydana getirir. Özellikle yenilikçi yazar ve şairlerin eserlerinde merkezi bir yeri olan firar temi, yukarıda genel bir çerçevesini vermeye çalıştığımız çizgide gelişerek Modern Türk edebiyatının ilgilendiği temel meselelerden biri haline gelmiştir. Firari bireyin durumu, bu metinlerin öncelikli problematiklerinden birisi olarak kendisini farklı şekillerde gösterir. Firari yazarlar, içinde buldukları psikolojiyi metinlerine yansıtır ve bireyin kaçış arzusu, bu tarz metinler aracılığıyla üzerine düşünülen bir konu olur. Ancak bu konuyla ilgili dikkat edilmesi gereken bir husus, firar psikolojisini metnin merkezine almış edebi ürünlerin kaçış edebiyatı olarak değerlendirilmesinin yanlış olduğudur. Başlı başına bir alt başlık olarak kaçış edebiyatı, bizim burada genel bir resmini çizmeye çalıştığımız firari eğilimle karıştırılmaya müsait bir yapıda olsa da farklı motivasyonlardan beslenir. Kaçış arzusunda olan bireyi merkeze alan metinler, bu konuyu sorun haline getirerek bizzat meselenin üzerine gitmeyi tercih eder. Edebiyat, bu şekliyle sorunlardan kaçmanın değil, bizatihi sorunu anlamlandırmanın aracı haline gelir. Bilge Karasu, firari bir yazar olarak bu çizginin en önde gelen temsilcilerinden birisidir. Aykırı bir edebiyat anlayışı olsa da Karasu, firari edebiyatının merkezine almasıyla bu eğilimin bir temsilcisi haline gelir. Bilge Karasu'da firar, yapıtın bütünü kapsar. Kendi yaşantısında da firar psikolojisi içerisinde olan Bilge Karasu'da yapıt ile gerçek hayat birbirini tamamlayan iki unsurdur. Onun edebiyatını firar psikolojisi bağlamında ele almak, bu nedenle anlam açısından kapalı metinlerinin aydınlanmasında faydalı bir çaba olacaktır.

3. Bilge Karasu'nun Metinlerinde Firar Psikolojisi ve Bireyin Durumu

Bilge Karasu, edebiyata bakışıyla hayatı arasındaki ilişkiyi, Mustafa Arslantunalı'ya verdiği röportajda şu şekilde ifade etmiştir:

"Kendim olmak diye bir kaygım yok galiba. İşte nasıl yazıyorsam öyleyimdir diyorum herhalde. (...) Nasıl tasarlıyorsam, nasıl yazıyorsam öyle oluyor. Kendim olmak, başka bir şey değil ki, çünkü onun dışında, onun ötesinde bir **kendimlik** yok ki, kendimlik burada söylediğimde, yazdığımında, yaptığımında." (Karasu, 2017, s. 32)

Karasu'nun da belirttiği üzere, onun sanatı yaşamına son derece paralel şekilde ilerler. “Nasıl yazıyorsa öyle” olduğu doğrudur, metinlerinin kapalılığı, onun hayata karşı aldığı ketum tutumun bir yansımasıdır. Ancak yaşamla metin arasındaki uyum, Karasu'nun edebiyatında kendisini otobiyografik bir ağırlık noktası olarak hissettirmekten uzaktır. Karasu'nun hayatıyla metinleri arasındaki paralellik kendisini asıl olarak yaşantının birebir metne yansımasında değil, daha çok hayatı yaşayış şeklinin metinlerinin ortaya çıkış tarzını şekillendiriyor oluşundadır. Kendisini “*psikiyatri yönünden ele alınırca kapalı, kabuğuna çekilmiş bir insan*” (Karasu, 2017, s. 223) olarak tanımlayan Karasu'nun insanlarla arasına koyduğu bilinçli mesafe, onun yaşayışıyla ilgili önemli ipuçları barındırır. Kadınlarla çevrili bir ailede büyüdüktan sonra yetişkinliğinde ailesiyle arasına mesafe koymuş, felsefe eğitimi almış, musikiye meraklı, multilingual bir kişi olan Karasu, alışılmışın dışında bir profil çizmektedir. Sıtkı Erinç, Bilge Karasu'nun kalabalıklardan çekindiğini ve kalabalık ortamlarda konuşmaktan ziyade ikili ilişkileri önemseydiğini belirtir. Adler'in gösterdiği üzere firari bireyler topluluk içerisinde konuşmaktan çekinir, bunun yerine dostlarıyla baş başa konuşmayı tercih eder. Karasu, yaşamı boyunca bu tutumunu sürdürür ve özel dostluk ilişkilerini olabildiğince dar bir alanda tutmaya çalışır. Karasu'nun bir diğer öne çıkan özelliği, seyahat etmekten çok hoşlanması ve kentte bunaldığını hissettikçe seyahat etmesidir. Karasu'nun seyahat tutkusunda bu yolla zihnini taze tutmak istemesinin olduğu gibi kalabalıklardan kaçma arzusunun da izlerini görmek mümkündür. İntiharsa, yazarı özellikle gençlik yıllarında çokça düşündürmüş bir olgudur. İntihar etmeyi birkaç defa ciddi düzeyde düşünür, ancak “yaşamı daha ilginç bularak” bu fikirden vazgeçer. Ancak yine de intihar düşüncesi yazarın zihninden bütünüyle kopmaz ve yıllar içerisinde ara ara aklına gelen bir düşünce olarak kendisini hatırlatır. Modern Türk edebiyatının ilk firari figürü Beşir Fuad'da olduğu gibi, Bilge Karasu da içinde bulunduğu buhrandan çıkışı intiharda görür. Ancak Fuad'ın tamamladığı intiharı gerçekleştirmekten vazgeçer. Yine de bir kaçış arzusu olarak intihar fikri üzerine sorgulamayı sürdürecektir. Bilge Karasu'nun cinsel yönelimi de onu sorun yaşamamak için kaçınılmaz olarak kimliğini gizlemeye yöneltmiştir. Karasu, toplumsal normların dayattığı saygınlık duygusunu koruyabilmek için, “*birtakım şeylerin yapılmaması, birtakım yerlere gidilmemesi*” gerektiği fikrindedir. Karasu'nun kurgu dışı metinlerinden öğrendiğimize göre, kimliğinin getirisi olarak davranışlarının temelinde gizlenme güdüsünün olduğunu ifade eder. “Ne olduğunu göstermemek,” Karasu için dikkat edilmesi gereken bir kaygıdır. Cinsel yönelimi yüzünden karşı karşıya kalabileceği problemlerden sıyrılabilmek adına cinsel kimliğini yakın çevresi dışında gizlemeyi yaşamı boyunca sürdürmüş, bu kaçış onu hayatı boyunca takip etmiştir. Tüm bunların yanında Musevi bir aileden geliyor oluşu da onun Türkiye toplumu için iyice aykırı bir birey haline gelmesine zemin hazırlar. Türkiye'de yaşayan bir azınlık olarak, diğer kişisel özellikleriyle birlikte devletin ve toplumun çizdiği “makbul vatandaş” sınırlarının bütünüyle dışında kalır. Bütün bu unsurlar, bir araya gelerek Bilge Karasu'nun hayatı boyunca etkisini hissedeceği firar psikolojisi içerisine girmesine sebep olur.

Karasu'nun içinde bulunduğu firar psikolojisi, etkisini yazarın metinlerinde doğrudan gösterir. İlk öykülerinden son yazılarına dek edebi dünyası bu kaçış fikri üzerinde şekillenmiş,

metinlerinde firar anlatısı merkezi bir yer teşkil etmiştir. Yayımlanmış ilk kitabı *Troya'da Ölüm Vardı*'da bu etki kendisini net şekilde hissettirir. Bu kitaptaki öykülerde yazar, çocukluğun dünyasını farklı bir yaklaşımla anlatmayı tercih eder. Hikayelerin paylaştığı ortak özellik, çocukluk döneminin masum yaşantısıyla büyümenin getirdiği sancuların ikiliği yüzünden acı çeken ve aynı dönemde kendi cinselliklerinin farkına varan çocukların, aileyle ve yaşadıkları toplumla yaşadıkları çatışma ve sorunlu ilişkilerdir. *Troya*'nın çocukları, çocukluklarında yaşadıkları Sarikum'un sıkıcı ve boğucu atmosferinden kaçmak isterken, yetişkinliklerinde aynı köy onlara bu defa şehirden kurtuluş mekânı olarak gözükür. Sarikum, bu öykülerin çocukları için daraltıcı bir yerdir. Ailelerinden gördükleri baskı ve sevgisizlik, annelerinden gördükleri aşırı ilgiyle birleşince kaçış arzusu dayanılmaz bir noktaya gelir. Ancak çocuk bedenleriyle Sarikum'u terk etmeleri mümkün olmadığı için, boğucu dünyalarından kaçışı birbirlerine sığınmakta bulurlar. Öykülerde sürekli kendisini tekrar eden bir *leitmotif* olarak tren, olay örgüsünün gelişimi sırasında devamlı araya girerek akışı kesintiye uğratar ve karakterlere kaçış fikrini hatırlatır. Tren, Sarikum'dan çıkıp şehre gitmenin, her şeyi arkada bırakıp köyü terk etmenin simgesi haline gelir. Çocukların, özellikle Müşfik ile Suat'ın yeni uyanmakta olan cinsellikleri de taşra yaşamını onlar için iyice boğucu hale getirir. Müşfik'le Suat arasındaki eşcinsel ilişki, hem durgun köy hayatından bir kaçış sunduğu için heyecan verici, hem de yakalanma riskinin yüksekliğiyle korkutucudur. Sarikum'un çocukları arasındaki mikro iktidar ilişkileri de henüz yetişkinlik çağına erişmemiş bu çocukların psikolojisinde iz bırakacak tahribatlara yol açar. Sünnet, çocukluktan çıkıp erkeklığe erişme töreni olarak anlatıcısıyla Fikret arasında bir gerilim yaratır (Karasu, 2019, s. 16). Fikret'in sünneti, anlatıcıya kendisini küçük bir çocuk gibi hissettirir. Çocukluk, bir an önce kurtulunması gereken bir dönemdir, bu çocuklar bir an önce yetişkinliğin dünyasına adım atmak ve kendi iktidatlarını kurmayı arzu eder. Müşfik'in "Odalardan Biri" öyküsünde evine dönmeyip geceyi bir otelde geçirmesi bu bakımdan son derece anlamlıdır. Müşfik evinde mutlu değildir ve oradan kaçmak ister. Bilinçli şekilde evinden uzakta durur, eve gitmek istemiyordur. Babası onu geç döndüğü başka bir gece de eve kabul etmemiş ve kapıyı sürgülemiştir. Eve gidip bakmış olmasa da yine aynı manzarayla karşılaşmaktan çekinir, halihazırda eve dönmeye karşı bir isteği de yoktur. Bu yüzden geceyi Sarikum'un tek otelinde geçirir, kendisini evden koruyacak bir yere ihtiyacı vardır. Müşfik'in talep ettiği şey yalnızca bir "Oda"dır; bu oda isteği, otelde geçirmek için bir oda tutmanın yanı sıra, hayatının geri kalanını özgürce geçirebileceği bir yer talep etme anlamına da gelir. Evinden kaçıp dışarıda kaldığı bu ilk gece, onun yetişkin dünyasına adım attığı anlamına gelir. *Troya*'nın çocukları sevgisiz büyümüş, güdük, firari kişilerdir. Müşfik ve Suat'ın annelerinin aşırı düşkünlüğünden kaçması boşuna değildir. Gustav Jung'ın anne arketipine uygun olarak bu anneler hayattaki eksikliklerinin yerine çocuklarını ikame etmeye çalışır. Ancak onlara gösterdikleri aşırı ilgi ters tepki yaratır ve çocuklarının kendilerinden uzaklaşmalarına neden olur. Anneden kaçış, hem Suat'ın hem de Müşfik'in yaşamı boyunca sürdürecekleri bir tavır haline gelir. Yıllar sonra, Müşfik'in ailesiyle birlikte İstanbul'a taşınması beklenen değişikliğe yol açmayacaktır. Firari bir kişilik olan Müşfik, taşranın durağanlığından kaçmak istediği gibi şehrin karmaşasından da kurtulmak ister. Geçmişte kaçmak istediği Sarikum, şimdi kendisini hatırlatan, nostaljik bir hayal haline gelir. Şurası açıktır ki kaçış hali onların ortak kaderidir ve

bu durum onları yaşamları boyunca takip edecektir. Acı verici olansa, devamlı bir şeylerden kaçan bireyin asıl sorununun kendi psikolojisinde yatıyor oluşudur. Birey, ne kadar istese de kendisinden kaçamayacağı için, firar hali kaçınılmaz şekilde varlığını sürdürür. Ortada duran sorunu çözmeye çalışmaktansa onu yok saymak çok daha kolay bir çözüm gibi gözükür, ancak bastırılan her şey bir gün mutlaka geri dönecektir: bastırılan şey dönüşür ve bireyin psikolojisini bu defa daha sert vurur.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nda firar kendisini çok daha açık şekilde gösterir. Bu defa kaçış arzusu bireyin psikolojisinde kendiliğinden tetiklenen bir şey değildir; öykünün merkezinde kişinin inancına iktidar tarafından yöneltilmiş bir baskı ve bu baskıya karşı bireyin geliştirdiği bir savunma vardır. “Ada” ve “Tepe” öykülerinden meydana gelen “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nda hikâye Bizans'taki ikonoklazm döneminde geçer. İktidarın dayattığı yeni yasa sonucunda kişilerin yüzleşmek zorunda kaldığı inanç değiştirme zorunluluğu, din düşüncesine dair bir sorguyu beraberinde getirir. Her zaman olduğu gibi, çoğunluk bu dayatma üzerinde çokça durmaz ve yeni inancı sorunsuzca kabul eder. Ancak çok az kişi bu tepeden inmece dayatmaya karşı çıkmayı göze alır. İmparatorun yasasına karşı çıkmanın cezası çok açıktır, bu yüzden yeni inanca karşı çıkış, İmparatorluk başkentinden kaçma zorunluluğunu beraberinde getirir. “Ada” öyküsünün baş karakteri olan Andronikos, bu firari kişilerin öncüsü olarak ön plana çıkar.

Andronikos'un temel trajedisi, kahraman olmayı başaramamasının psikolojisinde yol açtığı tahribattır. İmparatorun getirdiği yeni inanca bağlanması mümkün değildir, çünkü buna kalben inanmamaktadır. Sorunsa, kendisinde bu inanca karşı çıkacak bir güç bulamadığı anda başlar. Yeni inanca karşılık eski inancı ne pahasına olursa olsun savunması gerektiğini düşünür, bunu yaptığı takdirde bir kahraman -ve belki de bir “inanç şehidi”- olacaktır. Ancak içine düştüğü sorgulama, Andronikos'un eski inanca da gerçekten bağlı olmadığını açığa çıkarır. Andronikos, ikonlara karşı gerçekten inandığı için ibadet etmemiştir, bunu sürdürmesi gerçekte yalnızca bir alışkanlıktan ibarettir. İçine düştüğü girdap, onun inançsızlığa sürükler. Bu durumda yapabileceği bir şey yoktur, elinden gelen tek şey başkenti terk etmektir. Baskı, “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nın en genel çerçevesini çizer ve öykünün “tarihsel-olgusal arka planını” oluşturur (Akatlı ve Sökmen, 2019, s. 154). Baskı, kişinin dünyasına yönelir ve o güne dek oluşturduğu bütün değer dünyasını yok eder. Bu açıdan son derece olumsuz bir değere karşılık gelir. İktidar baskısı, Andronikos'u kaçışa sürükleyen temel etken olmuştur. Daha fazla kendisini ait hissetmediği bir dünyada yaşamayı sürdürmesi mümkün değildir, bu, en başta kendisine karşı yapacağı bir saygısızlık olur. Bu yüzden başkentten kaçacaktır, kendisini bu dünyaya bağlayan her şeyden firar eder. Kaçışında sığınacağı yerse kente yakın bir ada olacaktır. Adada kendisini sıfırdan inşa edilecek yeni bir dünya beklemektedir. Onun karşı karşıya olduğu zorluk da budur.

Yeni inancın norm haline gelişiyle birlikte Andronikos'u geçmiş yaşantısına dair en çok ürperten şey, hayatı boyunca bir yalanı yaşamış olma ihtimalidir. Yeni inancı kabul etmesi bu sebeple mümkün değildir, ancak eski inançta bağlılığın sonunun zindan olduğu da açıktır.

Andronikos’a firarın yolunu açan şeyse, inancının aslında bir yalana dayandığını kendisine itiraf etmesi olur (Karasu, 2017, s. 38-9). Adaya sığınmasıyla birlikte, baskıdan kaçtığı için artık utanç duymamaya başlar. Korkmak son derece olağan bir durumdur ve bu durumda onun kimliğinin bir parçasıdır. Yine de kahraman olmayı başaramamış olmaktan rahatsızlık duyar. Yolculuk boyunca önüne bunu başarmak için çokça fırsat geçse de hiçbirisini değerlendirememiştir. İnanca karşı çıkmayı başaramamış olması da onun bir kahraman olmadığına en açık delildir. Andronikos, içinde bulunduğu durum itibarıyla yalnızca bir “kaçak”tır ve bunun acısını çeker. Bununla birlikte, adada geçirdiği günlerin ardından başkente dönmeyi ve yeni inanca karşı çıkmayı göze alır. Onun bu dönüşü, yeniden inanmaya başladığı anlamına gelmez, o sonunda kahraman olmayı göze alabilmiştir. İnanmadığı bir şeyden korku duyup kaçmayı daha fazla kabul edememiştir. Bu hareketiyle birlikte sonunda kahraman olmanın yolu kendisine açılır. Andronikos, ölene dek konuşma cezasına çarptırılır, ancak onun göstermiş olduğu cesaret, geride kalan ancak ses çıkarmaktan korkan diğerlerine cesaret verir. Andronikos, onurunu korumuştur.

“Tepe”deyse bir başka kaçış vardır; firar eden bu defa Andronikos’un dostu İoakim’dir. Ancak ikisinin kaçışında belirgin bir fark gözlemlenir: Andronikos sonu kahramanlıkla bitecek bir başkaldırıyla kaçmıştır, İoakim’se hiçbir zaman kahraman olamayacağına bilinciyle firar eder. İoakim, yaşamı boyunca Andronikos’un kahramanlığı altında ezildiğini hisseder. Andronikos, yeni inanç duyurulduğu anda kenti terk etmiştir, kendisiyse her şeye rağmen başkente kalmış ve inandığı halde yeni inanca uyum sağlamıştır. Bu, onu Andronikos karşısında korkak durumuna düşürür. Bu, onun vicdanında iz bırakan bir yaraya dönüşür. Andronikos verilen ceza gereği ölene dek durmamacasına konuşurken, onu seyretme görevi İoakim’e verilmiştir. Bu, İoakim’e eğer yoldan çıkarsa başına neyin gelebileceğine dair verilmiş bir gözdağıdır. Bu ölüm, İoakim’e hiçbir zaman kahraman olamayacağı gerçeğini gösterir. İoakim’e göre böylesi bir ölüm anlamsızdır, Andronikos bir hiç uğruna ölmüştür. Yine de onun ölümünde son derece soylu bir taraf vardır ve İoakim bu ölümün ağırlığı tarafından ezilir.

Zaman, yeni inanca dair fısıltıların yayılmasını beraberinde getirir. Homurtular yükselmeye başladıkça, ikonoklazm’a karşı direniş güç kazanır. İoakim, bu noktada bir yol ayrımına gelir: Ya manastırda kalmaya devam edecek ve yeni inancın tarafında kalacaktır, ya da isyancılarla birlikte başkenti terk edip eski inancın savunmasına katılacaktır. Ancak o bir üçüncü yolu tercih eder, şehirden kaçıp kendisini Ravenna’ya götürecek bir gemiye biner. Onun için anlamsız gelen bütün bu tartışmaların artık dışında kalmıştır. Ravenna’da eski inanca uygun şekilde inşa ettiği kiliseye kapanır ve yıllarını burada geçirir. Artık bütün dini ayinler anlamsızlaşmış, hayat değerini yitirmiştir. Bu yüzden, Bizans’ta resim yasağının kalktığı duyurulup eski inanca dönüş başladığında radikal bir hareket yaparak kilisesini Katolik kilisesine bağlar.

İoakim’in dramı arada kalmışlığıdır. O baştan ayağa firari bir kişidir, hiçbir yere ait olmayan ve oradan oraya savrulan bir karakterdir. İoakim’i Bizans başkentinden kaçmaya sürükleyen motivasyon, yapabilecek hiçbir şeyin olmaması değildir. Onu firar etmeye zorlayan asıl sebep, İoakim’in hiçbir şey yapmaktan istememesidir. İoakim, Andronikos kadar cesur olamamış, kendisi

kalabilmek uğruna ölmeyi değil, kendisini inkâr etme pahasına kaçmayı tercih etmiştir. Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'ndaki öykülerde merkeze “öteki”yi koyar. Andronikos ile İoakim, yaşadıkları şehirde hiç beklemedikleri bir anda kendilerini “öteki” konumunda buluverir. Kendi inançlarına yönelen bu tehdit anında firar etmekten başka yapabilecekleri bir şey yoktur. Andronikos, sonunda geriye dönerek kahraman olma yolculuğunda çemberi tamamlar. İoakim’se bir defa başladığı kaçışı sonuna dek götürerek onu kimliğinin ayrılmaz bir parçası haline getirir.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nde Karasu, modern bireyin içinde bulunduğu kaçış arzusunu ustalıklı ele alır. Bu kitapta karşımıza çıkan metinler, eski bir edebi türde, masal türünde kaleme alınmıştır. Karasu, buradaki metinleri masal olarak tanımlayarak belirli bir türe sıkışmayı reddeder. Onun firarı, yalnızca içerikte değil, edebi metnin biçiminde yazara dayatılan tekipleşmeye de karşıdır.

Eksiklik duygusu taşıyan birey, Alfred Adler'in psikolojisini ortaya koyduğu ve üzerine geniş çaplı çalışmalar yaptığı bir insan tipidir. Karasu'nun masallarındaki kişiler, Adler'in eksiklik içerisindeki bireylerine birebir uyum gösterir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki masallarda hikayesi anlatılan bireyler, çoğu defa yaşadığı gerçeklikten tatmin olmayan, arayış içerisindeki eksiklik duygusu taşıyan kişilerdir. Eksikliği ortadan kaldırmak için bu kişilerin birbirlerine yaklaşması, bağlantı kurması gerekir. Ancak sorunları çözebilmek için birbirine yanaşan bu kişiler sonunda birbirlerine muhtaç hale gelir, bu ilişki dışındaki her şey yabancılaşır, bu ilişkiler “giderek başka ilişkileri olanaksız kılar.” (Akatlı ve Sökmen, 2019, s. 193) Ölümse, bu masalarda kaçınılmaz son olarak ortaya çıkar. Birbirine bağımlı kılan bu ilişkiler, sonunda bireyleri kaçınılmaz şekilde ölüme sürükler. Firar, tam olarak bu eksik modern bireylerin içine düştüğü arayıştan ortaya çıkar. Kaybolmak, her şeyi geride bırakmak, kişinin kendisini keşfetmeye başlaması için birinci önceliktir. Firar psikolojisi içerisindeki bu bireyler yeni bir yolculuğa çıkmadan önce geçmişle olan ilişkilerini sona erdirir. Bu zorunludur; çünkü kişinin aradığını bulabilmesi için eski benliğinin “ölmesi” gerekir. Masallardaki ölüm bu sebeple yalnızca akla ilk gelen anlamıyla anlaşılmalıdır. Ölüm, bireyin “yeniden doğuş” öncesi aşması gereken bir engeldir.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nde dikkati çeken bir diğer husus, yazarın dil kullanımında gösterdiği hassasiyettir. Verili dille yetinmeyen Karasu, olağanüstü bir dünya kurgularken edebi dilini de buna uydurur. Karasu, buradaki masallarında dili olabildiğince ağırlaştırır. “Koyak”, “söbe”, “kürtün”, “çıdam”, “ivecen”, “değirmi”, “küşün”, sofracı” gibi unutulmuş Öztürkçe kelimeleri bolca kullanırken “gelesiye”, “diyesiymiş” gibi deyişlerden faydalanmayı da ihmal etmez (Yaşat, 2017, s. 33). Karasu için okurun dil beklentisi önemli değildir, o, metnin gerektirdiği dili kullanmayı tercih eder. Bu tercihinin okumayı zorlaştırması onun için önemli değildir. Anlatmak istediği firari kişileri, ancak kendi kaçak diliyle anlattığı zaman başarıya ulaşabilir. Bu açıdan bakıldığında, metinlerdeki firar temi, biçimde ve dilde de kendisini göstererek bütüncül bir görünüm arz eder.

Karasu'nun firari bireyleri, hayatla farklı açılardan dertleri olan kişilerdir. "Avından El Alan"ın avcısı, çocukluk yıllarının yalnızlığını ömrü boyunca hisseder. Bu durum, onun yetişkinliğe adım attığı zaman kırılan bir yapıya bürünmesine neden olur. Başkalarıyla kolayca ilişki kuramayan avcının sevdiği tek şey, herkesten uzaklaşıp denize açılmaktır. Denizde kolunu ısırarak orfinozla arasında başlayan simbiyotik ilişki, bu açıdan bakıldığında anlam kazanır. Yıllarca yalnız kaldıktan sonra, şimdi bu balıkla dostluk kurabilecektir. Ancak ikisinin ilişkisinde zamanla av ile avcı yer değiştirmeye başlar, orfinoz, varlığını her yönüyle avcıya dayatmaya başlar. Balıkla birlikte tamamlandığını düşünen avcı, orfinoz onu terk ettikten sonra yeniden eksik kaldığı duygusuna kapılır. Yeniden o birliğe erişmek için kendisini balığın ardından denize bırakır. Bu masal, modern bireyin önemli sorunlarından birisini gözler önüne serer: Modern birey, kendisini eksiksiz hissedebilmek için başka canlılara muhtaçtır.

"Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam"ın karakteri, modern şehrin boğucu ortamından sıkılmıştır, yeniden doğaya dönmeyi arzu eder. Ancak ulaşmak istediği Sazandere, neredeyse ulaşılmaz bir yerdedir. Oraya giden hiçbir otobüs bulamamakta, oradan gelip giden kimseye rastlamamaktadır. Sazandere'ye gitme uğraşı, onun şehirden kaçış arzusunun somut bir hedefi haline gelir, ancak bu hedefe ulaşmak mümkün görünmemektedir. Garajda sıkışıp kalan bu adam, gerçekte kendi geçmişiyile geleceği arasında sıkışıp kalmıştır. Ne Sazandere'ye gidebilmekte ne de geriye dönebilmektedir. Sonunda Sazandere'ye ulaştığını sanırken, onu üca bir yerde kendi yaşlılığı karşılar. "Korkusuz Kirpiye Övgü"de Karasu, kaçış arzusunu bu defa bir kirpinin alegorik hikayesiyle okuyucuya aktarır. Yıllarca dış dünyayı dolaşıp yeni şeyler keşfetmek isteyen kirpi, sorumlulukları yüzünden bunu gerçekleştirememiştir. Her şeyi geride bırakıp dünyayı keşfetmeye çıkmak en büyük arzusu olduğu halde bunun için uzun süre beklemesi gerekir. Sonunda annesini ziyaret etmek bahanesiyle de olsa sokağa çıkan kirpi, karşısında bambaşka bir dünya görür. Kirpinin başından geçenler, şu basit gerçekliği bir kez daha gözler önüne serer: kendini gerçekleştirebilmek için her şeyden kaçmak ve yeni şeyler deneyimlemek gerekir.

"Dehlizde Giden Adam" masalındaysa modern bireyin firarı açık bir şekilde sorun haline getirilir. Girmesi yasak olduğu halde inatla dehlize giren adam, çıkışa yaklaştıkça kör olacağı bir mağarada hayatın anlamını arar. Mağarada ilerledikçe geçmiş yaşantısının yanılmalardan koştüğünü fark eder, dehlizde her şey boyut değiştirmiş gibidir. Geçmiş yaşantısının gerçekliği artık ona tatmin edici görünmemeye başlar, bu sebeple mağaranın sonunda neyle karşılaşacağını merak ederek ilerlemeye devam eder. Sonunda dehlizden çıkmayı başardığındaysa kör olmuştur, bir kayanın üstüne oturarak ölümü bekler. Delikanlının mağaradaki arayışı, sonunda ölümle sonuçlanır. Ancak bu sembolik bir ölümdür, delikanlı mağaradan geçtiğinde eski dünyasından sıyrılarak yeni bir gerçekliğe adım atmış olur. Geçmişindeki yaşantısından kaçmıştır, yeni yaşamına uyum sağlamasıysa vakit alacaktır. Delikanlı, anlam bunalımındadır, bu bunalım onu mağaraya sürükler. Sonunda mağaradan çıktığındaysa bunalımını aşarak adeta yeniden doğar.

"İncitmebeni", "herkesin, [...] giyinmek için uğraşıp didindiği bir dünyada, [...] soyunmaktan başka bir şey dilemeyen bir adamın masalı"dır (Karasu, 2017, s. 132). Bir öğretmen, yaşadığı

yerdeki insanların kendi küçük sorunlarıyla ilgilenmekten hayatın anlamını sorgulamaya zaman ayıramadığını görür ve bireyi öğüten bu girdaptan kurtulabilmek için yaşadığı yerden kaçıp bir adaya sığınır. Geride bıraktığı şehir, çoğu kişinin yaşamak için çokça fedakarlıkta bulunabileceği bir yerdir. Ancak onun amacı daha fazla para kazanmak ya da başkaları üzerinde iktidar kurmak değildir. O, hayatın özünü kavramak, bunun için kendi benliğinden “soyunmayı başarabileceği” bir ülkeye gitmek ister. Başlangıçta yeni yerleştiği bu adada mutludur, ancak adanın yerlilerinin bu yeni yabancıya karşı katı tutumları, onun burada da mutluluğa ulaşamayacağını habercisi gibidir. Adanın karşı karşıya olduğu bir felaket, bir anda bütün yaşamı alt üst eder. Ada, beklenmedik bir şekilde büyümeye başlamıştır. Bu beklenmedik yeni gelişme, adadaki herkesi birbirine düşürecektir. Adanın kötü bakışlarından kurtulmak için sahip olduğu tüm parayı toprağa gömen öğretmen, bu hareketiyle geçmişinden kaçmayı başarabildiğini ummuştur. Ancak yeni bir kriz anı, onun burada da aradığı huzura kavuşamayacağını gösterir. Üstelik bir yabancı olarak yerlilerin gözünü devamlı üzerinde hisseder. Gerçekte olan başarılı bir firar değildir, adam yalnızca -miş gibi yaparak mutlu olabileceği yansımalarına kapılmıştır.

Adanın büyümesi bir gün aniden durur. Bu defa tam tersi bir gelişme baş gösterir: Ada denize doğru batmaktadır. Bu nihai sondan bir kaçış yoktur, adalıların hayatları boyunca kaçmaya çalıştıkları kaderleri onları yakalamıştır. Ada sulara gömülürken, öğretmen suların üzerinde yüzen kendi paralarını görür. Aradığı özgürlüğe kavuşmak için paralardan kurtulması gerekmiştir, ancak o paraları gerçekten yok etmektense kumun altına gömmeyi tercih ederek kendisini kandırma yoluna gitmiştir. Şimdi, paraları geri dönüşü olmayacak şekilde suyun üzerinde yüzerken, yaşamı boyunca aradığı özgürlüğe ölümüyle birlikte kavuşmuş olur. Adada karşısına çıkan insanlarsa onun için gerçek bir hayal kırıklığı olmuştur. Buradaki insanların da küçük dünyalarının boğuculuğundan kaçtığı büyük şehrin insanlarından pek bir farkı yoktur. Öğretmen, içindeki eksiklik duygusunu gidermeyi başaramadan suların altına gömülür.

Yukarıda da değinmiş olduğumuz gibi, eksiklik duygusu içindeki modern bireyin firarı, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki masalların neredeyse hepsinde ortak bir tema olarak okurun karşısına çıkar. Kişilerin eski benlerinden kaçarak yeni bir arayışa çıktığı yolculukların sonu genellikle ölüme çıkar. Ancak sanılanın aksine ölüm bu öykülerde korkulan bir son değildir, tam tersine, yeni bir başlangıca vesile olacağı için arzulanan bir şeydir. Firarı sonlandıran ölümdür, birey, öldükten sonra “yeniden doğar.” Bilge Karasu'nun intihar üzerine uzun zaman boyunca düşündüğü göz önüne alındığında, bu metinlerdeki ölümün onun bir türlü aşamadığı ölüm fikrine karşı yazıyla ödediği kefareti olduğu yorumu yapılabilir.

Bilge Karasu, *Kısmet Büfesi*'nde devamlı yaptığı türsel geçişlere bir yenisini ekler. Bu defa kendisini anlatmak için metin türünü kullanır. Ancak onun kaleme aldığı eserlerin belirli bir kalıba sokulacağını hissetmesi bile edebi bir tedirginlik hissetmesine yeterlidir. Bu sebeple buradaki yazılarına “metin” adını vermekte bile kararsızdır:

“Bu kitaptaki yazılara, dergilerde yayımlanışları sırasında, ‘metin’ adını verirken, bunların herhangi bir türe girmediklerini, onları yazarken özgür kalmak istemiş olduğumu vurguluyordum. Yıllar sonra, ‘metin’lerin bir tür oluşturmağa yüz tuttuğu bu sırada, kitabımın bir metinler kitabı olduğunu söylemekten vazgeçiyorum.” (Karasu, 2016, s. 7)

Karasu, yazılarını belirli bir türe sınırlamaktan bir kez daha kaçmayı tercih etmiştir. Bu kaçış, ona türler arasında istediği gibi gezme ve anlatısını özgürce kurgulama imkânı sunar. Metinlerin özgür kalabilmek için yeniden verili olandan “kaçması”, tanımsız bir tür haline gelmesi gerekir. Cem İleri, bu kaçış halini şu şekilde belirtir:

“Metinler bir kez daha, kendilerini özgürleştirmek için, kaçmak zorundalar: Öyküden, anlatıdan, sanat yazısından, sanat eleştirisinden, denemeden kaçmak, bunların hiçbirisi olmadan tümünün içinden geçen yazılar olarak, tanımsızlıklarından beslenen özerk yazılar olmak zorundalar.” (İleri, 2007, s. 191)

Bu türsel olandan kaçış, yazara sonsuz bir yaratma özgürlüğü sunar. Bu özgürlük sayesinde ki anlatıyı istediği gibi ters yüz edebilecektir.

Türler arasında gezinti, Karasu’nun 1985 yılında yayımlanan ilk romanı *Gece*’yle devam eder. Yazar, bu defa roman türüne el atmış, tek bir türe bağlı kalmaktan kaçınmayı sürdürmüştür. *Gece*’de yazar, iktidar tarafından bireye yönelmiş baskıyı ve bu baskının yol açtığı korku dolayısıyla firar psikolojisi içerisine girmiş bireylerin karamsar dünyasını anlatır. Gece Hareketi adındaki bir oluşum, her yere ve her şeye geceyi hâkim kılmak ister. Bu harekete bağlı olarak eylemlerini sürdüren ve kendilerine Gecenin İşçileri diyen grupsa bu baskıyı günlük hayatın olağan akışında görünür kılmaya çalışır. Karasu’nun yarattığı bu distopik dünyada korku her şeye egemen olmuştur. Bu korku, bireyleri kaçışa sürükleyen temel motivasyondur. Romanın başkarakteri N., her yere çökmüş bu korkunç atmosferin etkisiyle firar psikolojisi içerisindedir. Geceye muhalif olsa da başına bir şey gelmesinden çekinir, bu yüzden görüşlerini açıkça paylaşmaktan kaçınmaktadır. Kendisini güvende hissettiği sürece, başkalarının karşı karşıya olduğu baskı onu pek fazla ilgilendirmemektedir. Bununla birlikte romanın biçimsel yapısının çok parçalı bir görünüm göstermesi, karakterlerin birbirinin yerine geçtiği, postmodern bir anlatının inşa edilmesine olanak sağlar. Romanda anlatıcı meselesi önemli bir yapısal unsurdur. Her bölümde farklı bir anlatıcının konuştuğu romanda, hepsinin üzerinde başka bir anlatıcı vardır ki bu yolla metinde üst anlatıcı inşa edilir. Roman bittikten sonra araya girip son bir bölüm açan anlatıcı “*bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?*” diye sorar. Bunun okura göstermiş olduğu gibi, romanda gerçek firari kişilik N. değil, yazarın bizzat kendisidir. Yazar, yazı aracılığıyla içinde bulunduğu baskı ortamından kaçmak istemektedir. Fakat yazarın dramı, bunun yazı yoluyla gerçekleşmeyeceğini bilmesidir. Sıkışmışlık durumu, yazarı boğar ve onu yazıya sığınmaya iter. *Gece*’de yazar ve kurmaca karakterler, zıt davranış kalıpları içerisinde bulunur. Metnin karakterleri, bu totaliter rejimin baskısından kaçmak istemekteyken, yazar, kendi gerçekliğinin baskısından yazının kurmacasına firar eder. “Yazmakla çıldırmaktan

kurtulunmayacağıının” en başta farkında olan kişi yazarın kendisidir, belki de bu yüzden metindeki bütün kişiler sonunda yazarın parçaları haline gelir. Okur, *Gece*'yi okurken bu baskıdan hiçbir zaman kurtulamayacağını hisseder. Ne kadar çabalasa da, okurun da, yazarın da, kurmaca karakterlerin de bu yerleşik hale gelmiş olan distopyadan kaçma şansı artık kalmamıştır.

Kılavuz'sa okuru firarın başka bir boyutuyla, bireyin geçmişin sorumluluğunu reddetme çabasıyla yüz yüze getirir. Üstkurmaca tekniğiyle kaleme aldığı bu romanda Karasu, gerçek ile düşün iç içe geçtiği bir ortam yaratır. Romanda iki duygu ön plandadır: Sevgi ve korku. Erkek karakterlerle dolu romanda kaçış arzusu kendisini tüm şiddetiyle hissettirir. Romanın baş karakteri Uğur, geçmişin sorumluluğundan kaçmak istediği için tatile çıkar. Bu tatilde tanışacağı Yılmaz, Mümtaz ve İhsan'la geçireceği günler onun yeniden hayata dönüşünü sağlayacaktır. Uğur'un kaçmaya çalıştığı sorumluluk, geçmişten tanıdığı Bülent'in ölümüne sebep olma ihtimalidir. Uğur, bu gerçeği yadsıyarak kendisine bir savunma mekanizması örmüştür. Heinz Hartmann, yadsımanın kökeninde kaçışın olduğunu belirtir. Gerçeklik yadsındıkça birey kaçışa sürüklenir, bu kaçışın vardığı nihai sonuçsa benin kısıtlanışıdır (Hartmann, 2016, s. 31). Uğur, uzun bir süre boyunca Bülent'in ölümündeki payını yadsıma eğiliminde olmuştur. Ancak sonunda bu ölümdeki manevi sorumluluğundan daha fazla kaçamayacağını fark eder ve bu gerçeği kabullenir. Bununla beraber bu kabullenme, beklendiği gibi bir ferahlamaya yol açmamıştır. Tam tersine, sorumluluğun bir defa kabullenilmesi, Uğur'u firar psikolojisine sürükler. Bu psikoloji, Uğur'un herkesten kaçıp Bükönü'nde tatile çıkmasına sebep olur. Burada geçireceği günleri Uğur'u İhsan'la tanıştıracak ve ikisinin ilişkisi Uğur'un kaçış fikrinden kurtulmasını sağlayacaktır. Uğur, düşlerinde sürekli ölüme dair imgeler görür. Geçmişinden bazı kişiler onun rüyalarına girip ölmesi gerektiğini söyler. Bu, Uğur'un içinde yaşadığı suçluluk duygusunun rüya anında bilinç düzeyine çıktığını gösterir.

Bükönü'nde ve ardından Turunçlu'da geçirdiği günler, Uğur'un geçmişle hesaplaşmasını sağlar. Devamlı geçmişinden kaçarak yaşamayı sürdüremeyeceğinin farkına varan Uğur, burada eski kişiliğinden sıyrılmış ve yeni bir ben olarak yeniden doğmuştur. Burada tanıştığı İhsan'la birlikte yeni bir hayata başlayabilme ihtimali onu heyecanlandırır. Uzun bir zaman sonra yeniden hayata tutunmasına sebep olacak bir şeye sahip olmanın mutluluğunu yaşar. Bu açıdan Uğur'u Karasu'nun öteki firar karakterlerinden ayıran bir şey vardır. Karasu'nun karakterleri arasında ilk defa Uğur, gerçekleştirdiği firarda başarıya ulaşır ve olumlu bir kendilik inşa etmeye başlar. Karasu, yıllar sonra metnini iyimser bir tonla bitirmeyi tercih eder. İhsan, Uğur için bir bakıma kaybettiği Bülent'in yerini dolduracak bir kişidir. Ankara'ya dönerken geçirdikleri trafik kazası, Uğur'un kendiliğini yeniden inşa etmesi için ona bir fırsat sunar. Hastalığında eski sevgilisi Bülent'in yanında olamamış ve onun ölümünden kendini sorumlu tutmuş bir kişi olarak Uğur, şimdi bu hatasını telafi etme şansına sahiptir. Kazadan sonra Uğur, İhsan'ın bakımını üstlenir ve onunla yakından ilgilenmeye başlar. Bülent'in ölümüne sebep olmanın ağırlığından kurtulmanın bir yolunu sonunda bulmuştur. Uğur'un içinde bulunduğu firar psikolojisinden çıkışının yolu da buradadır.

SONUÇ

Bilge Karasu'nun çok çeşitli şekillerde okunmaya açık olan metinlerinin merkezindeki en önemli unsurlardan biri, öykü, masal ya da romanlarındaki karakterlerin içerisinde bulunduğu kaçış arzudur. Modern bireyin karşı karşıya kaldığı önemli meselelerden biri olan firar psikolojisi, kişilerin içinde buldukları mekân, konum ya da zamandan uzaklaşarak yalnız kalma ihtiyaçlarından doğar. Bireyin psikolojisinin dış dünyaya karşı oluşturduğu savunma mekanizmalarının etkisiyle toplumla sağlıklı ilişkiler kurmayı başaramamasının sonucunda birey, kendisini her şeyden ve herkesten uzaklaştırır. Kaçış, bireyin psikolojik dünyasındaki kırılganlıklarının doğrudan sonucu olabileceği gibi toplum tarafından kendisine yönelmiş baskı sebebiyle de açığa çıkabilir. Sebep her ne olursa olsun, çağdaş yaşantıda firari bireylerin toplumsal yaşantının her noktasında mevcut olduğu bir gerçektir.

Modern Türk edebiyatı, başlangıcından günümüze yenilikçi yazarlar tarafından kaleme alınmış, firar psikolojisi içerisinde olan bireylerin merkeze alındığı ya da bir konu olarak doğrudan kaçış fikrinin incelendiği metinlerle doludur. Modern Türk edebiyatında başlı başına bir edebi eğilim oluşturan firar anlatısının en yetkin örneklerinden bazıları Bilge Karasu'nun metinleridir. Şahsi yaşantısıyla da firari bir kişilik ortaya koyan Karasu, edebi metinlerinde bu kaçış anlatısını sürdürür ve öykülerinin merkezine kaçış arzusu içerisinde olan karakterler yerleştirir. Karasu'da kaçış, yalnızca içerik olarak kendisini göstermekle kalmaz, verili dilden bilinçli şekilde yapılan sapmalar ve hiçbir edebi türe bağlı kalmama isteği olarak da açığa çıkar. Kapalı bir anlatımla kaleme aldığı metinlerinde sabit bir türe sadık kalmaktan uzaktır. Öykülerin yanında masal, roman, metin, günlük, şiir gibi farklı türlerde eser meydana getiren Karasu'nun metinlerinde konular değişse de firar anlatısı ve bireyin kaçış arzusu kendisini her defasında göstermeyi sürdürür. Bu sebeple, Karasu'nun metinlerinde yer alan bireyin ana meselesinin içinde bulunduğu kaçış arzusu olduğunu söylemek mümkündür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Adler, A. (2018). *Bireysel psikoloji* (Ali Kılıçlıoğlu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Akatlı, F. ve Sökmen, M. G. (Haz.). (2019). *Bilge Karasu aramızda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Armağan, Y. (2017). *İmkânsız Özerklik: Türk şiirinde modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, G. (2018). *Mekânın poetikası* (Alp Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

- Badiou, A. (2019). *Etik: Kötülük kavrayışı üzerine bir deneme* (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Canetti, E. (2019). *Kitle ve iktidar* (Gülşat Aygen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dirlikyapan, J. Ö. (2017). *Kabuğunu kıran hikâye: Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ecevit, Y. (2017). *Ben buradayım: Oğuz Atay'ın biyografik ve kurmaca dünyası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin doğuşu: Gözetim altında tutmak ve cezalandırmak* (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Freud, A. (2017). *Ben ve savunma mekanizmaları* (Yeşim Erim, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Hartmann, H. (2016). *Ben psikolojisi ve uyum sorunu* (Banu Büyükkal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- İleri, C. (2007). *Yazının da yırtılverdiği Yer: Bir Bilge Karasu okuması*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2017). *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2019). *Gece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2013). *Halük'a Mektuplar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2011). *İmbilim Ders Notları*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Karasu, B. (2013). *Jean ve Gino'ya Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karasu, B. (2016). *Kılavuz*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2016). *Kısmet Büfesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2017). *Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Karasu, B. (2015). *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2016). *Öteki Metinler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2017). *Susanlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2019). *Troya'da Ölüm Vardı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2017). *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Klein, M. (2020). *Haset ve Şükran* (Orhan Koçak, Yavuz Erten, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Masterson, J. F. (2016). *Gerçek kendilik* (Pınar Üzeltüzenci, Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık
- Parla, J. (2018). *Türk romanında yazar ve başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yaşat, D. (Haz.). (2017). *Bilge Karasu'yu okumak*. İstanbul: Metis Yayınları.



Ses Bilgisi Açısından Karakalpak Türkçesindeki Birincil ve İkincil Yansıma Kelimeler

Primary and Secondary Onomatopoeic Words in Karakalpak Turkish in Terms of Phonics

Dilek Kaplankıran^{1,2} 



¹Öğretim Görevlisi, İstanbul Aydın Üniversitesi, TÖMER, İstanbul, Türkiye
²Doktora öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kayseri, Türkiye

ORCID: D.K. 0000-0001-7367-7723

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Dilek Kaplankıran,
İstanbul Aydın Üniversitesi, TÖMER, İstanbul,
Türkiye
E-mail: dilekkaplankiran@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 21.03.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 09.04.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 14.04.2021

Kabul/Accepted: 08.06.2021

Atıf/Citation:

Kaplankıran, D. (2021). Ses bilgisi açısından Karakalpak Türkçesindeki birincil ve ikincil yansıma kelimeler. *TUDED*, 61(1), 177-203. <https://doi.org/10.26650/TUDED2021-900760>

ÖZET

Yansıma kelimeler dilde önemli bir yere sahiptir. İnsan, hayvan ve nesnelere istemli veya istemsiz çıkardıkları sesleri ya da onların davranış ile hareketlerini ifade etmek için kullanılan sözcüklere yansıma kelimeler denilmektedir. Bu sözcükler bir sesi ya da hareketi betimlemektedir. Yansımalar ses ve hece sayısına göre birincil ve ikincil olarak ikiye ayrılmaktadır. Birincil yansımalar tek heceli, ikincil yansımalar ise çok heceli sözcükleri temsil eder. Yansıma kelimeler aracılığı ile anlatılmak istenen hareket, ses veya görünüş daha net ve açık bir şekilde anlatılmakta ve içinde bulunulan durum ya da olay resmedilerek canlandırılmaktadır.

Karakalpak Türkçesinde “yeliklewişler” adıyla geçen yansıma kelimeler “seske yeliklewişler” ve “köriniske yeliklewişler” olmak üzere ikiye ayrılır ve söz varlığı açısından oldukça zengindir. Yansımalar, sözcüğün ifade ettiği özellik ile bulundurduğu sesler arasında bir ilişki olduğu düşünülmektedir. Seslerin kelimelere kattığı anlamlar ve çeşitli etkiler bu çalışma ile gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmada Karakalpak Türkçesi sözlüğü taranarak yansıma yoluyla oluşturulan söz varlığı ortaya çıkarılmış ve yansıma kökleri üzerinden fonetik bir inceleme yapılmıştır. Yansıma köklerde çeşitli seslerin kullanılarak bazı anlamları kattığı ve belirli bir ses sisteminin var olduğu görülmüştür. Türk lehçe ve şivelerinde sayıca oldukça fazla ve yoğun bir şekilde kullanılan yansıma kelimeler, pek çok açıdan ele alınması gereken mühim bir konudur.

Anahtar Kelimeler: Yansıma kelimeler, yeliklewişler, onmatope, Karakalpak Türkçesi, birincil ve ikincil yansımalar

ABSTRACT

Onomatopoeic words occupy a crucial position in language. They are words used to express voluntary or involuntary human and animal sounds as well as those of objects or their behaviors and/or movements. Briefly, such words identify sounds or movements. Onomatopoeic words can be classified as either primary or secondary based on their number of sounds and syllables. Primary onomatopoeics represent one-syllable words, and secondary onomatopoeics represent multisyllable words. The movement, sound or appearance, which are intended to be explained with reflection words, are explained more clearly and the current situation is illustrated and animated. Onomatopoeic words in Karakalpak Turkish, which are called “yeliklewişler,” can be classified as either “seske yeliklewişler” or “köriniske yeliklewişler,” and are rich in vocabulary. In onomatopoeics, a relationship exists between the feature a word expresses and the sound it makes. This study attempts to reveal the meaning that sounds contribute to words and the former’s effects on the latter. For this study, the Karakalpak Turkish dictionary is scanned, and vocabulary words that are onomatopoeic are revealed. Moreover, a phonetic examination of onomatopoeic roots is conducted. Through onomatopoeic roots, various sounds can be seen as contributing meaning to as well as the existence of a significant sound system. Onomatopoeic words, which are used heavily in Turkish dialects and accents, are an important subject that should be discussed from various perspectives.

Keywords: Karakalpak Turkish, onomatopoeia, onomatopoeic words, primary and secondary onomatopoeics, yeliklewişler



EXTENDED ABSTRACT

Onomatopoeic words are formed through the imitation of sounds in nature and demonstration of various movements, and have an important place and extensive usage in language. Onomatopoeic words breathe new life into languages and are common in colloquial language. Moreover, onomatopoeic words are shaped according to each language's rules and share similarities with different languages. Especially those words produced through sound imitation can share similarities or demonstrate differences with other languages.

The term *yeliklewişler* is used in Karakalpak Turkish and can be divided in two based on its meaning, that is, *seske yeliktewişler* or “sound imitation” and *köriniske yeliktewişler* or “appearance imitation.” Sound imitations include human, animal, bird, and object movement sounds, and representative examples include *tars tars*, *şirt şirt*, and *murs murs*. Sound imitations can further be divided into two groups, that is, imitations of living creatures and imitations of lifeless objects. Sounds from humans, animals, and children represent the imitation of living creatures, whereas sounds from the surroundings and the natural sounds resulting from movements represent the imitation of lifeless creatures. Meanwhile, appearance imitation includes onomatopoeic words based on the movements of living creatures or objects, and representative examples include *pırrım pırrım*, *jilt jilt*, and *dağal dağal*.

This study analyzes and reveals the sound features of onomatopoeic words in general terms and demonstrates that onomatopoeic words have a broad and special place in Karakalpak Turkish. While the solo usages of onomatopoeic roots, which are primary forms, are uncommon, extensive shapes generated from onomatopoeic roots, which are secondary forms, are more common. In onomatopoeics, primary and secondary shapes are used in sentences by taking and expanding auxiliary verbs with derivational affixes or forming reduplications, such as *birq-birq et-*, *birqilda-*, and so on.

By examining onomatopoeic words in Karakalpak Turkish, we see that vowels differ and are unstable. Semantic differences also reveal changes in vowels. For instance, *bajilda-* means “yelling in anger; saying bad words,” whereas *bjilda-* means “talking too much; grumbling.” While the first example expresses a thick, rude, and loud sound, the second example does not represent a loud sound. Extending such examples is also possible. For example, *manqıldaq* means “chatterer; someone blabbing; tactless,” whereas *muqıldaq* means “nasal twang; blithering; and so on.” Varieties in vowels in onomatopoeics contribute meanings such as strong weak, violent non-violent, continuous discontinuous, and intense mild. In terms of the sounds they reflect, wide vowels have stronger sounds than narrow vowels, whereas narrow vowels have weaker and more unclear sounds than wide vowels. For example, *qorqıldaq-* means “slurping a liquid,” and the sound it indicates is rude and intense, whereas *qılqıldaq-*, which means “drinking a liquid noisily,” is similar to “chugging” and represents the natural sound produced while drinking, rather than a rude or loud sound. Sound and meaning relationships exist between onomatopoeic words, which form a vocabulary via their unique sounds and syllable system.

Onomatopoeic words form through the emergence of one, two, three, four, five, or six sounds in terms of sound number, and primary shapes form in terms of vowels and consonants, such as V, CV, VC, CVC, VVC, and CVCC. Moreover, secondary shapes are VCVC, VCCV, VCCVC, CVCVC, and CVCCVC. Among these structures, CVC and CVCC are the most common.

Karakalpak Turkish discriminates between the meanings of some sounds at the onset, peak, and coda of onomatopoeic words. Onomatopoeics abide by the general phonetic rules of Turkish and Karakalpak Turkish in terms of onset or coda vowels.

The usage of significant structures and sounds in the coda of onomatopoeic words can be observed through phonetic examination. Consonants b, d, g/ğ, j, k/q, l, m, p, s, ş, t, w, and z can be seen at the onset of onomatopoeic words in Karakalpak Turkish. While checking the consonants used in the coda (CV), b/p, k/q, l, ŋ, r, s, w, and z sounds are considered as primary shapes with two sounds, while in (CVC), b/p, g/ğ, j, k/q, l, m, ŋ, r, s, ş, t, w, and z sounds are deemed as primary shapes with three sounds. A total of 12 dual consonants can be seen in the coda of primary-shaped (CVCC) structured onomatopoeic words. Dual structures are represented by lk/lq, lt, lb/lp, lş, mp, rt, ŋg/ŋğ, ŋk/ŋq, rk/rq, yk/yq, rp/rb, rs/rş, and rt.

Primary shapes generally form secondary shapes by enlarging -ir or -il. In some examples, primary forms can be extended through the use of -aŋ or -iŋ, such as *bultaŋ*, *jaltaŋ*, *dızıl*, *güwil*, *jıbr*, *jiğır*, *miŋiŋ*, *sılıpıl*, *solqıl*, *şılqıl*, *parıl*, *partıl*, *şalpıl*, *şatır*, and *zırqıl*. In addition, -ir and -il contribute significant meanings while enlarging onomatopoeic words. Specifically, each structure contributes the meaning of “being durable–being not durable” and “continuity–discontinuity,” such as *digirle-*, which means “something rattling in crooked place; making a sound,” and *dikilde-*, which means “heart pounding frequently and strongly; thumping violently.” The first example represents an intermittent, distant sound with no contact to a smooth surface, whereas the second example represents a continuous, nonstop sound.

GİRİŞ

Ses ve hareketlerin taklit ve tasvir edilmesi sonucu ortaya çıkan yansıma kelimeler, Türkçede söz varlığı açısından önemli bir yere ve geniş kullanıma sahiptir. Yansıma kelimelerin kullanımı dile canlılık katmakta ve özellikle konuşma dilinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Yansıma kelimeler her dilin kurallarına göre şekil alabildiği gibi farklı dillerde benzerlik gösterebilmektedir. Özellikle ses taklidi yoluyla oluşan yansıma kelimeler bazı dillerde benzer şekillerde, bazı dillerde ise farklı kullanımlarla karşımıza çıkabilmektedir. Yansıma kelimeler doğadaki seslerin taklit ve çeşitli hareketlerin tasvir edilmesi yoluyla oluşmaktadır.

Doğadaki sesler ifade edilirken insanların duyum eşliğine göre sesler taklit edilmektedir. Örneğin, Türkçede horozun çıkardığı ses “ü’ü-rüü üüü” şeklinde taklit edilirken farklı dillerde horoz sesi için çeşitli kullanımlar görülebilmektedir. Almanca “kikerik”; Moğolca “o uu” (Karahan, 2011: 1); Fransızca, “coqoerico”; İngilizce “cock-a-doodle-doo” (Balkaya, 1999: 9); Rusça “kukeriku” (Gültek, 2012: 567) şeklinde taklit edilen horoz sesi aslında aynı sestir, ancak her dilde farklı şekillerde yansıtılmaktadır. Aynı şekilde ağaç kırıldığında dünyanın her yerinde kırılma şekline ve şiddetine bağlı olarak benzer sesler çıkmaktadır ancak dillerde sesin algılanma biçimi farklılıkları doğurmaktadır. Hayvan sesleri, genellikle dilde ses birliği olarak kabul edilmekte ve yansıma kelimeler arasında dilin özelliklerini taşıyan bir birim olarak değerlendirilmemektedir.

“Doğadaki sesler özellikle de hayvanların çıkardığı sesler, ses kaynaklarına gelmez, onlarda fonem yoktur, ayrılmaz ses birlikleri vardır. Genellikle de bunlar çok anlamlı (polisemantique) olur ve serbest olguların sonucudur. Ses yansıması sözlerin yapısı ve kullanımı tamamen başka bir karakter taşır, sesin yapısına göre ya telaffuzu hazırlayan süreç veya telaffuzun kendi adı bildirilir” (Serebrennikov ve Gadjeva, 2018:207).

Yansımalar üzerine yapılan çok sayıda çalışma bulunmaktadır. “*Dilsel bir işaret olan ‘sözcük’ ile kavramlar arasındaki ilişki, dile dair ilk felsefi tartışmalardan başlayarak modern dil biliminin de önemli meselelerinden biri olmuş; bu hususta yansımaların durumu her zaman dikkatleri çekmiştir*” (Özbek, 2019: 11-12). Türkiye Türkçesinde yansımalarla ilgili en kapsamlı çalışma Hamza Zülfikar (1996) tarafından “*Türkçede Ses Yansımaları Kelimeleri*” adıyla hazırlanmış ve detaylı bir inceleme yapılarak yansıma kelimelerin söz varlığı ortaya çıkarılmıştır. Omuralieva (2019) ise yansıma kelimelerle ilgili Türkiye’de ve yurt dışında yapılan çalışmaları tespit etmiş, “*Yansıma Kelimeleri Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi*” adlı çalışmayı hazırlamıştır.

Türkiye Türkçesinde yansıma kelimeler için çeşitli terimlerin kullanıldığı görülmektedir. Zülfikar, bu alanda kullanılan ilk terimin “*onomatopoeia*” olduğunu ve Osmanlıcada “*lafz-ı taklidi*” ve “*savt-ı taklidi*” şeklinde geçen terimin, zamanla “*taklidi kelimeler*” şeklinde kullanılmaya başlandığını belirtir (1995:2). Ayrıca Türkçede *onomatope* için “*yansıma, yansılama, yansıtma kelime, yankı kelime, yankılık, tabiat taklidi kelime, ses taklidi, taklidi nida, ses ad*” terimlerinin kullanıldığı ve konunun ikilemeler ile ünlemler içinde ele alındığı ifade edilmektedir (Zülfikar, 1995:5).

Naskali ise yansıma kelimeler için “*Türk Dünyası Gramer Terimleri Kılavuzu*”nda şu şekilde karşılıklarını vermektedir: Az.: *täğlidi sözlär*, Tkm.: *ses meşzetmesi*, Gag.: *onomatopeyik laflar ~ yansılamlar ~ onomatopeya*, Özb.: *taqlidiy soz*, Uyg.: *täqlidiy söz*, Tat.: *awaz iyärteme*, Bşk.: *okşatıw hüzzäre*, Kmk.: *predmetleni awazların wa tawuşların aňlatagan söz*, Krç.-Malk.: *eriklewçü söz ~ eniklewçü söz*, Nog.: *erkelew söz*, Kaz.: *eliktewiş söz*, Krg.: *tuurandı söz*, Alt.: *ötkönış sös*, Hks.: *kööğis sös*, Tuv.: *öttünüg söz*, Şor.: *kööğüş sös*, Rus.: *zvukopodrajatelnoye slovo*” (Naskali, 1997: 77).

Bir dilde yansıma kelimelerin tespiti kolay değildir, bu nedenle yansımanın ne demek olduğu iyi anlaşılmalıdır. Yansıma kelimeler, hareketlerin betimlenmesi ve duyulan seslerin taklit edilmesi sonucunda dil özelliklerine göre görünüşlerin ve seslerin şekil alması olarak ifade edilebilir. Çağatay, yansılardan “*onomatopee, yani tabii sesleri taklit eden teşkiller*” şeklinde bahsetmektedir (1978: 34). Vardar, yansıma kelimeleri, “*dış gerçeklik düzleminde var olan ses ya da gürültüleri, işitimsel izlenimi yansıtacak biçimde aktaran, adlandırılan gerçeği ses öykünmesi yoluyla belirten dilsel öge (pat, şak, tık, vb.)*” şeklinde açıklamaktadır (1988: 224-225). Banguoğlu, *yansılama* terimini kullanarak “*tabiat seslerini tasvir veya kabataslak taklit ederek meydana gelmiş ses toplulukları*” şeklinde tanımlar. Ayrıca seslerin andırdığı nesne veya hareket anlamını taşıyan yansımaların, ünlemlere en çok yaklaşan kelime türü olduğunu belirtir (2007:402). Atabay, Kutluk ve Özel, yansımayı “*doğa seslerinin söz şeklinde biçimlenişi*” olarak tanımlar ve diğer sözcüklerden farklı olan yansılarda nesne ve ad ilişkisinin var olduğunu ifade eder (1983:37). Janjua, benzetme ve taklit sözcükleri, dili dil yapan özellik olarak belirtmekte ve konuşmanın özünü oluşturan unsur olarak nitelendirmektedir. Ayrıca, yansımaların çıkış noktasının insan duyguları olduğuna dikkat çekmektedir (2000: 7). Sis ve Gökçe, yansımaları “*doğadaki varlıkların ya da çeşitli nesnelerin çıkardığı seslerin öykünülmesi yoluyla oluşmuş sözcüklerdir*” şeklinde tanımlamakta ve “*dilcilikte yansıma adını alan ve doğadaki sesleri canlandıran öğeler içinden, bu türdeki örneklerin Türkçedeki çeşitliliğine ve işlevliğine başka dillerde rastlamanın güç*” olduğuna dikkat çekmektedir (2009: 1976).

Bazı yansımaları tespit etmek çok kolaydır. Örneğin, “tak tak, tıkırtı, çıtırtı, güm” gibi sözcüklere bakıldığında kelimelerin yansıma kökenli olduğu hemen fark edilebilir. Fakat dildeki morfolojik özellikleri üzerine alarak isim ya da fiil şeklinde kullanılan yansıma kelimeleri tespit etmek güçleşmektedir. Bu durumda dilin fonetik ve morfolojik özelliklerinin iyi bilinmesi gerekir. Kelimelerin tespiti konusunda dikkatli olunmalı ve ekler ayrılarak yansıma köklere ulaşılmalıdır. Ancak bazen ulaşılan her kök Balkaya’nın belirttiği gibi yansıma sözcüklerle aynı sesleri taşıyor olsa bile yansıma olarak kabul edilemez. Örneğin “*ıslık*” yansıma kökenli bir isimdir. *Islık* kelimesi yansıma kökenli olduğu için “*ıs*” köküyle türetilen bütün sözcükleri yansıma olarak değerlendiremeyiz. “*Islanmak, ısınmak, ısı, ıslak*” gibi kelimeler, içinde aynı sesi barındırmasına rağmen farklı köklerden oluşan sözcüklerdir (1996: 24). Bu bağlamda yansıma kökenli kelimelerin tespiti büyük bir titizlik gerektirmektedir.

Karakalpak Türkçesinde yansıma kelimeler için *yeliklewışler* terimi kullanılmakta ve *yeliklewışler* anlam özellikleri açısından ikiye ayrılmaktadır. Birincisi *seske yeliklewışler*

“ses taklitleri”, ikincisi ise *köriniske yeliktewişler* “görünüş taklitleri” şeklindedir. Ses taklitleri; insan, hayvan, kuş ve nesne hareketlerinin taklidi sonucu ortaya çıkar ve *tars tars* “takır tukur”, *şirt şirt* “çıt çıt”, *mırs mırs* “kıs kıs (gülmek)” gibi örnekleri temsil eder. Ses taklitleri de kendi içerisinde canlıların ve cansız nesnelere taklitleri olmak üzere iki grupta ele alınır. İnsan, hayvan, çocuk vb. varlıkların çıkarmış olduğu sesler canlı varlıkların taklidi; doğadaki varlık ve çevremizdeki her şeyin, hareketler sonucunda çıkarmış oldukları sesler ise cansız varlıkların taklidini temsil etmektedir. Görünüş taklitleri ise canlıların ya da nesnelere hareketleri sonucunda ortaya çıkan yansıma kelimelerdir. *Pırrım pırrım* “parça parça”, *jilt jilt* “ışıl ışıl”, *dağal dağal* “haldır huldur (kaba)” gibi örnekleri kapsamaktadır (Seytnazarova, 2006: 32).

Yansıma kelimeler için Kazak Türkçesinde “*yeliktew sözder*” ve “*yelikteme*” terimleri kullanılmakta ve *yeliktewiş* ve *beynelewiş* olmak üzere iki grupta yansımalar ele alınmaktadır. *Beynelewiş* sözder; doğanın, insanların, hayvanların ya da cansız varlıkların hareketlerini ifade ederken *yeliktewiş* sözder, ses taklidi ile oluşan yansımaları temsil etmekte; canlı ve cansız varlıkların çıkardığı sesleri ifade etmektedir (Iskakov, 1991: 344-345; Karakaş, 2013; Biray, 2014:1092). Kırgız Türkçesinde ise “*tuurandı sözdör*” adıyla geçmekte ve ikiye ayrılmaktadır. “*tabış tuurandı sözdör*”, ses yansımaları kelimeler; “*eles tuurandı sözdör*” ise görüntünün tasvirine dayalı olan yansımalarıdır (Tazhieva, 2020: 11). Şınnazarova ve Aljanova, doğadaki her türlü olgunun sanatsal, etkili ve mecazi olarak tanımlanması için yansımaları başvurmak gerektiğini belirtir. Ayrıca yansımaların sözcüksel anlamlarının olmadığını ancak kendine özgü ses özelliklerinin bulunduğunu ifade etmektedir (2019: 27).

1. Ses Özellikleri Açısından Yansıma Kelimeler

Yansıma kelimeler çeşitli yollarla oluşmaktadır. Zülfikar (1995: 92-101-106), tek heceli yansımaları “birincil biçimler”; birincil biçimlerden oluşan yapıları ise “ikincil biçimler”; ikincil biçimlerin, yapım ekleri aracılığı ile türetilen şekillerini ise “türev” adıyla ele almaktadır. Banguoğlu, tek heceli biçimlerin -ır ve -ıl ile uzatılması sonucunda ikincil biçimlerin elde edildiğini ifade etmekte ve yansımaları “*basit ve uzatılmış kök kelimeler*” şeklinde sınıflandırmaktadır (2007: 404-407). Korkmaz, ses yansımaları kökleri birincil biçimler (çat, güm, küt) ve birincil biçimlerin genişletilmesi yoluyla oluşturulan ikincil biçimler şeklinde ayırmaktadır (gür-ül, çat-ır, şak-ır) (2009: 1187). “*Kelimenin kökü ana dilin bize hediye ettiği bir mana unsurudur. Onun bu bakımdan bir hayatıyeti ve başlı başına bir tekâmül tarihi vardır.*” diyen Banguoğlu kökler üzerine dikkat çekmektedir (1941:32).

Korkmaz, -Ir ve -Il ile oluşturulan ikincil biçimler için şu açıklamayı yapmaktadır:

“Bunlar her ne kadar bir türemiş kelime görünümünde iseler de bu türeme asıl kelime türetimine temel oluşturan birer ses genişlemesinden ibarettir. Seslerin türetme eklerindeki gibi birer işlevi yoktur. Bu nedenle, ses genişlemesine uğramış yansımaları sözler de birer yalın ad niteliğindedir. Ancak kendine özgü farklı bir tür oluşturmaktadır” (2009: 222).

Türkçede olduğu gibi Karakalpak Türkçesinde yansımalarından türetilen biçimlere sıkça rastlanırken kök hâlinde bulunan yansımalar tek başlarına genellikle tanıklanamamaktadır. Yansıma kökleri yanlarına “jalp et-” örneğinde olduğu gibi bir yardımcı fiil olarak veya çeşitli yapım ekleriyle türetilerek ya da tekrarlanarak ikileme şeklinde kullanılmaktadır (ıj-jıj; jılbıra-; ıjıld- vb.). “pırla-” örneğini ele aldığımızda “-la” burada bir yapım ekidir, “pır” yansıma köktür. Tek başına kullanımı mevcut kaynaklarda tanıklanamamış olsa da yansıma olarak ele alınması gereken kısım “pır” yani kök kısmıdır. Bu kapsamda çalışmanın konusunu yansıma kökleri oluşturmakta ve yansımalarda kullanılan ekler konusunun kapsamına girmemektedir.

Yansımalarda, sözcüğün ifade ettiği özellik ile bünyesinde bulundurduğu sesler arasında bir ilişki olduğu düşünülmektedir. Geniş ya da dar olma özelliğine göre seslerin kelimelere etkisiyle ilgili olarak Zülfikar, *“birincil biçimlerde geniş ünlü şiddeti, kuvveti, yoğunluğu, kalınlığı, büyüklüğü ve zengin katılmaları, dar ünlü ise bu özelliklerin daha zayıf olduğunu temsil etmektedir”* der (1995: 25). Mesela çat, çıt, çut ya da tak, tuk, tok gibi seslerin tanımı yapılırken sesin, ince-sert; şiddetli-şiddetsiz; yoğun-hafif olma durumlarının belirtilmesi gerektiğini ifade eder. Çünkü görülmektedir ki her ünlü, taşıdığı özelliği yansıma kelimeye aktarmaktadır. Ay, *“Yansıma sözcüklerle ifade edilen dil dışı sesin/görüngünün sürekli, kesikli, yinelemeli, düzenli, şiddetli ve daha başka özelliklere sahip oluşu, ses birimlerinin temsil ettiği anlam yükleriyle ifade edilir.”* demektedir (2020: 559).

Ses yansımalarında özellikle birincil biçimlerin doğadaki seslerle ilgisi bulunmaktadır. Çıkan sesin durumunu, şiddetini ifade etmede belirli anlam ilişkilerine rastlanılmaktadır.

Birincil biçimlerin ünlüsü kalın, geniş, düz (a) ya da kalın, geniş, yuvarlak (o) seslerinden biri ise yansıttığı hareketlerin güçlü, şiddetli, sürekli, zorlu ve harekete katılmaların çok yönlü olduğunu bildirmektedir. Birincil biçimlerdeki hecenin ünlüsü ince, düz, dar (i) ya da kalın, dar, düz (ı) ise yansıttığı hareket, güçsüz, şiddetsiz, süresiz ve hafif olup frekansı da düşüktür. (Zülfikar, 1995: 25).

Örneğin Türkçede “tık tık” daha zayıf bir sesi ifade ederken, “tak tak” daha kaba ve şiddetli bir sesi ifade etmektedir.

Baytok, Kırgız Türkçesinde ikileme şeklindeki yansımalarda düz ve yuvarlak ünlüler arasında ayrımların olduğunu belirtir ve *“eğer ikilemenin her iki ögesi de aynı, yani düz ünlüye sahipse sesin aynı şekilde duyulduğunu; ikilemenin ilk ögesi düz ünlüye, ikinci ögesi yuvarlak ünlüye sahipse sesin düzensiz, gelişigüzel olduğunu bildirir”* demektedir (2014: 121).

Aksan, *“dilin sözcüklerinin genellikle birer soyutlama ürünü olduklarını, nesneyle sözcük arasında ses açısından bir uygunluk bulunmadığını”* ifade etmekte ve diğer görüşlerin aksine ses ile sözcük arasında bir ilişki bulunmadığını belirtmektedir (2009: 96).

Biray, yansımaların; ses, vurgu, sesin ahengi, hız ve ritim çeşitliliği açısından ünlemler gibi değişkenlik gösterdiğini ve taklit edilen ses ya da hareketin hızlı-yavaş, yavaş-sert, kısa-uzun,

yalın-karmaşık olmasına bağlı olarak bazen yavaş bazen sürekli bazen de çekip alırcasına hızlı, tez ya da kısa vurguyla söylendiğini ve çeşitlendiğini belirtir (2014: 1093).

Karakalpak Türkçesinde ünlüler açısından yansıma kelimeleri ele aldığımızda Türkiye Türkçesindeki gibi ünlülerin değişkenlik gösterdiğini görmekteyiz. Örneğin, *partla-* “patlayarak ses çıkarmak, yarılmak” anlamında şiddetli bir sesi anlatmaktadır. *pirt et-* “sıvının/suyun birdenbire sıçraması” ise çok şiddetli olmayan bir sıçrama sesini ifade etmektedir. Türkiye Türkçesinde olduğu gibi Karakalpak Türkçesinde de birincil biçimlerde ünlü seslerin değişkenlik göstermesi anlama güçlü-güçsüz, şiddetli-şiddetsiz, sürekli-sürekli-sürekli, yoğun-hafif gibi anlamlar katmaktadır. Gülmeyi anlatan yansıma kelimelerden, *larqıl-da-* “yüksek sesle gülmek, kahkaha atmak” (KTS 368); *mırs mırs etip kül-* “kıs kıs gülmek, hafifçe ve zor duyulur tarzda gülmek” (KTS 395) anlamlarını taşımaktadır. Bu örnekte bu durumu kanıtlar niteliktedir.

Gencan, ünlü ve ünsüzleri şu bakımdan ayırmaktadır. “*Ünlüler sestir, ağızdan bir engele uğramamış gibi serbestçe çıkarlar.*” Ünsüzler ise “*ses yolunda az çok engele uğrayıp biçimlenerek boğumlanarak çıkarlar*” (2001: 55). Ergin, Türkçe kelimelerin sonunda kullanılabilecek çift ünsüzleri örneklerle göstermekte ve yansımada dahi bu çift ünsüzler dışında başka bir çift ünsüz yapısının bulunamayacağını belirtmektedir. Bunlar: lç, lk, lp, lt, nç, nk, nt, rç, rk, rp, rs, rt, st, şt (2019: 86). Deny, Türkçedeki ünsüz diftongları ele aldığı kısımda, 12 kombin bulunduğunu ve diftonglardaki ilk ünsüzün akıcı ünsüzler (r, l, n), ikinci ünsüzün ise patlayıcı tonsuz ünsüzler (p, t, ç, k) olduğunu belirtir: rp, rt, rk, lp, lt, lç, lk, np, mb, nt, nç, nk (1995: 83). Kazak ve Kırgız Türkçesi yansıma kelimelerde birincil biçimlerin sonunda benzer çift ünsüzlerin kullanımı yaygın olarak yapılan çalışmalarda görülmektedir (Karakaş, 2013; Baytok, 2014: 118). Yansımaların oluşmasında ünlüler ve ünsüzler önem taşımaktadır.

2. Yansıma Kökler Üzerine İnceleme

2.1. Yansıma Kelimelerde Hece ve Ses Yapısı

Karakalpak Türkçesi söz varlığında tespiti yapılan yansıma kelimeler, bu bölümde değerlendirilerek gruplandırılmaktadır. Yansımada -ır ve -ıl ile uzatılan yapılar çokça görülmektedir. Yansımaların hem uzatılmış şekilleri hem de en küçük kök birimleri bu çalışmayla ele alınmaktadır. Uzatılan şekilleriyle kullanılan yapılar bölünerek en küçük yansıma kökleri hâlinde bu çalışmada değerlendirilmiştir. Örneğin “*sañqıl-da-*” kelimesi fiil şekliyle tanıklanırken “*sañq*” kullanımı tanıklanamamıştır. Ancak görüyoruz ki buradaki yansıma kök birim “*sañq*” şeklindedir. Bu nedenle örnek teşkil etmese de kök birimler üzerine değerlendirmeler yapmak gerekmektedir. Bu bağlamda yansımalar hece, ses sayıları ve seslerin kullanımı bakımından bu bölümde ele alınmaktadır.

2.1.1. Tek Sesten Oluşanlar

Tek ünlü ile oluşurlar (V): a, ö, u. Tek sestem oluşmakta ve üç örneğe rastlanmaktadır. Burada geçen ilk örnek, kurt ve köpek sesi için kullanılan *ul-* fiilindeki “uu” sesi; ikincisi

aqır- “haykırmak, bağırarak” anlamında kullanılan fiildeki “aa” sesi; üçüncü ise *ökir*- “yüksek sesle ağlamak” fiilindeki “öö” sesidir.

2.1.2. İki Sesten Oluşanlar

İki sesin yan yana gelmesi sonucu oluşmakta ve iki şekilde görülmektedir.

2.1.2.1. Bir ünsüz bir ünlü ile oluşanlar (CV): Burada “mee” ve “möö” gibi hayvan sesleri, “tüü (tükir-); kee (kekir-); qaa (qaqır-)” gibi ağızdan çıkan sesler ve “ğğırıl-” sözcüğündeki “ğg” sesi yer almaktadır.**2.1.2.2. Bir ünlü bir ünsüz ile oluşanlar (VC):** ab, al, aη, ap, äw, ib, aη, iη, ir, is, iz, uw.

2.1.3. Üç Sesten Oluşanlar

Üç sestem oluşam yansima seslerdir ve çoğunlukla (CVC) yapısının örnekleri yer almaktadır.

2.1.3.1. ünsüz-ünlü-ünsüz ile oluşanlar (CVC): Bu gruptaki kök birimlerin ilk sesleri b, d, g, ğ, j, k, q, l, m, p, s, ş, t, w, z; son sesleri ise b, p, g, ğ, j, k, q, l, m, η, r, s, ş, t, w, z şeklindedir. Ör: baj, baq, bez, bíd, bij, bír, bít, dar, dır, dız, dig/dik, dir, duw, düb/düp, dük, dür, düs, gib, guw, güb, güm, güη, gü, güw, ğij, ğış, ğuj, ğur, jab, jib, jığ, jim, juğ, kis, kiş, qaη, qır, qıt, qor, qur, lap, laq, lıp, lıq, lüp, maη, mij, mır, par, pat, pır, pıs, pış, pıt, pır, saq, sat, sıb/sıp, sır, sim, şaq, şat, şij, şıq, şıt, şuw, tāk, taq, tas, tıp, tıq, toq, waj, zaq, zım, zıη, zır, zuw.

2.1.3.2. ünlü-ünsüz-ünsüz ile oluşanlar (VCC): Bu gruptaki kelimelerin bazılarının buradaki gibi yalın kök hâlleriyle kullanımı tanıklanamamaktadır ancak görülmektedir ki bu yapılar, -ır ve -ıl ile uzatılan yansima kelimelerin kök birimlerini teşkil eder. Bu nedenle ayrı bir kategoride gösterilmektedir. Ör: ars, äwk, äwp, elp, eηk, iηq, irj, irs, iηg, uyp.

2.1.4. Dört Sesten Oluşanlar

2.1.4.1. ünlü-ünsüz-ünlü-ünsüz ile oluşanlar (VCVC): Bu gruptaki örnekler iki sestem oluşam kök birimlerin -ır, -ıl, iη ile uzatılması sonucu oluşmaktadır: abır, adır, apıl, apır, äwıl, ibır, iηıl, iηır, irıl, ısıl, iziη, uwıl.

2.1.4.2. ünlü-ünsüz-ünsüz-ünlü ile oluşanlar (VCCV): Bu gruptaki örnekler sadece ikilemelerden oluşur ve ikinci kelime birincinin önüne bir ünsüz ses getirilerek oluşturulur. Ör: alba-julba, alba-dulba, uypa-juypa, alba-dalba, uypa-juypa. Örneklere bakıldığında dört sesli yansima kelimenin önüne d ve j sesleri getirilerek ikilemenin ikinci kısmının oluşturulduğu görülmektedir.

2.1.4.3. ünsüz-ünlü-ünsüz-ünsüz ile oluşanlar (CVCC): Bu gruptaki kelimelerin üçüncü sesi akıcı ünsüzlerden (l, m, n, r, y) oluşmaktadır. Son seste ise b/p, g/ğ, k/q, s, ş, t sesleri yer almakta ve yansima köklerin sonunda şu ikili yapılar görülmektedir: lk/lq; lt; lb/lp; lş; mp; rt; ηg/ηğ; ηk/ηq; rk/rq; yk/yq; rp/rb; rs/rş; rt. Ancak şu 3 örnek ikili yapıyı temsil etmemektedir: güyb, ğawq, ğıyt.

Ör: barq, bılğ, bılj, bılþ, bılq, bılş, bırq, bulq, bult, burq, dañğ, darq, dıñğ, diñg, diñk, dümp, dürs, gilq, gilt, gümb/gümp, güñk, gürp, güyb, ğaňğ/qanğ, ğanq, ğarq, ğawq, ğırş, ğıyq, ğıyt, jalb, jalp, jalt, jarq, jelk, jelp, jılp, jılt, jump, jırq, julq, keñk, larq, lars, mılj, mıñğ, mıñq, mışj, mırs, müñk, pañq, part, pırq, pırt, pısq, qalş, qalt, qılm, qılq, qılt, qırş, qırt, qıyğ/qıyq, qorq, salp, samp, sañğ, sañq, sart, selk, selt, sılb, sılp, sılq, sılt, sıñq, sıñğ, sırq, sırt, silk, solq, şalp, şamb, şarp, şart, şıld, şılq, şımb, şırp, şırt, şıyk, şıñğ/şıñk, şorş, şurq, şüyk, talp, tañq, tarb, tars, tırp, tırs, tırt, tomp, toñq, wañq, warq, zıñq, zırq, zırr, ziñk, zonq.

2.1.4.4. ünlü-ünsüz-ünlü-ünsüz ile oluşanlar (VCVC): abır, adır, apıl, apır, äwil, ıbrı, ıñıl, ıñır, ırıl, ıslı, ızıñ.

2.1.5. Beş Sesten Oluşanlar: Bu grupta yer alan örnekler kök birimlerin -ır, -ıl ile uzatılması sonucu oluşmaktadır.

2.1.5.1. ünlü-ünsüz-ünsüz-ünlü-ünsüz (VCCVC): eñkil, ıñqıl, ırsıl.

2.1.5.2. ünsüz-ünlü-ünsüz-ünlü-ünsüz ile oluşanlar (CVCVC): bajıl, baqıl, bezil, bıdır, bıjıl, darıl, dırıl, dızıl, digir, dikil, diril, dükil, düpir, düril, düsir, gibir, gübir, güñir, güwil, jabır, jıbir, jığır, juğır, laqıl, hıqıl, mañır, mıñıl, möñir, parıl, patır, pırıl, pışır, pıtır, qaqıl, qırıl, qorıl, qurıl, saqıl, saqır, satır, sıbir, sıril, şaqır, şatır, şıjıl, şıqıl, şıtır, şuwil, tākır, taqıl, taqır, tasır, tıpir, tıqıl, toqıl, tüpir, wajıl, zaqıl, zırıl, zıril, zuwil.

2.1.6. Altı Sesten Oluşanlar: Bu grupta yer alan örnekler kök birimlerin -Ir, -Il, -Añ/-ıñ ile uzatılması sonucu oluşmaktadır.

2.1.6.1. ünsüz-ünlü-ünsüz-ünsüz-ünlü-ünsüz ile oluşanlar (CVCCVC): barqıl, bılgañ, bıljır, bılpıl, bılqıl, bırqıl, bırqır, buldır, bultañ, dañğıl, dañğır, darqıl, dıñğır, diñgir, diñkil, dümpil, gilkil, gümbir, gümpil, güñkil, gürsil, güyben, ğaňğır/qanğır, ğanqıl, ğarqıl, ğawqıl, ğırşıl, ğıyqıl, jalbır, jaltañ, jaltıl, jaltır, jarqır, jelkil, jelpil, jılbır, jıltıl, jıltır, jumpıl, jırqıl, julqıl, keñkil, qaltıl, qılmañ, qılqıl, qıltañ, qırşıl, qırtıl, qıyğır, qorqıl, larqıl, larsıl, malpıl, mıljıñ, mıñğır, mıñqıl, müñkil, partıl, pırqıl, saldır, sampıl, sandır, sañğır, sañqıl, selkil, selteñ, sılbır, sılpıl, sıñğır, silkin, solqıl, şalpıl, şambır, şarpıl, şartıl, şıldır, şılqıl, şımbır, şırpıl, şıykıl, şıñğır, şıñkil, şurqıl, şüykıl, tañqıl, tarbañ, tırpıl, tırsıl, tırtıñ, tompañ, tompıl, toñqıl, wañqıl, warqıl, zıñqıl, zırqıl, ziñkil.

3. Yansımalarda Son Seste Bulunan Ses Düzeni

3.1. Birincil Biçimler

3.1.1. İki Sesten Oluşan Birincil Biçimler

b/p	l	ñ	r	s	w	z
ab	al	añ	ır	ıs	äw	ız
ap		ıñ			uw	
ıb						

3.1.2. Üç Sesten Oluşanlar Birincil Biçimler

3.1.2.1. Son sestek ünsüz bulunanlar

b/p		g/ğ	j	k/q		l	m	η	r		s	ş	t	w	z
dab	lap	dig	baj	baq	saq	bıl	güm	gün	bır	pır	düs	ğış	bit	duw	bez
düb	lıp	jığ	bıj	dik	şaq	qıl	jım	qaη	dar	qır	kis	kiş	pat	guw	dız
düp	löp	juğ	ğij	dük	şıq	mıl	sim	zıη	dır	qor	pıs	pış	pıt	güw	
gib	sıb		ğuj	ğaq	täk	şıl	zım	maη	dir	qur	tas		qıt	güw	
güb	sıp		ırj	laq	taq				dür	sar			sat	şuw	
jab	tıp		mij	lıq	tıq				ğur	sır			şat	zuw	
jib			şij	qaq	toq				mır	zır			şıt		
			waj		zaq				par						

3.1.2.1. Sonda iki ünsüz bulunanlar

lp	ηg/ ηq/ ηk	rs
elp	iηg	ars
	ıηq	ırs
	eηk	

3.1.3. Dört Sesten Oluşanlar Birincil Biçimler

3.1.3.1. Sonda iki ünsüz bulunanlar

lk/lq	lt	lb/lp	lş	mp	ηg/ηğ	ηk/ηq	rk/rq	yk/yq	rp/rb	rs/rş	rt
bılq	bult	bılq	bılş	dümp	daηğ	dıηk	barq	ğıyq	gürp	ğırş	qırt
bılq	gilt	jalb	qalş	gümp	dıηg	güηk	burq	qıyq	şarp	qırş	part
bulq	jalt	jalp		jımp	dıηğ	ğanq	bırq	qıyğ	şırp	şorş	pırt
gilk	jilt	jelp		samp	ğanğ	keηk	darq	şıyq	tarb		tırt
jelk	qalt	jılp		şamb	mıηğ	mıηq	ğarq	şüyk	tırp		sart
julq	qilt	malp		şımb	qanğ	müηk	jarq				sırt
qılq	selt	salp		tomp	sanğ	paηq	jırq				şart
selk	sılt	sılb			sıηğ	saηq	larq				şırt
sılq		sılp			şıηg	sıηq	qorq				
silk		şalp				şıηk	pırq				
solq		talp				taηq	sırq				
şılq						toηq	şurq				
						wanq	warq				
						zıηq	zırq				
						ziηk					
						zonq					

3.2. İkincil Biçimler

3.2.1. Beş Sesten Oluşanlar		3.2.2. Altı Sesten Oluşanlar						
-Ir		-Il	-Il		-Ir		-Añ	-ıñ
bıdır	jıǵır	bezil	ǵılkil	sılplı	biljir	qañǵır	bultañ	mıljıñ
dabır	mañır	dızıl	ǵüñkil	solqıl	buldır	qıyǵır	ǵüybeñ	qılınj
digir	mönir	ǵüwil	ǵanqıl	şılqıl	dañǵır	saldır	jaltañ	qıltañ
gibir	saqır	saqıl	ǵawqıl	şırpıl	duñǵır	sandır	selteñ	tirtıñ
ǵüñir	sıbr	şıqıl	malpıl	şıyqıl	dingir	sañǵır	tarbañ	
jabır jıbr	tüpir	şuwıl	pırqıl	tañqıl	ǵañǵır	sılbr		
		taqıl	sampıl	wañqıl	jalbr	şıñǵır		
		wajıl	selkil	warqıl	jılbr	şambır		
		zaqıl			mıñǵır	şıldır		
		ziril				şımbır		
		zuwil						

4. Yansımada Ön Seste Bulunan Ses Düzeni

4.1. Ön Seste Kullanılan Ünlüler:

a		ä	e	ı		ö	u
abır	añ	äwil	elp	ıbr	ırl	ökir-	uu
adır	apıl	äwkiy	eñkil	ıñ	ırjıy	ökireñ	uw
alaq	apır	äwpil		ıñǵä ıñıl	ırsıl		uwl
alba	aqır-			ıñır	ısl		uypa-juypa
añ-tañ	ars			ıñqıl	ızıl		
					ızıñ		

4.2. Ön Seste Kullanılan Ünsüzler

b		d		g/ǵ		j		k/q		l	m
bajalaq	biljir	dañǵıl	dırıl	ǵañǵır	ǵıyqıl	jabır	jıbr	kekir-	qılqıl	lap	malpıl
bajıl	bulpıl	dañǵır	dızıl	ǵanqıl	ǵübir	jalbr	jıǵır	kenkil	qıltañ	laqıl	mañır
baqıl	bılqıl	darıl	dükil	ǵaqaq	ǵümbir	jalp	jılta	kis	qırıl	larqıl	mij
baqır	bılş	darqıl	dümpil	ǵarqıl	ǵümpil	jalt	jılta	kiş	qırşıl	lars	mıljıñ
barqıl	bırqıl	digir	düpir	ǵawqıl	ǵüñir	jaltañ	jılta	qaltıl	qırta	larsıl	mıñǵır
barqır	bırqır	dikil	düril	gibir	ǵüñkil	jaltıl	jımpıl	qañǵır	qıyǵır	lıp	mıñqıl
bezil	bit	dingir	dürsil	ǵıj	ǵürp	jaltır	jırqıl	qañ	qonıl	lıqıl	mırıl
bıdır	buldır	duñǵır	düsir	ǵılkil	ǵürsil	jarqır	juǵır	qaqıl	qorqıl	lüp	mırj
bıj	bulq	diñkil	duw	gilt	guw	jelkil	julqıl	qaqır	qurıl		mırs
bıjıl	bultañ	diril		ǵırşıl	ǵüwil	jelpil	juwdır	qılınj			mönir
bilgañ				ǵışır	ǵüybeñ						müñkil

p		s		ş			t		w	z	
pañq	pırqıl	saldır	saqır	şak	şijil	şıtır	täkır	tarbañ	waj	zaqıl	ziril
parıl	pırr	sampıl	sar	şalpıl	şıldır	şıykıl	talp	tars	wajıl	zım	ziril
partıl	pırt	sandır	sart	şambır	şılqıl	şurqıl	tañqıl	tasır	wañqıl	zınq	zirqıl
pat	pıs	şañğır	satır	şaql	şımbır	şuw	taq	tupır	warqıl	zınqıl	zirrik
patır	pışır	şañqıl	selkil	şarpıl	şıñgir	şuwıl	taqıl	tıqıl		ziñ	zonq
pır	pısqır	saql	selteñ	şartıl	şıñkil	şüykil	taqır			ziñkil	zuw
pırıl	pıtır		sim	şatır	şırpıl					zir	zuwıl
			sır								

5. Ses Bilgisi Tespit ve Değerlendirmeler

Bu bölümde yansıma kelimelerde ses ve anlam ilişkisi kurulmaya çalışılmakta ve yansıma kelimeler üzerine dikkat çeken bazı hususlar değerlendirilmektedir. Bu bölüm hazırlanırken Günay Karaağaç'ın "Türkçenin Dil Bilgisi" ve Ceyhun Vedat Uygur'un "Karakalpak Türkçesi Grameri" adlı çalışmalarında geçen ses özelliklerinden faydalanılmıştır.

5.1. Ünlü seslerle ilgili

Karakalpak Türkçesinde yansıma kelimeleri incelediğimizde, ünlü seslerin değişkenlik gösterdiğini ve sabit olmadığını görmekteyiz. Ünlüler değiştiğinde anlam farklılığı ortaya çıkmaktadır. Örneğin, *bajıl-da-*: öfkeyle bağırarak, kötü sözler söylemek (KTS 55); *bijıl-da-*: çok konuşmak, söylenmek (KTS 83). Birinci örnek kalın, kaba, yüksek bir sesi ifade ederken ikinci örnek yüksek bir sesi temsil etmemektedir. Bir başka örneğe baktığımızda ise ağır makinelerin çıkardığı yüksek ve sert bir sesin /a/ ile oluşan örnekte yer aldığını; aletlerden doğal olarak çıkan rutin sesin ise /ı/ sesi ile oluşan örnekte geçtiğini görmekteyiz. Yani /a/ sesi daha kalın ve güçlü bir sesi temsil ederken /ı/ sesi daha hafif, ince bir sesi temsil etmektedir. *darıl-da-*: genellikle ağır makine ve motorların ses çıkarması, harıldamak (KTS 114); *dirıl-da-*: çalışan alet, motor vb. ses çıkarmak (KTS 122). Bunun gibi örneklerin sayısını arttırmak mümkündür. Örneğin: *manqıl-daq-*: geveze, ileri geri konuşan, patavatsız (KTS 380); *miñqıl-da-*: burnundan konuşmak, anlamsız konuşmak (KTS 394). Görülmektedir ki yansımalarda ünlü seslerin değişkenlik göstermesi anlama güçlü-güçsüz, şiddetli-şiddetsiz, sürekli-sürekli, yoğun-hafif gibi anlamlar katmaktadır. Yansıttıkları sesler bakımından; geniş ünlüler, dar ünlülere göre daha güçlü sesleri ifade eder. Dar ünlüler ise geniş ünlülere göre daha zayıf ve belirsiz sesleri ifade ederler: *qorqıl-da-* sıvı nesneyi hüpürdeterek içmek" anlamında ve çıkan sesin kaba ve yoğun olduğunu ifade eder. *qılqıl-da-* "bir sıvıyı ses çıkararak içmek" ise "lık lık" içmek anlamında kullanılmakta, kabalıktan ve sesin çok çıkmasından ziyade sıvı tüketilirken çıkan olağan bir sesi temsil eder. Başka bir örnek olarak *çatır-da-* ve *çıtır-da-* anlamındaki fiillerde aynı durumu görmekteyiz. *şartıl-da-*: bir şeyin 'şart (çat).' diye ses çıkarması, çatırdamak, *şirt et-*: çıt diye kırılmak. Birinci kullanımda daha sert bir ses ifade edilirken ikinci örnekte daha ince bir ses ifade edilir.

Tespit edilen örneklerde görülmektedir ki taklit ya da tasvir edilen sesin nitelikleri farklı özelliklerdeki ünlülerin kullanılmasıyla ifade edilmektedir. Dar ve geniş ünlülerin ayrımı ile

ses ve sözcük arasında bir bağ kurulmakta ve yüksek-az, güçlü-güçsüz, uzun-kısa gibi anlamsal farklılıklar geniş ve dar ünlülerin kullanılmasıyla belirlenmektedir. Karakalpak Türkçesinde kök yansımalarında kalın ünlüler, ince ünlülere göre daha çok kullanılmaktadır. Ayrıca /o/ ve /ö/ sesinin genel olarak yaygın olmadığına, bir iki örnekte yer aldığına ve en çok /a/ ve /ı/ sesinin kullanıldığına rastlanmaktadır. /e/ ve /i/ sesinin kullanımı ise yoğun değildir.

5.2. Ünsüz Seslerle İlgili

/b-p/

Sonda bulunan çift ünsüzlerden bazılarının son sesi /p/ ile bitmektedir: lb/lp, rp/rb. Sondaki /p/ sesi yumuşayarak /b/ sesine dönüşebilmektedir: sıl**b**, sıl**p**, jal**b**, jal**p**, tı**r**p, şar**p**. Yansımaların ön sesinde yaygın olarak /b/ ve /p/ seslerini görmekteyiz. /p/ ile biten örneklerde sesin ya da hareketin keskin ya da kısa olduğu, aniden olup bittiği görülür. Bu durum son seste /p/ sesinin bulunmasıyla ilgilidir: *şalp et-*: suyun “şalp” diye ses çıkarması (KTS 528). *elp et-*: birden görünme, aniden görünüp yok olma (KTS 134). *jelpilde-*: bir inip bir çıkmak (KTS 238); *şırpıl-da-*: 1. hızlanmak, çabuk çabuk hareket etmek 2. ses çıkarmak, vurmak çalmak (KTS 544).

/d-t/

Yansıma köklerin ön sesinde patlayıcı /d/ sesi görülürken son seste ve çift ünsüzlerde bu ses görülmemektedir: da**ğ**ır, dar**ı**l, dikil, di**ğ**ir vb.

Patlayıcı, tonsuz /t/ sesi ise yansıma köklerin başında, sonunda ve çift ünsüzlerde sık görülen bir sestir: pat, pıt, qıt, selt, sıl**t**, jal**t**, jıl**t**, tı**r**t, sart, şar**t**, sı**r**t, ta**ğ**qıl, ta**ğ**ıl vb. Çift ünsüzlerde /t/ ile /l/ sesinin ardından kullanılır ve sesin ya da hareketin aniden olduğunu, birdenbire olup bittiğini anlatır: *jaltıl-da-*: parlamak, bir görünüp bir kaybolacak şekilde ışık saçmak (KTS 224); *partıl-da-*: sesin patırdayarak gümbürdeyerek çıkması (KTS 455); *pırt et-*: sıvının/ suyun birdenbire sıçraması, fişkırması (KTS 464). /d/ ve /t/ sesi patlayıcı olma özelliğinden dolayı şiddetli ve sert sesleri anlatırken kullanılmakta ve bazen sert olan /t/ sesi yerini /d/ sesine bırakır: *ta**ğ**ıl-da-*: bağırarak ve sert konuşmak (KTS 564); *dar**ğ**ıl-da-*: çok konuşmak, gevezelik etmek (KTS 114). *digirle-*: bir şeyin düz olmayan bir yerde tıkırdaması, ses çıkarması (KTS 122); *ta**ğ**ıl-da-*: ”tak tak” ses çıkarmak (KTS 559).

Yansımaların son sesi /t/, /p/ sesleri ile bitiyorsa hareketin ya da sesin hızlı ve aniden gerçekleştiğini ya da sert ve keskin bir şekilde meydana geldiğini ifade eder: *jılp-jılp et-*: hızlı ve çevik hareket etmek (KTS 242); *jıltıl-da-*: bir sönüp bir yanmak, yanıp sönmek (KTS 243); *şırt et-*: çıt diye kırılmak (KTS 544); *pıt-şıt bol-*: parçalanmak (KTS 465) vb.

/f/, /h/

Bu sesler daha çok yabancı kelimelerde kullanıldığı için yansımalarda onların örneklerine rastlanmamaktadır. Karakalpak Türkçesi yansımalarında rastlanmayan bir diğer ses /ç/’dir.

Türkçedeki /ç/ sesi Karakalpak Türkçesinde yerini /ş/ sesine bıraktığından dolayı örneklerde tanıklanmamaktadır.

/j/

Türkçe kelimelerde bulunmayan /j/ sesinin kullanımına Karakalpak Türkçesi yansıma köklerde rastlanmaktadır. /j/ sesi Karakalpak Türkçesinde aslında /y/ sesinin bazen de /c/ sesinin yerine kullanılmaktadır. /j/ sesi daha çok yansımalar ile yabancı dilden giren kelimelerde görülür: Ör: baj, bij, ğij, ğuj, mij, şij, waj, jabır, jıbir, jığır, jim, juğır vb.

/g/, /ğ/, /k/ ve /q/

Karakalpak Türkçesinde /ğ/ sesi /g/ sesinin, /q/ sesi de /k/ sesinin daha sert ve güçlü şeklidir. Ön seste, son seste ve çift ünsüzlerin sonunda bu dört sesin sık kullanımına rastlanmaktadır: ğanğır, ğanqıl, gübir, günkil, kekir-, keñkil, kiş, qanğır, dig, jığ, juğ, baq, dik, ke- vb. Yansımalarda önde ve sonda /g/ ve /k/ sesinin örnekleri sert şekillerine göre daha azdır. Çift ünsüzlerde l, ɲ, r, y seslerinden sonra kullanılmaktadır. **lk/lq**: selk, silk, sıq, şılq; **ɲg/ɲğ**: sıɲğ, şıɲg, mıɲğ, diɲg; **ɲk/ɲq**: taɲq, saɲq, sıɲq, şıɲk; **rk/rq**: jırq, sırq, jarq; **yk/yq**: qıyq, qıyğ, ğıyq, şüyk, şıyk vb.

/ğ/ ve /q/ sesleri daha sert, güçlü ve yoğun seslerde kullanılırken /g/ ve /k/ bu seslerin daha hafif ve yumuşak şekillerini temsil etmektedir. *ğarqıl*da-: yüksek sesle, kahkahayla gülmek (KTS 180), *keñkil*de-: ağlarken veya gülerken kesik kesik ses çıkarmak, kıkırdamak (KTS 266); *ğawqıl*da-: yerli yersiz yüksek sesle konuşmak (KTS 181); *gübir-gübir*: 1. ancak işitilecek kadar insanların konuşması, fısır fısır 2. kendi kendine konuşma, fısıldama, fısıltı (KTS 173).

/l/

Türkçede ve Karakalpak Türkçesinde yabancı kelimeler dışında ön seste bulunmayan /l/ sesinin yansımalarda kullanıldığını görmekteyiz: lap, laqıl, larqıl, larsıl, lıp, lıq, lıqıl, lüp. /l/ sesi başta kullanılabildiği gibi hem kelime sonunda hem de çift ünsüzlerin ilk sesinde yaygın olarak kullanılmaktadır: **l**: bıl, qıl, mıl, şıl. **lk/lq**: selk, silk, sıq, şılq, solq, jelk, julq, qılq, bılq, bulq, bılğ, gilk. **lt**: selt, sılt, jalt, jilt, qalt, qılt, bult, gilt. **lb/lp**: talp, sılb, sılp, jalb, jalp, jelp, jıl, malp, salp, şalp, bıl, lş: qalş, bılş.

/m/, /n/, /ɲ/

/m/, /n/, /ɲ/ seslerinin yumuşak ve sert çiftleri yoktur. Kelime başında /m/ sesi kullanılırken /n/ ve /ɲ/ sesleri bulunmaz: maɲır, mij, mıljıɲ, mıɲğır, mıɲqıl. Yansıma köklerin sonunda ise /m/ ve /ɲ/ sesleri bulunmaktadır: güm, jum, gün, qan, zıɲ, maɲ. Bu sesleri çift ünsüzlerde ise ilk ses olarak şu örneklerde görmekteyiz. **mp**: tomp, şımb, jımp, şamb; **ɲg/ɲğ**: saɲğ, sıɲğ, şıɲg, mıɲğ; **ɲk/ɲq**: toɲq, waɲq, zıɲq, ziɲk vb. İkincil biçimdeki yansıma gövdelerinden bazıları -Aɲ ve -ıɲ ile uzatılmaktadır. Burada da son seste /ɲ/ yer almaktadır: bultaɲ, güybeɲ, mıljıɲ, qılmıɲ vb. Daha çok son seste ve çift ünsüzlerin ilk sesinde rastlanan /ɲ/ sesi ise sesin yankılı çıktığını göstermektedir.

/r/

Yansıma kelimelerde ön seste /r/ sesinin kullanımına rastlanmazken son ses olduğu durumlarda /r/nin “pırr, zırr” örneklerindeki gibi uzayarak tekrar ettiği görülmektedir. İkincil biçimdeki yansımaların sonunda titrek, akıcı ünsüz olan /r/ sesinin sık kullanıldığına rastlanmaktadır. Ör: bıdır, digir, gibir, jabır, mañır, bıljır, buldır, dıñğır, dıñgir, mıñğır vb. Birincil biçim (CVC) yapısının son sesinde /r/ sesinin yine yaygın olarak kullanıldığı görülür. Ör: dar, dır, dir, dür, ğur, mir, par, pır, qır, qor, qur vb. Ayrıca birincil biçim (CVCC) yapısında çift ünsüzlerin ilk sesi olarak görülmektedir. **rk/rq:** zırq, warq, şurq, sırq; **rs/rs:** şorş, qırş, ğırş; **rt:** sart, şart, sırt, şırt, part.

/s/ ve /ş/

/s/ ve /ş/ sesi yansıma köklerde önde, sonda ve çift ünsüzlerde kullanılmaktadır: düs, kis, pıs, tas, saqır, sar, sart, ğış, kiş, pış, şıldır, şılqıl. **lş:** qalş, bılaş; **rs/rs:** qırş, ğırş vb. Çift ünsüzlerde /l/ ve /r/ sesinden sonra getirilmektedir. Özellikle (CVC) kalıbındaki birincil biçimler genellikle hızlı ve çabuk olma, birden olma, devam etme anlamlarını taşımakta ve sesin kısa sürdüğünü ifade etmektedir: *sart et-*: iki şeyin birbirine dokunması sonucu “sart” diye ses çıkarmak (KTS 492); *sılq et-*: birden düşmek, boşalıp düşmek (KTS 503); *sılt et-*: kımıldamak, hareket etmek (KTS 503); *sırqıra-*: suyun ses çıkararak akması, şırıldamak (KTS 505); *şalp et-*: suyun “şalp” diye ses çıkarması (KTS 528); *şijlda-*: kaynarak ses çıkarmak, fokurdamak, cızırdamak (KTS 541); *şırt et-*: çit diye kırılmak (KTS 544).

/w/

Çift dudak ünsüzü olan /w/ sesi, ön seste ve yansıma köklerin son sesinde bulunmaktadır: äw, guw, güw, şuw, waj, wajıl, wañqıl vb.

/y/

Ön seste ve kök yansımaların son sesinde görülmeyen /y/ sesi yk/yq kalıbındaki çift ünsüzün ilk sesini oluşturmaktadır: şüyk, şıyk, qıyq, qıyğ, ğıyq.

/z/

/z/ sesi yansımaların ön sesinde bulunmaktadır: zırl, zırqıl, zırrık, zonq, zuw, zuwıl. Yansıma köklerin son sesinde nadiren rastlanan /z/ sesi çift ünsüzlerde yer almamaktadır: bez, dız.

5.3. Uzatılmış Yansımalarla İlgili**-Ir ve -Il**

İkincil biçimde oluşan yansımalar -Ir, -Il, -Añ, -ıñ ile uzatılan örneklerdir. Bazı örneklerde hem kök hem de uzatılmış şekildeki sözcüklerin bulunduğuna rastlanmaktadır. Bu durum sözcüğün uzatılmasını gerektiren bir nedene ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Kök hâlin

kullanımı, anlamı karşılamadığı için yeni bir yapıya ihtiyaç duyulmuş olmalıdır. Hareketin hızını, şiddetini vb. özelliklerini belirtmek amacıyla iki farklı uzatma şekli tercih edilmiş olmalıdır. Aynı kök hem -Ir hem de -Il ile uzatılabilmektedir. Bu durumda da aynı işlevdeki iki farklı yapının kullanılıyor olması bir anlam farklılığı yaratmalı, -Ir ile -Il'ın kattığı farklı anlamlar ya da ayrımlar olmalıdır. Bu kapsamda şu örnekleri ele alalım. *dingirle-*: sık sık veya tekrar tekrar gelmek (KTS 123), *diñkilde-*: bir şeyin peşinden dingil dingil gelmek (KTS 123). *Diñgirle-* ve *diñkilde-* sözcükleri yakın anlamdadır ancak farklılık taşıdığı açıkça görülmektedir. Birinci örnek ”diñgirle-“ aralıklı yapılan, kesik kesik yapılan bir eylemi anlatmak için kullanılırken ikinci örnek ”diñkilde-“ ise aralıksız ve kesintisiz yapılan bir eylemi ifade etmektedir. Bir başka örnek ise; *digirle-*: bir şeyin düz olmayan bir yerde tıkırdaması, ses çıkarması (KTS 122), *dikilde-*: yüreğin sık sık ve güçlü atması, yüreği güp güp atmak (KTS 122). Birinci örnek düz olmayan bir yere temas ettiği için kesik kesik, aralıklı çıkan bir sesi ifade etmekteyken ikinci örnek aralıksız devam eden bir sesi anlatmaktadır. *şingirle-*: sözü tekrar tekrar söylemek (KTS 546), *şinkilde-*: ince sesle konuşmak (KTS 546). Bu iki örnekte de aynı durumu görmekteyiz. -Ir ile uzatılan örnek eylemin aralıklarla yapıldığını gösterirken -Il ile uzatılan örnek daha yumuşak bir sesi ve devamlılığı anlatmaktadır. Buradaki örneklerde yansıma kökler uzatılırken -Il ve -Ir rastgele getirilmemektedir. Her iki yapının da kattığı devamlılık-devamsızlık, süreklilik-süreksizlik anlamları bulunmaktadır. Uzatılan örnekler baktığımızda -Ir öncesinde b, d, g, ğ, j, k, ŋ, p, q seslerini, -Il ise j, k, p, q, r, w, z seslerini almaktadır.

SONUÇ

Yansımalarındaki ses özelliklerini genel hatlarıyla ortaya koymayı amaçladığımız bu çalışmayla Türk dilinin her kolunda olduğu gibi Karakalpak Türkçesinde de yansıma sözlerin geniş ve özel bir yer tuttuğunu görmekteyiz. Yansıma köklerin yani birincil biçimlerin tek başına kullanımına sık rastlanmamakta ancak yansıma kökten türetilen uzatılmış biçimler yani ikincil biçimlerin kullanımı ise daha fazladır.

Karakalpak Türkçesinde yansımalar taklit ve tasvir yansıma kelimeler olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Karakalpak Türkçesi, yansıma kelimelerde hece başı, ortası ve sonunda bulunan bazı seslerin nitelikleri anlam ayırt edici özelliğe sahiptir. Yansımalar, ünsüz seslerin kelime başında ya da sonunda geliş yönünden Türkçenin ve Karakalpak Türkçesinin genel fonetik kurallarına uymaktadır.

Karakalpak Türkçesi kök birimlerde ünlü seslerin değişkenlik göstermesi, anlama güçlü-güçsüz, şiddetli-şiddetsiz, sürekli-süreksiz, yoğun-hafif, yüksek-az gibi anlamlar katmaktadır. Yansıtıkları sesler bakımından geniş ünlüler, dar ünlülere göre daha güçlü sesleri ifade eder. Dar ünlüler ise geniş ünlülere göre daha zayıf ve belirsiz sesleri ifade ederler. Örneğin, *qorqılida-* “sıvı nesneyi höpürdeterek içmek” anlamında ve çıkan sesin kaba ve yoğun olduğunu ifade eder. *qılqılida-* “bir sıvıyı ses çıkararak içmek” ise “lık lık” içmek anlamında kullanılmakta kabalıktan ve sesin çok çıkmasından ziyade sıvı tüketilirken çıkan olağan bir sesi temsil eder.

Görülmektedir ki yansıma kelimelerde ses-anlam ilişkisi bulunmakta ve yansımaların, kendine özgü ses ve hece sistemiyle söz varlığı oluşmaktadır. Yansıma kelimeler ses sayıları açısından ele alındığında bir, iki, üç, dört, beş ve altı sestenden oluştuğu görülmektedir. Ünlü ve ünsüz dizilişi bakımından ise birincil biçimler şu şekillerde oluşmaktadır: V, CV, VC, CVC; VCC; CVCC. İkincil biçimler ise VCVC; VCCV; VCCVC; CVCVC; CVCCVC şeklinde oluşmaktadır. Bu yapılardan en çok CVC ve CVCC yapısının kullanıldığı görülmektedir.

Fonetik açıdan bakıldığında yansıma kelimelerin son sesinde belirli yapıların ve seslerin kullanımına rastlanmaktadır. Karakalpak Türkçesi yansıma kelimelerin ön sesinde b, d, g/ğ, j, k/q, l, m, p, s, ş, t, w, z ünsüzlerinin kullanımını görmekteyiz. Son seste kullanılan ünsüzlere baktığımızda ise tek sestenden oluşan birincil biçimlerde (V): a, ö, u; iki sestenden oluşan birincil biçimlerde (CV): b/p, k/q, l, η, r, s, w, z; üç sestenden oluşan birincil biçimlerde (CVC): b/p, g/ğ, j, k/q, l, m, η, r, s, ş, t, w, z seslerini tespit etmekteyiz. Birincil biçim (CVCC) yapısındaki yansıma kelimelerin son seslerinde ise 12 tane ikili ünsüz kullanıldığı görülmektedir. Bunlar şu ikili yapılardır: lk/lq; lt; lb/lp; lş; mp; rt; ηg/ηğ; ηk/ηq; rk/rq; yk/yq; rp/rb; rs/rş; rt.

Birincil biçimler çoğunlukla -Ir; -Il ile uzatılarak ikincil birimler oluşmakta, daha az örnekte ise -Aη; -ıη; kullanımı ile birincil biçimlerin uzatıldığı görülmektedir. Ör: bultaη, dızıl, güwil, jıbrı, jığır, mıljıη, sılpıl, zırqıl vb. Yansıma kökler uzatılırken -Ir ve -Il belirli anlamları katmaktadır. Her iki yapının da kattığı devamlılık-devamsızlık, süreklilik-süreksizlik anlamları bulunmaktadır.

Yansımalarda birincil ve ikincil biçimler yanına yardımcı fiil olarak yapım ekleriyle genişletilerek ya da ikileme oluşturarak cümlede kullanılmaktadır. Ör: bıq-jıq, bırq-bırq et-, bırqıl-da- vb.

Yapı olarak yansımaların kullanımına baktığımızda ise şunları söyleyebiliriz. Birincil ve ikincil biçimler, fonetik değişikliğe uğramadan tek başına isim ya da fiil olarak kullanılabilir: burq, bıq- vb. Yansımalar yardımcı fiillerle ya da farklı fiillerle beraber kullanılabilir: baj et-, dür dür et-, jaltaη bol-, jım bol-, jıηq etpe-, mırs mırs etip kül- vb. Yansımalar ikileme şeklinde anlamı pekiştirmek amacıyla kullanılabilir ve ikilemelerdeki ünlü sesler değişime uğrayabilir ya da ikinci kelime, birinci kelimenin önüne ünsüz ses getirilmesi yoluyla yani ünsüz türemesi vasıtasıyla oluşabilir. baj-baj, bıj-bıj, bırq-bırq, alba-dalba, apır-tapır vb.

Sonuç olarak eski ve yeni yazılı eserlerimiz, lehçelerimiz, konuşma dilimiz, ağız söz varlığımız incelenerek yansıma kelimeler tespit edilmeli; ses, şekil ve anlam açısından incelenen yansımaların sözlüğü hazırlanmalıdır. Bu çalışma Karakalpak Türkçesi ile sınırlandırılmıştır ancak Türkiye Türkçesi ve diğer lehçelerdeki yansıma kelimelerde de ses ve sözcük arasında ilişki kurmak mümkündür. Türkçenin yapısını ve oluşumunu anlayabilmek adına yansıma kelimeler üzerine farklı açılardan bakılmalı ve daha çok çalışma yapılmalıdır. Yansımaların tespitiyle birlikte seslerin kattığı anlamlara dikkat edilmeli ve sözlüklerdeki yansıma kelimelerin anlamları daha net ve anlaşılır biçimde geliştirilmelidir.

KISALTMA

KTS: Karakalpak Türkçesi Sözlüğü

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aksan, D. (2009). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*. 1.2.3. Ciltler. Ankara: TDK.
- Atabay, Neşe., Kutluk, İ. ve Özel, S. (1983). *Sözcük Türleri*. Ankara: TDK.
- Ay, Akyıldız, D. (2020, Ekim). Türkçede Sözlükbirim Olarak Yansıma Sözcükler ve Sözlükselleşme Dereceleri. *XII. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu*. Ankara.
- Banguoğlu, T. (1941). *Dil Bahisleri I*. İstanbul: Vakıf matbaası.
- Banguoğlu, T. (2007). *Türkçenin Grameri*. (8.Basım). Ankara: TDK.
- Baytok, A. (2014). Kırgız Türkçesinde Yansımali Sözcükler. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. 11(3).106-145.
- Biray, N. (2014). Kazak Türkçesinde Yansımali İkiemeler – Ses Özellikleri Bakımından. *VI. Dünya Dili Türkçe Sempozyumu*, 2., 1091-1105.
- Çağatay, S. (1978). *Türk Lehçeleri Üzerine Denemeler*. Ankara Üniversitesi: DTCF Yayınları.
- Deny, J. (1995). *Türk Dili Gramerinin Temel Kuralları (Türkiye Türkçesi)*. Ankara: TDK.
- Ergin, M. (2019). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Boğaziçi yayınları.
- Gencan, T, N. (2001). *Dilbilgisi*. Ankara: Ayraç Yay.
- Gültek, V. (2012). *Rusça Türkçe Sözlük*. İstanbul: Multilingual.
- İskakov, A. (1991). *Kazirgi Kazak Tili*. Almatı: Ana Tili.
- Janjua, D.K. (2000). *Japoncada Yansımali Sözcükler*. (Yüksek Lisans tezi) Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karaağaç, G. (2019). *Türkçenin Dil Bilgisi*. Ankara: Akçağ.
- Karakaş, D. (2003). *Kazak Türkçesinde Yansıma Yoluyla Ortaya Çıkan Söz Varlığı*. Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Korkmaz, Z. (2009). *Türkiye Türkçesi Grameri, Şekil Bilgisi*. (3. Baskı). Ankara: TDK
- Naskali, E.G. (2007). *“Türk Dünyası Gramer Terimleri Kılavuzu”* Ankara: TDK.
- Omuralieva, A. (2019). Yansımali Kelimeler Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi. *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi (TÜRKLAD)*. 3(2). 257-267.
- Özbek, E. E. (2019). Tuva Türkçesinde Yansıma Sözcükler. *Türkbilgi Dergisi*, (38). 11-30.

- Serebrennikov, B.A. ve Gadjieva, N.Z. (2018). *Türk Yazı Dillerinin Karşılaştırmalı Tarihi Grameri*. Ankara: TDK.
- Seytnazarova, İ. (2006). *Hazirgi Karakalpak Tili Morfologiya*. Nökis: Berdak Atındağı Karakalpak Memlekettik Üniversitesi.
- Şinnazarova, C.J. ve Aljanova, G.E. (2019). *Yeliktewiş Sözlerdi Okıtıw Usılları*. Bastawış “Telimdi Modelnizatsiyalaw Protsessleri: Maşkalalar hem Şeşimler” atamasındağı respublikalık ilimiy-teoriyalık konferantsiya materialları. Nökis: NMPİ baspası.
- Tazhieva, A. (2020). *Kırgız Türkçesinde Yansıma Kelimeler*. (Yüksek Lisans Tezi) Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Uyğur, C, V. (2018). *Karakalpak Türkçesi Grameri*. Ankara: TDK.
- Uyğur, C, V. 2019. *Karakalpak Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Vardar, B. (1988). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC Kitabevi.
- Zülfikar, H. (1995). *Türkçede Ses Yansımalı Kelimeler*. Ankara: TDK.

EK 1

Yansıma Yoluyla Oluşan Söz Varlığı

- abır-sabır:** apar topar, alalacele (KTS 14).
- adır-budur:** yönlü yönsüz, langır lungur, olur olmaz (KTS 14).
- al:** acıyı, derdi bildiren ünlem (KTS 20).
- alaqla-:** şaşımak, hayrete düşürmek, ne yapacağını bilmemek (KTS 21).
- alba-dalba:** yırtık, pejmürde, perişan (KTS 21).
- alba-dulba:** yırtık, pejmürde, perişan (KTS 21).
- alba-julba:** yırtık (KTS 21).
- aşqılda-:** içinde ne varsa söylemek, açılmak (KTS 26).
- aşqır-:** haykırmak, bütün gücüyle bağırarak (KTS 26).
- apıl-tapıl:** zorla yürüme, düşe kalka yürüme (çocuk için) (KTS 27).
- apır-tapır:** apar topar, çabuk çabuk (KTS 22).
- aqr-:** yüksek sesle bağırarak, haykırmak (KTS 18).
- arsılda-:** öfkeyle bağırarak, ağız dalaşı etmek; havlamak, ulumak (KTS 29).
- äwilde-:** bebeklerin insanlara bakarak ilk konuşması, ilk cevap verişleri (KTS 51).
- äwip:** içten içe nefes alma, nefes sesi, boğazdan ses çıkarma (KTS 51).
- äwkiy-:** yersiz ses çıkarmak, kaba ses çıkarmak (KTS 51).
- äwpilde-:** 1. edepsizce bağırarak, haykırmak 2. köpeğin havlaması (KTS 51).
- äwpildek:** gürültücü yaygaracı (KTS 51).
- baj et-:** birden söylemek, kötü söz ile sövmek, edepsizlik etmek (KTS 55).
- baj-baj et-:** bağırıp çağırarak, öfkelenmek (KTS 55).
- bajıldı-:** öfkeyle bağırarak, kötü sözler söylemek (KTS 55).
- bajıldıq:** kötü söz söyleyen (KTS 55).
- bajıldas-:** 1. tarafların, aralarında kötü söz söyleyip durması; çekişmek, tartışmak 2. köpeklerin havlamaları, köpeklerin birbirine ürp durması (KTS 56).
- bağılda-:** kurbağaların aralarında bağrıışması, “vrak vrak” diye bağırarak (KTS 56).
- baqr-:** bağırarak (KTS 56).
- baqrarıq:** 1. çok bağırarak; huysuz, kavgacı 2. hiç durmadan bağırarak hayvan (genellikle deve veya sığır) (KTS 56).

- barq et-:** 1. coşmak, gayret etmek, çırpınmak 2. çirkin sesle bağırarak, haykırmak (KTS 62).
- barqıldı-:** hangi söz olursa olsun yerli yersiz onu söylemek, gevezelik edip durmak (KTS 62).
- barqıra-:** sert ve yüksek sesle bağırarak, haykırmak (KTS 62).
- barqırawıq:** bk. baqrarıq.
- bezilde-:** 1. bağırarak, mızır mızır ses çıkarmak 2. Yaranın sızlaması, zonklamak (KTS 82).
- bıdırla-:** hızlı hızlı konuşmak; kötü kötü konuşmak (KTS 82).
- bij-bij:** yağ ve sıvıların çıkardığı ses (KTS 83).
- bijıldı-:** çok konuşmak, söylenmek (KTS 83).
- bijiq:** çok konuşan, gezeve (KTS 82).
- bij-şij:** 1. yağ dökülerek yapılan hafif ve kolay yiyecek 2. perişan, dağınık, savruk dökük (KTS 83).
- bılgañla-:** eğilmek, bükülmek, dönmek, döndürmek, sallamak (KTS 83).
- bılıra-:** sözü anlaşılmasız bir şekilde söylemek, yarım yamalak ve patır kütür konuşmak (KTS 84).
- bılıpıldı-:** köpürerek konuşmak; yüksekten atmak, övünerek söylemek (KTS 84).
- bılıq-bılıq et-:** hâlsizleşmek, güçsüzleşmek, gevşemek, yumuşamak (KTS 84).
- bılııldı-:** yumuşamak, gevşemek (KTS 84).
- bılış et-:** yumuşak bir şeyden vurma/çarpmak/düşme sonucu çıkan ses, ses çıkmak (KTS 84).
- bılış etpe-:** utanmamak, çekinmemek, sakınmamak (KTS 84).
- bırq-bırq et-:** 1. yemeğin ses çıkararak kaynaması, fokurdamak 2. çocukların büyük abdestini bozması (KTS 84).
- bırqıldı-:** 1. yemeğin kaynaması, fokurdamak 2. büyük abdest bozmak; yellenmek (KTS 84).
- bırqıra-:** kazandaki yemeğin koyu kıvama gelip kaynaması, fokurdamak (KTS 84).
- bit-şit:** bk. pıt-şit (KTS 85).
- bıldır:** açık ve net olmayan, belirsiz; karanlık, bulanık (KTS 102).
- bıldıra-:** 1. hayal meyal görünmek, zor görünmek, belli belirsiz görünmek 2. bulanmak, kararmak (KTS 102).
- bulqı-:** çırpınmak, hareket etmek (KTS 103).

bulqın-: çırpınmak, hareket etmek, sallanmak, hamle yapmak (KTS 103).

bultaqla-: sallanmak, sarsılmak (KTS 103).

burq: dökülmeyi akmayı anlatan ses taklidi (KTS 105).

dabır-dübir: tapır tıprı ses (KTS 113).

dabır-la-: yüksek sesle konuşmak (KTS 113).

dañğıl: ses, bağırış, gürültü (KTS 114).

dañğırla-: içi boş metal nesnelerin bir yere vurulduğunda çıkardıkları ses, tınlamak (KTS 114).

darıl-da-: 1. sert ve yüksek sesle konuşmak 2. genellikle ağır makine ve motorların ses çıkarması, harıldamak (KTS 114).

darqıl-da-: 1. çok konuşmak, gevezelik etmek 2. övünmek, böbürlenmek (KTS 114).

dañğır: metalden yapılmış bir şeyin başla bir şeye temasından çıkan ses, tıngır, tıngırtı (KTS 122).

dırıl-da-: çalışan alet, motor vb. ses çıkarmak (KTS 122).

dızıl-da-: vızıldamak, vızıldamak (KTS 122).

digirle-: 1. yakalanan balığın oynaması, hareket etmesi, çırpınması 2. yavaş veya fısıldayarak konuşarak birinin tadını kaçırmak 3. bir şeyin düz olmayan bir yerde tıkırdaması, ses çıkarması (KTS 122).

dikilde-: yüreğin sık sık ve güçlü atması, yüreği güp güp atmak (KTS 122).

diñgirle-: 1. bir şeyin peşi sıra konuşup durmak 2. sık sık veya tekrar tekrar gelmek (KTS 123).

diñkilde-: 1. ayağını hızlı hızlı ve sert basarak yürümek 2. bir şeyin peşinden dingil dingil gelmek (KTS 123).

dirilde-: 1. soğuktan titremek 2. bir şeyden korkup titremek (KTS 123).

duw: bağırıtı, gürültü, yüksek ses (KTS 127).

dübir: yürüyen insan veya hayvanların ayaklarından çıkan ses (KTS 128).

dük-: 1. bir şeye vurmak, 2. kaktırmak, ittirmek (KTS 122).

dükilde-: takırdamak, tıkırdamak (KTS 128).

dümpilde-: 1. güp güp etmek, düm düm diye ses çıkarmak 2. bir haberin söylentinin yayılması (KTS 128).

düpürle-: 1. güpürdemek, gümbürdemek 2. Bir şeyin üst üste gelmesi, gümbür gümbür gelmesi (KTS 129).

dür dür et-: bir şeyin silkindiğini ifade eden silkinme sesi (KTS 129).

dürilde-: “dür dür” diye ses çıkarmak, pır diye uçmak (kuşlar için) Ör: dürildesip uşqanday quş “pır pır ederek uçunca kuş” (KTS 129).

dürs-dürs: 1. at ayağının veya ona benzer şeylerin sesi 2. yürek çarpıntısının sesi (KTS 129).

düsirle-: düsir düsir ses çıkarmak (KTS 130).

elp et-: 1. birden görünme, aniden görüntü yok olma 2. hareket ve kıvılcıktanmayı ifade eder (KTS 134).

eñkilde-: ağlamak, hıçkırarak veya inleyerek ağlamak (KTS 137).

gibirtikle-: 1. küçük adımlarla hızlı hızlı yürümek 2. sabırsızlanmak, bir şeye karşı dayanmamak (KTS 169).

gilkilde-: koyu sıvılı yiyeceklerin titremesi, dirildemek; jürek gilkilde-: yüreği titremek, korkmak (KTS 170).

gilt et-: 1. öfkelenmek, kızmak 2. kırılma, burkulma gibi hareketlerde ses çıkması, çit etmek, küt etmek (KTS 170).

guwla-: çınlamak, bir sesin kulakta çınlaması (KTS 184).

gübür-gübür: 1. ancak işitilecek kadar insanların konuşması, fısır fısır 2. kendi kendine konuşma, fısıldama, fısıltı (KTS 173).

güm bol-: 1. sesi çıkmamak 2. yok olmak, kaybolmak (KTS 174).

gümbürle-: 1. gümbürdemek 2. ev, bina vb. ağır şeylerin yıkılırken ses çıkarması 3. çalınan sazın ses çıkarması 4. topun ses çıkarması (KTS 174).

gümpilde-: 1. gümbürdemek 2. boşa övünmek, boş konuşmak (KTS 175).

güñiren-: yarılan, kırılan bir şeyin ses çıkarması (KTS 175).

güñkilde-: bir şeyi anlaşılabilir şekilde mırıldanmak, anlaşılmayacak şekilde konuşmak (KTS 175).

gürkire-: güürldemek, güürlemek, gök güürlemek (KTS 176).

gürsilde-: 1. yıkılan, devrilen ağır nesnelerin ses çıkarması, güürldemek 2. inildemek (KTS 176).

güwilde-: uzun süre çınlayarak/vınlayarak çıkan sesin işitilmesi, vınlamak, uğuldamak, çınlamak (KTS 176).

güwle-: güürlemek, hızla geçip gitmek, güw diye ses çıkarmak (KTS 177).

güybenle-: bir yerde oraya buraya sallanarak yürümek, dönmek, sallanmak (KTS 177).

ğağır-la-: kurumuş derinin ya da deriden yapılmış yapılmış şeyin dokunulduğunda veya giyildiğinde ses çıkarması, gacur gacur etmesi (KTS 179).

julqıla-: tekrar tekrar silkelemek, çekmek, çekiştirmek (KTS 250).

juwdırıla-: şıkırdamak, şakırdamak, cıngırdamak (KTS 224).

kekir-: geçirmek (KTS 261).

keñkilde-: ağlarken veya gülerken kesik kesik ses çıkarmak, kıkırdamak (KTS 266).

keñk-keñk et-: kılı kılı/kıs kıs gülmek, sesi bölüp bölüp gülmek (KTS 266).

kisne-: at kişnemesi, kişnemek (KTS 275).

kiş-kişle-: 1. bir şeyi (hayvan vb.) önüne alıp ağzından ses çıkararak sürüp götürmek, gütmek, kişkişlemek 2. dürtmek (KTS 275).

qalş-qalş et-: aşırı korkudan, soğuktan veya acıdan tir tir titremek (KTS 312).

qalt qalt et-: bir o yana bir bu yana çalkalanmak, bir sağa bir sola sallanmak (KTS 313).

qaltıl-da-: 1. titremek, çok üşümek 2. yavaşça ürkererek yürümek (KTS 313).

qañğırla-: bk. ğañğırla- (KTS 317).

qañsı-: 1. kokmak, bozulmak, ekşimek 2. köpeğin acı acı bağırması, acıyla ulumak (KTS 318).

qaqıl-da-: gereksiz, nahoş sözleri çok söylemek (KTS 308).

qaqır-: tükürmek, tükürük çıkarmak, balgam atmak (KTS 308).

qılınıqla-: gülümsemek, tebessüm etmek (KTS 340).

qılqıl-da-: bir sıvıyı ses çıkararak içmek (KTS 340).

qılınqla-: nazla, eda ile yürümek, cilveli olmak (KTS 340).

qırıl-da-: hırıldamak (KTS 342).

qırşıl-: yarılmak, sıyrılmak, yaranın kabuğunun kalkması (KTS 343).

qırtıl-da-: sert bir nesnenin “kırt” diye ses çıkarması, kıtırdamak, küttürdemek (KTS 243).

qıtıqla-: 1. gıdıklamak 2. kıpırdatmak, hareketlendirmek (KTS 344).

qıyğır-: bağırarak (KTS 345).

qıyqıwla-: bağırarak; hep birden ses çıkarmak (KTS 346).

qorıl-da-/qurıl-da-: uyurken horuldamak (KTS 361).

qorqıl-da-: sıvı nesneyi höpürdeterek içmek 2. Ses çıkarmak (KTS 353).

lap et-: bir şeyin birden bire yanması (KTS 368).

laq et-: kaptaki suyun birdenbire devrilip dökülmesi (KTS 367).

laqıl-da-: 1. sıvı nesnelerin fişkıarak çıkması 2. sıvının fokur fokur kaynaması 3. kahlkahayla gülmek, kahlkaha atmak (KTS 367).

larqıl-da-: yüksek sesle gülmek, kahlkaha atmak (KTS 368).

larsıl-da-: 1. Soğuk algınlığından dolayı öksürmek 2. Sesli gülmek, yüksek sesle gülmek 3. Yere yıkılmak, küt diye düşmek (KTS 369).

lıp et-: 1. bir şeyin birdenbire görünmesi, aniden ortaya çıkmak 2. bir şeyin birden bire yok olması, sönmesi (KTS 373).

lıqıl-da-: 1. sıvının ses çıkararak dökülmesi 2. bir kabın herhangi bir şeyle dolması (KTS 372).

lıq-lıq-: hıçkırık (KTS 372).

löp et-: yüreği atmak, yüreği güm güm çarpmak (KTS 375).

malpıl-da-: hareketi/yürüyüşü yavaş, hâlsiz yürümek, sallana sallana yürümek (KTS 379).

manqıl-da-: geveze, ileri geri konuşan, patavatsız (KTS 380).

mañıra-: koyun, keçi, sığır gibi hayvanların bağırması (KTS 380).

mıj-mıj et-: bir sözü tekrar tekrar söylemek (KTS 393).

mılınqla-: sık sık anlamsız şeyler söylemek (KTS 394).

mıñğırla-: bir şeyi düşünmeden, anlamsızca söylemek, mırıldanmak (KTS 394).

mıñq etpe-: hareket etmemek, kımıldamamak (KTS 394).

mıñqıl-da-: burnundan konuşmak, anlamsız konuşmak (KTS 394).

mırıl-da-: mırıldamak, kedilerin mırıldaması (KTS 395).

mırjq-: yüzeyi kırışmış, buruşuk (KTS 395).

mırjy-: gülümsemek, tebessüm etmek (KTS 395).

mırs mırs etip kül-: kıs kıs gülmek, haffçe ve zor duyular tarzda gülmek (KTS 395).

mıyaw-: kedi sesi “miyav” sesi (KTS 395).

möñire-: hayvanların böğürmesi (KTS 403).

müñkilde-: kötü koku çıkmak, burna kötü koku yaymak (KTS 407).

ökir-: bağırarak, yüksek sesle ağlamak. Ögizdey ökir-: öküz gibi böğürmek, çok bağırarak (KTS 438).

ökireñle- yersiz hareket etmek, kaba davranmak; bozgunculuk yapmak (KTS 438).

pañq et- 1. sert ve gür ses çıkmak 2. tam ortasından ayrılmak, yarılmak 3. övünmek (KTS 451).

parıl-da- “pat” diye ses çıkarmak, patırdamak (KTS 453).

partıl-da- sesin patırdayarak gümbürdeyerek çıkması (KTS 455).

partla- 1. patlayarak ses çıkarmak, yarılmak 2. kaynatmak, kaynatıp temizlemek (KTS 455).

patırlan- 1. “patır” diye ses çıkarmak 2. sert konuşmak, bağırarak çabuk çabuk konuşmak (KTS 457).

pırıl-da- 1. horuldamak 2. pır diye uçmak, kanat çırpıp havalanmak (KTS 464).

pırıl-a- 1. “pır” diye ses çıkarmak 2. hızla koşmak, uçarcasına koşmak (KTS 464).

pırıl-da- “pırq pırq” diye ses çıkarmak (KTS 464).

pırrım-pırrım bol- ayrı ayrı, parça parça olmak (KTS 464).

pırt et- sıvının/suyun birdenbire sıçraması, fişkırması (KTS 464).

pırt-şirt deme- ses çıkarmamak, konuşup münakaşaya sebep olmamak (KTS 464).

pıs et- yellenmek (KTS 464).

pısqır- 1. burnundan şiddetli ses çıkarmak, hırıldamak 2. püskürmek, fişkırnak 3. kibirlenmek, böbürlenmek (KTS 464).

pışıl-da- fişirdamak, “fişir” diye ses çıkarmak (KTS 465).

pışırıl-a- çtırdamak, hışırdamak (KTS 465).

pıtırıl-a- çtırdamak (KTS 465).

pıt-şıt bol- parçalanmak, bölünmek, dağılmak (KTS 465).

saldırıl-a- birbirine dokunarak ses çıkarmak (KTS 487).

salpıl-da- 1. sallanmak 2. avare olmak, başıboş ve faydasız dolaşmak 3. yersiz ve anlamsız konuşmak (KTS 488)

sampıl-da- bağırarak, uygunsuz ve sert konuşmak (KTS 485).

sandırmaq- 1. hasta kişinin yersiz ve anlamsız sözleri 2. saçma söz, yakışsız söz (KTS 489).

şañğır et- “şañğır” diye ses çıkarmak, şağırdamak. Tasqa tüsken şölmeektey şañğır etip... “Taşa düşen çömlek gibi şağırdayıp..” (KTS 490).

şañqıl-da- yüksek sesle konuşmak veya ses çıkarmak, gürlmek (KTS 490).

şağıl-da- titremek, zangırdamak (KTS 485).

şağırl-a- fokurdamak (su vb.) (KTS 485).

şağır-a- Suyun çağlayarak akması, çağlamak (KTS 491).

sart et- iki şeyin birbirine dokunması sonucu “sart” diye ses çıkarmak (KTS 492).

satır-satır- “çatır çütür” tarzı çıkan ses. Qaşıp duşpan satır satır / Şähäriñe tıǵılǵan eken. “Kaçıp düşman çatır çütür, şehrine tıklılmış imiş” (KTS 492).

selk et- sıçramak, birdenbire irilmek (KTS 499).

selkilde- titremek, kıvıldamak, sarsılmak (KTS 499).

selteñle- dikkatle bakmak (KTS 500).

sıbırıl-a- fısıldamak (KTS 502).

sılbır- gevşek, boş; yeteneksiz, sakar (KTS 503).

sıldır- herhangi bir şeyin çıkardığı ses, şırıltı, şıngırtı vb. (KTS 503).

sıldırıl-a- hışırtı, çırtırtı çıkarmak (KTS 503).

sılplıl-da- sılp sılp ses çıkarmak (KTS 503).

sılq et- birden düşmek, boşalıp düşmek (KTS 503).

sılt et- kıvıldamak, hareket etmek (KTS 503).

sıñq et- sesli olarak ağlamak, hıçkırarak ağlamak veya sesli gülmek (KTS 504).

sıñğırıl-a- dokunma sesi, temas sonucu çıkan ses (KTS 504).

sıpsın- dedikodu, yalan söz (KTS 505).

sıqırıl-a- şıkırdamak (KTS 503).

sırıl-da- hırıldamak (KTS 505).

sırqır-a- suyun ses çıkararak akması, şırıldamak (KTS 505).

sırt et- “sırt” diye ses çıkarmak (KTS 506).

sılkin- 1. irilmek, sıçramak 2. birdenbire havalanmak, kanat çırmak (kuş için). (KTS 508).

simğir- burnun pisliğini temizlemek, sümkürmek (KTS 508).

solqıl-da- 1. boşluğu olmak, gevşek olmak 2. titremek, sarsılmak 3. zonklamak (KTS 511).

şaqaqaq at- kahkaha atmak (KTS 525).

şalp et- suyun “şalp” diye ses çıkarması (KTS 528).

şalpıl-da- dalganın kıyıya vurup ses çıkarması; çalkalanmak (KTS 528).

şambırıl-a- sıvıdan, sudan çıkan ses, şapırdamak, şıpırdamak (KTS 528).

şaqaq: kahkaha. Awıldın balların jıynap / şaqaq urğan şul künerim “Köyün çocuklarını toplayıp / kahkaha attıgım o günlerim” (KTS 525).

şaqıl-da-: şakırdamak, tıkırdamak (KTS 525)

şaqır-: 1. uzakta bulunan bir kimseyi ses veya işaret ile çağırarak 2. davet etmek (KTS 525).

şaqırawıq: çok ses çıkaran; bağırğan (KTS 525).

şaqır-la-: şakırdamak, şıkırdamak (KTS 525).

şapalakla-: 1. iki elin avucunu birbirine vurmak, şaplak çalmak, alkışlamak 2. şaplak ile vurmak, tokatlamak (KTS 530).

şarpıl-da-: bir şeyin ikinci bir şeye değmesi/dokunması (KTS 532).

şartıl-da-: bir şeyin “şart (çat).” diye ses çıkarması, çatırdamak (KTS 532).

şatır-şatır: çatır çutur (KTS 533).

şıldıl-da-: kaynarak ses çıkarmak, fokurdamak, cızırdamak (KTS 541).

şıldır qaq-: demir vb. şeylerin birbirine değmesi sonucu çıkan ses, şıkırtı çıkmak, zil çalmak (KTS 541).

şılqıl-da-: bir şeyin su vb. sıvı ile dolması (KTS 541).

şımbır-la-: sıvının köpük çıkararak hareket etmesi, çalkalanmak (KTS 542)..

şılqıl-da-: çağıldamak, şıkırdamak vb. ses çıkarmak (KTS 541).

şırpıl-da-: 1. hızlanmak, çabuk çabuk hareket etmek 2. ses çıkarmak, vurmak çalmak. Şırp şırp et-: hızlanmak (KTS 544).

şırt et-: 1. öfkelenmek, kızmak 2. çıt diye kırılmak (KTS 544).

şıtırlaq: çıtırdayan, çıtırdak (KTS 544).

şıykıl-dağış: cıvıldayan; gıcırdayan (KTS 545).

şıngır-le-: 1. sözü tekrar tekrar söylemek 2. atın kişnemesi, kişnemek (KTS 546).

şıngıl-de-: ince sesle konuşmak (KTS 546).

şorpıl-dat-: şapur şapur öpmek (KTS 549).

şorşı-: ürkemek, irkilmek (KTS 549).

şurqıl-da-: şırıldamak, suyun ses çıkararak akması (KTS 552).

şuwıl-da-: 1. bağırmak, gürlütü çıkarmak 2. çağlamak “şuv” diye ses çıkarmak (KTS 553).

şüykil-de-: civciv veya kuş yavrularının bir yere toplanması (KTS 554).

täkır-tükır et-: takır tukur etmek, takır tukur ses çıkarmak (KTS 573).

talpın-: 1. çocuğun yürümeye gayret etmesi, yürümeye çalışması 2. bir amaca ulaşmak için gayret etmek, çabalamak (KTS 561).

tañqıl-da-: bağırarak ve sert konuşmak (KTS 564).

tañıl-da-: 1. “tak tak” ses çıkarmak 2. açık açık konuşmak (KTS 559).

tañır-tuñır: takır-tukur şeklindeki ses (KTS 559).

tarbağ: yavaş yürüyüş, aheste gidiş (KTS 566).

tars et-: sesin yüksek, güçlü çıkması (KTS 567).

tasır: atın ayak sesi veya benzeri ses (KTS 568).

tasır-tusur: tars turs eden yüksek ses, takırtı sesi (KTS 568).

tıpır-la-: bir yerde duramayıp ayaklarını kıpırdatmak veya yere vurmak (KTS 585).

tıqıl-da-: 1. tıkırdamak 2. çocukların hızlı hızlı konuşması (KTS 583).

tırpıl-da-: ayağını yere vurarak (ses çıkararak) yürümek, ayaklarıyla yere vurarak ses çıkartmak (KTS 586).

tırsıl-da-: tıkırdamak, takırdamak, hışırdamak (KTS 586).

tırıtıl-la-: yaralamak, tırmalamak; boşuna çabalamak, yırtınmak (KTS 586).

tompay-la-: yeni yürümeye başlayan çocuğun hızlı hızlı ve düşecek gibi yürümesi (KTS 595).

tompıl-da-: “pat pat” diye ses çıkarıp düşmek (KTS 595).

toñqıl-da-: söylenmek, mızırdanmak, huysuzluk etmek (KTS 596).

toqıl-da-: takırdamak “tak” diye ses çıkarmak (KTS 592).

tükirik/tüpirik: tükürük (KTS 609-610).

ul-: ulumak (it, kurt). (KTS 620).

ul-qıyqıw sal-: bağırarak (KTS 620).

uwdır-juwdır: gürlütü, patırtı; dın dın; znk znk (KTS 626).

uwıldı-şuwıldı: her türlü ses, uğultu (KTS 627).

uypa-juypa: düzensiz, karmakarışık (KTS 629).

wajıl-da-: her türlü ses çıkarmak, kaynayıp fokurdamak (KTS 641).

wanqıl-da-: inlemeli ses çıkarmak, acı ses çıkarmak (KTS 641)

warqıl-da-: kahkahayla gülmek, bağırarak (KTS 642).

way-wayla-: ağlamak, bağırarak; vay vay çekmek; haykırmak (KTS 642).

zaqılda-: bir sözü tekrar tekrar söylemek; ses yüksek sesle çıkmak (KTS 649).

zım-: birden geçip gitmek, hızla geçmek (KTS 652).

zınqılda-: çabuk gitmek, hızlı hareket etmek (KTS 652).

zıq: 1. koşmak, hızla gitmek 2. fırlatıp atmak (KTS 652).

zıqla-: bir şeyin hafifçe ses çıkarması (KTS 652).

zır zır aynal-: hızla dönmek, çabuk çabuk dönmek (KTS 652).

zırıldı-: çabuk gitmek, hızlı hareket etmek (KTS 652).

zırq-:hareket etmek, kıvıldamak, akmak, sızmak (KTS 652).

zırqılda-: zonklamak, sızlamak, ağrımak (KTS 652).

zırrıkla-: ötürmek, ishal olmak (KTS 652).

ziqkıldək: 1. hızlı hızlı yürümek 2. sık sık gitmek; sık sık gidip rahatsız etmek, tadını kaçırmak (KTS 653).

zırilde-: 1. donmak, soğuktan titremek 2. bir şeyden çok korkmak, yüreği titremek (KTS 653).

zonq et-: birden çıkmak görünmek (KTS 653).

zuwıldı-: vınlamak, hızla geçip gitmek (KTS 654).



Kohlberg'in Ahlak Gelişimi Teorisine Göre Dede Korkut'un Yigenek'i

Reading Dede Korkut's "Yigenek" Through the Lens of Kohlberg's Moral Development Theory

Bilge Merve Karadağ¹ 



ÖZET

Dede Korkut Hikâyeleri Türk dilinin en önemli eserlerinden birisi olarak kabul edilmektedir. Bu hikâyeler Dede Korkut tarafından öncelikle sözlü anlatı geleneği olarak ortaya çıkmış, 15. yüzyılda ise yazılı olarak kayıt altına alınmıştır. İçerik bakımından Türklere dair somut ve soyut kültürel varlıklar hakkında bilgi edinebildiğimiz bu metinlerden birinin Dresden diğerinin de Vatikan arşivlerinde ortaya çıkmasından itibaren Türkoloji alanında sayısız incelemeler ve araştırmalar yapılmıştır. Mevcut araştırmanın amacı, Dede Korkut hikâyelerinin üçünde toplam 18 kere adı geçen Kazılık Koca Oğlu Yigenek karakterini Kohlberg'in bilişsel ahlak gelişimi kuramı çerçevesinde incelemektir. Kohlberg, ahlaki gelişimin sosyal ve sosyal olmayan (fiziki) bilişsel gelişim içindeki bağlamsallaştırılmasını tanımlamak için ahlak ve ahlaki güdülenmeye dair teorik yaklaşımını "bilişsel gelişim" olarak adlandırmıştır. Kohlberg'e göre gelenek öncesi, geleneksel ve gelenek sonrası düzeylerde kesintisiz olarak gelişen ahlaki değerler her düzeyde iki evreye ayrılmaktadır. Araştırmada Kohlberg'in ahlak gelişimi kuramında sınırlarını belirlediği düzey ve evreler çerçevesinde Yigenek'in anlatılarda değinilen eylemleri, bakış açısı ve diyalogları değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahlak gelişimi kuramı, Lawrence Kohlberg, Dede Korkut hikâyeleri, Kazılık Koca oğlu Yigenek, Türk edebiyatı

ABSTRACT

Dede Korkut's stories are considered some of the most important works of the Turkish language. These stories were first created by Dede Korkut as an oral narrative tradition and recorded in writing in the 15th century. Since the two copies of this text, by which we can learn about the concrete and abstract cultural assets of Turks, have been found—one in Dresden and one in the Vatican archives—numerous studies have been conducted in Turcology. The current research examines the character of Yigenek, The Son of Kazılık Koca, who has been mentioned 18 times in 3 of Dede Korkut stories, within the framework of Kohlberg's theory of cognitive moral development. Kohlberg called his theoretical approach to morality and moral motivation "cognitive developmental" to describe his contextualization of moral development within social and non-social (physical) cognitive development. According to Kohlberg, moral values that develop continuously at pre-traditional, traditional, and post-traditional levels are divided into two phases at each level. The name Yigenek appears in 18 places throughout the work, including the story in which he is the main character. Because of this frequency, the Yigenek character was chosen as the subject of study because of the many specified emotions, thoughts, and actions from Kohlberg's moral development theory.

Keywords: Theory of moral development, Lawrence Kohlberg, Dede Korkut hikâyeleri, Yigenek, Turkish literature

¹Tezli yüksek lisans mezunu, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye

ORCID: B.M.K. 0000-0002-4792-2876

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Bilge Merve Karadağ,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
E-mail: blgkaradag@gmail.com

Başvuru/Submitted: 10.06.2020

Kabul/Accepted: 15.12.2020

Atıf/Citation:

Karadağ, B. M. (2021). Kohlberg'in ahlak gelişimi teorisine göre Dede Korkut'un Yigenek'i. *TUDED*, 61(1), 205–220.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2020-0043>



EXTENDED ABSTRACT

This study is an interdisciplinary text analysis and categorization study that takes advantage of psychology and Turcology knowledge. The main character Yiğenek, from Dede Korkut's story "Kazılık Koca Oğlu Yiğenek" is analyzed according to the characteristics of the moral development phases of Kohlberg, whose theory had a great impact on 20th century psychology. Kohlberg's vision of moral developmental psychology began with the exploration of the psychological understanding of cognitive considerations when making decisions. His work was decidedly interdisciplinary, grounded in the philosophy of Emmanuel Kant, James Mark Baldwin, and John Rawls, in the pragmatism of John Dewey, the sociology of Emile Durkheim, the psychology of William James, the political theory of John Rawls, and the communication theory of Jürgen Habermas (Zizek, Nowak, & Garz, 2015, p. 8). The current research also comprises a combination of separate scientific areas of use. The stories of Dede Korkut, which reflect the culture of Turkish society and are one of the most important works of the Turkish language, are often chosen as a research topic in scientific studies on Turkish language and literature, because these narratives provide important information about all the cultural facts that exist in the daily lives of the Oğuz people.

This research examines Dede Korkut's heroes, who were created as part of the oral tradition centuries ago. Studies about Dede Korkut's stories are increasing today. The main question of the research is how the male Turkish alpine character found in these stories, which are thought to have been transcribed in the 15th century, will come to life in a psychological theory. Muharrem Ergin (2003, p. 3) is one of the greatest scholars of Turkish literature. In the preface of his book on Dede Korkut, he writes that Fuat Köprülü had always said, "If you put all the Turkish literature on one of the scales and Dede Korkut on the other side, Dede Korkut outweighs them all." In these stories, Yiğenek is mentioned frequently when it comes to battling and victory, and he even has a story in his name. What are the world view, values, and social life of the character of Yiğenek, son of Kazılık Koca. The aim here is to get to know the character of Yiğenek, which is described as a person who grows up in the Oğuz culture where the individual is for the whole community and the community is for the individual. The question of the depiction of the alpine male character that will be a role model for the youth of the Oğuz community is answered at the end of this research. The moral development theory mentioned at the beginning of the article was chosen as the most useful theory that offers an inclusive method for this purpose.

There are many researches about this topic, Dede Korkut, and have become more and more deeply and diversified. But considering Kohlberg's Moral Theory, in particular, the studies that combine Kohlberg's theory with stories from Old Anatolian Turkish literature, such as Dede Korkut's stories are numbered (Dağaşan, Erginsoy Osmanoğlu, & Erdağı Toksun, 2017; Yılmaz, 2019). We hope this research will take its place among these works and contribute to other Turkish literature and Turkish language research. The data obtained in this study are summarized and interpreted according to the previously determined themes and are analyzed

and classified within the framework of Kohlberg's theory of moral development. Firstly, in Section 2.1, text analysis was conducted, and it was investigated whether the name Yigenek is used in the other narratives and how it is depicted if it is used. After this research, the references to the Yigenek character were determined throughout the text, and Yigenek's associations with the situations throughout the book were examined. In this context, after all the physical and characteristic features of Yigenek were determined, they were interpreted in accordance with Kohlberg's theory of moral development in Section 2.2 and the moral development stage in which the main character appropriately belongs.

GİRİŞ

Bu araştırma, psikoloji ve Türkoloji alanındaki bilgilerden yararlanılarak hazırlanmış disiplinlerarası bir metin analizi ve sınıflama çalışmasıdır. Dede Korkut Hikâyeleri'nde bulunan ve Kazılık Koca Oğlu Yiğenek adlı anlatılardan birinin ana karakteri olan Yiğenek, 20. yüzyıla büyük etkisi olan Kohlberg'in ahlaki gelişim teorisindeki evrelerinin özelliklerine göre analiz edilmiştir. Kohlberg'in ahlak gelişimi psikolojisine dair görüşleri bilişsel karar verme mekanizmalarının (Kohlberg'in ahlaki muhakeme evreleri) psikolojik olarak yansıtıldığının keşfedilmesiyle başlamıştır. Kohlberg'in bahsi geçen incelemeleri özellikle Emmanuel Kant, James Mark Baldwin ve John Rawls'un felsefesi, John Dewey'in pragmatizmi, Emile Durkheim sosyolojisi, William James psikolojisi, John Rawls politik teorisi ve Jürgen Habermas'ın iletişim teorisine temellenen oldukça disiplinlerarası çalışmaları (Zizek, Nowak, & Garz, 2015, s. 8). Kendisi disiplinlerarası çalışmalar yapan ilk psikologlardandır. Mevcut araştırma da birbirinden ayrı görünen alanların birliğinden meydana gelmektedir. Türk toplumunun kültürünü yansıtan ve Türk dilinin en önemli eserlerinden biri olan Dede Korkut hikâyeleri bugün Türk Dili ve edebiyatını konu alan bilimsel incelemelerde sıkça araştırma konusu olarak seçilmektedir. Bunun sebebi, bu anlatıların Oğuzların gündelik yaşamlarında var olan tüm kültürel olgulara dair önemli bilgiler sunuyor olmasıdır. Bu araştırma yüzyıllar öncesinde sözlü anlatım geleneğinin bir parçası olarak yaratılmış Dede Korkut hikâyelerinin kahramanlarını incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu tip çalışmaların sayısı günümüzde hızla artmaktadır. Araştırmanın ana sorusu 15. yüzyılda yazıya aktarıldığı düşünülen bu hikâyelerde bulunan erkek Türk alp karakterinin psikolojik bir kuramda nasıl hayat bulacağıdır. Muharrem Ergin (2003, s. 3) kitabının önsözüne Türk edebiyatı tarihinin en büyük âlimi Prof. Fuat Köprülü'nün, derslerinde söylediği “Bütün Türk edebiyatını terazinin bir gözüne, Dede Korkut'u öbür gözüne koysanız, yine Dede Korkut ağır basar” diyerek başlamaktadır. Muharrem Ergin, doktora tezini hazırlarken halihazırda nüshaları bulunan yazma eserlerden faydalanmıştır.

Ergin'in kitap haline getirdiği bu hikâyelerde sıra akın yapmak ve zafer kazanmaya geldiğinde ismi sıkça anılan ve hatta kendi adına bir hikâyeye sahip olan Yiğenek karakteri kimdir? Bu karakterin dünya görüşü, değerleri, bakış açısı nedir ve sosyal yaşantısı nasıldır? Bu sorulara yanıt aramaktaki amaç toplumun fert, fertlerin de topluluk için yaşadığı Oğuz kültürü içinde büyüyen biri olarak anlatılan Yiğenek karakterini daha yakından tanımaktır. “Dede Korkut anlatılarında Oğuz topluluğunun gençlerine rol model olacak alp erkek karakteri nasıl betimlemektedir?” sorusu bu araştırmanın sonunda ortaya çıkmaktadır. Bu amaç için kapsayıcı bir yöntem sunan en kullanışlı kuram olarak yazının başında da bahsedilen “ahlaki gelişim kuramı” seçilmiştir.

Özelde Kohlberg'in teorisini Türk edebiyatından hikâyelerle buluşturan araştırmalar sayılıdır (Dağaşan ve ark., 2017; Yılmaz, 2019). Mevcut incelemenin de bu araştırmalar arasında yerini alarak Türk edebiyatı ve Türk diline katkıda bulunması amaçlanmaktadır. Bu çalışmada

elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenmiş ve yorumlanmıştır. Veriler, Kohlberg'in ahlaki gelişim kuramı çerçevesinde analiz edilip sınıflandırılmıştır. Öncelikle bölüm 2.1'de metin incelemesi yapıp, Yigenek isminin ana karakteri olduğu Kazılık Koca oğlu Yigenek'ten başka bir yerde kullanılıp kullanılmadığı, eğer kullanılıyorsa nasıl betimlendiği araştırılmıştır. Bu araştırmadan sonra metin boyunca Yigenek karakterine yapılan gönderimler saptanmış, Yigenek'in ismi kullanılmayan kısımlarda da hangi durumlarla nasıl ilişkilendirildiği gözlemlenmiştir. Bu çerçevede Yigenek'e dair bütün fiziksel ve karakteristik özellikler saptandıktan sonra bunlar bölüm 2.2'de Kohlberg'in ahlak gelişimi kuramına göre yorumlanmış ve anlatının ana karakterinin uygun düştüğü ahlak gelişimi evresi saptanmıştır.

1. Dede Korkut ve Hikâyeleri

Dede Korkut hikâyeleri Türk tarihine dair çeşitli vasıfları aktaran birer Milli destandır (Ergin, 2003, s. 3-9). Sepetçioğlu (2010, s. 26) Dede Korkut'un Oğuzun Bayat boyundan olup Urfa Başkırtları'nın Dede Korkut'u kendi oymaklarının ilk büyük atası olarak kabul ettiklerini belirtmektedir. Dede Korkut'un babasının Kara Hoca ya da Karmış adında biri olduğu kayıtlara geçtiğini ve bunlardan Kara Hocanın büyük ihtimalle bir lakap olduğunu anlatmaktadır. Dede Korkut hikâyeleri ise Türk dilinin en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Öyle ki Ergin (2003, s. 3) kitabının önsözüne Türk edebiyatı tarihinin en büyük âlimi Prof. Fuat Köprülü'nün, derslerinde söylediği “Bütün Türk edebiyatını terazinin bir gözüne, Dede Korkut'u öbür gözüne koysanız, yine Dede Korkut ağır basar” diyerek başlamaktadır. Dede Korkut hikâyeleri tür itibarıyla sözlü geleneğe ait anlatılardır. Fakat bu anlatıların 14. ve 15. yüzyıllarda yazıya geçirildiği kabul edilmektedir. Öncül (2008, s. 574-575) bu anlatıların Oğuzname'nin bir bölümünü oluşturduğunu, destandan hikâyeye geçiş süresini gösterip Türklerin sosyal yaşamlarına ve kültürüne dair bilgileri aktardığını söylemektedir. Dede Korkut hikâyelerinin içeriğinde “Oğuz Türklerinin Gürcüler, Abazalar, Trabzon Rumları ile yaptıkları dış savaşlar anlatılır; yeni vatanda yerleşen Türk boylarının kendi iç çarpışmaları hikâye edilir.” (1987, s. 399). Pehlivan (2014, s. 20) tezinde Dede Korkut kitabında nüsha farklılıklarına değinerek “Türkoloji dünyasının ilk keşfettiği nüsha Dresden'dedir. On iki boydan oluşan bu nüsha üzerinde araştırmalar yapılmaya başlanmış, 1950 yılında Vatikan'da ikinci bir nüshanın bulunması bu durumu çok değiştirmemiştir” demektedir. Bu nüshalardan Vatikan nüshasının 1990'ların sonuna dek “üvey evlat” muamelesi gördüğü de eklenmektedir. Buna rağmen mevcut araştırmada da neşri kullanılan Ergin'in de Dresden nüshasının eksikliğini savunduğu belirtilmektedir. Hikâyelerde aile kavramı içinde erkek çocuk ve bu çocuğun gelişiminde aileye boya faydalı olacak bilgileri öğrenip uygulamasının önemi sürekli tekrar edilip vurgulanan bir unsurdur. Kitabın bütünü ele alındığında erkek çocukların 15-16 yaşına erdiği vakitten önceki hayatlarına dair pek bir bilgi verilmemesi, çocuğun bu yaşa eriştiğinde gerçekleştireceği bir kahramanlık sonucunda toplumda yetişkin bir erkek birey olarak kabul edilmeye başlandığının bir göstergesidir. Karakaş da Dede Korkut Hikâyelerinde Tutsaklıktan Kurtarma” Motifi ve “Bey Oğulları” Arasındaki İlişki (Karakaş, 2013) başlıklı çalışmasında aynı yaşlara gelen erkek çocukların kahramanlık göstermelerinin bir aracı olarak tutsaklıktan birini kurtarma motifinin işlenişini Dirse Han'ın oğlu Boğaç Han Boyu, Kazılık Koca oğlu

Yigenek Boyu, Salur Kazan Tutsak olup Oğlu Uruz Çıkardığı Boy, Uşun Koca oğlu Segrek Boyu, Begil Oğlu Emren Boyu hikâyeleri çerçevesinde incelemiştir. Bahsi geçen bu hikâyelerde beş ana karakter olan erkek çocukların hepsi ya babalarını kurtarmakta ya da tutsaklığa engel olmaktadır. Dede Korkut'un Kazılık Koca oğlu Yigenek hikâyesinde yer alan diyaloglar takip edildiğinde, daha önce Kaplan'ın (2006, s. 21) "Dede Korkut Oğuzları, umumiyetle din duygusu ile alakalı olmayan, sadece insanın kendi kuvvetine dayanan bir Alplık fikrine sahip bulunuyorlar" ifadesiyle çelişen bir husus ön plana çıkmaktadır. Hikâyede Yigenek'in 24 sancak beyiyle akın ettiği kalenin beyi Arşın oğlu Direk'in üzerinde 24 kudretli beyin bir yara bile açamamasına ve yenilmelerine rağmen, Yigenek'in Allah'a dua edip Direk'e saldırdığında altı parmak derinliğinde yara açıp başını gövdesinden ayırabilmesi, hikâyede Allah'a dair verilen önemli mesajlardan biri olarak saptanmıştır ve bu konu ilerleyen bölümlerde detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Muharrem Ergin'in (2003) Dede Korkut'un hikâyelerini derlediği kitabında Kazılık Koca Oğlu Yigenek ismi tam lakabıyla ilk önce Salur Kazanın Evinin Yağmalandığı Destan'da (s. 34) bir kez geçmektedir. Sonra ve sırasıyla Kam Pürenin Oğlu Bamsı Beyrek Destanı'nda bir kere tam lakabı (s. 37) ve bir kere sadece Yigenek (s. 58) olarak, Kazan Bey Oğlu Uruz Beyin Esir Olduğu Destan'da (s. 73) ve kendisinin ana karakter olduğu Kazılık Koca Oğlu Yigenek Destanı'nda (s. 98-103) olmak üzere toplam 18 yerde kullanılmaktadır.

Yigenek Bayındır Han'ın veziri Kazılık Koca'nın oğludur. Kazılık Koca bir gün "şarabın keskininden" içip Bayındır Han'dan akın için izin ister ve istediğini alır. Adamlarını toplayıp Düzmürd Kalesi'ne giden Kazılık koca, kalenin beyi olan Arşın oğlu Direk Tekür ile savaşta yenilmiş ve kalede tutsak kalmıştır. Savaşı kaybeden yiğitleri kaçırmıştır. Hikâyenin bu kısmında Kazılık Kocanın akına gitmeden önce hatununu gebe bıraktığı ve oğlanın tutsaklık olayı gerçekleştiğinde bir yaşında olduğu söylenmektedir. Bebek oğlandır. İsmi Yigenek koyulur ve babasının, yaşadığı bir kalede tutsak olduğu kendisinden saklanır. Bu hadiseyi dile getirmek yasaklanmıştır. Kazılık Koca tam 16 yıl kalede esir olarak tutulmuştur. Bu sürede sonradan Yigenek'in dayısı olduğunu anlayacağımız Emen burada tam altı defa akına gidip kaleyi alamamıştır denilse dahi kendisinin Yagenek'in rüyasında yaptığı konuşmada yedi defa gittim geldim demektedir. Yigenek'in 15 yaşında bir yiğit olduğu da aktarılmaktadır. Bir gün Yigenek ve Kara Göne oğlu Budak laf dalaşına girince Budak sinirlenir ve ona orada laf edeceğine gidip erkekse babasını kurtarmasını söyler. Bunu duyan Yigenek hemen tıpkı babasının yaptığı gibi Türkistan'ın direği Bayındır Han'a gider ve odan kendisine asker verip kaleye göndermesini ister. Bayındır han Yigenek'in yanına Kıyan Selçuk oğlu Deli Dünder'i, Eylük Koca oğlu Dülek Evren'i, Yağrınıcı oğlu Kalmış'ı, Toğsun oğlu Rüstem'i, Deli Evren'i, Soğan Sarı'yı ve yirmi dört kahraman sancak beyini verir. Toplanıp gitmeye hazırlanan yiğitler gece uyuduğunda Yigenek rüyasında dayısı Emen'i görür ve bir uyarı alır. Emen, Yigenek'e kaleye gitmemesini ve giderse kaybedeceğini söyler. Yigenek cevabında mealen sen paralı askerlerle iş tuttuğun için kaleyi alamadın ben adı belli yiğitlerle gidiyorum der ve aslında burada, hasmından kaçmazsan erlik güzel diyerek Emen'i eleştirmektedir. Rüyadan sonra Emen'in de yakınlarında olduğu kuvvetlerin birleşip kaleye gittikleri söylenir. Kaleye vardıklarında Arşın oğlu Direk Tekür 24 sancak beyini de alt eder ve sıra en son Yigenek'e gelir. Yigenek Allah'a sığınır ve dua eder.

Önce Arşın oğlu Direk Tekür'ü yaralar, kaleye kaçan Direk'i kovalayıp en sonunda kılıcıyla başını gövdesinden ayırır. Sancak beylerinin yanına dönüp onları yanına alır ve kaleye gidip babasını kurtarıp orayı hem kendileri için hem de Bayındır Han için yağmalayıp geri döner. Bu kısımda Kazılık Kocanın, akına giderken hanımının hamile olduğunu bildiğini anlıyoruz. Esirlikten kurtulduğunda da erlere sorduğu tek şey bebeğin (Yigenek) cinsiyeti olmuştur. Bu soruya cevabı Yigenek, kendisi öne çıkararak verir.

Bu hikâye dışında Yigenek yardıma ihtiyaç olunca kılıcını kapıp koşan bir yiğit alp olarak betimlenmektedir. Bu bilgiler veriler kısmında işlenecektir.

2. Lawrence Kohlberg ve Ahlak Gelişimi Kuramı

Lawrence Kohlberg 1927 senesinde Amerika'da doğup 1987 senesinde de kendi hayatına son vererek öldüğü bilinen bir psikologdur. Walsh'ın (2000, s. 37) aktardığına göre, "1971 yılında Orta Amerika, Belize'de gerçekleştirdiği kültürlerarası araştırmaları sırasında tropikal bir hastalığa yakalanmış, hastalığı sebebiyle 16 yıl boyunca fiziksel rahatsızlıklarının yanında ağır depresyonla da mücadele etmiştir. 19 Ocak 1987'de tedavi gördüğü Massachusetts Hospital'dan ayrılmış ve Atlantik okyanusuna atlayarak intihar etmiştir". Kohlberg aslında bir zamanlar birlikte çalıştığı Piaget'in ahlak kuramından esinlenmiş ve bu teoriyi geliştirerek kendi kuramını oluşturmuştur. Gümü (2015, s. 20), Kohlberg'in de Piaget gibi çocuk ve yetişkinlerin, belirli durumlar karşısında davranışlarını yöneten kuralları nasıl tanımladıklarını incelediğini, ancak Kohlberg'in araştırmasını Piaget'in çocukları oyunlarında gözlerken yaptığı gibi değil de çocuklara ahlaki ikilemleri kapsayan belirli durumlar vererek onlara bu durumlarda nasıl tepkide bulunacaklarını sorarak yürüttüğünü yazmaktadır. Bu bilgilerin yanı sıra Gibbs (2014, s. 81), Kohlberg'in Amerikan psikolojisinde bilişsel ahlak gelişimi alanını neredeyse tek başına icat ettiğini belirtmektedir. Brown ve Herrnstein (1975, s. 307-308), "konu seçimi (yani ahlak-morality) onu Amerikan psikolojisinde "garip ördek" (odd duck) gibi bir şey yapmıştı. Psikanaliz (ve bunun göreliliği), davranışçılık ve kültürel antropolojiyle ilişkili olan güncel hiç bir bilim adamı ahlak ya da ahlaki yargı gelişimi gibi kelimeler kullanmamaktaydı" demektedir. Buna rağmen bahsettiğimiz sosyal bilimler akademisyenleri, Kohlberg'in ahlakın kültüre göre değişen bir şey olmadığına dair ve farklı kültürler arasında bireylerin ahlaki yargı biçimlerinin yeterliliğine dair olan savlarını ve kanıtlarını görmezden gelememişlerdir. Kohlberg, ahlaki gelişimin sosyal ve sosyal olmayan (fiziki) bilişsel gelişim içindeki bağlamsallaştırılmasını tanımlamak için ahlak ve ahlaki güdülenmeye dair teorik yaklaşımını "bilişsel gelişim" olarak adlandırmıştır. Kohlberg ahlak kuramını geliştirirken "ahlak" kavramının tanımını ahlaki sorgulamalara dayandırmaktadır. Ahlaki sorgulama, neyi yapmanın zorunlu ve doğru olduğunu ortaya koyan hükümler olup gerçeğin tanımlayıcı bir yargısı değil salt değer yargıdır. Hak, görev ve sorumluluklara dair evrenselleştirilebilir hükümler, bu kapsamda ele alınmaktadır. Dolayısıyla ahlaki yargılar bireylere farklı kişilerin iddialarının, görev, hak ve sorumluluklarının birbiriyle zıtlaştığı durumlarda ne yapmaları gerektiğini anlatır. Kohlberg kesin doğru veya yanlış üzerinden değerlendirmeler yapmak yerine gerçekleştirilen eylemlerin bağlama göre ahlaki yargılar çerçevesinde eleştirilebileceğini düşünmektedir. Örneğin Kohlberg'in sunduğu Heinz İkilemi'nde:

“Avrupa’da bir kadın kanserden ölmek üzeredir. Doktorlar bir ilacın kendisini kurtarabileceğini söylemektedirler. Radyum ile yapılan bu ilaç aynı kasabada yaşayan bir eczacı tarafından keşfedilmiştir. İlacın yapımı oldukça pahalıdır, ancak eczacı ilacı maliyetinin 10 katına satmaktadır. Radyum için 200\$ ödediği halde bir doz ilaç için 2000\$ istemektedir. Hasta kadının eşi, Heinz ilacı satın alabilmek için her çareye başvurmuş, ancak paranın yarısını toplayabilmiştir. Bunun üzerine eczacıya giderek karısının ölmek üzere olduğunu anlatmış ya kendisine ilacı daha ucuz vermesini ya da ilacın kalan parasını daha sonra ödemeyi istemiştir. Ancak eczacı bunu kabul etmemiş, “Bu ilacı ben buldum ve para kazanacağım.” demiştir. Çaresiz kalan Heinz sonuçta bir gece gizlice adamın dükkânına girmiş ve eşi için ilacı çalmıştır.”

Heinz bu davranışı sergilemeli miydi, neden, Heinz karısını sevmeseydi hikâye değişir miydi, eğer ölen kişi bir yabancı olsaydı hikâye değişir miydi, kadın ölürse polis eczacıyı tutuklamalı mı gibi sorular sormaktadır (Kohlberg & Kramer, 1969, s. 110). Sorusunu yine Kohlberg “tüm mülkler (ilaçlar vb) yalnızca göreceli değere sahip olduğundan ve yalnızca insanlar koşulsuz değere sahip olabileceğinden insan yaşamını - ya da kaybını - mülkiyet haklarını korumak için bir araç olarak düşünerek hareket etmek mantıksız olacaktır” (Kohlberg L. , 1971, s. 209) olarak cevaplamaktadır. Bu soruda Kohlberg bu ikilemin sonucunda verilen kararın doğru ya da yanlış olmasına bakmamakta sadece bu ikilemleri değerlendirirken bireylerin hangi dayanakları ortaya koyup karar verdiklerini incelemektedir.

Kohlberg (1958), 1955 senesinde doktora tez çalışmasına başlarken çıkış noktası Jean Piaget’in çalışması olmaktadır. Kohlberg, Piaget’in (Piaget, 1965) klasik Çocuk Ahlakı Yargısı’nda ahlak için destekleyici istikrarlı bir bilişsel gelişimsel gelişme potansiyeli ve özellikle de evrensel bir ahlaki yargı dizisi görmüştür. Piaget kendi kuramında sosyal sınıf, kültür, cinsiyet, ırk vb. faktörleri arasında “değişmez” olabilecek ahlaki düşüncenin ardışık şemalarını içeren bazı temel yaş eğilimlerini tanımlamıştır. Daha gelişmiş şemalar akran etkileşimi yoluyla “inşa” edilmektedir. Her ne kadar sosyal sınıf, kültür ve diğer faktörler sosyal bir bakış açısı edinmeyi sağlayıp çocuğun ahlaki gelişimini etkileyebilse de, gelişimsel sıralamayı değiştirmemektedir. Bilişsel ahlaki gelişim yaş ilerledikçe ilkel örgütlenme ve yapılardan daha gelişmiş yapılara doğru sürekli ve aralıksız olarak değişen fakat kültürler arası etkenlere göre değişmeyen dizilerle ilişkili olmaktadır.

Kohlberg ahlak gelişimini üç büyük düzey içerisinde ele almaktadır. Bunlar:

1. Düzey: Gelenek Öncesi Düzey
 1. Evre: İtaat ve Ceza Eğilimi
 2. Evre: Bireycilik ve Çıkara Dayalı Alışveriş
2. Düzey: Geleneksel Düzey
 3. Evre: İyi Çocuk Eğilimi
 4. Evre: Kanun ve Düzen Eğilimi

3. Gelenek Sonrası Düzey

5. Evre: Sosyal Anlaşmalara ve Yasalara Uyuma eğilimi

6. Evre: Evrensel Ahlak Evresi

Düzeyler içinde yer alan ve hiyerarşik bir sıra izleyen dönemlerin her birinde yeni bir zihinsel örgütlenme, buna bağlı olarak da dünyaya farklı bir bakış açısı ortaya çıkmaktadır.

Bu düzey ve evreler temel olarak şu şekilde açıklanmaktadır (Duska & Whelan, 1975, s. 45-47):

Gelenek öncesi düzeyde bireyin kendi gereksinim ve arzuları toplumdaki diğer bireylerin haklarından daha önemlidir. Bu gereksinim ve arzulara ulaşırken kazanmak ve cezadan kaçınmak düşüncesi ön plandadır. Bu düzeyde çocuk geleneksel kurallara duyarlı olmakla birlikte bu kurallara uyulup uyulmamasının ceza, ödül gibi sonuçları olacağını bilmektedir. Birinci evrede kişi kurallara kural koyucu yetişkinlerin fiziksel gücü veya yaptırımları bağlamında uyar. Eylemin fiziksel sonuçları, eylemin anlamı veya değerinden bağımsız olarak iyi veya kötü olduğunu belirler. İkinci evrede insani ilişkiler bir alışveriş gibi görülmektedir. Bireyin kendi çıkarları hala önemli olmakla birlikte kendi isteklerine ulaşmak için başkalarının isteklerine de katkı sağlanabilir. Mütakabiliyet yani karşılıklılık sadakat, şükran duyma, minnet etme gibi duygulardan değil çıkar ilişkisinden doğmaktadır.

Geleneksel düzeyde aile, çevre, toplum gibi unsurlar dikkate alınıp ihtiyaçları gözetilir. Yani empatik düşünme yeterliliği gözlemlenmektedir. Bu evrede birey için toplumsal onay alma, takdir ve toplumsal düzenle uyumlu olma önem kazanmıştır. En basit haliyle birey herkesin hak, istek ve arzularını kendininkilere verdiği önem kadar önemli görmektedir. Bu düzeyin üçüncü evresi olan iyi çocuk eğiliminde başkalarına yardım eden “iyi davranış” yine başkaları tarafından onay görür. Bu evrede birey stereo tipik genelleme ve normlarla tam bir uyum içerisindedir. Dördüncü evre olan kanun ve düzen eğiliminde otoriteye, sabit kurallara ve toplumsal düzenin korunmasına yönelik bir eğilim vardır. Doğru davranış otorite ve düzenin korunması için kişinin görevini yerine getirmesini, saygı gösterilmesini içerir.

Gelenek sonrası, özerk ya da ilkeli düzeyde ahlaki muhakemede odak sosyal anlaşma ve ahlaki ilkelere taşınmıştır. Herkesin uyması gereken evrensel bir ahlak ve bunun ilkeleri olmakla birlikte toplumsal hayat buna göre düzenlenmelidir. Bu düzeyde yer alan beşinci evre sosyal anlaşmalara ve yasalara uyma eğilimi ismini almaktadır. Doğru eylem genel bireysel haklar ve standartlar açısından tanımlanma eğilimindedir. Bu eylemler tüm toplum tarafından eleştirel olarak incelenmiş ve üzerinde anlaşmaya varılmıştır. Yani artık körü körüne bir otoriteye bağlılık değil, eleştiri de mevcuttur. Kişisel değerlerin göreliliği konusunda açık bir farkındalık vardır. Evrensel ahlak evresinde ise artık birey evrensel ahlak ilkelerine kendi bağımsız muhakemesiyle ulaşabilmektedir. Hak ve doğruluk, bireyin kendi vicdanı yoluyla mantığa, evrenselliğe ve tutarlılığa hitap eden etik ilkeler ile tanımlanmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu yaklaşıma göre, elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır (Yıldırım & Şimşek, 2008, s. 224). Veriler durum belirlemeye yönelik olan tarama modeli ile belirlenip bahsi geçen ahlaki gelişim kuramı çerçevesinde analiz edilip sınıflandırılmışlardır. Öncelikle bölüm 2.1'de metin incelemesi yapılarak Yiğenek isminin ana karakteri olduğu Kazılık Koca oğlu Yiğenek'ten başka bir yerde kullanılıp kullanılmadığı, eğer kullanılıyorsa nasıl betimlendiği araştırılmıştır. Bu araştırmadan sonra metin boyunca Yiğenek karakterine yapılan gönderimler saptanmış, Yiğenek'in ismi kullanılmayan kısımlarda da hangi durumlarla nasıl ilişkilendirildiği gözlemlenmiştir. Bu çerçevede Yiğenek'e dair bütün fiziksel ve karakteristik özellikler saptandıktan sonra bunlar bölüm 2.2'de Kohlberg'in ahlak gelişimi kuramına göre yorumlanmış ve anlatının ana karakterinin uygun düştüğü ahlak gelişimi evresi saptanmıştır. Çalışma disiplinler arası bir araştırma olup psikoloji ve Türkoloji alanlarını ortak bir paydada birleştirerek gelecekte yapılacak araştırmalara örnek olması beklenmektedir.

Metin İnceleme

Bölüm 1.1'de de saptandığı üzere Kazılık Koca Oğlu Yiğenek ismi tam lakabıyla ilk önce Salur Kazanın Evinin Yağmalandığı Destan'da (s. 34) bir kez geçmektedir. Sonra ve sırasıyla Kam Pürenin Oğlu Bamsı Beyrek Destanı'nda bir kere tam lakabı (s. 37) ve bir kere sadece Yiğenek (s. 58) olarak, Kazan Bey Oğlu Uruz Beyin Esir Olduğu Destan'da (s. 73), kendisinin ana karakter olduğu Kazılık Koca Oğlu Yiğenek Destanı'nda (s. 98-103) olmak üzere toplam 18 yerde kullanılmaktadır. Kazılık Koca oğlu Yiğenek hikâyesinin tam metni eklerde gösterilmiştir. Bunun yanı sıra metinde geçtiği paragraflar aşağıdaki gibidir:

Sayfa 34: ...Bunun ardında hanım görelim kimler yetişti: Dönüp baksa çalımlı, kartal hünerli, süslü eklem kuşaklı, kulağı altın küpeli, kudretli Oğuz beylerini bir bir alından yıkıcı. Kazılık Koca oğlu Bey Yiğenek dörtlüye yetişti. Çal kılıcını ağam Kazan, yetiştim, dedi. Bunun ardınca görelim hanım kimler yetişti: Altmış ögeç derisinden kürk eylese topuklarım örtmeyen, altı ögeç derisinden külah etse kulaklarını örtmeyen, kolu budu ırice, uzun baldırları ince, Kazan Beyin dayısı, at ağızlı Aruz Koca dörtlüye yetişti. Cal kılıcımı beyim Kazan, yetiştim, dedi...

Bu sayfa Salur Kazanın Evinin Yağmalandığı destana ait olup hikâyelerde Yiğenek'in ilk kez ortaya çıkıp betimlendiği kısım olmaktadır. Yiğenek'in ön gönderimleri "kudretli Oğuz beyi, çalımlı, kartal hünerli, süslü eklem kuşaklı, altın küpeli, yıkıcı" sözcükleridir. Dolayısıyla kendi hikâyesi dışında öncelikle fiziksel betimleme yapılmakta ve okur Yiğenek ile tanışmaktadır. Yiğenek bu hikâyede tıpkı onun hikâyesinde de başka Oğuz beylerinin olduğu gibi yardımcı unsur olarak kullanılmaktadır. Hikâyelerde yiğitler acil durum ve savaşlarda birbirinin yanına koşarak destek verirler.

Sayfa 37: ... Bayındır Han'ın karşısında Kara Göne oğlu Kara Budak yaya dayanıp durmuştu. Sağ yanında Kazan oğlu Uruz durmuştu. Sol yanında Kazılık Koca oğlu Bey Yiğenek durmuştu.

Pay Püre Bey bunları gördüğünde ah eyledi, basından aklı gitti, mendilini aldı, böğüre böğüre ağladı...

Kam Pürenin Oğlu Bamsı Beyrek Destanında sayfa 37’de Yigenek Kara Budak’ın yanında sadece ayakta durmaktadır. Bu yiğitleri yan yana gören Pay Püre Bey kendisinin bir oğlu olmadığı için ağlar. Yani Yigenek ve erleri, arkadaşları bir Türk erkeği tarafından imrenilecek, evlat olarak arzulanacak niteliktedir. Onlar gibi bir erkek çocuğu olmayan Pay Püre Bey Allah Teala bana beddua etmiştir diyecek kadar üzgün ve umutsuzdur (hikâyenin ilerleyen kısmında oğlu doğar). Dolayısıyla burada Yigenek’e dair örtük bir betimleme var denilebilir. Yetişkin bir Oğuz beyinin bu Alplere bakıp kederlenmesi onların sadece başarılı birer yiğit savaşçı değil ahlak ve karakter olarak da sahip olunmak istenilecek evlatlar olduklarını göstermektedir. Yani içsel olarak da bu erler yetişkin beyler arasında kabul edilmişlerdir.

Sayfa 58: ... Kara Tekürü Deli Dünder kılıçladı yere düşürdü. Kara Arslan Meliki Kara Budak yere düşürdü. Derelerde kâfire kırgın girdi. Yedi kâfir beyi kılıçtan geçti. Beyrek, Yigenek, Kazan Bey, Kara Budak. Deli Dünder, Kazan oğlu Uruz Bey bunlar kaleye yürüyüş ettiler. Beyrek otuz dokuz yiğidinin üzerine geldi, onları sağ ve esen gördü. Allah'a şükreyledi. Kâfirin kilisesini yıktılar, yerine mescit yaptılar...

Aynı hikâyenin devamında bu sefer Kazılık Koca Oğlu Bey Yigenek tam lakabıyla değil sadece Yigenek olarak anılmaktadır. Bu durum sadece ona has bir durum olmamakta, hikâyelerin çoğunda ismi geçen yiğitlerden de onun gibi sadece isimleriyle söz konusu olduğu görülmektedir. Burada Yigenek arkadaşlarının yani diğer yiğitlerin yanında zafer kazanmakta, kaleyi ele geçirmekte ve sonrasında onlarla birlikte Allah’a şükür etmektedir.

Sayfa 73: ... Onun ardınca görelim kimler yetişti: Dönüp baksa çalımlı, kartal hünerli, süslü, eklem kuşaklı, kulağı altın küpeli, kudretli Oğuz beylerini bir bir attan yıkan, Kazılık Koca oğlu Bey Yigenek dörtnala yetişti. Çal kılıcını ağam Kazan, yetiştim dedi...

Kazan Bey Oğlu Uruz Beyin Esir Olduğu Destan’da Bey Yigenek tekrar yardıma ihtiyacı olan yiğit dostunun yardımına atılan çalımlı, kartal hünerli, süslü, eklem kuşaklı, kulağı altın küpeli, kudretli Oğuz beylerinin attan yıkabilecek güçte bir erkek olarak fiziksel özellikleriyle betimlenmektedir.

Sayfa 98-103 arasında Kazılık Koca oğlu Bey Yigenek başlıklı hikâye anlatılmaktadır. Metnin başlığı metnin konusunu yansıtmaktadır. Metnin işlevi tüm Dede Korkut anlatılarında olduğu gibi örnek alınması gerek davranışları örnekleyip ders verme niteliği taşımaktadır. Hikâyede anlatıcı bakış açısı tanık-gözlemci durumundadır ve sadece gördüklerini anlatmaktadır olduğundan dış odaklıdır yani anlatıcı konumu itibariyle nesneldir.

Sayfa 98-103 arası: ...Kazılık Koca esir olduğu vakit bir oğlancığı var idi. Bir yaşında idi. On beş yaşına girdi, yiğit oldu. Babasını öldü biliyordu. Yasak eylemişlerdi, esir olduğunu oğlardan saklıyorlardı. O oğlanın adına Yigenek derlerdi. Günlerden bir gün Yigenek oturup

beyler ile sohbet ederken, Kara Göne oğlu Budak ile uyuşamadı. Birbirine söz atıştılar. Budak der: Burada boş laf edip ne yapıyorsun, mademki er diliyorsun, varıp babamı kurtarsana, on altı yıldır esirdir dedi. Yiğenek bu haberi işitince yüreği oynadı, kara bağı sarsıldı...

...Bayındır Han yirmi dört kahraman sancak beyini Yiğenek'e arkadaşlığa verdi. Beyler toplanıp hazırlıklarını yaptılar. Meğer o gece Yiğenek rüya gördü...

... Yedi defa vardım o kaleyi alamadım geri döndüm Benden daha er çıkmayasın Yiğenek'im dön dedi. Yiğenek rüyasında dayısına söylemiş...

... Yiğenek yine der: Kese kese yemeğe yahni güzel Kesme gününde kumandan hızlı güzel Daim geldiğince dursa devlet güzel, Bildiğini unutmasa akıl güzel Hasımından dönmese kaçmasa erlik güzel ...

... Sonra Kazılık Koca oğlu Yiğenek, taze yiğiticik yaradan Allah'a sığındı, ölümsüz mabudu övdü, der: Yücelerden yücesin Kimse bilmez nicesin Aziz Tanrı Sen anadan doğmadın...

... Kara başı bunaldı darda kaldı. Hemen döndü kaleye kaçtı. Yiğenek ardından yetişti. Kale kapısına girmişken kara çelik öz kılıcı ile ensesine öyle çaldı ki başı top gibi yere düştü. Ondan sonra Yiğenek atını döndürdü. askerinin yanına geldi...

... Yiğenek burada söylemiş, görelim hanım ne söylemiş: Der: Develerin dişisini gebe koydun erkek oldu Kara elde koyununu gebe koydun koç oldu...

... Yiğenek babası ile görüştü. Ondan sonra geri kalan beyler görüştü. Sonra hep birden beyler kaleye yürüyüş ettiler, yağmaladılar. Babası ile Yiğenek gizli yaka tutarak koklaştılar, iki hasret birbiriyle buluştular, ıssız yerin kurdu gibi uluştular. Tanrı'ya şükürler kıldılar...

Sayfa 98-103 arası Kazılık Koca Oğlu Yiğenek Destanına denk gelmektedir. Hikâyenin ana hatlarına özetle bölüm 1.1'de değinilmiştir. Bu hikâye dinleyicilere Yiğenek hakkında en fazla bilgi veren hikâye olmaktadır. Ergin'in kullandığı bu nüshada hikâye ilerledikçe ortaya çıkan bilgilerin birkaçında uyumsuzluk olduğu saptanmaktadır. Örneğin Yiğenek'in dayısı Emen'in başta "... Kazılık Koca tam on altı yıl kalede esir oldu. Sonra Emen derlerdi bir kişi altı kerre varıp kaleyi alamadı" sözleriyle kaleye altı kere akın edip başarısız olduğu söylenmekteyken, Yiğenek'in riyasında gördüğü Emen "... Yel esti yağmur yağdı yükü koptu Yedi defa vardım o kaleyi alamadım geri döndüm Benden daha er çıkmayasın Yiğeneğim dön" demektedir. Rüyada geçen diyalog da İslamiyet'i kabul eden Türkler bağlamında hikâyenin ilerleyen kısımlarına gönderimde bulunmaktadır. Şöyle ki, Yiğenek dayısı Emen'e yiğitlerle değil beş akçeli süvarilerle akına gittiği için başarısız olduğunu söylemiş, fakat Düzmürd kalesine kendisinin savunduğu ve dayısının aksine yiğitlerle gitmesine rağmen yiğitlerin hepsi tek tek başarısız olmuştur. 24 kahraman sancak beyinin hepsi kâfir Arşın oğlu Direk'in karşısında ezilmişlerdir. Ne zaman ki Bey Yiğenek'in sırası gelir, o Allah'ın adıyla başlar, dua eder, ona sığınır ve diğer beylerin mızrak ve kılıçlarının etkisiz kaldığı yerde sadece onun kılıç darbesi kâfirden yara açıp başını gövdesinden ayırır. Bu motifin araştırmada incelenen

hikâyelerde önemli bir detay olduğu gözlemlenmektedir. Belki de Emen'in tek eksiği yiğitleri yanına almaması değil (çünkü Yigenek öyle yaptığı halde hepsi düştü) Allah'a da sığınmaması olarak kabul edilebilir.

Araştırmada sadece Yigenek'in isminin kullanıldığı kısımlar değil, bütün hikâyelerde bağlam içinde Yigenek'in hal ve tavırları incelenmiştir. Buna göre isminin geçmediği yerlerde gerek kendi ağzından anlatılarda gerekse eylemlerinde Yigenek'in "Ak sakallı Dede Korkut'tan öğüt aldım" demesinden laf dinleyen ve nasihate riayet eden biri olduğunu, "Gemi yapıp gömleğimi çıkardım yelken kurdum. İleri yatan denizi deldim geçtim" dediğinde becerikli, güçlü ve faydacı olduğu, "Yigenek oturup beyler ile sohbet ederken" lafından onun toplumda yerini aldığı ve söz sahibi olduğu, "Kara Göne oğlu Budak ile uyuşamadı. Birbirine söz atıştılar" ve "Yigenek bu haberi işitince yüreği oynadı, kara bağı sarsıldı. Kalktı. Bayındır Han'ın huzuruna vardı" ifadelerinden mantıklı davranıp kavgaları üstelemediğini, gerekeni yapmak için harekete geçtiğini gözlemlemekteyiz. Ayrıca başına buyruk hareketler sergilemeyecek babasının tutsaklığı için bile izin ve yardım isteyen saygılı birisidir. Burada Yigenek'in babasının tutsaklığının ona bildirilmemesi ve konunun yasaklanmasına karşın Budak'ın bir atışma esnasında bunu ona söylemesi boyda artık Yigenek'in bundan haberdar olması için karar alındığı hissi uyandırmaktadır. Kara Göne Oğlu Budak hikâyelerde "Deli Budak, Kara Budak" olarak geçmekte ve Yigenek ile aynı yaşlarda olduğu tahmin edilmektedir çünkü Pay Püre Bey erkek çocuk isterken yan yana duran bu yiğitlere bakmaktaydı. Dolayısıyla Budak'ın yanında yetişkin diğer Oğuz beyleri dururken böyle yasaklı bir sırrı Yigenek'e karşı dile getirmesinin onların izni olmadan yapılabileceği düşünülmektedir.

Ahlak Gelişimi Kuramının Yigenek'e Uygulanması

Bölüm 2.1'de saptanan metinsel bilgiler ve 1.3'de açıklanan kuramsal bilgiler bağlamında Kazılık Koca oğlu Bey Yigenek'in defalarca ait olduğu toplulukla birlikte ve onlar için eylemlerde bulunduğu saptanmaktadır:

- Kazılık Koca oğlu Bey Yigenek dörtnala yetişti. Çal kılıcını ağam Kazan, yetiştim, dedi (s. 34)
- Derelerde kâfire kırgın girdi. Yedi kâfir beyi kılıçtan geçti. Beyrek, Yigenek, Kazan Bey, Kara Budak. Deli Dünder, Kazan oğlu Uruz Bey bunlar kaleye yürüyüş ettiler (s. 58)
- Oğuz beylerini bir bir attan yıkan, Kazılık Koca oğlu Bey Yigenek dörtnala yetişti. Çal kılıcını ağam Kazan, yetiştim dedi (s. 73)
- Bana asker ver, beni babamın esir olduğu kaleye gönder dedi (s. 99)
- Beş akçeli süvarileri arkadaş ettin, Onun için o kaleyi sen alamadın (s. 100)
- Medet senden, Kara elbiseli kâfire at tepiyorum, İşimi sen yoluna koy (s. 102)
- Ondan sonra Yigenek atını döndürdü. Askerin yanına geldi. (s. 102)
- Sonra hep birden beyler kaleye yürüyüş ettiler, yağmaladılar. Babası ile Yigenek gizli

yaka tutarak koklaştılar, iki hasret birbiriyle buluştular, ıssız yerin kurdu gibi uluştular. Tanrı'ya şükürler kıldılar. Kalenin kilisesini yıkıp yerine mescit yaptılar. Aziz Tanrı adına hutbe okuttular. Kuşun alaca kanım, kumaşın arısını, kızın güzelini, dokuz katlı içlenmiş süslü elbise, cübbe Bayındır Han'a hisse çıkardılar. Geri kalanını gazilere bağışladılar. Döndüler, evlerine geldiler (s. 103)

Metinde Yiğenek'in öncelikle kalıp söz biçiminde sadece “çal kılıcını ağam yetiştim” şeklinde ortaya çıkmasının dışında Bayındır Han'dan izin isterken konuştuğu görülmektedir. Burada Yiğenek Bayındır Han'dan izin isterken “bana yardım et babamı kurtarayım” demek yerine “bana asker ver, babamın eşir tutulduğu kaleye gideyim demesi” aslında kendisine ve babasına fayda sağlamanın yanı sıra kaleyi aldığı takdirde ganimetlerle kendi topluluğunun zenginleşmesini ve Bayındır Han'ın da zaferi olmasını düşündüğünün bir belirtisi olmaktadır. Yine ikinci bir uzun konuşmayı Yiğenek riyasında dayısı Emen ile yapmakta ve ona “gittin de babamı kurtaramadın” diye sitem etmek yerine yiğitlerle bir olmadığı için kaleyi alamadığı eleştirisini yapmaktadır. Dolayısıyla Kazılık Koca'nın esir olması metinde Kalenin alınmasına, savaşılmasına nazaran geri planda kalmaktadır. Yiğenek kaleye vardığında Allah'a dua ederken yine “babamı sağ salim kurtaralım, evimize dönelim” demek yerine, “Medet senden, Kara elbiseli kâfire at tepiyorum, İşimi sen yoluna koy” diyerek yine Allah adına savaşmasını, kâfire karşı zafer kazanma isteğini vurgulamaktadır. Yiğenek sonra kâfiri alt edip kalede babasını aramaz, askerinin yanına gelir. Kaleye yürürler, Bayındır Han ve gaziler için yağmalarlar. Yiğenek sadece babasını kurtarmakla kalmaz, din adına bir eylemde bulunur. Her hikâyenin sonunda olduğu gibi bu hikâyede de Allah'a şükür eder, kiliseyi yıkıp mescit yaparlar. Dolayısıyla bütün eylem, istek ve konuşmaların bireysel arzuları aşan bir yönü bulunmaktadır. Kişisel kazançlar bile toplumsal bir kazanımla geri dönmektedir. Açıkça görülmektedir ki Yiğenek'in eylemlerine her zaman sosyal değerleri yön vermektedir. Yiğenek'in hayatında herkesin niteliği ve konumu bellidir. Yiğenek üstlerinden izin alır, dostlarının yanında onlarla onlar için çarpışır ve öz isteklerini bile topluma fayda sağlamadan yapmaz. Babasının esir tutulduğu kaleye gitmek için eyleme geçip hem İslami görevini hem erkek evlat olarak görevini hem de ganimetlerle toplumsal görevini yerine getirmiştir. Dolayısıyla hikâyelerde gereksiz yere konuşmayan, genelde hareket halinde olan Kazılık Koca oğlu Bey Yiğenek'in Kohlberg'in ahlak gelişimi kuramı çerçevesinde geleneksel düzeyde bulunan dördüncü evre olan kanun ve düzen eğiliminde bulunduğu gözlemlenmektedir. Daha da detaylandırmak gerekirse, Bayındır Han'dan izin istediğinde bellidir ki izin verilmezse kaleye gitmeyecektir. Burada herkesin üstünde Oğuz beyinin kurallarına uyanın ailesinden bile önce gelmekte olduğu görülmektedir. Dolayısıyla düzeyde belirtilen “otoriteyi tanıma ve saygı duyma” bakış açısı hikâyede güçlü bir şekilde hissedilmektedir.

SONUÇ

Araştırmada Dede Korkut hikâyelerinde sıklıkla adı kullanılan Kazılık Koca oğlu Bey Yiğenek karakterinin metinde aktarılan diyalogları ve eylemleri incelenip Kohlberg'in bilişsel ahlak gelişimi teorisi bağlamında değerlendirilerek konu edilen kuramın hangi düzey ve evresine ait olduğu çözümlenmiştir.

Kazılık Koca oğlu Yiğenek'in hayatını toplumsal hayata ve kurallara göre düzenlediği. Babası olan Kazılık Koca'yı esir tutulduğu kaleden kurtarma eyleminde dahi öncelikle Oğuz Beyi Bayındır Han'dan kaleye akın etmek için izin istemektedir. Rüyasına giren dayısı Emen'e "sen babamı kurtarmadın" demek yerine "kaleyi alamadın" diye eleştirmesi, kalenin ele geçirilmesinde bunu babasını kurtarma olayı olarak değil de kâfire karşı kazanılan bir savaş olarak görmesi yine Yiğenek'in daha büyük bir toplumsal kazanç uğruna eylemlerini gerçekleştirdiğini göstermektedir. Alınan kale gaziler ve Bayındır Han için yağmalanır, ganimetler toplumsal zenginliklerine eklenecektir. Kale'nin kilisesi yıkılıp yerine Allah adına mescit yapılır dolayısıyla Yiğenek tek eylemle toplumun birden fazla alanına katkıda bulunmaktadır. Bu olaylar olurken de babanın kurtarılması motifi hikâyede sadece bir harekete geçirme aracı olarak kalmaktadır. Söylemlerde bile babanın kurtarılmasının kalenin kâfirlerden alınması karşısında ikincil öneme sahip olduğu gözlemlenmektedir. Yani toplumsal etkileri olacak bir eyleme karşılık kişisel kazancı olan bir eylem vardır. Bu ve bölüm 2.1 ile 2.2'de detaylıca listelenen diğer bilgiler bağlamında Kazılık Koca oğlu Yiğenek'in geleneksel düzeyin dördüncü evre olan kanun ve düzen eğiliminde i evresini yansıtan bir karakter olduğu saptanmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

Banarlı, N. S. (1987). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Brown, R., & Herrnstein, R. J. (1975). *Psychology*. Boston: Little Brown.

Dağışan, E., Erginsoy Osmanoğlu, D., & Erdağı Toksun, S. (2017). Dede Korkut Hikâyelerinin Kohlberg'in Ahlak Gelişim Kuramına Göre İncelenmesi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 5(11), 163-181. doi:DOI: 10.33692/avrasyad.509646

Duska, R., & Whelan, M. (1975). *Moral Development A Guide To Piaget And Kohlberg*. Newyork: Paulist Press.

Ergin, M. (2003). Dede Korkut Kitabı. (H. T. projesi, Dü.) İstanbul.

Gibbs, J. C. (2014). *Moral development and reality: Beyond the theories of Kohlberg, Hoffman, and Haidt*. New York: Oxford University Press.

Gümüş, E. (2015). Gümüş, E. (2015). Kohlberg'in Ahlaki Gelişim Kuramına Göre Ortaokul Öğrencilerinin Ahlaki Gelişim Düzeyi İle Cinsiyet Rollerinin İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Ana Bilim Dalı.

Kaplan, M. (2006). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergah Yayınları.

- Karakaş, R. (2013). Dede Korkut Hikâyeleri'nde Tutsaklıktan Kurtarma ve Bey Oğulları Arasındaki İlişki. *Turkish Studies*, 8(1), 1867-1879.
- Kohlberg, L. (1958). The development of modes of moral thinking and choice in the years ten to sixteen. *Unpublished doctoral dissertation*. Chicago: University of Chicago.
- Kohlberg, L. (1971). From is to ought: How to commit the naturalistic fallacy and get away with it in the study of moral development . T. Mischel içinde, *Cognitive Development and Epistemology* (s. 151-235). Newyork: Academic Press.
- Kohlberg, L., & Kramer, R. (1969). Continuities and discontinuities in childhood and adult moral development. *hHuman Development*(12), 93-120.
- Öncül, K. (2008). Dede Korkut Hikayelerinde Savaşçı Kadın Tipi ve Animus Kavramı. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 3(2), 574-581.
- Pehlivan, G. (2014). Dede Korkut Kitabında Yapı, İdeoloji Ve Yaratım . *Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı doktora tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Piaget, J. (1965). *Moral judgment of the child* (Çev. M. Gabain). Newyork: Free Press.
- Sepetçioğlu, M. N. (2010). *Dede Korkut*. İstanbul: Toker Yayınları.
- Walsh, C. (2000, Ocak/Şubat). The Life and Legacy of Lawrence Kohlberg. *Society*, 37(2), 37-41.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2019). Kırşehir'den derlenen masalların Kohlberg'in zihinsel ahlaki gelişim kuramına göre incelenmesi. *Doktora Tezi*. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zizek, B., Nowak, E., & Garz, D. (2015). *Kohlberg Revisited*. Boston: Springer.



Ali Ekrem Bolayır'ın Bilinmeyen Bir Hikâyesi: Te'ehhül

An Unknow Story of Ali Ekrem Bolayır: Te'ehhül

Cemile Odunkıran¹ 



ÖZET

Ali Ekrem Bolayır, Namık Kemal'in oğlu, Saray kâtipi ve Servet-i Fünûn topluluğuna mensup olması gibi önemli vasıflara sahip bir isimdir. Edebiyatın şiir, tiyatro, hatıra, hikâye gibi birçok türünde eserler kaleme almıştır. Sonuna eklenen tarihten, yazarının Servet-i Fünûn topluluğu içerisinde yer aldığı dönemde yazıldığı, fakat yayımlanmadığı anlaşılan *Te'ehhül* isimli hikâyesi, İ.B.B. Atatürk Kitaplığı Osman Ergin koleksiyonu içerisinde (Bel_Mtf_070715 kaydıyla) tarafımızca tespit edilmiştir. Ali Ekrem'in daha önce yazdığı hikâyelerinde ana temalar aile kurumunun önemi, ideal evlilik modeli ve çocuk eğitimi şeklinde sıralanabilir. Bu hikâyede de genel olarak evliliğin nasıl gerçekleşmesi gerektiği üzerinde durulmuş ve evlilik öncesi deneyime vurgu yapılmıştır. Hikâyede yazarın yer yer kendi tespit ve telkinlerini metne ikame etmesi ile aile kurumunun başkalarının kararı sonucunda oluşturulamayacağı fikri vurgulanmaktadır. Ayrıca Ali Ekrem'in bağlı bulunduğu Servet-i Fünûn topluluğunun dil ve düşünce anlayışına paralel bir şekilde kaleme alınan bu hikâye, yazarın el yazısı ile yazılmış olması ve birtakım kelime-terkip tercihlerini göstermesi hasebiyle de önemli görünmektedir. Bu çalışmada temel amaç hikâye metninin doğru bir biçimde yeni harflere aktararak okuyucunun istifadesine sunulması, bununla beraber hikâyenin genel karakteristiği ve göndermeleri üzerinde durularak bir metin incelemesi yapılması şeklinde ifade edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Ali Ekrem Bolayır, Servet-i Fünûn, hikâye, te'ehhül, evlilik

ABSTRACT

The name of Ali Ekrem Bolayır is known for many reasons. He was Namık Kemal's son, a palace clerk and a writer for *Servet-i Fünun*. He wrote works in many genres, including poetry, theater, memoirs, and stories. His story "Te'ehhül" was found by us in the Osman Ergin collection of the Atatürk Library (under the record Bel_Mtf_070715). This piece was written during the *Servet-i Fünun* period. In his earlier stories, Ali Ekrem's main themes were the importance of family institution, the ideal marriage model, and childhood education. Here, the general emphasis falls on how marriage should be, and life experience before marriage is emphasized. In "Te'ehhül," the idea that the family as an institution cannot be established as a result of others' decisions is emphasized, and the writer places his own determinations and suggestions in the text. In addition, this story, written in relation to the understanding of language and thought seen in the *Servet-i Fünun* community with which Ali Ekrem is affiliated, is written in the author's hand and shows word and composition preferences. The main purpose of this study can be to transfer correctly the story text to the novel alphabet and present it to the readers' use, additionally performing a textual analysis that emphasizes the general characteristics of and references in the story.

Keywords: Ali Ekrem Bolayır, Servet-i Fünun, story, te'ehhül, marriage

¹Ars. Gör., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: C.O. 0000-0002-1816-0374

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Cemile Odunkıran,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-mail: cemile.yalvarı@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 14.10.2020

Kabul/Accepted: 12.11.2020

Atf/Citation:

Odunkıran, C. (2021). Ali Ekrem Bolayır'ın bilinmeyen bir hikâyesi: Te'ehhül. *TUDED*, 61(1), 221-258.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2020-810462>



EXTENDED ABSTRACT

Ali Ekrem Bolayır was the son of Namık Kemal, one of the best-known writers of the Tanzimat period. He was influential during the period of *Servet-i Fünun*, which formed an important threshold in Turkish literature, due in part to the literary legacy he received from his father. During this period, he wrote works in various genres, including poems, essays, monographs, and stories. He also worked in Secretariat of the Mabeyin, an important state function under the Ottoman Empire. The main features of Ali Ekrem's stories can be seen to be the life of people in need of help, the negative consequences of alcohol addiction, the family, and marriage questions, and the importance of childhood education. Themes related to family and marriage took a particularly large place. The story "Te'ehhül," which we identified under the reference number Bel_Mtf_070715 in the Osman Ergin collection of Atatürk Library, focuses on these issues.

In "Te'ehhül," the main character, Azmi, is a young man who has just graduated from school. His mother wants him to marry someone. However, his mind remains focused on the education he has just completed, and he displays inexperience in the face of the realities of life. His emotional stance is presented through intense depictions in the story. Azmi meets his friend Rıfki later in the story and discusses his mother's insistence on marriage. Rıfki on says that it is still early to think about marriage, and says that he is inexperienced with women. Following this thought, he decides to take his friend to Beyoğlu, an Istanbul district. The story tells of the house of a woman named Sarı Mama in Beyoğlu. Azmi's first experience with a woman is with Katina, who works at this house. He becomes a regular at the house for a while. Later, when he finds out that Katina is pregnant with someone else's child, he feels reverence for her motherhood. Azmi, feeling strong emotions, goes to his mother and agrees to be married, which is to take place after about a month. During the henna night, his friend Rıfki's words about the healthier family he will establish as a result of his experience recur, and this seems to show the main theme of the story.

The history of the story, as recorded by the author (12/19/1898), indicates that it was written during the *Servet-i Fünun* period and gives us important analytical clues. This story reflects the language perceptions of the literary community to which its author was a member in its preference for ornamental language, except in dialog. Characterization includes long descriptions of spirit worlds and lives, and the characters speak in a style appropriate to their social status and ethnic identity. Premarital experience and the idea that a solid family can be established on this basis are important points highlighted in the story.

The character traits given in "Te'ehhül" and the analysis of the cases show a number of characteristics parallel to the life of the author, Ali Ekrem. As a young graduate, Azmi's idealistic and respectable side is emphasized, along with his inexperience. Here it is clear that the author is an important proponent of the ornate language exhibited in *Servet-i Fünun*. Another notable point on this story is that the author interrupts the flow of the text to present

his own view. This tendency is technically at odds with that of the modern understanding of story.

This study was performed to introduce this work written with the author's hand-writing from Arabic alphabet to the new Turkish alphabet. A secondary aim is to determine the location of the text in relation to the period in which the text was written and views of its author Ali Ekrem, along with the presentation of some references. A facsimile of the text in the library collection has also been added to the end of the study, along with the story text, and an opportunity to observe the author's work was provided.

GİRİŞ

Ali Ekrem Bolayır, 1867 ile 1937 yılları arasında yaşamış; hayatının ilk dönemlerinde Tanzimat ediplerinden Namık Kemal'in oğlu olması hasebiyle dikkat çekmiş, akabinde ise özellikle Servet-i Fünûn topluluğunda *A.(yın) Nâdir* müstear ismini kullanarak adından söz ettirmiş önemli bir şîir, hikâye, tiyatro, monografi gibi birçok türde eserler kaleme alan Ali Ekrem; aynı zamanda Mabeyn Kâtipliği, Kudüs Mutasarrıflığı, Beyrut Valiliği, Cezair-i Bahr-i Sefîd Valiliği, Dârü'l-Fünûn müderrisliği gibi önemli vazifelerde de bulunmuştur (İnal, 1999: 432.). Ali Ekrem'in saray bürokrasisi, edebî hayat ve eğitim dünyası içerisindeki bu çok yönlü hâlini kısaca üç vasfı üzerinden özetlemek mümkün görünmektedir; Nâmık Kemal Bey-zâde, Kâtib-i Hazret-i Şehriyârî ve A. Nâdir (Özgül, 2013: VII).

Bu çalışmada temel amaç Ali Ekrem'in daha önce yayımlanmamış olan *Te'ehhül* isimli hikâyesinin tanıtılması ve bu hikâyenin tahlili üzerinden yazarın edebî yönelimi ile tasarruflarının söz konusu edilmesidir. *Te'ehhül*, İ.B.B. Atatürk Kitaplığı, Osman Ergin koleksiyonunda Bel_Mtf_070715 kaydıyla mahfuzdur. Bu hikâyenin daha önce neşredilmemiş oluşunun yanında önemli bir özelliği de yazarının kendi el yazısı ile yazılmış olması, kelime yahut terkip tercihi gibi hususlarda tasarruflarını, seçimlerini ve titizliğini göstermesinden ileri gelir. Hikâye, üzerinde titizlikle çalışılmış olması nedeniyle Ali Ekrem'in hatıralarında naklettiği üzere tab' edilmesini arzuladığı eserlerinden (Özgül, 2013: 155) biri olduğu intibamı uyandırmaktadır. Yazar bazı karakter isimlerini iki, bazen üç kez değiştirmiş; kelime ve tamlamalar üzerinde ciddî tashihler yapmıştır. Fakat bu hususta özenle çalışmış olmasına karşın hikâyede yer yer sentaks bozukluklarının olduğu da göze çarpmaktadır. Biz bu çalışmanın ekler kısmında metni okuyucuya daha berrak bir biçimde sunmak adına yazarın son tercih ettiği ibareler ile aktarmayı tercih ettik. Ayrıca daha önceki tashihler ve son tercihlerin bizzat görülmesi için çalışmanın sonuna metnin tpkıbasımını da ilâve etmeyi uygun gördük.

Yazar, hikâyenin sonuna hem müstear ismi olan *A.(yın) Nâdir*'i eklemiş hem de yazılış tarihini kaydetmiştir. Edebiyat dünyasında ilk etapta *İlham* müstearını kullanan Ali Ekrem daha sonra arkadaşlarının teşviki ve *nâdir 'l-vücûd* övgüsü (Özgül, 2013: 398) ile *A.(yın) Nâdir*'i kullanmaya başlamış, aynı zamanda Servet-i Fünun hareketi içerisinde boy göstermiştir. Ayrıca hikâyenin sonunda yer alan 7 Kânûn-ı Evvel 314 (19 Aralık 1898) tarihi de yazarının bu topluluk içerisinde yer aldığı dönemi göstermesi bakımından dikkate değerdir. Çünkü Ali Ekrem daha sonra bir makalesinin Tevfik Fikret tarafından sansürle yayımlanması sebebiyle topluluğun hilâfında olan *Musavver Malumat*'ta yazmaya başlayacak ve topluluk ile yollarını ayıracaktır.¹ Ali Ekrem, Servet-i Fünun'da etkin olduğu dönemde özellikle de hikâye sahasında birtakım denemelerde bulunmuş, bunların akabinde Meşrutiyet sonrası dönemde ise daha gelişmiş nesir örneklerini ortaya koymuştur (Parlatır, 1987: 33).

1 Ali Ekrem'in *Servet-i Fünûn* hareketinin teşekkülü ve önemli örneklerin ortaya konması gibi faaliyetlerinden başka, yazmış olduğu *Şiirimiz* başlıklı makalesi de topluluğun dağılmasının ilk işareti olarak görülmüş ve önemli tartışmalara sebep olmuştur. Bu konu ile alakalı ayrıntılı bilgi için bkz. (Andı, 2000, s.145-175). Aynı meseleye dair bir başka önemli kaynak da şu şekildedir: (Tokgöz, 2020).

Ali Ekrem'in bilinen ilk hikâyesi Maarif dergisinde yayımlanmış olan *Hande*'dir. Yazar daha sonra hikâyelerini genel olarak Servet-i Fünûn dergisinde yayımlamıştır. Ayrıca *Küçük Şeyler* üst başlığı ile topladığı ve Servet-i Fünûn şiiirinin hudutlarını genişleten bir anlayışın ürünü olarak kaleme aldığı manzum hikâyeleri de bulunmaktadır (Aliş, 1994: 343.) Yayımlanan hikâyelerinin genel temlerini hayal-hakikat tezdı, fakir ve zavallılara acıma, hastalık (Aliş, 1994: 258), ahlâki meseleler, çocuk yetiştirme esasları ve aile-evlilik hayatı gibi konular oluşturmaktadır. Bu meseleler arasında bulunan aile ve evlilik, eş seçimi gibi hususlar ise yazarın kaleme aldığı birçok hikâyesinde yer yer izahat verdiği ve dikkatle üzerinde durduğu ana hususlardandır. Yazar genel olarak *Semere-i Hayat*, *Beşik Hediyesi*, *Cemile*, *İbtılâ-yı İşret*, *Ateşçi ve Mükâlemât-ı Ahlâkiyye*'den serisinde bulunan hikâyelerinde bu tarz konulara değinmiştir.² *Te'ehhül* de bu zincire eklenilebilecek ve tarihsel olarak son halkayı oluşturacak bir hikâyedir.³

1.HİKÂYENİN KONUSU

Hikâyede Mekteb-i Sultânî'deki parlak öğrencilik hayatını tamamlayıp evine gelen Azmi Bey'in annesinin evlenmesi konusundaki ısrarları ve bunlar neticesinde meydana gelen olaylar anlatılır. Annesi, okulu bitirdiği için artık geç kalmadan Azmi Bey'i evlendirme arzusuyla baskı altına almıştır ve her seferinde farklı bir adaydan söz etmektedir. Fakat Azmi Bey, bu dayatma karşısında evlenmek için henüz çok erken olduğunu söylemekte ve annesine taze mektep hatıralarını anlatarak karşılık vermektedir. O, tecrübesiz, toy ama idealistliği ön plana çıkarılarak çizilmiş bir karakterdir. Henüz herhangi bir işe dahi girmiş olmadan annesinin onu evlendirmeye çalışması karşısında hiddetlenen Azmi Bey, 28 yaşına girmeden evlenmeyi istemez ve etrafına da bu düşüncesini sürekli tekrarlar. Annesi ve onun temin ettiği evlendirme meraklısı insanlar ise Azmi'yi hayretle karşılarlar. İdeal bir eş adayı olarak ahlâkından, güzelliğinden, temizliğinden sıkça bahsettiği Münire Hanım'ı seçen annesi, sonunda bu iki genci sokakta karşılaştırmış ve Azmi Bey'in dikkatini çekmeyi başarmıştır.

Tüm bu olaylar cereyân ettiği esnada Azmi Bey, bir gün arkadaşı Rıfki ile karşılaşır ve annesinin bu ısrarları neticesinde gördüğü Münire Hanım'dan da bahseder. Rıfki ise arkadaşının evlilik fikri neticesinde korkuya kapılıp şiddetle karşı çıkar ve onu Beyoğlu âleminde bulundurma planları yapar. Birkaç gün sonra Azmi Bey ile sözleşip annesinden bir gecelik izin almasını sağlayan Rıfki, onu Sarı Mama isminde bir kadının işlettiği geneleve götürür. Azmi Bey'in ilk tecrübesini burada yaşamasını isteyen arkadaşı bütün utanmalarına, sıkılmalarına rağmen onu kadınların arasına götürür ve Katina isimli bir kadın ile anlaşarak Azmi'yi memnun etmesini ister.

Bu şekilde Beyoğlu âlemine adım atan Azmi Bey, ertesi sabah ilk tecrübesi için arkadaşına teşekkür eder ve akabinde arkadaşının şu uyarısıyla da karşı karşıya kalır:

2 Bu hikâyelerde aile meselelerini inceleyen bir çalışma için bkz. (Özaydın, 2013).

3 Hikâyenin kaleme alındığı tarih olarak karşımıza çıkan 19 Aralık 1898'den sonra tespit edebildiğimiz tek hikâye olan *Zenciyye* 19 Ocak 1899'da *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanmıştır. Bu hikâyenin konusu ise bahsettiğimiz meselelerin biraz daha dışında ideal bir baba modelini anlatması dolayısıyla farklılık arz etmektedir.

“İşte şimdi bir eğlence buldun, istifade et. Fakat hiç bir vakitte hatırvından çıkarma ki sana zevk veren kadın başkasının da malıdır. Bundan sana iyilik gelmez fenalık gelir. İşin ilerisine gitmeye kalkışma. Gençliğin buhranlı, galeyanlı zamanlarını geçir sonra te'ehhül edersin.”

Bir taraftan annesinin evlilik konusundaki ısrarları devam eden Azmi Bey, Katina ile görüşmelerine devam eder. Yirmi günün sonunda beş kere görüştüğü Katina ile en son görüşmesinde ise onun başkasından hamile olduğunu öğrenen Azmi Bey; kendi ifadesiyle *“fahişe iken valide olan”* Katina'ya hürmet besler, onun için çocuk gibi ağlamaya başlar ve cebindeki tüm parayı ona vererek yanından ayırır. Katina'nın anneliği karşısında Azmi'nin bu ani değişimi dikkate değerdir. Azmi Bey, bu hislerle evine gelip annesinin istediği kişiyle evlenmeyi kabul eder ve bir ay sonra kına gecesinde yine arkadaşı Rıfkı'nın söylediği şu sözlerle hikâye sona erer:

“Gördün mü evlenmek böyle olur. Oradan geçmeyince buraya gelinmez. Emin ol ki dünyada senden ziyade haremının kadrini bilecek, çocuğunu sevecek kimse yoktur!”

2. HİKÂYENİN SÖYLEDİKLERİ

Hikâye, Azmi Bey'in evlilik öncesi tecrübesi ve bunun neticesinde verdiği ani karar ile annesinin ısrarlarına olumlu yanıt vermesi üzerinden ilerlemektedir. Hikâyenin ana karakteri Azmi oldukça saf ve toy bir biçimde çizilmiştir. Fakat bu tecrübesizliğin yanında Azmi Bey'in uzunca tasvir edilen, üzerinde durulan bir yönü mektepliliğidir ve Ali Ekrem'in ifadeleriyle *mektepten çıkmış olmakla henüz mekteplilikten kurtulamayan* bir karakter olarak dikkat çekmektedir. Özellikle çocukluk yıllarında babası Namık Kemal'in onun eğitimi ile ilgilenmediğini sık sık vurgulayan yazar (Özgül, 2013: 230, 232, 284) hikâyenin kahramanı Azmi üzerinden düzenli eğitim hayatının olmayışının özlemine vurgulamış gibidir. Okuldaki gidişatın uzun uzun tasvir edilmesi, başarılı öğrencilerin ve hocaların ilişkileri, hatta okulun fizikî durumu bile yazarın vurguladığı hususlardandır.

“Mektebli nâmını taşıyan her çocuk bugün Her yerde, dâimâ buluyor izz ü itibâr”(Zılâl-i İhtirâm'dan akt. Özgül, 2013: 233)

Azmi Bey tıpkı Ali Ekrem'in bu şiirindeki gibi *izz ü itibâr* gören fakat gerçek hayat ile hayalleri arasında kalmış bir genç tipini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Onun mektebe ilişkin hatıraları canlı bir biçimde tasvir edilmiş, okul ortamı ile hocalarına hayranlığı vurgulanmış ve karakter bu yönüyle idealize edilmiştir.

Hayal-hakikat tezdadının hikâyenin başlarında Azmi Bey üzerinden özellikle vurgulanması yani hayatın gerçekleri(annesinin baskısı, talepleri) karşısında bu mekteplinin santimentalist tavrı tam anlamıyla Servet-i Fünun duyusunun bir göstergesidir. Bu şekilde yer yer hastalık derecesine varan *duyuş tarzı* ve *hayal-hakikat çatışması* dönemin ayırıcı temlerinin başında gelmektedir (Kaplan, 2012: 44-46). Bu anlamda bir yanda eğitime dair idealleri olan bir genç

diğer yanda onun acilen evlenmesi lüzumunu vurgulayan bir anne karakteri detaylı tasvirlerle okuyucuya sunulmuştur. Bunun sonucu olarak Azmi Bey de tıpkı Tanzimat dönemi anlatılarında geçen tecrübesiz, şaşkın tipler gibi hikâye boyunca kimi yerlerde bu zıtlıklardan dolayı gülünç hallerde karşımıza çıkmaktadır.

Yine ilk dönem anlatılarının (Tanzimat dönemi) temel karakteristiklerinden olan görücü usulü evliliğin zararları, kişiyi kimi zaman gülünç durumlara düşürmesi gibi haller bu hikâyede, görüldüğü üzere yerini tecrübe kazanma neticesinde sağlıklı ilişkilerin olacağına inancın vurgulanması gibi hususlara bırakmıştır. Bu bağlamda hikâyeyi, yazarın babası Namık Kemal'in *İntibah* romanının içerik bakımından bir uzantısı şeklinde yorumlamak mümkün görünmektedir. *İntibah*'taki temel meseleler Ali Bey'in hayat tecrübesinden yoksun olması sebebiyle hafif bir kadın karşısında bocalaması ve bunun olmaması için gençlerin erken yaşlarda hayat tecrübesi kazanmasının vurgulanması şeklinde ifade edilebilir. Burada ise Azmi Bey'e arkadaşı tarafından bu tecrübe kazandırılmış ve o, tam olarak hangi saikle olduğunu okuyucunun anlayamayacağı biçimde de olsa aniden kendisini evliliğe hazır hissetmiştir. Bu bağlamda Katina ile beraberliğinin daha birinci ayı dolmadan başkasından hamile olduğunu öğrenen Azmi Bey'in aniden annesinin evlilik ısrarlarına olumlu yanıt vermesi ve kurgu içerisinde genel olarak edilgen bir konumda yer alması sağlıklı yorumlar yapmaya imkân vermemektedir. Aynı zamanda hikâyenin ani bir biçimde sonra ermesi; Azmi Bey'in hisleri, düşündükleri yerine Rıfki'nın sözlerinin vurgusuna eğilmeyi gerekli kılmaktadır. Rıfki burada hikâye akışını yönlendiren bir konumdur. Öncelikle arkadaşını sefahat âlemine sürükler, daha sonra kendisini fazla kaptırmamasını söyler ve son olarak yukarıda da alıntılıdığımız üzere arkadaşının yaşadığı tecrübeler neticesinde iyi bir aile babası olacağını vurgulayarak kendine pay çıkarır. Hikâyede anlatı zamanının iki ay gibi kısa bir süre olması da Rıfki'nın söylemlerinin inandırıcılığını sekteye uğratan bir husus olarak belirlemektedir. Yani iki ay gibi kısa bir müddette genç bir adamın ne kadar köklü değişim yaşamış olacağı muğlak bırakılmıştır.

Evlilikte çiftlerin flört etmeden, görücü usulü ile evlenmeleri ve neticede uyumsuz, sorunlu ilişkiler içerisinde olmaları Ali Ekrem'in hikâyelerinde sıkça vurguladığı hususlardandır. *Beşik Hediyesi* ve *Mükâlemât-ı Ahlâkiyye'den 5* hikâyeleri bu duruma ilişkin önemli örneklerdendir (Özaydın, 2013: 32,33). *Beşik Hediyesi* hikâyesinde çok iyi iki arkadaşın birbiriyle uyumsuz olan çocuklarını yanlış bir evliliğe sürüklemeleri neticesinde yaşananlar vurgulanır, bir diğer hikâye olan *Mükâlemât-ı Ahlâkiyye'den* serisinin beşincisinde ise yazarın kendi hayatını metne ikâme ettiği görülür. Ali Ekrem'in hatırlarında da aynı sorundan dem vurulmakta ve bu temin sıklıkla işlenmesinin arka planı gözlemlenmektedir. Bu hatıralarda Ali Ekrem'in anne ve babasının uyumsuz karakterleri ve yaşadıkları mutsuzlukların faturası "*bu iki zıdd-ı kâmilî birleştiren eski kafalı babalar*"a (Özgül, 2013: 83) kesilerek meselenin yanlışlığı vurgulanır. Ali Ekrem anne ve babasının mizaç farkından kaynaklı olarak mutsuz bir evlilik içerisinde olma hâlini bu hikâyelerinde çerçeve olarak kullanmış ve durumun sakatlığına dair düşüncelerini net bir biçimde belirtmiştir. *Te'ehhül*'de ise bu düşüncenin zıddı bir durum söz konusudur. Karakter annesinin önerdiği adayı istemez ve bir tecrübe yaşar, buraya kadar akış yazarın kendi düşüncesi ile paralel ilerlemektedir. Fakat daha sonra Azmi Bey birlikte olduğu

kadının hamileliğinin onda yarattığı his neticesinde annesinin söylediği kızla evlenmeyi aniden kabul eder. Hikâyenin bu evliliğin arefesinde son bulması ana temayı muğlak hâle getirmiş ve Ali Ekrem'in genel görüşüyle tam anlamıyla örtüşmemiştir. Fakat bu vurgunun örtüştüğü bir nokta vardır: Servet-i Fünûn hissîliği! Hissî duruşuyla hareket eden Azmi Bey, Tanzimat hikâye ve romanlarındaki karakterlerden farklı olarak bir kadın tecrübesi akabinde evlenir, ama evlendiği kişi yine annesinin onun için uygun bulduğu bir kişidir. Aynı zamanda evleneceği kız olan Münire ile görüşmesine yahut flörtüne dair herhangi bir bilgi söz konusu değildir.

Hikâye ile alakalı dikkat çekici bir diğer husus da “anne” kavramına ana karakter Azmi tarafından gösterilen aşırı hürmet hissidir. Azmi, annesine o kadar bağlıdır ki başlangıçtaki evlilik ısrarları karşısında “*validesi hemen kendinden ayrılmak istiyor*” şeklinde bir düşünceye kapılır ve evlenmeyi reddeder. Daha sonra ilerleyen kısımlarda Katina ile münasebeti ve onun hamile olduğunu öğrendiğindeki şu hisleri de bu bağlamda dikkate değerdir:

“Azmi Bey kavânin-i sâlime-i beşerin bu canlı ihtâr-ı nâmusu huzûrunda donakaldı. Çocuk vardı çocuk! Çocuk ki daha anasının karnında iken babasını arar! Fahişe beyin nazarında valide oluverdi, o biçâreye kalbinde derin bir hürmet samimi bir muhabbet duydu.”

Bu ifadelerden sonra ağlaya ağlaya evine giden, annesine sarılan ve evlilik ısrarlarına nihayet olumlu bir yanıt veren Azmi'nin anne düşkünlüğü hikâyede ana vurguyu evlilik öncesindeki tecrübe hususundan kaydırarak anne meselesine çevirmiştir. Burada süflî bir dünya içerisinde yer alan bu karakterin içindeki asil duyguların masum bir bebeğin hareketiyle yeniden uyandığı yorumunu yapmak mümkündür. Azmi Bey, bu durum neticesinde o ortamdan uzaklaşır ve annesine koşar.

Hikâyenin başlangıcından sonuna kadar diyalog cümleleri hariç uzun tasvirler ve ağdalı bir dili tercih etmesi yazarının dil tercihi ile doğrudan bağlantılı bir durumdur. O, *Servet-i Fünûn* topluluğunun dil tercihini yürekten benimsemiş ve asla taviz vermemiş bir isimdir (Parlatır, 1987: 37). Bu hikâyede de yer yer tasvirî yanların ağır basması ve Arapça- Farsça tamlamalarla metnin süslü hâle getirilmeye çalışılması durumu karşımıza çıkmaktadır. Bu hususta Ali Ekrem'in *Lisanımız* isimli eserini zikretmek yerinde olacaktır. Ali Ekrem bu eserinde halk dili ile edebiyat dilinin farklı olmasının gerekliliği üzerinde durur; halkın eğitilmesi gibi meselelerde lisanın sadeleşmesini yer yer onaylasa da genel olarak edebî terbiyesinden taviz verme eğiliminde değildir (Parlatır, 1987:17-21). Hikâyede tercih ettiği bir diğer husus da azınlıkları konuştururken özen gösterdiği realist tavidir. İsim seçimlerinde birkaç denemeden sonra tercihte bulunduğunu gözlemlediğimiz yazarın titizliği genelevde çalışan farklı millî kimlikteki kadınların söylediklerinin imlâsında da kendisini göstermiştir.

(...)-Kale şimdi herkes yatakta ısınır? Meyhanede ısınır?

(...)-Ya ne zannettin? Kale burası Kömürcü sokağıdır? Piliç gibi kızları adama bedava verirler? Sarhos olmus, karı arıyor? Tosunum önce cebini yoklamazsın bir kere?

(...)-Size kimin lakırdısı vardır pasam? Basım üzerine yeriniz vardır. Kale Dudu söyle su usağa bize bir kadeh sise bira, yüz dirhem kasar alsın.

Metinden alıntılanan bu ifadelerde yazarın orijinal metinde altı çizili kelimelerde bulundan şın harflerinin noktalarını çizip özellikle bu şekilde okunmasını istediği gözlemlenmektedir. (Örneğin;



) Yine cümle dizilimindeki bozukluk da bu realist tutumdan kaynaklanmaktadır. Bu tür durumları yazarın şahsî tecrübeleri ile ilişkilendirmek mümkündür. Nitekim Ali Ekrem; babasının sürgünü nedeniyle Midilli, Sakız ve Rodos gibi bölgelerde bulunmaları dolayısıyla Rum halkının ve diğer azınlıkların dil hususiyetlerine dair dikkatler geliştirdiğini hatıralarında aktarmaktadır (Özgül, 2013: 61).

Bu hikâye ile alakalı vurgulanması gereken bir diğer önemli husus da Ali Ekrem'in ana temaya dair şahsî fikir ve tespitlerini hikâyenin akışı içerisinde okuyucuya aktarması ile alakalıdır. Bu, yazarın kendinden önceki devrede modern hikâye ve roman tekniğine dikkatle bağlanma lüzûmunu duymayan Ahmet Midhat'tan (Akyüz, 2013: 72) yahut daha öncesinin meddahlık geleneğinden alışkın olduğumuz bir yönelimdir. *Te'ehhül'* de de Ali Ekrem aşağıdaki pasajda alıntıladığımız üzere metnin akışı içerisine şu cümleleri yerleştirmiştir:

“Bizde evlendirmek merakı en ileri giden meraklardandır. Anadan babadan akrabadan başka arkadaşlar, dostlar, hatta yabancılar gençleri evlendirmeyi iş güç edinirler. İki hayat, iki istikbâl bir dakika içinde mürüvvet görmek, başgöz etmek, dünya evine koymak gibi mefhumu müşevveş cümlelerin bahşedebileceği hatt-ı mevhûma fedâ ediliverir! Ebeveyn vardır ki daha bir mezar-ı tazenin zulâl-i iğbirârı çehrelerinde müntabi' dururken ikinci kızlarını evlendirerek mürüvvet görmek hevesine düşerler; o da olur ki bâr-ı hayat altında ezilerek diri diri atıldıkları dūzah-ı izdivâçtan halâs bulamadıkları halde âlem-i te'ehhülü nūrâni ezhâr-ı rüh-efzâ semerât ile malî riyâz-ı saadet gibi tasvir ederler! Mahalle kahvelerinde sarı bıyıklı beye pembe evdeki kızı alıvermeyi zihninde kararlaştırdıktan sonra yavaş yavaş bütün kahve halkını fikrine uyduran ve ustaca tertipleriyle tarafeyn ailesinin ekâbirini de kandırınca iki gencin rişte-i hayatını hiç haberleri olmadan çözülmaz, sökülmez surette bağlayıvermekten zevk alan ashâb-ı hayrât çok bulunur!”

Bu durumu Jale Parla'nın vurguladığı şekliyle ilk dönem anlatılarında mutlak bir otorite arayışının sonucu olarak bir babaya ihtiyaç duyulması, edebiyat düzeyinde bu “baba”nın yazar olarak belirmesi ve yeniliğin bu minvalde kabul edilmesiyle de açıklamak mümkündür (Parla, 2009: 19). Bu bağlamda Tanzimat hikâye ve romanının bu karakteristiğinin Servet-i Fünûn döneminde de yankı bulduğunu söyleyebiliriz. Yazar, evlilik meselesinde takip edilen yöntemin sakatlığını yukarıdaki pasajda şedîd bir şekilde ifade etmiştir. Ayrıca bu özellik (istitrâd)⁴ Ali Ekrem'in kaleme aldığı diğer hikâyelerinde de göze çarpmakta ve yazarın dünya telakkisi ve düşüncelerine dair çıkarımlar yapmaya olanak sağlamaktadır.

4 “Konu değiştirmek, asıl konudan uzaklaşmak, bir düşünceden başka bir düşünceye geçmek” gibi anlamlara gelen bu kavram ile daha geniş bilgi için: bkz. (Durmuş, 2001, s. 401-402).

Son olarak dikkate değer bir başka mesele Ali Ekrem'in kendi el yazısından takip etme imkânı bulduğumuz bu hikâyesinde yazarın, karakter isimleri üzerinde çok fazla değişiklik yapmasıdır. Örneğin hikâyenin ana karakteri Azmi; Şâkir ve Sâmi gibi isimlerin üstü çizildikten sonra yazarın son kararını verdiği isimdir. İsmi "azimle, kararlarla ilgili" (Devellioğlu, 2007: 59) anlamları düşünüldüğünde Azmi'nin okul hayatındaki heyecanlı, azimli yanına vurgu yapılmak istendiği intibayı uyanmaktadır. Yine hikâyede bir diğer karakter olan Rıfkı'nın ismi de Selim ve Cânîp isimlerinden sonra son hâlini bulmuştur. Azmi'nin görüştüğü kadın karakter olarak Katina ismi ise Uranya'dan sonraki tercihtir.

SONUÇ

Ali Ekrem tarafından 19 Aralık 1898 (7 Kânûn-ı Evvel 314) tarihinde yazılmış olan *Te'ehhül* isimli hikâye, yazarın dönemin yayın organlarında tespit edilen diğer hikâyeleri ile paralel bir konu çerçevesinde, evlilik meselesinin irdelenmesi temisi üzerinden inşa edilmiştir. Evlilik meselesinin bir tecrübe akabinde daha sağlıklı bir zeminde ilerleyeceği fikri gerek hikâyenin ana karakteri Azmi Bey'in yaşadığı serüven ile gerekse yazarın metne fikirleriyle dâhil olması neticesinde okuyucuya aktarılmıştır. Servet-i Fünûn topluluğu içerisinde *A.(yın) Nâdir* müstear adıyla yer almış, babası Namık Kemal'in edebî mirası ile yoğrulmuş ve 18 yıllık bürokrasi geçmişi olan Ali Ekrem, içerisinde bulunduğu dönemin dil anlayışı ile örtüşen bu hikâyede de özellikle tasvirlerinde ağır bir dil kullanmış ve karakterlerin iç dünyalarını detaylı bir biçimde aktarmıştır. Yine ana karakter Azmi Bey'in hissi psikolojisi ve hayal-hakikat çatışmaları içerisinde yer alması bu dönemin önemli izleklerinin metne yansımaları olarak okunabilir.

Bu hikâyenin, ailenin önemi ve onun kuruluşundan önce erkek merkezli bir tecrübeye yaptığı vurgudan başka dikkate değer bir yanı da Ali Ekrem'in bizzat kendi el yazısı ile metin üzerinde titizlikle çalışmasının gözlemlenmesine olanak sağlamasıdır. Bu şekilde yazarın dil tercihi ve cümle kuruluşlarındaki titizliğinin gözler önüne serilmesi söz konusu olmuştur. Son olarak çalışmanın ekler kısmında Ali Ekrem'in külliyatına katkı sağlayacak bu hikâyenin yeni harflere aktarılması ve arkasına eklenen asıl metin ile yazarın dikkatlerini inceleme olanağı sağlayacağını vurgulamak gerekir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akyüz, K. (2013). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aliş, Ş. (1994). *Servet-i Fünûn Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir-Manzum Hikâye (1896-1901)*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı. İstanbul.
- Andı, F. (2000). Devrin Edebiyatçılarının Mektupları Işığında Ali Ekrem'in "Şiirimiz" Makalesi ve Neticeleri. *Edebiyat Araştırmaları I* içinde (s. 145-175). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. A. S. Güneçyal (Yay. Haz.). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Durmuş, İ. (2001). İstıtrat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (23)*, 401-402.
- İnal, İ. M. K. (1999). *Son Asır Türk Şairleri (Kemâlî'ş-Şuarâ) C.I.*. M. Cunbur (Haz.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Kaplan, M. (2012). *Tevfik Fikret- Devir, Şahsiyet, Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özaydın, B. (2013). Ali Ekrem'in Hikâyelerinde Aile Kurumu. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5(1).
- Özgül, M. K. (2013). *Ali Ekrem Bolayır'ın Hatıraları*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Parla, J. (2009). *Babalar ve Oğullar- Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlatır, İ. (1987). *Ali Ekrem Bolayır*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tokgöz, A. İ. (2020). *Matbuat Hatıralarım*. N. Tonga (Haz.). Ankara: Çolpan Kitap.

EKLER:

TE'EHHÛL

-Evladım, seni artık evlendirmeli.

-Valide...

-Evet, işte maaşın da arttı; hamd olsun geçineceğimiz de var. Mürüvvetini görmek isterim.

-Aceleniz nedir efendim? Daha kaç yaşındayım?

-Bakındı şuna! Otuz yaşına girdikten sonra mı evleneceksin? Ben vallahi artık seni dinlemem, istesen de istemesen de evlendireceğim! Azmi Bey validesinin bu teklifini bir seneden beri hemen her gün dinliyordu. Mekteb-i Sultânî'den en ber-güzide talebeden olmak üzere neş'et ettiği gün, her sâhib-i irfân için mebde-i hayat olan o mesut gün bütün mevcûdiyet-i maneviyyesinin kütle-i girân-kıymeti altında kalmış gibi şebâbın şitâbını ve vakârın âhesteliğinden tecrîd edemeyerek evine gelip de bütün mesai-i hayatiyyesinin nev-şükufte-i semere-i safâsı âmâl-i âtiyyesinin târ-ı kalbinden kopmuş ilk ihtizâz-ı neşvedârı olan buse-i şükrân u muhabbeti valideciğinin ellerine kondurunca hanımefendinin birinci sözü "Artık seni evlendirmeli" olmuş idi. Mektepten çıkmış olmakla henüz mekteplilikten kurtulamayan Azmi Bey evvel emirde bu sözü bir latife olarak telakki etti, güldü; müteakıben hiddetlendi: o senelerce sevk-i vicdân, gayret-i akrân ile gecesini gündüzüne katarak çalışmış; intizâm-ı hayatın, müdâvemet-i sa'yin, ciddiyet-i ahlâkın numûne-i mükemmeli olsun; mektep gibi bir maşrık-ı irfandan o kadar parlak zuhûr etsin de daha imtihan salonunu dolduran aheng-i tahsîn kulaklarında tanîn-endâz olup dururken, henüz kendine ma'tuf enzâr-ı şevk ü takdîrin te'sir-i hayat-efzâsıyla mest-i gurûr iken validesinden o mektebin dört duvarı arasına sıkışmış sinîn-i ikdâmâtın ufk-ı muhayyelinde kendisine âgûş-ı vefâ açan melike-i muhabbetten bu sözü işitsin! Böyle bir darbe-i iftirâk ile vurulsun! Demek ömrünü tahsile beyhûde hasretmiş, validesi hemen kendinden ayrılmak istiyor; hanımefendinin eski maişeti kadar değilse bile bulunduğu hâlden biraz daha rahatça yaşayabilmesi için adam olmağa çalışmış, olmuş fakat daha nânpare tedârik edebilecek bir işe girmeden validesi ellerindeki medâr-ı hayâtı bile bir el kızıyla taksim etmek hevesine düşüyor! Hiç, zavallı Azmi hiç anlayamamış! Hele o gün kendine mektepten başka bir şeyden bahsedilebilir miydi? O daha mektep âleminin nûşîn hayâlâtına müstağrak: korku ile karışık bir mahcubiyet, ızdıraba benzer bir teslimiyet ile zayıf mecalsiz bir çocuk olduğu halde mektebe kaydolunmak için müdür efendinin odasına girip de edilen bir iki suale kesik kesik cevaplar verdiği âcizâne gününden isminin on on beş defa tekrar edildiğini duyarak tekrar edildikçe bir ma'şer-i fazl u marifette isbat-ı ehliyet ettiğini samimiyet-i ruhuyla hissede ede kendini etrafında bulunanların hemen cümlesinden büyük görmek derecelerinde teheyycât-ı mesudânesine kapıldıktan sonra kanlı canlı, akıllı yürekli bir genç olduğunu bilerek mazarından, hâlinde, âtisinden memnûn ve mutmain bir merd-i kâmil edâsıyla pür-neşâd-ı vicdân mektepten çıktığı kahramânâne gününe kadar arada geçen haftaları, günleri, saatleri düşünüyor her sene geçirdiği imtihan âlemleri, verdiği cevapların cümleleri, aldığı mükâfat kitapları sualleriyle,

harf-be-harf, ünvanlarıyla; bütün arkadaşlarının sîmaları, renkleri şekilleriyle; aralarında geçen çocukluğa mahsûs ehemmiyetsiz büyük vakaların; oyun münâza'alarının ders rekabetlerinin zuhûr ettiği mahaller; ders salonları, bahçe, istirahat odaları, hocaların odaları hutût-ı fâsılası, elvân-ı mahsûsasıyla hâtırına geliyor, gözünün önünden geçiyor. Daha neler görüyor, neleri tahattur ediyor: o kadar cüzîyat ile uğraşiyor ki mâzisinin kilidini kaybedecek bütün bir ömrün defter-i âmâlî nazargâhına açılmış her harfî bir tercüme-i hâl, mütâla'ası için belki bir o kadar ömür lâzım, fakat sâhibine ruh-ı sâni kadar kıymetdâr! O defter-i âmâlin siyah satırlarıyla sahibinin nûr-ı nazarı arasına şefkat-i mâderâne bile perde çekmemelidir.

Hanımefendi nine yüreğinin çocuk fikri kadar tabî'yyet verdiği bir zamanında ağzından kaçırdığı sözden nâdim oldu, Azmi'ye o gün mektepten imtihandan başka hiçbir şey söylenemeyeceğini hemen anladığından “Bugün o kadar güzel imtihan verdin, seni o kadar sevdim beğendim ki Azmicğim hemen Allah'tan sana lâyük bir hanımcık isteyiverdim. Öyle dargın dargın bakma yavrum. Daha mektepten bugün çıktın. Acelemiz ne?” mukaddimesiyle sözü mektebe intikâl ettirdi, bey de infîâlini hemen unuttu, o günkü tevzi'-i mükâfât resminin tafsilâtına girdi: söyledi, söyledi yoruluncaya kadar söyledi. Biraz nefes almak lüzûmunu hissedince mükâfât kitaplarını birer birer açarak vâlidesine gösterdi. Sonra yine başladı: Bu sefer mektebe girdiği günden çıktığı zamana kadar olan ahvâlî, müstakbeldeki ümitlerini o terakkiyât-ı medeniyeye esâs'ül-esâs olabilecek tasavvurât-ı tıflâne ile karışık muvaffakiyetlerini mevzubahis ediyor! Heyecanlı heyecanlı söyleniyor, ara sıra yerinden fırlayıp dolaşüyor birçok Fransızca “Mot Technique”⁵ ile âlûde-i istilâh olan ve saatlerce imtidâd edip giden bu nehr-i cûşân-ı kelâma nihayet-i sükûnet gelmeye başlamış, yani Azmi Bey yorulmuş hanımefendi biçârenin de anlayamadığı bütün bu şeyleri dinleyerek tasdik ettiğini anlatmak için başını sallaya sallaya adeta uykusu gelmiş idi ki birbirinden ayrıldılar. Zaman-ı iftirâkta âlimâne olduğundan şüphe etmediği makâlâtını dinledikçe oğlunun artık izdivaçtan başka bir ihtiyacı kalmadığına itminân hâsıl eden vâlide yine ilk bahse⁶ rûcû ile “Bak ben sana bir güzel hanım bulayım da nasıl evlenirsin inşaallah” demekten kendini alamadı, mektepten istediği kadar bahsedebildiği için diğerlerinin söz söylemesine vakit gelebilmiş olduğunu artık anlayan çocuk da musâhabeti uzatmak istemiyormuş gibi lâkaydâne bir “inşallah” diyor.

Bizde evlendirmek merakı en ileri giden meraklardandır. Anadan babadan akrabadan başka arkadaşlar, dostlar, hatta yabancılar gençleri evlendirmeyi iş gücü edinirler. İki hayat, iki istikbâl bir dakika içinde mürüvvet görmek, başgöz etmek, dünya evine koymak gibi mefhumu müşevveş cümlelerin bahşedebileceği hatt-ı mevhûma fedâ ediliverir! Ebeveyn vardır ki daha bir mezar-ı tazenin zılâl-i iğbirânî çehrelerinde muntabi' dururken ikinci kızlarını evlendirerek mürüvvet görmek hevesine düşerler; o da olur ki bâr-ı hayat altında ezilerek diri diri atıldıkları düzah-ı izdivaçtan halâs bulamadıkları halde âlem-i te'ehhül nûrânî ezhâr-ı rûh-efzâ semerât ile malî riyâz-ı saadet gibi tasvir ederler! Mahalle kahvelerinde sarı bıyıklı beye pembe evdeki kızı alıvermeyi zihninde kararlaştırdıktan sonra yavaş yavaş bütün kahve halkını fikrine uyduran ve ustaca tertipleriyle tarafeyn ailesinin ekâbirini de kandırınca iki gencin rişte-i hayatını hiç

5 Fr. “Teknik kelimeler”

6 Metinde “hüsne” şeklinde yazılmıştır.

haberleri olmadan çözülmeyen, sökülmez surette bağlayıvermekten zevk alan ashâb-ı hayrât çok bulunur! Azmi'nin başında bu kadar musallatı yoktu: Fakat vâlidesi kâfi! Hanım izdivaç teklifinin ardı arkasını kesmiyordu. Yalnız kendi ısrarları fayda veremeyeceğini anlayınca oğluna babadan kalma bir iki evlendirmek meraklısı da tedârik etti. Bîçâre genç bu muhâcimâna karşı felsefe ile mukabeleye başladı; izdivaç bahsinde kendisinde az çok kulak dolgunluğu vardı: Bir erkek yirmi sekiz yaşına girmeden evlenmemeli, alacağı kız lâ-akal on yedi yaşında olmalı, tarafeynin medâr-ı maiyeti bulunmalı falan filan bu sade hakikatleri ne kadar Fransızca tabirât ile tezyine çalışarak söylediye o kadar anlaşılmaz hezeyanlar ediyormuş gibi vâlidesinden birçok ta'accüpler, dostlarından istihzâlarla mukabele görüyor. Mamafih sebât ediyor. Azmi'nin izdivaca karşı gösterdiği mukavemete akl-ı selîminin malumatının eseri olmaktan ziyâde gençlik hevesi denilse sezâdır: kalbinde bir lem'a-i muhabbet var, in'itaf edecek şükûfe-i mehâsin arıyor; âfâk-ı hayâlinde mütebessim, mahzûn, şen, sevda-perver birçok hayâl-i ismet dolaşüyor; fakat hiçbirinin zühre-i cemâli maşrık-ı muhabbetten tulû' etmiyor. O bütün rûhunun hiss-i rakîki ile sevmek istiyor; bilmediği bir kızı kendisine alacaklar, sevemeyecek ölünceye kadar bedbaht olacak. Vâlidesi her gün kendisine (.....) Bey'in kızı Münire Hanım'dan bahsediyor: Pek güzel imiş; İnce belî, servi boyu, kiraz dudağı, keman kaşî, kestane gözü, kömür gibi saçları, yumuk yumuk elleri varmış; biraz ağzı büyükmüş ama, yanaklarına fındık oturmuş! Ya edâsı, ya terbiyesi hele temizliği.... Evlerine git bal dök de yala! Bunlar a'lâ sözler ya, hakikate ne derece muvâfakati var? Meşkûk. Hele bal yalamaya Azmi'nin hiç de iştihâsı yok! Bir de annesi hep kendini evlendirmek nokta-i nazarından düşündüğü için kendi kalbince beğenip sevdiği kızın ma'âyibini görmez, mehâsinini mübalağalı tasvir eder. Hanım isterse bütün bütün bî- taraf ve mâhir bir ressam olsun o hiss-i mücerredin vücûd-ı beşerde bir tecellisi olan ruhu tasvir etmek, o kuvve-i mîknâtsiyye gibi görünmemekle beraber tesir eden cazibe-i nisvâniyyeti, şirinliği göstermek kâbil midir? Bir hafif tebessüm, bir muğber nazar, bir mültefî edâ en şâirâne tariften en mâhirâne tersîmden ziyâde dîde-i rûha ifâde-i mehâsin eder. Rafael'in en meşhûr bir tablosu en çirkin kadının nazarı kadar kalb-i sevda-perverâneye tesir edememiştir. Azmi alacağı kızı mutlaka görmeli idi, çok geçmeden tesadüf bu maksadını istihsâl ediverdi: Bir gün evine gelirken sokağın öbür başından da validesiyle iki kadın göründü. Annesi hemen manidâr işaretlerle Azmi'nin nazar-ı dikkatini yanında bulunan kadınlardan gencine celbetti. Münire bu mutlaka Munire olmalıydı, Azmi nefes alamayacak gibi halecâna tutuldu, mamafih kıza dikkatle baktı: Hiç de fena değildi.

-Vay Azmicığım sen misin? Ne kadar zamandan beri sana tesadüf etmemiştim. Sen her haftamektepten çıkınca beni gelir bulurdun, şimdi bütün bütün serbestsin, yanıma uğramıyorsun!

-Hakkın var birader, seni hiç arayamıyorum. Bugün tesadüf edişimiz ne kadar güzel oldu Rıfıkı, derdimi anlatacak adam arıyordum.

-Koca "egoist" kendinden başka kimseyi düşünmezsin ki! Ey derdin nedir bakalım?

-Hiç... Beni evlendirmek istiyorlar da....

-Ne? Ne dedin? Siz çıldırdınız mı Allah'ı severseniz? Bu yaşında evlenip de ne yapacaksınız? Daha ben te'ehhül etmedim.

-Validem çok ısrar ediyor...

-Adam kadınların hepsi öyledir, ehemmiyet verme.

-Nasıl ehemmiyet verme, ısrarını gittikçe arttırıyor.

-Sen de ısrar et.

-Zavallı kadın pek üzülüyor.

-Sonra sen bedbaht olacağına varsın şimdi o üzülün.

-Başka musallatlar da var.

-Hepsini def et. Sen aklını mı bozdun Azmi? Bu yaşında daha bir mevki sahibi olmadan henüz kendini idareye muktedir değil iken nasıl te'ehhül edeceksin? Hele şunu söyle bakayım: Bir bilmediğin kızı nasıl alacaksın?

-Gösterdiler...

-Nerede, nasıl?

Azmi Bey Münire Hanım'ı nasıl gördüğünü, ahlâkına; ailesinin terbiyesine dair ne gibi malumat aldığını tafsilâtıyla anlattı. Rıfki Efendi düşünmeye başladı. Bir hayli tefekkürden sonra dedi ki:

-Sen Münire Hanım'dan başka kadın gördün mü?

-Hayır, nereden göreceğim?

-Ey mektepte olduğu gibi uslu uslu da ömür sürüyorsun öyle mi?

-Evet şüphe mi var!

-Hiç çapkınlık etmedin mi?

-Hayır, ne demek istiyorsun?

-Beyoğu'na tekrar ne günü çıkabilirsin?

-Ne günü istersen... Fakat anlayamıyorum.

-Anlarsın. O gece bizde kalmak üzere validenden izin al da Çarşamba günü buluşalım.

-Peki ama... Maksadını söyleyen.

-Sana te'ehhüle müteallik bir kitap okutacağım.

-Nerede? Burada mı?

-Hayır, Sofya'nın evinde.

-Orası nedir Allah'ı seversen?

-Gel de görürsün.

Rıfkı Efendi Azmi Bey'in te'ehhül edebilmesinden korkmuş hele sokakta kızı gördüğü bir dakikalık tesire kapılıverdiğine kanaat-bahş edecek surette hararetli hararetli anlatması bütün bütün endişesini mücip olmuş idi. Zavallı genci gözünü açmadan evlendirecekler, dünyada kadın yüzü görmemiş, birinci gördüğünü sevecek; uslanmanın lüzumunu hissetmemiş, aile teşkil edecek! Kendisini eğlendirmeli, Beyoğlu âlemlerinde bulundurmalı. Bu mütalaa yanlış olsun, doğru olsun iki arkadaş yevm-i muayyende birleştiler. Hava latif idi. Akşam üzeri güneş batıncaya kadar serseriyâne dolaştılar. Azmi ikide bir de maksadından şüphelenmiş gibi arkadaşından nereye gideceklerini ne yapacaklarını soruyor, Rıfkı Efendi, müphem cevaplar vererek, ta'accübünü mücip olacak şeyler göreceğini temin ederek lakırdıyı kapatıyordu. Saat birden sonra Yani'ye girdiler. Rıfkı'nın tertip ve ısrarı üzerine ikişer kadeh rakı içtikten sonra şarabıyla falanıya mükemmel bir yemek yediler, sonra yine gezmeye çıktılar. İki kere Taksim'e kadar gidilip gelindi. Saat de dörde yaklaşmış idi. Galatasaray'ın karşısındaki o sivri sandalyeli, musavver masalı ma'hûd pastacı dükkanına girdiler. Oradan yine Rıfkı Efendi'nin ısrarlarıyla Azmi iki kadeh konyak içti. İşrete alışmadığı için haylice sarhoş olmuş idi, kahkahalarla gülerken şen şen söyleniyordu. Hani bir aralık Münire Hanım'a nakl-i bahs ile güzelliğini itrâya başlamıştı ki Rıfkı Efendi "Gel gel de, görürsün!" diye yerinden kalktı. Azmi nereye gireceklerini bütün bütün anladı. Pastacının kapısından çıkarılarken azimpervêrâne bir tavır ile durarak "Birader, bana yapmadığım şeyleri yaptırma! Beni baştan çıkarıp da ne öğreneceksin? Haydi evlerimize gidelim!" dedi. Fakat vicdanının bu ihtârına teba'iyet edemedi: Rıfkı "Birader bana emniyetin yok mu? Tecrübeme itimad et! Ne yapıyorsam senin iyiliğin için yapıyorum, emin ol!" sözleriyle kendini temin edince sıhhat-i bedene inzimâm eden neşe-i meşrubat ile seyrâna götürülen bir çocuk gibi arkadaşının peşine düştü, Beyoğlu'nun mu'vevec sokaklarına daldılar. Yirmi dakika kadar dolaştıktan sonra Rıfkı Efendi büyük bir evin azametli kapısını vurdu. Kapının üstündeki odada gür gür yanan kandil derhal söndü, büyük sürme camdan kullanışlı, sessiz bir kanatçık açılarak bir gölge göründü.

-Kim o?

-Biziz!..

-Siz kimsiniz?

-Canım biziz işte, bilemedin mi? Bugün gelip yer peylemedik miydi ya!

-Yer tutan çoktur, sen yukarı bak ki yüzünü göreyim.

-Sarı Mama, Rıfki'yı bilemedin mi?

-Pardon oğlum, bildim şimdi. Ey sen de adını söylese a kale... Bilmiyorsun ki ne hullebâzlar vardır. Buyrunuz beyim yavaşça Katina da buradadır.

-Pek a'lâ.

-Ama tuzlucadır, bilirsin?

-Hanım sana tuzunu, şekerini soran var mı Sarı Maman? Kapıyı açındı.

Kapı açıldı. Birdenbire elektrik lambaları açılmış gibi evin pencerelerinden aydınlıklar görüldü. Kapının yanındaki kanepeye it kıvrımı yatmış olan uşak kıyafetine konulmak istenilmiş tulumbacı bir zembereğin tesirine teba'iyet edivermiş gibi yerinden fırlayarak beylerin bastonlarını aldıktan sonra esneye esneye lambayı alarak önlerine düştü. Bunlar merdivenden çıkarken kapı üstündeki odadan feryatlar duyuluyordu: "Katina, Katina!" Eftelya, Roza, Mari Mari! Kale hep uyudunuz? Ya ben de uyusam müşteriye kim açacak. Kale bu ne evdir? Dudu!... Kale Duduuuu!" Üst merdivenden bir şemâet koptu. Ökçeli ökçesiz terlik darbelerinin merdiven tahtalarını çatlatır gibi gürültüleri. Rumca, Fransızca, Türkçe türkü sedâlarına karıştı, derken önlerine ihtiyarca bir kadını katmış beş altı kız parlak gözleri, dağmık saçları, kırmızı kırmızı yanakları ile hoptaya hoptaya misafirlerin güzergâhına atıldılar. Biri Rıfki'nın boynuna sarıldı, ikisi üçü kollarını ayaklarını tuttu, biri gözlerini kapadı, bir tanesi de bıyıklarını çekmeye başladı. Hiç iltifata mazhar olamayan Azmi ise bu manzaranın önünde mebhûd kalmış idi.

-Ay, ay. Durun be çapkınlar! Beni boğacak mısınız? Aman!

-Sen bize gelmezsin öyle mi, dur bak!

-Yoksa beğenmez oldun mu? Ha ha ha!

-Arpa ekdim darı çıktı şinanay şinanay bir kız aldım...

-Karı çıktı! İyi söyledin Mari!

-Ayıp matmazel, başka mösyö var.

-Vay Roza Hanım! Fransız mısın nesin, Leh çingenesi mi?

-Sensin çingene, ben çingene değil... Köpek...

-Sensin, sensin, edepsiz!

-Durun be hatunlar, durun Allah aşkına!

-Ey bu gece nöbet hangimizde?

-Hepinizde!

-Aman beyim yavaş gel! Bu horozluğu nereden çıkardın?

Hepsi birden kakhahalarını ayyuka çıkararak “kukuriku” diye bağırmaya başladılar! Azmi adeta gördüklerine, işittiklerine inanmayacak derecelerde şaşırıp kalmış idi. Sefâhetin, terbiyesizliğin, fuhşun bir mişâl-i mücessemi olan bu düzgünlü, allıklı, soğuk güzel, yapma şen kızlardan bu kadınlıktan hatta insanlıktan çıkmış zinâ-yı medeni mahsullerinden bir şey anlayamıyordu. Gönlü bulanıyor, gözleri kararıyor, üzerine bir fenalık geliyor! Acaba bir korkulu rüya mı görüyordu? Hayır bir rüya değil, acı bir hakikat! Bir hakikat-i medeniyye ki leyâl-i ızdırabında tabî'at-ı beşerin vücûd-ı aczine çöken kabuslar arasında en korkunçlarındandır!

-Kale Dudu! Salonu niçin açmadın kale?

-İstemez Sarı Mama, istemez. Her zaman olduğu gibi senin odada otururuz.

-Peki siz bilirsiniz.

Evvelâ Rıfki'nın Sarı Mama nâmını verdiği kadın odaya girdi, müteakıben öbür karılar doldular. Rıfki Efendi de onlarla beraber girdi. Bîçâre Azmi ise menhiyyâta azmedemeyen ondan kendini de kurtaramayan nev-hevesler gibi mütereddit, peşimân, meyus bir hâlde en sona kalmış idi. Hatta arkadaşı kendisini elinden sürüklemeye mecbur oldu.

Eşyası iki uzunca minderle birkaç sandalyeden ve bir masa bir karyoladan ibaret olan bu odada temizliğe müşâbih bir hâl vardı. Kızlar minderin birine dizildiler. Dudu nâmını alan ikinci müdire! küçük teyze her ne ise işte evin her türlü hidemât-ı suflıyyesine memur olan o kadın o yaşından dolayı sanatına kesat gelmiş parası da olmadığı için hizmetçilere baş olmaktan ziyade bir mertebeyi ihrâz edememiş fâhişe eskisi bir sandalye alarak kapının yanına oturdu. Sarı Maman (Azmi bir taraftan da bu kadına arkadaşının mama demesine hiddet ediyordu!) O bir minderin köşesinde bir küçük şilte ile tefrik olmuş mahall-i mahsûsuna kuruldu, Rıfki karının yanına Azmi de onun yanına oturdular. Odada sükût hüküm-fermâ idi. Çünkü kızlar sahiplerinin huzurunda idiler. Bir de yeni gördükleri Azmi'nin tedkikiyle meşgul idiler.

Bu hânenin sahibi olan kadın elli beşle altmış arasında, şişman siyah sarı benizli, müdevver fakat sarkık yüzlü, gayet donuk gözlü; hutût-ı vechiyyesi mazideki hüsn ü ânına dalalet edebilecek kadar muntazam, ince dudaklarındaki hafif buruşukluk ülfet-i istihzâyı ihtar edercesine manidar, merhamet tavrı takınmış, himâyet ciddiyetini almış bir acûze idi. O yaşta iken bile süse itinâsını terk edememiş gibi etekleri kırmalı bir yünlü fistan üzerine eskiliği anlaşılmayacak kadar yeni bir kadife ceket giymiş yakasına da kırmızı kuşlarla müzeyyen bir ipekli mendil bağlamış idi. Lâkin en ziyade, itina ettiği şey başındaki yemeni idi: Yeşil bir oya ile müzeyyen olan bu nohûdî bezi hotoza yakın bir şekilde tanzim ederek Rıfki'ya “Sarı Mama” nâmını icâd ettiren açık kınalı saçlarının üzerine öyle bir sûrette yerleştirmiş, oyanın üç dört

goncasından teşekkül eden demetciğı kulağının arkasına doğru öyle bir düşürmüştü ki yüzüne bakmaktan hâsıl olan istikrâh mani olmasa da süsüne dikkat edilse bu kadının bir vakit hüsn-i tabiat sahibi olduğu da anlaşılırdı. Uçları kınalı parmaklarından birini gençliğinde cazibesine pek ziyâde itimad edildiğini göstermek için çenesindeki büyük siyah et parçasına dayıyordu!

Sarı Mama köşe yastığının üzerindeki örtüyü omzuna atarak sararmış teneke tabakasından bir tarafı gayet ince bir ucu kalın bir sigara çıkararak dumanlattıktan sonra söze başlandı:

-Safa geldiniz, hoş geldiniz. Nasılsın bakayım beyim?

-İyiyim. Siz nasılsınız? Müşteriler sık mı?

-Bereket versin. Ekmek parası geliyor.

-Havalar soğudu Sarı Mama, şimdi herkes ısınacak yer arar!

-Kale şimdi herkes yatakta ısınır? Meyhanede ısınır. Anlarsın dediğimi?

-Yok anlamadım!

-Ben ki bu evi tuttum ise sokağımızda bir meyhane vardı, simdi sekiz tane oldu! Meyhanenin geceliği yüz paradır, buranın kaç paradır?

-Kaç para? Bir lira haydi.

-Yok öyle fena sakalar başıma. Bilirsin biz adetlerimizi bozmayız. Bu sabah bir müşteri gelmiş, karsıma oturmuş, gecesine bes mecid vermiş! Kale benimle eğlenirsin dedim, kovuverdim!

-Ooo! Amma yaptın ha!

-Ya ne zannedersin? Kale burası kömürcü sokağıdır? Piliç gibi kızları adama bedava verirler? Sarhos olmuş, karı arıyor? Tosunum önce cebini yoklamazsın bir kere?

-Ey Sarı Mama biz ceplerimizi yokladık da geldik.

-Size kimin lakırdısı vardır pasam? Basım üzerine yeriniz vardır. Kale Dudu söyle su usağa bize bir kadeh sise bira, yüz dirhem kasar alsın.

-Yok yok, istemeyiz Sarı Mama!

-Parası bendendir beyim, safâna bak!

-Haydi öyle olsun, şimdi sen beni dinle! Şu beyi görüyor musun?

-He! O ne utangaç seydır!

-Buraya daha yeni geliyor.

-Ey ne zararı vardır? Ömründe orospu yüzü görmemistir?

-Hayır görmemiş!

-Benimle eğleniyorsun kale?

-Vallahi değil Sarı Mama, hiç şimdiye kadar hiçbir yere gitmemiş.

-Sahih söylersin?

-Sahih a canım. Niçin yalan söyleyeceğim? Hem baksan a süt dökmüş kedi gibi nasıl bir köşeye büzülmüş oturuyor.

Bu izahat üzerine zaten Azmi'ye matuf olan enzâr bütün bütün kendine dikildi, karıların yüzlerinde başka bir halâvet gözlerinde başka bir parlaklık peydâ oldu. Nefesleri sıklaştı, kalplerinde darebân ziyadeleşti, burunlarının kanatları hareket etmeye başladı. Bilâ-ihtiyar hepsi biraz ileriye temâyül ettiler. Kemin-gâh-ı iffete güvercin yavrusu gibi saf, temiz, sevimli; fakat arslan yavrusu kadar kuvvetli, yürekli heyecanlı bir av düşmüş! Bunun berrak teni, ince sarı bıyığı, çekme burnu hâsılı muntazam eşgâli ile güzellikte ceylana da müşâbeheti var. Bu yavruyu öpüp okşamak, bu arslanla uğraşmak bu ceylanın dâm-ı hüsnüne düşmek şu âluftelerin kara beyinlerinde yuva yapan bir fikr-i galiz-i intikam yahut daha doğrusu müşâreket-i şeni'anın en alçak mertebelerine düşmüş olmakla beraber inhisâr-ı masûmânedeki lezâiz-i ruhâniyeye âşik olmaktan kendilerini alamayan şu bîçârelerin çürümüş kalplerinde duydukları bir hiss-i nisvâniyyet idi. Bu fikri bu hissi ifade eden lisân-ı hâl şehvet ise kâffe-i ihtirâsât ve infîlât-ı beşeriyyede küllî tesiri meşhûd olan itiyaddan vücûd buluyordu. Yalnız bir kız, Katina, eski hâlinde, bî-kayd kaldı. Azmi bu küreyvât-ı demeviyyesi şerâre hâline girmiş âluftegân-ı şehvetin âteşin nazarları karşısında eriyor, buram buram terliyor. Bir taraftan mahcûbiyet bir taraftan hiddet! Kendini şu müşkül mevkide bırakan arkadaşına ta'n ediyor. Hemen hemen yerinden fırlayıp sokağa can atacak, bu kavs-i kuzahlardan kopmuş hıyât-ı şu'â kadar güzel derili yılanların yuvasından kaçacak!

-Demek bize yeni bir damat getirdin.

-Evet, artık siz de ona göre ikrâm edersiniz! Ayağı alışırsa başka yere gitmez. O da benim gibidir.

-Eyvallah pasam biz hiç kusur etmeyiz. Sigara içmezsiniz efendim?

Azmi o kadar cebr-i nefis ile bir "Teşekkür ederim" dedi ki karılar bir ağızdan gülmekten kendilerini alamadılar. Çocuk daha ziyade bozuldu, artık mahcûbiyetten sıkıntıdan yüzünde hiç renk kalmamış idi.

-Katina'yı da onun için ben getirtmiş idim

Bu söz üzerine çehreler birdenbire değişti. Karılar Rıfkı'ya o kadar dehhâş bir nazar attılar ki bu âlemlerin kâffe-i ahvâlini öğrenmiş, en büyük vakasını en ehemmiyetsiz nazarla görmeye alışmış olan kurt zenperest bile ürktü. O zaman Sarı Mama dedi ki:

-Yok biz adetlerimizi bozamayız, hiç öyle sey olur? Kızların hatrı kalır. Katina da sizindir, Eftelya da, Mari de, Roza da hepsi de kendi malınızdır kale! Pasam hangisini isterse, beğensin alsın.

Hep bir ağızdan “Beğensin, beğensin” dediler. Müteakıben bir sükût. Kızların Katina'dan mâadâsı kendilerine yakışır zannettikleri vaziyeti aldılar, dudaklarına birer câli tebessüm kondurdular, gözlerini Azmi'ye bakmıyormuş gibi ayrı ayrı noktalara nasbettiler. Sarı Mama bile pençesinde ezdiği biçâregân-ı sefâlete meşk taklit oluyormuş gibi üstüne başına çeki düzen verdi, yüzündeki ma'hûd beni zarifâne iki parmak arasına aldı! Herkes verilecek hükme intizâr ediyordu. Artık biçâre Azmi'nin hâlini tasvir etmek imkân haricindedir. Durdu durdu, gözlerini yerden ayırmadan karşısında ağızından çıkacak söz hayat ve memâtlarını kararlaştıracakmış gibi kemâl-i helecânla bekleyen mahlûkâtın darebân-ı kalbini dinleye dinleye hayli bekledi, sonra yerinden kalktı da dedi ki: “Afedersiniz... Şey... Madamlar... Sizi rahatsız ettik... Estağfirullah kim beğenmez... Kusurumuza bakmayınız, alışmamışım da!... Hem bendenize artık mücade ediniz de.... Fakirhaneye gideyim...” Bu netice sahenin bütün ciddiyet-i menfaatecûyânesini zîr ü zeber etti. Bir ikinci kakhaha fırtınası evin her tarafına yayıldı, sarakalar, istihzâlar hatta hakaretler başladı. Azmi bu hengâme-i rezâletin önünde bütün bütün bî-mecâl kalarak bulunduğu yere yığılıverdi. Sarı Mama boğa feryadına rahmet okutacak kadar canhıraş bir “Sus olun!” demeseydi karılar sabaha kadar terbiyesizliklerinde devam ederlerdi. Rıfkı Efendi hiddetlice bir sesle söze başladı:

-Görmüyor musun be kadın? Çocuk utanmasından ne yaptığını şaşırmış. İşte Katina'yı dedim, Katina'yı alacak. Eftelya sen de benim odamı hazırla şimdi gelirim.

-Siz bilirsiniz pasam. Ama bilirsin ya biz adetlerimizi bozmayız, geceliği veresiniz.

-Peki al işte dört lira. İşte bu mecdiye de bira parası. Memnûn olursak yarın bahşişinizi de vereceğiz!

-Efharisto pasam. Haydin kızlar odalarınıza, yüzüme ne bakıyorsunuz kale! Burada isiniz kalmıştır?

Karıların kimi Rıfkı'ya bir nazar-ı gayz ü hakâret fırlatarak kimi intihâb olunmadığına ehemmiyet vermemiş gibi bir sahte vakar takınarak odadan çekildiler. Katina Azmi'nin yanına teveccüh ederken Rıfkı karşısına çıktı, kadını bir köşeye götürdü.

-Katina, sen iyi yürekli bir kızsın.

-Beni seversin de onun için öyle söylüyorsun.

-Evet seni severim, fakat doğruyu da söylüyorum.

-Ben de seni severim. Sevmesem bu gece buraya gelmezdim. Adını verdiler de geldim.

-Neden gelmeyecektin? Tövbekâr mı oldun?

-Eğlenme!

-Ey neden gelmeyecektin sanki?

-Nene lâzım?

-Söyle ne olursun?

-Sevdiğim var da...

-Sevdiğin mi?

-Evet, ilk gözümün ağrısı! Yine geldi beni buldu.

-Sen şimdi onu seviyor musun?

-Seviyorum ya, inanmadın mı?

-Yakıştır ya!...

Rıfkı bu kelimeyi kaçırmamalıydı. Muhabbetinin tahkîr olduğunu hissediverince o muhabbete liyâkatten ne kadar dûn bir mertebede kaldığını da anlayan bedbaht kadının mecrûh kalbinden iki katre-i hûn koptu, en ince damarlarından geçerek ferî uçmuş gözlerine geldi, beyzâ hâline gelmiş bir şerâre gibi göz kapaklarının içini yaktıktan sonra yanaklarına dökülüverdi.

-Afedersin Katina, afedersin. Hem sana iyi kız diyorum da hem yüreğini kırıyorum. İnandım Katinacığım, muhabbetine inandım. Lakin benim hatırım için bile artık başkasına çıkmamalıydın.

-Hakkın var beyim ama, sevda başka para başka.

-Demek sevdiğin seni besleyemez?

-Hayır ikimizi de ben besleyeceğim.

-Demek hem gönünü birine vermişsin hem vücûdunu başkasına satacaksın?

-Ah evet, biz başka nemizi satabiliriz! Yalnız bir günüm başkasının ise bir haftam onun oluyor...

-Bîçâre kız!

-Mersi beyim. Sizin de çok iyi yüreğiniz vardır. Lakin şimdi beni bırakınız da arkadaşınızı düşününüz, emriniz nedir?

-Hakkın var. Katına bu çocuğun gözü burada açılacak...

-Vah vah, ey niçin getirdiniz?

-Ben getirmesem başkası getirecekti. Hem kim bilir nerelere giderdi.

-Doğru.

-Şimdi dinle beni, kardeşim kadar sevdiğim bu çocuğa benden iyi bakmalısın!

-Rahat olunuz.

-Allah esirgesin başına bir iş gelmesin, sonra sana yapmadığımı bırakmam.

-Hiç merak etmeyin beyim.

-Kendine muhabbet ettirmeyecek kadar ısındır. Başka yerlere gitmesin. Ben sana ayrıca da para veririm. Hele şu yarım altını al bakayım.

-İstemez beyim.

-Al diyorum. Göreyim seni Katına umduğum gibi çıkarsan çok işine yararım.

-Zevkine bak beyim.

Bu muhaverecikten sonra Katına nâzân nâzân hırâm ederek köşesinde mebhûd kalmış olan Azmi'ye yaklaştı. Adetâ hürmet denecek bir tavr-ı nezâketle koluna girdi. Azmi ihtiyârî münselib bir hâlde metresi olmaktan ziyade arkadaşına benzeyen bu kadıncağızın za'fiyyet-i nisvâniyyesine ittikâ ederek âheste âheste odadan çıktı, gözden kayboldular.

Rıfkı Efendi Sarı Mama ile yalnız kalmış bira şişeleri de gelmiş idi.

-Ey gel bakalım Sarı Mama, Hani kağıtlar? Partisi bir çeyreğe ha.

-Çoktur, bir kuruşa.

-Yok aşağı olmaz. Hem sen konçiniyayı kıyak bilirsin. Aç şu şişeyi bakalım.

Oyuna koyuldular, bir saat kadar oynadılar. Rıfkı Sarı Mama'yı memnûn etmek için beş çeyrek kaybetmiş, kendisini memnûn etmek için de üç şişe birayı yutmuş idi, artık yukarıya çıkma zamanı geldi. Uyuclaya uyuklaya merdivenleri tırmalanıp da odasına çıkınca hafifçe bir soyunarak Eftelya'nın burnuna attığı bir fiskeye mukâbil bir tekme yedikten sonra yatağa girdi, iki dakika sürmeden zıbarıverdi.

Ertesi sabah Azmi Bey erken uyanarak arkadaşını uyandırdı, daha Beyoğlu'nun köpekleri uyanmadan yola çıktılar. Rıfki "Azmi memnûn musun?" dedi. "Teşekkür ederim" cevabını alınca da "İşte şimdi bir eğlence buldun, istifade et. Fakat hiçbir vakitte hatırdan çıkarma ki sana zevk veren kadın başkasının da malıdır. Bundan sana iyilik gelmez fenalık gelir. İşin ilerisine gitmeye kalkışma. Gençliğin buhranlı, galeyanlı zamanlarını geçir sonra te'ehhül edersin." Sözlerini ilâve etti. Ayrıldılar. Katina'nın terbiyeli etvâr ve evzâından pek ziyâde memnûn olan ve Rıfki'ya da bundan dolayı teşekkürler eden Azmi evine gelip de istirahat etmeye hazırlanırken validesinden "Oğlum, keşke bu akşam misafirlîğe gitmeyeydin. Münire Hanım'lar buraya geldiler. Ayol artık onlar açıkça sana kızlarını vereceklerini söylüyorlar. Daha ne kadar bekleteceksin?" sözlerini işitmesin mi? Hemen keyfi kaçtı, valideciğine sertçe bir cevap verdikten sonra odasına çekildi.

Üç gün sonra Azmi Bey yine Katina'nın agûş-ı visâlinde idi. Bu ikinci mülâkat birincisinden ziyâde hissiyatını teheyhüc eyledi. Hatta evine avdet ettiği zaman yine ma'hûd izdivaç teklifine uğramamak için validesine görünmedi. Aradan yirmi gün kadar geçmiş, bey Katina'sıyla beş kere görüşmüş idi. Bir gün söz verdiği zaman olmamakla beraber itiyâd ziyadeleştikçe şiddetini arttıran şehvetin tesiriyle yine Katina'nın odasına can attı. Kadıncağız bir köşede oturmuş mahzûn mahzûn düşünüyordu. Azmi birdenbire odasına girince şaşırıldı. Fakat şaşırılmaya da vakit bulamadan kendisini beyin demir kolları içinde yatağın üstüne buldu.

-Aman rica ederim, yavaş olunuz!

-Ne var, Katinacığım? Ne oldun?

-Durunuz... Durunuz... Oh!

Bütün mesâib-i medeniyyenin altında ezilen biçâre bir kadının yüreğinden kopan bu "Oh!" her hisse galebe eden validelik hissinden mütevellid bu feryâd-ı sürûr Azmi Bey'in kulağında henüz tanîn-endâz idi ki Katina'nın karnında beslediği cenin-i masum huzûr-ı tabiatta bütün 'uyûn-ı melâike karşı irtikâb olunacak cinayet-i redî'eden galeyâna gelmiş, daha mehd-i vücûda gelmeden hayât-ı maneviyyesine sürülmek istenilen siyah âteşin leke-i âr aleyhinde isyân etmiş gibi zerre-i mevcûdiyetinin var kuvvetiyle oynuyordu!

Azmi Bey kavânin-i sâlime-i beşerin bu canlı ihtâr-ı nâmusu huzûrunda donakaldı. Çocuk vardı çocuk! Çocuk ki daha anasının karnında iken babasını arar! Fahîşe beyin nazarında valide oluverdi, o biçâreye kalbinde derin bir hürmet samimi bir muhabbet duydu.

-Bu kimden Katina?

-Senden olamaz beyim! Ne telaş ediyorsun? Daha görüşeli bir ay olmadı. Birini severim de onundur. Lakin işte durdu, sen keyfine bak.

Şu son söz, valide olmakla beraber seyyi'e-i itiyâddan kurtulamayan, beliyye-i ihtiyâc altında ezilen bedbaht bir kadının ağzından dökülen bu “Keyfine bak!” ricâsı Azmi Bey’in vicdanında ne kadar ulviyet ve safvet varsa galeyâna getirdi, çocuk gibi ağlamaya başladı... Nihayet Katina’ya cebinde ne kadar parası varsa vererek tesirinden ümitvâr olmadığı için nasihat etmeden, bir söz söyleyemedi yalnız kadıncağzın alnına bir buse-i ihtirâm kondurduktan sonra odadan fırladı, hemen bir arabaya atladı yolda ağlaya ağlaya evine geldi. Validesinin boynuna sarıldı, “Anneciğim, ne günü isterseniz Münire Hanım’ı nikâh etmeye hazırım” dedi.

Bir ay sonra kına gecesinde Azmi’ye çok rakı içirmeye çalışan ve vakadan bittabi’ haberdar olan nekre-gû, tuhaf Rıfkı Efendi pek de ciddiyetten ‘ârî olmayan bir lisân ile “Gördün mü evlenmek böyle olur. Oradan geçmeyince buraya gelinmez. Emin ol ki dünyada senden ziyade haremının kadrini bilecek, çocuğunu sevecek kimse yoktur!” diyordu.

7 Kânun-ı Evvel 314

A(yın).Nâdir

۵

عزیمی ملک منیرہ خانمی ناصحی کور دیکھی ، اخلان ، عاقلہ سلک نہ پرینہ داتر نہ کبھی معلوق آدینقی نفضولیلہ آکلتری ، سلیم افندی
 بچپوتہ دوستونکہ بائسلاری ، برخیلی نکلر نہ سوکرہ دیری کہ ،
 - سہ منیرہ خانم نہ ہائشفہ قادیرہ کور دیکھی ؟
 - غائب ، نہ وہ نہ کورہ کیم ؟
 - ای مکتبہ اولدینقی کبی اوصلوا اولورہ عسورہ دیرتایع اولیلہ ؟
 - اون مکتبہ شہری وارہ !
 - بیج یا یقینلو ، نیکھی ؟
 - غائب ، نہ دیریک ایتوریک ؟
 - بلک اوغلہ تکبار نہ کوفی جیفہ پیریک ؟
 - نہ کوفی ایتوریک ... فقط آکلرہ بیوم .
 - آکلرک ، اوکچہ بزورہ قائل اولورہ والدہ کدہ اذہ آلہ وہ ہیا رتنبہ کوفی بولوریک .
 - یگانا ... نکلرکی سولیک
 - کاتنا ہلکہ نکلرہ جوسلیمہ بر کتاب او فوردہ کیم .
 - زورہ ؟ بولورہ ؟
 - غائب ، صوفیانک اولورہ
 - اولی زورہ الہی سولیک ؟
 - سکی رو کور دیک .

کیم افندی عزیمی کجک تا اکل ایوم بلیندہ قورغم ، ہلکہ سوتاقورہ قیزی کورہ سہلولتسی بولورہ بر دینقلو تا تیرہ قابیلو بر دیکھی کورہ
 قناعت نکلرہ ایتوریک ہلکہ نکلرہ عارنلی آکلنای بونونہ بونونہ نکلرہ سی بولوب اولورہ ایری . نہ والی کچی کچی آکلرہ اولورہ کجک
 دنیا وہ قادیرہ یوزی کور دیرہ سہولت برخی کور دیکھی سوہ جک ، اوصلو نکلرہ اولدی ہی ایتورہ ، عاقلہ نکلرہ ایتورہ !
 کورہ نکلرہ کورہ نکلرہ بلک اولدی عاقلہ زورہ بولورہ بریالی
 بولورہ با اکلرہ اولورہ شوغو اولورہ ایکی ارقاوسیم بیوم بھیلہ برلکدیل . ہوا نکلرہ ایری . اوقم اولورہ کورہ با ایتورہ
 سر رہا نکلرہ کورہ نکلرہ عزیمی ایکدہ بردہ فقط نہ شہرہ نکلرہ کچی ارقا داسونہ زورہ یکدہ کجکدی نہ یا یہ خفاری صورہ بولورہ کیم افندی
 بہام خولورہ رہ ، کچی بولوب اولورہ کورہ کورہ کجک تا منیرہ ایورک لوقیرہ کچی یقنیا یانورہ . ساعت بردہ سوکرہ با ایتورہ
 کچرہ . سلیقہ ترتیب واضاری اولورہ ایکیشہ فتح راقی اچکدہ سوکرہ مقل بریک بولورہ ، سوکرہ نہ کورہ بھیلدیل . ایکی کہ تقسیم
 خورہ کیدیلورہ کلاری ، ساعت رہ درہ با ایتورہ ایری . غلطرا نکلرہ فارشیدہ کچی اوچورہ سورہ صولایش ، صلیبہ بولورہ ایشی

بوسه او درین هر دو برده بدیندی. قایل سگله او قدر دهاسه اوقیر بر نظر آنند که بدعادت کافه اوستی کلسه
 این بود که بعضی آن اهتزاز نظر کورنگه آستین اولاده فور دن نیرسته یله اورکدی. اوزماره صاری ماماری کور
 - یوره بزعا ندرن یوزما مایه، قیزان خاطر ی قالی. اوستیلنه سزکده، ان لیاوه، ماریه، روزاده هسی ده کدی ماکرانه
 باسم ها کلسی انیزسه، کلسیده آلسیده.
 صا بر آغزده ده کلسیده، کلسیده «ریدیل» شعا قی بر سکوت. قیزان هسی اوستیلنوه ماخذی کذلیرن با ایتیر نظر ایتدی صاری
 وضیعی آلدیل، روزا قیز بر بعضی سیم قوندرید، کولونین سیمی کولونین غزیم ما فیو رسه کبی آیری آیری نظر لر
 صا نسی ایتیل. صاری مایله بیچ سوزده ایتدی بیچاره سفاکته - سیم نظیدن سیمی سیمی سیمول کبی اولور رسه کبی اوستی
 باشدی کبی روزده بریدی، «موسول سیمی سیمی سیمی نظر نفاذ ایتی یازا و آره سده آلدی» هرکی ویریله کله ایشلا راییدیل.
 ارقده بیچاره سیمک حاکمی نفویا ایلک ایتکاد خار جلدور. طوری طوری، آغز لری بریده آیر مارده خار سینه و آغز نه
 عیقه صوره صیبات و زماندن قیزا سزده صیقه کبی کالی غما نله کلسیده صیقه سزده حقد قانق صرا بولجی دیکدی دیکدی
 صیقه کعبه دی، صوکور بر نوله قانقدی ده دیدی که: «د عفو ایتسکن... شی... مارا... سزده ایتسکن... استغفر لله کبی
 بکن... قدر نوله با قانکده آیتیمم ده... هم نوله کزه ارقده ساعده ایتسکن... فقیر خایه کیده... بوتجی صونک
 بونور حدیث سلفی یانسی زید و زیدیه ایدی بر ایتدی قیقه فورطنی اولک هر طرفه با بدلی، احتیظیلو صارت ل، استغفر
 صتی عشارتد با سلا دی. غزیم یوهنقا و زوانک اکنج بونور بونور بی جای قانده بونور بی برده بیلیوری. صاری ماما
 بوغا و یازینه رفته اوزدده صیقه قدره حاکمی سیم برده صوصی اولک! «دیمه بی هسی قانده صیقه قدره سزده نظر نه
 دوام لیدروری. کلسی ایدی عذر بلجی برسد سوزده با سلا دی:
 - کور صور سیک بر قانید، چو بود انا نه سزده نه یا یرتی شارسیم. ایتیه اوستیلن سیم، اوستیلن آله هیه. انا دیا
 سه رهنم اولدی عا خرا سیدی کلین.
 - سز بیلرسن باسم، هسه اما بیلرسن یا بزعا ندرن یوزما مایه، کجی ویره سکن
 - یکی آله ایتیه درت لیا. ایتیه بو جید برده بیچاره سی. لنده اولور قدر باره بخشکنده ویره کن!
 - اقی سزده باسم. هایدیک قیزار اوشه لریکه، یوزده نه با قورکن ایلورده ایتسک قان سزده
 قان بیلدک کبی عیقه بر نظر غیظه و شفا رته فیله ندره کبی انتخاب اولورنا دوقه اهتت ویردسه کبی بر اشته و قان فافه ره
 اوشده ده هکده لب، اوستیلن غزیم نوله بانه نوله ایتسکده کلسی قان سینه چیدی، قاری بر کور سزده کولور دی.
 - قان سینه سزده ایتدی بر قیز سکن.
 - بی سوزک ده، اولک ایتیه اولمه سولور سکن.
 - اوتسی سورم فقط طوع و نهی ده سولور سکن.

شیدی شخصیتینم قاراسم قدر سوکیم بودیو بوخند نداد ای باقالیه!
 - راحت اولد
 - امله ایرکیمد باشه براسه کلید ، صوره سکا با با دنی با قلم
 - هیچ مزه ائیلک بلم
 - کدکه عجب ایدر بوج قدر ایدر . جدماشه برله کئیمده . سدک آیرجی ده یاره ویریم . هده شوایرم تندی آل با قلم
 - استیز بکم
 - آل دیورم . کوره یمنی اوختیله او بدیم کچی چقا سرت جوده ائیلک با قلم
 - نطقه ناله کیم
 - بوخاره کیمده صوره ^{قانا} انا نه نازله قرام یه رله کوشه سوره بروت قالمس اولده می یه یا فلسری . عارنا صرت دین جلت
 بر طوره ناکله کوردی ^{قانا} ملسا غیازی ملسا صلب عزی اغیاری سلب بر فاند بوتره سی بو فنده ناره ارقاشه کوردی
 بو قارچغاق صغیت نوانه سنا انا یرک ^{قانا} ملسا آه آه اولده بقدی ، کدکه دهر غائب اولد
 کیم اقدی صاری نانا ایله ناکله قالمس . بیایسته اری ده کلیم ایدی
 - ای کل با قلم صاری نانا ، کانی ناخدرم . بارینی بر طرله قان
 - خپوتنه ، بر عیوشه
 - بوره آتاشی اولان . هر سه قوخیانی قیامه بیدک . آدج توشه بی با قلم
 او بونه قویدوب ، بر ساعت قهر او نیا ویدر . ^{قانا} صاری نانا کئیمده ائیلک ایدر صهر فارلیک غایب ائیه ، کدزینی منونه ائیلک
 ایدر ده اوج شینه برینی بوتس ایدی ، ارفه یونقاری طیف زانی کیمی کلیم . او یونقاری ، او یونقاری ، او یونقاری
 او طرسه یمنی خیفی بر صوبه نره ، قالدیا ناک بونه آتشی بر شکه یه تقابل بر نله بکده صوره یانا عذ کوردی ، ائیلک و فیکه
 سورده چند یو بوردی .
 x x
 x
 ابریش صباغ عزی یاک ، بکده او با نره ارقاشی ، او با ندری ، او هاب او غلت کونکوردی او با ناره بوله بقدیدر . کلیم ده عزی
 منوخلک ، « بیری ، دنگر بولم ، هوا بی آلمجوره وداشته سیدی بر اکلج بولور ، سفاره ایت . فطنه بر وقتو خاطر کده
 قینقا یاکه سکا زور دیرده قارمه باشه سکت ده مالدیر . بونده سکا ایلک کلیم قلم بولور . ایشک ایدر کدکه قالمس کئیلک
 جوتی ، غیا نای زماندی کیم صوره ناهل ایدر سکت . « سوزلری ده علاوه ائیدی ، او با نچلیک تر برینی ، طور و اوضا عنده
 بک زبانه کئیمده اولد کئیمده بونده قولدی تکرار بولدی عزی او نه کلیم ده استراحت ، ایتکله خاطر ایدر کدکه والده سنده
 دد او غمی ، قاشکی بوقلم ساحر لکه کئیم بولک . حیره خاسد بورا کئیمده . آ بول ارفه اولد آ بقدی سکا قی اری و بره کلیدی
 س بولور . دهانه قدر بکله خلسه ، « سوزلری ایتیمین . اها کیمی قایدی ، والده کله حاسرجه بر جیب دیرد کئیمده
 ، و طرسه چکیدی .



Kendine Özgü Bir Polisiye Denemesi: Haberci Çocuk Cinayetleri'nde Klasik Polisiye Kurgunun Yapıbozumu*

A Distinctive Detective Novel: The Deconstruction of Classic Detective Fiction in Haberci Çocuk Cinayetleri

Merve Esra Polat¹ 



*Bu makale, Dr. Öğr. Üyesi Gülseren Özdemir Riganelis danışmanlığında tamamlanan "Polisiye Edebiyatın Geleneksel Yapısını Bozan Kadın Yazarların Romanları Üzerine Postyapısalcı Yaklaşım (1985-2015)" başlıklı doktora tezi kapsamında hazırlanmıştır.

¹Dr. Arş. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon, Türkiye

ORCID: M.E.P. 0000-0002-0616-5071

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Merve Esra Polat,
Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Üniversite Mahallesi, Merkez Kanuni Kampüsü,
Trabzon, Türkiye
E-mail: mervesrapolat@gmail.com

Başvuru/Submitted: 26.01.2021

Kabul/Accepted: 20.04.2021

Atf/Citation:

Polat, M. E. (2021). Kendine özgü bir polisiye denemesi: Haberci Çocuk Cinayetleri'nde klasik polisiye kurgunun yapıbozumu. *TUDED*, 61(1), 259–282.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-868864>

ÖZET

Bu çalışmada, Perihan Mağden'in *Haberci Çocuk Cinayetleri* adlı polisiye romanında okurları rahatsız etmek ve çağdaş sosyal yapılar ile polisiye türünün cinsiyetçi niteliğini eleştirmek için kullandığı anlatı stratejileri postfeminist bakış açısıyla ele alınmaktadır. Hikâye düzeyinde kadınların arzu nesnelere olarak sömürüldüğü, erkekğin zekâsıyla yüceltildiği, çocuğun işgücüne dönüştürüldüğü fantastik bir dünya anlatılmaktadır. Daha derinde ise klasik polisinin biçim ve içerik unsurları kullanılarak kimlik yaratma çeşitleri, rasyonalite vurgusu, dil, mekân, zaman gerçeklikleri sorgulanmakta ve *formül edebiyatı* şeklinde tanımlanan polisinin katı kuralcılığı yapıbozuma uğratılmaktadır. Fantastiğe evrilen yersiz ve zamansız kurgusuyla klasik polisinin rasyonaliteden beslenen kuralcılığını zayıflatan eser, cinsiyetin sınırlarını genişletme girişimleriyle beraber türün kalıplarını sorgulamaktadır. Postfeminizm; mutlak izlek ve karakter kurgularının vurgulandığı bir yapıda, edebî tekniklerin tekrar eden düzeneklere indirgenip klişe dekorlar halinde muhabata sunulmasına itiraz ederek polisinin ikiliklere dayanan yapısını görünür kılar. Buradan aksiyon alan ve türün şematik kurgusunu yineleyerek dönüştüren Mağden, hiyerarşik işleyişi ortaya koyup yapıbozuma uğratarak klasik olanı ihlal eder ve polisinin sınırlarını genişletir. Dolayısıyla kaidelere dayanan yapının, tanımlanması mümkün olmayan akışkan bir yazın anlayışıyla yer değiştirmesi; cinsiyet ve cinsel yönelim farklılıklarına alan açar, dışlayan politikaların kucaklayan yaklaşımlara evrilmesini ve bireylerin özgün varoluşlarının vurgulanmasını sağlar. Okuyucuların karşısına tipik bir muamma serüveniyle çıkmayı reddeden yazar, eserini klasik yapıyla diyalog halinde olan ve her ikisi de toplum değiştikçe değişen bir üretim olarak sunar.

Anahtar Kelimeler: Polisiye kurgu, postfeminist eleştiri, toplumsal cinsiyet, rasyonalite, yapıbozum

ABSTRACT

This study is a discussion from a postfeminist perspective of the narrative strategies used by Perihan Mağden in the detective novel *Haberci Çocuk Cinayetleri*. These strategies include allowing the readers to be disturbed and criticizing the sexist nature of the crime genre with its contemporary social structures. At the level of the story, the novel is about a fantasy world where women are exploited as objects of desire, where the man is glorified by his intelligence, and where the child is transformed into a labour force. At a deeper level, by using the form and content elements of classical detective, the ways of creating an identity, the emphasis on rationality, and the realities of language, space, and time are questioned, and the strict prescriptiveness of detective literature, which is defined as *formula literature*, is deconstructed. Postfeminism reveals the duality structure of the detective genre in that it objects to the reduction of literary techniques to mere repetitive mechanisms and to being presented to the interlocutor in cliché decors. Taking action from here and transforming the schematic fiction of the genre by repeating it, Mağden reveals and deconstructs the hierarchical process, violating the classic genre and expanding the boundaries of the detective.

Keywords: Detective fiction, postfeminist criticism, gender, rationality, deconstruction



EXTENDED ABSTRACT

This study aims to analyse the novel Haberci *Çocuk Cinayetleri*, which attempts to reveal the deep gap between the experience of femininity, which has already been fictionalized, and unequal practices such as sexual politics, race, and class discrimination through the detective genre, which is a very strict literary genre. During the analysis the focus is on literature, which is a collaborator of the artificial distinctions between individual and public life in general, the forms of representation depending on the way the social structure functions (Irigaray, 2006, p. 17), and on the detective novel within the scope of sexual politics in particular. Thus, the character representations constructed on the basis of gender and sexuality and the stance of these representations against male domination are questioned in the novel, and these come to life through language. It is possible to follow the dramatic changes in the status of the characters through literature that contains ideological codes, because literature allows us to determine how the phenomenon is perceived; perception affects the direction and speed of the action (Maugue, 2005, p. 478).

This study employs the postfeminist theory and uses detective narratives in detective genre preferring the *whodunit?/ whodunit?* type of text. The dichotomous setup of the Whodunit is convenient for tracking changes in gender and sexual orientation. In addition, the lack of a comprehensive study on the *Haberci Çocuk Cinayetleri* is among the criteria in the selection of the book. Both the fact that Mağden's writing technique is open to changes and the reality that she benefits from postmodern methods provide data suitable for evaluation in terms of the arguments of the study.

The analysis method of the study is that of a post-feminist critique that assumes not only women's but all grievances, acts with a comparative understanding without targeting the universal, and develops new social criticism paradigms without relying on the traditional foundations of philosophy (Sarup, 2010, p. 219-222). The concept of *deconstruction*, which is the method of poststructuralist theories and which made feminine language possible (especially that advocated by French feminists and put forward by Jacques Derrida), shows that language is an ideological device with a philosophical approach and is used in text analysis. Intertextuality is among the methods used to reach the deep structure of the text and analyse the discourse.

During a long period of convalescence after illness S. S. Van Dine (Willard Huntington Wright), spurred on by his interest in detective fiction, prepared a list of *The Twenty Rules of the Detective Novel*, in which he determined the common points of the texts after reading a large collection of detective novels. He created his own detective and wrote texts according to the rules on the list. The dystopic detective novel *Haberci Çocuk Cinayetleri*, written by Perihan Mağden and first published in 1991, is included in the detective genre, but it does not comply with the rules determined by S. S. Van Dine. The text, which is a parody of traditional detective, leaps away from the strict prescriptiveness of the genre on the positivist level and also on the level of character fiction. It has a plot that supports all established patterns, proof

that the species is deconstructed. In this text, all impositions are repelled without adhering to the inadequate theorizing of the detective genre and reducing standards. With its spaceless and timeless fiction that has evolved into the fantastic, the novel weakens the rationality of classic detective stories, questioning the patterns of the genre with its attempts to expand the boundaries of gender. The replacement of the structure is based on the rules of a fluid understanding of literature that cannot be defined. It clears space for differences in gender and sexual orientation, ensures that exclusionary policies evolve into embracing approaches and emphasizes the unique existence of individuals. Refusing to display a typical enigmatic adventure novel to her readers, the author presents her novel as a work that is in dialogue with the classical structure and in which both change as society changes.

GİRİŞ

Bu çalışmada oldukça kuralcı bir edebî tür olan polisiye aracılığıyla cinsel politika, ırk ve sınıf ayrımı gibi eşitliksiz uygulamalar ile hâlihazırda kurgulanmış olan kadınlık ve kadınlık deneyimi arasındaki derin uçurumu ortaya çıkarmayı amaçlayan *Haberci Çocuk Cinayetleri* adlı romanın çözümlenmesi hedeflenmektedir. Çözümleme yapılırken genelde bireysel ile kamusal yaşayış alanlarındaki suni ayrımların işbirlikçisi, toplumsal yapının işleyişine bağlı temsil biçimlerinin sözcüsü edebiyata (Irigaray, 2006, s. 17), özelde ise cinsel politika kapsamında polisiye romana odaklanılmaktadır. Böylelikle dil vasıtasıyla hayat bulan romanda, cinsiyet ve cinsellik temelinde kurgulanan karakter temsilleri ile bu temsillerin erkek egemenliğine karşı duruşu sorgulanmaktadır. İdeolojik kodları barındıran edebiyat aracılığıyla karakterlerin durumundaki dramatik değişimleri takip etmek mümkündür. Zira edebiyat, fenomenin nasıl algılandığını belirlemeye imkân tanır; algılama ise aksiyonun yönüne ve hızına tesir eder (Maugue, 2005, s. 478).

Postfeminist teorinin kullanıldığı çalışmada polisiye tür içinde dedektif anlatısı, özelde ise yapı itibarıyla şematik olan *whodunit?/whodonit? (kimyaptı?)* türündeki metin tercih edilmektedir. *Whodunit?*'in dikotomik kurgusu, cinsiyet ve cinsel yönelim hususlarındaki değişimi izlemek için elverişlidir. Ayrıca *Haberci Çocuk Cinayetleri* üzerine kapsamlı bir çalışmanın yapılmaması, eser seçimindeki ölçütler arasındadır. Mağden'in yazma tekniğinin değişikliklere açık olması ve postmodern yöntemlerden yararlanması da çalışmanın argümanları bakımından değerlendirmeye uygun veriler sunmaktadır.

Çalışmanın analiz yöntemi; sadece kadını değil, bütün mağduriyetleri üstlenen, evrenseli hedeflemeden karşılaştırmacı bir anlayışla hareket eden ve felsefenin geleneksel temellerine dayanmadan yeni toplumsal eleştiri paradigmaları geliştiren postfeminist eleştiridir (Sarup, 2010, s. 219-222). Postyapısalcı teorilerin metodu olan, özellikle Fransız feministlerin savunduğu dişil dili mümkün kılan ve Jacques Derrida tarafından ortaya konulan *yapıbozum* kavramı, dilin ideolojik bir aygıt olduğunu felsefi bir yaklaşımla göstermekte ve metin incelemesinde kullanılmaktadır. Metinlerarasılık da metnin derin yapısına ulaşmak ve söylemi çözümlmek için kullanılan yöntemler arasındadır.

Polisiye romanı *toplumsalın tarihi* addeden Ernest Mandel, bahsi geçen edebî türün kapitalizm ve burjuvaziyle şekillenen düzende suçun içselleştirilmesine hizmet ettiğini ifade eder. Burjuvazinin mülkiyetin, dolayısıyla suçun tarihi olduğunu savunan düşünürü göre dayatılan konformist hukuk vasıtasıyla şiddetten beslenen ve giderek daha fazla şiddete yol açan burjuva medeniyeti, öznel ölçütlerle belirlediği *normal* grubunun dışında kalanlara uyguladığı yaptırımları böylelikle onanabilir kılmaktadır. Polisyede kadına, homoseksüellere, yabancılara, düzene uyum sağla(ya)mayanlara, sömürülen halklara ve proletaryaya karşı şiddet dürtüleri yüceltilerek *normalleştirilen* kesim kısıktılır ve stabil bir hayat güvencesi, diğerlerinin güvensizliğiyle dengelenir (Mandel, 1996, s. 91-100).

Yaşadığı hastalık nedeniyle uzun bir dinlenme dönemine giren ve bu dönemde eğlenceli zaman geçirmek için polisyeyle ilgilenen S. S. Van Dine (Willard Huntington Wright), okuduğu

geniş polisiye külliyyatının ardından metinlerin ortak noktalarını tespit ettiği *Polisiye Romanın Yirmi Kuralı* listesini hazırlar. Listedeki kurallara uygun olarak kendi dedektifini yaratır ve eserler kaleme alır. Perihan Mağden tarafından yazılan ve ilk baskısı 1991 yılında yapılan distopik polisiye roman *Haberci Çocuk Cinayetleri* ise polisiye türüne dâhil olsa da S. S. Van Dine'in belirlediği kurallara uymamaktadır. Türün pozitivist düzlemdeki katı kuralcılığından, tüm yerleşik kalıpları destekleyen karakter kurgusu ve olay örgüsünden sıyrılan geleneksel polisiyenin parodisi niteliğindeki metin; türün yapıbozuma uğradığının kanıtıdır. Eserde, polisiyenin yetersiz teorileştirmeleri ile indirgeyici standartlarına bağlı kalınmadan tüm dayatmalara başkaldırılır. Dolayısıyla cinsiyet ve cinsel yönelim hususlarında farklılıkları yok sayan ve birbiriyle rekabete sokan ataerkil hegemonyanın söylemleri eleştirilerek polisiyeye bir antitez üretilir.

Basmakalıp kuralların yinelenildiği geleneksel polisiyenin olay örgüsünde suç/cinayet anlatının başında işlenir, muamma unsuru saklı tutulup gerilim yavaş yavaş arttırılır, hikâye rasyonel ve *çarpıcı* bir sonla bitirilir, hiyerarşik roller geçişken değildir. *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nde ise cinayetin gerçekleştiği an sabit olmamakla beraber muamma unsuru arka plandadır, dedektif-suçlu-kurban üçgenindeki roller iç içe ve belirsizdir, kapanış muğlak ve çok sonuçludur. Suçun kim tarafından ne şekilde işlendiğinin anlatıldığı ve geriye dönük bir soruşturmanın yürütüldüğü çift hikâyeli kurgu yapıbozuma uğratarak suçun işlenmesi ve araştırılması bölümleri arasındaki sınırlar belirsizleşir. Zira öne çıkarılan suçlunun kimliği değil, toplumsal işleyişin süreçteki rolüdür (Betz, 1999, s. 86). Bu sebeple geçmişteki olaylar üzerinde fazla durulmaz. Soruşturmanın niteliği anlatı süresince devam eden olaylarla beraber ileriye döndürür.

Klasik yapı için saptanan kuralları polisiyenin bütün türlerine genellemek mümkün görünmemektedir. Örneğin *kara roman (hardboiled)*, *whodunit*? in şematik kurgusundan ayrılarak toplumun suça giden süreçteki rolüne değinmektedir. Suçun temelinde yatan psikolojik ve sosyoekonomik etkenlerin irdelendiği türde, muamma çözülürken polisiyenin geleneksel suçlu tipiyle örtüşmeyen sonuçlara varılır; toplum ile suç ilişkisi derinleştirilerek okur, suç ve suçlu kavramları hususunda düşünmeye yönlendirilir (Üyepazarcı, 2008, s. 27). Örgütsel ve bireysel suçun bütünleşik şekilde sunulduğu kara romanda, toplumsal düzenin suçun işlenmesine neden olması üzerinde durulsa dahi yine de anlamlı bir toplumsal yapının varlığına duyulan inanç tamdır. Türün nihai hedefi, düzenin içinde konuşlanmış suç odaklarını görüntür kılmak ve toplumun arınmasına destek vermektedir. Ancak *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nde amaç toplumdaki sorunları ortaya koyup onları çözüme kavuşturmak değil, bizzat toplumun kendisini tartışmaya açmaktadır.

Kara romanda sokak dili, argo ve şivenin kullanılması, *suspense* 'te dedektifin dokunulmaz konumunun sarsılması, *thriller* 'da çift anlatının olmaması özellikleri *Haberci Çocuk Cinayetleri*'ni anımsatsa da söz konusu romanın çelişkili ve muğlak yapısı herhangi bir türe tam anlamıyla dâhil olmasının önüne geçmektedir. Yukarıda bahsedilen türler genel olarak polisiyeye yenilik getirse de değişim köklü olmaktan uzaktır. Edgar Allan Poe'nun ilk dedektif

öyküsüyle başlayan kuralcı yapı revize edilir; çünkü kurgusal düzendeki mevcut durum ve hiyerarşi korunmaktadır. Örneğin; kurban veya suçlu farz edilen dedektifin bu rollerdeki durumu geçicidir. *Yanlı*ş anlamanın/anlaşılanın düzeltilmesiyle dedektif birincil ve korunaklı konumunu tekrardan kazanmaktadır.

Klasik polisiyenin biçim ve içerik tekniklerini kullanmayan veya kullansa dahi dönüştüren *Haberci Çocuk Cinayetleri*, belirsiz ve yoğun bir üslup ile olay örgüsüne sahiptir. Polisiyenin temel izleğinde yer alan suçu arka plana iten metnin kahramanları; Sherlock Holmes, James Moriarty, Dr. Watson, Irene Adler gibi mutlak değerlerin sözcülüğünü yapan genel geçer tipler değildir. Kendilerine özgü bir gerçeğin temsilcisi haline dönüşen ve rollerin ortaklığına dikkat çeken karakterler, iyi-kötü gibi ikiliklere indirgenen ölçütleri aşır inanc sistemlerinin dayattığı değerlere direnerek kendi yaşamları ile tecrübelerinin ürünü olan varoluş imkânlarının peşine düşer. Bu bulgular aracılığıyla çalışmada çözümlenen eserin, polisiye roman türü üzerine düşündürmeyi amaçladığını iddia etmek mümkündür.

Cinsiyetsiz, Zamansız ve Mekânsız Bir Polisiye

“Cesaret Kol Gezmiyor”, “Kadri Bilinmemiş Kelimelerin Gizli Anlamları” ve “Haberci Çocuk Cinayetleri” şeklinde üç bölümden oluşan *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nin ilk iki bölümü, muamma anlatısından bağımsız kurgusuyla öne çıkar. Disiplinsiz davranışları sebebiyle konservatuarla ilişkisi kesilen bir öğrencinin yedi yılın ardından evine dönüşünün anlatıldığı ilk bölümde isimsiz kahramana jigolo cüce ile cücenin çok sevdiği maymunu eşlik eder. Bir sonraki bölümde kâğıt fabrikasında çalışan kahramanın iş arkadaşları tarafından sevilmediği, bu nedenle kendini terk edilmiş ve yalnız hissettiği aktarılmaktadır. Söz konusu hislerle boğuşan kahraman kendini oyalamak için *Bazı Kadri Bilinmemiş Kelimelerin Gizli Anlamları* sözlüğünü yazar. Bir gün fabrika paydos ettikten sonra içmeye gittiği lokantada gözleri mavi kel bir adam ve bir cüceyle sohbet eden kahraman, aniden şehirden ayrılmaya karar vererek belirsiz bir yolculuğa çıkar. Anlatıda muamma unsurunu oluşturan polisiye olaylar ise bahsi geçen iki bölümden bağımsız olarak üçüncü bölümde meydana gelir.

Birbirinden bağımsız anlatı bölümlerinden oluşan eserde, suç olayı ile çözümün anlatıldığı ikili hikâye yapısına uyulmadığı gibi klasik yapıda öngörülen cinayet de işlenmemektedir. Cinayetin olmaması dahi metnin klişe polisiye kurgusunu dönüştürdüğüne işaret etmektedir. Amatör bir dedektifin cinayet olduğunu düşünerek yürüttüğü soruşturmanın sonunda muamma unsurunun intihar olduğunun anlaşılması, çözüme dedektifin analitik düşünme yeteneğiyle değil de başkası tarafından yazılan bir mektupla ulaşılması, kurban figürlerinin kendilerini öldürerek toplumun gözünde suçlu konumunu alması, esas suçlunun ise geleneksel yapının her daim kutsadığı toplumsal düzenin kendisi olması; *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nin yer yer türün basmakalıp kurgusunu kullanarak veya anırtarak bu kurguyu kendine karşı bir silaha dönüştürdüğünü göstermektedir. Bahsi geçen durumlara ek olarak açılışın, muamma unsuruyla bağlantısı olmayan iki parçayla yapılması; mutlak neden-sonuç zincirini kırarak metni rasyonaliteden uzaklaştırır ve fantastiğin alanına kaydırır. İsmi olmayan ve etkisiz

kılınan dedektif aracılığıyla *kurtarılması* gereken toplumsal düzen suçlanır. İntihar eden haberci çocuklarla suçlu/katil ile kurban/maktul rolleri iç içe geçirilerek intiharlara sebebiyet vermesinden dolayı toplumsal düzen suçlu kabul edilir.

Eserde dedektif-suçlu-kurban üçgeni ile rasyonel çevre-mekân-zaman ilişkisi temelinde kurgulanan, gerilim ve gizem içeren geleneksel polisiyenin aksine tüm roller iç içe geçmekte, çevre-mekân-zaman bağlantısı ise belirsiz bir hal almaktadır. Üç bölümün tam anlamıyla bütünleşmediği metinde, özellikle ilk iki bölümün muamma unsurunu barındıran son bölümden bağımsız bir yerde durmasıyla bir hayal ülkesi kurgulanmaktadır. Polisiye olay ile figürlerin gerçekçi atmosfer ve çevre yönünden realist özelliklerle kurgulanması kuralına (Roloff ve Seeßlen, 1997, s. 25) zarar veren hayal ülkesi, metin boyunca sınırsız bir mekân ile ucu açık boşluklar yaratmaktadır. Zira eserde herhangi bir kara parçasında kurulan grotesk bir şehirde geçen ve herhangi bir zamanda yaşanan olaylar anlatılmaktadır.

Grotesk sözcüğünün “1. Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu. 2. tiy. Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi.” (*Türkçe Sözlük*, 2011, s. 991) anlamları, anlatının kurgusal boyutunun ipuçlarını vermektedir. Birleştiremeyeceği düşünülen şeyleri bir araya getirip eş zamanlı şekilde hem gülünç hem de korkunç öğeleri barındıran, biçimsizliğin biçimi pozisyonunda muğlak ve tekinsiz güçlerin hegemonyasını yansıtan (Aytaç, 2003, s. 344), bilhassa fiziksel deformasyonları vurgulayan kelimeyle uyum halindeki metin hem klasik polisiye kalıplarını kullanır hem de bu kalıpları görünür kılıp dönüştürerek yapıbozuma uğratır.

Metin boyunca polisiye kurguya uygulanan yapıbozumun figür düzlemindeki temsilcileri *cinsiyetsiz* haberci çocuklar, isimsiz kahramanın karşılaştığı cüceler ve bir *hijra*¹ olan Wang Yu’dur. Kendilerine ait olmayan parçaları bedenlerinde taşıyarak tercih etmedikleri yaşantılara mecbur bırakılan mekândan yoksun grotesk karakterler; toplumsal düzenin yıkıcı tarafını yansıtmaktadır. Toplumun *üst sınıf* kabul ettiği insanların istekleri sebebiyle deforme edilen beden ve dolayısıyla kimliklerin tümüne ses veren eser, polisiye türünün biçim ve içerik özelliklerine karşı gelerek söz konusu dikotomik yapıyı eleştiriye açar. Bilimkurgu ile fantastiğin dünyasından alıntılar yapan eserde, arketiplerin yer aldığı masal türüne göndermeler vardır. *Haberci Çocuk Cinayetleri*’nde karakterler ile mekânın fantastik kurgusu, zamansızlık hali ve merkezdeki kahramanların çocuk olması metni masala yaklaştırır.

Çocuklara hitap eden ve *masum* görülen masalarda kullanılan ataerkil kodlamalar, feminist teoriye göre tehlike teşkil etmektedir. Kullanılan güzel-çirkin, iyi-kötü, cesur-korkak, itaatkâr-başkaldırıcı gibi ikilikler; masaldaki hangi karakterlerin rol model seçileceğini okura dayatmaktadır. İkiliklere dayanan dil kullanımı, zıtlıklar arasında kalanlara alan bırakmamaktadır. Dil aracılığıyla yaratılan bu diyalektikte çocuklar olumlu özelliklerle kurgulanan karakterle

1 Güney Asya coğrafyasında doğum cinsiyeti erkek olan ancak kendisini kadın olarak veya ne erkek ne de kadın olarak tanımlayan kişidir.

özdeşleşirken yetişen itaatkâr bireylerle beraber ataerkinin dayattığı toplumsal düzenin devamı garantiye alınmaktadır. İtaatkâr bireyler üreten sisteme başkaldıran haberci çocuklar, cinsiyet idealleştirmeleri eşliğinde öne çıkarılan karakter kurgularının yok edici yönüne dikkat çeker. Yakışıklı ve cesur prens ile güzel ve boyun eğen prenses imajlarına benzer şekilde görünürde *kusursuz* bir varoluş sergileyen haberci çocukların bunalımları, onların *muratlarına erip mutlu bir yaşam sürmelerine* engel olur. Metinde varoluşun gerçek kurtarıcısına dönüşen intiharlarla anıştırılan masalsi atmosfer altüst edilir. Diğer bir ifadeyle temel unsurlar kullanılarak bu unsurların kavramsal, anlamsal ve algısal boyutları dönüştürülüp polisiye türünde olduğu gibi geleneksel masal yapısı da yapıbozuma uğratılır. Böylelikle iki ayrı ve kuralcı edebî türün eril kodlamaları görünür kılmış iktidardaki erkek figürünün gücü sekteye uğratılır.

Evrensellik, Kimlik ve Özgürleştirilen Tekillik

Haberci Çocuk Cinayetleri'nde *normallik* kriterlerine göre bir erkek için nahif, bir kadın için ise sert kabul edilen tutumlar; geleneksel cinsiyet rollerini, dolayısıyla polisiyenin katı karakter üçgenini dönüştürmektedir. Sarsılmaz cinsiyetçi yapıların akışkan ve savruk kimliklerle yer değiştirdiği eserde, toplumun yanlı değerleriyle yaratılan adaletsiz edebî kurgu sorunsallaştırılmaktadır. İnsanın eylemini, dikte ettiği kurallar vasıtasıyla sınırlayan hegemonik düzenin sözcülüğünü yapan polisiyenin aksine bu eserde failer cezasız kalır, cinayetin caydırıcı gücü ile etik değeri sorgulanır. Geleneksel yapıda ölüme yüklenen cezalandırıcı nitelik, ölümün haberci çocuklar için bir kurtuluş imkânı haline gelmesiyle geçerliliğini yitirir. Zira haberci çocuklar ölüm sayesinde *sahici* varoluşa ulaşmaktadır. Böylelikle cinayet Thomas de Quincey'nin iddia ettiği gibi bir gülümseme ve kahkaha nedenine dönüşmektedir:

“Doğrusu, Baylar, insan böyle şeyleri duyunca, cinayetten söz ederken çoğunluğun kullandığı aşırı sert ve kınayıcı üslubu biraz olsun görev biliyor. İnsanların söylediklerine bakılırsa, sanki bütün olumsuzluklar ve kötülükler hep öldürülme tarafında toplanmış; öldürülmemekte ise bunlardan hiçbiri yok... Fakat akıllı insanlar başka türlü düşünüyor. ‘Bir kılıcın acımasız vuruşuyla düşmek,’ diyor Jeremy Taylor, ‘hiç kuşkusuz şiddetli bir sıtmadan ölmekten daha az dünyevi bir kötülüktür ve balta da (buna gemi marangozunun çekicini ve demir küsküyü de ekleyebilirdi) boğazı sıkın ipten çok daha az acı vericidir.’” (2007, s. 54)

Eserde öznel gerçeklik veya karnavallaştırılmış gerçeklikle yaratılan anlam krizleri ölümü teğet geçmemektedir; çünkü ölmek tek anlam ve deneyime sığmayacak/sığdıramayacak kadar çok yönlüdür, sayısız ihtimal ve çeşitliliği barındırır. Klasik yapıda ise yaşamın nihayete ermesiyle ilişkilendirilen suçlu ve kurban rollerine göre *rezilce* hak etme ile çaresizliğe dayandırılan, sergilenecek bir ceset, analiz edilecek bir şey haline gelerek tahkikat nesnesine dönüşen ve şeyleşen ölüm (Mandel, 1996, 62), muhakkak kötü ve üzücü bir durum şeklinde değerlendirilmektedir. *Ölmeyle birlikte yaşamak* konusuna değinen ve yaşanan/yaşamakta olan bir deneyim ile yakınlaşan ölümün gölgesinde anlam üretme süreçleri üzerinde duran Allan Kellehear'ın *Ölme Üzerine Bir İnceleme* adlı çalışmasında, ölme davranışları ve ölmenin

anamları hakkındaki külliyat sistematik bir özenle incelenmektedir. Ölme konusunda yedi farklı iç görüyü ayırt etmenin mümkün olduğunun savunulduğu çalışmada ölmeyi bir faillik, doğrusallık, dalgalanma, kopuş, çözülme, haklarından mahrum edilme ve dönüşüm olarak ele alan teoriler üzerinde durulur. Diğer ifadeyle ölme; gerileme, hastalık, erime ve dünyadan el etek çekme tabloları sunsa dahi beklenmedik ve olumlu deneyimler ortaya koyan çok sayıda ölüm hali de vardır (Kellehear, 2015, s. 17-39). Ölüm meselesinde olduğu gibi bütün kavram ve rolleri çoğaltan anlatı, Tanrısal bakış açısıyla karakterlerin dünyasına nüfuz etmez. Gerilimi doz doz arttıran anlatıcının aksine isimsiz karakterin içindeki derin ve muğlak duyguları anlatan birinci tekil anlatıcısıyla karşılaşan okur, bilinçli şekilde oluşturulan boşlukları doldurarak yazarın edebî eserdeki varlığının gerilemesine neden olur ve kendini öne çıkarır. Böylelikle yapıbozum tekniğinin de yardımıyla farklı sesleri konuşan dilin gelişimine imkân sağlanarak çok sesli ve çok anlamlı bir anlatı yapısına ulaşılır.

Çok anlamlı işleyişin cinsiyet meselesinde de etkisini gösterdiği metinde, haberci çocuk üretiminde anne ve baba pozisyonlarına seçilen insanların toplumsal cinsiyet merkezinde sınıflandırılması eleştirilir. Babalar “kafalarıyla var olan adamların spermeleri” (Mağden, 2014, s. 56) tanım çatısı altında tasnif ediliyorken anneleri yani kadınları buluşturan ortak özellik güzel yaratılmış olmalarıdır. Zeki erkeklerle güzel kadınların beraberliğinden doğan/ üretilen *mühendislik harikası* çocukların tümü istisnasız sarı saçlı, mavi gözlü ve gamzelidir. Manşetlerinde ve yakasında kolalı beyaz danteller olan eflatun kısa ceket, dizlerinden düğmeli eflatun, sarı çizgili pantolon, ponponlu beyaz çoraplar ve fiyonklu rugan ayakkabılar giyen çocukların üzerine çamur sıçramaz ve kolalı beyaz dantelleri kirlenmez. Sahip oldukları zarafetle insanları kendilerine hayran bırakan çocuklar, her türlü tensel temastan tiksilmeye *programlandıkları* için yaşadıkları süre boyunca bakir kalır/bakir kalmak zorunda bırakılır. Sadece birebir aynı olan *üniformaları* ile değil fiziksel özellikleri, halleri, tavırları, duruşları, yürüyüşleri, konuşmaları, duyguları ve zevkleriyle de birbirlerinin kopyası olan çocuklar; toplumun kutsadığı zekâ ve güzelliğe sahip olmalarına rağmen mutsuzdur. Yapay bir üretim düzeneğinde sınırlandırılmaları sebebiyle mutsuz olan çocuk karakterlerle zeki erkek ve güzel kadın birlikteliğinden ortaya çıkan ideal çiftleşme ile üreme tartışmaya açılmaktadır.

Şehrin haberleşme ağında kullanılan çocukların işçi niteliği, onların ezilen/ baskılanan gruplar arasında yer almasına tek başına yeterli bir nedendir. Çocuk ve kadın işçilerin çalışma şartları hususunda ortaya konulan mücadeleler, iki grubu ideolojik anlamda birbirine yakın kılmaktadır. Zira ataerkil düzenin menfaati adına sahici varoluştan mahrum bırakılan çocuk ve kadın, iş gücü bakımından yetersiz addedilip erkeğe kıyasla düşük ücrete razı olmak zorunda kalmakta ve bedenleri ekonomik çıkarlar uğruna sömürülmektedir. Metinde bahsi geçen alt grupların temsilcisi olan ve erken yaşta işgücü bahanesiyle oyun ve eğitim haklarından yoksun bırakılan haberci çocukların fiziksel, ruhsal ve bilişsel gelişimlerine bilinçli şekilde zarar verilmektedir.

İktidarın hiyerarşik gücüyle baskılanan ve ezilen grupların varlığı, çözülmesi gereken toplumsal sorunun cinayetler değil, düzenin kendisi olduğunu imlemektedir. Anlatıcının da vurguladığı gibi cinayetler o ana kadar şehirde yaşanan en güzel olaylardır (Mağden,

2014, s. 58). Zira toplumu tedirgin eden cinayetler/ intiharlar, şehir yönetiminin insanlık dışı uygulamalarına bir isyandır. *Gerçek* suçlu, çocuklar adına karar verip onları sahici olmayan bir *varoluşa* mahkûm eden ve intihara sürükleyen toplumdur. Bu sebeple çocuklar; dayatmaların baskısı olmadan içlerinden geldiği gibi iki yıl yaşamayı, kurallarla ve güzelliklerini koruyan iğnelerle otuz yıl yaşamaya tercih etmekte, seçeneksiz bırakıldıklarında ise intiharı çözüm/ kurtuluş olarak görmektedir. Dolayısıyla öncesinde cinayet olduğu farz edilen bir olayın anlatının sonunda intihar çıkması, sadece karakter düzleminde değil; aynı zamanda olay örgüsünde de polisiyenin dikotomik kurgusuna başkaldırıldığının göstergesidir. Böylelikle edebî boyutta klasik polisiye okurunun bağışlaması mümkün olmayan bir oyun oynanmış olur (Vanoncini, 1995, s. 126).

Hiçlik ile *varlık* eşzamanlı barındıran *dasein* 'a erişmek için *das man* pozisyonundaki kamusal kimliklere meydan okuyup onların *sahte* dünyalarından ayrılmayı tercih eden ve var olarak hayatta kalmanın olanaksızlığının farkına vardıkları zaman intihara yönelen çocukların ölümleri, onların sahip olduğu tek özgür seçimdir. Varoluşu muhafaza etmenin zorunlu bir yolu biçiminde metindeki yerini alan ölüm, haberci çocukların *kendi ölümüne doğru varlık* (*sein zum tode*) olduklarının kanıtı niteliğindedir. Kapak resminin sağ alt köşesinde kan lekeli bulaşmış beyaz ponponlu çorabıyla koşan çocuk ayağının yer alması, bahsi geçen varlık şeklinin delilidir. Kalmaya zorlandıkları mekânı koşar adım terk eden çocuk figürü, toplumsal düzenin yaralayan etkisinden kaçma ve sahici varoluşu gerçekleştirme arzusunun temsilcisidir. Kitabın eski basımındaki kapak resminde elbise, fiziki görünüşü, duruş ve ağız hareketleriyle birbirlerinin aynısı/kopyası olan çok sayıdaki çocuk heykelinin yer alması da suni bir varoluşa mecbur bırakılan çocukların içinde kaldıkları çıkmaza işaret etmektedir.

Öncelikli görevi yurttaşlarının bedenlen yaşamlarını sağlama, destekleme, güçlendirme, çoğaltma ve düzenleme olan iktidar; klasik polisiyeyle koşut şekilde yalnızca diğerleri adına biyolojik tehlike ihtiva edenleri, idamı da kapsamak üzere meşru yöntemlerle öldürür. Diğer bir deyişle, polisiye ile iktidarın temelinde yaşatma ile ölüme atma dürtüsü yer almaktadır. Ancak haberci çocuklar, polisiye ile iktidarın varoluşları üzerinde temellendirdiği düzene isyan ederek kişisel ve özel ölme hakkını talep eder. İntihar, iktidarın vazife olarak kodladığı varoluşu yönetmeye isyan anlamına gelmektedir (Foucault, 2015, s. 98-99). Örneğin; Jeanne d'Arc'ın idamına neden olan suçlar arasında intihar girişiminde bulunarak Tanrı'nın verdiği ve ancak Tanrı'nın alabileceği canı alma arzusu vardır. İntiharı bağışlanamaz suçlardan biri kabul eden ve yalnızca Tanrı'nın ölüm ve yaşama yön verebileceğini savunan iktidarın Jeanne d'Arc'ı idam etmesi, ona hüküm giydirdiği suçu bir anlamda kendisinin işlediğini göstermektedir. Temel işlevi yaşamı sağlama, destekleme, güçlendirme, çoğaltma ve düzenleme olan bir iktidar için çelişki sayılabilecek ölüm cezası; toplum düzenini bozanın canavarlığına, ıslah edilemez oluşuna ve toplumun korunmasına dayandırılarak başkaları için biyolojik bakımdan tehlike oluşturanların öldürülmesi meşru kabul edilir (Foucault, 2015, s. 98).

Agatha Christie'nin ünlü dedektif figürü Hercule Poirot'nun temel ahlaki önermesi, gerekçe ne olursa olsun cinayet ile intiharı affedilmez bir eylem olduğudur (Somay, 2015, s. 61).

İktidarın kurguladığı ve sürdürdüğü düzende cinayet ya da intiharın denetimsiz/tekinsiz bir alan yaratması göz önünde bulundurulduğunda egemen olanın yasallaştırılan/yasallaştırdığı ve idam adı altında sunduğu *cinayetlerin* dışındakileri onaylaması beklenemez. Dolayısıyla anlatı boyunca intiharların, toplum tarafından suç veya cinayet gibi algılanması doğaldır. Zira haberci çocukların ölümlerindeki sırrın intihar yerine cinayete açıklanması, toplumun kendi refahı bakımından daha kolay kabul edebileceği bir durumdur. Bireysel farz edilen cinayetlerin intihar olduğunun yazılan bir mektupla ortaya çıkması ve toplumun intiharlardan sorumlu tutulması tüm algıları dönüştürmekte, hatta iktidarın affedilmez olarak imlediği intihara yüklenen sabit değerleri altüst etmektedir. Çocukların ölümünün, normatif düzen kaynaklı travmanın intikamı olması; suçun niteliğini tartışmaya açmaktadır. Değişen anlam değerleri, Poirot ve diğer klasik dedektifler aracılığıyla polisiyede üretilen mutlak tanım ve yargıları yapıbozuma uğratmaktadır.

Jeanne d'Arc'ın infazına neden olan suçlar arasında kadının toplum içinde erkek giysileriyle dolaşması da bulunmaktadır. İdamın içerdiği temel mesaj; kadının erkek elbiseleri giymesinin, bu elbiselerle erkek hak ve olanaklarının giyilebilir olduğunu ima etmesidir (Sezer, 2015, s. 51). Erkeğin alanından pay talep edilmesine müsamahası olmayan iktidar, haberci çocukları da cinsiyetçi klişelerle biçimlendirerek erkekler ile erkek dışında kalanlar arasındaki sınırları belirginleştirir ve kurguladığı mükemmellik algısını sürdürür. İktidarın yapay kurgusuna zorla dâhil edilen çocuklar, varoluşlarını baskılayan suçluyu tespit edip önce kıyafetlerini kirleterek, ardından intihar ederek onu cezalandırır. Böylelikle okurun; fantastik kurgu aracılığıyla ideal erkek, ideal kadın, babalık, annelik, güzellik, kusursuzluk, bakirelik, intihar, ölüm gibi kavram ve olgular üzerine düşünmesi sağlanır.

Kontrol altına alınan ve zihinlerine ideolojik hizmetkârlık kodlanan insanlar, sahici varoluşa ulaşmak istediğinde normatif önermeleri reddetmek mecburiyetindedir; çünkü yaşama içgüdüsünün *erotik* enerjisini tutsak eden şartlarla beraber özgürleşmek mümkün değildir. Sistemin menfaati adına metalaştırılan bireyin, sahici varoluşu ile bir parçası olduğu toplumsal yapı arasında kalmasına neden olan durum, güçlü çatışmalara yol açar. Kendilerini kültürel kodlarla tanımlamaya mecbur bırakılan insanlar, konformist ve konformist olmayan şeklinde sınıflandırılarak düzenin dışında kalanlar, organizmik göstergeleri belirleyici olarak kullanan iktidar tarafından marjinalleştirilir. Çift cinsiyetli insanlar üzerine yapılan araştırmada, cinsel rollerin, cinsel organların fizyolojisi ile anatomisine bağlı kalımsız doğum sonrası etkenlerle şekillendiği sonucuna ulaşılmıştır. Bebeklik ile çocukluk evresindeki koşullanma, cinsel kimlik kazanım sürecinde organizmik göstergelerin değil, *Kız mı, oğlan mı?, Nasılsın cici kız?, Merhaba koca adam* gibi deneyimlerin baskınlığına ve cinsel kişiliğin doğum sonrasında öğrenilen bir nitelik oluşuna işaret etmektedir (Millett, 2011, s. 55-57). *Haberci Çocuk Cinayetleri*'ndeki hijralar, Jacques Lacan'ın üzerinde durduğu organizma ve özne arasındaki bölünmeyi vurgulayan karakterlerdir. Söz konusu bölünme; cinsiyetin biyolojik kıstaslarla belirlenmesi şartını, dişilik ve erilliğin maddi bedenden kaynaklandığı kabulünü eleştiriye açar ve bedenlerinin hissedilen cinsel kimliğe uygun olmadığına inanan, bıçak altına yatıp bedenlerinde değişiklik talep eden öznelere meşru bir konum kazandırır (Wright, 2002, s. 36).

Bedenen eş zamanlı şekilde kadın ve erkek özelliklerini kendinde barındıran ve antropolojik literatürde üçüncü cinsiyet kabul edilen hijra, doğuştan çift cinsiyetli olabildiği gibi sahip olduğu cinsiyeti reddedip kendisini hadım edebilir. Cinsiyet, üreme ve akrabalığa ilişkin *rahatsız* edici heteronormatif varsayımlara karşı çıkan hijra; sosyal hayatın vazgeçilmez unsuru olan geniş aile yapılarından kaçınmaktadır. Ne erkek ne de kadın olarak kendisini sunmayan hijra; normatif kast, sınıf, din ve yeniden üretim sistemlerinin dışında konumlanmaktadır. Judith Butler'ı (1993) izleyen *queer* teorisyenlerin *dışarıda kurucu* şeklinde değerlendirdiği hijra; biyolojik ve toplumsal cinsiyetle alakalı dizgisel bağlantıyı, kadınsı ve erkeksi öz-referans arasında geçiş yaparak sorunsallaştırmasıyla heteroseksüelliğin dilbilimsel temellerini eleştiren yıkıcı eylemlere girişebilir. Hijraların güçlü cinsel imalar yoluyla heteroseksüel ahlaki sorgulaması ve heteroseksüel üremenin kelime dağarcığını kendi aile yapılarıyla beraber terk etmesi (Hall, 1996, s. 282; Hall, 1997, s. 440), sadece belirli aidiyet türlerine meşruiyet veren ve ayrıcalık tanıyan baskın söylemler tarafından varlıklarının yadsınmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu sebeple yerleşim yerlerinin dışında kalan banliyölerde komünler halinde yaşamaya mecbur bırakılan hijraların *öteki* olma hali metinde; ismi Çince, Shakespeare uzmanı, Madagaskar kargası besleyen Hint uşak Wang Yu vasıtasıyla temsil değeri kazanır. Anti-normatif bir konuma işaret eden millet, dil ve cinsiyet karmaşası; geniş kimlik anlayışlarına müsahahası olmayan bir düzende Wang Yu'nun üst sınıf bir ailenin hizmetine girmesine ve köleleştirilmesine neden olur.

Geçici ve çoğu zaman tahmin edilmeyen şekillerde ortaya çıkmasına izin verilmeyen bu karakter, aynılık pratiklerine razı kılınır. Wang Yu'nun kendi isteği dışında hadım edilerek hijralara dâhil edilmesi meselesi ise sürecin karşılıklı işlediği anlamına gelmekte ve heteronormatif olmayan bağlamların iç normatifliklerini göstermektedir. Diğer bir ifadeyle farklılığın yanı sıra aynılık, anti-normatiflik ve aynı zamanda normatiflik, yıkıcılık ve suç ortaklığı üretiminde birlikte hareket edebilir. Karakterin hijralar tarafından hadım edilmesi ile hijra oluşu yüzünden toplumdan dışlanması arasında fark yoktur. Haberci çocukların mücadele şeklerinden uzak olan Wang Yu'nun varoluşu, maruz kaldığı yaptırımlara engel olamadığı ve ilişki biçimlerini kendini baskılayan tahakkümüne verdiği için eksiktir. Farklı grupların dayatmalarına boyun eğen karakterin durumu, Batı'nın cinsel politikayla kurgulayıp *kadınsı*laştırdığı Doğu'nun bir temsilidir. Onun doğduğu topraklar, Batı'yla kıyaslandığında aşağıda konumlandırılan Doğu'ya aittir ve o, Batı'dan gelen *kurtarıcının* egemenliğini kayıtsız şartsız kabul etmektedir. *Efendisinin* yanında bir köleye dönüşen/dönüşmek isteyen karakter aracılığıyla çizilen sınırların yapaylığı vurgulanmakta, kendi varoluşuna sahip çıkamayan insanın sistemin çarkları arasında öğütülen bir nesne haline geldiği ima edilmektedir. Söz konusu imalar; marjinal ve ötelenmiş konumları içeren dışarının müstakbel bir ufuk noktası olarak yeniden kurulması ve sonsuz sayıdaki yaşam ile tercih olasılıklarının geleceğe açılması gerektiği sonucuna ulaştırmaktadır. İktidarın evrensellik iddiasının sınırlarıyla beraber dışlananın kendi sınırları dâhilindeki yaptırım imkânları sorgulanmalı ve temel parametreler radikal bir perspektifle gözden geçirilmelidir (Özkazanç, 2015, s. 32). Dolayısıyla hijraların cinsel kimlikleri sebebiyle dışlanması gibi onların dayatıcı gücü de Wang Yu karakterinde temsil değeri kazanmakta, hayatta kalma şekilleriyle düzene eklenen ve dışlayan iktidarın yöntemlerini benimseyen gruplar ile

hegemonyanın ilişkisi tartışılmakta, metnin klasik polisiyenin klişelerini anırtarak kolektif özelemlerle mücadele eden ayrılıkçı yönü öne çıkmaktadır.

Rasyonalitenin Ölümü ve *Kurtarıcı* Toplum Düşüncesinin Eleştirisi

Gerçekliğin seri bir biçimde üretildiği dünyada gerçekliğe duyulan inanç sorgulanmaktadır; çünkü gerçeklik sanallıkla iç içe geçirilerek düşten gerçeğe uzanan yol kapatılmaktadır. Jean Baudrillard'a göre bir inanç sorununa dönüşen/dönüştürülen gerçekliğin kanıtları uzun süre önce inandırıcılığını kaybetmiştir. Sahip olduğu prestiji yitiren gerçeklik ilkesinin sahte benzerlerine yaklaştığı bir ortamda yoğun gerçeklik dünyasına katlanmanın tek yolu onu inkâr etmektir. Somut ve nesnel şekillerde ortadan kaldırılabilecek bir duruma evrilen kötülükle beraber fantazm, ütopya, düş, illüzyon gibi hayal ürünü tasarımlarla, üretilen mutlak gerçekliğe direnmek gerekmektedir (Baudrillard, 2015, s. 13-35).

Hayal ürününü reddederek neden sonuç bağıyla sarmalanmış olan geleneksel polisiyenin amacı, insanın kaderinin belirsizliğinin yarattığı korku ve kaygıyı ampirik felsefenin öncülüğünde bilişsel yöntemlerle bastırmaktır. Ampirizmin özü olan nedensellikten beslenen ve mutlak bir analitik şema barındıran polisiyenin dayanağı, sağlam nedensellikte çerçelenmiş akılcı olay örgüsüdür. Çelişmezlik ile eşdeğerliliği öne çıkaran akılcılıkla, belirsiz ve ikircikli durumlar asgari düzeye indirgenerek rasyonalite kutsanır. Dünyanın gerçek, objektif ve rasyonel olmadığını imleyen *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nde ise klasik polisiyenin *aklı kesmez* kadınlarının kapatıldıkları dar alanlarda günlük hayatın *delirten* farkındalığını üst düzeyde yaşayarak irrasyonelizme doğru kaydıkları gözlemlenmektedir.

Haberci Çocuk Cinayetleri'nin kaosa ve sonuçsuzluğa sürüklenen kurgusunda, “içinden çıkılmaz gibi görünen esrarlı bir cinayetin çözümünü sunduğu için, her şeyden önce mantığa güveni ve inancı dile getiren bir anlatı türü” ve “bundan ötürü de burjuva rasyonelliğinin edebiyattaki özü” (Moran, 2012, s. 111) olan polisiyenin aydınlanmacı akıl ile rasyonalitenin zaferini öne çıkarması ile gerçekliğin indirgenmesi engellenir. *Kurtarıcı* dedektifin üstün konumu bütün karakterlere bölüştürülür. Analitik, dolayısıyla *erkeksi* kabul edilen zekâların çatıştığı klasik polisiyede dedektif ile suçlu arasındaki rekabet daima dedektifin lehine biterken bu eserde *dedektifin zaferi* söz konusu değildir. Dedektif olmadığı halde olayı çözen karakterlerin varlığı, verilerin okuyucuya iletilmesini ve okuyucunun dedektiften önce muammayı açıklığa kavuşturmasını sağlar. Böylelikle dedektifin zekâsıyla sahip olduğu egemen konumu sarsılır. Esasında anlatı boyunca çözülmesi gereken cinayet/cinayetler dahi yoktur. Zira haberci çocukların ölümü intihardır ve intiharların altında yatan sebep de toplumun idealleştirilen değerleri, yargıları ve kısıtlamalarıdır. Diğer deyişle muamma unsurunu oluşturan ölümler, bir anlamda toplum tarafından işlenen cinayetlerdir. Mağden, anlatının gidişatını dedektife teslim etmeyip rasyonalizme direnerek suç, cinayet ve intihar olguları üzerine düşündürmeye teşvik etmektedir.

Eserde okur-yazar, özne-nesne, dedektif-suçlu, içerisi dışarısı gibi kavram çiftleri arasındaki sınırlar sarsılıp belirsizleştirilir; parça parça muammalar, kestirmeler, yarıda kesmeler, eksilteler,

birbirine karışmalar ve kopuşlarla ilerlenir; düz çizgisellik yitirilerek anlatı yapısı değiştirilir (Özgürbüz, 2020, s. 185). Dolayısıyla kesit halinde kullanılan muamma unsurunun aydınlatılması öncelenmez, çünkü suçlunun tespit edildiği bölüm anlatı yapısından çıkarılarak çözüm okurun değerlendirmesine açık hale getirilir. Hikâyenin kapanışında otoriter bir sonuç yerine farklı yorumlara açık yeni bir başlangıcın bulunması, polisiye gibi mutlak kurallarla korumaya alınan bir türün rasyonaliteden güç alan ideolojik temelini parçalayarak egemen anlamların iktidarını sarsar; klasik yapının okuru gerilim ve gerçeklikten yoksun bırakışı kaygan bir zeminde ortaya konulur.

Hem alt hem de üst kesimin sınırlandırılmışlığını yansıtan ve cinsiyetçi kalıplara mahkûm edilen haberci çocuklar, ataerkil normlara göre kadından güzellik ve hizmetçilik rollerini devralırken zekâ bakımından *erkeksi* kapasiteyle ödüllendirilmektedir. Çocukların kadın ve erkeğe ait kılınan toplumsal cinsiyet kodlamaları kümesinden dayatmacı, sınırlandırıcı ve betimleyici roller kurgusuna maruz bırakılması ve intihara yönelmesi; iktidarın otoriter niteliklerini vurgulamaktadır. Çelişkili bir döngü halinde *sözde* şiddet ve nefreti önlemek isteyen iktidarın yine bu ikisinden beslenmesi, klasik polisiyenin mekanizmasına benzemektedir. İktidarın *ideolojik aygıtlarından* biri haline gelen polisiye, suç ve ceza kavramlarına iktidarın perspektifinden bakar; rasyonel ve evrensel olduğu savunulan suni bir toplumun kurtuluşuna hizmet eder. Esasında “namevcut bir tamlığın sembolü” (Özkazanç, 2015, s. 95) pozisyonundaki evrensel değerlerin somut olmaması, söz konusu değerlerle kuşatılan toplum kurgusunun inanırlığına zarar vermektedir. *İdeal toplumun* bir kopyası olarak üretilen toplumsallığın kurgusal olduğu baştan itibaren ortadadır. Bu toplumsallığı gerçek ve oluş halinde kabul eden polisiye ise onun koruyuculuğuna talip olur. Ancak koruyuculuğunu üstlendiği değerler, onun iddia ettiği gibi evrensel, rasyonel ve tam olmaktan uzaktır.

Edebiyat ile suç arasındaki ilişkiyi inceleyen Vincenzo Ruggiero; Victor Hugo'nun yasal eziyet olarak gördüğü hapis ve ölüm cezalarını, rasyonalitenin gölgesine sığınan toplumsal adaletsizliğin devamı ve şiddetlenmesi varsaymaktadır. *Sefiller*'de suç işleyenlerin bilinçli bir sürece tâbi tutulup kötü insanlara dönüştürülmesi ile Jean Valjean'ın kendisini büyük bir kedere sürükleyen yazgıdan toplumu mesul tutması; eserin *tehlikeli* olduğu eleştirilerine neden olur (Ruggiero, 2009, s. 200-201). *Tek doğru* ilkesinin önderliğinde kendini reddedenleri reddetmek üzerine kurulan mekanizmada Jean Valjean gibi kurbanlar, sadece hapse değil aynı zamanda toplumsal düzenin kaybedenleri olmaya mahkûm edilir:

“On dokuz yılını hapishanede geçirdikten sonra tahliye olan Jean uyuyacak bir yer aramaktadır. Onu cezaevi bile geri almaz. En sonunda bir rahibin kapısını çaldığında ‘mösyö’ olarak hitap edilir. Bir forsaya ‘mösyö’ demek ‘Meduse kazazedesine verilen bir bardak su gibidir’. ‘Saygınlığını yitiren kişi iltifata susamıştır,’ der Hugo. On dokuz yıllık ‘kırmızı kazak, ayakta güller, yatak yerine bir tahta, sıcak, soğuk iş, mahkûmlar, dayak! Hastayken bile zincirlerle.’ Valjean hırsızlık ve mala zarar verme suçundan mahkûm olmuş, hapishane onu ‘kökünden kesilen genç bir ağaca’ benzetmiştir. Hugo beş hırsızlıktan dördünün doğrudan doğruya açık

yüzünden yapıldığını söyler. Jean zindanda içine kapanarak vicdanını sorgular. Tek suçlunun kendisi olmadığına ve cezanın suçtan daha insafsız olduğuna karar verir.” (Ruggiero, 2009, s. 201)

Toplumun kurtarıcılık halinin ondan geri alınması, sahip olunan cezalandırıcı erkin meşruiyetini de tartışmaya açar. Cezalandırıcı ve kurtarıcı vasıflarını üzerinde toplayan iktidar, ceza ile ödüllendirmeyi kurguladığı toplumsal yapının belirtkeleri olarak kullanır. Dolayısıyla cezanın, nesne bağlantıları ile iktidar ilişkilerinin ortak tarihi olduğunu ifade etmek mümkün görünmektedir (Foucault, 2015, s. 59). Aslen özgül, kâğıt üzerinde ise ekseriyetle hukuki bir süreç olan ceza biçimleri; toplumsal yapıyı açmaza sürükleyen zorlukların neticesinde kendine çizilen sınırların dışına çıkan bireyin tekrardan iktidara tâbi kılınmasıdır. Bu sistemde disipline eden üyelerin rolü, dedektif gibi ceza ve/veya ödül araçlarının münhasıran kullanımına sahip bir ya da daha fazla otorite figürüne devredilir. Disiplinin idaresini merkezî bir otorite şeklinde kurguladığı erkeksi dedektife devreden iktidar; onay vermediği durum ve kişileri, yarattığı sosyal ikilemlerle engelleme, bastırma, dışlama ve yok etmeye maruz bırakır.

Haberci Çocuk Cinayetleri'nde dedektif, suçlu ve kurban rollerinde yaşanan belirsizlik; suç ve cezayı sorunsallaştırarak esasında kimin veya neyin cezalandırılması gerektiği üzerinde durur. Böylece iktidarın keyfi hukukuyla suçlanan ve mahkûm edilen bireylerin karşısına alternatifler eklenir. Mutlak yargıların çarpıklığı imlenerek ihtimaller ile doğrular çoğaltılır. Önemli olan suçun işlenmesi, soruşturulması, çözülmesi ve suçlunun kapatılarak toplumun stabil dengelerine kavuşması değil; bizâtihi düzenin kendisinin sanık sandalyesinde sorgulanmasıdır. Adaleti sağlayan kurumların, adaletsizliği tekrar ve tekrar ürettiği ortaya konularak ceza sistemi hükümsüz kılınır. Haberci çocukların hak arayışını bireysel sürdürmeyi tercih etmelerinin temel nedeni de “adaletin ayrıcalıkları, keyfiliği, köhne ısrırganlığı, denetimsiz hakları”dır (Foucault, 2015, s. 135) Diğer taraftan varoluşlarının engellenmesi sebebiyle intihar eden haberci çocukların eylemlerini sadece bireysel hak arayışı olarak değerlendirmek, söz konusu mücadeleyi indirgemek anlamına gelmektedir. Onların intiharları, toplumu içten çökertmeye çalışan gizli bir örgüt eylemine benzer. Ancak bu örgüt toplumu yıkmak ya da dönüştürmek için başkalarını değil, kendi üyelerini öldürür.

Dil, Mekân ve Zaman Ekseninde Yersizyurtsuzlaşma

Beden ile ona ait unsurların iktidarın kullanımına açık olması, özneyi kendine yabancılaştırarak nesneleştirir. Özneye, kullandığı dile, bulunduğu mekâna ve yaşadığı zamana yönelik düzenlenen her yaklaşım; aynı zamanda onu baskılayan sistemi eleştirmeyi de içermektedir. Sistemin dayattığı kural ve kalıplara aykırı olan tutumlar, marjinalleştirilerek sınırların dışına taşar ve karşı bir araca dönüşür.

Düşünceyi keyfi göstergelerle kategorilere bölen dilin yapıbozuma uğratılması gereklidir; çünkü dili değiştirmeden toplumu, toplumu değiştirmeden dili değiştirmek mümkün değildir. Hegemonik zorbalığa maruz kalan insanların, erkek dili ve dünyasından uzaklaşp bağımsızlaşabilmeleri için en başta kendi dillerini kurmalarının gerekliliğini savunan Luce

Irigaray; cinsiyet ve cinsel yönelim özgürleşmesinin ancak evrensel, nesnel ve dokunulmaz olmayan dilin cinsiyetçi yasalarının değişmesiyle mümkün olacağını ifade eder. Geçmişten bugüne ulaşan dil, çağların toplumsal iletişim kiplerini yansıttığından konuşan kişinin aklında ebedî ve ezeli dil şemaları bulunmamaktadır. Zira her sistem ve dönem kendi ideallerini üreterek bunları kişilere dayatır. Cinsel idealler, en dirençli ideallerin başında gelmektedir (Irigaray, 2006, s. 30-33).

Düşünce, kategorilere, kategoriler dile, dilse topluma bağlıdır. Bireylerden bağımsız bir varlığa sahip kategoriler, birer toplumsal olgu olarak birey üzerinde dış baskı oluşturur (Arslan, 2007, s. 21). Temelde katışıksız olmayan dil, insanlara kurallar ve kalıplar dayatan toplumsal izlerin bir bütünüdür:

“Demek ki Dil, bir bakıma, dilyetisi eksi Sözdür: Hem bir toplumsal kurumdur, hem de bir değerler dizgesidir. Toplumsal kurum olarak, hiçbir biçimde bir edim değildir, her türlü önceden tasarlanmanın dışında kalır; dilyetisinin toplumsal bölümüdür. Birey onu tek başına ne yaratabilir, ne de değiştirebilir. Özü bakımından, ortaklaşa bir sözleşmedir, bildirişim kurmak istenirse buna tümüyle uymak gerekir; üstelik bu toplumsal ürün, kuralları olan bir oyun gibi özerktir, çünkü, ancak öğrenildikten sonra kullanılabilir. Değerler dizgesi olarak Dil, her biri, hem bir şeye göre geçerliği olan bir birim, hem de, içinde ayrımsal olarak, başka bağlılık değerlerin yer aldığı daha geniş bir işlevin ögesi, terimi olan belli sayıda öğeden oluşur. Dil açısından, gösterge madeni bir paraya benzer: Bu para, satın alınmasını sağladığı herhangi bir mal için geçerlidir, ama, aynı zamanda, değeri daha yüksek ya da daha düşük olan başka paralara göre de bir değer taşır. Kurumsal özellik ve dizgesel özellik birbirine açıkça bağlıdır: Dil sözleşmeye dayanan (bir bölümüyle keyfi ya da daha doğrusu nedensiz) bir değerler dizgesi olduğu için bireyin tek başına yol açtığı değişikliklere karşı direnir, bu nedenle de toplumsal bir kurumdur.” (Barthes, 1993, s. 26)

Dilin taraflı ve keyfi üretimleri, bireysel/kişisel kullanım biçimleriyle dönüştürülmeye çalışılarak devridaim içinde inşa edilir. Böylece aynı anlamlara çıkarılan kelimeler yollarından saptırılır, mutlak manalar sekteye uğrattılır, kavramların sığ dünyası genişletilir, kalıp halinde sunulan imgeler tahrir edilerek Fransız feministleri tarafından teorileştirilen dişil dile yaklaşılır.

Bireyin kendisini gerçekleştirme için öncelikle bir *dil evine* ihtiyacı olduğunu belirten Irigaray; *kadın olarak* değil *kadın gibi* konuşmanın veya yazmanın altını çizer (2006, s. 22). Kadın olmak toplumsal ve psikolojik bir konuma işaret ederken dişil dili meydana getiren kadın gibi konuşmak, herhangi bir ayırım gözetmeksizin bütün bireyler için ihtimal dâhilinde olan bir imkândır. Ataerkil kültür; erkek gibi konuşup yazmayı yetenekli olma, anlamı kontrol altında tutma, nesnellik, doğruluk ve bilgi iddiasında bulunmanın göstergesi kabul ederken kadın gibi konuşmayı yeteneğin olumsuzlanması, anlamın muğlak ve anlaşılmaz olması, hakikat ile bilginin kontrolden çıkmasıyla eşdeğer addetmektedir (Sarup, 2010, s. 173). *Haberci*

Çocuk Cinayetleri'nde ise bu kalıp yargılar yapıbozuma tâbi tutularak kadın gibi konuşma ve yazma hedeflenmektedir.

Klasik polisiyede dilin tüm simgeselliğiyle anlamın ötesinde bir şeyler çağrıştırmasına engel olunarak dile sayısal/dijital bir görünüm kazandırılmaktadır. Bu işleyişe karşı çıkan eserde; tikellik, çoğulluk ve çoğul diller ön plana çıkarılarak dilin olağan kullanımının sınırları genişletilir ve çoklu bakış açılarına ulaşılır. Polisiyenin geleneksel kalıplarında kadınlar için kullanılan sıfat ve fiiller, edilgen nitelikteyken çözümlenen romanda cinsiyetçi bir sınıflandırma görülmemektedir. Kalıplaşmış düşünüş tarzının nüfuzunu daraltan dil kullanımıyla sıfat ve fiillerdeki tekil sınıflandırma biçimleri bozularak teklife hapsedilen anlamların önü açılır, klişe kavram ve alanlar yapıbozuma uğratılır. Örneğin; cücenin “uzun boylu, geniş omuzlu” (Mağden, 2014, s. 24) olarak betimlenmesi devrim niteliğindeki eğilimin göstergeleri arasındadır. Yine Profesör Domanya ile dedektifin annelerinin soyadını kullanması, *İncil*'deki *Önce söz vardı* ifadesinin *Önce Rolling Stones Vardı* (Mağden, 2014, s. 30) halinde yazılması, genetik mühendislerinin kendisine biçtiği yazğıdan kaçan Esmè'nin oğlu haberci çocuğun siyah renkli tişörtünde Türkçede *Topluma bakış açınız asla bilemeyeceğiniz gibi zihnimi mahvediyor* anlamına gelen *Your view of society screws up my mind like you will never know*² şarkı sözünün yer alması; değişmez olduğuna inanılan tüm klişe kabullerin dönüştürüldüğü şeklinde okunabilir:

“ ‘Terk edilmeyecek hiçbir şey yoktur hayatta,’ dedi Bay Elya. ‘Her şey terk edilmeye değer. Bu gerçeğe, yani terk etmeye verdiğimiz değerle orantılı olarak var oluruz dünyada. Dünyadaki varlığımızsa bir hapisane avlusundaki hal ve gidişimizdir. Terk ederek yalnızca avluyu genişletmeyiz, beni yanlış anlamayın. Bu dünyadan, yani avludan kurtulduğumuzdaki niteliğimizi belirlemiş oluruz.’ ” (Mağden, 2014, s. 29)

Dilin alışlagelmiş yapısıyla oynayan metin, bilhassa cinsiyetçi hegemonyayla mücadele ederek her şeyin dönüştürülebilir olduğunu sezdirmektedir. Örneğin erkeklerin babalarının soyadıyla var edilmemesi; toplumsal cinsiyet klişelerini güçlendiren bir durumun devre dışı bırakıldığı manasına gelmektedir. Gayatri Chakravorty Spivak'ın suni ve toplumsal kabul ettiği soyadı kullanımı, bir kadının babasının veya kocasının kimliği altında ikinci konumlara layık görüldüğünün işaretidir (2016, s. 52).

Romanın anlatım tutumu ile kullandığı tonlar, dilin biçimlenmesindeki temel belirleyiciler arasındadır. Gürsel Aytaç'ın parodist, eleştirici, yansız, benimseyici-doğrulayıcı, alaycı ve hicivci olmak üzere tespit ettiği altı anlatım tutumu vardır (1999, s. 15). Kubilay Aktulum'un anlatım tonu çeşitleri ise okuyucunun makul, kabul edilebilir açıklamalar ile akıl dışı açıklamalar arasında kararsız bırakıldığı *fantastik ton*, ıstırap veren temler yardımıyla okuyucunun duygularını harekete geçiren *patetik ton*; dağınık bir sözdizimi ritmi, ünlemler, karşıtlıklar, tekrarlar, imajlar, istiareler, teşbihlerle anlatılan *trajik ton*; güldürmeyi amaçlayan *komik ton*; söylenmek istenenin tersini söyleyen *ironik ton*; derin duygu ve tutkuların coşkulu ifadesi *lirik tondur* (2013, s. 164).

2 Bu şarkı sözü Cockney Rebel grubu ile Steve Harley tarafından seslendirilen ve 1973 yılında çıkan *The Human Menagerie* albümünde yer alan *Sebastian* adlı parçaya aittir.

Haberci Çocuk Cinayetleri'nde eleştirci, parodist, alaycı ve hicivci anlatım tutumları ile fantastik ve ironik tonlar tercih edilmekte ve metnin dili bu tercihler çerçevesinde şekillenmektedir. Örneğin; iktidarın sözcülüğünü yapan karakterlerin dil kullanımının cinsiyetçi klişelerle öne çıkarılmasını ve ayrımcılığın yeniden üretilerek erkek hegemonyasının pekiştirilmesini, parodist anlatımın göstergesi kabul etmek mümkündür.

Dışıl sesin bastırılmasıyla mücadele eden romanda; toplumsal konumları, cinsiyetleri ve ırkları birbirinden farklı olan kişilerin dili ekseriyetle bireyseldir. Ataerkil ideolojinin sürdürülmesine destek veren karakterlerin dili ise *cemaatin* diline yakındır. Böylelikle bireysel dil ile cemaat dili; monoton, patriarkal, akılcı ve hiyerarşik algılar/kabuller ile heterojenlik, kural dışılık, aykırılık, çatışma, ironi, fantastik ve yerel bilgiyi karşı karşıya getirmektedir. Özellikle yinelemeli, ritmik, dalgalı/değişken ve olağan motiflerin dışında kalan dil kullanımı, mekân ve zaman eksenli yersizyurtsuzlaşma; hiyerarşinin belirleyici olduğu bir yapıya isyan niteliğindedir. İkiliklerle üretilen kurguda yer almayı reddeden Mağden, kullandığı melez karakter ve anlatım formlarıyla polisiyenin yapısını ihlal ederek yeni söyleyiş olanaklarını mümkün kılar. Mesele kadın veya erkek, güzel veya çirkin, dedektif veya suçlu olmak değil; cinsel politika odağında kısıtlayıcı kimlikler ile türlere meydan okumaktır. Hiyerarşiye isyan eden ve enlemesine bir hareket olan bu başkaldırı, minör edebiyatla ilişkilendirilebilir. Minör edebiyat, baskılanan azınlıkların yazı yoluyla kuralları tersyüz ederek ileri boyutlar yaratıp majör olanı kendi diliyle etkisiz hale getirmesidir.

Bireysel meseleleri direkt olarak politikayla ilişkilendiren minör edebiyat, ekseriyetle ikinci dalga feministler tarafından kullanılan *Kişisel olan politiktir (The personal is political.)* sloganını anımsatmaktadır. Bireysel olan, bambaşka hikâyeler ihtiva ettiği ölçüde mecburi ve muazzamdır. Dilin yersizyurtsuzlaşması, sözcelemin kolektif düzenlenişi ve bireysel dil dolaysız-siyasal olana bağlanması özellikleriyle minör edebiyat; yalnızca zengin ya da köklü şeklinde vasıflandırılan birtakım edebiyatlara değil, her türlü yazının reformist koşullarına işaret etmektedir. Dilin eşelenmesiyle kolektif bir anlatım aygıtı halinde içerikleri ele alan ve ortaya çıkaran bu edebiyatta, farklı cinsiyet ile cinsel yönelimlerin konumu ile kullanılan dilin niteliği; sembolik, anlam üreten veya salt gösteren dilin yerine geçen kesif bir dil kullanımıyla imlenir. Öncelikle yersizyurtsuzlaşan dil; yapıbozuma maruz bırakılır, mana terk edilir, ima edilir ve geride yalnızca kâğıttan bir siluet kalır. Dil ve içerikle şizofrenik bir bileşime evrilen eser; ifade edilen ile edilemeyeni görünür kılarak baskılanan/susturulan vasıflarıyla dilbilimsel *üçüncü dünya bölgeleri* ile marjinalleştirilen insanları, boyunduruğa alan niteliklerle karşı karşıya getirmektedir. (Deleuze ve Guattari, 2003, s. 16-27). Böylelikle minör edebiyat; kendi dilinin yanında mekânını, zamanını ve yaşantısını da ortaya koyar. Merkezin/sistemin olmayan ve yabancılaştıran bir dille beraber evrensel dil sorunsallaştırılır. Sistemin sınırları dâhilinde yine sistem tarafından yaratılan hiyerarşi, ara form niteliğindeki melez bir dille tartışmaya açılır.

Dilin, dolayısıyla edebiyatın hiyerarşiyi besleyen iktidarın elinde şekillendiğini ima eden *Haberci Çocuk Cinayetleri*; kuramın kurmaca ile *yüksek* kültürün de *aşağı* kültürle iç içe

geçtiği açık ve merkezlessiz bir metindir. İncelenen eserde, sabit kanıların anlamları çoğaltılarak genişletilir; siyasi dikteler aşılarak onların ötesine ulaşılır. Dil, toplumsal cinsiyeti kavrama ve kişinin kendini cinsiyetlendirilmiş mevcudiyet halinde algılama durumları ile toplumun toplumsal cinsiyeti anlama ve cinsiyetlendirilmiş özneler üretme biçimlerini belirlediğinden (Humm, 2002, s. 161) polisiye gibi dayatmacı bir türde ortaya konan yeni form, *erkeksi* polisiyeye bir alternatif sunmaktadır. Beyaz ve heteroseksüel erkek haricindeki kimliklere ilişkin lügat, onları eril özneye ait bir meta pozisyonuyla sınırlayan aşağılayıcı ve küçümseyici kelimelerden arındırılarak *ikincil* kimliklerin dilde kendi varoluşuyla yer alması sağlanır (Irigaray, 2006, s. 18). Böylece evrensel, tarafsız, kayırcı ve dışlayıcı dil; kendine karşı bir silaha dönüştürülerek erkeğin kendi cinsiyetini önceleme idealine isyan edilir.

İncelenen eserde, mekânın Batı olması ve bu mekânda aidiyetleri Doğulu karakterlerin bulunması, hem melez bir ortamın yaratılmasını sağlar; hem de iki kültür arasında üretilen ikiliklere dikkat çeker. Metnin grotesk kurgusuna koşut inşa edilen kompleks ve belirsiz mekanlarda özgürlük ve özgüvenden yoksun üretilen haberci çocuklar; erkeğe kıyasla kıymetsiz kabul edilen tüm varoluşlar ile Batı'nın *dışarıda* bıraktığı Doğu'nun temsilcisidir. Anlatı boyunca mekân açıkça belirtilmese dahi karakterlerin Esmè, Stavrogin, Jacob, Domanya gibi farklı Batı dillerine ait isimleri olması, dedektifin; İrlandalı bir anneye sahip olan ve eğitim için İngiltere'ye gönderilen Mançurya Prensi'yle aynı trende seyahat etmesi, şehirdeki sahafa *Mösyö* şeklinde seslenilmesi, William Shakespeare'in eserlerinin edebiyatlarında klasik sayıldığı vurgulanması, dedektifin yatmadan önce *Andersen'den Masallar* okuma alışkanlığı olduğunu söylemesi, haberci çocuk annelerinden Esmè'nin vaftizi, karakterlerin Johnnie Walker Black Label marka viski içmesi; mekânın Batı olduğunun göstergeleri arasındadır.

Batı Avrupa kültür ve değerlerini, diğer toplumları açıklama ve anlamada başat ve münferit mukayese ilkesi kabul eden Avrupamerkezcilikten (Eurocentrism) beslenen, bir bilim dalı, söylem tarzı, ideoloji ya da bir dünya görüşü olarak değerlendirilen oryantalizm; Batı'nın *biz* ve *onlar* düalizmiyle Doğu'yu *keyfi* şekillerde tanımlama çabasıdır (Said, 1999, s. 11). Tanımlama sürecinde Batı kendini patriarkal prensiplerin erkeğe ait kıldığı niteliklerle tanıtırken Doğu, ikincil ve değersiz sayılan *kadınsı* niteliklerle betimlenir. 1980 sonrasında oryantalizm ile feminizm arasında kuvvetli bir entelektüel ilişki bulunduğunu savunan Bryan S. Turner iki kuramın da hor görülen varoluşlar adına savaş verdiğini ifade eder. Hem oryantalizm hem de feminizm; cinsiyet, cinsel yönelim, sosyal grup, ırk, sınıf ve kültürler arasındaki nispi sorunların araştırılması ve ortaya konulmasıyla meşguldür. Ortaya konan bulgular; Batı modernizminin monoton, patriarkal, akılcı ve hiyerarşik oluşumlarını eleştiriye açarak heterojenlik, kural dışılık, aykırılık, çelişki ve yerel bilgiye öncelik veren bir geniş/uzak görüşlülük önermektedir (Turner, 2003, s. 17-30).

Eserde Batılı karakterlerin macera ve keşif amacıyla Doğu'ya seyahat etmesi, eril ideolojinin *ele geçirilen ve gönül eğlendirilen kadın* imgesini çağırıştırır. Kadına layık görülen ve itibarsız kabul edilen uşaklık ve çoğaltıcılık işlevleri (De Beauvoir, 2010, s. 11-12) doğrultusunda

Bombay'dan getirilen Wang Yu hizmetçilik yaparken Hindistan doğumlu Esmè haberci çocukların annesi pozisyonunda Batı toplumundaki yerini almaktadır. Mançurya Prensi, kendi topraklarında bir prensken Batı'nın kriterlerine göre İngilizler tarafından klasik eğitime tabi tutulan ve saygın hocalar eşliğinde üç yıl Oxford yeterlilik sınavına hazırlanan bir *yetersizdir*. Sınav süresince kâğıtlara beş yaşındaki çocuk düzeyinde salyangoz resimleri çizen prens; büyük bir *fiyaskoya* neden olmakta ve insanların güldüğü bir eğlence aracına dönüşmektedir. Muamma anlatısından bağımsız kurgulanan anekdot, uygulanan kültürel hiyerarşiyle beraber bir kesimin kendi kültürel ve tarihsel deneyimlerini muteber ölçüt belirlemesine işaret eder. Eril hegemonyanın diğerlerini maruz bıraktığı tavır, bilimsel uygulamalarla haberci çocukları üreten Batı'nın değersiz addettiği Doğu'ya bakışını göstermektedir. Özel ölçütler belirleyen ve bu ölçütleri genellemeye çabalayan grubun yaptığı; evrenin, dolayısıyla insanın genetiğine zarar vermektir. Aidiyet ve farklılık meselelerinin muhtelif ve belirgin olmasının sebebi; modern toplumlarda, *Birinci Dünya* ile *Üçüncü Dünya* ayrımını kesintisiz güncelleyen bir Janus yüzünün varlığıdır. Mağden; Wang Yu, Esmè ve Mançurya Prensi özelinde Batılı etnik merkeziliğe put kırarcasına hücum ederek *queer* teorinin kimliksizleştiren tekil varoluşlarına metninde yer açmaktadır.

Zaman kurgusu yönünden klasik polisiyeden kopuşu temsil etmeye devam eden *Haberci Çocuk Cinayetleri*, mutlak zaman kavramını tersyüz ederek muammanın sonundan hikâyeye başlayan okuru şaşırtır. Klasik yapıda sonu bir başlangıç addeden normatif illüzyona kendini kaptıran okur, doğrudan çözüme ulaşmak istemektedir (Macherey, 2019, s. 37). Hâlbuki incelenen metinde mutlak zaman eşliğinde oluşturulan son, bir başlangıç değildir; çünkü gerçek zaman denilen mefhumu algılamak ihtimal dâhilinde görünmemektedir. Zamanı göreceli kabul eden Baudrillard'a göre dil-mekân-zaman ekseninde kurgulanan gerçeklik, yapay bir mekanizmayla insanlara dayatılan bir ütopyadır. İnsanın paradoksu şekillendirdiği sistem tarafından şekillenmektedir (Baudrillard, 2015, s. 82-115). Eserde, zamanın bütünüyle bulanık olması ve masalın fantastik zamanının anıştırması; yersizyurtsuzlaşmayı belirginleştirir. Zaman biriminin hayati bir görev üstlendiği klasik yapının aksine vurgulanan zamansızlık, anlamsızlığı ve hiçliği güçlendirir. Dolayısıyla bilgiyi mutlaklığa eklemleyen düşünce tarzı genişletilerek sonsuz bilgi yüküyle donatılan bir anlatım formu ile bu formun bir parçası olduğu evrenin varlığı ortaya konur.

Saat ve dakika gibi sarıh kıstaslarla ölçümlenen kronolojik zamanın; kronolojisi bozulmuş, dağılmış, savruk, müphem, üstü örtük, geçici ve sübjektif zamana evrildiği postmodern teknikle (Emre, 2006, s. 317) yazılan metinde, zaman ve mekân unsurlarına yüklenen görev/ görevsizliğe sık sık şahit olmak mümkündür. Dil, mekân ve zaman bakımından polisiyenin imkânlarını çoğaltan eser, eril hiyerarşik dizgeyi reddedip edebî formun klişe parçalarını bitmez bir ihtimal zincirine eklemeler. Klasik yapıda erkeğin egemen söylemini aktaran dil, mekân ve zaman kullanımları ikiliklerden kurtarılır; sembolik dilin tahakküm altında biçimlendiği bellek ile muhakeme yeteneğinin dönüşümü tetiklenir. İktidar alanı oluşturan mutlak kullanım kalıplarının etkisi kırılarak polisiyenin barındırdığı yaratıcılık ortaya çıkarılır.

Sonuç

Polisiye romanın formülü; anlatının kapanışında *erkeksi* dedektifin rasyonel düşünme yetileri sayesinde katilin tespit edilmesi, düzenin yeniden sağlanması ve okuyuculara, adaletten bir şekilde yerine getirildiğine veya sağlanacağına dair güvence verilmesine dayanmaktadır. *Haberci Çocuk Cinayetleri* ise bu beklentileri kısmen karşılamaktadır. Gizem çözülür, haberci çocukların neden öldüğü öğrenilir. Ancak düzen tam anlamıyla dengelerine kavuşmaz; çünkü suça yol açan, toplumsal yapının kendisidir. Toplum için algılanan asıl tehdit, davranış ve inancı yöneten baskın sosyal kodları paylaşan bireydir. Topluluğun derslerini özümseyen, bu yapıları kabul eden ve böylece suçlu rolüne uygun görülme-yen kişi/kişiler, potansiyel olarak sosyal düzenin en yıkıcı katılımcısıdır.

Cinsiyetsiz karakterler, dedektifin lüzumsuz akıl yürütmeleri, hem kurban hem de suçlu rolünü eşzamanlı oynayan karakterlerden birinin itiraf mektubuyla muammanın çözülmesi, gerçekte suçlunun bireyselliğiyle öne çıkan özne değil bütün bir toplum olması; klasik polisiyenin kalıplarına ters düşmektedir. Cinsiyetin inşasını ve bu yapıların dikte ettiği kimliklerin doğal olmayan uygulamasını sorgulayan metin; toplumsal olarak belirlenen uygunluk sınırlarına karşı çıkar, sınırların doğallığını test eder ve içerdiği kimliklerin istikrarsızlığını ortaya çıkarır. Romandaki tüm karakterlerin rollerinde tedirgin olması ve cinsiyetin sınırlarını genişletme girişimleri, türün kısıtlarını sorgulama çabalarıyla tekrarlanır.

Güçlü ve analitik çıkarımları doğru dedektifin rasyonaliteyi temsil eden idealist kurgusu dönüştürülerek dedektif-suçlu-kurban üçgeninde roller arasındaki sınırlar belirsizleştirilir. Aynı karakterin üç rolü de üstlenmesi belirsizliği kesif hale getirerek şematik yapı bozular. Böylece okuyucunun dedektif başta olmak üzere karakterlerle özdeşleşmesi engellenir. Okuyucu; ölmeyeceği kesin olan dedektifin muhakeme ve güç gösterisine dönüşen geleneksel yapıda üstün kahramanla kendi arasında benzerlik kurarak, adeta roman kişisiymiş gibi kendini yücelterek ya da roman kişisini kendisine indirgeyerek metni anlaşılabilir hale getirirken *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nde dedektifin dokunulmaz konumu elinden alınır ve karakterlerin tümü okurun karşısına tahmin edilemez yazgılarıyla çıkarılır.

Kartezyen felsefenin ardından nedenselliğin ampirizmin özü haline gelmesi, söz konusu felsefenin ilkelerinden beslenen polisiye romanın nedensellik ve akılcı olay örgüsü odağında kurgulanmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Mutlak bir sebep-sonuç ilişkisinin yönlendirdiği polisiyede amaç, bireyin kaderinin müphemliğinden beslenen korku ve kaygıyı akıl yoluyla bastırmakken bu romanda müphemiyetle çevrelenmiş durumlar öne çıkar. Tek hakikat yerine çok çözümlü ve alternatif sonuçlar tercih edilerek ve bireysel patolojinin suça yol açtığı iması reddedilerek kaos ortamı yaratılır. Dolayısıyla muammanın ortaya konulup suçun çözülebilir bir gizeme dönüştürüldüğü ve rasyonalizmin temsilcisi erkek/erkeksi dedektif tarafından yakalanan suçlunun yer aldığı metinler yerine polisiyenin kuralcı yazın türleri arasındaki pozisyonu sarsılarak tür yapıbozuma uğratılır.

Sembolik ve tektipçi dil, mekân ve zaman kullanımlarının ötesine geçilerek özgürleştirilen polisiye kurgu, kaotik yapısıyla sözde ideal düzenin düz çizgisel akışını parçalar ve iktidarın edebî sözcülüğünden uzaklaşır. Dil ve anlamın karşılıklı işlediği geleneksel yapı ve dedektif aracılığıyla garantiye alınan otorite ile adalet kavramları dönüştürülerek anlamların yapıbozuma uğratılması ile çoğul hale getirilmesi hedeflenir. Dilin görünürdeki şeffaflığına karşı gelip dildeki eşitsizliği görünür kılan kelimeleri, basmakalıp yargıları, gündelik hayatta sıradanlaştırılan cinsiyetçi ifadeleri kullanmaktan ve yeniden üretmekten kaçınan metin; oynak ve kaypak dil telakkisinden yola çıkıp dişil dile ulaşmaya çalışır. Ancak bu şekilde çelişkiler, tutarsızlıklar, düzensiz nitelikler yaratılarak metnin söylemek istediğinin tamamını söylemesinin imkânsızlığı ile söyler görüldüğü şeyin aynı zamanda tam tersini ima etmesinin mümkün olduğu vurgulanır.

Klişeleri aşmaya çalışan Mağden, polisiye roman türü altında polisiyenin kurallarını ihlal ederek özgün bir eser ortaya koyar. Klasik polisiye *mutlu son diyarı* (Mandel, 1996: 62) iken bu anlatıda suçlu/ suçlular yakalanmaz, seçilmiş görevlilerin adaleti yerini bulmaz. Geleneksel polisyede kazanan daima burjuva toplumu ve onun değerleridir, fakat incelenen metinde burjuvazi sanık sandalyesinde. Suç, şiddet ve cinayeti ele almasına karşın yatıştırıcı ve toplumsal bakımdan bütünleştirici etkiye sahip geleneksel yapının aksine *Haberci Çocuk Cinayetleri*, toplumu suçlayarak düzeni sorgular/sorgulatır. Toplumsal düzen aşılarak ikiliklere dayanan sistem eleştiriye açılır. Cinsiyetçi tavırların eleştirilmesi, rasyonel aklın değerini yitirmesi, dilin, mekânın, zamanın sınırlarının aşılmasıyla klişeler ve kodlar geçerliliklerini yitirir. Böylelikle polisiye kurguda başka türlü imkânların da mümkün olduğu söylenebilir. Diğer bir ifadeyle *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nin, türün klasik yapısındaki radikal ve muhafazakâr eğilimleri feminist açılımlarla yeni bir inşa sürecine dâhil ederek anarşist bir şekilde polisyede devrim yaptığını ya da öncesinde yapılan bir devrimin ürünü olduğunu iddia etmek mümkündür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aktulum, K. (2013). Bilimsel eleştiri – izlenimci eleştiri. *Eleştiri kuramları*. Eskişehir: AÖF Yayınları.
- Arslan, H. (2007). *Epistemik cemaat: Bir bilim sosyolojisi denemesi*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Aytaç, G. (1999). *Çağdaş Türk romanları üzerine incelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, G. (2003). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat, S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Baudrillard, J. (2015). *Şeytana satılan ruh ya da kötülüğün egemenliği*. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Betz, P. (1999). Playing the boys' game. *Multicultural detective fiction: Murder from the 'other' side*. (A. Johnson Gosselin, Ed.). New York: Garland Press, 85-103.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of 'sex'*. New York: Routledge.
- De Beauvoir, S. (2010). *Kadın "ikinci cins" II evlilik çağı*. (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- De Quincey, T. (2007). *Güzel sanatların bir dalı olarak cinayet*. (İ. Birkan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Deleuze, G. ve Guattari F. (2003). *Kafka: Toward a minor literature*. London: University of Minnesota Press.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Foucault, M. (2015). *Hapishanenin doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Hall, K. (1996). Lexical subversion in India's Hijra community. *Gender and belief systems: Proceedings of the third Berkeley women and language conference*. (M. Bucholtz, AC. Liang, LA. Sutton, C. Hines, Ed.). Berkeley, CA: Berkeley Women and Language Group, 279-292.
- Hall, K. (1997). 'Go suck your husband's sugarcane!' Hijras and the use of sexual insult. *Queerly phrased: Language, gender, and sexuality*. (A. Livia, K. Hall, Ed.). New York: Oxford University Press, 430-460.
- Humm, M. (2002). *Feminist edebiyat eleştirisi*. (Ö. Altay, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Irigaray, L. (2006). *Ben sen biz: Farklılık kültürüne doğru*. (S. Büyükdüvenci, N. Tural, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kellehear, A. (2015). Toplumsal ve davranışsal çalışmaların ölme üzerine söyledikleri. *Ölme üzerine bir inceleme: Bireysel bütünlük, bedensel çöküş ve ruhsal dönüşüm*. (A. Kellehear, Ed.). (B. Zeren, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Macherey, P. (2019). *Edebî üretim teorisi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mağden, P. (2014). *Haberci çocuk cinayetleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Mandel, E. (1996). *Hoş cinayet: Polisiye romanın toplumsal bir tarihi*. (N. Saraçoğlu, Çev.). İstanbul: Yazın Yayıncılık.
- Maugue, A. (2005). Yeni Havva ile eski Adem. *Kadınların Tarihi Cilt IV: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı*. (G. Duby, M. Perrot, Ed.). (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 478-495.
- Millett, K. (2011). *Cinsel politika*. (S. Selvi, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Moran, B. (2012). *Türk romanına eleştirel bir bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özgürbüz, M. E. (2020). *Polisiye edebiyatın geleneksel yapısını bozan kadın yazarların romanları üzerine postyapısalcı yaklaşım (1985-2015)*. (Doktora tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Özkazanç, A. (2015). *Feminizm ve queer kavram*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Roloff, B. ve Seeßlen G. (1997). *Cinayet sineması: Polisiye sinemasının tarihi ve mitolojisi*. (S. Kaya, S. N. Kaya, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ruggiero, V. (2009). *Edebiyat ve suç*. (B. Kılınçer, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Said, E. W. (1999). *Şarkiyatçılık: Batı'nın şark anlayışları*. (B. Ülner, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarup, M. (2010). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm: Eleştirel bir giriş*. (A. Güçlü, Çev.). İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Sezer, M. Ö. (2015). *Masallar ve toplumsal cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

- Somay, B. (2015). *Tarihin bilinçdışı: Popüler kültür üzerine denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Spivak, G. C. (2016). *Madun konuşabilir mi?* (D. Hattatoğlu, G. Ertuğrul, E. Koyuncu, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Turner, B. S. (2003). *Oryantalizm, postmodernizm ve globalizm*. (İ. Kapaklıkaya, Çev.). İstanbul: Anka Yayınları.
- Türkçe sözlük* (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Üyepazarcı, E. (2008). *Korkmayınız Mister Sherlock Holmes! Türkiye'de polisiye romanın 125 yıllık öyküsü (1881-2006) birinci cilt*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Vanoncini, A. (1995). *Polisiye roman*. (G. Üstün, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wright, E. (2002). *Lacan ve postfeminizm*. (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.



Ferhengenâme-yi Sa'dî Tercümesi'nde Kullanılan Bazı Deyimler ve Deyimlerin Farsça Karşılıkları

Some Idioms Used in Ferhengname-yi Sadi Tercumesi and Their Persian Equivalents

Funda Şan¹ 



¹Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: F.Ş. 0000-0002-7357-4668

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Funda Şan,
Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-mail: sanfunda@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 22.05.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 03.12.2020

Son Revizyon/Last Revision Received: 13.12.2020

Kabul/Accepted: 16.12.2020

Atf/Citation:

Şan, F. (2021). Ferhengenâme-yi Sa'dî Tercümesi'nde kullanılan bazı deyimler ve deyimlerin Farsça karşılıkları. *TUDED*, 61(1), 283–302.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2020-0040>

ÖZET

Ferhengenâme-yi Sa'dî Tercümesi, Hoca Mes'ud bin Ahmed'in 1354/1355 (H.755) yılında Sa'dî'nin 1257 yılında yazdığı *Bostan* adlı Farsça eserinden Türkçeye tercüme ettiği didaktik bir eserdir. *Bostan*, ahlak, eğitim, evlilik, devlet yönetimi gibi pek çok konu hakkında nasihatlerin bulunduğu hem kendi döneminde hem de sonraki dönemlerde üzerine müntehablar (seçkiler), muhtasalar ve nazireler yazılan Fars edebiyatı için mühim bir mesnevidir. Hoca Mes'ud tarafından 14. yy'da yazılan eser ise 4044 beyitlik *Bostan*'ın yaklaşık bin beyitlik tercümesidir. Hoca Mes'ud eserin girişinde bu tercüme sırasında mümkün olduğunca yabancı kelimelere yer vermediğini belirtmiştir. Eser hakikaten de Eski Anadolu Türkçesi döneminin Türkçe söz varlığının zenginliğini ortaya koymaktadır. Ancak Hoca Mes'ud her ne kadar yabancı kelimelere yer vermediğini belirtmiş olsa da aynı zamanda mana ve biçim bakımından mümkün olduğunca ana metne sadık kalmaya çalıştığını da ifade etmiştir. Bu sebeple eser Türkçe yazılmaya çalışılmış olsa da Farsçadan tercüme bir eser olması dolayısıyla bazı Farsça yapı ve kalıpların izlerini taşımaktadır. Bu yapılardan biri de eserde anlatımı güçlendirmek için kullanılan deyimlerdir. Çalışmada Hoca Mes'ud'un eserindeki deyimler tespit edilmiş ve bunların Farsça karşılıklarına yer verilerek aralarındaki benzerlik ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ferhengenâme-yi Sa'dî Tercümesi, Hoca Mes'ud, *Bostan*, Eski Anadolu Türkçesi, deyimler

ABSTRACT

Ferhengenâme-yi Sa'dî Tercümesi is a didactic text translated into Turkish by Hodja Mes'ud bin Ahmed in 1354/1355 (H.755) from Sa'dî's Persian text *Bustan* written in 1257. *Bustan*, on which selective and parallel texts have been written both in its period and later on, is an important mesnavi in Persian literature that gives advice on many topics such as morality, education, marriage, and state administration. While *Bustan* is composed of 4044 couplets, *Ferhengenâme-yi Sa'dî Tercümesi* has just approximately one thousand couplets. Hodja Mes'ud remarks in the introductory part of the work that he did not use any foreign words in this translation. The text indeed manifests the richness of Turkish vocabulary in the Old Anatolian Turkish period. However, although Hodja Mes'ud claims that he avoided using foreign vocabulary, he also mentions to have stayed with the original script in terms of meaning and structure and the work has traces of some Persian structures and patterns, as it is a translation from Persian. One of these structures is the use of idioms to strengthen expression in the work. In this study, the idioms in the text of Hodja Mes'ud are identified and similarities between these idioms and their Persian equivalents are shown.

Keywords: Ferhengenâme-yi Sa'dî Tercümesi, Hodja Mes'ud, *Bustan*, Old Anatolian Turkish, Idioms



EXTENDED ABSTRACT

Ferhengnâme-yi Sa'dî Tercümesi (The Translation of Ferhengname-yi Sadi) is a didactic mesnevi written in the 14th century in Old Anatolian Turkish. The writer, Hodja Mes'ud bin Ahmad acknowledges that he translated his work in 1354/1355 (H.755) from the Persian version called *Bustan* by Sadi dated 1257. Although *Bustan* has 4044 couplets, *Ferhengnâme-yi Sa'dî Tercümesi* has just around one thousand couplets.

In the introduction, Hodja Mes'ud implies that he did not use any foreign words in his translation work. The text actually portrays the richness of Turkish vocabulary in the Old Anatolian Turkish period. However, although Hodja Mes'ud claims that the work has been written in pure Turkish, he also tried to keep the original form and the structure. When we compare his translation and the original text, we can easily say that they are written in a very similar form. *Ferhengnâme-yi Sa'dî Tercümesi* was written in the same meter of mutekarib (feûlun feûlun feûlun feûl) just as *Bustan*.

Ferhengnâme-yi Sa'dî Tercümesi and *Bustan* also have similarities in terms of meaning. As Hodja Mes'ud mentions in his text, he tried to keep the meaning as he did for the form.

Hoca Mes'ud states that the book he intended to write was not original *Bustan*, but a concise work created with selected couplets from it. Fuad Koprulu and Kilisli Muallim Rifat also stated that they examined many of the shortened and selective *Bustan* and none of them were compatible with the work written by Hodja Mes'ud. Unfortunately, despite my long-term efforts, I also could not find a shortened Persian copy that overlaps with the work of Hodja Mes'ud.

Although I did not find the original of the work, when we compare the text with the original *Bustan*, we see that the meaning of the couplets in Persian and Turkish overlap. In other words, as Hoca Mes'ud said, the work had been translated in the same meter with Persian and without much change in the meaning. In the copy published by Kilisli Muallim Rifat, some couplets in Persian forms are also added as a footnote. Comparing the Persian and Turkish forms of these couplets, some couplets seem to be exactly the same. As Rifat did, I also compared some other couplets in the two languages, and I found that the translation was made word for word from Persian to Turkish in some couplets. As an example, in Turkish, *götürmez-mi-di yel her şubh u şâm/Süleymân serîrin 'alayhi's-salâm* (Kopenhagen: couplet 72) (Did wind not bring Suleiman's crown from place to place every day and every night); is translated from Persian text, *ne ber bād refûi sehergâh u şâm/serîr-i Süleymân 'aleyhi's-selâm* (*Bustan*: page 83/couplet 13)

As was *Ferhengnâme-yi Sa'dî Tercümesi*, many other works such as *Hüsrev and Şirin*, *Mantiku'l-Tayr*, *Leyla and Mecnun*, *Yusuf and Züleyha* were translated from Persian into Turkish during the period when Turkish was the written language in Anatolia. As a result of this, many Persian structures, phrases and words have been used widely in Turkish. Undoubtedly, one of these examples of structures that have been translated from Persian to Turkish is idioms.

Many idioms that are still in use in contemporary Turkish also exist in Persian. The question of whether these idioms were transmitted from Persian to Turkish through texts or from Turkish to Persian verbally is controversial. However, it can be said that some of the idioms used in Turkish based on written texts were translated into Turkish during these translation activities and gained widespread usage in Turkish. One could also say Hoca Mes'ud must have tried to use the idioms that were already used in Turkish at that time, to make the text more meaningful and at the same time to stay with the Persian script.

Ferhengnâme-yi Sa'dî Tercümesi contains many idioms that were written in the Old Anatolian Turkish era in the 14th century and translated from Persian *Bustan* and have similar use in terms of its structure such as *dilüj çek-*: dilini tutmak, susmak vs. *zabân dar kashîdan*: to keep in one's tongue. Apart from these, there are some idioms used in the Turkish version which are not the same as in the Persian couplets. However, some idioms might be found in Persian. One of the methods of creating this kind of idiom is taking the nouns as they are and adding a Turkish verb in the same meaning with Persian ones such as *cem' kıl-*: bir araya getirmek, toplamak vs. *jam' kardan*: to assemble, bring together, collect. Another type of idiom used in the text is where nouns and verbs were different but with the same meaning such as *el yu-*: kötü bir şeyden uzak durmak, onu yapmaktan vazgeçmek vs. *dast shustan*: to abandon.

As I explained above, because Hodja Mes'ud tried to keep the form and the meaning close to its Persian version, *Ferhengnâme-yi Sa'dî Tercümesi* has traces of some Persian structures and patterns. One of these structures is idioms used to strengthen expression in the work. In this study, the idioms in the text of Hodja Mes'ud were identified and the similarities to their Persian equivalents were pointed out.

GİRİŞ

Her toplumun dili, yaşadığı ortamın, göçlerin, inançların, gelenek ve göreneklerin ışığında yüzyıllar içerisinde şekillenmekte ve dönüşmektedir. Bu maddi ve manevi değerlerdeki herhangi bir değişim, karşılaşma ya da aktarım, dilin dinamiklerini değiştirip onun yeniden şekillenmesini sağlamaktadır.

13. yüzyılda Türklerin Anadolu'ya geçişiyle beraber Anadolu'da yeni bir yazı dili gelişmeye başlamıştır. Eski Anadolu Türkçesi olarak adlandırılan bu dilin edebî dil olma sürecinde elbette ki Arapçanın ve özellikle de komşu dil Farsçanın etkisi yadsınamaz. 13. ve 15. yüzyıllar arasında dilin oluşum sürecinde Anadolu'nun hemen yanı başında Sa'dî, Nizâmî gibi usta şairlerin kaleminden çıkan Farsça eserlerin, Eski Anadolu Türkçesi eserlerinin oluşumunda iyi bir örnek teşkil ettiği söylenebilir. Nitekim Eski Anadolu Türkçesi döneminde yazılan pek çok eserin Farsçadan çeviri ya da adaptasyon yoluyla Türkçeye kazandırıldığı görülmektedir.

Farsçadan Türkçeye yapılan çeviri faaliyetleri sırasında pek çok kelime, ek ve gramer yapısının yanında deyim, atasözü gibi dile ait pek çok kullanımın da Türkçeye geçtiği söylenebilir. Eski Anadolu Türkçesi dönemi eserleri ve onların Farsça orijinalinden örnek alınan eserler incelendiğinde iki dil arasındaki deyim, atasözü ve kalıp ifadelerdeki benzerliğin hayli fazla olduğu görülmektedir. Bu ifadelerin bazıları kelime kelime çeviri yöntemi ile bazıları da mealen çeviri yöntemiyle yapılmıştır. Deyim, atasözü ve kalıp ifadelerin ilk olarak hangi dilden diğerine geçtiği ancak her iki dilin çok eski dönemlere ait metinleri ayrıntılı olarak incelenerek elde edilebilir. Bu sebeple şimdilik bu alışverişin her iki dil içinde de karşılıklı olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

Çeviri faaliyetleri sırasında her ne kadar Farsça eserler örnek alınsa da kelimelerin Türkçe karşılıklarını kullanmak bu dönemin yazar ve şairleri için mühim meselelerden biridir. Örneğin Türkçenin hemen her kesiminde Farsça *çoban* kelimesi kullanılırken Eski Anadolu Türkçesi dönemi eserlerinde *çoban* kelimesi yanında *güden* veya *güdücü* kelimelerine de rastlanmaktadır. Aynı durum deyim yapımında da dikkat çeker. Bu dönemde Türkçede “karşılama” anlamı taşıyan *istikbal etmek* yerine *karşılıy çıkma* deyiminin de kullanıldığı görülmektedir (Aksan, 2013: s.54). Farsça dışında Avrupa dillerinden Türkçeye giren pek çok deyim de geçmişte ve günümüzde benzer yolla Türkçeye kazandırılmış olduğu söylenebilir. Örneğin, MÖ. 4. yüzyılda yaşamış Siraküza kralı Dionysios'un krallığın rahat olduğunu savunan Demokles'e, bu işin ne kadar tehlikeli olduğunu anlatmak üzere, yemek esnasında başının üzerine koydurduğu at kılına bağlı kılıç için kullanılan *Demokles'in kılıcı* deyimini, birçok dilde olduğu gibi Türkçede de önemli mevkilere yönelik tehlikeli durumları anlatmak için kullanılan deyimlerden biridir (Aksan, 2002: 97-98). Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngilizcenin tüm dünyada yaygınlaşmasıyla birlikte İngilizce deyimler de diğer dillerde olduğu gibi Türkçede de etkisini göstermeye başlamıştır: *kemerleri sıkmak* “to tighten the belts”, *formunda olmak* “to be in form”, *beyin yıkamak* “brain washing”... (Aksan, 2002: 110-111). Yukarıda da belirttiğimiz gibi yabancı diller arasında Türkçenin gerek coğrafi konumlarının yakınlığı gerekse tarih

boyunca sürdürülen ticari, siyasi ve kültürel ilişkilerin etkisiyle en çok deyim alışverişinde bulunduğu dil şüphesiz Farsçadır.

Deyim, genellikle bir durumu, karşılaşılan olayların özelliklerini, insan karakter ve davranışlarını, insanların çeşitli fiziksel ve ruhsal niteliklerini betimlemek üzere benzetme ya da aktarma denilen anlam olaylarından yararlanarak oluşturulan, sözü daha etkili bir biçimde söylemeye yarayan bir yapıdır. Örneğin “ölmek” eyleminin anlatımı esnasında eylemin yıkıcı etkisini azaltmak amacıyla genellikle ad aktarmaları yoluyla deyimlerden faydalanılır: *hayata gözlerini yummak, rahmetli olmak, vadesi dolmak...* Türkçede yaygın deyim yapma yollarından bir diğeri de aralarında benzetme ilgisi kurulan iki şeyin *gibi* edatı ya da *dönmek* eylemlerinin yardımıyla oluşturulmasıdır: *Çarşamba pazarı gibi, dut yemiş bülbüle dönmek...* Buradaki birkaç örnekten de anlaşılacağı üzere, Türkçede her ne şekilde oluşturulsa oluşturulsun deyimlerin çoğunlukla bir eylem ile bittiği görülmektedir. Aynı durum Farsça için de söylenebilir. Farsça deyimler incelendiğinde onların da Türkçedeki gibi aralarında benzerlik ilgisi bulunan başka bir şeye benzetilerek aktarma yoluyla ve çoğunlukla eylemler yardımıyla oluşturulduğu görülebilir.

Bu çalışmada Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait olan Hoca Mes’ud’un *Ferhengenâme-yi Sa’dî Tercümesi* adlı eseri ile Sa’dî’nin Farsça *Bostan* adlı eseri arasındaki benzerlik, bazı beyitler birebir karşılaştırılarak ortaya konacak ve özellikle iki dildeki deyim benzerlikleri bu iki eser üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır.

1. FERHENGÂNÂME-Yİ SA’DÎ TERCÜMESİ VE ESERİN BOSTAN İLE BENZERLİĞİ

Ferhengenâme-yi Sa’dî Tercümesi, Hoca Mes’ud bin Ahmed tarafından 1354/1355 (H. 755) yılında Farsçadan Türkçeye (Eski Anadolu Türkçesi) yapılan tercüme bir eserdir. Hoca Mes’ud eserin konusunu İranlı şair Sa’dî-yi Şirâzî’nin 1257 yılında yazdığı *Bostan* adlı didaktik eserinden almıştır. Ahlaki, siyasi, dinî, toplumsal ve günlük yaşantıya dair pek çok öğüdün bulunduğu mesnevi Fars edebiyatı için önemli bir eserdir. Hoca Mes’ud’un yaptığı çeviri ise döneminin dil özelliklerini ve söz varlığını yansıtmaları bakımından Eski Anadolu Türkçesi için mühim bir eser olmasına karşın üzerinde yeterince çalışma yapılmamıştır.

Ferhengenâme-yi Sa’dî Tercümesi’nin bugün Millet Kütüphanesi Ali Emîrî nüshası, Kopenhag nüshası, Manisa nüshası ve Köprülü’nün gördüğünü söylediği nüsha olmak üzere toplam dört nüshası bilinmektedir (Şan, 2013: 205-208).

Hoca Mes’ud 4044 beyitten oluşan *Bostan*’ın tamamını değil, yaklaşık 1000 beyitlik bir seçkiyi aynı vezinde mütekârib bahriyle (feûlun feûlun feûl) yazmıştır. Eserini yazmaya karar verme sürecini şu beyitlerle anlatmaktadır:

*oturur-iken bir gün evimde ben
hem inen melûl-idüm ol-demde ben* (Kopenhag: 42. beyit)

*okıdumdı ferheng-nâme sözin
ki Sa 'dî düzüpdür anı aınsuzın* (Kopenhag: 44. beyit)

*ögüme düşe geldi dedüm hele
n'ola bu daıı türkiye ger gele* (Kopenhag: 45. beyit)

*ki Bostân içinden üzülmiş-durur
üküş hoş ögütler dizilmiş-durur* (Kopenhag: 46. beyit)

Eserin sebab-i telif bölümünde de belirttiği gibi tercüme esnasında mümkün olduğunca ana metne sadık kalmaya çalışmış, birebir tercüme etmeye gayret etmiştir. Eserin Farsça ya da Türkçe olmasının bir önemi olmadığını, önemli olanın sözün bir anlam içermesi ve doğru olması gerektiğini ifade etmiştir.

*ne dilce olurısa ma 'nâdur aşl
kim anuı-ıçün kodılar bâb u faşl* (Kopenhag: 33. beyit)

*gerek söz ola ma 'nilü vü oıat
tefâvüt degül dêrse türk ü tat* (Kopenhag: 34. beyit)

Hoca Mes'ud, tercümesini yaparken özellikle Türkçe kelimeler kullanmaya özen gösterdiğini, yabancı kelimeleri eserine almadığını vurgulamıştır:

*anuı degme bir beytine tercüme
dêrüp yad sözi sürmedüm harcuma* (Kopenhag: 50. beyit)

Hoca Mes'ud okuruna seslenerek inanmayanların eserini Farsçadaki biçimiyle karşılaştırmalarını, bu esere ne kadar emek verdiğini, Farsçadan Türkçeye nasıl doğru düzgün geçtiğini, biçim ve mana bakımından Farsçasıyla bir uyum içinde olduğunu görmelerini salık vermiştir:

*ey söz bilen inanmazısaı şına
muķâbil getir oşda tatcasına* (Kopenhag: 52. beyit)

*göresüz ki eylemidür dedüğüüm
belüre ne-deınlü emek yedüğüüm* (Kopenhag: 53. beyit)

*ki her beyti yerlü yerince düriüst
nete tatcadan türkiye geldi cüst* (Kopenhag: 54. beyit)

*ger ayrıksı oldıyısa harf u şavt
az olmış ola nesne ma 'nâda fevt* (Kopenhag: 55. beyit)

Yukarıdaki beyitlerden de anlaşılacağı gibi Hoca Mes’ud eserini yazmaya karar verdiği kitabın orijinal *Bostan* değil, onun içinden seçme beyitlerle oluşturulan “muhtasar” minvalinde bir eser okuduğundan bahseder. Fuad Köprülü ve Kilisli Muallim Rifat da Hoca Mes’ud’un bu sözlerinden yola çıkarak Farsça pek çok *Bostan* muhtasâr (kısaltılmış olan) ve müntehâbı (seçmece olan) incelediklerini ancak hiçbirinin Hoca Mes’ud’un yazdığı eserle uyumlu olmadığını söylemişlerdir (Şan, 2013: 203-222). Biz de uzun süredir yaptığımız çalışmalar neticesinde maalesef Hoca Mes’ud’un eseriyle birebir örtüşen bir Farsça nüshaya rastlayamadık.

Eserin her ne kadar orijinalini bulamamış olsak da metni orijinal *Bostan* ile karşılaştırdığımızda beyitlerin Farsça ve Türkçe anlamlarının birebir örtüştüğünü görürüz. Diğer bir deyişle, Hoca Mes’ud’un dediği gibi eser, Farsçası ile aynı vezinde ve anlamda da pek değişiklik olmadan çevrilmiştir. Kilisli Muallim Rifat’ın yayımladığı nüshada bazı beyitlerin Farsça biçimleri de dipnotta verilmiştir. Bu beyitlerin Farsça ve Türkçe biçimleri karşılaştırıldığında bazı beyitlerin tamamen aynı oldukları gözlemlenmiştir:

dekin oturu gezme çevre yaña
ki yuvalansa taş ot yapışmaz aña (Kopenhag: 579. beyit)

(Boş oturup çevreyi dolanma; çünkü taş yuvarlanırsa ot ona yapışmaz.)

sukūnī bed-est āvāre-ye bī-sebāt
ki bir seng gerdān ne-revīd nebāt (Rifat: s. 51)

eger pādīşāhdur ve ger eskici
atar tañ tokınsa aḥşam uci (Kopenhag: 631. beyit)

(Padişah ya da eskici olsa da fark etmez, akşamın ucu dokununca tan başlar)

eger pādīşāh-est ve ger pīne dūz
çü haftand gerd dişeb her do rūz (Rifat: s.55)

kaç andan ki söyleye on ürce söz
oñat bir sözüñ yeg [ki] on ürce söz (Kopenhag: 661. beyit)

(On tane boş söz söyleyen adamdan kaç; bir doğru sözün on tane boş sözden iyidir)

hazar kon zenādānde merde gūy
çü dānāyī-ki gūy vīrverde gūy (Rifat: s.57)

şeşe Raḥşdan bir puluç olsa bend
dutamaya yüz Rüstem atup kemend (Kopenhag: 670. beyit)

(Yüz tane Rüstem olsa kement atıp tutamazken bir aciz Raḥş’ın bendini çözer.)

yekî tıfl berdârdâz Raḥş bend
ne-yâyed başad Rüstem ander kemend¹ (Rifat: s. 58)

katumda benüm uşlu ol gişidür
ki gendüye olmaḳ dümük işidür (Kopenhag: 701. beyit)

(Benim gözümde akıllı kişi, -başkasıyla uğraşmayıp- kendi işine bakandır)

kesî piş-e men der-cihân 'âkil-est
ki meşgûl ḥod ve ez-cihân gâfil-est (Rifat: s.60)

güli görse düşer muḥakkıḳ gözi
degül güle gendüye göyner özi (Kopenhag: 928. beyit)

(Tahkik edenin gözü gülü görse aciz kalır. Güle değil kendine yanar)

muḥakkıḳ çü ber merde rized güleş
ne be-rüy ki ber ḥod be-sûzed dileş (Rifat: s.80)

eger muḥtesib görse ḳayura hem
gişi-kim taşıdur terâzûda kem (Kopenhag: 979. beyit)

(Terazideki taşı az olan kişiyi, hesap memuru görünce üzülp tasalanır)

eger muḥtesib kereded an-râ ḡam-est
ki seng-i terâzû-yı bâreş kem-est (Rifat: s.85)

Rifat yukarıda da görüldüğü gibi bazı beyitlerin Farsça karşılıklarını dipnotlarda vererek beyitlerin Türkçe ve Farsça benzerliklerinin ve farklılıklarının ortaya konmasına katkı sağlamıştır. Bu çalışmada Rifat'ın birkaç beyitle sınırlı bıraktığı bu yöntem genişletilerek daha fazla beyit karşılaştırılmış, aralarındaki benzerlik ve farklılıklar incelenmeye çalışılmıştır.

götürmez-mi-di yel her şubḥ u şâm
Süleymân serîrin 'alayhi's-salâm (Kopenhag: 72. beyit)

(Rüzgâr, her sabah ve akşam Süleyman'ın tahtını -bir yerden bir yere- götürmüyor muydu?)

ne ber bād refî seḥergâh u şâm
serîr-i Süleymân 'aleyhi's-selâm (Bostan: s. 83/13. satır)

becid eyleme dīvâr öjinde lâḡ
ki dīvârıñ ardında olur ḳulaḡ (Kopenhag: 663. beyit)

1 Muallim Rifat Farsça orijinalini verdikten sonra dipnotta şu açıklamayı yapmıştır: atañ yularını bağından bir çocuk çözebilir, fakat bir kere at kaçdı mı yüz Rüstem maharatında dilâver kemend atıp onu yakalayamaz. buluç ise innin kimsedir. Burada maksat 'âciz, za'îf, güçsüz insandır. Raḥş Rüstem'in atının adıdır. "Rüstemin Raḥş adlı var idi, eyle bil kim gendüziyle yar idi" Aşık Paşa'nın sözü (RİFAT, 1340-1342 (M.1921-1922): 58).

(Duvar önünde şakayı hemen söyleme; çünkü duvarın arkasında kulak vardır -yerin kulağı vardır-).

me-kon pey-deş dīvār ğıybet besī
kesī būd ki-ez pes-eş ğuş dāred kesī (Bostan: s.273/5. satır)

ġanīmet bil oş [kim] urursın nefes
çü kuş uça ne işe yarar kafes (Kopenhag: 925. beyit)

(Nefes almayı ganimet bil; kuş uçarsa kafes neye yarar?)

çü tūī kelāġeş būd hem nefes
ġanīmet şomāred ħālāş ez kafes (Bostan: s. 292/4. satır)

yigitlikde urduş-ısa el ayak
kocalıkda öġün dēr ü ħakķa bak (Kopenhag: 907. beyit)

(Gençliğinde el ayak vurduysan (çabaladıysan), ihtiyarlığında aklımı topla ve Hakka bak!)

eger der cevānī zedī dest o pāy
der eyyam-e pīrī be heş bāş o rāy (Bostan: s. 338/13. satır)

geçenler üzerine her bir nefes
teferrüclenüben geçürdün heves (Kopenhag: 910. beyit)

(Her bir saniye gelip geçenlerle eğlenip heves geçirdin)

teferrüc konān der hevā-yi heves
gozaştem ber ħāk bisyār kes (Bostan: s. 339/5. satır)

ber ol yēr kim ēy Sa 'dī ağaç diken
döġer ħırmanı ol-ki toġmın eker (Kopenhag: 986. beyit)

(Ey Sa' dī, ağaç diken yemiş yer, tohum eken harman döver)

ber ān ħored Sa 'dī ki bīġī nişāned
kesī bored ħırman ki toġmī feşāned (Bostan: s.364/4. satır)

2. METİNDE KULLANILAN DEYİMLER

Eser üzerinde uzun süredir devam eden dil incelememiz sırasında dikkatimizi çeken unsurlardan biri de metinde kullanılan deyimlerdir. Kullanılan deyimlerin pek çoğu Farsçada da yaygın biçimde kullanılan deyimlerin birebir karşılıkları gibidir. Elimizde Hoca Mes'ud'un tercüme ettiği nüsha olabilseydi beyitler ve deyimlerin birebir karşılaştırmasını daha kolay yapabilirdik. Ancak Köprülü ile Rifat'ın da belirttiği gibi Hoca Mes'ud'un eserine konu olan

örnek bulunamamıştır (Şan, 2013; 203-222). Bu sebeple bu çalışmamızda *Ferhengnâme-yi Sâdi Tercümesi*'nde tespit edebildiğimiz deyimler, Sa'dî'nin *Bostan* eseri esas alınarak karşılaştırılmaya çalışılmıştır.

Türkçenin Anadolu'da yazı dili olma sürecinde *Hüsrev ile Şirin*, *Mantuku't-Tayr*, *Leyla ile Mecnun*, *Yusuf ile Züleyha* gibi pek çok eser Farsçadan Türkçeye çevrilmiştir. Bu çeviri faaliyetleri sonucunda pek çok Farsça yapı, tamlama ve kelime Türkçede de yaygın biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Farsçadan Türkçeye geçen bu yapı örneklerinden biri de şüphesiz deyimlerdir. Bugün Türkçede hâlâ kullanımda olan pek çok deyim karşılığı Farsçada da vardır. Bu deyimlerin metinler yoluyla Farsçadan mı Türkçeye yoksa sözlü yolla Türkçeden mi Farsçaya geçtiği meselesi tartışmalıdır. Ancak yazılı metinlere dayanarak Türkçede kullanılan bazı deyimlerin bu çeviri faaliyetleri sırasında Türkçeye geçmiş ve Türkçede de yaygınlık kazandığı düşünülebilir. Başka bir olasılıkla Hoca Mes'ud eseri çevirirken o dönemde zaten Türkçede de kullanılan deyimleri kullanmayı seçerek metni daha anlaşılır kılmaya aynı zamanda da Farsça metne sadık kalmaya çalışmış olmalıdır. *Ferhengnâme-yi Sa'dî Tercümesi* de 14. yüzyılda Eski Anadolu Türkçesi döneminde yazılmış ve Farsça *Bostan* eserinden çevrilmiş olması dolayısıyla Farsça ile ortak kullanım alanı olan ve yapı olarak benzerlik gösteren pek çok deyim içermektedir. Bu deyimlerden bazıları ve Farsça *Bostan* eserindeki karşılıkları şöyledir:

dilûñ çek-: dilini tutmak, susmak

zabān dar kashīdan: to keep in one's tongue (Steingass: s.608/2. sütun)

zabān kelimesi Farsçada "dil", *kashīdan* fiili ise kelime anlamı olarak "çekmek" demektir. İki sözcüğün bir araya gelmesiyle ortaya çıkan mecaz anlam Türkçeye de aynı yolla kazandırılmıştır.

dilûñ çek eger var-ısa sende hūş

yā Sa 'dī bigi söyle yā ol hamūş (Kopenhag: 690. beyit)

(Şuurun yerindeyse dilini tut! Ya Sa'dî gibi söyle ya da sessiz ol!)

çü Sa 'dī kesī zevk halvet çeşīd

ki ez her ki 'ālem zebān der keşīd (Bostan: s.292/13. satır)

el ayak ur-: (elde edilemeyecek bir şey için) çırpınmak, çabalamak

dast u pā zadan: to beg with importunity (Steingass: s.521/1. sütun)

Farsçada kelime anlamı olarak *dast* el, *pā* ayak, *zadan* ise "vurmak" anlamı taşır. Kelime anlamı olarak el ve ayaklarıyla vurmak gibi bir anlama gelen deyim, kelimelerin Farsçada da Türkçedeki anlamı gibi "bir işi elde etmek uğruna çok çabalamak, uğraşmak, bir işi elde etmek için tepinmek" gibi anlamlar içermektedir.

yigitlikde urduñ-ısa el ayak

kocalıkda ögün dēr ü Hakkā bak (Kopenhag: 907. beyit)

(Gençliğinde çırpınıp başaramadıysan, ihtiyarlığında aklını topla ve Hakka bak!)

eger der cevānī zedī dest o pāy
der eyyam-e pīrī be heş bāş o rāy (Bostan: s. 338/13. satır)

yèle gêt-: boşa gitmek, mahvolmak

bar bād raftan: to perish (Steingass: s.137/2. sütun)

Farsçada *bād* “rüzgâr”, *raftan* ise “gitmek” demektir. Kelime anlamı olarak “rüzgârda gitmek” gibi bir anlamı olan deyim, bir işin rüzgârla beraber savrulması, boşa gitmesi, yok olması” gibi anlamlar kazanmıştır.

gel ey kim senūñ yetmişe yêtdi ‘ömür
meger uyır-ıduñ yèle gêtdi ‘ömür (Kopenhag: 899. beyit)

(Ey ömrü yetmişe dayanan sen, gel! Uyuduğun için ömrün yele gitti -boşa gitti-.)

beyā ey ki ‘ömret be heftād refi
meger hafta būdī ki ber bād refi? (Bostan: s.335/7. satır)

Yukarıda ismi geçen deyimler görüldüğü gibi Farsça deyimlerin Türkçeye yapılmış birebir karşılıklarıdır. Hoca Mes’ud gerçekten de eserinde ifade ettiği gibi eseri olduğu gibi çevirmeye, biçim ve manada en az değişiklik yaparak tercümesini oluşturmaya gayret etmiştir. Adı geçen beyitler haricinde metinde Farsça biçiminden örnek alınarak Türkçeye uyarlanmaya çalışılan beyitlerde bazı isimler birebir alınmış ve isme bir Türkçe fiil getirilerek deyim oluşturulmuştur.

‘ahd şı-: yemin bozmak

‘ahd şikesten: şikesten-i peymān u nakz-i ‘ahd.

Deyim Farsçada Arapça kökenli bir kelime olan “yemin, ant” anlamına gelen *‘ahd* ile Farsçada “kırmak” anlamına gelen *şikesten* fiiliyle kullanılmaktadır.

Ĥudāya üküş şımışam ‘ahdler
każā-y-ıla nête edem cehdler (Kopenhag: 1028. beyit)

(Ey Allah’ım çok yeminler bozmuşum, kaderle nasıl uğraşırım?)

cem ‘ kıl-: bir araya getirmek, toplamak

cem ‘ kerden: emval bisyār cem ‘ kerd, gerd kerden.
jam ‘ kardan: to assemble, bring together, collect (m.c.) (Steingass: s.371/2. sütun)

Deyim Farsçada Arapça kökenli bir kelime olan *cem ‘* ve “yapmak, etmek” anlamına gelen Farsça *kerden* fiiliyle kullanılmaktadır.

*tağulmuş gönülleri sen cem ' kıl
ki cem 'iyyetün'den üzölmeye kıl* (Kopenhag: 301. beyit)

(Dağılımış gönülleri sen topla; çünkü sen topladığında bir kıl bile kopmaz.)

fevt ol-: kaybolmak, yitmek

fevt şoden: ez-beyn reften, ez-dest reften.

Deyim Farsçada Arapça kökenli bir kelime olan, “bir şeyi kaybetme, elden kaçırma” anlamına gelen *fevt* ile Farsça “olmak” anlamına gelen *şoden* fiiliyle kullanılmaktadır.

*ger ayruksı oldu-y-ısa harf u şavt
az olmuş ola nesne ma 'nâda fevt* (Kopenhag: 55. beyit)

(Her ne kadar harfleri ve sesleri farklıysa da manada pek bir şey kaybolmamıştır.)

ğuşsa yê-: kederlenmek

ğuşsa ĥorden: ĥam u endüh ĥorden.

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “keder” anlamına gelen *ğuşsa* ile “yemek” anlamına gelen Farsça *ĥorden* fiiliyle kullanılmaktadır.

*üküş ĥuşsa yê vü çevürme yüzi
apılayı-gör bir ĥişi 'çün yüzi* (Kopenhag: 328. beyit)

(Bir kişinin gönlünü hoş tut, onun için üzöl, ondan yüzünü çevirme!)

*yêseñ ĥuşsa gündüz kayurma êy yâr
gece çün yanuñda ola ĥam-güsâr* (Kopenhag: 718. beyit)

(Ey dost, gündüz canın sıkılırsa endişelenme, çünkü geceleri dert ortağın yanındadır.)

ĥirman döğ-: Ekin tanelerini saptan ayırma işini yapmak

ķhirman zadan: to stack corn (Steingass: s.457/1. sütun)
ķhirman borden: istifade ez-ķhirman kerden, ķhirman be-dest âverden.

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “harman” anlamına gelen *ķhirman* ile “vurmak, dövmek” anlamına gelen Farsça *zeden* fiiliyle kullanılmaktadır. Bostanda ise deyim “taşımak” anlamına gelen *borden* fiiliyle kullanılmıştır. Ancak Türkçede “harman taşımak” gibi bir deyim olmadığı için onun yerine *ķhirman zeden* deyiminin karşılığı olan *ķhirman döğmek* kullanılmıştır.

*ber ol yêr kim êy Sa 'dî ağaç diken
döğer ķhirmanı ol-ki toĥmın eker* (Kopenhag: 986. beyit)

(Ey Sa'dî, ağaç diken yemiş yer, tohum eken harman döver.)

*ber ân hored Sa 'dî ki bîhî nişāned
kesî bored hırman ki tohmî feşāned* (Bostan: s.179)

istimā' ét-: dinlemek

Deyim Farsçada Arapça kökenli bir kelime olan ve “duyma” anlamına gelen *istimā'* ile Farsça *kerden* fiiliyle kullanılmaktadır.

istimā' kerdem: şeniden, güş dāden.
*nedür dēmezem ēy qarındaş semā'
meger bileven kim ēder istimā'* (Kopenhag: 431. beyit)

(Ey kardeş, eğer işitenin kim olduğunu bilirim, işitilen nedir diye sormam.)

murād al-: arzusuna kavuşmak

mūrād berdāšten: kām giriften, be kām resīden.

Deyim Farsçada Arapça kökenli bir kelime olan *murād* ile Farsçada “almak” anlamına gelen *berdāšten* fiilinin birleştirilmesiyle kullanılmaktadır.

*cihāndan şu kimse murādı ala
ki yāri-y-ıla bir göñülde ola* (Kopenhag: 720. beyit)

(Kalpleri birbiri için atan bir sevgiliyle olan kişi, bu dünyada arzusuna kavuşmuştur.)

nefes ur-: nefes almak

nefes zedem: nefes keşiden, zendegī kerdem.
nafas zadan: to breathe (Steingass: s. 1416/1.sütun)

Deyim Farsçada Arapça kökenli bir kelime olan *nefes* ile Farsçada “vurmak” anlamına gelen *zedem* fiiliyle kullanılmaktadır.

*ganīmet bil oş [kim] urursın nefes
kü kuş uça ne işe yarar kafes* (Kopenhag: 925. beyit)

(Nefes almayı ganimet bil; kuş uçarsa kafes neye yarar?)

*çü tūī kelāgeş būd hem nefes
ganīmet şomāred hālāş ez kafes* (Bostan: s. 143)

terahhüm eyle-: merhamet etmek

terahhüm kerdem: bahşīden, rahm āverden, rahm kerdem, şefkat kerdem
tarahhüm kardan: to pity, to spare (Steingass: 293/2. sütun)

Deyim Farsçada Arapça kökenli bir kelime olan ve “bağışlama” anlamına gelen *terahhüm* ile Farsça *kerden* fiilinin birleştirilmesiyle kullanılmaktadır.

terahhüm sen eylemegil zâlîme
anâ rahmetün zulmdür 'âleme (Kopenhag: 339. beyit)

(Zalime merhamet etme! Ona rahmet etmen demek dünyaya zulüm etmek demek olur.)

ümîd üz-: (bir şeyden) ümit kesmek, ummayı bırakmak

ümîd borîden: nevmîd şoden, ümîd berhâsten.
umed-râ pai burîdan: to lose hope (Steingass: s.101 (2. sütun))
baḥîlûḡ elindeki altun henüz
taş içindedür andan ümîdün üz (Kopenhag: 325. beyit)

(Cimrinin elindeki altın taş içindedir, ondan ümidini kes!)

yâd êt-: hatırlamak, anmak

yâd kerden: be-ḥâṭır âverden, be yâd âverden

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “anma, hatırlama” anlamına gelen *yâd* ile Farsça *kerden* fiilinin birleştirilmesiyle kullanılmaktadır.

oḡul çün-ki dükede on yaşını
yâd êtme âdem anuḡ yoldaşını (Kopenhag: 744. beyit)

(Ey insan, oḡlan on yaşını bitirince onun yoldaşını anma!)

Yukarıdaki beyitlerin haricinde metinde hem isim kısmı hem de fiil kısmı Türkçe olan Farsça birebir kelime karşılıkları bulunan deyimler de vardır:

baş çek-: itiraz etmek, kafa tutmak, kabul etmemek

ser keşîden: kabûl ne-nemûden, nâ-fermânî kerden, ser berdâştên.
sar kashîden: to disobey (Johnson:691/3. sütun)

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “baş, kafa” anlamı taşıyan *ser* ile Farsça “çekmek” anlamına gelen *keşîden* fiiliyle kullanılmaktadır.

Türkçede “herhangi bir konuda önde gitmek, önyak olmak” anlamıyla kullanılan deyim, bu metinde Türkçedeki anlamına göre değil, tamamen Farsçadaki anlamına göre kullanılmıştır.

ḡadem ilerürek başu gökden aş
gêrû ḡalma ḡayvânlayın çekme baş (Kopenhag: 982. beyit)

(Daha ileri adım atıp göğü aş; hayvan gibi geri kalıp kafa tutma!)

boyun ver-: buyruk altına girmek

gerdan dāden: itā‘at kerden, muṭī‘şoden, teslim şoden.

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan *gerdan* ile Farsça “vermek” anlamına gelen *dāden* fiiliyle kullanılmaktadır.

*bu düşmenler olursa saña kavī
boyun vermeyüp yağmalarlar evi* (Kopenhag: 652. beyit)

(Bu düşmanlar senden güçlü olunca buyruk altına girmeyip evi yağmalarlar.)

dil yu-: “gönlünü yıkamak”, vazgeçmek, terk etmek

dil şosten: şarf-ı nazar kerden, dest keşiden.

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “gönül” anlamına gelen *dil* ile Farsça “yıkamak” anlamına gelen *şosten* fiilinin birleştirilmesiyle kullanılmaktadır.

*eger yatlu sözden dilüñ yuyasın
yeg andan ki yüz kez elüñ yuyasın* (Kopenhag: 697. beyit)

(Kötü sözden dilini yıkaman -kötü sözden uzak durman- yüz kez elini yıkamandan daha iyidir.)

el yu-: kötü bir şeyden uzak durmak, onu yapmaktan vazgeçmek

dast shustan: to abandon (Steingass: s.521/1.sütun)

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “el” anlamına gelen *dest* ile Farsça “yıkamak” anlamına gelen *şosten* fiilinin birleştirilmesiyle kullanılmaktadır.

*eger ‘āşık-ısañ azıtma yolun
yuğıl Sa‘di bigi garežden elüñ* (Kopenhag: 448. beyit)

(Eğer âşık isen, yolunu şaşırma! Sa’di gibi kinden intikamdan uzat dur!)

elden kıo-: elden bırakmak, terk etmek, bırakmak

ez-dest guzāšten: nihāden, dest berdāšten, ve guzāšten.
az dast guzashtan: to give up, to abandon (Steingass: s.521/1. sütun)

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “el” anlamı taşıyan *dest* sözcüğüne Farsça *ez+* ablatif ekinin eklenmesi ve Farsça “bırakmak” anlamına gelen *guzāšten* fiiliyle Türkçedekine çok benzer bir yapıyla kullanılmaktadır.

*çü devrân geçüp kırka yètdi yaşuñ
şu başdan aşar çoğıl elden işüñ* (Kopenhag: 908. beyit)

(Zaman geçti ve yaşın kırka dayandı; artık yapacak bir şey kalmadı, işini bırak,-artık çabalama-)

*bu yolda azıtmaya ol gendüzin
kim elden kımaya kulāvuz izin* (Kopenhag: 21. beyit)

(O kendisini bu yoldan saptırmasın, kılavuzu takip etmeyi bırakmasın.)

göñül vèr-: sevmek, ilgi duymak.

dil dāden: ‘āşık şoden, ‘alāka yāften.
dil dadan: to inspire with courage, to heraten; to fall in love with; to allow, to permit
(Steingass: s. 531/1. sütun)

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “gönül” anlamı taşıyan *dil* ile Farsça “vermek” anlamına gelen *dāden* fiiliyle kullanılmaktadır.

*bulara göñül vèrmeye ehl olan
ki dāyim düzenlikleridür yalan* (Kopenhag: 886. beyit)

(İşi bilen bunlara gönül vermesin; çünkü işleri hep yalandır.)

*göñül vèrme bu yèrde hoş yatma sen
çü günbedde kız tayınur ètme sen* (Kopenhag: 934. beyit)

(Bu yeri sevme, burada hoş yatma; ceviz kümbette kayar, yapma sen.)

oda ur-: ateşe vermek, yakmak

āteş zeden: sūzānīden, āteş enderzeden.

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan *ātiş* ile yine Farsça kökenli “vurmak” anlamına gelen *zeden* fiilinin birleştirilmesiyle kullanılmaktadır. Bu kullanıma ek olarak Türkçede isme +e datif eki eklenmiştir.

*atası kaçıyup düşermiş uda
düdüğini anuñ ururmuş oda* (Kopenhag: 440. beyit)

(Babası bağırıp çağırınca utanırmış düdüğünü ateşe atmış.)

tuş ol-: mutabık olmak, muvafık olmak, denk olmak

rū-be-rū şoden: muvācīh şoden, muḳābil şoden, nezdīk yek-diger āmeden.

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “karşı karşıya, yüz yüze” anlamı taşıyan *rû-be-rû* ile Farsça “olmak” anlamına gelen *şoden* fiiliyle kullanılmaktadır.

nête ayruluk şabr-ıla ola tuş
ki geşsüzün ayruluk olur üküş (Kopenhag: 414. beyit)

(Ayrıklık nasıl sabra denk olur? Gönülsüz ayrıklık daha fazla gelir.)

uda düş-: utanmak

be-şerm üftâden: şermende şoden, hâlet-i şerm u hicâlet dest dâden

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “utanma” anlamı taşıyan *şerm* sözcüğüne Farsça *be+* datif ekinin eklenmesi ve Farsça “düşmek” anlamına gelen *üftâden* fiiliyle Türkçedekine çok benzer bir yapıyla kullanılmaktadır.

atası kaçıyup düşermiş uda
düdüğini anuñ ururmuş oda (Kopenhag: 440. beyit)

(Babası bağırıp çağırınca utanırmış düdüğünü ateşe atmış.)

yele vèr-: mahvetmek, yok etmek

be bād dadan: to ruin, to destroy (Steingass: s.137/2. sütun)

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “rüzgâr, yel” anlamı taşıyan *bād* sözcüğüne Farsça *be+* datif ekinin eklenmesi ve Farsça “vermek” anlamına gelen *dâden* fiiliyle Türkçedekine çok benzer bir yapıyla kullanılmaktadır.

nêçe devlet issi ki oyun-ıla
utuzup vèrür devletini yele (Kopenhag: 248. beyit)

(Nice devlet sahibi bir oyunla yenilip devletini kaybeder.)

nêçe kızıl altunı vèrür yele
ki bir bakırı altun êde-bile (Kopenhag: 394. beyit)

(Bir bakır altın edebilecekken nice kızıl altını savurur.)

yüzün tûruş êt-: yüzünü buruşturmak, surat asmak, kaşlarını çatmak

rûy turuş kerdên: çîn ber ebrû efkenden, rûy-râ be ‘alâmet-i haşm der hem keşîden.
rûy turush kardan: to frown at, to be vexed with (Stengass: s.597/2. sütun)

Deyim Farsçada Farsça kökenli bir kelime olan ve “yüz, surat” anlamına gelen *rûy* ile yine Farsça kökenli “ekşi” anlamına gelen *turuş* ve Farsça *kerden* fiilinin birleştirilmesiyle kullanılmaktadır.

*dédi öldüğüm açlığ-ıla üküş
yég andan-ki ol yüzün éde turuş* (Kopenhag: 606. beyit)

(Dedi ki açlıktan öldüğüm çok olmuştur, yüzünü buruşturmasındansa açlıktan ölmeği yeğlerim.)

SONUÇ

Türk ve Fars toplumu geçmişten günümüze kültürel, siyasi, sosyal etkileşimine devam etmiş, birbirlerinin kültürüne pek çok yeni unsur katmış iki topluluktur. Bu etkileşimin en güçlü örneklerinden ve ispatlarından biri kuşkusuz dildeki etkileşimdir. Bu iki dil arasındaki ilişki muhtemelen Oğuzcanın henüz yazı dili olmadığı dönemde başlamış olmalıdır. Çok eski dönemlerden başlayarak bazı kelimeler Farsçaya geçmiş, aynı şekilde pek çok Farsça kelime ve yapı da Türkçeye geçmiştir. Farsçadan Türkçeye geçen bu kelime ve yapılar da Eski Anadolu Türkçesi döneminde Farsça orijinallerinden tercüme ya da adapte edilen eserlerin katkısı büyüktür. Bu eserlerden biri de Hoca Mes'ud'un kendisinin de eserinde belirttiği gibi anlama mümkün olduğunca bağlı kalarak Sa'dî'nin *Bostan* adlı eserinden çevirdiği *Ferhengnâme-yi Sa'dî Tercümesi*'dir.

Hoca Mes'ud eseri çevirirken bazı beyitleri kelimesi kelimesine çevirmiştir. Bu çeviri sırasında eserin Farsça orijinalinde bulunan deyimler de aynı şekilde Türkçeye aktarılmıştır. Her iki eserdeki benzer beyitler incelendiğinde Hoca Mes'ud'un çoğu deyim anlama odaklanarak çevirmek yerine kelimesi kelimesine çevirdiği görülür. Onun dışındaki deyimler de her ne kadar eserde aynı biçimde geçmiyorsa da Farsçada kullanılan deyimlerdir. Bu deyimlerin bazıları hem isim kısmı hem de fiil kısmı Türkçe olan Farsça birebir kelime karşılıkları bulunan deyimler (*el ayak ur- /dast u pā zadan* “çırpınmak, çabalamak”), bazıları da isim kısmı aynen bırakılmış yanına Türkçe fiil getirilerek oluşturulan deyimler (*ğuşşa yé- /ğuşşa ħorden* “kederlenmek”) olarak karşımıza çıkar.

Sa'dî'nin ve Hoca Mes'ud'un eserleri incelendiğinde deyimlerin hem Türkçe hem de Farsçada ifadeyi güçlendirmek için anlatımda sıkça başvurulan bir yöntem olduğu rahatlıkla söylenebilir. Benzer anlam ve yapıdaki deyimlere her iki dilde de rastlanması, aslında bu iki dilin ortak değerlerinin birbirine ne kadar yakın olduğunu göstermektedir. İki dil arasındaki deyim ortaklığı, iki toplumun yaşam ve düşünce biçiminin birbirine yakınlığına işaret etmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aksan, D. (1962). Anlam Alışverişi Olayları ve Türkçe, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 9, 207-273.
- Aksan, D. (2002). Anadilimizin Söz Denizinde, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksan, D. (2013). Türkçenin Gücü, Ankara: Bilgi Yayınevi. [ilk baskı: 1987]
- Aksoy, Ö. A. (1971-1976). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Büke, H. (2019). *Ferhengenâme (Kilisli Muallim Rifat ve Veled Çelebi)*, X. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildiri Kitabı, 349-352.
- Clauson, S. G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford.
- Dekhodâ, A. (1931). *Loghatnâme*, Tehran: Tehran University Publication.
- Deny, J. (2012). *Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi)*, (Çeviren: Elöve, A. U.), İstanbul: Kabcacı Yayınevi. [yeniden dizilmiş baskı].
- Derleme Sözlüğü*. (1963-1982) Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Dilçin, C. (1991). *Süheyl ü Nevbahar*, inceleme-metin sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Erkan, M. ve Özkan, M. (1998). Hoca Mesud, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 18, İstanbul, 189-191.
- Ferhengenâme-yi Sa'di Tercümesi, Kitâb-ı ferheng-nâme ez güfiâr-ı Hoca Mes'ûd*, Det K ngelige Bibliotek, Copenhagen/Denmark. Cod.Turc. 20.
- Gülenç, H. (2010). *Ferhengenâme-i Sadî*, Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gülseven, G. ve Boz, E. (2004). *Eski Anadolu Türkçesi*, Ankara: Gazi Kitabevi.
- Haim, S. (1953). *Farhang Moaser Persian-English Dictionary*, Tehran: Farhang Moaser Publishers.
- Johnson, F. (1852). *Dictionary Persian, Arabic and English*, London: W. H. Allen and Co.
- Junker, H. & Bozorg A. (1965). *Persisch-Deutsches Wörterbuch*, Tehran: Kamangir Publications.
- Köprülü, M. F. (1926). Ferhengen me-yi Sadî Tercümesi yahut Muhtasar Bostan Tercümesi, *Türkiyat Mecmuası*, 2, 481-489.
- Logatn me-yi Dekhoda. Erişim adresi: <https://www.parsi.wiki/>
- Merhan, A. ve Şan, F. (2016). *Eski Anadolu Türkçesi Notlar ve Metinler*, Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Moin, M. (1997). *Farhang-e Farsi*, Tehran: İntiş r t- Edina.
- Muallim Rifat. (1340-1342 -M.1921-1922-). *Ferhengen me-yi Sadî Tercümesi yahut Muhtasar Bostan Tercümesi, Hoca Mes' d bin 'Osm n*, İstanbul:  mire Matbaası.
- Meninski, F. (2000). *Thesaurus Linguarum Orientalium, Turcicae, Arabicae, Persicae, I-VI*, (Yayımlayan:  lmez, M.), İstanbul: Simurg Yayınları. (İlk yayım M.DC.LXXX:1680)
- Olgun, İ. (1973). Farsça ve Türkçe Atasözleri ve Deyimler  zerine, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 20, 153-172.
- Redhouse, J. W. (1890). *Redhouse English-Turkish Dictionary*, İstanbul.
- Sa'dî-yi Őirazi. (1388 -M.2009-). *Bostan*, Tehran: Peyman.
- Sa'dî-yi Őirazi. (1980). *Bostan ve Gülistan*, (çeviren: Kilisli Rifat Bilge), 12. baskı, İstanbul: Zafer Matbaası.
- Stachowski, S. (1998). *Osmanlı Türkçesinde Yeni Farsça Alıntılar S zliğ , Wörterbuch der neupersischen Lehnwörter im Osmanisch-Türkischen*, (yayımlayan:  lmez, M.), İstanbul: Simurg Yayınevi.
- Steingass, Franz Josef. (1892). *Comprehensive Persian-English Dictionary*, 8, London-New York.

- Şan, F. (2013). Ferhengnâme-yi Sa'dî Tercümesi'nin Kopenhag Nüshası Hakkında İlk Değerlendirme, *Türk Dilleri Araştırmaları*, 23 (2), 203-222.
- Tarama Sözlüğü*, (1963-1977) .I-VIII, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tietze, A. (1999). *Wörterbuch der griechischen, slavischen, arabischen und persischen Lehnwörter im Anatolischen Türkisch [Anadolu Türkçesindeki Yunanca, İslavca, Arapça ve Farsça Ödünçlemeler Sözlüğü]*, (Derleyen: Ölmez, M.), İstanbul: Simurg Yayınları.
- Zenker, J. T. (1866-1867). *Türkisch-arabisch-persisches Handwörterbuch*, Leipzig: Strauss & Cramer GmbH.



Mekânlar ve Türler Karşılaştığında: Bir Osmanlı *Venus*'ü

When Spaces and Genres Intersect: An Ottoman Venus

Zeynep Nur Şimşek¹ 



ÖZET

Yazdıkları romanların yanı sıra klasik şiir geleneğini devam ettirdikleri için edebiyat tarihinin “ara nesil” olarak adlandırıldığı yazarlardan biri de Mehmed Celâl’dir. Romanları, sert çizgilerle kategorileştirilen klasik ve modern edebiyat ayrımına ters düşecek derecede melez yapıda olan Mehmed Celâl 1886 yılında, kendi deyimiyle, *Venus* isimli bir “romancık” yazar. Mitolojik *Venus* anlatısını dönüştürerek Osmanlı bağlamında yeniden kurguladığı novellasında farklı geleneklere ait edebî türler bir aradadır. Bu sayede, aruz kalıpları ile yazılmış şiirlerin bulunduğu ilginç bir *Venus* metni ortaya çıkar. *Venus*’teki çeşitlilik sadece türlerle de sınırlı değildir. O dönemde yazılan romanlardan farklı olarak *Venus*’te karşı cinslerin karşılaşma alanı deniz hamamlarıdır. Hikâyenin ana karakteri olan Şair, *Venus* ismini verdiği sevgilisiyle İstanbul’un gizli kalmış ormanlarında görüşür. Onu, metinde kalabalıklara rastlanılan tek mekân olan deniz hamamında yüzerken izler. Mitolojik anlatıyla da denk düşecek şekilde *Venus*, deniz ve tabiat tasvirleriyle birlikte anlatılır. Mehmed Celâl’in metnin başında yaptığı açıklamalar, sayfeye yerlerinde kurulan deniz hamamlarının dönemin halkı için alternatif bir kamusal alan teşkil ettiğini gösterir. Bu çalışma, arkaik *Venus* anlatısının Osmanlı’daki bir yazar tarafından nasıl dönüştürüldüğünü görmeyi amaçlıyor. Henüz Latinize edilmediği için gölgede kalmış bu metni, türsel ve mekânsal çeşitlilikler üzerinden incelemeye açıyor.

Anahtar Kelimeler: Mehmed Celâl, *Venus*, mitoloji, metinlerarasılık, deniz hamamları

ABSTRACT

Mehmed Celâl is among a group of writers called “the in-between generation” because they continued to produce classical poetry alongside new prose and verse forms, and his novels have a hybrid character that transcends the classical vs. modern dichotomy. In 1886, Mehmed Celâl wrote *Venus*, in which he transformed the mythological narrative of *Venus*, reconstructing it in the Ottoman context. In this novella, literary genres from different traditions coexist, producing an intriguing *Venus* text that contains poems written in classical Ottoman forms. Diversity in *Venus* is not limited to genre alone. Unlike other novels of the same period, sea baths in *Venus* are a place where one can meet members of the opposite sex. The main character of the story, the Poet, meets his lover whom he has named *Venus* in the hidden forests of Istanbul. He watches her swim in a sea bath, the only place where crowds appear in the text. Recalling mythological narratives, *Venus* is described alongside depictions of the sea and nature. Mehmed Celâl’s statements at the beginning of the text demonstrate that the sea baths of that period constituted an alternative public space. This article aims to observe how the archaic *Venus* narrative was transformed by an Ottoman writer, and to assess *Venus*, an understudied text since it has yet not been Latinized, in terms of generic and spatial diversity.

Keywords: Mehmed Celâl, *Venus*, mythology, intertextuality, sea baths

¹Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü,
Ankara, Türkiye

ORCID: Z.N.Ş. 0000-0003-3400-7377

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Zeynep Nur Şimşek,
Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü,
Çankaya, Ankara, Türkiye
E-mail: zeynepnursimsek@gmail.com

Başvuru/Submitted: 21.10.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 31.12.2020

Son Revizyon/Last Revision Received: 25.01.2021

Kabul/Accepted: 16.02.2021

Atıf/Citation:

Şimşek, Z. N. (2021). Mekânlar ve türler karşılaştığında: Bir Osmanlı *Venus*'ü. *TUDED*, 61(1), 303–318.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-813806>



EXTENDED ABSTRACT

Based on Mehmed Celâl's novella *Venus*, this article aims to investigate the diversity of late Ottoman literature intrinsically and in relation to Greco-Roman mythology. In his novella, Mehmed Celâl transforms the mythological image of Venus into a local one. Having removed Venus from her mythological context, Mehmed Celâl chooses a most appropriate venue to match the archaic narrative: sea baths. As the only places in the text where crowds are encountered, Mehmed Celâl's depiction of sea baths provides important details in understanding gender roles in the period. Thanks to sea baths, the Poet has the opportunity to gaze upon his lover while she is swimming. Mehmed Celâl feared that these swimming scenes would attract negative attention, as it was uncommon for women to swim in public. He therefore provides information about sea baths in the preface to make it clear that his portrayal of them is accurate. He claims that swimming in the sea baths is common for both men and women in some districts of Istanbul, and that it is considered normal to see Christian women swimming in public. He demands that his readers not doubt his depiction and not regard these scenes as unusual.

Surrounded by wooden canopies, cliffs, and caves, the sea baths remained outside the usual narratives of public space in nineteenth-century Ottoman literature. Despite being a women-only space, historical records demonstrate that restrictions preventing access by men were easily overcome. Interestingly, the popularity of sea baths in the literary sphere suddenly grew after *Venus*. İbrahim Cemal published *Deniz Hamamı Risalesi (Sea Bath Treatise)* in 1890, seeking to answer all the questions that might arise regarding sea baths. His treatise includes a wide variety of information, from water temperature to wind direction, and it can be seen as an indicator of increasing interest in sea baths. These developments enable us to evaluate sea baths as a new public space in the late nineteenth-century.

Although Mehmed Celâl does not completely reject traditional forms of Ottoman poetry, he stretches its content by selecting a Roman goddess, Venus, as the subject of his work. He uses traditional Persian and Arabic phrases and "mazmuns" along with newly invented ones to build his narrative. Poems, written in a variety of classical Ottoman verse forms such as gazel and musaddas, incorporated into the prose sections and including correspondence work together to create a formally hybrid text. Mehmed Celâl not only transforms classical Ottoman poetry by utilizing mythological elements but also modifies the archaic narrative of Venus by Ottomanizing it. In some verses, he compares Venus to Zohra and refers to Venus as an angel rather than a goddess. After the publication of *Venus*, the number of books written on mythology increased remarkably. Famous Ottoman writers Şemseddin Sami and Nabizade Nazım each wrote a work of non-fiction titled *Esâtir*, and interest in classical mythology thrived in the Ottoman literary field. In short, all these developments helped to pioneer the movement of "Neo-Hellenism."

Consisting of forty-five pages of text, *Venus* is a striking novella that recreates mythological elements in the Ottoman context. As is clear from contemporary criticism, the subjects and

forms he employed were not well-received in the literary circles of the period. Changes in literary taste left Mehmed Celâl and his texts forgotten and excluded from the literary canon. However, even if his novels are considered weak relative to current criteria, their hybridity contains clues essential to understanding the Ottoman novel and positioning it within world literature.

GİRİŞ

Yazı hayatına 1884'te *Tercümân-ı Hakikât*'te başlayan Mehmed Celâl, ilk şiirlerini Fuzûlî, Nâilî, Nef'î ve Şeyh Gâlib gibi şairlerin etkisinde yazar (Andı, 1995, s. 22). Çeşitli mecmua ve gazetelerde şiirler yazdıktan sonra 1886'da ilk romanı *Venüs* yayımlanır. Metnin girişindeki açıklamalarından da anlaşılacağı üzere, Mehmed Celâl ilk kez nesir formunda bir eser yazdığı için oldukça heyecanlıdır. Sebeb-i telif bölümlerini andıran bir yapıyla bu metni yazma amacını, kullandığı referansları, yazma ve isimlendirme sürecini birkaç sayfa boyunca açıklar. Ahmed Rasim'in tavsiyesi üzerine romanına *Venüs* ismini koyan Mehmed Celâl, Venüs'ün aslen Antik Yunan'da deniz köpükleri arasından doğan bir güzellik tanrıçası olduğundan ve kendisinin bu arkaik anlatıyı değiştirerek yeni bir kurmaca metin oluşturduğundan bahseder. Osmanlı İstanbul'unda yaşayan Şair ve Venüs ismini verdiği sevgilisi arasında geçen, faciaya dönüşen bir aşk hikâyesi yazdığını belirtir.

Mehmed Celâl, *Venüs*'ü yazdıktan sekiz sene sonra 1894'te yayımlanan *Osmanlı Edebiyatı Numuneleri*'nin “Büyük Hikâyeler ve Aksâmı” bölümünde romanın nasıl olmaması gerektiğini şu cümlelerle açıklar:

Acaba roman yazmaktan merâm, güzel bir kadın, sonra güzel bir delikanlı tasvîr etmek, kadını delikanlıya, delikanlıyı kadına bir rişte-i aşk ile rabt eylemek, sonra ortaya bir de rakib çıkararak, bir iki âdî entrika ile rakibi âzim-i semt-i adem edip, iki zavallının da hemen ekser-i hikâyelerimizde görüldüğü gibi kurban ederek işini bitirivermekten mi ibarettir?... Zannedersem hakikat böyle olmamalı. (Mehmed Celâl, 1894, s. 168-169)

Mehmed Celâl'in bu sözleri, aradan geçen süre zarfında roman hakkındaki fikirlerinin büyük ölçüde değiştiğini gösterir. Çünkü *Venüs*'ün olay örgüsü tam da Mehmed Celâl'in eleştiri getirdiği şekilde ilerler. Karakter yapısı klasik şiirin aşk üçgenini oluşturan âşık, mâşuk ve rakibi hatırlatan *Venüs*'te olaylar melodramatik bir üslupla anlatılır. İki sevgili, Şair'in kısa süreliğine bir yolculuğa çıkması üzerine ayrı kalırlar. Klasik şiirde “Yüzü kara”, “Rû-siyah” gibi ifadelerle nitelendirilen rakibin Venüs'teki karşılığı ise siyah arabasıyla gelen bir genç olur. Venüs bu genci görünce Şair'i unuttur. O da tıpkı mâşuk gibi vefasızdır. Venüs her ne kadar çok geçmeden yaptıklarından pişman olsa da ihaneti Şair'i intihara sürükler. Şair'in, kalbine hançer saplayarak intihar etmesi üzerine karşılaştığı manzaraya dayanamayan Venüs, sevgilisinin göğsündeki hançeri çıkararak kendini öldürür. Metin, sevgililerin aynı mezara gömülmesi sahnesiyle kapanır. Mehmed Celâl böylece iki sevgiliyi “kurban ederek işini bitirivermekten ibâret” bir roman yazmış olur. Roman türü hakkındaki açıklamaları, geçmişte yazdığı bu metnin arasına mesafe koymuş olduğunu gösterir.

Yıllar sonra *Venüs*'e getirdiği özeleştiriye rağmen Mehmed Celâl, romanını yeni yazdığı dönemde kendisine yapılan eleştirilere karşı kayıtsız kalmaz. Hüseyin Cahit ile “Dekadanlar” tartışması üzerine başlayan ve ağır hakaretlere varan yazışmaları genellikle Mehmed Celâl'in romancılığı üzerinden ilerler. Hüseyin Cahit bir yazısında Mehmet Celâl'in romanlarını birbirine

benzemekle suçlar. Onun külliyyatını anlamak için tek bir romanını okumanın yeterli olduğunu iddia eden Hüseyin Cahit bu metinleri şu cümlelerle özetler:

Külliyetli miktarda esatir perisi, bir hayli çiçek ve kelebek, beş on tane şafak bulutu, bir iki adet mehtap ve tulû-ı afıtab, birçok sarı saç, mavi göz alınıp seher vakti hepsi bir yerde kelimat-ı aşk ve muhabbet ile bol bol karıştırıldıktan sonra Büyükada'nın çamları altına serpilir ve icabı takdirinde biraz akarsu, bir miktar çimen ve bülbül ilave edilirse derd-i mütalâadan insanı şifayab edecek surette müessir bir tertip vücuda geliyordu. (akt. Gökçek, 2014, s. 142)

Hüseyin Cahit'in ağır ithamlarına karşı *Venus*'ün İngiliz şair Mr. Gibb tarafından takdirle karşılandığını belirten Mehmed Celâl, Fransızca bilmeden böyle bir roman yazabildiği için kendisiyle gurur duyar (Andı, 1995, s. 24).

Venus İstanbul'da

Venus'ün ilk sahnesi bir yaz günü İstanbul boğazının oluşturduğu güzel manzarayı seyreden bir gencin tasviriyile açılır. Okurları duygu yüklü bir metnin beklediği daha ilk cümlelerden anlaşılır. Tebessüm ederken ağlamaya başlayan, elleri ve sesi titreyen kırılğan karakterler anlatıcı tarafından yüceleştirilir. Metin ilerledikçe, ağlayan bu gencin Şair, ağlama nedeninin ise Venus ismini verdiği sevgilisi olduğu ortaya çıkar. Şair ile Venus kalabalıklardan uzak sayfiye ortamının verdiği imkânlar sayesinde çoğunlukla dış mekânlarda buluşurlar. Bu ikilinin aşkı yoğun tabiat tasvirleriyle birlikte işlenir. Hikâyeye her ne kadar İstanbul'da geçse de tasvir edilen mekânlar çoğunlukla tabiatın içindedir. Bu sayede, dış mekân anlatılarının yoğunluğuna rağmen Şair ve Venus'un aşkı tabiatın romantize edilmesi sayesinde saklanır; anlatı boyunca gizli kalır. Hatta öyle ki, bulutlar bile bu yüceleştirilmiş aşkı kimsenin görmemesi için kendilerine düşen görevi yaparlar: "Şair bûse-i vedâ olmak üzere Venus'un gül rengindeki yanağına gonca gibi kızarmış olan dudaklarını dokundurdu. Tabiat, bu manzarayı dîde-i ağıyardan nihân etmek için o esnada cihâna nurefşân olan mâh-ı münevverden üzerini hafif bir bulut ile kapadı" (Mehmed Celâl, 1886, s. 14). Böylece Şair ve Venus'un aşkı yabancı bakışlardan uzak, doğanın kendisi kadar doğal, onunla uyumlu ve yeri geldiğinde de vahşi olabilmektedir.

Hikâyedeki tabiat vurgusu, sadece mekânlarla sınırlı kalmaz. Sarı saçları ve mavi gözleriyle Venus, Farsça tamlamalar ve benzetmeler kullanılarak doğayla bütünleştirilir; onun bir parçası hâline getirilir. Ancak Venus, her ne kadar hikâyenin baht dönüşlerine sebep olan eylemlerde bulunsu da bir vücut olmaktan öteye gidemez. Anlatıcı, pek çok yerde Venus'u tasvir ederken onun sadece bedensel özelliklerine vurgu yapar:

Şair birdenbire durdu. Denize doğru eğilen siyah kayaların birinin üzerinde beyazlara bürünmüş bir vücut gördü. Vücuda yaklaştı. Mehtabın yardımıyla o vücudun çehresini de seçebildi. O çehreye inkişâf eder etmez âteşin yanakları sararmaya, dudakları titremeye, kalbi şiddetle çarpmaya başladı. Oracığa düşüp kalmamak için sahildeki

ağaçlardan birine dayandı. O çehreyi temâşâya daldı! Gördüğü çehre Venüs'ün yüzüydü. (Mehmed Celâl, 1886, s. 12)

Venüs'ün hikâyedeki işlevi güzel vücudunu sergilemek ve bu sayede karşısındakine acı vermektir. Şair de anlatıcı gibi Venüs'ü bedeni üzerinden var eder; aşkını bu beden üzerinden yaşar. Öyle ki: “Mevki seninle şâirâne olur. Senin vücudunla burası bir levhâ-yı latîf hâlini alır. Seni burada görenler, Venüs beyaz vücudunu örtmek için arkasına deniz köpüğünden mahluk bir gömlek giymiş, eline şafak bulutundan mevcut bir demet çiçek almış, ağaçların arasında saklanmış zanneder” (Mehmed Celâl, 1886, s. 9) diyerek mitolojik anlatıya da eş düşen bir tasvirle Venüs'ün vücuduna odaklanır. Şair, roman boyunca sık sık iki şeyi temaşa eder: tabiat ve Venüs'ün vücudu.

Venüs'teki tasvirler, kadınlığı vücuda indirgeyerek onu tabiatın güzel ve vahşi bir parçası hâline getirmelerinin yanı sıra anlatıyı görsel açıdan zenginleştirme işlevine de sahiptir. Anlatıcı manzarayı tasvir ederken ışığın tonunu, çeşitliliğini spesifik olarak belirtir. Doğa tasvirlerinin yoğunluğu arasında karakterler de buldukları ortama uygun poz verirler. Venüs'ün:

Saçları yastığın üzerine saçılmış ve kirpikleri yanaklarına doğru temâşâsına doyumaz gölgeler bırakmış, ellerinden biri kalbinin üzerine, diğeri gelişi güzel yanına düşmüş, sağ bacağı dizine kadar sıyrılarak yorganın altından çıkmış, o esnada envâr-ı hurşidin pembe cibinlik üzerine aksi de şafak bulutları arasından güneşin doğuşuna yakın bir manzara husûle getirmişti. (Mehmed Celâl, 1886, s. 33-34)

şeklindeki tasviri, bir tablodan yola çıkılarak oluşturulmuş gibidir. Bu tarz tasvirlerin çokluğu metni görsellik açısından zenginleştirirken bir yandan da karakterlerin içini boşaltır; tikelleşmelerini engeller. Mekân ve karakterlerin yoğun görselliği, onları iki boyuta düşürerek derinlikten mahrum bırakır. Karakterlerin abartılı hassasiyetleri de bu durumu destekler: “O kadar ağlıyorlar ve bu giryeler arasında öyle acı tebessümler gösteriyorlardı ki o manzarayı görüp de eşkrîz teessür olmamak kâbil değildi” (Mehmed Celâl, 1886, s. 36). Bu denli dramatik sahnelerin anlatıcısı, okurundan da aynı duygusallığı talep eder. Çoğu yerde okurlarına sorular sorarak onları da bu duygu selinin içerisine sokmak için elinden geleni yapar.

Alternatif Kamusal Alanlar: Deniz Hamamları

“Herkes yüzmekle ve bu yüzmek esnasında birbirleriyle şaka ederek konuşmakla meşguldü” (Mehmed Celâl, 1886, s. 24).

Mehmed Celâl, Venüs'ün mitolojik bağlamını dönüştürerek onu yerel bir anlatı içerisinde yeniden kurgularken mekân olarak -Tanrıça Venüs'ün denizden doğduğu düşünüldüğünde- mitolojik anlatıyla en uyumlu yeri seçer: Deniz hamamları. Deniz hamamlarının ortaya çıkışı ile ilgili net bir tarih bulunmasa da 1872 yılında tutulan kayıtlara göre İstanbul'da yirmi sekizi kadınlara, otuz dördü erkeklere mahsus toplamda altmış iki deniz hamamı bulunmaktaydı (Beyoğlu, 2004, s. 59). Bu sayılar, denize girme konusunda kadınların erkeklerden pek de

geri kalmadığını gösterir. Denize çakılı kazıkların üzerine kurulan bu odacıklar, çok geçmeden insanların uğrak mekânı hâlini alır. Saray halkı ve yalı sahiplerinin hususi deniz hamamları daimi olarak kurulu dururken umumi hamamlar yaz başında kurulur, tahtaların çürümemesi için havalar soğuduğunda bunlar sökülür (Alus, 1950, s. 5). Az bir ücret karşılığında herkesin girebildiği umuma açık deniz hamamları her sınıftan ve milletten insanı aynı yere toplama gücüne sahip ender mekânlardandır. Sermet Muhtar Alus'un deniz hamamlarına dair anıları bu mekânların bir zamanlar ne kadar canlı olduğunu bir kez daha gösterir. Alus'un zihninde, çocukluğunda gittiği deniz hamamlarından geriye deniz elbiseleri içinde ud ve tef eşliğinde dans ederek eğlenen kadınların görüntüsü kalır (Alus, 1947, s. 4). *Venus*'te de benzer sahnelere rastlanır. Ancak Mehmed Celâl, hikâyenin büyük bir kısmının geçtiği deniz hamamlarını ve buradan hareketle oluşturulmuş kamusal alan anlatısını okuyucuların abartılı bulacağını düşünmüş olacak ki öncesinde, anlattıklarının gerçek olduğunu açıklama gereği duyar. Okurları birazdan okuyacakları konusunda yanlış çıkarımlara varmamaları için uyararak ister:

İleride de görüleceği vechile romanın bir bâbını yalnız deniz hamamı âlemini tavsîfe hasrettim. Bunda bazı Hıristiyan kadınlarının açığa çıkararak aşikâr yüzdüklerine, yüzmeye ait bazı hareketlerine dair verdiğim malûmat erbâb-ı mütalâaya ayıp gelmemelidir. Bu hâl pek tabiileşmiştir. Deniz hamamı zamanlarında Büyükdere ve emsâli yerlerde o gibi manzaralar hemen her sabah görülebilir. Bir manzara-i tabiiyi etraflıyla tasvîr eylediğimden dolayı muharrirlik vazîfesini bihakkın ifâ ettiğime kâni' olan erbâb-ı insâf maksadımın tasvîr-i hakîkatten ibaret bulunduğuna şüphe etmez. Şu ilk eserimde görülecek kusurların ise adem-i budû'uma, hadâset-i sinnime bağışlanacağıma eminim.” (Mehmed Celâl, 1886, s. 3-4)

Metinde kalabalıklara rastlanabilecek tek yer olan deniz hamamları dönemin cinsiyet rollerini anlamada önemli ayrıntılar barındırır. Mehmed Celâl metne eklediği ön sözde Büyükdere gibi semtlerdeki deniz hamamlarında Hıristiyan kadınların açıkta yüzdüklerinden ve bu durumun normal karşılandığından bahseder. Okurlarından, bir yazarlık görevi olarak gerçekleri anlattığından şüphe duymamalarını, bu sahneleri garip karşılamamalarını ister. Mehmed Celâl'in asıl çekincesi kadınların deniz hamamlarında yüzmeleri üzerine değildir. Çünkü, 19. yüzyılın ortalarından itibaren hızla gelişen deniz hamamı kültürüne okurların da aşına olması gerekir. *Venus*'teki aşırılık kadınların deniz hamamlarından çıkararak dönemin mahremiyet normlarına aykırı davrandıkları sahnelerden kaynaklanır. Kadın ve erkeklerin birbirlerini görmemeleri için tahta perdelerle çevrili olan deniz hamamları, sandalla devriye gezen zabıtalardan korunmaktaydı. Ancak, Reşat Ekrem Koçu'nun tecrübelerine göre sıkı denetlemelere rağmen kuralların aşıldığı zamanlar oluyordu. Bazı erkekler kadın hamamını gizli yollardan gözetlemeye çalışıyor, bunun için türlü yollara başvuruyordu (Koçu, 1966, s. 4439). Mehmed Celâl'in tepki almaktan korkmasının nedeni romandaki kadınlar ve erkeklerin mahremiyet sınırlarına aykırı davranışlarda bulunmasından kaynaklanır. Şair, kadınlara mahsus deniz hamamını yukarıdan gören bir kayaya çıkararak ilk sınırı aşar. Ancak buna rağmen anlatıcı, Şair'e olan güvenin kırılmasını istemez ve okurların kafasında oluşabilecek “Acaba deniz hamamlarının kapakları önünden çıkan güzel kızların nurdan mahlûklar denilecek kadar şaşalı pazularını, beyaz

bacaklarını âteşin çehrelerini seyretmek için mi oraya oturmuştu?” sorusunu kendisi sorarak cevabını da peşinen verir: “Hayır! Yolu oraya tesâdüf etmişti. Şairimiz deniz hamamlarına böyle bakmıyordu” (Mehmed Celâl, 1886, s. 24). Anlatıcı, okurları Şair’in masumiyetine inandırmaya çalışırken kuralları aşan taraf kadınlar olur. İçlerinde Venüs’ün de bulunduğu bir grup kadın deniz hamamının dış tarafında yüzmeye başlar. Kadınların serbestlikleri ve çevrenin bu duruma tepkisizliği çoğunlukla yan yana inşa edilen erkeklere ve kadınlara mahsus deniz hamamlarında cinsiyetler üzerinden belirlenen kuralların aşılabılır olduğunu gösterir. Bu sayede, deniz hamamları kadın ve erkeklerin bir araya gelmelerine imkân veren yeni bir kamusal alan oluşturmuş olur. Şair de bu imkândan faydalanarak, “kostüm” adı verilen denize mahsus bir kıyafet içerisinde yüzmekte olan Venüs’ü uzun uzun temaşa eder:

Kadınların yüzmesi ne kadar latiftir! Beş altı tanesi denize girseler meleklerin esvâplarını gökte bırakıp denize indiklerini tasvîre çalışıyorlar, zannolunurdu. O gün en evvel denize gayet güzel bir kız girdi. Bu kız denize mahsus olan ve bacaklarının yarısından tut da göğüs, memeleri bile setreden kostüm namındaki deniz esvâbını giymiş perişân saçları da yüzüne doğru saçılmış idi. (Mehmed Celâl, 1886, s. 24)

Venüs’ün 1886’da yazıldığı düşünüldüğünde, bu tarihten önce yazılan Osmanlı romanlarında mesire alanları ve millet bahçeleri dışında karşılaşılabilen kadın ve erkeklere, yüzen bir sevgiliye rastlamak Mehmed Celâl’in önsözdeki uyarılarından da anlaşılacağı üzere oldukça istisnai bir durumdur. Deniz hamamı sahnelerinde kadın vücudunun:

Güzel bacaklarını, latîf pazularını aheste aheste açıp kapıyor ve bu hareketten kızın mini mini ayaklarını, pertevli gerdanını birer parça deniz köpüğü tezyîn ediyordu. Ara sıra uzun siyah saçlarının arasında görülen ufak ufak köpükler karanlık gecelerde gün yüzünde parıl parıl parlayan yıldızlara benziyordu! (Mehmed Celâl, 1886, s. 25)

şeklinde tasvir edilmesi mitolojideki deniz köpükleri arasından çıkan Venüs anlatısıyla benzerlik taşır. Birbiriyle yüzmeye yarıştı yapan kadınların anlatıldığı bir sahnede tabiatın “Sanki tabiat, melâhatları bir derecede olan bu iki meleğin yekdiğerine müsâbakâtına razı oluyormuş da birbirini geçmemeleri için o anda ikisinin de kuvvetini bir dereceye indirmiş” (Mehmed Celâl, 1886, s. 25) şeklinde bahsedilmesi onu, yüzen kadınların arasındaki üçüncü bir kişi kadar canlı ve bilinçli bir yapıya büründürür. Tüm bunlar, dış mekân anlatılarının metindeki yoğunluğu sayesinde oluşur.

İlginçtir ki *Venüs* yayımlandıktan sonra on yıl içerisinde deniz hamamları ile ilgili bilgi içerikli üç kitap yayımlanır.¹ Bunlardan ilki olan *Deniz Hamamı Risalesi*’nde (1890) İbrahim Cemal deniz hamamlarına dair akla gelebilecek bütün sorulara detaylı cevaplar verir. Metinde kimlerin, ne zaman, nerede ve nasıl deniz hamamlarına girmesi gerektiği bölümler hâlinde açıklanır. Suyun sıcaklığından, rüzgârın esiş yönüne kadar her türlü bilginin yer aldığı bu risale,

1 Birbirine benzer içerikteki bu üç metnin amacı okurları deniz hamamları hakkında bilgilendirmektir. *Deniz Hamamları Risalesi*’nden üç yıl sonra Hüseyin Hulki *Deniz Hamamları ve Kimler Girmelidir?*’i yayımlar. Bu metinden yedi sene sonra ise Celal İsmail Paşa’nın *Deniz Havası ve Hamamları* yayımlanır.

deniz hamamlarına artan ilginin bir göstergesidir. Nitekim 1875'te İstanbul Şehremaneti deniz hamamları hakkında bir nizamname çıkarır. Nizamnamede getirilen sınırlamalara göre, kadın ve erkekler için ayrı olması kararlaştırılan deniz hamamlarının belli ölçüler dâhilinde, sadece izin verilen semtlerde yapılandırılması şart koşulur (Toprak, 2018, s. 16). 1877'de çıkarılan Vilayet-i Belediye Kanunu'nda sahili olan mahallelere deniz hamamlarının yapılmasına ve böylece halkın açıktan suya girmesinin engellenmesine karar verilir (Beyoğlu, 2004, s. 60). Tüm bu gelişmeler, Mehmed Celâl'in 1886'da yazacağı *Venüs* romanı için bir alt yapı oluşturur. Deniz hamamlarının kurallara tabi tutularak devlet eliyle düzenlenmesi, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu mekânları yeni bir kamusal alan olarak değerlendirme imkânı sağlar. *Venüs* ise bu noktada, Osmanlı kamusundaki değişimleri gösteren tarihi bir belge niteliğinde bilgiler sunar.

Kesişen Dünyalar, Geçişken Türler

“Gör dâimâ önünde esâtir-i evvelin
Gökten dehâ-yı nârî çalan kahramanını”
(Tevfik Fikret, 2017, s. 25).

Venüs'ün içeriğindeki çeşitlilik biçimsel olarak da görülür. Mehmed Celâl oluşturduğu bu metne “romancık” demekte haklıdır; çünkü *Venüs* dil, içerik ve biçim açısından roman türünün sunduğu özgürlük vaadini kullanan bir metindir. Günlük dilin yanı sıra Farsça ve Arapça tamlamaların metindeki varlığı anlatıyı dilsel olarak çeşitlendirir. İçinde mektuplaşmaların da bulunduğu mensur bölümler sürekli araya katılan farklı nazım türlerindeki şiirlerle birlikte türler arası geçişliliğin yoğun olduğu bir metnin ortaya çıkmasını sağlar. *Venüs*'teki şiirlerde, klasik şiirin hayal dünyasının dışına çıktığını gösteren unsurlar bunudur. Mehmed Celâl'in *Venüs*'te yaptığı yenilikler Gibb'in 1859 sonrası klasik şiirin dönüşümü hakkındaki şu sözleriyle daha iyi anlamlandırılabilir: “Gelenek ve âdetlerin katı kuralları bir kenara itilecek; şair, nereden istiyorsa ilhamını oradan alacak ve neyi söylemek istiyorsa, içinde olan her şeyi söyleyebilecek bir özgürlüğe kavuşacaktır” (s. 514). *Venüs*'teki şiirler, Gibb'in bahsettiği özgürlük talebinin bir uzamı olarak değerlendirilebilir. Mehmed Celâl, her ne kadar geleneği tamamen reddetmese de kendisine seçtiği yeni ilham kanalları sayesinde sınırları ve kalıpları esnetir. Antik Yunan ve Roma mitolojisini klasik şiire taşıyarak ortaya melez bir ürün çıkarır. Burada asıl önemli husus, Mehmed Celâl'in mevcut konvansiyonun dışına neden ve nasıl çıktığı sorusudur. Çünkü Mehmed Celâl *Venüs*'ü, ilerleyen yıllarda Antik Yunan anlatılarına karşı uyanacak ilgiden önce erken bir tarihte yazar. Hem de bunu Fransızca bilmeden yazar.

Mehmed Celâl'in ve ona romanına Venüs ismini vermesi gerektiğini söyleyen Ahmet Rasim'in Antik Yunan ve Roma mitolojisi hakkında okuyabileceği sayılı kaynak bulunmaktaydı. Ancak tercüme eserlerin kıtlığına rağmen Osmanlı yazarı Yunan mitolojisine tamamıyla yabancı değildi. Süheyla Yüksel'in araştırmalarına göre, Mehmed Celâl'den önce Namık Kemâl, Recâzade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit, Cenap Şehabettin gibi isimler şiirlerinde mitolojik figürlere yer vermiş ve bu yeni hayal dünyasına uygun mazmunlar kullanmışlardı. Venüs de

bu figürlerden biri olarak “âlihetü'l hüsn”, “âlih-i naz” gibi tamlamalarla şiire dâhil edilmiş ve çoğu zaman Zühre'yle birlikte anılmıştı (Yüksek, 2010, s. 175-183). Mehmed Celâl'in yenilikçiliği ise mitolojik karakter ve unsurları birkaç beyitte değil, eserlerinin tamamında işlemeden kaynaklanmaktaydı. Tüm bunlar düşünüldüğünde, Tanzimat sonrasında Antik Yunan kültürüne ilginin arttığı doğrudur. Fakat Strauss'a göre bu ilgi Osmanlı'daki Müslüman Türkler, Araplar ve Yahudiler arasında kayda değer bir popülerlik kazanamamıştı. Antik Yunan eserlerinin ilk çevirileri genellikle gayrimüslimler tarafından yapılmıştı. Bu eserler ilk kez Karamanlıcaya 1819'da çevrilmişti. Ardından 1837'de Ermeni harfleriyle Türkçeye, 1838'de ise Arap harfleriyle Türkçeye çeviriler yapılmıştı (Strauss, 2014, s. 25-26). Osmanlı çeviri tarihinde önemli bir yere sahip olan *Telemak* 1859 yılında hem Ermeniceye hem de Türkçeye çevrilmişti. Bu tarihten önce Fransızcasından okunan metnin Yunanca ilk çevirisi 18. yüzyıla dek uzanmaktaydı (Strauss, 2014, s. 29).

Homerik metinlerin Osmanlı Türkçesine çevrilmesine dair ilk adımlar ise 1870'leri bulur. 1870 yılında Maarif Nazırı Saffet Paşa tercüme odası çalışanı Konstantin Efendi'den Yunan-ı Kadim Tarihi çevirisi yapmasını ister. Daha sonradan Sadullah Paşa manzum ve mensur karışık bir *İlyada* çevirisine başlar. Ancak bu teşebbüsler yarıda kalır (Tökel, 2000, s. 73). Bundan sonraki Homeros çevirileri ise 1886'dan yani *Venüs*'ten sonra yapılır.

Mehmed Celâl'in Antik Yunan ve Roma mitolojisine dair bilgi edinebileceği kaynaklar temel olarak bu metinlerle sınırlı gözükmektedir. Mehmed Celâl'in bu kaynaklardan hangilerini okuduğunu bilmek mümkün olmasa da romanını yazmadan önce Venüs hakkında okudukları veya duydukları onun hayal dünyasını büyük oranda şekillendirir. Zaten Mehmed Celâl'in *Venüs*'ü yazarken ana metne sadık kalma gibi bir arzusu ve iddiası yoktur. Onun amacı Venüs'ten hareketle Osmanlı'da geçen lirik bir roman yazmaktır. O zamana kadar şair kimliği ile tanındığı için ilk romanını yazarken araya anlatıya uygun şiirler eklemekten kendini alıkoyamaz. Ana karakterini de sadece şair kimliği üzerinden var eder. Şairin Venüs'e söylediği her şiirle birlikte mitolojik öğeler klasik nazım şekillerine taşınır. Böylece hem Antik Yunan mitolojisi hem de klasik şiir Mehmed Celâl aracılığıyla dönüşüme maruz bırakılır. Bu şiirlere yakından bakmadan önce, Walter Andrews'un gazel ve klasik şiirin metinlerarasılığını vurguladığı açıklamasına kulak vermenin gerekli olduğunu düşünüyorum. Andrews'e göre gazeller de diğer şiir türleri gibi “aynı anda birçok şey olan metinler” sınıfına girerler; belli bir yer, zaman ve kültürdeki motivasyonları taşırlar. Bu şiirler “son derece karmaşık bir sosyo-kültürel bağlam içinde yer alan -çok sayıdaki ve sık sık çatışan motivasyon ve ihtiyaçları yansıtan- olağanüstü yetenekli bireylerin ürünleridir (Andrews, 2012, s. 21). Andrews, klasik şiirin farklı kültürlerle etkileşim hâlinde olduğundan bahsederken bu şiir geleneğinin sanıldığı gibi kapalı bir anlam dünyasına sahip olmadığını öne sürer. Her metin gibi gazellerin de metinlerarası dinamikleri vardır. Şiirin kültürel ortakları ve bağlamları sürekli bir etkileşim süreci içinde şiiri şekillendirir ve şiir tarafından şekillenir (Andrews, 2012, s. 21). Mehmed Celâl'in şiirleri Andrews'un şiir tanımına oldukça uygundur. Antik Yunan ve Roma mitolojisi Mehmed Celâl'in şiirlerini şekillendirirken, kendisi de bu şiirler tarafından yeniden şekillenir. Mehmed Celâl'in romanını okuyan dönem okurlarının zihninde Venüs, deniz hamamlarında yüzen güzel bir kız olarak canlanır.

Metindeki şiirlerden ilki, Venüs'ün albümünden kendi tasvirini Şair'e vermesi üzerine yazılır. Şair'in bir mektuba yazdığı "Tasvirine" redifli gazelin bazı beyitleri şunlardır:

Her ne dem baksam verir cisme hayat-ı câvidân
Söyle kim verdi hayat câvidân tasvîrine?

Öyle dilbersin ki kâfirler de tercih etmiyor
Meryem'in tasvîrini ey dilşân! Tasvîrine!

Nûr içinde doğdu hurşîd-i cihân zanneylerim
Mehtâb olsa eğer pertev-feşân tasvîrine!

Seyre dalmıştım tasâvîrin bütün dilberlerin
În'itâf etti nigâhım nâgehân tasvîrine!

Külbe-i ahzânda her şeb âşıkla söyleşir
Hazret-i Allah vermiştir lisân tasvîrine

Muhtazır bir hasta gördü cismine geldi hayât
Cân verirken baktı oldu şâdmân tasvîrine!

Korkarım aklım gider seyr eylerken vechini
Nûr-ı aynım! Bakmak olmaz her zamân tasvîrine! (Mehmed Celâl, 1886, s.18-19).

Görüldüğü üzere Şair, gazelinde klasik şiirin alışlagelik tamlamalarını kullanır. Mehmed Celâl'in çoğu kadın karakteri gibi Venüs de sarışın, mavi gözlü olduğu için klasik şiirin siyah saçlı güzellerinden daha farklı tasvir edilir. Ancak bu farklılığa rağmen Venüs için de gül, güneş, ay, tabib gibi benzetmeler kullanılır.

"Mâî Gözler" başlıklı ikinci şiir de ilk şiir gibi Şair'in Venüs'e gönderdiği bir mektupta yer alır. Şiirin beşinci kıtası olan bu dizelerde Venüs ile Arap literatüründeki karşılığı olan Zühre'nin yan yana kullanılışı içeriği melezleştirir:

Cûş ederci gül yüzünden pertev-i ruhsâr-ı âl
Zan ederdim durdu karşımda Venüs ya bir hayâl!
Kalmadı sabrım – ve ismini ettim suâl
"Zühre'yim! İndim semâdan!" derken ol kudsî cemâl,
Gönlümü verdim nigâh-ı nâzenîn nîrengine
Âşık oldum çeşm-i dildârın semavî rengine! (Mehmed Celâl, 1886, s. 22).

Afrodit ve Venüs'ün doğu mitolojilerindeki Zühre anlatısıyla benzerlikleri aslına bakılırsa oldukça yüzeyseldir. Buna rağmen, aynı gezegeni temsil ettikleri için Osmanlı'da ve günümüzde de sıklıkla beraber anılırlar. Şair, romanda sevgilisi Venüs'e birkaç kez Zühre

diye seslenir: “Allah’ım! Nedir bu cazibe! Zühre’yi mi görüyorum? Odanın içine nur mu iniyor?” (Mehmed Celâl, 1886, s. 15). Zühre’nin mitolojide “Allah’ın şehveti mücessem bir şekilde indirdiği bir kadın” (Tökel, 2000, s. 358) şeklinde tanımlanması Venüs ile ortak noktalarından birini oluşturur. Çünkü Venüs, güzelliğin, aşkın, şehvetin ve cinselliğin tanrıçasıdır. Keza romanda da Venüs’ün ilahi özelliklerine vurgu yapılır. Şair’in deniz hamamında yüzen kadınları gördükten sonra yazdığı bu dizelerde Venüs’ün doğuşuna bir atıf vardır. Şair bu seferki şiirini Venüs’ün yüzerkenki görüntüsünden ilham alarak her zaman yanında taşıdığı defterine not düşer:

Deryâya atıldı bir güzel kız
Deryâya cemâli saçtı yıldız!
Ol şey ne kadar da pertev-efzâ
Yüzmekte Venüs denizde gûyâ!
Manzûr oluyor cihâna işte
Pertevler içinde bir ferîşte (Mehmed Celâl, 1886, s. 8)

Venüs, metin boyunca pek çok kez etrafına ışık saçan bir yıldız olarak tasvir edilir. Venüs’e dair semavî çağrışımlar yalnızca gezegenlerle de sınırlı kalmaz. Şair roman boyunca sevgilisini en çok “melek” ve “ferîşte” sıfatlarıyla çağırır; şiirlerinde de bu tarz benzetmelerde bulunur. Aşağıdaki şiirler Şair’in Venüs’ü gördüğünde gözyaşları içinde irticalen söylediği şiirlere örnektir. Romandaki bu tarz şiirler bazen diyaloglarda bazen de Şair’in kendi kendine mırıldanmasıyla ortaya çıkar. Bu şiirler, mektuplaşmalardaki şiirlere oranla oldukça kısadır:

Tehîm midir o peri çehreye melek dediğim
Cemâl ilâhesi, bir dilber-i semâvîdir!
Bakın! Ki ol melek-endâm tatlı tatlı bakar
Nigâhı câzibeli, gözleriye mavidir! (Mehmed Celâl, 1886, s. 11).

Duyunca âlem-i lâhûta uçmuş sanırım
Melek sedâsına benzer terâneniz vardır! (Mehmed Celâl, 1886, s. 14).

Venus’teki şiirler, Mehmed Celâl’in klasik şiirin hayal dünyasından tam olarak kopmama da onu Antik Yunan mitolojisine ait unsurlarla dönüştürdüğünü gösterir. Şiirlerde kullanılan tamlama ve teşbihlerin benzerleri metnin nesir kısımlarında da karşımıza çıkar. Romanın ana karakterinden “Şair” olarak bahsedilmesi akıllara klasik şiirin âşığını getirir; çünkü klasik şiirde şair âşığın kendisidir. Venüs ise bu aşk ilişkisinin mâşuk rolünü üstlenir. O da divan güzelinin sahip olduğu uzun kirpiklere, siyah olmasa da perişan saçlara sahiptir. Âşık yani Şair onu gördüğü zaman hastalanır, göz yaşları içinde kalır. Venüs arketipinin özelliklerinden ihanet eden ve can yakan kadın tipi romanda da karşımıza çıkar. Venüs vefasızlığı yüzünden anlatıcı tarafından sert bir dille yerilir. Tıpkı Şair gibi anlatıcı da Venüs’ü melek olarak nitelendirirken ihanetle birlikte tavrını aniden değiştirir; Venüs için “zalim”, “hain”, “bivefa” gibi sıfatlar kullanmaya başlar.

Mehmed Celâl'in diğer eserlerinde de mitolojiye, özellikle de Venüs'e dair ögelere sıklıkla rastlanılır. Konusunu mitolojiden alan ikinci romanı *Orora*'da (1888) *Orora*'nın (*Aurora*) Venüs'ten dünyaya gelmiş bir melek kadar güzel olduğunu belirterek Antik Yunan mitolojisinden² eserler vermeye devam ettiğini yazar.³ Yayın tarihi belli olmayan bir diğer romanı *Leman*'da Venüs objeleri ve tasvirlerine yer verir. Mehmed Celâl 1899'da, *Venüs*'ten on üç yıl sonra, Venüs hakkında yazdığı şiirlere bir yenisini ekler. Venüs'ün doğuşunu anlattığı şiiri "Venüs Denizden Çıkıyor" *Mâlûmât* mecmuasında yayımlanır.⁴

Osmanlı'nın son yıllarında Antik Yunan ve Roma mitolojilerine olan ilgi sadece Mehmed Celâl'le sınırlı kalmaz. Venüs'ün yazıldığı tarihten itibaren mitoloji alanında basılan kitaplardaki artış dikkat çekicidir. Venüs'ten bir yıl sonra M. Naim Fraşeri'nin *İlyada* çevirisi yayımlanır. Ancak kitap, orijinal metnin sadece bir kısmını kapsar. 1890'da yayımlanan *Esâtir* sadece Yunan ve Roma değil, farklı kültürlerden birçok mitin tanıtıldığı bir başvuru kitabıdır. Şemsettin Samî, *Esâtir*'de Venüs'e yalnızca bir sayfa ayırarak şu tanımlamayı yapmakla yetinir: "Venüs denizin köpüklerinden tevellüd idüp, hüsn ü cemâlin ilâhesi, aşkın vâlidesi, gülmenin ve zevk ve eğlence ve nazın melikesi ve âşıkların hâmîsi idi" (Şemsettin Samî, 1890, s. 18). 1893'te bu sefer Nabizade Nazım'ın *Esâtir*'i yayımlanır. Sadece yirmi dört sayfadan oluşan bu çalışma mitoloji hakkında temel bilgilerden oluşur. Osmanlı'da Antik Yunan kültürü ve mitolojisi hakkında en kapsamlı çalışma ise Mehmed Tevfik Paşa tarafından yapılır. 1913 yılında yayımlanan *Esâtir-i Yunaniyyan*, mitolojik karakter ve olaylar hakkında detaylı bilgiler içerir. Heykel ve tablolarla ait fotoğraf ve tasvirlerle zenginleştirilen bu metin, övgülerle karşılaşılır. Metin, Abdülhak Hamid'in "Bu tarihi bilmek gerek mutlaka / Bütün Müslümanlarla Osmanlılar / Bilinsün tedennî veya irtikâ / Nasıl eylemiş Eski Yunanlar" (Mehmed Tevfik, 1913, s. 1) dizelerinin de bulunduğu övgü yüklü şiiriyle açılır. Otuz altı sayfalık bir bölümle Venüs ve Afrodit ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Aynı yıl yayımlanan Süleyman Tevfik'in Pierre Louis'den yaptığı *Afrodite yani Zühre* isimli çeviri Osmanlı Türkçesi'ne çevrilen ilk Venüs romanı olma özelliğini taşır. Yaklaşık iki yüz elli sayfalık bu roman daha önceden yayımlanmamış Venüs tasvirleri içerir. Bundan sonraki yıllarda, Nev-Yunanilik akımının da etkisiyle Antik Yunan mitolojisi Osmanlı yazımında yeniden canlanır.

SONUÇ

Mehmed Celâl'in *Venüs* romanından yola çıkılarak hazırlanmış bu çalışma, son dönem Osmanlı edebiyatının kendi içerisindeki çeşitliliğini ve Greko-Romen mitolojileriyle ilişkileniş biçimlerini görmeyi amaçlamaktadır. Bunu yaparken içerik ve biçimsel açıdan iki meseleyi odağına almaktadır: deniz hamamlarının alternatif bir kamusal alan olarak varlığı ve mitolojik unsurların klasik Osmanlı şiirindeki işleniş biçimleri. Kırk beş sayfalık bir metinden ibaret olan *Venüs*, mitolojik unsurları Osmanlı bağlamında yeniden oluşturduğu için oldukça ilginç

2 Venüs ve Aurora aslında Roma mitolojisinin tanrıçalarıdır. Ancak Mehmed Celâl her iki metninde de Antik Yunan mitolojisinden faydalandığını dile getirir.

3 "Orora, melek gibi bir kızdır. Orora Venüs'ten dünyaya gelmiş sanılacak derecede güzeldir. Ressamların levha üzerinde gösterebilecekleri derecede cazibeli, münevver bir çehreye mâliktir" (Mehmed Celâl, 1888, s. 5).

4 Bkz. EK.

bir metindir. Hüseyin Cahit'in eleştirisinden de anlaşılacağı üzere, Mehmed Celâl'in kullandığı tasvirler ve ele aldığı konular dönemin kabul görmeye başlayan yeni edebiyat yazınıyla uyuşmaz. Edebi zevkteki bu kırılmalar, Mehmed Celâl'in ve metinlerinin unutulmasına ve edebiyat kanonu içerisine dahil edilmemesine yol açar. Ancak, romanları mevcut kriterler açısından zayıf olarak kabul edilse bile barındırdıkları melezlik hem Osmanlı romanını anlamada hem de onun diğer edebiyatlarla ilişkilerini görmeye önemli ipuçları barındırır. Özellikle hikâyenin deniz hamamlarında geçen sahneler, Osmanlı kamusal alanını yeniden düşünmemiz için önemli ipuçları verir. *Venüs*'ün içerik ve biçim açısından barındırdığı çoğulluğu anlamaya çalışmak, farklı edebiyatların bir araya gelirken ne gibi dönüşümlere uğrayıp birbirleri içerisinde nasıl eridiğini görebilmek arada kalmış nesillere yeni bakış açılarıyla bakabilmek adına değerlidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Alus, S. M. (1947, 11 Haziran). Bir Vakitki Hususi Deniz Hamamları. *Akşam Gazetesi*, s. 4.
- Alus, S. M. (1950, 19 Nisan). Çiftnehavuzlar. *Akşam Gazetesi*. s. 5.
- Andı, M. F. (1995). *Ara Nesil Şairi Mehmed Celâl Hayatı Görüşleri Şiirleri*. İstanbul: Alfa.
- Andrews, W. G. (2012). *Şiirin Sesi, Topumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*. (T. Güney, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Beyoğlu, S. (2004). Osmanlı Deniz Hamamları. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*. 0, 5.
<https://dergipark.org.tr/pub/iuydta/issue/951/10717>
- Celal İsmail Paşa. (1900). *Deniz Havası ve Hamamları*. İstanbul: Hattat Serviçen Matbaası.
- Gibb, E. J. W. (1999). Yeni Dönemin Doğuşu. *Osmanlı Şiiri Tarihi III-IV-V*. Ankara: Akçağ.
- Gökçek, F. (2014). *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh.
- Hüseyin Hulki. (1893). *Deniz Hamamları ve Kimler Girmelidir?* İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- İbrahim Cemal. (1890). *Deniz Hamamı Risalesi*. İstanbul: Kasbar Matbaası.
- Koçu, R. E. (1966). Deniz Hamamları. *İstanbul Ansiklopedisi: Cilt. 8* içinde (s. 4438-4441). İstanbul: Koçu.
- Louis, P. (1913). *Afrodite Yani Zühre*. (Süleyman Tevfik, Çev.). İstanbul: Muvaffakiyet Kütüphanesi.
- Mehmed Celâl. (1886). *Venüs*. İstanbul: Dikran Karabetyan Matbaası.
- Mehmed Celâl. (1888). *Orora*. İstanbul: Kasbar Matbaası.
- Mehmed Celâl. (1894). Büyük Hikâyeler ve Aksâmı. *Osmanlı Edebiyatı Numûneleri* içinde (s. 168-172). İstanbul: Matbaa-i Safâ ve Enver.

- Mehmed Celâl. (2014). Leman. *Mehmed Celâl'in Hikâye ve Romanları* (N. Şen, Haz.). Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Mehmed Tevfik. (1913). *Esâtir-i Yunaniyan*. İstanbul: Mekteb-i Harbiye Matbaası.
- Strauss, J. (2014). Osmanlı İmparatorluğu'nda Kimler, Neleri Okurdu? (G. Ayaydın Cebe, Çev.) Uslu, M. F. & Altuğ, F. (Ed.). *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür* içinde (s. 1-65). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Tevfik Fikret. (2017). Promete. *Haluk'un Defteri*. İstanbul: Karbon Kitaplar.
- Toprak, Z. (2018). Deniz Hamamından Plaja Bir Nostaljinin Öyküsü. *İstanbul'da Deniz Sefası* içinde (s. 8-85). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Tökel, D. A. (2000). *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*. Ankara: Akçağ.
- Yüksel, S. (2010). *Türk Edebiyatında Yunan Antikitesi (1860-1908)*. Sivas: Asitan.

EK: Mehmed Celâl'in 1899'da *Mâlûmât* Mecmuasında Yayımlanan Şiiri:

Venüs Denizden Çıkıyor

Sisler iniyordu kûhsâre,
Olmuştu sehâib-i mülevven
Dâmân-ı ufukda pâre pâre,
Her pâresi başka türlü rûşen.
Kızmıştı perî-i nevbahâre
Uçmuştu şafak perîsi erken
Çeşmi seherin olunca giryân
Bir kız gibi doğdu mihr-i tâbân
Sâkindi deniz, sabâ-yı hoş-bû
Yapraklar içinde âh ederdi.
Bülbül denilen garîb-i hoş-gû
Bir pembe güle nigâh ederdi.
Sath-ı çemeni penâh ederdi.
Yaprakda olurdu jâle mühtez,
Bir gözyaşındır düşer tükenmez.
Birden bire cûşa geldi deryâ,
Sâhilleri öptüler köpükler.
Emvâcın içinde oldu peydâ
Bir zenzeme kim sürûda benzer.
Bir kız oluyordu âşikârâ
Mahmûr nigâhı rûh-perver.
Gîsûsu omuzlarında lerzân,
Gönlüm gibi dâimâperîşân.
Ârâm-güzîn-i sâhil oldu
Tâbende köpüklerin içinde.
Mahûr idi, hâba mâil oldu
Bir sırmalı bisterin içinde.
Vaktâ ki humârı zâil oldu
Bir hiss-i mükedderin içinde
Gördü beni baş ucunda muğber,
Bir damla da yaş gözümde titrer.
Etti beni cezbesiyle teshîr
Bu vech ile başladım hitâba:
"Ey neyyir-i âlem-i esâtîr!
Bak bendeki müzmin ıztırâba,
Birgün beni öldürürse takdîr,
Gel kabrime, böyle yaz kitâbe:
Âyinesidir bu taş melâlin
Fersûde mezârıdır Celâl'in

(Andı, 1995, s. 228-229)



Vizeli Behiştî ve Bursa Şehrengizi*

Behiştî of Vize and The Shahrangiz of Bursa

Fatih Tıgılı¹ 



*Bu makale; 2020 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. M. A. Yekta Saraç danışmanlığında hazırlanan "Türk Edebiyatında Şehrengizler" başlıklı doktora tezinden hareketle üretilmiştir.

¹Öğr. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: F.T. 0000-0002-6763-1582

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Fatih Tıgılı,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Balabanağa Mahallesi Ordu Cad. No:6, 34134 Fatih, İstanbul, Türkiye
E-mail: ftigli@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 04.01.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 14.01.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 27.01.2021

Kabul/Accepted: 31.01.2021

Atf/Citation:

Tıgılı, F. (2021). Vizeli Behiştî ve Bursa Şehrengizi. *TUDED*, 61(1), 319-338.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-853240>

ÖZET

Klasik Türk edebiyatında belirli bir şehir bağlamında olmak üzere şehrin tanınmış, ileri gelen veya meşhur kişilerini, *güzellerini*, ele alan şehrengiz türünde eser veren şairlerden biri de XVI. yüzyıl şairlerinden Vizeli Behiştî'dir. Aynı mahlaslı diğer şairlerden ayrılması için *Vizeli*, *Vaiz*, *Sânî* lakapları ile anılan Behiştî'nin bu eseri, Ankara Millî Kütüphane'de Mil Yz A 827 numarada kayıtlı varakları dağınık bir mecmuada Mesihî'nin ve Kerimî'nin şehrengizleri ile karışmış bir vaziyette yer almaktadır. Metne karşın Mesihî'nin ve Kerimî'nin Edirne şehrengizlerinde yer alan isimlerin çıkarılmasıyla geri kalan beyitler, *Bursa Şehrengizi* olarak değerlendirilmiş, Latin harflerine aktarılmış ve incelenmiştir. Kaynaklarda hayatının doğduğu *Vize*, eğitimi tamamladığı *İstanbul* ve vazifede bulunduğu *Çorlu* olmak üzere üç değişik yerde geçtiği belirtilen Behiştî, muhtemelen hayatının bir döneminde de Bursa'ya gitmiştir. Şehrengizde yer alan ibarelerden bir müddet Bursa'da gurbet hayatı yaşadığı anlaşılmaktadır. Baş tarafında az da olsa bir eksiklik olduğunu düşündüğümüz şehrengiz, 108 beyitlik mesnevi ve sonda yer alan 5 beyitlik bir gazel olmak üzere toplam 113 beyitten oluşmaktadır. 21 güzel üçer beyit ile zikredilmiştir. Şehrengizlerde genellikle tercih edilen aruzun hezec bahrinin *mefâilün/mefâilün/feülün* kalıbıyla yazılmıştır. Eser, Kanunî Sultan Süleyman'ın ismi açıkça belirtilmeyen sadrazamlarından birine sunulmak üzere kaleme alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Vizeli Behiştî, Bursa, şehrengiz, mesnevi

ABSTRACT

Behiştî of Vize was a sixteenth-century poet who wrote in the shahrangiz genre, which featured well-known, prominent, or famous people and beauties in the context of a particular city in classical Turkish literature. The shahrangiz of Behiştî, known by the pseudonyms *Vizeli*, *Vaiz*, and *Sânî*, to avoid confusion with other poets bearing the same pseudonym, intertwines with the shahrangiz of the Mesihî and the Kerimî. It is part of a poem collection manuscript with scattered pages, registered as Mil Yz A 827 in Ankara National Library catalog. According to historical records, Behiştî was born in Vize, studied in İstanbul, was assigned to Çorlu, and later went to Bursa, as perceived by the statements in his shahrangiz. Shahrangiz, believed to be missing a section at the beginning, consists of a total of 113 couplets, including a 108-couplet mathnawi and a 5-couplet ghazal at the end. This text is written with an *aruz* meter generally preferred for the shahrangiz, the *hezec*: *mefâilün/mefâilün/feülün*.

Keywords: Classical Turkish Literature, Behiştî of Vize, Bursa, shahrangiz, mathnawi



EXTENDED ABSTRACT

Behiştî, a sixteenth-century poet, wrote in the Turkish classical literary genre of shahrangiz, for the city of Bursa. His real name was Ramadan, though he was known by the pseudonyms *Vizeli*, *Vaiz*, and *Sânî*, to avoid confusion with other poets bearing the same pseudonym. Behiştî was born in Vize on an undetermined date, completed his madrasa education in Istanbul, and received caliphate from Halvetî-Sunbülî sheikh Merkez Efendi, a famous scholar of the period. He later settled in Çorlu and engaged in Sufistic duty in the lodge he established until his death (979 AH / 1571-72 AC).

According to biographical studies, Behiştî wrote twelve literary and scientific works in different volumes. The shahrangiz, written for the city of Bursa, is the subject of our article. Sources on his life make no mention of Behiştî's relationship with Bursa. From the couplets in his shahrangiz, one assumes he was abroad in Bursa for an unknown reason during his youth. His shahrangiz for Bursa is intertwined with the shahrangiz of the Mesîhî and the Kerîmî and is part of a poem collection manuscript with scattered pages, registered as Mil Yz A 827 in the Ankara National Library. The work is first mentioned in Yaşar Aydemir's doctoral dissertation about Behiştî and his divan. Aydemir was unable to specify whether this shahrangiz was written for Bursa or Vize due to the lack of information on the poet's connection to Bursa and this poetry collection. Despite this uncertainty, the text was probably written for Bursa, based on some couplets in the shahrangiz. These include a statement that one of the people in Şehrengiz lives in Yıldırım (Yıldırım, mentioned in the poem, is likely a Bursa settlement) and another reference that he is abroad and not surprised that Vize is not a place in demand because of its distance from Bursa.

The only identified copy of shahrangiz is found in a disorganized and incomplete poem collection manuscript registered under the number Mil Yz A 827 in the National Library of Ankara. Foil numbers further complicate the collection due to multiple numbers. However, Behiştî's work is intertwined with the shahrangizes for Edirne by Mesîhî and Kerîmî. Based on the poet's clear statement that each person is mentioned in three couplets, the text, consisting of 113 couplets, was reorganized by excluding the couplets belonging to the Mesîhî and Kerîmî, and the remaining three couplets were assumed to belong to Behiştî. After a 24-couplet invocation section, which appears to be missing its beginning, there is an unfinished reason for the writing section that includes 4 couplets. We then come across a description of 21 beautiful citizens of Bursa: İbrâhîm, Memî, Hâfız, Âl-i Muhammed Hâşîm, Şeyh-zâde, âteş-ruh bir güzel, Gazzâzlarda Mustafâ, Yağmurcaoğlu, Nakîboğlu, Muhzîroğlu, Sultân Mahmûd, Mîve-fürûşoğlu Mehmed, Başmakçılarda Mahmûd, Kirdeci, Biryâncıoğlu Mehmed, Lütfî, Çeşmecioğlu 'Alî, Frenkoğlu, Yehûdîlerde bir sanem, Hâce kulu Mahmûd, Âl-i Mustafâ Ahmed. After the 4 couplets and the last name is mentioned, there are ending and prayer sections. Along with the missing beginning, there is another part missing at the end of the text. The penultimate folio comes after the last couplet and indicates the first word of the next folio, *reddâde*, *müş'ir/ müş'ire*, *ayak*, etc. The expression in terms (*İlâhî*) does not appear in other folios. At the end of

the shahrangiz, there is a ghazal of five couplets, different from the main text, written as *fâilâtün/fâilâtün/fâilâtün/fâilün* meter. Mesîhî, who wrote the first example of the shahrangiz genre in Turkish literature, included two ghazals at the end of his shahrangiz. Since this example, it was traditional to end the shahrangiz with a ghazal, although it is not always followed. Behiştî also followed this tradition and ended his work with a ghazal.

Our study, briefly mentioning the life and works of Behiştî, will focused on the shahrangiz, written for the city of Bursa. The work will be examined in terms of form and content, and the original text will be given a facsimile. We hope a complete copy of the work will be found so that missing parts are found and speculation resolves on the shahrangiz written for Bursa.

GİRİŞ

Klasik Türk edebiyatında şehrengiz türünün ilk örneği Mesihî tarafından Edirne şehri için, II. Bâyezid'in Akkirman ve Kili seferi sebebiyle geldiği geldiği Edirne'de yaklaşık olarak 2 sene kaldığı zaman olan 1484-1486'dan sonra, tahminen 1486-1490 yılları arasında, yazılmıştır. Bunu daha sonra 1500'den sonra, tahminen II. Bâyezid'in 1509 İstanbul depreminin ardından ansızın Edirne'ye gidişi sebebiyle Zâtî tarafından aynı şehir için yazılan ikinci örneği izlemektedir (Tıgılı, 2020, s. 81-85). Daha sonra başta İstanbul, Bursa, Manisa, Budin, Belgrad, Üsküp, Revan, Bağdad ve Osmanlı coğrafyasının birçok değişik noktası için şehrengizler kaleme alınmıştır.

Bursa için yazılan ilk örnek ise Lâmi'î Çelebi'nin Kanunî Sultan Süleyman'ın şehri ziyaret ettiği Ocak 1526 tarihinde yazılmıştır. Daha sonra İshak Çelebi, Mâni, Hısâlî, Âşık Çelebi, Halîl (-i zerd, Sarı) ve Belîğ tarafından da örnekler verilmiştir. Bunlardan Hısâlî'nin şehrengizi yeni tespit edilmiştir (Tıgılı, 2020, s. 122-123, 330-356). Âşık Çelebi, h. 948/ m. 1541-42 senesinde yazdığı şehrengizinden kendi eseri *Meşâ'irü's-şu'arâ* isimli tezkiresinde Bursalı Sun'î maddesinde bahseder ve iki beyti örnek olarak verir (Âşık Çelebi, 2010, s. 1303). Halîl'in yazdığı şehrengiz de Âşık Çelebi'nin tezkiresinde üç beyit örnek verilerek zikredilmektedir (Âşık Çelebi, 2010, s. 1535). Maalesef bu iki metnin günümüzde nüshaları tespit edilememiştir.

Bursa şehrengizi örneklerinden biri de Vizeli Behiştî tarafından yazılmıştır.

1. Vizeli Behiştî'nin Hayatı ve Eserleri

Aynı mahlaslı diğer şairlerden ayrılması sebebiyle Vaiz, Sâni veya doğum yerine nispetle Vizevî (Uzun, 1992, s.145), Vizeli, olarak anılan Behiştî'nin doğum tarihi belli değildir.

Vize'deki ilk eğitiminden sonra İstanbul'a medrese eğitimi almak üzere gelmiş ve dönemin meşhur müderrislerinden Merhabâ Efendi'den dersler almıştır. Daha sonra Muhaşşi Sa'dî Efendi'ye danışmend olmuştur. Hocasının vefatı üzerine dönemin meşhur âlim ve mutasavvıflarından Halvetî-Sünbülî şeyhi Mûsâ Merkez Muslihuddîn (Merkez Efendi)'e intisap etti. Tasavvufî eğitimini tamamladıktan icazet alarak memlektine yakın bir yer olan Çorlu'ya döndü. Burada vaizlik, imamlık, hatiplik ve şeyhlik görevlerini yani irşad vazifesini vefatına değin sürdürmüştür.

Vefat tarihi hakkında çeşitli rivayetler bulunsa da hakkında çalışma yapan Yaşar Aydemir, Evliya Çelebi'den naklettiği "*Kabir taşına "Kad intekale'l-merhûm..." diye, kendi yazılarıyla vefatlarından altı gün önce tarihlerini yazmışlardır.*" ifade sebebiyle h. 979/ m. 1571[-1572] senesini kabul eder (Aydemir, 2000, s. 17-18). Kendi yaptırdığı ve evi olarak da kullandığı zaviyesine defnedilmiştir.

Eserlerini edebî ve ilmî eserler şeklinde iki kısımda incelemek mümkündür (Uzun, 1992, s. 146), (Aydemir, 2000, s. 70-90):

Edebî Eserleri: *Divân, Cemşâh ü Alemşâh, Heşt Behişt, Şerh-i Manzûme-i Muammâ, Mevlid ve Şehrengiz.*

İlmî Eserleri: *Hâşiyetü'l-Hâşiyeye 'alâ şerh-i 'Akâ'idi'n-Nesefiyye li'l-Hayâlî, Hâşiyeye Âdâb-ı Mes'ûdî, Ta'likât 'alâ Şerhi'l-Miftâh, Ta'likât 'ale'l-Câmî, Hindî'nin Kafiye Şerhi'ne Ta'lika ve 'Aşeretü'l-Kâmile ve Tefsîru âyeti "yevme ye'ti ba'zu âyâtı Rabbike".*

2. Bursa Şehrengizi

Ankara Millî Kütüphane'de Mil Yz A 827 numarada kayıtlı bir yazmanın karışık ilk varakları arasında yer almaktadır. Şehrengizler ile ilgili Agâh Sırrı Levend'in hazırladığı çalışmada ismi geçmemektedir (Levend, 1958). Eserden ilk defa Behiştî ve divanı hakkındaki çalışmasında bahseden Yaşar Aydemir'dir (Aydemir, 2000, s. 84-86). Aydemir, Behiştî'nin şehrengizi ile Mesîhî'nin şehrengizini karşılaştırmış, üç beyitten az ve çok güzelleri dışarıda bırakarak Behiştî'nin olduğuna emin olduğu güzeller sıralamıştır (Aydemir, 2000, s. 84).

Bununla birlikte şehrengizin hangi şehir için yazıldığı konusunda “*Eserdeki eksiklik nedeniyle, Bursa şehrengizi mi, yoksa Vize şehrengizi mi? noktasında net bir cevap veremiyoruz. Şâirin Bursa ile ilgisi hakkında bir bilgimiz de yok. “Aceb mi baña kılmazlarsa meyli/ Ki Bursa'ya uzakdur Vize hayli” beytinde, Bursa'nın neden anıldığı noktasında çok temelli bir şey söylemek de güçtür.*” Şeklinde ihtiyatlı bir şekilde görüşlerini ifade etmiştir (Aydemir, 2000, s. 86).

Şehrengizde yer alıp da ismi açıkça belirtilmeyen bir güzeli de şair yaşadığı yerin adını zikrederek tasvir etmiştir:

45. Bir âteş-ruh birisi **Yıldırım**¹
Tutuşdum gördüğüm gibi yirümde

46. Yüzi saçdan n'ola olmazsa münfek
Bulutlu gündün ayrılmaz çü **şimşek**

47. Çü gördüm âteş-i haddini rüşen
Gönül şem'ini yandırdum aña ben

Ateş yanaklı bir güzel Yıldırım'da bulunmaktadır. Bu sebeple Yıldırım kelimesi ile âteş, bulut, şimşek kelimelerini kullanmıştır. Bu kullanım, şehrengizlerde güzellerin yaşadığı mahallin isminin de söz sanatlarına kaynaklık ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Behiştî'nin metni için de hangi şehir için yazıldığına bir delil olmasıyla da dikkate değerdir.

Bursa için yazıldığına aşağıdaki beyitler de delil olarak değerlendirilebilir:

100. **Garîbe** eylemezler meyl ü rağbet
Komazlar kişünüñ râyında kuvvet

1 Bursa'da şehrin merkezine yakın bir yer adı; günümüzde merkez ilçelerinden biri.

101. *Şu deñlü perdedür gurbet yüzüme*
Ki gün göstermez olmuşdur gözüme

102. *'Aceb mi baña kılmazlarsa meyli*
Ki Bursâya uzakdur Vîze hayli

Bu beyitlerde şair, memleketi Vize'den uzakta Bursa'da, gurbette, garip bir halde insanların ilgi ve alakasından uzak olduğunu söylemektedir.

Metinde karışan beyitler sadece Mesihî'ye ait değildir. Bazı beyitler, XVI. yüzyılda Edirne'de yaşamış Kerimî'nin Edirne şehrengizinde yer almaktadır. Mecmuada yer alıp da Kerimî'nin Edirne şehrengizinde yer alan güzeller: Develizâde, Ra'dîzâde, Mü'ezzinzâde Memî Şâh, Ser-mahfiloğlu Mehemed, Vâlâcî Seyfî, Bıçakcızâde, Arslan, Edhem, İbn Dâvûd İsâ, Boyacızâde Hasan Şâh (Göre, 2005, s. 28-30).

Şehrengiz, 108 beyitlik mesnevi ve sonda yer alan 5 beyitlik bir gazel olmak üzere toplam 113 beyitten ve aşağıdaki bölümlerinden oluşmaktadır:

- 1-24. beyitler: Münâcât (baş tarafında eksiklik vardır)
- 26-29. beyitler: Sebeb-i telif (sonunda eksiklik vardır)
- 30-92. beyitler: Güzellerin tasviri
- 93-97. beyitler: Son güzelin açıklaması
- 98-108. beyitler: Hâtîme (ortasında eksiklik vardır)
- 109-113. beyitler (gazel): Dua

Şehrengizlerde farklılık göstermekle birlikte yer alan şehir tasvirleri, şehrin adının söylenmesi, şairin bu şehre nasıl geldiğini açıklayan beyitler bu şehrengizde yer almamaktadır. Muhtemelen bunlar, sebeb-i telif kısmının eksik beyitleri arasında yer almaktadır.

Hâtîme kısmında varağın sonunda yer alan

104. *Üçer kat câme geysel n'ola her beg*
Du'â kim üç kez okına olur yeg

beytinden sonra diğer varağın ilk sayfasındaki ilk kelime *İlâhî*'nin olduğu varak yazmada eksiktir.

Şehrengizde 21 güzel isimleri, lakapları, meslekleri, yaşadıkları mahallin ismi ve mensup oldukları din sebebiyle çeşitli söz sanatlarıyla tasvir edilmiştir: *İbrâhîm, Memî, Hâfız, Âl-i Muhammed Hâşîm, Şeyh-zâde, Yıldırım'da âteş-ruh bir güzel, Gazzâzlarda Mustafâ, Yağmurcaoğlu, Nakîboğlu, Muhzıroğlu, Sultân Mahmûd, Mîve-fürüşoğlu Mehemed, Başmakçılarda Mahmûd, Kirdeci, Biryâncioğlu Mehemed, Lütfî, Çeşmecioğlu 'Alî, Frenkoğlu, Yehûdilerde bir sanem, Hâce kulu Mahmûd, Âl-i Mustafâ Ahmed.*

Görüldüğü gibi bu kişilerin bir kısmı esnaftır. Esnaf olmayan, farklı vazifelerde bulunan kişilerle birlikte isminden hariç bilgi verilmeyen kişiler de şehrengize dahil edilmiştir. Bu da şehrengiz tanımlarındaki esnaf güzel vurgusunun her zaman doğru olmadığını göstermesi bakımından önemlidir. İlk güzelin adı İbrâhîm'dir. Mesleğine veya vazifesine dair bir ifade yoktur. İsminden dolayı *Beytü'l harâm, âteş, gülzâr, İsmâ'îl* ve *kurbân* kelimeleriyle birlikte tenasüplü bir şekilde, telmihen tasvir edilmiştir:

30. *Birinin olmuş İbrâhîm nâmı*
Eşîgidür anuñ Beytü'l-harâmı

31. *Hayâliyle olur hurrem dil-i zâr*
Ki âteş olur İbrâhîme gülzâr

32. *Dil İsmâ'îlini kılmağa kurbân*
Aña hançerler olmuşdur o müjgân

Şairin şehrengizdeki güzeller ile ilgili kullandığı benzetmeler klasik edebiyatın diğer türlerinde gördüğümüz benzetmelerden farklı değildir. Ortak bir benzetmeler dünyasına sahiptir. İbrâhîm gibi isim merkezli güzellerde isimle akla ilk gelebilecek kullanımlar yani, telmihler dünyasının değişmezleri kullanılır. Şair, burada güzellerde merkeze alacağı unsur (isim, lakap, meslek, din, yaşadıkları yer vb) uygun bir tasvir kullanır.

84. *Yehûdîlerde biri bir sanemdür*
'Asâ-yı zülfi ejder gibi hamdur

85. *O sîm-endâm ol zerrîn-destâr*
Tecellî kaldı san kim Tûra envâr

86. *Ezilseydüm bizüm dîne kir eyler*
Müselmânlar kişiyi kâfir eyler

Şairler, gayrimüslim güzeller ile ilgili beyitlerde genellikle isim belirtmezler. *Sanem, büt, beççe, tersâ, tersâ-beççe* gibi sıfatlar kullanırlar ve güzelin mensup olduğu dinin peygamberi ile ilgili telmihlerde bulunurlar. Burada da güzel, Yahudiliğe mensup bir kişi olduğu için Hz. Musa ile ilgili telmihler dünyasına ait kelimeler (asa, ejder, tecellî, Tûr, envâr), din ile ilgili kavramları (dîn, müselmân, kâfir) ve Osmanlı toplumunda o dinin giyim ve kuşamlarına ait bir nesne (zerrîn-destâr:sarı renkli sarık) kullanılmıştır.

Şehrengizlerde en son güzel olarak zikredilen kişinin bu durumdan rahatsızlık duymaması için şairler bu sonda yer alma durumunu temsilî teşbih yoluyla bir benzetme yaparak açıklamaya çalışır. Böylelikle sıralamada en sonda yer almasının aslında olumsuz bir sebepten meydana gelmediğini, örnek verdiği diğer durum ile açıklamaya çalışır. Şehrengizlerde yer alan son güzeller için bkz.: (Tıǒlı, 2020, s. 231-241). Şehrengizlerde türün önemli bir özelliği olan bu

kullanıma Bursa şehrengizinde de rastlamaktayız. Behiştî, Âl-i Mustafa'dan olan Ahmed isimli güzeli son olarak zikretmiş ve bu durumu aşağıdaki beyitler ile açıklamıştır:

93. *Cemâli mushafın ger okıyayduñ
Güzellik bunda **hatm oldu** diyeydüñ*

94. *Añıldıysa n'ola eñ soñra Ahmed
Ki **soñ geldi** nebîlerde **Muhammed***

95. *Felekde **şems** iken şâh-ı sitâre
Kamudan **soñra olur** âşikâre*

96. *Yazanlar defteri her şâh önünde
Yazar **mühr-i şerifini soñunda***

97. *Çü **takdîm** itmek arturmaz nigârı
Ne noksân vire te 'hîr i 'tibârı*

Buna göre Ahmed isimli güzel en sonda anıldıysa ne olmuştur? Peygamberler içinde en son gelen Hz. Muhammed'dir. Yine felekte, güneş yıldızların şahı iken onlardan sonra ortaya çıkar. Yani yıldızlar gökyüzünde olduğu gecenin ardından sabahın olmasıyla güneş kendini belli eder. Sultanın önünde defteri yazanlar en son mührü basarlar. Bu üç temsili teşbih ile sonda olma durumu açıklanmaya çalışılmıştır. Bunlarla birlikte bir güzelin önce anılması onun değerini artırmadığı gibi, sonda yer alması da itibarına bir noksanlık vermez.

Şairler bazen şehrengizlerinde her güzeli kaçır beyit ile ziktettiğini açıkça söylerler. Şehrengizlerde güzellerin kaçır beyit ile tasvir edildiğinin açıkça vurgulandığı metinler için bkz.: (Tıgılı, 2020, s. 258-259). Behiştî de her bir güzeli üçer beyit ile tasvir ettiğini şu beyitlerle açıklamıştır:

103. *Hele şunlar ki sa 'y-ile bulındı
Üçer beyt-ile bir bir zikr olındı*

104. ***Üçer kat câme** geysel n'ola her beg
Du'â kim üç kez okına olur yeg*

Her güzelin üçer beyit ile tasvir edildiğini, beylere benzettiği güzellerin üçer kat elbise giymeleri ve duanın (İhlas suresinin) üç defa okunduğunda kabul olunduğunun temsili teşbih yoluyla ifade etmiştir.

Yahya Bey'in İstanbul şehrengizinde de ele aldığı güzelleri üçer beyit ile tasvir ettiğini bu beyit ile ifade etmiştir:

336. Her yüzi mushaf **çer beyt** ile okınsa n'ola
 Ç **çer kez okınur Sre-i İhls** revn (Çavuşoǒlu, 1977, s. 275).

Şehrengizin sonunda Behiştî, eserini ismini açıkça belirtmediǒi Sultan Süleyman'ın vezirlerinden birine sunma arzusunda olduǒunu aŐaǒıdaki beyitlerle ifade etmiştir:

105. Hemn ol dem anı dergha iltem
 Ki oldur **Hazret-i Paşa-yı a'zam**

106. Dr-i bahr-i vef muhtr-ı erkn
Vezr-i a'zam-ı Sultn Sleymn

107. Sipih-r-i 'adle biri gün biri mh
 BaǒıŐlasun biri birine Allah

108. İrince rz-ı haŐr-i emr-i tekvn
 Mdm olsun Allahümme mn

İsmi açıkça belirtilmeyen bu sadrazamın, döneminde Şairleri ve sanatkarları himaye etmesi ile tanınan (Makbul, Pargalı) İbrahim Paşa olduǒunu tahmin ediyoruz. Eǒer bu ihtimal doǒru ise Şehrengiz BehiŐt'nin gençlik yıllarına denk gelen bir zamanda, Paşa'nın idamından (1536) nce yazılmış olmalıdır. Şehrengizlerde İbrahim Paşa'nın isminin anıldıǒı başka örnekler de vardır. Lmi''nin Bursa Şehrengizinde Şehri ziyarete gelen Kanun Sultan Süleyman ile birlikte sadrazam İbrahim Paşa'nın da adı geçen beyitler yer almaktadır:

Huss saf-i cemŐd-ryi
 Zamnun dveri fermn revyi

Ki fikridr mŐr-i dn  devlet
 Vcdidur zahr-i mülk  millet

Hall-i Őehriyr-ı mülk  dndr
 Cihn içinde cn gibi gzndr

65. Kapısı Ka'be-i hct-ı lem
 Harmi çemŐesidr b-ı zemzen

Kader dn gün murdn eyler inŐ
Nzm'l-mülk İbrhm PŐ

Cemlinden frzn baht u ikbl
 Bugün hk-i deridr çarh-ı icll

*Ayağı tozına meh müsşteridür
Felek firûze-i engüşteridür*

*İlâhî devletin dün gün kıl efzûn
Adûsın eyle her dem zâr u mahzûn*

70. *İdüp hâsıl murâdâtın kemâhî
Cihân turdukça bulsun kurb-ı şâhî* (İsen ve Burmaoğlu, 1998, s. 65).

Yahya Bey'in İstanbul şehrengizinde de Kanunî Sultan Süleyman ile birlikte sadrazam İbrahim Paşa'nın da adı geçen beyitler yer almaktadır:

Midhat-i Hazret-i Paşadur

*Dahi ol Âsaf-ı sultân-ı 'âdil
Zarîf ü nüktedân u merd ü 'âkil*

Vezîr-i a'zam İbrâhîm Paşa
Vücûdî 'akl-ı evvel oldı mahzâ

45. *Cân atup 'ışkuna şâh-ı cihânuñ
Girür yanar oda yolında anuñ*

*Nitekim hüsn ola 'âlemde fâ'ik
Ola tedbîri takdîre muvâfık* (Çavuşoğlu, 1977, s. 247-248)

Behiştî dua kısmında ise Mesihî'yi örnek alarak bir gazele ver vermiştir. Divanında yer almayan (Aydemir, 2000), bu beş beyitlik gazel ile şehrengiz sona ermektedir. Şehrengizlerde sonda yer alan gazeller için bkz.: (Tığlı, 2020, s. 208-209).

SONUÇ

Vizeli Behiştî hakkında yapılan çalışmalarda onun Bursa ile bir bağının olmadığı görülmekle birlikte şehrengizinde yer alan ibarelerden bir müddet gurbet hayatı yaşadığı anlaşılmaktadır. Şair, asıl memleketi Vize'den uzakta olduğu için Bursa'da kendisine rağbet edilmediğini, ilgi gösterilmediğini söyler. Yapılan çalışmalarda şehrengizin Vize'ye mi yoksa Bursa'ya mı ait olduğu tam olarak tespit edilememiştir. Yer aldığı mecmuadaki eksik varaklar sebebiyle de şehir tasvirlerine ait veya açıkça hangi şehir için yazıldığını içeren beyitlerin bulunmaması bu durumu daha da zorlaştırmaktadır. Bütün bunlara rağmen bir güzelin yaşadığı Yıldırım'dan yola çıkılarak Bursa için yazıldığı kabul edilmiş ve yeni bir Bursa şehrengizi olarak değerlendirilmiştir. Tam bir nüshanın varlığı ile bu durum net bir şekilde ortaya konuluncaya kadar eksik bu nüsha ile şairin Bursa'da bir dönem bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu tarihin de ismini açıkça belirtmediği veziriazamın İbrahim Paşa olduğunu kabul ederek 1536 yılından önce olduğunu

tahmin edebiliriz. Bu yönüyle Őhregiz, İbrahim Paşa'nın hâmiligi baēlamında yeni bir örnek olarak da deēerlendirilebilir.

Ayrıca Őhregiz metinlerindeki güzellerin, ifadelerin birbirlerine çok yakın olması sebebiyle karıŐma ihtimallerinin olduēunu göz ardı etmemek gereklidir. Bu metinde de Mesihî ve Kerimî'nin Őhregizlerinden beyitler karıŐmıŐtır.

Hakem Deēerlendirmesi: Dış baēımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadıēını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- ÂŞık Çelebi. (2010). *Meşâ'irü'Ő-Şu'arâ İnceleme-Metin*. (F. Kılıç, Haz.). İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Aydemir, Y. (2000). *BehiŐti Dîvânı*. Ankara: Millî Eēitim Bakanlığı Yayınları.
- Aydemir, Y. (2013). BehiŐti, Ramazan b. Abdülmuhsin. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüēü Projesi (TEİS)*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/behisti-ramazan-abdulmuhsin> (31.12.2020).
- BehiŐti. (t.y.). *Őhregiz*. Ankara Millî Kütüphane, Mil Yz A 827. <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/gulseni-yar/139833> (31.12.2020).
- Göre, Z. (2015). Kerimî'nin Edirne Őhregizi. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, 2(3), 17-41.
- İsen, M. ve Burmaoēlu, B. H. (1988). Bursa Şehr-engizi (Lâmi'î Çelebi). *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, 3, 57-105.
- Levend, A. S. (1958). *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*. İstanbul: İstanbul Fethi Derneēi İstanbul Enstitüsü Yayınları.
- Mengi, M. (1995). *Mesihî Dîvânı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Tıǒlı, F. (2020). *Türk Edebiyatında Őhregizler*. (Basılmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uzun, M. (1992). BihîŐti Ramazan Efendi. *DİA*, 6, 145-146. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yahyâ Bey. (1977). *Dîvan Tenkidli Basım*. (M. Çavuşoēlu, Haz.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

METİN

mefâilün/mefâilün/feülün

1. Elinden nefis-i şeytānuñ zebūnem
Bu ğamlarla dem-ā-dem ğarķ-ı hūnem

Beni şöyle alupdur hāb-ı ğaflet
Ki düş gibi gelür fikr-i 'ibādet

Aransa mezra'-ı 'ālem ser-ā-ser
Bulunmazdı bir egri baña beñzer

Tağıtmışdur hevā esbāb-ı rahtum
Söyinmezse 'acebdür şem'-i bahtum

5. Degülken muķtezā-yı emre 'āmil
İşüm olmak himā-yı nehye dāhil

Namāz içre kıllur olsam münācāt
Vişāl-i yār olur aķşā-yı hācāt

Añılsa hūrlar-ile havz-ı Kevşer
Şanuram kaplucayile güzeller

Yüzüme kılsa bir āhū nezāre
Seg-i nefsum gelür şanur şikāre

Çıķarsa sünbülün bir serv-i tannāz
Dirin urdı vefā sancağı pervāz

10. Görem ger bir nihālūñ şivesini
Direm derem vişāli mīvesini

Ne mehden kim vefā būyın tıyaram
İti gibi aña üç gün uyaram

İşümdür fikr-i kākül her maħalde
Geçürdüm 'ömrümi tül-ı emelde

Cihān dārında yok ben deñlü deñsüz
Ki vuşlatdur murādum geñlü geñsüz

Haṭā taḫrīrüm ü farzum riyādur
Baña her ne ‘azāb olsa revādur

15. Velīkin bāǵ-ı luṭfuñda revā mı
Kese ḫavf erresi şāḫ-ı recāmı

Eger ḫumlarca olsa bende ‘işıyan
Anı bir ḫatre şaymaz bahr-i ğufrān

Degülem şüfı umam ecr ü tã‘at
Neden renc isteyem yoǵdur bizã‘at

Metã‘-ı raḫmete oldum ḫārīdār
Ki yaşum gibi cevher gevherüm var

Bu söz ‘āḫil ḫatında nã-sezādur
Ki yaşa i‘timād itmek ḫaṭādur

20. Velī sūd añlamayan tã‘atinden
N’ola şuya ṭayansa ḫayretinden

Yed-i ḫahruñ ayaǵa ursa kimi
Bilürem bir pul itmez yaşı sīmi

‘İnāyet pertevi olmazsa nāşī
Keder virür ḫişiye ḫanlı yaşı

Ki ṭālī‘ olmasa ḫurşīd-i pür-nür
Yaǵar ṭayrıncaḫ eyler bāǵı yaǵmur

Ḫalāş it bizi ḫahruñ zaḫmetinden
Şifã luṭf eyle luṭfuñ şerbetinden

25. Saña ‘afv eylemek lāyık baña āh
İlāhī şad-hezār estaǵfiru’llāh

Sebeb-i Te’līf

Meger bir dem ḫazānuñ i‘tidālī
Cihāmı ḫüznden ḫılmışdı ḫālī

Kitāb-ı i‘tidāl olmaǵa tezyīn
Yazılmışdı aña bir faşl-ı zerrīn

Hilâl ebrû güneş ruhsâr olupdı
Cihân bir şaruşın dil-dâr olupdı

Felek şâhı sevüp hûb-ı hazânı
Koyupdı câme-i zerrîne anı

30. Birinüñ olmuş İbrâhîm nâmı
İşgidür anuñ beytû`l-ħarâmı

Hayâliyle olur ħurrem dil-i zâr
Ki âteş olur İbrâhîme gülzâr

Dil İsmâ`ilini kılmağa ħurbân
Aña ħançerler olmuşdur o müjgân

Memîdür biri bir mekkâr olupdur
Lağab ol kâfire Tatar olupdur

O kaç ol ħamze ol ħaţţ-ı siyeh-kâr
Kemân ü tîr-ile şan ceşş-i Tatar

35. Anuñ `ilme şurû`m kim işitdük
Okuyup yazmağa hep tevbe itdük

Biri bir Ĥâfız-ı hûb u hoş-elĥân
Ki ĥüsn-ile aña âsüdedür cân

Hoş-âvâz-ile debretse dilini
Şadâ-yı Hû getürür maĥfilini

Tuyan bülbül şadâsı ĥâletini
Okur güleşende o zül² âyetini

Biri âl-i Muĥammed adı Ĥâşim
Olur her kim anı sevmezse âşim³

2 Bir önceki beyitteki debretmek fiili sebebiyle bu kelimenin **اوزل** Kur'an-ı Kerim'de 99. sure olan Zilzâl suresinden dolayı *o zül (zülzilet)* veya *zil(zilzâl)* şeklinde okunacağını tahmin ediyoruz. Ayrıca Behiştî'nin bülbül, gülşen ve âyet kelimelerini kullandığı benzer bir beyit için bkz.: (Aydemir, 2000, s. 268).

Sâki-i gamgîn bâde sun ki gül-bîn oldı bâd
Okıdı güleşende bülbül âyet-i *kul yâ`ibâd* (G. 75/1)

3 Metinde **عاشم** *âşim* şeklinde yazılan kelimenin anlam itibariyle **عاشم** *âşim: günahkâr* olması gerektiği kanaatindeyiz.

40. Nihāl-i gül olur ıursa boyınca
Yeşil destār aña bir tāze ğonca

Çemenden yaña ol serv itse reftār
Kılur sebz ol diyārı ‘aks-i destār

Birisi bir cüvāndur Şeyh-zāde
Mürīdi var anuñ biñden ziyāde

Otursam ansızın ğalvetde bir dem
Karañu ğörinür ğözüme ‘ālem

Çün olmaz ol cefā-ĥü vaşla kābil
Vefā zikriyle eglense n’ola dil

45. Bir āteş-ruĥ birisi Yıldırımında
Tutışdum ğördiğüm gibi yirümde

Yüzi şaçdan n’ola olmazsa münfek
Bulutlu ğünden ayrılmaz çü şimşek

Çü ğördüm āteş-i ĥaddini rüşen
Ēönül şem‘ini yandurdum aña ben

Biri ğazzāzlarda Muştafādur
Cemāli muşhaf alnı ve‘d-đuĥādur

Kaşı rāsıyla kaddüm cīm idüpdür
Tenüm za‘f-ile ibrişim idüpdür

50. Yanında başum ayurmak tenümden
Degül bir düğme kesmekce dağumdan

Biri Yağmurcaoğlıdur ğazāluñ
Odur yüğrugi meydān-ı cemālün

Ol ahū ğözlü leylī şaçlı dildār
Mekānum kıldı mecnün gibi kuhsār

Didüm şebbāz mı çeşmüñ ya āhū
Didi sözi çatallandırma yāhū

Biri mâhuñ Naķıboğlı olupdur
Cihāna hüsni gün gibi ʔolupdur

55. Egerçi hüsni ni‘met başıdur ol
Bize yir yok aña yaraşıdur ol

Müyesser olsa bir dem genc-i vuşlat
Dil-i vîrānum olurdu ‘imāret

Birisi Muħzıroğlıdur bir āfet
Birāder itmez atasına hürmet

[Eger] ol hākim-i hüsni olsa rāzî
Varur muħzır olurdu aña kâzî

Yitüpdür va‘de borcumdur aña cān
N’içün habs itmez ol çāh-ı zenaħdān

60. Birisi şehlerüñ Sultān Maħmūd
Sipeh ‘uşşāka rāyet kadd-i memdūd

Ṭaķındı goncalardan nüşā nesrīn
K’ola ol Husrevüñ gözine şîrīn

Bu ‘ālem beglerinüñ ol yegidür
Ki hüsni iklimine beglerbegidür

Biri Mîve-fürüşoğlı Meħemmed
Livā’ü’l-ħamddur şan ol seħî-ķad

Ķaçan ol müşterî-ruħ açsa dükkān
Olur bu çarħ aña bir ṭabla-gerdān

65. Dem-i ğamda ğam-ı la‘lin kıl üslüb
Ki olur işigüñde mîve merĝüb

Biri başmağçılarda adı Maħmūd
Nücüm ü kevkebi her yirde mes‘üd

Ne zālimdür yolumuzca geçerken
Bize dik geldi ol müjĝān-ı süzen

Yüzüme başmaǵıyla başsun ol yār
Ki yaşum kevkebi şāyed ide kār

Birisi Kirdecidür bir güzel hüb
Ki olmaz ol şıfatda bī-bedel hüb

70. Anuñ bir kirdesini kılmaǵa cer
İşiginde⁴ ışıldur mäh-ı kemter

Kılur ‘āşıkların saçında ber-dār
Bize dir [ki] velī urǵanda un var

Biri Biryāncıoǵlıdur Mehemmed
Ruħı nārın gören dir nūr-ı Aħmed

Beni biryān gibi şalup furuna
Bişürdi nār-ı ğamda döne döne

Hayāl-i kāküli sinemde pinhān
Ki ğāyet hüb olur sebz-ile biryān

75. Biri kār-ı keremdür adı Lütfī
Kılur ‘āşıqlara ihsān u luṭfi

Nazar kılsañ o gül-ruħ serv-ķamet
Olupdur başdan ayaǵa leṭāfet

Dişinüñ dürr-i nazmıdır beyānum
Aña ser-riştedür güyā zebānum

Birisi Çeşmecioǵlı ‘Alīdür
Lebinüñ zevki Kevşer ‘ālemidür

Hayāli gözime kılsun hululı
Ki işlah olmaz ansız bu şu yolu

80. Yaşum çeşme terāzū aña serdür
İki gözüm gümüşden lülelerdür

4 Metinde *İşiginde* şeklinde yazılmıştır.

Birisi bir Frenkoğlıdur ammā
Yıkar dīni kılar ĩmānı yağmā

Deminde eřk-i sĳm u rųyı zer-gųn
Olupdur ‘ayn-i mal efrencĳ altun

İdųp kendin o sĳm-endāma nisbet
Geçer her bir frengĳ sikke-řųret

Yehųdĳilerde biri bir řanemdųr
‘Ařā-yı zųlfi ejder gibi řamdur

85. O sĳm-endām ol zerrĳn-destār
Tecellĳ kıldı řan kim Tųra envār

Ezilseydųm bizųm dĳne kir eyler
Mųselmānlar kiřiyi kāfir eyler

Biri Mařmųd olupdur Hĳce kųlų
O řāh-ı hųsn efendi senden ulu

Alur her gųrdųğın bir sĳm-tendųr
Ya ben aña kųl oldığum nedendųr

İlāhĳ murg-i cānı kılmağā řād
Kıl ol serv-i cihān-ārāyı āzād

90. Biri Ařmeddųr āl-i Muřtafādur
Muřammed-řařlet [ų] Yųsuf-liķādur

Žarar virmez ruř-ı al ol mųnĳre
Ki te ‘řĳr eylemez āteř emĳre

Bulupdur nųr-ı ruř gųn gibi řųhret
Yeter al oldığına ol ‘alāmet

Cemāli muşşafın ger okıyayduñ
Gųzellik bunda řatm oldu diyeydųñ

Añıldıysa n’ola eñ řoñra Ařmed
Ki řoñ geldi nebĳlerde Muřammed

95. Felekde şems iken şāh-ı sitāre
Kamudan soñra olur āşikāre

Yazanlar defteri her şāh öñinde
Yazar mühr-i şerīfini soñında

Çü taqđīm itmek arturmaz nigāri
Ne noqşān vire⁵ te'ħir i'tibārī

Bu meh-rūlar ki oldı bunda mezkūr
Olupdur her biri şehr içre meşhūr

Egerçi yok nigāra hadd ü pāyān
Velī gözden periler gibi pinhān

100. Ğarībe eylemezler meyl ü raġbet
Kıomazlar kişinūñ rāyında kuvvet

Şu deñlü perdedür ġurbet yüzüme
Ki gün göstermez olmışdur gözüme

'Aceb mi baña kılmazlarsa meyli
Ki Bursāya uzakdur Vīze ħayli

Hele şunlar ki sa'y-ile bulındı
Üçer beyt-ile bir bir zıkr olındı

Üçer kıat cāme geysel n'ola her beg
Du'ā kim üç kez oķına olur yeg

105. Hemān ol dem anı dergāha iltem
Ki oldur Ğazret-i Paşa-yı a'zam

Dür-i baħr-i vefā muħtār-ı erkān
Vezīr-i a'zam-ı Sultān Süleymān

Sipih-r-i 'adle biri gün biri māħ
Baġışlasun biri birine Allāħ

Erince rüz-ı ħaşr-i emr-i tekvīn
Müdām olsun Allahümme āmīn

5 Metinde *virür* şeklinde yazılmıştır.

Temmet kelâm-ı Behiştî

fâilâtün/fâilâtün/fâilâtün/fâilün

Çeşm-i inşâf-ile kim baksa bu gevher kânına
Yâ İlâhî reng-i behcet vir dil-i handânına

110. Umaram kim hûb-veş mergûb ola
Vâsıl oldıkdâ ma‘ânî mışrunuñ sultânına

Qulıyam qurbânyam ehl-i fazluñ cân-ile⁶
İhtişâş itse ‘aceb mi bir kişi qurbânına

Bizde taşsın idicek deñlü bizâ‘at yoğ-ise
Gâyeti anuñ muqârin olavuz⁷ ihsânına

Hîç şeytân iy Behiştî âdem olmağ ola mı
La‘net olsun kanda var-ise hasûduñ cânına

6 Vezin bozuktur. “Qulıyam qurbânyam [*ben*] ehl-i fazluñ cân-ile” şeklinde bir ilave ile vezin düzelmektedir.

7 Behiştî’de -vuz ekinin diğer kullanımları için bkz.: (Aydemir, 2000, s. 88).



Safevi Dönemi Kızılbaş Türkmen Toplumunda Kadın (Bir Kızılbaş Kadın Örneği Taçlı Begüm)

Woman in Qizilbash-Turkmen Society during Safavid Period (Tajlu Begum: an Example of Qizilbash Woman)

İlgar Baharlu¹ 



¹Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Enstitüsü, Nevşehir, Türkiye

ORCID: I.B. 0000-0002-5200-1705

Sorumlu yazar/Corresponding author:

İlgar Baharlu,
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Enstitüsü
Yerleşkesi, 2000 Evler Mah. Zübeyde Hanım
Cad. 50300 Nevşehir, Türkiye
E-mail: ilgaharlu@gmail.com

Başvuru/Submitted: 17.04.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 20.05.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 01.06.2021

Kabul/Accepted: 01.06.2021

Atıf/Citation:

Baharlu, I. (2021). Safevi dönemi kızılbaş türkmen toplumunda kadın (bir kızılbaş kadın örneği Taçlı Begüm). *TUDED*, 61(1), 339-355. <https://doi.org/10.26650/TUDED2021-918536>

ÖZET

Alevi-Bektaşî inancının tarihî seyri içerisinde önemli bir evreyi oluşturan Safevi Devleti'nin, kadının yeri ve önemi hususunda dönemsel farklılıklara sahip olduğu görülmektedir. Safevi Devleti'nin hem kuruluş aşamasında hem de Şah Tahmasb döneminin ilk yarısında kadın, siyasette, ekonomide ve orduda önemli bir konumda yer alır. Dönemin kroniklerinde ve Safevi coğrafyasını ziyaret eden seyyahların eserlerinde kadının toplumda aktif bir rol üstlendiği görülmektedir. Ne var ki ilerleyen zamanda sosyo-kültürel ve özellikle itikadî sebepler neticesinde kadının toplumsal yaşamdaki faaliyet alanı kısıtlanmış ve giderek bahsi geçen konumunu kaybettiği tespit edilmiştir. Savaş meydanından ekonomiye; siyasetten ibadete kadar toplumunda önemli bir figür olan kadın zamanla haremle sınırlanmış bir nesne olarak algılanmaya başlanmıştır. Diyarbakır'a hâkim olan Musullu oymağına mensup Taçlı Begüm (Şah Bige Hanım), devletin kuruluşunu takip eden yıllarda Kızılbaş toplumunda kadının konumunu gösteren bir simge olarak öne çıkar. Taçlı Begüm'ün konumu ve toplumu içerisindeki varlığı yalnız kendisi ve Safevi Devleti'ne has bir durum değildir. Türk tarihinde devleti yönlendiren siyasette irade sahibi olan birçok kadına rastlanır. Keza Türk destancılık geleneği ve Türk mitolojisinde de alpin yanında benzer özellikleri ile kadın da konumlandırılır. Nitekim Kızılbaş kadının ve Taçlı Begüm'ün duruş ve eylemlerinin Türk devlet geleneği içerisindeki kadın algısı ile benzer ve birbirini izleyen bir yapıyı ifade ettiği söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Safevi Devleti, Alevi-Bektaşî, Taçlı Begüm, Kızılbaş Kadını, Kızılbaşlık

ABSTRACT

During the history of the Safavid State, an important phase of Alevism-Bektashism, periodic differences occurred in the view of women's place and importance in society. Both in the Safavid State's foundation stage and in Shah Tahmasb's first rule, women filled important positions in policy, the economy, and the army. Chronicles of the period and travel literature recorded women's active role in society. Later however, consequent to socio-cultural and, particularly, faith-related reasons, a woman's area of activity was restricted, and she gradually and steadily lost her previous social position. Woman, earlier an important figure in society from battlefield to economy and policy to worship, came, over time to be perceived as an object and to be constricted into in harems. Tajlu Begum (Shah Bige Begum), a member of the Mawsillu tribe ruling Diyarbakir, emerges to symbolize women's position in Qizilbash society during the years following the Safavid State's foundation. But Tajlu Begum's social position was not specific solely to her and the Safavid State. In Turkish history, many women have led the state and been proactive politically. Likewise, the nearby Alp (Warrior) woman is positioned similarly in the Turkish epic tradition and Turkish mythology. In fact, Qizilbash women and Tajlu Begum's actions and attitudes are structured similarly according to the perception of women within the Turkish State tradition.

Keywords: Safavid State, Alevism-Bektashi, Tajlu Begum, Qizilbash Woman, Qizilbashness



EXTENDED ABSTRACT

In the Turkish system of thought, man and woman are positioned together—managing life and all kinds of business, with counseling—to maintain the order in social life. Woman partners with her husband, her family, and the fate of the society to which she belongs. Moreover, this situation is reflected in the Turkish State tradition. Women direct state politics, mentor, manage the state when it comes to their roles, and fulfill positions in the management system. Overall, the belief system reflects women’s main position in all areas of public life. In the Alevi-Bektashi tradition, Fatma is the daughter of the Prophet Muhammad, the wife of the Prophet Ali, and, on the other hand, the mother of imams. Thus, she converges on “kut” and keeps it going.

During the history of the Safavid State, an important phase of Alevism-Bektashism, periodic differences occurred in the view of women’s place and importance. Both in the Safavid State’s foundation stage and in Shah Tahmasb’s first ruling area, women filled important positions in policy, the economy, and the army. Chronicles of the period and travel literature recorded women’s active role in society. Later however, consequent to socio-cultural and, particularly, faith-related reasons, a woman’s area of activity was restricted, and she gradually and steadily lost her earlier social position. Woman, previously an important figure in society from battlefield to economy and policy to worship, came, over time to be perceived as an object and to be constricted into harems. Tajlu Begum (Shah Bige Begum), a member of the Mawsillu tribe ruling Diyarbakir, emerges to symbolize women’s position in Qizilbash society during the years following the Safavid State’s foundation.

After Shah Ismail’s death, the new worldview that emerged during Tahmasb’s reign led to the decline of women’s role in society, the economy, and politics. Influenced especially on theological and social issues by the new Shia sect scholars, Tahmasb’s edicts or approvals of these scholars’ orders can be considered beginning steps in pushing women to the background of social life. Even in the field of faith, this occurred in a way that did not conform the Alevi-Bektashi belief system’s spirit as manifested in economics and politics. Consequently, woman, a complementary figure in Qizilbash society at every life stage—from worship to economic and social life—was over time compressed into harems, seen as a sexual object, and limited in her field of activity: so much so that in the period after Tahmasb, various methods of keeping women away from men were used, and, under Shah Abbas I, some areas were designated as “women-only” on a certain day of the week.

During Shah Ismail’s reign, Tajlu Begum (Shah Bige Khanum), who belonged to the Musullu tribe that dominated Diyarbakir on women’s place in society, is an important example. She was Shah Ismail’s “right-hand man,” wife, gun mate, and comrade during his lifetime. She had a stake in administration of the state, directed politics, and dismissed or disenfranchised high authorities such as viziers and emirs. Besides that, folk listened to her word in mediation of disputes. She negotiated for war or peace, having a say in the state’s foreign policy as well as in domestic politics. When the time came, she was present in battle with a sword, and when

necessary, managed the state after the sultan's death, preventing it from falling apart. In addition to being the Shah's wife and performing all these actions, Tajlu Begum complemented Shah Ismail, the Murshid-i Kamil of the Qizilbash. Thus, she became exemplary in representing Turkish women in history and culture.

But Tajlu Begum's social position was not specific solely to her and the Safavid State. In Turkish history, many women have led the state and been proactive politically. Likewise, the nearby Alp (Warrior) woman is positioned similarly in the Turkish epic tradition and Turkish mythology. In fact, Qizilbash women and Tajlu Begum's actions and attitudes are structured similarly according to perception of women within the Turkish State tradition. During the conditions of the day, all members of society continually struggled together, and women's mobility in the social status they deserve allowed them to overcome difficulties and maintain woman-centered religious roots in the Alevi-Bektashi belief system.

GİRİŞ

Türklerin düşünce biçimi hayatın akışına uygun olarak sosyal yaşama da yansımıştır. Kadın ve erkek hayatı beraber idare eden, meşveret (kengeş) ile yöneten bir düşüncenin iki unsuru olarak Türk toplumu içerisinde birlikte konumlandırılmıştır. Bu bağlamda kadınların erkeklerle mahsus görülen eylemleri onlarla birlikte ve onlar gibi yapması Türk yaşam tarzının bir sonucu olarak okunmalıdır. Batı kahraman tipinden farklı olarak Türk kahraman tipi çoklukla soylu bir aileye mensuptur. Babası handır, annesi de han kızı olmalıdır.¹ Bu bakımlardan kahraman han soyundan gelen anne ve babanın evladı olarak olağanüstü şartlarda doğarlar.

Türk mitolojik düşünce sistemi üzerine bina edilmiş, aynı zamanda bir meşruiyet kaynağı olarak kahramanların han soyundan gelmesi, eşlerinin de han soyundan olması Türk sözlü anlatılarında merkezi bir alp tipinin doğmasına sebep olduğu gibi onların yanında duran, onlara akıl hocası olan, tehlikeyi önceden sezen, düşmanlıkları parlak zekalarıyla gözlemleyen kadın alp tiplerinin doğmasına zemin hazırlamıştır. Manas Destanı'nda Kanikey, Manas'ı kurtarmak için Manas'ın ok geçmez, kılıç kesmez zırhını giyer, silahlarını takınır ve atı Akkula'ya binerek düşmanın üzerine atılır (İnan, 1992, s. 43). Semetey Destanı'nda Semetey'in eşi Ay Çürök, Semetey öldükten sonra düşmanları ile mücadele edecek, oğlu Seytek'i korumak için kendisini feda edecek kadar da kahramandır (Umay, 1998, s. 52-61). Dede Korkut'ta Kan Turalı Hikayesi'nde Kan Turalı'nın eşi Selcen Hatun, kafir² kızı olmasına karşın Türk alpi Kanturalı ile evlendikten sonra Türk tipi alp kadına dönüşür ve uyuyan kocasını düşmanlardan korumak için düşmanın üzerine hücum eder, onlardan hiç korkmaz (Ergin, 2004, s. 194). Bamsı Beyrek Hikayesi'nde Banı Çiçek, eşi Beyrek'le imtihan olur, ok atar, at koşturur; onunla güreşir (Ergin, 2004, s. 123). Uygurların Nözügüm Destanı'nda eşi ve üç yaşındaki oğlu öldürülerek yurdundan çıkarılan Nözügüm, namusunu korumak için büyük mücadeleler verir, Çinliler tarafından idam edilir (Özkan, 1992, s. 297-304). Köroğlu Destanı'nın Türkmenistan varyantında Harmandali, Köroğlu ile âşıklıkta atışıp yendiği gibi Köroğlu'nu güreşte de yener (Şahin, 2011, s. 556). Kırgızların Kız Darıyka Destanı'nda, Kız Darıyka kendisini güreşte yenebilen erkekle evlenebileceğini söyler. Kız Darıyka ile güreşen erkekler, Darıyka'ya yenilirler. Hz. Muhammed'den izin alarak Kız Darıyka ile güreşmeye giden Hz. Ali, altı aylık yolculuktan sonra onunla karşılaşır. Günlerce süren mücadele sonunda Kız Darıyka'yı ancak yenebilir (Balıkcı, 2016, s. 43).

Türk devletçilik geleneğinde hükümdar hatununun siyasi işlere iştirak etmesi sıklıkla rastlanan durumdur. Göktürk kitabelerinde İlteriş Kağan'ın yanı sıra İlbilge Hatun da -milletin yok olmaması için- Tanrı tarafından gönderilmiştir (Turan, 2009, s. 311). Oğuz töresine göre

- 1 Alevilikte de bireyler, inançsal statülerini kutsal soy ve kutsal halka olarak kabul edilen ikili bir aşama ile alırlar. Birincisinde kutsal soydan gelen erkek ve kadın bireyler dedelik ve anabacı makamını temsil etmektedirler. Dede, dede kızı ile evlenip ikrar verip kutsal soydan kutsal role geçiş sağlarken Alevi anne ve babadan dünyaya gelen bireyler de ikrar ile kutsal halka olarak kabul edilen inanç halkasına dahil olmaktadır.
- 2 Kafir olarak tanımlanan bu topluluğun henüz İslam'ı kabul etmemiş olan Kıpçak Türkleri olması kuvvetle muhtemeldir. Anılan coğrafya Kıpçak yerleşim sahasıdır. Dolayısı ile Selcen Hatun'un Türk geleneksel yaşayışına uygun yetişmiş olduğu değerlendirilmelidir.

hakan ile hatun, bey ile begüm aynı makam ve nüfuza sahiplerdi. Sofrada hakanın karşısında hatun oturur, buyruklarda hakanla hatunun ismi bir arada geçerdi (Ülken, 2006, s. 56, 62). Türk devletlerinde hatunlar söz sahibi idiler. Aralarında, devlet siyasetine yön verenler, devlet reisliği yapanlar ve naip olarak devleti idare edenler vardı. Bazen yabancı elçileri ayrıca kabul ederlerdi, umumiyetle devlet meclislerine katılırlardı (Kafesoğlu, 1998, s. 270).

Tuğrul Bey'in eşi Altuncan Hatun, Alp Arslan'ın kız kardeşi ve El-Basan'ın eşi Gevher Hatun, Melikşâh'ın eşi Terken Hatun, Mehmed Tapar'ın eşi Gevher Hatun ve Sultan Sancar'ın eşi Terken Hatun'un (Turan, 2009, s. 311) devletin siyasetinde rol sahibi olmaları eski Türk hukuku ve ayrıca Türk kültüründeki kadının rolünü ve önemini göstermektedir. Buna ilaveten Türkmen devletlerinden sayılan ve kurulduğu bölgeyi -Azerbaycan, Doğu ve Güneydoğu Anadolu olmak üzere- kültürel açıdan derinden etkileyen Karakoyunlu ve Akkoyunluların en önemli sultanları olan Cihan Şah'ın eşi Can Begüm Hanım ve yeğenleri olan İskender Mirza'nın iki kızı Ârâyiş Begüm ve Şah Saray Begüm³ ve Uzun Hasan'ın eşi Despina Hatun⁴, yine Türk devletlerinden olan Safevi Devleti'nin kurucusu Şah İsmail'in eşi Taçlı Begüm bu kültürün ve hukukun temsilcileridir.

Türk düşünce sistemindeki alp erkek-alp kadın eşitliği İslamiyet ile birlikte yeni bir meşruiyet kaynağı aramış, Oğuz Kağan'ın modellik ettiği alp proto-tipi, Hz. Ali üzerinden bina edilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla Hz. Ali ve eşi Fatma Ana, İslamî dönemin eril-dişil kahramanı olarak Türk anlatılarında koruyucu-kollayıcı, savaşçı özellikleri ile ortaya çıkmaya başlamıştır.

Ancak tarihte ismi geçen kadınları sadece Türk siyasetinde öne çıkanlar ile sınırlı tutmak doğru bir yaklaşım değildir. İslam tasavvufunun Türkmen yorumu olan Alevilik-Bektaşilik geleneğinde de veli/pir konumunda olan karakterlerin yanında kadın figürünü görmek mümkündür. Hacı Bektaş Veli ve Kadıncık Ana örneğinde görüldüğü gibi bir velinin yanında ermiş bir kadının varlığı, kadının tamamlayıcı bir fonksiyona sahip olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca Alevi-Bektaşî sacayağı olan Kırklar meclisinde on yedi kadının ismen anılması ve Hz.

3 Karakoyunlu Sultanı Cihan Şah'ın Sancak Savaşı'nda Uzun Hasan karşısında yenik düşerek öldürülmesi neticesinde Cihan Şah'ın ağabeyi olan İskender Mirza'nın iki kızı Ârâyiş Begüm ve Şah Saray Begüm Karakoyunlu ordusunun bakiyelerini bir araya getirerek Karakoyunluların başkenti olan Tebriz'i ele geçirirler. Bunu duyan Can Begüm Hanım ise Maraga'da bulunan Karakoyunlu oymaklarını etrafına toplayarak Tebriz'e doğru hareket ederek iki ordunun karşılaşmasında başarı elde edebilmiştir. Kitab-i Diyarbekriyye'nin yazarı Tihranî ordu düzenleyerek devleti ele geçirmeye veya daha doğrusu devleti yeniden kurmaya çalışan Ârâyiş Begüm hakkında "kadın süs eşyasını, savaş aletleriyle değişti. Leçeğini miğfer yaptı. Siperi peçe gibi başına çekti. Kendisine benzeyen bencil aynayı çift tarafları kılıç yapıp düşmana karşı salladı. ... Alanı erkek aslanlardan boş görünce saltanat binasının planını yaptı" (Tihranî, 1977, s. 434-435). Esasında Akkoyunlu Devleti'ndeki kadınların ordu, siyaset ve devletteki rolü ve davranışları konumuz açısından önemlidir. Zira bize göre Karakoyunlu Devleti her açıdan Safevi Devleti ile halef seleflik ilişkisi içindedir. Bu Türkmen Devlet'inde yer alan Türkmen kadınların davranış biçimleri Safevi Devleti'nin kuruluşundaki Türkmen kadınlar ve Taçlı Begüm'e benzerliği ana hatlarıyla Türkmen kadınların davranış biçimlerini sergilemektedir. Karakoyunlu ve Akkoyunlular ile Safevilerin halef selef ilişkisi hakkında bk. Baharlu, 2020.

4 Bilindiği üzere Despina Hatun Trabzon İmparatoru'nun kızıdır. Ancak bu hatunun Akkoyunlu sarayında yetki alanı ve devletteki konumu kadim Türk devlet geleneğinde hatunlara tanındığı hukukun bir tebarüzü şeklinde bakmak yerinde olacaktır.

Ali ile Fatma Ana ikilemesinin Türkmen insanı için aşına bir tasvir olması toplumsal hayatta kadının önemli bir rol üstlendiğini akla getirmektedir.

Bu bağlamda Alevi inanç sisteminde musahiplik üzerine hizmetlerini yürüten ocaklarda dede soyundan erkek birey öncelikli olarak dede adayı olarak dünyaya gelir. Evlilik ve ikrar verme ritüeli ile inançsal halkanın ilk aşamasına girer. Evlilik gecesi gerdek öncesi hiyerarşik olarak bağlı olduğu ocağın dedesi tarafından ikrarları alınır. İkrarı alınan bireyler inançsal halkanın ilk basamağına giriş yapmış olurlar. Bazı istisnalar dışında ocakların önemli bir kısmında ikrar ritüeli eş ile birlikte uygulanmaktadır. Bu sebeple inançsal statü tanımlamaları da birlikte alınmaktadır. İkrarlı iki eş birlikte musahip olarak kutsal halka olarak tanımlanan ritüel evrenin bir parçası haline gelmektedirler. Bu aşama sonrası Dede adayı olan erkek birey dede postuna oturma hakkına sahip olmaktadır. Aynı şekilde eşi de Anabacı postuna oturmaktadır. Bu inançsal tanımlamalar, Hz. Ali ile Hz. Fatma'da olduğu gibi bânın alemindeki birlikteliği simgelemektedir. Bu simgeleme bazı ocaklarda dede ve anabacının cem ritüelinde yan yana oturarak hizmet etmesine imkân vermektedir⁵.

Son dönemlere kadar Alevi kültüründe cem ibadetini yöneten kadınlara veya cemi yöneten bir dedenin yanında bir kadının da oturmasına çokça rastlanmaktadır. Cemlerde dedenin yanında cemi yürütmek için faal görev alan ve Taçlı Bacı⁶ ismi ile anılan kadınların varlığı bilinmektedir. Tahtacı cemlerinde genel olarak dedenin sağ tarafında Taçlı Bacı oturduğu görülmektedir (Bahadır, 2004, s. 175)⁷.

5 Alevi topluluklarda ikrar ve musahiplik merkezli ritüeller hakkında geniş bilgi için bk. (Ersal, 2015; Akın, 2020).

6 Tahtacı Alevi topluluklarında evlenen kadının ikrarının gerdek gecesinin sabahında anabacının yürüttüğü bir “baş bağlama” ritüeli ile gerçekleştirilmektedir. Tahtacı Alevilerinde kadınların ikrarı kutsal kabul edilen “deyre” adlı kıyafetin giydirildiği ve başın taçlandırıldığı bir ritüelle alınır. Gerdek sabahı kayınvalidenin evinde dualarla gelin kızın kıyafetleri giydirilir ve başına çiçekler ve kutsal olduğuna inanılan sembollerle taç yapılır. Baş böylece taçlanmış ve makam sahibi olmuş olur. Buna ilaveten Veli Baba Sultan Ocağı'nda tespit edilen bir uygulamada Dedelik Taç Giydirmeye Cemi'dir. Bu cemde posta oturacak dede eşi ile birlikte başları okunur ve hizmet taçları giydirilmektedir (Ersal, 2015, s. 291-298). Ayrıca Tahtacı Alevilerinde baş bağlama ritüeli için bk. (Kandemir, 2016, s. 121-125). Bunun yanı sıra Diyarbakır yöresi Alevi ocakları arasında musahip olmuş erkeklerle “sofu” ya da “sofu canlar”, musahipli kadınlara ise “başı taçlı” adı verilir (Akın, 2020, s. 108). Söz konusu bölgede hizmetten biri olan Post (döşek/seccade) hizmetini gerçekleştiren “başı taçlı” olarak adlandırılan kadınlardan biri tarafından gerçekleştirilir (Akın, 2020, s. 105). Özellikle Diyarbakır bölgesi Alevi ocaklarında dedenin yanında bulunan ve statü açısından ve makam açısından önemli yere sahip olan kadınlara “Taçlı” ismiyle anılması bizim açımızdan hayli önemlidir. Zira bilindiği üzere Diyarbakır Safevi tarihi açısından farklı özelliklere sahiptir. Bunlardan ilki Safevi Devleti'nin önemli müttefiki olan Musullu oymağının devletin kuruluşu aşamasında ve öncesinde Diyarbakır'a hâkim olması (bu ittifakın önemi için bk. Sohrabiabad, 2018, s. 216), coğrafi açıdan Çaldıran Savaşı öncesi Safevi Devleti'nin idaresinde olması ve ayrıca Taçlı Begüm'ün memleketi olmasıdır. Bu bağlamda kimi Alevi-Kızılbaş zümreleri geleneğinde taç giydirmeye ve başı taçlanarak makam sahibi olma tarihi ve teolojik olarak derin köklere sahiptir. Ayrıca Kızılbaş-Alevi cemlerinde sıkça karşılaşılan taçlı bacı muhakkak ki Alevi Bektaşî kültüründe çok değerli olan Hz. Ali ve Fatma Ana sembolizminin arketipsel bir görünümüdür. Bunun yanında Kızılbaş inanç dünyasının asıl mayalayıcılarından olan Şah İsmail'in eşinin Şah İsmail ile evlendikten sonra Taçlı ismini alması ve anılması ile Cem'deki taçlı bacı ritüeli arasında bir ilişki olduğu da açıktır.

7 Ocaklara göre cem ritüellerinde hizmetlilerin oturma düzenleri hakkında bilgi için bk: (Ersal, 2019, s. 55-57).

Türkmen, kadınla erkeğin birleşmesinden doğan hayatın sırrını bulmuştur (Sağlık Şahin, 2016, s. 644). Tanrı tarafından kut verilen hanımlarla ilgili olarak Türk kültüründe Umay ve Ayzıt kültü oluşmuş ve Türklerde gelin anlayışını derinden etkilemiştir. Bu anlamda Türk gelininin göçü, yeryüzüne gönderilen kutlu, ilk “kadın-gelin”i simgelemektedir (Ergün, 2010, s. 276).

Alevilik-Bektaşiliğin önemli evrelerinden olan Safevi Devleti’nin tarihi de ele alındığında devlet yönetiminde kadının rolünün yukarıda bahsi geçen durumdan farklı olmadığı görülmektedir. Söz konusu devletin en önemli dönemlerinden olan kuruluş dönemi ve devamında Şah İsmail döneminde kadın, siyasette, ekonomide ve orduda önemli görevlere ve rollere sahiptir. Gerek dönemin kronikleri gerek Safevi ve Osmanlı coğrafyalarını ziyaret eden seyyahların eserlerinde kadın, toplumsal yaşamda oldukça aktif bir konumda bulunmaktadır. Şah İsmail’in eşi Taçlı Begüm (Şah Bige Hanım) Şah’ın ve aynı zamanda Mürşid-i Kamil’in eşi olmakla birlikte onun silah arkadaşısıdır. Bu durum sadece Şah İsmail’in eşi ile sınırlı değildir. Çaldıran Savaşı’nda yüzleri maske ile kapatılmış kadın savaşçıların cesedinin savaş meydanında bulunması söz konusu dönemlerde kadınların hareme kapalı olmadığını ortaya koymaktadır.

Bu çalışma kronikler ve seyahatnameler bağlamında bir Türk devleti olan Safeviler döneminde Kızılbaş Türkmen kadınların devletin kuruluş dönemlerindeki toplumsal ve siyasî konumuna açıklık getirmeyi ve söz konusu devletin ileriki dönemlerinde kadının yeri ve rolünde gerçekleşen değişimleri göstermeyi amaçlamaktadır. Bunun yanı sıra Taçlı Begüm’ün bir Kızılbaş kadın örneği olarak Çaldıran Savaşı’nda ve ayrıca Şah Safevi Devleti’nin kurucusu ve Erdebil tekkesinin mürşid-i kamili olan Şah İsmail’den sonra devlette ve toplumdaki yeri ele alınacaktır.

Seyyahların Gözünden Kızılbaş Toplumunda Kadın

10. yüzyılın başlarında seyahati esnasında gördüklerini kaleme alan ünlü seyyah İbn Fadlan, önemli siyasî sorunların görüldüğü meclislerde Oğuz hükümdarlarının hatunlarının da katıldığını kaydetmiştir. İbn Fadlan eserinde Oğuzların kadınlarını tasvir ederken, kadınların erkeklerinden ve yabancılardan dolayı örtünmediklerini ifade eder (Şeşen, 2010, s. 11). İbn Fadlan’ın bu anlatımları Safevi coğrafyasını ziyaret eden ve seyyah, elçi mahiyetinde Kızılbaş toplumunu gözlemleyen yazarların kaleme aldıkları ile büyük oranda benzerlik taşımaktadır. Bu durum Venedik elçisi olan Michele Membré’nin yazılarında da göze çarpar. 1538 yılında Şah Tahmasb’ın ziyareti için Tebriz’de bulunan elçi, Kızılbaş kadınları tasvir ederken;

Onlar çok güzeller. Boyunlarına büyük, yuvarlak ve güzel incilerden yapılmış kolye asarlar. Bu kadınlar çok sevimliler. Erkeklerinin bütün parası onların elinde bulunur. Erkekler paraya ihtiyaç duyunca kadınlarından alırlar. Kızılbaşlar kadınlarını çok severler. (Kızılbaş) kadınlar şehirde erkekler gibi at binerler. (Membré, 2015, s. 226).

Membré eserinin başka bir bölümünde Tahmasb ordusunun askeri geçidine şahit olmuştur. Ordu maiyetinde hareket eden ve muhtemelen sultanın yakınlarından olan Kadınların erkekler gibi elbise giydiklerini güzel atlara bindiklerini kaleme almıştır.

Ben onlardan 14 veya 15 tanesini gördüm. Ne var ki yüzlerini tamamıyla görülmez⁸. Ancak hepsi güzellerdi. Kimi zaman atlarıyla dört nala koşarlardı. At üzerinde şaşırtıcı işler yaparlar. Engellerden atlar veya ustalık gerektiren işler yaparlardı (Membré, 2015, s. 216).

Membré'nin Kızılbaş kadınların toplumdaki durumu ile ilgili aktardıklarının büyük oranda Safevi Devleti'nin kuruluşu ve istikrarı dönemine ait olduğunu düşünmek mümkündür. Başka bir deyişle kadınların toplumda erkek gibi boy göstermesi ve birçok yönden eşit haklara sahip olmaları hatta ekonomik açıdan yönetici rolünde olmaları, Şah İsmail dönemi ve bu dönemin özelliklerinin bir devamıdır. Zira söz konusu dönemde topluma hâkim olan inançsal ve sosyolojik atmosfer Türkmen Kızılbaşların inanç sistemidir. Aslında Safevi Devleti'nde kadının sosyal hayattaki özgürlüğü farklı sultanlar döneminde inişli çıkışlı bir seyir izlese de görünen şu ki devletin bütün tarihi boyunca kadının toplumdaki rolünün en üst seviyede olduğu dönem Şah İsmail dönemi ve onun kurduğu esasların devam ettiği dönemdir. Şah İsmail zamanında kadınlar her dönemden daha fazla ekonomik ve askerî faaliyetleriyle toplumda özel bir yere sahiplerdi. Zarinehbafe-shahr'in de söylediği gibi Safevi döneminin başlarında kadının kamusal rolünün üst seviyelere çıkması ve Kızılbaş askeri-kabile aristokrasisinin önde gelen kadın üyelerinin, büyük bir sosyal ve ekonomik güce sahip olduğunu görmek mümkündür (Zarinehbafe-shahr, 1998, s. 248).

Ne var ki bu durum Tahmasb'ın ilerleyen süreçte inançsal ve ruhi değişimi ile sekteye uğramıştır. Tahmasb'ın h.939/m.1532-33 yılında -kendi tabiriyle tövbe etmesi- dinî, mezhebi ve ideolojik değişimlerin başlangıcı olmuştur. Lübnan Cebel-i Amilden Kızılbaş sarayına nüfuz eden Arap alimlerin faaliyetleri sonucunda giderek şeriatçı Şia din adamlarının güçlenmesi ile birlikte devleti kuran Kızılbaş-Alevi Türkmenlerin gücü kırılmıştır. Şah İsmail ile devletin kuruluşundan itibaren var olan Kızılbaşlık ve buna bağlı Alevilik düşünce ve inanç sistemi, Arap fukahanın saraya gelişiyile şeriatçı bir Şia'ya yerini bırakacaktır. Bu inanç mühendisliği sonucunda şeriatçı bir Arap-İslam anlayışına doğru yönelme sonucunda içtimai ve itikadi açıdan toplum da derinden etkilenmiştir (Baharlı, 2020, s. 83; Baharlı, 2021, s. 17). Bunun neticesi olarak Sufi Kızılbaşların erkân ve ritüelleri ve sonuç olarak dünya görüşleri ve kadın-erkeğe bakış, yerini yeni mezhebin şeriatına bırakmıştır.

Bu yeni şeriat kuralları öyle sert ve keskindir ki Şah Tahmasb fermanında “Hiçbir şekilde kadın ata binmeye. Zaruri olmadıkça eyere oturmaya ve yular ele almaya. İhtiyar kadın gayrı, Kalendarler ve gösteri yapan kalabalık ortamlarda bulunmaya...” şeklinde yüz göstermiştir. Söz konusu dönemde Tahmasb'ın emirleri sonucunda kadınların faaliyet alanı ciddi şekilde daralmıştır. Öyle ki evlerinden bile dışarıya çıkamazlardı (Râvendî, 1979, s. 703; Takavî ve Musevi 2014, s. 85; Dihganî vd. 2016, s. 2). Tahmasb'ın sert tutumu ve din adamlarının

8 Türkmen kadınların özellikle at üzerinde yolculuk esnasında yüzlerini örtmeleri bilinen bir hadisedir. Akkoyunlu sultanı Uzun Hasan'ı Tebriz'de ziyaret eden Venedik seyyah bu meseleyi güzel bir şekilde açıklamıştır. Seyyah eserinde konu ile ilgili “Kadınlar yüzlerini açık havada güneşin yakmasından korusun diye at kılından yapılan bir örtü ile kapatırlar” (Barbaro, 2016, s. 70) açıklamasına yer vermiştir. Nitekim burada bu kapanmanın amacı görünmemek veya saklanmak değildir.

mutaassıp bakışının sonucunda kadın konumunu önemli ölçüde kaybetmiştir. Kadın toplumsal ve savaş meydanlarından ev içerisine sıkıştırılarak haremlerde bir süs objesi haline gelmiştir (Râvendî, 1979, s. 702).

Tahmasb'ın döneminin ürünü olarak ortaya çıkan bu durum sonuçlarını 1604'te İsfahan'ı ziyaret eden Karmelit (Carmelite) misyoneri Peder Simon bir rapor ile naklederken bir yandan da İsfahan'ın kozmopolit ortamında kadınların yaşamlarının resmini çizer. Gerçekten de bu rapor ince bir zaman dilimi içerisinde toplumdaki kadınların statü değişimi hayret vericidir. Peder Simon'un aktarımlarına göre kadınlar neredeyse hiç evden çıkmazlar. Akrabaları dışında kimseyi göremezler. Dışarıya çıkarlar ise uzun elbiselerin yanı sıra, beyaz ketenden yapılmış bir başörtüsü takarlar. Onları tamamıyla çevirir ve ellerinin görünmesine asla izin vermezler (Zarinehbab-shahr, 1998, s. 249).

Göz önünde bulundurulmalıdır ki, yukarıda Peder Simon'un raporundan yapılan alıntılar, 1588-1629 yılları arasında hüküm süren I. Şah Abbas'ın dönemine denk gelmektedir. Safevi araştırmacılarına göre bu dönemde kadınların toplumdaki durumu önceki dönemlere göre daha iyi olduğu yönündedir (Takavî ve Musevî, 2014, s. 85; Dihganî, Dadver ve Davudî 2016, s. 3). Ancak söz konusu dönemde dikkat çeken husus, bu nispi rahatlama ve iyileşmenin avam için olduğu devlet erkanını kapsamadığıdır. Yani devlet erkanı ve bürokrat tabakaya ait kadınların durumunda bir değişiklik söz konusu değildir. Bu dönemin kadınlara yönelik uygulamalarına bakıldığında I. Şah Abbas emriyle kadınların şenliklere katılması ve eğlenmesi için birkaç gecenin sadece kadınlara tahsis edildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra 1609-10 yılında yine I. Şah Abbas'ın emriyle Çarşamba günleri İsfahan'ın belirli bölgeleri kadınların sokağa çıkması için tahsis edilmiştir. Bu vesile ile kadınlar erkeklerden uzak, rahat bir şekilde yüzlerini kapatmadan dolaşabilirlerdi (Râvendî, 1979, s. 703-704; Felsefî, 1980, s. 919). Görüldüğü üzere bu dönemin kadına bakışı ve ayrıca kadının toplumdaki işlevi ve rolü ile Şah İsmail'in dönemindeki durum arasında büyük fark vardır. Şah İsmail döneminde toplumsal yaşamın her aşamasında aktif rol oynayan kadına cinsiyetçi bir gözle bakılmamasına karşın I. Şah Abbas döneminde oldukça katı ve köklü bir değişimle tersine dönmüştür. Kadın cinsel bir obje olarak algılanmaya başlanarak kadın erkeğin ayrılması ve uzaklaşması dini bir kabul olarak benimsenmiştir. Fakat doğaldır ki Şah İsmail'in başkenti ve bir Türk/Türkmen bölgesi olan Tebriz ile ağırlıklı olarak Farsi nüfusa sahip olan İsfahan'ın sosyo-kültürel altyapısının da göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Sonuç olarak Tahmasb döneminde ortaya çıkan kadınların pozisyonundaki değişiklik Safevi tarihinin tamamını harfiyen temsil etmese de kadının Safevi coğrafyasında toplumsal hayatta arka plana itilmesinin başlangıcı olmuştur. Bu değişime yol açan sosyo-kültürel ve ekonomik sebeplerin yanı sıra inanç sistemindeki gerçekleşen değişim, Türkmen insanının söz konusu devlette gücünün önemli ölçüde kırılmıştır. Kızılbaş toplumunda ibadetten ekonomik ve sosyal yaşama kadar hayatın her aşamasında tamamlayıcı bir figür gibi olan kadın, bahsi geçen dönemden sonra cinsel bir obje olarak görülmüş ve faaliyet alanı sınırlandırılmıştır.

Taçlı Begüm (Şah Bige Begüm⁹) ve Çaldıran Savaşı'nda Savaşçı Kadınlar

İbn Fadlan'dan nakledilen bilgilerden hareketle siyasi meseleler içerisinde de yer alan kadın, Safevi Devleti'nin kuruluş aşamasındaki kadın ile örtüşmektedir. Esasında Türk dünyasının her yerinde ve Türk tarihinin her safhasında kadınların sosyal ve siyasî faaliyetlere iştirak ettikleri, erkekleriyle beraber pusat kuşanarak savaşa girdiklerine rastlanır (Ecer, 2012, s. 11). Kadının, eşi ile hayatın her sayfasında ortak hareket etmesi, kendisi ile eşi, ailesi ve mensubu olduğu toplumunun kaderine ortak olması ve aktif rol oynaması, Safevi Devleti ve toplumunun ilk dönemlerinin ilgi çeken özelliklerindedir.

Kızılbaş Devleti'nin bu özelliği Avrupalı seyyahların da dikkatini çekmiştir. Öyle ki söz konusu toplumdaki kadınlar hakkında efsaneler¹⁰ ortaya çıkmış ve bunlar efsanevi topluluklara benzetilmiştir. Caterino Zeno Kızılbaş kadınlardan bahsederken “silahlanarak erkekleri ile birlikte savaşa giderler ve eşlerinin kaderine ortak olurlar. Erkekler gibi savaşır. Tıpkı amazonlar¹¹ gibi ki savaşta hünerlerini ortaya koyarlardı!” (Caterino Zeno, 1971, s. 274).

Venedik'te St. Mark'ın temsilcisi ve bir şövalye olan Giovanni Sagredo eserinde¹² Çaldıran Savaşı'ndan sonra ölenlerin arasında kadın savaşçı cesetlerinin bulunduğunu kaydetmiştir. Ona göre bu savaşçı kadınlar erkek elbisesi giyerek eşlerinin kaderine ortak olmak ve savaşın iftiharından nasiplenmek adına savaş meydanında bulunmuşlardı. Tarihçi bu savaşçıların Yavuz Sultan Selim'in emriyle askerî cenaze törenine uygun bir biçimde defnedildiğini bildirmiştir (Felsefi, 1954, s. 107; Mircaferî, 1975, s. 469; Savory, 2014, s. 223).

Dönemin kroniklerinden olan *Alem-ârâ-yı Safevi* eserinde Çaldıran Savaşı'nda bulunan yüzü maskeli savaşçılardan bahsetmiştir. Eserde Malkoç Oğlu'nun Şah İsmail'e meydan okuma sahnesinde ‘yüzü maskeli bir savaşçı’ ifadesi dikkat çekicidir. Malkoç Oğlu'nun teke tek meydan okuması karşısında zırh giyinmiş ve elinde mızrak olan bir süvarinin mücadele için ortaya çıktığı belirtilir. Devamında Şah İsmail meydana geldiği ve işareti ile yüzü maskeli savaşçının Durmuş Han Şamlu'nun yanına geri döndüğü kaydedilmiştir (Anonim, 1972, s. 486-487).

Eserde yüzü maskeli savaşçı ile karşılaştığımız başka bir sahne Şah İsmail'in rakibinin toplanma karşı saldırısı sırasında. Şah İsmail'in, Osmanlı askerleri tarafından kuşatılmış yedi yüz Kızılbaş içerisinde yüzü maskeli birini gördüğü kaydedilmiştir (Anonim, 1972, s. 491). Fakat yazar bu yüzü maskeli süvari/süvarilerin kimliği veya cinsiyeti ile ilgili bilgi vermemektedir. Diğer safhalarda savaşın ilerleyen bölümlerinde yirmi dört yeniçeri tarafından etrafi kuşatılmış ve vur kaç yaparak savaşan yüzü maskeli bir savaşçıdan bahseder.

9 Hülasatü't-Tevarih eserin yazarı Taçlı Begüm'ü Bektaş Hamza Bey Musullu'nun oğlu Mehmet Bey Musullu kızı ve isminin Şah İsmail ile evlenmeden önce Şah Bige Begüm şeklinde olduğunu kaydetmiştir (Kadı Ahmet Kumî, 2005, s. 290).

10 Çaldıran Savaşı'ndan sonra özellikle Avrupa'da Şah İsmail'in ordusunda kadın savaşçılardan oluşan 10 bin kişilik bir ordunun var olduğu şayi olmuştur. Bu rakam abartılı olabilir (Mircaferî, 1975, s. 469). Ancak bu şayanın var olduğu bir takım gerçeği de içinde barındırmaktadır.

11 Yunan mitolojisinde savaşçı kadınlar.

12 Histoire de l'Empire Ottoman Traduite de l'Italien de Sagredo par Monsieur Laurent Tome Sixieme.

Ansızın Şehriyar yüzü maskeli birini gördü. Az daha geçse esir edilecekti... Şehriyar altmış kişi ile ona vardı. (Yüzü maskeli savaşçı) Şah'ı görünce niyaz etti ve dedi: Kurban olayım. Duydum ki esir edilmiş ve Kayser'e götürülmüşsünüz. Geldim ki savaşayım ve öleyim. Şehriyar dedi: Bizi gördünüz. Hemen selamlele meydandan çıkasınız.... Ve Begüm'ü yolcu etti. O esnada Sultan Selim beş bin Rumi'yi yüzü maskeliyi yakalamak için göndermiş idi. Zira yüzü maskeli savaşçının Şah İsmail'in eşi Taçlı Hanım olduğunu ona söylemişlerdi. Şehriyar yanındaki altmış kişi ile onlara karşı koydu.... (Anonim, 1972, s. 494-495).

Görüldüğü üzere söz konusu kaynak savaşın bu sahnesinde ortaya çıkanın Taçlı Begüm olduğunu nakletmektedir. Ancak daha önceki satırlarda geçen yüzü maskeli savaşçının aynı şahıs olduğuna dair kesin bir bilgi mevcut değildir. Yine de anılan olayların meydanın farklı cephelerinde gerçekleştiği düşünülürse maskeli süvarilerin farklı kişiler olduğunu var saymak yerinde olacaktır. Bu da Safevi döneminde kadının durumunu örneklemektedir.

Safevi döneminden kalma savaş maskelerinin de bu bağlamda değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Söz konusu dönemden günümüze ulaşan ve bir kısmı müzelerde sergilenen maskeler bulunmaktadır. Bu maskelerin bazılarının zengin süslemelere sahip olması ve altın süslü oluşu diğerlerinin daha basit bir işçilik ile yapılması maskelerin farklı sınıflara aidiyeti meselesini akla getirmektedir. Ayrıca bu maskelerin genellikle 16. yüzyılda ve belirli bir dönemde yaygın kullanılması maskelerin Safevi Kızılbaş savaşçı kadınlar tarafından da kullanılmış olduğunu düşündürmektedir. (Res. 1-2).

Osmanlı Devleti ile Safevi Devleti arasında 1514 yılında gerçekleşen Çaldıran Savaşı'nın kadim ve değişmeyen unsurlarından biri Kızılbaş ordusunda kadın savaşçılardır. Özellikle Kızılbaş Devleti'nin kurucusu, Erdebil tekkesinin Mürşid-i Kamili ve Kızılbaş-Aleviliğin ulu ozanlarından olan Şah İsmail'in eşi Taçlı Begüm'ün bu savaşta bulunup bulunmaması ve onun akıbeti henüz ilgi çeken konulardandır. Ancak bu çalışmadaki odak noktamız Taçlı Begüm'ün esir düşüp düşmeme meselesi değildir. Zira bu konu farklı Türk, İranlı ve Avrupalı araştırmacılar tarafından etraflı bir şekilde araştırılmıştır.¹³

Aslında Taçlı Begüm'ün rolünü Çaldıran Savaşı ve savaş meydanı ile sınırlamak doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Taçlı Begüm Çaldıran Savaşı'ndan sonra Şah İsmail'in ölümüne kadar onun yanında bulunmuştur. Ancak Taçlı Begüm'ün rolü esasen Şah İsmail'in ölümünden sonra ortaya çıkmaktadır. Öyle ki Şah İsmail'in ölümünden sonra muhtemel kargaşaları önlemek ve devleti taht kavgalarından korumak adına devlet erkanı nezdinde yüksek saygı gören iki Kızılbaş aksakallı, Dev Sultan Rumlu ile Köpek Sultan Ustacalu ve ayrıca Şah İsmail'in veziri Kadı Cihan Hüseyin'in uygun görmesiyle on buçuk yaşındaki Tahmasb'ı tahta çıkarmıştır (Kadı Ahmet Kumî, 2005, s. 155). Dönemin kroniklerinden olan Cevahirü'l-Ahbar Taçlı Begüm'ün devletteki yeri ve gücünü güzel bir şekilde açıklamıştır:

13 Konu ile ilgili bk. Felsefi, 1954; Mircaferi, 1975; Savory, 2003; Gündüz, 2009; Tekleli ve Aliyeva, 2014; Turgut, 2016.

... Musullu¹⁴ Begüm, kız kardeşi ile Şah'ın haremine geldi. Bütün alemde güzelliği ve iyiliği ile ün yaptığundan Şah'ın nezinde kabul gördü ve “Taçlı Hanım” olarak anılmaya başladı. Dini yayan Şah'ın ömrünün sonuna kadar azamet ve iffet ile yaşadı, emirler ve vezirler onun tarafından seçilirdi. Şah Tahmasb döneminde de uzun yıllar haremde ihtiyar sahibi idi. Ta ki onun haremde çıkması emredilene kadar (Budak Münşi Kazvinî, 2009, s. 122).

Taçlı Begüm, Tahmasb'ın saltanatının ilk döneminde devletin iç siyasetinde ciddi bir role sahip olmakla beraber devletin dış siyasetinde de söz sahibi idi. Öyle ki 1534-35 yılında Seyit Abdullah Lale'yi elçi olarak tayin etmiş ve sulh müzakeresi için Bağdat'ın valisi İbrahim Paşa'ya göndermiştir (Kadı Ahmet Kumî, 2005, s. 242). Söz konusu dönemin yazışmalarından Taçlı Begüm'ün devletin esas figürlerinden olduğu ve siyasetin merkezinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Adeta devletin kurucusu ve Kızılbaşların mürşid-i kamilinden sonra onun temsilcisi olmuştur. Tahmasb'ın da bu durumu kabullendiğini görmek mümkündür. Bu bağlamda 1528-29 yılında Safevilerin Özbekler karşısında elde ettiği üstünlükten sonra Tahmasb'ın, Kum şehrinde bulunan Taçlı Begüm'e fetihname göndermesi bu durumu göstermektedir (Kadı Ahmet Kumî, 2005, s. 186). Ayrıca Taçlı Begüm'ün güçlü şahsiyeti, devlette ve Kızılbaşların arasındaki saygınlığı, onun devlet erkânı arasında çıkan anlaşmazlıkları yatıştırmak, hasım tarafların arasında arabuluculuk etmek veya kefil olmak gibi bir konumda yer aldığıın belgesidir. Bu duruma örnek olmak üzere 1520-21 yılında Herat'ın hâkimi Emir Han'ın söz konusu şehrin ilim insanlarından olan Seyid Mir Muhammed'i öldürmesi sonucunda makamından azledilmesi ve cezalandırılmak amacı ile orduya getirildiğinde Taçlı Begüm'den şefaati istemesi Taçlı Begüm'ün saygınlığını açıklar mahiyettedir. Neticede Emir Han Taçlı Begüm'ün şefaati ile ölümden kurtulabilmiştir (Budak Münşi Kazvinî, 2009, s. 137). Bu durumun gerçekleştiği tarih göz önündü bulundurulduğunda Taçlı Begüm'ün özellikle Şah İsmail hayattayken ne denli etkili ve nüfuz sahibi olduğunu da göstermesi açısından bir hayli mühimdir. Ne var ki bu Kızılbaş kadınının hayatının son safhaları oldukça hazindir. *Hulasatü'l-Tevarih*'te nakledildiği üzere 1939-40 yılında Tahmasb ile Taçlı Begüm arasında çıkan anlaşmazlık sonucunda Taçlı Begüm başkent Tebriz'den deve üzerinde Şiraz'a tehcir edilmiş, Şiraz'a vardıktan sonra da orada ölmüştür (Kadı Ahmed Kumî, 2005, s. 290). Tahmasb ile Taçlı Begüm arasında gerçekleşen gerginliğin sebebi için Safevi dönemi tarihçileri bir açıklamada bulunmamışlar. Kadı Ahmed Kumî bu hadiseyi ele alırken konuyu ikisinin arasında çıkan bir anlaşmazlık diyerek kapatmıştır.

Taçlı Begüm'ün sürgünü ile ilgili bilgi aktaran diğer bir kişi de Michele Membré'dir. Seyyah bu durumun gerçekleştiği dönemde Tebriz'de bulunduğundan konu ile ilgili kısa bir bilgi aktarmıştır. Tebriz'deyken duyduklarını kaleme alan seyyaha göre Taçlı Begüm Tahmasb'ı zehirleyerek öldürmeye ve yerine Behram Mirza'yı tahta çıkarmaya çalışmıştır. Bunun sonucunda da Tahmasb annesi Taçlı Begüm'ü Şiraz'a sürgün etmiştir (Membré, 2015,

14 Akkoyunlu Türkmen devletinin ilk başkenti olan Diyarbakır'a hâkim olan ve 1508 yılında Şah İsmail ile biat ederek Kızılbaşlara katılan Musullu oymağı. Taçlı Begüm bu oymağın ve Diyarbakır'ın hâkimi olan Musullu Emir Beg'in kızıdır. Tahmasb da Şah İsmail gibi bu oymaktan evlenmiştir (Sümer, 1976, s. 101; Sohrabiabad, 2018, s. 216).

s. 226). Görüldüğü üzere Tahmasb'ın bu kararının sebebini anlamak pek mümkün değildir. Her ne olursa olsun Tahmasb tarafından verilen bu karar, yukarıdaki satırlarda anlatılan zaman ve onun hayatının keskin dönüşler yaptığı dönemlere aittir. Bu da Kadı Ahmed Kumî'nin zikrettiği anlaşmazlık ve Michele Membré'nin söyledikleri dikkate alınırken meseleyi daha cazip kılmaktadır. Acaba Şah İsmail'den sonra devleti idare eden Taçlı Begüm ile Tahmasb arasındaki bu anlaşmazlığın nedeni Şah İsmail'in bıraktığı Kızılbaşlık-Alevilik mirasının Tahmasb tarafından yok edilme çabaları karşısında bir muhalefet mi ya da Membré'nin söyledikleri doğru kabul edilirse amaç sanat sever, sufiliğe düşkün (Ali-kulu Vale Dağstânî, No:4301: 123b.-124a.) ve cesur bir savaşçı olan diğer oğlu Behram Mirza'yı işbaşına getirmek istemesi midir?

SONUÇ

Türklerin düşünce biçiminde kadın ve erkek toplumsal hayatta iş birliği ve yardımlaşma yoluyla düzeni ve intizamı korumak için yan yana hareket ederler. Türk destancılık geleneğinde erkek alpin yanında kadın alpin yer alması kadının Türk mitolojik düşünce sistemindeki yerini göstermektedir. Türk devletçilik geleneğine bakılınca da durum farklı değildir. Devletin siyasetine yön veren, akıl hocalığı yapan, yeri gelince devleti idare eden kadın Türk tarihinde çokça rastlanan bir olgudur. Bu yalnızca bir tercih değil, aynı zamanda yaşanan dönem ve coğrafyanın toplumun kaderleri birbirine bağlı tüm fertlerinin birlikte mücadelesini zorunlu kılan yapısı sonucu ortaya çıkan bir mecburiyettir.

Alevi-Bektaşî inanç sisteminde de durum bunun aksi değildir. Hz. Ali ve eşi Fatma Ana bir taraftan Hz. Peygamber'in kızı, bir taraftan Hz. Ali'nin eşi ve diğer taraftan ise imamların annesidir. Yani kutların birleştiği ve devamını sağlayan kişidir. Alevilik-Bektaşilikte Fatma Ana ile Hz. Ali yan yana bir bütünün iki parçasıdır. Hacı Bektaş Veli'nin yanında Kadıncık ana gibi ermiş bir kadının olması da tesadüf değildir. Keza günümüze kadar devam eden gelenekte cem ibadeti sırasında dedenin yanında bir kadının bulunması da kadının bu toplumdaki konumuna ve önemine işaret etmektedir. Yine bu inanç sisteminde kadın ve erkek veya bacı¹⁵ ve sufilerin bir arada ibadet etmesi, söz konusu inanç sisteminin kadın ve erkeği birbirlerinden ayırmadığını, cinsiyetin ötesinde bir algı ile hareket edildiğini göstermektedir.

Durum böyleyken Alevilik-Kızılbaşlık inanç sistemi ve Türkmen insanı merkezinde kurulan Safevi Devleti'nde de benzer bir yapının bulundurulması şaşırtıcı değildir. Safevi Devleti'nin kuruluşunun ilk yıllarına kadının toplumda ve siyasetteki rolü belirgin bir şekilde sonraki dönemler ile farklılıklar göstermektedir. Hatta bu durum Kızılbaş toplumunu ziyaret eden seyyahları şaşkınlığa düşürmüştür. Kızılbaş kadınlar toplumda erkeğin yaptığı işleri yapar, at koşturur, evin ekonomisini düzenler ve gerektiği zaman kocasıyla birlikte pusat kuşanıp savaş saflarında yer alırdı.

15 Anadolu halkının iman ve tefekkür toplantılarında kadınların yer almasını doğal karşıladığından eski halk tekkelerinde kadınların fikri bedii bütün toplantılara katılmasının sağlanırdı. Urum bacıları olarak adlandırılan Anadolu kadın erenleri bazen şeyhlik, halifelik derecelerine yükselebilir ve bir şeyhle evlenen kadına “anabacı” denirdi (Banarlı, 1957, s. 1505-1506).

Ancak Şah İsmail'in vefatından sonra Tahmasb döneminde ortaya çıkan yeni dünya görüşü; toplumda, ekonomide ve siyasette gün geçtikçe kadının rolünün azalmasına neden olmuştur. Safevi döneminde kadının toplumsal hayatta geri plana itilmesi için belirgin bir tarih söylemek pek mümkün değilse de Tahmasb'ın özellikle itikadî ve içtimai konularda yeni Şia mezhebinin alimleri etkisinde verdiği fermanlar veya bu alimlerin emirlerini tasvip etmesi bu sürecin başlangıcı sayılabilir¹⁶. Her ne kadar Türkmen toplumunda bu değişim hızlı bir biçimde gerçekleşmemiş olsa da bunun gibi uygulamaların etkisi sonraki yıllar kendisini göstermiştir. Öyle ki Tahmasb'dan sonraki dönemde artık kadının toplumda erkeklerden uzak tutulması yöntemine başvurulmuş, hatta araştırmacılar tarafından kadınlar için rahat bir dönem sayılan I. Şah Abbas zamanında haftanın belli bir günü bazı bölgeler kadınlara özel alan olarak belirlenmiştir.

Safevi Devleti'nin ilk dönemleri ve Şah İsmail zamanında kadının toplumu içerisindeki yeri için Taçlı Begüm bir örnek teşkil etmektedir. Şah İsmail'in yaşadığı dönemde onun sağ kolu, eşi, silah arkadaşı ve yoldaşı olmuştur. Devletin yönetiminde pay sahibi olmuş, vezirler ve emirler gibi yüksek makamları azletmiş veya naspetmiştir. Ortaya çıkan anlaşmazlıklarda arabuluculuk yaparak bir mutemet gibi sözü dinlenmiştir. Dirayetle devletin dış siyasetinde söz sahibi olarak savaş veya barış için müzakerelerde bulunmuştur. Yeri geldiğinde savaşta hazır bulunmuş, icap ettiğinde ise sultanın vefatından sonra devleti idare ederek parçalanması önlemiştir. Taçlı Begüm bu yönleriyle Kızılbaşların Mürşid-i Kamil'i olan Şah İsmail'in tamamlayıcısı olmuştur. Bu yönüyle de tarih ve kültür içerisinde Türk kadını temsil eden en iyi örneklerden biri olabilmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akın, B. (2020). *Kızılbaş Oğuzlar ve Şah İsmail'in Anayurdu Diyarbakır*. İstanbul: Kitabevi.
- Ali-kulu Vale Dağıstânî. (t.y.) *Riyazü's-Şuara*. Tahran: Kitaphane-yi Milli Melek, Elyazma Eserler, No:4301.
- Anonim. (1972). *Âlem-âra-yı Safevî* (Y. Şükrî, Haz.) Tahran: Bünyad-ı Ferheng-i İran.
- Bahadır, İ. (2004). *Alevi-Bektaşî Kadın Dervişler*. Köln: Alevi-Bektaşî Kültür Enstitüsü Yayınları.
- Baharlu, İ. (2020). *Şah'ın Bahçesinde Şah İsmail Öncesi ve Sonrası Kızılbaşlık*. İstanbul: Kitapevi Yayınları.

16 Yukarda zikredilen kadınların ata binme yasağı fermanı dışında Tahmasb döneminde itikadî olarak daha temel konuları içeren emirler konusunda bk. (Baharlu, 2020, s. 89).

- Baharlu, İ. (2021). Safeviler Döneminde Sema (Semah) (Kronikler, Seyahatnâmeler ve Minyatürlerde). *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (97), 11-28.
- Balıkçı, Ş. (2016). Banu Çiçek ve Selcen Hatun'dan Canlı Mırza ve Kız Dariyka'ya. *Türk Dünyasında Kadın Algısı*. içinde Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi Rektörlük Matbaası.
- Banarlı, N. S. (1957). Kız Evliyalılar. *Türk Folklor Araştırmaları*, 4(95), 1505-1056.
- Barbaro, J. (2016). *Anadolu'ya ve İran'a Seyahat* (T. Gündüz, Çev.). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Budak Münşi Kazvinî. (2009). *Cevahirü'l-Ahbar*. (M. Behramnejad, Dü.). Tahran: Miras-i Mektub.
- Dihganî, F., Dadver, E. ve Davudî, E. (2016). Seyr-i Tahavvul-ı Evzai İctimai ve Ferhengi Zenan der Devre-yi Safevi ve Kacar. *Konfrans-ı Beynümileli-yi Mimari, Şehrsazi, Umran, Hüner ve Muhit-i Zist*. Tahran: Debirhane-yi Daimi-yi Konfrans.
- Ebu Bekir Tihranî. (1977). *Kitab-ı Diyarbakriyye*. (N. Logan ve F. Sümer, Düz.). Tahran: Tahûrî.
- Ecer, A. V. (2012). *Tarihte Lider Kadınlar ve Fatma Bacı*. İstanbul: Yesevi Yayıncılık.
- Ergün, P. (2010). Türk Gelininin Mitolojik Göçü. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(24), 275-290.
- Ergin, M. (2004). *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ersal, M. (2015). *Veli Baba Sultan Ocağı*. Köln: Alevi Bektaş Kültür Enstitüsü Yayınları.
- Ersal, M. (2019). *Alevi Cem Zakirliği*. Ankara: Barış Kitabevi.
- Felsefi, N. (1954). Ceng-i Çaldıran. *Neşriyye-yi Danişkede-yi edebiyat ve Ulum-ı İnsanî Danişgah-ı Tahran*, (2), 50-127.
- Felsefi, N. (1980). *Zendiginame-yi Şah Abbas-ı Evvel*. Tahran: İntişarat-ı İlmî.
- Gündüz, T. (2009). Şah İsmail'in Eşi Taçlı Begüm. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (51), 223-234.
- Ülken, H. Z. (2006). *Anadolu Kültürü ve Türk Kimliği Üzerine*. İstanbul: Ülken Yayınları.
- İnan, A. (1992). *Manas Destanı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk Millî Kültürü*. İstanbul: Ötüken.
- Kadı Ahmed Münşi Kumî, K. A. (2005). *Hülasatü'l-Tevarih* (Cilt I). (İ. İşrâkî, Düz.) Tahran: İntişarat-ı Danişgah-ı Tahran.
- Kandemir, A. (2016). Geline Yöresel Kıyafet Biçme Töreni: Pırtı Biçme. *Direnen ve Kaybolmaya Yüz Tutmuş Kültür*: içinde İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Membré, M. (2015). *Se Sefernâme*. (H. Cevâdî, & W. M. Floor, Düz.) Tahran: Bünyâd-ı Mevkufat-ı Afşar.
- Mircaferî, H. (1975). Taçlı Hanım Zen-i Setihende-yi Çaldıran. *Neşriyye-yi Danişkede-yi Edebiyat ve Ulum-ı İnsanî Danişgah Tebriz*, (112), 468-481.
- Özkan, İ. (1992). Nözügüm Destanı. *IV. Milletlerarası Halk Kültürü Kongresi Bildirileri- Halk Edebiyatı*. Ankara: Devran Matbaası.
- Râvendî, M. (1979). *Tarih-i İctimai-yi İran*. Tahran: Emir Kebir.
- Sümer, F. (1976). *Safevi Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türkmenlerinin Rolü*. Ankara: Güven Matbaası.
- Savory, R. M. (2003). Taclu Hanım: Çaldıran Savaşı'nda Osmanlılar Tarafından Esir Alındı mı Alınmadı mı (G. O. Özgüdenli, Çev.). *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (2), 221-235.
- Sağlık Şahin, G. S. (2016). Geçmişten Günümüze Türkmenlerde (Oğuzlarda) Kadına Bakış. *Türk Dünyasında Kadın Algısı* içinde (s. 643-651). Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi Rektörlük Matbaası.

- Sohrabiabad, H. (2018). Akkoyunluların Mezhepsel Eğilimleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları Dergisi*, (18), 203-223.
- Şahin, H. İ. (2011). Türkmenistan Sahası Köroğlu Anlatmalarında Kadın Tipler. *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu (20-22 Ekim 2011)*. Ankara: Devran Matbaası.
- Şeşen, R. (2010). *İbn Fadlan Seyahatnamesi*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Takavî, Â. ve Musevî, S. M. (2014). Berresi-yi Huzur-ı İçtimai Zenan ve Seyri-i Tahavvul-ı Puşş der Nigareha-yı Asr-ı Safevi. *Faslname-yi İlmi-Pejuhişi-yi Zen ve Ferheng*, 81-102.
- Tekleli, M. ve Aliyeva, M. (2014). Taçlı Begüm'ün Hayatı Hakkında Yeni Olgular. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, (4), 1-13.
- Turan, O. (2009). *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*. İstanbul: Ötüken.
- Turgut, V. (2016). Şah İsmail'in Hatunu. *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM)*, 27-35.
- Umay, G. (1998). Manas Destanı'nda Kadın Adları İle İlgili Bir Deneme. G. Umay içinde, *Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı* içinde (s. 49-61). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Zarinebaf-shahr, F. (1998). Economic Activities of Safavid Woman in the Shrine City of Ardabil. *Iranian Studies*, (31), 247-261.
- Zeno, C. (1971). *Sefernâmeha-yı Veniziyân der İran (Şeş Sefernâme)*. (M. Emirî, Çev.) Tahran: Hârezmî.



Resim 1. 16. yüzyıla ait Safevi Savaş Maskesi, Keremlin Müzesi, (<https://tr.pinterest.com/pin/338825571944684776/>). Erişim Tarihi: 20.03.2021



Resim 2. Safevi Dönemi Savaş Maskesi, Hisart Müzesi, (<https://tr.pinterest.com/pin/7881368084298377/>), Erişim Tarihi: 20.03.2021



Hermann Gunkel'in "Kaosla Mücadele" Teorisi Bağlamında Bektaşî Velayetnamelerinde Ejderha ile Mücadele Üzerine Bir İnceleme

Using Hermann Gunkel's Chaoskampf Theory to Examine Bektashi Velayetnames About Struggles with Dragons

Erkan Kalaycı¹ 



¹Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Kırklareli, Türkiye

ORCID: E.K. 0000-0002-9734-7435

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Erkan Kalaycı,
Kırklareli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Cumhuriyet
Mahallesi, Koccaz Yolu Kayalı Yerleşkesi,
1 Nolu Merkezi Derslikler, No: 39/L Merkez,
Kırklareli, Türkiye
E-mail: kalaycierkan@klu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 15.04.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 23.05.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 01.06.2021

Kabul/Accepted: 07.06.2021

Atf/Citation:

Kalaycı, E. (2021). Hermann Gunkel'in
"Kaosla Mücadele" teorisi bağlamında bektaşî
velayetnamelerinde ejderha ile mücadele üzerine
bir inceleme. *TUDED*, 61(1), 357-377.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-917072>

ÖZET

Bektaşî geleneği içerisinde "velayetname" adı verilen menâkıbnâmeler, bir tarikatın büyüklerinin keramet adı verilen olağanüstü eylemlerinin anlatıldığı metinlerdir. İslam dünyasında örneklerinin verilmeye başlandığı ilk dönemlerde temel anlamı "övülecek güzel iş, hareket"e uygun düşecek şekilde menkıbeler faziletli işlerin, örnek davranışların anlatıldığı metinler iken tasavvuf düşüncesinin İslam dünyasında yaygınlık kazanmaya başlamasıyla birlikte suflerin kerametlerinin de anlatıldığı metinlere dönüşmüştür. Pek çok tarikat çevresinde örnekleri verilen, içinden çıktığı tarikat çevresinin velilerinin yüceltilmesi mantığını taşıyan bu metinler sözlü kültür ortamında aktarıldıktan sonra yazıya geçirilmişlerdir. Yazıya geçirildikleri dönemin kültürü, inanç yapısı, sosyal düzeni ve dini inançları hakkında pek çok bilgi veren bu metinler içerdikleri motifler bakımından da son derece zengin oldukları görülür. Bu bağlamda Bektaşî velilerinin kerametlerinin anlatıldığı ve böylelikle yüceltildiği velayetnameler içerisinde karşımıza pek çok örneği çıkan motiflerden biri de ejderha ile mücadeledir. Türk kültüründe ve dünya üzerindeki pek çok milletin tasavvurlarında sahip olduğu büyük güçle ve yıkıcı tabiatıyla yansıtılan ejderha ile Bektaşî velilerinin giriştiği mücadeleler dikkat çekicidir. Velayetnamelerde yer alan bu mücadele sadece mitolojik bir varlığa karşı verilen bir savaş olmanın ötesinde derinlerine inildiğinde mitik varlığın irtibatlandırıldığı kaosla girilen ve kozmosu veya en basit haliyle sosyal düzeni korumanın esasını teşkil ettiği bir boyuta sahiptir. Bu çalışmada Hermann Gunkel'in kaosla mücadele kavramı çerçevesinde Bektaşî velayetnamelerinde ejderha ile mücadele durumu irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Bektaşî, velayetname, kaos, ejderha, Kaosla Mücadele

ABSTRACT

Menakibnames are called *velayetnames* in Bektashi culture and represent texts that narrate tales of miraculous deeds or *keramet* performed by prominent figures of a sect. When the first examples of *menakibnames* began to be offered in the ancient Islamic world, they aligned with the essential value that good deeds should be praised, describing virtuous actions and exemplary behaviors. However, as Sufism became widespread in the Islamic world, *menakibnames* transformed into texts that also detailed the miraculous deeds of the Sufi saints. Examples of the performed miracles were offered through word of mouth in numerous sect circles to glorify the saints of the sect circle from which they originated. The initial oral testimonies were later recorded in writing. These texts encompass vibrant motifs and represent sources of extensive information about the culture, belief structure, social order, and religious beliefs of the period wherein they were inscribed. *Velayetnames* extol and glorify the deeds of Bektashi saints; an oft-encountered motif in them concerns a fight against a dragon, and numerous examples of these accounts may be cited. The accounts are striking in their descriptions of Bektashi saints grappling with this creature. The mythic form of the dragon as a being of immense power has captured the imaginations of many cultures across the world, including the Turkish. Apart from depicting fights against this mythological entity, the *velayetnames* convey the underlying allegorical connotation of conflict against a mythic entity represented as a destructive force. This cosmic battle against chaos constitutes a basis for the preservation of the cosmos in its simplest form, the social order. The present study examines this battle between universal order and disorder through the conceptual framework of Hermann Gunkel's *Chaoskampf*.

Keywords: Bektashi, velayetname, chaos, dragon, Chaoskampf



EXTENDED ABSTRACT

Stories of miraculous deeds are called *keramet*. Narratives of such feats performed by prominent figures of a sect are termed *menakıbnames* and are also known as *velayetnames* in Bektashi culture. These texts reveal considerable information about the culture, social structure, and religious beliefs of the times in which they were recorded. The word *menakıb* means praiseworthy actions. In the early phase of Islam, these texts merely described the praiseworthy acts performed by Prophet Muhammad's companions. In time, as Sufism expanded and large Sufi dervish orders were founded, the words of wisdom, virtuous deeds, and the miraculous actions or *keramet* of the Sufi saints were also recorded. Initially, such accounts of *keramet* in the Sufi tradition were orally transmitted. Numerous motifs may be observed in the *menakıbnames*, and Bektashi culture has instilled its *velayetnames* with many pre-Islamic era elements of Turkish culture as well as features adapted from neighboring cultures with which Turks were in contact. The struggle against a dragon is one such motif, many examples of which may be cited in Bektashi velayetnames.

Dragons appear in the mythologies of numerous nations across the world. Although this creature is sometimes depicted in a good way, the dragon symbolizes great power and can wreak immense destruction. Hence, in certain cultures, including Turkish culture, it is an oft-repeated leitmotif, a recurring theme, portrayed as a threat to the cosmos. The dragon is thus related to chaos, which represents the antithesis of the order of the universe, which is believed to have been constructed by the gods. The *velayetnames* are written records of the miraculous deeds of the Bektashi saints. Their recurrent motif of the struggle against a dragon to illustrate that an extraordinary feat does not merely signify fighting a mythical creature. Rather, it conveys an underlying allegorical connotation of conflict against a mythic entity represented as a destructive force. Hence, this conflict is between forces representing chaos and those denoting the cosmos or order in any form.

In the Ancient Near East, the Babylonian creation myth *Enuma Elish* describes one of the most ancient prototypes of the motif of the fight against chaos. Parallels to this account also exist in the *Baal Cycle*, which forms a part of Ugarit texts. This motif also occurs in other religious and mythological texts such as the *Old Testament* and the *Rig Veda*.

Hermann Gunkel attempted to expound this motif, which is also scattered in the Old Testament, noting similarities with *Enuma Elish* in the struggle between Marduk representing the cosmos and Tiamat denoting chaos in *Enuma Elish* to the battle between Yahweh and the dragon Leviathan in the *Old Testament*. His *Chaoskampf* theory is based on his work titled *Schöpfung Und Chaos in Urzeit und Endzeit: Eine Religionsgeschichtliche Untersuchung Über Gen 1 Und Ap Joh 12 (Creation and Chaos in the primeval era and the eschaton: A religio-historical study of Genesis 1 and Revelation 12)*. This treatise was published in 1895, and to date, it has attracted considerable support as well as much criticism. Scholars still reference this concept in their studies. *Chaoskampf* is conceptually adaptable, and its traces

may be observed in works of oral literature as well as television series. The current study applies Hermann Gunkel's theory of *Chaoskampf* to the analysis of the conflicts between Bektashi saints and dragons.

This study comprises five sections. After the introduction, it describes the elements of the *Chaoskampf* motif and demonstrates the conceptual flexibility of this theory. Next, it elucidates the portrayal of the dragon as a chaotic mythical creature in Turkish culture. Then, it examines Bektashi *velayetnames* through the perspective of *Chaoskampf*, or the motif of the struggle of order against chaos, and renders an overall assessment.

GİRİŞ

“Menakıbnameler” veya Bektaşî geleneğinde bu kavrama genellikle verilen isimle “Velayetnameler” yazıldıkları dönemin sosyal, kültürel durumu, içinden çıktığı toplumun sosyal tabakaları, gelenekleri, görenekleri ve inanç unsurları hakkında pek çok bilgiyi sunabilen kaynaklardır. Haşim Şahin, TDV İslâm Ansiklopedisi’nin “menâkıbnâme” maddesinde şunları söyler:

Sözlükte “övünülecek güzel iş, hareket” mânâsına gelen menkabe (menkıbe) kelimesinin çoğulu olan menâkıb bu anlamıyla ilk defa, III. (IX.) yüzyıldan itibaren yazılan hadis kitaplarında Hz. Peygamber’in ashabının faziletlerine dair hadisleri ihtiva eden bölümlerin adı olarak (Kitâbü'l-Menâkıb) kullanılmaya başlanmıştır... Tasavvufun III. (IX.) yüzyıldan sonra İslâm dünyasında yaygınlık kazanmasıyla birlikte menkıbe kelimesi sûfilerin hikmetli sözlerini ve örnek alınacak faziletli davranışlarını ifade etmek için kullanılmaya başlanmış, bu alanda III. (IX.) yüzyılda kaleme alınan Tabakâtü's-sûfiyye (Sülemî), Keşfü'l-maḥcûb (Hücvîrî), er-Risâle (Kuşeyrî) gibi tasavvufî eserlerde Bâyezîd-i Bistâmî, Cüneyd-i Bağdâdî, Ebû Hafs el-Haddâd gibi sûfilerin hikmetli sözlerine ve faziletli davranışlarına yer verilmiştir. Ayrıca Târîhu Bağdâd, Târîhu Buḥârâ gibi bölge ve şehir tarihlerinde buralarda yetişen sûfiler hakkında bilgi verilirken onların menkıbelerine temas edilmiştir. V. (XI.) yüzyıldan itibaren Kâdiriyye ve Rifâiyye gibi ilk büyük tarikatların teşekkül etmesiyle birlikte menkıbenin muhtevasına “keramet” kavramı da eklenmiş... (Şahin, 2004, s. 112).

Sözlü kültür ortamında dilden dile dolaşan ve belirli bir tarikat çevresindeki velilerin sergiledikleri olağanüstülükler olan kerametlerin aktarıldığı metinler olarak menakıbnameler, Bektaşî kültür çevresinde velayetname adıyla bilinmektedir ve motif bakımından oldukça zengin bir görünüm arz etmektedir. Türklerin İslamlık öncesinden getirdikleri motiflerinin yanısıra temas ettikleri kültürlerden aldıkları ve kendi ruhlarına ve tabiatlarına uygun hale getirdikleri pek çok motif bu velayetname adlı bu eserlerde karşımıza çıkmaktadır (Ocak, 2002, s. 53-179). Bektaşî velayetnamelerinde pek çok örneği bulunan motiflerden biri ise ejderha ile mücadeledir. Türk mitolojisinde ve dünya milletlerinin mitolojilerinde ejderha olumlu anlamlar yüklenmenin yanında çoğu zaman sahip olduğu muazzam güç ve yıkıcılıkla kurulu düzeni veya bir başka deyişle kozmosu tehdit eden, bundan dolayı da kaosu temsil eden bir görünümle de karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Bektaşî Velilerinin ejderhalara karşı giriştiği mücadele ejderhanın temsilini üstlendiği kaosa ve onun beraberinde getirdiği sosyal düzen tahribatına karşı girişilen bir mücadeledir.

Enuma Eliş'te kozmosu temsil eden Marduk ile kaosu temsil eden Tiamat mücadelesinden hareketle Eski Ahit'teki benzer motifleri çözümlenmeye çalışan Hermann Gunkel, bu alanda ardından gelecek pek çok kişinin gerek benimseyerek araştırmalarında kullandığı gerek şiddetle eleştirerek üzerinde monografiler hazırladığı¹ *chaoskampf* “kaosla mücadele” teorisinin

1 Bkz: Watson, 2005.

temelini atmıştır. Gunkel, Enuma Eliş mitinde kaosu temsil eden ve kozmosu veya düzeni yıkmaya çalışırken büründüğü canavar suretiyle Tiamat ve onu öldürerek düzeni koruyan Marduk arasındaki mücadeleyle, Eski Ahit’te pek çok sure içinde varlığından bahsedilen ve ejderha suretinde olduğu anlaşılan kaosun temsilcisi Leviathan ile kozmosu/düzeni var eden Yehova arasındaki mücadelede benzerlikler bulmuştur (2006, s. 14-39). Buradan hareketle temelini attığı kaosla mücadele motifi ve buna bağlı unsurlar zaman içerisinde yapılan katkıyla günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir. Söz konusu motif sözlü kültür ortamının ürünü olan pek çok anlatıdan, çizgi filmlere kadar pek çok alanda adapte edilebilirliğiyle öne çıkmaktadır.

Bektaşî velayetnameleri bağlamında ejderha ile mücadele motifini farklı açılardan ele alan çalışmalar yerli araştırmacılar tarafından yapılmıştır. Bektaşî velayetnamelerinde ejderha ile mücadele motifinin hangi yollardan geçmiş olabileceğine dair tespitlerde bulunan² ve yine Bektaşî velayetnamelerinde ejderha ve ejderha ile mücadele motifine arketipik boyutlarıyla temas etmenin yanı sıra Joseph Campbell’in karakter çemberi ile benzerliğine de temas eden³ çalışmalar mevcuttur. Çalışmada Bektaşî velayetnamelerinde ejderha ile mücadele Gunkel’in “kaosla mücadele” kavramı doğrultusunda değerlendirilecektir. Bu nedenle önce Hermann Gunkel’in “kaosla mücadele/chaoskampf” teorisine değinmek gerekmektedir.

Chaoskampf/Kaosla Mücadele Motifi

Literatürde *Chaoskampf* (kaosla mücadele)⁴ adıyla anılan motif Hermann Gunkel’in 1895 yılında yayınladığı *Creation and Chaos In the Primeval Era and the Eschathon* adlı kitabına dayanmaktadır. Gunkel kitabının ilk bölümünü Eski Ahit’teki Tekvin/Yaratılış 1 ve sonraki bölümünü Yeni Ahit’teki Vahiy/Esinleme 12 bâblarına ayırmıştır. Tekvin/Yaratılış 1’i ele aldığı bölümde Eski Ahit metnini yazıya geçirenlerin hiçbir etki altında kalmaması gibi bir durumun söz konusu olamayacağını belirterek özellikle buradaki bazı unsurların eski yakın doğu geleneklerinden geldiğini, özellikle Babil kökenli olduklarını ve İbrani kökenli olmayacaklarını iddia eder (Gunkel, 2006, s. 5-12) ve takip eden bölümlerde bu iddiasını kanıtlamaya çalışır.

Babil yaratılış miti Enuma Eliş’in olay örgüsünü ele alan Gunkel, bunun Tekvin/Yaratılış 1’le arasındaki benzerliklere, Eyüp, Mezmurlar ve Yeşaya bablarından aldığı örneklerle karşılaştırmalara giderek Babil yaratılış mitiyle Eski Ahit’te yaratılışla ilgili tasavvurlar arasındaki paralelliklere değinir. Enuma Eliş’te Ejderha suretinde görünen Tiamat’ın Marduk tarafından mağlup edilip bedeninin parçalanmasına, Tiamat’ın mekânının su olması ile Eski

2 Bkz: Ocak, 2002.

3 Bkz: Koçak ve Gürçay, 2017.

4 ‘Chaoskampf’ kavramını revize etme çabaları neticesinde literatürde bu andlandırma yerine ‘combat myth’ (mücadele miti) tabiri de kullanılmaktadır. Bu iki kavramın bir ayrım gözetmeksizin birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılması da söz konusudur (Batto, 2013, s. 218). Çalışmanın bundan sonraki kısmında Chaoskampf motifini karşılamak üzere sadece “kaosla mücadele” tabiri kullanılacaktır.

Ahit'te Leviathan⁵ olarak anılan ejderhanın da mekânının su olmasına, Yahve/Yehova tarafından benzer bir mücadelenin bu kaotik varlıklara karşı verildiğine, bu ejderhanın da Tiamat'a benzer bir şekilde parçalandığına ve sonrasında yaratılışın vuku bulduğuna işaret eder (2006, s. 14-39). Böylelikle Gunkel, Enuma Eliş'te kaosu simgeleyen Tiamat ve kozmosu simgeleyen Marduk arasındaki mücadelenin Eski Ahit'te Yahve/Yehova ile Leviathan arasındaki mücadeleye kaynaklık ettiğini göstermiş olur. Tıpkı Babil yaratılış mitinde olduğu gibi Eski Ahit'te kozmosu temsil eden Yahve, kaosu temsil eden Leviathan'ı mağlup ederek düzeni sağlamıştır. Gunkel'in pek çok çalışma ve tartışmaya kaynaklık eden düşüncesinin temelini bu tespitler oluşturmaktadır. Araştırmacıların bir kısmı farklı metinler üzerinde bu motifi kullanarak çözümler yapmakla birlikte bir kısmı ya Eski Ahit'teki hangi parçaların bu bağlamda yorumlanıp yorumlanamayacağını tartışmaktadır ya da bu konu hakkında bir monografi hazırlayan Rebecca Watson (2005) gibi Gunkel'in çalışmasında temel aldığı Enuma Eliş tesirini toptan reddetme eğilimindedir.

Dünya milletlerinin mitolojilerine bakıldığında ejderhanın temsil ettiği kaosla mücadele motifiyle paralellikler içeren pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Ancak söz konusu motif uzun bir müddet genellikle Eski ve Ahit incelemeleri kapsamında ele alınmıştır. Bu bağlamda Gunkel'in temellerini attığı bu yaklaşımı yeniden ele alarak bu kapsamın dışında bir değerlendirme yapan çalışma Rosanna Rackley (2014) tarafından ortaya koyulmuştur.

Rackley tarafından hazırlanan "Kingship, Struggle, and Creation: The Story of Chaoskampf" adlı çalışmada kaosla mücadelenin klasik manada "kaosu temsil eden bir ejderhanın bir tanrı tarafından mağlup edilmesi ve peşinden bir yaratılışın gerçekleşmesi" olarak anlaşıldığını ve bunun katı bir kurallar bütünü olarak algılanması nedeniyle kısır tartışmaların sürüp gittiğini belirtir (2014, s. 5). Kaosla mücadelenin değişken ve devingen bir motif olduğundan ve bu yönüyle kolaylıkla uyarlanabildiğinden bahsederek bu motifi "eylemleri veya tabiatı itibariyle kaosu temsil eden bir canavarın mağlup edilişi ve bu mağlubiyetin bir yaratılışı veya sosyal düzeni doğurması" şeklinde tanımlar (Rackley, 2014, s. 6). Rackley çalışmasında incelediği metinlerin kaosla mücadele metni olup olmadığını değil söz konusu motifin kullanılış amaçlarının ne olduğunu incelemeye çalışarak, kaosla mücadele motifinde yaratılışın ikinci planda kaldığını, esas olanın bir güç gösterisi sergilemek ve krallığı veya ilahlığı meşrulaştırmak olduğunun altını çizer. Yaratım da kaosla mücadele motifi de güç gösterisidir. Her iki kavram da büyük gücü ve tam anlamıyla hakimiyeti öne çıkarmaya yaramaktadır (Rackley, 2014, s. 16-58). Bu bağlamda motifin adapte edilebilirliği de ortaya çıkmaktadır.

5 **Mezmurlar** 74: 12: Ama geçmişten bu yana kralım sensin, ey Tanrı, yeryüzünde kurtuluş sağladın. 13: Gücünle denizi yardım, ejderhaların kafasını sulara parçaladın. 14: Livyatın'ın başlarını ezdin, çölde yaşayanlara onu yem ettin.
Yeşaya 27:1: "O gün Rab Livyatın'ı, o kağan yılını, evet Livyatın'ı, o kıvrıla kıvrıla giden yılını acımasız, kocaman, güçlü kılıcıyla cezalandıracak, denizdeki canavarı öldürecek."
Yeşaya 51:9: "Uyan, ey Rab'bin gücü, uyan, kudreti kuşan! Eski günlerde, önceki kuşaklar döneminde olduğu gibi uyan! Rahav'ı parçalayan, ejderhanın bedenini deşen sen değil miydin?
Eyüp 41: 15: Sımsıkı kenetlenmiştir, Sırtındaki sıra sıra pullar, 16: Öyle yakındır ki birbirine aralarından hava bile geçmez. 17: Birbirlerine geçmişler, yapışmış, ayrılmazlar. 18: Aksırması ışık saçar, gözleri şafak gibi parıldar. 19: Ağzından alevler fıskırır, kıvılcımlar saçılır.

Kaosla mücadele motifinin önemli bir parçası olan kaos ile neyin kastedildiğine de değinmek gerekir.⁶ Bu noktada *chaoskampf* kavramını yeni bakış açısıyla revize eden Rackley, batılı ve dolayısıyla Yunan kaynaklı bir yaklaşım yerine Mısır mitolojisine dayanan bir tanımlamayı benimser ve bu bağlamda *maat* ve *isfet*⁷ kavramlarına işaret eder. Antik Mısır düşüncesine göre her sosyal tabakadan kişinin hayatta takip etmesi gereken kurallar vardır ve eğer bu yapılmazsa kaos gelecek ve kozmosu tahrip edecektir. Antik Mısır toplumu için kaos toplumun yitip gitmesidir ve firavunların ritüelleri bunu durdurmada önemli bir role sahiptir (Rackley, 2014, s. 7).

Bu bağlamda en basit haliyle dünyanın düzenini veya sosyal düzeni tehdit eden ve yıkım getiren her şeyin kaosla bir bağlantısı söz konusudur. Dinler tarihinin daha geniş perspektifinden meseleye yaklaşacak olursak kaos, kozmos öncesindeki ilk durumdur ve genel olarak dünya mitlerinde de son derece karmaşık bir hali, karmaşık bir yapıyı, amaçsız bir hali veya dünyanın düzenli bir sisteme kavuşmasından önceki canavarımsı bir yaratığa işaret eder. Daha da genişletirsek mitlerdeki kaos fikri her türden anormal durum, olay veya geleneksel olarak tasdik edilmiş düzenin kodları dışındaki her türden mevcudiyeti niteleyen (Girardot, 2005, s. 1537-1539) bir kavram olarak ele alınmalıdır.

Rackley her ne kadar bu şekilde kaos meselesini Batı perspektifi dışına taşıyor olsa da Yunan mitolojisinden bildiğimiz haliyle başlangıçta bulunan büyük boşluk olan kaos da geleneksel olarak tasdik edilmiş düzenin dışındadır, bir başka deyişle düzenin zıddıdır. O nedenle yukarıda belirttiğimiz yaklaşım, hangi mitolojideki tasavvura dayanacak olursa olsun kapsayıcılık arz etmektedir. Yunan mitolojisinde Zeus'un inşa ettiği düzeni tehdit eden Typhon bir kaos bir timsalidir ve Zeus tarafından yok edilmesi zaruridir. Aynı şekilde yakın doğu mitolojik kahramanı Marduk'un bir parçası olduğu düzeni yok etmek isteyen tuzlu suların efendisi Tiamat da kaosu temsil etmektedir ve bu yüzden Marduk tarafından yok edilmelidir.

Motifin adapte edilebilirliğini anlatılarda görmek mümkündür. Eski Ahit'te Daniel 14'te, Daniel'in Bel adlı ejderhayı herhangi bir savaş gerçekleşmeden sadece aklını kullanarak mağlup ettiği Tiamat'ın parçalanmasına benzemektedir. İskendername geleneğinde İskender'in İskenderiye şehrini kurmadan önce orada bir ejderhayı yok etmesinin ardından şehri kurmaya girişmesi söz konusudur. Bu eylem onun ele geçirdiği bölgenin halkı nazarında kabul edilmesini sağlamanın yanında kurulacak şehirle birlikte bir sosyal düzen ortamının doğmasına da vesile olur ve onun hükümdarlığını pekiştirir (Rackley, 2014, s. 2). Motifin devingenliğini, değişkenliğini ve adapte edilebilirliğini "My Little Pony" adlı çizgi filmde de görmek mümkündür. Bu çizgi filmde Discord⁸ adlı 'ejder-at' gücünü kötülük için kullanarak kaosa neden olmakla öne

6 Kaosla mücadele motifini kullanan pek çok çalışmada kaosun tanımının yapılmadığı ya da Yunan mitolojisi eksenli bir tanımlamanın yakın doğu metinlerine uyarlanmaya çalışıldığına yönelik eleştiriler mevcuttur. Bkz: (Watson, 2005, s. 13)

7 Ra'nın kızı olan "Maat" doğruluk, adalet, dürüstlük, düzen ve denge gibi anlamlara gelmektedir ve bir kralın görevi maat doğrultusunda ilerlemektir. Maat'ın tam zıttı olan *isfet* ise kaos ve adaletsizlik anlamlarına gelmektedir (Pinch, 2002, s. 65, 159).

8 Kelime anlamı olarak zaten uyumsuzluk, uyuşmazlık gibi anlamlara gelen bu ad söz konusu karakterin kaosla bağlantısını ortaya koymaktadır.

çıkarken Fluttershy ile arkadaşlığını tehlikeye attığını görünce düzelir (Rackley, 2014, s. 3). Kaosu temsil eden güç burada ölümlü cezalandırılmamış olsa da bu anlatı da kaosla mücadele bağlamında değerlendirilecek bir örgüye sahiptir. Motifin uygun parçaları metin yazarları tarafından anlatının kendine özgü bağlamı içerisinde metne adapte edilmiştir.

Kaosla mücadele/chaoskampf motifine temel teşkil eden metin Babil yaratılış miti Enuma Elish'tir. Tuzlu suların efendisi Tiamat ile tatlı suların efendisi Apsu'nun çocukları ve onların da çocuklarından yeni tanrılar dünyaya gelir. Neşeyle dolu bu tanrıların gürlüklerinden Apsu ve Tiamat ciddi biçimde rahatsız olur. Apsu onları yok etmeye karar verir ama Tiamat en başta annelik güdüsüyle buna yanaşmaz ama kocasının Ea tarafından öldürülmesi üzerine intikam almaya karar verir ve korkunç yaratıklar hazırlayarak saldırıya geçer. O esnada Ea'nın oğlu Marduk kral olarak tahta çıkarılır ve Tiamat'ı durdurmak için ona umut bağlanır. Marduk bir ejderha formundaki Tiamat'ı öldürür ve dev gövdesinden göğü ve yeri yaratır (Heidel, 2000, s. 57-67). Burada her ne kadar yine yaratılış meselesi öne çıkıyormuş gibi görünse de esas nokta Rackley'nin de işaret ettiği gibi Marduk'un hükümlerliğini korumak ve tasdik ettirmek üzere kaosu temsil eden Marduk'u mağlup ederek bunu başarmasıdır. Kaosla girilen mücadele Marduk'un güç gösterisinin ve hükümdarlığının bir yansımasıdır.

Hinduzim'in kutsal metinlerinden Rig Veda'da yılan formunda tasvir edilen Vritra ile Indra arasındaki mücadele de kaosla mücadele motifinin kalıbına uyan bir başka anlatıdır. Su kaynaklarını egemenliği altında alıp insanlara ulaşmasını engelleyen Vritra, cennetin kralı ve koruyucu bir ilah olan Indra tarafından mağlup edilir (Demirci, 1991, s. 54-55). Vritra'nın müdahalesi açıkça düzeni tehdit etmektedir ve Indra'nın krallığına karşı bir tehdittir. Bu tehdidin bertaraf edilmesiyle Indra'nın üstünlüğü tescillenir. Nitekim Mircea Eliade de dünyanın yapılmasını ya da süregitmesini engellemesiyle, tezahür etmemiş olanın, gizilin, ya da biçimsizin simgesi olarak Vritra'nın yaratılıştan önce varolan kaosu temsil etmekte olduğuna işaret eder (1994, s. 33). Bunlara ek olarak Baal anlatı zinciri içerisinde bir fırtına tanrısı olan Baal ile "Deniz Prensi" olarak anılan Yam (Leick, 2003, s. 20-22) arasındaki hâkimiyet mücadelesi de bu kavram kapsamında ele alınmaya uygun bir yapı arz etmektedir.

Buraya kadar aktardığımız hususlar göz önünde bulundurulacak olursa kaosla mücadele motifinin uyarlanabilirliği açıktır. En geniş anlamda bu motif, eylemleri veya tabiatı itibariyle kaosu temsil eden bir canavarın mağlup edilişi ve bu mağlubiyetin bir yaratılışı veya yeniden tesis edilen sosyal düzeni doğurmasıdır. Burada daha önce de belirtildiği üzere motifin kullanılış amacının yaratılışa kaynaklık etmekten daha çok krallığın veya üstünlüğün tasdiki ve bir güç gösterisidir. Bu bilgiler ışığında Alevi-Bektaşî velayetnamelerinde yıkıcılığıyla kaosu temsilini üstlenen ejderhayla mücadeleyi Gunkel'in teorisi bağlamında ele almak mümkündür ancak ejderhannın kaotik boyutuyla ilgili olarak Türklerin tasavvurlarına da değinmek yerinde olacaktır.

Türk Kültüründe Ejderhannın Kaotik Boyutu

Türk ve dünya kültürlerinde uğurlu bir varlık olarak algılanmanın yanında neden olduğu yıkım ve kaosla kötücül bir varlık olarak da görülen ejderha, sahip olduğu güç, kuvvet ve

azamet dolayısıyla kimi zaman anlatılarda kahramanın önünde aşılması gereken büyük bir engel ve dolayısıyla da alt edildiğinde kahramanın gücünün ve yetkinliğinin ispatlanmasında bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk kültüründe yaygın olarak Farsça ‘azi-dşaka’ kelimesinden türediği öne sürülen *ejder* veya *ejderha* (Boratav, 2016, s. 67) kelimeleriyle ifade edilen bu mitolojik varlığı karşılamak üzere eski Türklerde Çince den ödüncülediği öne sürülen *luu* kelimesinin kullanıldığı bilinmektedir (Roux, 2011, s. 67). Bunun yanı sıra “büyük yılan” manasına gelen *büke* (Ögel, 1995b, s. 567) ve evir- fiilinden türediği düşünölen *evren* kelimeleri de ejderha manasında kullanılan diğer kelimelerdir (Roux, 2011, s. 67). Türk kültürüne dair önemli bir vesika olan Divanü Lügati’t-Türk’te ise ejderha anlamında *nek-yılan* (Kaşgarlı Mahmut, 2006, s. 155) ifadesi geçmektedir.

Yılanı bir forma sahip bir mitolojik varlık olarak ejderhanın İslamiyet’ten önce eski Türkler tarafından iyi bir surette algılandığını söylemek mümkündür. Bu noktada bakabileceğimiz ilk örnek Hsiung-nu’lar tarafından kurulmuş olan ve “yatan ejderin beldesi” olarak anılan *Gu-tzang* şehridir. Ayrıca yine bu bağlamda “Ejder Şehri” Hsiung-nu’ların merkezini adı olmuştur (Çoruhlu, 2014, s. 31).

Ejderhanın eski Türklerin tasavvurlarındaki en önemli formu gök ejderidir. Türkçe *kök-luu* denilen bu ejderin, gök çarklarını çevirdiğine, atmosfer olaylarına etki ettiğine, bolluk ve bereketin timsali olduğuna inanılırdı (Esin, 2001, s. 42-44; Çoruhlu, 2014, s. 33). Aynı zamanda sahip olduğu gücü ve kuvvetiyle de öne çıkan ejderha, tıpkı Dede Korkut kitabında göröldüğü gibi savaşçıların gücünü gösteren bir yakıştırma olarak da kullanılmıştır (Esin, 1970, s. 168). Türk geleneğinde uğurlu olarak addedilen evren/ejderle mücadelenin alplik olarak sayılmaya başlamasının İran ve Bizans tesiriyle görölmeye başladığına işaret edilmektedir. Nitekim Emir Hüsrev Dihlevi’nin Türklerle ilgili olarak bir şiirinde ‘oku örs delen Türk, her arslana ok atar, her ejderi avlar’ (Esin, 1970, s. 178) şeklindeki ifadeleri İslam kültür dairesi ve bu daire içerisinde temas edilen diğer kültürlerin etkisiyle ejderhanın kötü olarak tasavvur edilmeye başladığının emareleridir. Diğer mitolojik sistemlerin birçoğunda olduğu gibi ejderhanın Türk kültürünün erken dönemlerinde bolluk, bereket, güç ve kudret sembolü olarak görölürken olumlu ve kutsal yanlarını kaybetmiş, toplumun ve kahramanın önündeki bir engel, karanlık ve kötü bir güç olarak düşünöldüğü bilinmektedir (Sarpkaya, 2018, s. 122-129).

Bir kaos timsali olan ejderha ile mücadele Danişmendnâme (Demir, 2004, s. 109-110) gibi sözlü gelenekten derlenen anlatıların yanında Danişmendlilerden kalan maddi kültür unsurlarında da görölmektedir. Ejderha ile mücadele motifi Malatya meliki Nâsırüddin Muhammed zamanında basılan bir bakır sikke üzerinde bulunmuştur. Malatya’nın Anadolu Selçukluları tarafından Danişmendlilerden alınmasının ardından yeni melik Muizeddin Kayser-şah zamanında da aynı motifin üzerinde yer aldığı başka bakır paralar basılmıştır (Pancaröglu, 2004, s. 156).

İslam kültür dairesi içinde verilen bazı eserlerde ejderhanın kötücül ve dehşet verici bir mahiyette ele alındığı görölür. Bu eserlerden biri olan Acayibü’l Mahlukat’ta da onun tahrir

ediciliğine dair bir anlatı mevcuttur (y, 2019, s. 454-455). Yine bu çerçevede Ahmedî'nin İskender-nâme'si ejderhanın düzeni, sükûnu ve insanların varlığını tehdit ettiği; bir başka deyişle tahripkârlığıyla kaosu temsil ettiği örnekleri içeren bir başka eserdir (Ahmedî, 2019, s. 491-497, 524-527).

Ejderha kaotik boyutuyla İslam dini büyüklerinin gösterildiği tasvirlerde de karşımıza çıkmaktadır. Tanrının tarafını temsilen; ona karşı olan güçleri ifade eden ejderi avlamak, yenmek veya öldürmek şeklinde bir anlam yüklenmiştir. Siyer-i Nebi minyatürlerinde Hz. Ali Beni Neccar kabilesiyle savaşmaya giderken karşılaştığı ejderi öldürmektedir (Çoruhlu, 2014, s. 158). Ayrıca Hz. Ali'nin cenklerini anlatan ve Türk sözlü edebiyat geleneğinde önemli bir yeri olan Hz. Ali cenknamelerinden biri olan Destan-ı Ejderha'da da (Güzel ve Tatçı, 1990) bu durum karşımıza çıkar.

Saltuk-nâme, ejderhanın yaşamın devamlılığını tehdit eden bir şekilde ortaya çıktığı bir başka anlatıdır. Sarı Saltık'ın Anka kuşunun yavrularını ejderhanın elinden kurtardığı anlatının (Ebu'l Hayr-ı Rûmî, 1987, s. 101-153) bir benzeri Er-Töştük destanında da geçmektedir. Er-Töştük, her sene Kara-kuş'un yavrularını yiyen bir ejderhayı mağlup ederek (Ögel, 1995a, s. 546) Sarı Saltık gibi yaşamın devamlılığını sağlamakta ve ejderhanın yaşamı tehdit eden eylemlerine son vermektedir.

Ejderha, Kitab-ı Dedem Korkud'un yeni bulunan bir yazmasında da kaotik boyutuyla görülür. Bu metinde Salur Kazan'ın üzerine gelen düşmanı bozguna uğratmasından sonra ikinci bir anlatı olarak ejderhayla mücadelesine yer verilir. Psikanalitik açıdan bakıldığında kendi bilgeleşme serüvenine çıkan Salur Kazan (Koçak ve Kara Tekgül, 2020) diğer taraftan tasvir edilmiş şekline bakıldığında dehşet ve yıkıcılığın, vücut bulmuş hali olan bir yaratığı ortadan kaldırmıştır. Özellikle ejderhanın derisinden yaptırdığı ve altında Bayındır Han'ın oturduğu gölgelik⁹ (Ekici, 2019, s. 151) onun yıkımdan kendi milletini kurtardığının ve düzeni güvenceye aldığıın ilanı gibidir.

Ejderhanın buraya kadar değindiğimiz örneklerde düzeni, sükûnu tehdit eden ve dolayısıyla kaosu temsil eden bir boyutla ele alınması söz konusudur. Ejderhanın düzeni tehdit ettiği eylemlerine son veren kahraman, hayatın ve düzenin devamını sağlayarak kozmosu yani düzeni korumakta ya da yeniden yeryüzünde hakim kılma rolüyle ön plana çıkmaktadır. Bu bilgiler ışığında Bektaşî velayetnamelerinde ejderha ile girilen mücadeleyi ele almak yerinde olacaktır.

“Kaosla Mücadele/Chaoskampf” Motifi Bağlamında Bektaşî Velâyetnamelerinde Ejderha İle Mücadele

Tahripkâr eylemleriyle kaosu temsil eden ejderha ile mücadele Bektaşî velayetnamelerinde yer alan önemli bir motiftir. Bektaşî tarikatının velilerinin kerametleri arasında yer alan bu

9 Salur Kazan'ın bu eylemi öldürdüğü Marduk'un cesediyle yer ve göğü yaratma işine girişen Marduk'u andırmaktadır. Dahası Salur Kazan tıpkı onun gibi öldürdüğü düşmanının bedenine yaptıklarıyla düşmanını küçük düşürmektedir.

husus velayetnamelerin kendi bağlamı içinde onların veliliklerinin tescili ve halk nazarında tasdik edilmesi gibi bir işlevi üstlenmektedir. Velayetnamelerde kerametleri anlatılan bu kişiler Allah'ın veli kulları olarak, onun kurduğu düzeni tehdit eden ve çoğu zaman Müslümanlara zulmeden bu kaotik varlığa karşı verdikleri mücadele ile bir güç gösterisinde bulunmaktadır.

Bektaşî velayetnamelerinde de karşımıza çıkan ejderha ile mücadele “Perseus, Marduk, Herkül, Apollo, Siegfried, Aziz Michael, Aziz George, Beowulf, Arthur, Tristan vb.” (Leach, 1972, s. 324) destan kahramanları ve azizler etrafında teşekkül eden anlatılarda örnekleri görülen bir motiftir.

Ahmet Yaşar Ocak, Bektaşî velayetnamelerinde karşımıza çıkan bu motifin kaynakları üzerinde durarak Eski Hind ve İran'daki ejderha ile savaş mücadeleleriyle Bektaşî menâkıbnâmelerinde görülenler arasında dikkate değer benzerlikler olduğunu belirtir. Bununla beraber bu menkıbeleri tek menşee bağlamanın mümkün olmadığını ve Bektaşî velilerine atfedilen bu menkıbelerde Eti efsanelerinin olduğu kadar Hıristiyan aziz menkıbelerinin veya Çin'deki ejderha kültürünün izlerini görmenin de mümkün olduğuna değinir. Özellikle aşağıda ele alacağımız Sarı Saltık hakkındaki menkıbe ile Aziz George, Hacım Sultan'la Buda, Otman Baba ile Indra hakkındaki anlatılar arasında büyük bir benzerlik olduğuna temas eder (Ocak, 2002, s. 235).

Gunkel'in temelini attığı “chaoskampf/kaosla mücadele” ekseninde Bektaşî velileri Enuma Eliş'te Marduk'un yaptığı gibi düşmanlarını alt ettikten sonra bir yaratma eylemine girişmemektedirler ancak kaosun temsilini üstlenen ejderhayı ortadan kaldırmak suretiyle sosyal düzeni tesis etmektedirler. Diğer taraftan Bektaşî velilerinin hükümdarlıklarını tasdik ettirmek için bir mücadeleye girişmeleri de söz konusu değildir. Velayetnamelerde, aşağıda değineceğimiz üzere, kaosun temsilini üstlenen ejderhaya karşı girişilen mücadele neticesinde onu mağlup eden veliler sosyal düzeni yeniden tesis ederek veliliklerini kabul ettirmekte ve bunu zorlu bir güç gösterisi vasıtasıyla yapmaktadırlar. “Bir diğer perspektiften bakılacak olursa, mitolojik kahramanın mücadele ettiği cinler, ufak ve büyük canavarlar, onun erginlenmesi adımının kilit noktasıdır” (Koçak ve Gürçay, 2017, s. 41). Dolayısıyla da ejderha gibi büyük bir canavarı ortadan kaldıran Bektaşî velileri velilik yolunda önemli bir eşiği aşmaktadırlar ve sergiledikleri güç gösterisiyle veliliklerini tasdik etmektedirler. Ayrıca Allah'ın emriyle kurulu bir düzeni tehdit eden ejderi avlamak, yenmek veya öldürmek Allah'ın tarafını temsilen ona karşı olan güçleri yenmek anlamına gelmekte ve aynı zamanda bunu başaran kişinin dinsel veya siyasi anlamda gücüne işaret etmektedir (Çoruhlu, 2014, s. 158).

Bu bağlamda ele alacağımız ilk örnekler Bektaşilerce “Vilâyetnâme”¹⁰ adıyla bilinen “Menâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli”de geçmektedir. Vilâyetnâmedeki sırayı takip edecek olursak ilk olarak Sarı Saltık hakkındaki menkıbeye değinmek gerekir.

10 Vilâyetnâme içinde adı geçen önemli kişilerden biri de Ahi Evren'dir. Vilâyetnâme içinde Ahi Evren'in ejderha ile mücadelesi söz konusu olmamakla birlikte onun ejderha manasına gelen “evren” adını alışıma dair sözlü gelenekte tespit edilmiş anlatılar mevcuttur. Bu anlatılardan birinde onun halka korku saçan bir büyük yulana boyun eğdirmesi, ayrıca bir “evren” suretinde düşmana saldırdığı gibi rivayetler de mevcuttur (Bayram, 1987, s. 78).

Vilâyetnâmede aktarılan söylenceye göre Sarı Saltık erenler seccadesi dediği ve erenlerin kendisini nereye salarsa oraya götürdüğünü söylediği uçan seccadesine binip yanında Ulu Abdal ve Kiçi Abdal'la birlikte Kaligra denen bir kaleye gelir. Kale bir kâfir beyindir. Ansızın o kalede, yedi başlı bir ejderha belirmiştir. Onun korkusundan beyle halk, kaleyi bırakıp uzak bir kaleye giderler. Sarı Saltık, doğruca o ejderhanın üstüne varır ve bir nara atar. Ejderha nefes alıp, kuyruğunu kımıldatır, bir kükrer. Sarı Saltık, eline ok, yay alıp, yedi başına birer ok atar. Ejderha can acısından Sarı Saltık'a, belinden sarılıp onu sikar. Sarı Saltık, yanındaki kılıcı unutup Hızır Aleyhisselam'ı çağırır. O sıralarda Hacı Bektaş, Hızır peygamberle sohbet etmektedir ve Sarı Saltık, çağırınca Hızır Aleyhisselam'a Sarı Saltık'ı ejderhanın bunalttığını, çünkü kılıcını unuttuğunu, ona kılıcını hatırlat. Hızır, hemen kalkıp, Kaligra'ya gelir ve mızrağıyla ejderhaya vurur, mızrak, ejderhayı deler. Ondan sonra Sarı Saltık'a, yanındaki kılıcı çekip ejderhanın başını kesmesini söyler. Sarı Saltık, Tahta kılıcı çekip ejderhanın birer birer yedi başını da keser. Sonrasında Ulu Abdal ve Kiçi Abdal gelip Sarı Saltık'ın gazasını tebrik ederler. Ejderhadan kurtulan halk geri döner ve Müslüman olurlar (Gölpınarlı, 1995, s. 46).

Kalede birdenbire peyda olan ejderha adeta kendi saltanatını kurmaktadır ve Ejderhanın saltanatı hayatın kaynaklarının tehlikeye düştüğü kaotik bir dönemdir. Ejderha kuraklığı, karanlığı, kuralların askıya alınmasını ve ölümü simgeler (Eliade, 2000, s. 181). Ejderhanın eylemi ve mevcudiyeti anormal bir durumu, olay veya geleneksel olarak tasdik edilmiş düzenin kodları dışındaki her türden mevcudiyeti yani kaosu nitelemektedir (Girardot, 2005, s. 1537-1539). Bu anlatıdaki ejderhanın eylemleri yaşamı ve kurulu düzeni tehdit eden eylemleriyle Vritra'yı anımsatmaktadır. Eliade'ye göre sulara el koyup onu dağlardaki oyuklarda tutan, suları saklayıp dünyayı susuzluktan kavuran Vritra dünyanın yapılanmasını ve sürüp gitmesini engelleyerek tezahür etmemiş olanın, gizilin, ya da biçimsizin simgesi olarak yaratılıştan önce var olan kaosu temsil etmektedir ve onun İndra tarafından öldürülmesi de yaratılış eyleminin eşdeğeri (1994, s. 32-33).

Yani canavarlar-ejderler düzeni tehlikeye sokan varlıklardır ve ortadan kaldırılmalıdır... Çünkü Tanrılar, atalar tarafından kurulan bir düzen vardır ve bu düzeni bozan her şey kaosa sebep olacaktır... Üretkenliğe engel teşkil eden engellerden biri ejderhadır ve kahraman tarafından ortadan kaldırılacak ve doğa ritminin bozulması önlenecektir. Canavarlar/ejderler (daha sonraki dönemlerde, tarihî dönem içerisinde oluşan şartlara göre bunların/engellerin şekil ve türleri değişmektedir) Mircea Eliade'nin tabiriyle ifade edecek olursak, dünyanın yapılanmasını ya da süregitmesini engellemektedirler. Kaosu yaratan canavar, ejder, kocakarı (cadı, jalmavız kempir), yabancı/ düşman güçler olabilir (Arıkan, 2005, s. 60).

Sarı Saltık'ın mücadele ettiği ejderha da dünya üzerindeki düzeni ve yaşamı tehdit ederek açıkça kaosa neden olmaktadır. Bu durumda Sarı Saltık'ın Allah'ın veli bir kulu olarak onun yarattığı düzeni/kozmosu tehdit eden kaotik varlığa karşı mücadelesi ve onu öldürerek sosyal düzeni yeniden inşa etmesi kaçınılmazdır.

Sarı Saltık'ın ejderha karşısında kazandığı zafer Gunkel'in kaosla mücadele motifi bağlamında bir güç gösterisidir. Zaten Saltık lakabının “çok güçlü erkek” manasına gelmesi ve kendisine Çinlilerde ve Türklerde hakanlık rengi olduğu belirtilen “sarı” lakabının da verilmiş olması (Yüce, 1987, s. 73,75) onun burada girişeceği mücadele için gerekli unsurlarla mücehhez olduğunun bir göstergesidir. Ejderhanın kaosla arasındaki bağlantıyı kuvvetlendiren unsur onun eylemlerinin yanı sıra görünümünde de yatmaktadır. Burada, ejderhanın kaosun simgesi oluşu yedi başlı olarak tasvir edilmesiyle pekiştirilmektedir. Anormal bir tasvirî özellik, çok başlılık, çok büyük ve uçan bir yılan olan ejderha ile birleştirildiğinde insanın karşısına güçlü bir ucube tasviri çıkar ve bu insanda korku yaratır (Sarpkaya, 2018, s. 129). Dolayısıyla kaledeki ahaliyi korkutan bu ejderhanın yıkıcılığı ve kaotik boyutunu destekleyen şey onun yedi başlı oluşudur. Yedi başıyla korkutuculuğu artan bu ejderhanın mağlup edilmesi görkemli bir zafer anlamına gelecektir. Çünkü düşman ne kadar korkunç olursa galibiyet de o kadar büyük olacaktır. Sarı Saltık'ın bu şekilde kendi gücünü ya da daha doğru bir ifadeyle kerametini sergilemesiyle ejderha mağlup olur ve mevcut düzeni tehdit eden kaos canavarı ortadan kalkar.

Daha önce de aktardığımız gibi kaosla mücadele motifi bağlamında kaosun ortadan kalkmasıyla birlikte bir yaratılış değilse de en azından sosyal düzenin yeniden sağlanması söz konusudur. Bu örnekte ise Sarı Saltık'ın ejderhayı öldürmesiyle birlikte kalenin yeniden yaşanabilir hale gelmesi ve insanların bunun üzerine geri dönmeleri ve daha da çarpıcısı Müslüman olmalarıyla bu şart sağlanmaktadır. Kaosu veya düzen öncesini yansıtan ejderhanın varlığı ahalinin Müslüman olarak Allah'ın emrettiği düzenin hâkim kılınması anlamında bir gerekliliktir. Kozmosu veya düzeni görünür kılan şey esasen kaostur. Kaosu temsil eden şeyin biçimlendirilmesi veya ortadan kaldırılması sayesinde kozmos hâkim olabilir.

Sarı Saltık'ın Gunkel'in teorisi bağlamında kaosun kozmosu tehdit etmesini engellerken sergilediği güç gösterisinin çarpıcı noktası tahta kılıç kullanmasıdır. Onun veliliğini de tasdik eden bu mücadelede ejderhayı sadece bir tahta kılıç yardımıyla öldürmesi onun zaferini daha da görkemli kılmaktadır. Bektaşî geleneğinde, şamanların ayinlerde şer güçleri defetmek için kullandıkları bilinen tahta kılıcın benzer bir maksatla Bektaşî velileri tarafından da kullanıldığına dair örnekler mevcuttur (Ocak, 2002, s. 179). Menâkıb-ı Hacı Bektaş Veli'de, Hacı Bektaş Veli'nin Ahmet Yesevi tarafından kuşatılan bir tahta kılıçla düşmanlarını yenmesine benzer şekilde, Vilâyetnâme-i Abdal Musa'da da Abdal Musa, Kızıl Deli'yi Rumeli'nde fethetmek için bir tahta kılıçla kuşatır ve Hacım Sultan'a da Hacı Bektaş tarafından bir tahta kılıç kuşatılır (Ocak, 2002, s. 180-181). Benzer bir durum burada Sarı Saltık için de geçerlidir. Bektaşî geleneğinde örnekleri görülen tahta kılıcın şamanistik arka planındaki işlevine bakılacak olursa Sarı Saltık'ın ejderhaya karşı tahta kılıçla giriştiği bu mücadelenin ruhani boyutu pekişmektedir. Ayrıca şamanların şer güçleri defetmesine benzer bir şekilde Sarı Saltık'ın da kaotik ve dolayısıyla kötücül boyutu olan bir varlığa karşı mücadele verdiğini de belirginleştirmektedir.

Bektaşî sözlü geleneğinin kendi çevresine dahil ettiği Sarı Saltık'ın¹¹ kaosla mücadelesi sadece "Menâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli"de geçen bir örnekle sınırlı değildir. Sarı Saltık hakkındaki anlatıların toplandığı Saltuk-nâme'de de ejderhanın kaosu temsilen bir yıkıcılık ve saldırganlıkla düzeni tehdit eder bir şekilde tasvir edildiği anlatılardan bir diğeridir. Sarı Saltık Kaf dağıını seyre çıktığı yolculukta ve oldukça büyük ve ulu bir ağacın tepesinde Anka kuşunun yuvasını bulduğunda da bir ejderha öldürür (Ebu'l Hayr-ı Rûmî, 1987, s. 101-153). Sarı Saltık'ın buradaki eylemleri de Hacı Bektaş velayetnamesinde karşımıza çıkan kaos timsali ejderhayı alt eden bir veli olan Sarı Saltık imajının bir başka boyutudur. Sarı Saltık bu eylemleriyle Tanrı'nın kutsal eylemiyle bilindik şeklini verdiği, düzeni hakim kıldığı yeryüzünü yani kozmosu tehdit eden ejderhaları ortadan kaldırmaktadır.

Vilâyetnâme'de kaosla mücadele/chaoskampf bağlamında karşımıza çıkan ikinci ejderha ile mücadele motifi Bektaşî tarikatına mensup olmamanın ötesinde bir veli de olmayan Sultan Kılıçarslan'dır. Sultan Kılıçarslan'dan bahisle Vilâyetnâme'de sadece "Bundan sonra oğlu Kılıç Arslan Padişah oldu, Aksaray ilinde, Hasandağı yakınındaki ejderhayı tepeledi, o illeri mamur etti." (Gölpınarlı, 1995, s. 71) cümleleri geçmektedir ve ele aldığımız teori bağlamında bu cümleler pek çok şeyi anlatmaktadır.

Daha önce İskender etrafında oluşan anlatı dairesinde yer alan anlatılardan birinde İskender'in İskenderiye şehrini kurmadan önce bir ejderhayı yok ettiği ve sonrasında şehri kurduğu bir örneğe değinmiştik. Burada da İskender'in yeni ele geçirdiği topraklardaki halkın gözünde kabul edilirliliğini artıran ve onun hükümranlılığını pekiştiren kaosu temsilcisi ejderhayı yok ederek güç gösterisinde bulunması ve sonrasında şehri kurarak sosyal düzeni sağlaması gibi bir durum söz konusudur. Sözlü geleneğin anlatıcısının tarihi olaylarla mitik olayları özdeşleştirdiğine dikkat çeken Metin Arıkan bu konudaki düşüncelerimizi destekleyecek şekilde şu tespitlerde bulunur:

Destanlarda veya diğer anlatılardaki herhangi bir sebeple kahramanın giriştiği bir mücadele veya savaş da aslında o gelenekte daha önce var olduğu bilinen bir mücadele veya savaşla özdeşleştirilerek, buna sembolik anlamından daha başka, özel bir anlam yüklenmektedir. Eliade, Nordik geleneğinden şu örneği vererek bunu açıklamaya çalışmaktadır. Nordik geleneğine göre ilk düello Hrugnir adlı devle Thor arasındadır ve Thor onu tek bir kavgada yenmiştir. Bundan sonraki savaşçıların da Thor gibi ancak üç başlı bir canavarı yenerek askerî topluluğa yani alplık sınıfına geçebileceğini ifade etmiştir Aslında başka mücadeleler de; Babil'de Marduk ile

11 Bu bağlamda değinilmesi gereken bir diğer husus da Baba İlyas Horasani ve Velayetname'de adı geçen Emirci Sultan gibi heterodoksi ekseninde Bektaşîliğin öncülü olarak kabul edilebilecek çevrelere ait figürler hakkındaki anlatılardır. Zira, Ahmet Yaşar Ocak Baba İlyas hakkında da içinde ejderha geçen bir anlatının varlığına dikkat çekmektedir (Ocak, 2002, s. 230). Velayetname'de adı geçen bir Yesevi dervişi olan Emirci Sultan (Emir-i Çin Osman) hakkında da Kunhü'l Ahbar'da ejderha ile mücadele motifinin bulunduğu bir anlatı da bulunmaktadır. Buna göre oldukça küçük yaşta Ahmet Yesevi'nin hizmetine giren Osman, Çin diyarındaki bir ejderhayı öldürmek üzere tıpkı Bektaşî geleneğinde Hacı Bektaş, Hacım Sultan, Sarı Saltuk ve Kızıl Deli örneklerinde olduğu gibi şeyhi Ahmet Yesevi tarafından bir tahta kılıçla donatılır ve o da Sarı Saltuk gibi yedi başlı bir ejderhayı öldürür (Ocak, 1978, s. 137-139).

Tiamat, Yahudi geleneğinde Yehova'nın Rahab ve Leviathan ile, Hint'te İndra ve Vrtra Mısır'da Tanrı Ra ile Apophis, vb. buna örnek olarak gösterilebilir. Dikkat çekecek bir başka husus da bu özelliğin sadece aynı kültür içinde değil, kültürler arasında da geçerliliğini korumasıdır (Arıkan, 2005, s. 59).

Kılıçarslan da ejderha karşısındaki başarısıyla alplık sınıfına girdiği gibi yukarıda işaret edilen kültürler arası geçerliliğe sahip bir eylem kalıbı dahilinde kaotik bir varlığı ortadan kaldırdıktan sonra “illeri mamur eylemekte” yani sosyal düzeni getirmektedir. Tıpkı kral ilan edildikten sonra kaosu getirmeye çalışan Tiamat'la savaşa girişen ve zaferiyle gücünü göstererek krallığını tasdik ettiren Marduk ya da kurulu düzeni tehdit eden Typhon'u mağlup eden Zeus gibi o da padişah olduktan sonra bir ejderhayı yok etmiş ve “illeri mamur ederek” sosyal düzeni getirmiş ve böylece kaosla mücadele/chaoskampf motifini tamamlamıştır.

Ejderler “evrenin biçim-öncesi tarzını, Yaratılış öncesinin bölünmemiş “Bir”ini simgeler Bu nedenle yılanlar ve ejderler hemen hemen her yerde “toprağın efendileri” ile yeni gelenlerin “fatihler”in, işgal edilmiş bölgeleri biçimlendirmesi (yani yaratması) gerekenlerin döğüşmek zorunda olduğu otoklonlarla özdeşleştirilirler.” (Eliade, 1994, s. 162-163). Dolayısıyla bir hükümdar ve bir fatih olan Kılıçarslan da bir hükümdar olarak hâkimiyeti altındaki illeri biçimlendirebilmesi, sosyal nizamı tesis edebilmesi için yaratılış öncesinin kaosunu temsil eden ejderhayı ortadan kaldırmak zorundadır.

Vilâyetnâme'de ejderha suretindeki kaosla mücadelenin yer aldığı üçüncü menkıbe Bektaşî halifesi olduğu belirtilen Hacım Sultan'a dairdir. Vilâyetnâme'de anlatıldığına göre Bektaşî halifesi olarak Hacım Sultan yanında Burhan Abdal'la Germiyan iline gelir, Susuz'a yaklaşıncı, Banaz suyunun öte yanında yokuşta bir ejderha yatmakta olduğunu, yolu kesip beklediğini görürler. Kimse, onun korkusundan o yola uğrayamaz. Hacım Sultan, Burhan Abdal'la yola düşer ve tam ejderhanın önüne geldikleri zaman ejderha kükremeye ve solumaya başlar. Burhan Abdal, korkudan Hacım Sultan'ın bindiği eşeğin ardına geçip kuyruğuna yapışır, Hacım Sultan ise ejderhaya karşı durup bir nâra atar ve ağzından ateş çıkararak, ejderhayı, olduğu yerde yakar, kül eder. Ejderha kül olduğunu gören Burhan Abdal Hacım Sultan'ın ayağına yüz sürer. Sonra, korkularından titreşip duran dervişleri de çağırır, onlar da ejderhanın yandığını görerek, Hacım Sultan'ın ayağına yüz sürerler. Ejderhanın öldürülmesi üzerine Hacım Sultan'ın ünü, her yana yayılır ve birçok kişi gelip derviş olur (Gölpınarlı, 1995, s. 85-86).

Bu metinde ejderhanın kaosu temsil eden suyun yakınlarında ortaya çıkması manidardır ve kaosla arasındaki bağlantıya bir işaret gibidir. Yolu kapatan ejderha korku saçarak insanların oradan geçmesine mani olmaktadır. Ejderha bir kez daha eylemi ve mevcudiyetiyle tasdik edilmiş düzeni tehdit etmektedir. Ejderhanın Hacım Sultan ve beraberindekiler yaklaştığında sergilemeye başladığı yırtıcı ve tehditkâr hareketler onun kaosla bağımlı belginleştirmekte ve sosyal düzene karşı oluşturduğu tehlikeyi pekiştirmektedir. Bu noktada bir halife ilan edilmiş olan Hacım Sultan'ın bu sıfatı taşımak için gereken güç gösterisini sergilemesi ve kaosu ortadan kaldırarak sosyal düzeni yeniden tesis etmesi gerekmektedir.

Hacım Sultan ejderhayı bir nara attıktan sonra ağzından çıkan ateşle küle çevirir. Bu durumda güç gösterisini düşmanının silahını kullanarak yapmış olur. Bu hareketi de onun güç gösterisini daha da görkemli kılar. Hacım Sultan böylelikle kendisine verilen halifelik sıfatını taşıyacak gücün sahibi olduğunu beraberinde gelenler önünde tasdik ettirir ki peşinden gelenlerin ejderhanın yok olmasının ardından gelerek ayağına yüzlerini sürmesi ve ününün her yana yayılması ve dervişlerinin sayısının artması bunu doğrulamaktadır. Ejderhanın yok olmasıyla tehdit edilen sosyal düzen yeniden sağlanmış olur. Daha da önemlisi Hacım Sultan bu kerametıyla birlikte pek çok mürit edinerek manevi anlamdaki sultanlığını ve bu bağlamda da düzenin korunmasını peçinlemiş olur.

Ejderha üzerinden kaosla mücadele motifinin geçtiği diğer velayetname Otman Baba velayetnamesidir.¹² Velayetnamesinde anlatıldığına göre Otman Baba Balçık Hisarı denilen yerde oturmaktayken o civarda bulunan köylerden birinden çıkan bir adam Kiligra pazarına gitmek üzere giderken Balçık Hisarı derelerinde bir ejderha peyda olur. Ejderha adamı kuyruğuyla belinden kuşatır ve atından indirip yere çarpar. Adam can korkusuyla bütün erenlere "medet!" diye bağırır da kurtulamaz. Ejderha adamı yutmak üzereyken aklına Otman Baba'yı çağırarak gelir. Bunun üzerine hemen Otman Baba karşıda görünür ve bir ağaç ile ejderhaya işaret edip kaybolur. Bunun üstüne ejderha adamı bırakır ve yok olur. Adamın korkudan kaçan atı eve gidince çocukları bir terslik olduğunu anlayıp atın izini takip ederek babalarını bulurlar ve ondan neler olduğunu dinlediklerinde kurbanlar ve türlü nimetlerle Otman Baba'ya varırlar (Kılıç, Arslan ve Bülbül, 2007, s. 125-126).

Ejderha burada da kaosla bağlantılı olan su içinde yani bir derede ortaya çıkar. Kaosun timsali olan ejderha ortaya çıktığı andan itibaren düzen ile çatışmaya ve onun parçası olanları tehdit etmeye başlar. Bu noktada Mircea Eliade'nin şu tespitlerine yer vermek gerekir:

Bizim dünyamızın kozmos olduğu doğruysa dışarıdan gelecek her saldırı onu "Kaos"a dönüştürme tehlikesini taşır. Ve madem ki bizim tanrıların örnek alınacak eseri kozmogoniye öykünerek kurulmuştur, ona saldıran düşmanlar da tanrıların düşmanlarıyla, demonlarla, özellikle en büyük demon olan ilk ejderhayla özdeşleştirilirler. Kozmosa karşı isyan eden ve onu yok etmeye uğraşan mitsel ejderhanın intikamıdır. Her kent yıkılışı kaosa doğru gerilemekle eşdeğerlidir. Saldırgana karşı kazanılan her zafer tanrının Ejderha'ya karşı ("Kaos'a karşı) ilk örnek zaferini yineler (Eliade, 2017, s. 45).

12 Otman Baba velayetnamesinde kaosla mücadele bağlamında enteresan bir durum da mevcuttur. Otman Baba ve müritlerinin Fatih Sultan Mehmet ile giriştikleri mücadelenin anlatıldığı kısımda Fatih Sultan Mehmet ile askerlerinin ejderha ve yılan olarak nitelendirilmesi söz konusudur (Kılıç, Arslan ve Bülbül, 2007, s. 208-211). Fatih'in Otman Baba ve müritlerine karşı takındığı tavır kaosla mücadele motifinin temel mantığına uygundur. Fatih bir Tanrı veya Veli değilse bile bir gücü temsil etmektedir ve Otman Baba zaviyesinden bakılırsa Otman babanın temsil ettiği düzeni bu haliyle tehdit etmektedir. Dolayısıyla yine Otman Baba zaviyesinden onun bu kaotik eyleminin velayetname içinde ejderhalkla özdeşleştirilmesi son derece tutarlı görünmektedir.

Dolayısıyla ejderhanın sadece tek bir kişiye musallat olmuş gibi görünen hareketi aslında tümünden düzene yöneliktir. Onun burada başlayan eylemleri eğer bir şekilde durdurulmazsa kaosa dönüşme tehlikesini barındırmaktadır. İşte tam bu noktada adamın Otman Baba'yı anması ve onun ortaya çıkarak ejderhayı yok etmesiyle birlikte kaos nihayet son bulur. Otman Baba'nın güç gösterisi sadece bir ağaçla ejderhaya işaret ederek onu yok etmesiyle sınırlı değildir, onun gücü bütün erenler çağırıldığı halde adamın ejderhanın elinde içine düştüğü müşkül durumdan Otman Baba'yı çağırıcaya kadar kurtulamamasıdır. Kaotik canavarın bu şekilde yok edilmesi ve sonrasında adamın oğullarının kurbanlar ve türlü nimetlerle Otman Baba'nın huzuruna gitmesi onun güç gösterisinin diğer kısımlardır. Böylece kaosu temsil eden ejderha ile girişilen mücadele Otman Baba'nın erenliğinin tescilini sağlamıştır.

Kaosla mücadele motifi Koyun baba velayetnamesinde de mevcuttur. Bu velayetnamede anlatıldığına göre eğer bir geyik ejderha doğurursa Allâh-u Teâlâ onun şerrinden Müslümanları esirgemek için meleklerine emir verip yağmurlu günde zincir ile o ejderhayı Kaf Dağı'nın ardına attırır. Koyun Baba Osmancık'a gelmeden önce bir geyik tarafından böyle bir ejderha doğar. O civardaki köylüler ejderhanın şerrinden kurtulmak için Koyun Baba'ya giderler. Koyun Baba Allah'ın emriyle o zalimin şerrini defetmek için gider ve Kızılırmak'tan su içmekte olan ejderhaya yanaştığında ejderha ateşler saçarak üzerine yürür. Koyun Baba asasıyla bir kez vurup "Taş ol bre mel'ûn!" diyince Allah'ın emriyle ejderha taş olur. Bunu gören halkın ona olan itikadı artar. Koyun Baba'nın ayağına yüz sürmeye gelirler (Doğanbaş, 2015, s. 80-81).

Koyun Baba Velayetnamesinde dikkat çekici nokta ejderhanın bu dünyaya ait olmayışına yapılan temastır. Ejderhanın şerriyle Müslümanların zarar görmemesi için Allah'ın lütfuyla onun insanların meskûn olmadığı yani insanların yaşadığı dünyanın düzeninin bulunmadığı bir yer olan Kaf dağına iletilmesi söz konusudur. Ejderhanın ağzından ateşler saçarak giriştiği saldırı hazırlığı düzeni ve onunla bağlantısı olan her şeyi tehdit manası taşımaktadır. Kaotik olan şey zaten eylemleriyle düzeni tehdit ettiği için bu dünyaya ait değildir. Koyun Baba'nın bölgeye gelmesinden sonra insanların ejderhadan kurtulmak için ona başvurması onun kaosla mücadele motifi bağlamında sergileyeceği güç gösterisinin hazırlayıcısıdır. Koyun Baba'nın mücadelesinin -Otman Baba ile birlikte- bu çalışma boyunca değinilen çatışmalardan farkı onun sadece bir çift söz ile kaotik canavarı helak etmesidir. Bu da kaosla mücadele bağlamında onun güç gösterisini daha da parlak kılmaktadır. Taşa çevrilen ejderha artık düzeni tehdit edemeyecektir ve Koyun Baba da erenliğini böylelikle ispatlamış olacaktır.

Değerlendirmemizin konusu olan bir diğer velayetname ise Demir Baba'ya dairdir. Demir Baba velâyetnamesinde Demir Baba'nın hem "Özü sahra"sında hem de "Moskov diyarı"nda iki tane ejderha öldürmesi anlatılır. Buna göre Moskov diyarına gökten iki tane ejderha inmiştir. Bu iki ejderha bu diyardakileri ya yutmuş ya da ürkütmüştür. Bir gün bunlardan biri Özü Sahrasına gider ve diğeri de Moskov içine ilerler. Demir Baba bunlardan önce Özü Sahrasına gidene öldürür. Ejderhayı öldürdükten sonra iki rekat namaz kılar ve dua eder. Takip eden bölümde ise Moskov diyarına musallat olan ejderhayı öldürmesi anlatılır. Ejderhanın elinde darda kalan Moskov diyarının kralı Demir Baba'nın namını duyar ve bu pehlivanı Türk padişahına elçi

göndererek davet etmeye karar verir. Etrafındakiler eğer davet edecekse "Ali aşkına mürüvvet eyleyin. İhsan siz erenlerden mürüvvet Ali'den" diyerek çağırmasını tembihlerler. Bu şekilde davete cevap veren Demir Baba her işin Allah'ın elinde olduğunu, eğer Allah'tan nasip olduysa ejderi keseceğini, eğer bu yılanı gıda olmak nasibiye işte geldiğini söyleyerek mücadeleye girişir. Ejderhayı aklını kullanarak kandıran Demir Baba nihayet onu öldürmeyi başarır. Pek çokları gelip Demir Baba'ya mürit ve Müslüman olurlar (Kılıç ve Bülbül, 2011, s. 79-94).

Burada üzerinde durulacak ilk nokta ejderhaların ortaya çıkış şekilleridir. İnsanın ulaşabileceği sınırların ötesinden ve birdenbire iki tane ejderhanın çıkagelmesi söz konusudur. Bu bağlamda Mircea Eliade'nin şu sözleri ejderhaların ortaya çıkışları noktasında onların kaosla bağlantılarını ortaya koymaktadır:

Meskûn toprak, "Dünya", Kozmostur; geri kalan ise artık kozmos değil, bir tür "öte dünya", kara koncoloslarla, demonlarla, "yabancı yaratıklar"la dolu kaotik yabancı bir uzamdır. İlk bakışta uzamda yaşanan bu kopuşma, meskun ve örgütlü, yani "kozmiğeştirilmiş" bir toprakla onun sınırlarının ötesinde uzanan meçhul uzam arasındaki karşıtlıktan kaynaklanıyor gibi gözükmektedir: bir yanda kozmos bir yanda kaos vardır. Her meskun toprak daha önceden kutsandığı, tanrıların eseri olduğu için "Kozmos"tur (Eliade, 2017, s. 29).

Gökyüzü insanların meskûn oldukları toprağın çok ötesidir ve dolayısıyla buradan kaosun timsali iki ejderhanın çıkıp gelmesi bu noktada anlam kazanmaktadır. İnsanların eylemleri ile kozmiğeştirdikleri toprakların ötesinden gelen bu iki ejderha zaten eylemleriyle bunu tasdik etmektedir. Ejderhalar kaosu temsil noktasında bölgede yaşayan insanları ya yutarak ya da kaçıracak sosyal düzeni alt üst etmişlerdir. Demir Baba'nın ilk ejderhayı öldürüp iki rekât namaz kılması Allah'ın düzeninin temsilini üstlenen bir kişi gayet anlamlıdır. İnsanlara zulmeden bir ejderhanın ortadan kaldırılması tıpkı Daniel'in Bel adlı ejderhayı yok etmesinin bir kutsal kitap nezdinde o dinin tanrısı ve o dine inananlar için kazanılan bir zafer olması gibi burada da Demir Baba'nın zaferi önce onun Allah'ın bir Veli kulu olması nedeniyle temsil ettiği yaratıcı ve o tarikatın mensupları içindir. Demir Baba zaten zaferinden sonra kıldığı namazla bunu doğrulamakta ve öte taraftan sosyal düzenin yeniden inşa edildiğini beyan etmektedir. Demir Baba'nın yok ettiği ikinci kaotik varlık da onun güç gösterisinin bir devamıdır. Onun başarısının tescili ise ejderhanın öldürülmesinin ardından ona gelip mürit olanlar ve daha da önemlisi Müslüman olanlar sayesinde. Bu durum aynı zamanda ejderhaların yok edilmesiyle birlikte sosyal düzenin de yeniden tesis edilmesine işaret etmektedir.

SONUÇ

Türk ve dünya mitolojilerinde kaosla bağlantılı olarak tasavvur edilen ejderhanın Bektaşî velayetnamelerinde eylemleriyle mevcut düzeni tehdit eden ve sahip olduğu güçle tahripkâr bir şekilde hareket eden bir varlık olarak yansıtıldığı görülmüştür. Ejderhanın söz konusu yıkıcı ve düzeni tehdit eden eylemlerinin karşısında ise düzenin/kozmosun temsilini üstlenen Bektaşî velileri yer almıştır.

Hermann Gunkel'in "kaosla mücadele/chaoskampf" motifine uygun olarak ejderhanın kurulu sosyal düzeni tehdit eden eylemleri, Bektaşî velayetnamelerinde adeta dünya mitolojilerinde örnekleri bulunan ve en bilindik eylemlerinden biri insanlığı veya yaşamı tehdit eden bir canavarı ortadan kaldırmak olan kültürel kahramanlar gibi Bektaşî velileri tarafından durdurulmaktadır. İncelediğimiz velayetnamelerdeki görünümüleriyle, dünya mitolojilerinde benzerlerine rastlayabileceğimiz bir şekilde, kaosu temsil eden bir canavar olarak ejderha tıpkı "kaosla mücadele/chaoskampf" motifinin teorik zeminine kaynaklık eden Leviathan ve Marduk gibi düzeni veya kozmosu tehdit edici bir görünüm arz etmektedir.

Bektaşî velileri -veli olmasa bile eylemleriyle bu kalıba uyan Kılıçarslan da dahil olmak üzere- birer tanrı olmasalar ve bir tanrı gibi yaratmakla ön plana çıkmasalar bile kaosu bertaraf edip sosyal düzeni yeniden hâkim kılma konusundaki başarılarıyla Gunkel'in "kaosla mücadele/chaoskampf" motifine uygunluk arz etmektedirler. Ayrıca kaosla mücadele motifinde esas olanın yaratma eyleminden ziyade kaosu temsil eden güçle girişilen mücadele neticesinde kazanılan galibiyetle bir güç gösterisi yapmak olduğu tekrar hatırlanacak olursa Bektaşî velilerinin -ve tabii ki Kılıçarslan'ın- eylemleri bu noktada da motifin çizdiği çerçeveye uymaktadır. İncelediğimiz velayetnamelerdeki veliler gerek amansız bir mücadele ile gerek bir çift söz veya hareketle kaotik bir varlığın eylemlerini durdurarak ve sergiledikleri kerametlerle güç gösterisinde bulunarak veliliklerini meşrulaştırma zemini elde etmektedirler. Bektaşî velilerinin kaosla mücadele/chaoskampf motifi bağlamında sergiledikleri güç gösterisi işlevsel açıdan onların dini manadaki güçlerine işaret etmekte ve temsilini üstlendikleri tarikat ve mensupları açısından da psikolojik bir üstünlük vesilesi olmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Ahmedî. (2019). *İskendernâme* (Y. Akdoğan ve N. Kutsal, Haz.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Arıkan, M. (2005). Kahramanın Dönüşümü. G. Gülsevin ve M. Arıkan (Ed.), *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı* içinde (s. 55-65). İzmir: Kanyılmaz Matbaası.
- Batto, B. F. (2013). The Combat Myth in Israelite Tradition Revisited. J. Scurlock & R. H. Beal (Eds.), *Creation and Chaos: A Reconsideration of Hermann Gunkel's Chaoskampf Hypothesis* (pp. 217-236). Indiana: Penn State University.
- Bayram, M. (1987). Ahi Evren Hakkındaki Yılan (Ejder) Efsanelerinin Ortaya Çıkışı. *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildiriler 2* içinde (s. 75-79). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

- Boratav, P. N. (2016). *Türk Mitolojisi*. Ankara: Bilgesu.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi* (1.bs.). Konya: Kömen Yayınları.
- Demir, N. (2004). *Dânişmend-nâme*. Ankara: Akçağ.
- Demirci, K. (1991). *Hinduzimin Kutsal Metinleri Vedalar*. İstanbul: İşaret Yayınevi.
- Doğanbaş, M. (2015). *Koyun Baba Velâyetnâmesi*. İstanbul: Dört Kapı Yayınevi.
- Ebu'l Hayr-ı Rûmî. (1987). *Saltuk-Nâme* (Cilt I). (Ş. H. Akalın, Haz.) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ekici, M. (2019). *Dede Korkut Kitabı Türkistan/ Türkmen Sahra Nüshası Soylamalar ve 13. Boy Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Eliade, M. (1994). *Ebedî Dönüş Mitosu*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Eliade, M. (2000). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi* (Cilt I). (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: Kabcacı.
- Eliade, M. (2017). *Kutsal ve Din-Dışı*. İstanbul: Alfâ Kitap.
- Esin, E. (1970). *Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Girardot, N. J. (2005). (Chaos. L. Jones, Düz.) içinde, *Encyclopedia of Religion*. III, (pp. 1537-1541). Michigan: Thomson-Gale.
- Gölpınarlı, A. (1995). *Velâyet-Nâme (Menâkıb-ı Hünekâr Hacı Bektaş-ı Veli)*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Gunkel, H. (2006). *Creation and Chaos in the Primeval Era and the Eschaton: A Religio-Historical Study of Genesis 1 and Revelation 12*. Michigan: Wm. B. Eerdmann Publishing. (28.01.2021). Erişim adresi: https://books.google.com.tr/books?id=pNstLQ8i3nsC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Güzel, A. ve Tatçı, M. (1990). Hazret-i Ali İle İlgili Bir Manzum Hikaye: Destan-ı Ejderha Ve Hazret-i Ali'ye Atfedilen Bir Eser: Emsal-i Hazret-i Ali. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(1), 67-89.
- Heidel, A. (2000). *Enûma Eliş (Babil Yaratılış Destanı)*. (İ. Birkan, Çev.) Ankara: Ayraç.
- Kaşgarlı Mahmut. (2006). *Divanü Lügati't-Türk* (Cilt III). (B. Atalay, Çev.) Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Kılıç, F. ve Bülbül, T. (2011). *Demir Baba Velâyetnâmesi (İnceleme-Tenkitli Metin)* (1.bs.). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kılıç, F., Arslan, M. ve Bülbül, T. (2007). *Otman Baba Velayetnamesi (Tenkitli Metin)* (1.bs.). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Koçak, A. ve Gürçay, S. (2017). Alevî-Bektaşî Velâyetnâmelerinde "Ejderha" Motifi. *Journal of Analytic Divinity*, 1(1), 34-65.
- Koçak, A. ve Kara Tekgül, I. (2020). Bilgeliliğin Tacını Takan Alp Salur Kazan. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(31), 960-976.
- Leach, M. (1972). Dragon fight. M. Leach & J. Fried (Eds.), *Standart Dictionary of Folklore* (pp. 323-324). New York: Funk & Wagnalls.
- Leick, G. (2003). *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*. New York: Routledge.
- Ocak, A. Y. (1978). Emirci Sultan ve Zaviyesi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi*, (9), 130-208.
- Ocak, A. Y. (2002). *Alevi Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri* (3.bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ögel, B. (1995a). *Türk Mitolojisi* (Cilt I). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (1995b). *Türk Mitolojisi* (Cilt II). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

- Pancaroğlu, O. (2004). The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia. *Gesta*, 43(2), 151-164.
- Pinch, G. (2002). *Handbook of Egyptian Mythology*. California: Abc-Clio.
- Rackley, R. (2014). Kingship, Struggle, and Creation: The Story of Chaoskampf. (Yayınlanmamış MRes. Tezi): University of Birmingham. (12.02.2021). Erişim adresi: <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/6145/1/Rackley15MRes.pdf>.
- Roux, J.-P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (M. Y. Sağlam, Çev.) Ankara: Bilgesu.
- Sarpkaya, S. (2018). *Türklerin Şeytani Masalları: Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar* (2.bs.). Ankara: Karakum Yayınevi.
- Şahin, H. (2004). Menâkıbnâme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 29, (s.112-114). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Watson, R. (2005). *Chaos Uncreated*. Berlin: De Gruyter. (22.01.2021). Erişim adresi: https://books.google.com.tr/books?id=TbrqBYB2Q7YC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- y, y. (2019). *Tercüme-i Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcûdât*. (G. Kut, Ed., ve B. Sarıkaya, Haz.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Yüce, K. (1987). *Saltuk-nâme'de Tarihi, Dini ve Efsanevi Unsurlar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.



Bektaşî Babaları ve Diğer Tekkelerde Bektaşîleşmeye Dair Revnakoğlu Dosyalarından Tespitler

Determinations in Revnakoğlu's Documents Regarding Bektashization among Bektashi Fathers and Other Dervish Lodges

Mustafa Koç¹ 



ÖZET

İstanbul tekke ve tarikat tarihi hakkında mühim araştırmalar yapan Cemalettin Server Revnakoğlu, aynı zamanda konuyla ilgili pek çok vesika ve eşyadan oluşan geniş bir arşiv meydana getirmiştir. Arşivinde Bektaşîlikle ilgili pek çok vesika dağınık halde bulunmaktadır ve neşredilmemiştir. Bu çalışma kapsamında Revnakoğlu'nun biyografisini aktardığı Bektaşî babalarından İbrahim Baba, Hasan Basri Baba, Tevfik Baba, Ali Fethi Beybaba ve Âli Bey'e yer verilmiştir. Revnakoğlu notlarından, İstanbul'da bazı tarikatların şeyh ve tekkelerinde Bektaşî cihat de tespit edilmiş; Rifâ'iyye'de Üsküdar Rifâ'i asitanesinden Ziya Baba ve Kubbeli Tekke'den Molla Bey, Celvetiyye'de Haşim Baba, Halvetiyye'de Ramiz Dede, Mevleviyye'de Abdülvahid Çelebi, Uşşâkiyye'de Yedikule Uşşâki Tekkesi'nden Emin Baba ve halifesi Fahreddin Himmeti Efendi, Nakşibendiyye-i Hâlidîyye'de ise Şeyh Mustafa Efendi bu yönleriyle dikkat çekmiştir. Tasavvufa özel bir ilgisi olan Revnakoğlu hem görevleri hem de bu özel ilgisi dolayısıyla pek çok şeyhle tanışıp tekke ve zaviyelerin çoğunda bulunmuştur. Rumelihisarı Bektaşî Tekkesi şeyhi Nafi' Baba'dan nasip alan babası Server Bey'in de Revnakoğlu'nun sufi çevre ile yakın ilişki kurmasında yardımcı olmuştur. Kurduğu bu yakın ilişkiler neticesinde yazılarında kendi gözlemlerini ve etrafındaki kişilerin şahitliklerini aktarmıştır, konuyla ilgili yaptığı değerlendirmeleri ise Türk tarikat tarihinin iç yüzüne ışık tutmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bektaşî babaları, Bektaşîleşme, Mevleviyye, Revnakoğlu, Tasavvuf

ABSTRACT

Cemalettin Server Revnakoğlu, who conducted important research on the history of Istanbul dervish lodges and tariqas, also created a large archive consisting of many documents and items related to the subject. Many documents about Bektashism in his archive are disorganized and not published. The scope of this study includes Baba İbrahim, Baba Hasan Basri, Baba Tevfik, Ali Fethi Beybaba, and Ali Bey—Bektashi fathers whose biographies have been compiled by Revnakoğlu. His notes also addressed Bektashi aspects in the sheikhs and dervish lodges of Rifâ'iyya, Celvetiyya, Khalwatiyya, Mevleviyya, Ussakiyya, and Naqshibandiyya-Khalidiyya tariqas; specifically, he mentioned Baba Ziya, who was the sheikh of Üsküdar Rifâ'i Dervish Lodge, and Molla Bey, from Kubbeli Dervish Lodge in Rifâ'iyya; Baba Haşim in Celvetiyya, Dede Ramiz in Khalwatiyya, Abdülvahid Çelebi in Mevleviyya, Baba Emin from Yedikule Ussaki Dervish Lodge and his caliph Fahreddin Himmeti Efendi in Ussakiyya, and Sheikh Mustafa Efendi in Naqshibandiyya-Khalidiyya. Revnakoğlu, who had a special interest in Sufism, met many sheikhs and visited most of the dervish lodges and zaviyas due to both his duties and special interest. His father, Mr. Server, who fed off Baba Nafi (sheikh of Rumelihisarı Bektashi Dervish Lodge) also helped Revnakoğlu establish close relations with the Sufi community. As a result, he conveyed his own observations and the testimonies of the people around him in his writings.

Keywords: Bektashi Fathers, Bektashization, Mevleviyya, Revnakoğlu, Sufism

¹Prof. Dr., İstinye Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, İstanbul, Türkiye

ORCID: M.K. 0000-0002-9480-328X

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Mustafa Koç,
İstinye Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, İstanbul, Türkiye
E-mail: mustafa.koc@istinye.edu.tr

Başvuru/Submitted: 27.04.2021

Kabul/Accepted: 18.05.2021

Atıf/Citation:

Koç, M. (2021). Bektaşî babaları ve diğer tekkelerde bektaşîleşmeye dair revnakoğlu dosyalarından tespitler. *TUDED*, 61(1), 379-409. <https://doi.org/10.26650/TUDED2020-928660>



EXTENDED ABSTRACT

Cemalettin Server Revnakoğlu's personal archive is significant in Turkish cultural history. The archive is currently located in the Süleymaniye Library, and the documents that it contains related to the history of Istanbul Sufism and the tariqas draw special attention. Due to his special interest and duty, Revnakoğlu visited many dervish lodges and zawiyas, shrines and tombs, mosques and kulliyes in Istanbul; he gathered information about these places from both written and oral sources and recorded his own observations.

This study only cites only some of the Bektashi fathers and Bektashi zawiyas from Revnakoğlu's Sufism archive consisting of thousands of documents. Revnakoğlu contacted almost all of the Istanbul Bektashi fathers; he wrote the dervish lodges of Merdivenköy, Çamlıca, Kuyubaşı, Karyağdı, Karaağaç, Sütluçe, Rumelihisarı, and Topkapı Bektaşî and also identified humble Bektaşî lodges operating in Istanbul. He is the only person who has been attributed the titles of sheikh, caliph, professed, and gifted and who wrote about the Istanbul era of the Bektashi—from persons to lodges—from the inside. Revnakoğlu, whose father was also a part of Bektashism, personally knew most of the sheikhs that he had spoken with. In the biographies he wrote, what draws attention is his depth, mastery of the subject, and a literary language that is not seen in other studies of this kind. Individuals were determined either directly by their own familiarity or by the testimonies of those around them, and Bektashi fathers were depicted in a style that would make the reader sympathize with them. On the other hand, Revnakoğlu gathered information by asking those who knew the sheikhs what he did not have the chance to know. He included his own observations and evaluations about Baba İbrahim, Baba Hasan Basri, Baba Tevfik, Ali Fethi Beybaba, and Ali Bey, whom we cited in this study, and even recorded rumors about them. Particularly, the wits, rumors and jokes about Baba Tevfik's Bektashism, who was unique to him, have drawn attention. Among other people recalled by Revnakoğlu was Baba Hasan Basri, who had spread Bektashism in the Grand Bazaar and Üsküdar after receiving the diploma for becoming a Bektashi father from Baba Ali Nutku (sheikh of Çamlıca Bektashi Dervish Lodge and Bektashi Ali Bey); although not well known in the field due to his little influence, he has served in many works—especially in the apostils of Aşık Pasha and Lutfî Efendi's Histories. Revnakoğlu also spoke about Ali Fethi Beybaba, who received a diploma from Baba Nutki and was admired by Revnakoğlu because he preserved his childhood embarrassment and never benefited from the tariqa.

It is possible to reach the Bektashi joy—which manifested itself in many tariqas with the decrease in the fanaticism of Bektashism in the nineteenth century—in archive documents. Ziya Efendi (the sheikh of Üsküdar Rifa'i Dervish Lodge) and Baba Emin (the sheikh of Yedikule Ussaki Dervish Lodge) reflected the Bektashi aspects into their tariqas. The latter, a member of a branch that is described as disruptive, transformed

the Ussakiyya s into the Bektashi color; after him, Caliph Fahreddin Himmeti Efendi carried on the Bektashi joy in Ussakiyya. Baba Haşim, who carried this joy into Celvetiyya, paid the price of his choice because he was Bektashi, and his funeral prayer was not allowed to be performed in the Celvetiyya dervish lodge. When he died, he was brought to the dervish lodge of Celvetiyya to perform the funeral prayer, but he was not taken inside because he was Bektashi, and his funeral prayer was performed near the main door. Later, this place was named the Hashimiyya coffin rest.

Dede Ramiz, of whom Revnakoğlu claimed to know every aspect and sometimes criticized for his behavior, brought Bektashi joy to Khalwatiyya. On the other hand, Sheikh Mustafa Efendi, who was said to be an astonishingly Alevi with his long mustache, brought the Bektashi joy into Naqshibandiyya. Some of the sheikhs, whom Revnakoğlu stated belonged to other tariqas while tending toward Bektashi, had benefited from both being Bektashi and the status of fatherhood. One of these sheikhs was Abdülvahid Çelebi from Mevleviyya, who reflected the Bektashi color most intensely in Mevleviyya; moreover, the sheikh of Bahariye Mevlevi Lodge, Dede Hüseyin Fahreddin, also fed off the sheikh of Sütlüce Bektashi Dervish Lodge, Baba Münir. Revnakoğlu conveyed the biography of Abdülvahid Çelebi, who received his caliphate from Bektashiyya and made his contribution, with his remarkable aspects. Revnakoğlu related that Abdülvahid Çelebi was not liked by the palace and some Bektashi people because he helped the libertarians, and he also touched on the jealousy in Bektashiyya. A copy of a long document in which Abdülvahid Çelebi confessed to being Bektashi is preserved in the Revnakoğlu archive. This document reflects many folkloric materials, beliefs, and practices regarding daily life and special days such as Muharram. All these documents in Revnakoğlu's archive, who also gathered information about Bektashism while working on the history of Istanbul dervish lodges, prevented the forgetting and progressive loss of information belonging to the last period of this history.

GİRİŞ

İstanbul'un sufi müesseselerinin kapanış devrini içeriden, bizzat tanıklık ederek yazmış olan Revnakoğlu'nun (1912-1968) çoğu el yazısı hâlinde kalmış, neşir yüzü görmemiş notlarında tekkelerin iç tarihi hayli yekûn tutar. O, İstanbul Bektaşî babalarının hemen tamamıyla temas kurmuş; Merdivenköy, Çamlıca, Kuyubaşı, Karyağdı, Karaağaç, Sütlice, Rumelihisarı ve Topkapı Bektaşî tekkelerini yazmış, ayrıca İstanbul'da faaliyet gösteren mütevazı Bektaşî zaviyelerini de tespit etmişti. O, doğrudan şeyh, halife, ikrarlı ve nasipli sıfatlarını haiz Bektaşîlerin İstanbul devrini şahıs şahıs, tekke tekke içeriden yazan yegâne kalemdir. Kendisi Bektaşî olmadığı hâlde birçok babanın hizmetinde bulunmuş, 1968'de vefatına kadar temas kurduğu birçok Bektaşî babasının biyografilerini kaleme almıştı. Bektaşîliğe alâkalı vesikalar, onun arşivinin mühim cephesini teşkil eder. Revnakoğlu'nun babası Server Bey'in nasibi Rumelihisarı Bektaşî Tekkesi şeyhi Nâfi' Baba'dan, babalık unvanı da oğlu Mahmud Baba'dandı.

Revnakoğlu, Bektaşîliği ve Bektaşîlik karşısında kendi vaziyetini 22 Ekim 1952 tarihli *Vakit*'te "Bektaşîlikte Dinî Bir Ayin Var mı?" başlığıyla çıkan yazısında hülâsa eder:

Kendim Bektaşî değilim, fakat Bektaşîleri çok severim, onlara karşı yakınlığım eskidir. Bu can adamların içinde tahsil, terbiye görmüş, meydan ve erkân açmış, cem yürütmüş İstanbul efendisi inceliğinde zarafet ve irfan sahibi kıdemli babalardan hayli dostlarım ve aşinalarım vardır.

Meclislerinde, hususî âlemlerinde bir defa bulunmuş olanlar bilirler ki her hâli ile samimî, dost doğru insanlardır, kadirbilirlikleri, vefakârlıkları en başta gelir, sevdikleri, sevmedikleri herkese aynı muameleyi ederler, olduğu gibi görünürler, göründükleri gibi de olmaya çalışırlar. İnsanları sınıflamazlar, kim olursa olsun herkesi bir tutarlar. Her şeyde içinin ilhamı, ruhunun sesi ile konuşurlar, sözden ziyade öze bakarlar, şekil ve suretten daha çok ruha, hakikate kıymet verirler, her şeyi hoş gördükleri hâlde iki din kullanan maskeli yüzden hoşlanmazlar, fitne ve nifakçılıktan iğrenirler.

Umur görmüş eskilerinin çoğu da Mevlevî arifleri gibi gerçekten irfan sahibi, olgun, hâl ehli, nükteye mail ve deryadil kimselerdir; muhabbet ve sohbetlerine doyum olmaz, gönül çalarlar, meclis doldururlar. Aralarındaki birlik ve bağlılığın sarsılmaz kudretini başka tarikat mensuplarında göremezsiniz. İkrar bendeliğinin üstünde başka bir saltanat bilmezler. Erenler meydanında edebî sembolü olarak eline, diline, beline sınıksız insanlardır. Ağızlarını dudaklarına kadar örten bıyıkları onlardan sır çıkmayacağını, ağızlarının daima mühürlü olduğunu bildirir. Kesreti vahdete giydirip görünüşte koca bir cemiyet hâlinde, fakat manada ve hakikatte tek vücut olarak yaşarlar.

Bu Horasan erleri içinde mesel olmuş şekli ile "Ser verip sır vermeyen"ler pek çoktur, bu hususta son derece muhafazakâr, gayet dikkatli ve titizdirler. Bu sebepten ki "marifet" denilen ilâhî irfandan ve zevkten nasibi olmayan ham ervah cinsine dil

olmak istemezler, herkesi her hakikatten ağâh etmenin esasen mümkün olmayacağını bilirler. Ve yine bilirler ki irşat etmek, uyandırmak, uyanmaya niyyet ve istidadi olanlar içindir; gözü açık körlere, körü körüne inat edenlere bir şey yapılmaz...

Başka tarikatlarda görüldüğü gibi Arap, Acem hars ve edebiyatının tesirleri altında kalmamıştır; halkın içinden, özünden doğmuştur. Halktan ayrılan bir tarafı olmadığı için her şeyi sade ve külfetsizdir. "Terceman" denilen manzum duaların metninden melodisine, tavrına, üslûbuna kadar her şeyi Türk olan biricik tarikattır. Bir başka niyaz manzumesi olarak çekilen gülbanklar, ilâhîler, tevriyeli tabirler, ıstılahlar (terim) hülâsa söylenen ve konuşulan ne varsa hepsi Türktedir. Hatta on iki imama işaret maksadı ile on iki kıta yazılan, her parçası "Hamse-i Âl-i Abâ"yı telmih için beş mısra tutan nefeslerin nazım şekli, pürüzsüz dili ve duygusu hep Türkçe olduğu gibi, vezni ve imlâsı da yine Türktedir.

Kaleme aldığı biyografilerde bu tür diğer çalışmalarda görülmeyen bir derinlik, mevzuya hâkimiyet ve edebî bir dil göze çarpar. Şahıslar ya doğrudan kendi aşinalığıyla ya da etraflarındakilerin şahitlikleriyle yakından tespit edilmiş, okuyucuya hissettirilecek bir üslupla Bektaşî babaları işlenmiştir. İstanbul Bektaşîlerinin hemen bütün kadrosu onun 377 dosya tutan terekesine yayılır. Hazırladığımız Revnakoğlu kitabına aktardığımız kadrodan hariçte kalan İbrahim Baba, Hasan Basri Baba, Tevfik Baba, Ali Fethi Beybaba ve Âlî Bey (Topal Ali Bey) biyografileri Revnakoğlu'nun dosyalarından alınmıştır. Alıntılarda iki noktadan önceki rakamlar, Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki Revnakoğlu dosya numaraları; iki noktadan sonraki rakamlarsa dosyaların imaj numaralarıdır.

Bektaşî Babalar

İbrahim Baba (Hacı, Tatar İbrahim Baba, Küçük İbrahim Baba, Köşklü İbrahim, Sandalcı İbrahim, Bursalı İbrahim Baba) (304:-2133): Mücerret babalardandır. Filibelidir, Filibe'nin Komanovalı soyundan Mehmed Efendi'nin oğlu idi. Eski aile adı "Komanovalıoğlu"dur. H.1266 tarihinde Filibe'de doğmuştu. Sütlüce Bektaşî Tekkesi şeyhi Münir Baba'nın eski muhiblerindendir. Daha önce Kâdiriyye tarikinde bulunmuştu. Bektaşîliğini Münir Baba'nın yanında tamamlamış ve ona yıllarca pervane olmuş ve üçüncü rehber olarak yine Münir Baba meydanında hizmete soyunmuştur. Münir Baba'nın kıdemli baş rehberi Şair İbrahim Mihrâbî Baba'dan ayırmak için İbrahim Fevzi Baba'ya "Küçük İbrahim Baba", ayrıca "Tatar İbrahim Baba" derler. Gençliğinde Beyazıt yangın kulesinde köşklü olarak İstanbul sokaklarını dolaştığından "Köşklü İbrahim" de demişlerdir. Bir ara Haliç'te sandalcılık ettiğini bilenler "Sandalcı İbrahim" derlerdi. Hayatının son uzun yıllarını Bursa'da geçirmiş olması, kendisine "Bursalı İbrahim Baba" dedirtmeye sebep olmuştu.

Nasibi, dervişliği Münir Baba'dan, babalık icazeti pîr evi postnişini Hacı Feyzullah Dede'baba'dandır. Pîr makamında on iki yıl süren hizmet derecelerini bitirdikten sonra H. 1315 tarihinde kendisine babalık verilmiştir.

Gönülsüz, gösterişsiz bir adamdı. "Baba" unvanını aldıktan sonra bile eskilerin usulünü bırakmayarak isminin üzerine "baba" yerine "türbedar", "zaviyedar" yahut "Derviş İbrahim b. Mehmed" gibi eklemeler yapmakla yetinirdi. Cehlini, kifayetsizliğini bilecek kadar insafı vardı. Hiç tahsili olmamakla beraber görgüsü vardı, hizmetten yetişmişti. "Şeyhlik de babalık da aslında dervişlikten ibarettir, derviş olabilmektir. Şeyhliğin üstün sayılacak bir tarafı yoktur, maksat adam olmak, insan olmak, insanlığa faydalı bir iş yapabilmek, kendisini hayırla yâd ettirebilmektir. Başımızda külâh ne cinsten olursa olsun yolunda bulunduğumuz makamın pîrini temsil etmekten ibarettir. İnsan değîlsek, insan olmanın yolunda bulunmuyorsak o bize ışık tutmaz ve bizi adam etmez!" der dururdu. Dediklerini sözde bırakmaz, bizzat yapardı, bundan dolayı hiçbir işini kimseye gördürmez, odasını süpürür, çamaşırını kendi yıkar, dikişlerini kendi diker, yemeğini kendisi pişirirdi.

Süsten, gösterişten hoşlanmadığı için daima köylü kıyafetinde gezerdi. Başında kaba dikişli, perişan destarlı, kalıpsız bir taç taşır, kaşlarının üstüne indirdiği bu tacın rengi ağarmayınca destarını değıştirmeyi düşünmezdi. Sırtındaki hırkası, kemeri, ayağındaki kalın yün çoraplar gibi tacını, takkesini de kendi dikerdi, fakat süslemek, işlemek için hiç önemsemezdi, her yerini kaba dikişlerle teyellerdi. Başkaları için kendisine ısmarlanan taçları ise bunun tam aksine fevkalâde güzel işlerdi, Kâdirî, Rifâ'î, Bedevî güllerini işlemekte ustalığı vardı. Değerli bir sanat eseri hâlinde günlerce emek vererek vücuda getirdiği bu çeşit güller ve tâc-ı şerîfler için ne kadar zorlasalar karşılığında hiçbir şey kabul etmezdi.

Her hareketi ile derviş olduğunu gösterirdi. "Tasavvuf yâr olup bâr olmamaktır" denildiği gibi o da asıl dervişlik başkasının sırtına yüklemek değîl, kendi sırtında taşımaktır demek isterdi.

Çok memleket görmüştü, dolaşmadığı yer kalmamıştı, Bağdat'tan Samarra'ya, oradan Kerbelâ'ya kadar selmân ederek yaya gitmişti. Gezdiği, kaldığı birçok yerlerde nasip vererek canlar uyandırdı. Bu yüzden kendisine "Hacı Baba", "Seyyar Baba" denilirdi.

Merdivenköy Tekkesi'ne İttihat ve Terakki'nin umumî merkezi tarafından getirilmişti. Sütlüce Bektaşî Tekkesi şeyhi Münir Baba'nın oğlu merhum Hüseyin Avni Bey o tarihlerde İttihat ve Terakki Fırkası'nın mesul kâtip muavini bulunuyordu, onun nüfuz ve aracılığı ile Merdivenköy Tekkesi şeyhliğini İbrahim Baba'ya verdiler. Mütarekeye kadar burada bulundu, sonra İtilâfçılar gelince tekkede kalamayacağını anladı, Merdivenköy'den ayrılıp Bursa'ya geldi.

Vefatına kadar uzun yıllar kaldığı, barındığı Bursa'da geçinmek için çeşitli işler yaptı, Kediler Tekkesi Camii'nin imamlığını yaptı, fakat rahatsızlığı dolayısıyla bunu devam ettiremedi. Nihayet Bursa Müzesi'ne kapıcı oldu. Aldığı para yetmiyordu. Yalnızlık, bakımsızlık yüzünden çok sık hastalanıyordu. Son yılları hazin bir perişanlık içinde geçti. Bir akşam müze dönüşünde Dereköprüsü üstünden geçerken düşüp ayağı kırıldı. Durumu büsbütün fenalaştı. Bursa'da Pullukçu İsmail Pişkin isimli iyilik sever bir zat, babayı ahırına aldı, üç ay kadar ona baktı, ne lâzımsa yaptı. Fakat babanın sağlık durumu ağırlaşınca onu guraba hastanesine (şimdiki devlet hastanesine) yatırdılar. Ameliyat edilmesi lâzım geliyordu. "Huzûr-ı kibriyâya sakat, noksan aza ile çıkamam!" diye razı olmadı. Kısa bir süre sonra cemel âlemine göç etti: 1935.

Zindankapısı çevresinde Alaca Hırka'da Garipler Mezarlığı'nda yatıyor. Taş konulmadığından yerini bulmak kabil değildir. Kendisinden sonra Merdivenköy'e Topal Tevfik Baba geldi, resmî türbedar olarak da Kazasker İsmet Molla gönderildi

Hacı İbrahim babadan nasip alanlar (Beylerbeyli merhum Hüsameddin Bey'in ve Necmi Baba'nın söylediklerine göre): Nazif Efendi: Bursa'da oyuncakçı idi. Oğlu, babasının dükkânında şimdi yine oyuncakçıdır. Osman Efendi: Bursa'da kavaf idi. Bursa Kediler Tekkesi son şeyhinden önceki postnişin efendi...



İbrahim Baba



İbrahim Baba (sağdaki)

Hasan Basri Baba (Tapduk) (254:310-320): Kapalıçarşı'da kadın elbisesi idi, "Esvapçı", "Zenneci", "Yağlıkçı" derlerdi. H.1290 tarihinde Üsküdar'da Hazret-i Hüdayı Sokağı'nda 10 numaralı baba evinde dünyaya gelmişti. Üsküdar Harem İskelesi mütevellisi Habîb Ağa'nın oğlu idi; onun da babası yine Üsküdarlı Ali Ağa'dır.

Hasan Basri Baba aslında Kâdirî dervişidir. Nuruosmaniye'de Mengene Sokağı'nda Kâdiriyye'den Yusuf Baba Tekkesi'nin postnişini Yusuf Hakkı Babazâde Münzevi Ali Efendi'ye intisap etmişti. Bu tekkede uzun zaman kaldı. Tarikatın mutat hizmetlerini ve seyr ü sülûkunu bitirdikten sonra 23 yaşında iken Münzevî Alî Baba'dan istihlâf olundu: 1310. Bektaşîyye'den ilk nasibi Nevrekoplu Hüsnü Baba'dandır, sonra Çamlıca Bektaşî Tekkesi postnişini Ali Nutkî Baba'dan babalık icazetnamesi aldı. Duyup dinleme suretiyle bellediği ve onlarca bilgiden sayılan bazı şeylerle bilhassa manzum söz söylemekteki kabiliyyeti ile etrafını uyandıрмаđa çalıştı. Kapalıçarşı ve Üsküdar çevresindeki bazı kimselere Bektaşîliliği ve Bektaşî akidesini aşılamağa muvaffak oldu, bunların bir kısmı münevver insanlardı.

Basri Baba nazik, terbiyeli, güleryüzlü, pek kalender ve sevimli bir zat olduğundan kendisiyle görüşen, sohbetinde bulunan mutlaka onu sever, dediğinden ve yolundan ayrılmak istemezdi; şahsî sempatisi dolayısıyla etrafına toplananlar gittikçe fazlalaşır; son devrin ilim ve irfan sahibi, en eski Halvetî şeyhi ve Bektaşî Babası Salih Râmiz Baba bunlardan biridir. Hasan Basri Baba son derece sehi idi, evine gelene mutlaka lokma çıkarır (sofra kurar), bizzat hizmetinde bulunurdu. Kendisi içtiği için sofrasında içki de bulundururdu, fakat içilip içilmemesini herkesin arzusuna bırakırdı, katiyen ısrar etmezdi hatta "Bu kusuru işliyoruz, Allah affetsin!" derdi. Yardıma muhtaç olanlarla ilgilenmek, onlara yapılması lazım gelen maddî, manevî her türlü yardımda bulunmak, onların işlerine bakmak Basri Baba'nın dükkândaki işleri ve çalışmalarını arasında ayrı bir yer tutardı. Misafirlğe gittiği veya ziyaretinde bulunduğu bir dostunun evine eli boş gitmezdi; etrafındakilere de sırası geldiği zaman "Hiçbir şey getiremeyen veya bulamayan hiç değilse bir yeşil yaprak ile gelmeli, bir çiçek ile olsun gönül almalı, bu muhabbetin ifadesidir" derdi. Üsküdar'da Gümüş Arayıcı'daki evinde kısa süren bir rahatsızlıktan sonra 24 Ocak 1938 pazartesi günü vefat ettiği zaman yaşı 76'ya yetmişti. Karacaahmet'te Şehitlik'te gasilhanenin haremlik tarafında caddeden yüz metre kadar içeride yatıyor, taşı yoktur...



Hasan Basri Baba (Tapduk)

Üsküdarlı Hasan Basri Baba aslında Kâdiriyye ve Uşşâkiyye meşayihindedir, Bektaşîliği sonradandır ve ilk nasibi Nevrekoplu Hüsnü Baba'dandır. Postacı Ali Baba'dan icazetli bulunan Üsküplü Marangoz Yusuf Ziyâeddîn Baba'nın da ilk nasibi Hasan Basri Baba'dandır. Herkesi nazarında bir gören kâmil insandı, sehi idi. Edremitli Kâdiriyye meşayihinden şair Haydar Efendi, Hasan Basri Baba'dan nasip almıştı, Kâdirîliği de ondan ikmal eylemiştir. Sinâniyye meşayihinden Üsküplü Şeyh Râmiz Efendi de Basri Baba'nın hizmetinde bulunmuş, ona biat etmiş ve ondan taç giymiştir, en sonra da Postacı Alî Baba'dan teberrüken icazet almıştı.

Basri Baba'dan nasip alanlar: Saim Sarıgül (şimdi senatördür), Ziya Baba (Üsküplü, marangoz), Şükrü Can (Üsküplüdür, göçtü), Osman Metin (Selanik dönemlerinden), Nusret Tınay (Laleli'de züccaciyeci), Nuri (Darbhanede memur). Basri Baba, Nusret Tınay'a nasip verdiği gece Müftü Baba'ya da babalık icazetnamesi verdi. Nusret Tınay, Basri Baba'nın en son muhibbidir.

Tevfik Baba (Topal, Yalvaçlı Mehmed Tevfik Baba) (286:15-31): "Toplu Tevfik Baba" da derlerdi. Medrese tahsili görmüştür, hocalıktan gelmedir. Evvelce Kâdirî tarikatına bağlı iken sonra Bektaşîliğe girdi. Nasibi ve dervişliği Dede Baba'dandır [Mehmed Ali Hilmi Dede Baba] Rumelihisarında Şehitlik Tekkesi postnişini meşhur Nâfi' Baba'dan babalık icazesi ve pîr evi postnişini Hacı Feyzullah Dede Baba'dan da hilâfet icazetnamesi aldı. 1339 tarihinde İbrahim Fevzi Baba'nın çekilmesi üzerine Şahkulu Sultan Dergâhı'na halife rütbesi ile baba olmuştu. Bu dergâhın son resmî babalığı kendisiyle sona erdi. Merdivenköy Tekkesi'ne yerleşmeden önce Topkapı Bektaşî Tekkesi'nde oturuyordu.

Bektaşîliğe girişinin ilk zamanlarında Merdivenköy Dergâhı'nda kahve nakipliği etmiş, Dede Baba'dan dervişlik tacı giymiş ve yine ondan mücerret erkânı görmüş ve pîr evinin son postnişini Salih Niyazi Baba'dan da ayrıca hilâfet erkânı görerek halifebaba olmuştu.

İstanbul'da resmî olarak en son ve en uzun halifebabalık eden Kırşehir'deki pîr evi makamını ve babalığını resmî şekilde İstanbul'da temsil eden Tevfik Baba olmuştu.

Sultan Mahmud zamanındaki Bektaşî kıtalinden sonra İstanbul'da bütün Bektaşî tekkeleri ister istemez Nakşibendiyye'den gösterilmesi zarureti vardı. İtilâfçıların adamı olarak Merdivenköy Dergâh'ı şeyhliğine getirilen Tevfik Baba'nın da bu sebeple Meclis-i Meşâyih'e resmen bir Nakşibendiyye icazetnamesi sunması gerekiyordu. Bunun da çaresini bulup zamanın rintmeşrep zarif ve deryadil şeyhlerinden, birçok tarikatlardan teberrüken izinli ve şöhretli, aynı zamanda birinci sınıf dua üstatlarından Üsküdarlı Balabanî Şeyh Hüseyin Hüsnü Efendi'den kendisine usulen bir Nakşibendiyye icazetnamesi yazdırdı.

Yarı ciddi yarı latife yoluyla gelen söylentilere göre bu teberrük icazetnamesi Balabanî merhuma Üsküdar'da bir attar dükkânında dört mecidiye vermek suretiyle hazırlanmıştır. Hatta yine söylerler, zamanın Meclis-i Meşâyih reisi ve Hazret-i Hüdâî Hankahı şeyhi Gülşen Efendi bunu duyunca kızmış, üzülmüş, Balabanî'ye huzuruna çağırıp sormuş:

-Şeyh efendi, yakışır mı bu hâl? Neden böyle yapıyorsun? Zarafette, hazırcevaplıkta bir tane olan Balabanî hemen yetiştirmiş:

-Efendi hazretleri demiş, insaf buyurun, şu aldığım paranın hepsi topu topu dört mecidide. İki icazetin yazılmasına verildi, ikisini de mühür parası diye aldım. Bu dört mecidilik icazetnameyi benden değil de gidip Bâyezîd-i Bistâmî'den mi alacaktı?

Gülüşmüşler, bir şey diyememişler.

Hürriyet ve İtilâf Fırkası'nın iktidar mevkiine geldiği sıralarda Merdivenköy Dergâhı'na kayd-ı hayât şartıyla postnişin olan ve sonra "Tarikat-ı Salâhiyye"ye intisabı dolayısıyla istiklâl mahkemesine verilen Tevfik Baba daha sonra istiklâl harbi başlarında yararlı işler gördüğü tesbit edilerek kendisine istiklâl madalyası verilmişti.

Şeriatla ve imamet bahsinde sakat olanların mihraba geçip namaz kıldırması caiz olmadığı gibi, Bektaşîlikte de sakat veya vücudunda arızası olanlara babalık makamı veya rütbesi aslâ verilmez. Hâl böyle iken topallığı ile tanınmış ve ismine de eklenmiş olan Yalvaçlı Tevfik Efendi'nin icazetname alması geleneğe bağlı eski muhipler arasında haklı bir hayret ve garabet uyandırmıştı. Bunların çoğu Tevfik Baba'nın doğuşta aksak olmayıp bir arıza neticesinde sonradan topallaştığını öğrenmişlerdi.

Babalığı hakkında ağızlarda dolaşan bir rivayet de şöyledir: Güya Köse Nuri Baba ile kendisi, Dede Baba'nın hastalığı sırasında icazetnameyi yazıp hazırlamışlar, baba göçünce hemen mührünü alıp icazetnameye basmışlar derler. Yine onun hakkında dinlediğimiz dedikodulardan biri de şudur: Bektaşî teamülüne göre mücerret ikrarı verenlerin mutlaka Kırşehir'e pîr makamına gitmesi ve orada erkân sahibi Balım Sultan'ın türbesinin eşliğinde şimsir kaşık ile sağ kulağını deldirmesi şarttır, öteden beri yapılan, yaptırılan çok eski usul budur. Tevfik Baba buna aykırı olarak Merdivenköy'de kulak deldirmeye başlamış, bizzat kendi de mücerretlik âlâmeti olan mengüş isimli küpe halkayı kulağına bu tekkede geçirmiştir. Gelenekleri ile yaşayan koyu Bektaşîler, Tevfik Baba'nın bu hareketini yanlış ve usulsüz bir bidat olarak karşılamışlardı. Yine onun Sirkeci'de Hamidiye Hanı'nda avukatlık eden bir Ermeni hukukçuya nasip vermiş olmasını da uygun görmemişlerdi.

Biraz karışık geçmiş olan siyaset tarafına gelince: Tevfik Baba, "İslâm masonları" denilen "Tarikat-ı Salâhiyye"nin kırklarına dahildi. Başlarında bulunan Sultan Vahidüddin gavs-ı a'zam biliniyordu. Birinci sınıf üyeleri Sultan Vahidüddin'in baş yaveri Bektaşîyye'den Kiraz Hamdi Paşa, eski masonlardan İsa Ruhî Paşa ile müverrih Ahmed Refik Bey'den meydana geliyordu ve bunlara "Üçler" denilirdi. Tevfik Baba, Merdivenköy'e postnişin olunca bu mesele ortaya çıktı ve millî hükümet Anadolu'da kuvvet bulunca Tevfik Baba'nın durumu istiklâl mahkemesince ele alındı. Tarikat-ı Salâhiyye'nin içinde görünen ve güya Hürriyet ve İtilâf Fırkası namına çalıştığı sanılan Tevfik Baba, karşı tarafa bilgi veriyor, millî hükümeti tutuyor ve her yaptığını gerçekte onlar adına yapıyor ve iki tarafı da sezdirmeden idare ediyordu. Hizmet ve başarıları ilgili makamlarca bilindiği için istiklâl madalyası bundan dolayı verilmişti.

Netice itibarıyla Tevfik Baba aslında ilmiyeden gelen bir zat olduğu için eli kalem tutan mürekkep yalamış, yerine göre konuşmasını bilir, sözü sohbeti dinlenilir, muhabbetlerde zlenir ve aranılırdı. Ubeydullah Efendi ile İsmet Molla'dan başka Merdivenköy'de postnişin olanlar içinde en münevver insandı. Sohbetleri ilm ve kitab olurdu, dinleyenler mutlaka faydalanırlardı. ağdaşı ve arkadaşı bulunan diğer babalardan birçoğunu her münasip vesile ile bazı gerçekler ve incelikler üzerine irşada çalışırdı, onlar da bu yüzden kendisine büyük saygı gösterirlerdi. Babalıkta kıdemli olanlar bile ilm mşkillerini zmek için ona niyaza gelirlerdi. Tekkelerin seddinden sonra Merdivenköy'den ayrılmamıştı. 1930 yılında Üsküdar Numune Hastanesi'nde tedavi edilmekte iken gt. Hastaneye yatırıldığı zaman sakalını kestikleri için ağlamıştı. Merdivenköy Tekkesi haziresinde yatıyor, taşı ve mezarı hl yaptırılmamıştır.



Tevfik Baba

Ali Fethi Beybaba (254:105-109): Nasibi Hüseyin Zeki Baba'dandır. Nutkî Baba'dan icazet aldığı zaman rehberliğini Postacı Ali Cemalî Baba yapmıştı. Piyade binbaşılığından emekliye çıktıktan sonra vefatına kadar Kadıköy'de Moda'da oturdu. Kendisini tamamıyla okumaya vermişti; mütalaası, mahfuzatı başkalarının istifade edebileceği kadar zengindi. Terbiye ve nezaket örneği gösterilecek çok kibar insandı. Saçı başı ak pak olduğu hâlde çocukluk safvet ve mahcubiyetini hâlâ kaybetmemişti. Bütün hayatında daima çekingen ve mütereddit yaşadı. Tarikat hurafelerinden ve çıkar sağlamak için uydurulmuş taraflarından ziyade esas ve gerçeğe kıymet verirdi, bundan dolayı kimseden niyaz kabul etmedi. Usulden olarak niyaz bırakmağa alışmış olanlara: "İhtiyacı olanlara götürün, daha iyi edersiniz!" derdi, getirilen nezir ne miktarda olursa olsun elini asla sürmezdi ve bütün terbiyesine, inceliğine rağmen nezir getirmekte yine ısrar edenleri azarlamak zorunda kalırdı. Bu işi eskiden beri sürüp gelen bir usul, bir anane şeklinde değil de tamamıyla bir geçim vasıtası hâline getirenler ibretle öğrensinler!

Ali Fethi Baba her hâliyle hakikaten pek nazik, terbiyeli bir zattı, Bektaşîliğin zarafet ve muâşeretini son zamanlarda temsil edenlerden aramızda nümune olarak yaşıyordu, bu yüzden çelebi hâlleri ve efendiliği ile herkesi kendisine meclûp etmişti. Kurban bayramı arefesine rastlayan 29 Temmuz 1955 tarihinde kendisini Hakk'a kurban eyledi, tam 78 yaşında bulunuyordu...

Âlî Bey (Topal Âlî Bey) (248:51): "Topal Âlî Bey" derlerdi. Topkapı Sarayı Âsâr-ı Atîka Müzesi memurlarından idi. Eski muhiplerden bulunduğu için İstanbul Bektaşîleri arasında çok saygı görürdü. Rumelihisarı Bektaşî Tekkesi postnişini Mahmud Baba'nın Maârif Târîhçe-i Teşkilâtı da onun tarafından tamamlanmıştır. İrfanlı, faziletli bir zat idi. Sahasında pek sessiz çalışan bir kimse olduğu için Âşık Paşa ve Lutfî Efendi tarihlerinin bütün haşiyelerini kendisi yazdığı hâlde pek bilinmemiş, duyulmamıştı. Tarih Encümeni dergilerinin ve Halil Edhem Bey'in eserlerinden çoğunun fihristlerini de kendi kaleminden çıkarmıştı.

Revnakoğlu Notlarında İstanbul Tekkelerinde Bektaşîleşme

Rifâ'îyye'den:

Bu tarikatta Bektaşîlik cihetiyle en maruf şahsiyet, Üsküdar Rifâ'î Asitanesi şeyhi Ziya Efendi/Ziya Baba'ydı. Tam adı Abdülkadir Ahmed Ziyaeddin Salâhî olan Ziya Efendi, ilmiyeden olduğu için kendisine "Ziya Molla" da denilirdi. Büyük Tefvîk Efendi'nin oğlu ve halifesiydi. Şeyhin başında Bektaşî fahriyle sokaklarda dolaşması Sadeddin Nüzhet Ergun'un şiddetle tenkit ettiği bir vaziyetti (Ergun, II, 1943: 410). Hüseyin Vassaf da bu şeyhi sevmiyor, onun için hezeyan yolunu tutmuş, tarikata hurafeler katmış, diyordu. Hatta dilini tutamamış, Ziya Efendi için "Tîg-ı ecel bir an evvel harbe-i kahrına alarak vücûdunu ortadan kaldırmıştır!" demişti. (Vassaf, I, 2006: 261-262) 17 Aralık 1917'de vefat eden Ziya Efendi'ye dair biyografik malzeme Revnakoğlu'nda şu şekilde kayıtlıdır (168:25-49):

Tasavvufa olduğu kadar fıkıh ve tefsire de vâkıf olduğundan Üsküdar Yeni Câmi'-i şerîfnde ve Davut Paşa'da ve Hazret-i Hüdâî Hankahı'nda yaptığı vaaz ve nasihatlerinden kadın, erkek, bilhassa gençler, münevverler her suretle istifade ederlerdi. Zaten gayetle beşûş, mültefit, güzel yüzlü, güzel sözlü, arif, nüktedan, fevkalâde kibar ve rintmeşrep bir zat olduğundan herkes tarafından fazlasıyla sevilir ve hürmet görürdü. Malı mülkü olmadığı hâlde sehâsı ve zekâsı birbirleriyle yarış eder hâldeydi. Hırkasını sırtından çıkarıp fukaraya verecek kadar mükerrem ve feragatkâr olduğunu söylerler. Son derece temiz giyinirdi. Uyanık, teceddütperver bir insan olduğundan, biraz da içtihat neşesinin galebesiyle kendi dervişlerinin arakiyeleri üzerine Edhemî terkler şeklinde siyah şerit ve kaytanlar diktirmişti ki sonradan bu usulü Beylerbeyi Settâriyye şeyhi Râmî Bey de kendince muvafık bularak mensuplarına bu tarzda kırmızı şerit taktırmış olduğu görülür.

Ziya Molla'nın Üsküdar'daki Malatyalı İsmail Ağa Câmi'-i şerîfnde imamlığı da vardı. Sa'diyye'den Malatyalı İsmail Ağa Tekkesi'nin şeyhi Şemseddin Efendi halifelerinden Ömer Efendi burada imam iken bu ciheti ondan satın almıştı.

Şeyh Ziya Efendi'nin zikirciliği de kuvvetliydi; kıyam zikrini ayak vurarak idare etmek gibi orijinal tarafları bile vardı, zira ayak vurmak devrana mahsustur.

Sonradan Bektaşîliğe intisap eden Ziya Molla'nın babalık icazesi bidayette Merdivenköy şeyhi Hacı Ahmed Burhan Baba'dandır, sonra ayrıca Çamlıca Tekkesi şeyhi Ali Nutkî Baba'dan da ikinci bir icaze daha almıştır ki rehberi Yaşar Baba'ydı.¹ Kendisine Hazret-i Hüdâî Hankahı'nda ayrıca ve teberrüken Celvetiyye tâcı da giydirilmişti.



Üsküdar Rifâ'î Tekkesi şeyhi Ziya Molla, 1908 civarında (Revnakoğlu arşivinden)

1 Revnakoğlu, klasik tekke musikisinin büyük üstadı dediği, İstanbul'un meşhur zakirbaşlarından Yaşar Baba'nın ayrıntılı biyografisini bazı fotoğraflarla birlikte şu yazılarında kaydetmiştir: Cemâleddin Server Revnakoğlu, "Meşhur Bektaşîler: Yaşar Baba", *Tarih Dünyası*, C. 2, S. 6, 1965, s. 177-180; Cemâleddin Server Revnakoğlu, "Meşhur Bektaşîler: Yaşar Baba", *Tarih Dünyası*, C. 2, S. 7, 1965, s. 251-253.

Himmetzâdelerden İzmit Bayramiyye Tekkesi şeyhi meşhur Zakir Abdussamed Efendi'nin babasından ders okumuş, onun oğlu Şeyh Abdussamed Efendi'den de bir şeyhe lâzımdır diyerek bir miktar şuuil ve ilâhî geçmişti. Abdussamed Efendi'ye "hocam" ve "hocazâdem" diye hitap ederdi. Hocazâde ne zaman dergâha gelse Şeyh Ziya Efendi mihrap önünde hemen feracesini sırtından çıkarıp ona giydirir ve idareyi de ona bırakırdı.

Revnakoğlu, Bektaşîliği hakkında kîlûkâl edenlere Ziya Efendi'nin söylediği şu ilahiye merhum Hacı Şeref'in ilahî mecmuasında sayfa 382'den aktarmaktadır:

Gördüm cemâlinde yâ hû rûy-ı Şâh'ı renk
renk Mevc urur cismimde rûhum seninle renk
renk

Mübtelâ oldum ezelde zuhûr etti bu âlemde
Aşkın ile ben her demde görünürüm renk
renk

Bildirilmez işte bu hâl söyletmen çünkü
muhâl Uşşâkın malûmu fi'l-hâl aşktan
görünürüm renk renk

Esîr-i nutk-ı yâr oldum aceb bilmem ne bu
hâl oldum Âleme destân oldum söylenirim
renk renk

Hâlimi bilenler yoktur vâkıf-ı sır olan yoktur
Hakkımda söyleyen çoktur işitirim renk renk

Renk da'vâsın edenlere renkten haber soranın
Andan haber vermezem ben görünürüm renk
renk

Rengin aslını bilmeyen şarâb-ı aşkı içmeyen
Sâkî-i şarâb-ı aşkım gel iç benden renk renk

Pâzâr-ı aşkı bilmezler sırr-ı Hak'tan
anlamazlar Âyîne-i aşktır Ziyâ görünürüm
renk renk

Hazretin cenaze namazı dergâhın karşısındaki Tavaşi Hasan Efendi Câmi'-i şerîfnde eda olundu. Vasiyeti üzerine ertesi çarşamba günü tekkede büyük babası Şeyh Feyzullah Efendi'nin lahdinin içine konulmuştur, babasının yanında değildir.

Ayrıca Ziya Efendi'nin söylemiş olduğu bir nefesi Ergun (Ergun, II, 1943: 683-684) şu şekilde kaydetmektedir:

Bakdım ben ol mihrâba gördüm cemâl-i yâri
 Temevvüc etti aşkım verdi bana bu hâli
 Ziya sen de sabr eyle erem dersin
 Hüseyin'e Fedâ kıl cân ü başın terk et
 ucb ü riyâyı

Revnakoğlu, Şeyh Ziya Efendi'nin halifelerini zikrettikten sonra, bu sefer ona "Ziya Baba" diyerek ondan Bektaşî nasibi alanları² sıralar: Zakirbaşı Tatar Yaşar Baba, Giritli Postacı Ali Baba, Balçık Tekkesi postnişini Hâlid Efendi ve oğlu Mahmud Efendi, Boşnak Asım Efendi (Giritli Ali Baba'nın oğulluğu), Şeyh Râmiz Baba, Kubbe Tekkesi dervişlerinden Nihad Efendi ve Süleyman Efendi.

Adını kubbeli tevhîdhanesinden alan Kubbe Tekkesi de Rifâ'îlik'in mühim merkezlerindendi. Revnakoğlu notlarına akseden şu bilgi, bu tekkenin son devrinde Bektaşî neşesini göstermeye kifayet eder (96:5):

Kubbe şeyhi merhum Molla Bey'le Kara Baba şeyhi Hakkâk Mehmed Hilmi Efendi merhum matem ayında hususiyle aş gününde ekseriya Merdivenköy Bektaşî Tekkesi'nde bulunurlar, başlarına fâhir geçirerek hizmete soyunurlar ve çok defa dergâhın aşevindeki hizmetin tertip ve intizamına riayet ederler, avdetlerinde beş lira alırlar ve niyaz esnasında rikâp (etek) öperlerdi. Molla Bey'in zaten dedebabadan nasibi vardı. Bu zevatin arasında Beylerbeyi Settâriyye şeyhi Râmî Bey merhumun da bulunduğu olurdu, fakat Râmî Bey şeyhzadeliğinde kendi babası tarafından dedebabanın terbiyesine verilmiş olduğu için başında Bedevî tacı olarak hizmete iştirak ederdi. Bu istisnai müsaade dedebabanın irfan ve insafını gösterir... Molla Bey birazcık demlenirdi, "Az miktarında haramiyyet yoktur" derdi, "İmâm-ı A'zam sekir vermezse sekirden önceye kadar caizdir" demiş diye de ilave ederdi.

17 Şubat 1910'da vefat eden Molla Bey'in takipçilerinden, halifelerinden bazılarının isimleri ve bunların postnişini oldukları tekkelerin adları zikredildiğinde bu Bektaşî de olan Rifâ'î şeyhinin kudreti ve meşrebinin nüfuz sahası daha iyi anlaşılır: Kubbe Tekkesi'nin son şeyhi büyük oğlu Haydar Bey, Karasarıklı Tekkesi şeyhi Hasan Safvet Efendi ve son şeyhi Şevket Efendi, Alyanak Tekkesi son şeyhi Kadri Efendi, Çırakçı Tekkesi'nin son şeyhi Bedreddin Bey, Bekâr Bey Tekkesi şeyhi İhsan Bey. Bunlara ilâve olarak teberrüken de kendisinden Âbid Çelebi Tekkesi'nin son şeyhi Selâhaddin Bey ve Resmî Kâdirîhanesi şeyhi Mehmed Şerefeddin Efendi hilâfet almıştı.

Celvetiyye'den:

Aziz Mahmud Hüdâî tecrübesiyle Halvetiyye ve Bayramiyye'nin içinden çıkan Celvetîlik, "Hâşim Baba" diye ünlenen Mustafa Hâşimî'nin (ö. 1782) tesis ettiği kolda Celvetî-Bektaşî bir renk almış, bu kolun son şeyhi Yusuf Fahir Baba'ya kadar bu meşrep devam etmişti.

2 Nasip almak, Bektaşîliğe intisap etmek demektir.

Hâşim Efendi, merkezde Celvetî şeyhidir, diğer birçok şahsiyette olduğu gibi Bektaşîlik onda ikinci derecede ve tarikat erkânına tesir etmemiş bir hâldedir. Çok defa tekkeler devrinin son safhasında bu renge bürünen bazı tarikat şeyhlerinde Bektaşîlik, ayinlerine, adaplarına dahil olmadan, ancak neşesiyle, Hz. Ali ve evlâtlarına duyulan muhabbetle, kalenderlikle temsil edildi. Revnakoğlu bu hususa Hâşim Baba'ya dair notlarında bilhassa işaret eder (90:316):

Tarikat mensuplarının "Seyyid Hâşim" dediği, Bektaşîlerin "Hâşim Baba" diye tanıdığı bu zat, esasında Celvetiyye'dendir. Bu tarikatta "Hâşimiyye" şubesini kurduğu için ikinci pîr sayılır. Bazı şiir ve akidelerinde meşreben Bektaşîlikle ilgisi olduğu görülürse de bu onun izafe tarafıdır, kendisine ve kendisinden sonra tekkesinde şeyhlik edenlere usulen verilmesi âdet olan itibarî bir Bektaşîliktir ki nisbî bir tevcihten, formaliteden ibarettir. Seyyid Hâşim'in Üsküdar'daki Bandırmalı Tekkesi'nde kendi zamanından beri tatbik edilegelen bu usul yani Seyyid Hâşim'in çocuklarına ve buranın şeyhlerine Bektaşîyye'den icazetname verilmesi zamanımıza kadar ihmal olunmaz bir anane hâlinde devam ettirildiği hâlde bu tekkenin şeyhleri şimdiye kadar hiçbir Bektaşî dergâhında babalık etmiş değillerdir; Bektaşîlerce de gerçek bir Bektaşî babası sayılmazlar, çünkü emeksiz, hizmetsiz, sûri bir şekilde verilen teberrüknameden ibarettir.

Haşim Baba'nın Bektaşîlik intisabının kimden olduğu konusunda Ergun şunları kaydetmiştir:

"... Kırşehir'deki Hacı Bektaş Tekkesi babasının İstanbul'daki vekili idi. Üsküdar'da Celvetiyye'den Bandırma dergâhı şeyhi olmakla beraber Mısır'daki Kasrûlayn tekkesi şeyhi Hasan Baba'ya intisab ederek Bektaşî olmuştu." (Ergun, II, 1943: 409)

Nakşibendiyye dışındaki Sünnî tekkelerde Bektaşîliğe karşı duyulan taassup ancak 19.yy'ın ikinci yarısında çözüldü. Hâşim Baba, daha erken bir tarihte Bektaşî olmuş ve bedelini de bilhassa vefatından sonra ödemişti. Cenazesi onun Bektaşîlik cephesinden huzursuz olan Celvetîlerce asitaneye alınmamış, tekkeler tarihinde ilk vaka olarak bu hadise unutulmamıştı. Celvetî asitanesince "Bektaşî", dinden uzak kimsenin; "Bektaşîlik" dine muhalif hâllerin adıydı. Bu umumî duruştan ilk ayrılan Celvetî Bandırmalı Tekkesi şeyhi Seyyid Hâşim'in vaziyeti, "Hâşimiyye musallâsı" denilen bir müşahhas mekânın varlığıyla da tescillenmişti (208:410-16):

Hâşimiyye musallâsı, Hazret-i Hüdâî Hankahı'na gelirken cümle kapısına ve yanındaki çeşmeye varmadan dört yol ağzındaydı. Seyyid Hâşim vefatında cenaze namazı kılınmak üzere hankaha getirildiği zaman kapılar kapanmış, cenaze içeriye alınmamıştır. Sebep, Seyyid Hâşim'in aynı zamanda Bektaşî olması ve Hacı Bektaş Hankahı'nda dedebabalık etmiş bulunmasıdır. Bunun üzerine cenazeyi getiren Seyyid Hâşim Tekkesi mensupları ve hazır bulunan diğer şeyhler ve dervişler Celvetî usulüne başlamışlar; bir kısmı da hemen orada bir musallâ makamı vücuda getirmeye koyulmuşlar. Yeni musallânın yapılması bitip tamam oluncaya kadar tabutun etrafında toplu bir hâlde yapılan Celvetiyye usulü devam etmiştir ve ancak bundan sonra Seyyid Hâşim'in cenaze namazı burada kılınmak suretiyle Bandırmalı

Tekkesi'ne getirilmiştir. Bandırmalı Dergâhı şeyhlerinin cenaze namazlarının bu musallâda kılınması böylece sünnet-i tarîkat olmuştur. Hazret-i Hüdâî Hankahı'nın son şeyhlerinden Ruşen Bey iki dergâh arasındaki geçimsizliğin unutulması için musallâyı oradan kaldırtmıştır ve çok da iyi etmiştir.

Celvetî şeyhlerinden Sarmaşık Tekkesi'nin son şeyhi ve Mihrimah Camii imamı Hafız İbrahim Hakkı Efendi'nin gasli Bektaşî Râmiz Dede tarafından gerçekleştirilmiştir. Sarmaşık Tekkesi, Celvetîlerce (117:444) “Hazret-i Hüdâî burada birkaç gün oturdukları ve dolayısıyla meydan açıp mukabele ettikleri için âsitâne-i sâni sayılır.”

Halvetiyye'den (Sinâniyye-Zühriyye)

Sarmaşık Tekkesi'nin Celvetî şeyhlerinden Hafız İbrahim Hakkı Efendi'yi gasleden Râmiz Dede, Halvetiyye'nin Sinâniyye-Zühriyye kolu şeyhlerindendi. Sonradan dahil olduğu Bektaşîlikte babalık mertebesine erişmişti. Tam adı “Salih Râmiz Coşkun Eren” olan ve “Râmiz Baba”, “Müftü Baba” diye de bilinen bu şeyhin biyografisi, kendisine devam eden Revnakoğlu tarafından kaleme alınır (232:63- 64):

H.1286'da Selanik'te Sinânî Tekkesi'nin yanındaki baba evinde doğdu. Zâkirzâde Şeyh Mehmed Necip Efendi'nin oğludur ve onun babası Derviş Salih Efendi, babası Emin Efendi, babası Mehmed Efendi, babası Mahmûd Efendi, babası Ramazan Efendi (Akâid şarihi; İstanbul'dan Selanik'e gitmiştir.)

İlk defa Selanik Cami-i kebîr hatibi Abdülkerim Efendi'den besmele dedi, sonra Hamidiye isimli ibtidaî mektebine girdi; bitirdikten sonra rüşdiyye geçti, onu da ikmal ettikten sonra fıkha başladı ve 18 yaşında tamamladı, icazeti yine Abdülkerim Efendi'dendir. Daha sonra İshak Paşa Medresesi müderrisi Hafız Abdullah Efendi'den cami dersleri okudu, 23 yaşında icazetname aldı.

Tarikat tarafı: Sinânî Zühriyye'den Salih Lutfi Efendi hulefâsından Nevrekoplu Şeyh Mehmed Efendi'yedir. Şeyh Mehmed Efendi'nin ecdadı, Zühriyye'den Nevrekop Tekkesi'ni yapan Şeyh Yakup Efendi'dir. Bu Yakup Efendi, Hüsameddin Uşşâki halifelerindendir.

Sülûkunu bitirip Serez'de Cuma Tekkesi şeyhi Serezli Hüseyin Efendi'den istihlâf edildi, 25 yaşındaydı. Pederi hayatta olduğundan tekkede şeyhlik etmedi, kendi tekkesinde ve diğer dergâhlarda zaman zaman zakirlik, zakirbaşılık ederek, bazen de meşkler yaparak hayli talebe yetiştirdi. Ramazâniyye'den de icazesi vardır.

Selanik Hamidiye Câmî'-i şerîfinde uzun müddet imamlığı vardır. Bu vazife üzerinde iken Lankaza müftüsü seçildi, Yunan işgaline kadar 25 sene müddetle bu vazifede kaldı.

Bektaşîliği: İlk nasibi İzmir'de Hüseyin Hâkî Baba'dandır. 1948'de İstanbul'da Zenneci Hasan Basri Baba'dan dervişlik ve baba tâci giydi. Marangoz Üsküplü Ziya

Baba ile beraber Postacı Ali Baba tarafından destarı sarılıp icazetnamesi verildi; rehberi Ahmed Necmeddin Baba'dır.

Vefatı 27 Kasım 1962 salı saat 18.30'da. İki gün sonra regaip kandiline rastlayan perşembe günü toprağa verildi. Bakırköy Akıl Hastahanesi'nde göçtü. Rûmî 14 Kasım 1377, 29 Cemaziyelahir.

Revnakoğlu, yukarıdaki resmî notlarına, yakından tanıdığı bu babayla ilgili şahsî malûmat da ilâve eder (232:66-69):

Salih Râmiz Baba, Zenneci Hasan Basri Baba'dan tâc giymiş, Postacı Giritli Ali Cemalî Baba'dan icaze almıştır. İlmi, fazlı, hâli, kemali ile yaşayan kıdemli babalar içinde "dedebaba" değil, "pîr baba" sayılacak kâmil insandır. Mükemmel ve mükemmildir; bulunmaz, erişilmez meziyetlere malik, gün görmüş, umur görmüş, hâl ehli, sevimli bir ihtiyardır. Hem ilmiyeden hem meşâyihden hem de Nâzeniyye'den bulunması Tanzimat'tan beri İstanbul Bektaşî babaları arasında pek az görülen hususiyetlerindedir.

Zaman zaman hafız ve imam, Selanik'te müderris, Lankaza müftüsü ve Halvetiyye'nin Sinânî - Zührî kolları şeyhi iken son zamanlarda Bektaşî olmuştur. Hayatta bulunan son babalar içinde irfan adamı olmak itibarıyla hakikaten üstün bir yeri vardır ki kimse tarafından istihlaf edilemez. Yaşının bir hayli ilerlemiş olmasına rağmen kitap ile ilimle ilgisi hâlâ kesilmemiştir. Şaşılabilecek şekilde hafıza kudreti, gayetle mazbut, esaslı bir vukufun mahsulü olan meslekî malûmatı, hele o eşsiz emsalsiz mahfuzat ve hatıratının zenginliği, dolgunluğu, yaşının doksana dayanmış olmasına rağmen hiç yaşlanmayan, hakikaten imrenilecek müstesna bir mazhariyet hâlinindedir. Zaten babanın ayakta duran en kuvvetli tarafı da budur.

Her hâlini iyi bildiğim eski bir aşına olması itibarıyla diyebilirim ki eli kalem tutan, eser veren bir fikir ve kültür adamının onunla konuşması, eserine en sağlam vesikayı, en zengin hazineyi bulmuş olması demektir, çünkü ne söylediyse kitapta yeri vardır. Onun bu hâlini velînimet-i irfânımız merhum ve mağfur Allâme İsmail Sâib Efendi hazretlerine benzetirdim, rûh-ı revânî şâd u hurrem olsun.

Fakat Ramiz Baba'nın affolunmaz bir hatası vardır, geçen yüzyılda tekke şeyhlerinin içine düştüğü, tekkeleri çöküşe ve kapanışa sürükleyen bir günahdır bu (232:48-49):

Râmiz Baba'nın, bu irfanlı, faziletli adamın son günlerinde bence en büyük hatası, hatta kabahati şu olmuştu: Hiç bilmediği, tanımadığı, konuşmadığı, sadece kahve köşesinde rastladığı her telden çalar, her yolda görünür bazı kimselere Mazlûm Baba'nın rica ve tavsiyesine inanıp daha doğrusu ömründe erkân görmemiş, erkâna girmemiş bu adamlara kendi icazetnamesinden birer suret çıkarıp dağıtması ve dolayısıyla evliyâullâhın emanetini zıyan, sebil etmesidir. Kendisinden sonra onların baba rolünde görünmeleri işlenmiş bu büyük hatanın acıklı bir sonucudur.



Ortadaki Râmiz Baba, sağdaki Revnakoğlu

Mevleviyye'den:

Geçen yüzyılın başında, Abdülvâhid Çelebi, Mevlevîlikte Bektaşî rengin en yoğun olduğu şahsiyeti, aldığı hilâfetle Bektaşî nasibi de veriyordu. Revnakoğlu notlarına göre Abdülvâhid Çelebi (ö.1907), Bektaşîlik ikrarını Mehmed Ali Hilmi Dede Baba'dan, nasibini de Nâfi' Baba'nın halifelerinden Ruhî Baba'dan almıştı (269:157-60):

Abdülvâhid Çelebi, İzmirli Ruhî Beybaba'dan Bektaşî nasibi almıştı, bu itibarla kendi oğlu ve cânîşini olan Abdülhalim Çelebi'yi de Bektaşî yapmıştı, ayrıca çelebiyândan bazılarına ve Mevlevî muhibleri arasında müstaid gördüklerine Bektaşîyye'den nasip veriyordu, bu sebeple Bektaşîlik ve Bektaşîlerle alâkası artmıştı. Kırşehir'de Hacı Bektaş makamını ziyaret etmek üzere Aksaray'a kadar gitmişti, orada Sultan Abdülhamîd tarafından Konya'ya sürgün gönderilen hürriyetperver zevat ile temasa geçerek onlara maddî-manevî yardımlarda bulunuyordu.

Üçüncü hanımı için Konya'nın Meram sayfiyesinde yaptırdığı köşküne de "Yıldız" adını koymuştu. Bu derece ileriye gitmek cesaretini göstermekte devam ettiğinden saray kendisinden pek tabîi olarak hoşlanmıyordu. Şehrin valisi bulunan Avlonyalı Ferid Paşa'nın da bu hâl dikkatini çektiğinden o da üzüntü ve endişe içindeydi. Kendisi nasipli bir Bektaşî olduğu hâlde biraz da kıskançlık yüzünden Abdülvâhid Çelebi'yi çekemiyor ve onun Bektaşîliğini saraya karşı menfî bir hareketmiş gibi göstermek istiyordu. Nihayet Abdülvâhid Çelebi'ye oyun etmek için saraya şu mübalağalı telgrafi

çekti: "Konya pîr makamı postnişini Abdülvâhid Çelebi, Aksaray'da birkaç yüz Bektaşî babası ile halvet olmuştur. Şimdi de Acem'e doğru hareket etmek üzeredir!"

Ferid Paşa'nın bu telgrafı vehm-i şâhâneyi artırmış olduğundan hemen şu cevap gelmişti: Abdülvâhid Çelebi'nin derhâl Acem'den geri çevrilmesi ve Konya şehrinden dışarıya çıkmaması irade ediliyordu.

Hâlbuki Abdülvâhid Çelebi, Aksaray'dan Hacı Bektaş'a girerken yol üzerindeki Acem köyüne hâliyle uğrayacağından Ferid Paşa vehm-i şâhâneyi tahrik etmek için buradaki "Acem" lafzı ile Acemistan'a gitmek üzere bulunduğunu ortaya atarak zihn-i şâhâneyi teşviş etmek istiyordu.

Bezmi Nusret Kaygusuz, Revnakoğlu'na yazdığı 1960 tarihli mektubunda Abdülvâhid Çelebi'nin Bektaşî şeyhi Ruhî Beybaba için şu bilgileri verir (248:77):

Ruhî Beybaba'ya gelince, 1828'de İstanbul'da doğmuştur. Babası Abdülmecid'in saray imamı ve şehzadelerin muallimi Kazasker Mehmed Zeynelabidin Efendi'dir. Arapça, Farsça ve Fransızca bilirdi. Edirne ve Bağdat vilâyetlerinde kadılık yapmıştır. Sultan Murad taraftarı diye Abdülhamid tarafından İzmir'e sürgün edilmiştir. İzmir'de avukatlık da ederdi. Nâfi' Baba'nın yetiştirmelerindedir. Zarif nükteleriyle büyük bir şöret kazanmıştır. Şair Eşref, mebus ve bestekâr Şükrü Şenozan, Taşlıoğlu Doktor Edhem, muharrir ve müellif Bıçakçızâde Hakkı, meşhur Tevfik Nevzad, Zeytunîzâde Remzi ve daha birçok efâzıl bu zattan nasip almışlardır. 1899'da İzmir'de vefat etmiştir. Sanırım ki bazı fikra ve nükteleri Ziya Somar'ın Fikir ve Edebiyat Tarihimizde İzmir [Yakın Çağların Fikir ve Edebiyat Tarihimizde İzmir] adlı eserinde zikredilmiş olacak.

Revnakoğlu, Bezmi Nusret'e yazdığı cevabî mektubunda yukarıdaki biyografik malûmatın bir kısmını tashih edip ilâvelerde bulunur (248:79):

Yalnız bir noktayı arz edeyim: Ruhî Beybaba, Zeynelabidin Efendi'nin oğlu değil, torunudur. Zeynelabidin Efendi, "Zeynî Efendi" denilen zattır ki Molla Gürani'de Reisületıba Ömer Efendi Medresesi'nde yatan Şeyhülislâm Çelebizâde Küçük İsmail Asım Efendi'nin oğlunun oğludur. İsmail Asım Efendi, biliyorsunuz, aynı zamanda şairdir, divanı vardır, vakanüvistir; baba - torun kazasker ve şeyhülislâm olmuşlardır. Molla Gürani Tekke ve haziresinin karşısındaki medresenin bahçesinde ailesi efradı ve şair kızı ile beraber yan yana yatıyorlardı. Bu hasta heriflerin tarihî ismetimize saldıran istimlâk tahripleri sırasında 1959 Ağustosunda bir gece içerisinde havaya uçuruldu. Bereket versin, kitabelerini yıllarca önce yazmıştım.

Tekrar başa dönelim, Abdülvâhid Çelebi'nin Bektaşî ikrarına ait vesika, bizzat ikrarnamenin metniyle Revnakoğlu dosyalarında yer alır. İkrarnamenin sonunda Hasan Sait Bey'in babası Osman Nuri Bey'in el yazısı ve imzasıyla şu not yer alır: "Abdülvâhid Çelebi, Manisa Mevlevîhanesi şeyhi iken mürşidim Mehmed Ali Hilmi Dede baba'yı oraya davetle nasip

aldığını müşarünileyhin vekîl-i umûru olup 1341 senesi görüştüğüm Manisalı Agâh Bey'den öğrendim. Vâhid Çelebi sonra baba olmuştur. Bu ikrarnameyi kendi tanzim ettiği anlaşılıyor. Ben bunu kerimezâdesi Said Çelebi'ye evrakı arasından aldırılmışım. Nevruz”

İmzasını tayin edemediğimiz aynı evrakın arkasındaki bir diğer notta da bu vesika için şu ifadeler yer alır: “Tarikat-i Bektaşîyye'den olduğu mervi bulunan evlâd-ı Hazret-i Mevlana'dan ve Konya Asitâne-i Mevleviyyesi postnişini merhum Abdülvâhid Çelebi'ye ait ikrar ve ahidnâme-i Bektaşîyye olarak rivayet edilerek fakire getirilmişti. İkrârname-i Bektaşîyye ile hiçbir müşareket olmayan bu suret, Said Bey'le ayrıca müzakere edilerek bu zan tashih edilecektir. 14 Mayıs 1326.”

Revnakoğlu'nun, dostlarından Hasan Said Çelebi'nin vefatından sonra babası Nevruz Bey'den aldığı Abdülvâhid Çelebi'ye ait ikrarnamenin her hâlde suretten ibaret olan metni şöyledir (180:15- 18):

Bism-i Şâh

Erenler meydanında pîr huzurunda mürşidine teslim ve rızada oldun mu? Oldum. Kazaya razı olup kadere bağlandın mı? Bağlandım.

Ettiğin ahid ve ikrardaki esrarı agyara söyleme! Allah, Muhammed, Ali ve on iki imam hânedân-ı ehl-i beyte iman ve ikrar ettin mi? Ettim.

Zikrolunacak ahidnamede münderiç olan şerâyitin kâffesini kabul edip mucebince amel ve sebat etmediğin surette haremim talâk-ı selâs ile boş olsun mu? Evet, şerâyitin mündericatın kâffesini kabul edip mucebince amel ve sebat etmediğim surette haremim talâk-ı selâs ile boş olsun.

Ve bu kabul ve ikrardan döner isen rûz-i mahşerde yüzün kara olsun mu? Olsun.

Hazret-i Peygamber sallallâhu aleyhi ve sellem ve Cenâb-ı Ali Murtazâ kerremallâhu vechehu efendilerimizin ve evlât ve ahfâdının sevdiğini sevip tevellâ ettin mi ve sevmediklerini sevmeyip teberrâ ettin mi? Ettim.

Sevilmeyecek şunlardır: İbn Mülcem, Şimr-i Zi'l-cevşen, Muaviye, Yezid, Ubeydullah b. Ziyad, Amr b. el-Âs, Mervan, vaka-i Kerbelâ'da a'dâ askerinin serdarı Habîs-i Ömer ve o askerinin kâffesi, el- hâsıl Yezid'in oğlu Küçük Muaviye ile Ömer b. Abdülaziz'den başka Emeviyye gürûh-ı mekrûhunun kâffesi ve bu habislere lanet olsun mu? Olsun.

Ve bu ahbeslerden başka Hazret-i Şâh-ı “levlâk” ve Cenâb-ı Şâh-ı velâyet efendilerimize ve evlât ve ahfâdına ihanet edenleri tevârîh ve kütüb-i sâirede gördükte ve hakikatine vâkıf olanlardan içtittikte sevmeyeceksin! Sevmeyeceğim.

Zikrolunacak ahidnamedeki şerâyitin kâffesini kabul ve mucebince amel ve sebat etmezsen İbn Mülcemliği, Şimrliği, Mervanlığı, Muaviyeliğı, Yezidliği, Nemrudluğu, Firavunluğu, Ebuçehilliğı kabul ettin mi? Ettim.

Ve şerâit-i mezkûrede sebat etmezsen Cenâb-ı Hakk'ı ve peygamberimiz Hazret-i Muhammed sallallâhu aleyhi ve sellemi ve kâffe-i peygamberân-ı izâmî ve Hazret-i Ali kerremallâhu vechehu efendimizi ve İmam Hasan ve İmam Hüseyin efendilerimizi ve kâffe-i evlâd-ı Resûl'ü ve pîr-i destgîrimiz Hazret-i Mevlana Celâleddin Rûmî ve Hazret-i Şems-i Tebrizî ve Hacı Bektaş-ı Velî efendilerimizi ve kâffe-i pîrânı inkârı kabul ettin mi? Ettim. Vallâhi mi? Vallâhi. Billâhi mi? Billâhi.

Zikri mev'ûd ahidname ve şerâyit:

Allahu taâlâ ve tekaddes hazretlerinin birliğini tasdik ettin mi? Ettim elhamdü lillâh.

Kur'ân-ı kerîmde olan enbiyanın kâffesinin ve bâ-husûs Fahr-i âlem sallallâhu aleyhi ve sellem efendimizin ve bi'l-cümle enbiyanın nübüvvetlerini kalben ve lisanen tasdik ettin mi? Ettim.

"Lahmüke lahmî, cismüke cismî" hadîs-i şerîfenden müstebân olduğu veçhile Hazret-i Muhammed ile Cenâb-ı Ali'yi bir bildin mi? Bir bildim.

Pençe-i âl-i abâ olan Muhammed, Ali, Fatma, Hasan, Hüseyin efendilerimize muhabbet, Allah'a muhabbettir ve bu zât-ı şerîflere ziyade muhabbet edip her işte kendilerinden istimdat edecek misin? Edeceğim.

İmam Ali ve Hazret-i Fatma ve Hazret-i Hasan ve Hazret-i Hüseyin ve Hazret-i Zeynelabidin ve Muhammed Bakır ve Cafer-i Sâdık ve Musa el-Kâzım ve Ali Rıza ve Muhammed Takî ve Ali Nakî ve Hasan el-Askerî ve Muhammed Mehdî efendilerimizi ve on dört masum pâki kâffe-i ashâbdan ziyade sevdiğin mi? Sevdim.

Ve bu zevât-ı kirâmı Ebu Hanîfe ve Şâfi'î ve Malik ve Ahmed b. Hanbel'e tercih ettin mi? Ettim. Hatîcetü'l-Kübrâ'yı ve sair evlâd-ı inâs-ı Resûl'ü kâffe-i nisâyâ tercih ettin mi? Ettim.

Eimme-i isnâ aşer ve on dört masûm-ı pâkten sonra pîr-i destgîrimiz Hazret-i Mevlana ve Hazret-i Şems-i Tebrizî ve Hacı Bektaş-ı Velî efendilerimizi kâffe-i [yurtık olduğu için okunamadı] bildin mi? Bildim.

Mâniin olmayıp Konya'da bulunulduğu hâlde hiç olmazsa ayda bir kerre pîr-i destgîrimiz Hazret-i Mevlana efendimizin huzûr-ı şerîflerine yüz sürüp ziyaretiyle teşerrüf edecek misin? Edeceğim.

Ve ziyaret esnasında hademe-i bâb-ı saâdet bulunanlara üç yüz kuruş nakde malik isen dokuz kuruş niyaz verecek misin? Vereceğim.

Ve Hazret-i Şems-i Tebrizî efendimizin hiç olmazsa iki ayda bir kerre zikrolunan üslûp üzere ziyaretiyle teşerrüf edecek misin? Edeceğim.

Ve sair ehlullâh-ı kirâm ve ehl-i kubûrun ziyareti re'yine muhavveldir ve ziyarette muhsenât çoktur.

Ve deyninden başka eli altmış bin kuruşa malik olduğun hâlde Kerbelâ'yı ve şâh-ı Necef'i ziyaret edecek misin? Edeceğim.

Vücudun afiyette olmak şartıyla ve deyninden maada on bin kuruşa malik olduğun hâlde Hacı Bektaş-ı Velî hazretlerinin ziyaretine gidip bin kuruş sarf edecek misin? Edeceğim.

Paraya bakmayarak bu ziyaretgâhlara arzu olunursa mütevekkilen gitmeye mezunsun ve re'yine muhavveldir, ama hac bahsinde şer'-i şerîf mucebince amel etmekle mükellefsin ve savm ve salât ve zekâtta dahi muktezâ-yı şer'le amel etmeye memursun. Beher gün öğlenden evvel kibleye müteveccihen Nâd-ı Ali ve fâtiha-i eimme-i isnâ aşere abdest ile devam edecek misin? Edeceğim.

Hasbe'l-beşerîyye mâni'-i şer'î zuhur etmedikçe terk etmeyecek misin? Etmeyeceğim.

Ve kasden haftada iki defa terkinde beis yoktur, tarafımızdan izin verilen ism-i celâle devam edip ism-i celâl nihayetinde bildiğin ayetlerden istediğin kadar okuyup pençe-i âl-i abâya ve eimme-i isnâ aşer ve on dört masûm-ı pâk hazerâtının ve Hazret-i Mevlana ve Hazret-i Şems-i Tebrizî ve Hazret-i Bektaş-ı Velî efendilerimizin ve hulefâ-yı Mevlevîyye ve çelebîyânın kâffesine ve hulefâ-yı Bektaşîyye ve kâffe-i ehl-i îmânın ve ebeveynin ervâh-ı tayyibelerine hediye edip bir miktar Hazret-i Pîr-i destgîr efendimizin sandûka-i şerîfelerine teveccüh ve rabitadan sonra şu veçhile gülbank çekmeli: "Vakt-i şerîf hayrola, hayırlar fethola, şerler defola, Allâhu azîmü 'ş-şânın ism-i zâtının nuruyla kulübümüz pür-nûr ola, dem-i Hazret-i Mevlana, ser-i şems-i nûr-ı nebî, kerem-i İmam Ali, hû diyelim hû."

Muharremü 'l-harâmda avam gibi olmamalıdır. Muharremü 'l-harâmın ibtidasından on ikinci gününe kadar sâim olacaksın! Olacağım.

Vücudun afiyette olup hiçbir mâniin yok iken ufak bir bahane ile Muharrem'in on iki günü içinde kasdî bir oruç yersen Hazret-i Pîr-i destgîr efendimizin dergâh-ı şerîflerinde tâmmü 'l-a'zâ ve semiz koyun kurban kesip otuz altı ya on sekiz yahut dokuz kuruş tuz mangırı vereceksin! Bir koyun kurban kesip tuz mangırı dahi vereceğim.

Ve tekrar bir oruç dahi yersen Hazret-i Şems efendimizin dergâh-ı şerîfinde ber-vech-i mezkûr bir koyun keseceksin! Keseceğim.

Kasdî olarak iki oruçtan ziyade yersen aslâ tecviz olunmayıp merdûd olup Yezidliği kabul edeceksin! Muharremde on iki gün içerisinde iki oruçtan ziyade yersen merdûd olup Yezidliği kabul edeceğim.

Bir dergâhta yahut muhibbândan birinin hanesinde mersiye yahut Hadîkatü 's-Suadâ okunursa vücudun afiyette olduğu hâlde devam edeceksin! Edeceğim.

Bir mühim iş sebebiyle on iki gün içerisinde iki yahut üç defa bulunamazsan beis yoktur. Hanende mersiye yahut Hadîka veyahut sair ehl-i beyt ve evlâd-ı Resûl'e müteallik kitapları okumak ve okutmak muvâfık-ı tarikattır, binaenaleyh ihtimam

etmelidir. Mersiye ve Hadika ve evlâd-ı Resûl haklarında olan sair kitaplar okunurken kemâl-i ta'zîm ile dinleyeceksin! Dinleyeceğim.

Dizin ağrımaz ise dizini kaldırmayacaksın! Kaldırmayacağım.

Dizinde ıstırap var ise sandalyede oturmaya ve bağdaş kurmaya mezunsun. Muharrem'in on iki günü zarfında az gülmeli, az yemeli ve esnâ-yı sıyâmda çorba ve mevsimine göre biraz sebze yemelidir. Et yemeyeceksin! Yemeyeceğim.

Çorba ve sebzeyi her nevi yağla pişirtmeye mezunsun, yalnız kıyma yerine yumurta kullanılacaktır. Ekmeği bıçak ile kesmeyeceksin! Kesmeyeceğim.

Bu on iki gün zarfında siyah elbise giyeceksin. Eğer siyah elbisen yok ise altı yüz kuruşa malik isen siyah elbise kestireceksin! Kestireceğim.

Eyyâm-ı sâirede mavi giymemeye dikkat edeceksin! Edeceğim.

Abâ gibi yünden mamul elbise giyeceksin. İntisap ettiğin kıtmîr-i âl-i abâ mürşidin fakire ber- vech-i sadâkat, hulûs-i kalble muhabbet edeceksin! Edeceğim.

Aleyhimde kalben ve lisanen bulunmayacaksın, aleyhimde bulunan olursa müdafaa edeceksin!

Edeceğim.

Aleyhimde bir şey işitirsen gelip söyleyeceksin! Söyleyeceğim. Mürşidin fakiri peder bileceksin! Bileceğim.

Evlât ve ayalimize kem nazar ile bakmayacaksın! Bakmayacağım.

Tarafımızdan halife nasbolunacak olursa fakire olan teslimiyet ve ahd ü misak muamelesini ona dahi edeceksin! Edeceğim.

Eğer sana bu fakir tarafından, Allah erenler göstermesin, zuhur ederse ve gittikçe tahakkuk ederse bi'l-müdafaa muhâfaza-i hukûkuna mezunsun. Sen fakiri peder bildiğin gibi fakir dahi seni evlâtılığa kabul ettim ve evlât ve ayaline kem nazar ile bakmayacağım, Allah erenler şahit olsun!

Bu ahidname mucebince intisap edip sırdaşın olan karındaşlarına muavenet edeceksin!

Edeceğim.

İrzina, malına ve canına suikast ve ihanet etmeyeceksin! Etmeyeceğim.

İhvanın ve mürşidinin haremlerine büyük ise valide, akran ise hemşire nazarıyla bakacaksın!

Valide ve hemşire makamında bakacağım.

Deyninden ve havâyc-i zarûriyyenden maada nukûda malik isen hîn-i hâcette

ihvanının zaruretini bitireceksin, şöyle ki ihvanından biri karz tarikiyle senden bir miktar mangır ister ise beş yüz kuruş nakde malik isen elli kuruş ve bin kuruş nakde malik isen yüz kuruş, hasılı ne kadar nakde malik isen bu hesap üzere binde yüz kuruş vereceksin! Vereceğim.

Ama ihvanından üç dördü birden ister ise içlerinden hangisi ziyade muhtaç ise ona vereceksin!

Vereceğim.

Ve karz-ı şer 'ide verilen vade tamamında müstakriz olan zat deynini eda edemediği hâlde bir o kadar daha vade... [sayfa eksik]

...ziyaretiyle, sâniyen ihvanın kıdemlilerini ziyaret ve bir kahve veya şerbetini içerek "Yevm-i meserretiniz mübarek olsun" diye tebrik edeceksin! Edeceğim.

Ve yevm-i mezbûrda ihvanından ziyaretime gelenlere riayet edeceksin! Edeceğim. Ve yevm-i mezkûrda yeni elbisen mevcut ise giyeceksin! Giyeceğim.

Hiç olmazsa çamaşır değişip temiz ve pak elbise giyeceksin! Giyeceğim.

Ve yevm-i mezbûra kabil ve vakit müsait ise sahra edip o veçhile icrâ-yı meserret etmek re'yine muhavveldir.

Bu ahidnameye vâkıf olmayıp ikrarı olmayan ehl-i zâhire, evlât ve ayal ve karındaşından maadasına kalben muhabbet etmeyeceksin! Etmeyeceğim.

Fakat muktezâ-yı maîşet-i dünyâ icap edenler ile müdara yolunda resmen görüşülür ise beis yoktur. Din ve tarikimizi muhafaza eden halîfe-i rûy-i zemîn padişahımız efendimize kalben, fiilen muhabbet edeceksin! Edeceğim.

İzdiyâd-ı şevket ü şân ve ömr-i hümâyûnlarına beher gün dua edeceksin! Edeceğim.

Bilcümle turuk-ı aliyenin ayin ve erkânına dahl ve taarruz edenlere, bâ-husûs Birgivî Hoca ve Berîka sahibi Hâdimli Hoca gibi musannıfîn-i bî-insâflara muhabbet etmeyeceksin! Etmeyeceğim.

Ve hâlen mevcut olan ulemâ-i zâhirden bunlara tabi olup turuk-ı aliyeye aleyhinde bulunanlara dahi muhabbet etmeyeceksin! Etmeyeceğim.

Erkân bahsine gelelim:

Mürşidinin veyahut ihvanının bulunduğu meclise dahil olduğunda eğer ehl-i zâhirden ihtiraz olunacak kimse o mecliste bulunmazsa iki elini beline koyup başını eğmeli ve münasip yere oturup otururken yeri öpmeli, eğer sandalye üzerine oturulursa tabîi öpülmez. Ba'de'l-kuûd aşk alıp münasip muhabbet arzu eder isen söylemeli ve icap eder ise dinlemeli.

İhvan meclisinde veya kendi hanende veyahut diğer mahalde bulunduğun hâlde sofraya oturulduktaki taama tuz ile bed' etmeli ve nihayetinde dahi tuz ile hatm

etmeli... İhtiraz olunacak kimse bulunmazsa şu veçhile gülbank çekmeli: “el-Hamdü lillâh, Hak berekâtını vere, erenlerin nân ve keremleri müzdâd ola, dem-i Hazret-i Mevlana, kerem-i İmam Ali, hû diyelim hû.

Ve daimî surette ateş ve kibrit bulunduğu hâlde çerağdan sigara yakmamalı. Elini yuduğın leğene tükürmemeli, ateş ocağına tükürmemeli.

İhtiraz olunacak kimse bulunmadığı hâlde “Bism-i Şâh” deyip taama bed’ etmeli.

Hanende pençe-i âl-i abâ levhasını bulundurup yüksek mahalle talik etmeli. Ve Cenâb-ı Pîr-i destgîr efendimizin ism-i şerîfi yazılı levhayı dahi bulundurmalı. Sair levhaların bulunup bulunmaması re’yine muhavveldir.

İşte bu zikrolunan şerâyit ve erkânı tamamıyla icra edeceksin! Edeceğim. Bıyığını kestirmeyeceksin! Bıyığımı kestirmeyeceğim.

Cenâb-ı Hak evlât ihsan ettiği hâlde zükûr ise Mehmed Ali ve evlâd-ı Resûl’ün zükûr isimlerinden; eğer inâs ise Hatice ve Fatma ve sair evlâd-ı Resûl’ün inâs isimlerinden ad koyacaksın! Koyacağım.

Bu ahidnamede münderiç olan şerâyit ve erkânın kâffesini kabul edip mucebince amel ve sebat etmediğin surette haremim talâk-ı selâs ile boş olsun mu? Evet, şerâyit-i mündericenin kâffesini kabul edip mucebince amel ve sebat etmediğim surette haremim talâk-ı selâs ile boş olsun.

Ve bu kabul ve ikrardan döner isen rûz-ı mahşerde yüzün kara olsun mu? Olsun.

Ve bu ahidnamedeki şerâyitin ve erkânın kâffesini kabul edip ve mucebince amel ve sebat etmezsen İbn Mülcemliği, Şimrliği, Mervanlığı, Muaviyeliği, Yezidliği, Nemrudluğu, Firavunluğu, Ebucehilliği kabul ettin mi? Ettim.

Ve şerâit-i mezkûrede sebat etmezsen Cenâb-ı Hakk’ı ve peygamberimiz Hazret-i Muhammed sallallâhu aleyhi ve sellemi ve kâffe-i peygamberân-ı izâmı ve Hazret-i Ali kerremallâhu vechehu efendimizi ve İmam Hasan ve İmam Hüseyin efendilerimizi ve kâffe-i evlâd-ı Resûl’ü ve pîr-i destgîrimiz Hazret-i Mevlana Celâleddin Rûmî ve Hazret-i Şems-i Tebrizî ve Hacı Bektaş-ı Velî efendilerimizi ve kâffe-i pîrânı inkârı kabul ettin mi? Ettim. Vallâhi mi? Vallâhi. Billâhi mi? Billâhi.

Biat eden derviş ile beraber okuyacak teslim tercümanıdır: “Erenler erkânı oldu imanım - Kalmadı gönümde şekk ü gümânım - Takıp teslim olup Hakk’a hemîşe - Erenler yolunda fedadır canım. Allah eyvallah hû dost!”

Biat tekmlî olup ayak üzerinde okunacak gülbank: “Vakt-i şerîf hayrola, hayırlar fethola, şerler defola, Allah, Muhammed, Ali, on iki imam, on dört masûm-ı pâk efendilerimiz, destgîrimiz ola, her belâda muhafaza edip görücümüz, bekçimiz ola.... Dem-i Hazret-i Mevlana, ser-i Şems ve Hacı Bektaş-ı Velî, nûr-ı nebî, kerem-i İmam Ali, hû diyelim hû.”

Rehber, sâliki getirip meydân-ı erenlerde Muhammed, Ali çerağı uyanırken rehberin okuyacağı gülbenk: "Muhammed, Ali, bism-i şâh Allah, eyvallah, Muhammed Ali çerağı rûşân, fahr-i dervîşân, zuhûr-ı îmân, kânûn-ı merdân, ber-cemâl-i Muhammed, kemâl-i Şâh Hüseyin, gerçekler demine hû."

Revnakoğlu (283:19), Bahariye Mevlevîhanesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'nin Sütlüce Bektaşî Tekkesi şeyhi Münir Baba'dan nasip aldığını; Münir Baba'nın da talebeliğinde Nureddin şeyhi Abdülaziz Efendi'den arakiye giydiğini kaydeder. Fahreddin Dede'nin nasıplendiği Münir Baba için Revnakoğlu şu bilgileri verir (1835-36):

Hacı İbrahim Münir Baba merhum Hicrî 1251 İstanbul Galata'da doğdu. Karaağaç Bektaşî Tekkesi şeyhi Hasîb Baba'nın muhibbidir. Beyoğlu'ndaki Kör Perişan Dede'baba'dan babalık icazeti aldı. Bektaşîliğinden önce babasıyla birlikte hacca da gitti. Çok kibar, edip, kâtip bir zat olduğu söylenilir. Münirî mahlaslı nefesleri vardır. 80 yaşında göçtü. Yaşlı olmasına rağmen hafızası yerindeydi. Gayet zarif, nekregû insandı. Çok sigara ve rakı içtiği hâlde kendini bozmazdı. Tıbbiye'de okumuştur. Mühendis Mehmed Râif Paşa'nın oğludur.

Uşşâkiyye'den:

İstanbul'da Yedikule Uşşâkî Tekkesi şeyhi Emin Baba (204:91-93) ile Uşşâkîlik Bektaşî renege bürünür. Meclis-i Meşâyih reisi Muhyiddin Efendi "Bu gürûh Uşşâkîler, Dersaadet Uşşâkî meşayihî ile mugâyir-i hâl ve tabiatıdır." hükmüyle Uşşâkîlerin bu kolundaki Bektaşî cihetin geçen asırda İstanbul'da temsil edildiğini tespit eder. Yine Revnakoğlu notlarında Uşşâkîler içinde bir zümre için şu notlar yer alır (186:15): "Nazilli'den gelen Hulûsî koluna mensup bir kısım yeni Uşşâkîler, Bektaşîliği benimsedikleri için pîr evi şeyhi Cemaleddin Efendi bunlara "erkân bozucu" der ve dergâha koymazdı." Revnakoğlu erkân bozuculuğa misal olarak da "Uşşâkîlerde şeyh postunun yeri mihrabın sağındadır, yalnız Denizli'den gelen kolda mihrabın içine almışlardır, bunlarda sûre-i Mülk cumhurla okunur" notunu düşer. Takipçileriyle Anadolu'da devam eden bu şube, İstanbul'da bilhassa yukarıda zikredilen Yedikule Uşşâkî Tekkesi'nde Emin Baba ile temsil edildi (204:165-66):

Nâzenîn-i Uşşâkiyye'den Fethiyeli Şeyh Hüseyin Hakkı-ı Mürebbî Baba'nın halifelerinden Tireli Mehmed Emîn Tevfikî Efendi (Emin Baba derler) 1300'de İstanbul'a gelip bu mescide meşihat koydu ve cuma günleri Uşşâkî usulüyle zikre başladı...

Bu Bektaşî neşeyi Emin Baba halifelerinden Fahreddin Himmetî Efendi (ö.1915), İstanbul'da Aksaray'da Kırkağaçlı Emin Efendi Tekkesi'nde sürdürmüştü. Fahreddin Himmetî, Uşşâkî-Bektaşî kolunun ilk mühim siması Ömer Hulûsî Efendi'nin (ö.1868) damadıdır.

II. Mahmud döneminde faaliyetlerine son verilen Bektaşîlik, II. Mahmud'un oğlu Abdülmecid devrinde serbest bırakılmış, bu tarihten itibaren diğer tarikatların bir kısmında, bilhassa bazı şeyhler noktainazarından tesir icra etmişti. Uşşâkîlik'te yukarıda bahsedilen şube bu cihetten

prototiptir. Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi*'nde (Ergun, II, 1943: 410), Bektaşilik ve diğer tarikatlar arasında teması tenkit diliyle anlatır:

Abdülmeccid'in cülûsundan sonra Bektaşiler tekrar ortaya çıkmışlar, tekkelerine de gene babalar tayin edilmişti. Fakat diğer tarikatlar arasına evvelce sokulan Bektaşiler cahil bazı dervişlerin itikatları üzerinde müessir oldular ve birtakım Bektaşî akidelerinin tabîî dinin ve tarikatın esaslarına vâkıf olmayanlar arasına yayılmasında mühim birer amil oldular. Müritlerini namazdan niyazdan affeden, şer'î tekliflerden kurtaran birtakım şeyhlerin türemesi en ziyade bu tarihten sonradır. 19. asrın sonlarına doğru muhtelif tarikat kisveleri altında birtakım Bektaşilere tesadüf edilmesi de bundandır. "Nâzenîn-i Uşşâkiyye" diye ayrıca bir tarikatın teessüs ettiği de gene bu asırda tesadüf edilir. Fakat bu zümrenin Uşşâkîlik'le hiçbir münasebeti olmadığı da muhakkaktır, çünkü Halvetîlik'in bir kolu olan bu tarikatın müessisi Hüsameddin Uşşâkî tam manasıyla müteşerri ve müttaki bir mutasavvıftır...

Hangi kisveye bürünürse bürünsün, Bektaşilerin en mühim vazifeleri halkı ve diğer tarikat mensuplarını Bektaşilik'e meylettirmektir. Bunlar, "Feyz ancak Bektaşilik'tedir, diğer tarikatlar bundan mahrumdur. İnsan Bektaşî olmadıkça "Ehl-i Beyt" muhibbi olamaz. Bektaşilik'in ibtidası, diğer tarikatların intihasıdır" gibi muayyen tabirlerle birtakım insanları kendi tarikatlarına celbetmeye çalışmışlardır.

Hüseyin Vassâf, kendisi Uşşâkîlik'ten hilâfetli ve müteşerri olmakla beraber, Uşşâkîlik içinde Bektaşî hâlîî yapılanmanın bilhassa Câhidiyye kolundan çıkan Muslihiyye'de görüldüğünü, Çanakkale havalisinde bu tür bir neşenin Uşşâkîlik'e tesir ettiğine *Sefîne-i Evliyâ*'da yer verir. Aynı kalem, yukarıda bahsi geçen Nâzenîn-i Uşşâkiyye'den Emin Baba'nın Bektaşilik'ini tevil yoluna gider, onun için *Sefîne*'de (Vassaf, IV, 2006: 475) şunları söyler:

Nice Bektaşileri kendisi Bektaşî görünerek yolundan çeler, tarik-i Uşşâkî'ye döndürürdü. Bilmeyenler ona "Bektaşî"dir derlerdi. Bir nutkunda li-hikmetin Bektaşilik'i bile medhetmişti, hâlbuki onun medhi bir siyâset-i tarikat idi, yoksa Muhammediyyü'l-meşreb sünniyyü'l-mezheb idi.

Nakşibendiyye-i Hâlidiyye'den:

Revnakoğlu görüntüsü ve belli davranışları ile şaşılacak derecede Alevîmeşrep olduğunu söylediği Şeyh Mustafa Efendi hakkında şunları aktarmaktadır (205:398-402):

Selânik Kara Müftü Tekkesi şeyhi Haşmet Efendizâde Şeyh Mustafa Efendi, Muhammed Can el-Mekkî halifelerinden, Selanik Meclis-i Meşâyih reisi ve İki Lüle şeyhi Hacı Ali Efendi'nin halifesidir. Kendisi Nakşî - Hâlidî olduğu hâlde şaşılacak şekilde Alevîmeşrepti, bıyıklarını kesmezdi, matem aylarında Muharrem'de Safer'e kadar oruca girer, geceleri de ağzına su koymazdı. Tekkede mukabele günleri cehri olarak zikrettirir ve ayağa kalkardı. İstanbul'da Üsküdar'da vefat eyledi. Halifesi Şeyh Abdullah Efendi, Eyüp'te Nakşibendiyye'den Vezir Tekkesi'ne şeyh oldu.

SONUÇ

Cemalettin Server Revnakoğlu'nun Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan kişisel arşivi pek çok alandan yığınla vesikayı ihtiva etmektedir. Özellikle İstanbul tasavvuf tarihi hakkındaki bilgilerde derinlik ve konuya hakimiyet dikkat çekmektedir.

Kendisi Bektaşî olmasa da İstanbul'daki Bektaşî dergahlarını, mütevazı zaviyelerini şeyhleri ve halifeleri ile çoğu zaman kendi şahitliğine dayanan bilgilerle anlatmıştır. Revnakoğlu arşivinden beş Bektaşî şeyhinin biyografisi bu çalışmada anlatılmıştır. Bu şeyhler hakkında verilen ayrıntılı bilgi dikkat çekmektedir. Sütlüce Bektaşî Tekkesi şeyhi Münir Baba'nın muhibbi olan ve babalık icazetnamesini Hacı Feyzullah Dede'baba'dan alan İbrahim Baba hem resmî biyografisiyle anlatılmış hem de kılık kıyafetinden karakter özelliklerine kadar her yönüyle yansıtılmıştır. Revnakoğlu özellikle Tevfik Baba'yı anlatırken hakkında söylenen dedikodular, nükteler, Bektaşî babalığı hakkında latifeler de dahil olmak üzere hemen her şeyi kaydetmiştir. Babalık icazetnamesini Nafi' Baba'dan alan bu şahsiyet Şahkulu Sultan Dergâhı'nın son resmî şeyhidir. Siyasi tarafı biraz karışıktır, İslam masonları denilen Tarikat-ı Salâhiyye'ye mensup olmasına rağmen milli hükümet için gösterdiği faydalar neticesinde istiklal madalyası almıştır.

Çamlıca Bektaşî Tekkesi postnişini Ali Nutki Baba'dan babalık icazetnamesi alıp Kapalıçarşı ve Üsküdar'da Bektaşîliği yaymış olan Hasan Basri Baba, Âşık Paşa ve Lutfî Efendi tarihlerinin haşiyeleri başta olmak üzere pek çok eserde hizmeti bulunmasına rağmen sahasında çok sessiz olduğu için pek tanınmayan Bektaşî Âlî Bey, Revnakoğlu'nun anlattığı diğer kişilerdir. Nutkî Baba'dan icazetname almış olan Ali Fethi Beybaba ise çocukluk mahcubiyetini korumuş, asla tarikattan çıkar sağlamayan biri olarak Revnakoğlu'nun takdirle andığı kişilerdendir.

İstanbul'da Rifâ'îyye tarikatında Bektaşî cihetin Üsküdar Rifâ'î asitanesinde Ziya Baba, Kubbeli Tekke'de Molla Bey ile temsil edildiği anlaşılmaktadır. Döneminde Bektaşîliği dolayısıyla eleştirilen Ziya Baba'yı Revnakoğlu karakterinden görünüşüne kadar ince ayrıntısı ile yansıtmaktadır. Molla Bey ise yetiştirdiği halifelerinin çokluğuyla nüfuzunu ortaya koymaktadır.

Celvetiyye'de Bektaşîleşme ise diğer tarikatlardan daha erken bir dönemde başlamıştır. Bektaşîliğe karşı sert bir tavrı olan Celvetiler Haşim Baba'ya bu tercihinin bedelini ödetmiştir. Haşim Baba öldüğünde cenaze namazı kılınmak için Celvetiyye asitanesine getirilmiş ancak Bektaşî olduğu için içeriye alınmayıp cenazesi cümle kapısına yakın bir yerde kılınmıştır. Sonra burası Haşimiyye musallası olarak isimlendirilmiştir.

Halvetilik'te Bektaşî cihet Ramiz Dede ile karşımıza çıkmaktadır. Revnakoğlu'nun, her halini iyi bilirim dediği Ramiz Dede hakkında aktardığı şahsi malumat özellikle dikkat çekicidir. Bektaşîlikte babalık mertebesine erişmiş olan bu şahsiyeti ilim irfan sahibi, erişilmez meziyetlere sahip olarak zikredip iyi tanımadığı pek çok kişiye icazetname vermesini ise affolunmaz bir hata olarak değerlendirmektedir.

Mevleviyye’de Bektaşî rengi en yoğun aksettiren şahsiyet Abdülvahid Çelebi idi, ayrıca Bahariye Mevlevihanesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede, Sütlüce Bektaşî Tekkesi şeyhi Münir Baba’dan nasip almıştı. Revnakoğlu, Bektaşîyye’den hilafet alıp nasip veren Abdülvahid Çelebi’yi dikkat çekici yönleri ile nakletmiştir. Hürriyetperver zevata yardım ettiği için saray tarafından sevilmeyen Abdülvahid Çelebi’nin kimi Bektaşîler tarafından da sevilmediğini aktaran Revnakoğlu, Bektaşîyye içindeki kıskançlıklara da değinmektedir. Abdülvahid Çelebi’nin Bektaşî ikrarına ait uzun bir vesikanın sureti Revnakoğlu arşivinde yer almaktadır. Bu vesika özellikle günlük yaşama ve Muharrem gibi özel bazı günlere dair pek çok folklorik malzemeyi, inanç ve uygulamaları yansıtmaktadır.

Uşşakiyye’yi Bektaşî renge büründüren Yedikule Uşşakî Tekkesi şeyhi Emin Baba’dır ve çeşitli uygulamaları ile erkan bozucu olarak nitelendirilen bir kola mensuptur. Uşşakiyye içinde Bektaşî neşeyi kendisinden sonra halifesi Fahreddin Himmeti Efendi devam ettirmiştir.

Şiilik ve Alevilik temayülünün en az olduğu tarikat olarak bilinen Nakşibendiyye’nin Halidiyye kolunda Şeyh Mustafa Efendi bıyıklarını uzatması, Muharrem orucu tutması, geceleri su içmemesi gibi halleriyle Alevimeşrep bir Halidî şeyhi olarak karşımıza çıkmaktadır. Revnakoğlu bunu şaşılabilecek bir durum olarak zikretmektedir.

İstanbul tekkeleri tarihine dair çalışmalar yaparken Bektaşîliğe dair malumatı da tespit eden Revnakoğlu’nun arşivinde yer alan bütün bu vesikalar İstanbul tekkeler tarihinin son dönemlerine ait bilgilerin unutulmasını, kaybolmasını engellemiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Ergun, S. N. (1943). Türk Musikisi Antolojisi (Cilt 2) Dini Eserler. İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası, s. 410.
- Osmânzâde Hüseyin Vassaf. (2006). Sefine-i Evliyâ (Cilt 1). (M. Akkuş, A. Yılmaz, Haz.) İstanbul: Kitabevi
- Osmânzâde Hüseyin Vassâf. (2006). Sefine-i Evliyâ (Cilt IV). (M. Akkuş, A. Yılmaz, Haz.) İstanbul: Kitabevi.
- Revnakoğlu, C. S. (1952, 22 Ekim). Bektaşîlikte Dinî Bir Ayin Var mı?, Vakit.
- Revnakoğlu, C. S. (1965). Meşhur Bektaşîler: Yaşar Baba. *Tarih Dünyası*, (Cilt 2). (S. 6). s-s. 177-180.
- Revnakoğlu, C. S. (1965). Meşhur Bektaşîler: Yaşar Baba. *Tarih Dünyası*, (Cilt 2). (S. 7). s-s. 251-253.



Yunus Emre Şiirlerinin Türkçeden Fransızcaya Çevirisinde Sözdizimsel Girişimler

Syntactic Initiatives in the Translation of Yunus Emre's Poems from Turkish to French

Yusuf Polat¹ 



¹Kırkkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi,
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Türkiye

ORCID: Y.P. 0000-0001-9341-6643

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Yusuf Polat,
Doç. Dr., Kırkkale Üniversitesi, Fen Edebiyat
Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü,
Türkiye
E-mail: polatyus@gmail.com

Başvuru/Submitted: 05.11.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 03.12.2020

Kabul/Accepted: 29.12.2020

Atıf/Citation:

Polat, Y. (2021). Yunus Emre şiirlerinin Türkçeden
Fransızcaya çevirisinde sözdizimsel girişimler.
TUDED, 61(1), 411-445.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2020-821665>

ÖZET

Çeviri uygulamacıları yazınsal söylemin çevirisinin daha güç bir etkinlik olduğunu bilirler. Bu güçlük girdinin sesbilimsel, sözcüksel ve sözdizimsel özelliklerinin yanı sıra, anlamsal ve kültürel boyutları ile de doğrudan ilişkilidir. Şiirde biçim ile içerik ayrılmaz bir bütün oluşturduklarından birinin öteki lehine göz ardı edilmesi şiirin doğasına zarar verebilmektedir. Bu yönüyle şiir çevirisi çevrilebilirlik tartışmasına da konu edilmektedir. Tartışma taraflarının büyük bir bölümüne göre de şiir çevrilemeyen bir söylem türüdür. Türk şiirinin evrensel halk şairlerinden Yunus Emre'nin şiirleri birçok dile çevrilmiştir. Diğerleri arasında bu çeviriler Fransızcaya Tahsin Saraç tarafından yapılmıştır. Bu çalışmada öncelikle şiir söyleminin genel özelliklerinden söz edilmekte, şiir çevirisi ana çizgileriyle betimlenmekte ve çeviriyi yazınsal bakış açısıyla açıklamaya çalışan yaklaşımlar kısaca tanıtılmaktadır. Son aşamada Tahsin Saraç tarafından yapılan şiir çevirilerinde kullanılan çevirmen girişimlerinin bir dökümü yapılmakta ve örneklendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çeviri, Şiir çevirisi, Çeviri stratejileri, Yunus Emre, Tahsin Saraç

ABSTRACT

Translation practitioners know that translating literary discourse is a relatively difficult activity. This difficulty is directly related to the phonological, lexical, and syntactic features of the input as well as its semantic and cultural dimensions. Poetry is a particularly difficult type of text; since form and content create an inseparable whole in poetry, one cannot be ignored or sacrificed in favor of the other. Many scholars even argue that poetry is a type of discourse that cannot be translated. The poems of Yunus Emre, one of the universal folk poets of Turkish poetry, have been translated into many languages, including French translations by Tahsin Saraç. This study first identifies the general features of poetry discourse and then describes poetry translation from a literary perspective. The second part of the study analyzes the translations by Tahsin Saraç.

Keywords: Translation, Poetry translation, Translation strategies, Yunus Emre, Tahsin Saraç



EXTENDED ABSTRACT

The approaches used by translators and the decisions they make when converting any source language input to target language output are called methods or strategies in the scientific literature of translation. In this study, the sentence-level translation preferences adopted by the translator, specifically for poem inputs translation, are examined. Thus, following the comparative description of the source language text and the target language text, we reviewed data in the form of 10 poems belonging to Yunus Emre, translated by Tahsin Saraç in 1973. We felt the data obtained from this research may be useful in creating resources that can be developed for the training of translators.

First, brief information about poetry as an input type is given in the study, and the different points of view regarding untranslatable poems are identified. The translation of poetry presents serious difficulties as it is a genre in which the relationship between form and content is particularly important; however, it is also highlighted that many poets are internationally recognized, owing to the outstandingly successful translations of poetry in the historical process.

After the poetry translation methods, the translation strategies known in the literature are summarized. To this end, semantic and communicative translation methods, translation approaches at lexical and supra-lexical levels, and the concepts of direct and indirect translation processes are explained.

In the section where research information is given, some studies on the translation of Yunus Emre's poems are briefly presented to determine what interventions were made at the sentence level. (Our study does not address translation criticism.) In addition, the translator's strategy choices are limited only at the syntactic level. In other words, the translator's attempts to affect the level of the sentence have been taken into account.

Some of the results obtained from the sentence-level descriptive research relate to the formal aspect of the poem, with a significant part involving translations aimed at the verb groups. The translator has chosen to translate all of the poems with two or four strings in the source text as two strings.

Another finding concerning the formal dimension of the poems in our database is related to rhymes. Saraç had to reduce a significant part of the rhymes included in all the source poems. This indicates that the translator focuses more on the dimension of the message and meaning in the poems than on the poem construction.

As for Saraç's attempts at the syntactic level in translations of poetry, the first is based on changing the mode of action in the source text. The transformation from imperative in the source language to indicative in the target language and vice versa is one of Saraç's preferences. Another type of intervention is the transformation of the verb in the infinitive to a conjugated verb.

Some of these examples include the reduction of the verb *-imek* which is the head of the verb phrase in the source language, and its transformation into an adjectival phrase formed with past participle in the target language; some others, in addition to the reduction of the same verb, are based on translation through adjectives created by other methods of derivation (crazy, impossible, etc.).

Another intervention by Saraç at the modal level is based on the translation of a verb in indicative mode into the source language by converting it into a present participle in the target language. This attempt results in the translator determining one of the two independent sentences as the main sentence, thus converting the other sentence into a subordinate clause. Saraç transforms some of the sentences of the source language into a prepositional group and transfers them to the target language. The modification of the verb type often results in an intervention at the syntactical level.

In conclusion, although a translation strategy must always be defined in the translation process, it is a concept that contains uncertainties. It is clear that the strategies presented under separate headings as a direct or indirect translation strategy cannot be definitively separated from each other, especially when languages with significant structural differences such as Turkish and French are involved.

Although the concept of translation strategy is not sufficient to fully explain the translation process, it is a concept that should be taught to candidate translators in translator training. A novice translator should be able to compare a particular translation product with its source input and determine the type of translator preferences and the reasons for those preferences.

GİRİŞ

Çeviri bir edim olarak merkezi eyleyen çevirmenin girdiden hareketle çıktığı oluşturmaya çalıştığı bir süreci imler. Diğer bir deyişle, girdi, çıktı, merkezi eyleyen ve süreç çeviri ediminin kurucu bileşenleridir. Nitekim Guidère de çeviriyi “bir girdisi, bir çıktısı, bir merkezi eyleyeni bulunan düzenli işlemler dizisi” olarak tanımlar (Guidère, 2016, s. 14). Tanım çerçevesinde bakıldığında, çeviri araştırmaları girdi, çıktı, merkezi eyleyen ve süreçten biri üzerine veya bunların birbirleriyle ilişkileri üzerine de odaklanabilmektedir. Bu çalışmada girdi olarak şiirin çeviriye konu olduğu durumlarda merkezi eyleyen olarak çevirmenin başvurduğu stratejiler araştırılmaktadır. Dolayısıyla, çalışmada girdi (kaynak metin, çıkış metni) ile çıktı (erek metin, varış metni) ilişkisi merkezi eyleyen üzerinden ele alınmakta, böylece süreç hakkında veriler elde edilmeye çalışılmaktadır. Bu amaçla, öncelikle girdi olarak şiir ve şiir çevirisine ilişkin kuramsal yaklaşımlar hakkında kısa bilgiler verilmektedir. Bu doğrultuda çeviri sürecinde başvurulan stratejiler tanımlanmakta, ardından Tahsin Saraç¹ tarafından Türkçeden Fransızcaya çevrilmiş olan Yunus Emre şiirlerinden birkaçı bu açıdan incelenmektedir. Araştırma ile elde edilen verilerin çevirmen eğitimi sürecinde genç çevirmen adaylarının yararlanacağı temel kaynakların oluşturulmasına katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Girdi Türü Olarak Şiir ve Çevrilebilirliği

Çeviribilim alanyazınında kaynak metin, çıkış metni, çevrilecek metin gibi adlarla da anılan girdi, çıktının varlık nedeni ve onu var eden temel bileşendir. Her tür dilsel üretim ancak çeviri edimine konu edildiğinde çeviribilimin inceleme alanına girebilmektedir. Diğer söylem türleri gibi şiir de çeviriye konu edildiği anda girdi niteliği kazanmaktadır.

Şiir ile çeviri edimi yan yana gelince, akla pek çok soru gelebilmektedir. Bunlardan ilki, şiirin çevrilip çevrilemeyeceği, ikincisi şiiri kimin çevireceği, üçüncüsü de nasıl çevrileceği sorularıdır. Çeviri tarihinde çevrilebilirlik-çevrilemezlik ikiliği şeklinde tanımlanan bu tartışma (Guidère, 2016, s. 24) öncelikle dinsel metinlere özgü bir tartışma olarak ortaya çıkmıştır. İlk bakışta yalnızca dinsel bir tartışmamış gibi görünse de aslında “kutsal kelamın” bir söylem türü olarak gerektiği gibi aktarılıp aktarılamayacağını da içermektedir. Dolayısıyla, şiirin çevrilip çevrilemeyeceği tartışması ile kutsal metinlerin çevrilip çevrilemeyeceği tartışması bir noktaya kadar aynıdır.

Şiirin çevrilebilirliği konusunu ele alan şair ve çevirmenler çevrilemezlikle ilgili birçok gerekçe sıralarlar, ancak insanlık tarihi boyunca birçok dile çevrilmiş şairler ve şiirler

1 Tahsin Saraç 1 Ocak 1930 Muş doğumlu olup 29 Haziran 1989’da yaşamını yitirmiştir. 1952 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Fransızca Bölümünü bitirdikten sonra 1953-1954 ve 1957-1959 yıllarında Paris’te bulunan Sorbonne Üniversitesi’nde Fransız Dili ve Edebiyatının yanı sıra sesbilim üzerine öğrenim görmüştür. Bir süre Trabzon Lisesi’nde öğretmen olarak çalıştıktan sonra mezun olduğu okulda önce asistan, daha sonra da öğretim görevlisi olmuştur. Türkçeden Fransızcaya, Fransızcadan da Türkçeye çok sayıda çeviri yapmış olan Tahsin Saraç aynı zamanda şair ve öykü yazarıdır.

bulduğunu da belirtmeden edemezler (Paz, 2012, s. 97; Eyuboğlu, 2003, s. 119; Andrei, 2014, s. 149; Newmark, 1998, s. 17). Fransız yazınının büyük şairleri Baudelaire ile Valéry şiir çevirisine ilişkin iki farklı görüşü temsil etmektedir (Efim Etkind'den aktaran Rakovâ, 2016, s. 115). Baudelaire şiirin ancak uyaklı düzyazı ile çevrilebileceğini, diğer bir deyişle biçimsel ve biçimsel özellikleriyle çevrilmesinin mümkün olmadığını savunurken, Valéry ise çevirinin mümkün olduğunu belirtir. Fakat Valéry anlamı çevirmenin yetmeyeceğinin, özgün şiirin bürünbilgisi dâhil biçiminin de aktarılması gerektiğinin altını çizer.

Şiirin çevrilemeyeceği görüşünün dayanaklarından biri çeviri tarihinde bilinen ilk kuramcılardan dilbilimci Georges Mounin (1963, s. 43-47) tarafından Sapir-Worf'un dil içi dünya görüşü ve Humboldt'un dilsel görecelik kavramına dayanılarak açıklanmaktadır. Buna göre, diller düşünceyi ve dış dünyayı farklı biçimde kesitlere ayırdığından, diller arasında sözcük sayısı aynı değildir ve iki dil arasında çeviri ancak belli ölçülerde yapılabilir (1963, p. 42). Özellikle biçimin değil, içeriğin daha önemli olduğu yarıcı söylem türlerinde çeviri her zaman mümkündür. Zira bu tür söylemlerde içerik yararına biçimden vazgeçilebilmektedir. Fakat bu, bütün söylem türlerinde her zaman mümkün olamamaktadır. Örneğin şiirde, yazınsal söylemde ve sözcük oyunlarında biçim içerik kadar önemli hâle gelmektedir. Paz bu durumu düz anlatım ile şiir karşıtlığına dayanarak şöyle açıklar: "Düz anlatımda sözcükler birbirlerinin yerine kullanılabilirler", fakat "(ş)iiirin anlamları çok yönlü ve kaypak, sözcükleri ise yalnızca o şiire özgüdür; bunların yerini başka sözcüklerin tutması olanaksızdır" (Paz, 2012, s. 103). Öte yandan Henry (2003, s. 98) de aynı bakış açısını biçim-içerik kuramı çerçevesinde ele almakta, bilimsel ve yarıcı metinlerde (gazete haberleri, bilimsel metinler vb.) genel olarak anlamın, özel olarak düzanlamın önemli olması nedeniyle çevrilebilirliğin yükseldiğini göstermektedir. Buna karşılık, içinde şiirin de bulunduğu sözcük oyunları içeren söylemlerde (roman, reklam, şiirsel metinler, sloganlar, sözcük oyunları) ses ve yananlam bütünlüğü önemli olduğu için çevrilebilirlik görece düşmektedir. Tekerleme veya benzeri dilsel üretimlerde içerik hiçbir önem taşımamakta, tekerlemenin varlık nedeni bütünüyle sesçil boyutu olmaktadır.

Türk şair ve çevirmenlerden Oktay Rifat ise çevrilebilirlik tartışmasında kimi şiirlerin çevrilebileceği, kimilerininse çevrilemeyeceği görüşünü savunmaktadır. Rifat'a göre, Mallarmé'yi Türkçeye çevirmek olanaksızken, Orhan Veli'yi bütünüyle çevirmek ancak ustalıklı yapılması koşuluyla mümkündür (2003, s. 126). Diğer bir çevirmen Sabahattin Eyuboğlu (2003, s. 118) ise şiir çevirisinin olanaksızlığından yana görüş belirtmektedir. Eyuboğlu'na göre, şiir çevirmek şiirin güzelliğini oluşturan ses, anlam ve çağrışım bütününi bozarak yeniden kurmaya dayandığı için "(b)ir insanı yeniden yaratma"ya benzer.

Türkçeden İngilizceye ve İngilizceden Türkçeye Yunus Emre'ninkiler de dâhil olmak üzere birçok şiir çevirisi gerçekleştirmiş olan Halman kendisiyle yapılan bir söyleşide "(...) Türk şairlerinin eserlerini İngilizce'ye çevirirken ne gördüğü, Türk şiirinin İngilizceye çevrildiğinde zenginleşip zenginleşmediği ve (...) ruhunu biraz da olsa yitirip yitirmediği..." sorulduğunda, yanıtı şiir türüne göre farklı olmuştur. Nitekim Halman'a göre, "(s)erbest nazım tarzında ve Batı şiiri doğrultusunda yazılmışsa" Türk şiirleri İngilizcede zenginleşebilmektedir. Buna

karşılık biçimsel yönü ağır basan ölçüye dayalı Divan şiirleri İngilizcenin uyak yetersizliği nedeniyle, çoğu zaman çeviride zorlama ve yapay gözükmetedir (Börekçi, 2015).

1.2. Şiir Çevirisine İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar

Şiir söyleminin çevirisi üzerine görüş belirtmiş olan çeviribilimcilerden biri olan Edmond Cary'ye göre (2012, s. 58) “şiir çevirisi türünün şiir alanından kaynaklanan kendine özgü kuralları bulunur”. Buna göre, “(e)ğer bir şiirin anlamı sözcüğü sözcüğüne veriliyor ya da prozodisi aktarılıyor ama şiirsel değeri başka bir yerde yatıyorsa o zaman kötü çeviri yapılmış olacaktır” (2012, s. 58). Cary çevirmenin birbirinden çok farklı şairlerin şiirsel özünü hissetmenin ve aktarmanın zorluğunu vurguladıktan sonra, çevirmenin, bu işi başarabilmesi için, yazarın duygu durumunu hissetmesi gerektiğini belirtmektedir.

Efim Etkind *Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique* (1982, s. 18-22) adlı yapıtında Fransa'da şiir çevirisine ilişkin beş yaklaşımdan söz eder: bilgilendirme çevirisi, yorumlama çevirisi, çağrıştırmaya çevirisi, yaklaştırma çevirisi, yeniden yaratım çevirisi ve öykünme çevirisi (Ayrıca bkz. Andrei, 2014; Rakova, 2016). André Lefevere (1975'ten aktaran Andrei, 2014, s. 153) ise şiirin çevirisi için *sesbirimsel, yazınsal, ölçülü, düzyazılı, uyaksız ve uyaklı* olmak üzere birçok strateji önerir. Söz konusu stratejileri inceledikten sonra kendisi de biçem çevirisi ve örüntü şiir çevirisi adını verdiği iki strateji daha ekleyen Köksal (2008, s. 74-75)'a göre, şiir çevirisinde “... ritmin, sözcük oyunlarının, ölçülerin, *ses yinelemelerinin* ve tekrarın seçimi önemli rol oynamaktadır” (2008, s. 78). Araştırmacı şiir çevirisinin düz anlatım çevirisine oranla daha sınırlı ve bağlayıcı olduğunun altını çizmekte ve Rosenberg'den hareketle erek metnin okur üzerinde yaratacağı etkiyi ve şairin yaratıcılığının yakalanması gerektiğini vurgulamaktadır (2008, s. 78).

1.3. Çeviri Stratejisi Kavramı

Diller arası çeviri sürecinde merkezi eyleyenin dönüştürme işlemlerini nasıl gerçekleştirdiğini açıklarken kullanılan kavram olan strateji yerine alanyazında yöntem terimi de kullanılmaktadır. Bu konuda en yaygın bilinen görüşler olasılıkla Vinay ve Darbelnet (1958, 1995), Newmark (1998) ve Baker (1992)'in çalışmalarında yer almaktadır. Aynı kavramı ele almakla birlikte üç kuramcı da farklı yaklaşımlarla ve adlarla strateji kavramını açıklamaya çalışmıştır.

Newmark strateji yerine yöntem terimini kullanmakta ve çeviri sürecinde başvuru yöntemleri sözcüğü sözcüğüne, bire bir, sadık, anlamsal, serbest, deyimsel, iletişimsel çeviri yöntemleri ile uyarılama başlıkları altında sıralamakta ve ayrıntılandırmaktadır (1998, s. 45-48). Fakat araştırmacı yöntemlere ilişkin asıl görüşünü çevirinin başlıca iki amacı olarak belirlediği açıklık ve ekonomi üzerinden açıklar (Newmark, 1988, s. 48). Araştırmacıya göre, anlamsal çeviri iletişimsel çeviriye göre daha ekonomik olma şansına sahiptir. Çünkü genellikle anlamsal bir çeviri yazarın düzeyine göre yapılırken, iletişimsel çeviri okurun düzeyine göre yapılır. Newmark anlamsal çeviri ile iletişimsel çeviri arasındaki diğer farkı metin türleri üzerinden açıklar. Buna göre, anlamsal çeviri “dışavurumsal” metinler için kullanılırken, “bilgilendirici”

ve “yaptırımcı” metinler için iletişimsel çeviri kullanılır. Ünlü çeviribilimciye göre, anlam çevirisi ile iletişim çevirisi aslında birbirini tamamlayarak bir bütün oluştururlar.

Mona Baker (1992, 2011, s. 23-44) ise çeviri sürecinde iki dil dizgesi arasında eşdeğerlik sağlamak üzere çevirmenin benimsediği yaklaşımları ve yaptığı tercihleri strateji başlığı altında ele almaktadır. Bunu yaparken, çeviri edimine konu olan dilsel birimlerin düzeyini çıkış noktası olarak kabul etmektedir. Diğer bir deyişle, Baker profesyonel çevirmenlerin sözcük, sözcük üstü ve metin düzeyinde karşılaştıkları eşdeğerlik güçlüklerini aşmak üzere yaptığı tercihleri strateji olarak ele almakta ve açıklamaktadır. Baker’a göre, profesyonel çevirmenler sözcük düzeyinde ortaya çıkan eşdeğerlik sağlama güçlüklerinin daha geniş kapsamlı bir sözcükle (İng. superordinate), yansız/duygu yükü az sözcükle, kültürel yerine koyma, açıklamalı ödüncleme, açıklanmalı ilişkili sözcükle, açıklanmalı ilişkisiz sözcükle çeviri, göz ardı etme ve resimle çeviri stratejilerini kullanmaktadırlar. Sözcük üstü düzeydeki birimlerin (eşdizimli sözcükler, deyimler ve kalıp sözler) eşdeğerliğini sağlamak üzere profesyonel çevirmenlerin başvurduğu stratejiler Baker tarafından a) anlam ve biçim bakımından koşut bir deyim kullanılması b) anlamsal olarak koşut, fakat biçimsel olarak koşut olmayan bir deyim kullanılması c) kaynak dil (bundan böyle KD) deyiminin ödüncülenmesi d) açıklama ile çeviri e) deyim bir bölümünün göz ardı edilmesi f) deyim tamamının göz ardı edilmesi şeklinde sıralanmaktadır. Sözcük üstü düzeyde eşdeğerlikteki son aşama metinsel eşdeğerliktir. Baker bu düzeyde konu, bilgi yapısı ve bağıntı kavramlarından söz etmektedir. Baker’a göre, profesyonel çevirmenler, konu ve bilgi yapısı düzeyinde eşdeğerliği sağlamak üzere kip, çatı ve eylem değiştirmeye başvururken, bağıntı düzeyinde eşdeğerliği sağlamak üzere eylemcil yapıların adlaştırılması, gönderim öğeleri, yerine koyma öğeleri, eksiltili yapılar, bağlaçlar ve sözcüksel bağdaşıklık düzeyinde kimi müdahaleler yapmaktadırlar.

Çeviribilim alanyazınında çeviri stratejileri konusunda bilinen en yaygın düşünceler yöntem ve teknik adı altında Vinay ve Darbelnet tarafından önerilmiştir (Aktaran Raková 2016, s. 85-92). Kanadalı dilbilimcilere göre, çeviri sürecinde çevirmen biri doğrudan diğeri ise dolaylı olmak üzere başlıca iki ana teknik ve yöneme başvurur. Doğrudan yöntemler *ödüncleme*, *öykünme*, *bire bir çeviri* iken dolaylı yöntemler ise *dönüştürüm*, *değiştirim*, *eşdeğerlik* ve *uyarlama* olarak sıralanmaktadır. Dolaylı çeviri yöntemlerinden ilki *dönüştürüm* “(i)letinin anlamını değiştirmeksizin, söylemin bir parçasını bir başkasıyla değiştirmeye dayanan yöntemdir.” İki dil arasında uygulanabileceği gibi aynı dil içerisinde de uygulanabilir. Sözcük ulamlarının birbirlerine (adın sıfat, sıfatın ad vb.) dönüştürülmesine dayanan yaklaşım iki dil arasındaki ulamlar arasında farklılıklar bulunduğu zorunlu, benzerlikler bulunduğu ise seçimlidir. *Değiştirim* “(b)ire bir çevirinin veya dönüştürümün dilbilgisel olarak doğru, fakat varış dilinin düşünme biçimine aykırı bir sözceyle sonuçlandırılmışın anlaşılması durumunda (...)” başvuru bir yaklaşımdır. Seçimlik ve zorunlu olmak üzere iki biçimi bulunan değiştirim üretimsel dönüşümlü dilbilgisindeki tanımlandığı şekliyle temel yapının dönüştürülmesine (olumlunun olumsuz, edilgenin etken vb. biçiminde değiştirilmesi) dayanmaktadır. *Eşdeğeriyle çeviri* “(i)ki metnin aynı durumu biçimsel ve yapısal olarak bütünüyle farklı araçlara başvurarak açıkladıklarında” eşdeğeriyle çeviri söz konusudur. Kalıp sözler, atasözleri, adsıl veya sıfatlıl

bileşikler vb. genellikle eşdeğeriyle çevrilir. Dolaylı yöntemlerin sonuncusu uyarlama Vinay ve Darbelnet tarafından “çevirinin en uç noktası” şeklinde nitelenmektedir. “(...) İletinin gönderme yaptığı durumun varış dilinde var olmadığı durumlarda uygulanmakta olup eşdeğer olduğu değerlendirilen başka bir duruma göre yeniden oluşturulması (...)” söz konusudur. Vinay ve Darbelnet’in sözünü ettiği yöntemler aslında çevirmen eğitimi amacıyla belirlenmiş yöntemler olup kesin olmayan ve aynı metin içerisinde biri veya birçoğu aynı anda kullanılabilen yöntemlerdir. Birçok açıdan da eleştirilmektedir. Örneğin Ballard, Vinay ve Darbelnet’in sıraladığı yöntemleri nicelik ve nitelik bakımından çeviri işlemini açıklamak açısından yeterli görmemektedir (2006, 2-6). Araştırmacı, özellikle eşdeğerliği, Jakobson ve Ladmiral’in görüşlerine dayanarak, her tür çeviri girişiminin erişmek istediği son nokta olarak görmekte ve bir strateji olarak değerlendirilemeyeceğini vurgulamaktadır (2006, s. 5).

1.4. Yunus Emre, Şiiri ve Tahsin Saraç

Hicri 638-720, miladi 1240-41 ile 1320 yılları arasında yaşamış olan Yunus Emre’nin öne çıkan niteliği onun halk şairi olmasıdır. İkinci niteliği ise şiirlerini Türkçe olarak söylemesidir. Bu Türkçe de arı ve halkın ağzındaki Türkçedir. Günümüzden bakınca elbette eskimiş, günümüze kadar gelememiş kimi sözcük ve kullanımlarla karşılaşmak mümkün olmakla birlikte, Yunus’un şiiri bugün bile büyük ölçüde anlaşılabilir bir dile sahiptir. Yunus’un şiirine ilişkin diğer bir nitelendirme hiç kuşkusuz şiirlerinde yansıttığı insancıl bakış açıdır. Şiirlerinde dinsel olduğu kadar mistik ve gerçeküstü yönler dikkat çeker.

Araştırmaya konu olan Yunus Emre şiirleri 1973 yılında o zamanki adıyla Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından yayımlanmış *Yunus Emre Şiirler (Yunus Emre, Poèmes)* adlı kitapta yer almaktadır. Şiirler *Sevgi, Ölüm, Tanrı’ya Ulaşma, Bilgelik Yolu ve Bilim-Gerçek-Esenlik* izleklerine göre Saraç (1973) tarafından seçilmiş ve çevrilmiştir.

2. ARAŞTIRMAYA İLİŞKİN BİLGİLER

2.1. Araştırma Geçmişi

Yunus Emre’yi, onun şiirlerini ve çevirilerini ele alan çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalardan en dikkat çekici olanlardan biri Tuncel (1971) tarafından yapılmış olup elli sayfalık incelemede Yunus Emre’nin Fransızcaya bazıları I. Mélikoff, Yves Régnier, Sabahattin Eyuboğlu ve Burhan Toprak tarafından çevrildiği anlaşılan, bazıları ise açık bir biçimde çevirmeni belirlenemeyen birçok şiiri ve çevirileri hakkında bilgi verilmiştir. Tuncel’in araştırmasında çevirilere yönelik değerlendirmelerin genellikle “aslına uygun”, “Fransızcası başarılı”, “serbest, Fransızca yönünden sade, yapmacıksız bir dil”, “biçimini bozmayan², ölçülü, tok bir çeviri” gibi nitelendirmelerle yapıldığı görülmektedir (Tuncel, 1971, s. 140, 147, 152, 161).

Daha yakın tarihli diğer bir çalışmada, 1949 yılında Yves Régnier tarafından yapılmış olan Yunus Emre şiirlerinin uyarlanmaları Coşkun (2018, s. 54) tarafından incelenmiştir. Coşkun

2 Özgün metindeki yazım *bozmayan* şeklinde olduğu için korunarak aktarılmıştır.

Yves Régnier'in uyarlamalarına ilişkin olarak şiir çevirisi yaparken uyarlama süreçlerini uyguladığı, hedef kültüre anlamsal bir geçiş yaptığı, anlamı koruma gayreti güttüğü, yapısal unsurları pek dikkate almadığı sonucuna varmıştır.

Arıkan ve Temur (2019) tarafından yapılan bir başka çalışmada da Talât Halman'ın Yunus Emre'den İngilizceye yaptığı şiir çevirileri çeviri stratejileri bakımından incelenmiş, çevirilerin Yunus'un anlayışını ne kadar yansıttığı araştırılmıştır. Araştırmacılar farklı şairlerce yapılan aynı şiir çevirilerinin çeviride eşdeğerlik olmayacağı görüşünü desteklediği sonucuna varmışlardır.

2.2. Yöntem, Veri Toplama, Çözümleme Teknikleri ve Sınırlılıklar

Çalışmada nitel ve nicel verilerin birlikte kullanıldığı zenginleştirilmiş desen tercih edilmiştir. Geçmişe dönük kaynakların belli soruları yanıtlamak üzere taranmasına dayanan belge incelemesi yöntemi (Gürbüz & Şahin, 2015) çalışmada kullanılan temel yöntemdir. Yöntem doğrultusunda, Tahsin Saraç'ın 1973 yılında, o zamanki adıyla Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından *Yunus Emre Poemes* adıyla yayımlanan ve Yunus Emre'nin şiir çevirilerini içeren kitabında yer alan 10 şiiri seçilmiştir: (1) *Şöyle Garip Bencileyin*, (2) *Gel Gör Beni Aşk Neyledi*, (3) *Bana Seni Gerek Seni*, (4) *Tout est dans l'être humain*, (5) *İlim İlim Bilmektir*, (6) *Taşkın Yine Deli Gönül*, (7) *Sevelim Sevelelim*, (8) *İşitin Ey Yarenler*, (9) *Benim Bunda Kararım Yok*, (10) *Hak Bir Gönül Verdi Bana*. Şiirler seçilirken elimizde bulunan divanlarda (Tatçı, 2012; Yazarsız, ybm.) yer alıyor olmalarına ve çeviri şiirlere kaynaklık etmiş olma olasılıklarına dayanılmıştır. Çünkü Saraç kitaba yazdığı önsözde şiirleri hangi kaynaktan seçtiği konusunda bilgi vermemiştir.

Seçilen şiirler bilgisayarda oluşturulan bir Excel tablosuna girilmiştir. Tabloda şiir adı, Türkçesi, Fransızcası, eksiltme, artırma, müdahale, düzey ve strateji başlıklarına yer verilmiştir. Daha sonra Türkçe ve Fransızca çeviriler karşılaştırılarak kaynak metinde var olan, ancak erek metinde var olmayan öğeler söz konusu olduğunda, eksiltme sütununa; kaynak metinde var olmadığı hâlde erek metinde var olan öğeler belirlendiğinde, artırma sütununa işlenmiştir. Müdahale başlıklı sütununda çevirmenin yaptığı müdahale betimlenmiş, düzey sütununda ise bu müdahalenin sözlüksel, sözdizimsel ve dilbilgisel düzeylerden hangisinde yer aldığı not edilmiştir. Yöntem sütununda ise çevirmen tarafından benimsenen yaklaşımın dolaylı mı yoksa bire bir mi olduğu belirtilmiştir. Çeviri eleştirisi amacı taşımayan çalışma Yunus Emre'nin Tahsin Saraç tarafından çevirisi yapılan ve yukarıda sıralanan şiirleri ile sınırlı olup tümce düzeyinde hangi müdahaleler yapıldığını belirlemek üzere gerçekleştirilmiştir. Ayrıca çevirmen tarafından strateji tercihleri yalnızca sözdizimsel düzeyle sınırlandırılmıştır. Diğer bir deyişle, çevirmenin ED metninde tümce düzeyini etkileyen girişimleri dikkate alınmıştır.

Girdiye ilişkin veriler incelendiğinde, dize sayısı bakımından iki farklı görünüm dikkat çekmektedir: dört dizeli ve iki dizeli şiirler. Fakat dize sayısı araştırma sorumuz açısından yeterli derecede açıklayıcı olmayacağından dizeleri oluşturan tümce sayıları da incelenmiş ve on iki farklı görünüm belirlenmiştir. Araştırmanın sınırlanma zorunluluğu nedeniyle bunlardan yedisi incelenmiştir.

2.3. Verilerin Çözülmesi

2.3.1. Dört Dize Bir Tümce

Bu görünümlerden ilki dört dizeye karşılık yalnızca bir tümcenin bulunduğu 4, 9 ve 6 numaralı şiirlerdeki örneklerdir. Bu şekildeki örnek sayısı 8'dir:

- [1]
 a) gice ile gündüzi
 b) gökde yidi yılduzı
 c) levhde yazılan sözi
 d) cümle vücudda bulduk

Örneklerin 6'sı 4 numaralı şiirde yer almakta olup dörtlüklerden birine (7'nci) erek dilde (bundan böyle ED) rastlanmamıştır. Dizeleri oluşturan tümceler incelendiğinde, birinci, ikinci ve üçüncü dizelerde dörtlük sonunda yer alan "bulduk" eyleminin düz tümleçlerinin sıralandığı görülmektedir. Bu düz tümleçlerin her birinin belirtili ad öbeği olduğu ve birçoğunun *Gösteren* + *SÖ* + *AÖ* + *BelDur*³ dizilişine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Son dize bu açıdan farklı olup önceki adların yerine geçen bir adıl (cümle), ad öbeği ve eylem öbeği içermektedir: *AdIÖ* + *AÖ* + *BulDur* + *EÖ*. Fakat *SÖ* konumundaki sözcüklerin kimi zaman sözcük türü bakımından sıfat (yidi, yitmiş bin vb.) kimi zamansa sıfat işlevinde kullanılan eylemcil birimler (çizginen, yazılan, Musa'nun agduğı, İsrâfil çaldığı vb.) ile durum eki (-dA⁴) ile -ki biçimbiriminin birleşiminden oluşan koşaçsı birim (-dAki) (bunlardaki beyanı) olduğu anlaşılmaktadır.

Saraç'ın çeviri yaklaşımı incelendiğinde, öncelikle KD'deki dört dizeyi ED'de tüm kitap boyunca iki dizeye indirdiği görülmektedir. Dize sayısında KD'ye göre farklı tutum benimsemiş olmasına karşın, çevirmen tümce sayısı bakımından kaynak metne bağlı kalmayı tercih etmiştir:

- [2]
 a) Bu çizginen gökleri
 b) Tahte's-serâ yirleri
 ab') *Les cieux qui tournent sans cesse, et tous ces mondes souterrains*
 c) Yitmiş bin hicâbları
 d) Cümle vücudda bulduk
 cd') *Et les soixante-dix mille voiles, tout est dans l'être humain.*

Fakat Saraç KD metninden farklı olarak Özne + Tümleç + Eylem dizilişini ve geçişli bir eylemi değil, Özne + Koşaç + Yer Tümleci dizilişini tercih etmiştir. Diğer bir deyişle, sözdizimsel yapıyı bütünüyle değiştirmiştir. Bunu yaparken, özgün metindeki tümleçleri erek metindeki özne hâline getirmiştir. Saraç dörtlü dizedeki uyakların önemli bir bölümünden vazgeçmiş olmasına rağmen, ilk iki dizede *souterrains* ve *humain* sözcükleri arasında uyak oluşturmayı başarmıştır. Ancak, aynı durum diğer dizelerde söz konusu olmamıştır.

3 SÖ: Sıfat öbeği; AÖ: Ad öbeği; BelDur: Belirtme Durumu; EÖ: Eylem öbeği.

4 -dA: -da, -de, -ta, -te.

İlgili dizelerde yer alan ad öbeklerinin ilgi adlı (-An, -dik) ile genişlemiş olanlarının bazıları -(y)An karşılığında *qui*, -dik karşılığında *où* kullanılarak bire bir çevrilmişken,

[3] *bu çizginen gökleri – les cieux qui tournent sans cesse*

[4] *Musa'nun agduğu Tûr'ı - Le Sinai où monta Moïse*

bazıları eksiltilerek çevrilmiştir. *Levhde yazılan sözi* öbeğindeki *yazılan* birimi olağan koşullarda *qui est écrit* biçiminde çevrilebilecekken bu yol tercih edilmemiş, ayrıca içerisinde eklediğimiz bölüm eksiltilmiştir:

[5] *Levhde yazılan sözi - la Parole (qui est écrite⁵) dans Tables de la Loi*

Benzer yapıda olmakla birlikte -dAki biçimbirimi ile genişlemiş ad öbeği yukarıdakinin aksine Fransızcaya genişletilerek çevrilmiştir. Bu yapılırken KD'deki koşaçlı yapı ED'de geçişli eylemli bir yapıya dönüştürülmüştür. Diğer bir deyişle, dize bire bir çevrilmiş olsaydı *les révélations qui sont (se trouvent) dans celles-ci* denmesi beklenirken *bunların içerdikleri beyanlar* şeklinde çevrildiği görülmektedir. Altı çizilmesi gereken bir tercih de ED'de tekil olarak yer almakta olan *beyan* sözcüğünün ED'de çoğul (*les révélations*) olarak çevrilmiş olmasıdır:

[6] *Bunlardagi beyanı - les révélations qu'ils comportent*

İlgi adıyla genişlemiş adlardan biri olan *İsrafil'in çaldığı Sûri* öbeğinin Saraç tarafından eylem çatısı değiştirilerek çevrildiği görülmektedir. Nitekim bire bir çevirisi *trompette qu'İsrafil avait entonnée* yerine edilgen çatıda aktarılmıştır:

[7] *İsrafil çaldığı Sûri - Trompette entonnée par İsrafil*

Diğer ad öbekleri de birkaç farklı görünüm sergilemektedir. Birinci gruptakiler niteleme sıfatı içermeyen yalın ardışık iki ad olarak yer alırken,

[8] *tagları denizleri - les montagnes et les mers*

ikincisi niteleme veya niceleme sıfatı içermektedir. Saraç bunları genellikle bire bir çeviri yoluyla aktarmaya çalışırken erek metinde *et*'nin eklenmiş olması dikkat çekicidir. Eklentinin dışında, *yohsa*'nın da eksiltildiği görülmektedir:

[9] *Tahte's-serâ yirleri - et tous ces mondes*

[10] *yitmiş bin hicâbları - et les soixante-dix mille voiles*

[11] *yohsa Beytü'l-Ma'mûr'ı - la Kabba des anges dans le ciel*

Ad öbeklerinden bir bölümü *ile* bağlacı ile bağlı adlar olup Saraç bunları *et* bağlacı ile çevirmiştir. Nitekim Türkçede *ile* bağlacının işlevlerinden biri de *ve* bağlacı ile aynıdır. Bu anlamdaki farklı tutum *Zebûr'ıla Furkân'ı* öbeğinde gözlemlenmektedir, çünkü Saraç burada *et* yerine *ainsi que* bağlacını tercih etmiştir:

5 Tarafımızca eklenmiştir.

- [12] *uçmağıla Tamu'yu - le paradis et l'enfer*
[13] *gece ile gündüzi - le jour et la nuit*
[14] *Tevrât'ıla İncil'i - l'Evangile ainsi que la Bible,*
[15] *Zebûr'ıla Furkân'ı - le Coran ainsi que les Psaumes*

İlgili bölümde yer alan ad öbekleri arasında çok sayıda özel ya da kültürel nitelikli ad (Zebur, Furkan, Kur'an, Musa, Sina, Levh) yer almakta olup Saraç bunları ED özelliklerine uygun hâle getirerek çevirmeyi tercih etmiştir.

Aynı öbekte yer alan, ancak içerdiği yapılar bakımından farklılık sergileyen bir örnek 6 numaralı şiirde yer almaktadır. Dörtlükteki ilk üç dize son dizedeki eylemin (ağlar mısın) öznesi konumundadır. İlki -An ilgi adlı, ikincisi -İp ulacı ile ana tümceye bağlı iki yan tümce söz konusu olup birleşik tümce yapısındadır. Dize ayrıca “salkım salkım olmak” ve “yaşın yaşın ağlamak” gibi Türkçede sıkça kullanılan ikilemeye dayalı belirteç öbekleri içermektedir.

Saraç çeviri sırasında dört dizeyi iki dizeye indirme yaklaşımını benimserken, KD'deki tümce yapısını korumuştur:

- [16]
a) Karlı dağların başında
b) Salkım salkım olan bulut
ab') Nuage en grappes sur le sommet des montagnes neigeuses,
c) Saçın çözüp benim için
d) Yaşın yaşın ağlar mısın
cd') Défaisant tes cheveux, pleureras-tu pour moi en secret?

Bunu yaparken kimi öbekleri (karlı dağların başında) olduğu gibi çevirmiş, kimilerini ise eksiltmiştir. Nitekim ad yinelemesi ile elde edilen *salkım salkım* ikilemesini, yapısal zorunluluk nedeniyle, *en grappes* şeklindeki ilgeç öbeğine dönüştürmüş, fakat *olan* birimini eksiltmiştir. Gerçekte aynı birim (olan) Türkçede de zorunlu bir yapı olmayıp eksiltilebilmektedir:

- [17] *karlı dağların başında - sur le sommet des montagnes neigeuses*
[18] *salkım salkım olan bulut - nuage en grappes*

Üçüncü dizede yer alan -İp ulacı ile ana tümceye bağlı yan tümce Fransızcada benzer bir kipsel birim olan *participle présent (défaisant)* ile verilmiştir. *Saç* sözcüğünün KD'de tekil, ED'de çoğul olması dilsel yapıya bağlı zorunlu bir uygulamadır. Öte yandan *yaşın yaşın* ikilemesi de *en secret* şeklinde ilgeç öbeğine dönüştürülerek çevrilmektedir. Aynı dörtlükte not edilmesi gereken en önemli çevirmen tercihlerinden biri KD'de bildirme kipi geniş zamanda çekilmiş olan ana tümce eyleminin (ağlar mısın) gelecek zamanda çevrilmiş olmasıdır:

- [19] *Saçın çözüp - défaisant tes cheveux*
[20] *Benim için yaşın yaşın ağlar mısın? - pleureras-tu pour moi en secret?*

2.3.2. Dört Dize İki Tümce

Dört dizede iki tümcenin yer aldığı tek örnek 6 numaralı şiirde yer alan aşağıdaki dörtlüktür. KD metninde ilk iki dize son dizedeki tümcenin öznesi olarak genişlemiş bir ad öbeğidir. Genişleme *karlı dağ* ad öbeğine *-(y)An* ilgi adılı ile yan tümce eklenmesi yoluyla sağlanırken, en son dizede aynı ada gönderme yapan *sen* adılı ve yüklem (bağlar mısın?) yer almaktadır. Bunların arasına ise bağımsız bir tümce girmektedir. Saraç'ın önceki örneklerde olduğu gibi *-(y)An* ilgi adılı için bire bir karşılığı *qui* ilgi adılımı tercih ettiği, dolayısıyla bire bir sayılabilecek bir yaklaşımla çevirmeyi tercih ettiği söylenebilmekle birlikte tümce başında yer alan *et toi* bir eklenti olarak bu düşünceyi boşa çıkarmaktadır. Nitekim *arkuru inmek* deyimini daraltarak *couper* eylemi ile sunması, *harami gibi* ilgeç öbeğinin tekil adı *haramiyi* ED'de çoğula dönüştürerek sunması da bire bir değil, dolaylı bir çevirinin söz konusu olduğu görüşünü güçlendirmektedir. Buna ek olarak geniş zamanda çekilmiş olan *bağlamak* eyleminin yakın gelecek zamana dönüştürülerek çevrilmesi bu görüşü güçlendiren diğer bir tercihtir. Kaldı ki aynı dizede *yolunu bağlamak* deyim öbeğinin *barrer la route à quelqu'un* şeklinde Fransızcaya özgü bir adıl kullanım biçimi ile çevrilmesi de dilsel farklılıklardan doğan bir zorunlu dönüştürüm örneği olarak not edilmelidir:

[21]

a) Harami gibi yolumu

b) Arkuru inen karlı dağ

ab') Et toi, montagne neigeuse qui coupe le chemin comme des brigands

Dörtlüğün son iki dizesinde *ayrı düşmek* eylemcil deyimini koşaçlı bir yapı olarak *être loin* şeklinde çevrilmiş, *déjà* eklenti olarak yer alırken, *yârim* ad öbeğindeki iyelik ekinin (-im) eksiltilmiş olması dikkat çekmektedir:

[21]

c) Ben yarimden ayrı düştüm

d) Sen yolumu bağlar mısın?

cd') Je suis déjà loin de l'Aimé, vas-tu toi aussi me barrer la route?

2.3.3. Dört Dize Üç Tümce

İkinci görünüm türü dört dizeye karşılık üç tümcenin yer aldığı örneklerdir. 3, 4, 5 ve 6 numaralı şiirlerde gözlemlenen bu görünüme sahip örnek sayısı 8'dir. Bunlar belirlenirken *ne ... ne ...* bağlacı ile bağlı birleşik tümce olarak kabul edilmesine rağmen bunlar iki ayrı tümce olarak değerlendirilmiştir. Çünkü her ikisi de birbirine göre ana veya yan tümce olarak kabul edilemeyen iki tümce söz konusudur:

[22]

a) Ne varlığa sevinürem

b) Ne yokluğa yirinürem

- ab') *Je ne me réjouis de fortune, ni ne me plains d'indigence*
 c) 'İşkunıla avınuram
 d) Bana seni gerek seni
 cd') *Je me console de ton amour; c'est toi, toi qu'il me faut.*

Bu tür dörtlüklerde her bir dize bir tümceden oluşabildiği gibi tümcenin bir bölümü ile diğer bölümü ardışık iki dizede yer alabilmektedir. Bunlardan bir bölümü de ardı ardına iki dizede yer alan bağımsız tümceden sonra son iki dizenin bir yarısının koşul tümcesi, diğerininse sonuç tümcesi olduğu birleşik tümcelerdir.

Saraç bunların çevirisinde farklı yaklaşımlar izlemiştir. Bu yaklaşımlardan ilki dize sayısını dörtten ikiye düşürmeye dayanmaktadır. İkinci yaklaşım ise tümce sayısının kimi zaman artması kimi zamansa azalmasına dayanmaktadır. Aşağıdaki örnekte dört dizede üç tümce şeklindeki KD girdisi iki dizede iki tümce şeklinde dönüştürülerek aktarılmıştır. Bu tümcelerden ilki koşaçlı tümce eylemi *imek'*in (üçüncü tekil kişi) Fransızcadaki eşdeğeri *attributif* eylem *se trouver* ile çevrilmesine dayanmaktadır. Bu yönüyle bire bir çeviri örneği olarak kabul edilebilir. Öte yandan son iki dizede yer alan bağımsız iki tümce *mais* bağlacının eklenmesi ile tek tümceye dönüştürülerek çevrilmiştir. Son dizedeki tümcenin yüklem konumunda yer alan mastar ve koşaç yapısının bildirme kipine dönüştürülmesi, *hoca* seslenme bildirimi ile *ce que* belgisiz adlarının eklenmesi not edilmelidir. Bu eklentiler buradaki yaklaşımın dönüştürüm örneği olarak not edilebileceğini düşündürmektedir:

- [23]
 a) Dört kitabın manası
 b) Bellidir bir elif'de
 ab') *Et le sens des quatre Livres se trouve inclus dans un seul alpha*
 c) Sen elifi bilmezsin
 d) Bu nice okumaktır
 cd') *Tu parles d'un seul alpha, hodja, mais sais-tu ce qu'il signifie ?*

Saraç'ın başvurduğu ikinci yaklaşım ise KD'de üç olan tümce sayısını altıya çıkarmak olmuştur. Çevirmen bunu yaparken, ilk iki dizede yinelenen emir kipi ikinci tekil kişide çekilmiş *deme* eyleminden birini eksiltmiştir. Son iki dizede yer alan koşul tümcisini ise ikiye ayırmıştır. Bu tercih nedeniyle bildirme kipi emir kipine dönüştürülmüş, eylem öbeğindeki mastar ve koşaç da bildirme kipi gelecek zamana dönüştürülmüştür. Her iki tümce arasına da *sinon* bağlaç olarak eklenmiştir:

- [24]
 a) Okudum bildim deme
 b) Çok tâat kıldım deme
 ab') *Ne dis pas: j'ai étudié, j'ai appris et j'ai fait des prières*
 c) Eri Hak bilmez isen
 d) Abes yere yelmektir
 cd') *Considère l'homme comme Vérité, sinon tes efforts seront vains.*

Bu öbekte yer alan ve en sıklıkla gözlemlenen durum KD'deki üç tümcenin aynı şekilde tümce olarak çevrilmesidir. Bu türden yedi örnek belirlenmiştir. Bu örneklerde tümce sayısı korunmakla birlikte yapısal olarak önemli müdahaleler gözlemlenmiştir. Bunlardan biri “*Gerekse var bin hacca*” şeklindeki koşul tümcesinin *koşul* bölümünün eksiltilmesi, emir kipinde çekilmiş *var bin hacca* bölümünün de gelecek zamanda ifade edilmesidir:

[25]

- a) Yunus Emre der hoca
- b) Gerekse var bin hacca
- ab') *Yunus dit: hodja, en vain iras-tu en pélerinage*

Bu müdahalenin bir benzeri aynı dörtlüğün son iki dizesinde de gözlemlenmektedir. KD'de yüklem konumunda mastar ve koşaç bulunan bir tümce ED'ye kişisiz eylem *valoir*'in bildirme kipi şimdiki zaman çekimi ile aktarılmıştır. Bu sırada *essayer* eylemi eklenti olarak ED tümcesinde yer almıştır. Söz konusu örnek *eyice*'nin bire bir karşılığı olarak kabul edilebilecek olan *Il vaut mieux + mastar* yapısı nedeniyle bire bir çeviri örneği olarak değerlendirilebilir gibi görünse de koşaçlı yapının geçişli bir eyleme dönüştürülmesi nedeniyle dönüştürüm örneği olarak değerlendirilmektedir:

[25]

- c) Hepisinden eyice
- d) Bir gönüle girmektir
- cd') *Il vaut mieux essayer de pénétrer dans un coeur*

Bu öbekte yer alan örneklerden *yavu kıldım ben yoldaşı* şeklindeki yalın tümce *birini bir şey kılmak* dizilişinde geçişli bir eyleme sahip olup Fransızcada *rendre qqch/qqn qqch* dizilişinde değil, tek tümleçli, geçişli bir eyleme dönüştürülmüştür. Dolayısıyla, *yavu* eksiltilmiş görünmekle birlikte aslında *perdre* (kaybetmek) eylemiyle çevrilmiştir. Fakat tümce yapısı belirgin bir dönüşüme uğratılmıştır. Aynı tümcenin devamındaki dizede *onulmaz* eylemi KD'de edilgen bir yapıda olup ED'ye koşaç (*être*) olarak aktarılmıştır. Bu yönüyle eylemin sifata dönüştürülmesine dayanan dönüştürüm örneği olarak not edilebilir:

[26]

- a) Yavu kıldım ben yoldaşı
- b) Onulmaz bağrımın başı
- ab') *J'ai perdu mon compagnon, ma blessure est inguérissable*

Dörtlüğün devamındaki *gözlerimin kanlı yaşı* ad öbeği *pauvres* sıfatı eklenmiş olsa da bire bir çevrilmiş sayılabilir. Buna karşılık devamındaki dizede var olan *ırmak olup çağlar mısın* şeklindeki tümcenin *ırmak olmak* koşaçlı yapısı ilgeç öbeğine (*comme fleuves*), geniş zaman ise yakın gelecek zamana dönüştürülerek çevrilmiştir. Kaynak metindeki tümcede yer alan tekil *kanlı yaş* ad öbeğinin, ED'de çoğula dönüştürülerek çevrilmesine bağlı olarak *sen* kişisinin *siz* kişisine dönüştürülmesi adıl düzeyindeki dönüşümlere örnek olarak not edilmektedir:

[26]

- c) Gözlerimin kanlı yaşı
d) Irmak olup çağlar mısın?

cd') *Larmes de sang de mes pauvres yeux, allez-vous ruisseler comme fleuves?*

Veri tabanımızdaki 6 numaralı şiirde yer alan ve dört dizenin üç tümce biçiminde çevrildiği örneklerden aşağıdaki koşaçlı yapı *ad + olmak*'ın eksiltilek sunulmasına dayanan bir müdahale içermektedir. *Toprak* sözcüğünün *poussière* ile karşılandığı ED dizesinde ayrıca KD tümcesinde üst tümce ile alt tümce arasında örtük olarak sunulan karşıtlık *or*'un eklenmesi ile belirtikleştirilmiştir. Bu belirtikleştirme ayrıca *m'en* adlarının eklenmesi ile pekiştirilmektedir:

[27]

- a) Ben toprak oldum yoluna
b) Sen aşuru gözetirsin

ab') *Me voilà poussière dans ta voie or tu m'en demandes davantage encore*

Dörtlüğün son iki dizesindeki –(y)An ilgi adıyla bağlı yan tümcenin genişlettiği *şu karşımda göğüs geren taş bağırlı dağlar* ad öbeği sözdizimsel yapı olarak bire bir çevrilmiştir. Fakat birçok farklı nedenden dolayı bu görüş geçersiz hâle gelmektedir. Bu nedenlerden ilki ana tümce eyleminin zamanının kaynak metinde şimdiki zaman, erek metinde ise koşul kipi (*Fr. conditionnel présent*) olarak tercih edilmiş olmasıdır. İkinci nedense *karşı* ve *göğüs germek* sözcüklerinin farklı tercihlerle çevrilmesidir. *Karşımda* belirtecinin *devant moi* ilgeç öbeği ile *göğüs germek* deyiminin ise *se hisser comme des murailles* şeklinde genişletilerek sunulması belirtikleştirme kaygısıyla yapıldığı anlaşılan girişimlerdir:

[27]

- c) Şu karşımda göğüs geren
d) Taş bağırlı dağlar mısın?

cd') *Serais-Tu⁶ ces montagnes qui se hissent comme des murailles devant moi?*

Veri tabanımızda dokuz numara ile kayıtlı bulunan şiirin çevirisinde Saraç'ın başvurduğu birkaç farklı yaklaşım gözlenmektedir. Bunlardan ilki, kaynak metinde yer almayan bir yinelemedir. Nitekim, *işitin ey yarenler* şeklindeki çağrı, eylem yinelenecek verilmiştir: *entendez, amis, entendez*. Buna karşılık çağrı ünlemi *ey* erek metinde yer almamıştır. Dörtlüğün ikinci dizesinde ise yukarıda da örneklerine rastladığımız eylemin sığa dönüştürülmesine dayanan bir yaklaşım benimsenmiştir. *Benzemek* eylemi *semblable* sıfatıyla çevrilmiş, tümce yapısı geçişli bir eylemin koşaçlı bir eyleme dönüştürülmesi sonucunda üye yapısı bakımından değil, ama tümce türü bakımından değişikliğe uğratılmıştır. Çünkü bu yolla eylem tümcesinin ad tümcesine (koşaçlı eylem kümesi) dönüştürülmesi söz konusudur:

6 Çevirmen kimi durumlarda adları büyük harfle yazmayı tercih etmiştir.

[28]

- a) İştin ey yarenler
b) aşk bir güneşe benzer

ab') *Entendez, amis, entendez, l'amour est semblable au soleil*

Dörtlüğün son iki dizesinde ise sahiplik belirtme değeriyle kullanılan *olmak* eylemi ile –(y)An ilgi adılı yoluyla genişlemiş özne *kişi* eksiltilmiş, onun yerine *coeur* (*kalp*) sözcüğü kullanılmıştır. Diğer bir deyişle bütün (*kişi*) yerine (*coeur*) parça konularak çevrilmiştir. Aynı şekilde eylemin sıfat niteliğinde kullanımını sağlayan *olmayan* ifadesi Fransızcadada belli bir şeyin eksikliğini ifade eden *priver* eyleminin sıfat değerli biçimi olan *participe passé* (être privé de qqch) ile karşılanmış, eylem bir anlamda sıfata dönüştürülmüştür. Önceki dizede aynı eylemle ifade edilen düşünce (benzer) *semblable* sıfatı ile çevrilmişken, bu dizede ise diğer eşanlamlı sıfat olan *pareil* ile karşılanmıştır. Bu noktada Saraç'ın Fransızcadada da devrik bir yapıyı tercih ettiğinin altı çizilmelidir. Bu yapılırken temel amaç önceki dizenin sonundaki “soleil” ve bu dizenin sonundaki “pareil” sözcükleri arasında uyak oluşturma beklentisidir:

[28]

- c) Aşk olmanın kişi
d) misali taşta benzer

cd') *Un coeur privé d'amour, à la pierre est pareil*

Sekiz numaralı şiirin üç numaralı dörtlüğünde biri basit, ikisi birleşik olmak üzere üç tümce yer almaktadır. Tümcelerden ilki birinci dizede yer alan basit koşaç tümcesidir. İkinci tümce yan tümcenin (aşıklar bilir) ana tümceye göre (neliğim) düz tümleç konumunda olduğu birleşik tümcedir. Üçüncüsü bir bölümü üçüncü dizede bulunan ve eski dilde –(y)Ip ulacı ile dördüncü dizedeki ana tümceye bağlanan birleşik tümcedir. Dördüncü dizedeki ana tümce tümleç konumunda mastar eylem içermektedir. Saraç ilk iki dizenin çevirisinde olasılıkla ED'de de uyak oluşturma kaygısıyla birinci ve ikinci dizelerin yerini değiştirmiştir. Dolayısıyla, *aşıklar bilir neliğim* şeklindeki tümceyi bire bir çeviri yaklaşımıyla aktarmıştır. Bunun sonucunda Türkçe metinde görünür olmayan bağlaç görevindeki ögenin (-dIk) ED'deki karşılığı *que* dilsel zorunluluk nedeniyle görünür hâle gelmiştir. Birinci dizedeki koşaç tümcesi de ED'de ikinci konumda ve büyük oranda bire bir çevrilmiş görünmekle birlikte, Fransızcadaki tümce belirgin bir eksilteli yapıdır. Türkçede -imek eylemi üçüncü tekil kişinin sıfır biçim birimle karşılanabiliyor olması nedeniyle KD'deki tümcenin eksilteli olup olmadığını söylemek mümkün olmadığından, çeviri yaklaşımının bire bir olup olmadığı da söylenememektedir:

[29]

- a) Dost esrügü deliliğim
b) Aşklar bilir neliğim

ab') *Amoureux savent bien que je suis; ma folie, à cause de l'aimé*

Üçüncü ve dördüncü dizeye dağılmış olan üçüncü tümcenin üçüncü dizedeki ilk bölümü *participe présent* ile çevrilirken, çeviri yaklaşımı bire bir olarak kabul edilebilir. Nitekim Fransızcadaki söz konusu dilsel yapı Türkçedeki –(y)Ip ulacının olası karşılıklarından biridir.

Öte yandan dört numaralı dizedeki tümcenin çevirisinde Saraç önemli sözdizimsel girişimlerde bulunmuştur. Tümcedeki *birlik*, *gelmek* ve *yetmek* sözcüklerinin hiçbirini eksiltmemiş olmakla birlikte tümce zamanını geçmiş zamandan şimdiki zamana dönüştürmüştür. Ayrıca tümceyi *me* adılı ile *voilà* belirtecinin birlikte kullanımına dayalı eksilteli bir yapıya dönüştürmüştür:

[29]

c) Desgürüben ikiliğim

d) Birliğe yetmege geldim

cd') Refusant toute dualité, me voilà qui viens atteindre l'Unité

2.3.4. Dört Dize Dört Tümce

Dört dizede dört tümcenin yer aldığı ve 15 örnekle en fazla sayıda örneğin gözlemlendiği görünüm türüne 3, 4, 5, 6, 7, 8 ve 9'uncu şiirlerde rastlanmıştır. Bunun en tipik örneği aşağıdaki dörtlüktür:

[30]

a) Taştın yine deli gönül

b) Sular gibi çağlar mısın

ab) Tu débordes encore, coeur fou, vas-tu murmurer comme les eaux ?

c) Aktın yine kanlı yaşıım

d) Yollarımı bağlar mısın

cd) Et vous mes larmes de sang qui coulez, allez-vous me barrer le chemin ?

Saraç bu görünüme sahip şiirlerin çevirisinde de aynı yolu izlemiş ve dize sayısını ikiye düşürmüştür. Bununla birlikte, tümce sayılarında farklı tercihleri olmuştur. Bu tercihlerden ilki dört tümcenin dört tümce olarak çevrilmesidir. Tümce sayısının korunmuş olması bire bir çevrildiği anlamına gelmemektedir. Nitekim üçüncü dizede yer alan birleşik ad tümcesi *Ne gördüysen kamu Hak*, yine yapısal olarak *où* ilgi adıyla bağlı birleşik tümce şeklinde çevrilirken tümcenin önvarsayımı veya sezdirimi çeviri yaklaşımı olarak kullanılmıştır. Aynı yaklaşım son dizede de kullanılmış olup yukarıda uygulanan işlem betimlenmiştir:

[31]

a) Yûnus'un sözleri Hak

b) Cümle didügi saddâk

ab') Les mots de Yunus sont vrais; quant à nous, nous le confirmons

c) Ne gördüysen kamu Hak

d) Cümle vücudda bulduk

cd') Dieu est là où on le veut; tout est dans l'être humain.

Dört dizenin dört tümce içerdiği ve Saraç'ın da dört tümce şeklinde çevirdiği, fakat yine de bire bir çeviri yaklaşımını benimsemediği diğer bir örnek 7 numaralı şiirin 3'üncü dörtlüğünde bulunmaktadır. Dörtlükteki ilk üç dize yüklemde koşaç bulunan ad tümceleri iken dördüncü

dize özne konumunda –(y)An ilgi adılı ile oluşturulmuş belgisiz adıl (hiç giden) bulunan eylem tümcesidir. Saraç ilk dizede koşaçlı yapıları Fransızca eşdeğerleri *être* eylemi ile çevirirken *yavlakı* eksiltmiş; bu eksiltmeyi sonraki tümcenin eylemine de uygulamıştır:

[32]

a) Ahret yavlak ıraktır

b) Doğruluk key yaraştır

ab') L'au-delà est lointain; la droiture, indispensable

Dörtlüğün son iki dizesinden ilki bire bir çevrilirken, ikincisi açık bir belirtikleştirme örneği olarak not edilmelidir. Çünkü *hiç giden geri gelmez* şeklindeki tümcenin önvarsayımı veya sezdirimi çeviri yaklaşımı olarak benimsenirken, *en* adılı da önceki tümceye gönderme yapıldığını açık hâle getirmek üzere eklenmiştir:

[32]

c) Ayrılık sarp firaktır

d) Hiç giden geri gelmez

cd') Séparation est grande douleur; guérison en est impensable.

Aynı şiirin altıncı dörtlüğüne ilişkin çeviride Saraç koşul yan tümcelerini ayrı ayrı çevirmeyi tercih etmiştir. Devamındaki gereklik tümcesi *Sana dirlik gerek* sözdizimsel olarak kendisiyle hiç ilişkisi olmayan kişisiz bir tümceye dönüştürülmüştür. Bu tümceyi izleyen dizedeki tümce de sözdizimsel olarak önemli değişikliklere uğratılmış KD'nin dolaylı tümlecisi *kimseye* ED tümcesinin öznesi konumuna getirilmiştir. KD'deki geçişsiz eylem *kalmak* ise bir sıfat (éternel) ile karşılanmıştır. Tümcenin öznesi *bunda* da ED'de *belirteç* olarak çevrilmiştir:

[33]

a) Yûnus sözün anlarsan

b) Mânâsını dinlersen

ab') Yunus, tu entends parole; tu pénètres dans le vrai sens, toi

c) Sana iyi dirlik gerek

d) Bunda kimseye kalmaz.

cd') Il faut vivre en bonne intelligence, personne n'est éternel ici-bas

Saraç 8 numaralı şiirde de tümce sayısını korumakta, ancak tümce yapısına ilişkin girişimlerde bulunmaktadır. Bu doğrultuda, şiirin ikinci dörtlüğünün ilk dizesinde *ad + için* dizilişine sahip ilgeç öbeğindeki *için* ilgecini eksiltmekte, öbekteki *dâv'i* (*kavga*) adının yerine ise mastar eylem ve tümlecini (*susciter des conflits*) koymaktadır. Çevirmen ayrıca sonraki dizede eylem konumunda koşaç bulunan *benim işim sevi için* tümcesinin özne konumunu belgisiz adıl ve geçişli eylem ile yüklem konumunu ise koşaç (Fr. verbe attributif “être”) ile çevirmektedir:

[34]

a) Ben gelmedim dâv'i için

b) Benim işim sevi için

ab') *Je ne suis pas venu susciter des conflits; ce qui m'intéresse c'est l'amour*

Dörtlüğün son iki dizesinde eylem kümesinde koşaç bulunan bir ad öbeği (gönüllerdir) ilgeç öbeğine dönüştürülerek (dans les coeurs) çevrilmektedir. Son dizede ise KD'de yinelenen ad ED'de yerine adıl konarak çevrilmiş; KD tümcesinin yüklem konumundaki *gelmek* eylemi *koşaca* dönüştürülerek çevrilmiştir.

[34]

c) Dostun evi gönüllerdir

d) Gönüller yapmağa geldim

cd') *Demeure de l'Ami est dans les coeurs, et je suis là pour les bâtir*

Saraç kimi şiirlerde diğerlerinde olduğu gibi dört dizeyi iki dizeye indirmekle birlikte tümce sayısını artırmayı tercih etmiştir. Bu türdeki örnek sayısı bir olup veri tabanımıza 3 numara ile kaydedilmiş şiirlerde gözlenmiştir. 3 numaralı şiirdeki örnek belirgin bir bire çeviri örneği olarak not edilebilir. Çünkü yalnızca yinelemeler değil, vurgulamalar da aynı şekilde aktarılmıştır. Öte yandan aynı dörtlüğün üçüncü dizesinde bir olan eylem (yanarım) sayısı, ED'de ikiye çıkarılmıştır (je souffre, je brûle). Diğer bir deyişle, genişletilerek ve belirtikleştirilerek çevrilmiştir:

[35]

a) 'İşkun aldı benden beni

b) Bana seni gerek seni

ab') *Ton amour m'a enlevé à moi-même; c'est toi, toi qu'il me faut*

c) Ben yanaram düni günü

d) Bana seni gerek seni

cd') *Je souffre, je brûle jour et nuit; c'est toi, toi qu'il me faut*

2.3.5. Dört Dize Beş Tümce

Diğer bir görünüm türü dört dizede beş tümcenin bulunduğu görünümdür. 2, 3, 6, 7, 8 ve 9 numaralı şiirlerde gözlemlenen toplam 12 örnek bu tür görünüme sahiptir. Bunlardan bazıları dolaylı anlatım tümceleri içeren örnekler olup ana tümce eylemi ile aktarılan yan tümce eylemi ayrı ayrı sayılmıştır. Bu örneklerden biri veri tabanımıza 7 numara ile kaydedilen şiirin 2 numaralı dörtlüğüdür. İkinci dizede yer alan dolaylı anlatım ana tümcesi (dersin) ile yan tümcesi (benimdir) dâhil beş tümce içeren dörtlükte iki basit tümce (birinci ve üçüncü dizeler) ile biri dolaylı anlatım, diğeri ise -dİlk ilgi adıyla bağlı olmak üzere iki birleşik tümce yer almaktadır. Saraç birinci dizenin çevirisinde kaynak metne bağlı kalmış olmakla birlikte, ikinci dizeyi çevirirken, dizeyi oluşturan tümceyi *participe présent* ile önceki tümceye bağlayarak çevirmeyi tercih etmiştir. Bunu yaparken, *demek* eyleminin kipini ve zamanını değiştirerek *penser*

eylemiyle; koşacı (-dİr) dönüşlü eylem *s'assurer* ile çevirmiş, bu arada *toi-même*'i eklemiştir. Bu yönüyle çeviri yaklaşımı genişletmeye dayanmakta, fakat bununla sınırlı kalmamaktadır. Çünkü çevirmen aynı zamanda tümcenin ED okuru için belirtikleştirilerek çevrilmesine özen göstermektedir. Buradaki belirtikleştirme yaklaşımı tümcenin önvarsayımı veya sezdiriminin çeviri yaklaşımı olarak benimsenmesine dayanmaktadır. Bir başka anlatımla, çevirmen okur adına iletiyi daha anlaşılır ve açık kılmaya çalışmaktadır:

[36]

a) Dünyaya inanırsın

b) Rızka benimdir dersin

ab') Tu crois en ce monde pensant que tu t'assures toi-même ta pitance

Saraç sonraki iki dizede yer alan tümcelerin yerlerini değiştirmekte, bunu önceki dize sonunda yer alan *pitance* ile son dizinin sonunda yer alan *immense* sözcükleri arasında uyak oluşturmak amacıyla yapmaktadır. Nitekim *niçün yalan söylersin* gibi bir soru tümcesini *c'est ... que* ile bilgi yapısını değiştirerek ve *ne ... que* belirteci ile genişleterek bildirme tümcesine dönüştürmektedir. Ayrıca *yalan söylemek* eylemini ad öbeği (un mensonge immense) şeklinde aktarmaktadır. Erek metinde ad öbeğinde yer alan *immense* kaynak metinde bulunmayan bir eklenti olarak not edilmelidir. Saraç'ın kaynak metinde dörtlüğün son dizesiyken yerini değiştirerek öne aldığı *hiç sen dediğin olmaz* tümcesinin *dediğin* bölümü bire bir (ce que tu dis) çevrilmiştir, fakat yüklem konumundaki *olmaz* eylemi sığata dönüştürülerek (impossible) ED'ye aktarılmıştır. Sıfatın olağan koşullarda *être* eylemi ile koşaç konumunda kullanılması beklenirken, özne (ce) ve eylem (*être*) eksiltilmiştir:

[36]

c) Niçün yalan söylersin

d) Hiç sen dediğin olmaz

cd') Impossible ce que tu dis; ce n'est là qu'un mensonge⁷ immense

Dört dizinin beş tümce içerdİği örneklerden birçoğu veri tabanımıza iki numara ile kayıtlı şiirin 1, 2, 4, 5 ve 6 numaralı dörtlüklerinde yer almaktadır. Bir numaralı dörtlüğün ilk dizesi ikilemeye dayalı bir yan tümce ile ana tümce içeren birleşik tümce; ikinci dize basit tümcedir. Saraç -(y)A-(y)A ulacıyla oluşturulan *yana yana* belirteç tümlecini ED'de *participe présent* ile çevirirken, ana tümcenin karşılığı olarak *je ne fais qu'errer*'yi önermekte, bunu yaparken *ne... que*'yü eklenti olarak kullanmaktadır. İkinci dize *et* bağlacının eklenmesi dışında bire bir çevrilmiş görünmektedir. Fakat burada diller arası sözlüksel ayrılıktan kaynaklanan bir fark söz konusudur. Türkçede *kana boyamak* şeklindeki iki ögeli deyim Fransızcada tek bir eylemle (ensanglanter) karşılanmıştır. Bu yönüyle diller arası farklılıktan kaynaklanan bir daralmadan söz edilebilir:

7 ED metninde "une mensonge" şeklinde geçmekte olup gözden kaçmış bir hata olarak değerlendirilmiştir. Fransızcada *mensonge* sözcüğü eril olduğundan "un mensonge" şeklinde düzeltilerek verilmiştir.

[37]

a) Ben yürürüm yana yana

b) Aşk boyadı beni kana

ab') *Souffrant je ne fais qu'errer; et l'amour m'a ensanglanté*

Dörtlüğün devamında kaynak metinde *ne ... ne ...* bağlacı ile bağlı koşaç tümcesi yapının bire bir karşılığı olan *ne ... ni ...* ile karşılanırken Saraç'ın *plus* belirtecini eklemiş olması dikkat çekmektedir. Çevirmenin bu eklemeyi yukarıdaki dize ile anlamsal bütünlük oluşturmak amacıyla yaptığı düşünülmektedir:

[37]

c) Ne deliyem ne divane

d) Gel gör beni aşk neyledi

cd') *Je ne suis plus sage ni fou, voilà où m'a réduit l'amour.*

Şiirin iki numaralı dörtlüğünde *gâh* belirteci ile başlayan ardışık üç tümce ve şiir boyunca yinelenen ve iki tümce içeren nakarat yer almaktadır. Saraç bunların çevirisinde dize sayısını her zamanki gibi ikiye, tümce sayısını da dörde düşürmüştür. Tümcelelerin tamamı eylemle (tozaram, eserem, çağlaram) başlamakta ve ilgeç öbeği ile sona ermektedir. Saraç söz konusu tümcelelerin çevirisinde bire bir çeviri yaklaşımını benimsemiştir. Nitekim *tozlamak*, *esmek* ve *çağlamak* eylemleri için sırasıyla *souffler*, *poudroyer* ve *couler* eylemlerini kullanmıştır. Adlar için aynı yaklaşımın benimsendiği bütünüyle söylenemez, çünkü *yel* sözcüğünü *vent*; *sel* sözcüğünü *torrent* ile karşılamış olsa da *yir* sözcüğü için *chemin* sözcüğünü tercih etmiştir:

[38]

a) Gâh tozaram yirler gibi

b) Gâh eserem yellere gibi

ab') *Je souffle tantôt comme les vents, tantôt je poudroie comme les chemins*

c) Gâh çağlaram seller gibi

d) Gel gör beni 'ışk n'eyledi

cd') *tantôt je coule comme les torrents, voilà où m'a réduit l'amour.*

Özgün metinde dört dizede dört tümcenin yer aldığı, ama çevirmenin tümce sayısını üçe düşürerek çevirdiği örneklerden biri yine iki numaralı şiirde gözlenmektedir. Şiirin dört numaralı dörtlüğünün ilk üç dizesi sıralı bağlı üç tümce içermektedir. Son dize ise iki sıralı bağlı tümce içermektedir. İlk iki dizedeki tümceler geniş zamanda çekilmiş eylemleri (yürürem; soraram) dışında -dAn ve -(y)A durum ekleri ile oluşturulmuş ikilemeler (ilden ile; dilden dile) içermektedir. Saraç eylemleri bire bir eşdeğerleri (*marcher*, *demander*) yerine bağlamsal eşdeğerleri sayılabilecek *parcourir* ve *chercher* eylemleri ile çevirirken tümce sayısını korumuştur. Benzer şekilde *ilden ile* ikilemesi *villes et villages* bağlı ad öbeği ile *dilden dile* ikilemesi ise *en mille langages* ilgeç öbeği ile verilmiştir:

[39]

- a) Ben yürürem ilden ile
- b) Dost soraram dilden dile

ab') Je parcours villes et villages, cherche l'Aimé en mille langages

Saraç dörtlüğün üçüncü dizesinde kaynak metinden önemli ölçüde ayrılan sözdizimsel girişimler gerçekleştirmiştir. Bu girişimlerden ilki *gurbette* ifadesi *en terre lointain* ilgeç öbeğine dönüştürülmesi olup bire bir çeviri örneği olarak kabul edilebilir. Öte yandan *halim kim bile* biçimindeki sorunun önvarsayımı veya sezdirimi (hiç kimse bilmez) çeviri tercihi olarak kullanılmıştır. Bu yapılırken *bilmek* eylemi karşılığında Fransızcada *participe passé* kipiyle oluşturulmuş *inconnu* sıfatı tercih edilmiştir. Bu nedenle yapılan işlem eylemin sıfat biçiminde dönüştürülerek çevrilmesi olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşımla ilgili olarak ayrıca tümcenin tümce niteliğinin ortadan kaldırılarak bir önceki tümcenin uzantısı hâline getirildiği not edilmelidir:

[39]

- c) Gurbetde halüm kim bile
- d) Gel gör beni 'ışk n'eyledi

cd') En terre lointaine, inconnu de tous, voilà où m'a réduit l'amour

Tümce sayısının bir eksiltildiği örneklerden biri de yine 2 numaralı şiirde yer almaktadır. Şiirin beş numaralı dörtlüğünün ilk üç dizesi biri yalın (iki numaralı dize), diğer ikisi (birinci ve üçüncü) ulaçla (-Ip) bağlı üç tümce içermektedir. Son dizede yer alan iki tümce içeren dizeyle birlikte beş tümce içeren dörtlük ED'de iki dizeye ve dört tümceye indirilerek çevrilmiştir. Saraç bunu yaparken ilk dizede *Mecnun oluban (olup)* şeklindeki yan tümceyi eylemi eksilterek ilgeç öbeğine dönüştürmektedir. Yürümek eylemini *errer* eylemi ile karşılayan Saraç *ne ... que* belirteci ile *faire* eylemini kaynak metinden farklı olarak eklemektedir. İzleyen dizedeki tümce büyük oranda bire bir çevrilmekle birlikte kaynak metinde olmayan iyelik sıfatı (*mon rêve*) eklenmekte, kaynak metinde bulunan gösterme sıfatı *o* ise eksiltilmektedir:

[40]

- a) Mecnun oluban yürürüm
- b) O yarı düşte görürüm

ab') Je ne fais qu'errer comme Mecnun; je vois l'Ami dans mon rêve

Benzer tümce yapısına sahip üçüncü dizedeki tümcenin çevirisinde hem sözlüksel hem de sözdizimsel olarak kaynak metne bağlı kalındığı görülmektedir. Nitekim kaynak metinde *uyanıp* şeklinde ana tümceye bağlanan yan tümce erek metinde yapının bire bir karşılığı sayılabilecek *participe passé* ile aktarılmıştır. Koşaçlı *melül olurum* da aynı biçimde kaynak tümcedeki öğelerin ED'deki bire bir karşılığı olan *attributif* yapı ile çevrilmiştir. Tek farklılık *melül* sıfatının karşılığı olarak verilen *triste*'in pekiştirme belirteci *tout* ile desteklenmiş olmasıdır. Bu girişim bir eklenti girişimi olarak not edilmelidir:

[40]

c) Uyanıp melül olurum

d) Gel gör beni aşk neyledi

cd') Eveillé, je deviens tout triste, voilà où m'a réduit l'amour

Saraç'ın beş tümceyi iki tümceye indirdiği örneklerden biri yine 2 numaralı şiirde yer almaktadır. Şiirin altıncı dördlüğü ilk üç dizesi sıralı bağımsız üç tümce içermekte olup bunlar yüklem konumlarındaki -imek iylemi nedeniyle koşaç tümceleridir. Son dizedeki iki tümce de eklendiğinde tümce sayısı beşe çıkmaktadır. Saraç dördlüğü'nün çevirisinde ilk üç dizeyi tek tümcede birleştirerek eksiltme yoluna gitmiştir. Bunun yaparken koşaç karşılığı olarak geçmiş zaman ortacı (participe passé; infortuné, blessé, tombé loin) kullanmış ve bunları *pauvre Yunus* biçimindeki ad öbeğinin uzantısı yapmıştır:

[41]

a) Ben Yûnus-ı bî-çâreyem

b) Başdan ayaga yareyem

ab') Pauvre Yunus, infortuné, blessé de la tête aux pieds

c) Dost ilinde âvâreyem

d) Gel gör beni 'ışk n'eyledi

cd') Tombé loin de la terre de l'Aimé, voilà où m'a réduit l'Amour

Üç numaralı şiirin dört numaralı dördlüğü de sözdizimsel düzeyde önemli girişimler içermektedir. KD metninde dört dizede beş tümce bulunurken Saraç ED'de tümce sayısını üçe düşürmektedir. Bunu yaparken birinci dizedeki eylem kümesinde istek kipinde çekilmiş eylem içeren *Işkun zincirini üzem* biçimindeki tümce *participe passé* ile bir tür sıfat öbeğine dönüştürülmektedir. Fakat aynı zamanda eylem çatısı edilgen hâle getirilmektedir: *éivré par ton vin divin*. Söz konusu sıfat öbeği de ayrı sıfat (éipithète détachée) şeklinde uzantı olarak bir önceki tümcenin öznesini (je) genişletmektedir. Öte yandan yapılan müdahale kaynak metinle ilişkili görünmemektedir. Bu derin farklılığın, Saraç'ın şiire ait başka bir değişkeyi kullanmış olma olasılığından kaynaklandığı düşünülmektedir. Sonraki dizede yer alan *delü olam* ve *dağa düşem* gibi iki sıralı bağlı tümceden ilki aynı yaklaşımla sıfat öbeğine (fou d'amour) dönüştürülerek çevrilmiştir. Bu, istek kipinde çekilmiş koşacın (olmak) eksiltilmesi ile elde edilmiş bir değişikliktir. Buna karşılık, izleyen aynı kipsel özelliklerdeki tümce bire bir çevrilmiş ve *subjonctif* (dilek kipi; *que j'habite*) ile karşılanmıştır:

[42]

a) 'İşkun zencîrini üzem

b) Delü olam taga düşem

ab') Fou d'amour, que j'habite monts et vaux, éivré par ton vin divin

Saraç önceki dize için kullandığı bire bir çeviri yaklaşımının aksine sonraki dizede koşaç tümcesini eylem tümcesine dönüştürmüş ve kaynak metinden yapısal olarak belirgin derecede farklı bir erek metin oluşturmuştur:

[42]

c) Sensin dün ü gün endişem

d) Bana seni gerek seni

cd') *Que je pense à toi jour et nuit; c'est toi, toi qu'il me faut!*

Dört dizede beş tümcenin yer aldığı diğer bir örnek 2 numaralı şiirde görülmektedir. KD metnindeki ilk dize iki tümce içerirken, diğer üç dize birer bağımsız tümceden oluşmaktadır. Saraç dize sayısını ikiye düşürmüş olmakla birlikte, tümce sayısını korumuştur. Bununla birlikte, Saraç'ın bire bir çeviriden kaçındığı ve sözdizimsel düzeyde önemli girişimler gerçekleştirildiği gözlenmektedir. Bunlardan birinde, *n'idem* sorusu çevirmen tarafından *que* sorusuna ek olarak mastar eylem (*faire*) ile çevrilmiştir. Fransızcada soru sözcüğünün arkasına mastar eklenmesi yoluyla elde edilen sözdizimsel seçenek diller arasındaki farklılıklara dayalı dönüşümler için tipik bir örnek olarak not edilebilir. Aynı dizenin devamındaki tümce olan *elim ermez yâre* ise Saraç tarafından eksiltildi bir yapıyla çevrilmiştir. Bu yapılırken, çekimli eylem (*elim ermez*) çekimsiz eylem (*atteindre*) ile karşılanmış, fakat olumsuzluk eylemle birlikte değil, yapıya dışarıdan eklenen *impossible* sıfatı ile verilmiştir. Olağan koşullarda yüklem konumundaki sıfat kişisiz *il* ve *être* eylemi ile birlikte (*il est impossible*) kullanılmalıyken, çevirmen bu ikisini eksiltmeyi tercih etmiştir. Saraç ikinci dizede yer alan tümcede çatıyı ve eylem türünü ilgilendiren girişimler gerçekleştirmiştir. Çatıya ilişkin girişim KD tümcesindeki edilgen eylem *bulunmaz*'ın ilgeç öbeği ile karşılanmasına (*sans remède*) dayanmaktadır. Bunun yapılabilmesi için de zorunlu olarak *être* attributif eylemi kullanılmıştır:

[43]

a) N'idem elim ermez yâre

b) Bulunmaz derdime çare

ab') *Que faire, impossible d'atteindre l'Aimé, ma douleur est sans remède*

Dörtlüğün üçüncü dizesinde yer alan *oldum ilimden avare* şeklindeki tümce Saraç tarafından bire bir sayılabilecek bir yaklaşımla aktarılmıştır. Nitekim eylem zamanı ve kipi olduğu gibi korunmuştur. Bütünüyle bire bir çeviri sayılmasını engelleyen gerekçe sözlüksel tercihlerden kaynaklanmaktadır, çünkü *il* sözcüğünün karşılığı olarak *foyer*'nin kullanılmış olması bir tür açıklama olarak kabul edilebilir. Dörtlüğün son dizesinde yer alan soru çevrilirken Saraç'ın geniş zamanı yakın gelecek zamanla karşılanmış olması not edilmesi gereken bir tercihtir:

[43]

c) Oldum ilimden avare

d) Beni bunda eğler misin

cd') *Je suis tombé loin du foyer, vas-tu me lanterner dans ces parages?*

Dört dizede beş tümcenin yer aldığı örneklerden biri veri tabanımızda sekiz numara ile kayıtlı şiirin üçüncü dörtlüğünde görülmektedir. Kaynak metinde ilk iki dizesi basit iki tümce içerirken, üçüncü dizede sıralı bağlı iki tümce, son dizede ise -(y)An ilgi adılı ile oluşturulmuş adil ve tümleş konumunda mastar eylem içeren birleşik tümce bulunmaktadır. Saraç dize sayısını ikiye düşürmüş, fakat tümce sayısını korumuştur. Bir numaralı dizedeki tümceyi erek

metin tümcesine *rester* eylemini ekleyerek ve *bir şeyde kararı olmak* ifadesini *avoir l'intention de faire quelque chose* şeklinde genişleterek çevirmiştir. İkinci dizede ise Saraç'ın çeviri yaklaşımı dilsel biçimlerin ötesine geçen bir yaklaşımdır. Nitekim çevirmen dizeyi oluşturan tümcenin önvarsayımını veya sezdirimini çeviri yaklaşımı olarak tercih etmiştir. Bu sırada *gine* belirteci karşılığında *sans tarder* ilgeç öbeğini, *gitmeğe geldim* eylem öbeği karşılığında ise *plier bagage* deyimini kullanmıştır:

[44]

a) Benim bunda kararım yok

b) Ben gine gitmeğe geldim

ab') *Je n'ai pas l'intention de rester ici, je plierai bagage sans tarder*

Saraç üçüncü dizedeki sıralı bağlı tümceleri bire bir çevirmekle birlikte, aralarına ED'de et bağlacını eklemiştir. Son dizedeki *satmağa geldim* öbeğinden *geldim*'i eksiltken çevirmen, tümleş konumundaki mastar eylemi ED'de ana tümce eylemi olarak çevirmekte, zamanını da gelecek zaman olarak belirlemektedir. Bu yönüyle söz konusu örnek eylem kümesinde geçmiş zamanın gelecek zaman olarak ifade edildiği çarpıcı bir örnek olarak not edilmelidir. Aynı dizede bulunan -(y)An ilgili adılı ile oluşturulmuş yalın ad öbeği *alana* karşılığında *à qui le voudra* yapısını kullanmaktadır. Burada dikkat çeken *almak* eylemi karşılığında *vouloir*'ın tercih edilmiş olmasıdır. Ayrıca Türkçede -(y)An ilgili adılından kaynaklanan zamana ilişkin belirsizlik Saraç tarafından belirli kılınmakta ve gelecek zaman ile belirtikleştirilmektedir:

[44]

c) Bezirgânım metâim çok

d) Alana satmağa geldim

cd) *Je suis commerçant et j'ai des biens; je les vendrai à qui le voudra.*

Dört dizede beş tümcenin yer aldığı son örnek 9 numaralı şiirde belirlenmiştir. Şiirin üç numaralı dörtlüğünün ilk dizesi iki sıralı bağlı tümce içermektedir. İkinci dize de bu tümcenin devamı olarak iki çekimli eylemde (yumuşanır; muma döner), dolayısıyla iki tümceden oluşmaktadır. Son iki dize tek bir birleşik tümce içermektedir. Tümcenin öznesi ile diğer tümcedeki *kış* ad öbeğinin uzantısı (kararmış sarp katı kış) olan *kararmış* sıfat öbeği de üçüncü dizede, tümce eylemi dördüncü dizede yer almaktadır. Saraç dörtlüğün çevirisinde ilk dizedeki iki tümceyi tek bir tümcede birleştirmeyi tercih etmiştir. Bunu yaparken *aşk* ve *gönül* sözcüklerindeki iyelik ekleri ile ilk tümcenin yüklem konumundaki *var* sıfatçıl yüklemine eksiltmiştir. Bu şekilde elde ettiği *un coeur amoureux* ad öbeği, sonraki dizede yer alan tümcenin de öznesi yapılmış ve *yumuşanır* eylemi de bu özneye göre bire bir çevrilmiştir. Fakat Saraç ikinci dizede *muma dönmek* eylem öbeğini ED'de ilgeç öbeğine dönüştürerek karşılamıştır. Çeviri tercihleri sözlüksel düzeyde bire bir olarak değerlendirilse bile sözdizimsel düzeyde aynı şey söylenemez:

[45]

a) Aşkı var gönlü yanar

b) yumşanır muma döner

ab') *Un coeur amoureux brûlé, se ramollit comme une cire*

Aynı yaklaşım son iki dizede de gözlenmekte olup Türkçe kaynak metindeki eylem tümcesi (benzer) Fransızcaya koşaç tümcesi şeklinde çevrilmiştir. *Taş gönüller ve kararmış sarp katı kış* ad öbeklerine ilişkin sözlüksel tercihler bire bir çeviri yaklaşımını yansıtmakla birlikte *benzemek* eyleminin eksiltilerek yerine attribütf eylem *être*'in kullanılmış olması bu düşüncüyü ortadan kaldırmaktadır. Eylem öbeğinin ilgeç öbeği şeklinde çevrilmesi önceki örneklerde de görülen bir yaklaşım olarak dikkat çekmektedir:

[45]

c) Taş gönüller kararmış

d) sarp katı kışa benzer

cd') *Les coeurs de pierre sont comme un dur hiver froid*

2.3.6. Dört Dize Altı Tümce

Dört dizede altı tümcenin yer aldığı örnek sayısı 2 olup yalnızca 6 ve 7 numaralı şiirlerde gözlenmiştir. 6 numaralı şiirin yedi numaralı dörtlüğünün ilk dizesi bağımsız yalın tümce içermektedir. İkinci dize sıralı bağlı iki tümceden oluşurken, üçüncü dizede yine bağımsız bir tümce bulunmaktadır. Son dizede ise ardışık iki bütüncül soru tümcesi yer almaktadır. Saraç ilk dizenin çevirisinde Türkçeye özgü *canı esirmek* deyimini Fransızcadaki bire bir eşdeğeri sayılabilecek *avoir l'âme en extase* şeklinde çevirmektedir. Fakat bu sırada kaynak metindeki eylem zamanı olan geçmiş zamanı ED'de şimdiki zamana dönüştürmektedir. Bu dönüştürüm diller arası farklılıktan kaynaklanan zorunlu bir dönüştürüm olarak not edilmelidir. İkinci dizede *yoldayım* şeklindeki koşaç tümcesi eylemin eksiltilmesine dayalı *me voilà en route* şeklindeki eksiltili tümceyle aktarılmıştır. Dizenin devamındaki soru tümcesi bire bir çevrilmekle birlikte, tümceler arasına *mais* bağlacı eklenmiştir:

[46]

a) Esridi Yunus'un canı

b) Yoldayım illerim kanı

ab') *Yunus, j'ai l'âme en extase, me voilà en route, mais où sont mes contrées*

Üçüncü dizede *Yunus düşte gördü seni* şeklindeki tümcenin öznesi kaynak metinde üçüncü tekil kişiye, erek metinde birinci tekil kişiye dönüştürülerek aktarılmıştır. Bu yapılrken *moi* vurgu adılı ile *je* özne adılı eklenmiştir. Bu sırada *T'düz* tümleş kişi adılı ile *Tu* özne kişi adılının büyük yazılması dikkat çekicidir. Bu uygulama incelenen tüm şiirlerde gözlenen ve dil dışı bir yazım biçimi olarak not edilmelidir. *Düş* sözcüğünün KD'de yalın olarak kullanılmış olması, buna karşılık çevirmenin erek metinde sözcüğe iyelik sıfatı (mon) eklemiş olması da eklenti olarak görülmektedir. Bu tercihin de erek okur yararına belirtikleştirme örneği olduğu düşünülmektedir. Saraç son dizede yer alan ardışık iki bütüncül soruyu tümce türünü değıştirmeksizin aktarırken, bire bir çeviri yaklaşımını benimsemiştir:

[46]

- c) Yunus düşte gördü seni
d) Saru musun sağlar mısın

cd') Moi Yunus, je T'ai vu dans mon rêve, es-Tu malade ou en bonne santé ?

Yedi numaralı şiirin beş numaralı dördlüğü de altı tümce içermektedir. Birinci dize biri emir kipi ikinci tekil kişide (gelin), diğeri istek kipi birinci çoğul kişide (tanış olalım) çekimlenmiş iki sıralı bağlı tümceden oluşmaktadır. İkinci ve üçüncü dizelerde yer alan eylemler (kılalım, sevelim, sevillelim) de istek kipi birinci çoğul kişide çekimlenmiş olup dizeleri oluşturan tümceler sıralı bağlı tümce olarak kabul edilebilir. Üçüncü dizedeki ikinci tümce eylem çatısının edilgen olması nedeniyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Son dizedeki tümce ise basit tümce olup eylemi etken çatıda ve geniş zamandadır. Çeviri uygulamalarına gelince, Saraç'ın olasılıkla ED'de (idées; aimés) uyak oluşturma kaygısıyla ikinci dizedeki tümceyi birinci dizeye koyduğu görülmektedir. Yerini değiştirdiği tümcenin sözdizimsel yapısını da değişikliğe uğratmış olan Saraç düz tümleci niteleyen sıfat öbeği ile *kılmak* eylemi içeren tümcenin çevirisinde Fransızcada koşaçsı bir eylem değil, geçişli eylem (prendre) kullanmıştır. Bu yönüyle görece dar bir eylem öbeği (iş kolay kılmak) daha geniş bir eylem öbeğine (prendre une voie plus simple) dönüştürülmüş ve görece örtük bir ifade belirtik hâle getirilmiştir. Öte yandan, eylemin Fransızcadaki kipi kaynak metindeki istek kipi birinci tekil kişi çekiminin bire bir karşılığı sayılabilecek olan emir kipi olarak benimsenmiştir. Buradaki çeviri tercihinin bire bir çeviri olarak değil, dolaylı çeviri olarak değerlendirilmesi diller arası farklılıktan ileri gelen adlandırma kaynaklı bir sonuçtur. Nitekim Türkçe dilbilgisinde istek kipi olarak adlandırılan kipsel ulam (birinci çoğul kişi) Fransızcada emir kipi olarak adlandırılmaktadır. KD metninde ilk tümce konumundayken ED'de ikinci sıraya konan tümcedeki basit tümce (gelin) bire bir (venez) çevrilmiştir. Buna karşılık *tanış olalım* şeklindeki koşaçlı basit tümce geçişli *échanger (des idées)* eylemiyle çevrilirken çekimli eylem mastar eyleme dönüştürülmüştür. Dolayısıyla söz konusu birimin tümce niteliği ortadan kaldırılarak önceki tümcenin uzantısı hâline getirilmiştir:

[47]

- a) Gelin tanış olalım
b) İş kolay kılalım

ab') Prenons une voie plus simple, venez échanger des idées

KD'deki son tümcenin (dünya kimseye kalmaz) yüklem konumundaki eylem ED'de eksiltilmiştir. Yerine *être* eylemi ile *fidèle* sıfatı koşaç olarak kullanılmıştır. Diğer bir deyişle, KD'deki geçişli eylem ED'de attributif eyleme dönüştürülmüştür. Bu girişim aynı zamanda bir belirtikleştirme örneği olarak da değerlendirilebilir. KD'de üçüncü dizede yer alan ardışık iki sıralı bağlı tümce ED'de dizenin sonuna konmuştur. Bu yapılırken (sevelim sevillelim) eylem öbekleri kip ve çatı bakımından aynı şekilde aktarılırken, Saraç iki tümce arasındaki anlamsal mantıksal ilişkiyi belirtikleştirmek üzere *donc* bağlacını eklemiştir. Dolayısıyla ardışık iki sıralı bağlı tümce ED'de bağlaçla bağlı birleşik tümceye dönüştürülmüştür.

[47]

c) Sevelim sevillelim

d) Dünya kimseye kalmaz

cd') *Le monde n'est fidèle à personne; aimons donc, soyons aimés.*

2.3.7. Dört Dize Yedi Tümce

Saraç'ın çevirdiği şiirler arasında dört dizede yedi tümcenin yer aldığı tek örnek 2 numaralı şiirin üç numaralı dörtlüğünde belirlenmiştir. KD metninin ilk iki dizesi *ya ... ya ...* bağlaçları ile bağlı olmasına rağmen her bir tümce içerisinde farklı sayılarda çekimli eylem bulunduğundan, bunlar bağımsız tümce sayılmıştır. Dörtlüğün ilk dizesinde emir kipinde çekilmiş iki eylem (al, kaldır) bulunurken, *kaldırmak* eylemi çatı bakımından ettirgen olarak sınıflandırılabilmesi nedeniyle dikkate değer bir örnektir. İkinci dizede aynı niteliklerde ettirgen çatıdaki *irdürmek* eylemi de bu kapsamda değerlendirilmelidir. Dörtlüğün üçüncü dizesinde de her ikisi de ettirgen çatıda *ağlatdun* ve *güldür* eylemlerinin bulunduğu sıralı bağlı iki tümce yer almaktadır. Son dizede ise emir kipinde çekilmiş iki eylem (gel gör) ve bildirme kipi geçmiş zamanda çekilmiş *eylemek* eylemini içeren üç tümce bulunmaktadır. Saraç ilk dizinin çevirisinde KD'deki eylemleri (al kaldır) eksiltirken tümcenin önvarsayımını veya sezdirimini çeviri yaklaşımı olarak kullanmaktadır. Tümcenin çevirisinde çevirmen KD'de yinelenen *ya ... ya ...* bağlacı yerine ikinci tümcenin başına eklenen *du moins*'ı tercih etmiştir. İkinci tümce ise Türkçede yaygın bir kullanıma sahip olan ettirgen çatının işlevlerine dayalı bir yaklaşımla aktarılmıştır. Bilindiği gibi ettirgen çatı Türkçede neden olma, izin verme, zorla yaptırma, yardım etme vb. işlevlere sahiptir. Bu şiir bağlamında *irdürmek* eylemi yardım veya izin verme değerlerinde kullanılmışken, Saraç izin verme değeri üzerinden ED'deki *laisser + mastar* yapısını tercih etmiştir:

[48]

a) Yâ elüm al kaldur beni

b) Yâ asluna irdür beni

ab') *Donne-moi une main secourable, du moins laisse-moi te rejoindre*

Üçüncü dizede tümcelerin yerlerini değiştiren Saraç bu kez ettirgen çatılı *güldürmek* eylemini Fransızcada benzer bir yapı olan *faire + mastar* yapısı ile çevirmiş, bu yönüyle bire bir çeviriden yana tercih kullanmıştır. Öte yandan, çevirmen *ağlatmak* eylemi için aynı yolu izlememiş, bu kez tümcenin önvarsayımını veya sezdirimini çeviri yolu olarak benimsemiştir. Bundan dolayı KD'de ettirgen çatılı tümcenin düz tümleci konumundaki *beni* ED'de *souffrir* eyleminin öznesi konumuna taşınmıştır:

[48]

c) Çok ağlatdun güldür beni

d) Gel gör beni 'ışk n'eyledi

cd') *Fais-moi rire, j'ai trop souffert, voilà où m'a réduit l'amour*

3. BULGULAR VE TARTIŞMA

Tahsin Saraç tarafından çevirisi yapılan Yunus Emre şiirlerinden bir bölümü ve tümce düzeyi ile sınırlı olarak gerçekleştirilen betimsel araştırma ile birçok bulguya ulaşılmıştır. Bu bulgulardan bir bölümü şiirin biçimsel yönünü ilgilendirirken önemli bir bölümü eylem kümesi düzeyindeki girişimlere ilişkindir. Aşağıda bunlar ana çizilgileriyle sunulmaktadır.

Saraç'ın çeviri yaklaşımına ilişkin bulgulardan ilki şiirlerin biçimsel yönüyle ilgilidir. Bu noktada çevirmen kaynak metinde iki ya da dört dize içeren tüm şiirleri iki dize şeklinde çevirmeyi tercih etmiştir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki bu durumun çevirmenin tercihi mi yoksa elindeki kaynak metnin özgün hâlinde mi kaynaklandığı bilgisine erişilememiştir. Saraç da bu konuda kitapta herhangi bir açıklamaya yer vermemiştir. Ancak bu durumun, birçok kaynakta Yunus Emre'nin şiirlerinin çok farklı değişkelerinin bulunuyor olmasından ileri geldiği düşünölmektedir.

Veri tabanımızda yer alan şiirlerin biçimsel boyutuna ilişkin diğer bir bulgu uyaklara ilişkindir. Saraç kaynak şiirlerin tamamında yer alan uyakların önemli bir bölümünü eksiltmek durumunda kalmıştır. Bu da çevirmenin, şiirlerin biçimsel boyutundan çok ileti ve anlam boyutuna odaklandığını göstermektedir. Bununla birlikte, çevirmen sayıca az olmakla birlikte kimi ED metinlerinde uyak oluşturmayı başarmıştır. Öreğın, veri tabanındaki 9 numaralı şiirde bu çaba görölmekte, ilk dizinin son sözcüğü *soleil* ile ikinci dizinin son sözcüğü *pareil* arasındaki ses benzerliğine dayalı uyak bulunmaktadır. Bu amaçla Fransızcada pek rastlanmayan bir yaklaşımla sıfat tümleci (à la pierre) eylem öbeğinin başına taşınmıştır [28cd']. Bunun dışında, *souterrains / humain* [2abcd']; *pitance / immense* [36abcd']; *indispensable / impensable* [32abcd'] gibi uyaklar da belirlenmiştir.

Saraç'ın, şiir çevirilerinde sözdizimsel düzeyi ilgilendiren girişimlerine gelince, bunlardan ilki kaynak metindeki eylemin kipinin değiştirilmesine dayanmaktadır. Bu değişiklik, kaynak metin tümcesinde yüklem konumunda bildirme kipindeki bir eylemin ED'de emir kipine; kaynak metin tümcesinde mastar durumundaki bir eylemin bildirme kipine; istek kipindeki bir eyleminse *participe passé*'ye vb. dönüştürölmesi şeklinde olabilmektedir.

KD'deki bildirme kipinin ED'de emir kipine dönüştürölmesi [24cd']'de gözlenmiş olup Saraç üçüncü dizedeki koşul tümcesi (c) ile sonraki dizedeki sonuç tümcesini (d) ayırma yolunu benimsemiştir. Görünüşte yalnızca biçimsel bir girişim olduğu izlenimi edinilse de gerçekte anlamsal bir girişim de söz konusudur. Nitekim bu ilişkiyi belirginleştirmek üzere tümceler arasına *sinon (yoksa)* belirteci eklenmiştir. Bu tercih çevirmen tarafından zorunlu olarak yapılmış değildir, çünkü KD'deki koşul tümcesini ED'de de oluşturmak ve bire bir çevirmek mümkündür. Öyleyse çevirmenin bu tercihi yapmaya iten değişken nedir? Birinci gerekçe olarak sözcüksel düzeydeki kültürel öğelerin (eri hak bilmek; abes yere yelmek) ED'de belirtik kılınması kaygısı akla gelmektedir. Ancak bu haklı bir gerekçe değildir, çünkü nihayetinde aynı sözcükler kullanılacak ve sözdizimsel yapı korunacaktır. Bu durumda, bir koşul tümcesini iki ayrı tümce olarak ifade ederek çevirmek ile bire bir çevirmek arasındaki

tercih seçimlik bir tercihtir. Fakat yine de çevirmenin izlediği yolu belirgin bir biçimde betimlemekte ve gerçekten ne yaptığını anlamakta yarar var. Bu konuya tartışma ve sonuç bölümünde tekrar dönülecektir.

Saraç'ın sözdizimsel düzeyi ilgilendiren ve eylem kipini dönüştürmeye dayanan bir başka girişimi [25ab']'de görülmekte olup emir kipinde çekilmiş eylem (*var bin hacca*) bildirme kipine dönüştürülmektedir. Çevirmen bununla da yetinmemekte, eylem zamanını gelecek zaman olarak belirlemektedir. Tümcedeki bir öğeyi (gerekse) de eksiltlen Saraç gerek 4.3.1.'de gerekse de burada aynı çeviri yaklaşımını benimsemektedir.

Sözdizimsel düzeyi ilgilendiren diğer bir girişim türü mastar hâldeki eylemin çekimli bir eyleme dönüştürülmesidir. Bu girişimin örnekleri olarak çevirmen KD'de mastar hâldeki eylemi ([23cd]; [24cd]) ED'de bildirme kipindeki bir eylemle çevirmektedir. Benzer girişimlerden biri olarak, Türkçe KD'de [25cd'] mastar hâldeki eylemi mastar hâlde çevirmesine dayanmakla birlikte, tümce yapısı dilsel farklılıklara bağlı olarak ED'de zorunlu olarak dönüştürülmektedir. Nitekim Fransızcada üçüncü tekil kişi adılı *il ile falloir, valoir* eylemlerinin kullanımına dayanan kişisiz tümce biçimi sıklıkla kullanılmaktadır. Saraç [25cd']'de *hepsinden eyice bir gönüle girmektedir* şeklindeki koşaç tümcesinin çevirisinde bu yolu benimsemiştir.

Saraç'ın KD'deki bir tümceyi ED'de sıfat öbeğine dönüştürerek çevirdiği de görülmektedir. Bu tür örneklerden bir bölümü [42ab'] KD'de eylem öbeğinin başı -imek eyleminin eksiltilecek ED'de *participe passé* ile oluşturulmuş sıfat öbeğine dönüştürülmesine dayanmaktadır. Bir bölümü ([36ab']; [39cd']; [41cd']; [43ab']) ise aynı eylemin eksiltilmesine ek olarak başka türetim süreçleri ile oluşturulmuş sıfatlar (*fou, impossible vb.*) ile çevrilmektedir.

Saraç'ın kip düzeyindeki bir diğer girişimi KD'de bildirme kipindeki bir eylemin ED'de *participe présent*'a dönüştürülerek [36ab'] çevrilmesine dayanmaktadır. Bu girişim bağımsız iki tümceden birinin çevirmen tarafından ana tümce olarak belirlenmesi, buna bağlı olarak diğer tümcenin bağlı yan tümceye dönüştürülmesi ile sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla, aslında iç içe geçmiş birçok işlemi içermekte ve sonuç olarak KD'deki tümcenin tümce konumundan çıkarılması ile sonuçlanmaktadır. Çünkü yan tümce olarak adlandırılmasına rağmen aslında bu tür bağlı yan tümceler belirteçlerin gördüğü görevleri yerine getirmektedir.

Saraç'ın çevirici sürecinde başvurduğu yollardan biri de tümcenin ada dönüştürülmesidir. Nitekim *niçin yalan söylersin* şeklindeki KD tümcesi *ce n'est là qu'un mensonge immense* şeklinde ad olarak ED'ye aktarılmıştır [36cd'].

Saraç KD'deki tümcelerden bazılarını da ilgece dönüştürerek ED'ye aktarmaktadır [36ab']. Nitekim gözlemlediğimiz örnekteki *Mecnun oluban yürürüm* ifadesindeki ulaçla bağlı bölüm *comme Mecnun* şeklinde ilgeç öbeğine dönüştürülmüştür. Bu tür girişimler ayrıca [16ab']'de; [26cd']'de; [27cd']'de; [34cd']'de; [34ab']'de; [38ab']'de; [44ab']'de ve [45abcd']'de gözlenmiştir. Süreç genellikle ulaçla bağlı yan tümcenin koşacı *olmak*'ın eksiltilmesine ve *comme, en, sans, devant, dans* gibi ilgeçlerin eklenmesi şeklinde yürümektedir.

Eylem türünün değiştirilmesi genellikle sözdizimsel düzeyde bir girişim ile sonuçlanmaktadır. Nitekim geçişli bir eylemin geçişsiz bir eylemle ya da geçişli veya geçişsiz bir eylemin koşaç ile değiştirilmesi tümce yapısında değişikliği zorunlu kılmaktadır. Örneğin geçişli bir eylemken Özne + Tümleç + Yüklem dizilişindeki bir tümce Özne + Koşaç + Tümleç dizilişinde bir tümceye dönüşebilmektedir. İncelenen şiirlerde bu dönüşümleri içeren örneklerle de karşılaşılmıştır.

Saraç'ın girişimlerinden biri de görünüşte yalnızca eylem türünü değiştirmeye dayanıyor olsa da aslında tümce düzeyinde değişikliklere yol açan koşaç (-imek, olmak) yerine geçişli eylem (prendre, penser comporter vb.) kullanma ([6]; [23cd']'de; [47ab']; [36cd']) girişimidir. [36cd']'de bu girişimin en belirgin örneklerinden biri yer almakta, *sensin dün ü gün endişem* şeklindeki tümce *que je pense à toi jour et nuit* şeklinde ED'ye aktarılırken yine iç içe geçmiş birçok dönüşüm dikkat çekmektedir. [26ab']'deki *yavu kıldım ben yoldaşı* tümcesinde yer alan geçişli eylem *yavu kılmak* Fransızcaya *perdre* eylemi ile çevrilirken aslında koşaç yerine geçişli bir eylem konmaktadır.

Yukarıda bir örneğini verdiğimiz koşaçın geçişli eylemle çevrilmesi yaklaşımının tersi de söz konusu olabilmektedir. Nitekim [45cd']'deki *taş gönüller kararmış sarp katı kışa benzer* şeklindeki tümcede yer alan *benzemek* geçişli eylemi ED'ye koşaç (être) ile çevrilmiştir. Benzer dönüştürümler [1abcd']'de; [2abcd']'de; [47cd']'de ve [47cd']'de gözlemlenmiştir.

İncelediğimiz şiirlerde istek kipinin sıklıkla kullanıldığı görülürken, Saraç'ın da büyük ölçüde Türkçeye özgü bu kipin çevirisinde farklı tercihler kullandığı gözlemlenmiştir. Bu tercihlerden ilki eksiltmeye dayanmaktadır. [42ab']'de *ışkın zencirini üzem deli olam* şeklindeki bağımsız tümcelerden ilki sıfat öbeği (*fou d'amour*) ile ikincisi ise *participe passé* şeklindeki *énivré par ton vin divin* edilgen yapıyla çevrilmiştir. Örnek bu yönüyle hem çatı hem de kip ulamlarını ilgilendirmektedir.

İstek kipinin yer aldığı diğer bir örnek [43ab']'de yer almaktadır. *N'idem* şeklindeki soru tümcesi Fransızcaya özgü bir soru biçimi olan soru sözcüğüne ek olarak mastarın kullanıldığı eksilteli soru ile çevrilmiştir. Saraç istek kipindeki eylemlerin bazılarının çevirisinde [47ab'] ise bire bir çeviri yaklaşımını benimsemiştir.

Sözdizimsel düzeyi etkileyen diğer bir ulam çatı ulamı olup Saraç bu düzeyde de önemli girişimlerde bulunmuştur. Bunlardan biri [26ab']'de yer alan *onulmaz bağrımın başı* şeklindeki tümcedir. Saraç tümcenin çevirisinde edilgen çatıdaki eylemi sığara dönüştürmektedir. Dolayısıyla geçişsiz bir eylem olarak *onmak* edilgen çatıdayken sıfat şeklinde (inguérissable) çevrilmiştir.

Saraç'ın belirgin çatı dönüştürümlerinden biri [48cd']'de yer almaktadır. Aynı dizede sıralı bağlı olarak yer alan ettirgen çatıdaki iki eylemden ikincisini (güldür beni) bire bir çevirmeyi (fais-moi rire) tercih eden Saraç ikincisinde farklı bir yol izlemiştir. Nitekim *çok ağlatdun* tümcesinin düz tümleci *ben* ED'de özne konumuna getirilirken, özne *sen* bütünüyle eksiltiştir. Sonuç olarak tümce bütünüyle ters yüz edilmiştir.

Saraç'ın başvurduğu tümce düzeyindeki çeviri yaklaşımlarından biri de tümcenin görünen değil, görünmeyen anlamından (önvarsayım, sezdirim, yan anlam vb.) hareketle bir çeviri önermeye dayanmaktadır. Bu türdeki örnekler ([31ab'; cd']; [32cd']; [36ab']; [39cd']; [40ab']; [48abcd']) tümce yapısının, kimi zaman da türünün bütünüyle değiştirilmesi ile sonuçlanmaktadır. Nitekim [39 cd']'de *gurbette halim kim bile* soru tümcesi, tümce niteliği ortadan kaldırılarak ilgeç öbeği şeklinde çevrilirken, sorunun kendisi değil, bilinen yanıtı (kimse bilmez) çeviri seçeneği olarak kullanılmıştır. Bu açıdan, çevirmen okurun bu sorudan bir şey anlamayacağı düşüncesi ve okur yararına anlamı berraklaştırma kaygısıyla hareket etmekle birlikte, bu tercihin doğru olup olmadığı tartışılmaktadır. Fakat bunun da bir çevirmen kararı olduğu ortadadır.

Saraç benzer bir tercihi [44ab']'de yapmış, *benim bunda kararım yok* tümcesini bire bire yakın bir yaklaşımla çevirmesine rağmen *bir yerde kararı olmak* eylemini ED'de *kalmak (rester)* eylemini ekleyerek belirtik kılmıştır. İkinci dizedeki *ben yine gitmeye geldim* tümcesi belirgin bir uzlaşımsal sezdirim örneği olarak *yine* belirtecini içermektedir. Çevirmen buradan hareketle sözcüden çıkarılabilecek olası anlamlardan biri olan *je plierai bagage sans tarder (çok geçmeden toplayacağım taşı tarağı)* tümcesini tercih etmiştir.

Yukarıda çatıyı ilgilendiren girişimler arasında yer verdiğimiz örnekler [48abcd'] yalnızca biçimsel düzeyi değil, anlamsal ve edimbilimsel düzeyi de ilgilendiren örnekler olarak değerlendirilebilir. Nitekim *elim al kaldır beni* yerine *donne-moi une main secourable* çeviri önerisi tümcenin eğretilmeli anlamına dayanmaktadır. Buna karşılık *çok ağlattın* yerine *j'ai trop souffert* çeviri önerisinin kullanılması bir yandan tümcedeki rolleri baştan aşağı değiştirmeye bir yandan da tümce yapısını değiştirmeye dayalı olarak belirtikleştirme örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aynı dörtlükteki [48cd']'de yer alan *gel göre beni* tümcesinin bütünüyle eksiltilmesi ve yerine *voilà* belirtecinin kullanılması daraltmaya dayanmasına rağmen ED okuru için belirtikleştirme örneğidir. Saraç bu yaklaşımı son dizede de kullanmıştır. Fakat burada, *aşk beni neyledi* sorusundaki *ne yapmak* sorusu yerine *où m'a réduit l'amour (aşk beni nereye indir(ge)di)* sorusu tercih edilmiştir. Buradaki tercih aynı zamanda yanıtı bilinen sorunun, bilinen yanıtının çeviri tercihi olarak kullanılmasıdır.

4. SONUÇ

Çevirinin genel güçlüklerinin yanı sıra, şiir çevirisine özgü olanlar da düşünüldüğünde, anadilinden Fransızcaya Yunus Emre gibi bir şairin şiirlerini çevirmek cesaret isteyen bir girişimdir. Bu açıdan Tahsin Saraç ağır bir görevi üstlenmiş ve gereğince yerine getirmiştir. Çeviri stratejileri açısından değerlendirildiğinde, çevirmen gerektiğinde bire bir, gerektiğinde dolaylı çeviri stratejilerine başvurmaktan çekinmemiştir. Bu genel özgürlük deneyimli bir yazın insanı ve şair olmasının yanı sıra, Türkçede ve Fransızcada yetkinliğin de bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Nitekim tümce düzeyiyle sınırladığımız bu çalışmada Saraç'ın dize sayısını ve tümce sayısını bir sınırlama ölçütü olarak görmediği gözlemlenmiştir. Bu

doğrultuda uyakları büyük ölçüde göz ardı etmiş olmasına karşın, bunun Yunus şiirlerindeki evrensel felsefeyi ED'ye aktarma kaygısından kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Kaldı ki şiirlerin bazılarında uyakları da vermeyi başarmıştır.

Çeviri stratejisi kavramı çeviri sürecinde tanımlanabilecek, hatta tanımlanması gereken bir kavram olmasına karşın, içinde belirsizlikler barındıran bir kavramdır. Doğrudan ya da dolaylı çeviri stratejisi şeklinde ayrı ayrı başlıklar altında sunulan stratejilerin özellikle Türkçe ve Fransızca gibi yapısal farklılıkları belirgin diller söz konusu olduğunda kesin sınırlarla birbirlerinden ayıramayacağı görülmektedir. Kuşkusuz bu da şaşırtıcı bir durum değildir, çünkü çevirmenin çeviri edimi sırasında yaptığı işlemleri tanımlamak kolay değildir. Bu güçlük çevirmenin karmaşık bir dizge olan dil göstergesi ile oluşturulmuş iletileri işlemlemeden geçiyor, parçalıyor ve yeniden oluşturuyor olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, çok sayıda değişkeni iki dil dizgesinde ve aynı anda göz önünde bulundurmaktadır. Bunun bir sonucu olarak sözcüksel düzeyi ilgilendiriyormuş gibi görünen bir girişim aslında öbeği ve hatta tümcenin tamamını ilgilendiren bir ürün ile sonuçlanabilmektedir.

Çevirmenin temel kaygıları KD ile ED girdilerinin anlamsal denkliliğidir. Öte yandan bu denkliliği sağlarken diller arası farklılıklardan kaynaklanan zorunlu biçimsel eksilme ve artmalar gerçekleşmektedir. Bu noktada çevirmen için temel belirleyici ED'de yeniden kurguladığı metnin KD'dekine denk bir metinsellikte aktarıldığından emin olmaktır. Bu çaba örneğin ilk dizenin yazılmasından sonra ikincinin nasıl olması gerektiğini de belirleyen bir sınırlılıkta gerçekleşir. Nitekim çevirilerde Saraç'ın şiirin dörtlüklerine bir bütün olarak yaklaştığını gösteren tercihlerle karşılaşmıştır. Tümcenin ad öbeği, sıfat öbeği veya ilgeç öbeği şeklinde çevrilmesi bu tercih bir yansımasıdır. Benzer şekilde Saraç'ın, gerektiğinde tümcenin önvaryasını ile sezdirimini bir çeviri yöntemi olarak benimsemiş olduğu görülmüştür. Diğer bir deyişle, tümcenin görünmeyen ve çıkarıma dayalı anlamını bir çeviri seçeneği olarak değerlendirmekten kaçınmamıştır.

Çeviri stratejisi kavramı çeviri sürecini bütünüyle açıklamaya yetmemekle birlikte, çevirmen eğitiminde çevirmen adaylarına öğretilmesi gereken bir kavramdır. Özellikle belli bir çeviri ürünü ile ona kaynaklık eden girdiyi karşılaştırabilmek ve çevirmenin ne tür tercihlerde bulunduğunu ve bu tercihlerin gerekçelerini belirleyebilmek, genç çevirmenlerden beklenen bir beceri olmalıdır. Özellikle deneyimli çevirmenlerin çeviri yaklaşımları genç çevirmenlere bu açıdan yol gösterici olabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Andrei, C. (2014). *Vers la maîtrise de la traduction littéraire - guide théorique et pratique* -. Galati: Galati University Press.
- Arikan, R. A. ve Temur, N. (2019). Talât Sait Halman'ın Yunus Emre şiirlerinin İngilizce çevirileri üzerine bir inceleme. *International Journal of Human Studies* 2(4), 148-161. <https://doi.org/10.35235/uicd.565461>
- Baker, M. (1992, 2011). *In other words*. New York: Routledge.
- Ballard, M. (2006). À propos des procédés de traduction. *Revue de traduction Palimpsestes*. Özel Sayı, 113-130. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.386>
- Cary, E. (2012). Nasıl çevirmeli? Çeviri olanaklı mıdır? (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.) M. Rifat (Haz.) *Çeviri Seçkisi II Çeviri(bilim) Nedir?* (s. 55-60). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Coşkun, O. (2018). Yunus Emre şiirlerinden Fransızca'ya uyarlamalar üzerine genel bir değerlendirme: Yves Régnier'den uyarlamalar. *Turkophone* 5(3), 38-55. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkophone/issue/41938/506315>
- Etkind, E. (1982). *Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: L'Age de l'Homme.
- Eyuboğlu, S. (2003). Sanat üzerine denemeler. M. Rifat (Haz.) *Çeviri Seçkisi I, Çeviriyi Düşünenler* (s. 119-121). İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Gürbüz, S. ve Şahin, F. (2015). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Guidère, M. (2016). *Introduction à la traductologie: Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur s.a.
- Börekçi, G. (2015, 1 Şubat). Talat Sait Halman: "Shakespeare çevirileriyle o kadar ıstırap çektim ki cennete bir yer kazanmışımdır". Aralık [Web log post]. egoistokur.com: <https://egoistokur.com/ne-bir-ceviri-kurami-yarattik-ne-ceviri-elestirisi-yapabildik/> adresinden alındı.
- Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*. Paris: Presse Sorbonne Nouvelle.
- Köksal, D. (2008). *Çeviri eğitimi kuram ve uygulama*. Ankara: Nobel.
- Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Éditions Gallimard.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Shangai Foreign Language Education Press.
- Paz, O. (2012). Söz sanatı ve söze bağlılık açısından çeviri. M. Rifat (Haz.) *Çeviri Seçkisi II Çeviri(bilim) Nedir?* (s. 97-106). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Raková, Z. (2016). *Çeviri kuramları* (Y. Polat, Çev.). Ankara: Çevirmenin Yayını.
- Rifat, O. (2003). Şiir konuşması. M. Rifat (Haz.), *Çeviri seçkisi I, çeviriyi düşünenler* (s. 122-126). İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Saraç, T. (1973). *Yunus Emre, Poèmes*. (T. Saraç, Çev.) Ankara: Ministère du Tourisme et de l'Information de Turquie.
- Tatçı, M. (2012). *Dîvân-ı Yunus Emre*. Türkiye Diyanet Vakfı.
- Tuncel, B. (1971). *Fransızca'da Yunus Emre*. Ankara: Basnur Basımevi.
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative stylistics of french and english. A methodology for translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B. V.
- Yazarsız. (tarih yok). *Yunus Emre divanı -seçmeler-*. Altın Kitaplar.



Esnaf ve Sanatkârların Pîri Ahi Evran ve Geçmişten Günümüze Ahilik

Ahi Evran, the Sage of Tradesmen and Craftsmen and the Ahi-Order From Past to Present

Erol Ülgen¹ 



¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: E.Ü. 0000-0002-5027-5542

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Erol Ülgen,
İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
İstanbul, Türkiye

E-mail: erol.ulgen@yeniuyuzyl.edu.tr,
erolulgen7@gmail.com

Başvuru/Submitted: 29.03.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 18.05.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 21.05.2021

Kabul/Accepted: 23.05.2021

Atıf/Citation:

Ülgen, E. (2021). Esnaf ve sanatkarların Piri Ahi Evran ve geçmişten günümüze ahilik. *TUDED*, 61(1), 447-469.

<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-905274>

ÖZET

“Akıl, Ahlak, Bilim, Çalışma”

Ahilik teşkilâtı, Selçuklu ve Osmanlı Devleti zamanında sosyo-ekonomik, siyasi ve askerî bir güç olarak dikkat çeker. Bu teşkilâtın esnaf ve sanatkar yapılanması Türkistan ve İran Türkleri arasında şekillenir. Malazgirt zaferiyle Anadolu'nun kapıları Türklere açılır. Asya topraklarından Anadolu içlerine büyük Türk göçleri başlar. Bu göçe Moğol saldırılarının da etkisi olur. Anadolu içlerinde köy, kasaba ve şehirlere yerleşen Türkler, yeni adlarla çarşılar, pazarlar kurarlar. Bu kurdukları çarşılarda istihdam, üretim ve ürettiklerini satacak pazar oluştururlar. Ahilik teşkilâtının mensupları, koydukları kurallarla sosyo-ekonomik hayatın düzene girmesini sağlarlar. Çarşı ve pazarlarda ürettikleriyle halkın yiyecek, içecek ve diğer ihtiyaçlarını karşılarlar. Ahilik teşkilâtı, Selçuklu Devleti sonrası oluşan Beylikler devrinde Anadolu'nun her yerinde teşkilâtlanır. Bu teşkilât Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda da aktif bir rol oynar. Ahilik teşkilâtı, XVI. yüzyıldan itibaren Loncaya dönüşür. Sonra “gedik” olarak faaliyetlerini sürdürür. Daha sonra esnaf ve halk üzerindeki otoritesini yitirir. Yirminci yüzyılın başında hiçbir etkisi kalmaz. Bu çalışmamızda, Ahilik Teşkilâtının Anadolu'da yapılanmasından, teşkilâtın kurucusu ve debbağların pîri Ahi Evran'dan, Ahilerin Osmanlı Devleti'nin kuruluşu sırasındaki rollerinden, daha sonra fonksiyonlarını yitirmesinden, Cumhuriyet dönemindeki Esnaf ve Sanatkârların oluşumundan ve 1950'li yıllardan günümüze kadar yapılan Ahilik kültürü araştırmalarından bahsedilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ahilik, Ahi Evran, Gedik, Fütüvvet, Esnaf ve Sanatkârlar

ABSTRACT

“Wisdom, Morals, Science, Work”

The Ahi-Order organization draws attention as a socioeconomic, political, and military power during the Seljuk and Ottoman Empire(s). The structure of this organization comprising tradesmen and craftsmen was shaped by both Turkistan and Iranian Turks. With the victory of Malazgirt, the doors of Anatolia were opened to the Turks. Then, the great Turkish migrations began from Asian lands into Anatolia. Mongolian attacks also had an effect on this migration. The Turks, who settled in villages, towns, and cities in Anatolia, established bazaars and markets with new names. In these bazaars, they provided employment and production and constituted markets to sell their produce. With the rules they set, the members of the Ahi-Order organization tried to ensure the stability of socioeconomic life. They fulfilled the food, beverage, and other needs of the people with the products they had produced in bazaars and markets. The



Ahi-Order organization was founded all over Anatolia during the period of the Beyliks that were formed after the Seljuk state. This organization also played an active role in the establishment of the Ottoman Empire. The Ahi-Order organization turned into a guild beginning from the 16th century. Then, it continued its activities as a “gedik.” Later, it lost its authority over the tradesmen and the public, ending up with no effect on them at the beginning of the 20th century. In this study, the structuring of the Ahi-Order organization in Anatolia will be described. In addition, Ahi Evran, the founder of the organization and the sage of tanners, the roles of the Ahi community during the establishment of the Ottoman state, the loss of their functions afterward, and the formation of the tradesmen and craftsmen guilds in the Republican period in Turkey are expounded in this study. Last, research about the Ahi culture from the 1950s until this day will also find mention.

Keywords: Akhism, Ahi Evran, Gedik, Futuwwa, Tradesmen and Craftsmen

EXTENDED ABSTRACT

The Ahi-Order organization draws attention as a socioeconomic, political, and military power during the Seljuk and Ottoman Empire(s). The structure of this organization consisting of tradesmen and craftsmen was shaped by both Turkistan and Iranian Turks. With the victory of Malazgirt, the doors of Anatolia were opened to the Turks. Then, the great Turkish migrations began from Asian lands into Anatolia. Mongol attacks also had an effect on this migration. The Turks, who settled in villages, towns, and cities in Anatolia, established bazaars and markets with new names such as “bedesten” (covered Turkish bazaars), “arasta” (Ottoman bazaar), and “uzun çarşı” (long bazaar). In these bazaars, they provided means of employment and production and constituted markets to sell their produce. The Ahi community organized these bazaars. The members of this community were called “Ahi.” The original word “ahi” means brother in Arabic. The same word appears as “aki” in Diwan Lughat-al Turk, which is one of the original sources of the Turkish language. The dictionary meanings of the word are “generous,” “openhanded,” and “helpful.” The futuwwa understanding played a big part in the organization of the Ahi-Order in Anatolia. The futuwwa, which was seen in every community, was an ideal of valor. After the Seljuks settled in Anatolia, they adopted this ideal, which were enriched by their own concepts of generosity, valor, and heroism. The principles of this organization were written in the “futuwwatname,” which was considered the constitution of the Ahi community, and in the Ahi secerename(s). In order for an Ahi to enter the Ahi organization, he had to be trained by a master and have a skill. The Ahi community had great influence in towns, villages, and frontiers, as well as in cities. They kept city life under control both economically and politically, especially when the state authority was weakened. With the rules they set, the members of the Ahi-Order organization tried to ensure the stability of socioeconomic life. During the time of the Anatolian Seljuk State, well-known sufis, such as Evhaduddin-i Kirmanî, Muhyiddin İbnü'l-Arabî, and Sheikh Nasuriddin Mahmud el Hoyî, came to Anatolia from Baghdad. Ahi Evran, the sage of tanners stayed in the capital city of Konya for a while. Then, he settled in Kayseri, which was a trade center at that time. There, he married a lady named Fatma (Bacı) Hatun, daughter of his teacher Sheikh Evhaduddin-i Kirmanî. Later, he settled in Kırsehir, an important Turkish city. There, he established an Ahi zawiya and made it a center of Akhism. Ahi Evran visited many cities and towns in Anatolia. He stayed for a while in some of the places he visited. He united Turkish tradesmen, craftsmen, and merchants around the principles of morality, generosity, and

hospitality. Ahi Evran stayed for 14 years in Kırsehir, and he died there in 1261 at the age of 93. The Ahi-Order organization continued to be organized all over Anatolia during the period of the Beyliks who came to the fore after the Seljuk state. This organization also played an active role in the establishment of the Ottoman Empire. During the foundation of the Ottoman Empire, Osman Ghazi, the founder of the Empire, had his father-in-law Sheikh Edebali, the leaders of the Ahi community, and tribal chieftains gathered around him. Osman Ghazi, Orhan Ghazi, Alaeddin Pasha, Murat I, also Sheikh Mahmud Ghazi, Ali Hasan, son of Ahi Semseddin, and Kara Halil from Cendere (Candarli), had all put on a special belt, named “sed” during a master ceremony of the Ahi-Order and thus became members of the Ahi-Order organization. The leaders stated in the foregoing text had benefited from the Ahi community’s military power in conquests. The famous traveler Ibn-i Battuta from Tangiers gave first and important information about the Ahi-Order organization in his “seyahatname” (travel book), indicating the serious presence of this order in Anatolia. Evliya Celebi also mentioned in his “seyahatname” about the personality of Ahi Evran, the professional ethics of the Ahi community, their workplaces, and their daily lives too. A young person’s professional life in the Ahi-Order organization begins as an assistant (yamak) at the first stage. This period starts with bringing children, who are not younger than 10 years old, to a master by their parents in order for them to be trained to learn an art. In addition to their vocational trainings in lodges, the assistants were given religious, social, and moral knowledge for the purpose of educating them to become well-behaving, good persons. Those who had spent 2 years at the lodges free of charge were promoted to the apprenticeship (çırak) with a special ceremony. The apprenticeship period usually lasted 1001 days. After completing this period, and having been trained by his foreman and master, the apprentice had to take an exam. If he succeeded in the exam, he would be promoted to a higher stage and became a foreman. To be a master, a foreman had to successfully complete all of his necessary training, which took 3 years for all professions, and then, he had to participate in a ceremony that included an exam as well. The foreman brought all the handicraft works he had prepared and presented them to the council of masters headed by the representative of the Head of Ahi-Order. If the works of the young foreman were appreciated by these masters, then he was promoted to the level of mastership. At the end of the ceremony, the master who trained the foreman tied the mastership loincloth (sed) to the foreman with his own hands. The ceremony was called as “Sed Kusatma,” and it ended with the new master’s kissing the hands of those present at ceremony and receiving their prayers. The Ahi-Order organization turned into a guild beginning from the 16th century. Then, it continued its activities as “gedik.” Later, it lost its authority over the tradesmen and the public, ending up with no effect at the beginning of the 20th century.

In this study, the structuring of the Ahi-Order organization in Anatolia will be described. In addition, Ahi Evran, the founder of the organization and the sage of tanners, the roles of the Ahi community during the establishment of the Ottoman state, the loss of their functions afterward, and the formation of the tradesmen and craftsmen guilds in the Republican period in Turkey are expounded in this study. Last, research about the Ahi culture from the 1950s until this day will also find mention.

GİRİŞ

1071 Malazgirt zaferiyle Anadolu'nun kapıları, Türklere açılır. Türk akıncıları Anadolu'nun içlerine, yeni yurtlara doğru ilerlerler. Arkalarından Horasan ve İran'da yaşayan Türkler, taşıdıkları zengin kültür birikimleriyle birlikte kitleler halinde Anadolu içlerine göçerler (Çağatay, 1997, s. 79). Bu göç kabileleri sistemli bir şekilde köy, kasaba ve şehirlere iskân edilirler (Şahin, 1985, s. 325). Türklerin yerleştikleri yerlerde sanatın ve ticaretin büyük bir kısmını yerli ve Müslüman olmayan halk yerine getirmektedir (Kocatürk, 1985, s. 29). Türk esnaf ve sanatkârlar, hem kendi geçimlerini sağlamak hem de insanların alacakları mal ve yiyecek ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla Anadolu şehirlerinde çarşılar ve "Türkmen Pazarları" (Kılıç, t.y., s. 101) kurarlar. Kökleri Türkistan coğrafyasında olan Ahilik teşkilâtı, tamamen yerleşik kültürün bir ürünü (Türkdoğan, 1991, s. 20) olarak Anadolu'da kendisini gösterir. Köy, kasaba ve şehirlere yerleşimle birlikte Anadolu'da sosyo-ekonomik hayat, hızla değişir. Tecrübeli Türk esnaf ve sanatkârlar üretim ve ticaret sahasında yerlerini alırlar. XII. yüzyıl içinde yerleşim güçlendikçe her esnaf grubu için yeni çarşılar oluşturulur (Küçükdağ, 2003, s. 79-80). Bu çarşılar, halk arasında "bedesten", "arasta" ve "uzun çarşı" gibi isimlerle anılır (Ekinci, 1989, s. 24). Moğol istilâsı sırasında Batı'ya, Ege ve Marmara bölgesine yoğun Türk obalarının göçleri olur. Bu bölgelere yerleşen Türkler arasında esnaf ve sanatkârlar da vardır. Meslek sahibi tecrübeli Ahiler, yerleştikleri yerlerde çarşı, pazar düzeni ile birlikte iktisadî hayatı canlandırırılar (Uslu, 1982, s. 38). Ahiler, bu çarşılarında yapılanmaya başlar. Ahi teşkilâtının mensupları, yeni kurdukları çarşı ve pazarlarda gayrimüslim unsurlara karşı üstünlük sağlayabilmek ve ekonomik dengeyi koruyabilmek için ürettikleri ve sattıkları mallarda önce kalite sonra da fiyat kontrolünü sağlarlar (Kocatürk, 1985, s. 29). Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde hızla teşkilâtlanan Ahiler, yaşantılarıyla Anadolu'nun ve Rumeli'nin Türkleşmesinde ve İslâmlaşmasında önemli bir rol oynarlar. Bu vesileyle Ahiler, Anadolu Selçukluları sahasında ilk esnaf birliklerini oluştururlar (Debbağoğlu, 1974, s. 18). Bu teşkilâtın mensupları olan Ahiler, şehirlerde olduğu kadar, o dönemde köylerde ve uçlarda da büyük bir nüfuza sahip olurlar, özellikle devlet otoritesinin oldukça zayıfladığı XIII. yüzyılda, siyasî olduğu kadar iktisadî bakımdan da şehir hayatını kontrolleri altına alırlar. Bilhassa Osmanlıların ilk zamanlarında Anadolu'da güvenliği sağlamaya çalışan (*Türk Ansiklopedisi*, 1968, s. 236) hem Ahi hem de Alp sıfatı taşıyan Ahiler (Köprülü, 1991, s. 92), Marmara ve Karadeniz sınırlarına ulaşan ve Bizans'ı sıkıştıran Osmanlıların yükünü hafifletirler (*Türk Ansiklopedisi*, 1968, s. 236).

Arapça kardeşim demek ve Anadolu'da bir zümrenin mensuplarının da adı olan "Ahi" kelimesinin aslı (Onay, 1993, s. 26; Gülensoy, 2005, s. 451-452), Türkçenin orijinal kaynaklarından biri olan Divan-ü Lûgati't-Türk'te, "akı" şeklinde karşımıza çıkar (Küçük, 1988, s. 3). Kelimenin sözlük anlamı, cömert, yardımsever ve eli açık demektir (*Türkçe Sözlük*, 1988, s. 29).

İslâmî anlayışa doğrudan bağlı olan Ahiliğin Anadolu'da yayılması ve bir teşkilât haline gelmesinde fütüvvet teşkilâtının da rolü büyüktür (Kazıcı, 1988, s. 540). Fütüvvet, tasavvufta anlam olarak bir ağaca benzetilir. Ağaç, doğruluk yerinden biter, gövdesi ih sanda bulunmaktır,

budakları temizliktir, doğru yolu bulmaktır, yaprakları edeptir, hayâdır, kökü Tanrıyı tek bilmektir, yemişi evliyâ sohbetidir, suyu rahmettir. Bu ağaç, yiğidin gönlünde biter, yaprakları, yücelir (Gölpınarlı, 1953, s. 86; Tarım, 1948, s. 64)¹. “Fütüvvet” kelimesi sözlükte dinî ve mesleki birlik, esnaf teşkilâtı. (*Türkçe Sözlük*, 2005, s. 719)nın yanı sıra, Türkçede “soy temizliği, mertlik, yiğitlik, gençlik, delikanlılık, cömertlik, el açıklığı” (Kaplan, 1987, s. 33); “fetâ” ise genç, delikanlı, yiğit, mert (Devellioğlu, 1995, s. 272, 262) anlamında kullanılmaktadır. Fütüvvet, Arap toplumunda da mevcut olup bir yiğitlik ülküsüdür. Bu ülkü, İslâm’ın yayılmasına paralel olarak Türkistan, Semerkant, İran, Irak, Suriye, Kuzey Afrika, Mısır ve Endülüs’te esnaf ve sanatkârlar arasında da yaygındır.

Selçuklular Anadolu’da yerleştikten sonra “dinî ve ahlâkî esasa dayalı ve esnafî içine alan” (Kaplan, 1987, s. 33) bu ülküyü benimser, kendilerine has cömertlik, yiğitlik ve kahramanlık vasıflarıyla süslerler. Bu fütüvvet teşkilâtı, Ahilik adı ile anılır (Kaplan, 1987, s. 33).

Abbasî halifesi Nâsır Li-dînillah (1189-1225), 1182 yılında fütüvvet girer ve sonra da bu düşüncüyü kurumsallaştırır. O yıllarda sosyal ve siyasî durumu bozulan devletin, otoritesini yeniden kurmada fütüvvet birliklerinin büyük faydası olacağına inanır ve bu teşekkülleri siyasî otoriteye bağlar. Bu düşünceden hareketle, zamanının diğer Müslüman hükümdarlarına elçiler gönderir ve onların da fütüvvet teşkilâtına girmelerini ister. Bu teşkilâta girenler arasında Anadolu Selçuklu Devletinin yöneticilerinden I. İzzettin Kaykavus, I. Alâeddîn Keykubad ve I. Gıyaseddin Keyhüsrev de vardır (Kazıcı, 1988, s. 540; Ocak, 1996, s. 262). Tarihte bilinen ilk Ahilerin aslında fütüvvetle hiçbir alâkaları yoktur. Onlar tamamıyla mistik kişilerdir. Çünkü Ahi ahlâk ve prensipleri onlara “dünya nimetlerine bağlanmaktan sakınmayı” öğütlemektedir. Bu sebepledir ki hiçbir Ahinin, dünya malını önemseyecek bir sermayesi yoktur (Türkdoğan, 1991, s. 21-23).

Ahi Evran’ın Hayatı

Anadolu’da Ahiliğin kurucusu olarak bilinen Ahi Evran (Evren) (Köksal, 2006, s. 6-7; Köksal, 2015, s. 211-213; Günşen, 2007, s. 236-255)² 1171’de Azerbaycan’ın Hoy şehrinde doğan, Horasan ve Maverâünnehir taraflarında Ahmet Yesevî’nin talebelerinden ve büyük üstatlardan ders alıp ilmen kendisini yetiştiren bir Türk’tür (Tarım, 1938, s. 125; Köksal, 2006, s. 5). Asıl adı Şeyh Nasîrü’l-Dîn Mahmud Ahi Evran b. Ahmed (Bayram, 1978, s. 663; Şahin, 1985, s. 328) olan Ahi Evran, 13. yy. başlarında bir grup ulema ve sufilerle birlikte Mekke’ye hac seyahatine çıkar ve sonra da ilim, sanat, kültür merkezi Bağdat’a gelir. Burada fütüvvet teşkilâtının ileri gelenleri ile tanışır. Evhadüddin Hamid Kirmânî ile tanışır

1 Cevat Hakkı Tarım, eserinin “Fütüvvet Yolunun Ana Prensipleri” adlı ara başlığın altında fütüvveti şöyle tarif eder: “Geçmiş büyükler, fütüvveti bir ağaca benzetmişlerdir ki, sıfatları Tanrı sıfatıdır, budakları Enbiya; yaprakları Evliya; yemişi de müminler sıfatıdır. Ol ağacın kökü birlik ve samimilik; budakları sözünde ve işinde doğruluk ve saflık; yaprakları usululuk, utangaçlık; yemişi Tanrı bilgisi; lezzeti güzel huy ve cömertlik; suyu Tanrı rahmetidir.”

2 “Evran” veya “Evren” üzerinde konunun uzmanları bugüne kadar bir birlik sağlayamamışlardır. Kimi Evran’ı kimi de Evren’i çalışmalarında kullanmayı tercih etmişlerdir. (E. Ü)

ve talebesi olur. Bağdat'ta kaldığı süre içinde ilmen kendisini geliştirir (Bayram, 1978, s. 664; İnalçık, 2002, s. 145; Köksal, 2006, s. 8). 1204 yılında Anadolu Selçukluları Sultanı I. Gıyâseddîn Keyhüsrev ikinci defa tahta geçince, ünlü bilgin Sadreddin Konevî'nin babası Şeyh Mecdüddîn İshâk'ı, Abbasi Halifesi Nâsır Li-dînillah'a hem bilgi vermek hem de Anadolu insanına dinlerini öğretmek, kardeşlik ve beraberliği aşılacak üzere Muhyiddîn İbnü'l-Arabî ve hocası Evhadü'd-din-i Kirmanî ve Şeyh Nasuriddin Mahmud el Hoyî'yi Konya'ya davet etmek için gönderir (Bayram, 1983, s. 57; Köksal, 2006, s. 8). Davete icabet edip Anadolu'ya gelen birbirinden değerli ve tanınmış mutasavvıflar, hemen faaliyetlere başlar. Bir süre sonra I. Alâeddin Keykubad'ın da fütüvvet teşkilâtına girmesiyle, Ahi Evran liderliğinde XIII. yüzyılda Anadolu'da Ahilik teşkilâtının yapılanması tamamlanır. Ahi Evran, debbağların pîri olarak M. 1206'da o zaman da bir ticaret merkezi olan Kayseri'ye gider. Burada tabakhane kurar ve bir müddet debbağlık yapar. Bu tarihten itibaren debbağların pîri (Çağatay, 1997, s. 50), bütün Ahilerin sultanı (Kartal, 2011, s. 656) olarak tanınır. Ahi Evran, Türkmen Şeyh Evhadü'd-din Hâmîd el-Kirmanî'nin kızı Fatma Hatun (Fatma Bacı, Hatun Ana, Kadıncık Ana, Kadıncık) (Bayram, 1981, s. 460-461) ile evlenir. Fatma Bacı da Kayseri'de örgücüler ve dokumacı hanımları Baciyân-ı Rûm³ adı altında (Anadolu Bacıları) teşkilâtlandırır (Bayram, 2003, s. 100-101). Fatma Bacı, Anadolu kadınlarına “işine, aşına, eşine sahip ol” (Demir, 2000, s. 359) ilkelerini öğretir. M. 1227-1237'de Ahi Türkmenlerin hamisi olan I. Alâeddin Keykubad, Ahi Evran'ı devletin başkenti olan Konya'ya davet eder. Bu davete icabet eden Ahi Evran, Konya'da debbağlık mesleğinin yanı sıra Hankâh-ı Ziyâ ve Hankâh-ı Lâlâ Medreselerinde müderrislik yapar (Gündüz, 2009, s. 77). Ahi Evran, burada genç Ahilere tasavvuf felsefesi eğitimi verir (Kala, 2012, s. 27). I. Alâeddin Keykubad, 1237 yılında oğlu II. Gıyâseddîn Keyhüsrev tarafından zehirlenerek öldürülür. Ahiler, bu duruma sert tepki gösterir. Ahi Evran'ın nüfuzundan çekinen yönetim, onu ve Ahi ileri gelenlerini tutuklar ve hapse atar (Gündüz, 2009, s. 77). Bu arada Selçuklu Devleti'nin zayıf durumundan yararlanan Moğollar, 1243 yılında Selçuklu ordusunu bozguna uğratırlar. Moğol ordusu Sivas'ı ele geçirir ve sonra da Kayseri'yi kuşatır. Ahiler, şehrin savunmasında ciddi direnç gösterirler. Ancak Moğollar şehre girer ve yakıp yıkarlar. Aralarında Ahi Evran'ın eşi Fatma Bacı'nın bulunduğu pek çok genç kız, kadın Ahiyi esir alırlar. Fatma Bacı'nın bu esaretinin on yedi yıl sürdüğü rivayet edilir. Kayseri'de bu olayların yaşandığı sırada Ahi Evran, Konya'da hapistedir. Öğrendiği bu acıklı durum onu çok üzer, hatta karamsarlığa düşer, canından bezir (Bayram, 1987, s. 18-20, 26). II. Gıyâseddîn Keyhüsrev'in vefatından sonra Ahi Evran ve Ahi ileri gelenlerinin beş yıl süren tutukluğuna Vezir Celâleddîn Karatay son verir. Ahi Evran, Denizli'ye gider. Burada bir sene kadar bağ ve bahçe işleriyle uğraşır. Selçuklu tahtına çıkan Sultan II. İzzeddin Keykâvus, Ahi Evran'ı tekrar Konya'ya çağırır (Kılıç, t.y., s. 133). 1247 yılında Mevlânâ'nın hocası Şems-i Tebrizî öldürülür. Bu olayın yaşanmasından hemen sonra Mevlânâ'nın oğlu Alâeddin Çelebi (Kılıçoğlu, 1966, s. 4192), “İstanbul, Ankara, Bağdat, Şam ve Mısır gibi merkezi yerleri birbirine bağlayan eski bir kervan yolu üzerindeki Kırşehir'e” (Ruben, 1947, s. 603) göçer. Aynı zamanda Ahi Evran da Konya'dan ayrılır ve bir Türk yurdu olan Kırşehir'e yerleşir ve burada bir Ahi

3 Âşıkpaşazade tarihinde Anadolu'ya gelen dört grup insandan bahsedilir: Bunlar “Baciyân-ı Rûm”, “Gaziyan-ı Rûm”, “Ahiyân-ı Rûm” ve “Abdalân-ı Rûm”dur (Âşık Paşazade, 2003, s. 298).

zaviyesi kurar (Kılıçözlü, 1966, s. 4192). Bu olayın yaşandığı sırada Moğolların Anadolu’yu istilâ hareketleri devam etmekte, Anadolu’daki Türk siyasî yönetimine müdahale etmektedir. Moğol yanlısı siyasî tutum sergileyen Mevlânâ ve müritleri, iç Anadolu bölgesinin önemli şehirlerinden Kırşehir, Aksaray, Karaman ve Denizli’de Moğollara direnen Türkmenleri ve Ahi teşkilâtının mensuplarını, dinsiz ve devlete isyan etmekle suçlar ve cephe alırlar (Bayram, 1978, s. 665-666). Baskıya dayanamayan Ahiler uçlara, Batı hudut boylarına göç ederler. O tarihlerde Selçuklu Devleti’nin bir uç şehri olan Kırşehir, camileri, mescitleri, medreseleri ile tam bir kültür şehridir. Ayrıca şehirde iyi yetişmiş tarihî ve edebî şahsiyetler, bilginler, müderrisler ve ahlâk sahibi dürüst insanlar yaşamaktadır (Köksal, 2006, s. 11-13, 15, 36). Ahi Evran’ın gelişiyle birlikte bilim ve kültür merkezi konumundaki Kırşehir, aynı zamanda Ahilik teşkilâtının da merkezi olur. “Menâkıb-ı Ahi Evran” adlı eserde onun, Kırşehir’e gelişi ve yaptığı işler şu beyitlerde gayet açık bir şekilde belirtilir:

Vardı key Kırşehrini tuttu mekân

Issı suyu eyledi ol dem hamâm

Bir çarşu yaptı çarpâre sarâc

Doydı nice benzi soluh karnı aç (Seyfeli, 2007, s. 807; Köksal, 2006, s. 35, 45).⁴

Ahi Evran, buradan Anadolu’nun birçok şehir ve kasabalarına gider. Ziyaret ettiği yerlerin bazılarında bir müddet kalır. Türk esnaf, sanatkâr ve tüccarları ahlâk (Karahan, 1995, s. 10), cömertlik, misafirperverlik prensipleri etrafında birleşmelerini, birlik olmalarını, yayılmalarını sağlar (Şapolyo, 1964, s. 221). Ayrıca o, Anadolu Türküne alın teri ile kazanma ve geçinme, başı dik, kendine güvenli ve minnetsiz yaşama yeteneği ve alışkanlığı aşılarda (Kocatürk, 1986, s. 34). Bu davranışıyla esnaf ve sanatkârlar zümresi arasında itibar kazanır. Ahi Evran, Ahi Baba olarak Anadolu’da debbağların, sonra da 32 esnaf teşkilâtının kurucusu ve hürmet edilen pîri olarak kabul edilir (İbrahim İsmail, 1925-1341, s. 15; Şapolyo, 1964, s. 221). 93 yıl ömür sürdüğü (Tarım, 1938, s. 120; Kartal, 2011, s. 657) belirtilen Ahi Evran, on dört yıl kadar kaldığı Kırşehir’de 1261 yılında vefat eder (Şahin, 1985, s. 328; Bayram, 2014, s. 214; Şahin, 1988, s. 530). Mikail Bayram’a göre, “Ahi Evran ve diğer birçok Ahilik teşkilâtının mensubu, bir Moğol baskını sırasında Kırşehir’de öldürülür” (Bayram, 2014, s. 530). “Ahi Evran, Kırşehir’de kendi adı ile anılan camii içindeki türbede medfundur” (Köksal, 2006, s. 17). Ahi Evran mahallesindeki caminin hemen yanında hâlâ faal olan Ahi Evran çeşmesi vardır. Halk ağzında bu çeşmenin adı Ahirmen çeşmesidir. Günümüzde caminin hemen bitişiğine çeşmeyi de içine alan bir külliye inşaatı devam etmektedir. Hakkında doktora tezi yazan Mikail Bayram, Ahi Evran’ın bilinen on dokuz el yazması eserini tespit ettiğinden bahseder. Ancak

4 Beyitte geçen “Issı suyu ve hamâm”dan anlaşılan günümüzde oteller ve kaplıcanın bulunduğu Terme’dir. Bu Terme Kaplıcası ile ilgili halk anlatılarında şu menkabeye yer verildiği görülür: “Çok soğuk bir kış günü Ahi Evran-ı Velî, müritleriyle Kırşehir civarında dolaşmaya çıkar. Gezerken namaz vakti gelir çatar. Şeyh, müritlerine: - Şurada bir abdest tazeleyip namazımızı kılalım, der. Müritler hemen etrafa dağılır, her taraf donduğu için bir damla su bulamazlar. Şeyh: - Merak etmeyin şimdi buluruz! diyerek elindeki asasını oradaki büyük kayanın dibine üç kez vurur. Ardından kayanın dibinden sıcak su fişkırmaya başlar. Bu su ile abdestlerini alıp namazlarını kılarlar. Daha sonra, bu kayanın dibine bir kaplıca yapılır. Bu kaplıca bugün hâlâ hastalara şifa vermeye devam etmektedir.”

bazı araştırmacılar bu eserlerin Ahi Evran'a ait olup olmadığını anlayabilmek için bilimsel bir eleştiri süzgecinden geçirilmesi gerektiği görüşündedirler (Kılıç, t.y., s. 14-15; Köksal, 2006, s. 18-23; Öntuğ, 2014, s. 87).

Osmanlı Beyliğinin Devlete dönüşmeye başladığı zaman diliminde Osman Gazi'nin çevresinde kayınpederi Şeyh Edebalı, Ahi liderleri ve aşiret beyleri vardır. Ahi teşkilâtının mensupları arasında Osman Gazi, Orhan Gazi, Alaaddin Paşa, I. Murat ve Şeyh Mahmud Gazi, Ahi Şemseddin oğlu Ahi Hasan, Cendereli (Çandarlı) Kara Halil sayılabilir. Bunlar Ahi geleneği icabı “şed” adı verilen kuşağı hem kuşandılar, hem de kendilerinden sonra gelenlere kuşattılar. Bu lider konumundaki kişiler, fetihlerde Ahilerden askerî güç olarak faydalandılar (Güllülü, 1977, s. 86-87; Köksal, 2006, s. 56-57).

Anadolu'daki Ahi birlikleri hakkındaki ilk bilgiler, İbn-i Battuta'nın Seyahatnamesi'nde yer almaktadır. XIV. yüzyıl ortalarında Beylikler zamanında Anadolu'ya gelen Tancalı ünlü seyyah İbn-i Battuta (1304-1369), Alanya, Antalya, Burdur, İsparta, Eğirdir, Gölhisar, Karaağaç, Lâdik (Denizli), Tavas, Muğla, Milas, Konya, Lârende, Niğde, Aksaray, Kayseri, Sivas, Amasya, Gümüşhane, Erzincan, Erzurum, Birgi, Tire, Ayasuluk (Selçuk), İzmir, Manisa, Bergama, Balıkesir, Bursa, İznik, Geyve ve Yenice, Göynük, Mudurnu, Gerede (Bolu), Borlu, Kastamonu, Sinop (Şeker, 1993, s. 13-18), Kırım, Azak limanı civarında gördüğü Ahiler ve Âhî birlikleri hakkında bilgiler verir, Eserinde, Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde kurulan kendisinin de misafir olduğu Ahi zaviyelerden bahseder (Şapolyo, 1964, s. 217; Kazıcı, 1988, s. 541; Uslu, 1982, s. 31). Ünlü eserinde “Ahiyye-i Fityân”a, genç kardeşler, yani Ahiler anlamı verir. Ahiyyenin müfredi, yâ'-i mütekellime muzâf “ah” kelimesinin suret-i telaffuzu gibi “ahidir”. Ahiler, Bilâd-ı Rûmda sakin Türkmen akvâmının her vilâyet ve belde ve karyesinde mevcut (İbn-i Battuta, 1333-1335, s. 312) olduklarını söyler. Ecânibe ibraz-ı re'fet ve fütüvvet ve it'âmına ve ifâ-yı hevâi'cine müsâraat, cebâbireyi tenkil ve imhâ ve a'vân-ı zulm ü teaddi ile bunlara iltihak eden eşirrâyı katl ü ifnâ hususunda bunların dünyada misli yoktur. (Karahan, 1995, s. 10; Tökel, 2005, s. 889; Uslu, 1982, s. 33; Köksal, 2006, s. 73)⁵ “Oraca Ahi, gayr-i müteehhil ve mücerred gençlerden ehl-i sînâat vesairenin bi'l-ictimâ' kendilerine reis intihab ettikleri adama ıtlak ve bu cemiyete dahi fütüvvet tesmiye edilir” (İbn-i Battuta, 1333-1335, s. 312).

İbn-i Battuta gibi ünlü seyyahımız Evliya Çelebi de Seyahatnamesi'nin İstanbul bölümünde Ahi Evran'ın soyu ve kişiliğinin yanı sıra Ahilerin meslek ahlâkına, debbağlık mesleğine ve onların iş yerlerine; ayrıca Ahilik teşkilâtının prensipleri arasında yer alan âdetlere, geleneklere, kullanılan eşya ve sembollere, esnafın gündelik hayatlarına dair bilgiler verir (Tökel, 2007, s. 886).

5 Günümüz Türkçesiyle: “Ahiler, Anadolu'da yerleşmiş Türkmenlerin yaşadıkları her yerde, köy, kasaba ve şehirlerde bulunmaktadır. Şehirlerine gelen yabancıları karşılama, onlarla ilgilenme, yiyeceklerini, içeceklerini, yatacaklarını temin etmede, ihtiyaçlarını giderme, onları uğursuz ve edepsizlerin şerrinden kurtarma, şu veya bu sebeple yaramazlara katılanları yeryüzünden temizleme gibi konularda bunların eş ve benzerlerine dünyanın hiçbir yerinde rastlamak mümkün değildir.”

Ahilik Prensipleri

Ahiliğin ahlâkî ve terbiyevî prensipleri, töreleri, kuralları, fikirleri, devrin işyerlerinin yasaları, yönetmelikleri sayılan Ahi şecerenameleri ve Ahi fütüvvetnamelerinde zikredilirler (Bayram, 2003, s. 100). Bir el kitabı niteliği de taşıyan şecerenameler, bir sanatın veya bir mesleğin özelliklerinin yazılı olduğu belgelerdir (Hacıgökmen, 2007, s. 294, 292). Fütüvvetnameler, “Müslüman esnaf ve zanaat erbabının ilmihal kitabı” (Koçu, 2003, s. 12-13), bir nevî Ahilerin anayasasıdır (Şapolyo, 1964, s. 224). Diğer bir ifadeyle özelde Ahi teşkilâtı mensuplarını eğitmek, genelde ise toplum hayatına yönelik kaleme alınan erkân ve adap kitaplarıdır (Köksal, 2019, s. 13). En eski fütüvvetnamelerde belirtildiği gibi Ahilik teşkilâtına girebilmek için mutlaka kişinin bir ustanın yanında yetişmesi, bir sanat ehli, bir mesleği olması gerekir (Gölpınarlı, t.y., s. 74).

Ahi şecerenamelerinde de doğrudan doğruya Ahi Evran ve ona bağlı zümrelerin yolu, erkânı anlatılır. Fütüvvetnamelerde ise Ahiler için yasak ve caiz olan özelliklerden, fütüvvet ehli olmayacak kimse ve topluluklardan, fütüvvet ehlini fütüvvetten çıkartacak davranışlardan, hırfet ehli (esnaf), onların pîrleri ve uymaları gerekli davranışlardan bahsedilir (Köksal, 2006, s. 70, 62). Fütüvvetnamelere göre, Ahilik teşkilâtının mensuplarında bulunması gereken bu vasıflar arasında cömertlik, tevazû, doğruluk, vefâ sayılabilir. Hırsızlık, yalan, gıybet, başkası hakkında kötü konuşma, hile, içki içme gibi davranışlarda bulunmak, kişinin mesleğinden atılması için sebep teşkil etmektedir (Çağatay, 1990, s. 72-73).

Fütüvvetnamelerin ilkeleri arasında şed bağlayıp Ahi olamayacak ve meslek gruplarına giremeyecek olanlar da vardır. Bunlar: “Kâfirler, münafıklar, iftiracılar, arkadan konuşanlar, remil atanlar, müneccimler, şarap içenler, dellâklar, dellâllar, çulhalar, kasaplar, cerrahlar, avcılar, madrabazlar ve ameldarlar” (Gölpınarlı, 1954, s. 86; Çağatay, 1997, s. 160). Fütüvvetnamelerin ilkeleri arasında Ahiyi, Ahilikten çıkaracak hususlar da vardır. Bunlar: “Şarap içmek, zina ve livata yapmak, gammazlık-dedikodu, iftira etmek, kovuculuk edip gıybet yapmak, münafıklık etmek, kibirli olmak, merhametsiz olmak, haset etmek, affetmeyip kin tutmak, yalan söylemek, hainlik etmek” (Köksal, 2006, s. 62-63).

Fütüvvetnamelerde Ahilerin özelliklerinden şöyle bahsedilir: “Ahi, iyi huylu olmalı, nefsiyle mücadele etmesini bilmeli, Tanrı buyruklarını tutmalı, herkese iyilikte bulunmalı, bilhassa cömert olmalı, misafir sevmeli, din ve mezhep farkı gözetmeksizin bütün insanlara sevgi beslemeli, ihtiyaçlarını gidermeye çalışmalı, herkesi bir görüp kendisini herkesten aşağı tutmalı” (Köksal, 2006, s. 63)dır. Hemen bütün fütüvvetnamelerde bir Ahi'nin açık ve kapalı yönlerinden bahsedilir. Bunlardan biri: “Ahinin eli açık olmalı. Yani cömert olmalı. Kapısı açık olmalı. Eşe, dosta, misafire kapısını açık tutmalı. Sofrası açık olmalıdır. Aç geleni doyurmalı, misafir ağırlamaktan kaçınmamalıdır. İkinci olarak: Ahi'nin gözü kapalı olmalıdır. Kimseye kötü bakmamalı, kimsenin ayıbını aramamalıdır. Beli kapalı olmalıdır. Kimsenin ırzına, namusuna göz dikmemeli. Ayrıca bel, ülkenin sınırları anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla ülkenin sınırlarına düşman unsurları sokmamalıdır. Dili de kapalı olmalıdır. Yani kimseye kötü söz ve

yalan söylememelidir. Verdiği sözden dönmemelidir. Ayrıca Ahilerden, fütüvvetnamelerdeki dinî ve ahlâkî prensiplere harfiyen uymaları istenir” (Çağatay, 1989, s. 162; Özdamar, 1992, s. 5; Köksal, 2006, s. 63-64).

Ahi zaviyeleri, gelen, geçen misafirlerin ağırlandığı, büyük şöenlerin verildiği, müzikli toplantıların yapıldığı yerler olarak, millî kültürümüzün oluşması açısından büyük önem taşıyan mekânlardır (Güllülü, 1977, s. 78). Osmanlı Devleti'nin sınırlarının genişlemesiyle birlikte Ahiler büyük şehirlerde mesleklerine uygun çeşitli zümreler oluştururlar. Her zümrenin kendine ait bir zaviyesi bulunur. Zaviyeler, normal olarak öteki bütün sosyal müesseseler gibi buldukları zaman ve mekânın gerektirdiği içtimaî, iktisadî ve dinî şartlara bağlı olarak dinî-tasavvufî fikirlerin yayılması ve yaşanması, gelen, geçen yolcuların misafir olarak ağırlanması, ücretsiz yiyecek, içecek verilmesi amacıyla genellikle şehirlerde, yol üzerinde ve meskûn olmayan ücra yerlerde kurulan müesseselerdir. Bu zaviyelerin önemli bir işlevi de gelip geçenler için bir haberleşme merkezi görevi yapmasıdır. İbn-i Battuta'dan naklen, bu zaviyelerde misafirlerin nasıl karşılandığı ve ağırlandığı şöyle ifade edilir: “Zaviyeye bir yolcu geldiği zaman önce kapıcı tarafından karşılanır. Kim olduğu, nerden gelip nereye gittiği hakkında bilgi alınır. Sonra içeri buyur edilir. Eşya ve hayvanları yerleştirildikten sonra hamama sokulur ve güzelce yıkanması sağlanır. Hamamdan çıkınca bir odaya alınır, yiyecek ve içecek ikram edilir. Akşam namazından sonra zaviyede Kur'an okunur, daha sonra da sema ve raks yapılır.” Bu misafir ağırlama işi yolcunun durumuna göre değişiklik gösterebilir (Ocak, 1978, s. 260-262, 266). Ahi zaviyelerinde usta-hoca Ahiler tarafından gençlere süre avına çıkmak, kılıç, ok ve kalkan kullanmak, ata binmek gibi şeyler de öğretilir. İslâm'ın şartları ile fütüvvet esaslarının ve belirli ahlâk kurallarının öğretildiği bu zaviyelere bütün bu kuralları uygulayabilenler alınır. (Ekinci, 1989, s. 39).

Ahilerde sanat ve meslek alanlarında yamak, çırak, kalfa ve usta hiyerarşisi bulunmaktadır. Ahi birliklerinde meslekî eğitim, kalfalar ve ustalar tarafından işbaşında verilir. Bir gencin, herhangi bir esnafın, sanatkârın veya ustanın yanında sanat öğrenmek için yamak olarak girerken on yaşından küçük olmamasına dikkat edilir (Uslu, 1982, s. 43). Eğer on yaşından küçük ise yamağın işe geliş gidişini babası veya velisi sağlamak zorundadır (Çağatay, 1997, s. 137). Yamaklar meslekî eğitim alırken kendilerine zaviyelerde de dinî, sosyal ve ahlâkî bilgiler verilir. İki sene ücretsiz yamaklık edenler, özel bir törenle çıraklığa yükseltilir. Çıraklık (yiğitlik) dönemi genellikle 1001 gün sürer (Ekinci, 1989, s. 39). Bu süre içinde çırağın ustası, çırağına, sanatın bütün inceliklerini ve mesleğin sırlarını öğretmek zorunda olduğu gibi, onun ahlâkından da bütünüyle sorumludur. Bir çırağın, sanatının ehli, iyi ahlâklı biri olmaması, ustası için onur kırıcıdır (Güllülü, 1977, s. 129-130; Arslanoğlu, 1986, s. 12). Ahilerin Ahlâk rehberi olarak bilinen fütüvvetnamelere göre, çırağın, bu süre içerisinde öğrenmesi gereken en az 124 (Tezcan, 1991, s. 29), bir ustanın ise, meslek hayatı boyunca öğrenmesi ve uyması gereken 740 âdab ve erkân (kurallar) vardır (Demir, 2003, s. 57). Ustanın bu kuralları hem öğrenmesi hem de başkalarına öğretmesi fütüvvetnamelerde belirtilmektedir (Ergin, 1995, s. 521). Bu kurallar arasında işine düzenli devam etme, gösterilen sanat ve dersleri iyice öğrenme, dürüst hareket etme, yemek yeme, su içme, öteberi taşıma, haber götürme, temiz elbise giyme, sözü

yerli yerinde söyleme, cömert ve vefalı olma, güler yüzlü, tatlı dilli olma, dedikodu yapmama, kibirli olmama (Tezcan, 1991, s. 29), evden çıkma, yolda, mahallede, pazarda yürüme, oturma, misafirlğe gitme, beyler katına varma, hamama gitme, tuvalete gitme, hasta ziyaretine gitme, gazaya varma, türbe ziyaretine gitme, yatma, yataktan kalkma, bardağa su koyma, ayakkabı çevirme, mescide girme, mescitte oturma, mescitten çıkma... vardır (Köksal, 2006, s. 65-66). Bu süre içinde çırak ustasına itaat etmek, ustası da mesleğinin inceliklerini ve iş hayatı ile ilgili bilgileri çırağa öğretmek mecburiyetindedir. Bu süreyi doldurup kalfalığa yükselecek çırak, kendisine bir yol atası, ikinci kişi olarak da yol kardeşi seçmek zorundadır. Kalfa adayı, ustası tarafından yeter derecede yetiştiği ve ahlâken de olgunlaştığına dair izni aldıktan sonra Ahi teşkilâtına bildirilir (Tezcan, 1991, s. 29). Yol atası ve yol kardeşi ile birlikte nakibin önderliğinde Şeyhin huzuruna çıkılır, gerekli ritüeller yapıldıktan, nasihatler alındıktan sonra kalfalığa yükselir (Köksal, 2006, s. 76). Kalfa, ustanın bulunmadığı zamanlarda ustasına vekâlet edebilmektedir. Bütün meslekler için üç yıl olan kalfalık döneminde verilen eğitimleri başarı ile tamamlayan kalfa, ustalığa yükselmek (icazet almak) için imtihan şeklinde bir törene tâbi tutulur (Ekinci, 1989, s. 39). Törenden önce usta adayı kalfa, kendi mesleğine dair el emeği olan ürünlerini toplantı mahallinde bulunan şeyh ve ustalara sunar. Tören tekkelerde, “merasim mahfili”nde, esnaf odasında, mescit, cami gibi kapalı yerlerden birinde yapılır (Tezcan, 1991, s. 29; Köksal, 2006, s. 75, 78). Bu törenler açık alanda da yapılabilir (Tarım, 1953, s. 1-4).⁶

6 Cevat Hakkı Tarım (1953), “Artık tarihe mal olmuş, ortada adından başka sanı kalmamış” Ahilik teşkilâtına mensup son Ahilerden birinin açık alanda yapılan ‘şed kuşanma’ merasimine dair izlenimlerini şöyle anlatır: “Çeşit çeşit ağaçların atlas yaprakları arasında renk renk meyvelerin sarktığı, asma kütüklerinde tombul tombul üzüm salkımlarının nazarları çektiği bir sonbahar günüydü. Yenice Mahallesi’nde geniş bir bahçenin ortasında heybetli bir ceviz ağacının gölgelendirdiği yemyeşil çayırılığa serili kilimler, cicimler, halı minderler ortasına kurulmuş bir meydan sinisinin etrafını saçlı sakallı, fesli, sarıklı, cübbeli ceketli insanların çevrelediği bir ziyafet sofrası. Ayakta ellerinde üstü kapalı ve gıcır gıcır kalaylı yemek sahanları, su güğümli ve maşrapalar tutan delikanlılar. Bugün birçokları aramazdan göçmüş yaşlı başlı kimseler tatlı tatlı sohbetler, dudaklarda tebessüm uyandıran zarif nüktelerle yemeklerini yiyip bitirdikten, hizmet edenlerin diz çökerek önlerine koyduğu leğenlere ibrikten döktüğü sularla eller yıkandıktan, omuzlarda sarkan işlemeli havlularla kurulandıktan, ... kahveler içildikten sonra, başındaki yeşil sarıktan, sırtındaki deve tüyü rengindeki hayderiyeden, bacağındaki cep ağızları kaytanlı işlemeli şalvarından şimdi bir Ahi Şeyhi olduğunu anladığım yaşlıca bir zat “nerede icazet alacak kalfalar” diye sesleniyor, ustasının delaletiyle ortaya doğru gelen genç, Şeyhin, sıra ile diğer büyüklerin ellerini öptükten sonra dualar, gülbanklar, güzel güzel öğütlerle merasim başlıyor. Şakirdin beline şed, önüne peştamal bağlanıyor. Gene eller öpülerek törene son veriliyor. O kalfa artık usta olmuştur. İsteddiği yerde dükkân açabilir, yanına aldığı çırak ve kalfaları yetiştirmeye ve hayatını kazanmaya çalışır.

Eskiden Bosna-Hersek’ten Mısır’a kadar geniş bir muhite hükmeden Kırşehir merkezindeki büyük Ahi Şeyhi’nin halifeleri belirli zamanlarda seyahate çıkarlar, bir şehre uğradıkları vakit bütün esnaf istikbale koşar, tarikat bayrağı çıkarılarak tekkenin kapısına çekilir. Tekkede yapılması gereken merasim ve hoş-amedî bittikten sonra kutsal bilinen bir yere gidilir, kazanlar kurulur, kuzular kesilir. Pilavlar pişirilir, yenilip içildikten sonra ustalık izni alacak sanatkârlar Halifenin önünde diz çökerler, diğer esnaf halkalanarak dizleri üstüne ellerini koyarlar, debbağlar şeyhi halifeye tarikata yeni giren bu ustaları takdim eder, halife dua ederek şed ve peştamalları bellerine bağlar ve enselerine birer sille vurur. Tarikatta, sanatta ve hayatta takip edeceği yolları anlatır, tekrar halifeden başlayarak bütün şeyhler gördükten sonra ustalık izni verilmiş olurdu.

Ahilerin tüzüğü mahiyetinde olan fütüvvetnamelerden öğrendiğimize göre, eski çağlarda daha çok fütüvvet ehli ve fütüvvetdarlar adları ile anılan bu müessesede tarikata yani mesleğe giriş, kalfa ve ustalara icazet veriş, bunların ocağa, esnafa, halka, yanlarında çalıştırdıkları işçilere karşı ifasıyla mükellef oldukları vazifeler çok sıkı erkân ve merasime, hatta cezai müeyyidelere tâbi idi. Mesleğe yeni bir yol karındaşı almak, icazet vermek gibi yaptıkları toplantılara mahfil kurmak derlerdi. Bu mahfiller mümkün olduğu kadar gizli tutulurdu.

Ustalar, daire şeklinde iki sıralı oturur, herkes oturacağı yeri bilir. Bu düzenlemeden esnafların seçtiği nakîb sorumludur. Usta olacak kalfa sağında kâhyası, solunda ustası ile tören salonuna girer. Birlikte tören salonundaki ustaları selâmlarlar. Ustalar selâmı topluca alırlar. Nakîb, usta adayı kalfayı, işe başladığı zamandan beri hakkında hiç şikâyet olmadığı, kendisine verilen her görevi hakkıyla yerine getirdiği, iyi ve ahlâkları çirak yetiştirdiği, müşterileri ve arkadaşlarıyla iyi geçindiği ve bu özellikleriyle bir iş yerini yönetecek duruma geldiği yönündeki sözleriyle huzurdakilere tanıtır (Tezcan, 1991, s. 29). Kalfanın, falan ustanın yanında gerekli şartları yerine getirdiğini, rızasını aldığı ustanın kendisine icazet vermek istediğini söyler (Köksal, 2006, s. 78-79). Ustası da adayın yeteneği ve iyi ahlâkları olduğunu huzurdakilere anlatır. Törenin açılışı “Aşır” okunarak ve bir dua ile başlar (Tezcan, 1991, s. 29). Dua sonrası duayı yapan kişi yüksek sesle peygamberlerin adını ve mesleğini şöyle sıralar: “Hz. İbrahim tuzcuların, Hz. Âdem çiftçilerin, Hz. Şid hallaçların, Hz. İdris yazıcı ve terzilerin, Hz. Nuh tacirlerin ve gemicilerin, Hz. Salih deveçilerin, Hz. İsmail avcılarının, Hz. İshak çobanların, Hz. Yunus balıkçıların, Hz. İsa seyyahların, Hz. Yusuf saatçilerin, Hz. Zülküf fircıncıların, Hz. Muhammed (sav) tacirlerin piri” (Şapolyo, 1964, s. 234-235; Uslu, 1982, s. 43).

Ustalar tarafından yaptığı el işi, sanatkâr yönü beğenilen kalfaya, şeyh tarafından dualar eşliğinde şed kuşatılır ve ustalığa yükseltilir. Törenin sonunda kalfayı yetiştiren ve şed kuşanıp usta olan kalfanın ustası, şeyhin bağladığı şedi/peştamalı çıkarır ve kendi eliyle ustalık şedini/peştamalı kalfasına bağlar (Ekinci, 1989, s. 39, 43). Daha sonra ustası veya Ahi Baba, yeni ustanın kulağına eğilir ve şu nasihatlerde bulunur: “Taşı tut altın olsun. Allah seni iki cihanda aziz etsin. Tuttuğun işten hayır gör. Erenler, pîrler yardımcın olsun. Allah rızkını bol etsin. Yoksulluk göstermesin. Sıkıntı çekirtmesin. Allah’ın yasaklarından sakınmaz isen yirmi tırnağım ahirette boynuna çengel olsun. Harama bakma, haram yeme, haram içme, doğru, sabırlı, dayanıklı ol. Yalan söyleme, büyüklükten önce söze başlama. Kimseyi kandırma, kanaatkâr ol. Dünya malına tamah etme. Yanlış ölçme, eksik tartma. Kuvvetli ve üstün durumda iken affetmesini, hiddetli iken yumuşak davranmasını bil. Kendin muhtaç isen bile başkalarına verecek kadar cömert ol dedikten sonra usta, kalfasının belindeki peştamalı çıkarır ve kendi eliyle ustalık peştamalı beline bağlar” (Ekinci, 1989, s. 39, 42-43; Tezcan, 1991, s. 29). “Şed Kuşatma” denilen bu tören, yeni ustanın toplantıda bulunanların ellerini öpmesi, dualarını alması ve ustalığının kabul edilmesi ile sona erer (Ekinci, 1989, s. 43). Sanatında bütün evreleri başarı ile tamamlayan ve üstatların huzurunda şed/peştamalı kuşanıp icazet alan usta, ayrı bir dükkân/ iş yeri açabilir (Akdağ ve Kurtuluş, 2016, s. 174), esnaf ve sanatkârlar arasına girebilir.

Ahiliği doğrudan doğruya bir sofiler tarikatı, bir esnaf cemiyeti sanmak gerçeğe uymaz. Fütüvvet ehli bir lokma, bir hırkaya kanaat eden zahitler zümresi değildi. Bir cemiyetin ancak servet, marifet ve hırfetle yükseleceğine inanan, kılıç ve kalem erbabını aydınlık çatısı altında toplayan, işçileri organize eden, onları her bakımdan yetiştirmeye çalışan, hatta şehir işlerini bile ellerine alan, Sultanının bulunmadığı yerde Sultanlık, Kadı’nın bulunmadığı yerde kadılık yapan dünya ehli insanlardı.

Zaman ve mekân içinde şartlar değiştiğçe fütüvveddarlar da eski hararet ve kudretini kaybederek bu teşekkül debbağlar zümresine inhisar etmiş, Ahiler ve Ahilik denildiği zaman bir esnaf topluluğu hatıra gelmiştir. Gün bugün zayıflayan, dünyanın seyrine ayak uyduramayan bu müessese de benzerleri gibi tarihe intikal ederek bir tetkik konusu haline gelmiştir...” (Tarım, 1953, s. 1-4).

Ahi birliklerinde, belirlenen ilkelerle meslek hayatına başlayıp yetişen yamakların, çırakların, kalfaların, ustaların meslek sahibi olmalarının yanı sıra, nasihatlerden de anlaşılacağı gibi iyi ve inançlı birer insan olmalarını sağlamak da vardır.

Ahilik teşkilâtının uygulamalarında ihtiyaca göre, esnaf ve dükkân sayıları, tezgâhlar ve iş aletleri sınırlandırılır, yine ihtiyaca göre mal üretilmesi sağlanır. Büyük şehirlerde çeşitli meslek gruplarına ait çarşılar ve pazarlar vardır. Küçük kasaba ve şehirlerde ise bu çarşı ve pazar yerlerinin benzer küçük modelleri yer alır. Osmanlı Devleti zamanında bu çarşı ve pazarlarda disiplinli uygulamalar görülür. Meselâ usta olmadan, gerekli izinleri almadan isteyen herkes her yere dükkân açamaz, mal alıp, mal satamaz. Belli kurallara uyan çarşılarda sabahları dükkânlar dua ile açılır, belirlenen saatte de kapanır. Satılmak üzere dışardan gelen mallar pazarlarda satılır, satılan mallardan vergi alınır. Çarşı ve pazarlar için gelen mallar, bakkallara Pazarbaşı, esnafına Kethüda (Kahya), Yiğitbaşı (Kethüdanın yardımcısı) ve ustabaşılar tarafından dağıtılır. Çarşıda asayiş, çarşı esnafının seçtiği bekçiler sağlar. Çarşı ve pazarlarda bir fiyat dengesi vardır. Osmanlı döneminde fiyat dengesine narh adı verilir. Bu narhı yani fiyatı Kadı belirler ve bunu da kolay kolay kimse değiştiremez (Debbağoğlu, 1974, s. 44). Ahilik teşkilâtı mensupları tarafından standartlara uygun temin edilen ham madde aracıya gerek duymadan eşit bir şekilde dağıtılır. Bu dağıtım düzeni vasıtasıyla herkes hakkına razı olur. Dolayısıyla kimse kimsenin ne malına ne de kazancına göz dikemez (Demir, 2003, s. 45). Bu ölçünün dışına çıkmak âdeta imkânsız gibidir (Güllülü, 1986, s. 84).

Kadı ve Muhtesipten habersiz mal alıp, mal satmaya kalkan bir esnaf veya sanatkâr olursa ve hakkında suç duyurusu yapılırsa yetkililerce, suçlanan kişi hakkında önce araştırma yapılır. Hakkında suç duyurusu yapılan esnaf veya sanatkâr suçlu bulunursa cezalandırma yoluna gidilir.

Her sanatkâr kaliteli, standartlara uygun ve hilesiz mal üretmek zorundadır. Her üretilen malda, sanatkârın bilgi ve becerisini gösteren izlere rastlanır. Meselâ, üretilen malın belirli bir yerine imal eden ustanın, sanatkârın, iş yerinin adı veya damgası kazanır. Bu iz, işaret veya marka üretilen malın nerede, kim tarafından üretildiği ve kalitesini gösterir.

Ahi teşkilâtının ve esnaf zümrelerinin İslâm ahlâk ve anlayışının kuvvetli olduğu zamanlarda, yolsuzluk, sahtekârlık gibi davranışlara pek az rastlanır. Ahilik teşkilâtının görevlileri, esnaf zümrelerini denetlerken yolsuzluk ve sahtekârlık yapan, hileli mal üreten, çürük, bozuk mal satan ve kaliteden taviz veren, çırak ve kalfalara bildiklerini öğretmeyen ve ücretlerini zamanında ödemeyenlere rastlarsa çeşitli cezalar vermekle yetkilidirler (Yaman, 1974, s. 39-40). Bilhassa şecerenameelerde belirtildiği gibi esnaf ve sanatkârlar arasındaki anlaşmazlıklar, Ahi Baba, kethüda, yiğitbaşı, gerekirse sadrazamdan oluşan hakem heyeti (arabulucular) tarafından çözülür (Kurtoğlu, 2011, s. 714). Ya da cezalandırılır. İşlenen suçun çeşidine göre verilen cezalar şunlardır: Suçu işleyen geçici bir süre işinden uzaklaştırılır. Mesleğini icra etmesi engellenir, mallarına el konur. Dayak (falaka), uyarı, para veya hapis cezası verilebilir. Suçluya selâm verilmez, kahveye veya kalabalık bir ortama geldiğinde itibar edilmez. Hatta hileli mal alıp sattığı bilirse ondan alış-veriş yapılmaz. Bu cezalandırmalar yine suçun

niteliğine göre yetkilendirilen kişiler tarafından uygulanır (Yaman, 1974, s. 39-40). Ahilik teşkilâtının en önemli ahlâkî prensiplerinden biri de hileli, kalitesiz mal üreten ve satanlara verilen cezalardır. Bu cezalardan biri de “pabucu dama atma” cezasıdır. Bu deyim yaklaşık sekiz asırdan beri Müslüman Türkler arasında yaşamaktadır (Ekinci, 1989, s. 34). Pabucu dama atılması, esnaf için bir utanç ve dışlanma vesilesidir. Pabucu dama atılan usta veya esnaf, haftalarca sokağa çıkamaz, kendini affettirmek için elinden geleni yapar, hatta bazıları başka kasaba veya şehirlere taşınmak zorunda kalır (Ekinci, 1989, s. 34; Özdevecioğlu, 1994, s. 53). Uygulama şöyledir: Yiğitbaşı, kalitesiz, hileli ve bozuk mal sattığı tespit edilen esnafın dükkânına “pabucunu dama atma” cezası vermek için gider. Önce esnafın dükkânını, dükkân komşularının gözü önünde kilitler. Sonra da dükkân sahibinin sağ ayağındaki ayakkabıyı çıkarır, dükkânın damına atar. Bu cezalandırmanın sonucunda, o esnaf veya sanatkârın Ahilik teşkilâtı ile de bağları kopartılır (Demir, 2000, s. 397). Bir sahtekâr esnafa verilen ceza: “İstanbul’da bir esnaf, kılıç kabzasını abanoz ağacına benzeterek boyar, sahtekârlığı anlaşılınca meslekten çıkarılır ve “yolsuz” ilan edilir.” Bu “yolsuz (meslek sahibi)” esnaf arasında kısa süre içinde sosyal tecrite tabi tutulur. Ona kimse ham madde satmaz, ondan kimse ürettiği malı almaz (Güzel, 2005, s. 523). Bu cezalandırmanın temelinde tüketicinin korunması da vardır. Ahilik teşkilâtına mensup esnaf ve sanatkârların kanaatkâr yönünü göstermesi bakımından şu hikâye çeşitli versiyonları ile anlatıla gelir: “Bir zamanlar, şehrin çarşısı esnafından biri, sabahleyin erkenden kalkar, konu komşu esnafa ‘Hayır ola, pazara ola. Kötülükler def ola, kazancımız helâliyle gele...’ dedikten sonra, besmeleyle dükkânını açar. İlk müşteri gelir, alış-veriş yapar. Bu sırada ikinci bir müşteri gelir. Dükkân sahibi, içtenlikle müşterisine: - Kusura bakma kardeşim, Tanrı bereketini vere, ben bu sabah siftah ettim. İlk alış-verişimi yaptım. Senin istediğin mal, karşı komşumda da var. Aynı mal, aynı para. Ne var ki, komşum bu sabah daha siftah etmedi. İsteddiğini ondan alırsan, hem onu memnun edersin hem de ben komşuluk hakkını gözetmiş olurum” (Arslan, 1978, s. 8281) der.

Ahilik teşkilâtı geleneğinde esnaf ve sanatkârların, iş yerlerine mesleklerinin pîrlerinin isimlerinin de geçtiği levhalar asmak da vardır. Bu levhalarda bazen ayetlere, hadislere, nasihatlere, bir, iki veya dört mısralık şiirlere rastlandığı da olur. Bunlara birer örnek olarak şu levha yazılarını verebiliriz:

Her seherde besmele ile açılır dükkânımız,
Ahi Evran-ı Velîdir pirimiz hünkârımız (Şapolyo, 1964, s. 248).

Ahmak oldur malın verir veresiye
Kafesteki kuşu salıverir gelesiye (Aksel, 1976, s. 7766).

Her sabah besmeleyle açılır dükkânımız
Hakka iman ederiz fütüvvettir şanıımız
Eğrisi varsa bizden, doğrusu elbet sizin
Hiylesi, hurdası yok, helâlinden malımız (Arslan, 1978, s. 8282).

Veresiye veremem
Ardın sıra gelemem
Gelsem de bulamam
Bulsam da alamam (Güzel, 2005, s. 525).

Kıyasacası Ahi teşkilâtının mensupları, insanların dünya ve ahirette huzur içinde olmalarının, toplumun fert ve kurumları arasında iyi münasebetler kurarak mümkün olacağına inanır, bunu sağlamak için de üstün çaba gösterirler. Bu düşüncelerden hareketle Ahilik teşkilâtının, Osmanlı Devleti'nin en görkemli zamanında Azerbaycan, Kırım, Balkanlar ve Kuzey Afrika'ya kadar yayıldığı ve faaliyetlerini sürdürdüğü bilinmektedir. XVI. yüzyıl sonlarında Osmanlı Devleti, kapitülasyonlarla geniş bir pazar haline gelir. Ahi teşkilâtı da buna paralel olarak bir gerileme dönemine girer. Batı sanayi ürünleri Anadolu pazarlarına yer almaya başlar. Hammadde dışarı taşınır, dolayısıyla içerde hammadde sıkıntısı çekilir. Üretilen mal yetersiz kalır ve fiyatı yükselir. Bir yandan da üretici, ürettiği mala alıcı bulamaz. Diğer bir ifade ile Türk-Müslüman sanatkâr, esnaf ve tüccar rekabete dayanamaz. Dış pazara verilen imtiyazlar iktisadî hayatın çözülüşünü hızlandırır. Ekonomik kriz yaşanır. Bu krizde esnaf arasına bozulmanın yolunu açan iki ayrı kutup girer. Bunlardan biri sermaye sahipleri, diğeri ise askerler ve köylülerdir. O devirde geçim sıkıntısı çeken yeniçeri ve sipahi gibi askerî zümrelerin sanat ve ticaret hayatında yer alabilmeleri için Osmanlı Devleti'nin yönetimi, 1785 tarihinde çıkartılan bir fermanla yeniçeri ve sipahilere esnaflık hakkı tanır. (Ekinci, 1982, s. 39). Loncalaşmış olan Ahi birlikleri, köyden şehre yapılan göçlere karşı çıkar, ancak bu göçe o zamanki mevcut yönetim engel olamaz. Esnaf ve sanatkârlar arasına bu grupların katılması, onların Ahi ahlâk kaidelerine uymayan bir üretim ve ticaret hayatı oluşturmaları, Ahi birliklerinin gücünü yitirmesinde etkili olur (Ekinci, 1989, s. 54-55). Ahi birliklerinin bu gücünü yitirme ve çözülme yoluna girişinde dış ve iç etkenlerin rolünü de hatırlamak gerekir (Sıtkı, 2004, s. 101). 1727 tarihinde beş yüzyıldan beri Anadolu halkının sanat ve ekonomisine ve sosyal düzenine yön veren Ahilik teşkilâtı, gedik haline dönüşür (Kocatürk, 1986, s. 31). Bu tarihten itibaren “gedik” tabiri resmen kullanılmaya başlar. Gedik, tekell ve imtiyaz anlamına gelmektedir. Diğer bir ifadeyle sahiplerinin yapabileceği işi başkalarının işlememesi şartıyla hükûmetçe verilen beratın içinde yazılı hakların kullanılması ve yürütülmesidir (Çağatay, 1997, s. 112). Yani her dükkân, hangi malı satmakla mükellefse yalnız onu satmakla yükümlüdür. Başka mal satamaz (Türkay, 1969, s. 75)⁷. Bunun için de dükkâna bir sembol koyarlar ki buna da “gedik” adı verilir (Türkdoğan, 1991, s. 25).

7 Osmanlı Devleti zamanında Manastır bakkal, simitçi ve ekmekçi esnafının Saraya şikâyetini bildiren bir örnek: “Devletli, lütuf sahibi, merhametli Sultanım Hazretleri sağ olsun! Bizler, Manastır kasabasında ekmekçi, simitçi ve bakkal esnafı olup, adı geçen kasaba halkının sıkıntılarını gidermek için vaktinde ekmek, simitçi fırınlarında simit pişirip ve bakkal dükkânlarında da halkın gerekli yiyecek ve içeceklerini satıp halk zahmet çekmezken, yakın zamanda meyhaneciler, meyhaneleri içinde ekmekçi ve simitçi fırınları açıp, bakkalın satacağı yiyecek ve içecekleri de satıp ve demirciler de keza kendi sanatlarına kanaat etmeyip onlar da bakkalların sattıkları yiyecek ve içecekleri sattıklarından, eskiden beri mevcut olan fırınlar ve dükkânlar işlemez hale gelmekte, rica olunur ki, her esnaf kendi sanatını işleyip bu türlü meyhanecilerin ve demircilerin müdahaleleri yasaklanmak bâbında ferman efendimindir.”

1838’de İngilizlerle yapılan ticaret antlaşmasıyla birlikte, ithalatın denetim altında tutulmasını sağlayan “Yed-i Vahit (tekel)” usulü ortadan kaldırılır ve ithalat tamamen kontrolden çıkar. Bu sebeple ülke bir açık pazar haline döner. Bu yıkım antlaşmasının indirdiği darbe, esnaf teşkilâtının dağılmasına ve Osmanlı Devleti’nin oluşmaya başlayan sanayi üretiminin yıkımına sebep olur (Taşdelen, 1990, s. 237).

Ahi teşkilâtı, etkinliğini yitirince esnaf ve halk arasındaki ilişkileri devlet, kendi kontrolü altına alır. Ahi babanın yerini, kadınların tayin ettiği “Kethüda/Kahya” alır (Köksal, 2006, s. 91-92). Kontrolün Ahi birliklerinden çıkmasıyla çırak, kalfa uygulamaları da ortadan kalkar. Bu durum da kalfa-usta çatışmalarına sebep olur. Bir gedik (berat) sahibi olmayan ustalar, dükkân açamaz, dolayısıyla işsiz kalır. Bu sebeple Ahiliğin geleneksel yapısı bozulur (Köksal, 2006, s. 91). Ancak büyük kentlerde bu etki sürerken, Anadolu’nun küçük kasaba ve şehirlerinde Ahilik kültürüne ait gelenekler babadan oğula yaşatılmaya çalışılır (Özkaya, 2012, s. 254). Bu tür esnaflık ve sanatkârlık, 1860’a kadar sürer. Kırım Savaşı’ndan sonra 1856’da yayımlanan Islâhat Fermanı ile Osmanlı İmparatorluğu’na tâbi uyrukların hepsine her tür ticaret, sanat ve meslekleri uygulayabilme özgürlüğü verilince, 22 Mayıs 1860’ta Sultan Abdülmecid’in buyruğu ile bütün gedik beratları geçersiz kalır (Çağatay, 1990, s. 37; Ekinci, 1989, s. 49; Köksal, 2006, s. 93). 1 Haziran 1861’de çıkartılan bir tüzükle sanat ve ticarete tekel usulü kaldırılır (Gülerman ve Taştekil 1993, s. 39). İthal malların girişi hızlanır ve yerli esnaf ve sanatkârlar ürettiğine pazar bulamaz ve ekonomide çöküş hız kazanır (Özkaya, 2012, s. 254). 1879’da İstanbul Ticaret Odası açılır (Tabakoğlu, 2007, s. 439). II. Meşrutiyet’in ilânından (1908) hemen sonra kurulun Türkçü dernekler tarafından Türk kültürü üzerine araştırmalara karşı bir merak uyanır. Merak edilen kültür unsurları arasında Ahiliğin kökenleri de vardır. İttihat ve Terakki hükümeti Ankara Ahileri hakkında ilgililerden malûmat ister. Yapılan araştırmada Ankara’da Ahiliğin izlerinin sadece debbağlar, bostancılar, kavafılar, dikiciler ve bakkallarda kaldığı görülür (Şapolyo, 1964, s. 215). 26 Şubat 1910 tarihinde Esnaf Cemiyetleri Talimatnamesi çıkarılır. Bu talimatname ile “Kethüda”ların yerine “Kâhyalar” yönetiminde “cemiyetler” şeklinde yeniden teşkilatlanırlar. 1912 yılında çıkartılan bir kanunla gedik usulü tamamen ortadan kaldırılır (Göksu, 2003, s. 433). II. Meşrutiyet sonrası iktidarı ele geçiren İttihat ve Terakki Partisi, ülke ekonomisine yön veren esnaf ve sanatkârlara büyük önem verir. Bu dönemde esnaf cemiyetleri belediyelerin “esnaf kalemine” bağlanırlar (Göksu, 2003, s. 434). 1924’te de esnaf birlikleri resmen tarihe karışır (Tabakoğlu, 2007, s. 439). Merkezî bir yönetim anlayışını benimseyen Cumhuriyet idaresi, 1925 tarih ve 665 sayılı ticaret ve sanayi odaları kanunu ile esnaf cemiyetlerini ticaret vekâletine bağlar. Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar sanat erbabı debbağlar, en eski ve en zor olan debbağlık mesleğini, “Ahi an’anat ve âdetlerine” (Şinasi İlhan, 1928, s. 3) uyarak yaşatırlar. 1925’ten 1943 yılına kadar geçen sürede kendi haline bırakılan esnaf ve sanatkârlar yeteri derecede teşkilatlanamazlar (Göksu, 2003, s. 435). TBMM’de yapılan görüşmeler sonucunda 11. 01. 1943 tarih ve 4355 sayılı “Ticaret ve Sanayi Odaları, Esnaf ve Ticaret Borsaları Kanunu” çıkarılır. Aynı yıl içinde “Esnaf Odası Meslek Grupları” oluşturulur. Bu kanunlar ve oluşumlar da esnaf ve sanatkârların beklentilerine cevap vermez (Göksu,

2003, s. 443-445). 1949 yılında esnaf ve sanatkârların teşkilâtlanması yeni bir başlangıç olur (Genç, 1978, s. 9). 8 Mart 1950 tarihinde “Odalar ve Borsalar Birliği Kanunu” yürürlüğe girer (Kurtuluş, 2014, s. 381). 1960 sonrası bugün yürürlükte olan Esnaf ve Sanatkârlar Yasası çıkartılır (Göksu, 2003, s. 443-445).

1950 Sonrası Ahilik

1950'nin başlarında devlet eliyle İstanbul'un fethinin beş yüzüncü yılını görkemli bir şekilde kutlamak için hazırlıklar yapılır. Bu vesile ile bütün yurttaki olduğu gibi Ahiliğin manevî merkezi Kırşehir'de de tarihî, edebî şahsiyetler ve tarihî eserlerimizi gün yüzüne çıkartma çabalarına girişilir. Konyalılar, bilimsel çalışmalar ve anma toplantılarıyla Mevlânâ'yı ön plana çıkarıp Konya'nın adını ve kültürel mirasını ülke sınırlarının ötesine duyurmaya çalışırken Kırşehirli de bağrında sakladıkları Ahi Evran, Âşık Paşa, Gülşehri, Caca Bey gibi tarihî ve edebî şahsiyetlerini, mimarî eserlerini, Ahilik kültürünü geniş kitlelere tanıtmak için girişimler başlatırlar. Bu çalışmaların öncü liderlerinden biri olan Mustafa Karagüllü, 1963 yılında “Ahi Baba Kültür ve Sanat Ocağı”nı kurar. Ahi Evran'ı, Ahilik kültürünü daha iyi tanımak ve tanıtmak için İstanbul ve Ankara üniversitelerindeki bazı bilim adamları ile görüşür, Kırşehir'e davet eder, toplantılar düzenler. 1964 yılında Em. Alb. Refik Soykut Kırşehir Belediye Başkanı seçilir. 1965 yılında Soykut ve Karagüllü, kişisel çabalarıyla Kırşehir'in idarî ve mülkî amirlerini harekete geçirir ve 22 Mayıs 1965'te Kırşehir'de ilk “Esnaf Bayramı” kutlanır (Soykut, 1980, s. 15; Ülgen, 2019, s. 3). Esnaf teşekkülleri de her yıl düzenlenen esnaf bayramlarına katılırlar. Bu arada esnaf teşekkülleri, “kendi tarihî köklerini yeniden keşfetmek çabasıyla Ahilik kurumu, kültürü üzerine hem bilimsel hem de duygusal olarak eğilirler ve tam anlamıyla muhafazakâr bir yaklaşımla bu kurumu ve kültürü yeniden güncelleme çabasına girişirler (Ocak, 1996, s. 188-189). Bu girişime kısa sürede esnaf ve sanatkâr teşekküllerinin yanı sıra akademik çevreler de destek verir. Bu canlandırma çalışmalarına 1984 yılında “Ahilik teşkilâtının bilimsel olarak incelenmesi ve günümüzün bazı meselelerine çözüm getirmesi, esnaf, sanatkâr, sanayi ve ticarete dönük eğitim ve öğretim yapan orta ve yüksek dereceli meslek okullarında okuyan kabiliyetli gençlere maddî ve aynî yardımlarda bulunulması, Ahilikle ilgili bilimsel araştırmaların desteklenmesi, ulusal ve uluslararası kongre ve sempozyumlar düzenlenmesi” gibi düşüncelerle İstanbul'da esnaf, sanatkâr, sanayici, bilim adamı ve bürokrat on üç kişi, bir araya gelerek Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı'nın kararlar. Vakfın kuruluşu, 25 Kasım 1985 tarih ve 18939 sayılı Resmî Gazetede yayınlanır. Resmî müracaatların tamamlanmasıyla da Ocak 1986'da Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı resmen faaliyete başlar (Demir, 1996, s. 41). Dolayısıyla Ahilik kültürünü araştırma faaliyetleri hız kazanır. Kırşehir Esnaf ve Sanatkârlar Birliği Başkanlar Meclisinin aldığı karar doğrultusunda 7-13 Eylül 1985'te Kırşehir'de geniş katılımlı “Ahilik Esnaf Bayramı” kutlanır. Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı'nın kurucu üyelerinden Mustafa Karagüllü, 1965'ten beri düzenli olarak kutlanan esnaf bayramı kutlamalarına Devletin de katılımını sağlamak için Kültür Bakanlığı nezdinde girişimlerde bulunur. Bir süre sonra da Kırşehir merkez olmak üzere bir “Ahilik Kültürü Kutlama Haftası Yönetmeliği” hazırlanır. Bu yönetmelik, 02. 07. 1988 tarih ve 19860 sayı ile Resmî Gazete'de yayınlanır. Önce on

beş ilde resmî kutlamalar yapılır. Daha sonraki yıllarda bu sayı yeni illerin de katılımıyla artarak devam eder. 13. 08. 2008 tarihinde “Ahilik Kültürü Kutlama Haftası Yönetmeliği”nde yapılan bir değişiklikle önce Sanayi ve Ticaret Bakanlığı, 2013’te yapılan değişiklikle de Ahilik kutlamalarının koordinasyonu Gümrük ve Ticaret Bakanlığı’na geçer. Kutlamaların sekreteryasını da Esnaf ve Sanatkârlar Genel Müdürlüğü’nün yürütmesi kararlaştırılır (Ahilik Ansiklopedisi, 2014, s. 390).

Ahilik kutlamaları, Kırşehir merkez olmak üzere bütün illerde, valilikler, yerel yönetimler, üniversiteler, esnaf ve sanatkârlar odaları birlikleri ve üye odalar, ticaret ve sanayi odaları ile esnaf ve sanatkârlar kredi ve kefalet kooperatiflerinin katılımları ile yapılmaktadır (Ahilik Ansiklopedisi, 2014, s. 219).

Ahi Evran’ın doğumunun 850. yılı münasebetiyle UNESCO tarafından, 2021 yılı Ahi Evran’ı anma yılı ilan edilir. Cumhurbaşkanlığı da yıl boyunca Ahi Evran’ı anma ve “Anadolu’da birliğin ve beraberliğin mayasını oluşturan” Ahilik teşkilâtının tarih içindeki yerini belirleyen etkinliklerin yapılabilmesi için 20 Şubat 2021 tarih ve 31401 sayı ile Resmî Gazete’de bir genelge yayımlar. Bu genelgeye göre, ülke genelindeki etkinlikler Ticaret Bakanlığı koordinasyonunda ilgili kurum ve kuruluşlarla birlikte yürütülecek, bazı etkinlikler de Cumhurbaşkanlığı himayesinde yapılacaktır (Resmî Gazete, 2021).⁸

SONUÇ

Bütün yönleriyle bir Türk buluşu, “Türk Kurumu” (Çağatay, 1997) Türk malı olan Ahilik, Türk tarihinin derinliklerinde doğar, gelişir, Türk örf ve âdetleriyle beslenir, İslâmî prensiplerle olgunlaşır ve sosyo-ekonomik yapının adı olur. Birleştirici bir kuvvet olan Ahilik, uygulamaya koyduğu dinî ve ahlâkî prensipleriyle üretici ile tüketici, satıcı ile alıcı, zengin ile fakir, yönetenle yönetilenler arasında bir denge sağlar (Resmî Gazete, 2021). Ahilik teşkilâtı mensupları, yüz yıllar boyunca, Türk ekonomisi ve ticarî hayatını bir sistem içinde yürütebilmek için üstün çaba sarf ettiler. Ürettikleri ve pazarladıklarıyla Türk devletinin, itibarının yükselmesini sağladılar, sosyo-ekonomik hayatına üstün katkılar yaptılar. Oluşturdukları dinî ve ahlâkî prensipleri, hem Selçuklu hem de Osmanlı Devleti’nin bütün zamanlarında “diğergâm”lığı (başkalarını düşünmeyi) esas alarak uyguladılar. Bu tecrübeler ve oluşturdukları sistemle, esnaf, sanatkâr ve ticaret erbabına sorumluluk anlayışını, dayanışmayı, oto-kontrolü, iş güvenliğini, helâl kazancı, kaliteyi, sosyal adaleti, tüketicinin korunmasını, birlik-beraberlik içinde yaşamayı sağladılar.

Ahilik teşkilâtının, geçmiş asırlardan günümüze taşıdığı ilkeler, Esnaf ve Sanatkârlar Odaları Birliği, işçi-işveren sendikaları olmak üzere birçok kurum ve kuruluşun bünyesinde, sosyal ve kültürel hayatımızda yaşamaktadır.

8 “Genelge, 2021/4”, Resmî Gazete, sayı: 31401, 20 Şubat 2021.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aksel, M. (1976, Eylül). Eski İstanbul: İstanbul Dükkanlarının Tabelâ ve İlânları. *Türk Folklor Araştırmaları*, 17(326), 7765-7767.
- Arslan, M. S. (1978, Nisan). Ahilik. *Türk Folklor Araştırmaları*, 18(345), 8281-8282.
- Arslanoğlu, İ. (1986, Mayıs). Ahilikte Eğitim ve Mesleki Kontrol. *Millî Eğitim ve Kültür*, 8(38-39), 12.
- Âşık Paşazade (2003). *Osmanoğulları'nın Tarihi* (K. Yavuz ve M. A. Y. Saraç, Haz.). İstanbul: K Kitaplığı.
- Bayram, M. (1978, Eylül). Ahi Evren Kimdir? (Gerçek Şahsiyeti ve Eserleri). *Türk Kültürü*, XVI (191), (23), 663-666.
- Bayram, M. (1981, Ekim). Anadolu Selçukluları Devrinde Anadolu Bacıları (Bacıyan-ı Rûm) Örgütünün Kurucusu Fatma Bacı Kimdir?. *Bellekten*, XLV/2(180), 460-461.
- Bayram, M. (1987). *Bacıyan-ı Rum (Anadolu Selçukluları Zamanında Genç Kızlar Teşkilatı)*. Konya: Gümüş Matbaası.
- Bayram, M. (1983). Sadru'd-dîn Konevî ile Ahi Evren Şeyh Nasiru'ddîn Mahmud'un Mektuplaşması. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 57.
- Bayram, M. (2003). Ahiliğin Selçuklulardan Osmanlılara İntikali. *Osmanlı Öncesi ile Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Esnaf ve Ekonomi Semineri, 9-10 Mayıs 2002 Bildiriler 1* içinde (s. 93-104). İstanbul: "Globus" Dünya Basımevi.
- Bayram, M. (2014). Ahilik. *Ahilik Ansiklopedisi. I. Y. Küçükdağ v.d. (Ed.)*. Ankara: T.C. Gümrük ve Ticaret Bakanlığı.
- Çağatay, N. (1989). *Bir Türk Kurumu Olan Ahilik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Çağatay, N. (1997). *Bir Türk Kurumu Olan Ahilik* (2.bs.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Çağatay, N. (1990). *Ahilik Nedir?*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Debbağoğlu, A. (1974, Ocak). Esnaf Birliklerinin Bünyesi. *Fikir ve Sanatta Hareket*, IX(97), 18-21.
- Debbağoğlu, A. (1974, Nisan). Esnaf Birlikleri. *Fikir ve Sanatta Hareket*, IX(100), 44.
- Demir, G. (1996). Ahilik ve Tüketici Koruma İlişkileri. *Ahilik Kültürü Haftası 1995 Yılı İstanbul Paneli*. İstanbul: Esnaf ve Sanatkarlar Birliği Yayınları.
- Demir, G. (2000). *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu ve Ahilik*. İstanbul: Ahi Kültürünü Araştırma ve Eğitim Vakfı Yayınları.
- Demir, G. (2003). *Ahilik ve Demokrasi*. İstanbul: Ahi Kültürünü Araştırma Yayınları.
- Develioğlu, F. (1995). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)* (12.bs.). (A. S. Güneçal, Haz.). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

- Ekinci, Y. (1989). *Ahilik ve Meslek Eğitimi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Ekinci, Y. (1989, Ocak). Ahilik ve Esnaf Ahlâkı. *Türk Yurdu*, 9(24), 34, 41-42.
- Ergin, O. N. (1995). *Mecelle-i Umûr-ı Beledîyye. I*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Genç, F. (1978). Sunuş, Refik H. Soykut, *Esnaf Kimdir?* (2.bs.). Ankara: Avşaroğlu Matbaası.
- Göksu, S. (2003). Cumhuriyet Döneminde Esnaf-Sanatkârlar Teşkilâtı ve Ahilik. *Osmanlı Öncesi ile Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Esnaf ve Ekonomi Semineri, 9-10 Mayıs 2002 Bildiriler*, 2. İstanbul: “Globus” Dünya Basımevi, 433-452.
- Gölpınarlı, A. (t.y.). *İslâm ve Türk İllerinde Fütüvvet Teşkilâtı*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.
- Gölpınarlı, A. (1953, Ekim-1954, Temmuz). Burgâzî ve ‘Fütüvvet-nâme’si. *İ. Ü. İktisat Fakültesi Mecmuası*, 15(1-4), 86.
- Gülensoy, T. (2005). Ahi mi? Akı mı?. M. F. Köksal (Haz.), *I. Ahi Evran-ı Velî ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu (12-13 Ekim 2004, Kırşehir) I* içinde (s. 451-452). Kırşehir: Kırşehir Valiliği ve G. Ü. Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi.
- Gülerman, A. ve Taştekil, S. (1993). *Ahi Teşkilâtının Türk Toplumunun Sosyal ve Ekonomik Yapısı Üzerindeki Etkileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Güllülü, S. (1977). *Ahi Birlikleri*, İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Güllülü, S. (1986). Fütüvvet ve Ahî Ahlâkı Konusunda Bazı Düşünceler. *Türk Kültürü ve Ahilik, XXI. Ahilik Bayramı Sempozyumu Tebliğleri 13-15 Eylül 1985, Kırşehir*. İstanbul: Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı Yayınları.
- Gündüz, A. (2009). *Kırşehir’de Vakıflar ve Vakfiyeleri (H. 670-1335/M.1271-1916)*. Kırşehir: Kırşehir Valiliği.
- Günşen, A. (2007). Ahi Evran Adının Anadolu Ağızları ve Coğrafyasında Kazandığı Farklı Anlam ve Şekiller. M. F. Köksal (Haz.), *II. Ahi Evran-ı Velî ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu -Bildiriler- 12 Ekim 2006, Kırşehir*. Ankara: Ahi Evran Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi.
- Güzel, A. (2005). Ahilik Sisteminde Sanat ve Ticaret Ahlâkına Kısa Bir Bakış. M. F. Köksal (Haz.), *I. Ahi Evran-ı Velî ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu (12-13 Ekim 2004, Kırşehir) I*. Kırşehir: Kırşehir Valiliği ve G. Ü. Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi.
- Hacıgökmen, M.A. (2007). Ahi Şecere-namelerinin Tarihî Temeli ve Yazılış Sebepleri. M. F. Köksal (Haz.), *II. Ahi Evran-ı Velî ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu -Bildiriler- 12 Ekim 2006, Kırşehir*. Ankara: Ahi Evran Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi.
- İbrahim İ. (1925-1341). *Türkiye’nin Sıhhi, İçtimai Coğrafyası Kırşehir Vilâyeti*. İstanbul: Kâğıtçılık ve Matbaacılık Anonim Şirketi.
- İnalıcı, H. (2002). Osmanlı Devleti’nin Kuruluşu. *Türkler*. 9. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Kala, A. (2012). *Debbağlıktan Dericiliğe, İstanbul Merkezli Deri Sektörünün Doğuşu ve Gelişimi*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kaplan, M. (1987). Şeyh Galib’in İnsanlık Anlayışı. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karahan, A. (1995, 3 Kasım). Ahilik Üzerine (3), *Türkiye Gazetesi*, s. 10.
- Karahan, A. (1995, 10 Kasım). Ahilik Üzerine (4), *Türkiye Gazetesi*, s. 10.
- Kartal, A. (2011). Kerâmat-ı Ahi Evran Mesnevisi Üzerine Notlar. *I. Uluslararası Ahilik Kültürü ve Kırşehir Sempozyumu (15-17 Ekim/October 2008 Kırşehir) Bildiriler II* içinde (s. 223-242). Kırşehir: 24. Ahilik Haftası Kutlama Komitesi.

- Kazıcı, Z. (1988). Ahilik, *TDV İslâm Ansiklopedisi, 1*, İstanbul: TDV İslâm Ansiklopedisi Yayınları.
- Kılıç, M. E. (t.y.). *Selçuklular Döneminde Kırşehir, XIII-XIV. Yüzyıllarda Kırşehir ve Yöresinin Siyasî, Sosyal, Kültürel ve Dinî Tarihi*. Kırşehir Valiliği. Ankara: Tasarım Baskı.
- Kılıçöztlü, Z. (1966, Eylül). Esnaf Loncalarının Piri: Ahi Evran. *Türk Folklor Araştırmaları*, 18, 10, (206), 4192.
- Kocatürk, S. (1985). Fütüvvet ve Ahilik. *XX. Ahilik Bayramı Kongresi Tebliğleri ve Esnaf ve Sanatkarların Sosyo-Ekonomik Meselelerinin Tartışıldığı Panel Tebliğleri(1 Eylül 1984, Kırşehir)* (2.bs.). Ankara: Türkiye Esnaf ve Sanatkarlar Konfederasyonu Yayınları.
- Kocatürk, S. (1986). Fütüvvet ve Ahilik. *Türk Kültürü ve Ahilik, XXI. Ahilik Bayramı Sempozyumu Tebliğleri 13-15 Eylül 1985, Kırşehir*. İstanbul: Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı Yayınları.
- Kocatürk, S. (1990, Ekim). Ahî Teşkilâtının Geleneği ve Felsefesinin Özü. *Millî Kültür*, 77, 36.
- Koçu, R. E. (2003). *Tarihte İstanbul Esnafı* (2.bs.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Köksal, M. F. (2006). *Ahi Evran ve Ahilik*. Kırşehir: Kırşehir Valiliği.
- Köksal, M. F. (2015). *Ana Kaynaklarıyla Türk Ahiliği, Ahilik-Fütüvvet Yazıları*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Köksal, M. F. (2019). Önsöz, *Tarsuslu Dâ'î, Manzum Fütüvvetname*. M. F. Köksal (Haz.). Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Köprülü, F. (1984). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* (5.bs.). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Köprülü, F. (1991). *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu* (4.bs.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kurtoğlu, O. (2011). Ahi Şecerenamelerine Göre Ahilik Âdâb ve Uygulamaları. *I. Uluslararası Ahilik Kültürü ve Kırşehir Sempozyumu, (15-17 Ekim/October 2008 Kırşehir) Bildiriler II*. Kırşehir: 24. Ahilik Haftası Kutlama Komitesi.
- Kurtuluş, R. (2014). Esnaf. Y. Küçükdağ v.d. (Ed.). *Ahilik Ansiklopedisi, 1*. Ankara: T. C. Gümrük ve Ticaret Bakanlığı, 386-387.
- Küçük, H. (1988, Mart-Nisan). Anadolu İnsanının Ruh ve Manasıyla Bütünleşen Ahilik. *Kırşehir Esnaf Kuruluşları Bülteni*, 7, 3.
- Küçükdağ, Y. (2003). Anadolu Selçuklu Devleti'nde Ahî Teşkilâtının Kurulması. *Osmanlı Öncesi ile Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Esnaf ve Ekonomi Semineri, 9-10 Mayıs 2002 Bildiriler içinde* (s. 76-86), *1*. İstanbul: "Globus" Dünya Basımevi.
- Ocak, A. Y. (1978). Zaviyeler (Dinî, Sosyal ve Kültürel Tarih Açısından Bir Deneme). *Vakıflar Dergisi*, (XII), 260- 266.
- Ocak, A. Y. (1996a). Türkiye'de Ahilik Araştırmalarına Eleştirel Bir Bakış. *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1996b). Fütüvvet. *TDV İslâm Ansiklopedisi. 13*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ocak, A.Y. (1998). Türkiye'de Ahilik Araştırmalarına Eleştirel Bir Bakış. *I. Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyum Bildirileri (13-15 Ekim 1993, Ankara)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 129-138.
- Onay, A. T. (1993). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı* (C. Kurnaz, Haz.). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Öntuğ, M. M. (2014). Ahi Evran Kitap Yazdı mı?. Y. Küçükdağ v.d. (Ed.). *Ahilik Ansiklopedisi. 1*. Ankara: T. C. Gümrük ve Ticaret Bakanlığı.
- Özdamar, M. (1992, 9 Eylül) Fütüvvet Teşkilâtı ve Ahilik Üzerine 2, *Türkiye Gazetesi*, s. 5.
- Özdevecioğlu, M. (1994, Eylül-Ekim). Ahilikten Günümüze İş Ahlakı Anlayışı. Müstakil İş Adamları Derneği Yayını, *Çerçeve*, 3(11), 53.

- Özkaya, R. (2012). Ahilikten Günümüze Çıracılık Eğitimi. K. Ceylan (Haz.), *II. Uluslararası Ahilik Sempozyumu, (19-20 Eylül 2012, Kırşehir), Bildiriler 1*, Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Ruben, W. (1947). Kırşehir'in Dikkatimizi Çeken San'at Âbideleri (A. İtil, Çev.). *Belleten*, XI(44). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 603-640.
- Seyahatname-i İbn-i Battuta*, (1333-1335) (M. Şerif, Çev.). İstanbul: Matbaa-i Amire.
- Seyfeli, M. (2007). Ahi Evran-ı Velî ile İlgili Kırşehir'de Anlatılan Efsane ve Menkabeler. M. F. Köksal (Haz.), *II. Ahi Evran-ı Velî ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu –Bildiriler- 12 Ekim 2006, Kırşehir*. Ankara: Ahi Evran Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları.
- Sıtkı. (2004). *Gedikler* (K. A. Gıynaş, Haz.). Kırşehir: Gazi Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları.
- Soykut, R. H. (1970, Ekim-Aralık). Kooperatif Ortaklıkları ve Ahilik. *T.C. Ziraat Bankası Kooperatifçilik Dergisi*, 7(27), 20.
- Soykut, R. H. (1980). *İnsanlık Bilimi Ahilik*. Ankara.
- Şahin, İ. (1985a). Ahi Evrân Vakfiyesi ve Vakıflarına Dair, *Türklük Araştırmaları Dergisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, 1984, (1), 325.
- Şahin, İ. (1985b). Ahi Evran Vakfiyesi ve Vakıflarına Dair. *Türklük Araştırmaları Dergisi*, (1). İstanbul: (1984'ten ayrı basım), 328.
- Şahin, İ. (1988). Ahi Evran. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: 529-530.
- Şinasi İ. (1928, 15 Nisan). Ahiler ve Teşkilâtları 4, *Irmak Mecmuası*, 1(5), 3.
- Şapolyo, E. B. (1964). *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*. İstanbul: Türkiye Basımevi.
- Şeker, M. (1993). *İbn Battuta'ya Göre Anadolu'nun Sosyal-Kültürel ve İktisadi Hayatı ile Ahilik*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Tabakloğlu, A. (2007). Ahiliğin Türk Esnaf Ahlâkına Tesirleri. M. F. Köksal (Haz.), *II. Ahi Evran-ı Velî ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu –Bildiriler- 12 Ekim 2006, Kırşehir* içinde (s. 411-443). Ankara: Ahi Evran Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları.
- Tarım, C. H. (1938). *Kırşehir Tarihi Üzerinde Araştırmalar I*. Kırşehir: Kırşehir Vilâyet Matbaası.
- Tarım, C.H. (1948). *Tarihte Kırşehri-Gülşehri ve Babailer-Ahiler-Bektaşiler* (3.bs.). İstanbul: Yeniçağ Matbaası.
- Tarım, C. H. (1953, 7 Şubat). Ahileri Dair, *Yeni Kırşehir*, 1, 4.
- Taşdelen, H. M. (1990). Geçmişten Günümüze Esnaf Teşkilâtları ve Elazığ Sanayi Sitesi'nde Usta-Çırac İlişkileri Üzerine Bir Saha Araştırması. *Fırat Üniversitesi Dergisi (Sosyal Bilimler)*, 4(1), 237.
- Tezcan, M. (1991, Ekim). Ahilikte Gençlik ve Eğitimi. *Millî Kültür*, 89, 29.
- Tökel, D. A. (2005). İbn-i Battuta Seyahatnamesi ve Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nin İstanbul Bölümüne Göre Ahiler ve Ahilik. M. F. Köksal (Haz.), *I. Ahi Evran-ı Velî ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu (12-13 Ekim 2004, Kırşehir 2* içinde (s.885-897). Kırşehir: Kırşehir Valiliği ve G. Ü. Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi.
- Tökel, D. A. (2007). İbn-i Battuta Seyahatnamesi ve Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nin İstanbul Bölümüne Göre Ahiler ve Ahilik. M. F. Köksal (Haz.), *II. Ahi Evran-ı Velî ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu –Bildiriler- 12 Ekim 2006, Kırşehir*. Ankara: Ahi Evran Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi.
- Türkay, C. (1969, Mart). Osmanlı İmparatorluğunda Esnaf Disiplinini Gösteren Belge. *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, 18, 75.
- Türkdoğan, O. (1991, Aralık). Ahiliğin Sosyal Felsefesi. *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, 20-23.

- Uslu, M. (1982, Mart). Ahî Birlikleri ve Loncalar. *Millî Eğitim ve Kültür*, 4(14), 32- 43.
- Ülgen, E. (2019, 6 Şubat). Kırşehir'e ve Ahilik Kültürüne Adanan Bir Ömür, Ahi Baba Mustafa Karagülü I, *Kırşehir Çiğdem Gazetesi*, 42, (9099), s. 3.
- Ülgen, E. (2019, 7 Şubat). Kırşehir'e ve Ahilik Kültürüne Adanan Bir Ömür, Ahi Baba Mustafa Karagülü II, *Kırşehir Çiğdem Gazetesi*, 42, (9100), s. 3.
- Yaman, A. (1974, 1 Nisan). Osmanlı Toplumunda Ticaret ve Zanaatın Organizasyonu. *İlim, Kültür ve Sanatta Gerçek*, 2(6), 39-40.
- Akdağ, Ö. ve Kurtuluş, M. (Ed.). (2016). *Ahilik ve Meslek Ahlakı*. Konya: KTO Karatay Üniversitesi Yayınları.
- Türk Ansiklopedisi*. (1968). Ahiler. I. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Türkçe Sözlük*. (1988). Ahi. I. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Küçükdağ, Y. v.d. (Ed.). (2014). Ahilik Haftası Kutlamaları Yönetmeliği. *Ahilik Ansiklopedisi*, I. Ankara: T. C. Gümrük ve Ticaret Bakanlığı, 226.
- Küçükdağ, Y. v.d. (Ed.). (2014). Esnaf ve Sanatkarlar Genel Müdürlüğü. *Ahilik Ansiklopedisi*, I. Ankara: T. C. Gümrük ve Ticaret Bakanlığı, 397.
- Türkçe Sözlük*. (2005). Fütüvvet (10.bs.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Genelge, 2021/4. *T.C. Resmî Gazete*. (31401, 20 Şubat 2021).



Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Cilt: 61, Sayı: 1, 2021, 471-474
DOI: 10.26650/TUDED2021-875164

Kitâbiyât / Book Review

Öztoprak, Nihat. (2020). *20. Yüzyıl Mutasavvıf Dîvân Şâiri Seyyid Osman Hulûsî Efendi Dîvânı (İnceleme-Metin-Nesre Çeviri)*, İstanbul: Nasihat Yayınları, 4 Cilt, ISBN: 978-605-06574-0-1

Beyza Terzi Sarı¹ 



¹Arş. Gör., Doğu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: B.T.S. 0000-0002-5925-8343

Sorumlu yazar/Corresponding author:

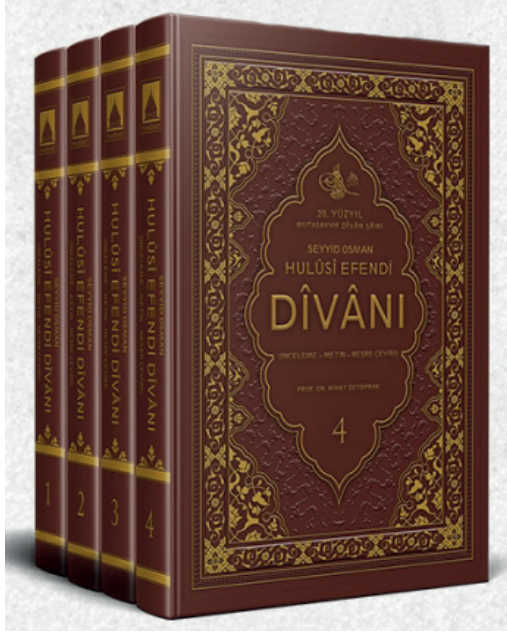
Beyza Terzi Sarı,
Doğu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Esenkent, Dudullu Osb Mah, Nato Yolu Cd 265/ 1, 34775 Ümraniye/ İstanbul, İstanbul, Türkiye
E-mail: bterzi@dogus.edu.tr

Başvuru/Submitted: 05.02.2021

Kabul/Accepted: 01.03.2021

Atf/Citation:

Terzi Sarı, B. (2021). Nihat Öztoprak “20. Yüzyıl Mutasavvıf Dîvân Şâiri Seyyid Osman Hulûsî Efendi Dîvânı (İnceleme-Metin-Nesre Çeviri) [Nihat Öztoprak tarafından yayına hazırlanan 20. Yüzyıl Mutasavvıf Dîvân Şâiri Seyyid Osman Hulûsî Efendi Dîvânı (İnceleme-Metin-Nesre Çeviri) başlıklı kitabın değerlendirmesi]. *TUDED*, 61(1), 471-474.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-875164>



Nihat Öztoprak'ın 20. *Yüzyıl Mutasavvıf Dîvân Şâiri Seyyid Osman Hulûsî Efendi Dîvânı* adlı çalışması Temmuz 2020'de Nasihat Yayınlarından çıktı. 4 cilt hâlinde yayımlanan eser, inceleme-metin ve nesre çeviriyi ihtiva ediyor. Klâsik Türk edebiyatı için geç sayılabilecek bir dönemde, 1914 doğumlu bir mutasavvıf-şair tarafından kaleme alınan divan, biçim ve muhteva bakımından hem gününün hem klasik Türk edebiyatı geleneğinin birçok özelliğini taşımakta.

İlk olarak şairi hayatta iken 1986 yılında *Dîvân-ı Hulûsî-i Darendevî* adıyla Latin harfli neşri gerçekleştirilen eser, sonrasında birkaç kere daha yayımlanmıştır. Öztoprak'ın bu çalışmasıyla da divan metni yeniden gözden geçirilerek evvela mana, vezin ve kafiyeye dayalı birtakım düzeltmelerde bulunulmuş, ardından şiirler nesre çevrilerek metnin kapsamlı bir incelemesi yapılmıştır.

Türk edebiyatının yaklaşık altı asırlık dönemini ihtiva eden klasik Türk edebiyatı, XIX. asır itibariyle eski gösterişli günlerini geride bırakmaya başlar. Bununla birlikte bu yüzyılda klasik şiir geleneğini sürdüren şairler de bulunur: “İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Yazma Divanlar Kataloğunda bu döneme ait 114 şairin divanlarını buluyoruz. Aynı dönemde, yazma olarak kitaplıklara girmediği halde basılmış birçok divanın varlığı biliniyor. Divanı elde bulunmayan şair sayısı da az değildir.” (Ünver, 1988, s. 132)

19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde çok sayıda askeri, idari, siyasi ve sosyal değişikliklere gidilmiş, bütün bu değişimler elbette edebiyat ve şiir dünyasını da etkilemiştir. Bu bağlamda Tanzimat dönemiyle başlayan yeni hayat içerisinde eskiye karşı üç farklı tavrın sergilendiği görülür. Özdemir'in ifadesiyle bu tutumlar şu şekilde özetlenebilir: “Birincisi, eskiden yana olan ve onu muhafaza etmeye çalışan insan tipi. İkincisi, yeniyi kabul etmekle beraber, eskinin işe yarayan kısmını yaşatmaya çalışan, orta yolcu insan tipi. Üçüncüsü, eskiyi tamamen reddedip yeniyi benimseyen insan tipi.” (2010, s. 5) Aynı hâl, dönemin edebiyat verimleri üzerinden de gözlemlenebilir. Yüzyılın başlarında her ne kadar eski nazım şekilleri kullanılmaya devam edilse de muhtevalar değişmiş, klasik geleneğin yapısı önceden belirlenmiş katı kuralları esnetilmiştir. Bu durum XX. asra gelindiğinde de devam eder. Bununla birlikte bu asırda da sayıca az da olsa klasik geleneği aynıyle devam ettiren şairler bulunur. (Aktaş, 1990) İşte Osman Hulûsî Efendi, bu şairlerden biridir.

1914-1990 yılları arasında yaşayan Seyyid Osman Hulûsî Efendi'nin soyu, anne ve baba tarafından Hz. Hüseyin kanalıyla Hz. Muhammed'e dayanır. Kendisi, Somuncu Baba olarak da bilinen Şeyh Hâmîdüddîn-i Velî'nin 12. kuşaktan torunudur. Her ne kadar düzenli bir eğitim almamışsa da bizzat Somuncu Baba çevresinin sanat ve maneviyat ortamında yetişen Osman Hulûsî Efendi, şair tabiatının da tesiriyle daha küçük yaşlarda şiirle ilgilenmeye başlamıştır. İlkokul eğitiminin ardından marangoz çıraklığına başlayan Osman Hulûsî Efendi; eş zamanlı olarak Arapça ve Farsça öğrenmiş, büyük şair ve mutasavvıfların eserlerine nüfuz edebilmiş, böylelikle şiire olan yeteneğini her geçen gün geliştirmiştir. (Öztoprak, 2020, s. 29-36)

Sağlığında bilhassa akademik camiada pek dikkat çekmeyen Osman Hulûsî Efendi'nin ardından Somuncu Baba ve onun adına toplam 12 sempozyum düzenlenmiştir. Bu durumuyla

o, 20. yüzyıl şairleri arasında hakkında bu kadar sempozyum düzenlenen belki de tek kişidir. (Öztoprak, 2020, s. 213)

20. *Yüzyıl Mutasavvıf Dîvân Şâiri Seyyid Osman Hulûsî Efendi Dîvânı* 5 bölümden oluşmaktadır. Eserin önsözünde araştırmacı tarafından ifade edilen şu cümleler, çalışmanın yapılma nedenini aktarması bakımından önemlidir: “Türk edebiyatı içinde Osman Hulûsî Efendi’yi farklı kılan en önemli husus dîvân ve tekke şiirinin bitti denildiği bir dönemden onun bu tarzda şiirler yazmasıdır.” (Öztoprak, 2020, s. 20) Çalışmanın özellikle nesre çeviri ve inceleme bölümleri, Osman Hulûsî Efendi her ne kadar yakın dönem şairi de olsa şiirleri klasik geleneğin devamı niteliğinde olduğundan onu günümüz okuruna anlatmak bakımından ayrıca önem arz eder.

“Osman Hulûsî Efendi’nin Hayatı ve Eserleri” başlıklı birinci bölümde şairin soyu, eğitimi, mürşitliği, sosyal hayat hizmetleri, ahlakı, ilmi vb. muhtelif konular üzerinde durulmuştur. Bölümün hazırlanmasında ilmi kaynakların yanı sıra şairin birinci dereceden yakınlarından, arkadaşlarından ve etrafında bulunanlardan da istifade edilmiştir.

“Osman Hulûsî Efendi’nin Edebi Kişiliği” isimli ikinci bölüm; şairin mahlası, dili, üslubu, edebi sanatları kullanışı, şiir ve şair anlayışı, etkilendiği şairler gibi alt başlıklardan oluşur. Genel olarak Osman Hulûsî Efendi’nin şiirine dair hususiyetlerin ayrıntılı bir şekilde ortaya konulduğu bu bölümde Öztoprak, divandaki şiirlerin divan ve tekke şiirinin yanı sıra az da olsa halk şiiri özelliklerini de ihtiva ettiği tespitinde bulunur.

“Seyyid Osman Hulûsî Efendi Dîvânı’nın İncelenmesi” isimli üçüncü bölüm; “Dîvân İncelemesine Giriş”, “Şekil Hususiyetleri ve Muhteva Hususiyetleri” alt başlıklarından oluşmaktadır. Bu başlıklar da kendi içerisinde madde başlılarıyla desteklenerek divanın kuşatıcı bir incelemesi yapılmıştır. Divandaki şiirler klasik dönem tertibine bağlı kalınarak; gazeller, mesneviler, kıt’alar, rubailer, müfredler ve mısralar şeklinde sıralanmıştır. Gazellerin içinde ilâhi ve musammatlar da bulunur. Öztoprak’ın değerlendirmesine göre; şairin birçok şiirini irticalen yazıp sonrasında gözden geçirmemesi ve şiirlerinde şekilden ziyade manayı öncelemesi divanda birtakım vezin kusurlarına sebep olmuştur. Bu bölümde şairin kullandığı; tevhid, münâcât, na’t, nasihatnâme, muhabbetnâme, arz-ı hâl gibi edebî türler de incelenir. Osman Hulûsî Efendi’nin bu türleri işleyiş biçimiyle 20. yüzyılda divan şiiri geleneğini sürdüren bir şair olduğu görülür.

“Seyyid Osman Hulûsî Efendi Dîvânı Metni ve Nesre Çevirisi” isimli dördüncü bölümde, divan metni ortaya konur ve nesre çeviri yapılır. Araştırmacının nesre çeviri hususundaki tutumu dikkate şayandır:

“Nesre çeviri zor ve mesuliyetli bir iştir. Şairin kastını anlamak, onu tam anlamıyla yansıtmak kolay değildir. [...] Manzum bir metni nesre çeviri ve şerhe kalkışmak biraz cüretkârlıktır. Cüretimizin Hulûsî Efendi’nin şiirlerinin anlaşılmasına katkı sağlamak olduğunu belirtmek isteriz. Ayrıca biz bu noktada nesirde yer alan anlayışların bize

ait olduğunu hatırlatmak isteriz. Aynı beytin bir başkası tarafından farklı şekilde nesre çevrilmesine saygı duyarız.” (Öztoprak, 2020, s. 21)

Yakın bir dönemde vefat eden şairin aile fertlerinden bazı üyelerin hayatta olması ve onu doğrudan tanıyan, bilen ve seven şahısların bulunması, araştırmacının şaire dair hatıra ve malumatlara birincil kaynaklardan erişmesine imkân sağlamıştır. Haliyle nesre çeviri, araştırmacının işaret ettiği hassasiyetler doğrultusunda, şairin hayatı ve şiirine dair hususiyetler göz önünde bulundurularak yapılmıştır.

“Şiir Fihristi ve Sözlükler” başlıklı beşinci bölümde; tasavvufi kavramlar ve terimler, ayet, hadis ve Arapça ibareler, alfabetik şiir fihristi ve sözlük bulunur. Osman Hulûsî Efendi divanının hemen her beytinde tasavvufi istilahlara rastlamak mümkündür; bu sebeple metnin daha anlaşılır olması için tasavvuf terimleri, sözlük formunda sıralanmış ve bu izahlar şairin beyitleriyle örneklendirilmiştir. Çalışmada nesre çeviri esnasında, gönderme yapılan ayet, hadis ve ibareler açıklanmış, bununla birlikte her cildin sonunda bu ayet, hadis ve ibarelerin alfabetik listeli açıklaması yapılmıştır. Yine her cildin sonuna şiirlerin ilk mısraları alfabetik olarak eklenmiştir. 4. cildin sonundaki sözlük ise Seyyid Osman Hulûsî Efendi divanının özel sözlüğüdür. Kelimeler sözlüklerde yer alan bütün anlamlarıyla değil yalnızca Osman Hulûsî Efendi'nin kastettiği anlamlarla kaydedilmiştir.

Yaşadığı asır itibarıyla yakın çağı, klasik edebiyatın nazım şekilleriyle yazmış olduğu mürettep divanı ile geçmişini temsil eden Osman Hulûsî Efendi'nin divanı; Atilla İlhan'ın

Olmuyor neyleyim
Olmuyor velinimetim efendim
Olmuyor yirminci asırda
Tarz-ı kadim üzere gazeller söylemek...” (İlhan, 1983, s. 91)

mısralarını yeniden düşündürür türden bir çalışma olarak ilgililerin dikkatine sunuldu. Son dönem klasik Türk edebiyatı araştırmaları literatürüne kıymetli bir katkı sağlayan dört ciltlik bu titiz çalışma, alana dair yapılacak pek çok yeni araştırmaya kuvvetli bir zemin oluşturacaktır.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Aktaş, H. (1991). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Divan Şiiri Etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- İlhan, A. (1983). *Sisler Bulvarı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özdemir, M. (2010). *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Divan Edebiyatı Tartışmaları*. İstanbul: Timaş.
- Öztoprak, N. (2020). *20. Yüzyıl Mutasavvıf Dîvân Şâiri Seyyid Osman Hulûsî Efendi Dîvânı*. İstanbul: Nasihat Yayınları.
- Ünver, İ. (1988). XIX. Yüzyıl Divan Şiiri. *DTCF Dergisi*, XXXII, s. 131-140.



Aras Toktaş, Hayat (2020). *Tuvaca 'Alday-Buuçu' Destanı (Metin-Çeviri-Adlar-Sözvarlığı)*, İstanbul: IQ Sanat Yayıncılık, 548 s., ISBN: 978-975-255-523-5

Fatoş Karadağ Toprak¹ 



¹Arş. Gör., Çukurova Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adana, Türkiye

ORCID: F.K.T. 0000-0002-5019-3432

Sorumlu yazar/Corresponding author:

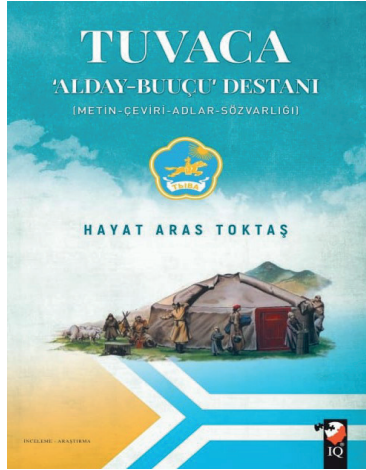
Fatoş Karadağ Toprak,
Çukurova Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adana, Türkiye
E-mail: karadagfatos@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 14.02.2021

Kabul/Accepted: 01.06.2021

Atıf/Citation:

Karadağ Toprak, F. (2021). Aras Toktaş, Hayat (2020). *Tuvaca 'Alday-Buuçu' Destanı (Metin-Çeviri-Adlar-Sözvarlığı)* [Tuvaca 'Alday-Buuçu' Destanı (Metin-Çeviri-Adlar-Sözvarlığı) kitabının değerlendirmesi]. *TUDED*, 61(1), 475-478.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-880086>



Tuvalar Güney Sibirya bölgesinde yaşayan bir Türk topluluğudur. Büyük çoğunluğu Tuva Özerk Cumhuriyeti'nde yaşamlarını sürdüren Tuvaların başkenti Kızıl şehridir. Yüzölçümü 171.300 km² olan Tuva Özerk Cumhuriyeti Rusya Federasyonu içerisinde yer almakta, güney ve güneydoğusunda Moğolistan Halk Cumhuriyeti, kuzeydoğuda İrkutsk bölgesi, kuzeybatısında Hakasya Cumhuriyeti, doğusunda Buryatya Cumhuriyeti, batısında Altay Cumhuriyeti, kuzeyinde ise Krasnoyarsk bölgesi bulunmaktadır (Killi Yılmaz, 2010, s. 173). Ayrıca Tuvaların bir bölümü de Moğolistan ve Çin'de yaşamaktadırlar (Ölmez, 2007, s. 27). Tarih boyunca çeşitli adlarla¹ anılan Tuvalar günümüzde kendileri için *Tıva kiji* adlandırmaları kullanmaktadırlar.

Tuvaca Eski Türkçenin dil özelliklerinin bir kısmını koruması yönüyle Sibirya Türk dilleri arasında önemli bir konuma sahiptir. 19. yüzyılda başlayan Tuvaca ile ilgili çalışmalar Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından yurtiçinde de araştırmacıların dikkatini çekmeye başlamıştır. Bu bağlamda Ekrem Arıkoğlu ve Mehmet Ölmez'in çalışmaları alana ilişkin öncü, önemli çalışmalar olmuşlardır. Sonrasında da Mehmet Aça, Metin Ergun, Salih Mehmet Arçın, İbrahim Ahmet Aydemir, Ebrar Akıncı, Vildan Koçoğlu Gündoğdu, İlker Tosun, Emin Erdem Özbek, Zeynel Ödemiş, Hayat Aras Toktaş gibi araştırmacılar tarafından çalışmalar sürdürülmüş ve sürdürülmektedir. Ayrıca burada adını zikredemediğimiz yüksek lisans ve doktora düzeyindeki araştırmacılar tarafından yapılan çalışmalar da Tuvaca araştırmalarına katkı sunmaya devam etmektedir.

Bu yazıya konu olan çalışma ise Hayat Aras Toktaş'ın 2006 yılında Yıldız Teknik Üniversitesinde Prof. Dr. Mehmet Ölmez danışmanlığında hazırlanmış olan "Tuvaca Alday-Buuçu Destanının Dil Yönünden İncelenmesi: Metin-Çeviri-Açıklamalı Sözlük" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasının gözden geçirilmiş, bazı ekleme ve düzeltmelerle zenginleştirilmiş olan şeklidir. Bu düzeltmeler neticesinde yeni içeriğe uygun olarak çalışma 2020 yılında *Tuvaca 'Alday- Buuçu' Destanı (Metin-Çeviri-Adlar-Sözvarlığı)* başlığıyla IQ Sanat Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır.

Çalışmanın uzun ve zorlu bir sürecin neticesinde ortaya çıktığını belirten yazar, esere Monguş Kenin Lopsan'ın Tuvacayı ve Tuvaları tarif ettiği ünlü sözleriyle başlar:

“Tuva halkının kutsal geleneklerine göre yeryüzünde bitkilerin de hayvanların da insanların da dili var. Derler ki Tuvaca konuşabilen insanlar, bu dünyadaki bitkilerin de hayvanların da dilini konuşabilir. Tuva kişinin dili Tuvacadır. Ana dilini bilmek Tuva kişinin kutsal geleneğidir”. (s. 7).

1 Tuvalar için genellikle “Soyon” Moğolca çokluk ekiyle oluşturulmuş “Soyot” biçimi ya da “Tuba, Tıva, Tuva” gibi biçimler kullanılır. G. Rubruquis'da “Orangey ya da Orengy”, Reşidüddin'de “Uryanhit”, Çin kaynaklarında “Ulyanha”, Fischer'in tarihinde “Sayan Tatarları”, Adelung'da “Sagan Tatarları”, Batı kaynaklarında “die Sojoten”, Moğolların ve Mançuların resmî belgelerinde Uryañhay, G. Vambéry'de “Urjançhaier”, W. Schott, H. J. Klaproth'da “ die Urianchai ” Pierre de Tchihatcheff'de “les Soyons” şeklinde adlandırmalar Tuvalar için yer almaktadır (Killi Yılmaz, 2010, s.173).

Kitap, yazarın çalışmanın yöntemine ve içeriğine dair bilgi verdiği kapsamlı bir ön söz ile başlamaktadır. Teşekkür kısmının ardından “Tuva Alfabeti ve Kısaltmalar” bölümü yer almaktadır. Çalışma, “Giriş”, “Tuvaca Metnin Yazı Çevrimi-Çevirisi”, “Tuvacada Ad” ve “Sözvarlığı” bölümlerinden oluşmaktadır.

Çalışmanın “Giriş” bölümünde yazar Tuvalar, Tuva tarihi, Tuvaca, Tuvacanın tarihçesi ve diyalektleri, Tuva kahramanlık destanları, kahramanlık destanlarında içerik, “Alday-Buuçu Destanı”nın varyantları, destanın konusu, dili ve oluşum dönemi hakkında bilgi vermektedir. Yazar destanın konusunu oldukça detaylı olarak Haan-Buuday’ın doğumu ile başlayan 20 başlık altında tasnif ederek anlatmaktadır. Ayrıca yazar çalışmaya ilişkin tespit ettiği sonuçları bu bölümün sonunda yer alan 14 maddelik bir sonuç kısmı ile değerlendirmektedir.

Çalışmanın “Tuvaca Metnin Yazı Çevrimi-Çevirisi” bölümünde ise yazar metni Latin harflerine aktarmış, aynı zamanda metnin Türkiye Türkçesine tercümesini de karşılıklı sayfalarda vermiştir. Karışıklık olmaması adına yazar her beş satırda bir numaralandırma yaparak metnin kolaylıkla takip edilebilir olabildiğini sağlamıştır. Böylece okuyucu için metnin okunması ve anlaşılması kolaylaşmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü olan “Tuvacada Ad” bölümünde yazar destan metninde geçen ad ve ad soylu sözcükleri “İnceleme (Biçim Bilgisi)” başlığı altında detaylı olarak değerlendirmektedir. Bu bölümü “Sözcük ve Sözcük Türleri” olmak üzere iki temel başlık altında incelemektedir. Sözcük başlığı altında “Basit Adlar”, “Türemiş Adlar -Addan Ad Yapım Ekleri, Eylemden Ad Yapım Ekleri-”, “Birleşik Adlar” alt başlıkları yer almaktadır. Bu alt başlıklarda yazar öncelikle konuya ilişkin geniş kuramsal açıklamaları verip sonrasında metinde yer alan Tuvaca örneği satır numarası ile göstermekte ve onun Türkiye Türkçesindeki anlamını da eklemektedir. Ayrıca dipnotlarla konuya ilişkin kaynaklara işaret etmektedir. Bu bölümün ikinci başlığı olan “Sözcük Türleri” başlığında “Adlar”, “Ad Çekimi”, “Zamirler”, “Sıfatlar”, “Zarflar”, “Edatlar” ve “Söz Öbekleri” alt başlıkları yer almaktadır. Bu bölümde de öncelikle kuramsal açıklamalar verilip sonrasında metinde geçen Tuvaca cümle örneği verilerek onun Türkiye Türkçesine aktarılmış biçimi de eklenmiştir. Yine bu başlıklarda da kuramsal bilgiler ve kaynaklar dipnotlarla desteklenmektedir. Ayrıca yazar kullandığı bütün dilbilgisi terimlerinin Tuvacadaki biçimini parantez içerisinde göstermektedir.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümü “Sözvarlığı” kısmıdır. Yazar genel söz varlığı incelemesi yaptığı bölümde madde başlarını alfabetik olarak sıralamaktadır. Her bir maddenin Türkiye Türkçesindeki anlamını verdikten sonra o sözcüğe dair etimolojik bilgileri de eklemektedir. Ayrıca sözcükle ilişkili olma durumuna bağlı olarak Eski Türkçe, Klasik Moğolca, Halha Moğolcası ve Türk dilinin çeşitli dönemlerinden ve çağdaş Türk dillerinden karşılıklar da yer almaktadır. Yazar sözcük türü fiil olan maddelerde fiilin hem mastarsız biçimini hem de Tuvacada mastarlı biçim olan *-Ar* biçimini, *hımıza-/hımızaar* “kımız içmek” (s. 413) örneğinde olduğu gibi göstermektedir. Her bir maddenin metinde geçtiği yeri de ekleyerek dizin niteliğinde de olan bu bölümde sözcüklerin metnin içerisinde kolayca bulunmasını sağlamaktadır.

Çalışma sonrasında “Özel Adlar Dizini” (kişi, olağanüstü varlık, at ve köpek adları) ve “Coğrafya Adları” (dağ, tepe, ırmak, nehir, deniz, büyük göl, bozkır adları) ardından kaynakça bölümü ve ekler bölümü ile sona ermektedir.

21 yıllık uzun soluklu bir çalışma neticesinde ortaya çıkan bu eserle yazar atlı-göçebe kültürün bir ürünü olan destan metnini titizlikle incelemiştir. Türk dilinin diğer sahalarına oranla anlaşılması daha güç olan Tuvacaya ait bir destan Türkiye Türkçesine aktarılarak alana ilgi duyan okurlara ve bu alanda çalışan araştırmacılara önemli bir kaynak sağlanmıştır. Ayrıca çalışma bir metin aktarması olmasının yanında söz yapımı ve bir kısım sözlerin etimolojisi için de zengin veriler sunması yönüyle önemli bir kaynak niteliğindedir.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Aras Toktaş, H. (2020). *Tuvaca 'Alday-Buuçu' destanı (metin-çeviri-adlar-sözvarlığı)*. İstanbul: IQ Sanat Yayıncılık.
- Killi Yılmaz, G. (2010). *Kuzey ve Güneydoğu Sibirya Türklerinin dil durumu*. Ankara: Siyasal Yayınevi.
- Ölmez, M. (2007). *Tuwinischer Wortschatz mit alttürkischen und mongolischen Parallelen. Tuvacanın sözvarlığı eski Türkçe ve Moğolca denkleleriyle*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.



Belge, Murat (2018). *Şairaneden Şiirsele: Türkiye’de Modern Şiir*. İstanbul: İletişim Yayınları, 581 s., ISBN: 978-975-05231-8-2

Hasan Turgut¹ 



¹Doktora Öğrencisi, Boğaziçi Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: H.T. 0000-0002-4685-5077

Sorumlu yazar/Corresponding author:

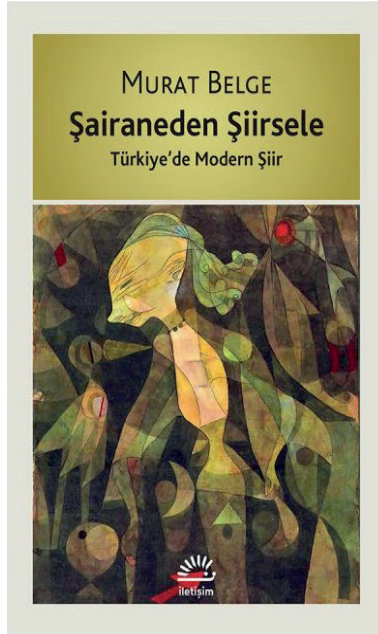
Hasan Turgut,
Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı,
İstanbul, Türkiye,
E-mail: turguthsn@gmail.com

Başvuru/Submitted: 11.04.2021

Kabul/Accepted: 03.06.2021

Atıf/Citation:

Turgut, H. (2021). Belge, Murat (2018). *Şairaneden Şiirsele: Türkiye’de Modern Şiir*. [Murat Belge tarafından yayına hazırlanan Şairaneden Şiirsele: Türkiye’de Modern Şiir başlıklı kitabın değerlendirilmesi]. *TUDED*, 61(1), 479–484. <https://doi.org/10.26650/TUDED2021-913237>



İlk Dikkatler

Murat Belge’nin İletişim Yayınları’ndan 2018 yılında çıkan *Şairaneden Şiirsele: Türkiye’de Modern Şiir* isimli kitabı Türkiye’deki edebiyat eleştirisinin kadim problemlerini gözler önüne sererken kendisi de bu problemlerden azade hâle gelemmez. Belge’nin tezkire geleneğini hatırlatacak düzeyde biyografik bilgilerden yola çıkarak modern şiiri aydınlatma çabası, son kertede bu çabanın kaynaklık ettiği bir açmazla dönüşür. Mebzul miktardaki güçlü ve anlamlı eleştirinin, yazarın doğrudan ya da dolaylı anılarından tevarüs eden edebiyat dışı bilgiler yüzünden gölgede kaldığını belirtmek gerekir. Bununla birlikte, kitabın başlığının iddia ettiği kapsayıcılıkla içeriğinin sunduğu edebî üretim arasındaki uyumsuzluk da önemli kısıtlardan biri olarak göze çarpar. Belge’nin, kitabın ön sözünde, amacının kapsamlı bir edebiyat tarihi yazmak olmadığını belirterek doğrudan doğruya kendi deneyimlerinden yararlanacağını açıklaması, olasılık dâhilindeki eleştirilere set çekme niyetinde olduğunu gösterir. Bu tavır, Belge’nin kitabının riskleri ve potansiyelleri konusunda uyanık olduğunu ama bahsini geçirdiği pek çok şaire ilişkin doğrudan ya da dolaylı anısının edebî değerine de inandığını açıklar. Edebiyat eleştirisinde metinle yazarın yaşantısını ayırmaya dayalı oluşmuş konsensüsten farklı olarak Belge’nin yaşantıyı çok önemsediyiğini ve bunu, eserlerdeki gizli anlamların açıklığa kavuşması noktasında işlevsel bulduğunu belirtmek gerekir. Edebiyat tarihi gibi görünen ama kapsam, metodoloji ve üslup yönünden bu niteliklerle de çok örtüşmeyen yönleri bulunan *Şairaneden Şiirsele*, Belge’nin anı türüyle eleştiriyi kaynaştırma çabasıyla Türkçedeki *sui generis* metinlerden biri olmaya aday vasıflar taşır. Belge’nin kitaba dâhil ettiği isimleri seçerken çok kişisel bir yaklaşım benimsediği ve bazen bu kişiselliğin peşine gereğinden fazla takıldığı iddiası yanlış olmaz. Bu noktada Sezai Karakoç’un kitapta yer almayı, *Diriliş* dergisinde çıkan “Hitler’in Vasiyetnamesi” isimli yazıyla açıklamanın şiirle bağlantısını kurmak zorlaşır. Kitaba girebilen şairlere ilişkin analizlerin de ağırlıklı olarak Belge’nin 1960 ve 1970’li yıllarda edindiği izlenimlere dayalı olması, kapsayıcılık meselesinin bir diğer açmazını gösterir. Bütün bu problemlere rağmen, Belge’nin kitabının tartışma vadeden önermelerde bulunduğu ve şiir eleştirisindeki kimi yaygın semptomları yeniden gün yüzüne çıkardığı açıktır.

Modern Şiire Doğru

Murat Belge’nin kitaptaki en önemli iddialarından biri, klasik Osmanlı şiirine özgü konvansiyonel dünyanın tedavülden kalkmaya başladığı on dokuzuncu yüzyıldan yirincinci yüzyıla dek gerçek anlamda Türkçe şiir yazılmadığıdır. Belge, klasik şiirden boşalan yeri yüz yıl boyunca ikame etmeye çalışan Tanzimat kuşağında Servet-i Fünûn yazarlarına, Fecr-i Âtî akımından Milli Edebiyat kuşağına bütün edebî geleneklerin ağırlıklı biçimde “koşuk” yazdığını; gerçek şiirin ancak Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşim’in açtığı yol sayesinde yazıldığını ifade eder. Koşuk kategorizasyonu, Nurullah Ataç’ın söz konusu dönem için “şiirci”, Yahya Kemal’inse “naaş” ifadesini kullanmasıyla paralellik göstermektedir. Ancak Belge’nin Namık Kemal’le sözgelimi Cenab Şahabettin’i aynı anda koşuk tanımına sıkıştırmasının ortaya çıkaracağı problemlerle nasıl baş ettiği muğlak bırakılmış bir konudur. Modern şiiri Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’le başlatan Belge, bu iki şairden önce yazılan

şiiiri “hamaset” kategorisine yerleştirerek edebî açıdan değersizleştirir. Hamaset retoriğinin kurucu figürü olarak Namık Kemal’i gören Belge, Kemal’e Cumhuriyet döneminde kanonun teşkilinde başat bir rol verildiğini söylerken Emrah Pelvanoğlu’nun (2018) teziyle örtüşür. Pelvanoğlu da Kemal’in Cumhuriyet’ten sonraki modernleşme projesi açısından figüral bir konumda olmasını yeni rejimce desteklenen ilerlemeci paradigmanın Osmanlı karşıtlığıyla açıklar. Belge, klasik şiir geleneğinin etkisizleşmesi sürecini, münhasıran Tanzimat gibi jenerik bir başlangıca endekslemeyerek mevzubahis şiirin kendi kapasitesinin sönmülenerek yenilik yaratamaması olarak değerlendirir. Geleneğin kendi içinde yaşadığı bocalamaya odaklanan bu yaklaşım, şiirdeki değişimi Batı merkezli bir etkilenme modeli olarak okuyan hiyerarşik analizlerle uyuşmaz.

Murat Belge’nin şair isimlerine göre tasnif ettiği kitabında ilk olarak Ahmet Haşim’e yer vermesinin nedeni, onun Yahya Kemal’le birlikte modern şiirdeki kurucu figür olarak tanıtılmasıdır. Haşim’in hayatı boyunca aslında tek bir şiir -soyutlama düzeyinde şiir- yazdığı yönündeki analiz spekülatif bir nitelik taşır. Belge, kamusal yüklerden rafine bir simgeler dünyası kuran Haşim’in, mazmun merkezli geleneği dönüştürerek modernleştirme çabalarını olumlar. Simgenin bireysel dokusunu, mazmunun konvansiyonel yapısına yeğleyen Haşim, Türk şiirindeki estetik kesintinin öncü faillerinden biri olur. İçinde bulunduğu konjonktürün pozitivist ve organizmacı ideolojisine bağlanmadan yalnızca şiirsel gerçekliğe dayalı bir kültür öneren Haşim’e modern şiirin şafağındaki hamasi olmayan ses payesi verilir. Belge’ye göre, Haşim’in figüratif şiiri yeğleyen şair personası, Yahya Kemal’de daha dışsal bir karakter edinecek kamusallaşır ve kültürel alanın sözcülüğü rolünü üstlenir.

Murat Belge’nin Yahya Kemal analizi kitaptaki en hacimli bölümlerden biridir. Şüphesiz bu uzunlukta Yahya Kemal’in yer yer mitik boyutlar taşıyan yaşantısının ve şairliğine ilişkin tevâtürlerin de payı vardır. Belge, Yahya Kemal’in Nâzım Hikmet’in annesi Celile Hanım’la olan ilişkisinden güç istencine, Atatürk’e duyduğu korkudan devletin patronajıyla geçimini sağlmasına varana dek pek çok kişisel detayı paylaşmasının yanında, temelde onda öne çıkan özelliğın neo-klasisizm olduğunu söyler. Yahya Kemal’in, Fransa’da Albert Sorel’den aldığı dersler sonucunda edindiğı tarih bilincinin, Türklerin tarihini aramak için teşvik edici bir kaynağa dönüştüğü belirtilmektedir. Daha önce başka yazarların da ifade ettiği bu bilgi, Yahya Kemal’in Orta Asya tarihinden daha aşına olunan Malazgirt’e ve Osmanlı geçmişine yönelmesini açıklar. Belge, Yahya Kemal’in Fransa dönüşü savunduğı Nev-Yunanilik anlayışının, dönemin şartları düşünöldüğünde oldukça cesur bir hamle olduğunu söylerken aslında tarihsel bir uzlaşa fırsatının kaçmış olduğunu da ima eder. Yahya Kemal’in Arap ve Fars şiirinin egemen olduğu ağıdalı üslupçuluğaa alternatif olarak dolaysızlığın ve basitliğin geçerli olduğu antikiteye dönüş çabası, yeni köken arayışının çok kültürlölülüğüne dair iyimser bir model sunar. Belge, Yahya Kemal’deki kamusal sesin, döneme yön veren ilerlemeci edebî paradigmayla çok örtüşmediğini ve bu paradigmayı olabildiğince esnetmeye çalıştığını ifade eder. Bu noktada, Yahya Kemal’in rejimin sesi olmak yerine, kaybolan bir medeniyetin sözcüsü olmayı yeğlediğini söylerken kayda değer bir yorum getirir. Ancak Murat Belge ironik biçimde, Yahya Kemal’in 16. yüzyılda yaşasaydı padişahın çadırında olacağını söylerken sözü geçen kaybolan medeniyet retoriğinin

de hükümrân, muzaffer ve buyurgan bir eda taşıdığını ihtar eder. Bütün bunlar, Yahya Kemal’in bir tür Osmanlı Canlandırmacılığı da denebilecek açmazını kristalize etmesi bakımından anlamlı bilgiler sunmasının yanında, erken dönem modernlerin hem kendileriyle hem de toplumla olan iletişimlerinin kırılma noktasına dair pek çok kanaat içerir. Yahya Kemal bir yandan klasik şiire ve bu şiirin üzerinde yükseldiği tarihe olan hürmeti öte yandan Türkiye’deki Batılılaşma sürecinin çok özel bir dönemine denk düşen yaşantısının doğurduğu açmazları şiirleştirme çabasıyla kanonun oluşumunda tam anlamıyla bir kurucu fail hâline gelir.

Murat Belge, Yahya Kemal’i takiben Nâzım Hikmet bölümüne geçer. Nâzım’ın külliyyatının erken dönemden geç döneme yansıyan boyutlarını, seçtiği örneklem düzeyindeki şiirlerle anlamlandırırken milat olarak onun Rusya’ya gidişini kabul eder. Nâzım, 1922 yılında Rusya’ya gitmeden önce Belge’nin hamaset dediği türde şiirler yazarken bu tarihten itibaren Rusya’daki devrim sonrası atmosferin de etkisiyle avangart bir şiire doğru kayar. Mezkûr değişime dair ilk işaret fişeği “Açların Gözbebekleri”dir. Belge bu şiiri, kafiye mobil bir nitelik kazanmasından hareketle kafiye endeksli anlayışın olumsuzlanması olarak okur. Kafiye tanınan bu özgürlük mısra merkezli kültürün de yadsınması anlamına gelir. Nâzım Hikmet şiirindeki yıkıcı ve tahripkâr içeriğin kaynağı olarak Rusya’daki fütüristik ve konstrüktivist sanat ortamını gören Belge, onun Abdülhak Hamid Tarhan’a yönelik başlattığı “Putları Yıkıyoruz” kampanyasını da bu etkilenmeyle açıklar. Nâzım Hikmet şiirindeki geçmiş nefretine eşlik eden gelecek övgüsünün altında da fütürizm destekli teknolojik idealler büyük rol oynar. Nâzım Hikmet şiiri bu reaksiyoner dönemde çok sesli bir atmosfer kazanarak Walt Whitman’ın serbest koşukla Amerikan şiirinde başardığı türden demokratik bir atılım yapar. Şairin başyapıtı olarak selamlanan *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda bu atılım, ideolojik angajmanlardan azade hâle gelerek daha halkçı bir veçheye ulaşır. Belge, hamaset retoriğinin tamamen tedavülde kalktığı aralık için bu şiirin yayımlanmasını gösterir ki söz konusu şiir, öznellikten nesnellığe geçişin de amblemine dönüşür. Belge, Nâzım’ın özellikle Ali Kemal ve Çerkes Ethem’le ilgili bölümlerde Kemalist tezlerin hilafında bir öneride bulunmadığının altını çizirken esasında pek çok şairde karşılaşılan bir eğilime işaret etmiş olur. Bununla birlikte yalnızca Çerkes Ethem ve Ali Kemal bölümleri üzerinden Nâzım’ı Kemalizmle eşleştirme yaklaşımı hatalıdır. Zira Erkan İrmak’ın (2011) gösterdiği üzere, Nâzım’ın Türkiye’de barınabilmek adına ismarlama bir metin olarak yazdığı için hiçbir dönem sahiplenmediği *Kuvayi Milliye Destanı*’ndaki Kemalist tezlerin, sözgelimi *Nutuk* bölümlerinin *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda çıkarıldığını ve kitabın Marksist ideoloji perspektifiyle kurulduğunu belirtmek gerekir. Belge’nin buradaki iddiasının Nâzım’ı Kemalist sol tezlerle okuma çabasındaki ulusalcı geleneğe zimnen verilmiş bir destek olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Murat Belge, şairane ve şiirsel kavramlarına yüklediği anlamları çok derinleştirmeden Garip bölümünde açıklarken bu hareketi güçlü bir poetik yenilikle özdeşleştirir. Türk şiirindeki demokratik devrimin kaynağı olarak görülen Garip, “küçük insan”ı anlatarak hem içerik hem de biçim düzeyinde ideolojik olmayan halkçılığın temsilcisi hâline gelir. Gerçekten de Garip’in çıkışının, Türkiye’de aydınlarla devlet arasındaki kadim sözleşmenin bitiş ânına denk düşmesi ilginçtir. Tuncay Birkan’ın da (2019) otuzların ikinci yarısından itibaren yazarların devlete dönük

daha eleştirel bir tutum almaya başladıkları iddiasını dile getirmesinden hareketle Garip'in bu uzun soluklu ortaklığa vurulmuş poetik bir darbe olduğu söylemek yanlış olmaz. Belge, kitabında özellikle Orhan Veli Kanık kaynaklı "harbiliğin" Nâzım Hikmet'in ya da Kemalist patronaja tamah eden hececi şairlerin halkçılığından oldukça farklı olduğunu savunur. Ancak bu farkı yeterince açmaz. Garip'in vezin ve kafiye karşılığında da şiiri bütün yüklerinden arındırarak vasatın egemenliğine dayandırma arzusu göze çarpar. Belge, William Wordsworth'un 1798 yılında *Lirik Baladlar'a* (*Lyrical Ballads*) yazdığı ön sözdeki sekülerleşme eğilimiyle Garip'in çıkışını bağdaştırır ve şiirdeki basitleşmeyi olumlar. Bununla birlikte Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ın *Garip*'in 1945 yılındaki ikinci baskısında yer almamalarıyla mezkûr hareketin dağılmaya başladığı ve şiirsel taahhütlerini artık yerine getiremediği iddiası yanlış olmaz. Söz konusu süreç Anday ve Oktay Rifat şiirinde mitolojik ve gerçeküstücü içeriğin ortaya çıkışı açısından da kritik bir âna tekabül eder. Belge, Orhan Veli'nin de ömrü yetse şiirinde tanzime gideceğini *Yaprak* dergisinde yazdığı sosyalist şiirlerle açıklamaya çalışır. Bununla birlikte Garip'in güçten düşerek yerini İkinci Yeni'ye bırakma sürecinin altında yatan nedenlerle ilgili kitapta somut kanıtlara ulaşılamamaktadır.

Murat Belge, Garip'le başlayan demokratik devrimin İkinci Yeni'yle birlikte liberasyon sürecini tamamladığını söyler. Divan şiirinin tarih sahnesinden silinmesiyle oluşan boşluğu doldurmaya çalışan şairane üslup, İkinci Yeni'nin ortaya çıkış âniyle birlikte tamamen tedavülden kalkar. Attila İlhan ve Asım Bezirci'nin İkinci Yeni'yi Demokrat Parti diktasının şiiri olarak okuma çabalarını gülünç bulan Belge, bütün dünyada yükselişte olan İmgecilik (*Imagism*) akımının Türkçedeki etkilerine odaklanır. Belge'nin edebiyat eleştirisinde önemli bir problem olarak gördüğü şey, uluslararası bağlamın ve karşılaştırmalı metodun genellikle ıskalanıyor oluşudur. İngiltere'de ortaya çıkan İmgecilik akımıyla özellikle İkinci Yeni arasında kurulan paralelliklerin altında bu uluslararası düzlemi görünür kılma çabası yatar. İkinci Yeni'nin kültürel alanda başat edebî fenomen olması hem seleflerinin hem de haleflerinin yeni gözlüklerle okunmasını zaruri hâle getirir. Divan şiiriyle iflasını kesinleyen şiir, İkinci Yeni atmosferinde yeniden bedenleşerek kendi hakikatini aktarmaya başlar. Belge'nin İkinci Yeni şairlerine ilişkin yorumlarında ağırlık Turgut Uyar'a verilmiş gibidir. Belge, onu neredeyse mistik ve dinsel bir pozisyona yerleştirirken şiirinin geçtiği katmanları Türkiye'nin sosyal tarihiyle uyumlulaştırır. Gerçekten de Uyar'ın şiirsel yolculuğu, kültürel alanı boydan boya kat eden şiirsel tercihlerin hemen hemen tamamını bünyesinde barındırırken oldukça yüklü bir görünüm sergiler. Belge, Orhan Koçak'ın (2011) Turgut Uyar şiirindeki Cahit Külebi etkisini inceleyen tezine son kertede hak verirken ketum bir pozisyon alır. Uyar'ın, Külebi'nin izinden giderken tekrara düşme korkusuyla yolunu değiştirerek kendini yeniden icat etmesini yetersiz argümanlarla girişilmiş bir doğru okuma olarak değerlendirir. Belge'nin, Uyar'la Edip Cansever arasında özellikle Tevrat ilgisi açısından ortaklıklar bulması, İkinci Yeni atmosferindeki tematik yakınlıklara dair önemli bir göstergedir. Ancak Tevrat ilgisi Cansever'de insanlık durumu için genel bir çerçeve sunarken, Uyar'da münhasıran manevi bir alan inşasına aralanır. Bu dönem pek çok İkinci Yeni şairinde ezoterik denebilecek bir eğilimin yükselmesine işaret ederken gerçekliğe ilişkin algının büsbütün dönüştüğünü haber verir. Orhan Koçak'ın "yabancı dil" analizine

benzer tarzda Belge de “kitabılık” değerlendirmesinde bulunarak Ece Ayhan şiirinin zorluğunu onaylar. Bununla birlikte özellikle *Devlet ve Tabiat*’ın yayımlanmasıyla Ece Ayhan şiirinin içe kapanmacı ve gizli atmosferinden sıyrılarak daha mücadeleci ve toplumsal bir kimlik edindiğinden de söz edilmektedir. Ece Ayhan bu dönemle birlikte bireysel öfkesinin muhatabı olarak, devleti ve bu devletin üzerine inşa edildiği resmî tarihi göstererek alternatif ve “sivil” bir şiir yazmaya başlar. Şüphesiz Ece Ayhan’ın buna yönelmesinde İdris Küçükömer’e olan yakın ilgisinin ve dönemin Asya Tipi Üretim Tarzı tartışmalarının doğurduğu resmî tarih karşıtı analizlerin etkisinden söz edilmelidir.

Son Gözlemler

Murat Belge, kitap boyunca aralarında Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil, Attila İlhan, Necip Fazıl Kısakürek, Can Yücel ve Ülkü Tamer gibi isimlerin de olduğu yirmi yedi şairden ayrı ayrı söz ederken kendisi böyle düşünmese de bir edebiyat tarihi yazma çabasına soyunmuş gibidir. Türkçedeki edebiyat tarihlerinin Abdülhalim Memduh’un *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*’sinden (1889) başlamak üzere ideoloji, nesnellik ve kapsayıcılık bakımından içerdiği sorunlar *Şairaneden Şiirsele*’de de karşımıza çıkar. O nedenle Orhan Koçak’ın kitabın alt başlığı olan “Türkiye’de Modern Şiir” yerine “Türkiye’de Modern Şiirin Sosyal Tarihinden Sahneler”i önermesi anlaşılır bir taleptir. Bu “sosyal” eklentisi Enis Batur’un, Belge’nin kitabının tartışmalı yönleriyle bir “ders kitabı” olarak okutulması önerisiyle de paralellik taşır. Belge’nin kitabı şiir tarihine retrospektif bir bakış yönelterek pek çok konunun yeniden tartışılmasına kaynaklık etmesi bakımından oldukça önemli bir pozisyon edinirken Türkçedeki eleştirinin kimi sorunlarını da kuvveden fiile çıkarmış olur. Buradaki farklılık, Belge’nin en başından itibaren sorunların bilinciyle hareket etmesine rağmen kitabını bu şekilde yazmakta beis görmemesidir. Net ve açık bir metodolojik yaklaşım sunmayan kitap, Belge’nin dostluk ve aile ilişkilerinden süzölmüş anıların seçilmiş şiirlerle birleştirildiği eklektik bir özellik taşır. Bu yönüyle keyfi ama bir o kadar da “keyifli” bir okuma vadeder. *Şairaneden Şiirsele* hem tartışmalı biçimde kapsadığı şairler hem de kapsa(ya)madığı ve dışarıda tuttuğu şairlerle şiir eleştirisindeki bariz bir boşluğu doldururken arkasında yeni boşluklar bırakmaktan da kurtulamaz. Belge’nin kitabı sergilediği bu çifte yönelimle kendisinden önceki pek çok edebiyat tarihinin makus talihini paylaşır ve edebiyat eleştirisindeki fay hatlarını yeniden harekete geçirir.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Belge, M. (2018). *Şairaneden Şiirsele: Türkiye’de Modern Şiir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Birkan, T. (2019). *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri (1930-1960)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Koçak, O. (2011). *Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Pelvanoğlu, E. (2018). *Tanzimat ve Metatarih: Namık Kemal’in Tarih Anlatılarının Poetikası*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Irmak, E. *Kayıp Destan’ın İzinde: Kuvâyi Milliye ve Memleketimden İnsan Manzaraları’nda Milliyetçilik, Propaganda ve İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.



“Alfred de Vigny’den Yahya Kemal Beyatlı’ya”: Bir Çalışmanın Notları

From Alfred de Vigny to Yahya Kemal Beyatlı: Notes of a Research

Nedret Kılıçeri¹ 



¹Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: N.K. 0000-0003-3445-1275

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Prof. Dr. Nedret Kılıçeri,

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Edebiyat Fakültesi Ordu Caddesi 196, Laleli- Fatih, İstanbul, Türkiye

E-mail: nedretozkat@yahoo.fr

Başvuru/Submitted: 11.03.2021

Kabul/Accepted: 31.05.2021

Atıf/Citation:

Kılıçeri, N. (2021). “Alfred de Vigny’den Yahya Kemal Beyatlı’ya”: Bir çalışmanın notları. *TUDED*, 61(1), 485–492.

<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-895338>

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi’nin 60. cilt 2. sayısında yayımlanan “Alfred de Vigny’den Yahya Kemal Beyatlı’ya: ‘Kurdun Ölümü’ Şiiri Üzerine Bir İnceleme” konulu makale hem bir araştırmayı hem de bir çeviri çalışmasını kapsamıştır. Bu yazıda ise çalışma sürecinin evreleri ve bazı epistemolojik ve metodolojik gözlemler yer almaktadır.

Özellikle edebiyat söz konusu olduğunda, yararlanılan kaynakların çeşitliliği, araştırma odağının farklı disiplinlere yönelebilmesi ve yönelme zorunluluğu, bakış açılarının esnekliği ve yöntemin sunduğu menzil bu alanda çalışanlar için her zaman hem belirleyicidir hem de yeni keşiflere açılır.

Yahya Kemal Beyatlı’nın *Eğil Dağlar/İstiklâl Harbi Yazıları* (1966) içinde yer alan yazılar arasında 1921 tarihli “Kurdun Dışısı ve Yavruları” başlığını taşıyan metin, İstiklâl Savaşında



Türkiye’nin hayatta kalma mücadelesini anlatmak üzere Alfred de Vigny’nin ünlü “La Mort du Loup” (Kurdun Ölümü) şiiri üzerine temellenmiştir:

Zannettim ki şair Vigny bizi, bizim maceramızı anlatmış! O erkek kurt, ölen ordudur; anne Anadolu’dur, o kurdun yavruları İnönü ve Dumlupınar çocuklarıdır ki dul annelerinden aldıkları dersi tekrar ediyorlar: “Hakkıdır hakka tapan milletimin istiklâl” (Beyatlı, 2005, s. 100)

Bu doğrudan referans alma Yahya Kemal Beyatlı ve Alfred de Vigny’yi hayali bir alanda buluştururken, yazıya konu olan özgün şiir ve şiirin çözümlemesi başlıkta anılan edebiyat araştırmasını şekillendirmiştir.

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi’nde yayımlanan makale varlığını tamamen disiplinler arası bir iletişime ve yaklaşıma borçludur. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı öğretim üyelerinden Doç. Dr. Mehmet Samsakçı, Alfred de Vigny’nin “Kurdun Ölümü” şiirinin Yahya Kemal Beyatlı’nın *Eğil Dağlar*’ıyla edebiyat çevrelerinde tanındığını ancak çevirisinin olmadığını belirttiğinde –yıllardır on dokuzuncu yüzyıl derslerinde işlediğim bu şiiri çevirmek gibi neredeyse imkânsız diye niteleyeceğim bir çalışmaya girişme cesareti buldum. Yahya Kemal Beyatlı üzerine çalışmalarıyla alana katkılar sunan Doç. Dr. Mehmet Samsakçı şiirin genel çerçevesini ve içerik çözümlemesini içine alan bir çalışmanın Yahya Kemal Beyatlı’nın yapıtına da bir katkı sunacağını düşünüyordu. Bu noktadan hareketle yaptığım şiir çevirisi aşağıda yer almaktadır.

Söz konusu araştırma dört koldan ilerlemiştir. Birincisi çeviri çalışması, ikincisi Vigny’nin şiirinin yazınsal ve dönemsel betimi, üçüncüsü şiirin çözümlenmesi ve son aşama olarak Vigny - Beyatlı buluşmasının yorumlanması.

Buradaki çeviri etkinliğinin anlamın aktarılmasına öncelik verdiğini belirtmek gerekir. Aslında Yahya Kemal Beyatlı ünlü yazısında Vigny’nin şiirinin içeriğini düzyazıya titizlikle aktarmıştır. Ancak şiirdeki sözcüklerin yarattığı imgeler yazının hedefi doğrultusunda dışarıda bırakılmıştır. Dolayısıyla Yahya Kemal Beyatlı’nın şiirden yararlanması yazı stratejisi açısından ilk bakışta içeriğin aktarılmasına hizmet eden bir prosedür gibi algılanabilir. Oysa en ufak kuşku yok ki şair sezgisi ve duyarlılığıyla Yahya Kemal Beyatlı, Vigny şiirindeki imgelerin gücünü, yaratılan görsel etkiyi çok iyi tartmıştı. Şiiri yazısına taşımalarının başat nedeni tasvir edilen sahnenin canlı renklerinde ve uyandırdığı coşkuda aranabilir. Baba kurdun ölümle sonuçlanan amansız mücadelesi şiirin en can alıcı imgelerini oluşturur. Bu görsel etki şiirin içerdiği “Stoacı ders”i daha da vurucu kılar; Yahya Kemal’in başvurduğu benzetme bu açıdan çok derin bir etkiye sahiptir.

Böylece “La Mort du Loup”’yu çevirirken eğretileme ve düzdeğişmecelerin (metafor ve metonimi) açtığı izleklerin, şairin amaçladığı görsel etkinin üzerinde çok düşündüm. Kurdun can vermesi ve dişi kurdun yetimleriyle yoluna devam etmesi güçlü bir görsellikle verilmiştir; Yahya Kemal’in vurgusu da bu yöndedir.

Şiirin açıklanmasının gerektirdiği çözümleme için dil ve anlam çalışmalarında başvurulan “anlambirimcik çözümlemesi”ne (*analyse sémiqve*) başvurulmuştur. Buna göre “doğa/kültür”; “av/kurban”, “yücelik/korkaklık” gibi temel anlam alanlarını oluşturan kategoriler saptanmıştır. Şiirin mesajını taşıyan/ güçlendiren/vurgulayan izlekler bu kategoriler üzerinden kurulmuştur.

Araştırma, şiirin Yahya Kemal Beyatlı’nın nihai amacı açısından değerlendirilmesini de gerektirmiştir. Yahya Kemal Beyatlı İstiklâl Harbi döneminde ülkenin içinde bulunduğu zor durumu ve hayatta kalmasını sağlayacak gücü/direnişi Alfred de Vigny’nin şiirindeki imgeyle anlatmayı seçmişti. Bu açıdan baktığımızda ise iki şair arasında, Bakhtin’ci bir terimle, söyleşimden (dialogisme) söz edilebildiğini gördük.

Böylece Vigny’nin şiiri Yahya Kemal’in düşünsel zemininde bir kez daha anlaşılabilmektedir. Bu referans iki şairi buluşturan “poetik” bir süreç olarak yorumlanabilir. “Kurdun Ölümü” güçlü imgeselliğiyle Yahya Kemal Beyatlı için yazınsal ve entelektüel bir argümantasyon işlevi de üstlenmiştir.

Tüm bu etkileşimleri saptamak, güçlüğünü bile bile bir şiir çevirisi deneyimine girişmek edebiyatın ve edebiyat incelemesinin nihai amacı olan “anlam arayışının” asla son bulmayacak serüvenine de işaret etmektedir.

Kurdun Ölümü

I

Alev almış ayın üzerinde bulutlar telaş içindeydi,
Dumanı yükselen bir yangını andırırcasına
Ormanlar ufka kadar zifiriydi.
Yürüyorduk, sessizce, ıslak otların,
Sık çalıkların ve yüksek fundalıkların ortasında
Landes ormanlarını andıran çamların altında
Kocaman tırmıklardan kalan izlerini gördüğümüzde
Takip ettiğimiz gezgin kurtların.

Kulak kesildik, nefesimizi tutarak
Durup kaldık - Ne ormandan, ne ovidan
Yükselmiyordu tek nefes; yalnızca
Yaslı rüzgârgülü gökyüzüne haykırıyordu;
Zira toprakların üzerinden yükselen rüzgâr,
Tek tek kulelerin tepesine değip geçiyordu,
Aşağıdaki kayalara dayanmış meşeler
Yatıp uyumuş gibi dirsekleri üzerinde.

Tek ses yoktu ve başını eğdiğinde
Takiptekilerin en ustası, avcılarının en yaşlısı
O ki şimdiye kadar yanılmamıştı hiç,
Kuma baktı, bekledi dizleri üzerinde,
Bir yıldızın üzerimizi aydınlatmasını,
Sonra, usulca, yemin etti
Bu taze izlerin, güçlü tırmıklarıyla
İki yaban kurdunun ve iki yavrunun
Yürüyüşünü haber verdiğine.
O zaman çıkardık hepimiz bıçaklarımızı
Ve gizleyerek çığ parıltısıyla silahlarımızı,
İlerliyorduk adım adım, ayırarak dalları.

Durdu üç avcı ve ben anlamaya çalışırken
Ansızın alev gibi parlayan iki göz gördüm,
Ve az ötede dört gölge,
Ay ışığında dans ediyorlardı, çalıların ortasında,
Her gün güle oynaya bakışlarımızın altında,
Sahibi gelince sevinen tazılarımız gibi.
Halleri benziyordu, dansları benziyordu;
Kurdun çocukları sessizce oynuyordu fakat,
İyi biliyorlardı iki adım ötede, pusuya yatmış,
Duvarların arasında insanın, düşmanın uyuduğunu.
Baba ayaktaydı, az ötede ağaca sırtını vermiş Dişi Kurt
Heykel gibi duruyordu, Romalıların taptığı,
Kadifemsi bağrında Remus ile Romulus'u korumuş.

-Kurt geldi ve oturdu, ön ayakları dimdik,
Kıvrık tırmıkları kuma saplanmış.
Anlayamadı ne olduğunu, şaşı aklı,
Yolu kesilmiş, tüm çıkışları tutulmuştu;
O zaman yangın yeri olmuş ağzıyla
En yaman köpeği boğazından kavradı, sallanan gırtlakını
Bırakmadı demirden çenesi sımsıkı kapalı,
Etini delip geçen kurşunlarımıza rağmen,
Ve çivi gibi saplanırken, kocaman karnında
Sipsivri bıçaklarımızın uçları birbirlerine vuruyordu
Ondan çok önce ölmüş, gırtlakladığı köpek
Ayaklarının dibine yuvarlanana kadar.

Bıradı o zaman köpeği, baktı bize.
 Böğründe saplı sivri bıçaklar
 Kanıyla sulanmış çimenlere mihliyordu onu.
 Silahlarımız uğursuz bir hilal gibi çevreliyordu onu.
 Baktı bize, baktı sonra uzandı,
 Ağzına bulaşan kanı yalayarak,
 Nasıl öldüğünü umursamadan,
 İri gözlerini kapadı, ses çıkarmadan öldü.

II

Barutu bitmiş silâhıma dayadım alınımı,
 Düşünmeden edemiyordum, Dişi Kurt ile iki oğlunu,
 Üçü de beklemek istemişti ve zannımca,
 Güzel ve yaslı dul, olmasaydı iki yavrusu,
 Bu büyük mücadelede yalnız bırakmazdı onu;
 Ama görevi çocukları korumaktı,
 Ve öğretebilmektı, açlığa katlanmayı,
 Uzak durmayı, insanın kurduğu şehirden,
 Yatacak yer uğruna, önüne kattığı uşak hayvanlar
 Ağacın ve kayaların ilk sahiplerini kovalarken.

Heyhat! Düşündüm de, İnsan denilen bu büyük sıfata rağmen,
 Utandım kendimizden, ah biz şu budalalar!
 Hayata ve tüm kötülöklere nasıl veda etmeli,
 Bunu sizler biliyorsunuz ey yüce hayvanlar!
 Bakınca yeryüzünde ne olduğumuza
 Ve geride ne bıraktığımıza,
 Sessizlik tek yücelik; gerisi ise zayıflık
 -Ah, iyi anladım seni, ey yaban yolcu,
 İşledi o son bakışın tâ yüreğime!

Şöyle diyordu: «Becerebilirsen eğer,
 Çalışarak ve düşünerek, yükselt ruhunu
 Yüksek seviyesine o stoacı gururun
 Ormanlarda doğdum ben, çoktan çıktım o mertebeye.
 İlmek, ağlamak, yalvarmak, hepsi de korkaklık.
 Yerine getir cesaretle o uzun ve ağır görevini
 Kaderin seni çağırđı yolda
 Sonra, benim gibi, acı çek ve öl, ses çıkarmadan.»

La mort du loup

I

Les nuages couraient sur la lune enflammée
Comme sur l'incendie on voit fuir la fumée,
Et les bois étaient noirs jusques à l'horizon.
Nous marchions sans parler, dans l'humide gazon,
Dans la bruyère épaisse et dans les hautes brandes,
Lorsque, sous des sapins pareils à ceux des Landes,
Nous avons aperçu les grands ongles marqués
Par les loups voyageurs que nous avions traqués.
Nous avons écouté, retenant notre haleine
Et le pas suspendu. -- Ni le bois, ni la plaine
Ne poussait un soupir dans les airs ; Seulement
La girouette en deuil criait au firmament ;
Car le vent élevé bien au-dessus des terres,
N'effleurait de ses pieds que les tours solitaires,
Et les chênes d'en bas, contre les rocs penchés,
Sur leurs coudes semblaient endormis et couchés.
Rien ne bruissait donc, lorsque baissant la tête,
Le plus vieux des chasseurs qui s'étaient mis en quête
A regardé le sable en s'y couchant ; Bientôt,
Lui que jamais ici on ne vit en défaut,
A déclaré tout bas que ces marques récentes
Annonçaient la démarche et les griffes puissantes
De deux grands loups cerviers et de deux louveteaux.
Nous avons tous alors préparé nos couteaux,
Et, cachant nos fusils et leurs lueurs trop blanches,
Nous allions pas à pas en écartant les branches.
Trois s'arrêtent, et moi, cherchant ce qu'ils voyaient,
J'aperçois tout à coup deux yeux qui flamboyaient,
Et je vois au-delà quatre formes légères
Qui dansaient sous la lune au milieu des bruyères,
Comme font chaque jour, à grand bruit sous nos yeux,
Quand le maître revient, les lévriers joyeux.
Leur forme était semblable et semblable la danse;
Mais les enfants du loup se jouaient en silence,
Sachant bien qu'à deux pas, ne dormant qu'à demi,
Se couche dans ses murs l'homme, leur ennemi.
Le père était debout, et plus loin, contre un arbre,
Sa louve reposait comme celle de marbre

Qu'adoraient les romains, et dont les flancs velus
 Couvaient les demi-dieux Rémus et Romulus.
 Le Loup vient et s'assied, les deux jambes dressées
 Par leurs ongles crochus dans le sable enfoncées.
 Il s'est jugé perdu, puisqu'il était surpris,
 Sa retraite coupée et tous ses chemins pris ;
 Alors il a saisi, dans sa gueule brûlante,
 Du chien le plus hardi la gorge pantelante
 Et n'a pas desserré ses mâchoires de fer,
 Malgré nos coups de feu qui traversaient sa chair
 Et nos couteaux aigus qui, comme des tenailles,
 Se croisaient en plongeant dans ses larges entrailles,
 Jusqu'au dernier moment où le chien étranglé,
 Mort longtemps avant lui, sous ses pieds a roulé.
 Le Loup le quitte alors et puis il nous regarde.
 Les couteaux lui restaient au flanc jusqu'à la garde,
 Le clouaient au gazon tout baigné dans son sang ;
 Nos fusils l'entouraient en sinistre croissant.
 Il nous regarde encore, ensuite il se recouche,
 Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche,
 Et, sans daigner savoir comment il a péri,
 Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri.

II

J'ai reposé mon front sur mon fusil sans poudre,
 Me prenant à penser, et n'ai pu me résoudre
 A poursuivre sa Louve et ses fils qui, tous trois,
 Avaient voulu l'attendre, et, comme je le crois,
 Sans ses deux louveteaux la belle et sombre veuve
 Ne l'eût pas laissé seul subir la grande épreuve ;
 Mais son devoir était de les sauver, afin
 De pouvoir leur apprendre à bien souffrir la faim,
 A ne jamais entrer dans le pacte des villes
 Que l'homme a fait avec les animaux serviles
 Qui chassent devant lui, pour avoir le coucher,
 Les premiers possesseurs du bois et du rocher.

Hélas ! Ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Hommes,
 Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes !
 Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
 C'est vous qui le savez, sublimes animaux !

A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse
Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.
- Ah ! Je t'ai bien compris, sauvage voyageur,
Et ton dernier regard m'est allé jusqu'au cœur !
Il disait : « Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler,
Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler ».

KAYNAKÇA/REFERENCES

Beyatlı, Y. K. (2005). *Eğil Dağlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kılıçeri, N. (2020). Alfred de Vigny'den Yahya Kemal Beyatlı'ya: “Kurdun Ölümü” Şiiri Üzerine Bir İnceleme. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 60(2), 645-668. DOI: 10.26650/TUDED2020-0045.

TANIM

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED): Journal of Turkish Language and Literature, açık erişimli, hakemli, yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan, uluslararası, bilimsel bir dergidir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün resmî yayınıdır. 1946 yılından beri yayınlanmaktadır. Dergiye yayınlanması için gönderilen bilimsel makaleler Türkiye Türkçesi ya da İngilizce olmalıdır.

AMAÇ-KAPSAM

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED): Journal of Turkish Language and Literature, Türk dili, edebiyatı ve kültürü konusunda alana katkıda bulunacak araştırma makaleleri yayınlar. Derginin hedef kitlesini akademisyenler, araştırmacılar, profesyoneller, öğrenciler ve ilgili mesleki, akademik kurum ve kuruluşlar oluşturur.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildirimler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve/veya yurtdışından iki hakemin değerlendirmesine sunar; editör hakemlerin gerek gördüğü değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra makalenin yayınlanmasına onay verir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telife bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teğekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmının kavramsallaştırılmasına ve tasarımına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel denetmeni / danışmanı tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmının sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci

Editörler, makaleleri objektif bir biçimde bilimsel ve etik kurallara uygun olarak değerlendirirler. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlarlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti ederler. Editörler içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludurlar. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

YAZARLARA BİLGİ

Hakemler, makaleleri objektif bir biçimde bilimsel ve etik kurallara uygun olarak değerlendirirler. Araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar.

Hakemler yazarların atıfta bulunmadığı konuyla ilgili yayınlanmış çalışmalarını tespit etmelidirler. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dâhil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kendileri için makalelerin kopyalarını çıkarmalarına izin verilmez ve editörün izni olmadan makaleleri başkasına veremezler. Yazarın ve editörün izni olmadan hakemlerin gözden geçirmeleri basılamaz ve açıklanamaz. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

Telif Hakkında

Yazarlar Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED): Journal of Turkish Language and Literature yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

AÇIK ERIŞİM İLKESİ

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED): Journal of Turkish Language and Literature, tüm içeriği okura ya da okurun dâhil olduğu kuruma internet ortamında ücretsiz olarak sunar. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

YAYIN ETİĞİ

İlke ve Standartlar

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED): Journal of Turkish Language and Literature, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association

YAZARLARA BİLGİ

of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide herhangi bir değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirilmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkâr edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dâhildir.

DİL

Derginin dili Türkiye Türkçesi ve İngilizcedir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi çevrimiçi (online) olarak ve <http://tuded.istanbul.edu.tr/> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayınlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili bilgileri içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı 'Telif Hakkı Anlaşması Formu' eklenerek gönderilmelidir.

1. Makaleler Times New Roman (özel yazı fontları kısmî olmak kaydıyla kullanılabilir) yazı karakterinde, 11 punto ve tek satır aralığıyla yazılmalıdır.
2. Yazılarda büyük harflerle yazılmış olan Türkçe başlığın (14 punto) hemen altında yine büyük harflerle yazılmış İngilizce başlık (10 punto) yer almalıdır.
3. Makalede başlıktan sonra ve yazının giriş bölümünden önce 180 – 200 kelimelik Türkçe özet ve İngilizce özet ile 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet yer almalıdır. Özetlerde beş adet anahtar kelime verilmelidir.
4. Yazarın adı hemen başlığın altında bulunmalı, “*” dipnotuyla unvanı ve çalıştığı kurum yazılmalıdır. Makaleyi gönderen kişi ayrıca iletişim için adresini, telefon numaralarını ve e-postasını açık olarak yazmalıdır.
5. Gönderilen makaleler 35 sayfayı geçmemelidir (Önemine binaen daha uzun makaleler Yayın Kurulu kararı ile yayımlanır.).
6. Yazılarda ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumunun Yazım Kılavuzu'na uyulmalıdır.
7. Çevriyazı metin çalışmalarında Timesefras, Munevver, Oktay New Transkripsiyon veya Timestrans fontlarından biri kullanılmalıdır. Bunlar dışında bir fontla gönderilen çevriyazı çalışmaları kabul edilmeyecektir. Bu fontlar da yalnızca metin kısmında kullanılacaktır. Makalelerin “giriş, inceleme,

sonuç vs." bölümlerinde 1 numaralı maddede belirtildiği gibi Times New Roman karakteri kullanılacaktır. Ayrıca üzerinde çalışma yapılan metnin fotokopisi yahut CD'si de -hakemlere iletilmek ve metinleri değerlendirmede kullanılmak amacıyla- gönderilmelidir.

8. Çeviri (tercüme) gönderenler, orijinal metnin bir örneğini ve bibliyografik künyesini de dergiye iletmelidir.
9. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılabilecek adresler, cep, iş ve faks numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
10. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü hukuki, cezai ve bilimsel sorumluluğu yazar/yazarlarına aittir. Dergi ile hiçbir şekilde bağlayıcılığı yoktur. Yazar, burada bulunan tüm ilkeleri peşinen kabul etmiş sayılır.
11. Yayın Kurulu ve hakem raporları doğrultusunda yazarlardan metin üzerinde bazı düzeltmeler yapmaları istenebilir.
12. Dergiye gönderilen çalışmalar yayınlansın veya yayınlanmasın geri gönderilmez.

Kaynaklar

Derleme yazıları okuyucular için bir konudaki kaynaklara ulaşmayı kolaylaştıran bir araç olsa da her zaman orijinal çalışmayı doğru olarak yansıtmaz. Bu yüzden mümkün olduğunca yazarlar orijinal çalışmaları kaynak göstermelidir. Öte yandan, bir konuda çok fazla sayıda orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi yer israfına neden olabilir. Birkaç anahtar orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi genelde uzun listelerle aynı işi görür. Ayrıca günümüzde kaynaklar elektronik versiyonlara eklenebilmekte ve okuyucular elektronik literatür taramalarıyla yayınlara kolaylıkla ulaşabilmektedir.

Referans Stili ve Formatı

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED): Journal of Turkish Language and Literature, metin içi alıntılama ve kaynak gösterme için APA (American Psychological Association) kaynak sitilinin 6. edisyonunu benimser. APA 6. Edisyon hakkında bilgi için:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org/>

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir. Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayiner ve Demirci 2007, s. 72)

Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;

Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, Ciambune ve Welch 2000, s. 12–13) Metin içinde tekrarlayan kullanımlarda: (Ailen ve ark., 2000)

Altı ve daha çok yazarlı kaynak;

(Çavdar ve ark., 2003)

Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Kitap

a) Türkçe Kitap

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8.bs). Ankara: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

c) Editörlü Kitap

Ören, T., Üney, T. ve Çölkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Ankara: Total Bilişim.

e) İngilizce Kitap

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi. M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi kitabı* içinde (s. 233–263). Bursa: Dora Basım Yayın.

h) Yayıncının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Ankara: Yazar.

Makale

a) Türkçe Makale

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

b) İngilizce Makale

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Yediden Fazla Yazarlı Makale

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

e) DOI'si Olan Makale

Turner, S.J. (2010). Websitestatistics2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Olarak Yayınlanmış Makale

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Popüler Dergi Makalesi

Semericioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

Tez, Sunum, Bildiri

a) Türkçe Tezler

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin'de kültürlerarasılık*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

d) Web'de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

e) Dissertations Abstracts International'da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

f) Sempozyum Katkısı

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B. & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological Association meeting, Orlando, FL.

g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme* [Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

h) Düzenli Olarak Online Yayınlanan Bildiriler

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

i) Kitap Şeklinde Yayınlanan Bildiriler

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoğlu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134–140). Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

j) Kongre Bildirisi

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi'nde sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu

Diğer Kaynaklar**a) Gazete Yazısı**

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). 'Unutma' notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

b) Online Gazete Yazısı

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet>

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Ansiklopedi/Sözlük

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi: http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Podcast]. Erişim adresi: <http://www.radyoodtu.com.tr/>

f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). Runaways [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Müzik Kaydı

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
 - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Makale kapak sayfası
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
 - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni dosyası
 - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - ✓ Özetler 180-200 kelime Türkçe ve 180-200 kelime İngilizce
 - ✓ Anahtar Kelimeler: 5 adet Türkçe ve 5 adet İngilizce

YAZARLARA BİLGİ

- ✓ Türkçe makaleler için İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-800 kelime
- ✓ Makale ana metin bölümleri
- ✓ Finansal Destek (varsa belirtiniz)
- ✓ Çıkar Çatışması (varsa belirtiniz)
- ✓ Teşekkür (varsa belirtiniz)
- ✓ Kaynaklar
- ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

İLETİŞİM

Editör : Şerif ESKİN

E-mail : tuded@istanbul.edu.tr

Tel : (212) 455 57 00-15851

Faks : (212) 511 24 67

Adres : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

B Blok III. Kat 18 No.lu Oda

Ordu Caddesi No:6,

34459 Laleli/İstanbul

DESCRIPTION

Journal of Turkish Language and Literature: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED) is an open access, peer-reviewed, scholarly and international journal published two times a year in June and December. It has been an official publication of Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature. The journal has been published since 1946. The manuscripts submitted for publication in the journal must be scientific and original work in Turkey Turkish or English.

AIM AND SCOPE

Journal of Turkish Language and Literature: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED) publishes research articles on Turkish language, literature and culture, contributing to the field. The target group of the journal consists of academicians, researchers, professionals, students, related professional and academic bodies and institutions.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the journal. The journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Short presentations that took place in scientific meetings can be referred if indicated in the article.

The editor hands over the papers matching the formal rules to two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Agreement Form.

The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment. When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editors, Reviewers and Review Process

Editors evaluate the manuscripts objectively in accordance with scientific and ethical rules. They provide a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing. Editors are responsible for the contents and overall quality of the publication. They must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

INFORMATION FOR AUTHORS

Reviewers evaluate the manuscripts objectively in accordance with scientific and ethical rules. They must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers should identify the relevant published work that has not been cited by the authors. They must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the Editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side. A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the Editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The reviewers are not allowed to have copies of the manuscripts for personal use and they cannot share manuscripts with others. Unless the authors and editor permit, the reviews of referees cannot be published or disclosed. The anonymity of the referees is important. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

Copyright Notice

Authors publishing with Journal of Turkish Language and Literature: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED) retain the copyright to their work, licensing it under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.

OPEN ACCESS STATEMENT

Journal of Turkish Language and Literature: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED) is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT

Standards and Principles

Journal of Turkish Language and Literature: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED) is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://>

publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication.

LANGUAGE

The language of the journal is Turkey Turkish and English.

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://tuded.istanbul.edu.tr/en/> and it must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. research article etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). In addition, a 'Copyright Agreement Form' that has to be signed by all authors must be submitted.

1. The manuscripts must be in Times New Roman typeface, 11 font size and have single line spacing (special typefaces can be only used partially).
2. In the manuscript, the title in English must be written with capital letters (10 font size) and the title in Turkish with capital letters (14 font size).
3. In the manuscript, after the titles and before the introduction section, Turkish and English abstracts of 180-200 words and an extended abstract in English comprising 600-800 words must take place. Five keywords must be included in the abstracts.
4. The name of the author has to be below the title of the manuscript and author's title and affiliation have to be written with the footnote ^{"*"}. Mail address, phone number and e-mail address are to be indicated as well.
5. The articles must not be over 35 pages.
6. The Spelling Dictionary of the Institution of the Turkish Language (TDK) is to be abided in the articles and abbreviations.
7. In the studies of texts with transcription, one of the fonts of Timesefras, Munevver, and Oktay New Transcription or Timestrans is to be used. The transliteration studies with the fonts other than those will not be accepted. Those fonts will only be used in the text part. Times New Roman will be used in the Introduction, Analysis and Conclusion sections as stated in the first topic. Moreover, the photocopy or CD of the text that was studied has to be sent as well. (This is

needed in order to send the text to the referees and for the evaluation of the text).

8. When submitting a translation for publication, a sample of the original text and bibliographical info must be attached as well.
9. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
10. The scientific and legal responsibility for manuscripts submitted to our journal for publication belongs to the author(s).
11. The author(s) can be asked to make some changes in their articles due to peer reviews.
12. The manuscripts that were sent to the Journal will not be returned whether they are published or not.

References

Although references to review articles can be an efficient way to guide readers to a body of literature, review articles do not always reflect original work accurately. Readers should therefore be provided with direct references to original research sources whenever possible. On the other hand, extensive lists of references to original work on a topic can use excessive space on the printed page. Small numbers of references to key original papers often serve as well as more exhaustive lists, particularly since references can now be added to the electronic version of published papers, and since electronic literature searching allows readers to retrieve published literature efficiently.

Reference Style and Format

Journal of Turkish Language and Literature: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED) uses APA (American Psychological Association) style 6th Edition for referencing and quoting. For more information:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org>

Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis. If more than one citation is made within the same parenthesis, separate them with (;).

Samples:

More than one citation;

(Esin et al., 2002; Karasar, 1995)

Citation with one author;

(Akyolcu, 2007)

Citation with two authors;

(Sayıner & Demirci, 2007)

Citation with three, four, five authors;

First citation in the text: (Ailen, Ciambune, & Welch, 2000) Subsequent citations in the text: (Ailen et al., 2000)

Citations with more than six authors;

(Çavdar et al., 2003)

Citations in the Reference

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

Basic Reference Types

Book

a) Turkish Book

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8th ed.) [Preparing research reports]. Ankara, Turkey: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Book Translated into Turkish

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

c) Edited Book

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Turkey: Papatya Yayıncılık.

d) Turkish Book with Multiple Authors

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Ankara, Turkey: Total Bilişim.

e) Book in English

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) Chapter in an Edited Book

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Chapter in an Edited Book in Turkish

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Bursa, Turkey: Dora Basım Yayın.

h) Book with the same organization as author and publisher

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6th ed.). Washington, DC: Author.

Article

a) Turkish Article

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

b) English Article

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) Journal Article from Web, without DOI

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26-38. Retrieved from <http://cjr.mcgill.ca>

e) Journal Article with DOI

Turner, S.J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Publication

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Article in a Magazine

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31.

Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding

a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database

Yaylali-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

c) Dissertation/Thesis from Web

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

e) Symposium Contribution

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

f) Conference Paper Abstract Retrieved Online

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm

g) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, *105*, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

h) Proceeding in Book Form

Parsons, O. A., Pryzwansky, W. B., Weinstein, D. J., & Wiens, A. N. (1995). Taxonomy for psychology. In J. N. Reich, H. Sands, & A. N. Wiens (Eds.), *Education and training beyond the doctoral degree: Proceedings of the American Psychological Association National Conference on Postdoctoral Education and Training in Psychology* (pp. 45–50). Washington, DC: American Psychological Association.

i) Paper Presentation

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

Other Sources

a) Newspaper Article

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, *45*.

b) Newspaper Article with no Author

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure.(1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Encyclopedia/Dictionary

Ignition. (1989). In *Oxford English online dictionary* (2nd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>
 Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *inFact: Conspiracy theories* [Video podcast]. Retrieved from <http://itunes.apple.com/>

f) Single Episode in a Television Series

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Music

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
 - ✓ Including disclosure of any commercial or financial involvement.
 - ✓ Confirming that last control for fluent English was done.
 - ✓ Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previous published material if used in the present manuscript
- Title page
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ The title of the manuscript both in Turkish and in English
 - ✓ All authors' names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - ✓ Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
 - ✓ ORCIDs of all authors.
- Main Manuscript Document:
 - ✓ The title of the manuscript both in Turkish and in English
 - ✓ Abstracts (180-200 words) both in Turkish and in English
 - ✓ Key words: 5 words in Turkish and in English
 - ✓ Extended Abstract (600-800 words) in English (only for articles in Turkish)
 - ✓ Body text
 - ✓ Grant support (if exists)
 - ✓ Conflict of interest (if exists)
 - ✓ Acknowledgement (if exists)
 - ✓ References
 - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

CONTACT INFO

Editor : Şerif ESKİN

E-mail : tuded@istanbul.edu.tr

Phone : +90 (212) 455 57 00-15851

Fax : +90 (212) 511 24 67

Address : Istanbul University Faculty of Letters

Department of Turkish and Language and Literature

B Block, IIIrd Floor

Ordu Street No: 6,

34459 Laleli/Istanbul/TURKEY

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Journal of Turkish Language and Literature
Dergi Adı: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar	
Title of Manuscript Makalenin Başlığı	
Acceptance date Kabul Tarihi	
List of authors Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)	
--	--

Responsible/Corresponding Author:
Sorumlu Yazar:

University/company/institution	Çalıştığı kurum
Address	Posta adresi
E-mail	E-posta
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no

The author(s) agrees that:
The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.
The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale.
All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.
I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.
This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını,
Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını,
Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını,
Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını,
Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler.
Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanımı dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır.
Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeyen makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nce saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

Responsible/Corresponding Author; Sorumlu Yazar;	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....

